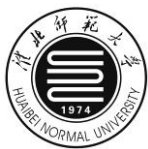


分类号：
密 级：

学校代码：10373
学 号：11101051117



淮北师范大学

硕士学位论文

题 目：边三岗《芙蓉屏记》研究

Research on Bian Sangang *Fu Rong Ping Ji*

论文作者： 肖丹

指导教师： 郭全芝

专业名称： 文艺学

研究方向： 明代作家作品研究

淮北师范大学研究生处

二〇一四年五月

学位论文独创性声明

本学位论文是作者在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我们所知，除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。学位论文作者和导师均承担本声明的法律责任。

学位论文作者签名：肖丹 日期：2014.5.31

导师签名：郭金芝 日期：2014.5.31

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解淮北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属淮北师范大学。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权淮北师范大学可以将本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、汇编本学位论文。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：肖丹 日期：2014.5.31

导师签名：郭金芝 日期：2014.5.31

边三岗《芙蓉屏记》研究

摘要：边三岗所著戏曲作品《芙蓉屏记》在国内失传已久，但却在日本被完整的保留下来，黄仕忠先生也曾对边三岗所著《芙蓉屏记》高度评价，赞其：“此为世间孤本。明人传奇因此又增一种。”

论文以《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑中所录边三岗著《芙蓉屏记》为主要研究对象，考察其本事、源流，研究其情节、人物形象的特殊之处，探讨其题材类型、社会文化意义，并论述其影响。

第一章，介绍边三岗所著《芙蓉屏记》的基本概况，探讨边三岗《芙蓉屏记》的作者问题及创作时间问题，介绍研究现状和本文的研究内容。

第二章，考察“芙蓉屏记”题材戏曲故事的本事及前代文学作品中的相关故事原型，以完善关于“芙蓉屏记”的故事源流的探讨，并介绍“芙蓉屏记”题材戏曲产生之前明代同类题材作品。

第三章，对边三岗《芙蓉屏记》和同时期江楫《芙蓉记》在文体上作比较，着重于论述两部戏的体制差异。

第四章，探讨边三岗作品的艺术性，主要从人物形象、戏剧情节和戏剧冲突的角度进行研究。

第五章，研究“芙蓉屏记”的题材类别，从叙事学角度探讨其叙事模式，将其与公案剧、教化剧、才子佳人剧等进行比较分析，并从社会学角度探讨其文化意义。

第六章，介绍“芙蓉屏记”题材作品的改变和传播，以探讨其文学影响。

第七章，结语。

本文的创新之处有：一、完善“芙蓉屏记”题材戏曲的故事源流及流传情况，论述了上至唐传奇、宋元南戏，下至现代影视荧屏、京剧、越剧、连环画中的“芙蓉屏记”故事源流及流传演变。二、对作者边三岗的生活年代及作品的创作时间进行考证，对文中御史高纳麟的人物形象进行史实考证。三、探讨《芙蓉屏记》的文体特征，由于边三岗所著芙蓉屏记处于南戏向传奇过渡阶段，其文本

既保留了南戏的艺术特征又具有传奇的特征，是研究南戏向传奇过渡阶段很好的资料。四、结合叙事学、社会学解读作品的叙事模式和文化意义。

关键词：边三岗；芙蓉屏记；演变；文体特征；叙事模式；文化意义

Research on Bian Sangang *Fu Rong Ping Ji*

Abstract: The drama of Bian Sangang "Fu Rong Ping Ji" was long losted in the domestic, but in Japan was intact persisted. Mr Huang Shizhong has been highly appreciated on Bian Sangang "Fu Rong Ping Ji": "It is the only one in the world, the Chuan-qi of Ming dynasty has been added to one breed"

"Fu Rong Ping Ji" recorded in "Japanese Collection rare Chinese Opera Literature" in the first album. As the main object of study, the essay it will investigate the original story and origin, study special aspects of plot and characters, explore the theme type, social and cultural significance, and discuss the influence of this work.

The first chapter, it will introduce the basic situation of research object, research on the author of "Fu Rong Ping Ji" and its written time. Introduce the research status and research content of "Fu Rong Ping Ji".

The second chapter, it focus on studying of original story of "Fu Rong Ping Ji" and the related story prototype in former generation's literary works. Perfect the source of "Fu Rong Ping Ji" and introduce some other similar works written before "Fu Rong Ping Ji".

The third chapter, make meticulous comparison between the Bian Sangang "Fu Rong Ping Ji" and Jiang Ji "Fu Rong Ji" written at the same period. Especially focus on the differences of literary form about two works.

The fourth chapter, discuss the artistic of Bian Sangang' work, mainly on the perspective of characters, drama plot and drama conflict.

The fifth chapter, from the angle of narratology perspective to introduce the narrative mode of "Fu Rong Ping Ji", compared with Gong-an operas, ethical operas and Caizi-Jiaren operas. Using sociology perspective, explore the social and cultural significance of this work.

The sixth chapter, introduce the transformation and propagation of "Fu Rong

Ping Ji” .

The seventh chapter is the conclusion.

The essay provides four innovations. One is perfecting the origin and the spreading of “Fu Rong Ping Ji”. The story starts from Tang-Chuanqi and Song-Yuan southern operas, sustained to modern film, television screen, Peking opera, Shaoxing opera and comic books, the essay will discuss the original story and the transformation about this work on such a long time. Two is exploring Bian’ s living time and the written time of “Fu Rong Ping Ji”. Discussing the image of Gao Nalin in historical. Three is to exploring the stylistic features of “Fu Rong Ping Ji”. For creating at the time from Southern opera to Chuan-qi, it retains the characteristics of Southern opera and has the characteristics of Chuan-qi. It is a good material of this time’s literature. Four is basing on the theory of narratology and social cultural, introduce the narrative pattern and cultural significance.

Key Words: Bian Sangang/ *Fu Rong Ping Ji*/ evolution/ stylistic fratures/
narrative mode/ cultural significance

目 录

第一章 绪 论	1
1.1 边三岗《芙蓉屏记》介绍	1
1.2 边三岗《芙蓉屏记》研究现状	3
1.3 本文研究内容	4
第二章 《芙蓉屏记》故事源流考	6
2.1 唐传奇、宋元南戏和宋代小说等的相关故事模式	6
2.2 戏曲《芙蓉屏记》产生前的明代同类题材作品	13
2.3 戏曲《芙蓉屏记》高纳麟的人物原型	14
第三章 《芙蓉记》与《芙蓉屏记》之文体比较	17
3.1 江楫所著《芙蓉记》简介	17
3.2 《芙蓉屏记》的文体特征	18
第四章 边三岗《芙蓉屏记》戏曲作品的艺术性	24
4.1 人物形象	25
4.2 戏剧情节	30
4.3 演唱形式	32
第五章 《芙蓉屏记》的题材类别及其所产生的文化背景	34
5.1 《芙蓉屏记》与公案剧	34
5.2 《芙蓉屏记》与明初教化剧	37
5.3 《芙蓉屏记》与才子佳人剧	40
第六章 “芙蓉屏记”题材戏曲的改编和传播	44
6.1 “芙蓉屏记”系列题材作品在明清的流传	44
6.2 京剧、地方戏的改编	45
6.3 影视作品的改编	46
结语	49
参考文献	50
攻读硕士学位期间出版或发表的论著、论文	54
致谢	55

第一章 绪论

1.1 边三岗《芙蓉屏记》介绍

边三岗所作《芙蓉屏记》传奇，共三十七出，国内失传已久，但却在日本被完整保留下来（藏于东洋文化研究所）。此剧有万历四年中牟友鹤山人冉梦松序刊本，原本已佚，今存清人过录本，有眉批，其文字保留清晰、无缺页，没有分出上、下两卷。黄仕忠先生与日本学者金文京、乔秀岩合作，将其影印，编于《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑中，2006年12月，由广西师范大学出版社出版。《芙蓉屏记》讲述崔英夫妇遭难离合的故事。古代同名剧甚多，目前所知就有明初戏文《芙蓉屏》；叶宪祖《芙蓉屏》杂剧，《远山堂剧品》著录；张其礼《合屏记》，《远山堂曲品》著录；阙名《芙蓉屏》传奇；清乾隆年间王环《芙蓉屏》传奇，《两浙輶轩续录》著录；此外，在2013年3月8日举行的华东地区戏曲学专业博士论坛中，据浙江传媒学院的黄义枢和刘水云两位学者考证，清人魏宪也曾作有《芙蓉屏记》传奇。以上诸本均亡佚。今存有生活于隆庆、万历年间江楫所作《芙蓉记》传奇三十出（康熙间刊本），《古本戏曲丛刊五集》收录。

边三岗所作戏曲作品《芙蓉屏记》无论谋篇构局、流传情况、改编情况还是从人物、情节、形象等方面都有其特色，与江楫的《芙蓉记》不同，两部作品在艺术特色上各有千秋。这部作品本身也具有丰富的文化价值，对于研究元代社会以及元明戏曲发展有其意义，是研究南戏向传奇过渡阶段的重要作品。

1.1.1 作者问题

据黄仕忠先生推断，日本所藏边三岗所作《芙蓉屏记》应当是《曲海总目提要》中所录，并非江楫之作（现存江楫作品与《芙蓉屏记》不同）。下文对作者边三岗情况作大致介绍。

《芙蓉屏记》卷首有冉梦松于万历四年（1576）所做《刻芙蓉屏记引》云：
三岗边君，杞之名士也。英资赡学，少工文辞。尤长于词曲。曾刻《三岗俚歌》二帙，传布遐迩。余垂髫时见之，即敬羨焉。

这段话告诉我们边三岗为当时名士，聪慧好学，从小学习文辞。尤其擅长词曲，除了《芙蓉屏记》这部作品之外，还有《三岗俚歌》流传于世。

检同治九年（1870）《中牟县志》卷六“人物”，有冉梦松其人：

冉梦松，字贵卿，麟游令鼎之孙，陕西少参崇礼之子也。登隆庆五年进士。天性至孝。释褐时，少参年已七十，梦松疏请终养。同榜四百人皆叹美，祖之都门外。归，供奉甘旨，寝兴必侍。于城隈建锡庆堂，列图书，树花木以为亲娱。又十年而少参捐馆，梦松竟以哀毁逾年卒。世咸谓梦松辞禄归养，生孝难矣；继以毁情灭性，不更难乎？^①

从以上两段小引的文字可以知晓，三岗年长于冉梦松。冉梦松垂髫时，边三岗就已著有《三岗俚歌》二帙，传布遐迩。因此，笔者推测边三岗大约长冉二十岁左右，姑且以二十岁计算。垂髫为八岁时，边约二十八岁。据同治九年（1870）《中牟县志》记载，冉梦松于隆庆五年（1571）登进士。后因其父陕西少参冉崇礼已年七十，故登榜后即上疏请为父养老送终。于是，“同榜四百人皆叹美”。隆庆五年时，冉梦松的父亲已年七十，故其父冉崇礼生于弘治十五年（1502）冉梦松为父不入朝为官，或许是因为其是长子之故。然目前无所证。故保险推测，冉崇礼长冉梦松三十五岁，那么隆庆五年时，冉梦松三十五岁，故其生年应在嘉靖十五年（1536）。上文推测边三岗长冉梦松二十岁，故边之生年当在正德十二年（1517）。如果冉是家中长子，且上无长姊，那么边三岗的生年可能还要提前。尽管这些推测的都是根据日常的生活进行推测，但是大体上可以肯定边三岗的生年不早于弘治年间，最迟不晚于嘉靖时。他主要生活于嘉靖、隆庆、万历朝。

1.1.2 创作时间

根据《刻芙蓉屏记引》云：

万历三年（1575）冬，余在家居。余亲宋高庵复寄《芙蓉屏》六册，曰：此三岗近作也，愿公序而梓之。余把玩累曲（日），其词条畅清婉，曲尽物态；长短舒促，悉合矩度。中间尽孝节义，凛凛耿耿，可以挽颓俗，维世教，非徒为戏具已也。命工镌梓，以垂不朽，岂不宜哉！若彼淫声艳曲，非不能使人倾耳忘倦，然于风化无补，则亦无所取焉耳。谨弁简端，以识岁月。万历四年首夏吉旦中牟友鹤山人冉梦松拜书。

由上文推论可知，边三岗年长于冉梦松，主要生活于嘉靖、隆庆、万历朝，创作《芙蓉屏记》时已是人生晚年，冉梦松于万历三年（1575）冬阅读《芙蓉屏》

^① 黄仕忠：《日本所藏中国戏曲文献研究》[M]·北京：高等教育出版社，2011年，第232页。

六册，乃边三岗近作，则《芙蓉屏记》的撰成时间大概为 1575 年之前，最早也不应早过 1560 年。《南词叙录》撰成于嘉靖三十八年（1559），是第一部南戏目录和研究性著作，因此笔者推断边三岗所作《芙蓉屏记》不可能为《南词叙录》中所收录的版本。

可能是因为边三岗老年时代昆腔传奇尚未盛行，南戏余势依然强烈，故边创作《芙蓉屏记》时仍沿袭了南戏的一些传统。《芙蓉屏记》无论从曲牌还是语言方面都保存有早期戏文的一些特色，例如：分出而没有出目；曲牌连刻，而不另起行；在开头有：“试问后房子弟，扮演何家戏文？”等典型话语；首出由末色介绍剧情大意，自第二出起，正戏开始，主要和次要角色次第出场，各种大小冷热场次互相配搭，戏剧矛盾逐渐展开，直到形成高潮；首折末有四句题诗等一些早期戏文所特有之处；最末一出终场时，有评述全剧性质的下场诗作为终结等特征。庄一拂在先生《古典戏曲存目汇考》中也将该剧归入明代初期南戏。

1.2 边三岗《芙蓉屏记》研究现状

边三岗《芙蓉屏记》由于国内已有同名同题材作品江楫所著《芙蓉记》之故，这部作品尚未引起国内学者的注意，除了黄仕忠先生本人的介绍外，国内还没有相关学术论文发表。

黄仕忠先生的研究见于其所著《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊·第一辑·芙蓉屏记》和《日本所藏中国戏曲文献研究》第五章“日藏稀见戏曲文献解题”第十一《芙蓉品记》中。两篇专论的论述内容大体一致，后者较前者相比论述更加详尽。黄仕忠先生主要从《芙蓉屏记》的内容、改编、收录、版本情况和体制等方面进行了论述。首先，对明李昌祺《剪灯余话》卷四中《芙蓉屏记》的故事内容做了简单介绍，并介绍其被收录在《燕居笔记》、《情史》中。其次，介绍凌濛初将其改写为《顾阿秀喜舍檀那物 崔俊臣巧会芙蓉屏》，收录于《初刻拍案惊奇》之中，并提及庄一拂先生在《古典戏曲存目汇考》中将《芙蓉屏记》归入明初戏文。再次，黄先生还对《远山堂曲品》中明代张其礼《合屏记》传奇和明代叶宪祖《芙蓉屏》杂剧评价进行了摘录，对明代江楫所著《芙蓉记》传奇也做了版本和作者的简单介绍。最后，对于边三岗所著《芙蓉屏记》的作者、版本、“刻芙蓉屏记引”、《芙蓉屏记》序作者冉梦松和首折做了大致研究。在版本问题上，认为边三岗所著《芙蓉屏记》应为《曲海总目提要》中所

著录的版本，而并不是江楫所作。在内容上，边三岗所作较小说相比微有改动，例如将顾阿秀改为僧尼，将劫掠者改为顾阿秀之弟顾阿季。在体制上，边三岗所著犹存早期南戏之体制。例如分出而无出目，曲牌连刻，而不另起行。在思想内容上，对于序文和[西锦地]所表现的创作思想认为有着传奇为教化的明显痕迹，其作品对于丰富万历初年的戏曲理论资料有其意义。另外，黄先生还认为江楫《芙蓉记》副末开场之[满江红]二阙在语气间有袭用边三岗创作首三句的嫌疑。另外，黄仕忠先生对边三岗所著《芙蓉屏记》评价为：“此为世间孤本。明人传奇因此又增一种。”

此外，与边三岗作品《芙蓉屏记》相似的明代同类戏曲，现存还有江楫的《芙蓉记》。国内对这部戏曲有一篇专论，即2010年耿祥伟发表于《玉溪师范学院学报》上的《江楫〈芙蓉记〉改编考论》。该文专门论述了这部作品由小说改编所取得的成功与不足。郭英德先生所著《明清传奇史》在论述情理和谐的风情剧中，将江楫《芙蓉记》的卷末收场诗作为“发乎情，止乎礼义”的例证，没有对剧情和其他内容进行论证。吕小蓬先生在《古代小说公案文化研究》中将其作为例证归入强盗杀父占妻模式系列公案，没有对“芙蓉屏记”这类作品其他方面做详细论证。此外《古本戏曲剧目提要》、《古典戏曲存目汇考》、《明代传奇全目》、《中国曲学大辞典》、《明代杂剧全目》等著述中也有关于这部戏曲作品的介绍，但也仅限于基本情况的简单介绍。

明代还有《芙蓉屏记》类似相关小说作品，对这些作品进行研究的有三位学者，其中，谭正璧先生在《三言二拍源流考》中对“顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏”这一故事的源流进行了初步考证，论述其始于《夷坚丁志》卷第十一《王从事妻》。孙楷第先生所著《小说旁证》中也对“顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏”这一故事也进行了故事考源，论述其始于《剪灯余话》。2004年杨小燕发表在《山西高等学校社会科学学报》的《奇特的情节感人的形象——〈芙蓉屏记〉赏析》，则是对《剪灯余话》中的“芙蓉屏记”故事进行情节、人物、形象作具体分析。

1.3 本文研究内容

本文以《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑中所录边三岗所著《芙蓉屏记》为主要研究对象，在前人研究成果的基础上，进一步对有关“芙蓉屏记”题材戏曲的记载进行梳理、筛选，对各种版本本事记载进行细致地研究、

考证，还原“芙蓉屏记”题材戏曲故事的本事及原型，完善关于“芙蓉屏记”的故事源流的探讨，探析其改编以及传播的过程，力图清晰地反映出“芙蓉屏记”题材作品的发展脉络。并通过对剧中御史高纳麟这一人物形象进行历史考证，以便明确《芙蓉屏记》相关题材作品的真实性、史实性和创新性。

本文通过对边三岗《芙蓉屏记》之前以及之后的同类戏曲题材作品进行比较，特别是与明代同类戏曲作品江楫所著《芙蓉记》在人物增减、情节设置、出场顺序、语言特色等方面进行细致分析，研究《芙蓉屏记》的艺术性和崔英、王氏爱情故事的改编及创新。结合戏曲文体学和戏剧结构学的相关知识对《芙蓉屏记》中的人物形象进行具体分析，探析《芙蓉屏记》的审美特征。

本文还从叙事学的角度对“芙蓉屏记”题材作品进行叙事模式的解读，将“行舟遇盗，杀夫占妻”模式类型故事还原到元代社会大背景下进行深入而细致地分析。并从社会文化学角度对“芙蓉屏记”题材作品进行文化解读。充分结合公案剧、教化剧、才子佳人剧进行分析，还原戏曲中所反映的社会文化意义。

“芙蓉屏记”系列题材作品因其曲折的情节和较强的趣味性深受读者和剧作家的喜爱，剧作家对其改编的过程也从未间断过。现代社会根据“芙蓉屏记”题材作品所改编的各种京剧、地方戏和影视作品也是层出不穷。因此，本文对《芙蓉屏记》在现代的流传情况也做出了具体介绍。

需要说明的是，本论文所说的《芙蓉屏记》指的是明代边三岗所著《芙蓉屏记》，而“芙蓉屏记”则指的是与边三岗所著《芙蓉屏记》相关系列题材作品。

第二章 《芙蓉屏记》故事源流考

2.1 唐传奇、宋元南戏和宋代小说等的相关故事模式

边三岗所著《芙蓉屏记》传奇写的是崔英夫妇遭难离合的故事。剧情为：崔英，字俊臣，真州人，家庭十分富有。其父崔戡，曾任尚书，为元名臣。崔英因此荫袭浙江温州永嘉县尉之职，携妻子王氏与妾贞姬赴任。其父因酷爱芙蓉，崔英因此画芙蓉屏以慰思父之情。途经姑苏，中秋赏月，舟人顾阿季见崔家吃的是山珍海味，用的是银碟金盏，起了歹意，遂趁崔氏夫妇欣赏夜景之时欲将崔英杀害。义仆崔义舍身护主被害，崔英被推入江中。顾阿季见王氏与贞姬十分貌美，便留下了二人性命，想让她们做自己的两个儿子的媳妇。王氏二人假装答应，趁顾阿季酒醉之时出逃，贞姬在出逃途中为掩护王氏自刎江边。王氏逃到尼姑庵中，削发为尼，法名慧圆。顾阿季把打劫来的“芙蓉屏”施舍给尼姑庵。王氏见画屏，认出是自家之物，思夫心切，遂在屏上题词《临江仙》一首。后来好事者郭庆春偶游庵中，将“芙蓉屏”买去献与御史高纳麟。崔英因会水性，游到岸边，被邻人时样所救，告官无果，无奈以卖书画为生。高纳麟因喜爱崔英的字画，便请他做塾师。当崔英偶然看到“芙蓉屏”及王氏的题词时，潸然落泪，高御史问其原因，崔英就将行舟遇盗被劫之事告与高公，并告之此屏乃自家被劫之物，而题字则出于妻子王氏之笔。高御史派郭庆春查明情况，并借为夫人诵经之名，将慧圆请到家中。之后，崔英主动请缨，带兵逮捕了顾阿季和其背后的劫掠团伙，并救下被劫掠团伙扣押的邻人时样，不计前嫌赠与大量钱财。崔英重获家财及敕牒文书，并且在高御史的帮助下与妻子王氏团聚，重新去永嘉赴任。

《芙蓉屏记》本事可以从行舟遇盗、强盗杀夫占妻模式的故事类型中溯源。这类故事早在唐传奇和笔记小说中，就有《乾馔子·陈义郎》、《阙史·崔碣》、《原化记·崔尉子》、《问奇录·李文敏》、《逸史·孟简》等进行过描述。

《乾馔子》一书，传为温庭筠（约 812—866）所作，原书已佚。据《太平广记》所记，《陈义郎》一篇讲述的是强盗杀死赴任官员，冒名顶替做官，霸占

受害人之妻，受害人之子长大后告官的故事。如《太平广记》卷一百二十二《陈义郎》记载：

陈义郎父彝爽，与周茂方皆东洛福昌人，同于三乡习业。彝爽擢第归，娶郭愔女。茂方名竟不就，唯与彝爽交结相誓。唐天宝中，彝爽调集受蓬州仪陇令。其母恋旧居，不从子之官。行李有日，郭氏以自织染缣一匹裁衣，裁衣欲上其姑。误为交刀伤指，血沾衣上。启姑曰：“新妇七八年温清晨昏，今将随夫之官，远违左右，不胜咽恋。然手自成此衫子，上有剪刀误伤血痕。不能澣去。大家见之，即不忘息妇。”其姑亦哭。彝爽固请茂方同行。其子义郎才二岁，茂方见之，甚于骨肉。及去仪陇五百余里，磴石临险，巴江浩渺，攀萝游览。茂方忽生异志，命仆夫等先行：“为吾邮亭具饌。”二人徐步，自牵马行，忽于山路斗拔之所，抽金锤击彝爽，碎颞，挤之于浚湍之中。佯号哭云：“某内逼，北回，见马惊践长官殂矣，今将何之？”一夜会丧，爽妻及仆御致酒感恻。茂方曰：“事既如此，如之何？况天下四方人一无知者，吾便权与夫人乘名之官，且利一政俸禄，逮可归北，即与发哀。”仆御等皆悬厚利，妻不知本末，乃从其计到任，安帖其仆。一年已后，谓郭曰：“吾志已成，誓无相背。”郭氏藏恨，未有所施。茂方防虞甚切，秩满移官，家于遂州长江。又一选，授遂州曹掾。居无何，已十七年，子长十九岁矣。茂方谓必无人知，教子经业，既而欲成。遂州秩满，挈其子应举。是年东都举选，茂方取北路，令子取南路，茂方意令覘故园之存没。涂次三乡，有鬻饭媪留食，再三瞻瞩。食讫，将酬其直。媪曰：“不然，吾怜子似吾孙姿状。”因启衣篋，出郭氏所留血污衫子以遗，泣而送之。其子秘于囊，亦不知其由，与父之本末。明年，下第归长江。其母忽见血迹衫子，惊问其故。子具以三乡媪所对。及问年状，即其姑也。因大泣，引子于静室，具言之：“此非汝父，汝父为此人所害。吾久欲言，虑汝之幼。吾妇人，谋有不臧，则汝亡父之冤，无复雪矣，非惜死也。今此吾手留血襦还，乃天意乎？”其子密砺砺霜刃，俟茂方寝，乃断吭，仍挈其首诣官。连帅义之，免罪。即侍母东归。其姑尚存，且叙契阔，取衫子验之，歔歔对泣。郭氏养姑三年而终。^①

《陈义郎》中，丈夫赴任，夫妻同行，半路遇难，其后妻子以血衫（信物）与婆婆相认，并报夫仇等。《芙蓉屏记》情节，在这一篇小说中已经大致具备。

^① [宋]李昉等编：《太平广记》（全四册）[M]．北京，中华书局，1962年9月，第三册，第858-859页

唐代高彦休(854~?)的笔记小说《阙史·崔碣》中也有相似的故事情节。该故事讲述商人王可久乘船到彭门，被庞勋所带领的叛兵阻隔在贼兵控制的地区，超过了预定的回家日期。王可久之妻找到算命人杨乾夫替丈夫占卜吉凶，杨乾夫在博得王可久妻子信任后施计霸占了王可久的全部家财，之后又霸占了他的妻子，后来战乱平息，王可久回乡告官于崔碣，冤情得以昭雪。具体记载见《太平广记》卷第一百七十二《崔碣》：

崔碣任河南尹，惩奸剪暴，为天下吏师。先是有估客王可久者，膏腴之室。岁鬻茗于江湖间，常获丰利而归。是年，又笈贿适楚，始返棹于彭门，值庞勋作乱，阱于寇域，逾期不归。有妻美少，且无伯仲息裔之属。妻常善价募人，访于贼境之四裔，竟无究其迹者。或曰：已戕于盗，帑其货矣。洛城有杨乾夫者善卜称。妻晨持一缣，决疑于彼。杨生素熟其事，且利其财，思以计中之。乃为端蓍虔祝，六位既兆，则曰：所忧岂非伉俪耶？是人绝气久矣。象见坟墓矣。遇劫杀与身并矣。妻号啕将去，即又勉之曰：阳鸟已晚，幸择良晨，清旭更问，当为再祝。妻诚信之。他日，复往算，宛得前卦。乃曰：“神也异也，无复望也。”仍言号恸非所以成礼者，第择日举哀，绘佛饭僧，以资冥福。妻且悲且愧，以为诚言，无巨细事，一以托之。杨生主办，雅竭其志。则又谓曰：“妇人茕独，而衷财贿，寇盗方炽，身之灾也，宜割爱以谋安适。”妻初不纳，夕则飞砾以惧之，昼则声寇以危之，次则役媒以饵之。妻多杨之义，遂许嫁焉。杨生既遂志，乃籍所有，雄据厚产。又逾月，皆货旧业，挈妻卜居乐渠之北。明年，徐州平，天下洗兵，诏大憨就擒外，胁从其间者，宥而不问，给篆为信，纵归田里。可久髡裸而返，瘠瘁疥秽，丐食于路。至则访其庐舍，已易主矣。曲讯妻室，不知其所。展转饥寒，循路哀叫。渐有人知者，因指其新居。见妻及杨，肆目门首，欲为揖认，则诃杖诟辱，仅以身免。妻愕眙以异，复制于杨。可久不堪其冤，诉于公府。及法司按劾，杨生贿赂已行，取证于妻，遂诬其妄。时属尹正长厚不能辨奸，以诬人之罪加之。痛绳其背，肩扶出疆。可久冤楚相索，殆将溘尽，命丝未绝，洛尹改更，则衔血赍冤于新政，亦不能辨。前所鞠吏，得以肆其毒于簧言。且曰：以狱讼旧政者，汉律在焉。则又裂繻，配邑之遐者，隶执重役。可久双眦流血，两目枯焉。时博陵公伊人燕居，备聆始卒。天启良便，再领三川。狱吏屏息，覆盆举矣。揽轡观风之三日，潜命就役所，出可久以至。乃敕吏掩乾夫一家，兼素鞠胥，同梏其颈。且命可久暗籍家之服

玩，物所存尚夥，而鞠吏贿赂，丑迹昭焉。既捶其胁，复血其背，然后擢发折足，同瘞一坎。收录家产，手授可久。时离毕作冷，衣云复郁。断狱之日，阳轮洞开，通逵相庆，有出涕者。沉冤积愤，大亨畅于是曰。古之循吏，孰能拟诸。^①

《崔碣》在情节方面也有像丈夫出行、归途受阻，妻子被霸占，多年之后遇见清官，夫妻得以相认等内容。《芙蓉屏记》情节，在这篇小说中也已经基本具备。

《原化记·崔尉子》的故事与《芙蓉屏记》在“行舟遇盗”、“落水获救”、“信物相认”这些情节很类似。《崔尉子》讲述唐天宝中，卢氏之子崔尉携妻子王氏前往大和县赴任，撑船人孙氏见其家财众多起了歹心，趁崔尉不注意，将他推入深潭中，强娶了王氏，此时王氏已经怀孕，不久之后生下崔尉之子。孙氏将其视为己出，其母王氏也并没有告诉他的身世。等到十八九岁时，崔尉之子进京赶考，偶遇祖母，祖母将崔尉之妻临行前所做衣物赠与崔子，崔子回家后，母亲看到衣物乃是先夫之物，便将实情告诉了崔子，崔子到官府伸冤，孙氏伏法，崔子之母因未能早日到官府陈述，本也应判罪，但因崔子跪地求情而免罪。具体内容见《太平广记》卷第一百二十一《崔尉子》：

唐天宝中，有清河崔氏，家居于荥阳。母卢氏，干于治生，家颇富。有子策名京都，受吉州大和县尉，其母恋故产，不之官。为子娶太原王氏女，与财数十万，奴婢数人。赴任，乃谋赁舟而去，仆人曰：“今有吉州人姓孙，云空舟欲返，佣价极廉。僦与商量。亦恐稳便。”遂择发日，崔与王氏及婢仆列拜堂下，泣别而登舟。不数程，晚临野岸，舟人素窥其囊橐，伺崔尉不意，遽推落于深潭，佯为拯溺之势。退而言曰：“恨力救不及矣。其家大恟，孙以刃示之，皆惶惧。无复喘息。是夜，抑纳王氏。王方娠，遂以财物居于江夏，后王氏生男，舟人养为己子，极爱焉。其母亦窃诲以文字，母亦不告其由。崔之亲老在郑州，讶久不得消息。积望数年。天下离乱，人多飘流，崔母分与子永隔矣。尔后二十年，孙氏因崔财致产极厚，养子年十八九，学艺已成，遂遣入京赴举。此子西上，途过郑州，去州约五十里，遇夜迷路，常有一火前引，而不见人。随火而行。二十余里。至庄门，扣开以寄宿。主人容之，舍于厅中，乃崔庄也。其家人窃窥，报其母曰：“门前宿客，面貌相似郎君。”家人又伺其言语行步。輒

^① [宋]李昉等编·《太平广记》（全四册）[M]·北京，中华书局，1962年9月，第四册，第1266-1277页

无少异。又白其母。母欲自审之，遂召入升堂，与之语话，一如其子，问乃孙氏矣。其母又垂泣，其子不知所以。母曰：“郎君远来，明日且住一食。”此子不敢违长者之意，遂诺之。明日，母见此子告去，遂发声恸哭，谓此子曰：“郎君勿惊此哭者。昔年唯有一子，顷因赴官，遂绝消息，已二十年矣。今见郎君状貌，酷似吾子，不觉悲恸耳。郎君西去。廻日必须相过。老身心孤，见郎君如己儿也。亦有奉赠。努力早廻。此子至春，应举不捷，却归至郑州，还过母庄。母见欣然，遂留停歇数日，临行赠赆粮，兼与衣一副曰：“此是吾亡子衣服，去日为念，今既永隔，以郎君貌似吾子，便以奉赠。”号哭而别，他时过此，亦须相访。此子却归，亦不为父母言之。后忽著老母所遗衣衫，下襟有火烧孔。其母惊问：“何处得此衣。乃述本末。母因屏人，泣与子言其事：“此衣是吾与汝父所制，初熨之时，误遗火所薰，汝父临发之日，阿婆留此以为念。比为汝幼小，恐申理不了，岂期今日神理昭然。”其子闻言恸哭，诣府论冤，推问果伏，诛孙氏。而妻以不早自陈，断合从坐，其子哀请而免。^①

《崔尉子》中，丈夫赴任、夫妻同行、舟中遇难、推入深潭、强占妻子等情节几乎同《芙蓉屏记》中情节完全一样，后来发展到信物（先父衣物）相认、告官伸冤、为父报仇等情节后才出现不同。

《逸史·孟简》讲述县尉包君任满后居住在诸暨县边境附近，与土豪有来往，土豪经常给包君送新鲜水果，有一天，身怀六甲的包君之妻突然心腹发病，查其原因，原来是土豪家中养蛊害人，妻子因食其水果所致。包君为救妻子决定坐船前往向土豪求救，谁知刚上岸就遭到土豪所埋伏下的十几人的围攻，妻子惨死。包君报官未果，最后孟简到任后冤情才得以昭雪。见《太平广记》卷第一百七十二《孟简》：

故刑部李尚书逊为浙东观察使，性仁恤，抚育百姓，抑挫冠冕。有前诸暨县尉包君者，秩满，居于县界，与一土豪百姓来往。其家甚富，每有新味及果实，必送包君。忽妻心腹病，暴至困憊。有人视者，皆曰：此状中蛊。及问所从来，乃因土豪献果，妻偶食之，遂得兹病。此家养蛊，前后杀人已多矣。包君曰：为之奈何？曰：养此毒者，皆能解之。今少府速将夫人诣彼求乞。不然，即无计矣。包君乃当时雇船携往。仅百余里，逾宿方达。其土豪已知，唯恐其

^① [宋]李昉等编：《太平广记》（全四册）[M]．北京，中华书局，1962年9月，第三册，第856-857页

毒事露，愤怒彼甚。包君船亦到，先登岸，具衫笏，将祈之，其人已潜伏童仆十余，候包君到，鞞履拄球杖，领徒而去。包未及语，诟骂叫呼，遂令拽之于地，以球杖击之数十，不胜其困。又令村妇二十余人，就船拽包君妻出，验其病状，以头猝地，备极耻辱。妻素羸疾，兼有娠，至船而殒。包君聊获余命。及却回，土豪乃疾棹到州，见李公诉之云：“县尉包某倚恃前资，领妻至庄，罗织搅扰，以索钱物，不胜冤愤。”李公大怒，当时令人斋枷锁追。包君才到，妻尚未殁，方欲待事毕，至州论。忽使急到，遂被荷枷锁身领去。其日，观察判官独孤公卧于厅中睡次，梦一妇人，颜色惨沮，若有所诉者。捧一石砚以献，独孤公受之，意颇凄恻。及觉，因言于同院，皆异之。逡巡，包君到。李公令独孤即推鞠。寻甚辩对。包君所居，乃石砚村也。郎惊异良久，引包君入，问其本末。包涕泣具言之。诘其妻形貌年几，乃郎梦中所见。感愤之甚。不数日，土豪皆款伏。具狱过。李公。李公以其不直，遂凭土豪之状。包君以倚恃前资，擅至百姓庄搅扰。决臂杖十下。土豪以前当县官，罚二十功。从事宾客，无不陈说。郎亦力争之，竟不能得。包君妻兄在扬州闻之，奔波过浙江，见李公。涕泣论列其妹冤死之状。李公大怒，以为客言，决脊杖二十，递于他界。自淮南无不称其冤异。郎自此托疾请罢。时孟尚书简任常州刺史。常与越近，具熟其事。明年，替李公为浙东观察使。乃先以帖，令录此土豪一门十余口。到才数日，李公尚未发，尽毙于州。厚以资币赠包君。数州之人闻者，莫不庆快矣。

①

《孟简》中丈夫行舟遇难、后遇清官、冤情得以昭雪的情节和《芙蓉屏记》大致相同，其他情节则有很多不同之处。

另外，像《问奇录·李文敏》也是讲述官员赴任，途中遇水贼，官员被杀沉江，妻子为完孤事仇，最后被害人之子报案、凶手被处死，母子团聚的故事。也与“芙蓉屏记”故事在很多情节上类似。

宋元南戏中的戏文《江流》所述情节与《芙蓉屏记》在“夫妻赴任”、“行舟遇盗”、“被沉江中”等情节中也有颇多类似之处，钱南扬先生在《宋元戏文辑佚》中有一篇关于“陈光蕊江流和尚”的专论，其中收录了以下三曲，讲述陈光蕊夫妇被劫掠时的情形：

① [宋]李昉等编·《太平广记》(全四册)[M]·北京:中华书局,1962年9月,第四册,第1263-1264页

[南吕过曲][缠枝花]“告壮士听拜启：念我是儒生辈。要财宝都拿去，望周全归人世。”“好笑你无道理，敢把我如儿童戏。若要我周全你，只饶你个血流体。”

[贺新郎袞]“这贼汉全无些道理，杀害我一家使婢。若把我男儿害取，我情愿先投下水。”“休恁的，只为你，只为你庞儿俊美。”

[前腔]“这贼汉谋心恁地，把我妻辄欲骗取。只虑你怀胎在体，更兼我娘行老矣。”“休怨忆，莫怨谁，祸到临头怎避。”^①

《江流》这三曲，讲述的是陈光蕊夫妇行舟赴任、途中遇盗、夫被沉水中、妻子被霸占等情节，这与《芙蓉屏记》在情节上基本无二，区别只是在妻子在遇盗时是否怀有身孕。

宋元文言小说中关于水贼越货劫色的故事也很常见，如：《齐东野语·吴季谦改轶》、《做梦路·中州宦者》、《江湖纪闻·李屠为寇报》、《胡海新闻夷坚续志·母子重见》等作品都记载类似题材。

在南宋周密《齐东野语》卷八《吴季谦改轶》中记载：

吴季谦愈，初为鄂州邑尉，常获劫盗。讯之，则昔年有某郡倖者，江行遇盗，杀之。其妻有色，盗胁之曰：“汝能从我乎？”妻曰：“汝能从我，则我亦从汝，否则杀我。”盗问故，曰：“吾事夫若干年，今至此已矣，无可言者。仅有一儿才数月，吾欲浮之江中，幸而有育之者，庶其有遗种，吾然后从汝无悔。”盗许之，乃以黑漆团合盛此儿，藉以文褓，且置银二片其旁，使随流去。如是十余年。一日，盗至鄂，舫舟。挟其家至某寺设供。至一僧房，度间黑合在焉，妻一见识之，惊绝几倒。因曰：“吾疾作，姑小憩于此，毋挠我。”乘间密问僧：“何从得此合？”僧言：“某年月日得于水滨，有婴儿及白金在焉。吾收育之，为求乳食。今在此，年长矣。”呼视之，酷肖其父。乃为僧言始末，且言：“在某所，能为我闻之有司，密捕之可以为功受赏，吾冤亦释矣。”僧为报尉，一掩获之，遂取其子以归^②

此外，元代《江湖纪闻·李屠为寇报》讲的是官员因卸任出行，途中遭遇劫匪，官员被杀，妻子被霸占，妻子为完孤事仇忍辱偷生，最终被害人之子报案，凶手被抄家问斩，母子最终团聚。

^① 钱南扬：《宋元戏文辑佚》[M]·北京：中华书局，2009年11月，第196页

^② [宋]周密：《齐东野语》[M]·上海：扫叶山房，1926年12月，第119页

元代《胡海新闻夷坚续志·母子重见》内容大致与《李屠为寇报》相似，讲富豪探亲出行，途中遭遇劫匪，富豪被杀，妻子被霸占，妻子为完孤事仇，最后由被害人之子报案，凶手判斩，最终母、子、祖母团聚。

以上宋元小说均有一个共同的特性，就是行舟遇盗、强盗猖獗、杀夫占妻、后遇清官、冤情得以昭雪。另外在民间故事传说中佛教中五祖弘忍的出生也和江流儿这类故事模式相类似。故笔者认为《芙蓉屏记》故事应该就是将《王氏从妻》类型故事与行舟遇盗类型故事相结合增饰而成的。

2.2 戏曲《芙蓉屏记》产生前的明代同类题材作品

在明代，文人志士对改编此类逸事的情绪高涨，改编和传播达到了一个高潮。在边三岗戏曲作品《芙蓉屏记》之前，“芙蓉屏”故事的基本情节已经成形。在小说方面，有李昌祺（1376~1452）的《剪灯余话》中的《芙蓉屏记》。剧写：崔英，真州人，家庭十分富有，荫袭浙江温州永嘉县尉之职，携妻子王氏赴任。途经姑苏，中秋赏月，舟人顾氏兄弟看崔家吃的是山珍海味，用的是银碟金盏，起了歹意，于是趁崔氏夫妇欣赏夜景之时将崔英推入水中，并将所带奴婢全部杀害，单单留王氏一人，想让她做自己的儿媳妇。王氏假装答应，趁顾阿秀酒醉之时逃到尼姑庵中，削发为尼，法名慧圆。顾阿秀把打劫来的“芙蓉屏”施舍给尼姑庵，王氏见屏，认出是自家之物，思夫心切，遂在屏上题词《临江仙》一首。后来郭庆春偶游庵中，将“芙蓉屏”买去献与御史高纳麟。而崔英由于幼年时会游泳，落水后拼命游到岸边，并被人救起，以卖书画为生，高纳麟因喜爱崔英的字画，便请他做塾师。当崔英偶然看到“芙蓉屏”以及王氏题字时，潸然落泪，高御史问其原因，崔英就将行舟遇盗被劫之事告与高公，并告之此画是自家被劫之物，而题字则是妻子王氏的笔迹。高御史遂派郭庆春查明情况，并借为夫人诵经之名，将慧圆请到家中。后来，监察御史薛理溥化路过此地拜访高公，高公让薛理溥化逮捕了顾氏兄弟，崔英重获家财及敕牒文书，并且在高御史的帮助下与妻子王氏团聚，重新去永嘉赴任。崔英任满后，重过吴门，而高公薨，夫妇二人嚎啕大哭，如丧至亲，并做法事三天三夜，王氏因此长斋念《观音》，从不放弃。

在戏曲改编方面，目前所知就有明初戏文《芙蓉屏》，叶宪祖《芙蓉屏》杂剧，张其礼《合屏记》，阙名《芙蓉屏》传奇；清乾隆年间王环《芙蓉屏》传奇，清魏宪《芙蓉屏记》传奇。以上诸本均亡佚。今存有生活于隆庆、万历年间的

江楫所作《芙蓉记》传奇。

边三岗的戏曲《芙蓉屏记》大致沿袭了《剪灯余话》中的《芙蓉屏记》的主要情节，增设了个别人物在戏中作穿插，保留了崔英、王氏、高纳麟、高纳麟之妻李夫人、郭庆春等主要人物，增设了妾贞姬、仆崔义、邻人时祥和犯罪团伙等人物，将盗贼顾阿秀兄弟改为顾阿季，将顾阿秀设置成为与王氏同在一庵堂的尼姑。情节上沿袭了乘舟赴任、舟中遇难、沉英水中、霸占王氏、中秋脱难、穷途卖字、小庵落发、盗舍芙蓉、高门延塾、调感芙蓉、高门留尼、劝留青丝、重获官凭、守义辞婚和再世婚姻等情节，增设了赏春作画、童男童女、贞姬自刎、崔义救主，带兵剿匪等情节，删去崔英任满后重过吴门这一情节。边氏在人物设置上的调整与情节上的增添，使得作品在内容上更加充实、情节上更加精彩、设置上更加合理，增强了作品的连贯性、合理性和趣味性，但是也存在崔英人物形象前后反差太大的不足。

2.3 戏曲《芙蓉屏记》高纳麟的人物原型

实际上“芙蓉屏记”的故事又是一个半真半虚的故事，介于稗官野史之间。例如，故事中的一个主要人物形象御史大夫高纳麟在元史上就真有其人，《元史》云：

纳麟，知曜之孙，睿之子也。大德六年，纳麟以名臣子，用丞相哈剌哈孙答剌罕荐，入备宿卫。十年，除中书舍人。至大四年，迁宗正府郎中。皇庆元年，擢金河南廉访司事。延祐初，拜监察御史。以言事忤旨，仁宗怒叵测，中丞朵儿只力救之，乃解。又言风宪恃纠劾之权而受人赂者，宜刑而加流。四年，迁刑部员外郎。六年，出为河南行省郎中。至治三年，入为都漕运使。泰定中，擢湖南、湖北两道廉访使。天历元年，除杭州路总管。锄奸去蠹，吏畏民悦。明年，改江西廉访使。南昌岁饥，江西行省难于发粟。……八年，进金紫光禄大夫，请老，不许，加太尉。御史劾罢之。退居姑苏。

十二年，江淮盗起，帝命为南台御史大夫。纳麟承诏即起。仍命兼太尉，设僚属，总制江浙、江西、湖广三省军马。诏遣直省舍人海玉传旨尉谕之。纳麟北面再拜曰：“臣虽耄老，敢不黽勉从事，尽余生以报陛下！”至则修筑集庆城郭。会江浙杭城失守，淮南行省平章政事失列门引兵往援，次于采石。纳麟使止之曰：“闻杭贼易破不足忧，今宣城危急，先宜以兵救宣城。”乃调典瑞院使脱火赤率蒙古军应之，大破贼于埭下门，宣州以安。已而贼陷徽州、广德、

常州、宜兴、溧水、溧阳，蔓延丹阳、金坛、句容，略上元、江宁，游兵至钟山，集庆势甚危。纳麟乃力疾治兵，部署士卒，命治书侍御史左答纳失理守城中，中丞伯家奴戍东郊。是时湖广行省平章政事也先帖木儿军和州，纳麟遣使求援。也先帖木儿曰：“我奉命镇江北，不敢往援江东。”纳麟复遣监察御史郑鄴力促其行。也先帖木儿引步骑度采石，至台城，入候纳麟疾。纳麟喜，即以其故闻于朝。已而也先帖木儿兵东趋秣陵，杀贼二千余人，平湖熟镇，尽复上元、江宁境，乘胜入溧阳、溧水，贼溃奔广德，其据龙潭、方山者奔常州。时江浙行省平章政事三旦八、右丞佛家闾亦引兵来会。所在群贼皆败北，州郡悉平。

十三年，纳麟固请谢事，从之，命太尉如故，乃退居庆元。十六年九月，诏以江南行台移置绍兴，复以纳麟为御史大夫，仍太尉。明年，移治绍兴。十八年，赴召，由海道入朝，至黑水洋，阻风而还。十九年，复由海道趋直沽。山东俞宝率战舰断粮道，纳麟命其子安安及同舟人拒之，破其众于海口。八月，抵京师。帝遣使劳以上尊，皇太子亦馈酒脯。而纳麟感疾日亟，卒于通州。年七十有九。^①

高纳麟是元代理想高官形象的典型代表。元代社会灾荒频繁、民不聊生、官逼民反的时代气息严重，人们生活在水深火热之中，生活了无希望、困苦不堪。在这样困苦不堪的社会现状下，不管是在普通大众还是在剧作家的心中，都希望有清廉正直、为民请命、关注民生的官员出现。高纳麟这一形象也就应运而生了，他为人正直、热情、清廉，刚正不阿、爱惜人才、富于同情心。皇帝多次委任于重职，是治国安邦的一名不可多得的人才，也曾担任南台御史大夫一职，专管捕盗之事。他的设置无疑是这部戏剧创作中至关重要的角色，是连接失散的崔英夫妇并促成二人重逢的唯一桥梁，是推动剧情发展的助燃器，是处在水深火热之中百姓和剧作家的美好希望的象征。对于素不相识的崔英，他因爱才而结缘，又因对其遭遇深表同情而将其留作塾师，并且费尽周折、想方设法的为崔英伸冤报仇，找回了王氏并劝其还俗，促使夫妻二人得以团圆。

从上节高纳麟小传中可得知高纳麟大致生平以及升迁情况，这些史实在边三岗《芙蓉屏记》中被运用，所以后者中高纳麟在退居庆元这段时间与《芙蓉屏记》中的时间点高度吻合。例如，《芙蓉屏记》中叙述：至正十一年辛卯，崔

^① 参见宋濂、王祜主编：《元史》[M]·卷一百四十二·列传第二十九，北京：商务印书馆，1974年

英赴温州永嘉县尉，途经苏州，被盗劫。盗沉英水中。英幼习水，潜囚波间得救，遂陈告于平江路。崔英听候一年，无音耗，此时已为至正十二年。又过了半年，大概为至正十三年，被高公请作塾师。高纳麟小传记载：至正十三年高纳麟退居庆元。这个时间点与《芙蓉屏记》中崔英来到庆元的时间一致，也正是这一年高纳麟遇到崔英并知晓了崔英的冤情，又暗中将王夫人接入府中。此时，高公旧部进士薛理溥化拜访高公，高公将崔英夫妇的事告之薛理溥化，并让其逮捕盗贼，崔英重获官凭与家财，这时距离崔英之妻王夫人接到高纳麟府中已经一年，大约已到至正十四年到十五年之间，崔英夫妇团聚，崔英携妻赴任。

《芙蓉屏记》与高纳麟小传也存在不吻合之处。例如，高纳麟小传中记载：至正十九年八月，高公卒于通州。而《芙蓉屏记》中则有：“英任满，重过吴门，而公薨矣。夫妇号哭，如丧其亲，就墓下建水陆斋三昼夜以报而后去”的记载，《芙蓉屏记》记载的高公是卒于平江，这一点与小传中卒于通州的史实并不相符。除这点不相符合外，小传中其他事件的时间点都与“芙蓉屏记”中的时间点大致吻合，这就大大增加了“芙蓉屏记”些列故事的真实性和历史感。

由《元史》中高公小传大致可推断为崔英、王氏夫妇之事大概在历史上确有其事，而“芙蓉屏记”系列作品可能也就是按照崔英、王氏和御史高纳麟之间的真实故事改编而成的。

第三章 《芙蓉记》与《芙蓉屏记》之文体比较

3.1 江楫所著《芙蓉记》简介

明代另一作者江楫所著《芙蓉记》，情节内容与边三岗《芙蓉屏记》相似，但根据江楫的生活年代，其《芙蓉记》应晚于边氏《芙蓉屏记》。

江楫《芙蓉记》，今存康熙间刊本；另，《古本戏曲丛刊五集》收录。作者江楫，生平情况不详，字蔡南，号楚荆门百莱主人，湖广荆门（今湖北省人），大约生活在隆庆、万历年间。由江鼎金《芙蓉记·序》可知：

幼称神童，五岁能对，七岁能诗。稍长，凡经史百家，寓目成诵。见者无不以南宫第一人相期。无何，数奇，赴荆围十一次，连不得志于有司，遂以明经筮仕曾河南汝宁府真阳县尹。官居三载，善政累累，但其胸中磊落，不可一世之意，时形于事上接下间，以致忤当事意，即挂冠归里。囊无长物，唯图书数卷。家于汉滨之新城镇，构小楼，教子课孙，与二三老友诗酒娱乐或痛饮高歌，一舒其愤懑不平之气。壮志雄心，至老未艾。晚与曾祖母李儒人成全里中婚姻数家。偶阅野史，见崔英小传，援笔作《芙蓉记》戏文三十章。词内所称高御史，盖自况也。所称李夫人，况吾曾祖母也，记成付梓，一时远近传颂演习，脍炙人口。

根据上一章对《芙蓉屏记》作者边三岗的推测，我们可知边三岗的生年大概在正德十三年（1517），最早不早于弘治最晚不晚于嘉靖，主要生活在嘉靖、隆庆、万历年间。《芙蓉记》作者江楫生活于隆庆万历年间，由此可知边三岗年长于江楫，边三岗《芙蓉屏记》的创作年代也应早于江楫《芙蓉记》，黄仕忠先生认为江楫《芙蓉记》副末开场之[满江红]二阙在语气间有袭用边三岗创作首三句的嫌疑，大概也是因为这个原因。

《芙蓉记》与《芙蓉屏记》虽然题材一致，内容相似，但两部戏曲的差异也很明显，而且表现在多个方面。本章着重分析两部作品在体制上的不同。

江楫所著《芙蓉记》传奇共计三十出，“传奇戏曲本身是一种长篇的戏曲样式，与杂剧篇幅的短小精悍不同，传奇戏曲要求蕴含更为丰富的艺术容量，也就是要求展现更为复杂的社会内容，表现更为曲折的故事情节，塑造更为丰满

的人物形象。”^①相比于李昌祺的《剪灯余话》（卷四）《芙蓉屏记》与凌濛初的话本小说《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》而言，传奇这一文体使得剧作家有了更大的发挥想象的空间。李昌祺与凌濛初的版本由于受到文体的限制，是以崔英携妻子王氏赴任为开端，“苏州遇难”为转折，然后便沿着妻子王氏这一条主线铺展下去的，采用的是单线结构的方式推进故事的发展。而江楫的《芙蓉记》则是铺展出一主两副的情节结构：以崔英夫妇悲欢离合为主线，以芙蓉屏为中心线索，从而构成了一连串的巧合，以崔英夫妇间的深厚情感为动力来推动情节的发展；同时又增加了御史高纳麟仗义救人、艄公顾阿秀行盗为两条副线，穿插推动情节的展开。具体来说，从“舟中遇难”一出开始，主线一分为二：其一是崔英方面，包含“暗涉逃生”、“劝告当途”、“穷途卖字”、“山寺乡情”、“高门延塾”、“见调伤妻”、“雪天旅思”、“守义辞婚”出；其二是崔英之妻王氏方面，其轨迹贯穿“舟中见节”、“中秋脱难”、“小庵落发”、“礼佛思夫”、“调感芙蓉”、“询尼究迹”、“高门留尼”、“劝留青丝”出；两条主线都在高御史副线汇合，再发展至“再世婚姻”、“尼庵庆会”出，以大团圆的形式收场，全剧结束。三条线互相呼应、互相促进，使得剧情发展与人物塑造显得相对饱满、自然、顺畅。

边三岗《芙蓉屏记》内容情节较之于江楫《芙蓉记》更加丰富，而这是与其独特的形制特征有关的。大体上说，《芙蓉记》是纯传奇形式，《芙蓉屏记》则保留了较多的南戏特征。

3.2 《芙蓉屏记》的文体特征

边三岗所著《芙蓉屏记》大概是由于处在由南戏向传奇的转型阶段，其文本既保留有南戏的特征，也具有传奇的一些文体特征，属于南戏与传奇的过度样式。而创作相对靠后的江楫《芙蓉记》则基本上符合传奇文体的特征。明传奇作为明代戏曲的主要组成部分，它的繁荣标志着中国戏曲发展的另一新阶段。宋元南戏发展到明代时改称为传奇，主要指那些以南曲演唱为主的中长篇戏曲。从总的发展趋势上看，从南戏到传奇，一方面是格律从自由趋于严整，一方面是语言由本色趋于文雅。下面通过对题目、分出标目、分卷、开场、生旦家门、角色设置和语体特征等方面来具体说明边三岗所著《芙蓉屏记》与江楫所著《芙蓉记》在文体特征上的差异性，从文体层面证明边三岗《芙蓉屏记》早于江楫

^① 参见郭英德：《明清传奇戏曲叙事结构的演化》[J]·求是学刊，2004年第1期

《芙蓉记》，并且犹存早期南戏的文体特征。

3.2.1 题目

“宋元戏文剧本开头必有韵语四句，用来总括剧情大纲，叫做‘题目’一般戏文题目的末一句即包含剧名，如陆贽典抄本《元本琵琶记》的题目云：

极富极贵牛丞相 施仁施义张广才
有真有烈赵真女 全忠全孝蔡伯喈

明中期的传奇剧本中戏曲剧本不再标首题目，而在副末念完开场白之后多了四句下场诗。”^①边三岗所著《芙蓉屏记》就少了开头四句韵语，而增加了四句总括剧情大纲的下场诗，有着明显传奇的文体特征。下场诗原文如下：

高都台救人仗义，孔贞姬自刎成仁。

王夫人报仇行智，崔俊臣守节笃论。

江楫所著传奇《芙蓉记》也是没有开头四句韵语，变成了总括剧情大纲的下场诗。原文如下：

崔俊臣死里逃生不娶。王圆慧再世姻缘调句。

高御史只凭一轴芙蓉。李夫人成就人间好事。

3.2.2 分出标目

“宋元戏文剧本原来是不分‘出’或‘折’的，只是顺着情节的展开，以连场形式一场一场地演下去。例如现存明永乐（1403-1424）年间抄本《永乐大典》所收戏文三种《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》和陆贽典抄本《琵琶记》，都是不分出（折）的。以出（折）作为戏曲情节的段落，是明中期以后的事”^②明传奇在文体上的显现出的另一特征就是剧本分出（齣）并加上出目。例如《桃花扇》，全剧共四十出，每出都有出目。如“却奁”（第七出）、“骂筵”（第二十四出）、“沉江”（第三十八出）、“余韵”（续四十出）等。

边三岗的《芙蓉屏记》大概由于成文较早，处于南戏向传奇过渡阶段的原因，只是对剧本进行了分出而并没有加上出目。江楫《芙蓉记》则在文体上更加趋向于规范的传奇体制，不但分出了出而且加上了出目，例如：赏春看画（第一齣）、致政还家（第二齣）、舟中见节（第八齣）、调感芙蓉（第十八齣）、再世姻缘（第二十九齣）等。

^① 郭英德．《明清传奇戏曲文体研究》[M]．北京：商务印书馆，2004年7月，第62页

^② 郭英德．《明清传奇戏曲文体研究》[M]．北京：商务印书馆，2004年7月，第63页

3.2.3 分卷

“宋元戏文不分卷，一部戏曲浑然一体。长篇戏曲分卷体例的出现和定型，大约也在明嘉靖年间，如嘉靖间刊本李开先《宝剑记》、嘉靖苏州刊本《琵琶记》、嘉靖刊本《荔镜记》等，皆已分卷。可知分卷正是传奇戏曲剧本特有的结构体制。”^①边三岗的《芙蓉屏记》并没有对整部戏曲进行分卷，也就自然不具备这传奇特有的结构体制。江楫的《芙蓉记》已经分为上下卷，具备这一传奇剧本特有的结构体制。

3.2.4 开场

边三岗《芙蓉屏记》在开场方面具有南戏的一些特征。“宋元戏文剧本进入正戏之前，先有一场戏，由副末上场，用一二阙小曲，开宗明义地将作剧宗旨或剧情大意告诉观众。因为戏文剧本没有出目，不知这一场在宋元时如何称谓，而明中期曲家一般称之为‘开场’或‘家门’”^②。一般首出由末角介绍剧情大意，称为“副末开场”。自第二出起，正戏开始，主要和次要角色次第出场，各种大小冷热场次互相配搭，戏剧矛盾逐渐展开，直到形成高潮。

结合南戏的特征我们来看一下边三岗所著《芙蓉屏记》所沿袭的南戏的一些传统。例如，开场设置，首出由末色介绍剧情大意，自第二出起，正戏开始，主要和次要角色次第出场，各种大小冷热场次互相配搭，戏剧矛盾逐渐展开，直到形成高潮。在首折，由末角介绍剧情大意，“副末开场”有南戏中特有的像“‘动问后房子弟，扮演何家戏文？’（内应）扮一本芙蓉屏。”这样典型的话语。这样的话语在《小孙屠》这样典型的南戏的第一出也有，如：“后行子弟，不知敷演甚传奇？”众应：“遭盆吊没兴小孙屠”^③。在属于戏文与传奇过渡样式的剧本《刘希必金钗记》第一出“副末开场”也具备，如：“众子弟每，今夜搬甚传奇？”内应：“今夜搬《刘希必金钗记》”^④。在《李卫公红拂记》中也有“试问后房子弟，今日搬演谁家故事，那本传奇？”内应：“今日试演一本《李卫公红拂记》”^⑤这样类似的语言。《芙蓉屏记》副末开场原文如下：

[末上][西地锦]世事无穷变态，人生有限时光。得徜徉处且徜徉，莫遣闲愁磨障。戏剧明理劝世，制成正调真腔。从头扮演做一场，博取知音称赏。○

^① 郭英德·《明清传奇戏曲文体研究》[M]·北京：商务印书馆，2004年7月，第65页

^② 郭英德·《明清传奇戏曲文体研究》[M]·北京：商务印书馆，2004年7月，第67页

^③ 钱南扬·《钱南扬文集·永乐大典戏文三种校注》[M]·北京：中华书局，2009年11月，第357页

^④ 郭英德·《明清传奇戏曲文体研究》[M]·北京：商务印书馆，2004年7月，第61页

^⑤ 刘致中·《读曲常识》[M]·上海：上海古籍出版社，1985年4月，第74页

动问后房子弟，扮演何家戏文？[内应]扮一本芙蓉屏。原来是此戏文，听我将正传名门念一遍，方显戏文大意。听我道来。○[芙蓉歌]真州阅阅有崔生，夫妇如宾家道成。夏辰玩赏荷亭上，追思亲嗜写芙蓉。一朝荫袭承君眷，江上买舟之任便。玩月滩头宝器明，盗心舟子窃惊见。勾连山寇劫孤舟，执缚崔子坠中流。欲图妻妾为子妇，西洋棹反配鸾俦。俊臣积善得天道，水底再生神护报。穷途卖字遇高公，廷入西宾主师教。庆节舟人醉菊篱，二淑逃难走江曲。自刎贞姬成烈志，知几王氏请为尼。泄机百寇由天启，手持芙蓉归院主。题词愿结来世缘，画堂英见泣血语。济世高公有义名，遣人三访得真情。恳托夫人劝蓄发，婉言敦请写传经。属吏绣衣真敏手，筵前说破奸贼丑。阿季反掌被擒缚，封证花屏已塞口。平寇图山得故凭，复官荣耀谢恩公。夫妇华筵重聚首，了缘今世大论明。后又四句题目：

高都台救人仗义，孔贞姬自刎成仁。

王夫人报仇行智，崔俊臣守节笃论。

相比于边三岗的具备明显的早期南戏特征的首折，江楫的首折则更具传奇的特点，少了像“动问后房子弟，扮演何家戏文？”这样在南戏中典型的话语。在江楫的《芙蓉记》中副末开场如下：

[副末上][满江红][调][末]时事勘嗟。百代间。韶华瞬息。叹古今节义忠贞。几人能识。春花木槿晚霞红。秋月草头朝露湿。也不须跨鹤上扬州名利局。绿蚁浮。颜尽赤。舞霓裳。开笑颜。莫等闲雪上少年头脊。场中傀儡假成真。矮人听唱虚和宝。待从容演调。记芙蓉人如玉。

崔氏成荫官尉。俊臣夫如同舟。姑苏山下被人谋。死里逃生双救。幸得芙蓉字画。姻缘再世重求。一时节义喜相投。当取声名传后。

崔俊臣死里逃生不娶 王圆慧再世姻缘调句

高御史只凭一轴芙蓉 李夫人成就人间好事

3.2.5 生旦家门

“宋元戏文剧本的正戏，一般先有‘生旦家门’，即第二出由生扮男主角登场，第三出由旦扮女主角登场。她们都是先唱一只引曲，接念‘上场诗’（词或古风），再念四六骈语的‘定场白’，其任务是作自我介绍，表述心事，引出情节。‘生旦家门’之后，从第四出开始，才是‘关目上来’，剧情一步步展开，角色一个个上场。这在明中期以后的传奇剧本中也成为定例，而且较之更为严

格，少有破例者。”^①关于生旦家门这一特征，不管是边三岗的《芙蓉屏记》还是江楫的《芙蓉记》中都是严格遵守的，都在第一出中有具体记载，这里不多作论述。

3.2.6 角色设置

南戏产生于民间，在初期阶段，它的结构简单、形式活泼自由，角色不过三、四人，进入城市后，剧本增长，角色最多可达几十人；角色分行亦渐细致明确，据「南词叙录」记载有「生、旦、外、贴、丑、净、末」七种。在《芙蓉屏记》中的主要角色构成如下：（生）崔英、（旦）王夫人、（占）孔贞姬、（丑）山寨大王、（净）顾阿秀、（末）崔义、（白）高纳麟。已经突破了南戏结构简单，角色较少的缺陷。江楫的《芙蓉记》在角色设置上也同《芙蓉屏记》一样设有多种角色。

3.2.7 语体特征

传奇在语言运用上给我们总的印象是典雅有余，当行不足，谨严有余，生动不足。剧中许多曲词，我们在书房里低徊吟咏，真觉情文并茂；而搬到舞台上演唱，不见得入耳就能消化，这实际上表现了明清文人剧作的共同特征，即“案头化”倾向。边三岗《芙蓉屏记》由于撰成时间较早，这种案头化倾向还不甚明显。到后期江楫创作《芙蓉记》时，就存在明显的案头化倾向。下面以江楫《芙蓉记》举例作具体分析。《芙蓉记》中对于船家顾阿秀唱词的描写，则有明显的语体失当。例如第六出“舟中遇难”中：

[丑扮船家上]...且有一个好娘子，生的花容月貌，娇滴滴粉脸生春，玉质奇葩，香馥馥明珠璨锦...

再如第十五出“盗舍芙蓉”中

[驻马听]师付，你看白白红红，无语芳芬好画工。莫不是醅醺初展？莫不是芍药娇姿、月桂仙容？敢是海棠春眠夜来风？敢是荷池畔佛须重？仔细详穷，仔细详穷，莫不是玉簪扑得牡丹花心动？

以上描绘王氏美貌的唱词，盗贼顾阿秀倒是唱的文采斐然，后一首[驻马听]是一首抒情诗，从像顾阿秀这样的盗贼口中说出，实在是不相符。排比句多用固然好，但是也要看清楚所使用的对象，用错了对象，再好的句子也都是不相宜的。其实这也是明代剧作家的案头化倾向的体现，即剧作家谙于案头把玩，

^① 郭英德：《明清传奇戏曲文体研究》[M]·北京：商务印书馆，2004年7月，第69页

而忽视了场上上演。“案头化”倾向的目的在于提高戏曲的审美品位和文学性，有一部分作家为了抒发一己之怀，不顾戏曲能否适合演出，也不顾音律是否和谐。很多时候戏曲唱词的文学性增强了，但是却不符合人物的身份，也不适合在舞台上演绎，而成了败笔。江楫对于强盗顾阿秀唱词之描写就可以说是典型的败笔，明显是用了不符合人物身份的语言。

边氏的《芙蓉屏记》则无这些问题，与江氏在盗匪的语言写作上有本质差别，边氏的语言更加口语，更贴近盗贼所处的生活环境，没有那么文绉绉的语言，反而使得人物的语言更加真实。例如在《芙蓉屏记》第十七出顾阿季初见慧圆时的语言就非常直白：

[净上][懒画眉]偶从古刹过禅房，细细经声出短墙。（好清声见，我看一看）
幼尼独坐甚端庄，看他一种出尘像，引得我心头高兴狂。（自家顾阿季便是，自从那日得了这幅画，有个姐氏，名唤顾阿秀在此寺内出家，方欲送他糊壁，看见一个小尼姑念经，生得十分标致，算来这家是长老智登的方丈，必然是他的徒弟，不免在此叫他一声，登师在家么）

相比于江楫将一首抒情诗放在盗贼的口说出，边三岗的这种朴实、直白的语言就显得更加符合人物的身份和剧情发展的需要，盗贼口中唱出文采斐然的词曲，怎么都显得不伦不类，不得不说是江楫的一处败笔。

总而言之，边三岗的《芙蓉屏记》既保留了南戏的文体特征也具备传奇的文体特征，对研究南戏向传奇过渡有其意义。

第四章 边三岗《芙蓉屏记》戏曲作品的艺术性

边三岗所著《芙蓉屏记》传奇与江楫的《芙蓉记》传奇相比较而言在戏曲改编上都取得了一定成功，也有很多共同之处。在人物设置上，它们都保留了崔英、王氏、高纳麟、高纳麟之妻李夫人等主要人物；在情节上，也都是按照一主两副的线索来铺陈，共同保留了赏春作画、乘舟赴任、舟中遇难、沉英水中、霸占王氏、中秋脱难、穷途卖字、小庵落发、盗舍芙蓉、高门延塾、调感芙蓉、高门留尼、劝留青丝、重获官凭、守义辞婚和再世婚姻等情节；在修辞手法上，注重运用排比的修辞手法，注重人物的心理描写。

边氏和江氏的这两部作品也有很多不同之处。边三岗所著《芙蓉屏记》传奇共计三十七出。江楫所著《芙蓉记》传奇共计三十出。三十七出使得边三岗在作品创作上有了更加充足的空间来铺叙剧情。在人物设置方面，增加了自刎成仁的孔贞姬和舍身为主的义仆崔义这两个人物形象，更加突出了忠诚、坚贞和道义。在情节安排方面，边三岗则更具合理性，将以前的船家改为顾阿季，而顾阿秀则变为顾阿季之妹，是和王氏同在一个庵堂的尼姑，这样也就为顾阿季为什么施舍芙蓉屏不去别的尼庵，偏偏来到王氏所在的尼庵，提供了一个更加合理的解释，不单单只是巧合而已。顾阿季也不是单独一个人打劫，而是在背后有一个强大的盗贼团体，也正是当时元代社会灾荒频繁、民不聊生、官逼民反的时代气息的具体表现。在情节设置方面，边氏虽然也是按照一主两副的脉络来铺陈故事，但是与江氏在情节安排上略有不同。从舟中被盗开始一条主线一分为二，分别介绍崔英与王氏在分别后的各自的发展，边氏在出目设置上，崔英与王氏二人在基本上是各占一半，江氏作品侧重崔英之妻王氏的描写，出目分布上也是王氏占据大半出目。

两部传奇作品对于相关文言笔记、话本小说的改编，体现出明代传奇改编的一些共性：从宏观角度来看，明代文人传奇通常致力于在情节结构上有所突破，以便于创作出跌宕起伏、感人至深的故事情节，从而表达更为丰富细腻的主题。从微观角度分析，这些文人其实也不愿意完全照搬原有的故事情节，即使是沿用原有情节也会做出较大的改编和删补。两部作品相比较而言，各有千

秋，边三岗所作的《芙蓉屏记》在人物、情节设置和人物语言运用方面则是略胜一筹。

边三岗《芙蓉屏记》在艺术性上有独到之处，主要表现在人物形象、戏剧情节等方面。

4.1 人物形象

江楫《芙蓉记》中人物主要沿袭话本《芙蓉屏记》中的人物，与小说相比也并没有进行增减，主要人物包括崔英、崔英之妻王氏、御史高纳麟；次要人物包括盗贼顾氏兄弟、高纳麟之妻、渔家张老汉、郭庆春、尼姑庵主、监察御史薛理溥化等一系列人物。而边三岗《芙蓉屏记》的作者在精心构思情节的同时，保留了剧中的主要人物和次要人物，新增崔义、贞姬、等人物形象，下文对这几个人物形象作具体分析。

4.1.1 崔英

边三岗对于崔英这一角色的刻画相对于江楫所著传奇和其他小说等作品来说相对丰富一些，在传统的故事情节里，崔英这一角色刻画并不多，性格在剧中也没有太大的变化，具有古代书生的类型化特征，在与妻子王氏的刻画相比较中稍显逊色和干瘪。而边三岗在刻画崔英这一人物形象中则加大笔墨，在与妻子王氏的刻画中基本上是平分秋色，在出目的分配中可以看出两人是各占一半的（即描写一出王氏，下一出就描写崔英）甚至在最后的章节中还加大了崔英的描绘，增加一出崔英带兵剿匪并接济时样的故事，与之前的版本大不相同。但是，边三岗所著的《芙蓉屏记》却又有另外一个欠缺，就是对崔英性格的刻画前后差距太大，难免令人产生疑惑。例如，在之前的出目中，边三岗将崔英刻画成与传统书生基本无异的形象，但是问题是，就是这样一个文弱书生，在最后竟然神奇的变成了可以调兵遣将的将领，并且实力非凡，虽然不排除崔英经过这一劫难后自身有所成长，性格难免会发生变化，但是从之前保护妻妾都困难的书生转变为可以率领数万大军的将领，变化之大，另读者很难接受，稍显突兀。

在唱词方面，边三岗和江楫在剧中都善用排比唱词，江楫更是爱用排比和设问相结合的句式来表达人物的情感，这种一问一答的排比句式即引起了读者的注意，也增强了语言的气势。例如江楫《芙蓉记》第二十出“见调伤妻”：

[折桂枝]莫不是赛名园，魏紫姚黄？不是。莫不是二郎官，睡起红妆？不

是。莫不是花开芍药，百媚娇娘？不是。莫不是鸳鸯花，气味非常？也不是。莫不是夜合花，无语贪芳？仔细参详，越添惆怅，还是我读书时新手丹青？是做梦呵？却敢是覆芭蕉，鹿梦诚惶。

四个“莫不是”既是排比也是设问，两种修辞手法的结合运用把崔英心情的转变描绘的淋漓尽致。设问的运用，自问自答，能吸引读者，启发读者思考，语气上也相对较为缓和。先是对生死未卜的妻子挂虑不已，在确认了画中所题《临江仙》为妻子执笔所作时，心情由慌乱复杂转为更加忐忑不安，凸显了对妻子的情况万分担忧的焦虑之情。

[马儿落]我想起为娇妻泪几行，我想起为娇妻发已霜，我想起为娇妻消瘦了沈约腰，我想起为娇妻憔悴了潘郎像，我想起为娇妻夜拊孤床，我想起为娇妻望了些清宵月，我想起为娇妻听了砧响，我想起为娇妻客路里苦艰辛，我想起为娇妻穷途时无主张。

九个“我想起为娇妻”妙在用排比的句式造成一泻千里之势，吐露了自己对妻子的万般思念与万般疼爱之情，细腻的刻画出崔英的心理变化，从思绪万千到魂不守舍再到黯然神伤的微妙的心理变化，把一个活生生的崔英形象呈现在读者的眼前。

边三岗笔下崔英的语言也是善用排比的句式，给人一气呵成、气势磅礴之感，例如在《芙蓉屏记》第二十一出中：

[解三酲]我为他，我遍村居。我为他，梦恋江曲。我为他，狐疑展转心头。我为他，鹃泪淋漓枕上湿。遥思忆。我为他，闷逐海阔恨压山低。

[前腔]我为你，劫掠强盗任捕缉。我为你，溯派穷源觅令妻。我为你銓会上札给凭具。我为你朝宁投疏乞补职。宽心住，管保你夫妻重会。禄位无虞。

以上两段唱词通过五个“我为他”和四个“我为你”将崔英孤身一人漂泊异乡，万般无奈寄人篱下的凄凉之情刻画出来，更对生死未卜妻子王氏万分挂念，这两段唱词用复沓的句式，给人一气呵成之感，节奏感强，增加了语言的气势，回环起伏，充满了语言之美，把对王氏的思念之情抒发的淋漓尽致。

另外，崔英这一人物形象还是很有教化意义的，仅从高公为他做媒这一出就可以看出他的高尚品德，在大仇得报、赃物已还、官凭失而复得这桩桩喜事面前，面对自己救命恩人高公的做媒，双喜临门的大好事，本不应该拒绝，但是崔英却毅然拒绝，如《芙蓉屏记》三十四：

[生][前腔]“非是我执一牢拒。奈停妻怎娶妻，纵然流离分散，终须完聚。肯辜恩做口实。常笑那败坏伦常、行同犬彘。要把纲常大谊誓自扶持。铁心耿耿天地知”

崔英将败坏伦常之事比喻成形同犬彘，句句发自肺腑，感人至深。表现了崔英重情重义、不忘患难之妻的高尚品质。这在那样一个男尊女卑的封建社会实在是难能可见。

4.1.2 王氏

对于王氏，边三岗也是下足了笔墨着重刻画，作者的笔下，王氏是一位及聪慧、才情、胆识、机警、果敢和忠贞为一体的古代优秀典型妇女的典型象征，是作为仙界童女下凡以正世俗风气的典范。边三岗的塑造与江楫的相比更加真实、更加理想化。江楫笔下的王氏性格更接近与人性，贴近生活，性格的发展更加的丰富多彩，但是却少了些聪慧。我们先看下江楫笔下的王氏，在江楫的描绘中王氏在遭遇家难突变的情况下，毅然决然的选择了殉夫，有的是那种决绝。而边氏笔下的王氏，她性格特色尤其体现在第十一出中的唱词中：

[前腔]藁砧丧。命运单。好马何曾背二鞍。舟子岂良缘。命妇怎二天。此身躯风化关。这从违要果断。旦：贞姬你岂不知这个主意，他留你我为儿妻，非贼而何，假如身将及污，不得不死，他说他儿子西洋去了，必假年月方回，你我用心扶侍老贼，着他心稳，倘得空走脱，告到官词，可报儿夫之仇，我非真顺他，贞姬你听我说。

[前腔]我非怕死，故敬惮。有这恨由不共天。饶他奸上奸。终须冤报冤。你深藏舌，莫浪言。我衷肠事有管见。

上述唱词正是边氏与江氏在“芙蓉屏记”故事类型中对王氏性格塑造不同之处的体现。江氏笔下的王氏只知道一味的反抗，最后使得自己落入被关的地步。而边氏所创作的王氏正是经过对处境的分析后，权衡利弊，选择了假装顺从行盗之人，免遭皮肉之苦，然后伺机逃走。她不但自己不鲁莽，而且劝住莽撞的贞姬不要一味求死，要先保住身家性命才能谈报仇之事。在殉夫不成，无奈被挟持的情况下仍能忍辱负重，体现的她的坚忍；在中秋酒宴中劝酒然后伺机逃走，体现了她的机警；不忘夫仇，拒绝再嫁，誓死守节体现了她的刚烈。就是通过这样的描绘，王氏的隐忍和智慧活脱脱的体现了出来。

江楫对崔英之妻王氏的刻画也时常采用排比和设问相结合的句式来增强文

章的气势，例如第十一出“中秋脱难”：

[前腔]（旦）莫不是贼子们，醒来追赶？（不是感人的声喉；）莫不是夜行船，途间放短？（也不是；）莫不是打渔人，湖歌野唱？也不是人唱；莫不是命里乖，又有强人见？（呀！走到湖里去了！）泥又泥，滩又滩，原来是南枝乌鹊。

这段唱词江楫又是运用四个“莫不是”，又是排比和设问的修辞手法相结合。入木三分的描绘出王氏在逃出虎口时害怕紧张而又慌乱的情绪，通过这几个“莫不是”王氏对自己所遇的情况进行逐一猜测又进行逐一否定，搞了半天原来是南枝乌鹊，最终确定是自己吓自己。这一段的心理描写把王氏的内心世界淋漓尽致地表现了出来。

从语言特色上来看，边氏则和江氏一样，也善与借助气势磅礴唱词来刻画人物情感。我们同样通过挑选崔英“见调伤妻”和王氏“中秋逃难”相关出目，来看江楫和边三岗的唱词特色。具体看《芙蓉屏记》第十五出中王氏的唱词：

[山坡羊]冷清清寒江寂静。湾曲曲穿林小径。踈刺刺风惊败荷。昏惨惨云际月钩横。连夜行，又不知西与东。漫涉露草罗袜重。泪渍重叠袖染红。伤情。艸茸茸，地甚名。伤情。心遥遥，何处容。（走了一夜，犹自在江边，怎生是好。）

[前腔]荒忙忙，江边逃命。愁脉脉，死生难定。瘦怯怯，软弱身体。急煎煎，走不出羊肠径。心自惊，百忙里，脚又痛。前途眼盼那不动，遥指踈林几杵钟。（呀，原来是座寺院，尚未启门）伤情。望门，投梵王宫。伤情。拔难，拜救苦经。

这两段唱词，一前一后紧密相连，剧作家用“冷清清”、“湾曲曲”、“踈刺刺”、“昏惨惨”、“慌忙忙”、“愁脉脉”、“瘦怯怯”、“急煎煎”这一系列的环境描写的叠词，把当王氏在逃难中黑暗、冷清、孤寂、无助的境况呈现在读者眼中，将虎口逃生的王氏又惊又怕、不知所措、悲喜交加的慌乱心情刻画的入木三分。虽然前路渺茫、无比艰辛，王氏还是勇往直前。

边氏与江氏在唱词上都注重叠词的运用，使用排比的句式，句式整齐、语调铿锵、气贯长虹，不但使得唱词读起来朗朗上口，有一股强大的力量，而且可以增强语句的表达效果，加强语气和气势，达到意蕴深厚的效果。

4.1.3 高纳麟

高纳麟是元代理想高官形象的典型代表，历史上也确实有其人，前面已做论述，这里不再赘述。他为人正直、热情、清廉，富于同情心并且十分爱惜人

才，对于素不相识的崔英因爱才而结缘，又因对其遭遇深表同情而将其留作塾师，并且费尽周折、想方设法的为崔英伸冤报仇，找回了王氏并劝其还俗，另夫妻二人团圆。边氏之作减去了最后高纳麟赠崔英夫妇奴婢各一，送其上任和在崔英夫妇任满后重过吴门而高公已死，夫妇二人嚎啕大哭、如丧其亲的情节，而将其改写成崔英夫妇、贞姬、崔义和高纳麟都受到了皇上的封赏作为结尾。见三十六出中的封诰一段：

[诏书已到，跪听宣读]奉天承运皇帝诏曰，朕以忠义教天下，曾勉臣子以尽忠。望妇人以守义。近得御史薛理普化，奏称永嘉县尉崔英，擒寇立功，复仇竭义。其妻王氏，困蹶守志。毁面全贞。其妾贞姬脱主母而成杀身之仁。其仆崔义捍主人而奋捐生之义。致仕高卿、亚妻尚氏、委曲济人。砥砺名教。又维成崔英夫妇之美者也。功实足上。恩不可施。崔英陞受行省参知政事。王氏封苏郡夫人。高纳麟志坚归隐。进封崇义公。岁加禄米百石。尚氏加封德寿夫人。亡妾贞姬赠贞烈夫人。庙祠于临江。亡仆崔义赠义勇郎官。表门与故里。

大概是明代剧作家大都追求完美的大团圆结局的缘故，边三岗也不例外，让剧中人物都得以名垂青史，受世人敬仰，也正好与前面第八出中所题的“玉皇上帝，为下方伦理不明，夫妇乖乱，或夫弃其妇，或妇二其夫，帝深愍焉，特命金童玉女，降生凡世，为崔或家男妇，故使遭盗劫水溺，崔英立丈夫之志，王氏守贞女之节，夫妇各尽其道，为法当时，流名后世”相呼应。

4.1.4 崔义

边三岗与其它传奇剧作家一样，注重于宣传封建的传统教化，突出君臣之外的绝对忠义精神，在大多数明传奇的作品中，表现绝对忠义之道的并非都是那些名留青史的人物，而是寻常百姓。在大是大非面前，他们表现的当仁不让。崔义这一人物的设置就是为了彻底的把忠义精神演绎出来。“传奇中的仆人角色，最是彻底地实践“绝对道德”要求，他们为人处世大多凭着天生的良知。戏中他们有时比主人还要深明事理。他们的智慧一方面与生俱来，一方面从生活经验积累所得。他们虽然从未受过教育，却能切切实实的把忠义精神演绎出来。”^①传奇戏曲作家也热衷于通过刻画义仆的形象，从而达到宣传教化的作用，例如王实甫《崔莺莺待月西厢记》中的红娘；郑廷玉《包待制智勘后庭花》中的王庆；纪均祥《赵氏孤儿大报仇》中的程婴等等。崔义之忠在《芙蓉屏记》

^① 司徒秀英：《明代教化剧群观》[M]·上海：上海古籍出版社，2009年2月，第64页

中就突出体现在第十出他“舍身护主”的忠义之举上。

[杀生介][末]横身把刀拦。代死将他换。[丑]你死也替不了他。[末]愿杀了我罢。[外]你死也是瞎死了。[末]身虽没，名有传。[丑]杀了这厮叫他传名。[末]临患难，肯偷免。

虽然崔义这一人物形象只是在前十出只是简短介绍，出场极少，意义却大。他“舍生取义”的行为在中国传统的主仆观念中普遍存在。君权、父权、夫权是中国古代政治、社会、家庭的核心权力，长久下来“忠诚”已经成为人的基本特性，仆人常用护主的行为来表现他们的忠诚、恭敬和顺从，这样的忠义行为其实是从中国伦理道德中引发出来的一种感恩之情的体现。

4.1.5 孔贞姬

孔贞姬这一人物的出现，其实也是“舍生取义、自刎成仁”这一忠义行为在女性世界的具体体现，边三岗在已经塑造了像王氏这样集聪慧、果敢、忠贞于一身的女性之后，似乎还不满足，力图塑造一位更加刚烈的女性形象来表现忠贞，这样孔贞姬也就诞生了。在第十三出中，孔贞姬唱出了自己的心声：“占：我就死他逃捐生。自刎龙泉，身洁志成。”孔贞姬舍身助王氏逃脱，自刎龙泉、身杰志成，从而流芳百世。孔贞姬与王氏的关系我们也可以看作是一种主仆关系，孔贞姬舍生取义的行为与上文分析的崔义的舍生取义、忠心护主的行为有着相通之处，都是文人墨客对于现实社会不满的一种体现。他们强烈的呼唤等级关系融洽的社会秩序；渴望除暴安良、百姓安康的社会风气；更有着对赏罚分明社会政治经济秩序的期望；对奸臣贼子忘恩负义行为的痛斥。

4.2 戏剧情节

边氏主要是按照一主两副的脉络来铺陈故事，以崔英夫妇悲欢离合为主线，以御史高纳麟仗义救人、艄公顾阿秀行盗为两条副线，其中又暗藏隐线邻人时样这一线索，穿插推动情节的展开。从舟中被盗开始，一条主线一分为二，分别介绍崔英与王氏在分别后的各自的发展，最终两条主线都在高御史副线汇合，再发展至“崔英带兵捕盗”和“再世婚姻”出汇合成一线，最终以手刃仇敌、再会邻人时样、夫妻相会、重获官凭、重新赴任这样皆大欢喜的场面收场，全剧结束。

边氏所著《芙蓉屏记》相比于江氏所著《芙蓉记》从出场顺序看，似乎更具有合理性、生动性和曲折性，边氏所著在第一出介绍崔英邀请王氏与孔氏观

赏芙蓉，衬托出崔英与王氏和孔氏感情和谐，与王氏感情深厚；第二出则交待创作芙蓉屏的原因，即因其父崔彧酷爱芙蓉，而今芙蓉再开，先君不见，所以借画这芙蓉屏来慰藉自己的思亲之情，引出线索物件“芙蓉屏”；第三出，则介绍了强盗团伙的出场，以及介绍顾阿季为什么会由好端端的一个船家而走上与强盗团伙合作、为强盗团伙提供情报的道路的原因，交待时代大背景，为以后崔英夫妇遭到打劫做铺垫。再来看江楫所作《芙蓉记》的出场顺序，则显得叙述结构有些混乱，传奇的第一出为“赏春看画”，先是烘托出崔王二人感情深厚，引出“芙蓉屏”；第二出“至政还家”则跳跃式的将读者的视线引向了御史高纳麟；第三出“尼庵说法”又将读者的视线带到了庵堂。三个几乎是毫无关联的场景转换，不但分散了读者的审美视线，显得十分唐突，而且更是令人产生莫名其妙之感，如此一来必然会拖慢叙事节奏，使得整个剧情显得拖沓冗长、重复。

再从情节的发展设置来看，边氏的设置就更加合理和符合逻辑，对崔英人物形象的刻画则是显得更加丰满。例如，从第四出开始交待皇上赐诏崔英荫袭永嘉县尉，同村之人皆前去祝贺，其中包括对崔英心存嫉妒之人时样，这也为后来当时样救起崔英后得知他官凭已失，无法再去赴任，嫌弃崔英“是冤家而不是邻家”，从而对崔英不再接济，仅仅给一百钱让崔英去写状纸，转为躲避崔英埋下伏笔，然而就在时样躲避崔英途中，时样却又成为盗贼团伙的俘虏，最后崔英带兵清匪，不计前嫌救下时样并且馈赠他大量钱财，这一环紧扣一环，使得故事情节更具有连贯性和合理性。通过前前后后崔英与时样的对比，也使得崔英这个人物形象更加立体与生动，而不再显得扁平，更加突出了崔英的美好品质。同时也正是由于像时样这样的人物的出现，更加反衬出崔英的品行高尚，也使得边氏的剧作更加贴近和融于现实生活，像时样这样的人才应该是那个时代社会上的大多数，在那样一个民不聊生、盗匪猖獗的时代，人们肯定是有私心的，并不是每个人都像剧作家创作的“光辉伟大的人物”那样大公无私、舍己为人。江氏所作虽然也设计出这样一个人物的出现（即渔家张老汉之子），但是并没有着重笔墨加以描写，仅仅只是简简单单一笔带过，并没有延续发展下去，与后面情节衔接，继而丰富故事的情节，却只是突出的描绘了对渔家张老汉的美好品质，教化意味明显，趣味性稍有欠缺。

另一方面，边氏在情节的安排上，增加了神仙色彩浓烈的第八出和求神问

卜的第二十出。第八出就明确交代“玉皇上帝，为下方伦理不明，夫妇乖乱，或夫弃其妇，或妇二其夫，帝深愍焉，特命金童玉女，降生凡世，为崔彧家男妇，故使遭盗劫水溺，崔英立丈夫之志，王氏守贞女之节，夫妇各尽其道，为法当时，流名后世，鬼判，明日崔英落水，急：拯救，毋违帝命。”这一出目从命运与神话的角度交待了崔英与王氏两人不凡的身份，此二人乃是玉帝派下凡间的金童玉女，目的就是男的立丈夫之志，女的守贞女之节，为世人作表率，以正社会风气。这一出中还对二人为何会遭此劫难交待了原因，因果宿命的观念十分明显。崔英落水是因为崔英之父崔彧曾经劝元伐宋，灭了中原，而在汉人根深蒂固的观念里，宋朝乃是正统，而元朝是蛮夷之族，所以崔彧的做法自然是有悖于汉人的正统观念的，在封建社会中子替父受罚也是天经地义之事，所以才会有崔英行舟遇盗这一劫难。封建社会中的因果报应、宿命、父债子还的观念深入人心，通过崔英、王氏等等一系列人物在剧中的表现，君臣、父子、夫妻等之间的伦理道德在这部剧作中规正，起到表彰示范、教化世人的作用。在第二十出中，当王氏发现芙蓉屏不见了时，心中抑郁成疾，于是请老尼去请灵先生（即李先生）算命：“净：[前腔]霎时破败形，一路官财盛，依我说终不是僧尼困穷。日干注就遭中否，格局终来有后程。谈尊命，你丈夫在。旦：休作要出家人那有丈夫，净：你夫星显荣。”命理之学向来就是封建迷信的残留产物，但是李先生这番准确无误的推论，无疑证明了古人相信命运，思想上依靠迷信这一特点。也就更为为这部剧作增加了几分神秘性和浓厚的封建色彩，多了些宿命因素和因果报应的教化色彩。

4.3 演唱形式

南戏的各种角色均可演唱；除独唱外，还有对唱、同唱及合唱。独唱用以抒发人物的内心情感；对唱、同唱用以交流人物间的思想情感和促进戏剧矛盾的发展，合唱用以突出语意，烘托气氛和渲染环境，从而增强戏剧性。《芙蓉屏记》中就有很多合唱和对唱，例如第三十五出就是典型的同唱：

[生旦][合前前腔]捐生取义真别样。劲节玉碎金刚。这声名，日月争光。汗颜再醮何当。

在第七出就有典型的生旦对唱：

[生][临江仙]绿暗汀舟秋夜晴。巧云静饮长空。江山堪写图画中。栏杆斜倚处。凝望月华生。[旦]天上楼台随影见。随之杵臼药成。人间此夜最关

情。中分九秋节。占断一年明。

这段对唱，将崔英与妻子恩爱非常、琴瑟和谐的婚姻状况表现了出来，夫妇二人以诗为媒介互相交流、增进情感。

在第十三出有典型的贞姬与王氏的合唱；

[旦][忆多娇]脱牢笼，离火坑。潜向芦花影里行。[占]咱可往那里去，遥望山家深处容。[合]断肠西风。

这段合唱将王氏与贞姬身处险境，前有狼后有虎的艰难的逃生路程显现出来。烘托气氛、渲染环境，从而增强唱词的表现力。

传奇中通过独唱、对唱、合唱和同唱增强了语言的气势，产生一种强大的共鸣效果，可增强舞台的表现力。在演唱形式上，江楫《芙蓉记》与《芙蓉屏记》采用手法类似，都有独唱、对唱、合唱和同唱的演唱手法，有助于引起读者的共鸣，增强唱词的表现力。

第五章 《芙蓉屏记》的题材类别及其所产生的文化背景

5.1 《芙蓉屏记》与公案剧

《芙蓉屏记》在内容上既有公案剧的特征，也有教化剧的特征，还有才子佳人剧的特征，因此，从学界多按题材为明代戏曲分类的情况看，这部戏的状况是比较特殊的。

《芙蓉屏记》属于典型的公案戏作品，在众多的公案题材的作品中则属于“强盗杀夫占妻”模式的典型代表作，并且流传甚广。这类公案的大体模式是：官员或富商在行路途中偶遇盗匪，盗匪贪财慕色将其杀害，强行对其妻（女）进行霸占，若干年后妻子或子女报官，盗匪最终受到惩罚。这类故事一方面反映了古代社会生活中盗匪问题的严重性，从侧面折射出社会混乱、法律失控的现实；另一方面也说明“芙蓉屏记”这类作品在公案小说中广泛而深刻的影响力，大概是因其特有的曲折情节、富于喜剧效果而深受读者和剧作家的喜爱之故。

由于《芙蓉屏记》中高纳麟的人物形象在元代确有其人，其捕盗的故事也确有其事，《芙蓉屏记》的叙事背景也设置在元代社会背景之下，因此这部戏曲在内容方面具有元代社会的深刻投影。所谓强盗“谓以威若力而取其财。先强后盗，先盗后强等。若与人药酒及食使狂乱，取材亦是。即得阑逸之物，殴击财主而不还；及窃盗发觉，弃财逃走，财主追捕，因相拒捍，如此之类，事有姻缘者，非强盗。”^①强盗的出现危害国家利益、破坏社会治安、为害百姓，历朝历代都是给予其严惩，甚至一律处死。但是，强盗之所以出现往往又有着复杂的社会原因，对于“芙蓉屏记”系列题材作品来说，则是对元代社会人民生存现状的具体体现。元代的统治属于异族统治，这也就决定了它是一个民族矛盾异常尖锐的时代，元代的统治者在军事上实行残酷镇压，经济上大肆掠夺，政治上实行歧视。元朝把国民分为蒙古、色目（西域少数民族）、汉人（北方地

^① 参见薛允生注《唐律》卷19“盗贼三”之“强盗条”（《唐明律合编》，法律出版社1999年版）

区汉族人)、南人(南宋地区汉族人)四个等级。其中蒙古人地位最尊,南人地位最贱,汉人、尤其是南人的地位还不如色目人。这样的划分必定会造成统治阶级腐朽,无疑给社会动荡埋下了深刻的社会原因。元朝统一全国后的一百多年的时间里,政治黑暗、官吏腐朽、人民困苦不堪。

另外由于元代统治阶级对广大汉族群体的歧视,儒生学士的地位也是一落千丈,甚至与娼妓、乞丐同列,更有“八娼九儒十丐”的说法。“朝代的更迭自然造就一批又一批的遗民,易代遗民的心态是独特的,他们往往有很沉痛的故国之思,并痛定思痛,带着抑郁与感伤的情怀不断忆往事、思来者。遗民心态不仅身经易代的遗民而有之,而且影响所及,后世未经易代痛者也会有之。……对于新朝而言,有的却未能及时地引导遗民消除心理上的不合作情绪,以致几乎终其新朝‘一生’,其国民的遗民情绪都不能消除,如元代。对于民众而言,有文化的文人由于有独立思考的习惯而更易具有遗民心态,并长时间不易消亡”^①元代科举被废除,汉族儒生的唯一出路被断,进入仕途的梦想也被搁置,强烈参政的意愿更是得不到舒展,文人志士们在其创作中也就自然而然地呼唤儒学思想回归正统,也正是由于汉儒学士在元朝统治的摧残下怀才不遇、报国无门,人民处在水深火热之中无以解救却又无力抗争,加之元朝官场黑暗、政治腐败,更加使得一部分刚正不阿的文人不甘同流合污。因此,不少文人墨客口诛笔伐来宣泄对这个时代的满腔悲愤和愤懑之情,这也是“芙蓉屏记”系列作品创作的原因之一。

“义”是儒家传统的一个重要范畴,所以忠臣、义士、节妇、义仆的刻画就更加普遍。忠臣、义士的形象往往具有以下四方面共同的道德品质:清廉无私、关心民疾、忠君爱国、舍生取义。边三岗在《芙蓉屏记》的人物构造上,既有关心民疾、清廉无私的御史高纳麟,也有忠君爱国的崔英,更有舍生取义的崔义和孔贞姬,再加上机智、聪慧的王氏,可谓是忠臣、义士、节妇、义仆样样齐全。其实这种高风亮节的浩然正气,也正是我们民族文化精神的具体体现。而这些传奇作品也正是为了宣传和颂扬这样的精神而创作的。

“强盗杀夫占妻”在古代剧作的创作中复制性极强,不仅案发、勘察、结案的过程没有发生太大的改变,就连被害人、凶手的身份也是相对固定的,即大多是以官员乘舟赴任,途中遭水贼谋财、占妻、还命为主,案情大多并不复

^① 孙书磊著:《中国古代历史剧研究》[M].南京:南京师范大学出版社,2004年7月,第99页

杂，也没有需要判官依据线索破案、查找真凶的复杂环节，大多就是依靠受害人或其亲属进行指证来判断凶手，因此这也就促使了大部分的作品中，公案的关键人物是受害人的妻子，并贯穿案件的始终，成为揭示案件、情节突变的关键人物。也就造成了在这类作品中对妻子的描绘相对于被害人来说相对丰满、突出的现象。在“芙蓉屏记”这类题材作品中也是如此，大部分剧作家在刻画妻子王氏的时候着重笔墨，使其人物性格、语言等方面较崔英形象相比更加具体、生动和饱满。

“芙蓉屏记”系列故事相对于其他“强盗杀夫占妻模式”的作品来说，大概是理学作为社会文化根基对其影响深刻，作品则更加接近于完美。在“夫为妻纲”的封建礼教社会里，女子既有为丈夫恪守贞操的义务，也有为夫家延续血脉的责任，在丈夫去世之后能“立节完孤”是最受称赞之举。但是大多数“强盗杀夫占妻模式”的作品中女子，特别是宋元小说中的受害人之妻，大多数并没有能够保住贞洁，例如《李文敏》、《吴季谦改秩》、《李屠为寇报》、《母子重见》、《中州宦者》中被害人妻子皆委身盗贼，这些作品中受害人妻子被迫为委身于杀夫仇人，不但没有委身事贼的负罪感，也不受失节、背夫等社会伦理的谴责。而“芙蓉屏记”系列题材作品，大概受理学影响深刻，理学倡导，视女子贞洁为万古不易的经义，女子即使遭暴失身也同样属于失节。“妇人自裁，乃夫死后第一干净事，况泊于强暴，计无之复之者乎！”^①“不幸而遭强暴之变，惟有死耳。……若畏死贪生，至于失节，虽名为人，实与禽兽无异矣！”^②由此可见失节行为在当时的社会氛围中，若女子苟活于世就相当于禽兽一般，“芙蓉屏记”之中的崔英之妻王氏非但保全了名节，更是报得冤仇，夫妻团聚，实在是堪称古代女子中的典范。同时也寄托了文人对于古代妇女既守节成功、又报得冤仇，最终夫妻团圆的理想境界。

“强盗杀夫占妻”模式系列故事其结局大多以大团圆的结局收场，中国古代多大团圆结局，可以说中国古代没有真正意义的悲剧。宋代王迈《王从事妻》，讲述的是王从事失妻复得得一件逸事。破镜重圆，失而复得的确是件好事，但是却有美中不足之处：王从事之妻虽然是遭遇不幸，却已经嫁作他人为妾，并且失身，更没有查出令自己家破人亡的奸人贼子，没有替自己和夫君报仇雪恨。

^① 吕小篷·《古代小说公案文化研究》[M]·北京：中央编译出版社，2004年1月，第193页

^② 吕小篷·《古代小说公案文化研究》[M]·北京：中央编译出版社，2004年1月，第193页

而在“芙蓉屏记”题材作品中则更加注重接近于完美的结局。王氏不但用自己的聪慧与贼人周旋，保全了名节，成功的从贼人手中逃脱，更是查出了害人船家，替自己与夫君报得冤仇，并且在御史高纳麟得帮助下得以夫妻团聚，再次随崔英赴任。这也反映了明代文人改编的一个共性，那就是追求大团圆的喜剧效果和对现世人们成功进行教化。

大团圆式结局是中国古代叙事文学比较普遍的现象，在唐代已近成风气，再至明清盛况空前。大团圆结局的作品，一般都是先悲后喜，以喜悦欢乐的气氛冲淡或消除作品的压抑悲愤的气氛。作品中的正面人物，往往是经历磨难后最终得到令人安慰的结局，反面人物则多受到法律的制裁。中国古代文学似乎都有着一个“大团圆情结”，即使是一个悲剧性的故事，也丝毫不影响作者安排上一个团圆式的结局，要么历尽艰辛终成眷属，要么冤情得以昭雪、坏人恶有恶报，这几乎成了“中国式悲剧”的特色。在元杂剧中，大团圆的结尾是个普遍的特点，《芙蓉屏记》也不例外，皆大欢喜式结局与报仇伸冤式结局相结合呈现在读者面前。从表达效果上看，大团圆结局给读者留下了广阔的想象空间，耐人寻味。从阅读者的情感体验看，喜剧性的结尾与主人公、作者的意愿构成和谐的一体，给人以欣慰、愉悦之感，反映了人类向往和平美好的愿望，也是宣扬儒家思想，维护统治者封建统治的有效手段。从某种意义上来说，这也是古代文学作品创作者的思想局限所造成的。大团圆的结局可以满足人们对理想社会的幻想，希望所有的挫折都能够克服，风雨之后见彩虹，符合人们对自己百年归老能够有所善终的美好愿望。

5.2 《芙蓉屏记》与明初教化剧

明代盛行程朱理学，并将“存天理、灭人欲”的理学原则提高到史无前例的高度，八股取士的制度极大的桎梏了文人的思想。天下之士都统一遵从天子命令，对于妇女的压抑更是越加严重，贞洁观念在理学的严控下加强了，不但要求妇女严格遵守儒家传统道德，“男子居外，女子居内，深宫固门，阊寺守之，男不入，女不出。”^①；还要求妇女们要保守贞节，宋代程颐提出“饿死事小，失节事大。”未出嫁时要“大门不出，二门不迈。”不能随随便便与陌生男子交往，出嫁了就要求对丈夫“从一而终”。《明史·烈女传》中所记载的贞女形象大大超过前代。丈夫称呼自己的妻子为“内人”，丈夫则被成为“外子”，这样

^① 杨天宇：《礼记详注·上》[M]·上海：上海古籍出版社，2004年9月，第351页

的叫法无疑与男女在家庭生活中的不同地位和不同分工有着很大关系。在戏曲的创作方面，统治者不但规定了戏曲家创作的主要内容，并且高度提倡用戏曲这种形式来宣扬社会伦理道德，从而实现教化世人的作用。高明凭借《琵琶记》这样的“忠孝两全”剧获得了朱元璋对其的称赞：“高明《琵琶记》，如山珍、海错，贵富家不可无。”^①

中国古代的夫妻关系以“三从”、“四德”为主要内容。三从是指：“未嫁从父，既嫁从夫，夫死从子”；四德是指：“妇言、妇德、妇容、妇功”，这样的规定鲜明的揭示了妇女对于丈夫的依附关系，从根本上来说，无论女性在家庭中的地位发生了何种变化，自始至终都是作为男性的附属物而存在于家庭之中的，可以说丝毫没有独立的权利、人格和意志。它们的目的就在于“所以成妇顺也”，也就是巩固女子依附于男子的这种社会关系。

“教化剧的最终目的是为了启动人的良知，帮助社会上的善人出头，减少罪恶。编剧家认真思考处理题材和调动各种手段的方法。在重视人性和人情的世界里，道德力量恒久而且巨大，编剧家尽量不在光怪陆离、有违常理的事情上取材，他们尽力还原人物的本来道德面貌，务求增加教化的力量”^②《芙蓉屏记》所表现的创作思想，有着“以传奇为教化”的明显的痕迹，戏曲中主要是通过人物形象来反映当时的社会生活的。明代程朱理学盛行，明代有的传奇作家受此影响会在作品中融入教化元素。作为戏剧艺术的一种表现，传奇主要是以人物形象来反映社会生活的，剧作家为了将构建理想社会和迎合明代统治者的需求统一起来，势必会创作出一些典型人物来警示和教化世人，尤其是其中义仆、节妇、正直官僚的形象在程朱理学盛行的明代社会可起到直接的教化作用。《芙蓉屏记》正是如此。

我们通过第二十二出王氏祭夫的唱词来了解古代妇女的忠贞的具体表现：

[折桂令]（我祝赞一番）想前时舟抵江汀。旗鼓纷纭。狼虎纵横。财掠瓜分。人惊星散。你身丧江泓。那阴囊是摄身的陷阱。那官凭时送命的铭旌官也成空。凭也成空。想是你，怕劳碌懒上琴堂。图安闲，潜入龙宫。

[江儿水]贞也成名劓，妾身逃难行，投禅山寺非惜命，常常丝窝忧愁冗，时时刀扰心肝痛，默坐沉思，人道我禅床入定。

^① [明]徐渭·《南词叙录注释》[M]·北京：中国戏曲出版社，1981年元月，第6页

^② 司徒秀英·《明代教化剧群观》[M]·上海：上海古籍出版社，2009年2月，第32页

[雁塔落]你有灵有圣，来飧我祭，亲点着碧潋潋灯烛明。亲设下齐整整香花供。亲执着香馥馥礼酒浆。亲捧着精洁洁菜盛奉。念几句悲切切诔词祝。哭几阵痛煞煞断肠声。招魂处一句句连天叫。化财时泪班班带血红思诚。来鉴我齐眉敬，邈也么暝，你衣服那塔儿叫不应。

[翹翹令]恨天，君不佑。怨地我难容。如何善淫不辨别。报应欠分明。怎是公。

[收江南]呀，早知你这般不幸，呵，求什么利和名。倒不如布衣斯守乐家庭。搥然是数尽一般终，也落个才春秋祭扫有坟茔。

[园林好]我想古人，也有江中死了的，也有江中生了的，你莫不捞月骑鲸。你莫不泪罗效忠。你莫不乘龟获应，难料他死和生。

[沽美酒]恨声随洄水名。怨气化愁云横。只见寂寂江上数峰青，望不见他俏。形容听不见他笑谈声千祷告无灵圣。闪的我半路飘蓬。听嘹唳孤鸿悲恸。怎及那鸳鸯交颈。我呵，但愿你托生转生还和你早逢再逢呀。结来世良缘同欢庆。

这整个的二十二出其实就是王氏的内心独白，趁临江祭夫之时，将自己的苦楚、无奈、心酸、悲凉等五味杂陈的心情诉说与夫君听。先是对功名利禄进行斥责，称其为摄身的陷阱、送命的铭旌；接着诉说贞姬自刎以及自己忍辱负重为报家仇的决心；再接下来的哭诉则是对夫君思念之情的宣泄；紧接着又对这个江盗横行、民不聊生的不公社会进行控诉，对自己身单力薄，家仇难报境况深感无助与困惑；然后又真诚希望有奇迹可以让夫君活在世上；最后表达出自己愿与夫君再来世缘的殷切期望。通过这一连串的唱词，读者对于王氏的价值观、人生观有了更进一步的了解，王氏也正是玉皇大帝派下凡间的童女，来为世间妇人做榜样，其实就是教化世人做王氏这样的贞洁烈妇。

我们通过三十四出御史做媒来看看崔英在爱情上忠贞的体现：

[腔前]非是我执一牢拒。奈停妻怎娶妻。搥然流离分散，终须完聚。肯辜恩做口实。常笑那败坏伦彝，形同犬彘。要把纲常大谊誓自扶持。铁心耿耿天地知。

[外]老夫为你孤鸾寡鹤实难祸谴，便孤鸾寡鹤。死生何惧自踌躇但全至德丹心遂。

崔英的性格通过以上唱词可以看出其性格中刚烈的一面，他将视败坏伦常

之人视为如同犬彘一般，并立誓忠心维护纲常大义，自己也将做在世间做出表率，做维护伦常的卫道士，正好与崔英的身份相呼应，崔英乃是玉皇大帝派下凡间的金童，就是为了给世间做表率，以正伦常，维护人世间的正常秩序。

5.3 《芙蓉屏记》与才子佳人剧

中国古代戏曲史上有两座高峰，即元杂剧和明传奇，在明传奇中有大量的关于才子佳人的作品。李渔在《怜香伴》中说“传奇十部九相思”。郭英德也在《明清传奇史》中说：“在明清传奇中，以男女青年的爱情婚姻故事为题材的作品几乎占80%以上。”^①这类传奇多写才子佳人的婚恋故事，其中的女主人公也大多具有文人氣息，知书达理、善解人意。

才子佳人的婚恋故事在明代不仅有大量戏曲作品，在小说中的情况也是如此。因此形成了“才子佳人文学”。所谓狭义“才子佳人文学”是指明清时期以描写、叙述才子佳人恋爱婚姻故事为主体内容的具有相对固定套路的一类文学。^②很多学者认为狭义的才子佳人作品的判断依据是：“主要是依据它特定的情节结构程序：一见钟情，私定终身，拨乱离散，及第团圆。无论故事如何曲折变化，必须具有这四个相连接的结构单元；无此特征，便不能算是才子佳人小说”^③像《玉娇梨》、《平山冷燕》这样的作品就是典型的才子佳人小说，并被誉为才子佳人小说的开山之作。这两部作品很大程度上奠定了才子佳人小说的写作模式和创作手法，从而形成了才子佳人小说的写作范式，然而，这两部作品的创作很大程度上是对才子佳人戏曲的一种沿袭，在沈自晋《望湖亭》、王元寿《异梦记》、张琦《明月环》、吴炳《绿牡丹》等戏曲作品中，就和《玉娇梨》、《平山冷燕》在情节模式方面有很大的相似之处。才子佳人戏曲是指中国古代以描写、叙述、表演才子佳人恋爱婚姻故事为主体内容的戏曲。狭义的才子佳人戏曲中很大程度上是对封建礼教的一种宣战，作品中鼓励才子佳人对封建礼教进行反抗，并且在二人的不懈努力下最终也获得了胜利。这些佳人形象对于封建礼制以及封建传统的妇德闺范形成了一定的破坏、冲击作用，对于女子寻求爱情婚姻的自由解放，打破现实对她们才情品行等各个方面的禁锢有着积极的启蒙作用。“芙蓉屏记”系列作品则不能算作狭义观念上所说的才子佳人小说。

^① 郭英德·《明清传奇史》[M]·南京：江苏古籍出版社，1999年8月，第661页

^② 徐龙飞·《晚明清初才子佳人文学类型研究》[D]·北京师范大学博士学位论文，2008年5月，第11页

^③ 刘世德主编·《中国古代小说百科全书》[M]·北京：中国大百科全书出版社，1998年第2版，第33页

才子佳人文学广义上来说是指中国古代描写、叙述才子与佳人恋爱婚姻故事的文学。^①是以题材内容划分出来的一种文学类别。才子之“才”，为文才。《辞源》中对于才子的解释为：“古称德才兼备的人……后多指有才华的人。”^②在古代，才主要还是指文学才华。古语云：“腹有诗书气自华”。佳人在文学作品中作为美貌女子的用法是最为普遍的。“才子佳人”多指有才貌的青年男女，一般都善于吟诗作赋。在凌濛初《初刻拍案惊奇》卷二十七《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》中亦曰：“本州有个官人，姓崔名英字俊臣，家道厚富，自幼聪明，写字作画，工绝一时。娶妻王氏，年少貌美，读书识字，写染皆通。夫妻两个真是才子佳人，一双两好，无不厮称，恩爱异常。”如上所述，“芙蓉屏记”系列题材故事也正是属于这类文学之中。

才子佳人戏的主角多是文质彬彬的才子和俏丽温婉的佳人，以二人之“情”作为故事委婉曲折发展的内核，并以清丽雅致的文辞作为主要的表现形式。我们看一下边三岗《芙蓉屏记》中是如何刻画崔英和王氏这一对才子佳人的，首先来看崔英，在第一出崔英出场时崔英自述：

[白]小生姓崔名英，表字俊臣，本贯真州人氏，尚书崔彧之子也，父性酷爱芙蓉，因号秋江，为元名臣，泽被当时，名流后世，不幸六十身亡，遗下小生留心书画，肄业文武，继其志，述其事，思尽孝于先人，幼而学，壮而行，将效忠于圣主，当此长夏，池馆清幽，芙蓉烂熳，暂辍书史，着崔义，请我妻妾凉亭玩赏，何不是好，崔义何在。

从崔英开场的自述中，我们可以看出崔英自幼喜爱书画、学习文武，继承其父之志，致力于效忠圣主。崔英才气逼人、忠君爱国符合古代才子的审评标准。在第二出开场：

[生上][一剪梅]星台夜陨府君终，供养无从，思慕无从，仰思亲嗜慰私情，图写芙蓉，装点芙蓉。[白]南国追思召伯，爱甘棠蔽芾不忍拜，曾子因曾暂嗜羊枣，终身不食，为后世表孝子忠臣有同情，青史昭昭显芳名，昨见芙蓉不见亲，猛然思嗜泪沾襟，闲将今古踌躇遍，试写芙蓉慰我心。（昨日我夫妻荷亭玩赏，因芙蓉再开，先君不见，忽然感起我一点孝心，且今目视芙蓉，如见我父，

^① 徐龙飞·《晚明清初才子佳人文学类型研究》[D]·北京师范大学博士学位论文，2008年5月，第12页

^② 商务印书馆编辑部·《辞源》（修订本）[M]·北京：商务印书馆，1979年7月，修订第一版，第1206页

这芙蓉零落之后，我思亲之心不以泯于，思来我写幅芙蓉，永远常挂，这画常常在目，则吾亲常常在怀，岂不甚好。)

崔英的这一段见芙蓉追思先父，不但交代出了崔英为什么要创作芙蓉屏的原因，更是把崔英性格中善良、忠厚、孝顺的特点表现了出来，将崔英塑造成才貌双全、能诗善画、忠君爱国、忠孝节义的优秀才子的代表。

我们再来看看对王氏的描绘，貌美这一点从舟人见其貌美，想将其嫁与儿子这一点不难看出，再看看王氏的才气，第十七出王氏题词：

[临江仙]少日风流张敞笔，写生无数今黄筌！芙蓉画出最鲜妍。岂知娇艳色，翻抱死生冤？粉绘凄凉余幻质，只今流落有谁怜？素屏寂寞伴枯禅。今生缘已断，愿结再生缘。

这首短小精炼的[临江仙]，短短数十字，就将其夫妇二人昔日的休闲美好的生活、行舟遇盗的不幸、流落尼庵的无奈全数刻画出来，并在最后明志，愿结再生缘。字字精炼，句句诉说着不一样的心情，并且题词是提笔就来，无需多加思考，可见王氏的才情也并非一般人能比。正好符合古代佳人的审判标准。

“芙蓉屏记”系列题材作品因为两个主人公属于才子与佳人，但是其情节并没有狭义上才子佳人文学所共有的套路、模式，因而被划分为广义上的才子佳人文学，有着广义才子佳人文学所共有的特点。

才子佳人的形象由于受到大众的欣赏喜爱，在客观上也对现实社会产生了潜移默化的影响。才子与佳人缠绵悱恻的爱情故事，寄托着从古至今中国人的爱情乌托邦。文人传奇作家通过对才子佳人悲欢离合的故事进行鞭辟入里、细致入微地描绘，歌颂了少男少女对爱情的至死不渝的执着追求。明代剧作家通常借恋爱婚姻故事极力宣扬封建伦理道德，让戏曲文学和戏曲艺术肩负其发扬道德、辅助教化的重任。

总之，“芙蓉屏记”这类题材作品不仅仅只是具备公案剧、教化剧、才子佳人剧中某一种类型，而是具备了三种类型剧的特征。例如，夫妇二人行舟遇盗、告官无果、后遇清官、冤情昭雪这些情节就符合典型公案剧的情节特征。其中，王氏隐忍守节、贞姬自刎江边、崔义护主赴死等一系列人物形象的塑造无不在教化世人身为女子要守贞洁；身为仆人要讲义和忠等内容，是封建传统观念的归正的变相体现。最后，关于才子佳人，两位主人公崔英、王氏从外貌、才学、智慧等方面都符合“才子佳人文学”对“才子”、“佳人”的定义，其情节虽然

不是像狭义才子佳人文学中“一见钟情，私定终身，拨乱离散，及第团圆”这些主要情节，但是也有夫妻和睦、情比金坚、破除万难、夫妻团圆等情节，也是符合广义才子佳人文学的范围的。也可以说，“芙蓉屏记”题材戏曲是有别于上述三种题材的特殊戏曲类型，因此别具意义。

第六章 “芙蓉屏记”题材戏曲的改编和传播

6.1 “芙蓉屏记”系列题材作品在明清的流传

《芙蓉屏记》之后，明清一系列相关故事都可以在《芙蓉屏记》类型故事中找到原型，它们大致都是在《芙蓉屏记》作品上增饰改编而成。

明代小说方面有李昌祺（1376～1452）《剪灯余话》卷四《芙蓉屏记》，冯梦龙（1574—1646）《情史》卷二《崔英》，凌濛初（1580年—1644年）改写的《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》（见《初刻拍案惊奇》）。其中以凌濛初改写的《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》最为成功。戏曲方面，有叶宪祖《芙蓉屏》杂剧，张其礼《合屏记》，阙名《芙蓉屏》传奇；清代乾隆年间王环《芙蓉屏》传奇，清乾隆年间王环《芙蓉屏》传奇，这些戏曲作品均亡佚。

此外，在明代其他小说《百家公案》第二十八回“判李中立谋夫占妻”；《警世通言》卷十一《苏知县罗衫再合》；《醒世恒言》卷三十六《蔡瑞红忍辱报仇》；《西游记》中“陈光蕊赴任逢灾 江流僧报仇复本”，也都可以在《芙蓉屏记》故事中找到相似的原型。

“芙蓉屏记”系列题材作品由于其情节的曲折性和趣味性在明清中流传十分广泛。例如在明代安遇时编纂的《百家公案》中的第二十八回“判李中立谋夫占妻”中讲述的是巨富金彦龙之子金本荣为避免雪光之灾的发生出门躲避，乡野村民李中立贪财劫色，吩咐李四将其杀死，以绝后患，李四因一时恻隐之心放过金本荣，让其逃走。金本荣之妻江玉梅为保住腹中之子施权宜之策，最终逃脱，在官府报官，凶手被问斩，夫妻合家团圆。

明代末年冯梦龙编纂的《警世通言》中卷十一《苏知县罗衫再合》中讲述的是苏知县携妻子乘船赴任，行船途中遇水贼，水贼贪财贪色，将苏知县丢入江中，妻子为完孤逃走，经历一番磨难之后，受害人未死，与妻子先后报官，凶手被判问斩，合家团聚。

《醒世恒言》中卷三十六《蔡瑞红忍辱报仇》中也是讲述的官员乘船赴任，途中遇水贼劫财，官员被杀沉江，女儿为了替父报仇而苟活，最终被害人之女

报案，凶手判斩，被害人之女自尽，后受旌表，建节孝坊。

《西游记》中“陈光蕊赴任逢灾 江流僧报仇复本”中唐僧之父陈光蕊考中状元，遇到丞相的小姐殷温娇抛绣球招亲，绣球正好砸中陈光蕊的乌纱帽，两人由此成就一段姻缘。陈光蕊携妻子赴任江州，到了洪江渡口，艄公见色起意，杀了陈光蕊和家僮，逼迫小姐顺从，殷氏寻思无计，只得顺从。殷氏生下遗腹子陈玄奘，陈玄奘年满十八岁后盗京城报官，捉了杀父仇人，拿到江边渡口祭奠。龙王诵经使陈光蕊还魂复活，一家团圆，后来殷小姐从容自尽。

《聊斋志异》中的《庚娘》、《红玉》、《细侯》等等一系列故事也讲述的是欺男霸女的故事。《庚娘》讲的是因流寇作乱，庚娘之夫、翁姑均被推入水中，王十八想冒犯庚娘，庚娘施计灌醉了王十八并亲手杀掉了仇敌，后投池自尽，未死。最终在舟中与其父偶遇，夫妻团圆。《红玉》、《细侯》中也有类似欺男霸女的情节。

晚清小说《施公案》第十六回“小和尚实诉，遭难妇有救”中讲述的是公差擒获十二寇时解救了一名妇女罗凤英，施公建赴任泪眼愁眉、形容憔悴变问其缘由，原来是罗凤英的丈夫被庙中的恶僧害死，并将她长期霸占所致，最后罗凤英报得夫仇，并表示了以死全节的决心。

由以上的作品可知，故事最终出现的人物和情节都可以在《芙蓉屏记》类型故事中找到原型，这些作品大致都是在类似“芙蓉屏记”系列作品的基础上增饰改编而成。可见“芙蓉屏记”系列作品在明清深受读者和剧作家的喜爱，并且广为流传。

6.2 京剧、地方戏的改编

“芙蓉屏记”系列作品在的京剧、地方戏中也是广为流传，已知的有徐碧云编演的京剧剧目《芙蓉屏》，属于传统戏类型，取材于元代，剧情讲：“真州崔英荫补温州尉，携妻王慧玲赴任。搭盗舟，盗顾阿秀贪财，推英水中，且逼慧玲为妻；慧玲佯允，乘顾酒醉，登岸逃至尼庵，削发为尼，于家传芙蓉屏上题诗自明。崔英落水，遇救，以买书画为生，御史高纳麟收为幕宾，助崔中试，高偶至尼庵，见芙蓉屏，喜而购归，崔见屏泪下，高得其情，捕顾阿秀，夫妻团圆。”京剧版的芙蓉屏记，与明传奇和章回小说里面的“芙蓉品记”系列故事相比更加的简练，删去了一些人物形象，保留了其中主要的人物崔英、王氏、高纳麟等，大概是由于为了更适应舞台上演和配合演出时间而进行的删减。剧

情内容则大体上并没有改变。其主演徐碧云介绍如下：徐碧云（1903-1976），京剧花旦。字继香；行四。祖籍苏州，生于北京，清末著名小生徐宝芳之子。是梅兰芳的琴师徐兰沅先生的弟弟，曾拜吴菱仙、吴彩霞为师，学青衣花旦，后如斌庆社以文武旦挑大梁，与梅、尚、程、荀并列为“五大名伶”。徐碧云所排练的《芙蓉屏》乃是京剧剧本中的新剧目。

韩婷婷也曾主演过越剧剧目《芙蓉屏》（以反腐倡廉为主题），韩婷婷为国家一级演员，1964年出生于上海。出身京剧世家，范派小生韩婷婷是虹口越剧团的台柱，1995年任虹口越剧团副团长。曾在1990年演出专场中出演越剧《芙蓉屏》。

经中山大学历史系教授程美宝考证：同治十年（1871）年出版《芙蓉屏》，是迄今所见的最早运用了粤语且又注明年份的粤剧班本。这也就证实了“芙蓉屏记”系列题材作品在清代同治年间已经流传至广东等地区，受众范围变得更加广泛。

此外，由上海人民美术出版社出版于2006年出版的钱笑呆上美戏曲故事系列之《芙蓉屏》（连环画），深受大家喜爱并且广为流传。其作者钱笑呆（1911-1965）：祖籍江西，出生于江苏省阜宁县，我国著名连环画画家，曾任上海新华美术出版社、上海人民美术出版社连环画创作员，被当时的连环画读者和出版者誉为上海“四大名旦”之一。代表作有《孙悟空三打白骨精》、《红楼梦》、《珍珠姑娘》、《芙蓉屏》等。连环画属于一种通俗读物，它以连续的图画叙述故事、刻画人物，这一形式题材广泛，内容多样，是老少皆宜的一种通俗读物。钱笑呆版的《芙蓉屏》大体内容仍然是按照《剪灯余话》中版本，基本没做删改，完整的反映了故事情节。“芙蓉屏记”系列题材作品被钱笑呆先生绘制成为连环画可谓是在体裁方面的重大突破，连环画的读者受众比戏曲更加广泛，更加容易理解，可以说是“芙蓉屏记”系列题材作品广为传播、经久不衰的又一例证。

6.3 影视作品的改编

根据古典小说《拍案惊奇》之《顾阿秀喜舍檀那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》改编，在2004年出版的由导演李威执导，王培公为编剧，王志刚、冯淬帆、滴妮、李进荣、冯淬帆等主演的《芙蓉屏》上演后深受观众喜爱。一块凝聚着夫妻恩爱的芙蓉屏，引发出一个水贼见利忘义、行舟施盗、夫妻悲欢离合的故事。

影片剧情安排紧凑，叙事简练，有很强的戏剧性、欣赏性。影视作品的拍摄也大致按照原作，只是将原作中的郭庆春加上了官职，升至郭县尉，删去薛溥化这一捕盗角色，改由郭县尉任捕盗之职。

电影版本《芙蓉屏》与边三岗《芙蓉屏记》以及小说中《芙蓉屏记》有两处细节很是值得玩味。一是芙蓉屏流转至尼姑庵的过程。戏曲《芙蓉屏记》和小说中是说顾氏自己捐赠给尼姑庵的，而电影却是尼姑王氏到顾阿秀家登门化缘，向顾阿秀索要得到。二是崔英如何取得授官文书的。戏曲《芙蓉屏记》崔英主动请缨，带兵剿匪，灭了顾阿季及身后的盗贼团伙，在查获的赃物中查获。小说中是监察御史薛理溥化破得崔英被劫掠一案后把授官文书还与崔英，然后崔英才拿着授官文书上任的。而电影上则是崔英化妆成算命道士直接从贼人手里赚来的。如下让我们对比这两处细节：

首先，第一个细节，即芙蓉屏怎样流转至寺庙。芙蓉屏乃顾阿秀劫掠崔英所得，是不当所得，是赃物，在戏曲和小说里，戏曲《芙蓉屏记》中顾阿季把它捐给尼姑庵应该出于以下几种理由：（一）顾阿季劫掠他人，所得之财全部为赃物，内心十分害怕，所以想捐些财物给尼庵，加之妹妹与王氏同在一个尼庵，顾氏前往此庵堂，一可以探望亲妹；二可以积些阴德，免受心灵折磨之苦，一举两得。（二）顾阿季乃掌船船夫，属于社会生活中的底层人物，图财害命也是被穷苦所逼，顾阿季捐献芙蓉屏一则可以安抚自己那颗焦躁不安的内心；二则芙蓉屏对大字不识的他来说也是没有任何用处；三则像芙蓉屏这样的赃物放在家中对他来说是迟早是一个祸根，与其扔掉或毁掉还不如捐出积些阴德。（三）尼庵与官府不同，里面全是女流之辈，佛门净地更是一尘不染的地方，捐献芙蓉屏给尼庵这样的地方，不会对自己构成任何威胁。基于以上几点，笔者认为，戏曲《芙蓉屏记》中，顾阿季捐献芙蓉屏是一个很自然的举动。

电影版本的《芙蓉屏》里，芙蓉屏的流转是由尼姑庵尼姑化缘所得，而这化缘之人正是王氏。笔者认为，这是电影改编的一处败笔，理由为：王氏被顾阿秀劫掠后，想让王氏做自己的儿媳妇，王氏隐忍等待时机逃跑，正因如此王氏和顾阿秀一家生活了一两个月，经过这么长时间的相处，纵然王氏再剃度，顾阿秀也不至于认不出来，完全违背了常理，这也正是电影在情节处理上的败笔。

其次，第二个细节，即崔英如何得到授官文书的。戏曲《芙蓉屏记》中，

官凭是崔英亲自带兵剿匪胜利后，在贼窝赃物中找到的。小说中，是由高公旧部薛溥化剿匪成功，搜得赃物。边氏的戏曲中，在崔英如何获得授官文书的写法稍显唐突，一个之前被水贼打劫毫无还手之力的崔英却在后文中有了带兵剿匪的上阵的能力，前后差别之大不禁让人费解。因此，小说中关于崔英如何获得授官文书的情节则显得更加合乎常理化，高公由于本人已退，不在其位不谋其政，崔英状告于平江府申冤无果，所以只能等旧部监察御史薛溥化到来后才可以办理案情。

电影对崔英得到授官文书一情节的改编同样让人很是费解。崔英遇到高公后，高公积极为他的事情奔走，而此时崔英却不辞而别，自己一人去打探贼人行踪。他假扮成算命道士，经过一番花言巧语从贼人手中赚得授官文书，并自己拿着授官文书前去上任。从电影之前情节我们可知，崔英曾告官县衙，但因无凭无据被赶出，无奈之下流落异乡以卖书画为生，而现在他突然间哪来的勇气与智慧乔装成算命先生深入虎穴取得授官文书？电影中崔英人物形象前后差距较大，和边三岗《芙蓉屏记》中崔英人物形象一样给人突兀之感，既不符合逻辑也不符合崔英的身世和性格。相比之下，小说中的崔英形象前后差基本一致，更具合理性。

由以上分析我们可以看出，电影对小说的改编有时候并没有给小说带来艺术上的升华，恰恰相反，本来艺术上精巧别致的上乘之作，经过那些拙劣的改编，使原作韵味丧失。但是，这并不影响“芙蓉屏记”系列作品的受欢迎程度，以及广泛传播。无论改编成功与否，这无不是“芙蓉屏记”系列作品受人喜爱、品读的体现，若是无人改编，无人问津，只怕早就消失在茫茫历史长河之中。

结 语

边三岗所著《芙蓉屏记》以其特殊的文体特征、曲折的情节、动人的故事被许多读者大众青睐，相比与其他同类作品江楫《芙蓉记》，边氏之改编有着在情节上更加紧凑、人物设计更加合理、唱词上更加符合人物的身份特征、情节设置更加合理、前后更加呼应、层次感更加分明等优势。但是也存在着崔英人物形象前后差别变化太大，给人以突兀之感的弊端。

边三岗的《芙蓉屏记》由于创作时间较早，处在南戏向传奇过渡的阶段，在文体上保留了大部分南戏的文体特征，同时也出现了大量传奇的文体特征。是研究南戏向传奇过渡作品形态的重要作品。这部作品无论从谋篇构局、流传情况、改编情况还是从人物、情节、形象等方面都有其研究价值，并且它本身也具有丰富的文化价值，对于研究元代社会以及元明戏曲的发展有其意义。另外，《芙蓉屏记》也是丰富公案剧、教化剧、才子佳人剧研究的一部重要作品，它除了具有公案剧、教化剧、才子佳人剧等一系列共性特征，其自身还有着一些独特的特征。

“芙蓉屏记”系列题材作品在唐传奇、宋元南戏、小说、戏曲中都可找到其原型，至清代直至现代也是经久不衰。现代影视荧屏、京剧、越剧、连环画中都有“芙蓉屏记”系列故事上演，经久不衰、堪为佳作。

总体来说，这部日本所藏边三岗所著《芙蓉屏记》无疑是研究南戏向传奇过渡的一部重要作品，对于探讨南戏向传奇过渡的作品形态、研究明代戏剧对前代文学和他类作品的承袭与改造、分析一部戏如何能经久不衰，以及在丰富明代戏曲理论资料等方面都具有其意义。

参考文献

著作类参考文献:

- [1]卢冀野著. 中国戏剧概论[M]. 上海: 世界书局, 1934 年版
- [2]郑振铎主持. 古本戏曲丛刊五集[M]. 北京: 商务印书馆, 1953 年版
- [3]傅惜华著. 明代杂剧全目[M]. 北京: 作家出版社, 1958 年版
- [4]傅惜华著. 明清传奇全目[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959 年版
- [5][清]张廷玉等编. 明史[M]. 北京: 中华书局, 1974 年版
- [6][清]蒲松龄著. 聊斋志异[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979 年版
- [7]庄一拂著. 古典戏曲存目汇考[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982 年版
- [8][宋]周密著. 齐东野语[M]. 北京: 中华书局, 1983 年版
- [9]赵景深著. 中国戏曲初考[M]. 郑州: 中州书画社, 1983 年版
- [10]叶长海著. 中国戏剧学史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1983 年版
- [11]余秋雨著. 戏剧理论史稿[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1983 年版
- [12]周贻白著. 中国戏曲发展史纲要[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1984 年版
- [13]赵景深、张增文编. 方志著录元明清曲家传略[M]. 北京: 中华书局, 1987 年版
- [14][日]山根幸夫原编辑、大化书局改编. 明代地方志传记索引[M]. 台北: 大化书局, 1986 年版
- [15]吴毓华著. 中国古代戏曲序跋集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990 年版
- [16]郭英德著. 明清文人传奇研究[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1991 年版
- [17]董康. 曲海总目提要[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1992 年版
- [18]杨辛、甘霖著. 美学原理[M]. 北京: 北京大学出版社, 1993 年版
- [19]浦安迪著. 中国叙事学[M]. 北京: 北京大学出版社, 1996 年版
- [20]郭英德著. 元杂剧与元人社会[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1996 年版
- [21]郭英德著. 明清传奇综录[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1997 年版
- [22]齐森华等主编. 中国曲学大辞典[M]. 杭州: 浙江教育出版社, 1997 年版
- [23]杨义著. 中国叙事学[M]. 北京: 人民出版社, 1997 年版
- [24]李修生主编. 古本戏曲剧目提要[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1997 年版
- [25]么书仪著. 元人杂剧与元代社会[M]. 北京: 北京大学出版社, 1997 年版

- [26]郭英德著. 明清传奇史[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1999 年版
- [27]李泽厚著. 美学三书[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1999 年版
- [28]邓绍基主编. 元代文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1999 年版
- [29]孙楷第著. 小说旁证[M]. 北京: 人民文学出版社, 2000 年版
- [30]黄永年, 黄寿城点校. 西游记[M]. 北京: 中华书局, 2001 年版
- [31]吕小蓬著. 古代小说公案文化研究[M]. 北京: 中央翻译出版社, 2004 年版
- [32]郭英德著. 明清传奇戏曲文体研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2004 年版
- [33]吴梅著、冯统一点校. 中国戏曲概论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2004 年版
- [34]葛兆光著. 中国思想史[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2005 年版
- [35]郑振铎著. 插图本中国文学史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2005 年版
- [36]吕天成著、王卓校释. 曲品[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2005 年版
- [37]黄仕忠、[日]金文京、[日]乔秀岩. 《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊·第一辑》第二册[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006 年版
- [38]朱万曙著. 明清戏曲论稿[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2007 年版
- [39]司徒秀英著. 明代教化剧群观[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2009 年版
- [40]钱南扬著. 宋元戏文辑佚[M]. 北京: 中华书局, 2009 年版
- [41]罗书华, 苗怀明等著. 中国小说戏曲的发现[M]. 北京: 人民文学出版社, 2009 年版
- [42][日]青木正儿. 王古鲁译. 中国近世戏曲史[M]. 北京: 中华书局, 2010 年版
- [43][明]李昌祺. 剪灯余话卷四[M]. 北京: 国家图书出版社, 2010 年版
- [44]徐岱著. 小说叙事学[M]. 北京: 商务印书馆, 2010 年版
- [45]黄仕忠著. 日本所藏中国戏曲文献研究[M]. 北京: 高等教育出版社, 2011 年版
- [46]顾学颉. 元明杂剧[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011 年版
- [47]谭正璧著. 谭正璧学术著作集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2012 年版

论文类参考文献:

- [1]郭英德. 是“风教”还是“风情”? ——明清文人传奇作家的文学观念散论[J]. 中

州学刊, 1990年第4期

[2]郭英德. “因情成梦, 因梦成戏”——明清文人传奇作家文学观念散论[J]. 中国文学研究, 1990年第3期

[3]郭英德. 雅与俗的扭结——明清传奇戏曲的语言风格的变迁[J]. 北京师范大学学报(社会科学版), 1998年第2期

[4]郭英德. 元明的文学传播与文学接受[J]. 求是学刊, 1999年第2期

[5]郭英德. 论戏曲角色的文化内涵[J]. 戏剧文学, 1999年第9期

[6]郭英德. 明清小说的文化意蕴[J]. 高校理论战线, 1999年第3期

[7]郭英德. 明清传奇戏曲叙事结构的演化[J]. 求是学刊, 2004年第1期

[8]杨小燕. 奇特的情节 感人的形象——《芙蓉屏记》赏析[J]. 山西高等学校社会科学学报, 2004年第4期

[9]王馥庆. “三言”中定情信物价值论[J]. 榆林学院学报, 2007年第5期

[10]李希今. 《庚娘》戏的渊源流变[J]. 聊斋影视戏曲改编, 2009年第3期

[11]李希今. 《庚娘》戏的渊源流变(续)[J]. 蒲松龄研究, 2009年第4期

[12]耿祥伟. 江楫《芙蓉记》改编考论[J]. 玉溪师范学院学报, 2010年第1期

[13]张宝月. “三言”中定情信物的功用[J]. 青年文学家, 2010年第1期

[14]程春亚. 中晚明爱情剧信物的作用及文化意蕴[J]. 安康学院学报, 2010年第5期

[15]袁香琴. 浅析古人的“信物”[J]. 群文天地, 2011年第21期

[16]伏涤修. 西游戏曲主要分支系统本事来源考述[J]. 中国戏曲学院学报, 2011年第1期

[17]黄义枢, 刘水云. 明清剧目钩沉[J]. 华东戏曲专业博士论坛论文集, 2013年

硕、博士论文参考文献:

[1]王建科. 元明家庭家族叙事文学研究[D]. 陕西师范大学. 博士研究生学位论文, 2003年

[2]邱江宁. 才子佳人小说研究——从陌生化角度探讨其兴盛衰落的原因[D]. 复旦大学. 博士研究生学位论文, 2004年

[3]熊金. 明初教化剧研究[D]. 扬州大学. 硕士研究生学位论文, 2004年

- [4]苏建新. 才子佳人小说演变史研究[D]. 福建师范大学. 博士研究生学位论文, 2005年
- [5]柯凡. 才子佳人戏曲简论[D]. 武汉大学. 硕士研究生学位论文, 2005年
- [6]吕堃. 明末清初才子佳人小说中的信物[D]. 辽宁师范大学. 硕士研究生学位论文, 2006年
- [7]李燕. 元杂剧义仆形象研究[D]. 南京师范大学. 硕士研究生学位论文, 2008年
- [8]徐龙飞. 明清才子佳人文学类型研究[D]. 北京师范大学. 博士研究生学位论文, 2008年
- [9]胡汀. 清前期通俗小说作品中的“义仆”形象[D]. 湖南师范大学. 硕士研究生学位论文, 2009年
- [10]许盈. 明清传奇小说研究[D]. 华中师范大学. 硕士研究生学位论文, 2010年
- [11]万明田. 中国古典戏曲中的定情信物研究[D]. 安徽大学. 硕士研究生学位论文, 2010年
- [12]王筱瑞. 论才子佳人小说的艺术特征—兼及才子佳人小说流行的文学与文化渊源[D]. 青岛大学. 硕士研究生学位论文, 2010年
- [13]李雪梅. 明清传奇中的爱情信物研究[D]. 陕西师范大学. 硕士研究生学位论文, 2011年
- [14]武颖昱. 中国古代戏曲教化的当代借鉴[D]. 太原科技大学. 硕士研究生学位论文, 2012年

攻读硕士学位期间出版或发表的论著、论文

1. 《封禅仪式与帝王身份构建》（第一作者），《淮北职业技术学院学报》，2012年10月第5期。

致 谢

三年的研究生生活回忆颇多，尤其是毕业论文的写作过程将深刻铭记在我的记忆里，这段时间过的紧张而充实，通过对论文的选题、查找资料、写作、修改，我觉得自己的思维能力、逻辑能力、组织能力、写作能力等方面都在原有的基础上有了一定的提高。在论文最终定稿的时刻，并没有预想中的激动人心，却只有一种尘埃落定之感。回想整个硕士论文写作全程，繁琐而平淡。每一个细节，每一处字斟句酌，无不让我懂得了做学术的严谨和艰难。研究生阶段的学习和生活不仅使我在文化知识上得到了积累，更教会了我如何去发现问题、思考问题、处理问题和解决问题，这些对于我今后的学习和生活将是一笔难能可贵的财富。

转眼间三年的研究生生涯即将结束，在此，我要向我的导师郭全芝教授和文学院的各位老师表示深深的谢意。郭老师知识渊博、学风严谨、为人师表，为我今后的学习、工作、生活树立了榜样。在论文写作过程中，郭老师细致、耐心的指导和贴心的关怀使我深受感动。在生活上，郭老师对我也是关怀备至，淮北的冬天寝室十分寒冷，郭老师会想到给我送棉被；每当过中秋等节日，郭老师总会打电话把不能回家团圆的学生聚集在自己家过节；记得有一次夏天我回家，正好赶上淮北大暴雨，郭老师特意打电话要亲自送我上车；这一件事温暖在我的心田，让我感受到自己并不是背井离乡在求学，而是在一位慈母的呵护下完成学业。在此，向我的导师致以最崇高的敬意和最诚挚的谢意！

同时还要感谢文学院周有斌老师、杜道流老师、王政老师、傅瑛老师、邱瑰华老师、张兆勇老师、李永健老师、李景刚老师、陈聪发老师、任荣老师等各位老师，是你们让我开阔了视野，增长了知识，使我获益终生。同时还要感谢各位同窗为我论文的顺利完成所提供的帮助，三年来你们的关怀和友谊让我感到温暖。

再见了，母校，我将带着一颗感恩的心继续前行。