

京剧水浒戏的观念意识及其艺术成就

The ideology and artistic achievements

In ‘shuihu’ dramas of Beijing opera

姓 名	张俊卿
学科专业	戏剧戏曲学
研究方向	中国戏曲史
指导教师	朱万曙 教授 鲍恒 教授
完成时间	2008 年 5 月

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的
研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含
其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得安徽大学或其他教育机
构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡
献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：张俊卿

签字日期：2008 年 5 月 12 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 安徽大学 有关保留、使用学位论文的规定，有
权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和
借阅。本人授权安徽大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进
行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：张俊卿

导师签名：朱万曙

签字日期：2008 年 5 月 12 日

签字日期：2008 年 5 月 12 日

学位论文作者毕业去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

中文摘要

本文以京剧水浒剧目作为研究对象，着重探讨京剧水浒戏在其创作、流变的过程中所体现的观念意识以及所取得的艺术成就。全文分为五章：

第一章：概述。晚清民国时期，享乐之风、戏曲演员的职业化、演出的商业化对京剧水浒戏的创作有着重要的影响。京剧水浒戏的传统剧目共计 72 种，从情节内容上大致分为五大类型。

第二章：造反精神与礼乐传统。京剧水浒戏继承了小说《水浒传》的造反精神，但摒弃了某些极端化的情感和行为，也摒弃了传统士大夫的忠君意识和文以载道观。一方面具有普通百姓的是非标准和道德准则，另一方面更注重审美愉悦，具有赏玩性的品格。

第三章：狂欢与复调。在某些京剧水浒戏中，人的性欲、物欲被充分地肯定，战争变得游戏化、狂欢化。梁山人物摆脱了种种道德上的禁忌和束缚，具有了世俗化的品格。特别在京剧《乌龙院》中，主人公的意识开始独立于作者的意识之外，人物之间有着丰富的对话性，体现出一种复调的倾向。

第四章：两性社会角色。京剧水浒戏中，梁山英雄救美的故事被赋予三种不同的社会心理期待：对两性生活的向往，对和平安宁生活的乞求，对扫除奸佞建功立业的幻想。英雄救美有时与忠奸斗争、才子佳人互相渗透，互相杂糅。在两性的角色定位，人物的美丑标准以及创作方法上，反映了从民间到官方不同层面的思想意识。

第五章：变异与传承。京剧的剧本文学与表演是紧密结合的，具有民间文学的特征。京剧水浒戏在不断的变异中得以丰富完善。武功技巧的运用丰富了塑造人物的表现手段，同时也造成某些剧目思想内涵太少，人物形象干瘪等缺陷。

关键词：京剧、水浒戏、观念意识、艺术成就

Abstract

Taking “Shuihu” dramas in the style of Beijing opera as its research objects, this paper mainly explores the manifestations of ideology in them as well as their artistic achievements in the process of creation and variation. This paper is divided into five parts.

Chapter one: Introduction. In the late Qing Dynasty and republic of China, the creation of “Shuihu” dramas in the style of Beijing opera was deeply influenced by the fashion of Epicureanism, the professionization of opera actors/actresses and the commercialization of performance. There are seventy-two traditional “Shuihu” dramas in all, which can be roughly divided into five categories.

Chapter two: the spirit of rebelliousness and the tradition of courtesy and music. “Shuihu” dramas in the style of Beijing opera inherited the spirit of rebelliousness in the novel “Shuihu” but cast off some excessive emotions and behavior as well as the ideology “being faithful to the King” and “literature should be moralistic” held by traditional Chinese intellectuals. On one hand, they adopted common people’s standards of right and wrong and code of ethics; on the other hand, they began to pay more attention to the pleasure of aesthetics with character of being enjoyable.

Chapter three: Carnival and Polyphony. In some “Shuihu” dramas, Man’s libido and material desires are recognized; wars become games and carnivals. Figures in the original novel “Shuihu”, having got rid of various taboo and restricts, are characterized with temporal colour. Especially in the Beijing opera “Wu long yuan”, the hero’s mind began to be independent to the author’s and there are rich dialogues between figures, thus representing a trend of Polyphony.

Chapter four: the social roles played by both genders. In “Shuihu” dramas, stories of “a beauty is saved by a Liangshan hero” are endowed with three different social psychological expectations: yearning for love, desire for a peaceful and tranquil life, and illusion of sweeping away evils and making great contribution to the country. The narrative pattern “a beauty is saved by a hero” is always tangled with the pattern

“a loyal officer contends with an evil one” or “a talented young man and a beautiful girl fall into love”. The status of characters of different genders, the standards of ugly and beauty as well as creative methods all manifests different levels of consciousness between civil and official.

The fifth chapter: variation and inheritance. Play literature of Beijing opera is close to its performance with characters of folk literature. “Shuihu” dramas in the style of Beijing Opera have been enriched and improved in the process of variation. The employment of martial arts adds a new method to mold figures, but at the same time leads to the lack of ideological connotation and the flatness of characters in some dramas.

Key words: Beijing opera; shuihu dramas; ideology; artistic achievements

目 录

引 言	1
第一章 概述	3
第一节 京剧与晚清民国社会背景	3
第二节 京剧水浒戏的总体情况	6
第二章 造反精神与礼乐传统	16
第一节 具有人民性的反抗意识与生存意识	16
第二节 忠奸对立的遗留与消解	22
第三节 趋于“和”的审美趣味	29
第三章 狂欢与复调	36
第一节 从文人传奇到《缀白裘》	36
第二节 世俗化的享乐与狂欢	40
第三节 京剧《乌龙院》的复调	48
第四章 两性社会角色	62
第一节 民间视野下的英雄救美	62
第二节 《花田错》与才子佳人戏	69
第五章 变异与传承	76
第一节 剧本文学上的变异	76
第二节 武戏的辉煌与缺憾	84
结 语	90
参考文献	91
后 记	94
攻读学位期间发表的论文目录	95

引 言

人的思想、观念、意识一般被认为是人类文化的核心部分。思想意识中最重要有两个方面：一是价值观念，一是思维方式。本文主要谈的是京剧水浒戏的观念意识。之所以选择京剧水浒戏作为研究对象，首先是由于《水浒传》在中国小说史上有着重要的地位，后世产生了大量的由《水浒传》改编的小说戏曲作品。但是不同的创作主体体现出不同的价值取向和审美趣味，改编的作品因此呈现出不同的面貌。而有关水浒题材的小说戏曲在创作上的流变，涉及到政治观、人生观、文艺观、性别观等多方面的问题。其次，京剧产生、发展并繁荣于晚清民国时期。这一时期西方列强的入侵打破了中国传统的封建社会稳定封闭的局面，并使之逐渐向近现代工业社会转型。思想文化上贯穿着古今之争，中西之争，体现出新旧杂糅，中西渗透的特点。京剧是近代戏曲艺术的代表，而它的创作主体是演员，而不是传统意义上的剧作家，在观念意识上必然会打上时代的印记，有它自身的特色。因此讨论京剧水浒戏在艺术创造中所体现的观念意识，有一定的学术价值。

关于《水浒传》的研究成果已经相当丰富，在此就不再赘述。关于水浒戏的研究，主要集中在元明杂剧和明代传奇中的水浒戏上。其中，涂秀虹的《元明小说与戏曲关系研究》，有一章专门介绍水浒戏与小说《水浒传》的关系，对水浒人物的源流探讨，小说戏曲在互相改编中创作观念的变化，论述得颇为详尽。但是没有涉及到清代地方戏中的水浒剧目。近年来，近代地方戏日益成为戏曲研究的热点。如田根胜的《近代戏剧的传承与开拓》，金登才的《近代花部戏研究》，颜全毅的《清代京剧文学史》，这些著作对近代地方戏的剧目做了不少梳理工作，亦对近代地方戏所体现的观念意识做了探讨，有不少独到的见解。但都是从史的角度进行概括性、整体性的论述。又如幺书仪的《晚清戏曲变革》，范丽敏的《清代北京戏曲演出研究》，丁汝芹的《清代内廷演戏史话》等等，都对近代演戏活动及演戏环境予以关注，为本文提供了不少可供参考借鉴的理论和史料。

此外，戏曲中的性别问题也有人涉及。如黄育馥的《京剧、跷和中国的性别关系》，从跷这一小小的道具出发，来看背后体现的价值标准和审美观念的变迁。将京剧作为一个社会文化现象来研究，角度新颖。也有从文本出发的，像孙玫的

《中国戏曲跨文化研究》，有一篇章讨论了晚明两部传奇《西楼记》、《红梨记》中妓女形象在父权制下的双重意义。本文的写作很大程度上受了这两本著作的启发。

但本文所讨论的仍然是个很新鲜的话题。王平的《明清小说传播研究》在谈“水浒戏与《水浒传》的传播”时，偶提及京剧水浒戏相对于《水浒传》在题材上的流变情况，论述比较粗略。有关京剧剧目中某一类作品的研究，几乎是个空白。

本文的论述主要采用比较的方法，第二、三、四章讨论观念意识为主，比较的对象包括小说《水浒传》及其续书《水浒后传》、《荡寇志》，明清文人传奇和《缀白裘》中的水浒戏以及民间的一些口头传说等等，进行横向比较。第五章讨论艺术成就为主，对一个剧目前后不同面貌做纵向比较。本文借鉴了有关民间文化、民间文学的一些理论成果，对于京剧水浒戏并不单单只分析文本，力图把文本放在表演的情境中，做到文本、表演两个方面的结合。

第一章 概述

第一节 京剧与晚清民国社会背景

一、晚清民国的享乐之风与戏曲演员的职业化

京剧是中国近代戏曲艺术的典型代表。在晚清民国的社会生活中占有重要位置。京剧能够在这时期得以形成、发展与繁荣，与这一时期特殊的社会环境很有关系。

中国历史上，晚清时期是一个内忧外患的年代。但晚清统治者无一不沉湎于享乐之中。看戏是他们最重要的娱乐。他们甚至亲身参与表演，组建戏班，而于政事不顾。其中，慈禧太后对京剧的发展做了非常大的贡献。在她当政时期出现了清代第二次的演剧高潮。慈禧不喜欢昆弋，而喜欢当时在民间正走红的乱弹（指京剧，当时又叫皮黄）。慈禧等人对京剧近乎痴迷的参与和提倡，使得光绪中叶以后，宫廷演戏基本上是皮黄的天下，^①最终完全实现了昆乱易位。京剧在朝廷的支持下，有了相当雄厚的物质基础，即使在国难当头也是如此，一跃成为当时剧坛的盟主。

但京剧的流行并不仅限于宫廷，也并没有成为统治者的玩物。近代以来，由于西方列强的入侵，外国商品的涌入，外来文化的冲击日益强烈，使得原有的封闭的具有超稳定结构的封建社会逐渐解体。近代工商业文明一举冲破中国传统文明的屏障，进入千百万民众生活之中。城镇兴起了一大批服务性行业，如旅馆、茶楼、妓院、戏院、烟馆等等，享乐成了一种社会风气。“国自兴亡谁管得，满城争说叫天儿。”^②这句话能透露出很多信息，颇有“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”的味道，战争都打到家门口来了，而谭鑫培的唱腔却让满城的老百姓沉迷其中不能自拔，足见当时京剧演出的全民参与的性质。

晚清时期，演员已成为一种独立的职业，演戏成了商业化的行为。因为如此，谭鑫培成了大众的明星，他的周围有一个比较固定的爱好者群体。这与以往士大夫家班式的演出截然不同。晚清朝廷顺应这一潮流，慈禧太后对优伶进宫演戏的

^① 见范丽敏《清代北京戏曲演出研究》第一篇第二章和第三章 人民文学出版社 2007年5月

^② 见平等阁主人《庚子围城纪事》一诗，转引自《翁偶虹戏曲论文集》上海文艺出版社 1985年2月 534页

做法与乾隆时期有了很大的差异。么书仪认为清代中叶，民间艺人被选中进宫以后，就成了“南府”的专职人员，与民间完全断绝关系，一入皇门深似海。^①而到了西太后时期，挑选民间最走红的伶人进宫当差，已是具有兼职的性质，宫中传差时随叫随到，演完就出宫，平时仍然搭班唱戏，像其他伶人一样。这种变化说明，乾隆时期进宫演戏的优伶就是统治者的奴婢，等级森严，尊卑有序。名伶处于与外界隔绝的状态，同时也脱离了民间竞争、创新的艺术环境，宫廷演剧走向模式化，成了一潭死水。而西太后时期，优伶的演戏自由大大增加，他的成功与走红都已离不开民间。民间艺人将自己的演剧的最高水平奉献给皇家后，回到民间再去演练，演练出好戏再带进宫去，使宫廷演戏成为流动的活水，进宫的艺人和剧目永远是民间演剧的精华。^②所以，京剧在西太后时期，并没有像昆腔弋腔那样走向衰落，而是走向发展与繁荣。

晚清时期，封建君主专制从高峰迅速走向衰落，商品经济的发展使老百姓的眼界大开，传统的儒家思想、程朱理学逐渐丧失原有的社会基础。统治者也无法进行严格的思想控制。

享乐之风的盛行，演员的职业化，思想控制的松懈，对京剧的表演与创作有很大的影响。尽管在京剧形成之初，程长庚比较重视戏剧的教化功能，严肃舞台风气，一改往日偏好旦色的风尚，使老生成为舞台的主角，崇尚腔直声宏，歌颂忠臣良将。但很快被谭鑫培委婉玲珑的行腔风格代替，调侃人生、不拘一格的玩笑戏更加风行。京剧在绝大多数时候被当作表演来欣赏，在那种崇尚享乐，商业化社会环境中，很难成为伦理教化的工具。

民国以后，社会的享乐之风仍在继续。国家始终处于分裂状态。社会上的思想意识呈现多元化的景象，充满了新旧交替，传统与外来，保守与革命，互相碰撞又并行不悖。此时的京剧受到一些知识分子的猛烈批判。但是这些知识分子的言论并不能成为社会的主流思想，上升为国家意志加以贯彻，对京剧在社会上的风行并不构成实质性的影响。京剧没有像他们想象的那样迅速消亡，反而因城市娱乐业的发展更具蔚为壮观之势。倒是日本的侵华战争和解放初至文革的戏改让京剧的元气大伤。

① 么书仪《晚清戏曲变革》人民文学出版社 2006 年 3 月 48 页

② 么书仪《晚清戏曲变革》人民文学出版社 2006 年 3 月 48 页、32 页、44 页

二、京剧与近代知识分子

当京剧在晚清逐渐风行的时候，传统的文人士大夫的杂剧传奇创作仍在继续，一直延续到民国初。这些作品多为短剧，保留着以往文人杂剧传奇创作的角色体制，生旦净末丑样样俱全。内容多为反帝反封建，民主共和，甚至故事背景放在欧洲，带有极强烈的政治功利色彩。清末民初，此类作品数量不少，说明只有这种传奇杂剧创作才是这些热衷于社会变革的知识分子所认同的戏剧，它们没有戏剧性表演性的追求，纯粹成了一种文体，沦落为政治运动与口号的图解。

尽管主张社会变革的近代知识分子受到欧风美雨的浸泡，但在艺术创作上体现的思维方式则非常传统，“文以载道”的观念根深蒂固。新文化运动的一些知识分子对京剧的批判，并不是京剧真的像他们所说的那样，充满封建毒素，原始幼稚没有进化。主要是由于京剧只能是一种娱乐。可以说，清末民初对于戏曲而言，演员的演出与文人的创作实现了彻底的分离。演员创作时运用的，是一套完全不同于士大夫传统的创作思维。

但近代随着工商业的发展，传统意义上的文人士大夫发生了分化。士大夫官员改行经商成为风气。比起剧本创作来，他们更愿意把时间放在打茶围与写花谱上。打茶围是演员在台上演戏之后，私下里在自己的寓所接待来往的客人。而花谱则是文人为演员写的广告，被时人看作是时尚的消费品，具有大众性和通俗性，已完全不同于正统文人的文学作品。写作花谱在某种程度上可以说是一个又快乐，又赚钱，令人陶醉的新职业。^①文人与演员之间形成一种互利的买卖关系。

另外，受西方观念的影响，叙事艺术的地位在近代大大提升，再加上一些革命者提出利用小说戏曲开启民智，一度出现小说的繁荣。近代大众传媒业的发展，对小说的创作与戏曲演出的发展都起很大的推动作用。作家可以通过投稿获取稿费，改变了以往文人单一依附政治的局面，知识分子可以有多种职业选择，经济上有了独立的地位。^②相比之下，进行独立创作的职业作家尽管也在报刊杂志上对戏曲的演出作广告宣传和评论，进行一些剧本创作，但更愿意选择小说作为创作体裁（直到现在仍然如此），而一部戏曲作品的创作则由演员、剧作家、乐师等共同完成。虽然创作方式有很大的不同，但他们都要考虑到广大接受者的欣赏口味，将更多的注意力集中到作品的审美本身，相当多的作品背离了开启民智的

① 幺书仪《晚清戏曲变革》人民文学出版社 2006 年 3 月 152-189 页、340-343 页

② 蒋晓丽《中国近代大众传媒与近代文学》巴蜀书社 2005 年 6 月 200 页

初衷，很多时候经济利益成为创作必须考虑的因素。作家的职业化与演员的职业化，都是近代社会变迁下的产物。

一个时代的艺术总是它所处的那个时代的经济、政治、社会生活的反映。戏曲艺术作为一种文化，更能体现一个时代各阶层人所持有的观念意识。京剧所体现的观念意识，不同于以往的文人传奇，也不同于后来产生的话剧。传奇繁盛的时代，社会相对封闭，文人士大夫生活圈子狭小，思想意识比较单一而且稳定。五四以后产生的话剧也属于知识分子的圈子，有着知识分子特有的创作心态。而京剧的创作与演出是一个活态的集体创作，京剧的产生、发展与繁荣时期是动荡不安、社会变化剧烈的时代，面对的观众上至王公贵族，下至贩夫走卒，所体现的思想意识更带有庞杂、混沌、兼容性的特征。

第二节 京剧水浒戏的总体情况

一、关于《水浒传》及水浒戏

在小说《水浒传》成书之前，元杂剧里已经出现了大量的水浒戏，它们为《水浒传》的创作提供了一些素材。《水浒传》的成书，又为后世的水浒戏的创作提供了一个蓝本和依据。

元明杂剧中的水浒戏数量虽多，大部分已经亡佚，根据傅惜华所编的《水浒戏曲集》第一集，真正保留至今的只有十余部作品。其中有好些个作品故事情节上很相像，或是平民女子遭人霸占，或是小妻继妻与他人私通，梁山好汉涉足其间打抱不平。梁山好汉在相似的情节下，只是名字不同而已，都是一个面孔，没有个性特征，具有符号化的倾向。

明清文人传奇创作，大都是围绕着一生一旦展开故事。其中的水浒戏，则多是以某个水浒人物为中心。每部作品只取原著的部分情节，甚至将原著的情节顺序打乱，再安插一些次要人物使情节复杂曲折。在昆曲舞台上，这些作品流行的只有其中少数几个比较精彩的单出。而《水浒传》许多故事内容，都没有登上昆曲的舞台。

京剧是以西皮二黄为主要声腔的戏曲剧种，京剧的产生是清代中叶以来戏曲舞台上诸腔竞演、激烈争锋的产物。它的形成过程带有兼收并蓄的特征，剧目的

积累也是这样。

早期的京剧剧目多取材于讲史的章回小说。而出于同一部历史演义小说的京剧剧目，则几乎都能按照原著的叙事顺序依次排列，每个剧目或几个剧目在一起都取材于小说的某一章节。就单个剧目而言，不少剧目无情节性可言，或情节人物相当简单，但都能自成相对独立的小故事。不过很多剧目在一起又首尾相连，有时关目尤为衔接。这是京剧剧目的一个特点。值得注意的是，京剧水浒剧目的取材不单是《水浒传》，还有《水浒传》的续书《水浒后传》和《荡寇志》。周贻白云：

昆曲全本的单出，便成为“皮黄剧”独立的一出，除此一出外，其前后事实，即伶工自身或亦未知。比方《打渔杀家》，一名《庆顶珠》，“庆顶珠”者，为花逢春与萧桂英订婚聘物，亦即全本的总名。《拿高登》有花逢春，亦其中一段。旧有《双卖武》（注：又名《双卖艺》）一剧，即花逢春杀高登后亡命江湖，适萧桂英亦以丁府事与萧恩失散，同在一地卖武相遇，“湘剧”以之为单出。“皮黄剧”又有《昊天关》一剧，则为花萧结合后事。^①

周贻白的话可以这样说：《庆顶珠》是全本，包括《打渔杀家》、《拿高登》、《双卖艺》、《昊天关》几个剧目。京剧把它们拆开来演。于是，皮黄剧里众多的独立的一出，与昆曲全本的单出相比，数量上扩大了许多倍。

京剧继承了徽汉昆梆多种声腔的剧目，无论是京派还是海派，都有来自其它声腔演员的参与。京剧所演的剧目也是诸腔杂陈。周贻白举了一例：

有时一件故事分作几段，而各段有各段的腔调。如《义侠记》：《打虎》唱“昆曲”《新水令套》，《戏叔》、《鸳鸯楼》唱“梆子”，《吊孝杀嫂》唱“弋腔”，《狮子楼》念“干板”《扑灯蛾》，《二龙山》唱“二黄”，《十字坡》、《快活林》、《蜈蚣岭》唱“吹腔”。诸如此类，皆足表明“皮黄剧”只好算是众多腔调的一种冠称，其所以有此情势，便是当初“京秦不分”的结果。^②

武松一系列的戏在京剧里后来总称为“武十回”或总名为《武松》，在盖叫天的演出本里这些剧目所唱的声腔稍有些变化：

剧目	声腔
打虎	昆曲（另有皮黄本）

① 周贻白《中国戏剧史长编》上海世纪出版集团 上海书店出版社 2007 年 4 月 595 页

② 周贻白《中国戏剧史长编》上海世纪出版集团 上海书店出版社 2007 年 4 月 548 页

狮子楼	二黄 四平调 干板《扑灯蛾》
十字坡	吹腔
鸳鸯楼	西皮
快活林	西皮、吹腔、干板《扑灯蛾》
蜈蚣岭	吹腔

较周贻白的说法，盖叫天演出本里所标明的声腔，就不单单是各段唱各段的腔调，而是各种声腔冶化一炉，有了统一的唱念法则和艺术风格，成为京剧的剧目。几个剧目连演，形成一个前后统一完整的“武十回”。

二、京剧水浒戏的剧目统计

陶君起编的《京剧剧目初探》收录水浒戏传统剧目 68 种，解放前后新编剧目 4 种。曾白融编的《京剧剧目辞典》收录的水浒戏则要多得多，包括了 20 世纪 30 年代在上海演出的连台本戏和许多解放前后的新编剧目。由于笔者手头资料有限，本文主要讨论京剧水浒戏的传统剧目。根据这两本书，京剧水浒戏的传统剧目如下：

剧名	别名	出处			备注
九纹龙			初	北京市戏曲研究所藏本	据《十日戏剧》，李万春曾演出
闹渭州	拳打镇关西 鲁达除霸	汇编 108	初	北京图书馆藏本	
醉打山门				赵德普藏本	京剧班中仍唱昆曲
虎囊弹				赵荣朋藏本	
何一宝写状				北京图书馆藏本	似为《虎囊谈》传奇中一折，以丑角为主，多插科打诨
桃花村		郝寿臣戏曲剧本集 丛刊 48			郝寿臣 1929 年编演，为其代表作之一
花田错		戏考 6（头本） 戏考 29（下本） 《荀慧生演出剧本集》			齐如山《京剧之变迁》，谓此戏为方松林编演，方松林与刘赶三同隶永庆和班

野猪林		汇编 71			清逸居士与杨小楼于 1929 年 8 月编演，原名《山神庙》，1950 年李少春、袁世海加以改编
林冲夜奔	黄河渡	丛刊 9		北京市戏曲学校藏本	仍唱昆腔，杨小楼代表作
杨志卖刀		汇编 59	上	北京市图书馆藏本	
生辰纲	七星聚义 黄泥岗		富		1956 年安娥据旧本《生辰纲》改编
火并王伦			初	李万春演出本	
乌龙院	宋江闹院	戏考 1			小翠花口述《京剧花旦表演艺术》中对“宋江闹院”和“杀惜”、“活捉”的表演有很细致的阐述。《周信芳演出剧本集》删去“活捉”一节，改动较大。昆曲亦有“刘唐下书”的剧目
坐楼杀惜				北京市戏曲研究所藏本	
刘唐下书				周信芳演出本	
借茶活捉		戏考 31			
柴家庄		汇编 81			
武松打虎		戏考 17		北京市图书馆藏本	
戏叔	叔嫂反目	戏考 18			
挑帘裁衣				李万春藏本昆曲本	
狮子楼	武松杀嫂	戏考 12			
十字坡		汇编 108		北京市戏曲研究所藏本	
安平寨			初	未见原剧本	《丛刊》23 集载《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》。这些剧目通常连演合称《武松》或“武十回”。盖叫天代表作。
快活林				北京市戏曲研究所藏本	
鸳鸯楼					
蜈蚣岭	拿王飞天	戏考 28			
五花洞	真假潘金莲	戏考 14			

小鳌山		汇编 71 (马连良藏本)	初		有与《小鳌山》连演者,《小鳌山》一剧结尾情节即为收秦明事。
收秦明				未见原剧本	
小孤山		汇编 81	初		
揭阳岭			京	未见原剧本	
李逵夺鱼			初	未见原剧本	
浔阳楼	白龙庙 宋江吃粪 闹江州	汇编 71 戏考 12			亦有单演《白龙庙》,高庆奎代表作,传李盛藻
二友双雄				《戏曲报》第九期	唐韵笙饰雷横,上演于上海天蟾舞台
真假李逵	双李逵 闹江州	丛刊 4			1956 年翁偶红、袁世海以此为基础,改编成《李逵探母》
沂州府	二本闹江州		中	中国京剧院藏本	
翠屏山	吵家杀山 杀嫂投梁	戏考 3		北京戏曲研究所藏本	石秀武生、老生、小生兼演,“杀山”仍用梆子演法
盗王坟			富	北京戏曲研究所藏本	叶盛章曾演出
时迁偷鸡	巧连环	汇编 56			王长林代表作,传叶盛章
石秀探庄					清无名氏《祝家庄》传奇,《探庄》一折,亦单演,仍唱昆腔
扈家庄	夺锦标	汇编 19 丛刊 38			武旦为主,九阵风代表作
八义反登州	双越狱 登云岭 五面枷		初	刘文槐藏本	
高唐州			富	王连平藏本	
雁翎甲	时迁盗甲	汇编 81	富		叶盛章代表作
打青州			初	未见原剧本	
玉麟图		汇编 109		孙盛文藏本	演到关胜被降为止。剧情未完,似尚应有续本
玉麒麟				戏典 11	多连演。黄月山编演。
大名府		汇编 76 戏考 8		戏典 11	

大名府之二			富	富连成演出本	
翠云楼				未见原剧本	此剧中夹写张文远，无李固
芦林坡			升	北京市戏曲研究所藏本	汇编三者连演
借圣威			初		
请关胜		汇编 59	富		
卖皮弦			上	未见原剧本	花旦、丑为主。
秦淮河	贪欢报大嫖院	汇编 76 戏考 14	五		内容偏重描写妓院，以前演出有夹杂耍者
英雄义	一箭仇曾头市	戏考 19 丛刊 24		张笑侠藏本	尚和玉、盖叫天代表作
法华寺		汇编 76	初		
二龙山	桃花岭	汇编 76	富		与《水浒传》中“二龙山”名同实异，本张青向武松所述杀头陀事衍成
四美图				未见原剧本	余玉琴、唐永长曾演出
大破东平府				刘文魁藏本	黄月山工此戏
风流双枪将	收董平东平府东岭关	汇编 59（李万春藏本）	五		
持轮战		汇编 59（李万春藏本）			
丁甲山	李逵负荆大闹忠义堂	汇编 33			
清风寨	娶李逵	汇编 33 戏考 22 丛刊 11			
神州擂	燕青打擂大神州	汇编 81 戏考 20	富	王介林藏本	
罗家洼		汇编 58	中		小武戏，中加有曹老西之插科打诨
百花庄		汇编 81	国	北大图书馆藏本	

蔡家庄		汇编 81	富		名小生程继先之代表作，饰郑天寿，戏中有“地趟拳”之特殊武打
登云山				马连良藏本	
女三战			国	马连良藏本	据说陶玉芝在玉成班坐科时曾演出
涌金门			初	北京市戏曲研究所藏本	有连演者
龙虎玉	龙虎峪		道		
擒方腊	平江南		五	北大图书馆藏本	
青峰岭	青凤岭	汇编 58	五		武旦戏
红桃山	男三战	汇编 81	富		
打渔杀家	庆顶珠	戏考 2 丛刊 9			京剧名剧之一。谭鑫培与王瑶卿合演，誉为神品，其中[西皮慢板]由谭鑫培创始，萧桂英服饰由王瑶卿设计
双卖艺		汇编 59			
太湖山	金鳌岛	汇编 59	富	北京市戏曲研究所藏本	
昊天关		汇编 81 戏考 11	富		
拿高登	艳阳楼	戏考 11			俞振庭代表作，俞菊笙改为武生（勾脸）演高登，范宝亭、刘奎官一派，仍以花脸饰高登
女飞卫				太原京剧团王庆太藏本	
九阳钟		戏考 28、29	初		老本为李毓如编，后余玉琴、尚小云演出
陈丽卿			五	李玉茹藏本	程砚秋编演
取濮州	美人一丈青		五	程玉青藏本	陈墨香编，荀慧生演出

传统剧目包括清代灭亡以前已有的剧目和民国时期一些著名演员自己编演的演出本。对于解放后虽经过整理或改编，基本保持原貌的剧目，像《荀慧生演出剧本集》收录的《花田错》，盖叫天的演出本《武松》，小翠花于《京剧花旦表演艺术》中口述的《乌龙院》，这些本子或口述对以前老的演法有一定的删改，但主要基于完善舞台人物形象，剧本思想内容无多少变化，仍然归于传统剧目。另外，《五花洞》一剧是过去演出的热门剧目，笔者考虑到其中的主要人物来自水浒，也将它归入其中。

表中文献出处分为三列，左边一列是下文论述具体剧目时所依据的剧本来源。其中《戏考》指民国一九一五年至一九二八年由王大错辑录的《戏考》一至四十册，《汇编》指《京剧汇编》，解放初期由北京市戏曲编导委员会编（96集以后由北京市戏曲研究所编），北京出版社出版。《丛刊》指京剧丛刊，由中国戏曲研究院编辑，1-32集由张光年、马少波主持编选，新文艺出版社出版，32-50集由马少波主持编选，中国戏剧出版社出版。后由中国戏剧出版社出版了1-50集合订本。这三部剧本集可以说囊括了京剧水戏大部分剧目。

中间一列是《京剧剧目初探》对一些失传不太流行的剧目做的标号。其中“道”指《道咸以来梨园戏年小录》，“升”指《故宫藏升平署剧目》，“五”指《五十年来北京戏曲史材》，“富”指《富连成戏目单》，“中”指中国戏曲研究院戏曲研究所藏本，“京”指中国京剧院艺人一九五六年捐献或提供的剧本目录，“上”指《上海市剧目》，“初”指一九五一年《新戏曲·京剧故事来源的初步统计》。右边一列是《京剧剧目辞典》所标明的剧本出处。

《戏考》收录的剧本以京剧为主，包括部分梆子和昆曲本，以传统剧目为主，兼收当时上海新编的一部分京剧剧目。^①《京剧汇编》是解放后收录的未经加工的传统剧目本。^②但同一个剧目，在《戏考》与在《京剧汇编》或某些演员的演出本里，差异不小。一般而言，《戏考》的文辞较为粗糙，腔调驳杂，正如前文周贻白所描述的情形。另外，《戏考》在排版上只有页码，不分场次；只有句读，没有标点。而《京剧汇编》和一些演员的演出本要精细雅致一些。这种差异可以看出当时京派京剧与海派京剧舞台上不同的侧面。

① 田根胜 《近代戏剧的传承与开拓》上海三联书店 2005年7月 294页

② 北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著《中国京剧史》中国戏剧出版社 2000年 1825页

《京剧丛刊》是解放初进行改戏工作的具体成果，^①所收的全部剧本都经过整理加工，如何改动都做了说明。但就水浒戏而言，所收的剧目数量少，修改的幅度也不大，基本保持着原貌。

三、京剧水浒戏的分类

按照剧目的情节内容，京剧水浒戏大致可以分为以下五个类型：

一、梁山人物从受难到对抗官府：梁山人物被官府或权豪势要欺压或治成死罪，官司是其中非常重要的环节，最后以英雄杀掉官府人物或梁山好汉劫法场结束。主要的剧目有：《野猪林》、《太湖山》、《打渔杀家》、《鸳鸯楼》、《狮子楼》、《浔阳楼》、《大名府》、《小鳌山》等。

二、梁山与外部力量的对垒与战争：这类戏在京剧水浒剧目中占多数。与梁山对垒的或是征剿梁山的朝中大将，或是与梁山有仇的英雄，也有的和梁山一样占山为寇。不管是何种情形，梁山一方都是最后的胜利者。这些戏当中，个别的政治味道很浓，但绝大多数无多少政治色彩，而舞台上的武打技艺或插科打诨相当突出。主要的剧目有《一箭仇》、《法华寺》、《请关胜》、《雁翎甲》、《双枪将》、《昊天关》、《持轮战》、《神州擂》、《百花庄》、《二龙山》、《红桃山》、《扈家庄》、《蔡家庄》、《青风岭》等。

三、梁山人物抱打不平：通常表现为英雄救美，可以分为两种，一种带有民间的喜剧色彩，另一种带有除暴安良，反抗官府的社会意义。主要剧目有《清风寨》、《丁甲山》、《桃花村》、《闹渭州》、《蜈蚣岭》、《拿高登》。另外，《太湖山》一剧中也有相当篇幅的英雄救美。《快活林》可算是例外，英雄为男性人物抱打不平。

四、婚外情：这类戏都是与《水浒传》里刻画细致的三个淫妇有关，主要的剧目有《乌龙院》、《杀惜》、《借茶活捉》、《戏叔》、《挑帘裁衣》、《翠屏山》。数量虽然不多，却是历来水浒戏的热门题材。

五、英雄好汉之间打斗与结交：专门突出好汉情谊的戏很少，只有《柴家庄》。

《水浒传》里经常出现梁山好汉在未相识之前大打出手，最后在其他好汉的调解之下，言归于好，称兄道弟之类的故事，历来戏曲很少改编，京剧改编的也不多。主要有《十字坡》、《小孤山》、《真假李逵》等。对于《水浒传》里梁山好汉的行

^① 北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著《中国京剧史》中国戏剧出版社 2000 年 1823 页

为，其中所宣扬的义气，京剧还是有所取舍。

以上五类可以说涵盖了大部分京剧水浒剧目。其中以前两类居多。此外，《虎囊弹》、《五花洞》属公案戏。《花田错》属才子佳人。还有相当数量的戏，如《醉打山门》、《打虎》、《双卖艺》、《杨志卖刀》、《罗家洼》、《贪欢报》、《巧连环》，这些戏很难给它们具体的定性，也没有必要对号入座，具体分析时再谈。

第二章 造反精神与礼乐传统

第一节 具有人民性的反抗意识和生存意识

一、《小螯山》的人民性特征

京剧水浒戏里对抗官府的戏为数不少，但与小说《水浒传》相比，某些剧目更体现出其人民性。

《小螯山》取材于《水浒传》31-34回，思想性比原著有很大的提高。原著只通过花荣之口说刘高和他的夫人“上户诈骗，乱行法度”，“残害良民，贪图贿赂”，但具体有怎样的行为并没有写。王英把刘夫人捉上山，只是单纯解决他的性饥渴，宋江劝王英放走也只是为了戒色。作者也趁机反复强调女色是祸水的观念：刘高夫人被放走后，果然要害宋江的性命。原著称刘高是个贪官，刘夫人是个淫妇，实际上包含的是对文官的鄙视和对女色的仇恨，所以尽管写的是对官府的反抗，但其反抗精神是很狭隘的。

《小螯山》首先给刘高增添了一个背景，刘高不但是个做官的，还是个高利贷者。戏的开头，刘高因见平民赵兴的妹妹很有姿色，就叫赵兴将其妹妹押身还债，还要一心进献给慕容知府。《水浒传》33回说“清风寨镇上居民商量放灯一事，准备庆赏元宵”，到了《小螯山》里则变成了刘高为了讨好夫人，逼着老百姓举办花灯。第九场还安排了几名百姓向秦明哭诉：

元宵节放花灯、放花灯，刘高把计生、把计生，每家银一两，迟交便受刑、便受刑！

我家无银两、无银两，知寨不容情、不容情，欠下高利债，一月要还清、要还清！

刘高夫人马尾兰成了重要角色。王英对马尾兰充满了仇恨，因为他认为“贪官的家小决不是什么好东西”（第三场）。但宋江、燕顺却体现出一种辩证的看法。燕顺说“刘知寨毒害黎民，不干他妻子之事”（第三场），宋江说“贪官的家小未必贪”，并告诫马尾兰“回衙快把刘高劝，莫使人间造孽冤”（第六场）。马尾兰放回后，说起外面对刘高的议论（第七场）：“这些个谣言，都是那些无知万民胡

说八道。我们老爷，称得起是两袖清风，爱民如子。众强盗听了我的话，信以为真，可就把我给放啦。”这些内容的添加说明了刘高与梁山、与老百姓之间的利害关系，使全剧的焦点转移到贪官与平民百姓的矛盾上来，有了更多的社会内容。

最大的改动在秦明如何入伙梁山这一点上。小说里的秦明只是慕容府派去征剿梁山的一名大将，作者单方面突出他性如霹雳火得急躁，形象单调片面。至于秦明如何入伙梁山，乃是宋江用计，杀人放火，让秦明无退路可走。无论是慕容府征剿梁山还是宋江赚秦明入伙，都只是停留在是忠于还是谋反朝廷这一层次，丝毫没有涉及平民百姓受压迫剥削的社会现实。而《小螯山》则大不一样，秦明以忧国忧民的姿态上场，听了众百姓的哭诉，立刻找慕容彦达辩论（第九场）。一个说“家家笙歌，处处灯火，真乃太平景象也”，一个说“想这元宵佳节，只是我们为官的元宵，并非是黎民百姓的佳节”。双方观点直白，对比鲜明。但秦明的思想并非如此简单，秦明一方面看到“清风山抱不平正义可敬”，又想到“只是这‘忠孝’二字付与流水”。二十九场还穿插了刚入伙梁山的平民赵兴、郝旺的对话，以激发秦明的思想活动。秦明听了有些心动，但在忠于大宋还是入伙梁山的问题上摇摆不定，最终还是决定尽忠朝廷。在特定的身份和环境下，秦明的思想斗争还比较复杂。慕容彦达因前番的争论而记仇、报复，成了杀掉秦明一家的主谋。这种报复不仅仅是个人恩怨，而是深入到了官府与平民百姓的社会矛盾。

《小螯山》在秦明一家被杀之前大做文章，三十场秦明与他的家人充分抒发生死离别之情。

秦母 哎呀！（西皮导板）一见此情泪满腮，媳妇！孙儿！唉，儿啊……

[四喽兵扶起秦明介]

秦明 我妻！娇儿！唉，母亲哪……

这种场面是很能感动人心。秦母一开始责备儿子不忠不孝，以之为耻，祈求快点杀，然而听了儿子的辩解与慕容的言辞，明白了慕容是蓄意杀人，于是鼓励儿子造反。“我儿虽无叛逆之心，如今被这奸贼所迫，害得你有家难奔，有国难投，也罢！我秦家累世清名，你也不必顾恋，你就反！反！反！反了吧！”

比起小说来，《小螯山》真正体现了官逼民反的主题。秦明入伙梁山更具有了合理性，是多种因素促成的结果：秦明本人的爱民之心，慕容府的报复，梁山为民除害的正义性，母亲的鼓励。同时英雄的反抗不限于英雄个人的得失，而有

了广大民众的参与。英雄也不再是神话的英雄（没有任何家庭观念），而是充满了人情味。因此，这样的改动是人物更具有了真实感。

二、英雄起点的下移

在英雄对抗官府的戏中，英雄大致可以分为两种类型。一种是草莽英雄，他们没有什么家庭背景，与朝廷关系比较疏远；另一种是原本在朝廷做官的，或有志于朝廷建功立业的人。前者如《打渔杀家》的萧恩，“武十回”的武松，后者像《太湖山》的李俊，《大名府》的卢俊义，《野猪林》的林冲，《浔阳楼》的宋江。后者数量上居多，但相比较而言，前者更能体现人民性的特征。两种英雄对抗官府的行为是有区别的：前者更突出英雄个人的斗争。英雄虽然受到官府的欺压，但他们依靠自己的力量亲手将仇人杀掉。后者更倾向于突出英雄的受难，英雄无一例外地被打入死囚牢，依靠其他好汉的帮助（通常是劫法场）来获救。受难的英雄其实没有多少反抗行为，而英雄与官府之间往往纠缠于私通贼寇，谋反朝廷这一层次，使得对抗官府的行为意义不大。

这一点可以在《打渔杀家》对《水浒后传》相关情节的改编得到印证。《打渔杀家》是京剧的一个经典剧目，一般认为是取材于《水浒后传》第九至十回，实际上仅取这两回中吕太守征讨渔税这一事实，而像李俊于元宵节看灯，被当作梁山泊余党拿入监狱等一系列情节，则一概删去。“自古以来文学家总是关注着人的生存质量，关注着人的生存境况和人在社会中的地位和价值。”^①《打渔杀家》虽然由不知名的艺人所创，但它比《水浒后传》有名有姓的作者陈忱更能体现这一道理。它把英雄的起点大大降低，萧恩以一个普通的渔民出现在舞台上，打鱼的目的很简单，为了生存。不打鱼囊中无钞，无法度日，萧恩的生存处境正反映出广大老百姓的生存处境。英雄的反抗行为没有了替天行道、建功立业之类大而空的政治口号，却有了实实在在的内容：为生存而斗争。

《打渔杀家》的主题思想比原著要单纯的多，又要深刻得多。它只把矛盾集中在萧恩与丁府之间，倾向于刻画最普通人的情感与需求。萧恩与萧桂英之间的亲情在决心杀掉仇人的时刻刻画得尤为细致，有着非常浓厚的人情味。《打渔杀家》之所以成为经典，这些都是不可或缺的因素。相比之下，《水浒后传》就逊

① 顾祖钊《文学原理新释》人民文学出版社 2002 年 2 月 427 页

色多了。

武松一系列的戏（丛刊 23）同样突出民众与官府之间的矛盾。《狮子楼》与《打渔杀家》都有一个类似的细节：英雄受了恶霸的欺辱，向官府告状，但官府受了恶霸的贿赂，反把英雄打了四十大板，英雄明白了原来官府并不主持公道，便绕开官府，杀掉仇人。盖叫天强调：“武松去官衙告状，在戏中是极重要的一笔。”^①《水浒传》也有这么一笔：武松先去告状，再请众乡邻，当众先杀潘金莲，再杀西门庆。主要意图是向读者展示奸夫淫妇的下场。《狮子楼》将情节调换了顺序，把武松请众乡邻放在告状前面，先杀西门庆，再杀潘金莲。这样的改动，表现了武松的心细，同时把官府放在重要位置，点明西门庆与官府的关系。英雄在打官司时，成了和普通老百姓一样的弱势角色，反映了民众对正义公平的追求。既然官府不主持正义，英雄受恶霸官府双重欺压，被逼至无路可走的时候，英雄杀掉仇人便具有了正义性。

京剧《快活林》也对人物关系做了一些调整。小说《水浒传》里，尽管有“快活林酒店”这一称呼，但“快活林”确切地说应该是个地名，施恩也算是个地头蛇，因为周围各店家、赌坊、兑坊都要送闲钱与施恩，过路妓女之人，到那里来时，先得参见施恩，然后才许趁食。《水浒传》写施恩与武松的故事，是有意识地表现有恩必报的思想，甚至不惜牺牲是非判断以赞赏弘扬这种思想。武松因施恩施舍几顿饭，便为施恩醉打蒋门神，甚至不惜以生命相报。通过对武松报恩的表现，作者表明对武松的赞赏与崇敬。^②京剧《快活林》里，“快活林”是施恩开的酒馆的名字。施恩除了开酒馆之外，没有什么其他行为，较原著要单纯多了。蒋门神听说开了一家酒店，前去潇洒一番。吃酒不给钱，命施恩将酒馆让他开几天。《快活林》省略施恩的施舍行为，而突出在去打蒋门神的路上，各个店东向武松敬酒的场景。武松有句唱“兄弟行在大路上，两旁俱是好客商。”各个店东都称施恩为“施公子”，这些店东和施恩都是朋友关系，他们向打虎英雄表示敬意，武松表现得很谦让：“萍水相逢，怎敢叨扰”，而对方却说“四海之内，皆为朋友”，于是把施恩放在小民的位置上，蒋门神成了众店家都害怕的人物，武松的行为也由报恩变为打抱不平。在舞台上，武松被塑造成嫉恶如仇、刚正不阿并带有悲壮色彩的英雄，体现出崇高的美学风范，反映了民众所寄予的希望与理想，

① 盖叫天口述 何慢、龚义江整理《粉墨春秋》中国戏剧出版社 1980 年 1 月第二版（增订本） 237 页

② 涂秀虹《元明小说戏曲关系研究》上海三联书店 2004 年 11 月 126 页

成了一种抱打不平，为民除害的象征。

三、对残忍行为血腥场景的摒弃

《水浒传》里带有自然主义的描写主要集中在二十五至五十回之间，大致可分为两种情况：一种是梁山好汉杀掉谋害自己的仇人（在书里多被认定为奸夫淫妇、贪官污吏一类），结局都是剖腹剜心，割下头颅，甚至被一块块割肉吃掉。另一种是许多好汉在不认识之前你死我活，一方要将另一方做人肉包子，下馄饨，或是在吃饭喝酒之时无理取闹，大打出手。互通了姓名后，言归于好，称兄道弟。

京剧水浒戏对于前者都是点到而已，含有较多的舞台因素，因为血淋淋的景象是不容易在舞台上表现的。对于后者，则省略了他们在不相识之前的情节，这种删改则带有较多的道德因素。《小鳌山》省略了宋江险被王矮虎、燕顺做人肉包子的情节。《小孤山》省去了宋江被带入李立的人肉包子作坊，李俊赶来让宋江还没被下手。《浔阳楼》省略了戴宗在不认得宋江之前非常凶狠地对待宋江。

《真假李逵》把李鬼当作好人来处理，李鬼受了李逵的帮助后，感激不尽，和李逵同上梁山。此外，《武十回》没有包括武松醉打孔亮，后遇宋江两人又和好的情节，尽管盖叫天在其口述中偶提及《打孔亮》^①，但整本《武松》到了《蜈蚣岭》就结束。可见，《打孔亮》可能出现过，但很快遭到淘汰，似乎“醉打孔亮”与民众在武松身上寄予的英雄形象不大相称。说明原著中好汉的某些行为并不能为民众包括艺人们所认同接受。相对于《水浒传》来说，京剧水浒戏有了一定的是非标准，艺人们对此类的情节，不是点到而已，化丑为美，多数是斩草除根。原著中宋江发配江州这段描写含有很多的巧合性。好汉打斗多拿别人的性命来满足自己的私欲，和好的原因则是仅仅听说了对方的名字，一听对方是宋江马上改颜换色，认作兄弟。这种叙事逻辑到了京剧的时代早已为艺人所抛弃。通过这样的删改，虽然人物的道德评价比较单纯，单纯并不意味着好人绝对的好，坏人绝对的坏，而是对原著人物性格发展不合逻辑的一种纠正。艺人们注意到人与人之间关系的变化，人的感情态度的变化，需要有充分的社会心理依据。

总的说来，京剧水浒戏中，好汉与官府之间偏向于斗，而好汉与好汉之间偏向于和。《柴家庄》一剧删去原著宋江无意碰了武松，武松要打宋江的情节，对

^① 盖叫天口述 何慢、龚义江整理《粉墨春秋》中国戏剧出版社 1980 年 1 月第二版（增订本） 274 页

原著中武松在柴家庄醉酒大人的前科也只字不提，却有意突出宋江武松在刚见面之时朋友的情谊。此剧是柴大官人传唤武松见宋江的，宋江和武松同在柴家庄上避祸，相见之下十分契合。第四场有三处值得注意。一是柴进的一句“四海之内，皆为朋友，些小之事，何足挂齿！”二是武松一出场便叹：“一生事业余长剑，半世飘零类转蓬。”并说：“想俺武松乃是粗鲁之人，不愿结交官吏。”三是武松说：“俺因思念兄长，意欲回乡探望，不想疾病缠身，耽延了日期。如今与兄长相会，心中欢悦，病体好了大半。只因思兄心切，日内就要启程，不能与兄长盘桓，岂不令人可恨！”这三处都是在原著的基础上的发挥，最后一句先让武松表达了相见恨晚之情，再表现相离别的依依不舍。由此可以看出艺人创作的思想倾向，好汉之间的“和”，并不是大块吃肉大碗喝酒（这样的景象在京剧水浒戏里非常少），而是相互帮助间体现的友谊。

对于好汉的残忍行为，无理取闹，某些剧目甚至站在批判的立场上。《小孤山》即是一例。原著里薛永街头卖艺，宋江路过，给予资助，而在揭阳镇称霸的穆弘认为宋江灭了揭阳镇的威风，因而发生打斗。而此戏把薛永和穆弘的冲突放在酒馆里，让酒保作为他们之外的第三者。视角从英雄转向了平民百姓，完全是于原作之外的发挥。

在这场冲突中，穆弘穆春兄弟先预定了座位。宋江、薛永来吃饭时见座位空着就先吃。等到穆弘来的时候，酒保求他们让一让。薛永不屑一顾：“哼！你拿穆家寨欺压我们不成？”而宋江的两个差人也故意刁难（第七场）。穆弘见有人占了座位，便与薛永大打出手。酒保谁都不敢得罪，却成了双方厮打的最大受害者。“哎！你瞧，白吃白喝，上楼就打起来啦。这买卖还干个什么劲儿，不干啦！挑幌子，上板儿。伙计们，贴封条，此铺出倒！”

编剧通过酒保之口，对双方都有声讨。作者已不是站在英雄的立场来写英雄的武艺高强、丰功伟绩，而把目光投向于社会下层人生活之艰难。同样在《石秀探庄》里，作者也借钟离老人之口说“宁为太平犬，不做乱世人。”这些都是当时兵荒马乱时期普通百姓生活的真实写照，反映了人们对和平安宁生活的乞求。

第二节 忠奸对立的遗留与消解

一、士大夫笔下的忠奸对立模式

明清小说戏曲作品，涉及政治内容时，多半是忠奸对立的模式。忠君观念是其中的核心：作为最高统治者是没有过错的，也很少出场，而效忠皇帝的忠臣也几乎没有缺点。坏就坏在奸臣身上，他们让谏路阻塞，圣上蒙蔽，让忠臣受到百般的陷害。作者多站在忠臣的立场上，对奸臣毫不留情地加以批判，把一切罪责都推在奸臣身上。

就《水浒传》而言，忠君思想在宋江接受招安，征辽剿方腊中得到最集中的体现。宋江在几次打败高俅、童贯之后，主动接受招安以洗草寇之名，获得合法身份。而征辽、剿方腊则是宋江报效朝廷的实际行动。作者几次重申宋江“宁可朝廷负我，我忠心不负朝廷”的信条，以表现宋江对朝廷的忠诚。但《水浒传》所写的故事本身，正如作者自己所说的“十恶不赦的勾当”。将历史上的强盗、市民眼中的英雄好汉，改造成士大夫所认可的忠臣，反差太大。作者虽煞费苦心，但并不成功。读者看到的仍然是官逼民反、乱自上作、江湖义气的内容。《水浒传》仍然是历来统治者和众多道学家诋毁的对象。

由《水浒传》改编的明清文人传奇，主要有李开先的《宝剑记》、沈璟的《义侠记》、许自昌的《水浒记》、李素甫的《元宵闹》等。^①这些传奇都是根据《水浒传》的某一英雄故事而作。英雄多被赋予具有治国平天下的士大夫情怀，《义侠记》的武松体现得不是很明显，带点江湖味道。而《宝剑记》将原来带有造反性质的故事变成了一个彻头彻尾的忠奸斗争戏。林冲遭到高俅的陷害乃是因为他每怀苦谏之心，作者肯定并可以表现林冲冒死相圣上进谏。林冲成了传统伦理中忠孝的典型。《元宵闹》的卢俊义在自报家门时说：“所为幼而学，壮而行，当货作皇家砥柱；出则将，入则相，堪绘于帝室之凌烟。恨只恨谗臣专政，蔡京、童贯、高俅、杨戩等紊乱朝纲；忧只忧强寇虐民，那田虎、王庆、方腊、宋江辈荼毒黎庶。”在《水浒记》第十一出，宋江与张文远的对话：“张兄，你那里知道小弟的心事。小弟不为一家愁绝，止因万姓心伤。奸佞盈朝，豺狼当道，不思为民为国，但要自利自私。……张兄，你只看因他一个生辰，惊动多少地方，刻剥多少小民！如今人人思乱，家家动摇，岂是个太平的景象！”总之，《水浒传》里好汉们舞枪弄棒大肆喝酒吃肉的生活，在这儿消失殆尽。这些英雄形象更体现出文

^① 参见傅惜华编《水浒传戏曲集》第二集 中华书局 1962年1月

人士大夫强烈的政治情结和功名意识。

虽然《义侠记》、《水浒记》、《元宵闹》有不少情节与《水浒传》无多大差异，忠奸斗争并不是其主要内容，但作者们都要给英雄加上一个帽子，都以招安作结局。《水浒记》结尾：替天行道旌旗漾，看忠义堂颜高敞，管指日招安达帝乡。只合终身作卧龙，偏承霄汉渥恩浓。只令文字传青简，不使功名上景钟。《元宵闹》第八折：（生）念俊义虽系鄙夫，粗知礼义。其盗泉之水，尚洁不饮，焉肯就此滔天大逆，以玷终身？惟义士谅之！（外）员外所言差矣！宋江等虽身失草莽，专望招安，悉作皇家之梁栋。料不蕞尔偷生。倘蒙不弃，请居正位。《义侠记》第三十四出，宋江上场：“俺虽则啸聚在此，日夜指望招安，要与国家出力。但闻杨戩、童贯诸人，欺弊多端，猜忌太甚，每每要与俺山寨中做头敌。”三十六出：“中书省传奉敕旨：‘近闻宋江、武松等，犯罪皆非本怀，其情实为可悯；况归顺之心久矣，且报效之志凜然。……将宋江大小人员并家属尽行赦免。’”

作者这样写，为了说明英雄们都是为国效忠的，因奸臣当道才不得不落草为寇，把罪责都归到奸臣身上，让梁山聚义名正言顺。

《水浒传》刻意表现的忠君思想还影响到它的两部续书：《水浒后传》和《荡寇志》。过去从农民起义的角度，批判《荡寇志》为污蔑农民起义的小说。若从忠君思想的角度看，两部小说没有多少本质的区别。《水浒后传》赞赏的是保卫大宋朝（抗金），一心维护圣上的梁山英雄，而《荡寇志》赞赏的是既反抗奸臣，又不反朝廷，还致力于征剿反朝廷的英雄。两部小说都把高俅作为主人公的敌人，只是对梁山英雄是终于朝廷还是谋反朝廷的看法上存在分歧。

二、忠奸对立在京剧水浒戏中遗留与消解

忠奸对立的现象在某些京剧水浒戏中仍然存在，像《太湖山》、《艳阳楼》都是英雄扫除奸佞为内容的戏。《艳阳楼》（戏考 11）花逢春、秦仁、徐世英救徐佩珠时，有一段“小桃红”的曲牌：

闻他家流言种种，惨横行，阿附的侍人，尽都是奸合佞，闭贤路，结党朋，视王法全不在心。

又如《野猪林》（汇编 71）第五场林冲上场词：

（引）志气凌空贯长虹，壮怀未展愧英雄。……俺、豹子头林冲。中原不羁

英雄，燕赵慷慨之士。忠心壮志，欲继马伏波之奇功；烈肝侠胆，孺慕关壮缪之大义。只是俺生不逢时，目今豺犬满朝，虎狼当道，埋没贤良，辜负男儿封侯之愿。俺就在这八十万禁军，充了一名棍棒教头。……

这段自报家门文辞偏于典雅，中间的对偶句还比较晦涩。林冲表达了其壮志未酬，郁郁不得志，似乎当了八十万禁军教头还嫌官小。与文人传奇中英雄自报家门的口气相近，还没有摆脱传统文人笔下士大夫模式化形象的窠臼。

但京剧水浒戏在忠君这一点上，比前代作品有很大的变化，有些剧目明确表示对忠君观念的否定。像《小鳌山》一剧在二十二场安排宋江与秦明之间关于忠君的辩论：

秦明 为君不正当谏告，纵然一死美名标！

宋江 如此愚忠万古笑，

秦明 自古忠邪路两条！

宋江 将军休把愚忠抱，

秦明 一片丹心保宋朝！

宋江 将军不听某劝告，怕只怕事到头来无有下梢！

《小鳌山》最后还有几句更为大胆：

宋江 四海英雄起怒焰，个个聚义在高山。大宋朝理当从头换，群策群力何畏难？救民水火是所愿，日月增光再洗江山。

上述台词表达的政治观点相当鲜明。我们不排除知识分子参与创作的可能性。这位不知名的作者，敢于对以往封建士大夫所宣扬的愚忠公然发起挑战，勇气是很难得的。最后含有影射现实的意思，京剧产生的时代是清朝内忧外患的时代，西方列强的大举入侵，清政府的腐朽软弱，“君权神圣不可侵犯”的观念在人们心中就很容易破产。作者在这儿表示要推翻旧王朝，建立新江山，很有改天换地的气概，这是以往所有关于水浒的小说戏曲作品从未有过的新气象。

忠君观念的消解还表现在题材的选择上。过去有关水浒的小说戏曲作品，强调忠君观念的内容绝大部分被京剧所淘汰。尽管《荡寇志》在某些人物刻画上细致生动，但艺人们对他们似乎不感兴趣。像《艳阳楼》、《太湖山》、《昊天关》，虽然人物来自《水浒后传》，可情节与《水浒后传》没有关系。这两部小说之所以不被京剧艺人们所看好，不在于颂扬梁山还是诬蔑梁山，而是其浓厚的政治说

教。《太湖山》第一场梁山后代回忆当年梁山景象，索超有句台词说得很明确：

大哥！想当年梁山众家弟兄，误受招安，有功不赏，反来加害。有这无道昏君，也就有此奸佞之臣。

第二场通过老院子之口说出尚书闻焕章之死：

只因我家老爷，上殿参奏秦桧。圣上不准，反将老爷责贬官职，押入监牢。我家老爷在监中，他、他、他……呕血身亡了。

“圣上”在这儿虽没有直接描写，但对“圣上”的贬义显而易见。《太湖山》的人物虽有忠奸之分，但忠奸的分野已不在于对圣上是否忠诚。过去刻意表现忠臣冒死进谏的描写消失了，取而代之的是忠臣进谏导致的悲剧。《太湖山》的结尾，李俊的等杀了秦桧之后，他们的行动计划也体现出老百姓的立场：

先回太湖，会同众头领，接取闻老夫人母女，一同投奔鸡肋山赤须龙黄豹那里安身，以免惹动官兵去扰太湖。

如不弃了太湖，又恐百姓遭害，池鱼遭殃。

可以说，《太湖山》尽管接受了传统士大夫意识的影响和官文化统治的权威（第四章将详述），但仍属于民间的范畴。它并不是以宣扬政治伦理为目的，而体现了民众的是非标准和道德准则，有较强的人民性和斗争性。

但封建文人对绿林造反，对抗朝廷之类的问题很敏感。像余治《禁止演淫盗诸戏论》云：

水浒一书，亦在禁限。盖观水浒者，至戕官篡囚，辄以为快，不知上下有定分，乃天经地义，父虽不慈，子不可忤，官虽失德，民不可犯。宋江等三十六人，横行天下，一夕尽为张叔夜所杀，载在正史，凡为不轨者，可以鉴戒。今登场演水浒，但见盗贼之纵横得志，而不见盗贼之骈首受戮，岂不长凶悍之气，而开贼杀之机乎。案优伶为本学所统管，凡有点淫盗诸戏者，仰班头即请更换，尔市民亦宜慎择之，以助本学正人心，消乱萌而迓神贶，是所厚望。^①

余治生活于咸丰年间，正是皮黄剧形成并逐渐走向繁荣的时期，他本人还创作皮黄剧本《庶几堂之乐》。余治的本意是维持风教，维护社会的尊卑秩序。但是和《荡寇志》的命运一样，余治所推崇的伦理教化，并不能改变广大民众的偏嗜。《翼化堂条约》又云：

① 王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》（增订本）上海古籍出版社 1981 年 2 月 137 页

即如祝家庄、蔡家庄等处地方，皆属团练义民，欲集众起义，剿除盗藪，以伸天讨者，卒之均为若辈所败。而观戏者反籍籍称宋江等神勇，且并不闻为祝、蔡等庄一声惋惜。噫，世道至此，纲沦法斁，而当事者皆相视漠然，千百年来，无人过问，为可叹也。^①

在明清传奇时代，之所以出现一大堆忠奸斗争的作品，取决于两个因素：一是封建士大夫掌握着创作的主动权，他们长期接受礼法的熏陶，对道统热情而又执着，二是要有一批同样具有忠君意识的观众。只有这样双方才能产生富有政治感情的共鸣圈。“《鸣凤记》开明清传奇反映当代重大事件，表现忠奸斗争主题之先，一时模仿之作层出迭见。……这些作品构成了传奇题材中倾向性一致的一类，形成鲜明的传统。”^②在严嵩、魏忠贤专权的黑暗时期，忠奸斗争的作品与现实政治结合的较为紧密，故能调动当时观众的情绪，盛演一时。但反权奸不反昏君的思想倾向，最终只能起麻痹人民斗志的作用，一旦时过境迁，高谈阔论所谓的忠君思想，只能暴露其政治道德的虚伪。

戏曲发展到余治的时代便不同了，传统文人在戏曲创作中占主导地位的时代已经过去。余治尽管为戏曲的高台教化大声疾呼，面对来势汹汹、遍地开花的花部戏曲，却只能一声长叹，“呜呼，人心死矣。”传统的封建士大夫还依着传统的思维惯性在戏曲小说中进行虔诚的布道，但他们已经无法树立自己的文化统治权威。民众思想意识的发展，一旦形成新生的力量，并不是一两个文人所能左右，只会促进旧有的道德体系走向瓦解。

在梁山与外部战争的戏中，《法华寺》一剧比较特殊，是以杀害梁山头领晁盖的英雄史文恭为主角。史文恭发誓：“要把梁山俱扫荡，方显得四海名扬。”在征剿梁山失败后，始终没有改变效力皇朝的政治信念：

史文恭（唱西皮快板）不由豪杰咬牙根，怒冲冲且把那贼的分赃厅来进，振起精神骂贼人。

宋江，狗强盗！想你这贼，本是郓城小吏，假冒仁义之名，无端打死人命，怕受王法典刑，因此占山为寇，反抗官军。我今虽被擒获，以死报答朝廷。一旦天兵到此，尔等死无葬身之地。宋江啊，贼！想你老爷一死，重如泰山，九泉有灵，定当化为厉鬼，捉尔等魂魄也！

① 王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》（增订本）上海古籍出版社 1981 年 2 月 197 页

② 廖奔《中国戏曲发展史》山西教育出版社 2000 年 10 月 257 页

史文恭可以算作是传统意义上的忠臣，他的报效朝廷的行为颇有些悲壮的色彩。但是史文恭自以为能明标青史，宋江并买账，说他是“一派胡言”，这位忠臣叹了两声“苍天啊”便被花荣的神箭结束了性命。编者似乎对史文恭持一种同情的态度，效忠朝廷的只落得如此下场，做一个忠臣能说有多少价值呢？

三、武戏对政治意义的淡化

在京剧水浒戏中，梁山与外部的战争、打擂格斗，最后胜利者都是梁山。不过，我们还不能仅仅从对抗官府，反抗压迫的角度来理解这些水浒戏。观众（读者）对文艺作品中造反者的喜爱，有着很复杂的社会心理。“一个心照不宣的事实是：与人们在日常生活中，习惯于向那些安分守己的道德楷模和亦步亦趋的社会良民们送上赞美之词截然不同；在艺术领域里，人们的关注总是更多地投向形形色色的反体制的角儿，对所谓的‘痞子文学’与‘色情艺术’津津乐道。”^①观者演者在现实生活中各种禁忌、束缚和压抑下的利比多，便在舞台上得以充分地宣泄。京剧的观众中，不乏有许多王公大臣。同治光绪年间，像《神州擂》、《蔡家庄》、《祝家庄》、《大名府》、《闹江州》、《打渔杀家》这些属于造反类的戏，也是像余治这样的封建文人所极力反对的戏，频频出现在内廷演出的舞台上。^②这些王公大臣并不因为这些戏有造反的内容而不去欣赏玩味。他们在晚清政治中是最高统治者，但作为京剧观众，则进入了一种审美状态。过去中国戏曲因为文人士大夫的参与，文学性得到很大的提高，但同时又受到作者政治伦理观的严重束缚，始终无法摆脱文以载道的功利性。而这时期的京剧则因为这些王公贵族对剧目的题材内容比较宽容，在他们的参与下，被当作一种独立的艺术，淡化了政治上的功利性，获得极大的发展自由。

京剧水浒戏有一个突出的特点：出现了大量的武戏。许多水浒戏并不突出梁山与其对立方政治上的冲突，或者说，政治立场的对立只是一个外壳。《昊天关》虽然在开头有一段独白，绿林好汉怀恨奸佞，恼恨朝廷，特别恼恨害死宋江和众家弟兄的蔡京、童贯，表示要为宋江和众家弟兄报仇。不过，戏的主体是如何攻打昊天关这个城池。花逢春和费宝装扮成一个解子和一个犯人，被守城的赵义发觉，经过一番打斗，赵义被擒，情节如此简单。赵义只是与梁山相对立的一个

① 徐岱《基础诗学》浙江大学出版社 2005 年 10 月 396 页

② 范丽敏《清代北京戏曲演出研究》人民文学出版社 2007 年 5 月 130-136 页

人物符号，出场很晚，场次也很少。戏既没有展示赵义与绿林好汉实质性的利害冲突，也没有展示赵义与奸臣贪官的关系，而真正害死宋江众家弟兄的蔡京童贯也没登场。报仇与攻打城池没有实质的联系，使得这出戏的政治意义大大降低，只剩下双方的打斗与计谋。

抽象的政治观念是很难用一两场武斗来表达出来，许多水浒戏是通过人物的上场白来表明双方各自的政治立场。《神州擂》（汇编 81）宋江表示：“济困扶危梁山将，替天行道忠义堂。”王永表示：“立志除奸”，“一片丹心报君王”，“可恨梁山草寇，每每拒敌官兵，甚为可虑。……”不过对于观众来说，他们不会理会宋江如何替天行道，也不会关注王永如何报答君王，只会从双方的摆擂中享受其中的快感和乐趣。《请关胜》也是如此，关胜表示要“奠定社稷”，梁山一方表示要“替天行道”，关胜问对方“替何天来行何道”（二十三场），对方并未给予回答。在许多其他的水浒戏里，“替天行道”经常出现在梁山人物的上场词中，但究竟有什么样的意义，并不是这些戏所关心的问题。仅仅是个口号而已。

而像《百花庄》、《红桃山》这样的武戏，则连“替天行道”、“报效朝廷”这样的外壳都去掉了。《百花庄》中，白氏兄妹的父亲在告职回郡的路上，被李逵误杀。白氏兄妹摆擂台招天下英雄，对付梁山为父报仇。此剧第二、三场单纯表现白氏兄妹的武艺高强，并且兄妹练武的场面处理得诗情画意，“日暖溶溶，山花映水红，看春风和畅黄莺弄”，可以说毫无半点紧张气氛。很有反讽意味的是，白氏兄妹结果把自己的仇人给招了进来。天下的英雄都让梁山给招尽，被宋江称为“有万夫不当之勇”的白氏兄妹，想招比他们更厉害的英雄，大概只有梁山了。

《红桃山》是女盗张月娥与梁山对垒的故事。双方都是草寇，不存在忠与邪的问题。张月娥霸占桃花山，林冲等来征剿，三位男性英雄合起来斗一位女英雄，还很难收拾。类似的还有《扈家庄》，武旦的地位比较突出，主要起着性别平衡的作用。众多男性英雄围着一个女英雄转，犹如众星捧月。武旦的身段婀娜，更能引起观众的注意而成为舞台上的焦点。事实上，与梁山对垒的都是武艺高强，不好对付的人物，这些人物形象往往更为突出。而梁山人物则多以集体出现，人物多是单一的平面化的。

在观众心目中，梁山成了天下英雄豪杰理想的聚居之所，梁山一方总是最后的胜利者。但京剧水浒戏中，很多武戏是根据舞台上怎么好听，怎么好看就创作的。

什么，并不讲究对垒双方的谁是谁非。姑且不论这种现象存在多么大的局限性，笔者认为这是戏曲走向近代的一个很重要的标志，它背离了“自‘礼乐传统’到‘儒家诗教’的重质轻文，重伦常政治轻审美愉悦的正统准则与批评尺度”，而重视“审美本身的逻辑、规律及其重要意义”。^①因此，大量武戏的出现，具有很强的时代特征和进步性。

第三节 趋于“和”的审美趣味

中国自古就有“礼乐”的传统，倡礼教，主人伦，通过礼的规范约束，来实现既定社会秩序的和谐稳定，传统儒家崇尚中庸之道，即所谓“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”，喜怒哀乐等内在情感都不可过分。从而情感与感受的细致、微妙、含蓄深远，经常成为所谓一唱三叹，余意不尽的中国艺术的特征。^②

《水浒传》在中国文学史上是个例外，是个男人气十足的作品。对抗官府包含着崇尚攻击强悍，崇尚武力甚至暴力，也包含着对文官的鄙视。所体现的思维方式，不是传统的中庸，天人合一，而是颇具有西方二元对立的色彩。强调戒色，强调大块吃肉大碗喝酒的生活，都是好走极端的表现，与儒家的温柔敦厚的礼乐传统背道而驰。在中国文学史上，很少有作品像《水浒传》这样非常逼真地模仿、写实血淋淋的杀人吃人场面，刺激挑动读者的感官。从这一点上看，《水浒传》是对传统的中庸思维方式，审美观念的一次反拨，对中国古代的文学艺术有着独特的价值。这种反拨大概也是《水浒传》屡遭禁毁却又广受欢迎的原因吧。

这种反拨到了后世水浒戏中都发生了不同程度的变异。京剧水浒戏体现出对传统在一定程度上的回归。不过，与文人传奇中的水浒戏不一样，京剧还没有回归至“哀而不伤，怨而不怒”的程度，也没有回归到封建伦理秩序中来，而是完全为了舞台上的赏心悦目。

一、亦庄亦谐的赏玩性品格

好汉们在食欲物欲上的放纵以及某些极端化的情感到京剧里都得到了消除，在对原著情节的取舍和自身的创造中，某些京剧水浒戏从一味对逞凶斗狠的渲染

^① 李泽厚《美学三书》安徽文艺出版社 1999年1月 394、413-414页

^② 李泽厚《美学三书》安徽文艺出版社 1999年1月 238、240页

转移到对角色与角色之间的心理活动、精神气质的刻画上来，并具有浓厚的赏玩性特征。“将能反映对象精神实质的因素加以夸饰，而同时将某些有损视听之美的因素加以大胆冲淡、舍弃和变形。”^①

盖叫天对《快活林》中一段表演的处理，很能体现京剧的这一品格：

这里我过去演全本的时候有一段戏叫“举石结拜”，院子里有一块千斤石，武松只手举起，施恩看到他有这大力气，方才提出结拜的要求。后来我觉得这段戏在台上掬起袖子，举一块假石头，搞上半天，不美，而且武松的力气要是在前面让施恩亲眼见到，那后面一路提心吊胆的戏，也就没有必要了。所以就把它给删去了。这样武松既显得胸有成竹，并非莽撞从事，同时又不妨碍下面的戏。^②

“举石结拜”在《水浒传》里有相对应的情节，盖叫天将它删去基于两点，一是姿态不美，二是与后面的情节有矛盾。京剧《快活林》在武松由施恩陪着去快活林的路上大做文章。盖叫天说：“这个戏编排得好，先不忙让武松与蒋忠会面，写在他路上喝酒，而且不只喝一次，而且是接二连三地喝，……”^③其实，《快活林》并非像原著那样，单纯地表现武松的酒量与力气，而是着重刻画武松与施恩在路上不同的心理状态：武松越喝酒兴致越高，施恩本抱着满腔希望，越看武松喝酒心越冷，还未到快活林先溜了。这是京剧《快活林》与小说相关情节最大的不同点，也是超越原著的地方。这段戏二人的对比使故事变得轻松富有趣味，可见京剧在展演故事的时候，并不为原著所束缚，很有创造性的。而举石结拜显然是后来者依据原著所加，倒能看出当时海派京剧中道具机关布景与京剧本身写意的表演得碰撞。但此类的添加无异于画蛇添足，它与原作的整体风格情节并不协调，最后盖叫天还是将它舍弃。

赏玩性的特征不只是化丑为美，讲究唱念做打所带来的形式上的美感。在情节、人物安排上，京剧喜欢把严肃又紧张的故事做幽默化的处理，显得有张有弛。

盖叫天在谈武松的表演经验时，比较强调武松作为英雄所具有的仗义刚直的品格和正气、阳刚、崇高的美学风范。所以他口述武松从头至尾都笼罩在严肃冷峻的氛围之下。但整个武十回也有让观众休闲的时候。《快活林》里这样的成分比较多，像武松与施恩在去往快活林的路上就很有喜剧色彩。而后武松在酒馆里

① 刘琦《京剧形式特征》天津古籍出版社 2003 年 1 月 203 页

② 盖叫天口述 何慢、龚义江整理《粉墨春秋》中国戏剧出版社 1981 年 1 月第二版（增订本） 273 页

③ 同上

的戏，则更带有“为观众找乐子”的因素。盖叫天对英雄的醉与醉中的英雄在表演上的分寸予以特别的强调，但对后边“为观众找乐子”的表演却有意地忽略了。

《快活林》在武松知道自己来的正是蒋门神的酒店，安插了这样的对话：

武松 敢是那蒋忠？

刘槐 要叫大爷！

武松 （知道确是找对了，自言自语）哎，不错。

刘槐 （以为武松同意叫大爷）本来的不错。

武松 酒保，你叫甚么名字？

刘槐 你问我呀，嘻嘻，我叫刘槐。

武松 你怎么叫刘槐呢？

刘槐 我爸爸姓刘，我妈养我的时候，在槐树底下养的，所以叫刘槐。

武松 刘槐！

刘槐 在这呢。

武松 我来问你，那蒋忠他往哪里去了？

武松本来是存心要找蒋门神打架的。武松刚进酒店，就将刘槐撞跌了一跤，叫“吃酒”时手碰刘槐的下巴。刘槐拿酒杯酒壶，武松嫌杯小，打着刘槐的脚。刘槐抱着大酒坛上，武松叫刘槐打去泥头，吹泥土迷了刘槐的眼。这些都是带有挑衅性的行为。如果按照现实生活的逻辑，酒保面对一个有意闹事的陌生人，这样嬉皮笑脸，似乎不大合情理。武松直接问蒋忠在哪里，完全不损情节的完整性。但京剧偏让武松与刘槐之间产生富有童趣，开玩笑似的一问一答。当刘槐作为一个舞台调剂的角色时，这一段对话就有了它的重要性，它使前后一系列挑衅性的行为，具有了“为观众找乐子”的因素。接下来，武松和刘槐的表演更具有漫画式的夸张与巧合：武松扔掉酒碗，左脚踏凳，右脚登桌子上，抱坛喝酒，刘槐则仰面倚桌子接饮流下的酒。武松放下坛子，正砸中刘槐的鼻子。刘槐用滑稽的动作来配合武松喝酒的步步高升。而后，武松要蒋大娘陪他喝酒，编者没有让他们直接面对面发生对话，而是让刘槐在中间被传来唤去。刘槐在双方角色的对立中起一个缓和作用，让观众暂时忘记故事本来尖锐的矛盾冲突，但同时要求演员运用相当高难度的技巧来完成这些巧合又夸张的动作表演，让观众进入一种赏玩的状态。

二、李逵的喜剧性色彩

在谈论京剧赏玩性品格时，李逵是个值得一提的人物。《水浒传》里的李逵是一个蛮横、盲目好勇、杀人成瘾的莽汉。到了京剧的舞台上，李逵消失了原来的霸气与匪气，被赋予了天真可爱、幽默滑稽的喜剧性色彩。

以李逵为主角的戏有《丁甲山》、《清风寨》、《真假李逵》等。《丁甲山》又名《李逵负荆》，故事情节直接来源于元代康进之撰的杂剧《梁山泊黑旋风负荆》。应该说，京剧里李逵形象的喜剧性，都是从此杂剧继承下来的。不过，京剧将杂剧中的伦理意义淡化了，更突出舞台上的观赏效果。京剧似乎很喜欢突出李逵的“黑”，经常将李逵与燕青绑在一起，用燕青的“白”来反衬。一黑一白在台上当然别有效果。京剧就在这一黑一白之间，把梁山行动变成了两个角色的玩笑逗乐。如《清风寨》（汇编 33）第六场：

李逵 哎呀咋咋咋！兄弟，你瞧二哥漆黑的脑袋，挺长的胡子，我哪儿像新人哪？兄弟你小白脸、碴儿光，你扮倒不错。

燕青 你扮是不扮？

李逵 我扮不了！

燕青 呸！（举拳）着打！

李逵 你等等！你打完了我，还叫我扮吗？

燕青 打完了你，还叫你扮！

李逵 你瞧，我怎那么贱骨头？就这么扮新人吗？

元杂剧《梁山泊黑旋风负荆》末尾李逵与鲁智深捉贼，到京剧《丁甲山》变成了李逵与燕青捉贼。李逵带上浓厚的撒娇味儿。

燕青 啊！咱是不去！

李逵 你瞧！他又端起来啦。好兄弟，跟哥哥走一趟吧！

燕青 不去！

李逵 好意思吗？

燕青 不去！

李逵 喂，好兄弟，哥哥杀个鸡你听，（学鸡叫介）走吧！

[燕青笑介。李逵、燕青下]

在《神州擂》、《百花庄》、《蔡家庄》、《大名府》、《扈家庄》等战争打擂的戏

中，李逵充当次要角色。以集体行动的梁山一方，李逵是比较引人注目的，因为他总是单独行动。在《百花庄》、《神州擂》里，燕青总是做打探人的角色，李逵则不被派遣私自下山，半路与燕青会合，第一个冲上擂台，打的却是对方的徒弟。

《蔡家庄》里李逵听说因明日重阳节众家弟兄要登高饮酒，无人前去，便怒气填胸，表示要进帐讨令，前去活捉蔡狄全，以羞众家哥哥。京剧并没有通过李逵这个人物表达他对梁山以及敌对方什么态度与感情，也并不想通过李逵来表达某种伦理观念或思想立场，而是着重表现李逵这一人物本身的趣味性。李逵急于表现自己，抢占功劳，在行动中总是冲在最前面。这一特点在京剧里显得很突出，以致李逵无论是心情激动还是愤怒，都显得很可爱。虽然李逵在某些地方自称“豪杰”，但是他经常闹笑话。如《扈家庄》：

李逵 嘿，指望下得山来擒那扈三娘，不想被她这一枪，扎了一个大窟窿。

另外，李逵的斧子也失去了杀人的功能，成了一个象征性的威慑，“板斧一落如切瓜”，打仗杀人的事件变成了戏耍。京剧赏玩性的品格在李逵身上得到了充分体现。

三、亦实亦虚的艺术处理

在京剧舞台上，演员展演一个故事的时候，经常处于一种跳进跳出的状态，演员从所扮演的人物角色中跳出来，借着故事中的角色之名，进行自我表演，当演员从角色中跳出后，情节的展演便在演员跳出的状态下延伸，直到演员又回到原有的角色中去。像《打渔杀家》第四场教师爷到萧恩家讨鱼税的表演即使如此：

大教师 那么就叫门去吧。

四徒弟 师傅没教过。

大教师 这还用教？

四徒弟 还是瞧您的吧！

大教师 怎么，还是瞧我的？好，你们瞧着点！

四徒弟 瞧着点。

大教师 （小声地）萧恩，萧恩！

四徒弟 你大点声呀！

大教师 大点声，不叫他听见了吗？

四徒弟 为的是叫他听见哪！

大教师 哦，为的是叫他听见？等我脱了衣裳，（脱衣）我要叫啦。

四徒弟 您叫吧！

大教师 你们瞧着点，这是能耐本事，学会了吃遍天下。叫门得有叫门的架势，这叫做“拦门式”，萧恩不出来便罢，他要是一出来，我这上头一拳，底下一脚，他就得趴下。有道是金风未动蝉先觉，暗算无常死不知。……

上述台词，前面一大段都是演员的自我表演，只有最后几句才是真正进入了原有故事的人物角色，教师爷露出狠毒的本色，要置萧恩于死地。可以说这是一种半实半虚的处理手法。现实生活中的教师爷的本来面目只是点到而已，总体上说，舞台上的教师爷的形象是虚化的。又如：

萧恩 放你过去却也不难，你撞了老汉三“羊头”，若禁得住我三拳头，就放你过去。

大教师 好，你等等，等我运运气。

萧恩 怎么你还会运气？

大教师 甚么话哪，打人得会打，挨打也得会挨呀。

萧恩 好，运来，运来！

大教师运气。

萧恩 哪里有功夫？（用手戳大教师。）

大教师 你别戳呀，戳泄了气啦，还得重来。（运气。）

萧恩 运好了？站稳了哇！

萧恩打大教师三拳，二人架住，桂英持竹板上，打大教师。

大教师 好，你们俩打一个儿呀，接着我的吧！（逃下。）

这段表演中，萧恩用拳头打大教师，并将大教师打败是实的，但舞台上演员之间不可能打架，打架的过程则是虚的。演员从角色中跳出来，站到了第三者的立场上对角色进行评论，现场抓眼。最后，萧恩说“打出祸来了”则又回到原来的角色当中。

黄裳谈《打渔杀家》时说：“在话剧舞台上写出一个丑角大难，在旧戏舞台上则有典型的教师爷。教师爷演得好，可以入画，演得不好也不至于垮，但是话

剧中的丑角却不可有‘教师爷’味，其中缘故，可以深思。”^①

话剧强调演员演戏化入角色中，演员几乎没有自我表演的机会，故事情节不能在演员的干预下演得半虚半实。典型的教师爷在文人剧作家的笔下是很难产生的，它是演员与观众长期的互相交流，长期的演出实践的产物。

总的说来，京剧对于那些角色之间有着尖锐矛盾的故事，并不是有意渲染其中斗争的残酷性，而是让观众在轻松的状态下保持赏玩的兴趣。它明确地告诉观众：这是演员在演戏，不要把它当真。这样的处理，有着传统礼乐文化的影响，比较讲究提炼美的形式，排斥、避开引动情感官能的过分刺激或憎恶的事物图景。但京剧毕竟是在近代社会中产生、发展的，面向大众的文化消费品，并非完全回归到礼乐传统。许多情况下，京剧在强调赏玩性的时候，并没有消失原有故事紧张杀伐的气氛，让角色的情感得到充分的宣泄。比如《打渔杀家》第四场萧恩与大教师较量时的一段唱：

萧恩 听一言气得我七窍冒火！

不由得年迈人咬碎牙窝，

江湖上叫萧恩不才是我。

大战场小战场见过许多，

我好比出山虎独自一个，

何惧你看家犬一群一窝，

你本是奴下奴敢来欺我！（打大教师嘴巴）

这段唱中还有许多大教师的插白，这儿从略。“以戏台作为宣泄之所，是演剧者一项特权”^②，以演员为创作主体的京剧，其情感宣泄比以士大夫为创作主体的传奇和昆曲要强烈得多。在表演上，尤其是海派京剧，比较讲究动作的火爆，紧张与扣人心弦，特别是武戏，拿真刀真枪，以惊险的动作吸引观众，使京剧在很大程度上背离了“乐从和”的圈子。

^① 黄裳《旧戏新谈》北京出版社 2003 年 1 月 33 页

^② 王胜华《云南民族戏剧论》云南大学出版社 2000 年 2 月 232 页

第三章 狂欢与复调

第一节 从文人传奇到《缀白裘》

《水浒传》极端鄙视厌恶人特别是女人的性欲，性欲强烈的淫妇是作为不好色的梁山好汉的对立面而存在的。作者反复强调戒色，但客观上起的却是反面的效果。因为几个奸情故事写得细致生动，恰恰成为后世水戏戏曲作品的焦点。

在文人士大夫笔下，忠奸的对立还延伸到政治以外的其它方面。像《红梨记》中妓女谢素秋在作者的笔下成了标准的节妇，而王黼不仅是政治上的奸臣，情场上只配做俗子村夫，难管领秋月春风。《鸣凤记》的作者站在忠臣的立场上，带有很浓厚的整顿纲常的目的。对同一种婚姻行为在不同类型的人身上赋予不同的意义：忠臣纳妾目的是为了传宗接代，好让因进谏而被害的忠臣后继有人香火不断，而奸臣纳妾则是为了肉体上的享乐。在《宝剑记》、《义侠记》、《水浒记》、《元宵闹》^①这些水戏中，人物都分成两大类：一类与政治关系密切，另一类与性爱关系密切。前者主要是原著中的梁山英雄，后者主要是原著的奸夫淫妇。《宝剑记》里写到高衙内贪图张娘子，有关性的内容比较少，而《义侠记》的奸情戏则有了一定的篇幅，《水浒记》以三角故事作为其主要的情节，《元宵闹》更有意突出贾氏的不贞不节，出现两男两女的混交场面。这四部作品描写的重点，逐渐从英雄人物转到家庭内部。

传奇作者都给英雄都配了妻子。但英雄与其妻子在一起的时间非常少，几乎没有发生关系，与《水浒传》里英雄不近女色没有本质的区别。宋江、林冲的妻子作为正面形象，比英雄更加深明大义，成为英雄政治行为的催化剂。但作者却特别在意她们的贞节，《宝剑记》中林冲的妻子面临高衙内威逼的危险时，作者让锦儿去应承，而锦儿也是保全自己的贞节，还未被衙内玷污便上吊自杀。这样张娘子在一没丢贞节二没丢性命的情况下，与林冲在梁山上团圆。《水浒记》中，阎婆息被宋江杀了以后，张文远又去勾搭孟氏，但正待勾搭之际，孟氏被梁山一伙喽啰抢走。孟氏也是在没有被玷污的情况下与宋江团聚。这一类人物体现出强

^① 以下这些作品的分析，引文均来自傅惜华编《水戏戏曲集》第二集 中华书局 1962年1月

烈的封建伦理道德，是禁欲的。

但正面形象的对立面，却是另外一种生活。偷情者与英雄人物构成强烈的反差。张文远西门庆、李固重在写其贪图女色，而与政治、仕途功名没有任何关联。

对红杏出墙的女性，传奇作者们并没有表现出对女色的厌恶，而是寻找合适的理由以开脱其罪责。首先表现了这些女性的性苦闷。《义侠记》第五出潘金莲上场：“自怜妾命一何苦，嫁作村郎箕帚妇，常将月老苦埋怨，半生错配姻缘簿。……这武大身长三尺，家无一椽。赁房居住，卖饼为活，……又且吃醋捻酸，防闲得紧，教奴终日纳闷。”《元宵闹》第五折贾氏上场：“妾身贾氏。幼适卢君，以为得所，奈彼日夜演武习文，不以闺情为念。”第九折卢俊义在外久久不归贾氏决定与李固私通：“不是妇人情性劣，只因男子事乖违。”《水浒传》十五出，面对毫无邪念的宋江，阎婆息骂道：“啐！遇着这等一个俗子，岂不辜负了奴家的终身也！”第十八出：“奴家阎婆息，虽嫁了这个宋郎，卤莽有余，温存不足，那晓嘲风弄月，岂知惜玉怜香……真个可人期不来，俗子推不去，好生闷人！”

其次还赋予她们正常的爱情追求。《义侠记》十四出，潘金莲对西门庆说：“官人，你有心，我也先有意了。你对天罚了誓，我就依你。”《水浒传》十八出，阎婆息看宋江一头睡去：“啐，你看他把奴家，等闲相视司空惯，谁解怜香依玉软。哎，张三郎，张三郎！我一发要思量你了，……”《元宵闹》二十二折贾氏上场：“红颜自古多薄命，东风不管人孤另。改行没前程，从新忆旧人。旧人不可得，新者遥相忆。相弃与相亲，难凭枕畔盟。……不料李固那厮，不念家室之好，负我私恩；蠢尔春英，故将蒲柳之姿，替于枕席。”

这些奸情戏更多地带有才子佳人戏的味道。她们把自己的终生托付给另一个男人，不仅要求对方惜玉怜香，还要求爱情专一，不允许有第三者插足。尽管这些红杏出墙的女性最后都被英雄杀了，但内容上是远超过《水浒传》的。在《水浒传》里，奸夫淫妇被杀被认为是好汉的英雄行为，是无可非议的。传奇作者们却表现出对婚外情行为的理解与认同。《水浒传》在宋江杀息后故事还没有完，三十一出阎婆息阴魂未散，一往情深继续追求张文远：“三郎，奴家看起来，我既舍不得你，你又活不得我，不如我与你结一个鸳鸯冢，完了两人的夙愿罢！”这种对情的渲染，与《牡丹亭》的因情而生为情而死，有着某些相通之处。

而《元宵闹》先写贾氏与李固同床，后春英与李固同床，贾氏在春英面前失

了尊卑，被春英抢白了一顿。“他要是这等，我难道好逆他？”以致贾氏决定与张文远私通：“正是：夫人必自悔，然后人悔之。只恨自己做事乖张，致受他们奚落。仔细想起来，彼既不仁，我何守义？”最后贾氏、春英与张文远三人同床，而李固终因纵欲过度被他们一脚踢开。在写贾氏淫乱的同时，赋予了一定的悲剧色彩，人物呈现出多面的性格。这种对家庭内部矛盾的描写，与其他传奇相比，有了一个新的高度。这一类人物体现出强烈的情欲，是享乐的甚至是纵欲的。

可以说这两类人物互不干扰。青正木儿谈到《水浒传》时说：“此记一本小说水浒传而作，事迹与水浒传之第十三回到第十四回关于晁盖宋江事，并无大差，作者本旨盖在于描写宋江与阎婆息，然以描写晁盖之事过多。遂成分两头而为两家门之观。此结构上第一缺点也。”^①其他传奇也有同样的缺点。《元宵闹》的主旨恐怕也不是放在卢俊义身上。一方面传奇作者的文以载道观念根深蒂固，他们要在作品中进行虔诚的布道，但是性爱作为人的最基本的欲望，无法从根本上消除。这些作品明显打上了晚明时期强调人的自然情欲思潮的印记。另一方面文人的才子佳人的创作模式太强大了，儒家传统的温柔敦厚的美学倾向，使得原属朴刀杆棒、公案家数之类的故事发生重大变异，都偏嗜于男女情事。

此外，还有以潘巧云故事为内容的《翠屏山》，《古本戏曲丛刊》收录的是经过删节的本子，上卷十六出，下卷十一出，有十六出没有标目。^②其奸情故事的描写与《元宵闹》相似。先写潘巧云与海和尚在寺庙里交欢，然后海和尚与迎儿有染。写尽人物的淫乱之后，梁山英雄的刀子做一次道德上的审判，向观众表达伦理警示意义。但作者以细致的笔触写几对男女如何通奸，抱的还是欣赏的态度，是作者在道德伦理背后的潜意识的流露。

《缀白裘》^③收录了乾隆时期昆曲舞台上流行的折子戏和花部中流行的剧目。其中水浒戏有：

昆曲	翠屏山	交账、戏叔叔、送礼、反诳、酒楼、杀山
	水浒传	借茶、前诱、后诱、拾巾、刘唐、杀惜
	义侠记	打虎、戏叔、别兄、挑帘、做衣、捉奸、服毒
	虎囊弹	山门
	雁翎甲	盗甲

① （日）青正木儿《中国近世戏曲史》作家出版社 1958 年北京 264 页

② 陆萼庭在《昆剧演出史稿》（上海教育出版社 2006 年 1 月） 90 页说：“我们所能看到的，只是伶工传抄的清初总纲本”，“无疑是经过删改的本子。”作品见《古本戏曲丛刊》二集第八函。

③ 下文关于《缀白裘》所收的作品分析均依据由汪协如校正，中华书局 1955 年 6 月的版本。

花部	杂剧	落店、偷鸡
		闹店、夺林
		缴令、遣将、下山、擂台、大战、回山
		杀货、打店
		蜈蚣岭（上坟、除盗）
		过关
	西秦腔	搬场拐妻

在昆曲舞台上，《虎囊弹》、《雁翎甲》流行的只是单出，其他三部传奇除了打虎、刘唐外，都是关于奸情故事。而来自花部的水浒戏中，不少是武戏。但杀货、过关、搬场拐妻也是与“性”有关的。可见，选入《缀白裘》的水浒戏有两种：一是能表现很高的表演技艺；二是内容关于男女情事方面。

这其中还体现出花部雅部不同的审美趣味。《元宵闹》没有留下可供打磨的折子戏，说明男女床上的情节不太可能搬到昆曲的舞台上。《翠屏山》流行的关目中也没有交欢的内容。昆曲对男女情事，多限于眉目传情，言语挑逗。对人物伦理道德的定性，基本上没有跳出原作限定的框框，并且总在通奸双方之外安插个第三者，奸情总在某一正经严肃的幌子下偷偷地进行。第三者于道德上很正派，于男女风情却是很讨厌的人物，他们总要揭别人的底。体现出创作者对男女两性既充满兴趣，又讳莫如深的矜持态度。

而花部则相反，对两性的交合表现得大胆而直露。《搬场拐妻》（六集二卷）里，武大和潘金莲搬家，遇到一赶脚夫。武大上前请脚夫帮忙，脚夫不答应。潘金莲（美人）一出面，让脚夫怦然心动，事情立马办成了。脚夫公然在武大面前对潘金莲动手动脚，潘金莲哄着武大买馍馍，自己跟着脚夫的小毛驴跑了。“拐妻”实际上是二人的野合。《杀货》（十一集一卷）里皮弦商人听孙二娘说“我的夫君亡过了，耽搁我青春有三年”，便想入非非，“亏你熬得住”，直截了当地向孙二娘表白求婚，还幻想着与孙二娘做了夫妻，要掌柜又要算帐。“我腰间的银子花了罢，就死在黄泉也甘心。”《打店》（十一集一卷）里武松的解子对孙二娘也有类似的台词：“这个银子钱多在我处，今夜同你睡一觉。”孙二娘在这些丑角眼里变成了美女，引动这些单身男性产生非分之想。

尽管这些故事的结局，性饥渴的男性终究没得到性满足，《杀货》让皮弦商人在美酒里昏昏沉沉糊里糊涂地被孙二娘宰了，《搬场拐妻》让宋江作最后裁决，宋江让赶脚的私休，美女和驴一起归武大。但对人物并未做道德审判，《搬场拐

妻》并未对红杏出墙的行为做出什么惩罚，倒是宋江劝武大饶了脚夫。体现了对偷情者的宽容，对爱美之心人皆有之的肯定。

《过关》（六集四卷）叙述一巡检司官员，奉命为防梁山义军而查关，适有乞婆三人过关，乃令其各唱小曲，并与其中一乞婆对唱，以言辞戏耍为乐。这位老爷完全把查关置之度外：“丫头的，好比并头莲，可惜我老爷不得闲，若得闲，天天叫你来陪伴。我见了你，一天多吃几碗饭。叫一声丫头，我的心肝，快些去养，养个儿子学小旦。”而贴有一句唱：“要顽顽，且顽顽，贞节妇的牌坊造了千千万，不知误了多少单身汉！”这些曲词可以说是对贞节、天理的嘲笑与否定，认为两性的交合乃是天经地义。文人传奇、昆曲只表现了对男女偷情的欣赏与玩味，花部则充分地表达并肯定两性相吸所带来的感官上的快乐，这是两者最大的不同之处。

流行在昆曲舞台上的水浒戏中，保留到京剧里的，武戏占绝大多数。像夜奔、山门、打虎、盗甲、探庄，主角都是唱昆腔。而与奸情故事有关的折子戏，保留到京剧里仍唱昆腔者，为数极少。这一点，昆曲与京剧形成鲜明的对照。奸情戏在昆曲里占绝大多数，京剧里虽然它们仍然是舞台上流行的常演剧目，并广泛存在于其他地方戏曲中，但与数量众多的武戏而言，所占的比例是极小的。京剧对偷情行为本身没有表现太多的兴趣，就奸情故事本身京剧与昆曲所体现的审美趣味、某些伦理观念都有了不小的差异。

而前文提到的花部的三部戏，在京剧水浒戏中都有它们的影子。《搬场拐妻》后来由胡喜禄、王长寿、张喜子参考《混元盒》的部分情节，改变成京剧《五花洞》，并成为京剧中的热门剧目。^①《杀货》演变成后来的《卖皮弦》。《过关》虽然内容上与梁山人物没有任何关系，但巡检官与三位乞婆的戏耍则在京剧《大名府》中皂隶、城官身上和《蔡家庄》中蔡氏兄妹与梁山人物的戏耍中得到继承，使得战争戏变得别有一番趣味。后文详谈。

第二节 世俗化的享乐与狂欢

享乐意识的膨胀与狂欢化的场面是京剧水浒戏的又一思想倾向。《水浒传》

^① 见《京剧往谈录》收录的景孤血《由四大徽班时代开始到解放前的京剧新戏编演概论》一文 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编 北京出版社 1985年4月 526页

虽然有大量描写好汉大吃大喝的景象，但是好汉的思想行为始终被义气这一无形的思想力量所控制，它特别强调英雄好汉思想行动的一致性，最后又回到伦理道德秩序的圈圈中。所以，《水浒传》中的享乐被作者的伦理道德大大地限制住。而梁山人物到了京剧的某些水浒剧目里，则摆脱了各样的政治伦理和禁忌，具有了世俗化的品格。

一、享乐意识的膨胀

《贪欢报》（汇编 76）又名《大嫖院》，在这出戏里，《水浒传》所提供的情节内容只是作为一个背景，视角已从梁山转向妓院，展现的是妓女与嫖客之间的金钱关系。故事的结局与原著一样，但思想内涵与原著大不相同。

原著里张顺肩负着梁山泊重大的使命来找安道全的，《贪欢报》则对张顺的使命大而化小。张顺的前后遭遇很富有戏剧性。刚到妓院门口，鸨儿以为他真的是和安道全相好的另一位大爷，满心欢喜，以致叫安道全仔细辨认了三四遍，没想到安道全认了半天竟然不认识。于是鸨儿便认定“多一半儿是想钱的”，叫王八把张顺暴打一顿。张顺的脸被打得稀烂，安道全居然认识了，口称着“张仁兄”，并吩咐鸨儿“叫别的姐儿们陪伴张大爷，好生款待”。张顺似乎一会进入天堂，一会落入地狱，在妓院的一次历险，很富有反讽意味。鸨儿给张顺套了个假面，让他从梁山到妓院来一次脱胎换骨。原来梁山重大使命、辉煌事业到妓院里便一钱不值，备受耻笑。

《贪欢报》笔墨最多的是第三场，妓女李香兰一上场就说安道全“又可怜，又可嫌”，“真是活给花钱的老爷们丢脸泄气”，并直接了当地说“有银子，有钱，快点儿拿出来”。鸨儿一上场便说“哀怜哀怜，总得花钱；若无银钱，何必眷恋。”安道全的回答也很有意思，他说出一大堆药方把话题岔开，还说“若要银钱，待等来年”，“要钱没有，要命拿去”。磨了半天，终于道出实情。鸨儿一听有钱了，立马改变态度，称呼由“安相公”变成了“安大爷”，说“什么有钱没钱的，您哪只管住着”。这儿的妓女已经完全不同于明清文人传奇中佳人式的妓女，李香兰与安道全之间没有了吟风弄月，山盟海誓，冰霜操守，只有赤裸裸的物质利益。

在张旺这个人身上，集中体现了人对银钱的你争我夺。第二场张旺、孙武合伙劫持张顺时两人是朋友，一到分赃时便成了仇人。“什么交情，锅里不煮交情，

银子是白的，眼珠子是黑的！”张旺一刀解决了孙武，一夜暴富。第六场开头把张旺得了大把银子后不知怎么好的心理刻画得惟妙惟肖。“人要是有了钱，打鼓的都架弄你。我这么一抬腿，他就‘咕咚搭呛’，我那么一落腿，他又是‘咕咚搭呛’，多会捧生意呀！”喜悦之余又有些不安：“我不能吃银子嚼银子呀！我心里总是那么心神不定的。把它花啦，也就心平气和啦。”于是，这大把银子用来嫖妓，主要是找李香兰。张旺的境遇也很富有戏剧性。鶯儿看见张旺手托着元宝，说“大爷您怎么老不来啦”，但始终猜不出是谁，因为张旺第一次进妓院，她根本就不认识。鶯儿随便叫两个妓女，他也就“随便划拳随便唱”。当得知安道全包了李香兰，立刻财大气粗：“张大爷我有的是银子。”直到张顺出现，才让张旺傻了眼。

《水浒传》里，妓女李巧奴、张旺、鶯儿都是很次要的角色，张李二人被定性为奸夫淫妇，杀掉李巧奴就是让将要入伙梁山的安道全不要沉溺于女色，仅仅是安道全上梁山的叙事因子，人物符号。而《贪欢报》则在这些小人物上做文章，让人物在钱面前大起大落，刻画出人在有钱时没钱时不同的心理、神态、语言特征，对原有的政治意义作了贬低化的处理，结尾则是一种象征式的结尾。安道全全然不似梁山英雄，倒很有绅士大老爷的味儿，而张顺用来救宋江命的钱成了张旺嫖妓的资本。它所表达的观念是：谁有钱谁是老大，有钱就应该享受。而功名等级意识、官本位意识，在这儿都得以瓦解。

《青峰岭》一剧则表达出肉体享受的快乐。情节很简单，一至四场田虎妻徐凤英赶走刘飞虎、江老鼠，霸占青峰岭。五至九场蔡京命旗牌李虎押解粮饷。凤英擒之，夺去粮饷。前一半是插科打诨，后一半是武戏。前后有些脱节。

其中的插科打诨很有特色。两个小丑霸占青峰岭，投降徐凤英，都是为了感官上的享乐。“论英雄，八面威风”，陡然一转“这几日，我的大便不通”，山寨没有粮草吃烟草，“想当初抽旱烟使的是白铜锅、虎皮杆、翡翠嘴，拿上山来，也够你我使用。如今抽的是洋烟卷，每人手里拿着根火燎杆，拿上山来，怎够你我弟兄使用？”可见抽烟这种奢侈的享受在山寨中得到普及。徐凤英对付他们易如反掌，却一无所获。因为他们一点能力都没有，“我只会放屁”，“我只会尿炕”，山上四下皆空。但他们却知道向徐凤英求爱，要和她拜天地。还道了一番令旗的好处：“咱们进了饭馆，什么好吃，咱们要什么吃；什么好喝，咱们要什么喝；

一吃一喝，吃的酒足饭饱，咱们拿起这个来，就这么一晃，一个大不给，站起一走。”令旗的作用被贬到吃喝上面，英雄霸业在个人的肉体享乐面前偃旗息鼓。

《罗家洼》的曹老西也表达了相类似的观念。曹老西自报家门：“我是山西太原府人氏，在京城内开了一座泰山煤厂。是我好吃、好喝、好赌、好嫖，叫人家老也没劝过来，不到三两年，把这个煤铺就关啦。”但他前去打擂，并不想与张青竞争做孙家的女婿，而是“赢它三五两银子，作个盘费也好回家”。比武招亲到他眼里成了赚取小利的场所。只是曹老西在戏中的份量太小，只作为张青、孙二娘的陪衬人物，未能像前两个剧那样充分展开。不过，他的人生观表达得很明了：吃喝玩乐是最重要的。

宋江形象也得到了世俗化的改写。在许多武戏里，宋江作为梁山头领只是一个人物符号，“替天行道”的政治意义已荡然无存。以宋江位主要角色的戏，如《小鳌山》、《乌龙院》、《浔阳楼》、《小孤山》，则没有丝毫替天行道的意思。除了《小鳌山》的宋江是正面形象外，其他几个剧目都没有把宋江当作是英雄豪杰。

《浔阳楼》（汇编 71）又名《宋江吃屎》，从名字即可看出编者对宋江的褒贬。《水浒传》把黄文炳看作是只会害人的“黄蜂刺”，宋江题的反诗被黄文炳看见，向蔡九知府报告。宋江装疯是戴宗的主意，宋江自己把自己弄得一身屎尿，结果仍然给黄文炳瞧破。后文戴宗传假信的结果也是这样。作者把一切罪责都堆在黄文炳身上，而宋江作为受难者是无有瑕疵的。京剧《浔阳楼》则将情节大大简化，黄文炳将宋江的反诗抄告于蔡得章后，从此下场。由此宋江装疯的意义与原著截然相反。蔡得章命人把大粪抬来，以试真假。若敢吃，便是真的；反之，则是假的。编者让宋江在这种尴尬的情境中出乖露丑：

宋江 哎呀，这样的好东西，真是异香美味，我一向想着你，不想今日你倒送到我口上来了。

蔡得章 叫他快吃！

众 太爷吩咐，叫你快吃！

宋江 这样好东西，若是快吃，岂不可惜。唔，取个盅儿来。

众 要他干什么？

宋江 有始必有终。

蔡得章 与他取来。

差役甲 啊，（取盂介）盂儿有了，你吃吧！

宋江 啊！好哇，这样好东西，来来来，你吃些。（向差役甲）

差役甲 你吃吧！

宋江 你也吃些。（向差役乙）

差役乙 叫你吃！

宋江 大老爷也吃些。（向蔡得章）

蔡得章 嗯！

宋江 （指差役甲）你不吃？（指差役乙）你也不吃？（指蔡得章）大老爷又不吃。哈哈，我也不吃！

蔡得章 来，看大刑伺候！

众 啊！

宋江 且慢！你们休要动手，待我来吃。（让二差役、蔡得章介）你吃！你吃！
老爷吃！

蔡得章 呸！

宋江先说大粪是“异香美味”，以表明自己疯了，但宋江没有暂时委屈自己的勇气，摆在面前的“异香美味”终究没敢吃下去。编者把黄文炳这一人物一脚踢开，却把贪生怕死意志不坚定的缺点都堆在宋江身上。

能体现编者对宋江褒贬的还有宋江在狱中与禁子的一场戏（第七场）。禁子向宋江要钱，“为人在世，这个钱是要紧的！”还拿吃屎这件事与宋江开玩笑，一向以仗义疏财的“及时雨”著称的宋江变成了一个可怜的乞求者的角色，“哎呀，我是被屈含冤之人，哪有银钱与你？”恰恰与原有的宋江形象构成一种讽刺。

《小孤山》第九场宋江在张横的大刀面前也是一副可怜相：

宋江 望大王开大恩将我来放，难中人得活命答报上苍。……苦苦哀告船头上，
此人恶毒狠心肠。宋公明只哭得泪如雨降，苍天爷呀！

《乌龙院》是关于宋江、阎惜姣、张文远三角关系的戏，下一节将详述。周信芳说老本《乌龙院》是对宋江的歪曲，把宋江写成一个嫖客。^①但对宋江的贬损并不只《乌龙院》一个剧目，倒说明原著里的宋江在京剧兴盛的时代并不受观众和演员的欢迎。对宋江形象的改写，是享乐意识膨胀的反面注解。

^①周信芳口述，卫明、吕仲记录《周信芳舞台艺术》中国戏剧出版社 1961 年 12 月 103 页

二、狂欢化的场面

与享乐意识膨胀相对应的是在《蔡家庄》、《大明府》中出现了梁山人物与官府人物狂欢的场面。

巴赫金在分析欧洲民间诙谐文化时提出狂欢节理论。概括地说，狂欢节是民间的游艺活动，具有极大的全民性质。狂欢式的生活，是脱离了常轨的生活。在某种程度上是翻了个生活，是反面的生活。在狂欢节里，首先取消了等级制，以及与它有关的各种形态的畏惧、恭敬、仰慕、礼貌等等，亦即由于人们不平等的社会地位等（包括年龄差异）所造成的一切现象。在狂欢中，人与人之间形成了一种新型的相互关系，人的行为、姿态、语言，从在非狂欢式的生活里完全左右着人们一切的种种等级地位（阶层、官衔、年龄、财产状况）中解放出来，人们之间随便而又亲昵地接触。^①

《大名府》（汇编 76）对梁山好汉攻打大名府采用游戏化的处理。梁山人物都进行了改扮。鲁智深、武松装成游方僧人，李逵装成磨剪子磨刀的。时迁装成要饭的，顾大嫂、玉花娘、孙二娘、扈三娘则是打花鼓连厢的。虽然《水浒传》中梁山人物攻打城池也进行装扮，但这儿的梁山人物已没有《水浒传》里武艺的卖弄，全成了三教九流的市井小民。拿下城池的过程不是你死我活的斗争，而是充满了轻松愉快的戏谑。

城官上场（四十一场）自报家门：“在下、不贪财。奉了梁中书之命，把守城门，不准闲杂人等乱出乱入。”但梁山人物真来的时候，这位城官全忘了自己的身份职责：

城官	咳咳咳！干什么的？
鲁智深、武松	我们是游方僧人，闻得城中花灯热闹，特地前来观灯。
城官	你们打哪儿来呀？
鲁智深、武松	我们从太原来。
城官	出家人，进去吧。

虽然我们不清楚这是什么节日放花灯，但节日的狂欢气氛，消失了城官与市井小民的界限，结果梁山好汉全都进来了，严防梁山则成了笑柄。顾大嫂等女将唱着小曲，城官一面听，一面摘帽，脱下官服放在桌子上，时迁偷穿了。这是狂

^① M.巴赫金著 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》 生活、读书、新知三联书店 1988年7月第一版 176页

欢节中典型的脱冕与加冕。城官与时迁进行了一次角色的互换。

时迁 哎哎哎！你是干什么的？

城官 我是老爷！

时迁 胡说！我才是老爷哪。来呀，把他给我绑上！闲人闪开。老爷来也！

《蔡家庄》把梁山攻打蔡家庄放在重阳节这一天，时间上就有着特殊的意味。这一天众好汉要登高，宋江的军事号令竟无一人理睬。而梁山的对立人物蔡狄全要去郊外闲游，蔡芙蓉也要出去玩耍。可以说重阳节使双方都脱离了常轨的生活。

与《大名府》类似，梁山人物也是通过装扮混入蔡家庄的。只是李逵扮作一个卖狗皮膏药的，还多了一个郑天寿，他男扮女妆成了挑牙虫的。这儿梁山人物遇到的不是城官，而是家院、教师爷。梁山人物与他们打成一片，并且具有了七情六欲。

尽管《蔡家庄》一开头（第二场），梁山一伙说蔡狄全“倚仗伊父势力，招摇纳贿，欺压良民”，“常掳民间良女，朝欢暮乐，恶劣之极矣”。梁山好汉要“替天行道”，“要与一方除害”。表面上它与《水浒传》的政治精神相一致，实际上接下来的内容完全与《水浒传》背道而驰。郑天寿男扮女装就具有挑逗意味，尽管第五场他说“那蔡狄全乃酒色之徒，叫俺这样打扮，擒拿那厮，有何难哉”。不过他首先盯上的是蔡芙蓉：“故意儿，将她戏，姑娘容貌世间稀”，在赞赏了蔡芙蓉一番容貌之后，郑天寿来了一个“一看、两看、一腿”的动作，表示“与姑娘玩耍玩耍”。“如此随你姑娘后面玩耍。来呀！”，“今几个我来着啦！”

而郑天寿也被别人当作女子加以调戏，教师丁听说郑天寿是个挑牙虫的，便问他“你瞧瞧我有痔疮没有”，这句话很有猥亵挑逗的含义，瞧瞧痔疮就意味着要脱裤子。当几位女将上场时，出现了这样的对话和表演：

[顾大嫂、孙二娘、扈三娘上]

教师甲 咱们出去瞧瞧去。（四教师欲出介）

蔡狄全 转来，好无有规矩。[四教师返回介，蔡狄全出门看介]

蔡狄全 你是做什么的？

扈三娘 我是打花鼓的。

蔡狄全 可会喝酒？

扈三娘 会喝酒。

蔡狄全 随你公爷喝酒来！[扈三娘随蔡狄全下]

教师乙 咱们出去瞧瞧去。（欲出介）

教师甲 回来！好无有规矩！（出门看介）你是做什么的？

孙二娘 我是打连厢的。

教师甲 随我喝酒来！[孙二娘随教师甲下]

顾大嫂和教师乙喝酒，台词相类似。教师丙和教师丁听说外面还有两个，“正好，你一个，我一个”，结果是两个和尚。这儿出现双方共饮共乐的狂欢场面，所有的人都摆脱了一切律令与禁忌的束缚。蔡狄全骂妹妹好无廉耻，每人都说别人好无规矩，但都不知廉耻，都不规矩。所有的人都成了讽刺的对象。两位教师爷自称不好酒，不好色，本身的行为就是对这些规矩的嘲弄，而另一位教师爷则道出了底细：“酒色财气全都有，做鬼也风流。”可以说，梁山人物、官府人物都从江湖官场的规矩中解放出来。

值得一提的还有《大名府》中的皂隶。三十六场皂隶醉态上场：“三杯和万事，一醉挨砖头；身在官衙内，公差不自由。”在要斩卢俊义的关键时刻，他的老婆要生孩子，“我顾的了伺候月子，我顾不了当差，正为这个事为难哪。”这时，时迁又与皂隶进行了角色置换，时迁自称是大名府的班头，当散使的。皂隶听说时迁给他顶差，高兴之余把所有的底细都搬了出来：有无腰牌代表着是大名府的差人还是梁山泊的奸细。

（时迁欲抢皂隶腰牌介）

皂隶 你忙什么，早晚到你手就得了吗。（解腰牌）有这个腰牌，不要说衙门，就是内宅都进得去。你带好啦，别丢啦。你替我当差回来，我好好的请请你。

时迁 咱们都是衙门口儿的人，这算什么呀！老大爷，您瞧，要下雨。

皂隶 哪儿要下雨呀？（看天介）[时迁偷皂隶帽子介]

皂隶 净冤我，回头见吧！（下）

这儿并不是表现一下时迁多么聪明，皂隶多么糊涂，它体现出一种狂欢化的创作思维，有着世俗喜剧的趣味。上述表演也是打诨式的加冕与废黜。皂隶还要和时迁共进餐宴，大名府的差人和梁山泊的奸细彼此不分，不拘形迹地自由接触。腰牌的功能贬低化的另一面是新生命的诞生，皂隶对老婆的关心远胜过对衙门的

关心。腰牌具有了正反同体的意义，把重音转移到生活的物质和肉体的因素上，获得了新生。^①

狂欢化的思维使得战争游戏化。《大名府》的四十二场四位女将捉拿李固和贾氏是在打花鼓的小曲中轻而易举的完成。结尾卢俊义要将“奸夫淫妇”点成人油大蜡。李固很富调侃地说：“你别哭啦，员外叫咱们开蜡铺去啦。”蜡与火让死的诅咒与生的欢呼并存，超过了原有的单纯的政治伦常意义，有着熄灭与再生的气氛，世界更新的欢乐。^②

而《蔡家庄》的结尾，李逵与蔡狄全玩的是猫捉老鼠的游戏，李逵的斧头只起一个象征性的威慑作用：

李逵 呸！吃咱一斧！[蔡狄全踢李逵斧介]

武松 将他交付与你，俺要打仗去了。（下）

李逵 把你交给我，把你放在哪儿？哎呀这……这便怎么处？哦呵有啦，我画一个圈儿，你站在圈儿里，不准你出圈儿，你要出圈儿，哇呀呀呀……你可烂眼边儿。（下）[蔡狄全跑下，李逵上]

李逵 哎呀，不好，我得瞧瞧去。（看介）咦！我没走，他倒遛啦。（下，又抓回蔡狄全上）这便怎处？哦呵有啦，那边有一太湖石，不免将你绑在石上便了！[李逵拉蔡狄全介，蔡狄全不走，李逵以斧砍蔡狄全，绑蔡狄全介，拉蔡狄全下，李逵又上]

李逵 俺要去打仗去了！……

原本严肃低沉的政治行为，到这儿充满了天真、轻松、幽默。从总体上看，开头一大段攻打蔡家庄的理由陈述，不过是给全剧加一个帽子。蔡氏兄妹最后被擒，但结局到底如何已不再重要，而蔡府里的酒色财气、朝欢暮乐却正是本剧所肯定的，成了全剧的主旨。

享乐意识的膨胀与狂欢化的场面是戏曲作为通俗文艺走向近代的标志。在这些作品中，丑角的插科打诨占了绝对统治地位，所谓正面人物反面人物在这儿得以消融。这儿的丑角与以往戏曲作品中的丑角是有很大区别的：它体现了民间的诙谐传统，人民大众的喜剧精神，是典型的消闲性的民间节日作品。^③晚清至民

① 二十世纪欧美文论丛书《巴赫金文论选》中国社会科学出版社 1996 年 203 页

② 二十世纪欧美文论丛书《巴赫金文论选》中国社会科学出版社 1996 年 207 页

③ 二十世纪欧美文论丛书《巴赫金文论选》中国社会科学出版社 1996 年 223 页

国时期追求享乐之风，不一定是好的社会现象，但是这些作品肯定人的欲求，肯定人性，对等级制度与禁欲主义提出挑战。其积极意义是主要的，它孕育着新的思想解放的到来。

第三节 京剧《乌龙院》的复调

复调是前苏联文艺理论家 M·巴赫金在分析陀思妥耶夫斯基的长篇小说时提出的一个概念：“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。在他的作品里，不是众多性格和命运构成一个统一的客观世界，在作者统一的意识支配下层层展开，这里恰是众多的地位平等的意识连同它们各自的世界，结合在某个统一的事件之中，而互相间不发生融合”，“这种小说是几个意识相互作用而形成的总体，其中任何一个意识都不会完全变成为他人意识的对象”。^①

《乌龙院》是京剧的一个经典剧目。它是以宋江、阎婆惜（《水浒传》里叫阎婆惜）、张文远的三角故事为主要框架。京剧《乌龙院》相对于小说《水浒传》，传奇《水浒记》而言，主人公的意识开始独立于作者的意识之外，人物之间有了丰富的对话性，体现出一种复调倾向。小翠花在其口述的《京剧花旦表演艺术》中这样说：“这出戏出自小说《水浒传》，但是对宋江这个人物的处理，却和《水浒传》中的宋江形象有些距离。我在这里，只是根据过去演出中间，对角色的处理来谈，特别偏重于表演方面，以便提供给对表演艺术有兴趣的同志作个参考，所以对于剧本主题和思想内容方面的问题，就不加详细的分析批判了。”^②下文的论述主要以小翠花的版本为准。^③

一、《水浒传》、《水浒记》中的宋江、阎婆惜、张文远形象

《水浒传》、《水浒记》都极力要表现宋江的不好女色，以致阎婆惜与张文远的私通，宋江与他们并未发生实质性的冲突。阎婆惜拾到招文袋以后，要挟宋江，

① M.巴赫金著 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》生活、读书、新知三联书店 1988 年 7 月第一版 29 页、45 页

② 小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962 年 2 页

③ 解放后周信芳改编的演出本《乌龙院》与小翠花的口述在某些地方有不小的差异，本节和第五章第一节有关《乌龙院》的台词，来自周信芳演出本的在正文中都做了标注，依据中国戏剧家协会编的《周信芳演出剧本集》中国戏剧出版社 1960 年版，而未加任何标记的均根据小翠花口述的《京剧花旦表演艺术》。

首要条件是写休书，任凭改嫁张文远，宋江毫不犹豫地答应。在小说《水浒传》里作者表现出对女色的恐惧。在作者眼里，女色是最可怕的东西，一切有关性的生活皆属罪恶，而亲近女色者就不是好汉。作者的这一观念左右着笔下的宋江和阎婆惜的形象。宋江的一切行为，绝不与女色沾边。阎婆惜是作者心目中淫妇应该有的形象而描写出来的。阎婆惜的一举一动，都不能超过“淫妇”这个框架。作者在描述故事的过程中时不时地跳出来，对人物进行褒贬评价，根据所评定的好人坏人，再继续描写人物。杀惜的缘由，《水浒传》最后落在那一百两金子上。阎婆惜说了一句“明日到公堂上，你还敢说不曾有这金子”而使宋江大怒，但杀惜带有很大的巧合性，宋江在抢金子时，无意摸到了一把刀，阎婆惜叫了一声“黑三郎杀人也！”便提起宋江杀惜的念头。不论杀惜带有多大的巧合，阎婆惜被宋江杀掉，这是作者世界观下的必然结局。因为作者早已给人物一个预先安排好的定性。主人公的意识完全服从于作者的统一意识，阎婆惜只能成为作者否定的对象。作者的伦理道德观不允许主人公出来辩驳。

《水浒记》把宋江写成一个忧国忧民的士大夫，与《水浒传》不同的是，作者没有表现出对女色的恐惧和厌恶，对阎婆惜的性欲求持一定的肯定态度。但《水浒记》里存在着两类界限分明的人物。宋江和妻子孟氏只有政治意识，以天下为己任，但毫无性别意识。而张文远与阎婆惜除了互相勾搭调情之外，没有其他任何方面的描写。可以说，张文远与阎婆惜是宋江与孟氏的理想人格的陪衬。主人公同样没有自己独立的意识。《水浒传》里关于阎婆惜和张文远私通的描写相当简单，在《水浒记》里描写得相当细致。《水浒记》中流行于场上的关目：借茶、前诱、后诱、活捉。“概关于阎婆惜诸出。”确切地说，是阎婆惜与张文远之间的戏，而与宋江没有任何关系。至于杀惜，分量相当的少。杀惜的缘由显得不明不白，宋江写完休书后：

（生）你如今好还我了。（小旦）我决没得还你的。（生夺得袋中刀介）你看我有刀，不怕你不还我。（小旦）我不还，难道杀了不成？（生）手儿内光闪闪，锋难近，心儿内气愤愤，情难忍。（小旦）四邻八舍！宋江通了梁山泊，思量谋反，到要杀妻子呢！（生）这等可恶！（刺小旦倒扛桌上介。）^①

由于作者一方面竭力表现宋江不好女色，另一方面有对阎婆惜的性欲并不加

① 傅惜华编《水浒戏曲集》第二集 中华书局 1962 年 1 月 281 页

以排斥，作者并没有把阎婆惜当作憎恶的人来写。因此在《水浒传》作者看来，杀惜是无可非议的事。到《水浒传》里便显得莫名其妙。因为宋江不好女色，他与阎婆惜没有矛盾，杀惜显得很苍白，读者从中看不出什么因果关系。

这两部作品中的主人公，更谈不上不同意识之间的对话。人物之间各自孤立的，相互之间并不发生影响。《水浒传》里阎婆惜说了一句：“常言道：公人见钱，如蝇见血。他使人送金子与你，你岂有推了转去的。这话却似放屁！做公人的，那个猫儿不吃腥。”但并未引起宋江对此话的反驳。《水浒传》第十一回，作者让张文远与宋江同时上场，各自发表各自的观点，但这两种不同的意识并未发生实质性的碰撞。“主人公的议论被嵌入作者描绘他的语言的牢固的框架内，连同主人公的最终见解，也是以他人（即作者）的议论作为外壳而表现出来的。”^①纵观《水浒传》的女性形象，阎婆惜的那句话是作者“女色是威胁梁山好汉性命的杀手”这一观点的表达。而后者宋江的议论绝对涉及不到男女关系，超不出“治国平天下”这个范围，张文远的议论也绝涉及不到国家大事。主人公在作者所赋予的固有的性格范围内说他们应该说的话。

二、京剧《乌龙院》剧本分析

但京剧《乌龙院》着重表现的是宋江与阎惜姣之间的冲突，阎惜姣与张文远私通则是矛盾的导火线。最后的焦点落在改不改嫁张文远这一问题上。老本《乌龙院》主要包括“宋江闹院”和“杀惜”两折。从内容上看，“杀惜”占了近一半的篇幅。而《水浒传》里其他几个流行的关目，《乌龙院》都没有。而“宋江闹院”在《水浒传》、《水浒传》里也没有相应内容。可见，《乌龙院》完全是借着《水浒传》相关故事的壳，另编了一个故事。

京剧《乌龙院》最突出的地方，在于它没有给人物事先预定他们应该有的品格。如果撇开《水浒传》、《水浒传》先前所提供的人物框架，我们从老本中只能得知：宋江是张文远的师傅，宋江从衙门来的，阎惜姣是宋江买的。仅此而已。至于宋江、阎惜姣、张文远具体的身份、生平、性格、生长环境则是模糊不清的。

《乌龙院》并没有回答宋江、阎惜姣、张文远是谁的问题，而是把他们联系起来，让他们发生对话关系。以下笔者将从四个方面对这个剧本进行分析：表达对对方

^① M.巴赫金著 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》 生活、读书、新知三联书店 1988年7月第一版 94页

的态度，互猜心事，互相讽刺，表达对世界的看法。

《乌龙院》让宋江、阎惜姣、张文远各自发表对别人的态度。宋江是什么样的人物呢？剧作者没有对他进行褒贬评价，而是放在张文远、阎惜姣的视野中。第一场张文远上场，阎惜姣看到了盼望已久的情人，两人开始漫谈起来。阎惜姣问：“问三郎为什么你不进乌龙院？”张文远说：“我怕的是师傅宋公明。”在张文远眼中，宋江是“非狼非虎惧怕他三分”。但在阎惜姣眼里，不是这样。她扭过头去，有点不乐意，表示不同意“非狼非虎惧怕他三分”。《乌龙院》把阎惜姣对张文远与对宋江的态度前后做了个对比，当张文远向她问好时：

阎 三郎你可好？

张 我好。大姐你可好？

阎 我呀，我好。

张 好，好就好。

阎 我问问你：这几天你为什么不上我这儿呢？

张 衙中事忙，不能前来。

阎 哦——，衙中事忙，也就莫怪了。我当你呀，把我这儿给忘了！

张 怎能忘得了大姐你呀！

阎 我也说呢。

宋江上场后，也向阎惜姣问好，根据周信芳的演出本：

宋 大姐你可好？

阎 我有吃的、有喝的，怎么不好呢？

宋 哦！我也好。

阎 （背向宋江）谁问你啦！

宋 不是啊，我问了大姐，大姐少不得就要问我啊。

阎 （转脸，轻声地）没有那么大的功夫。（做鞋，故意对宋江冷淡）

阎惜姣对张文远表面冷淡内心热情，对宋江爱理不理，心里没有他。张文远问了好后，阎惜姣不慌不忙地转身，拿出一双鞋子做起活来。张文远问出来明天是阎惜姣母亲的生日，于是张文远说了句“那么明天我礼到人不到”。宋江问了好后，阎惜姣继续做手中的鞋子，宋江问了相似的问题，听说明天是妈妈娘的生日，同样说了句“明日我礼到人不到”。阎惜姣对二人的回答截然相反，对张文

远说：“别人那，来不来倒不要紧；你呀，总得到。”对宋江的回答是：“你呀，礼来了就得了；人到不到，我们哪，可不敢当。”在拿鞋做活时，阎惜姣对张文远和宋江同样都看一眼，对张文远是“低头含笑用眼角朝对方一溜”，而对宋江则是“拿起鞋来绷着脸斜看”。^①这些对话说明一个问题：乌龙院并不是回答宋江是不是好汉，阎惜姣是不是淫妇之类的问题。它没有提供“好汉”“淫妇”的标准，它回答的是宋江、阎惜姣、张文远各自对另一方什么态度，各自在对方心目中是什么的问题。在下面的论述中，将继续证明这一点。

《乌龙院》还有一大段互猜心事的戏，对于张文远而言，问到“礼到人不到”就差不多了，因为他已探出阎惜姣七八分态度。但宋江没有完，阎惜姣心里厌恶他，想把他打发走。宋江却要瞻仰瞻仰阎惜姣的一双巧手。阎惜姣忽而和颜悦色，忽而冷言热讽，喜怒无常。让宋江百思不解，于是有了宋江猜阎惜姣心事的戏。根据小翠花的分析，宋江不仅在猜心事，也在欣赏对方。他对阎惜姣的神态很感兴趣。宋江一连猜了四个“莫不是”，都没猜着。

接着，两人同时打“背供”，做哑巴身段。宋江的意思：“他到底有何心事，一般的事，用不着我三猜两猜，就猜着了，今天到底是怎么回事呢？”阎惜姣的表情动作是：“我的心事，他（指宋江）怎么会猜得着，我心里想的是他（伸出三个手指表示张三郎）。”阎惜姣伸出三个手指马上意识到会被宋江发现，发现宋江正在盯着她，心里一惊，慌慌张张地把伸出三个指头的右手举起来来回地掸拂以遮掩窘相。生怕被宋江猜中了。宋江心里盘算着，突然他乐了：“我这么一猜么，就猜着了。”于是猜出了第五个“莫不是”：莫不是思想我宋公明？

这段哑巴身段不能按照常规的生活逻辑来理解，生活中一个人的绝密怎么会轻易向别人泄露呢？可在舞台上它有它的合理性。这段哑巴身段把观众纳入对话关系当中，舞台之上阎惜姣与宋江各自向观众充分表达自己的观点。编剧者的意识潜藏在宋、阎二人的意识之下。观众成了阎、宋二人意识之外的旁观者。它至少可以说明一点：这儿的宋江并不是不好女色，而是对异性非常感兴趣。最后一个“莫不是”是最核心的东西，男女之欲是人的最根本的欲望。宋江也不例外，一切吃穿用最终归结到人与人之间的感情。这段戏之所以精彩，因为宋江在猜阎惜姣心事的同时，也在思考自己在阎惜姣心目中的地位如何，而阎惜姣也在考虑宋

^①小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962年 25页

江如何猜自己的心事。“主人公的每一感受，每一念头，都具有内在的对话性，具有辩论的色彩，充满对立的斗争或者准备接受他人的影，总之不会只是囿于自身，老是要左顾右盼看别人如何。”^①

阎惜姣也在推想宋江在衙门里的行径。当宋江知道她与张文远私通，非常生气，阎惜姣却把宋江给哄乐了，但突然话题一转：“宋大爷，刚才你说张——张什么？”宋江不想提，而阎惜姣偏偏逼着宋江说出“张文远”三个字来。

阎 唔——，张文远。真个的，张文远他是谁呀？

宋 他是我的徒弟。

阎 你们两人白天干什么？

宋 同案写字。

阎 要是到了晚上呢？

宋 晚上不回家，就抵足而眠。

阎 你漏了吧？

宋 什么漏了？

阎 嗨！八成儿是你私通张文远。

宋 咳！只有女子私通男子，我怎么会私通张文远。不要胡言。

阎 唔！这么说你没有？

宋 我怎么私通张文远呢？

阎 那么我呢？

宋 你么？

阎 嗯——

宋 你也没有。

阎 这不结了，我也没有私通张文远。有一个人私通张文远，你就不敢惹她！

宋 是哪个？

阎 是你的妈！

这段对话中阎惜姣的问话几乎都是“盘查式”的，阎惜姣表面上问得不紧不慢，实际上每一个问都能拨动对方的神经，让对方不得不回答问题，还把对方引到自己的路子上。这段对话既是阎惜姣对宋江的猜测，又是关于男女私通行为的

^① M.巴赫金著 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》 生活、读书、新知三联书店 1988年7月第一版 65页

一场辩论。阎惜姣假装真的不认识张文远，实际上是想看看张文远在宋江眼里是谁。而最后一句说得的确很损人，但阎惜姣并没有说错。宋江自认为自己是“正人君子”，白天与张文远“同案写字”，晚上“抵足而眠”。但阎惜姣认为宋江肯定不干好事，不相信宋江说得那么冠冕堂皇。这段对话很有深意，高明之处在于宋江与张文远是否真的有同性恋，宋江在外是否好男风，并不说得很直白，而是放在阎惜姣的视野内，并立刻引起宋江的辩驳。对于宋江而言，这样的劣迹无论是有是无，他都不会承认的。这样就给观众留下比较大的想象空间。

《乌龙院》里充满了讽刺，既有相互之间的讽刺，还有人物的自我反讽。阎惜姣对宋江本心存厌恶，没几句好话，爱理不理。当宋江要瞻仰阎惜姣手里的鞋，阎惜姣嫌宋江手脏，扔在地上，但又觉得做得过分。于是又装出笑容，她说：“宋大爷，你不知道，常言说得好：洗手净指甲，做鞋泥里踏。早晚也是要坏的。”宋江借着这句话，反用到阎惜姣身上：“是呀，他说的对。洗手净指甲，做鞋泥里踏。终久么……（瞟对方一眼），这个东西是要坏的。”宋江拿起鞋子一本正经地看着，连声说“好”，阎惜姣看宋江不像要走的样子，转眼上下一瞧宋江，讥讽地说着：“哟，你还懂得好歹吗？”

宋 为人在世，哪有不懂好歹之理！

阎 哦，懂得。那么你看它哪一点儿好？

宋 花儿好，样儿好，这叫做好，好，好！

阎 难道说，就没有一点儿褒贬么？

宋 唔唔，有些褒贬。

阎 什么褒贬？

宋 就是颜色不对呀！

阎 哦！颜色不对……，你就不该来！

宋 啊？

阎 给你瞧，又颜色不对了！

两人就鞋子相互讥讽，阎惜姣目的是赶宋江走，但不由得被引到对方的圈套中，在嘲笑宋江的时候，不知不觉被宋江陷入尴尬。宋江的讽刺比较含蓄，一语双关。利用对方的话，又出乎对方的意料，并很快引起对方的反应。

当宋江猜完阎惜姣心事，误以为阎惜姣真的思想宋公明。得意之余，阎惜姣

也反过来挖苦宋江，宋江越得意，阎惜姣挖苦得越厉害：

阎 今儿个想你才想得厉害哪！

宋 怎么个厉害？

阎 我早晨起来，头也没有梳，脸也没有洗。前厅跑到后院，后院跑到厨房。

左手拿个碟儿，舀碗凉水，右手拿个蒜瓣儿，凉水就蒜瓣儿，蒜瓣儿就凉水。我就是这么想你！

宋 这叫做一“淡思淡想”！一点儿没有什么味道。大姐，你不是在想我吧？

这儿的讽刺也相当含蓄。阎惜姣在宋江得意忘形之际，突然给他泼了一瓢凉水，让他略清醒一下，话说明白后宋江大怒。可以说，宋江与阎惜姣两人互相刺激，互相挑逗，形成富有对话关系的语言和情节。讽刺的结果，是推动情节向另外一个方向发展。

宋江与阎惜姣之间的相互讽刺，实质是两种声音，两种意识的各自独立，不相融合。观众看到的仍然是宋阎二人各自在想什么，而很难看到不参与事件的剧作者本人非常清晰的价值判断。宋阎两个矛盾发展到一定程度，出现对骂。一个骂“贼淫妇”，另一个立刻骂“王八乌龟”，但“淫妇”“王八”并非是剧作者本人所持有的道德标准下的称谓。观众看到的是作品主人公各自对对方的褒贬，看不出剧作者对人物进行的褒贬评价。

《乌龙院》中还有不少人物的自我反讽，常常出现一种“物品反用”，表现出对现实生活秩序的一种颠倒。阎惜姣对着宋江把鞋子说成帽子，把招文袋说成“要饭的口袋”。当宋江见阎惜姣说自己的手脏时，用吐沫净手，还说“见水为净”；在阎惜姣看来，本来很脏的手加上唾沫，岂不更脏吗？“这么大个子，拿唾沫洗手，恶心死了。”宋江急于瞻仰对方的巧手和鞋子，连手都顾不得洗了，这也说明宋江出衙门之后阎惜姣在宋江心里占有多重要的位置，严肃的道德说教在这儿毫无立锥之地：

阎 你住了吧！想我们妇道人家，一要行得正，二要坐得端，三条道路走中间。说开了吧，这一不做贼。

宋 这二呢？

阎 二不偷人家的。

宋 这三？

阎 啊……

宋 这三？三？三？

阎 三哪……还有嘚儿四呢！又三啦！

宋 你呀，就坏在这三上了！（唱）都道你私通那张……

阎惜姣正儿八经地说着“妇道”，说到“三”便张口结舌了，于是只好耍赖皮，其实“一”和“二”都是一个意思，而阎惜姣的行为恰恰构成对“妇道”的亵渎。这些讽刺的实质是复调世界受压抑受限制的人性的另一面的自然呈露，是复调世界意识形态多元性的一种表现。

巴赫金在其复调理论中提出一个很重要的观点：思想成了作者描绘的对象。《乌龙院》多次让主人公表达对世界的看法。这在前而论述中已经有所涉及，《乌龙院》写的是三角恋爱故事，但主人公的议论并非仅仅限于简单的男女关系，而涉及到社会生活的许多方面。

宋江一上场就有六句唱，根据周信芳的口述：

那一日闲游在大街上，偶遇好汉小刘唐，他把那实言对我讲，请我到梁山去为王，这富贵岂是人妄想，自有那天爷自作主张。

周信芳说这段唱既粗糙，又没感情，还有宿命论思想。^①这是一种人生观的表达，它展现的并非宋江什么性格。尽管是比较消极的。生活着的并非是宋江本人，而是宋江的思想。

宋江进了乌院后，还有一番关于礼节的言论：“不是呀，往日进得院来，地也扫了，桌也掸了；今日进得院来，地也未扫，桌也未掸。幸好是我一人前来，若是同朋友前来，成什么样儿呀！”“宋大爷进得院来，连个礼让都没有，你自己倒先坐下了。莫非欺侮你宋大爷？小看你宋大爷？”

宋江表达的观点有二；一是打扫庭院是女人在家份内的事，二是妻子见到丈夫要谦让。但阎惜姣对此并不买帐：“我告诉你吧，根儿里头也没有打算尊驾您来！胡挑鼻子乱挑眼，还嘚儿不错哪！”“想这乌龙院，是你银钱所造，这里头椅子也有，凳子也有，你不会坐下吗？你也不是三岁两岁的小孩子，还用我抱抱你，那么我——！哼，德行！”

阎惜姣的观点是：凭什么女人要为男人打扫卫生，见到丈夫要谦让呢？值得

^① 周信芳口述，卫明、吕仲记录《周信芳舞台艺术》中国戏剧出版社 1961 年 12 月 106 页

注意的是宋江嘴上虽这样说，实际上实行双重标准，他自己并未做到，吐唾沫洗手则是在外人看来最不体面的，恰恰构成了一种讽刺。宋江搬了椅子坐下后，老的演法还有一段表演，宋江把一条腿放在阎惜姣身上，说：“花钱的老爷子就喜欢这调调儿。”这句话也是宋江对世界的一个看法，也表明宋江在没有带朋友的情况下在乌龙院里对阎惜姣无所谓什么礼让，而正显露宋江人性的另一面。

俗话说“家丑不可外扬”，《乌龙院》则充分显了家丑。当宋江与阎惜姣闹翻的时候，宋江恨得咬牙切齿：

宋 恨不能将你赶出乌龙院！

阎 走遍天下任我行！

宋 任凭走到天涯外，难逃我宋江掌握中。

宋江在这儿体现一种自身作为男人的优越感，最后来用家庭暴力来和阎惜姣较量，相信拳头能迫使阎惜姣服服帖帖：

阎 （左手架住宋江，右手一叉腰）你要干什么？

宋 我要打你。

阎 你打不得我。

宋 我怎么打不得你？你是我三十两银子买来的，买你骨头买你肉，打死你如同打死一条狗！

按小翠花的口述，宋江在这儿没什么好形象。结果是宋江一脚踩在阎惜姣的脚上，由气愤而发誓：“从今再进乌龙院，药酒毒死宋公明。”他不但没让阎惜姣臣服，反被赶出门外。

在“宋江杀惜”这一折里，还有一场“妻”“妾”有别之争，阎惜姣拿到宋江私通梁山的书信，有了把柄，逼着宋江写休书，但宋江说：“你非我妻，我写的什么休书？”并坚持说“不写”，但书信关系到宋江的性命，宋江最后还是写了，阎惜姣念宋江来写：

阎 听着，立休书人宋公明。

宋 立休书人宋公明。

阎 休妻阎惜姣。

宋 休妾。

阎 休妻。

宋 休妾。

阎 怎么休妾？

宋 你不晓得，妻、妾大有分别。

阎 哦！妻、妾大有分别！好，妾就妾。这有什么。你写吧，妾！妾！妾！

宋江从一开始坚决不写休书到写休书时坚持要写休妾，以致后来坚决不让她改嫁张文远。在宋江看来，家庭得要有长幼尊卑的秩序，这关系到他作为一个家之主的尊严，所以《乌龙院》里宋江与阎惜姣在写休书，改嫁张文远这些问题上形成尖锐的矛盾，并把大量笔墨花在此而不在那一百两金子上。这是两种互不融合意识的较量，是《乌龙院》区别于《水浒传》的重要标志之一。

上述所列的主人公发表对世界的看法，以宋江的居多，但宋江的观点并不是孤立的，而是处于与阎惜姣紧张的对话关系中，不断受到阎惜姣的挑战，与两人互猜心事，相互讽刺融为一体，正因为如此，作品的主人公呈现出复杂的面貌。

《乌龙院》对主人公的兴趣，“不在于他是现实生活中具有确定而稳固的社会典型特征和个人性格特征的人，不在于他具有由确定无疑的客观特征所构成的特定的面貌（这些特征总起来能回答‘他是谁’的问题）”，而“在于他是对世界及对自己的一种特殊看法，在于他是对自己和周围现实的一种思想与评价的立场。”^①

三、《乌龙院》复调的意义

正因为《乌龙院》具有复调性质，很难说清它究竟表达什么样的主题思想。但《乌龙院》所蕴含的思想又是极为丰富的，决不仅仅止步于满足观众的视听之美和简单的伦理判断。周信芳说：“原本有许多问题，人们对于这些问题的看法也颇不一致。如对阎惜姣这个人，有人认为不应该把她写成淫妇，认为她也是在追求婚姻自由。我认为需要充分研究一下这些问题，所以有一个时期我没有演这出戏。”^②解放以后，周信芳按照农民起义的观点对《乌龙院》的宋江大力改造，意在让宋江成为一个正面形象。但《乌龙院》的主体部分其实与政治没有关系，周信芳也只在个别地方改动较大。他用一个严肃的政治问题给宋江乃至全剧戴上一个帽子，人为地拔高主题，有时破坏原作的内在逻辑的完整与统一。如当宋江

① M.巴赫金著 白春仁、顾亚铃译《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》 生活、读书、新知三联书店 1988年7月第一版 82页

② 周信芳口述，卫明、吕仲记录《周信芳舞台艺术》中国戏剧出版社 1961年12月 103页

被赶出乌龙院之后，宋江有一段念白。小翠花按余叔岩的词句口述如下：

啊！这个贼人竟自将门关闭了！啊呀！当初不听朋友劝，失足上了无底船，受了多少肮脏气，花了许多昧心钱！大丈夫提得起放得下，说不来就不来，走了。（走下去几步，又回上来）想这乌龙院是我银钱所造，我宋江不来，哪一个大胆的敢来！从今以后，乌龙院无有风吹草动便罢，若有风吹草动，我这一刀，结果你的狗命！走了。（又走下去几步，又回来）阎惜姣！你与我仔细了！（下去，又回来）打点了！（下去，又回来）唉！再也不来了！（下场）

小翠花分析道：“这一段念白和表演很精彩，把宋江既责怪自己当初不该娶她，可是如今又有些放手不下……，这种心情刻划得很深刻。如果在这段念白里，再去加上很多词句和唱句的话，我觉得不如这样来得简洁有力。”^①

而周信芳却在这中间加了一大堆词句，其中有：

唉，难消胸中不平气，处处忍让反受人欺。……想当初，她父一死，王婆求我帮助她母女。本是一樁慷慨仗义之事，我为什么要受她们的报答？如今花了银钱，惹下是非，不怪旁人，须怪自己。真个闹下去，岂不成了仗势欺人，不仁不义！唉！算了吧。……她不是我的妻，何必太认真……

可以看出，小翠花口述的台词很单纯，他是站在宋江阎惜姣之外以旁观者的态度加以分析，除了表达宋江此时的心情没有其他内容。而周信芳在宋江的唱念里有意交代阎婆母女两为了报答宋江，要宋江纳阎惜姣为妾，宋江不允，后勉强为她造下乌龙院等人物的生平。首先强调宋江是被逼上梁山的，阎惜姣似乎成了一个压迫者，其次突出其仗义疏财，宋江是谁，应该有什么样的品格。对于最后一句，周信芳强调“宋江是讲真情的”，这儿特意说“点明他们的关系”。^②既然不是夫妻关系，那是什么关系呢？宋江养着阎惜姣干什么？到乌龙院又干什么？为何对张文远耿耿于怀？这样一点明反显得宋阎关系很暧昧，前后自相矛盾。周信芳改来改去，并没有解决他一直很困惑的关于阎惜姣的问题，相反给她一个定性：“我认为她应该是个反面人物，评价的标准就在于她对梁山给宋江的那一封信的恶劣态度。从对这封信的态度上，说明阎惜姣走上了反动的道路。这一点明确了，这个人物就好处理了。”^③从今天的标准看，周信芳为突出主题而进行的改

① 小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962年 46页

② 周信芳口述，卫明、吕仲记录《周信芳舞台艺术》中国戏剧出版社 1961年 12月 111页、118页

③ 周信芳口述，卫明、吕仲记录《周信芳舞台艺术》中国戏剧出版社 1961年 12月 104页

动，其实并不成功。

徐城北在其《梅兰芳与二十世纪》谈到京剧与性的问题时，这样说：

建国初期伴随《大劈棺》、《马思远》之类有淫荡内容的剧目被禁，京剧中与性有关的表演成分，也日见径浅而失去痕迹。梨园界人在新时代新生活新思想的感召下，常常通过“自我革命”去剔除往昔表演中的不健康因素。比如《乌龙院》中的宋江，究竟是乘人之危买小蓄妾的嫖客，还是农民起义中的英雄？这问题缠绕了许多年也没搞清，但宋江的舞台形象却很快“纯洁”起来——类如“你老爷就是喜欢这个调调儿”的表演被取消了。……被压抑和取缔的不仅是侠义的性，而且包含广义的性——但凡那些因性格复杂多面而感人的戏，通常就都要被赶下舞台。……人们只能看到和听到的，是一眼就能分辨的好人与坏人组成的“连环画”，尽管它是用极为优美的唱腔，极为铿锵的念白和极富节奏的做工武打所精心装饰过的。^①

《水浒传》所描写的如潘金莲、潘巧云、贾氏，在京剧《挑帘裁衣》、《翠屏山》、《大名府》里，形象无有太大的改变，基本上没有跳出“淫妇”的框框。相比之下，京剧《乌龙院》则显示出它的价值。

象《乌龙院》这样的复调作品，在京剧里虽然为数不多。但在中国戏曲发展史和戏曲文学史上却是不容忽视的现象，它标志着戏曲创作由古典向近代转变，戏曲创作观念开始有了新的突破。

^① 徐城北 《梅兰芳与二十世纪》中国社会科学出版社 2000 年 11 月 159 页

第四章 两性社会角色

第一节 民间视野中的英雄救美

京剧水浒戏中，有一类以英雄救美为内容的剧目，主要有《桃花村》、《青风寨》、《丁甲山》、《蜈蚣岭》、《闹渭州》、《太湖山》、《艳阳楼》等。它们有着相类似的情节模式，都是强人强迫弱女子婚姻，英雄打抱不平。被抢的女子可以分为两类，一类是庄户人家或是社会底层的平民百姓，通常是父女俩上场，母亲缺席，即使有也几乎没有台词。这种现象在京剧以及很多地方戏的舞台上很普遍，像《打渔杀家》、《白毛女》、《九阳钟》、《金玉奴》，都是父亲（年老沧桑的男人）与女儿（年轻美貌的女子）同时上场，《蜈蚣岭》（盖叫天演出本）里张凤琴与老仆张义，《玉堂春》里苏三与崇公道也是这样的关系。抢婚者多是占山为王的强盗，他们想拥有一个压寨夫人。而另一类则来自官宦人家，父亲在朝为官，与奸臣不和，遭到陷害。抢婚者乃是当朝的权豪势要，他们要求小姐做他们的小妾。事件的时间多安排在清明时分或亲人刚刚去世的时刻，这样使足不出户的女子有一个抛头露面的机会。前一类单个英雄惩罚强盗，有的带有强烈的民间喜剧趣味，有的是民间朴素道德观的折射，与政治没有任何关系。后一类则是很多英雄的集体行动，有着建功立业的政治情结，还打上了等级意识的烙印。

一、洞房里的喜剧

英雄救美的故事在民间的喜剧趣味下，具有浓厚的乡土色彩。占山为王的强盗并非如现实中的强盗以凶狠的形象出现的，而是多赋予滑稽的品格。像《丁甲山》里冒充梁山好汉的强盗，分别名为宋姜（江）、宋蒜、宋葱，带着农家生活的标记。强盗们都是性饥渴，他们对两性的快乐生活充满了期待。如《桃花村》^①的小霸王周通，在娶亲的路上，兴高采烈：

上轿上轿！（上轿）【唱“南锣”】哥们抬起朝前往，一心要往桃家庄。桃花村有个刘二姐，长的模样儿真大方。二姐亚赛虞姬样，配个丈夫小霸王，好一似

^① 此处《桃花村》剧本来自《郝寿臣戏曲剧本集》北京市戏曲学校编 北京出版社 1962年10月

罗锅抢亲把河南下，好一似钟馗嫁妹乐闺房。说话之间朝前往，抓住娇妻我先拜洞房。（冷锤，摔倒）唉，你们怎么摔我一下？

小霸王将对方比成虞姬，自己成了“楚霸王”，抢亲成了对美女配英雄的戏拟，包含着对美女的欣赏和将来生活的企盼，很富于幻想性。从中可以看出民间小戏中丑与旦角色体制的影子。如果情节单就这段唱词发展下去，很可能就是一段男女之间眉目传情、打情骂俏的爱情戏了。

英雄救美的核心情节发生在洞房里，洞房让英雄进行了一次异性的体验。《桃花村》里鲁智深打破“老和尚瞧嫁妆，下世再见”的常言，充分享受“温柔富贵乡”的滋味。《清风寨》的李逵对妇人衣服充满了好奇，并加上自己的理解：“裙儿、衫儿、凤儿……这三样，到是一个娘生的”，怕里面有臭虫，要打一打。李逵还要学妇人走路，并总结成“二百（摆）五（舞）”。在洞房里，英雄还要学新娘子的声音口气，想象、揣摩新婚之夜准备与新郎交欢的新娘子的特定的性心理：怎么样勾引新郎上床。英雄乔装成一个千金弱女子，粗犷豪迈中透着妩媚，巨大的反差，别具喜剧色彩。

英雄的勾引无疑是成功的。它取决于三个因素：首先洞房得黑洞洞的，这样假冒的新娘子就不会露馅，并使洞房充满了神秘感。二是即将成为新郎的强盗对洞房向往已久，迫不及待，顾不得辨别眼前的“新娘”是真是假。而英雄充满挑逗性的语言，比如说“奴家三寸金莲，行走不动，有些害怕”，“喂呀，我的丈夫哇”，让强盗忘乎所以，在被冲昏头脑的情况下，与英雄进行了肉体接触。强盗对心目中的“新娘”是很会惜玉怜香的，对假冒新娘子的要求百依百顺。《桃花村》的周通在洞房里喊了好几次“娇妻”，“娘子”。《清风寨》中，李逵说这儿有个乡风，新人上床需要对新郎打三拳，踢三脚。为的是子孙兴旺，否则以后只养女儿，不生小子。这其中体现了乡民的儿子情结，强盗为了获得美女，为替儿子着想，甘愿忍受一顿拳脚。于是，英雄救美便完成了。

强盗在这两出戏中处于一种跳进跳出的状态，娶亲时是一位围着新娘转，一心追求爱情的丑角，但在其他时候，仍然是强盗的身份。英雄在洞房里是个假定性的新娘子，在洞房之外则唱出“恨强梁贪美色欺压良善”，一副抱打不平的口气。爱憎情感是非判断与插科打诨实现分离，使人物具有双重角色。洞房里的喜剧反映的是下层人民的切身问题，体现贫苦农民对夫妻生活的向往与期待。

传奇《翠屏山》^①第十六出也有英雄救美的故事，李逵顶替石秀的妻子，在洞房里拳打周通。只是李逵无一句插科打诨，没有进入假定新娘子的角色，只有周通单方面地想象“这是我夫人恁般袅娜”，“勿要管，脱了衣裳上床去。”李逵则继承《水浒传》里蛮狠的本色：“拿火来，待我吃了他的心”，“下次若再来，我就一拳打死你这狗头。”可见，李逵冒充新娘子流传已久，但民间的乡土色彩，到了文人笔下则只剩下道德伦理上好坏的对立，变得索然无味。

二、对和平安宁生活的乞求

上述洞房里的喜剧是民间按照快乐原则创造的，但英雄救美的故事还被普通民众寄予了另一种心理期待：对和平安宁生活的乞求。因为现实生活中的流氓恶霸倚势欺人，横行乡里，为非作歹，普通民众过着鸡犬不宁的生活。这一现实正是民间大量英雄打抱不平的故事产生的土壤。英雄打抱不平的故事在民间流传的水浒人物身上尤为集中。

由樊兆阳搜集整理的《水浒人物口头传说大观》包含了不少英雄救美的故事，它们与小说《水浒传》、京剧水浒戏正好形成互补参照。试举例如下^②：

	英雄	恶霸	女子	故事情节
杨林惩霸	杨林	马飞	张得义及其女儿	马飞买张得义的鸡不给钱，调戏他的女儿
董平观灯	董平	程新高（癞蛤蟆）	青年女子	元宵节放灯时，癞蛤蟆调戏女子
陈达救孤女	陈达	混街鼠、一群打手	孤女	孤女在当铺里做事，混街鼠故意诬陷孤女卖假货
赤发鬼刘唐捉妖	刘唐	黑妖、白妖	王老汉一家	白黑二妖用熏香把姑娘熏倒，送往蔡府，再卖到妓院
黄信赶集救艺女	黄信	三头蛇	卖艺女子	三头蛇调戏卖艺女子
武松除淫僧	武松	淫僧	山花	武松欲借寺庙宿一晚，淫僧霸占山花，被武松看见，救走后放火烧寺
陶宗旺卖粉条	陶宗旺	张刺猬	卖鸡蛋的母女俩	张刺猬调戏卖蛋女子

①（明）沈自晋撰 翠屏山二卷 据清初总纲本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会《古本戏曲丛刊》第二集第八函 1955年7月 上海商务印书馆影印本

② 以下故事依次分别来自樊兆阳整理的《水浒人物口头传说大观》 北京图书馆出版社 2003年3月 264页、78页、352页、109页、206页、74页、363页

与京剧水滸戏不同的是，口头传说多把故事的背景放在市井的环境中，被调戏的女子多是在市场上做小买卖的。恶霸流氓欺行霸市，周围的人都退避三舍，只有英雄挺身而出，救了女子之后，女子便退出故事。故事的重心在英雄与恶霸的较量上。

《武松除淫僧》与京剧《蜈蚣岭》显然有着渊源关系。《蜈蚣岭》可以说是处于上述洞房里的喜剧与几个口头传说故事杂糅的状态。王飞天抢民女主要是想有个压寨夫人，但英雄与强盗身上的滑稽的喜剧色彩消失了。强盗又回到了现实生活中，不过武松杀王飞天的过程还比较简单，故事远没有《武松除淫僧》来得丰富。《武松除淫僧》把淫僧描述得非常凶恶，他让山花半赤裸着身子，捆在柱子上，山花低声抽泣并挣扎着。武松与淫僧展开了激烈的搏杀，淫僧仗着路熟，逃到了山洞里。而武松却回转到寺庙中在香案上睡着了。第二天厮杀还在继续，反复较量。可见，口头传说远较京剧《蜈蚣岭》来得生动曲折。

小说《水浒传》的相关情节带有强烈的戒色目的，武松在深山老林里看到一男一女在一起，心中充满了仇恨，还带有比较强烈的暴力倾向，比如拿小道童开刀。严格地说，已不属于英雄救美，因为武松杀了老道人之后，才问妇人缘由，让妇人拿着道人的金银财帛离去。不好女色，杀人放火乃是作者心目中的英雄本色。杨义说，武十回其实是“写了武松和五个女人的纠葛”。^①拿五个女人，从不同的角度来撩拨武松，让武松久经女色的考验。

京剧《蜈蚣岭》（丛刊 23）则向民间回归，立场转向了平民百姓。在口头传说的基础上，又有自己的特征。口头传说侧重表现英雄的仗义勇为，嫉恶如仇，并表达出铲除恶霸所带来的快感。英雄一出现，恶霸及身边的打手都被打得落花流水。而京剧侧重表现平民百姓的辛酸：

张义 爷爷若是救了我家小姐，慢说是老汉，就是去世的东人，也感爷爷大恩大德！（唱“吹腔”）爷爷请上受我拜，将我小姐救出来。

张义在唱中三次趋拜，武松三次退扶。

张义 （哭）小姐呀！

武松 （正仰观山势，闻张义哭，怕被人听见，急拦阻）老头，你且住了哭！

张义 我不哭。（武松再抬头望山，张义又哭）唉，小姐呀！

^① 见杨义《重绘中国文学地图》收录的《中国民间文化的史诗》一文 中国社会科学出版社 2003 年 5 月 136-137 页

武松 （有些着急）你且住了号！

张义 我不号。（武松方一抬头，张义又哭）小姐呀！

武松 （焦急地）哎！（张义惊怕）你喘息定了，带洒家前往。

这段表演特别强调张义的“哭”，张义前后哭了三次，拜了三次，一个普通百姓的卑微，表现得非常充分，很具有典型性。京剧《闹渭州》也是如此。镇关西私改文约，将三十吊钱改成三千吊，以此相挟。鲁达听到哭声的时候，正是镇关西派人抬轿迎亲的时候，金翠莲要一个匕首准备与镇关西同归于尽，这些是《水浒传》所没有的。京剧特意渲染父女诀别，抱头痛哭的场景，而拳打镇关西则一笔带过。强娶民女是此剧的核心，弱女子的反抗性在这得到增强。

《蜈蚣岭》整个剧笼罩着紧张的气氛和悲壮色彩。武松表示山上火光一起，小姐有救；火光未起，就叫张义“赶快逃命去罢！”武松对自己并非胜券在握，暗含着全剧把焦点回归到现实生活中老百姓的苦难生活和恶势力的猖獗。虽然在情节上没有口头传说生动曲折，但细节上更有深度和表现力。

这一细节与《打渔杀家》里萧恩准备杀丁府一家，如果失败，萧桂英只有流落江湖，有异曲同工之妙。在表现民众反抗的同时，也流露出对前途渺茫的情绪，具有封建社会走向末世特有的悲凉意味和时代色彩。

三、救美与反奸臣的结合

一般的说，民间和官方的意识形态是有一定距离的，但官方所规范的封建正统思想，通过长时间的伦理教化，也能深深地渗入民间，成为民间意识的一部分。像徽州现存大量的贞节牌坊，就是一例。京剧水浒戏中还有另一类英雄救美，故事内容与朝廷有关系，实质是变相的忠奸斗争戏。英雄、小姐与豪权势要形成对立的两极，而于“性”这一点上对人物的褒贬，立场颇为鲜明。

当英雄救美具有严肃内容的时候，被抢小姐的贞节是一个引人注目的地方，像《蜈蚣岭》里小姐被抢之后，张义见到武松就说：“我家小姐，烈性得很，此番被强人逼去，定然性命不保。”《闹渭州》里，金翠莲在上轿之前，索要匕首，有一句唱：“爹爹不与儿宝剑，背过身儿自思参：一死保儿清白体，含笑九泉见慈颜。”听说女儿要刺杀镇关西，金二叹：“唉，我那烈性的儿啊！”这两出戏都有烈性这个词，烈性即对强霸成亲的不从，匕首的功能一是刺杀仇人，二是刺杀

不成就自杀，以保证自身的清白。可以说烈性是她们成为良家妇女的标记，否则就是行为不端。

不过这两出戏的贞节观念并不突出，只能说有些影子罢了，因为被抢女子的身份并不明确，而抢婚者充其量只能是个地头蛇。所谓烈性只是一带而过。但当英雄救美与朝廷内部忠奸斗争结合在一起，小姐的贞节则明确地提出，反复地强调，奸臣的姨奶奶还要做小姐的反衬。其意义便大不相同了。

《太湖山》里当闻如凤被冒充李俊的秦璨骗入洞房时说：“住了，我乃尚书之女，宦家之后，你快快的送我回去便罢；如若不然，管叫你性命难保。”可以看出小姐的自尊，乃是因为其高贵的出身。贞节与其出身的紧密结合，是通过其他人物的台词反复强调。秦璨的姨奶奶是这样说的：“有啦，待我盘问盘问这个女子，她要是好人家的儿女，我得便就把她给放回去，她要是下贱之辈，哼哼！我把她赏给府下的奴才，叫他们追欢取乐。”

闻如凤用砚台把秦璨砸了个大窟窿，丑苍头请来了安道全，小姐的身份再次强调：“我们家爷这小子简直不是块好蘑菇！倚仗着他叔叔秦桧是个宰相，横行霸道，无所不为。……又将闻小姐抢进府来，他要强逼成亲。你想，人家是千金之体，宦门之后，那儿能够答应他那一个事情？……”

这两段台词其实都不符合说话人的身份，地位和所处的环境。家奴为主子看病，请的却是与绿林有关系的医生，还糊里糊涂地将所有底细倒出来，在现实环境中是不可能发生的，姨奶奶的话就更不可能。这样的台词并不是刻画人物形象，也不是作者（演员）介入作品对人物进行道德评价。作者意在强调闻小姐出身于忠臣之家，我们不能让她失贞。等级意识相当明显，而与闻小姐相关的情节都由此而设：只有丑苍头请了安道全，小姐才能与安道全有见面的机会，只有丑苍头将底细道出，安道全才知道闻小姐被抢，于是安道全有了一句独白：“哎呀，小姐呀小姐！若不是神医安道全到此，你的名节难保。”作者让安道全充当闻小姐贞节的保护神的角色，赋予他正人君子的面貌，即对闻小姐不产生非分之想。“安道全如有二意，天诛地灭。”还搬出儒家一套“男女授受不亲，你我必须兄妹相称”。可见安道全这一人物，无什么形象可言，完全是为了保持闻小姐的性命和贞节而设的角色符号。

这种英雄与美人的关系的另一层意义，是绿林好汉与忠臣的结合，奸臣的儿

子（或侄子）抢了忠臣的女儿，绿林好汉通过救美达到扫除奸佞的目的。《太湖山》里，闻小姐的母亲公孙氏是公孙胜的姑姑，公孙胜便成了李俊这一伙占据太湖山的梁山后代人物，与闻焕章这样尚书之家牵线搭桥的纽带。这种结合只能说是对社会政治的幻想，目的是证明绿林好汉行为的正义性，并将其纳入封建士大夫所认可的轨道。

历史上的忠奸斗争戏，像《鸣凤记》、《宝剑记》、《精忠记》等都有一套叙事模式，即奸臣残害忠良，忠臣隐伏或暗蓄力量，依靠忠臣死谏，皇帝圣明得以扭转乾坤。^①《太湖山》对皇帝却没有愚忠，作者明白单靠忠臣死谏是解决不了问题的，便幻想通过绿林的力量来推翻奸臣，而绿林英雄救宦家小姐，则是把这两股力量结合起来，实现这一愿望的主要途径。

但《太湖山》除了对愚忠加以否定外，很多观念与过去的忠奸斗争的戏曲与小说是一脉相承的，突出的表现在对人物“性”的褒贬上。可以这样说，闻焕章与秦璨在政治上的忠奸对立，正是通过闻如凤与秦璨在对待两性关系上所持的相反态度来实现的。秦璨的上场词“是俺在这常州府居住，贪花爱柳，暮乐朝欢，胜似为官受爵。”可见秦璨主要是为了肉体上的享乐，与闻如凤的守节形成对比，这一点与《鸣凤记》非常相像。只是《太湖山》没有直接写政治上的忠奸斗争，而是把问题转移到“性”这一点上。

《艳阳楼》也有类似情况，家院徐福也是拿徐家的官高位显来回答贾斯文的提亲：“哇，瞎眼的狗才，这是总兵徐大人的诰命夫人，与小姐在此游山玩景，休要胡言乱讲，少时公子知道，哼哼，定要你们的狗命。”不过小姐的地位和她的贞节结合地不像《太湖山》那样紧，只有丫环一句：“那女子立志不从，连哭带骂，大爷气得没有主意，叫我劝解那女子。”但是《艳阳楼》还有另外一对人物：高登之妻小可怜与策划抢亲的贾斯文。高登抢了美女回家，小可怜背地里与贾斯文交欢，显然成了闻小姐立志不从的反衬。尽管高登在抢亲时凶狠无比，然而在徐小姐的贞节面前却只能退避三舍，与宦门小姐守贞这一点上，两者并无二致。

在《艳阳楼》这些救美的英雄身上，我们还可以看出明清传奇中部分才子佳人剧的影响。花逢春，秦仁，呼延豹都是梁山好汉的后代，但是花逢春自报家门时说：“是我隐居南阳西村，务农为业。”秦呼二人一个说：“生平不说封侯事”，

① 覃召文、刘晟《中国文学中的政治情结》 广东人民出版社 2006年2月 297页

另一个说：“务农为业第一尊”。此戏并没有刻画三人如何舞枪弄棒，而是去蟠桃盛会游园赏春，明显带有文人的雅兴，更重要的是，这三个人当年与贾斯文是同窗，他们见面还相互称兄道弟，贾斯文一上场就说：“学生贾诗（斯）文，乃是南阳府内第一才子。”贾斯文是高登府里舞文弄墨的幕宾，那这三位英雄该算什么呢？全剧前后有些自相矛盾，似乎是江湖好汉，又像是读书人，又像是退居江湖的隐士。这种人物关系在清陈二白《称人心》、採芝客的《鸳鸯梦》、李渔的《风箏误》等传奇作品中都能找到踪迹。几个真才实学的读书人与几个不学无术之徒原本是同窗，两类人物一出场，就各自带着特有的标记，在向异性的求婚中，最后都是好配好，坏配坏。才子与佳人之间除了互相赞叹对方的才学之外，很少写他们之间互相爱慕的行为，都非常守礼，倒是不学无术者，充满性冲动。《艳阳楼》虽不以婚姻为主要内容，但同窗间的界限分的很清楚：美女由英雄得救，而贾斯文则蒙高大爷敬重，又被大奶奶看中。这种分野正是上述才子佳人戏中美丑标准的继承。

在英雄救美的戏中，英雄似乎都与婚姻爱情无缘。像《太湖山》冒充李俊的秦璨先向公孙氏表示“替天行道”，“为老爷报仇”，被公孙氏认为是义士，但一提亲，便被认为是人面兽心，正从另一方面说明作为男性的英雄能否保持对女色的不动声色，是他成为英雄的标志。而大胆追求女性，或者说对性行为、性生活发生兴趣，则不自觉地成了小人的头号标签。有关性的描写被那些正襟危坐、道貌岸然者视为低俗之物。安道全与闻小姐兄妹相称，与《西厢记》莺莺拜张生为哥哥行为相似，意义相反，似乎是一种拨乱反正。当英雄（特别是男性）被赋予建功立业的政治抱负时，多按照道德楷模来塑造，传统的礼教在英雄身上打下深深的烙印。

第二节 《花田错》与才子佳人戏

才子佳人戏是文人传奇创作最青睐的题材。前文说过，明清文人传奇中的水浒戏，不少偏嗜于男女情事，带有才子佳人戏的味道。而《水浒传》的续书《水浒后传》、《荡寇志》让女英雄多了起来，甚至成为主角，而她们与男性英雄的婚配成了书中的重要章节。可以说，才子佳人戏（包括小说）在有关水浒题材的小

说戏曲作品中有着相当深的影响力。这种影响力主要表现为两点：爱情婚姻题材本身和在伦理道德层面上给人物设定的美丑标准。

清代中叶以后，各种地方戏的兴起让大量的帝王将相、绿林英雄和生活中的小人物登上舞台，才子佳人便不再独领风骚。但京剧水浒戏中，不少剧目虽然人物或情节上取自原著绿林好汉的故事，表达的却是另一番趣味。除了少数剧目外，英雄好汉形象倾向于世俗化了。而爱情婚姻似乎是文学创作的永恒的题材，才子佳人仍然能够向京剧水浒戏渗透。

《花田错》是在英雄救美故事的基础上，加入一对才子佳人。严格地说，已经不是传统意义上的才子佳人戏，而是两种题材嫁接而成的杂交品种。也正因为如此，《花田错》成为京剧水浒戏中一个较为独特的剧目。为了便于说明，笔者先分析以往的才子佳人戏的角色关系，再谈《花田错》所体现的近代特征。

一、男穷女富的角色关系

古代戏曲中，涉及到读书人婚恋的作品，可以发现身为男性的读书人，在未进取功名之前，总是以穷的面貌出现。元杂剧里出现了一系列以穷秀才、富商人、妓女三角关系为叙事结构的作品。其后的传奇作品中绝大多数是一对老夫妻，没有子嗣，女儿主动招女婿，而读书人父母双亡，书剑飘零或家道败落。很少出现一对老夫妻为他们的儿子（读书人）招媳妇。而女性角色通常是两种身份，或是闺阁小姐、相国之女，或是妓女。很多时候，妓女实质上是变相的闺阁小姐。这种现象还不能简单地归结为读书人的地位下降，因为以士大夫为创作主体的传奇作家社会地位并不低。应该说这种现象有很深的民间渊源。广为流传的牛郎织女、梁山伯与祝英台、七仙女与董永，都是“仙女嫁穷汉”的结构模式：女方的地位比男方高得多，女性主动追求男性，对男性垂怜与赠予，男性处于被动接受爱情的地位。

刘守华主编的《中国民间故事类型研究》中，有一类人与异类婚恋的故事，作为异类的动植物精灵通常是女性角色：如蛇女、螺女、龙女、狐女，也包括仙女。异类充当女性角色与凡间男子结婚，通常扮演双重角色。一方面她们被赋予正常人的爱情追求，一方面她们又不是普通的女子；一方面让男性一方获得了情感的满足和心灵的慰藉，让男性过上了和谐美满的家庭生活，另一方面身为异类

又被丈夫疑虑，无法在人间获得独立的人格，甚至被得道者加害，导致夫妻分离；一方面是现实生活中的弱者，另一方面是幻想中的女强人。故事发展到最后，都是以与邪恶势力作斗争的女强人出现。《白蛇传》的演变过程充分体现这一点。在龙女的故事里，体现出明显的女强男弱的状况。尽管总以一位勇敢善良的小伙子主动救助化身为鱼或蛇的龙子龙女开始叙述。但随后种种的冲突纠葛中，小伙子往往是一筹莫展，而龙女则无所畏惧。龙女不仅能创造自己的幸福生活，还能捍卫自己的家园。可以说小伙子自从遇上龙女，就心想事成，万事如意。

民间故事中异类扮演男性角色的，通常是蛇郎、青蛙少年。异类充当女性角色，通常是以善良、美丽的面目出现，在丈夫偷窥时候（如洗澡）显出原形，原形多半是丑陋的。而充当男性角色的则相反，多以丑陋的面目出现，直到最后方才脱胎换骨，变成一个美男子。蛇郎的故事构思以蛇郎的变形象征着男性境遇的突变。青蛙少年则凭借自己的力量，或战胜种种考验，或显现神威威胁女方父母，获得自己想要的伴侣。青蛙和蛇都有由卑贱丑陋遭人歧视的异类转化为富有英俊的王子而获得女性青睐的故事线索。青蛙丈夫型的故事有着强烈的对比：外形丑陋出身微贱，又蕴藏着男性力量无穷，才华横溢，足智多谋。^①

而读书人的婚恋剧则是上述两种情况的综合。闺阁小姐相国之女垂怜于未进取功名的读书人，是“仙女嫁穷汉”模式的运用。而以女性面貌出现的动植物精灵，其双重身份到读书人婚恋剧中则转移到妓女身上。而读书人考取功名夺得状元，则是青蛙少年蛇郎故事的变形。当然，转换之后表达的意义不尽相同，甚至相悖。民间流传的人与异类的婚恋，男主角的身份并不确定，不少故事是以农耕、狩猎生活为背景，因而感情比较纯粹，无多少功利性因素，有时外在力量的干扰让仙女与穷汉不得不遗憾地分别。而读书人的特殊性就在于能通过考取功名，实现由穷汉到上等人的转变。女子之所以选择读书人，主要是看中读书人的前程。富女嫁穷汉的最终结果，是富家女子靠男子的发迹重新进入上层社会，嫁给穷汉只是暂时的，并不有辱富家女子的身份，相反倒显得女子富有长远眼光。本质上是现实社会中女性对男性的依附。读书人考中状元，结局自然是夫贵妻荣的大团圆。

① 以上分析见刘守华主编《中国民间故事类型研究》华中师范大学出版社 2002 年 10 月 362-452 页

二、文人士大夫的自恋情结

文人的自恋情结主要是文人对自己在诗文、音律才华上的自恋。在文人笔下，佳人则是能够欣赏才子才华的知音。才子与佳人经常处于分离的状态，还未见面，先看到对方的诗文，并由诗才想象到貌相。才子和佳人靠着题诗来传情达意，可以说，这是文人对自己所拥有的才华的自我陶醉。文人们通常还设立一两个与才子相对立的，在作者看来没有多少才华，却一心想获得佳人的第三者。在文人眼中，才华、相貌、道德三者合而为一的。传奇杂剧作者身为读书人，便把善良老实，恭俭温良，惜玉怜香等一系列他们认为的好的品质，都放在读书人的身上。第三者通常被处理成破坏才子佳人关系使他们长期分离的罪魁祸首。但从根本上说，文人通过对第三者“低俗”的鄙视，来标举他们赋予才子佳人的“高雅”，以显示突出文人与其他人群在才华和艺术趣味上的距离感。

文人的自恋情节还表现在刻意突出佳人为才子守贞，佳人的身份多为妓女。在“男穷女富”模式和大团圆心理的影响下，读书人婚恋剧的妓女便颇耐人寻味。现实生活中的妓女地位是很低的，而文人有意拔高其地位：一方面她们的身份是妓女，另一方面又强调她们不是普通的妓女。像《红梨记》十五出钱济之夫人赞谢素秋：“丰姿俊雅，可方洛女湘妃；德性温纯，不减少君德耀。绝无绮罗粉黛之态，岂是寻常庸碌之妻。”谢素秋自己也说：“妾虽身沉花柳，心切冰霜，瑶簪翠钿，何如裙布钗荆。”^①《西楼记》第三出和十六出很明确地标明，妓女穆素徽淡妆上场，而其他妓女则妓装上场。^②《焚香记》第四出王魁上场：“前日那胡先生说道，鸣珂巷谢家，有个女子，姿容殊丽，德性闲淑，只是误落烟花，竟不知他志操如何？”^③这些晚明比较有影响的作品，都特意强调将要嫁给读书人的妓女不愿穿妓家装束。传奇作者们亦要表现文人的风流狂放，又具有强烈的处女情结，不愿与真正的娼优为伍。娼优乃是按照男性心中的审美标准和道德规范来塑造的，表现出很浓厚的禁欲色彩。

侧重描写离别相思与突出佳人为才子守贞，两者有着内在的统一性。很多才子佳人戏（特别是晚明时期的作品）都有战争这一插曲。战争使才子佳人各自的

①（明）徐复祚撰《红梨记》四卷 据明朱墨刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会《古本戏曲丛刊》初集 1954年 上海商务印书馆影印本

②（明）袁于令撰《剑啸阁》自订《西楼梦》传奇二卷 据明剑啸阁刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会《古本戏曲丛刊》二集 1955年 上海商务印书馆影印本

③（明）王玉峰撰《玉茗堂批评焚香记》二卷 据明刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会《古本戏曲丛刊》初集 1954年 上海商务印书馆影印本

经历变得曲折离奇。更重要的，战争是写才子佳人相思最好的背景，也是第三者欲图霸占佳人，作者借此强调佳人贞操最契合的时机。

三、才子佳人的娱乐化倾向

到了明末清初，才子佳人戏的创作有了娱乐化的倾向。以阮大铖、李渔为代表的传奇作家，喜欢在误会巧合上下功夫。一部作品由原来的一对才子佳人发展到两对才子佳人。文人自恋的情结、才子佳人相思的描写有所消减和淡化。故事在误会与巧合中变得轻松愉快。但作品并不强调读书人是爱情专一的至诚种，而津津乐道于其中的风流韵事和一夫多妻的结局。

《花田错》是京剧舞台上常演的剧目。它借《水浒传》第四回小霸王周通抢亲，鲁智深大闹桃花村相关情节敷衍而成。但《花田错》是以书生卞机与闺阁小姐刘玉燕的婚配为主要情节。故事是大家所熟悉的形式：公子赶考，客居旅店，小姐及笄，物色女婿。梁山人物退居次要地位。

总的来说，《花田错》继承的是阮大铖、李渔等明清传奇作家的创作路数。在情节的展演上，充分运用男扮女装、女扮男装而导致的一系列的误会与巧合，情节复杂离奇，关目生动。在读书人婚恋的问题上，过去老的演法仍然以一夫多妻为结局。中间有些情节台词明显具有“拿来主义”的特征。如当周通的妹妹周玉楼发现抢来的“新娘”原来是个男的，《戏考》29册台词如下：

（贴白）噯呀且住。听他之言。原来是一位举人公子。今日我要是。将他放了。他乃是一男子。在我的房中半日。倘若被人知道。我的声名。岂不就坏在他的名下。……我看此人。相貌堂堂。日后定必富贵。我的终身。就许配于他。岂不甚好。

再看传奇《金瓶梅》，小姐琼英被掠到郇梨将军家中做妾，郇梨夫人台词是这样的：

我丈夫秉性贪淫，必将此女为妾，日后必夺我宠爱。……趁我丈夫不在，莫若收她做我义女，杜绝他纳宠之念。保全此女节义。老身早晚有伴，岂非是两全其美了？^①

这两段台词的语气很像，前面一半台词所表达的担心是真实的人物心理，而后一半则采用一种调和的办法，理由很牵强。周玉楼将自己许配给卞机，还得放

①（清）郑小白撰《金瓶梅》二卷 据旧抄本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会《古本戏曲丛刊》三集十一函 1957年 上海商务印书馆影印本

卞机走，私定终身还是不能保护自己的声名不受损坏，前后自相矛盾。同样，邬梨夫人将琼英从小妾的角色转为女儿的角色，不可能做到两全其美。

《戏考》所载的台词同样强调读书人的艳遇：

（小生白）我卞机，已与刘家小姐，议定了亲事，是不能打退的了。（贴白）这个，事已如此，我也不能一定占先，也只好做了二房罢。（小生白）多谢小姐，现有绢帕一幅，就赠与小姐，以做定礼，待小生进京得了功名，再来完亲。（贴接帕介白）我看这一幅绢帕，不是男子之物，好像是妇女所用的东西。（小生白）此乃是刘家小姐，送与我的。（贴白）这是刘小姐，送给你的，你又把他转送了我。（小生白）这叫做连环聘礼。（贴白）好一个连环聘礼，……（副生^①白）慢来，我此番进京，得了功名，就来同你完姻，你要拿稳主意，不可三心二意。（贴）你只管放心，你是不来，我也要为你保守贞节。

周玉楼通过卞机的相貌判断他的前程，卞机所谓的“连环聘礼”，相识一位女子后就去考功名，女子为书生守节，书生考取功名就成亲。明末清初才子佳人剧的痕迹处处可见。

不过，由于创作主体的不同，《花田错》与明清文人传奇中的才子佳人剧还是有相当多的相悖离的地方。

《花田错》仍然是穷书生与富小姐的角色关系，但女性垂怜于男性，佳人仰慕才子才华的色彩大大淡化。阮大铖、李渔的传奇创作尽管有娱乐化的倾向，但始终未跳出才子与佳人未见人而先见诗，互相赞叹对方诗文才华的窠臼，展示才子佳人诗文上的才华仍是作品的重心，误会与巧合都是由才子佳人的诗画产生的。在《花田错》里小姐书生以诗来传情达意，或对着诗画相思的内容完全消失了，书生小姐成了丫鬟春兰的配角。卞机在花田盛会上卖字画主要是为了赚银子，以贴补赶考所需的费用，这种颇具商业意识的行为，在过去文人笔下相当少见。卞机为小姐画像所题的诗，也是极为通俗的诗：三月里天气艳阳春，花田会上遇美人。桃红柳绿来相亲，燕语莺声动人情。直接向对方表达爱意。可以说，过去文人士大夫笔下的才子佳人的套路，在这儿都被打破。

《花田错》旨在婚嫁时抢错了人这一点上逗人发笑，并把才子佳人的婚姻放在绿林强盗的背景之下，这是《花田错》作为才子佳人戏的特殊之处。周通、鲁

① “副生”疑印错，应为“小生”

智深作为净丑角色，与卞机没有在伦理、才华、相貌上的美丑对比，并不作为卞机的对立人物而存在。小霸王周通与打虎将李忠一同上场，请卞机为他们写把扇儿，还要付报酬，双方乃是平等的买卖行为，不存在任何贬义。周玉楼为卞机守节也没有士大夫自恋情结下女子为读书人守贞的真正含义。随后女扮男装，被当作“新郎”给抢到刘员外家里。整个《花田错》实际上模糊了强盗与才子佳人的界限。其误会巧合完全就婚嫁行为本身引起的。

黄裳说：“这是一出小戏，一出玩笑戏，毫无意义，有时简直是胡闹。然而至为有趣，绝妙的一出花旦戏。”^①或许也正是因为它没有意义，才没有了文人士大夫种种伦理观的束缚。《花田错》重新回到婚嫁这一普遍性的话题，是广受观众欢迎的原因，成为京剧舞台上的常演剧目，并广为其他地方戏改编。

不过，《花田错》向我们提供了一个信息，传统社会的士农工商的等级意识，到了清末民国时期，在人们心中逐渐淡化，职业之间的等级壁垒开始消解。

① 黄裳《旧戏新谈》北京出版社 2003 年 1 月 128 页

第五章 变异与传承

第一节 剧本文学上的变异

一、民间文学的特征

京剧在发展过程中，尽管进入宫廷，有过文人的参与。但从根本上说，京剧是属于民间的老百姓的艺术，它的表演与文学具有民间文学的特征。

与作家文学相比，民间文学最显著的特征是它诉诸于口头语言，在表演中创作。虽然民间文学可以用书面文字记录下来，但是对于广大民众来说，文字的形式并不是必需的表达方式，它只是对民间文学的流传起辅助作用的第二义方式。民间文学是存在于民众口耳之间活动着的文学^①。京剧与其他民间文艺，如相声、评书、大鼓、评弹、史诗、歌谣，在作品的创作、表演与传承上都是如此。只是京剧有时做、打的比重较大，其它曲艺则以说唱为主。

民间文学的另一特征是它的变异性。民间文学的创作和流传属于某一特定的群体。但作为个人的演员，他可以在民间集体创作的基础上，根据书面记录的文体和一定的表演程式，发挥他个人的独创性。在演员和观众之间还存在着许多平行互动的因素，使得作品能够在流传中发生变异，变异中得以流传。在口口相传中，作品像滚雪球一样越滚越大。就京剧而言，传统剧目并不是哪一个演员的创作，演员的表演也不受完全固定的文本约束。这样，某些剧目尽管故事是差不多的，但往往有许多不同的版本。很多剧目不是一次性完成的，而是在无数次的表演中，不断地充实完善，永远没有绝对的定本。优秀的演员在京剧剧目的传承和变异中起着至关重要的作用。

历来的戏曲研究者，习惯站在作家文学的立场上，对于清代中期产生的花部戏曲以及后来的京剧，普遍认为演员表演的中心位置让文学性大大弱化。“文学成为表演艺术可怜的奴婢和附庸。”^②对此，我们要做具体的分析，从《戏考》、《京剧汇编》某些剧本看，早期的京剧创作体现出从作家文学向口头文学过渡的

① 见万建中《民间文学导论》第三讲 北京大学出版社 2006年7月 62-80页

② 董建、马俊山《戏剧艺术十五讲》北京大学出版社 2004年 21页

特征。台词与动作是分离的，所提示的动作也比较简单。而到了一些演员的演出本，台词、表情，动作融为一体，并与锣鼓点配合得非常紧，具有明显口头文学的特征。所以，不要以作家文学的标准来要求京剧，对京剧的表演，文学、曲调等各种因素、应该当作一个整体，一个系统，一个流动的状态来考察，不能孤立地，割裂地只看到它的文学成分，或者是它的表演成分。如果把剧本从它生存的具体环境中抽取出来，不考虑其动作、表情、场上气氛、演员与观众的互动，只有记下来的台词，艺术魅力就大为减弱，兴味索然。

二、变异中产生的经典

京剧水游戏中，有的剧目有着从书面文学到口头文学转变的轨迹。经过演员的不断打磨，成为经典。

《戏考》1册所载的《乌龙院》，比小翠花，周信芳口述的本子要简单得多，可能是《乌龙院》比较原始的形态。张文远、阎惜姣还是自报家门上场，阎惜姣先交待自己做绣花鞋，随后张文远敲门，台词如下：

（丑上唱平板二黄）一步儿来至乌龙院。叫声大姐快开门。（旦白）这是何人扣门。待奴开门看来。原来是三郎。快进来。（丑白）大姐。学生有礼。（旦白）奴家还礼。三郎请坐。（丑白）有坐。学生告辞。（旦白）回来。为何去性太急。（丑白）大姐有气。故而去急。（旦白）奴家与你作耍的。请坐。三郎这几日为什么不到乌龙院。（丑白）学生衙中有事。故而迟了几天。大姐手中拿的何物。（旦白）红绣花鞋。

这段台词不是真正的口头创作，还未摆脱传奇《水浒传》的影响，人物对话文绉绉的，只有开门、施礼、还礼等小幅度的动作，如果按照这样的台词来表演，那是很呆板的。因为台词中很难看出人物的心情，心情活动状态。而且中间缺少因果联系，张文远刚坐下就要告辞，说“大姐有气”，但什么时候有气，气从何来，都没有交待，显得前言不搭后语，观众看了就会感到莫名其妙。

周信芳虽然对老本《乌龙院》作了比较大的修改，但主要是针对宋江而言，而开头阎惜姣和张文远的一段戏没有多少改动。与《戏考》所载的版本差异就很大了：

张 （唱二黄平板）思佳人，想佳人，思想佳人常挂在心。移步儿来至在乌龙院，叫声大姐快开门。

大姐开门来。

阎 （内）来了。阎惜姣上。

（唱“平板”）忽听双环响一声，不知来的是何人，用手儿开开了门扇，

张 （进门）哎呀妙啊！（接唱）有劳大姐礼相迎。

阎 （关门。接唱）搬一把椅儿三郎坐，

张 （接唱）大姐玉体可安宁？

阎 （接唱）问三郎为何不到乌龙院？

《乌龙院》后来的表演，如张文远敲门，阎惜姣开门，让三郎进屋，都是在唱中进行的。为什么要唱呢？便于演员在中间做动作，让人物角色充分表达内心活动。单从这段唱词，还看不出很多细微的动作与表情。阎惜姣听到敲门声似乎十分肯定来的就是张文远。而小翠花则在“开开门两扇”后加上一句白“三郎，来呀”，他将其中的表演阐述得很严密。他说阎惜姣开门的时候不要急于抬头，不要马上把眼光射到张文远的脸上，先看对方的脚部，这些动作都“开开门两扇”的“扇”字的拖腔里。腔止住，眼光从对方的脚往上缓缓地移到脸上，二人对住眼光，这中间还有鼓点子配合。小翠花加上这句自有他的道理：阎惜姣日夜盼望自己的情人，又怕来的是宋江，白欢喜一场，确认是张文远之后，脸上又露出笑容。比起周信芳的本子，他把阎惜姣的心情刻画得更加生动。

另外，在张文远说过“礼到人也到”之后，周信芳的本子就很简单：

张 啊，大姐，这几日衙中事忙，不曾来看望大姐，好像有许多言语要对你讲啊。

阎 （微笑）好吧，你随我到卧房中去讲。

张 哈哈！

阎 正是：东边日出西边雨，

张 看是无晴（情）却有晴（情）。

阎 三郎，随我来！

张 来了，来了，来了。

张文远随阎惜姣下。

而小翠花的处理则要丰富得多：

张 大姐你可晓得我的来意？

阎 哟！你干什么来了？

张 你我到楼上玩耍玩耍可好？

阎 哼，你来了就是时候了？我呀，我不耐烦。

张 既是大姐不耐烦，我就告辞了。

阎 回来！做什么？

张 我衙中有事。

阎 衙中有事，你就不该来！

张 大姐不耐烦么，我在此做甚哪！

阎 你瞧你这忙劲儿，忙什么呀，容我搁下活儿还晚了？

张 美不可言矣呀……（哼着）啊大姐，我想起来了，有几句要紧言语，我要告诉大姐。

阎 真的吗？那么咱们上楼去说。三郎请。

张 大姐请。

阎 正是：二人上楼去谈心，

张 有话送与知心人。

阎 三郎，你，来呀——（二人同下）

这段对话前面一半从《戏考》刊本的基础上丰富发展而来的，而后面一半则是后来改的。周信芳本子中的“许多言语”意思并不明确，台词也很乏味。而小翠花说加上“要紧言语”，是为了与最后宋江离院后，二人定计时，要找寻宋江私通梁山的把柄这句话相呼应。小翠花说：“舞台上的台词，不应该有一句，甚至一个字的浪费，必须是‘字字珠玑’”。^①他确实做到了这一点。这段台词每一个字眼都能恰当表现人物的思想和态度，真正体现出舞台语言的艺术魅力。

前文我们例举了《野猪林》（汇编 71 册）中林冲的上场词和《花田错》（戏考 6 册、29 册）周玉楼以身许配卞机，并为卞机守贞的台词。说明我们现在称之为经典的剧目，在产生之初都未摆脱，文人传奇创作的阴影，继续使用文人传奇创作的一些惯用的语言。当然，这些记录下来的剧本并不能完全说明当初演员是如何演出的，但也从一个侧面说明当初演员口头语言创作的艺术才华还没有得到充分发挥。

^①小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962 年 12 页

汇编 71 册收录的《野猪林》结构上很松散，开头几场有不少篇幅是鲁智深在菜园里收拾几个泼皮的故事，以林冲在野猪林被鲁智深救下结束。剧情没有完，还没有包括《水浒传》最精华的部分：林冲一忍再忍，而高俅仍然不放过他，派人火烧草料场来致林冲于死地。最后林冲忍无可忍，手刃了仇人，逼上梁山。此版本的《野猪林》没有多少反抗精神，而且林冲的台词前后也自相矛盾，如第八场：

[林冲揪高世德介]

高世德 林冲，与你有什么相干？不要你多管！

林冲 住了！想你官宦之后，不该倚仗太尉权势欺压乡里，良善之人惧怕父子豪强；不敢争斗，如今犯在某家之手，岂能惧你权势？着打！

……

林冲 哼！暂看你父分上，饶恕你这无知小辈。去吧！

……

林冲 真真气死俺也！想这狗子，专在外边抢掠人家妻女，俺本待将他暴一顿，唉！怎奈他父高俅在朝，权势豪强。这口闷气，叫俺怎生发谴也！

……

林冲 俺林冲乃是落落大丈夫，今日只为居于权势之下，甘受此辱。这、这、这……好不气煞人也！

(唱)胸中陡起万丈恨，满怀抑郁气难伸，万般无奈权隐忍，……

林冲对高俅到底是怕还是不怕，作者的态度模棱两可，却一味强调林冲屈居权势之下，始终带着文人士大夫的酸味。

翁偶虹说：“京剧第一个排出《野猪林》的是李少春之父李桂春（艺名小达子），……李桂春自饰林冲，赵如泉饰鲁智深。”我们无法得知《汇编》所载的《野猪林》是否为李桂春的演出记录。不过李桂春编的《野猪林》结构也很松散，节外生枝一些与原来故事毫不相干的内容。从整体上看，编演水平尚属较低层次：

为了迎合观众看连台本戏的胃口，在野猪林一场，出现野猪——鲁智深预藏林中，把一只卧睡的野猪，误认为石，坐而小憩，惊醒野猪，跃起而扑，人兽相斗——虽是一场精彩的舞蹈，但却想入非非了。^①

① 见翁偶虹《翁偶虹戏曲论文集》收录的《两代〈野猪林〉》一文 上海文艺出版社 1985 年 2 月 521 页

后来，杨小楼编演《野猪林》，剧本由吴幻荪编写。到了四十年代，李少春又在杨小楼基础上重新改编，李少春对此戏的编演有他自己的追求：

他刻意以求的是林娘子、陆谦、高俅、高衙内、董超、薛霸的“戏”，他认为这些人物，与林冲的矛盾发展、情感交流，不在鲁智深之下，次而至于菜园子里的四个泼皮，白虎堂上的八个牢子，山神庙前的八个打手，他都尽量充实。所以演出后的评论：不止李“林”袁“鲁”继杨郝而光大发扬，全体人物，也辉映得花团锦簇。一九四九年容纳四千余人的天蟾舞台，连演六十天，每场座无虚席，赢得了“满堂双弥月”的奇迹。^①

李少春比起他的前辈来，更具有整体的观念。在他看来，《野猪林》不单是林冲、鲁智深两个主角的戏，而是全体角色的戏。即使是分量很小的角色，也应该赋予思想和感情，不能仅仅是个跑龙套。李少春给《野猪林》一个崭新的面貌，舞台上每一个角色都没有浪费。亦可见李少春对人物的理解、刻画已达到相当细微的程度。

有些剧目在某些演员的加工打磨之下，带上演员的个人特有的表演风格。比如荀慧生的改编本《花田错》，春兰与小姐来到花田盛会：

春兰 我给你掐花去吧，我给你掐花去吧，我给你掐……（目光视卞玏）哎，你们瞧见了没有，这个人比花长的还好看呢。（向小姐）哎，小姐，花儿我没掐来，您顺着我的手儿瞧，这个人比花还好看呢。

又如：

春兰 写好了，就说写好了，干什么拍桌子瞪眼睛的？拿来我瞧瞧。（取扇，看）嘿，写得真不错，您瞧这一勾够多么有劲哪，哎，真格的，先生，这个字儿念什么呀？^②

荀慧生擅演天真活泼的少女，具有台词口语化，表演生活化的特征。这几句台词应该是荀慧生自己加上的，很能体现口头文学的艺术魅力，因为它被置于生活化的情境当中。我们能透过这些台词想象演员表演时的动作与表情——荀派表演特有的娇憨味道，俏皮中透着幽默。

^①见翁偶虹《翁偶虹戏曲论文集》收录的《两代〈野猪林〉》一文 上海文艺出版社 1985 年 2 月 521 页

^②《荀慧生演出剧本选集》第一集 上海文艺出版社 1962 年 10 月 15-16 页

三、细节上的变异

京剧在流传中的变异，还能通过一些细节的变化体现出来。近代的一些社会变革，在京剧的流变中都有一定的反映。

黄育馥在她的《京剧、跷和中国的性别关系》一书中，谈论了跷这一道具在京剧表演中的社会学意义。她特意指出《乌龙院》中宋江的高底靴与阎惜姣的跷在演出中形成的对比，暗含了男强女弱的社会认同和心理期待。演员不单在舞台上用跷来模仿女人的小脚，从《戏考》收录的一些剧本看，他们还通过台词来表现对女人的小脚的特殊兴趣。

如《花田错》(下本第四页)：

(贴白)我哥哥到县里去啦.把这位新人交给我啦.待我掀开盖头,看看长的好不好.哎呀慢着.待我先看看他的脚小不小.(看介小生躲藏介贴掀裙看介)哎呀.我的妈呀.怎么这么大的.两只脚吓.想必是我哥哥.只顾看他的容貌啦.靡有顾得看他的脚.(注:贴为周玉楼;小生为卞机)

又如《庆顶珠》(八页)(又名《打渔杀家》)：

(旦)遭不幸.我的母.早已亡故.撇下我.到如今.一双大脚.

《翠屏山》(十二页)

(旦)清早起来.头也不梳.脚也不裹.前厅跑到后院. (注:旦为潘巧云)

《花田错》用“大脚”来向观众说明“新人”是男性角色，而《庆顶珠》出现的“大脚”同时暗含两种意义：演员本人是个男性，演员所扮演的角色家境贫困。而《翠屏山》的台词则完全挪用《乌龙院》的。可见小脚是当时女性特有的标记，也是当时社会评价女性美的一个很重要的标志，而大脚也含有取悦台下观众的意思。

而《戏考》收录的本子还存在大量的“荤话”与色情的动作，举例如下：

《戏叔》(五页)：(旦抱小生腰介小生推介白)喂。(唱尾声)这场家丑堪羞

煞。（注：旦为潘金莲、小生、武松）

《狮子楼》（三页）：（丑）二哥，我们这里和尚与师姑打架，师姑把和尚辫子扯掉，和尚把师姑卵子抓住。（注：丑为王祥哥）

《大名府》（头本二十四页）：（旦）谁人丧良心。（丑）呸，丢爷丧良心。（旦）你娘丧良心。（青）我把你这奸夫。（丑）你这个贼叫花子。（青）你这淫妇。（旦）杀你个千刀。（丑）拖你到巡捕房里去。（青）（打丑嘴旦抓衣青扑旦旦接奶）（注：旦是贾氏，丑是李固，青是燕青）

《翠屏山》（十页）：（云）石秀忘八蛋造的。（注：云指云儿）

《闹江州》（二十二页）：（丑）放你娘的屁。（时）放你妈的屁，乌龟王八狗彘的。（注：丑指江州城内地方，时指时迁）

《庆顶珠》（四页）：（丁）哦，你就是混堂里屁精。（李）我打你这忘八爷的。（注：丁指丁府，李指李俊）

京剧在相当长的一段时间内，演员和观众都是男性。在商业市场化演出环境中，对“性”趣的追求表现得肆无忌惮。京剧水浒戏中，几个淫妇成了“荤话”和色情表演的主要承担者，淫妇在舞台上有了另一层意义，即满足这些男性潜在的性心理需求。淫妇演得越风骚，越能吊起他们的胃口。尽管“淫妇”在现实生活中他们于道德上不能接受，但“淫妇”在舞台上却能使他们心理上的压抑得到发泄与补偿，通过感官上的刺激做一回“精神上的嫖客”。

小翠花曾谈及他的前辈田桂凤，走的是“走前两步”，退后一步”的步法。“这样的表演，就和现在的彩旦表演差不多。如果现在的花旦走出来，还是那样，岂不成了笑话。但是在那时却算是挺美的。”^①田桂凤是清末京剧舞台上的花旦演员，他的步法正是模仿缠足女人东摇西晃，前倾后仰的姿态。当时社会以缠足为美，他的步法当然被认为是挺美的。不过，如黄育馥所述，民国以后，社会上越来越多的人呼吁废止缠足之风，普遍认为缠足是一种陋俗，提倡男女平等，妇女解放。

^① 小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962年 157页

大量的女性加入演员和观众队伍。人们的审美观念，舞台的风气都发生了变化。花旦步法的改变，正是这一社会变革下的产物。

有名的男旦对女性小脚之类的问题很敏感。小翠花口述的《乌龙院》将“脚也没有裹”变成了“脸也没有洗”，荀慧生改编的《花田错》将周玉楼看卞机脚的台词更换为：

周玉楼 嫂子你别哭啦，你别看我哥长得黑不溜球的，可是他的心眼还好。

你干嘛老挡着脸哪！别害臊啦！哟，你怎么这么大脚啊！（卞机藏脚）

别躲了，我早瞧见了，我搀你到新房里去吧。（下走）哎，奇怪呀，她哭的声音跟走道的样子怎么不象女人模样啊！八成是个蒙事的，我吓唬吓唬他。^①

荀慧生也提到卞机的大脚，但把注意力分散到身体的其他部位。比起《戏考》的刊本，台词更有动作性，通过挡脸、哭、走路等声音动作来显示性别差异，有了立体感，也不失原有的喜剧色彩。

而《戏考》里大量的带有色情意味的台词与表演在一些演员手里都得到一定程度的净化。1939年国乐唱片录制的《翠屏山》，荀慧生饰潘巧云，李少春饰石秀。云儿骂石秀的台词则是“石秀，小猴崽子”。说明当时的名角对于演出的格调还是格外在意的。

其实，荤话与色情表演的作用也就是博得台下观众一笑，此类表演如果过于膨胀，对演员表演故事，刻画人物是没有多少好处的，只能使京剧艺术走向歧途。小翠花对阎惜姣和宋江搬椅子对骂的这段表演说：“现在看来这种演法没有意义，对戏没有帮助，只有使观众散了神，也破坏了舞台气氛；同时这种庸俗的台词和表演，现在的观众也决不会接受，所以现在演出就把这段碰椅子改掉了。”^②很多演员对此类的表演多是删除。

但正如跷虽然是模仿女人小脚的道具，但跷功对训练演员的腿功，弥补演员某些生理上的不足，增强演员在台上的美感都有不可忽视的作用。对于某些带有“黄色”的段子、表演，也应该持一些保留态度，不要一概加以否定。如果让它们在京剧舞台上彻底消失，对京剧的发展恐怕也是不利的。因为它们在口耳相传之间不断修改完善，湖北一些方言里就有很多的骂人词汇，像“十八摸”小调一

① 《荀慧生演出剧本选集》第一集 上海文艺出版社 1962年10月 40页

② 小翠花口述，柳以真整理《京剧花旦表演艺术》北京市戏曲编导委员会编辑 北京出版社 1962年 40页

直在一些民间小戏里流传。^①《戏考》能把它们记录下来,说明京剧在繁盛时期思想控制松弛。它们无论是在封建时代,还是在新文化运动时期,一直到今天,始终是在社会主流话语之外广泛地自由地存在着。其中不少也是活生生的生活语言,不可否认它们有时也反映了社会生活中某些真实本质的细微之处。

第二节 武戏的辉煌与缺憾

在谈京剧水浒戏的艺术成就时,不能忽视演员在表演技巧上的创造。京剧的表演不是写实的,而是通过种种技巧将生活中的本来的状态加以夸张变形。换句话说,京剧正是通过种种表演技巧来表现生活的真实。离开了技巧,京剧就丧失了它的特质。

广义上说,技巧所指的范围包括唱念做打一整套功夫。这儿主要谈谈其中的武功技巧。因为唱念有唱词、台词、曲谱作为基础,可以被当作文本记录下来。武功技巧则不然,完全靠演员的形体动作表达相关的意义,很多是文字记录不了的。对于京剧水浒戏而言,武功技巧是很多剧目得以产生的前提和基础,在这些剧目的创作与传承中往往起着决定性的作用。

一、武功技巧的运用和对表演经验的探索

武功技巧在某些情况下相当于电影中的特写镜头。生活中比较细微的、经常出现的平凡无奇的情状,京剧有意难化,运用相当难度的技巧放大给人看。京剧《时迁偷鸡》有个“吃火”的表演:扮演时迁的演员将燃着的白纸条放进嘴巴里做咀嚼状,并且在嘴巴张开之际,让观众看到纸条重新燃烧,火苗还在嘴中跳动。用这种方法表现吃鸡,比起日常生活中吃几口真正的鸡肉,确实要难得多。“非得经过严格的训练,掌握必要的技术要领才行,否则不但让时迁吃不成鸡,而且还会将演员的口腔和嗓子烧坏。”^②但京剧之所以这样表现吃鸡,一是因为它能够调动观众的想象力。用跳动的火苗来代表正在咀嚼的鸡肉,是很形象的。演员面对着现场观众,火苗显然比真正的鸡肉要显眼得多,从中体现出艺人在表现特定的生活情境时丰富的创造力。其次,吃火的表演显示出演员的功夫。演员掌握了

① 杨红《当代社会变迁中的二人台研究》中央音乐学院出版社 2006年7月 120-122页

② 刘琦《京剧形式特征》天津古籍出版社 2003年1月 114页

此技巧，必然会引起观众的注意和欢迎。如果没有吃火的表演，《时迁偷鸡》必将大为减色。武功技巧表演在某种程度上能够超越故事的人物情节以及思想倾向，成为独立的视觉审美意象，甚至成为一个剧目的焦点。

一个剧目运用什么样的武功技巧，自然有前后相继承的一面，但也会因为演员的个人条件、演出条件而有很大的变数，使得有些剧目的变异带有很大的偶然性。京剧《艳阳楼》就是如此：

要说《艳阳楼》就得先说范福太。范福太是有名的武花脸，《艳阳楼》的高登他演得最好，不过戏的主角不是高登，而是花逢春。那时他和俞菊笙合作的这出戏，上座一直很好。一次，范福太因事误场了。俞菊笙就让迟月亭替自己来花逢春，他自己勾脸演高登。一般反坐子应工的高登是戴“棒锤巾”的，而俞菊笙因自己身量高，脸型大，戴“棒锤巾”不好看，就改打“紮巾”。高登由武生演，打紮巾就是由俞菊笙开始的。开打时，档子与锣鼓点也都进行了改革，他的传人杨小楼自然也就宗俞的演法了。^①

一个偶然的的机会，名角俞菊笙从演花逢春转向了演高登。但他一直是主演，于是高登这一人物由配角变成了主角，由花脸变成了武生。但高登确实因为名演员的武功技巧而长期占着主角的地位。“（杨小楼）在趟马下场中：由于他动作快、步法急，把一件花白褶子飞扬起来，像个飞舞的大蝴蝶，每次演到这里台下总是‘炸窝’。”^②而后来的厉慧良也继承了这一绝技，“高登的道袍要在后面飘起来，舞台上给观众的形象如同飞起的老鹰捕抓小鸡。”^③高登由于这一绝技而有了非常美观的舞台呈现。正面人物花逢春作为原先的主角反而暗淡无光。

当然一个剧目在武功技巧上的发展变化，也与其在思想内容上的变异密切相关。像李少春在杨小楼的基础上改编的《野猪林》既是一例：

李少春的林冲，除完成了杨先生“菜园舞剑”的遗志之外，在“白虎堂”又增加了犀利的对白，麒派的[导板]，在“长亭”又增加了唱段和做、表；在“发配”一场，又增加了戴手铐翻“吊毛”的技巧，并改唱北派京拔子，利用锣鼓，显示甩发功夫。但是他没有继承杨先生用甩发抄、兜董超、薛霸走“毛儿”、“抢背”的绝技。主要是当时剧团里没有固定的武丑角色，孤掌难鸣。同时也因为他

① 李洪春《京剧长谈》中国戏剧出版社 1982 年 10 月 131 页

② 李洪春《京剧长谈》中国戏剧出版社 1982 年 10 月 132 页

③ 谢国祥主编《厉慧良纪念集》百花文艺出版社 1998 年 4 月 35 页

要求于董超、薛霸的是“戏”而不是“技”。在“山神庙”一场，他创造了甩衣夺枪，环战八奴的开打，它比杨先生的武打多。^①

对杨小楼所运用过的武功技巧，李少春有一定的扬弃，但却有更多的创造。《野猪林》在武功技巧上的丰富与剧目本身思想性的提高，各个角色都尽量充实的艺术追求不无关系。李少春的改编加强了唱念做打综合化的趋势，其文学成分与表演成分水乳交融。而现在广为流行的[反二黄]唱段“大雪飘，扑人面”，是李少春解放后拍电影时加的。《野猪林》因此也成为京剧中的一个代表性剧目。

优秀的演员总是结合着具体的剧情和人物，进行武功技巧的创造。京剧水滸戏的一些经典剧目里，人物造型和动作设计，并不是仅仅炫耀一下功夫，而是重在刻画人物在特定环境下的性情、思想、心理状态，凝结了艺术家们大量的辛勤劳动，是艺术家在长期的演出实践中不断探索的结晶。

盖叫天为了表现《快活林》中英雄的醉和醉中的英雄，总结出“脸醉身不醉，身醉脸不醉”的方法：

这两句话看起来很简单，说穿了一钱不值，可要找到它，化几十年功夫也不一定找得着。这方法就是在整个戏的演出中，武松的醉，脸上和身上不能同时都表现出醉态。表现脸上醉意朦胧时，身上不能东摇西晃，脚步不稳，依然要保持武松平时的英雄姿态；表演身上有醉态，身体摇晃，脚步踉跄时，脸上要保持常态，不能也跟着一起醉眼眯矇。这样才能总是给人既感觉到他醉的一面，又仍然感到他不醉的一面。^②

现实生活中，这样的醉态是不可能有的，却是盖叫天为此一直追求的美的舞台形象。盖叫天演了几十年的英雄，也正如他所说的，“懂得了英雄性情，体会了英雄思想”，才总结出这种方法来。

二、武戏的缺失

京剧水滸戏中虽然出现了大量的武戏，但真正有舞台生命力的并不多。大多数剧目都不太流行，甚至失传。《水浒传》从四十五回到七十回是以战争和智赚英雄的故事为主，这一部分占梦星相术部大量地运用。许多朝中大将都是因为天罡星和地煞星之数，自然义气相投，才入伙梁山，最后似乎只剩下武艺高强。人

① 见《翁偶虹戏曲论文集》收录的《两代〈野猪林〉》一文 上海文艺出版社 1985年2月 521页

② 盖叫天口述 何慢、龚义江整理《粉墨春秋》中国戏剧出版社 1980年1月第二版（增订本）276页

物缺少思想、性格、情感上的刻画，形象单一扁平。于此改编的京剧水浒戏也存在同样的缺点。很多武戏故事性差，文辞粗糙，内容单一，思想内涵太少，人物没有情感力度，形象干瘪。

李洪春曾谈及《持轮战》一剧的特色和失传的命运^①：

在持轮战一场中，卢俊义手持双轮的打法很特殊，这是两个特制的车轮，比真车轮小，比台上用的圈稍大一些，中间有轮辐。手就攥在轮辐间的轮上。它的打法是按武术中明轮的打法路子。虽然是武术的招术，但在舞台上的形象要美。在步法、身段、髯口、眼神、表情、剧情等方面都必须注意，不然就不是京剧，也不是京剧的武老生了。而且也不能演成京剧的《乾坤圈》。尽管它也扔轮，有“正涮”、“撇挑”、“转脚踢”等耍法，可老生的特定条件：被困阵中的梁山英雄，不能演成仙童哪吒那种气度。所以这出戏难就难在打法和表演上。正是由于这个原因，会这戏的不多，最后竟无人演出，这出有特色的靠把老生戏也就失传了。

《持轮战》的特色主要是其打法上的特殊。但笔者认为，《持轮战》的失传绝不仅仅在于其打法和表演上的难度。像《野猪林》、《武松》、《扈家庄》等在打法和表演上的难度也是非常大的，但为什么这些剧目能够在舞台上得以长期流传呢？因为这些剧目都有一个形象丰满的核心人物，作为它们拥有舞台生命力的基础。而《持轮战》在这一点上有很大的缺失。

《汇编》59 集收录的《持轮战》实际上是两个故事，一至九场是宋江命令杀掉捉来的史文恭，为晁天王报仇。第十场以后是梁山泊攻打东平府，卢俊义遇到张清，双方交战，最后张清被擒。卢俊义相对于其他梁山英雄，地位要突出一些，前半段主要在于他与史文恭的特殊关系。第五场在卢俊义上场时安插了大段的唱念，摘录如下：

俺、卢俊义。奉宋江大哥之命，顺说史文恭。是俺苦口相劝于他，文恭执意不听。如今被擒，量他性命难保。想俺与文恭同堂学艺，眼见他落此下场，唉，回想幼年之时，与林冲、文恭练武习文，在一处玩耍，数年光景，只落得失义绝交，思想起来，好不伤心也！

（唱）卢俊义在中途自思自想，习枪法学武艺三人同堂。林冲弟为教头英名远望，险些儿高俅贼害他身亡。蒙柴进修书信又赠银两，将林冲荐至在水泊山岗。

^① 李洪春《京剧长谈》中国戏剧出版社 1982 年 10 月 254 页

史文恭曾头市自把祸闯，段景住连环马各逞豪强。晁天王中雕箭一命身丧，忠义堂众弟兄要报冤枉。设巧计诱我降把水泊来上，曾头市擒文恭貽笑万方。说什么大丈夫义气为上，讲什么丑名美名万载扬。心忙似箭我就加鞭抖丝缰，自愧我大英雄无有主张！（下）

《汇编》所记录下来的“文本”篇幅并不算少，尽管如此，《持轮战》的故事情节，唱词念白谈不上形象生动。前面一段念白写得不差，卢俊义眼见自己幼时同堂学艺的史文恭，因不听自己的劝告将要被梁山砍头，心绪肯定是很复杂的。但后面的唱词却语句凌乱，有些前言不搭后语，不过把林冲、史文恭过去的一些经历流水账般地叙述一遍，且这两人的经历无甚关联。这一大段唱既没有回忆当年三人到底有多深的交情，也没有表现怎样的伤心，最后几句似乎是卢俊义对某件事表达他的看法，但他到底针对谁呢？在第七、八场史文恭被杀时，卢俊义与林冲暗哭、叹气，与其他梁山泊众将有不同的反应和表情，却没有深入下去。全剧对卢俊义的心理活动刻画甚少。像《持轮战》这样的武戏对武技重视有余，而于结构、文辞全不讲究。卢俊义手持双轮的特殊打法只出现在最后一场，亦可以说《持轮战》因这种特殊的打法而得名，也只在最后一场有特色。

尽管李洪春在这儿强调卢俊义是“被困阵中的梁山英雄”，这只是相当模糊的界定。英雄应当有什么样的性情、思想，对周边的人物、环境应该有什么样的反应，这些是演活一个人物的基础。剧本没有给出详细的交待，演员对人物的把握也就没有谱，无法深入到人物的内心深处。仅仅有一个特殊的打法，而没有活的人物，最后无人演出导致失传也是必然的。

不过，我们对京剧水浒戏中的武戏不要过于苛求。民国时期中国处于军阀割据的状态，如果将卢俊义的心理活动深入下去，让卢俊义发表他对宋江的看法，就要牵扯到许多关于政治方面的问题。在忠于朝廷与占山为寇之间，到底谁更具有正义性，对于当时的艺人来说可能是永远也说不清的。他们至多达到普通百姓日常生活的层面，很少能深入到生与死，国家与个人之类的重大问题，即使有看法也不愿意公开发表，弄得不好会带来杀身之祸。所以，《持轮战》第五场卢俊义的唱词里，编剧者有发表看法的意思，但是半吞半吐没有说清楚，也就不难理解了。

结 语

京剧水浒戏所蕴含的观念意识，既有对前代小说戏曲创作的因袭和继承，更有在新的时代背景下的突破与嬗变。由于演员成了戏曲艺术的创作主体，更由于近代社会发生了急剧的变化，京剧水浒戏在相当程度上，摆脱了以往文人士大夫创作中某些狭隘思想的窠臼，比如对忠君观念的否定，对文以载道的背离，对个人情欲物欲的追求，都体现了很浓厚的思想解放的倾向。可以说，京剧水浒戏是了解中国近代人的思想观念以及社会现实的一个窗口。

京剧水浒戏大大拓宽了以往水浒戏的题材范围，带有强烈的平民化、娱乐化的特征。尽管有些剧目早已消亡，只有为数不多的剧目流传至今，但我们仍然要肯定京剧水浒戏所取得的艺术成就。这种成就的取得，是一代又一代的艺术家不断探索、不断积累，同时又是紧跟时代步伐不断更新的结果。

当今社会与晚清民国时代不可同日而语，人的审美观念、生活方式的变迁让京剧的生存环境发生了很大的变化。但这些并不意味着京剧的发展走到了尽头，传统剧目留给后人的还有很大的再创造空间。有些剧目体现的思想观念在今天看来显得有些陈旧不合时宜，今人完全可以赋予它们新的思想内涵，创作新的人物形象，探索更多的表演经验。京剧（也包括其他地方戏）虽然在表演技巧上有它的程式，但其剧目的呈现并没有绝对的定本。很多优秀的传统剧目，并非生来就是优秀的，而是在无数次的艺术实践中不断加工打磨而逐渐发展丰富，始终处在变异之中。过去如此，现在仍然如此。

以上是笔者对京剧水浒戏在创作流变中所体现的观念意识以及所取得的艺术成就的一些想法和思考。

参考文献

一、作品和作品集

- [1]施耐庵、罗贯中.水浒传[M].北京：人民文学出版社，2000.
- [2]陈忱.水浒后传[M].上海：上海古籍出版社，1981.
- [3]俞万春.荡寇志[M].北京：人民文学出版社，1981.
- [4]王大错.戏考（1—40 册）[M].上海：中华图书馆编辑，民国四年（1915）初版至民国十八年（1928）年出齐.
- [5]北京市戏曲编导委员会编辑.京剧汇编（1—109 集）[M].北京：北京出版社，1957 年至 1985 年.
- [6]中国戏曲研究院编辑.京剧丛刊（1—32 集）[M].上海：新文艺出版社，1953 年至 1955 年.
- [7]中国戏曲研究院编辑.京剧丛刊（32—50 集）[M].北京：中国戏剧出版社，1958 年至 1959 年.
- [8]（清）汪协如校正.缀白裘[M].北京：中华书局，1955.
- [9]（明）徐复祚撰.红梨记四卷 据明朱墨刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会.古本戏曲丛刊初集[M].上海：上海商务印书馆影印本，1954
- [10]（明）王玉峰撰.玉茗堂批评焚香记二卷 据明刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会 古本戏曲丛刊初集[M].上海：上海商务印书馆影印本，1954
- [11]（明）袁于令撰.剑啸阁自订西楼梦传奇二卷 据明剑啸阁刊本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会.古本戏曲丛刊二集[M].上海：上海商务印书馆影印本，1955.
- [12]（明）沈自晋撰.翠屏山二卷 据清初总纲本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会.古本戏曲丛刊二集[M].上海：上海商务印书馆影印本，1955.
- [13]（清）郑小白撰.金瓶梅二卷 据旧抄本影印 古本戏曲丛刊编刊委员会.古本戏曲丛刊三集[M].上海：文学古籍刊行社影印本，1957.
- [14]傅惜华编.水浒戏曲集第二集[M].北京：中华书局，1962.
- [15]中国戏剧家协会编.周信芳演出剧本选集[M].北京：中国戏剧出版社，1960.
- [16]北京市戏曲学校编.郝寿臣戏曲剧本集[M].北京：北京出版社，1962.

[17]上海文艺出版社编辑.荀慧生演出剧本选集[M].上海:上海文艺出版社,1962.

[18]樊兆阳整理.水浒人物口头传说大观[M].北京:北京图书馆出版社,2003.

二、研究专著

[1]陶君起.京剧剧目初探[M].上海:上海文化出版社,1957.

[2](日)青正木儿.中国近世戏曲史[M].北京:作家出版社,1958.

[3]周信芳口述;卫明、吕仲记录.周信芳舞台艺术[M].北京:中国戏剧出版社,1961.

[4]小翠花口述;柳以真整理;北京市戏曲编导委员会编辑.京剧花旦表演艺术[M].北京:北京出版社,1962.

[5]盖叫天口述;何慢、龚义江整理.粉墨春秋(增订本)[M].北京:中国戏剧出版社,1980

[6]王利器辑录.元明清三代禁毁小说戏曲史料[M].上海:上海古籍出版社,1981.

[7]李洪春.京剧长谈[M]北京:中国戏剧出版社,1982.

[8]翁偶虹.翁偶虹戏曲论文集[M].上海:上海文艺出版社,1985.

[9]中国人民政治协商会议北京市委员会、文史资料研究委员会.京剧谈往录[M].北京:北京出版社,1985.

[10]M.巴赫金著;白春仁、顾亚铃译.陀思妥耶夫斯基的诗学问题[M].上海:生活、读书、新知三联书店,1988.

[11]曾白荣.京剧剧目辞典[M].北京:中国戏剧出版社,1989.

[12]M.巴赫金著;佟景函译.巴赫金文论选[M].北京:中国社会科学出版社,1996.

[13]黄育馥.京剧、跷和中国的性别关系1902—1937[M].上海:生活、读书、新知三联书店,1998.

[14]谢国祥主编.厉慧良纪念集[M].天津:百花文艺出版社,1998.

[15]李泽厚.美学三书[M].合肥:安徽文艺出版社,1999.

[16]王胜华.云南民族戏剧论[M].昆明:云南大学出版社,2000.

[17]廖奔、刘彦君.中国戏曲发展史卷四[M].太原:山西教育出版社,2000.

[18]徐城北.梅兰芳与二十世纪[M].北京:中国社会科学出版社,2000.

[19]北京市艺术研究所、上海市艺术研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,2000.

- [20]顾祖钊.文学原理新释[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [21]刘守华主编.中国民间故事类型研究[M].武汉:华中师范大学出版社,2002.
- [22]黄裳.旧戏新谈[M].北京:北京出版社,2003.
- [23]刘琦.京剧形式特征[M].天津:天津古籍出版社,2003.
- [24]杨义.重绘中国文学地图[M].北京:中国社会科学出版社,2003.
- [25]涂秀虹.元明小说戏曲关系研究[M].上海:上海三联书店,2004.
- [26]董建、马俊山.戏剧艺术十五讲[M].北京:北京大学出版社,2004.
- [27]颜全毅.清代京剧文学史[M].北京:北京出版社,2005.
- [28]田根胜.近代戏剧的传承与开拓[M].上海:上海三联书店,2005.
- [29]蒋晓丽.中国近代大众传媒与中国近代文学[M].成都:巴蜀书社,2005.
- [30]幺书仪.晚清戏曲变革[M].北京:中国文学出版社,2006.
- [31]万建中.民间文学导论[M].北京:北京大学出版社,2006.
- [32]陆萼庭.昆剧演出史稿[M].上海:上海教育出版社,2006.
- [33]王平.明清小说传播研究[M].济南:山东大学出版社,2006.
- [34]金登才.清代花部戏研究[M].北京:中国戏剧出版社,2006.
- [35]覃召文、刘晟.中国文学中的政治情结[M].广州:广东人民出版社,2006.
- [36]杨红.当代社会变迁中的二人台研究[M].北京:中央音乐学院出版社,2006.
- [37](新西兰)孙玫.中国戏曲跨文化研究[M].北京:中华书局,2006.
- [38]范丽敏.清代北京戏曲演出研究[M].北京:中国文学出版社,2007.
- [39]周贻白.中国戏剧史长编[M].上海:世纪出版集团、上海书店出版社,2007.

三、学术期刊

- [1]涂秀虹.从水浒戏到《水浒传》的戒色主题[J] 福建论坛(人文社会科学版) 2005,(8).
- [2]王平.“水浒戏”与《水浒传》的传播[J].东岳论丛,2005,(6).

四、音像资料

- [1]中国京剧一团李阳鸣、甄建华主演.石秀探庄.北京:北京文化艺术音像出版社.
- [2]荀慧生.菊坛经典、京剧大师荀慧生老唱片全集四.上海:中国唱片上海公司出版发行,2005.

后记

我不知什么时候喜欢上了戏曲，自从我掉进这个无底洞之后，再也出不来了。不过，能在戏曲的世界里神游，挺好。

我听家里人说，我爷爷特别喜欢京戏。爷爷年轻的时候在山东，国民党军里当团长。有一回和另外一个团长赌气，花了两千块大洋买下当地一个名旦。可算得是一段风流佳话，因此也弄得几乎倾家荡产，还得了妻管严。解放以后，爷爷的风光不再，没给后代留下多少金银财宝，有幸给我预先种下了爱看戏的基因。我想，文化是不是这样传下来的。

三年前，我开始了戏剧戏曲学专业的研究生学习，有幸师从朱万曙教授和鲍恒教授。老师学识渊博，治学严谨，严肃中不乏幽默，在学习上时时予以我鼓励与鞭策，特别在我准备考博时为我费心劳神。我向他们深表谢意。

我在这儿还要感谢邓翔云老师和徐强老师，是他们开的选修课让我对戏曲的兴趣与日俱增。在论文的写作过程中，邓老师特意托人，让我能在省图书馆顺利地找到、利用相关的文献资料。徐老师几年前将我领进票房，教我吊嗓，一有演出就打电话或发短信通知我，让我对京剧舞台有近距离的感触。只可惜我嗓子练练停停，让他多少感到有些失望。今后我会继续努力，不枉他这番苦心。

我还要感谢三年间在一起相处的同学们，从他们身上我看到了他们的真诚、互助、团结与融洽。在学习交流中，我获益匪浅。

论文终于定稿，由于学识有限，仍然有很多不足之处，待来日继续修改完善。最后，衷心感谢审阅本篇论文的专家学者。

张俊卿

2008年5月

攻读学位期间发表的论文目录

- [1] 《浅谈明代文人传奇中四部水浒戏的两性关系》，发表于《安徽文学》2007 年第 11 期，2—3 页。
- [2] 《浅谈莎士比亚笔下的君王》，发表于《安徽大学学报——研究生论坛 2007》，安徽大学出版社 2008 年版，