

学校代码: 10357
学号:
密级:

安徽大学

硕士学位论文

“霸王戏”研究

Research on Bawangxi

姓 名	任 荣
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
完成时间	2009 年 4 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：任荣

签字日期：2009年4月30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：任荣

导师签名：

朱和军

签字日期：2009年4月30日

签字日期：2009年5月4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

本文以霸王戏为研究对象，重点论述其形成之轨迹以及其中人物形象之演变。在此基础上进一步的探讨其与时代文化的关系。通过对时代文化的考察来分析其演变之时代原因。本文分三部分。

第一部分重点论述霸王戏的发生、形成和发展。第一节首先对西汉至宋代期间的有关霸王的史传、传说、歌舞戏等故事文本进行梳理和串联。通过对早期霸王故事的分析，初步地探明霸王戏形成的艺术积累情况。第二节着重对元代至民国年间的杂剧、传奇、京剧中的霸王戏分析研究。通过分析研究，整理出两个方面的信息。第一，成熟的霸王戏对西汉至宋代的各类霸王故事的吸收和改造情况；第二，各个时期的霸王戏之间的互相吸收和演变情况。

第二部分重点论述霸王戏中的主要人物项羽和虞姬的形象演变。第一节主要论述项羽形象的演变。在传说中项羽曾经是一个“邪神”，在元杂剧中也曾经是个配角和反面人物，而到了京剧中，他却成了“悲情英雄”。所以本节的目的就是要梳理出项羽形象的嬗变路径，从而揭示出项羽从历史人物演变成舞台英雄的曲折经历。第二节主要论述虞姬形象的演变。通过对元杂剧、明清传奇和京剧中的不同的虞姬形象的分析，揭示出虞姬巾帼英雄形象的逐步形成过程和艺术魅力。

第三部分重点论述霸王戏与时代的关系。霸王的形成、发展以及演变皆与时代文化有着密切的关系。不同的时代文化使得不同时期的霸王戏具有不同的特点。元杂剧、明清传奇中的霸王戏各因其时代文化氛围的不同呈现出不同的特色。这不同的特色既体现于主要人物项羽和虞姬的人物形象的时代演变，又体现于不同时期的作者在霸王戏中寄予的文化内涵的不同。

关键词：霸王戏 人物形象 时代文化

Abstract

This article in order to study Bawangxi, with emphasis on the formation of the trajectory and the evolution of characters. On this basis further to explore its culture with the times. Through the study to analyze the reasons for the evolution of the times. This article is divided into three parts.

The first part focuses on occurrence and development of Bawangxi. Section I ,studying legends, songs and dances about xiangyu during the Western Han Dynasty to the Song of the King's historical.The story of the early Xiangyu's analysis, proved a preliminary to the formation of Xiangyu 's art show accumulation. Section II focuses on the Bawangxi in Yuan Dynasty Opera and Beijing Opera. By analyzing make two clusion. First, know the absorption and adaptation of the story of the case about Bangwangxi. second, different periods between Bawangxi and the evolution of the absorption.

The second part focuses on the main characters in the Bawangxi. First section focuses on the evolution of XiangYu's image. XiangYu was in the legend of a "Xieshen". In the Yuan Dynasty also had a supporting role, and to the Beijing opera, he has become a " hero." Therefore, the purpose of this section is to sort out the image of the evolution path of Xiang Yu. Section II focuses on the evolution of Yuji's image. By Yuji's different image analysis ,revealed step-by-step formation of Yuji's image.

The third part focuses on the Bawangxi's cultural with the times. Bawangxi's development and evolution of all times is closely related to culture. Culture of different times of Bawangxi made the play at different stages with different characteristics. Yuan Dynasty, the Ming and Qing Dynasties of Bawangxi's culture showed different characteristics. This difference is reflected in the characteristics of both the main characters of Xiang Yu and Yuji.

Keywords: Bawangxi characters cultural of era

目 录

引言.....	1
第一章 霸王戏概述	3
第一节 霸王戏之发生	3
第二节 霸王戏之形成与发展	10
第二章 霸王戏人物形象之演变	17
第一节 项羽形象之演变	17
第二节 虞姬形象之演变	29
第三章 霸王戏与时代文化	36
第一节 蒙元文化与霸王戏	36
第二节 明清士文化与霸王戏	42
第三节 古典霸王戏之终结	47
结语	50
附表	52
参考文献.....	56
后记	60
攻读硕士学位期间发表的论文.....	62

引言

西楚霸王项羽的传说是一个流传甚广的故事。这从生活中的成语，如“鸿门宴”、“破釜沉舟”、“十面埋伏”就可以得知。而承载霸王故事的霸王戏也流传甚广，这从风靡全国的京剧《霸王别姬》就可以看出来。在文人的世界里项羽是建功立业的偶像，因为他身上有“力拔山兮”的气概。在民间百姓的眼中，霸王戏里更有“别姬”爱情的缠绵悱恻。因此，霸王戏同关羽戏、包公戏等历史人物题材戏一样，具有极高的文化价值和历史内涵，十分值得认真研究和发掘。但是目前的学术界似乎还没有太“在乎”霸王戏，同样是历史演义人物，关羽戏和包公戏的研究都已经十分深入，并有大量的研究著作出现。而霸王戏则显得十分冷落。

学术界有关霸王戏的研究性论文和专著十分稀少。就仅有的研究成果而言，研究者多偏重于京剧《霸王别姬》和梅兰芳表演的赏析和论述（这在各本京剧史和梅兰芳的研究论著上都有论及）。这些研究虽然也会部分的谈到霸王戏的发生和发展，但是中心还是放在霸王戏的表演上。郑振铎的《插图本中国文学史》，周贻白的《中国戏剧史长编》对霸王戏的早期文本，即《樊哙排君难》杂剧进行了考证，这对后人启示颇深。周华斌在《中国戏曲史考论》中的《霸王脸谱研究》（发表于台湾《民俗曲艺》1998）虽然是研究霸王脸谱的论文，但是却是第一篇论述霸王戏源流和演变的文章。他从宋金时期的杂剧开始谈起，对明代的《千金记》着重进行了介绍和赏析。在论述元代的霸王戏时，他说道：“迄今所知，元杂剧里未发现以霸王为主角或出现过霸王形象的作品。”^①这个问题也是本文将着力解决的重点。林怡在2005年第4期《赣南师范学院学报》上发表的《论“霸王戏”的嬗变》是一篇系统的按时间来论述霸王戏的论文。作者钩稽了宋以来的“霸王戏”的剧目，按照时代的线索一一的介绍和分析。应该说这篇文章比较明晰的揭示出了“霸王戏”的流变过程。让人可以清晰地看出各个时代的“霸王戏”的继承和发展的脉络。不过这篇文章的缺点是，作者偏于对脉络的描述，缺少像周华斌先生那样的戏曲研究思维和学识，所以在一些剧本的年代判断上出现了错误，而且对一些重要的问题如明代《千金记》的选本等问题缺少论述。所以从目

^①周华斌. 中国戏曲史论考[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2003: 280

前学界的研究现状来看，霸王戏的研究还是不够，尤其是在发生源流、人物形象以及它与时代文化的关系等方面的研究还显得很薄弱。

本文研究和论述的重点就是霸王戏的发生、人物形象的演变和时代文化内涵三个方面。首先对霸王故事发生的源流进行梳理，从而钩稽出霸王戏创作的基本素材，描述出霸王戏嬗变的轨迹。同时对项羽和虞姬两个霸王戏的主要人物进行形象研究。通过对各个时期霸王戏中的人物形象的分析 and 串联，进而整理出项羽和虞姬在戏曲中的演变信息。通过这些信息的解读，深入地认识项羽从历史人物变成舞台英雄的过程，以及他与虞姬的爱情故事的发生和发展。在此基础上，结合时代文化的特点，进一步的分析霸王戏和人物形象演变的时代原因和时代特色。

第一章 霸王戏概述

霸王戏是中国戏剧史上的一个奇迹，从有记载的唐代末年的《樊哙排君难》开始，至上个世纪的京剧《霸王别姬》，霸王戏整整走过了一千年。一千年没有断裂过，一千年依然活跃于舞台之上，如此旺盛的艺术生命力在中国戏曲的发展中是罕见的。而探寻这千年长寿的原因，则应该是一件十分有趣的学术工作。

第一节 霸王戏之发生

一、从《史记·项羽本纪》到灵异传说

探寻霸王戏，首先得考察司马迁的《史记·项羽本纪》。《史记》这部被鲁迅称为“史家之绝唱，无韵之离骚”的史传对后世的文学，尤其是戏曲和小说的影响是巨大的。张新科先生将这种影响力概括为三个方面：一、悲剧的艺术精神；二、提供了大量的创作素材；三、个性的语言，典型的环境，及心理描写的艺术手法^①。霸王戏是三种影响力之典型综合。《史记·项羽本纪》中，司马迁为了表现项羽的少年勇武，力气过人，将其比喻为“力能扛鼎”。小说家和戏曲家根据这四个字展开联想，构思出了项羽禹王庙举鼎聚群英的故事，如元代高文秀之《霸王举鼎》杂剧。垓下之围时，“有美人虞，常幸从；骏马名骓，常骑之。于是项王乃悲歌慷慨，自为诗曰：‘力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！’歌数阙，美人和之。”^②这段文字是著名的“霸王别姬”的故事的直接源头。依据“有美人虞，常幸从”，“虞兮虞兮奈若何”这十几个字，后世的文人编造出了缠绵悱恻、凄婉动人的虞美人传说；从“骏马名骓，常骑之”又想象出了霸王神勇降服乌骓马的英雄传奇。垓下之围时，悲壮的氛围的描写为霸王戏奠定了悲剧的基调。鸿门宴和破釜沉舟情节中，紧张刺激的气氛的营造，壮观激烈的场面的铺陈，都成为后来戏曲吸收和借鉴的对象。从这个层面上说，《史记·项羽本纪》对霸王戏具有开创之功。

^①张新科，《史记》与中国文学[M]，西安：陕西人民教育出版社，1995：102-103

^②（西汉）司马迁，史记[M]，北京：中华书局，1959：333

进入六朝以后，霸王开始由正史进入了传说，并且发生了另类的嬗变。六朝是个谈鬼说神的年代，霸王也不免被卷入其中。最早对霸王传说记载的是《南齐书·李安民传》：

吴兴有项羽神护郡厅事，太守不得上。太守到郡，必须祀以軛下牛。安民奉佛法，不与神牛。著屐上厅事，又于厅上八关斋。俄而牛死，葬庙侧。今呼为‘李公牛冢’。及安民足，世以神为崇。^①

李安民之后，萧惠明为郡守，亦不设祭祀。“数日见一人长丈余，张弓挟矢向惠明。既而不见，因背疮旬日而卒。”^②后来萧惠明之从子萧琛为郡守。“琛至，著屐登厅事，闻室中有叱声。琛厉色曰：‘生不能与汉祖争中原，死据此厅事，何也？’因迁之于庙，又禁杀牛解祀，以脯代肉。”^③这是一个完整的有头有尾的民间传说故事。从李安民任太守被害，至萧琛叱走霸王，故事情节跌宕且生动。李安民为南齐高帝时人，萧琛为梁武帝时人，二人相距的年代约为二十年。所以这个故事应该是当时民间盛传的一个传说，后来被史官附会到这些人身上。在这个故事中霸王是可怕的，甚至可以说是恐怖的。明代的《清平山堂话本》之《萧琛雪川贬霸王》就是以这个故事为题材创作的。故事中对霸王有一个极合适的称谓“邪神”。^④“邪神”是霸王在民间传说中的第一个形象。

二、唐、宋、金三代之“霸王戏”

霸王故事第一次进入戏剧领域是唐代^⑤。唐代是中国封建社会经济和文化的一座高峰，诗歌在这个年代达到了极致，商业在这个时期开始繁荣，坊市的出现为歌舞的活跃提供了专门的场所。如钱穆先生所说“唐代人对于文学艺术的种种趣味，这实在是中国文化史上之两大骨干。”^⑥在良好的文化土壤的孕育下，第一部霸王戏《樊哙排君难》终于诞生了。《樊哙排君难》又名《樊哙排阍》，诞生的时间大约是唐末的光化年间。

①（梁）萧子显. 南齐书卷二十八[M]. 北京：中华书局，1975：508

②（南宋）陶宗仪. 说郛卷二十三. 沈微.《谐史》[M]. 上海：上海古籍出版社，1988：423

③（唐）李延寿. 南史·萧琛传卷十八[M]. 北京：中华书局，1972：506

④（明）洪楹，谭正璧点校. 清平山堂话本[M]. 上海：上海古籍出版社，1987：319

⑤关于唐代是否已经有戏剧，这是学术界争论已久却又悬而未决的一件公案。任半塘先生的《唐戏弄》就是力图证明唐代已经有了成熟的戏剧。王国维先生在《宋元戏曲史》中则认为宋以前的戏剧非成熟之戏剧，乃是“古剧”。笔者在文中认同这个观点，将唐代的霸王戏当成古剧之一种，而认为成熟的霸王戏是元代的霸王杂剧。

⑥钱穆. 中国文化史导论[M]. 北京：商务印书馆，1994：173

《唐会要》卷二十三：

光化四年正月，宴于保宁殿，上制曲，名曰《赞成功》。时盐州雄毅军使孙德昭等，杀刘季述反正，帝乃制曲以褒之，仍作《樊哙排君难》戏以乐焉。^①

宋敏求《长安志》卷六：

昭宗宴李继昭等将于保宁殿，亲制《赞成功》曲以褒之，仍命伶官作《樊哙排君难》戏以乐之。^②

陈旸《乐书》卷一百八十六“排闷戏”条：

昭宗光化中，孙德昭之徒刘季述，始作《樊哙排闷》剧。^③

从这些文献记载可以看出，这部戏“所演当为‘鸿门宴’故事，虽或仍为歌舞。”^④它讲述的是樊哙闯宴保汉高祖一事。这个故事见于《史记》、《汉书》中。唐昭宗命人演此故事是为了表彰同样护主有功的孙德昭等人。这部戏在中国戏剧史上具有相当高的地位。与《破阵乐》等歌舞戏相比，它具有了一定的故事情节；与大面、参军戏等相比，它具有了独立的剧名。所以卢前先生在《中国戏曲所受印度文学及佛教之影响》一文中将其抬升为“我国第一本戏剧。”^⑤任半塘先生更是称赞道：“楚汉鸿门会，在史迹中，乃极富戏剧性者。后世各种文艺体裁内，都采作题材。盖歌之、舞之、话之、演之，无不相宜。一经增饰，则动人，感人，精彩倍出也。”^⑥只可惜这部戏的表演情况没有只言片语的记录，戏的文本也没有保留，所以无法窥见当时演出之盛况。但是有一点是可以肯定地，那就是这部戏出现了后来成熟戏剧的一个重要的因子——叙事，即戏剧的故事情节。

唐代是中国叙事文学的一个高峰，除了史传的叙事传统外，唐传奇、变文等俗文学也开始走向了成熟。而对唐代歌舞戏和后世戏曲的叙事影响之最直接者莫过于唐变文。郑振铎在《中国俗文学史》中称赞，因为变文的出现，“我们才在古代文学与近代之间得到一个连锁。我们才知道宋、元话本和六朝小说及唐代传奇之间并没有什么因果关系。我们才明白许多千余年来支配着民间思想的宝卷、

①（宋）王溥．唐会要[M]．北京：中华书局，1955：619

②（宋）宋敏求．长安志[M]．影印文渊阁《四库全书》587册

③（宋）陈旸．乐书[M]．影印文渊阁《四库全书》211册

④周贻白．中国戏剧史长编[M]．上海：上海书店出版社，2004：39

⑤转引自任半塘．唐戏弄[M]．上海：上海古籍出版社，1984：704

⑥任半塘．唐戏弄[M]．上海：上海古籍出版社，1984：701

鼓词、弹词一类的读物，其来历是这样的。”^①任半塘先生认为唐变文与唐戏的关系是十分紧密的，唐戏无传本，但是从变文中可以窥视原本的一二。^②在现存的唐代变文中，存有三部关于霸王的变文，《捉季布传文》、《汉将王陵变》、《季布诗咏》。其中《季布诗咏》似乎不全。因为这部以季布为名的变文，通篇没有提到季布，相反以张良为主角，所以它可能是一个残卷，关于季布的部分已经亡佚了。这三部变文中，项羽以配角的身份出现于《捉季布传文》和《汉将王陵变》中。在《汉将王陵变》中，项羽形象的描写稍微多了一些，有了侧面的烘托。从直观上来说，这三部变文均与霸王戏没有直接的或明显的联系。但是中国的戏曲、小说的发展是一种世代累积型。如果没有变文的艺术积累，很难理解从唐末的歌舞戏《樊哙排君难》发展到宋代一跃出现了霸王杂剧，到金代出现了霸王院本，到元代出现了成熟的霸王戏。变文为霸王戏提供了艺术的实践。像“垓下之围”、“王陵劫营”等故事情节均在变文中得到了初步的想象和构思，季布、王陵、张良等人均得到了初步的描写和塑造。《捉季布传文》多达一千八百句，万余字，这样长篇巨帙无疑为霸王戏提供了叙事手法的借鉴。所以《樊哙排君难》在这样良好的基础，才能够将歌舞和叙事相结合，开启了歌舞戏向叙事代言体戏剧的转化。

宋代的霸王戏主要保存于周密的《武林旧事》之“官本杂剧段数”条目下，计有《霸王中和乐》、《入庙霸王儿》、《单调霸王儿》、《霸王剑器》、《诸宫调霸王》五本。这五本戏的文本已经亡佚了，只保留有名目。从名目上看，除了《诸宫调霸王》具有明显的叙事特征外，其余的四部杂剧还没有褪净唐宋乐舞的痕迹。“中和乐”、“剑器舞”均是唐代大曲的名称，不过发展到宋代，这些大曲已经有部分演变为叙事性的杂剧，另外一部分依然保留大曲的性质^③。像《霸王剑器》在宋

①郑振铎. 中国俗文学史[M]. 北京: 商务印书馆, 2005: 162

②任半塘. 唐戏弄[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1984: 1107

③关于宋杂剧与宋大曲之关系，学术界争论颇多。王国维先生在《宋元戏曲史》中认为：“其乐有声无词，且于舞蹈之中，寓以故事，颇与唐之歌舞戏相似。”（王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年12月版，第36页）杨荫浏也认为宋大曲是表演故事性质的歌舞。（见杨荫浏著《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社1981年2月版，第340页）他们均认为宋代的大曲虽然具有了叙事的特质，但是本质上为脱离舞曲的樊篱，所以依然是一种歌舞。而胡忌先生则认为：“宋代有以大曲叙事的歌舞演出，这类歌舞的上演在舞蹈方面并没有脱出固定节次的范围，不过在曲词中可以任意述说某一故事的轮廓罢了。或许这类歌舞演出在当时也是称为‘杂剧’的缘故，所以《武林旧事》的‘官本杂剧’目中就把它记录下来了。”在胡先生看来史浩的《鄮峰真隐大曲》除了【采莲大曲】一曲是大曲的规模外，其余的均只是具有大曲之名，其实质上并非大曲。像《剑舞》除了演出者不司唱和无宾白外，演出形象完全同真正之戏剧。（胡忌《宋金杂剧考》，中华书局2008年9月版，第33至40页）景李虎在《宋金杂剧概论》中将宋杂剧的形态概括为三种，其中宋大曲属于偏重歌舞的杂剧，其依据是《武林旧事·官本杂剧段数》中大部分剧目含有乐曲名。（景李虎《宋金杂剧概论》，广东高等教育出版社1996年版，第22至45页）笔者比较同

代就保留了“大曲版”。南宋史浩的《鄮峰真隐大曲》中保留了一支有关鸿门宴的“大曲”《剑舞》，从这支曲子里我们可以窥见宋代霸王戏的一点信息。全曲如下：

二舞者对厅立袂上，竹竿子勾念：

伏以玳席欢浓，金樽兴逸，听歌声之融曳，思舞态之飘飘。爰有先童能开宝匣，佩干将、莫邪之利器；擅龙泉、秋水之嘉名。鼓三尺之莹莹，云间闪电；横七星之凛凛，掌上生风，宜到芳筵同翻雅戏。

二舞者自念：

伏以五行擢秀，百炼呈功，炭炽红炉，光歆星日，砺新雪刀，气贯虹霓斗牛间；紫雾浮游，波涛里裹苍龙缔合。久因佩服粗习回翔，兹闻阆苑之群仙来会，瑶池之重客辄持，薄技上侑清欢，未敢自专，伏候处分。

竹竿子问：

既有清歌妙舞，何不献呈。

二舞者答：

旧乐何在？

竹竿子再问：

一部俨然。

二舞者答：

再韵前来

乐部唱【剑器曲破】作舞一段了。二舞者同唱【霜天晓角】

荧荧巨阙，左右凝霜雪；且向玉阶掀舞，终当有用时节。唱彻，人尽说，宝此刚不折，内使奸雄落胆，外须遣豺狼灭。

乐部唱曲子作舞【剑器曲破】一段。舞罢，二人分立两边。别两人汉装出对，坐桌上，设酒果。竹竿子念：

伏以断蛇大泽，逐鹿中原，佩赤帝之真符，接苍姬之正统。皇威既振，天命有归。量势虽盛于重瞳，度德难胜于隆准。鸿门设会，亚父输谋，徒矜起舞之雄姿，厥有解纷之壮士，想当时之贾勇，激烈飞飏，宜后世之效颦，

意胡忌和景李虎先生的看法。因为杂剧之核心是“杂”，即是包罗之广，在宋代诸杂伎艺均可名之为杂剧，大曲在宋代已经发生了质的变化，逐步趋向于杂剧化。所以这类名为大曲的演出，在宋代应该也是杂剧的一种。

回旋宛转，双鸾奏技，四座腾欢。

乐部唱曲子，舞【剑器曲破】一段。一人左立者上裯舞，有欲刺右汉装者之势。又一人舞进前，翼蔽之。舞罢，两舞者并退，汉装者亦退。复有两人唐装出对，坐桌上，设笔砚纸。舞者一人换妇人装立裯上。竹竿子勾念：

伏以云鬟耸苍壁，雾縠罩香肌，袖翻紫电以连轩，手握青蛇而的皪。花影下游龙自跃，锦裯上踰凤来仪，軼态横生，瑰姿谲起。倾此入神之技，诚为骇目之观，巴女心惊，燕姬色沮。岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成。称妙一时，流芳万古，宜呈雅态，以洽浓欢。

乐部唱曲子，舞【剑器曲破】一段，作龙蛇蜿蜒曼舞之势。两人唐装起舞，二舞者一男一女对舞，结【剑器曲破】徹。竹竿子念：

项伯有功扶帝业，大娘驰誉满文场，合兹二妙甚奇特，堪使佳客酹一觞。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来客雷霆收震怒，罢如江海凝清光，歌舞既终相将去。^①

这支“大曲”表演了两个故事。第一个是鸿门宴的故事，第二个是公孙大娘的故事。从其文字中我们可以看出很多后世成熟戏曲的要素。比如曲始，有竹竿子和舞者之对话。这种对话和后来的戏曲之开场十分相似，南戏的“副末开场”即本源于此。徐渭在《南词叙录》中指出：“宋人凡勾栏未出，一老者先出，夸说大意以求赏，谓之开呵。今戏文首一出，谓之开场，亦遗意义也。”这大概就是竹竿子和戏文副末开场之关系^②。剧中服装和道具的设计均有别于滑稽戏。滑稽戏在表演上主要是以语言和智慧来表述幽默的故事，所以不太注重服装和道具的设置。而这支“大曲”表演鸿门宴故事时，二舞者身着汉装，以示戏拟之真实，又设酒果桌以表示正在宴会。与滑稽戏相比，这支大曲与后世的戏剧更为接近。从文字中我们可以看出，其创作思想和唐代之《樊哙排君难》相一致，都是贬斥项羽，拥护刘邦。曲中“项伯有功扶帝业”，“皇威既振，天命有归，量势虽盛于重瞳，度德难胜于隆准，鸿门设会，亚父输谋”显示出该剧之主角是项羽，立场却是刘邦，这“兴刘灭汉”的立场一直延续到了元杂剧中。

金院本之霸王戏保存于陶宗仪之《南村辍耕录》之“院本名目”中，其《霸王院本》条目下保留了《悲怨霸王》、《范增霸王》、《草马霸王》、《散楚霸王》、

①（南宋）史浩：《鄮峰真隐大曲》，朱祖谋：《彊村丛书》，1922年线装本

②李占鹏：《宋前戏剧形成史》[M]，兰州：甘肃文化出版社，2000：297

《三官霸王》、《补塑霸王》六剧剧名。这些剧本也均亡佚，而学术界对这些戏之内容也失于考证或语焉不详。胡忌之《宋金杂剧考》、谭正璧之《话本与古剧》均无新突破。唯有刘晓明先生近年之大作《杂剧形成史》对《悲怨霸王》一剧有了创新的发现。刘先生考证其本事为宋哲宗元祐年间，张芸叟居长安时作《霸王别虞姬》、《虞姬答霸王》二歌^①。刘先生认为：“从内容看，霸王所作别姬之诗述垓下之围，英雄末路，无奈凄惨可称为‘悲’；虞姬之答词婉责霸王坑降多疑，娇柔哀怨，催人泪下，是为‘怨’。一悲一怨，与题旨相合。从形态看，霸王与虞姬之词皆为韵语，即‘歌词’。可以施之于演唱，符合院本表演形态中的‘歌舞戏’性质。”对于其余之剧目，刘先生亦无新见。笔者则认为《散楚霸王》一剧之本事当来源于变文《季布诗说》。该变文的内容如前所说是关于张良用计，命士兵唱楚歌涣散霸王子弟兵一事。其文如下：

汉高皇诏得韩信于彭城，垓下作一阵，楚灭汉兴。张良见韩信煞（杀）人交（较）多。张良奏曰：“臣且唱楚歌，散却楚军。”歌曰：张良奉命入中宫，处分儿郎速者楚听。今夜拣人三五百，解踏楚歌总须呈。张良说计甚希有，其夜围得楚家营。恰至三更调练熟，四畔齐唱楚歌声。^②

文中明确有“散楚”一词，且故事亦是有关霸王。所以《散楚霸王》一戏或当源于变文，其情节为霸王垓下之围的一部分。联系前面的《悲怨霸王》一剧，此剧亦是演垓下之围的故事，笔者由此推测这六部霸王院本当以霸王垓下之围故事为中心展开的。《范增霸王》其故事内容当是讲述霸王误信陈平的反间计，以为范增有二心，遂逐范增，范增怒返彭城，道中病逝一事。其后不久项羽便遭九里山十面埋伏，兵败被围困于垓下。为了瓦解楚军军心，张良用计，唱楚歌，散尽八千子弟兵，这就是《散楚霸王》。军心涣散，败局已定，虞姬不免婉责于霸王，霸王无奈别姬，这演的就是《悲怨霸王》。后霸王突围至乌江，但愧于无脸见江东父老，于是让水渡船夫将乌骓马送过江，这就是《草马霸王》的故事情节。霸王死后，被封为土地神即《三官霸王》，后人立其像以供祭奠，即《补塑霸王》。

^①刘晓明，杂剧形成史[M]。北京：中华书局，2007：390-391

^②王重民，向达等编。敦煌变文集。北京：人民文学出版社，1957：844

第二节 霸王戏之形成与发展

一、元代霸王戏

元代是中国戏剧史上有剧本流传之成熟戏剧时期。霸王戏虽然在此之前有演出之记载,但是却无有力之剧本来证明其成熟。元杂剧中却保留了霸王戏的剧本,从而为我们了解霸王戏在元代的嬗变情况提供了一个窗口。元代共有霸王戏十二部^①,其中八部已经亡佚了,仅存有佚曲。元代霸王戏的创作比较整一,按照对霸王的态度可以分为三类。

第一类是以霸王为主角的。这类戏在元代霸王戏中是罕见的,共三部。第一部是高文秀所著《霸王举鼎》。高文秀是山东东平府学生,以创作水浒戏著称,对“黑旋风”李逵的塑造尤其有心得。这部戏名曰“霸王举鼎”,它应该是根据民间传说编写的。《史记·项羽本纪》中写项羽力气之大曰“力能举鼎”。民间依据此四字,虚构出了项羽在禹王庙前举鼎,震慑江东子弟并博得拥护,从而举师起义故事。这部戏应当就是演这个故事,戏中的霸王应该是一个年青、彪悍的英雄形象。第二部戏是张时起所作之《霸王垓下别虞姬》。如前所言,金院本中已经有了以“垓下之围”、“霸王别姬”为内容的戏。这部《霸王垓下别虞姬》则应当是承续这个思路创作的。其情节十分简单,但是情感却是豪放悲壮中不失缠绵凄婉。可惜这部戏也亡佚了,无法窥视其真面目。第三部是王伯成的《兴刘灭项》。这部戏从名字上乍看似乎应该是以刘邦或韩信为主角的,其立场应该是如名字所言的,可惜剧本不传,无法进行验证。不过幸运的是在《雍熙乐府》和《太平乐府》保留了两套同样的曲子,曲子的内容讲述的是项羽垓下之围到乌江自刎一段故事,应该属于戏的第四折。其曲文以项羽为中心,完全站在同情项羽的立场来看楚汉之争的,其曲慷慨悲怆,一诉说项羽悔恨之心,“恨错放高皇,懊失追韩信,悔不从范增言”;二诉说虞姬在夫妻分别时自刎之刚烈,“绝疑的宝剑挥圆颈,不二色的剜肠痛”;三诉说自刎时的悲壮和从容,“解委颔把顿项推,举太阿将咽颈秤,子见红飘飘光灼灼绛缨先偏侧了金盔顶,碜可可湿浸浸鲜

^①这十二部作品分别是王伯成《兴刘灭项》、金仁杰《萧何月夜追韩信》、张时起《霸王垓下别虞姬》、高文秀《霸王举鼎》、尚仲贤《汉高皇濯足气英布》、武汉臣《穷韩信登坛拜将》、顾仲清《陵母伏剑》和《荥阳城火烧纪信》、王子一《十面埋伏》、无名氏《火烧阿房宫》、《汉公卿衣锦还乡》、《小会垓》。具体存佚之情况可以参阅附表。这十二部作品中有部分是无法鉴别其年代的,如《脉望馆钞校古今杂剧》中的《韩元帅暗渡陈仓》、《汉公卿衣锦还乡》二剧,在各本目录中均标明是元明间无名氏作品。

血早淋漓了战袍领。”^①

第二类霸王戏中，霸王都是以配角的身份或负面形象出现的。这类戏在元代霸王戏中占的比例十分大，足以代表和说明了元代霸王戏的创作思路之主流。以项羽为配角的戏中，韩信大都占据了主角的席位。这类戏都竭力表现韩信的雄才大略。为了更好的体现其运筹帷幄，决胜千里的军事才能，戏曲家不惜在剧情上刻意的使用上写意的笔法。例如在《高祖濯足气英布》中，韩信不但可以自信地将项羽围困于垓下，甚至可以精确地估计项羽的逃跑路线，所以在乌江边事先安排下了吕马童，在对其羞辱一番后，逼迫项羽自刎。项羽在这些剧中虽然头顶霸王的名号，实际上不见得丝毫的霸气。戏曲家对他的塑造往往是笔墨吝啬，所以霸王的形象显得十分的“木”，没有什么血肉。霸王出现的全部意义就是在完成垓下被围、乌江自刎一系列的情节，通过这些情节来烘托韩信的鬼神之才，来讽刺项羽的刚愎自用。因此元代的霸王是成熟的了，但是却不是成功的。戏曲家们依然延续着六朝时就形成的创作思潮，在“天祚属汉”的预定前提下，用民间的眼光来打量霸王，所以元代霸王戏真正成就的不是霸王而是韩信。

《萧何月夜追韩信》就是一部塑造韩信十分成功的戏。这部戏虽然与项羽的关系不是特别的亲密，但是这部戏对后来的霸王戏的影响却是颇大的。其中的【双调·新水令】“恨天涯流落客孤寒”一段被明代的《千金记》直接吸收了^②，并且成为了昆曲等剧种中的霸王戏之经典折子戏。在这部戏稍后的王子一所作的《十面埋伏》以及无名氏的《小会垓》皆是沿袭《追韩信》的创作思路而创作的。

以霸王为负面形象的虽然只有两部，却着实的说明元代的文人阶层和民间底层对霸王没有什么特别的好感。顾仲清的《陵母伏剑》和《荥阳城火烧纪信》虽然都亡佚了，但是从剧名上我们就可以猜测出它的内容。《陵母伏剑》说的是项羽为了对付王陵，听谋臣之言，将王陵的母亲抓来，迫使其招降王陵。然而陵母刚烈，不从项羽之言，自刎而终。这个故事最早出现在变文《汉将王陵变》中，其目的是歌颂王陵之忠义和陵母之刚烈。这部戏也是因袭变文的主题，以歌颂陵母之刚烈忠义的品质为主。《荥阳城火烧纪信》一故事是说项羽围困荥阳，刘邦为了脱身，听张良等人之计，用部将纪信假扮自己出降，本人乘机逃遁。项羽发

①（元）杨朝英辑. 太平乐府. 历代散曲汇纂. 杭州：浙江古籍出版社，1998：64

②（明）徐复祚《曲论》云：“《韩信登坛记》即《千金记》。本元金志甫《追韩信》来，今《北追》、《点将》全用之。”见《古典戏曲论著集成》. 北京：中国戏剧出版社，1955

觉后，怒不可遏火烧了纪信。这部戏的本意和《陵母伏剑》一样也是歌颂忠义。在戏中为了更好的体现主角们忠义的品格，往往会极力的丑化项羽，这是不可避免的。

最后一类霸王戏比较特殊，它虽具有戏剧的形式却并非真正意义上的戏剧。它完全是文人怀古抒情的诗文的替代品。这部戏就是元明间的无名氏之作《火烧阿房宫》。该剧已经亡佚了，傅惜华的《元人杂剧钩沉》中收录了一支佚曲^①。从这支曲子的风格来看，它不是剧曲之风格，它更接近于诗体。这部戏的主题想来大概也是通过项羽火烧阿房宫一事来凭吊古人，抒发感慨。庄一拂先生称其：“似含有凭吊遗迹口吻，亦若杜牧之赋。”^②

二、明清之霸王戏

明清之霸王戏一如明清之戏曲形态，清晰的分为两大类，传奇霸王戏，杂剧霸王戏。传奇霸王戏对前代之霸王戏成果有继承，对民间传说有吸收，且长篇巨帙，对后世影响极大。杂剧霸王戏则一如明代杂剧之状态，完全成为文人的案头文学创作，但以抒发心中之感慨为要务，对场上演出则不甚关心。

（一）传奇霸王戏

传奇霸王戏之首莫过于沈采的《千金记》^③。沈采，字练川，江苏嘉定人。吕天成《曲品》称其为人“名重五陵，才倾万斛。纪游则逸趣寄于山水，表劝猷则热心肠干戈。元老解颐而进后，词豪攬指而搁笔。”^④《千金记》写韩信千金酬漂母一事，中间穿插淮阴少年辱信、萧何追信、项羽起兵江东、十面埋伏、霸王别姬等故事，其本事多见于《史记·淮阴侯列传》和《史记·项羽本纪》。全剧采用了传奇戏曲的传统双线叙事模式，虽以韩信为生，却另开一线来叙述净角项羽。在歌颂韩信之建功立业的同时，不乏对项羽起兵江东、歼灭暴秦、乌江自刎的一番感慨。剧中项羽虽然还是有负面之形象，如在《夜宴》一折中凸现其豪奢，总体上却将项羽处理成了一个悲剧英雄。在《别姬》等出中，戏曲家花费了大量

①赵景深，元人杂剧钩沉[M]。北京：古典文学出版社，1958：136

②庄一拂，古典戏曲存目汇考[M]。上海：上海古籍出版社，1982：552

③按照程华平先生在《明清传奇编年史稿》中的考证，《千金记》创作于正德三年（1508），对于这一时期的传奇戏曲是否应当称为传奇学术界存有争议。孙崇涛在《南戏论丛》中将明初至昆山腔创制前的长篇戏曲文本称为改本戏文。青木正儿在《中国近世戏曲史》中认为其是南戏的余流，应该仍然叫做戏文。本文采用吴新雷先生在《中国戏曲史论》中提出的广义的传奇定义法，即将明初至昆山腔创立这段时间创作的长篇戏曲皆称为传奇。

④（明）吕天成，吴书荫校注，曲品校注[M]。北京：中华书局，1990：11

的笔墨来刻画项羽别离时的心理，从而突出曲中的悲剧色彩。这样的创作思路和立场是唐代霸王戏出现以来所没有的。正是这种楚汉双方均匀笔墨的写法，赢得了极高的评价。吕天成《曲品》称赞：“《千金》，韩信事，佳，写得豪畅。”^①祁彪佳《远山堂曲品》：“《千金》，纪楚汉事甚豪畅。”^②庄一拂赞曰：“此戏虽以韩信为主，然写项羽处处为有力。”^③青木正儿虽然对这部戏有意见，认为这部戏“缺少李笠翁所谓‘一篇之主脑’，但对项羽之事的描写亦赞曰：‘然描写项羽处极有力。’”^④

《千金记》在霸王戏的历史中，是具有极重要的地位，属于里程碑式的剧目。它的意义有两方面：

第二，对霸王戏的承上启下的作用。《千金记》的创作应该是集元代霸王戏、民间传说、元代之《续前汉书平话》等于一体，是霸王戏创作之最新总结。元杂剧中，《霸王举鼎》、《萧何月夜追韩信》、《霸王别姬》等剧皆将霸王故事中的一些精彩的环节进行了生动的描写。所以《千金记》在创作时，有着极为丰富的素材。《韩元帅暗度陈仓》、《汉公卿衣锦还乡》二剧不但有故事素材，还有宝贵的表演资料^⑤。《千金记》正是站在这些人的肩膀上，达到了一个前所未有的高度。由于《千金记》的开启，后来出现的传奇霸王戏都是对《千金记》的模仿和续作。万历年间出现的《赤松记》^⑥就是模仿《千金记》而作的。虽然该戏转换了主人公，是以张良的眼睛来看楚汉之争，然而其叙事之模式全是蹈袭《千金记》的。吕天成《曲品》批评云：“留侯事绝佳，写来有景，但不宜抄《千金记》中《夜宴》曲。”^⑦其实《赤松记》袭《千金记》非此一出，《散楚》一出也是完全蹈袭《千金记》之《散楚》。续作《千金记》之代表作为清代之《续千金》和《翻千金》。二戏可惜已经亡佚，不过从名字上就可以看出其为《千金记》之续作。黄文旸《曲海总目提要》著录了《翻千金》的一点内容，从提要的记录来看《翻千金》也是袭用了《千金记》的部分情节，“破齐魏，会垓下，王齐楚，皆见《千金》。……鸿门宴，别虞姬，分见《千金记》、《赤松记》。”^⑧京剧霸王戏虽然在艺

①（明）吕天成，吴书荫校注。曲品校注[M]。北京：中华书局，1990：183

②（明）祁彪佳。远山堂曲品。古典戏曲论著集成册六。北京：中国戏剧出版社，1959：29

③庄一拂。古典戏曲存目汇考[M]。上海：上海古籍出版社，1982：100

④（日本）青木正儿。王古鲁译著。中国近世戏曲史[M]。北京：作家出版社，1958：126

⑤此二本戏收于《脉望馆钞校古今杂剧》中，为赵琦美钞录之内廷演出本，篇末附有穿戴关目。

⑥《赤松记》作者已失考，今存有万历年间金陵文林阁刻本。据此推测此戏应该作于万历年间。

⑦（明）吕天成，吴书荫校注。曲品校注[M]。北京：中华书局，1990：374

⑧（清）黄文旸，董康辑。曲海总目提要[M]。北京：人民文学出版社，1959：1955

术成就上超越了《千金记》，但是在艺术的渊源上仍是承袭《千金记》，以《千金记》为创作之底本，所以《千金记》对近代霸王戏无疑是具有开创之功的。

《千金记》的第二个意义就是霸王形象的重新塑造和霸王表演艺术的发展。如前文所说，霸王在明代以前是没有什么正面的形象的。《千金记》一改以前戏曲家的创作立场，对霸王进行了新的改造。沈采在保留韩信的主角地位的同时，将霸王改造成了悲剧英雄。这样的改变奠定了后来霸王戏的创作基调，也标志着霸王戏的重心开始由汉家转向了楚家，由韩信和张良转向了项羽和虞姬。后来的京剧和地方戏无一不是以此思路来英雄化项羽，美丽化虞姬。《千金记》对霸王戏表演艺术的发展主要体现在对霸王脸谱的确立和表演程式的开创。根据周华斌先生之研究：“霸王脸谱的形成以明代传奇《千金记》为标志。”《千金记》第十出《投阄》，外扮项梁，净扮项羽，丑办投军者。（净）这花根子，我问你是哪府哪州哪县人氏。（丑）嘎，原来是那黑脸说的明白。（众）这是爷爷。……可知丑角投军者是花根子扮相，即后世舞台之花脸，项羽则是庄重的黑面^①。《起霸》一出中，项羽亮相时的舞蹈和扮相别具一格，这成为了后来京剧武将亮相之固定程式。

（二）杂剧霸王戏

杂剧霸王戏同传奇霸王戏一样，在题材上也是比较整一的，除了一部已亡佚的《莽樊哙大闹鸿门宴》，其余的都是以杜默歌哭霸神庙一事为题材的。杜默是唐代和州人氏，其人才高狂放，屡次下第，号称“歌豪”，其歌哭霸神庙一事载于洪迈之《夷坚志》。全文如下：

和州人杜默，累举不成名，性英傥不羁。因过于乌江谒项王庙，被酒沾醉，示炷香拜讫。径升偶座，据神颈，拊其首而恸。大声语曰：“大王有相亏者。英雄如大王而不得天下，文章如杜默而进取不得官。”语毕又大恸，泪如迸泉。庙祝虑其获罪，强扶以下，掖之而出，犹回首嗟叹不能自释。祝秉烛檢視，神像亦垂泪未已。^②

唐代士子落第后，多于灞水畔告别京都。“灞”与“霸”同音，且霸王和落第的士子一样有着不得志的命运，所以选择杜默歌哭项王庙一事来抒发文人抑郁不得志是明清文人之一大创作倾向。先后以此事入戏者，有沈自徵的《霸亭秋》、

^①转引自周华斌，中国戏曲史考论[M]，北京：北京广播学院出版社，2003：278

^②（南宋）洪迈，夷坚志·丁志卷十五[M]，北京：中华书局，1981：668

张韬的《杜秀才痛哭霸神庙》、嵇永仁之《杜秀才痛哭泥神庙》、唐英之《虞兮梦》。

与传奇霸王戏不同的是，杂剧霸王戏的文人化和个人化的色彩更为浓厚。《千金记》虽然也是文人创作，但是却一直活跃于舞台之上，而《霸亭秋》等霸王戏基本上都是案头作品。作者只是希望借助这样的一种形式来表达自己的情感，所以他们不考虑演出的问题。基于这样的创作出发点，杂剧霸王戏与诗文更为接近，在这些戏中很难用戏剧学的术语和方法来分析它。它通篇就是一个人的吟唱，吟唱者虽然是杜默和项羽，但是却代表了明清几百年的失意士子。所以杜默和项羽在这里是一个浓重的悲剧意义符号。^①

三、近、现代霸王戏

进入清中叶以后，传统之昆曲开始衰落，地方花部戏则开始勃兴，占据剧坛之主流。京剧诞生后，开始逐步取代昆曲的“国剧”地位，成为新时代之“国剧”。霸王戏也伴随着这股戏剧之潮流，发生了新的变化。

传统霸王戏除了《千金记》的续作和选本外，新作只有一部《楚汉春秋》。《楚汉春秋》是道光年间的内廷演剧机构升平署的演出本，共十本二百四十出，是连台大戏。它是内廷之文人以《千金记》为蓝本，采用了明代甄伟的演义小说《西汉演义》的故事框架合编出来的。这部戏应该说是霸王戏有史以来最大规模的创作，也是古典霸王戏的集大成。这部戏在影响力上远远比不上《千金记》，但是它对后来的京剧霸王戏的艺术滋养是不可忽视的。这部戏里霸王的悲剧英雄形象得到了全面的展示，并进一步的向悲情英雄形象转变。他和虞姬的爱情也在这部戏里得到了最大规模的描写，这是以往的任何霸王戏所不具有的。此后的霸王戏在人物形象塑造和情节结构上都参考了这部《楚汉春秋》。在这部戏后，京剧霸王戏开始了新的霸王戏时代。

京剧霸王戏和地方剧之霸王戏都有一个近现代戏曲的共同特征，就是开始脱离了文人剧本，进入演员自己创作的时代。虽然京剧霸王戏之初始仍是以《千金记》及其选折为底本演出的，但是在演出的过程中，演员彻底地改造了原来的本子。这种改造主要体现在民间思想的再度进入。近代的民间已经不同于元代以前的民间观点，他们不再对霸王持否定和批判态度了。在民间的传说中，项羽成了

^①赵兴勤，项羽、杜默与明清文人剧的抒愤寄恨，艺术百家[J]，2002：4

神的化身，“霸王别姬”也成了最美丽的爱情，虞姬是中国人眼里最贞洁、最善良的女性。京剧霸王戏顺应了这个潮流，将戏剧的重心设置在项羽身上，围绕着项羽形成了一系列经典剧目，如《九战章邯》、《鸿门宴》、《霸王别姬》等。应该说是明代的文人将霸王从元杂剧的尴尬的泥潭中拯救了出来，可惜这样的拯救只是一个半死不活，真正让霸王戏获得艺术上的新生的是京剧和地方戏。从一个《千金记》到一系列的剧本，从只有一个昆腔到京、徽、秦等多个剧种，霸王戏在近代迎来了兴盛。1919^①年，一代才子齐如山为一代表演大师梅兰芳编写了一部新作《霸王别姬》，这部戏无疑将近千年的霸王戏推向了美学的高峰，达到了无与伦比的境界。

① 《霸王别姬》创作于1918年底，1919年初定稿。1921年由齐如山的友人吴震修重新修订。后梅兰芳依据修订本演出。详见梅兰芳《舞台生活四十年》。

第二章 霸王戏人物形象之演变

第一节 霸王形象的演变

西楚霸王项羽在当代的文学和艺术作品中已经基本定型了，那就是一个顶天立地的英雄。而在这一形象的确立过程中，京剧《霸王别姬》起到了非常重要的作用。《霸王别姬》不但为我们塑造了一个铁骨铮铮的战神，更为我们塑造了一个生死之际，不离不弃的多情男人形象。当我们欣赏这样的形象时，是感动和震撼的。这样的感动和震撼来源于这一形象的文化积淀。从《史记》到《霸王别姬》，项羽的形象走过了两千年。两千年的厚重文化沉淀于一个人身上，其产生的辐射力是惊人的。从《史记》中的粗具轮廓，到京剧中的英雄，项羽的形象走过了一条“漫长曲折”的道路。这条路串联起来的就是一部项羽的形象审美和接受史。本节的目的是要重走这条路，重新叙述这段历史。

一、从“邪神”到“片段化”的出场

司马迁在《史记·项羽本纪》中用他“恠吝”的史笔为我们勾勒出了一个“失意英雄”的轮廓。从这个模糊的身影中，我们看到了“学万人敌”的志气，看到了“彼可取而代之”的豪情，也看到了坑杀降卒的残暴，更看到了鸿门宴上的刚愎自用，最终看到了“天亡我”的“乌江自刎”。司马迁为我们提供了一个真实项羽的“风骨”。从这“风骨”中，可以初步地触摸到项羽的一生。

到了六朝后，项羽终于有了民间的第一次露脸。虽然这些灵异的故事出现于史书中，但是却明显的是吸收了民间的传说，代表的是民间的感情。《南齐书·李安民传》、《南齐书·萧子显传》、《南史·萧琛传》中分别又连续地记载了项羽灵异一事（引文见第一章的第一节）。这一连串的事件被后来的话本小说所吸收，成为话本小说《萧琛雪川贬霸王》的直接素材。在小说中项羽的恶行有着更为精彩的描写，项羽的形象也颇为生动。不过这篇小说是《清平山堂话本》中的一篇，可能是明代的作品，所以无法代表六朝时的项羽形象。不过从史书中的这几则记载来看，项羽在六朝时，在民间的传说中是恐怖的。虽然没有具体的形象和行为

的细微描写，但是项羽给人的感觉依然是阴森可怕的。项羽在传说中显得十分霸道。他身为地方土地神，却霸占了郡守的郡厅。为了获得祭祀，不惜使用暗箭伤人的卑劣手段残害了前两任郡守。史书中记载虽然不多，但是却给人阴冷的感觉。与后来项羽大英雄式的“阳光形象”相比较，六朝的项羽是没有什么审美的维度的，借用话本小说中的称呼，项羽可谓是“邪神”。“邪”是一个恰当且真实的称呼。六朝是一个爱谈鬼说神的年代，大量的志人志怪小说都在这一时期涌现。小说中的神怪通常都是以邪的形象出现，与清代《聊斋志异》中可爱的鬼狐相比，六朝的鬼神是不可爱的，而项羽的形象更是不可爱的代表。

到了唐宋两朝，项羽有了艺术的形象，因为这一时期的歌舞戏和杂剧出现了，有关项羽的艺术作品也出现了。唐代末年的《樊哙排君难》，宋杂剧中的《霸王剑器》、《霸王诸宫调》，金院本中的《霸王院本》等等。但是这些作品都已经亡佚了，所以我们无法窥视到项羽在艺术作品中的第一次亮相。

元杂剧中，有关霸王的戏曲终于保存了一部分。从这有限的几部杂剧中，我们可以探知元代的项羽的形象。在分析元代霸王戏中的霸王形象之前，我们有必要先来探讨一下元杂剧中人物形象塑造的特点。元杂剧的体制是四折加一个楔子，分旦本和末本，一人主唱到底。这样短小的体制给元杂剧的人物塑造带来的缺憾是不可避免的。由于体制所限，部分剧情就无法展开，对人物的塑造自然也就无法到位。王国维对此早有论断：“元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之。”^①由于缺乏必要的铺陈，元杂剧中的人物多数都缺乏立体感，性格也是残缺的或者不完整的。但是这样的体制也可以将笔墨集中于一个人身上，将一种情绪和心理统统融进一个人物，使得这个形象更加动人。元杂剧中，关羽的忠义，范式的信义都是这样艺术手法的例证。不过这些出彩的形象在剧中都是担当主角位置，配角很少能够获得光泽，所以元杂剧中的配角的艺术形象多数都是粗糙的。项羽虽然在元剧中依然号称霸王，但是在多数剧中他都是出现于尴尬的配角位置。两部以他为主角的戏，《霸王别虞姬》、《霸王举鼎》都不幸亡佚了。因此，元杂剧中的霸王戏留给我们的的是一个艺术形象极度的不完整的项羽。这个不完全体现于项羽在剧中的形象是片段化的，即只有某个片段的出场，缺乏全面的描写。而这个片段则真实的反映了元人对待项羽

①王国维．宋元戏曲史[M]．上海：上海古籍出版社，1998：99

的态度^①。

元代霸王戏的创作采取的是“超人”的叙事视角，即戏曲家严格的掌控着故事情节的发展。在这样的创作模式下，它的故事情节和立场都是已经确立好的。戏曲在创作的开始阶段就已经规定了项羽必败的结局，故事的核心就是让主角如何一步步地击败项羽。在元代霸王戏中可以看到这样的模式，前三折都是主角上场尽情的发挥，当进入戏剧高潮后，配角项羽再上场和主角作一个了断。项羽这个号称霸王的人物，其出场的意义只是来证明主角的价值，如韩信的运筹帷幄，如英布的勇力过人。在最后这一折的狭小的空间里，项羽是没有什么特别的形象的，性格更是无法揭示，所以他只能给我们留下一个片段的身影。在《高祖濯足气英布》一剧中，戏曲家在第二折就通过英布之口判定了故事的结局，试看此曲：

【凉州第七】^②不由我实丕丕兴刘灭楚，却这般笑吟吟背暗投明……汉
中王不把咱钦敬，都说他是真命。似这般我觑重瞳煞轻省，那武艺我手里怎
地施呈。

剧中英布似乎早已经知道了项羽的命运，所以纵然汉王没有重用他，他也甘心投汉。戏曲家在戏中对项羽和他的楚军没有什么好感。英布武艺虽然高强，却也未必能够视霸王如草芥，项羽武艺虽然未必稳胜英布，却也是“拔山扛鼎”的一代枭雄。戏曲家似乎完全不顾及这些。在第四折的大战中，戏曲家给了项羽一个“使火尖枪”的立马形象，通过正末扮演的卒子来叙述二人大战的场面。按照后世小说家的笔法，这场大战应该是“棋逢敌手，将遇良才”，应该两家分别着笔，合力烘托场面之精彩。但是在剧中戏曲家将更多的空间给予了英布，试看以下几曲：

【四门子】俺英布那些英雄处，见枪来轻轻的放过去，两员将各自行
路……

【古水仙子】纷纷践土雨，霏霏黑雾黄云遮了太虚。不刺刺马荡动
征尘。……

【尾声】将一匹胯下征马宛紧兜住。……俺英布生损耗明晃晃簸箕般金

①下一段文字中所举的例子均引自郑骞的《校订元刊杂剧三十种》和徐沁君的《新校元刊杂剧三十种》（以下简称“郑本”和“徐本”）。臧懋循的《元曲选》虽然曲白俱全，但却是改定本，文字不免会掺入明人的情感，所以无法真实代表元人的情感，故不引用。徐沁君：《新校元刊杂剧三十种》[M]。北京：中华书局，1980，郑骞：《校订元刊杂剧三十种》[M]。世界书局，民国五十一年。

②此曲牌在郑本作【凉州】属南吕宫，在徐本则作【凉州第七】。今查阅吴梅之《顾曲麈谈》作【凉州第七】，故改之。

蘸斧。

这段曲词的描绘十分精彩，真正的达到了王国维所说的“有意境”。不过这些意境的营造更多的是为英布作衬托。我们只能从英布的神勇中透视出一个模糊的项羽来。这个形象也是神勇的，只是太模糊了，无法看清楚。这模糊的背影也是项羽在元杂剧中留下的第一个片段。

《萧何月夜追韩信》和《兴刘灭项》为我们提供了项羽的另外一个形象片段。两部剧的创作立场和思路与《气英布》是完全一致的。《兴刘灭项》一剧更是从名字上就可以看出作家的立场。《萧何月夜追韩信》一剧是以韩信为主角，着力塑造他的书生军事家的形象。故事的核心是围绕其始困终亨的命运和决胜千里之外的才能展开的，项羽照例是在最后一折出现。剧中戏曲家通过韩信之口得意地宣称，项羽必然兵败，也必然在乌江自刎，这一切已经尽在其计谋之中。于是兵败垓下后，项羽公式化的完成了自刎的最后一道程序。不过这次自刎时，戏曲家意外地给予了项羽一个“正面的镜头”，为我们留下了一个稍微清晰的形象。

【收尾】揲袖揎拳挺盔顶，破步撩衣扯剑迎，响断狮蛮心不宁。仗着龙泉身略横，猿背弯环，醉眼朦胧，腰项斜撑。呀！他可早鲜血淋漓了战袍领。^①

从“猿背弯环”、“醉眼朦胧”、“腰项斜撑”几个词，我们可以看到一个身材魁梧，却又双眼迷茫的落魄战将独矗于江畔。“揲”、“揎”、“挺”、“撩”、“扯”、“迎”几个动词连续的加速，又展现了一个英雄落魄自刎的无奈和决然。在“鲜血淋漓”的色彩中，我们看到了一个失败英雄的最终归宿。应该说，元杂剧中项羽形象的最清晰和最精彩的一段就在这里。《兴刘灭项》剧本已经亡佚了，但是在《雍熙乐府》和《太平乐府》中保留了佚曲。残留的几支曲子将项羽自刎时的心态描摹了出来：

【一煞】杀五侯虽惧情，奈只身枉战争。自知此地绝无命，壮怀已散英雄气。巨口全无叱咤声，寻思到此一场长叹百战装形。^②

上面的两个形象的片段构成了元杂剧中的项羽形象。如果说第一个片段的投影是模糊的，那么第二个片段应该说是清晰的。尽管这两个片段是具有美感的，但是这并不代表元杂剧中的霸王形象就具有了审美的维度，或者说就可以称之为

① “蛮”字在隋树森先生所辑录之《元曲选外编》和郑本中均作“鳌”字。唯徐本作“蛮”字，徐本解释“狮蛮”为腰带之意。若从“鳌”字则与前面的“盔”重复。“盔”字在《元曲选》和郑本均作“魁”字，徐本参校《太平乐府》改为“盔”。

② 《历代散曲汇纂·雍熙乐府》，浙江古籍出版社，1998：241

审美形象。其原因有二：一是这样的形象片段过于零碎，仅仅通过几个点无法组合成一个完整的形象的轮廓。二是这两个形象的片段过于单薄，无法代表元人对霸王的整体接受情感。从总体上看，元人对项羽是没有什么好感的，甚至在部分戏曲作品中极力的丑陋化项羽。顾仲清的《陵母伏剑》和《火烧纪信》两部作品大概就是丑化项羽的代表。这两部作品的主题是表彰王陵母亲的刚烈和纪信的忠义。按照元杂剧的创作手法，为了突出主角的这些品格必然要将项羽描绘的十分残暴和丑陋，只有如此才能达到目的。可惜这两部戏已经亡佚，无法进行对照，但是依据剧名和元杂剧的创作特点基本上可以肯定以上的猜测。

元杂剧中项羽形象的片段化标志着项羽形象在元代依然处于“雏形”阶段。这个“雏形”有两重含义：一是说项羽的形象还不够完整，二是说这个阶段孕育着蜕变的因子。联系六朝时项羽的“邪神”形象，可以看出元杂剧中的项羽形象与其有着承袭的痕迹，都有着“负面”的成份。而从项羽的形象史来看，元杂剧中的霸王形象与明代的霸王又有着先后的关系，因为“乌江自刎”的片段在元代就已经出现了。

二、元明间的矛盾性的嬗变

元明之间的霸王戏与元代早中期的霸王戏创作有着明显的不同。盛元之日的霸王戏在创作思路上是比较统一的，而元明之际却呈现出分裂和矛盾的特点。这一时期的霸王戏有《汉公卿衣锦还乡》、《韩元帅暗渡陈仓》两部，现保存于《脉望馆钞校古今杂剧》中。在《汉公卿衣锦还乡》一剧中，项羽破天荒地获得了第一折出场的机会。他上场后先念定场诗一首：“执锐披坚领大兵，排兵布阵任非轻。身怀举鼎拔山力，独占东吴数百城。”之后他又自述了一番出身和经历，学书、学剑不成而学兵法，和叔叔项梁会稽起义，九战章邯等等。开场的项羽给我们树立了一个颇为勇武的形象。但是接下来的情节却未能延续开篇对项羽的良好感觉。项羽在大帐中召集众将领议事，于是众将纷纷过场。轮到钟离昧和季布二人上场时，却是令人哄堂大笑。因为在戏中他二人完全被设计成了丑角，其目的也只是上场来插科打诨，调节气氛的。《史记》中钟离昧是个有谋略且任侠忠义的英雄，季布更是被人赞曰“一诺千金”。戏中二人上场却念起了打油诗，季布云：“我做将军实是好，自小从来能战讨。听的上阵去厮杀，骑着快马便就跑。”

大军出征后，两军对垒时，季布又开始了滑稽的表演，“……得胜回来都欢喜，人人蔭子与封妻。若是输了不要挣，钻到水里变田鸡。”将季布和钟离昧设计成丑角其实未尝不可，但是于剧情来说却是矛盾的。因为开场对项羽形象的塑造是颇为光辉的，而对其部将的丑化则无疑颠覆了开场的英武形象。试想一个也曾经习兵书的将军，怎么会让如此脓包的人当自己的部将，除非这个主帅也是个脓包。所以这就体现了这部作品的矛盾和分裂性。在第二折中，上场诗又是对项羽夸赞了一番：“壮貌堂堂谁可同，横枪跃马气如虹。拔山举鼎千斤力，万夫难敌某英雄。”可是接下来的垓下之围中，项羽却表现不出“万夫难敌”的气概来，在周勃、彭越、灌婴等人的轮番大战下，简直是落荒而逃，四处乱窜。乌江自刎一出戏本来该是项羽最为慷慨悲壮的一刻，可以剧中却平平淡淡的走过去了。整部剧项羽的形象都是在一种矛盾中勾勒出来。这种矛盾体现出明人对项羽形象接受心态的转变^①。这种转变也标志着项羽形象开始由元代的片段性和负面性转向明代的完整性和正面性。

元代文人多数沉郁下僚，他们的职业身份使得他们的创作多数是从民间的角度和情感出发的，所以对项羽无甚好感。元末明初，文人的史学意识开始复活，于是他们开始摆脱原有创作观念的束缚，开始寻求一些突破，但是囿于元杂剧的强大的艺术氛围，所以在塑造霸王这个形象时还是不自然的带上了矛盾的色彩。这也是上述的两部霸王戏中项羽形象分裂的根本原因。而摆脱这种矛盾，实现新的转变是在明代中期的《千金记》中完成的。

三、悲剧英雄形象的确立

沈采在创作《千金记》时本意是希望通过拔高项羽的形象来反衬韩信的智谋。但是在创作的过程中，随着剧情的开展，沈采似乎偏离了自己的创作本意，在《别姬》、《灭项》等出中给予了项羽更大的艺术空间，从而在“不经意”间将项羽塑造成了悲剧英雄。后来一系列的《千金记》选本和选折都选取是项羽为主角的那几出，这也证明了这种不经意创作的成功。《千金记》总共选取了项羽一生经历的三个片段，即“起兵江东”、“鸿门会宴”、“别姬自刎”。这三个片段基本

^①这样的矛盾在臧懋循的《元曲选》中也有非常明显的痕迹。《气英布》一剧在元刊本中是没有念白的，而在《元曲选》中却有了念白，这显然是明人加入的。第四折中，元刊本主要是描写英布的神勇，对项羽不着重笔，而《元曲选》中却补入樊哙开场夸赞项羽英勇无敌一段。这段补入的内容显然是明人的意思，也体现了明人改本元杂剧中项羽形象的矛盾性。

上概括了项羽的一生。它分别代表着项羽事业的兴起，达到巅峰并开始走向衰落，以及最终的失败。而贯穿这三个片段的线索就是项羽年轻率真和刚愎自用的悲剧性格。

第四出《励兵》中，净扮项羽第一次出场。项羽的第一次亮相给人的感觉是颇为热血沸腾的，且看此曲：

【凤凰阁】过人才量，拔山力兀谁比方？强兵百万我能降！且把盔甲披妆，精神抖擞，伫看那烟尘扫荡。

【驻马听】智勇多能，学剑学书俱未成，待学万人之敌！耿耿长躯，重目瞳形，量过赍育章中擎，力如乌获能扛鼎。^①

这两支曲子展现的是一个年轻有为，意气奋发的青年项羽形象。试想这样的风流人物立马江左，剑指北方，身后紧随的是八千忠肝义胆的江东子弟。这样的场景是何等的壮观，何等的振奋人心。这时的项羽是顺天应民的，他们出师的口号鲜明“非徒掠地与攻城，暴秦苛虐吾当整。”由于占尽天时、地利和人和，项羽很快就实现了年轻时“取而代之”的宏愿，成为天下的霸主。《会宴》一出中，项羽的功业达到了顶峰，各路诸侯皆向其臣服。试想一个二十出头的年轻人就统领了四十万大军，号令天下诸侯，这样的伟业是世间少有的。也许正是这个年轻的作怪，项羽很不屑于在鸿门宴上用暗杀的手段来对付刘邦。在他看来刘邦这个到处乱窜的亭长根本就不是自己的对手，所以在鸿门宴上他天真地放走了刘邦。正是这天真和骄狂使得他开始走向了人生的毁灭。在《会宴》一出中，我们看到了一个醉眼朦胧，一个已经被胜利冲昏了头脑的项羽。

【风入松】咸阳宫阙已成灰，霸业功高趁我为，衣锦欲东归。这英雄盖世无对。

这时的项羽已经完全沉浸于自己的成就中了。虽然有时他也清醒，明白“累胜秦朝，叔父当时志已骄；置酒朝高立，军士惶惶，百姓嗷嗷。”他也知道韩信“苦谏似毛焦。”但是这一时的清醒始终敌不过声色的诱惑。他陷入了自我沉沦的漩涡无法自拔。这时的项羽已经不是那个立马江东、雄姿英发的青年才俊了，完全是一个双目迷离，头脑发热的醉鬼，他想的只是“催归一派笙歌沸，胜似洞天福地，来朝再举筵席。”

^① 以下曲文引自《六十种曲·千金记》，下同皆不注。毛晋编，六十种曲，北京：中华书局，1992

这样的自我沉沦，其结果是可想而知的。当八千子弟散尽，十面之围紧逼而来，项羽只能无奈的唱出“虞兮、虞兮奈若何”。这时的项羽早失去了立马江东的豪气，失去了称雄咸阳的霸气，也失去了鸿门宴上的骄气，剩下的只是悔恨和失败的丧气。

【泣颜回】霸业已成灰，论英雄盖世无敌；时遭挫折，到今枉自迟疑。

思之就里，夫人，谁知有今日？叹当初早不用鸿门计，把孤身冒镬当锋，时不利岂知今日？

如果将这时的场景拍摄成电影，那么《别姬》和《灭项》这两个镜头一定是十分感人的。狼烟飘过的垓下的荒野，血腥的烈风中隐约的传来楚地的歌声，八千子弟已经散尽，虞姬也将一腔的忠贞化作碧血洒尽。楚军空荡荡的营垒中只有一个疲惫的身影。接着一阵紧蹙的琵琶大曲《十面埋伏》^①如波涛般阵阵袭来，昏黄的月光下传来了厮杀声。镜头二，浩浩东去的长江畔，项羽谢绝了乌江亭长的好意，孤独的唱道：“闻之心痛，我何颜重兴霸功！叹英雄瓦解谁扶，到头来自惭何用？”^②于是回虎腕，拔龙泉，把一腔怨血洒落在江岸，将一座巍峨的身躯矗立在风中。

从上面的分析可以看出，明人对项羽的态度明显的不同于元人，他们更愿意将项羽改造成一个悲剧英雄。沈采尽管只是采用了项羽一生的三个片断，却通过项羽悲剧的性格有机的连串起来。这样的组合将项羽的艺术形象准确凝固在了悲剧英雄的坐标上。而制定这个坐标的就是项羽那真实合理的悲剧性格。

项羽的悲剧性格来源于他的年轻和率真。在第四出《励兵》中，项羽第一次出场，这样的性格就埋下了隐患。当会稽起义成功后，项梁欲立楚后，以号令天下诸侯。而项羽对这样繁琐的做法显得很不耐烦，他认为：“不如精造利兵前去，疾战长驱，势如破竹，数节之后，迎刃而解，然后归功于楚，一统河山，岂不快哉。”从他战略中的“疾”、“快”二字可以看出，项羽年轻的身体中充满了活力和激情，却也蕴含着浮躁和鲁莽。在起义之初，这样年轻的性格确实可以起到振

①琵琶大曲《十面埋伏》为明代万历年间艺人汤应曾制。王猷定《汤琵琶传》对此曲有记载：“而由得意于《楚汉》一曲。当其两军决战时，声动天地，瓦屋若飞坠；徐而察之，金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；久之，有怨而难明者为《楚歌》声，凄而壮者为项王悲歌慷慨之声、别姬声；陷大泽有追骑声；至乌江，有项王自刎声，余骑蹂践项王声。使闻者始而恐，终而涕泣之无从也。其感人如此。”转引自杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1981：1000

②“叹英雄瓦解谁扶”一句中“谁”字在《六十种曲·千金记》中作“难”。而胡文焕《群音类选》中作“谁”。笔者认为“谁”字比“难”字更能凸现项羽乌江畔的众散亲离，故改用“谁”字。胡文焕. 群音类选. 北京：中华书局，1980：342

奋军心的作用，但是到了《会宴》时，这样的性格就成了致命的弱点。范增虽然是机关算尽，看似没有给刘邦一丝活路，但是在项羽的天真性格的干涉下无一成功。到了乌江边，年轻所激发的羞耻感又让他感到无地自容，于是选择了自刎的路。而他的对手刘邦，屡败屡战，多次只人独马落荒而逃，但是却又重振旗鼓。这样的行为在项羽看来是无耻或者是无赖的拙劣表现，他根本不屑于如此窝囊的活着，但是于帝王之业来说却是必须的品质。而项羽悲剧般的性格注定他无法融入这样的品质，于是他只能作舞台上的悲剧英雄，无法当现实中的帝王。

四、“悲剧英雄”向“悲情英雄”的转变

《千金记》中的“悲剧英雄”形象的塑造应该是成功的。这样的成功也让后来的《楚汉春秋》和京剧《霸王别姬》在创作时都无可避免的要以《千金记》为蓝本。两剧在创作时或者是承袭了《千金记》的思路或者是直接沿用了《千金记》的部分曲词。可是随着时间的推移，霸王的“悲剧英雄”形象也逐渐很难让观众们满意了。因为《千金记》中的霸王阳刚气太足了，缺少了阴柔和人情方面的点缀，这样的形象显得有些力量有余，生气不足。借用小说中的理论来解释，就是《千金记》中的霸王还是一个“扁形人物”，而非“圆形人物”。扁形的霸王虽然是刚劲十足，悲剧气味浓厚，但是却让人难以捉摸，因为他不具有人情气息。而这人情气息的缺失，集中体现于“别姬之情”的描写不足。这一点明人早有发觉，吕天成在《曲品》中评论道：“但事业有余，闺阃处大寥落。”^①祁彪佳《远山堂曲品》中亦评论道：“但所演皆英雄本色，闺阁处便觉寂寥。”^②

《千金记》第三十七出《别姬》中，汉军四面围困。此时的项羽虽然也唱出了：“我和伊，难忍分离，禁不住两行情泪。”但是他没有下定决心如何处置虞姬的归宿，是带她一同杀出重围还是留下她，听天由命。他反问虞姬：“你到哪里去？”虞姬的回答十分刚烈：“告大王知道：忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王倘有不幸，奴家岂肯存着异心！”而项羽的回复却出人意料：“罢罢，你去好生伏事汉王吧。我与你别了，再不得相会了。”这样的回应自然更加坚定了虞姬必死的决心：“大王，你不须疑！赐与我三尺青锋先刎死。”面对虞姬如此的决绝，项羽则委琐地说：“虞美人，果是这般贞烈呵，我就把青锋付与伊。”这样的回答

①（明）吕天成，曲品[M]，中国古典戏曲论著集成，北京：中国戏剧出版社，1955：226

②（明）祁彪佳，远山堂曲品[M]，中国古典戏曲论著集成，北京：中国戏剧出版社，1955：129

和这样的结局自然是无法与“两行情泪”的说法相吻合。从这一系列的对话中我们甚至可以解读出这样一个信息，那就是项羽逼死了虞姬。戏中的霸王完全是将虞姬当成自己的私有物品来占有的，他心中似乎没有待之以夫妻之道的念头。当他认为自己无力来保护她时，就想到了毁灭她。因为项羽比谁都了解虞姬的脾气。让本性刚烈的虞姬去服侍汉王无异于催促她早些以死来报答自己。这样的霸王和这样的爱情是不能让人满意的。霸王和虞姬的爱情一直是千古文人所讴歌的美丽神话。观众在品味了霸王悲剧英雄的气概后，更愿意品味别姬之情的凄美。《千金记》中用这样的方式来书写这段感情是失败的，也给霸王悲剧英雄的形象抹上了一道灰痕。这也正是霸王只是一个扁形人物，无法成为圆形人物的根本原因。

《千金记》的霸王悲剧英雄形象不够丰满确实是个遗憾，但是却为后来的霸王戏在霸王形象的塑造上指明了方向。要想在《千金记》的悲剧英雄的基础上有所突破，“情”是一个重要的方向。只有将“悲剧英雄”生活化、人性化，改造成“悲情英雄”，才能在更大的程度上获得超越。而实施这样转变的剧作就是清中叶的《楚汉春秋》。

《楚汉春秋》是清代内廷昇平署的月令承应戏之一，其篇幅巨大，共计十本二百四十出，是霸王戏中篇幅最长的一部。它的创作蓝本是《千金记》和明代甄伟的演义小说《西汉演义》。在剧情和结构上基本上照搬了《西汉演义》，在艺术手法和曲词的创作上是吸收了《千金记》。客观的说这样一部合成品在艺术成就上并没有取得太高的成绩；在影响力上也并没有因为其长篇巨帙就超越了《千金记》。但是在霸王形象的塑造上它却勇敢的突破了《千金记》中只着力描写项羽男儿血性的樊篱，创造性地将项羽和虞姬的爱情生活细致地描绘出来。有了生活滋润的项羽自然不再是《千金记》中的那个只知道男儿伟业的刻板人物了，而是离现实越来越近了。

《楚汉春秋》第二本的第七出《禹庙举鼎》和第八出《降妖得骑》两出分别写项羽在禹王庙举鼎，震慑了江东子弟，从而相约一同起义，后又在虞庄降服了天马。由于降服天马有恩于虞庄百姓，于是虞公邀请项羽至其家，并将女儿许配项羽，这就是第九出《虞庄定亲》。《虞庄定亲》一出意义颇大，因为它是第一个在戏曲中交代虞姬出身，以及与项羽成亲的过程的戏。以往的霸王戏中，虞姬都是空降的，每当剧情演至垓下之围时，虞姬就无由头的出现在戏中，且没有任何

的自我介绍和回顾。谁都不知道她从哪里来，何时跟随了霸王。而《楚汉春秋》中我们则明确的告知虞姬是会稽郡虞庄人，其父为虞太公，其弟为虞子期，在项羽起兵江东时嫁给了项羽。有了这些情节的装饰，项羽的形象则显得更加真实和丰满。与同时期兴起的“关羽戏”相比，关羽虽然也是英雄气盖世，也有关平、关兴二子，但是戏里却始终不知道他的夫人是谁。由于没有女性的点缀，所以关羽在一番忠义的千里独行后，总让人觉得缺少点什么，或者说是离生活远了些。所以戏台上，关羽总是以神的秉性和武圣的姿态出现，而项羽经过了生活化后，则让观众不再对其有陌生感了，开始向现实中的英雄转进。《楚汉春秋》中，在叙述楚汉相争的同时，不时地插入项羽家庭生活和夫妻恩爱的片段。第七本第四出《推爱封宫》中，大肆的渲染了项羽和虞姬的缠绵，写项羽教虞姬习武、点兵。第七出中，通过吕雉之口对他们二人大加赞扬：“行则同行，坐则同坐，何等恩爱。”

应该说《楚汉春秋》的前九本中项羽的形象是十分出色的，已经不再是纯粹的沙场英雄了，已经有了生活的气息了。如果延续这样的创作思路，那么项羽的形象会有质的突破的。但是第十本中的《霸王别姬》一出却将之前的诸多努力全部化成了泡影。因为《霸王别姬》一出是项羽和虞姬爱情的高峰，而这个关键的一出却是全部抄袭自《千金记·别姬》。前文我们已经分析了《千金记》中《别姬》一出的失败，而《楚汉春秋》中全部抄袭则无疑将之前建立的项羽形象的基础全部颠覆了。也正是因为如此，《楚汉春秋》只能是项羽由“悲剧英雄”向“悲情英雄”的转进，而不是“悲情英雄”的确立。真正“悲情英雄”形象的确立还是要等到京剧的《霸王别姬》的出现。

五、“悲情英雄”形象的确立

在梅兰芳演出的《霸王别姬》之前，杨小楼和尚小云就演过两本的《楚汉争》。杨小楼工武生，尚小云为四大名旦之一，二人的联袂出演曾经轰动了上海滩。杨小楼饰演的霸王在“乌江大战”一场中将霸王的拔山举鼎的气势和末路的悲壮演绎得动人心魄，灼人热肠。但是这部戏偏重于霸王的武打，在与虞姬的情感处理上没有大的突破。1919年，一代才子齐如山为梅兰芳写定了新编《霸王别姬》，

后经过吴震修改定为一本，一天演出完^①。在演出的过程中，梅兰芳等人又对其进行修订和剪裁，最终形成了十三出和九出的常用演出本。这部霸王戏一改以往的创作思路，将霸王和虞姬二人同时着笔。以往的霸王戏都不离政治成败和战争胜负，而《霸王别姬》的剧情开始于十面埋伏，却极力地回避战争的宏大叙事场面，将戏剧的中心集中于爱情的描写和人物的重新塑造上。通过人物的念白和对唱将戏中充满了人性感情的场面表达出来。试看最后一出：

项羽：妃子呀！敌兵四路来攻，快快随孤杀出重围。

虞姬：哎呀！大王啊！妾身岂肯牵累大王。此番出兵，倘有不利，且退江东，再图后举，以愿大王腰间宝剑，自刎君前，免得挂念妾身哪！

项羽：这个……妃子你……不可寻此短见。

虞姬：唉！大王啊！（唱“哭相思”）

汉兵已略地，四面楚歌声。君王意气尽，贱妾何聊生！

项羽：哇呀呀……

（内喊声，虞姬惊，向项羽索剑，项羽不与）

项羽：使不得，使不得，不可行此短见！

虞姬：（机智地）大王，汉兵他……杀进来了！

项羽：待孤看来。

虞姬：（趁势拔出项羽佩剑）罢！（自刎死）^②

这里将《千金记》中一直延续下来的项羽主动拔剑助虞姬死，改成了虞姬用计偷剑自刎，其目的是为了不牵累项羽。汉军四围时，在处理虞姬的归宿时，项羽也不再是像《千金记》中那样优柔寡断了，而是果断地说“快快随孤杀出重围”。因为他们是夫妻，是一对“十数载恩情爱相亲相依”的夫妻。在生死之际，丈夫是绝对不会抛弃妻子独自行，更不会逼迫其自刎。虞姬求死，用计，这是她对霸王爱的表示。她不愿意拖累项羽，希望他能安心的杀出去，能够东山再起。这样的恩爱，这样的不离不弃让我们看到了一个“人”的项羽。忠心耿耿的八千子弟都已经散尽了，唯有自己的妻子一直伴随着自己，最后时刻还用一腔的热血来表达着忠贞。这样的情是感天动地的。垓下的荒原中，我们看到的再也不是一个厮

①梅兰芳，舞台生活四十年，梅兰芳全集[M]，石家庄：河北教育出版社，2000：659

②《京剧大观》第一集，北京：宝文堂书店，1959：117-118

杀的双目发赤的战神了，而是一个心中流泪，眼中充满柔情的男人了。这就是真正的“悲情英雄”。

“悲情英雄”形象的确立，是因为项羽的躯体中不再是干瘪的战争和功业了，而是有了一般人的情了。而这个情不是帝王对妃子的宠爱之情，是感人的夫妻之情。有了夫妻之情的项羽不再是神圣的帝王了，因为他生活化了。生活化的项羽是可以触摸的，可以接近的，这就是舞台上号称“霸王”的项羽的艺术魅力的所在。

第二节 虞姬形象的演变

虞姬形象出现的步伐是落后于项羽的。但是随着时间的推移，虞姬形象的影响力却超越了霸王。京剧《霸王别姬》中，饰演霸王的演员更换过多次，而饰演虞姬的却始终是梅兰芳。这一方面说明了梅兰芳表演艺术的精湛，另一方面更说明了虞姬在戏中的份量。本节的目的就是要全面地梳理戏曲中虞姬形象的演变轨迹，从而揭示出虞姬形象的艺术魅力。

一、道德实体

虞姬在戏曲中的第一次亮相应该是在宋金时期。前一章我们探讨了宋金杂剧中的《霸王院本》。如果这些杂剧表演的是垓下的那段故事，那么虞姬一定会出现在里面。可惜剧本无存，我们无法对其进行证实。元杂剧中，张时起的《霸王垓下别虞姬》应该是一部以项羽和虞姬为主角的戏。这里面的虞姬的形象应该是美丽动人的。可惜历史又和我们开了个善意的玩笑，这部戏也不幸亡佚了。在其他的霸王戏中，霸王也多是作为配角出现的，而虞姬是项羽的爱妃，则更是无关紧要。只有王伯成的《兴刘灭项》中保留了只言片语涉及到了虞姬，从这零碎的曲词中我们可以一睹元杂剧中的虞姬风采。

【耍孩儿】……明朗朗十分月满营，马首立虞姬氏，翠娥低敛，粉泪双擎。【么篇】绝疑的宝剑挥圆颈，不二的玉色剜肠痛……^①

从这两曲中，我们只能得出这样一个信息：虞姬形象在元代已经有了明确的

^①王伯成的《兴刘灭项》也亡佚了。此曲则是保存于《雍熙乐府》中。见《历代散曲汇纂·雍熙乐府》，浙江古籍出版社，1998：241

描写，且是美丽的。除了这些我们再也解读不出什么信息了。

虞姬的形象第一次稍微完整的出现是在元明之际的《汉公卿衣锦还乡》中。戏里虞姬梳髻髻头面，身着补子襖儿、裙儿，脚穿布袜和鞋，于第二折出场与项羽诀别。曲文如下：

虞姬云：大王江东去，妾身何处归着。

项羽（做沉吟科）云：你善待沛公。

虞姬云：大王何出此言，便好道忠臣不待二主，烈女岂嫁二夫，活是项家人，死是项家鬼。妾身已是无归着，借大王剑与妾。

项羽云：兀的是剑。

虞姬（做拜辞科）云：大王你安心往江东去，妾身拜辞也。妾本居江东，随君亦数年，蛾眉双宛转，莲步独翩跹。玉貌倾城色，花容绝世间，一朝垓下故，刎首入黄泉。^①

戏中虞姬是美丽的。但是真正给我们映像深刻的倒不是她的“花容”和“玉貌”而是刚烈的性格。不过这刚烈的性格并不是特别的动人。因为这样的性格和行为并非源于对爱情的忠贞。它完全是封建礼教的反映。戏中的项羽对虞姬也没有什么夫妻之情，完全一副帝王对待妃子的态度。自己无力保护时，将虞姬当成物品送给刘邦。而受礼教“污染”的虞姬为了所谓的忠贞，愿意自刎而死。这样的虞姬虽然性格刚烈，但是形象是不动人的。这样的形象出现完全是男性社会话语霸权的产物。封建社会是男性操纵的社会，女性必须按照男性设定的规则生活。

“夫在从夫，夫亡从子”，这是封建礼教给女性制定的行为准则。戏里尽管项羽无真心对待虞姬，但是虞姬却忠实的坚守礼教的规定。她坚持“活是项家人，死是项家鬼。”在男性戏曲家的创作视角中，这样的虞姬才是他们心中的真正虞姬形象，这样的虞姬才是最美丽的。但是实际上在舞台上，这样的形象是无法感动人的，因为她是没有血肉的，没有凡人的感情的，充其量只是一个道德化的符号。只是封建社会的男性认可这样的符号，所以他们愿意在这样一个没有什么艺术潜力的符号上花笔墨。

到了明清传奇《千金记》和《赤松记》中，这样的符号被描摹的更加浓重，更加醒目。《千金记》中，虞姬虽然在第十四出《夜宴》中就已经出场了，但是

①以上之穿戴与曲文引自《汉公卿衣锦还乡》，《古本戏曲丛刊》四集

直到第三十七出《别姬》中才有了性格的展示。《夜宴》中虞姬虽然打扮的美丽动人，却没有什么性格的描写，她出场只是为了陪项羽宴饮。《别姬》一出中，虞姬总算是有了性格的描写，但是这样的性格依然是未脱离“封建纲常”的樊篱。她坚守的观念依然是：“嫁鸡怎不逐鸡飞，教妾身如何存济”，“告大王知道：忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王倘有不幸，奴家岂肯存着异心！”所以《千金记》中的虞姬形象依然是一个道德符号，只是这个符号比元杂剧中的清晰一些，无甚突破。到了《赤松记》中，这个道德符号形象被描绘到了极致。《赤松记》的第三十七出名字就叫作《全节》。戏曲中的虞姬完全是一个礼教战士的形象。她从来没有考虑过自己与霸王的感情是否值得她牺牲的问题，她想到的只是名节。在她看来“奴家为人所辱则大王之辱也，算来不如死休”，“既要保全自家的名节，又不敢辱了大王。”在自刎的前夕她只能感叹一声：“自古道：红颜胜人薄命多。”

可以说从元杂剧中虞姬到明传奇中的虞姬，没有一点改变，都是没有生命力的。虽然在戏中她有着倾城的玉貌，有着不受辱的刚烈性格，但是她缺少一个灵魂。她的形象只是一个活动的躯壳，散发着陈腐的气息。这样的虞姬是没有什么艺术生命力的。所以在后世的《千金记》选本中，艺人们开始对《别姬》等出中的虞姬和霸王进行改造，将他们打造的更像一对夫妻。

二、道德实体向情感实体的演变

第一个对虞姬形象进行突破性的改变的是清初的《赤松游》。《赤松游》的题材与《赤松记》相同，但是在虞姬形象的塑造上，却突破了《赤松记》陈腐的樊篱。在《赤松游》中有了与《赤松记》不同的信息，不同的信息带来了不同的面孔。在第二十五出中，同样是“赏月”的内容，《赤松记》叫作《玩月》，而《赤松游》中则命名为《虞悲》，从名字上看就显得感情味十足。在这一出中，虞姬虽然是出营帐散步，景色亦是清新怡人，但是却缺少了《赤松记》中的那份淡定和闲适。因为汉军四围，所以在闲步中她也是愁肠千结，心如乱麻。《赤松记》中虞姬上场就颇为诗意的唱道：

【玩仙灯】碧天明月圆如镜，最爱清霄永。忽惊罗袖冷风飘，金帐城头鼓角太分明。（白）……奴家暂得片时闲暇，且候紫云碧月出来，对月消遣

一番，却不是好。^①

这里的虞姬完全是带着轻松愉快的心情来闲游的。在表演的时候，此时此景一定是诗意味浓厚的。试想月光如水，静润苍野，绝代佳人，白衣长裙，柔声地吟唱。这样的场景多么美，哪里有敌军临近的气息。而《赤松游》中，虞姬的闲步则没有那么诗意了。在她的眼中美好的景色全部变成萧杀了。

【双调引子·真珠马】芳筵歌舞华灯徹，玉漏频催情惨切。万缕愁肠折，悄向青天诉说，心事揭，夜阑庵侧鸾妆卸。……雌雄当下决，帝王俘虏，成败怎先设，好叫我辗转猜疑，疲损绛罗一捻，坐对寒星，大事关心不迭。^②

因为明日就是楚汉对决的日子了，有可能就是她与项羽的生离死别，她“怕明朝昨日人间天上别”，“怕踏着亡秦覆辙”。但是面对这些情形，她又无能为力，所以她只能是“忧心惓惓，闷怀如噎。”

从这些满是愁惨交织的词句中，我们可以看出《赤松游》中的虞姬形象已经初步地摆脱符号化了。因为这里的虞姬有了心理的描写，有了个人的感情了。有了感情滋润的虞姬，其形象就不再是一个干枯的空壳了。她开始有了人性的光辉了。在第二十七出《乌江》中，这样的人性特点体现的更加明显。当汉军四围，大势已去，虞姬依然为项羽进酒一杯，歌舞一回，以排忧解难。因为剧中项羽是她仰慕的英雄，“妾虽红粉，久慕英雄”。当诀别时，虞姬依然毫不犹豫地选择了死。但是这时的死再也不是为封建礼教殉道了，因为虞姬在死前关心的不再是名节问题了，不再惦记着“忠臣不事二君，烈女不更二夫”。她关心的是项羽的前途，她劝说项羽“江东虽远早还乡，莫重贪战场”。所以这里虞姬的自刎已经带有了“士为知己者死”的侠义味道了。这样的虞姬形象在艺术上是高于以前任何一部霸王戏中的虞姬形象的。这样的形象也是值得尊敬的。虽然与京剧《霸王别姬》尚不能相提并论，但是她的成功突破为京剧中的美丽虞姬的塑造奠定了基础。

如果说《赤松游》为虞姬的形象嬗变注入了感情的要素，那么《楚汉春秋》则为虞姬形象的嬗变过程注入了生活背景的催化剂。《赤松记》中的虞姬虽然有了惊艳的出场，但是戏曲家只给予了她两出的空间。由于空间有限，所以虞姬的形象并未获得更加丰润的描绘的机会。而《楚汉春秋》的却拥有这样的资本，因

①（明）无名氏，赤松记[M]，古本戏曲丛刊二集

②（清）丁耀亢，赤松游[M]，古本戏曲丛刊五集

为它的长篇巨帙可以为虞姬提供更大的出场空间。所以在戏中，虞姬有了家庭出身，以及生活经历的介绍。有了这些生活背景的描写，虞姬的艺术形象就可以在“真、善、美”的“真”的标准上更进一步。“真”的加强使后来的京剧霸王戏的发挥和创造有了更坚实的基础，而不再显得空浮了。

三、情感实体的确立

《霸王别姬》的出现，标志着虞姬形象的情感实体的确立。如果将元明两代的霸王戏中的虞姬形象定义为第一个层次的话，那么《赤松游》和《楚汉春秋》中的虞姬形象则属于过渡层次，而《霸王别姬》中的虞姬形象则属于第二个层次。

《赤松游》中的虞姬尽管已经具有了情感要素，但是她的情感更多是一种“侠义”之情，而非与项羽的夫妻之情。从创作视角来说，以往的霸王戏均是以男性的视角来塑造虞姬的，而《霸王别姬》是真正的从女性角度来塑造虞姬的。在性格的描写上，将元明霸王戏中的刚烈和坚贞保存了下来，并且放置于爱情主题中，着力强调虞姬在爱情上的忠贞。除此之外，戏中又为虞姬的形象加入了女性特有的温柔和善良的性格。这样的性格的创造，使得虞姬的女性味道更加浓厚，也更加动人。在虞姬身份的处理上，除了将她塑造成项羽生活中伴侣外，更是将其塑造成事业上的参谋。应该说这些新元素的加入使得虞姬形象更加的符合现代的审美观，也更加的真实动人。

在分析虞姬这一新时代新形象的确立之前。我们有必要先了解一下《霸王别姬》的创作时代背景。《霸王别姬》创作开始于1918年，修订完成于1919年。这个时期正是“五四运动”爆发的前夕。“五四运动”是中国文学史和思想史上的一个重大事件。整个文学史和思想史因为这个事件分成了两块。“五四运动”的精神是打破封建思想的禁锢，而《霸王别姬》则无疑与这一思潮相吻合。作者齐如山在创作《霸王别姬》时“不经意”地将时代思潮融入了作品中。于是我们在《霸王别姬》中看到了一位“厌恶战争，颇有远见的巾帼英雄”形象^①。这个形象既不失传统，更兼有时代女性的特点，因此成为了京剧舞台上的经典角色。

《霸王别姬》中，虞姬的第一个身份是参谋身份。参谋身份使得虞姬那“幼嫻书剑”的经历得到了发挥的空间。第三场，当项羽听信李左车之言，欲出兵时，

^①许姬传，刘松岩，梅兰芳[M]．转引自李伶伶，梅兰芳全传[M]．北京：中国青年出版社，2001：266

众将苦谏无效。为了劝阻霸王，他们便让虞子期请出虞姬在内室劝谏。于是便上演了一出虞姬谈兵法，谏霸王的精彩片断。

虞姬：且住！适听了子期之言，出兵甚是不利，怎奈大王性情刚猛，不纳忠言：恐日久必败于汉兵之手。思想起来，好不忧虑人也！

… …

项羽：（唱散板）今得了李左车楚国之幸，到后宫与妃子议论出兵。

… …

项羽：妃子哪里知道。今有刘邦会合诸侯兴兵前来，又散出许多揭帖，毁谤孤王，你道恼是不恼。

虞姬：大王就该深沟高垒，等候救兵。不然恐寡不敌众，反中他人之计。

项羽：想到刘邦反复无常，韩信奸诈。孤此番出兵，定要生擒韩信，灭却刘邦；方消孤家心头之恨哪！

虞姬：用兵之道，贵在知彼知己；若以一时气愤，不能自制，恐汉兵势众，韩信多谋，终非大王之福。依臣妾之见，只宜坚守，不可轻动，大王三思。

这里的虞姬颇识用兵之道。她的以静制动的策略是上策，但是项羽未能听进贤妻之言，冒然进兵，终遭垓下之围。第五场，项羽感叹道：“嘿！悔不听众将与妃子之言，误中那奸贼计。”写道此处，虞姬之参谋身份可谓是尽显了，于是作者果断的收笔。这样的做法是明智的，因为虞姬毕竟是项羽的妻子，如果过度的宣扬她的军事才能，则无疑会贬低项羽的威信，且也不太符合一个女性的身份，所以戏接着转向了虞姬的第二个身份：贤妻。

第八场，当汉军十围，项羽屡次冲闯皆失败而归时，虞姬云：“兵家胜负，乃是常情，何足挂意。备得有酒，与大王对饮几杯，以消烦闷。”此时虞姬也明白战事已经到了无可挽回的地步了，胜败早已定了。但是作为妻子，她只能尽力安慰丈夫，“劝大王休愁闷且放宽心”，“且忍耐守阵地等候救兵。”其实这些话都是渺茫的，可是作为妻子她希望用自己的柔情来暂时的化解项羽心中的忧郁。项羽作为久经沙场的战将，他更明白战场的形势；作为丈夫他也明白虞姬的良苦用心。但是时势如此，他只能一声长叹。虞姬还能做什么呢？她只能勉强的笑道：“备得有酒，再与大王多饮几杯”，“待妾妃歌舞一回，聊以解忧如何？”虞姬拿起了剑，舞了一段最为动情也最为感人的剑舞。

这段剑舞不但代表了项羽和虞姬之间坚贞的爱情，更代表了虞姬那美丽的人

格和高贵的形象。剑是兵器中的君子，代表着高贵。剑舞则不光蕴含着剑的高贵，更代表着刚烈和圣洁。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》中赞美剑舞“燿如羿射九日落，矫如群帝参龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”^①虞姬的剑舞是“江海之宁静”和“雷霆之震怒”的结合，给人带来的是一种高雅的情愫。因为是给项羽解忧愁，所以剑舞中时时渗透出宁静平和之气；但是大势已去，虞姬已经猜到了自己的命运，所以舞动中又显现出一种不平静。在双剑的寒光中，她向项羽倾诉着自己的志向。这是一种以死相殉的表达。剑舞表达着她对项羽的爱，也表达着她不甘辱于他人之手的刚烈。如果将剑舞所表达的性格和情感划分一个层次的话，那么“劝君王饮酒听虞歌，解君忧愁舞婆娑”则是第一个层次，这是她对丈夫爱的直接。而不甘屈辱于他人之手，愿一死以示忠贞则表达着她对自己的爱。她爱自己，所以她不容许别人玷污自己的身躯。这是情感的第二个层次。第三个层次则是对众生的爱，对和平的爱。这是情感中的最高层次。“嬴秦无道把江山破，英雄四路起干戈，自古常言不欺我，成亡兴败一刹那。”在这里虞姬是诅咒这无道的秦朝的。在虞姬看来正是因为它的残暴，才惹得众英雄皆起兵反抗，也由此造成了生灵的涂炭，百姓的流离失所。虞姬在心里是憎恨这场战争，她期盼着和平和安宁。在第八场中，她出营帐闲走，月光中她看到的全部都是战争的残酷景象，于是不自觉地感慨道：“月色虽好，只是四野俱是悲愁之声，令人可惨！只因秦王无道，兵戈四起，涂炭生灵，使那些无罪黎民，远别爹娘，抛弃妻子，怎的教人不恨！正是千古英雄争何事，赢得沙场战骨寒。”有了这第三个层次的提升，虞姬的形象就脱离了一般的才子佳人式的女主角的范畴了，她有了更高的形象高度。而这个高度是以前的女性艺术形象所没有达到的，这是新时代审美和思潮的反映，也是虞姬形象的艺术魅力所在。

从道德符号到一个有血有肉的“人”，从配角的配角到主角，虞姬的艺术形象走过了一个真正曲折的道路。在这条路上，我们可以看到不同时代的女性审美观，可以看到不同时代的文化思潮，更可以看到女性在文学艺术中的发展轨迹。

①（清）仇兆鳌，杜诗详注[M]．北京：中华书局，1979：1815

第三章 霸王戏与时代文化

普列汉诺夫在《论西欧文学》中谈及文学与时代时说：“任何文学作品，都是它的时代的表现。它的内容和它的形式是由这个时代的趣味、习惯、憧憬决定的。”^①无独有偶，王国维也有过“一代有一代之文学”的类似表述。这两个观点都揭示了一个文学研究的方法，那就是从时代文化入手，用时代背景来衬托文学的价值。因为只有深刻的了解了时代的文化特点，才能够更真切的洞悉时代文学的魅力。因此在探讨霸王戏的时候，也一定要与其时代大文化环境相联系，只有如此才能更真切的了解霸王的生成和发展。

第一节 蒙元文化与霸王戏

前文已经说过了霸王戏在元代已经大量出现了，但是很少是以项羽为主角的，并且在多数作品中对项羽的态度是贬斥的。之所以出现这些现象，就是与元代的特殊的文化背景有关。要追溯这其中的原因，首先就要探讨它的文化重心的下移。

元代是一个特殊的王朝，它是大一统之后，第一次由少数民族政权入主中原。少数民族政权的建立给中原带来了新的生机和活力，但是同时也带来了巨大的破坏。这些破坏不光表现在城郭的毁弃上，更表现在对文化和精神的摧残上。而科举制度的废立无疑是这些破坏中影响力最大的一个。它的废立直接决定了元代的文化重心的走向，而文化重心的走向对文学的创作和戏剧思潮的走向又有着深远的影响。

一、科举制度的废立和文化重心的下移

科举制度自隋唐创设以来，一直是顺风顺水的发展，并且逐渐的成为了文人的生计和精神命脉。但是到了元代，科举制度却走过了一条曲折的道路。在中原

^①（前苏联）普列汉诺夫，论西欧文学[M]，北京：人民文学，1957：15

地区，自 1234 年蒙古灭金后，就停止了开设了几百年之久的科举考试。在江南地区，自 1279 年灭南宋后，元朝也停止这一地区的科举。直到元仁宗延祐二年（1315 年），全国才恢复科举制度。这期间，北方共有 81 年无科举可参加，南方也渡过了 36 年没有进学之路的日子。这 81 年和 36 年对于中国几千年的历史也许算不上什么，但是对于元代的知识分子却是最黑暗的几十年。在唐宋两朝，凭借着科举的成功，知识分子可以封疆立业，可以为帝王师，最差者也可以做一个地方官。但是元代科举的废除，使得知识分子的这些梦想全部破碎。在这几十年里他们失去了“四民之首”的优越感，失去了生计，更失去了精神支柱。在社会上，工、农、商虽然卑贱，但是却可以自食其力。而知识分子却连开馆作塾师的生计都没有了。因为没有了科举，所以没有太多的人愿意从事举业了。整个社会对知识分子投去的都是一种鄙夷的目光。他们在当时甚至连低贱的娼优都不如^①。虽然到了延祐二年（1315 年），元朝恢复了科举制度，但是歧视性的政策依然将汉族知识分子拦阻在门外。如朝廷规定：御试“汉人、南人，试策一道，限一千字以上成。蒙古、色目人，时务策一道，限五百字以上成。”^②在录取名额上，占少数的蒙古、色目读书人却享受与占总人数大多数汉族知识分子同等的录取名额。若御试录取一百人，那么蒙古、色目、各占二十五人，而汉人、南人也只有各二十五人的名额。另外从总量上看，元代的科举之路是科举开设以来最狭窄的。从仁宗延祐二年（1315 年）开科举，到顺帝至正二十六年（1366 年）最后一次御试，共举行御试十六次，录取进士 1139 人，其中汉人和南人大约有 570 人。51 年共开了十六榜，平均每年只录取 10 人。而半壁江山的南宋在 152 年间就录取了 22346 人^③。所以从总量上来看，元代知识分子的科举之路也基本是走不通的。

科举之路的不通，对知识分子的直接影响就是失去了举业生计，使得知识分

①对于元代读书人地位之低下，当时的记载颇多。郑思肖《大义略序》云：“鞞法：一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐，各有所辖。”谢枋得《送方伯载归三山序》云：“滑稽之雄，以儒为戏曰：我大元典制，人有十等，一官二吏，先之者贵之也，贵之者谓有益于国也。七匠八娼九儒十丐，后之者贱之也，贱之者谓无益于国也。嗟呼卑贱，介于娼之下，丐之上者，今之儒者也。”学术界对此观点争议颇大。萧启庆在《元代的儒户：儒士地位演进史上的一章》中就指出，过去关于元代儒士地位低下，如九儒十丐的说法并没有证据，“前人显然夸张了元代儒人身份的低下。”（载《元代史新探》，新文丰公司，台北，1983 年，第 36 页，转引自葛兆光《中国思想史》第二卷，复旦大学出版社 2005 年，第 286 页）笔者认为上面两则材料的记载者为南宋遗民，所以他们的记载中不免会掺入个人的情感。但是元代的儒士与宋代相比确实是降低了许多。如果不是低贱到了一定的程度，文人是不会在元杂剧中一次次的感叹儒生命运的多舛。

②（明）宋濂．元史·选举制卷三十一[M]．北京：中华书局，1976：2020

③详见高益荣．元杂剧的文化精神阐释[M]．北京：中国社会科学出版社，2005：51-52

子必须作出职业的转向,如转行从事剧作家、医卜等。深层次的影响就是失去了原来维系于科举上的价值观。儒学发展到南宋末期,经过了理学家的努力开始“变成了文本的教条”,并且进入了权力的中心^①。到了元代后,经过许衡、刘因等人的改造,又将这些知识分子信奉的“文本”和“教条”纳入了科举考试中。于是知识分子的精神价值观又转移到到了科举上。但是元代的统治者并没有给予科举足够的重视。所以知识分子的信仰始终无法立足在坚实的基础上。一旦社会遭变,依靠科举而存在的价值体系必然崩溃。当知识分子原有的价值体系崩溃后,随着职业的转向,文人也开始寻找新的价值体系。贵族阶层的价值体系是不可能适用于失去科举的文人阶层的,只有最底层的平民阶层的价值体系才能够弥补知识分子的精神缺失。于是元代的知识分子在价值体系上是集体向下的,向下的价值走向也使得文化的重心开始了下移^②。

文化重心的下移使得平民阶层的文化和价值观成为了社会的主流,并为文人阶层所认同和接受。而这种接受在文学上就表现为整体文学创作的“以雅近俗”或“以俗化雅”。具体创作上表现为,戏曲和小说开始成为时代文学创作的中心。尽管当时传统的诗文依然占据着文体的统治地位,但是元杂剧无疑成为了时代文化的主导,代表着时代的价值走向。知识分子在接受了平民阶层的价值观后,开始放弃以往的创作习惯,不再是以接近贵族阶层的创作视角来创作诗文了。他们生活在社会的最底层,同时又与平民阶层共享同一个价值体系,所以他们更多的是从平民和社会的底层角度来创作杂剧和平话小说。于是我们在元代的文学中,不仅仅能看到文人特有的家国天下和吟风赏月,更能看到贩夫、走卒、僧道、娼优。用么书仪先生的话说就是:“将神圣的文学殿堂拆去了一面墙,招揽进来许多吵吵嚷嚷平民百姓。”^③

二、元杂剧中的英雄观

当平民阶层的价值观注入了文人阶层文化后,给元杂剧的创作带来的影响是

①葛兆光.中国思想史第二卷[M].上海:复旦大学出版社,2005:281-282

②郭英德先生在《明清传奇戏曲文体研究》中将古代社会文化分为三层,最上层为贵族文化,是处于统治地位的。平民文化处于社会的最下层,是时代文化中最具变革性的。文人文化处于二者之间,是最不稳定的。(郭英德.明清传奇戏曲文体研究[M].北京:商务印书馆,2004:15-16)三个阶层的价值观和价值体系均是依靠各自阶层之文化而存在和体现出来的。当文人阶层开始接受平民阶层的价值观,那么相应的文人文化也开始下平民阶层靠近,开始成为平民基层价值观的代言人。

③么书仪.元人杂剧与元代社会[M].北京:北京大学出版社,1997:185

巨大的。无论是题材的选择,还是人物形象的塑造,还是语言的运用都具有浓郁的民间色彩。在历史英雄剧中,这种影响表现的尤为明显。元杂剧作家在创作历史英雄剧时,始终是以民间的喜好为标准的,他们所选取的主角都是老百姓所支持和欣赏的。通过筛选,笔者将元杂剧中的英雄分为以下几种类型:

按照行为方式可以分为:第一类武力型。这类人物行事方式都是用武力来解决,集中体现为武将,如关羽、英布、李存孝等。第二类是智谋型。如诸葛亮、张良等。

按照身份又可以分为:第一类,济世救民的明主。如汉高祖、刘备、李世民等。第二类,贤相和谋臣,如诸葛亮、随何等。第三类,能征惯战的将帅,如韩信、关羽等。第四类是为民请命的清官廉吏,如包公、王儵然等。^①

这样的分类也许并不能将元杂剧中的英雄全部梳理清楚,但是却可以大略的反映出元杂剧中英雄崇拜观。而这种英雄观则是平民阶层价值体系的一种体现。

通过分析这些形象,我们发现这些形象都具有一个共同的特点,就是都具有人民性。这种人民性不代表阶级意识,它体现为一种民间的亲合力。这种亲合力是多层次力量的凝结。表层次上可以显现为英雄的民间出身和行事的民间行为,深层次上体现为英雄所从事的事业和个人的道德品质是与平民阶层价值观相一致的。

表层次是最容易见到的,在元杂剧可谓比比皆是。如张国宾的《薛仁贵荣归故里》中的薛仁贵就是地道农民出身。他三箭定天山后,终于获得了官职,发迹后他首先想到的是荣耀还乡,可见身上的平民味道一点没有改。又如《敬德不服老》中尉迟敬德,他为了与李道宗争功,居然不顾朝臣的风度,和李大打出手。这样的行为无疑是脱胎于他的农民本性。平民在看这些戏时,从中可以发现自己的影子,也可以寻找到一种亲切感,更可以寻找一种精神的补偿。深层次是隐含在人物的形象和行为背后的。如《老君堂》中李世民,他从出身和行为上都找不到农民的影子。但是他所从事的一统大业是百姓所期盼的,是与平民阶层的愿望相符合的。另外他对投奔他的程咬金不计前嫌,依然重用,显示出明君的宽宏大量。这些品德也是与平民阶层的道德体系相契合的。所以这类人物也是平民阶层

^①本表的分类方法参考了孙书磊先生的《中国古代历史剧研究》一书。(孙书磊.中国古代历史剧研究[M].南京:南京师范大学出版社,2004:209)然而对于孙先生的部分分类笔者不甚赞同。如孙先生将李逵、鲁智深等人亦列入英雄历史人物行列。笔者对此存疑,因为李逵等人在历史上是否真有其人尚存疑问,所以将其列入历史英雄人物似乎不妥。笔者将民间敬重和爱戴的清官廉吏纳入历史英雄行列。

所尊崇的英雄。这两个层次的属性共同构筑了元杂剧的英雄观。这样的英雄观代表了元代人民的历史心理。

三、项羽的尴尬

前文花了大篇幅的文字分析了元朝的时代文化，从广义的文化重心下移，到元杂剧中英雄观，可能显得有点啰嗦。可是正是这些时代文化共同构筑了元杂剧的文化土壤。这样的文化土壤决定了项羽在元杂剧中的尴尬地位（这样的尴尬表现在两个方面：第一方面，在剧中虽然号称霸王，但是却没有霸王应该具有的霸气形象，甚至连完整的形象都没有，此论见第二章。第二方面，在元杂剧中他虽然也号称力拔山兮，却总是处于配角的位置，而且是被消灭和贬斥的对象）。在第一章里，笔者提到了司马迁的《史记》，应该说《史记》成就了项羽的英雄地位，同时也奠定了项羽的文化生命基调。那就是他生于文人之手，培育他的也注定要是文人。而元杂剧作家在价值观上是与平民阶层保持一致的。平民阶层的历史心理和英雄崇拜都是排斥项羽的，所以项羽在元代是无法获得平民阶层的喜爱的。因此他也注定无法成为主角。下文将从两个方面来分析这一原因。

文化重心的下移是造成项羽尴尬的首要原因。中国古代有史官文化的传统。在甲骨文中就已经发现了对帝王言行的记载，殷商时期就有了史官的设置。孔子作《春秋》有意识的将“事”与“义”结合了起来，此举正式的奠定了中国史官的传统。史官文化对古代文人影响是深远的。文人不但在行为上讲究“以史为鉴”，更是把修史作为自己毕生的荣耀。到了元代，由于科举的取消和整个社会对知识分子的轻视，一直活跃于文人身上的史官意识开始退居二线，取而代之的是平民阶层的历史观。平民阶层的历史观与文人的历史观有着天然的不同。当历史人物和事件被纳入文学创作时，平民阶层更愿意在其中获得精神的愉悦和历史精神的美，而文人则希望通过历史的重新书写来增强自己的“以史为鉴”的意识。就历史剧来说，文人希望它能够具有“曲史”的功能，能够真实地生动地演示历史的兴亡。平民阶层则希望历史剧能够演义化，能够夸张一些，能够精彩一些。元杂剧的作者多数是接受了平民阶层历史观的，所以在创作时他们是以平民的喜好为创作标准的。而项羽是文人在正史中书写的人物。他如果想进入历史剧中，就必须获得文人阶层的史官意识的支持。因为他身上拥有着太多的复杂性和矛盾性。

他既是反抗暴秦的英雄，又是屠杀降卒的暴君。他身上蕴含的历史信息是文人所关心和愿意探索的。可惜元杂剧的作者已经被平民阶层的历史观所同化了，平民阶层的历史观是对这样的人物没有什么兴趣的，所以项羽得到的只能是平民历史观下的冷漠和贬斥。反映在元杂剧中就是戏曲家只愿意给予项羽一个配角的位置，甚至不惜贬损他。

除了史官意识的原因外，平民阶层的独特的英雄观也是项羽无法在元杂剧中无法获得青睐的重要原因。前文提到了元杂剧中的英雄观具有两个层次的属性，它是元杂剧创作选择历史人物的标准。项羽在这个标准面前，无论是从浅层次还是深层次，都无法入选。首先从最直接的出身和行为方式上来说，项羽的形象是不具有民间亲和力的。按照《史记·项羽本纪》的记载，项羽为楚将项燕之后，且“世世为楚将”。这样的贵族出身就决定了他注定与民间有一定的距离。项羽出生后，虽然生长于民间，但是他从来没有从事过躬耕之业。他一直都是叔父的教导下学剑、学书、学兵法，且怀抱的志向是取代秦王成天下之主。这些都是与百姓的日常生活不相干的，所以百姓对这些自然不会有太大的兴趣。从性格上来说，项羽在给人的感觉就是刚愎自用和暴躁，这些都是与民间的道德体系不相符合的。民间喜爱的英雄在性格和脾气上都具有农民色彩，像程咬金、秦琼等人在性格上无一不是耿直、坦率。在深层次上，项羽所从事的事业和品德也是无法符合平民的价值观的。项羽初期反抗暴秦的事业应该说是正义的，是百姓所爱戴的。但是在这场正义的战争中，由于项羽的残暴的品性，将战争的正义性完全颠覆了。新安一战，项羽“击坑秦卒二十万人新安城南”。进入咸阳后，又杀秦降王子婴，烧秦宫室，收其货宝妇女东归^①。这样的行为和品性无疑是平民所痛恨的，尤其是在元代初年的历史大环境中。因为蒙元入主中原也是伴随着大肆的杀戮。据胡祇遹的《民间疾苦状》记载：“自收附以来，兵官嗜杀，利其反侧；叛乱已得，纵其掳掠，货财子女，则入之于军官，壮士巨族，则殄歼于锋刃。一县叛，则一县荡为灰烬。一州叛，则一州沦为邱墟。”^②这样野蛮的杀戮使得人民皆心惊胆颤。项羽的行为无疑和这些现实的惨状具有着相似性。当戏剧创作出现项羽时，必然会使观众联想到这恐怖的杀戮。而靠写剧本为生的剧作家是不会拿自己的生计开玩笑的。因为他们靠剧本赚钱，剧本如果得不到观众的喜爱，自然就

①（西汉）司马迁，史记·项羽本纪[M]，北京：中华书局，1959

②（元）胡祇遹，民间疾苦状，紫山大全集卷二十三[M]，影印文渊阁《四库全书》1196册

失败了。所以戏曲家在创作时都谨慎地将项羽排斥在主角之外，甚至不惜将他丑化。

可以说项羽在元杂剧中的尴尬地位是元代的特殊的文化环境和文化土壤决定的。只要文人文化无法获得独立，那么项羽基本上就不可能获得艺术上的新生。不过这样得情况没有持续多久，到了明代，在政治的影响下，文人文化开始脱离平民阶层重新走向了自我独立，在这样的文化基础上，项羽和霸王戏获得了新的发展。

第二节 明清士文化与霸王戏

元朝灭亡后，知识分子重新掌握了文化的重心，文人文化也随之崛起。霸王戏也在这次崛起中获得了新的生机。这次新生对整个霸王戏的发展来说意义是颇大的。虽然从整个霸王戏演变源流来看，真正使霸王戏走向红火的是清中叶以后兴起的花部戏，但是明清霸王戏为后来的创作和改编奠定了坚实的基础。可以说没有明清文人对霸王戏的复兴和改造，就不太可能有后来风靡全国的《霸王别姬》。明清霸王戏是文人文化的产物，因此其身上被烙上了浓浓的士文化的印记。

“士文化”是文人文化的固有物，也是中国知识分子的传统基因。明清霸王戏可以说是“士文化”孕育的胎儿。

一、《千金记》与理想的士

关于“士”标准的探讨，先贤们多有论述，综而言之，则莫过于以下三项：其一，“士志于道”（《论语·学而》）；其二，“辨然否，通古今”（《说苑·脩文》）；其三，“士无定主”（《日知录集释》卷十三）。第一项标准体现的是承担社会责任的勇气；第二项体现为为全民之福祉而立言；第三项体现为为天下公利牺牲一己之私利的“士道”。^①这三项标准如果符合其中的一项就可以称之为士。然而真正能够具有这样人格范型的只能是理想中的士。现实中的士是千姿百态的，只有极少数的人能够具有士精神。不过在文学艺术中，我们却可以塑造和虚构理想中的

^①以上文字和观点皆转引自胡益民师，儒林外史与中国士文化[M]，合肥：安徽大学出版社，2005：18-19

士，《千金记》就是理想中的士的表现^①。

用戏曲来表现理想中的士是明代文人的创造。戏曲是市民文化的产物，而士文化是传统文化的基因，二者在明代通过一个新的文体——传奇结合到了一起。而促成这种结合的催化剂就是明中叶的特殊的时代背景和时代文化。明朝是建立在推翻蒙元政权的基础上，所以立国之初就致力于清扫“胡元”的痕迹，力图恢复汉唐传统。在思想上，明政府重新树立了理学的威信，广开科举，并用八股文来统一元代以来混乱的文人思想。到了成祖朱棣时期，更是颁布了《五经大全》、《四书大全》、《性理大全》作为天下士子的学习和考试的规范。经过一番整顿，明初的思想界开始统一，知识分子皆成为了理学的信徒。反映在文学创作上，就是整个文坛都呈现出歌功颂德、粉饰太平、道德教化的习气。在诗文创作上，有“三杨”为代表的“台阁体”。而在戏曲创作上，出现了邱濬的《五伦全备记》和邵灿《香囊记》为代表的道德教化剧。

然而到了明英宗正统年间，大明的国势开始出现了下滑。先是土木堡之围，明英宗成为阶下囚。接着英宗复辟又上演了一出屠杀代宗朝功臣的内讧。成化、弘治二帝虽然有心振作，但是受阉人和奸佞的左右，也未能真正的实现“中兴”。之后便到了历史上著名的“正德帝”。正德帝可谓历史上荒淫之少有者。宠信阉人刘瑾，开设“豹房”淫乐，好勇渎兵，真可谓“方古齐东昏，隋炀帝之流，并无逊色。”^②是时北方有游牧民族虎视眈眈，南方有宁王之叛乱，国势可谓颓靡。国家内忧外患，知识分子自然反映最为强烈。他们不甘心于玩弄八股文和理学的伦常了。国势的凋敝激发了他们身上的潜伏的“志于道”的政治热情和拯救社会的责任感。庄昶在成化初奏议中说道：“至于翰林之官，以论思代言为职，虽曰供奉文字，然鄙俚不经之词，岂宜进于君上？若不取法圣贤而曲引宋郊、苏轼之方致以为比，是以三代而下之君望陛下而不以三代而上之君望陛下也。臣等……教之诵习六经，师法孔孟，二年于兹矣。”^③在庄昶等人看来，太平盛世的梦已经破了，作为知识分子不能再一味的粉饰太平了，要肩负起振奋士气、启沃君上的责任。《论语》里早就说过：“士不可以不弘毅，任重而道远。”^④孟子也说

①余英时在《士与中国文化》中着重于探讨理想中的士。胡益民师在《儒林外史与中国士文化》着重探讨文学中表现出来的现实士的众生态。笔者以为文学不但可以表现出现实士的百态，也可以表现出理想士的范型。《千金记》就是一个代表。

②孟森，明史讲义[M]，上海：上海古籍出版社，2002：198

③庄昶，定山集卷一〇[M]，文渊阁四库全书 1254 册

④《论语·泰伯》

过：“天下有道，以道殉身；天下无道，以身殉道。”^①“师法孔孟”，用士精神来鼓励知识分子在当时似乎是最好的办法。

正是这样的社会形势给传奇戏曲带来了新的生机。戏曲开始一改明初的道德教化，转向了历史剧，致力于历史上理想士的塑造和士精神的弘扬。社会积弊丛生，需要知识分子的士精神，国家颓靡，需要可供学习的楷模。而《五伦全备记》、《香囊记》中的道德楷模不过是社会的一剂慢药，起不了什么作用。于是相应的《双忠记》、《东窗记》、《千金记》等历史剧涌现。这些历史剧无一例外的在宣传一种理想化的士。国遭横难，生灵涂炭，张巡、许远以一己之力，临危扛起了拯救苍生的大旗。虽然功业未成，双双殉国，但是勇于殉道和承担责任的勇气鼓舞了后人。《千金记》中，韩信也是理想士的代表。第二出，外扮仙人上场，通过其口表达出了戏的主旨：“【玉芙蓉】叹当今人民遭荼苦！平时辅治先文佐，乱世功成须武属。”由此可见韩信从军虽然是为了个人的前程，是为了四海扬名，但是其本质上还是为了拯救暴秦奴役下的百姓。所以他的行为一开始就具有了正义性。当暴秦被推翻后，韩信意识到项羽的残暴迟早也会被推翻。在他看来正义的力量只有归于仁义，才能是真正的正义；否则起于正义，最终也会归于不义。第十四出，项羽在咸阳城抢夺一番后大开宴席。韩信则唱道：“屠戮英豪，杀人不武，宽仁为妙。”“仁”是儒家学说的核心，也是士追求的终极目标。因为“士志于道”的最终目的是为了天下能够归于“仁”。孔子亦说过：“仁以为己任，不亦重乎？”第三十四出，项羽战场连连失败，于是派武涉前往韩信处游说。武涉以功高震主，劝说韩信三分天下。应该说武涉的说词是颇有远见的。但是韩信认为：“君言虽美，吾难听取。”他始终认为“忠臣不易主，志士不言私”，这才是君子。如果仅仅为了一己之私利而放弃了天下人的福祉，将天下重新归于分裂，这不是士所为。所以他宁愿“丧首沟渠，岂可脱身刀锯。”从这些分析可以看出，《千金记》虽然是正面的描写楚汉战争，但是却在细节上贯彻了理想的士人格。理想的士要有临危受难的勇气，更要有仁爱的心。如果缺少一样，都无法称之为士。

二、《霸亭秋》与现实的士

理想中的士是一元的，现实中的士却是多元的。梁启超在评价晚明的士风时

^① 《孟子·尽心上》

曾说明代“士习甚嚣”。^①这个“嚣”一方面是说晚明的士风之盛，另外一方面也说明了晚明士阶层的混乱。“仕”是儒家学说为知识分子指定的出路和前途，所谓“学而优则仕”。但是到了晚明后很多真士是无法仕的，而假名士却竞相奔走，到处钻营。如此颠倒的局面最终形成了晚明士阶层的混乱。而造成这种混乱的原因，就是科举之路的狭窄和八股取士的方式的制约。

随着人口的增长和知识分子阶层的壮大，明代的科举之路益发显得狭窄。这种狭窄体现在两个方面，一个是应试人员数量的控制，另外一个是有计划的淘汰考试和录取。晚明的科举并不是向每一位读书人开放的，它是有计划的。以乡试为例，并不是每一位秀才都可以参加考试的。首先要经过一番选拔考试，如岁考、类考等，只有在这些考试中出色的秀才才有资格参加乡试。而这一系列的初选，淘汰比例是非常大的。如嘉靖三十七年的江西乡试，考官黄汝亨于“十三郡万人之秀，而得四千余人”，最后录取了100人^②。从一万名秀才中选出四千人参加乡试，而又从四千人中，只选出一百名举人，其淘汰率分别为60%和97%。乡试之后还有会试和殿试，一级一级的考试，一次次的定额录取，使得许多真士无法进入“仕”阶层。黎淳在评价科举取士时说：“被汰者亦英英然而负济用之具，良以棘场不能容，定额不敢违。”^③

录取的计划性，只是晚明科举的一个弊端，更深次的弊端是八股文取士。八股文对知识分子的思想的钳制和摧残是巨大的。八股文文体决定了它的技术性的特点。所以它的每一句和每一部份都可以被标准化的解剖。举子只要对这些零部件进行一定的揣摩和研究，再熟练的背诵一些范文，那么科场得意的几率是非常高的^④。明代的许多文人摸透了这些机巧，所以他们纷纷放弃了“士道”，将全部的精力都投入八股文之道的揣摩，而“士志于道”，“辨然否，通古今”等都弃之不问了。所以顾炎武痛心的说：“八股之害，等于焚书，而败坏人材，有甚于咸阳之郊。”^⑤

“仕”的艰难使得知识分子必须作出现实的选择，或者选利，或者选道。以

①梁启超，中国近三百年学术史[M]．上海：复旦大学出版社，1985：410

②（明）黄汝亨《寓林集》卷一《戊午江西乡举龄录序》[M]．《续修四库全书》1368册

③（明）黎淳《黎文禧公文集》卷五《顺天府乡试录》转引自钱茂伟，国家、科举与社会——以明代为中心的考察[M]．北京：北京图书馆出版社，2004：99

④明人陆深对此早有认识：“今日举子，不必有融会贯通之功，不必有探讨讲求之力。但诵坊肆所刻软熟腐烂数千言，习为依稀仿佛，浮靡对偶之语，自足以应有司之选矣。”陆深，国学对策，皇明经世文编卷一五五，《续修四库全书》1657册

⑤（明）顾炎武，《日知录集释》卷十六《拟题》[M]．郑州：中州古籍出版社，1990：387

利图存莫过于经商。明代儒学的一大转向就是士商互动。^①许多知识分子在“仕”失败后选择了商道。如唐伯虎就在科举案后，继承了父业，靠“闲来写就青山卖”为生。选择“道”的话，可以做一乡间塾师，虔诚的信奉着儒学，成为陈最良、王玉辉式的人物。但是更多的士在这两者之间选择了矛盾和分裂，如徐渭，如沈自徵。他们的共同特点是歌哭笑骂皆成文章，为人近乎疯狂。他们是八股文取士和儒家士精神共同酿造的一个悲剧，也是现实中士的典型。

与一般的儒生不同，沈自徵可谓真正的士。据《吴江沈氏诗集录》介绍，沈自徵“怀奇气，慕鲁仲连之为，游京师十年，公卿达官，争招致之，多倜傥之策划。”^②天启末年，沈入京师，历游西北边塞，窥其形势，为诸大臣筹划兵事。按常理如此能文能武之才本该是国家之栋梁，但是他却始终困顿于科场之中，无法入仕，一展身手。反观朝廷，却多是尔虞我诈的党争之徒。如此的不平衡使得他只能借项羽和杜默来发泄心中的怨气。

《霸王戏》的出现真切的唱出了士的悲歌。两个主角，一个是文采盖世，一个是力拔山兮，却只能在乌江畔作失意的相会。沈自徵用文武皆失意的历史典故强烈的讽刺者八股文取士。在戏曲之开篇，沈就借杜默之口，以一曲【混江龙】开始了对八股文的批判：

【混江龙】投至得文场比较，都不用贾生文，马卿赋，真一味屈原骚。见如今鸚鹄掩翅，斥鷃摩霄，泉争鸾食，雀让鸠巢，隋珠黯色，鱼目光摇。鸳骀伏軾，老骥长号，揭弃周鼎，而宝康瓢。哑邹生谈天馆争头鼓脑，瞽毛施明光馆炫服称妖。野小渡春波拍拍，无媒径荒草萧萧。题名记是一篇募修雁塔，泥金缄是一纸抄华题桥。猛听得胪传声，彤墀头齐唱白铜鞮，近新来浪桃花，禹门关收纳鸦青钞。出落得一个个鲜衣怒马，簇仗鸣镳。^③

通过一连串的典故，沈自徵将八股文取士的荒唐和滑稽无情的揭露出来。这样戏谑的嘲讽其实也是作者无奈的表现。儒家的教育使得他们皆以士自居，但是现实的制约未能给予他们“任事”的机会。他们自认为“三场文字，那一字不笔夺天孙之巧，那一句不文补造化之虚”，但是现实是“采芝的则不如去采樵”，“种瓜的则不如去种苗”，“啜泉的则不如去啜糟”。儒学的转向虽然给了他们出路，

①（美）余英时：《士与中国文化》第十章《士商互动和儒学转向》[M]。上海：世纪出版集团，2003

②转引自朱万曙师：《明清戏曲论稿》[M]。合肥：安徽大学出版社，2007：140

③（明）沈自徵：《霸王戏》[M]。（明）沈泰：《盛明杂剧》。北京：中国戏剧出版社，1958

但是没有一条路是他们所愿意走的。从商有违他们的“士志于道”的志向，做一个腐儒，又是在欺骗自己。他们是既痛恨八股文，有期盼着科场得意。在这样矛盾心态的支配下，最终他们的人格趋向于分裂。分裂的人格使得他们喜好在文字中发泄士子之悲。《霸亭秋》中，“以大王之才不得天下，以杜默之才不得做状元”，就是士子的悲号。

张韬的《续四声猿》和嵇永仁的《续离骚》在剧作的精神上是与《霸亭秋》一脉相承的。虽然皆是牢骚之言，但是这样的牢骚连缀在一起就不是一个人的抑郁了，它代表了晚明以来的整个士阶层的心理的悲凉。晚明以来的许多真士，在荒诞的时局中，在八股文统治的科举中，显得无所适从，无所依靠。只有杜默的一声长哭和项羽的一声长叹才能真正抒发他们的心声。

第三节 古典霸王戏之终结

如果说《千金记》代表的是士精神的高扬，那么《霸亭秋》则表现的是士的现实挫折，而《赤松游》则代表了士的超脱和归宿。这三类霸王戏不约而同地围绕着士文化的主题，全面地展示了明清之际的士的心路历程。明清之际时代的剧变对知识分子的心理影响是巨大的。经历了晚明政治努力的挫败，经历了国破家亡的时代沧桑，知识分子的心理产生了微妙的变化，形成了两种精神走向。一种是走向了实学之路。如顾炎武、黄宗羲等人开始摆脱晚明的空疏的学风，摆脱了心性之学的羁绊，走实学救民之路。这种实学其实已经具有了早期启蒙思想的因子。经世致用、工商皆本等思想都是其立论之本。这是士精神的一种时代转移，也是“志于道”的新的解释。伴随着这种转型，传统的士也开始向现代意义上的知识分子转进。不过这个转变的过程是漫长的，直到晚清、民国年间才得以完成。而另外一种走向就是在精神上走向隐逸。这一部分士虽然在生活未必是真正的隐士，但是在心理上却放弃了士精神。士所谓的责任早已经被他们抛弃，万事在其眼中皆是过眼云烟。在《赤松游》和《虞兮梦》中，完全可以感受到这种思绪。

“早年游侠、中年游宦、晚年游仙”，张良式的人生是中国知识分子最梦寐以求的归宿。但是经历明清之际的时代风云后，更多的知识分子愿意以精神上的游仙来抚慰自己。如果说《霸亭秋》中我们还可以看到杜默借霸王之事来畅诉自

己的不遇和沉郁，那么在《赤松游》和《虞兮梦》中再也听不到这样的背怆之音了。其实早在《赤松记》中就已经有这样的沧桑无语感了。霸王在戏中没有了叱咤风云的盖世豪气，楚汉之争也听不见刀剑交错的声音了。我们可以看到的只有这样的感叹：

【玉交枝】红尘滚滚，知机者能有几人，酈侯系狱淮阴死，彭越黥布无存，欲知何由起祸门，只因恋却黄金印，美张君明哲保身。

【前腔】狼贪羊狠，楚霸王才力过人，到头来自刎乌江，想应他怨气犹存，嬴秦欲作万世君，谁知道咸阳一火成灰烬。

曲中透露出来是一股绝望和逃避的气息。这是经历时代风云的知识分子的最真切的呼喊。这里且不考虑气节问题。因为气节操守属于价值观的范畴。单就士的精神走向来说，《赤松游》的作者丁耀亢代表的是一批失去精神走向，陷入迷茫，却又寻求自我超脱的知识分子。丁耀亢的身份比较特殊，因为他是一个“贰臣”。在入清以后，他放弃了当遗民的机会，重新步入了权力阶层。应该说进入权力阶层就拥有了承担社会责任的能力。但是丁耀亢不太关心“志于道”的问题，同吴伟业等“贰臣”一样，他们都表现出一种集体的迷茫和失落。尽管在《作赤松游本末》中，丁耀亢宣称：“既通朝籍，见闯逆起于秦，乃抱椎秦之志。明癸未，请兵灭闯，而及于难。余悲子房之亡，欲作赤松以伸其志……大清入关而扫除秦寇，真有汉高祖入关之遗风焉。”^①表面上看来，这部戏是向新朝示好的，其实不然。^②在剧中并没有花过多的笔墨来渲染兴刘灭项这主题，也没有太多的言辞来赞美战争的正义。可以说在剧中，我们看不见太多的歌功颂德的痕迹。相反在下卷中，也就是占全剧三分之一篇幅的内容中，可以看到张良游仙的生活。通过游仙时的所见所闻来抒发一种历史的虚无感。试看这几段曲文：

【解三酲】叹英雄，取谋决胜，图南面，带砺金城，挽青峰一扫狼烟净，少甚么取中原百万提兵。想当日乌江灭项千金赏，此日里铁券封梁九鼎烹。堪悲哽，只落得宝刀力尽，战马空鸣。

【前腔换头】之只为野战屠城多陷阱，万箭千万血战横，取功名不惜损生灵，金印贵封赐簪缨。看今日朱门粉阁麒麟画，得多少白骨寒林鬼火青。

^①蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编[M]. 济南: 齐鲁书社, 1989: 1528

^②孙书磊先生认为这部戏是作者政治态度的表现, “主动地表白自己倾心于朝廷”。笔者不同意此观点。孙先生的观点详见《明末清初戏剧研究》。北京: 社会科学文献出版社, 2007: 115

像这样格调苍凉的曲文几乎充斥了整本戏曲。从曲中看不来投效新朝的喜悦，完全是一付迷失的感觉。这样的曲文放置于清初的大时代下，可以说真切的反映了士人的心态。《虞兮梦》中更是将历史幻化成梦一场，梦醒了一切皆成了泡影。从儒学发展的角度来说，这些虚幻的感觉表明理学已经无法成为疗救知识分子心灵的良药了。士精神曾经给予知识分子极大的鼓励，甚至成为了他们精神的支柱。但是明清易代之后，传统的士精神无法解决知识分子的精神危机了。所以这一时期我们看到了《儒林外史》，看到了形形色色的失去了士精神的“名士”。这些人虽然身份不同，但是在精神上都是一样，都是生活在无精神的世界。士精神需要新的发展和新的生机。但是清廷不容许这样地改革。依靠政治的强权，清廷将实学压制在考据为主的“乾嘉之学”中，将“义理”等儒学凝炼地融入科举八股中，唯独没有给知识分子留下思想的空间。所以从清初到清中叶，思想界整体处于一种平静的气氛中^①。在这平静的气氛中，许多知识分子走上了精神归隐之路。《虞兮梦》中，项羽放下来力拔山兮的壮志，在知识分子的笔下走上了乡间隐居的生活，他安心的在乌江畔当了一个土地神。戏中项羽十分得意现在的身份，他唱道：“拔山举鼎当年事，辅国安民此日心”，“看那些浪花儿前后相催送，叹不尽来往忙人俱被名利哄。”其实这样的归隐并不能够解决知识分子的精神危机，他只是一种自我麻醉和逃避。

当霸王戏的作者走向了归隐之路，那么古典霸王戏也开始走向了终结。在知识分子的心路历程中，项羽无论是主角还是配角都扮演了重要的代言人的身份。当知识分子完成其心路旅行后，古代霸王戏也不可避免的走向了没落。当然这种没落并不是死亡，而是蛹蜕成蝶的新生。在下一次的嬗变中，文人不再是主导者了。它的中心将是演员和观众。霸王戏的核心也不再会是知识分子为主的士文化了，而将是民间文化和演员文化。清中叶以前的霸王戏更多的是以文本和作家而出名的，而晚清和民国的霸王戏则是以表演被人知晓的。虽然昆曲《千金记》一直活跃到民国年间，但是自《虞兮梦》之后，古典霸王戏就此终结了。京剧出现后，霸王戏获得了更加良好的文化土壤。在京剧的良田中，霸王戏迎来了新的生机和辉煌。经过演员和作家的努力，项羽完全退去了负面的因子，开始以一个全新的英雄活跃在舞台上。从此英雄与美人的慷慨悲歌永远地传唱了下去。

^①葛兆光，中国思想史第二卷[M]，上海：复旦大学出版社，2005：380

结 语

通过对霸王戏的梳理和研究，笔者认为可以得出下面三个结论：

第一，霸王戏的发展经历了一个“名不符实”到“名副其实”的过程。从有剧本保存的元杂剧中，我们就可以看出很多霸王戏其实根本不是以项羽为主角的。所以命名为“霸王戏”着实有点牵强，如果命名为“韩信戏”更为合适。明传奇《千金记》虽然对项羽形象塑造的十分成功，对后代之霸王戏影响也颇大，但是这部戏也是以韩信为主角的。在后来的选本和选折中，以项羽为主的戏虽然影响力超越了韩信的选出，但是毕竟不能够代替主角的位置。直到清中叶以后，准确地说是到了京剧中，霸王戏才获得了“名副其实”的称谓。《霸王别姬》中，无论是项羽的形象，还是角色位置都可以配得上“霸王戏”这个名称。

第二，项羽和虞姬在戏曲中的形象经历了一波三折的演变。项羽最早在民间的形象是一个颇为不雅的“邪神”。在元杂剧中也只是一个配角，甚至有可能是一个反面配角。到了明传奇中，项羽终于扭转了角色，成为了一个“悲剧英雄”。但是这样的形象是没有什么生命气息的。直到京剧霸王戏的出现，在“霸王别姬”的爱情中获得了人性的气息，才化成了“悲情英雄”。虞姬形象最早出现于戏剧中是不动人的。在元明时期的杂剧中，她完全是一个美丽的道德符号，枯燥而又简单。到了明传奇中，这个符号复杂了些丰润了些，但是依然呆板、陈腐。也是到了京剧中，在新时代思潮的滋润下，虞姬才开始蜕变成美丽的巾帼英雄形象。这个形象也是舞台上最美丽的虞姬。

第三，霸王戏及其人物形象的演变与时代文化有着密切的联系。这种联系一方面体现于，时代文化造就的文化土壤给霸王戏的创作打上了深深的时代烙印。如元代文人不愿意在杂剧中过多的渲染项羽，这就与他们所处的时代环境和社会地位有关。另一方面体现于，不同时期的知识分子在霸王戏上倾注了不同的感情和理想。如明中期的知识分子在霸王戏中表现的是理想的士，而明末的杂剧中，知识分子则将现实士写进了霸王戏。

以上三个方向都是霸王戏研究的可行之路。但是由于才力有限，笔者在这三个方向的探索还显得十分的浅薄。如时代文化的角度，对于京剧霸王戏与时代文

化的关系,笔者就没有能够深挖和展开。所以以上的总结只能算是个抛砖引玉吧。

除了上述的三个角度外,对霸王戏之传播,以及将其与同类型的关羽戏的比较也是个十分有价值的研究思路。霸王戏之传播接受研究中,《千金记》是一个重要的案例。《千金记》的选本一方面可以反映出霸王戏的变迁情况,另外一方面可以展示出霸王戏的传播路径。《千金记》的早期选本,如保留于《大明天下春》、《群音类选》等明代选本中的选出基本上是项羽和韩信为主角的出皆选入,但是到了清中叶的《缀白裘》,以及内廷演出本中,有关项羽的折子就成了主角了。这样的变化,反映了霸王戏在不同时期的接受的变化。传播路径的不同可以从《千金记》的折子戏演出场所和场合看出来。梁绍壬的《两般秋雨庵随笔》中记载了袁于令路过一大户人家,见其家正演出《霸王夜宴》一出的事情。从这则记载中可以看出《千金记》的传播,可以是家庭的演出。王稚登的《吴社编》中也记载过《千金记》中的有关项羽的选出的演出情况,只是这次的演出是在吴门社火时进行的。而上个世纪发现的明代《礼节传簿》中也记录了在祭赛社火中演出《千金记》选折一事。由此可见《千金记》的传播路径也可是祭赛社火。而古老的傩戏中的霸王戏又证明了,在古老的祭祀演出中,霸王戏也是可以承担一定的角色(傩戏中的霸王戏剧本和演出至今依然存在贵州安顺傩中。田中一成先生的《中国戏剧史》对此有详细的论述,《中国戏剧史》北京广播学院出版社 2002 年版)。

与关公戏作比较可以说是一个十分有趣的课题。因为在后世的传说中,有关羽是项羽的转世的说法。(李福清先生在《古代小说与传说》中记录这些传说,可参见,中华书局 2003 年版)在舞台上关羽始终是一个神,其形象一直是正面的,而且他的个人品德也一直是人们所称赞的。而项羽的形象曾经经历了巨大的转折。虽然二人都是叱咤风云的武将,但是将这两个人捏合成前世今生,这背后的原因十分值得思索。此外,在舞台上,项羽是有虞姬陪伴的男人,而关羽是只有儿子没见夫人的武圣,一个人,一个神,他们之间的比较无疑是十分有趣的。

以上的情况说明霸王戏的研究空间是宽阔的,且学术价值也是颇大的。只要能够深入下去,就一定能有所收获。

附表

古代霸王戏剧目表

剧 目	作者及年代	存佚情况	版 本	其 他
《兴刘灭项》	王伯成（元）	佚		《九宫大成》、《南北词宫谱》、《雍熙乐府》存有佚曲
《萧何月夜追韩信》	金仁杰（元）	存	元刻杂剧三十种本	
《霸王垓下别虞姬》	张时起（元）	佚		曹本《录鬼簿》、《今乐考证》、《曲录》著录
《霸王举鼎》	高文秀（元）	佚		曹本《录鬼簿》、《今乐考证》、《曲录》著录
《汉高皇濯足气英布》	尚仲贤（元）	存	元刻杂剧三十种本、《元曲选》本	
《穷韩信登坛拜将》	武汉臣（元）	佚		各本《录鬼簿》、《今乐考证》、《曲录》著录
《陵母伏剑》	顾仲清（元）	佚		曹本《录鬼簿》、《太和正音谱》、《元曲选目》、《曲录》著录
《荥阳城火烧纪信》	顾仲清（元）	佚		曹本《录鬼簿》、《今乐考证》、《曲录》著录
《十面埋伏》	王子一（元明间）	佚		《雍熙乐府》存佚曲
《火烧阿房宫》	元明间无名氏	佚		《太和正音谱》、《北词广正谱》、《博山堂曲谱》存佚文。今在傅惜华《元人杂剧钩沉》找到佚曲
《韩元帅暗渡陈仓》	元明间无名氏	存	脉望馆钞校内府本、《孤本元明杂剧本》	
《汉公卿衣锦还乡》	元明间无名氏	存	脉望馆钞校内府本、《孤本元明杂剧本》	
《小会垓》	元明间无名氏	佚		《雍熙乐府》存有散套

附表

《千金记》	沈彩（明）	存	明万历金陵富春堂刊本、万历间仇英绘像本、万历间世德堂刻本、明末汲古阁原刻初印本、汲古阁《六十种曲》本、清康熙内府钞本、清康熙五十三年盛紫仙钞本、清康熙间钞本、清乾隆内府钞本	
《歌风记》	庚生子	佚		《万壑清音》、《怡春景》存有零折
《赤松记》	无名氏（明）	存	万历年间金陵文林阁刻本、近人海盐朱希祖过录文林阁本	
《霸亭秋》	沈自征（明）	存	《盛明杂剧》本	
《莽樊哙大闹鸿门宴》	明代无名氏	佚		《宝文堂书目》存目
《闹乌江》	朱寄林（明）	残存半卷	傅惜华先生藏，惜未见	
《小十面》	沈凌云（明）	存	沈宠绥《絃索辨讹》中记录	为絃索散套。唐英《小十面》即根据此增补
《杜秀才痛哭霸神庙》	张韬（清）	存	康熙间《大云楼集》附录《续四声猿》本、《清人杂剧》初集本	
《大转轮》	徐石麟（清）	存	顺治间南湖享书堂《坦庵词曲六种》本、姚燮《今乐府选》本、《清人杂剧》二集本	
《杜秀才痛哭泥神庙》	嵇永仁（清）	存	雍正间刻本、同治元年《抱犊山房集》所收本、光绪三十二年苏州《雁来红》从报周刊所载本、《清人杂剧》初集本	
《虞兮梦》	唐英（清）	存	嘉庆古柏堂刻本	
《小十面》	唐英（清）	存		
《赤松游》	丁耀亢（清）	存	顺治原刊本、康熙煮茗堂刊本	
《续千金》	无名氏（清）	佚		《今乐考证》、《曲考》、《曲海目》、《曲录》著录
《翻千金》	无名氏（清）	佚		《曲录》据《传奇汇考》著录
《玉麟符》	薛旦（清）	佚		《今乐考证》著录，《曲考》、《曲海目》、《曲录》列入无名氏
《楚汉春秋》	清内廷演出本	存	古本戏曲丛刊九集本	
《乌江恨》	杨与龄（清末民国初）	存	南洋兵事杂志	左鹏军先生之《晚清民国传奇杂剧考索》附录记载，原本无法见到

京剧霸王戏剧目表

剧 目	作 者	藏 本	备 注
《汉刘邦》		刘文魁藏本	连台大戏，十本
《汉高祖立基四百年》		未见剧本	提要载于1935年4月8日上海《新闻报》，盖叫天饰霸王，露兰春饰刘邦
《霸王降生》			见《上海市剧目》。与《玉麟符》剧相似（笔者按：此戏曾白融先生之《京剧剧目辞典》对此剧之论述仅限于上面的文字。笔者怀疑此剧就是《玉麟符》之别称，或者是《玉麟符》之选本）
《霸王遇虞姬》	清逸居士	刘砚方藏本	新艳秋之演出本（按：据陶君起先生《京剧剧目初探》之考证此戏又名《玉麟符》，其目录载于《五十年来北平戏剧史材》）
《霸王娶虞姬》		未见剧本	提要载于1923年12月20日上海《新闻报》，丹桂第一台演出
《楚霸王九战章邯》			又名《九战章邯》。载于1927年8月1日上海《新闻报》，天蟾舞台演出。麒麟童饰霸王，琴雪芳饰虞姬。
《鸿门宴》（一）	周信芳	宝文堂刊本、《京剧丛刊》、《戏考》本	麒麟童饰张良，刘汉臣饰樊哙，刘奎官饰项羽，高百岁饰范增，刘相轩饰刘邦。马连良亦演此剧，饰范增，编制亦与麒麟童所排不同。
《鸿门宴》（二）		马连良秘本	载于《戏剧月刊》二卷二期
《玉麟符》		范叔年藏本	又名《霸王招亲》（按：这部戏可能与清逸居士编的《霸王遇虞姬》相同或者近似）
《取荥阳》（一）		周春奎藏本，在首都图书馆所藏《京剧调戏书》卷六	周春奎、马连良、许荫棠等均工此戏
《取荥阳》（二）		《京剧汇编》第七集	又名《楚汉争》
《广武山》			见《上海市剧目》
《车战胜楚》		中国戏曲研究院藏	《楚汉春秋》有《车战胜楚》

附表

		贵俊卿本	一出，京剧从此移植
《陵母伏剑》（一）	清逸居士重编	《京剧汇编》第三十四集	杨小楼饰王陵，郝寿臣饰霸王
《陵母伏剑》（二）	吴少岳根据传统剧目总本改编	宝文堂刊本	
《霸王别姬》	齐如山	宝文堂刊本、《戏考》、《戏典》、《戏学汇考》、《梅兰芳演出剧本选集》、《京剧大观》、《京剧丛刊》等本	金少山、盖叫天等均工此戏。最为著名者莫过于梅兰芳所饰演之虞姬。此戏又名《乌江自刎》、《垓下围》、《乌江恨》、《九里山》、《十面埋伏》
《楚汉争》		杨小楼藏本	此戏为传统剧目
《亡乌江》	黄韦改编	《平剧新编集》第一集	

本表主要依据曾白融先生主编之《京剧剧目辞典》和陶君起先生之《京剧剧目初探》而编订，对于以韩信、纪信等人为主角的，少量文字涉及项羽的剧目，如《追韩信》、《黄金印》、《焚纪信》之类，本表一律不收。

地方戏中霸王戏剧目表

剧 种	剧 目
秦腔	《鸿门宴》、《九战章邯》、《广武逼霸》、《困荥阳》
徽剧	《别姬》、《取荥阳》
同州梆子	《鸿门宴》、《九里山》、《取荥阳》
汉剧	《鸿门宴》、《取荥阳》、《广武山》
川剧	《鸿门宴》、《困荥阳》、《霸王逼姬》
豫剧	《困荥阳》、《九里山》

本表主要依据曾白融先生主编之《京剧剧目辞典》，陶君起先生之《京剧剧目初探》和郭英德先生之《明清传奇综录》而编订。地方戏剧种多，霸王戏更多，本表仅仅收录了一些主要剧种的霸王戏。

参考文献

作品类:

- [1] (明)臧懋循.元曲选.北京:中华书局,1979
- [2]隋树森.元曲选外编.北京:中华书局,1980
- [3]徐沁君.新校元刊杂剧三十种.北京:中华书局,1980
- [4]郑骞.校订元刊杂剧三十种.世界书局,民国五十一年
- [5] (明)沈泰.盛明杂剧.北京:中国戏剧出版社据董氏诵芬楼重刻本影印,1958
- [6] (明)毛晋.六十种曲.明崇祯间虞山毛氏汲古阁刻本.北京:中华书局,1992
- [7] 郑振铎.清人杂剧初集.长乐郑氏影印本,1931
- [8] 郑振铎.清人杂剧二集.长乐郑氏影印本,1934
- [9]古本戏曲丛刊(1—9辑)
- [10] 王秋桂.善本戏曲丛刊.台湾:学生书局,1984
- [11] 中国戏曲研究院.京剧丛刊.上海:新文艺出版社,1955
- [12] 李福清、李平.海外孤本晚明戏剧选集三种.上海:上海古籍出版社,1993
- [13] 历代散曲汇纂.杭州:浙江古籍出版社,1998
- [14] (明)胡文焕.群音类选.北京:中华书局,1980
- [15] (清)唐英,周育德点校.古柏堂戏曲集.上海:上海古籍出版社,1987

论著类:

- [1]傅惜华.元代杂剧全目[M].北京:作家出版,1957
- [2]傅惜华.明代杂剧全目[M].北京:作家出版社,1957
- [3]傅惜华.明代传奇全目[M].北京:人民文学出版社,1959
- [4]傅惜华.清代杂剧全目[M].北京:人民文学出版社,1981
- [5]李修生.古本戏曲剧目提要[M].北京:文化艺术出版社,1997
- [6] (清)黄文旸,董康辑.曲海总目提要[M].北京:人民文学出版社,1959
- [7]郭英德.明清传奇综录[M].石家庄:河北教育出版社,1997
- [8]陶君起.京剧剧目初探[M].上海:上海文化出版社,1957

参考文献

- [9]曾白融.京剧剧目辞典[M].北京:中国戏剧出版社,1989
- [10]中国曲学大辞典[M].杭州:浙江教育出版社,1997
- [11]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(1—10册).北京:中国戏剧出版社,1959
- [12]俞为民、孙蓉蓉主编.历代曲话汇编唐宋元编.合肥:黄山书社,2006
- [13]王国维.宋元戏曲史[M].上海古籍出版社,1998
- [14]吴梅.顾曲麈谈·中国戏曲概论[M].上海:上海古籍出版社,2000
- [15]周贻白.中国戏曲史长编[M].上海书店出版社,2004
- [16]张庚、郭汉城.中国戏曲通史[M].中国戏剧出版社,1980
- [17]赵山林.中国戏剧学论稿[M].合肥:安徽教育出版社,1995
- [18]孙书磊.中国古代历史剧研究[M].南京:南京师范大学出版社,2004
- [19](日本)青木正儿,王古鲁译著.中国近世戏曲史[M].北京:作家出版社,1958
- [20]余秋雨.中国戏剧文化史[M].述长沙:湖南人民出版社,1985
- [21]任半塘.唐戏弄[M].上海:上海古籍出版社,1984
- [22]李占鹏.宋前戏剧形成史[M].兰州:甘肃文化出版社,2000
- [23]刘晓明.杂剧形成史[M].北京:中华书局,2007
- [24]胡忌.宋金杂剧考[M].北京:中华书局,1957
- [25]景李虎.宋金杂剧概论[M].广州:广东高等教育出版社,1996
- [26]李修生.元杂剧史[M].南京:江苏古籍出版社,1996
- [27]赵景深.元人杂剧钩沉[M].北京:古典文学出版社,1958
- [28]幺书仪.元人杂剧与元代社会[M].北京:北京大学出版社,1997
- [29]幺书仪.元代文人心态[M].北京:文化艺术出版社,1993
- [30]高益荣.元杂剧的文化精神阐释[M].北京:中国社会科学出版社,2005
- [31]郭英德.明清传奇史[M].江苏古籍出版社,2001
- [32]郭英德.明清文人传奇研究[M].北京:北京师范大学出版社,2001
- [33]朱万曙师.明清戏曲论稿[M].合肥:安徽大学出版社,2007
- [34]程华平.明清传奇编年史稿[M].济南:齐鲁书社,2008
- [35]徐子方.明杂剧史[M].北京:中华书局,2003
- [36]孙书磊.明末清初戏剧研究[M].北京:社会科学文献出版社,2007

- [37]杜桂萍. 清初杂剧研究[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005
- [38]梅兰芳. 梅兰芳全集[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000
- [39]李伶伶. 梅兰芳全传[M]. 北京: 中国青年出版社, 2001
- [40]葛兆光. 中国思想史[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005
- [41]李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1994
- [42]胡益民师, 周月亮. 儒林外史与中国士文化[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2005
- [43]赵园. 明清之际士大夫研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 1999
- [44](美)余英时. 士与中国文化[M]. 上海: 世纪出版集团, 2003
- [45]梁启超. 中国近三百年学术史[M]. 上海: 复旦大学出版社, 1985
- [46]钱茂伟. 国家、科举与社会——以明代为中心的考察[M]. 北京: 北京图书馆出版社, 2004
- [47]龚笃清. 明代八股文史探[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 2006
- [48]蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编[M]. 济南: 齐鲁书社, 1989
- [49]朱万曙师. 包公故事源流考述[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1995
- [50]周华斌. 中国戏剧史论考[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2003
- [51]隋树森. 雍熙乐府曲文作者考[M]. 北京: 书目文献出版社, 1985
- [52]郑振铎. 插图本中国文学史[M]. 上海: 上海世纪出版集团, 2005
- [53]郑振铎. 中国俗文学史[M]. 北京: 商务印书馆, 2005
- [54]张新科. 史记与中国文学[M]. 西安: 陕西人民出版社 1995
- [55](汉)司马迁. 史记[M]. 北京: 中华书局, 1994
- [56](明)宋濂等. 元史[M]. 北京: 中华书局, 1976
- [57]孟森. 明史讲义[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2002
- [58]王重民等编. 敦煌变文集. 北京: 人民文学出版社, 1957
- [59](南宋)洪迈. 夷坚志[M]. 北京: 中华书局, 1981
- [60](明)吕天成, 吴书荫校注. 曲品校注[M]. 北京: 中华书局, 1990
- [61]杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981

论文类:

- [1]朱恒夫. 汉初历史小说与戏曲创作的演化[J]. 明清小说研究 1997 年 3 期
- [2]刘玉红. “贬霸王”故事与城隍信仰[J]. 明清小说研究 2004 年 4 期

参考文献

- [3]林怡. 论“霸王戏”的嬗变[J]. 赣南师范学院学报 2005 年 4 期
- [4]刘素贞. 霸王别姬：一个故事的多重变奏[J]. 华东师范大学硕士论文 2006 年
- [5]赵兴勤. 项羽、杜默与明清文人剧的抒愤寄恨[J]. 艺术百家 2002 年第 4 期

致 谢

论文终于划上了句号，心中既有一份轻松，又残留着一份沉重。轻松于痛苦的论文写作过程终于可以划上了一个不算完美的句号。由于天资愚笨，所以无论是论文的选题，还是框架的搭建；无论是思路的酝酿，还是付之笔端，我都显笨拙而又缓慢。因此结束了这段思想旅行心中着实松了口气。沉重于论文依然留下了许多的缺憾。这倒不是一种客套的自谦之辞，而是真正的步入学术大门后的最真切的感受，化用一句古诗可谓是“一入学门深似海”。在结语中，我提出了多条霸王戏的研究思路，可是没有一条路我是踏实的走好了，所以我只能称之为“抛砖引玉”。这篇小文章也许连砖都算不上，但是敝帚自珍，它毕竟是我学术路上的见证，所以我愿意将其当成我学术之路的第一次小测验。

即将结束在安大的七年生活了。七年的生活没有什么太大的风雨，但是却也是感触颇多。首先要感谢我的导师朱万曙先生。三年前，他宽容地接受了我这个基础薄弱，且跨专业投考的学生。三年中，又以其独特的人格魅力和学术素养影响和教育着我。犹记得在课堂上，朱师严肃认真的教导我们要注意文献功底的锤炼；犹记得在饭桌上，朱师如家长般和蔼可亲，谆谆地教授着我们做人的道理。师恩如山，一时难以回报，只希望在将来的人生路中，我能够踏实地扮演好自己的角色，以此来回报三年的栽培之恩。

感谢艺术研究所的邓翔云研究员，正是他的引导才使我走上了戏曲研究之路，启蒙之恩重如山。感谢胡益民、鲍恒二位老师。二位老师学识渊博，为人热情，虽不是我的直接导师，但是私下求教时，二位老师必然热情相待且百问不厌。

感谢王荣、马涛、马强、徐娟娟、李珊珊五位同门。同门是缘，同门亦是情。虽然我们来自天南海北，但是都因为戏曲相聚在一起。三年的问曲生活，让我们结下了艺术般的友谊。这段经历将是我人生的重要财富，值得一生收藏。

感谢赵星、周克南、马涛三位室友。赵星是我问学的伙伴，也是我踢球的搭档，共同的学术和运动兴趣让我俩结下了双重的友谊。周克南是我生活中的老大哥，屡次无私的帮助和人生经验的教诲都让我铭记在心。马涛是我的同门兼室友，三年的双重身份让我们有着更加深厚的感情。

致 谢

感谢朱鹏、段婧、阮东升三位同学。虽然不是同一个专业，但是互相的切磋和交流也让我获益非浅。犹记得我们一同逛旧书店，于风波庄中畅谈人生的日子。那些将是我珍贵的回忆。

最终要感谢我的父母，是父母生育和养育了我，是他们无怨无悔地支持着我的学习。如果没有他们无私的支持，我想我是不会有今天的成果。所以在未来的日子里，我只有尽心的孝顺才能补偿这份恩情。

任荣谨识

2009 年 4 月 17 日于安徽大学 206 栋寝室

攻读硕士期间发表的学术论文目录

1. 任荣. “乌江自刎”的故事源流 [J]. 淮北职业技术学院, 2008 年第 6 期
2. 任荣. 项羽“乌江自刎”的史学和文学上的考辩——与冯其庸先生商榷[J]. 安徽广播电视大学学报 2009, 第 2 期