

“引俗入雅”

——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作

□胡婷

(吉林艺术学院,吉林 长春,130021)

[摘要]清乾隆年间爆发的“花雅之争”是俗文化在戏曲领域的开端。唐英就是这一时期积极向“花部”学习的昆曲作家代表,他试图采用“引俗入雅”的方式改造昆曲。“引俗入雅”的戏曲创作观顺应了历史发展潮流,对中国戏曲的发展起到了重要的推动作用。本文从雅俗文化对流的历史背景入手,对唐英作品中的俗语运用,丑、净角比例增加的现象进行分析,指出了唐英在戏曲俗化过程中的贡献。

[关键词]唐英;花雅之争;京剧;昆曲;地方戏;昆曲俗化

[中图分类号] J826 **[文献标识码]** A **[文章编号]** (2006)03-0016-05

一、花雅竞胜 厘质擅场——中国雅、俗文化第一次大规模交锋中的唐英

所谓“花雅之争”指的是花部诸腔同昆曲的竞争,它最早出现于乾隆年间的江苏、北京等地。花部诸腔的发展,一开始就与处于正音地位的昆曲对峙竞争。地方戏的繁荣对昆曲造成了严重威胁。清政府不惜动用行政手段来扶持昆曲,严斥并禁毁花部戏的演出,从而酿成了一场持续百年之久之花雅之争。^①

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

首先,随着资本主义萌芽的出现,商人的社会地位日渐拾升。商人的审美需求日渐影响整个社会的文化产品生产活动。直至清代,商人同文人之间的交往日益频繁,商人重金宴请文人相伴出席各项活动,就成为了一种普遍的社会现象。文人同商人结伴出行,可以获得一定的经济收益,而商人也可借此抬高身价,文商之间这种相伴相生的关系就此产生。除此之外,有些商人为了追求一定的文化品位,也喜欢买些字画,欣赏把玩。清唐寅就有“闲来写幅丹青卖,不使人间造孽钱。”这样的诗句。在这样的社会背景下,文化创作受商人审美情趣的影响,成为一种必然。商人的扶植,对俗文化的发展来说,是一股推动性的积极力量。

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

其三,中国的俗文化同雅文化发展,本来一直“井水不犯河水”。传统的文化创作活动,如诗、书、绘画一直由封建文人所把持;而民间俗文艺虽然生命力旺盛,但大多在民间自生自灭。但俗文化侵入文坛,同雅文化分庭抗礼的局面,只有在清乾嘉时期才第一次出现。而清朝又是中国“雅”文

化空前繁荣的一个时期,政府无论是从行政角度,或是从思想控制角度,都极力推行其“雅化”的政策。不同利益之间的纠葛,使得雅俗文化之争,势在必行。

在这样的历史背景下,以昆曲为正音的士大夫作家们表现出种种不同的态度来,“有的进行了坚决的抵制,如唐英的幕僚张坚,不仅我行我素,照旧写那种长达数十出的才子佳人戏,沉溺于‘名教风流’式的孤芳自赏,而且不准花部戏艺人演唱他的剧作,‘或有人购去将以弋腔演出,漱石则大恐,急索其原本归,曰:吾宁糊瓶。’”(《中国古典戏曲序跋汇编》第三册 济南齐鲁书社)^②但另一部分昆剧作家,却较能客观地正视现实,积极地将昆曲创作引向一条雅俗共赏或谐俗的道路。“这由明末的阮大铖开其端,而由清初以李玉为主的苏州派作家与李渔扩其途。继之者有唐英、方成培等少数人。”^③而其中,又以唐英的昆曲创作最具代表性。他从戏曲的实践出发,顺应戏曲发展潮流,走上了一条昆曲俗化的道路。

二、曲翻新调 引俗入雅——唐英其人其作

(一)多才多艺 视俗为雅

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

在戏曲创作方面,他著有《古柏堂戏曲集》,其中包括17部剧本(17部作品包括:9部改编自花部诸腔的剧本,1部改编自弦索调时剧的剧本,7部原创剧本)。此书写于1742年到1755年间,这时的唐英已经步入晚年(61—74岁),因此剧本多为饱经风霜之作。唐英戏曲创作中,一直本

[收稿日期] 2005-11-17

[作者简介] 胡婷(1977—),女,吉林长春人,吉林艺术学院教师。

着“引俗入雅”的戏曲创作观,积极向当时曲坛流行的花部诸腔学习。在他的衙署歌筵上,除了昆曲外也有“土梨园”的演唱。唐英自己觉得“巴歌吴尽可听”,正因为唐英肯放下士大夫的架子,积极向民间地方戏曲学习,才使得他的戏曲作品呈现出与同时期戏曲家迥然不同的风格气度来。

(二)以俗为雅 力创精品

中国历史上最早提出“以俗为雅”概念的是苏轼和黄庭坚。苏轼《题柳子厚诗》云:“诗须要有为而作,用事当以故为新,以俗为雅。”(《苏轼集》北京中华书局排印本,1982年)黄庭坚《再次韵(杨明叔)·引》云:“盖以俗为雅,以故为新,百战百胜,如孙、吴之兵;棘端可以铍,如甘蝇、飞卫之射。此诗人之奇也。”(《山谷诗集注》上海古籍出版社2004年1月1日出版)^④而唐英在其创作中延续了这一传统,无论是唱腔、戏词或是故事情节,都积极向俗文化代表花部诸腔学习,创作出了不少雅俗共赏的好作品来。

昆曲在明末其实已经开始渐渐走上下坡路,虽然康熙、乾隆年间,又呈复兴之象,但此时“各地方剧种亦正各奏尔能,相与争逐”,^⑤当时流行于曲坛的花部诸腔,种类繁多。而唐英为官30年之久的江西,又正是弋阳腔的发祥地,其他地方戏曲也流传甚广。“据蒋士铨乾隆十六年(1751年)所作的剧作《升平瑞》中所记就有七八种之多:‘昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西口戏、河南锣鼓、连福建的乌腔都会唱’”,^⑥唐英的剧作中也收入了一些花部唱腔。

1. 弋腔

明万历年间弋阳腔,威胁昆曲,后被昆剧艺人移植并“昆”化。其中,弋阳腔系统的“青阳腔”,纳入昆曲系统后,被称为昆曲“弦索调时剧”,因为“青阳腔”原以琵琶伴奏,因此称“弦索”,又名“昆弋腔”,如《思凡》《下山》《芦林》《出塞》等皆为昆曲“弦索调时剧”。清乾隆年间曾刊刻《弦索调时剧新谱》。

2. 梆子腔

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

3. 姑娘腔

“姑娘腔”也称“姑娘戏”,《梁上眼》第八出《义圆》中曾做过偷儿的魏打算(丑扮)对他的义父说:“你儿子在山东,每日听的都是些姑娘戏。那腔调排场,稀脑子烂熟,待我随口诌几句,带着关目唱一只儿,发爹妈一笑。”剧中调名则称[姑娘腔]。

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

“寄生草”本来是流行于江南一带的民间小调。明万历年间的无名氏《钵中莲》传奇,其中的曲调除南北曲外,就出现了“寄生草”唱段。此后,“寄生草”小调进入昆曲,已经比较普遍。《虎囊弹·山亭》《紫钗记·折柳》等剧目中都有[寄生草]唱腔。

“莲花落”,也叫“莲花乐”。源出唐五代时的“散花乐”。最早为僧侣募化时所唱的宣传佛教教义的警世歌曲。宋代开始在民间流行,丐者行乞时常演唱。

“胡歌”见于唐英戏曲作品《骀筮》,写的是蔡文姬归汉的故事。

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

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

(三)采撷俗语 臻妙入戏

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

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

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

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

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

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

析字:“字有形、音、义三方面,把所用的字析为形、音、义三方面,看别的字有一面同它相合相连,随即借来代替或即推衍上去的,名叫析字辞。”^⑦唐英戏曲中的这些析字修辞,大多用在一些文化层次并不是很高,却又喜欢故意卖弄“文采”的人物身上,显得俗趣盎然。如:

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

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

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

(四)多用丑净 标新立异

“唐英的作剧,发挥了净、丑的作用。或侧写或正写,或

与生旦同写,或独写净丑,不仅起到烘云托月之效,而且能够借净、丑的行为,结构剧作。”^⑦

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

纵观中国戏曲发展史,我们不难发现,在古典戏曲中,“丑角仅仅秉承着先祖徂优讽谏时事、滑稽调笑的传统,处在给生、旦,甚至净行‘配戏’的地位,而未能真正‘杂’入戏曲艺术之中。……而作为戏曲艺术灵魂的声腔则与丑角根本无缘。”^⑧

而花部的兴起,则在一定程度上改变了丑角的这一“配戏”地位,净角地位也有所提升。《扬州画舫录》中提到:“凡花部角色,以旦、丑、跳虫为重,武小生、大花面次之。若外、末不分门,统谓之男角色;老旦、正旦不分门,统谓之女角色。”“本地乱弹以旦为正色,丑为间色,正色必联间色为侣,谓之‘搭伙’”^⑨“‘搭伙’的意思是小旦、小丑结伴演出。这与后来扬州花鼓戏的‘对子戏’脚色体制完全一致。”^⑩“‘花部’兴起后,净扮演人物范围不断扩大。”^⑪

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

唐英戏曲作品中的丑角,同其他昆曲作品中的丑角相比,有着自己独特的艺术特质。在昆曲作品中,丑角多以念白为主,而“作为戏曲艺术灵魂的声腔则与丑角根本无缘。”而唐英戏剧中的丑角,则有较多的开口唱腔片段。较多的丑生唱段,和他在戏曲中较多地运用了丑角有关。唐英的戏剧作品多改编自“花部”诸腔,“花部”是一种较粗糙的戏曲样式,丑角所占戏份较大,唱段也较多,唐英的“雅部”作品学习“花部”作品,自然也就学习了其中的丑角开腔唱段。同时,作品中加重了丑角分量,自然不可能单纯靠加大丑角念白来结构文章,因此,大段唱段也就无法避免了。较多的“丑角开口唱”是唐英戏曲中丑角的特殊特性。

(五)曲尚改编 京昆同源

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

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

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

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

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

唐英的戏曲总集《古柏堂戏山集》中,共收有剧本17部,其中,10部均为改编剧本,其中,1部改编自当时流行的弦索调时剧,9部改编自当时流行的“花部”戏曲,而这9部改编自花部戏曲的作品中,有8部在京剧中都能找到与之情节相似的剧目,使得一些研究者甚至误认为,京剧剧本改编自唐英的昆曲剧本。

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

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

与“花部”戏曲,同属“花部”阵营中的“京剧”艺人,欣赏得更多的是“花部”戏曲的演出,看的多了,渐渐耳濡目染,开始改编起这些“花部”本自来。这是比较自然的一件事。此外,俗文化的一大特点就是传承方面大多采用“口传心授”的方式,试想京剧产生期的民间艺人,又有几个能读到,并读懂唐英创作的昆曲本子呢?也就是说,京剧艺人很可能是看了“花部”的舞台表演,然后从中吸取营养,并将其改编成京剧作品的。

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

1、现存剧目情况考察

(1)《天缘债》

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

京剧:《一匹布》。

(2)《梅龙镇》

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

京剧:《游龙戏凤》

(3)《面缸笑》

地方戏:有梆子腔《面缸》、滇剧《打面缸》、锡剧《打面缸》等。

京剧:《打面缸》

今本可见于:《京剧丛刊》合订本738页。

(4)《十字坡》

地方戏:梆子腔《杀货、打店》。

京剧:《十字坡》或名《武松打店》。

(5)《三元报》

地方戏:秦腔《双官诰》,川剧《断机教子》,湘剧《春娥教

子》,汉剧、豫剧、河北梆子、武安落子都有这一剧目。(明代传奇有《断机记》《商辂三元记》,后代昆曲演出本名《双官诰》。)

京剧:《三娘教子》(《双官诰》[前本])

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

京剧:《鞭打芦花》

(7)《双钉案》

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

京剧:《钓金龟》《行路哭灵》《双钉记》。

(8)《梁上眼》

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

京剧:《串珠记》,又名《循环报》,《清朝八出(之一)》。(注:“清朝八出”指八出清朝戏,戏服皆为清朝服饰。《串珠记》为其中一出。)

2、“花”“京”“昆”剧本比较

(1)《天缘债》

这部作品,京剧剧本《一匹布》的故事情节同《缀白裘》中的《借妻、回门、月城、堂断》基本相同。而昆曲作品《天缘债》的故事情节同京剧、地方戏相比,都有些出入,是在地方戏的基础上改编本。实际上,对比三个本子,可以看出,地方戏原本中的故事情节最为符合逻辑。《借妻、回门、月城、堂断》中的沈赛花是被卖与张古董为妻的,并且尚未圆房。张古董贪图银子(而不是为了朋友的利益毅然借妻),将妻子借与他人,李天龙同情沈赛花遭遇,勇敢娶沈赛花为妻。这样最符合故事的逻辑性。京剧本子《一匹布》中,沈赛花虽然不是被卖与张古董的,但张古董好吃懒做的作风也早已让她生厌,特别是张古董为贪图银子,将她借与李天龙,这让她感觉很不满。于是有了背“张”投“李”的最终结果,这样设计故事也比较符合常理。三者比较,反而是唐英的本子在这点上落了下风。

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

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

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

(2)《梅龙镇》

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

并非唐英的昆曲本。

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

京剧同地方戏,情节比较:京剧、梆子中都是正德皇帝敲“木马”,凤姐上,而昆曲里则为正德皇帝敲“响木儿”,凤姐上;此后对李凤姐正德皇帝儿几几的盘问,昆曲中没有,但京剧、梆子中都有;昆曲中的《失更》《封舅》独立成章,而京剧、地方戏中,没有《失更》一出,《封舅》也极其简单。

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

(3)《面缸笑》

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

京剧同地方戏,戏文比较:(注:黑体字为相同相似部分。)

京剧: 四老爷: 灶火里烧出了王书吏, 面缸里打出 我四老爷来。 清官难断家务事, 请—— 张才:请谁呀? 四老爷: (接念)床底下把大爷请出来。	地方戏: 四老爷: 灶堂烧出王书吏, 面缸里打出 四爷来。 清官难断家务事。 请,请,请。 (宋):请什么? (丑):床底下请出大堂来。	昆曲: 四老爷:你看我浑身雪白, 好像个大元宝, 可不是个财神? 清官难断家务事。 请出床公床母来。 (小生)那里又跑出“床公床母”来了?
--	--	---

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

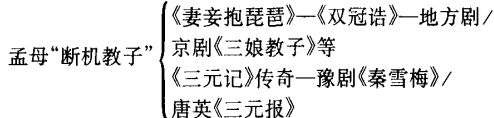
(4)《十字坡》

这部戏中,京剧、地方戏、昆曲的本子里都有相同、相似的戏文。但互相比,就可以发现,京剧本同地方戏本的不同、相似处更多。从戏文对比中,可以看出,昆曲同地方戏相同相似的地方很多。京剧同地方戏相同相似的地方也很多。只是京剧同昆曲相同相似的地方就比较少,即使是相同相似的地方,也一定是地方戏中有而昆曲中没有的部分。据此推断,京剧《十字坡》很可能改编自当时的地方戏剧本,或舞台上的地方戏演出,唐英戏曲亦如此。两者本属同源,而非非京剧改编自昆曲。至于京剧剧名为《十字坡》(或《武松打店》),昆曲剧本也名《十字坡》,而地方戏本剧名为《杀货、打店》,这很可能是一种巧合,也可能是京剧在流传的过程中,也受到了唐英剧本创作的一些影响。但,仅此一点,很难证明,京剧本改编自唐英的昆曲本。

(5)《三元报》

《三元报》的改编情况较为复杂。

(改编关系如图:)



简单说,京剧《三娘教子》,秦腔《双官诰》,川剧《断机教子》,湘剧《春娥教子》,晋剧《教子》,粤剧《三娘教子》都可能改编自清昆曲作家陈二白的昆曲作品。这些剧本情节

相似,而且女主人公的名字都叫王春娥,是薛倚哥的三娘。而唐英的昆曲本《三元报》,同豫剧《秦雪梅》极其相似。其中,女主人公的名字都叫秦雪梅,小生的名字都叫商辂。故事都取材自《商辂三元记》。

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

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

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

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

(6)《芦花絮》

《芦花絮》的地方戏本子有很多,今存本很多都是后世近代以后的戏曲作家的改编本。此外,京剧同地方戏之间,还有一些相似、相同的戏文,而昆曲的改动则较大。据此推断,京剧改编自地方戏,而非唐英的昆曲本。这部戏,属“京”“昆”同源剧。

(7)《双钉案》

关于《双钉案》的改编情况,陶君起认为,唐英的这部戏改自京剧剧本《钓金龟》。但唐英卒于1756年,而京剧的产生时期为1790年,显然,唐英作品改编自京剧剧本的说法并不正确。其实这出剧,在元杂剧中就已经有了。剧名为《包待制勒双钉》,一名《钓金龟》。唐英的本子和京剧本可能都改编自杂剧本。可惜的是,杂剧本今天我们已经看不到了。

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

三、革故鼎新 复苏昆剧

中国戏曲在元代曾鼎盛一时,逮至明代,则渐趋案头化。即使明代戏曲大家汤显祖的剧作,也难免被时人讥之为不能“当场敷演”的“案头之书”。日本近代汉学家青木正儿曾负笈北京,谒王国维先生于颐和园。王国维得知青木正儿正致力于编著中国明代之后的戏曲史,冷然曰:“明以后无足取,元曲为活文学,明清之曲,死文学也”,^⑫对明清戏曲家作了否定性的评价。今王国维的评价,虽不免过激,但他却洞若观火般地揭示了明清戏曲的一大弊病,不能不说是真知灼见。

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

参考文献:

- ① 出自《曲中闲谈——地方戏的发展与花部、雅部的争胜》转自 <http://www.netsh.com.cn/bbs/16699/messages/1113.html>.
- ② 相晓燕. 花雅之争中的唐英[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2003(4): 17.
- ③ 马积高. 清代雅俗两种文化的对立、渗透和戏曲中花雅两部的胜衰[J]. 西北师大学报, 1994(2): 28.
- ④ 周裕锴. 禅籍俗语言对宋诗的启示与渗透[J]. 四川大学学报, 2000(3): 73.
- ⑤ 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 北京: 人民文学出版社, 1960. 455.
- ⑥ 相晓燕. 花雅之争中的唐英[J]. 浙江艺术职业学院学报, 2003(4): 17.
- ⑦ 李静. 唐英戏剧创作在艺术形式的创新[J]. 湖北大学学报, 2001(5): 46.
- ⑧ 邹元江. 论戏曲丑角的美学特征[J]. 文艺研究, 1996(6): 84.
- ⑨ 李斗. 扬州画舫录[M]. 南京: 江苏广陵古籍刻印社 1984.
- ⑩ 韦明铤. 百年扬州. 见: 广陵绝唱[M]. 百花文艺出版社, 2003.
- ⑪ 中国戏曲的表演艺术. 中国戏曲. 见 <http://www.ruiwen.com> 中学语文教学资源网.
- ⑫ [日]·青木正儿. 中国近世戏曲史·原序. 作家出版社, 1958.

Adhibit Secularity To Elegance

—TANG Ying's Drama Between the Convection of the Secular and Elegance Culture

HU Ting

(Design Department, Jilin College of the Arts, Jilin Changchun, 130021)

Abstract: The compete between secularity and elegance is the beginning of the secular drama. TANG Ying is the represent of who study from the "Huabu" drama. He tried to adhibit secularity to elegance. His drama was coherent with the trend of history, it makes Chinese traditional drama a great progress.

Key words: TANG Ying, compete between secularity and elegance, Beijing Opera, Kunqu Opera, local drama, the secular of Kunqu Opera