

从全本戏到折子戏

——以汤显祖《牡丹亭》的考察为中心

解玉峰

从全本戏到折子戏是中国民族戏剧演进特有的规律。折子戏较适于有时间限制的厅堂演出和剧场演出,艺术上更有全本戏所不及的长处,故最终在乾隆中叶取代全本,成为民族戏剧最主要的演出样式。《牡丹亭》的演出史较全面地反映了民族戏剧从全本戏到折子戏的历史过程及其内在规律。近百年来民族戏剧面临严重的生存困境,今日尤甚。鉴往知来,探明从全本到折子这一基本规律,对于我们民族戏剧之存亡继绝乃至发扬光大当深有启示。

中国民族戏剧的演出,就其形态而言,可略分为两类:一为全本戏,一为折子戏。全本戏,又称“本戏”、“正剧”,全本戏所演故事大都情节曲折、首尾完整;折子戏,有“散出”、“散套”、“杂单”、“杂出”、“单出”、“杂剧”、“折头戏”等不同称名,相对全本戏而言,其情节表现大都是片断性的、不完整的。折子戏大都是从全本戏中脱离出来的,乾隆年间编成的著名剧选《缀白裘》所收430出折子戏分别来自87种传奇、杂剧。《荆》、《刘》、《拜》、《杀》以及《琵琶记》、《牡丹亭》等名剧最初皆为全本戏,其最终的存在样态则皆为折子戏。故我们可以说,从全本戏演变为折子戏,是中国戏剧历史演进的一条基本规律。

学术界过去在阐释折子戏的成因时,大多认为折子为全本“精华之所在”,故得以留存,此种解释似失之含混笼统。中国戏剧的演出为何会由全本戏走向折子戏,折子戏是如何从全本戏中脱离出来的?《琵琶记》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《长生殿》等演出史上影响较大的剧作,它们的演出史对从全本到折子这一历史规律都有所反映。鉴于汤显祖(1550—1616)《牡丹亭》的演出史料最为富赡,其对民族戏剧也有特别的意义,故本文拟以《牡丹亭》为主要对象,探讨中国戏剧从全本戏演变为折子戏的历史过程及其内在规律。

理解中国戏剧从全本戏演变为折子戏这一问题,首先应对中国民族戏剧的演出环境有所了解。清康熙年间以来,北京、苏州等城市相继出现商业性戏园,在此之前中国戏剧的演出大都是非商业性的。其演出场所主要有两大类:一为乡间之庙台,一为贵人之厅堂。乡间庙台演戏多为

本文为“汉语言文学与民族文化认同”哲学社会科学创新基地资助的阶段性研究成果。

酬神祈福或祭祖驱邪,故往往不惜钱财,一连数日,甚或经旬浃月。在这样的演出场合下,戏剧的演出时间一般较长,无明确的限定。南戏、传奇一般长达三四十出甚至五六十出,虽或失诸冗长、散漫,但很适于这种场合下的演出。庙会演出有浓厚的仪式性和功利色彩(至少都是打着酬神祭祖的旗帜“娱人”),相对庙会演出而言,厅堂演出更多娱乐性,艺术要求也相对较高。从史料来看,18世纪之前,缙绅士夫逢祭祖、婚丧、庆寿等重要场合,一般都演全本,以示庄重,但厅堂演出面临的重大问题便是演出时间受限。贵人往往较小民为“忙”,难得有耐心观赏长达几十出的演出。反映明嘉靖时社会风习的小说《金瓶梅》,第六十三回写到西门庆为李瓶儿办丧事,请海盐戏子搬演《玉环记》(《六十种曲》本为三十四出),西门庆有时显得极不耐烦,吩咐“快吊关目上来”、“拣着热闹处唱罢”。戏子“紧做慢唱”,《玉环记》仍然用了两个整夜和半个晚上方演毕。李渔(1611-1680)在《闲情偶寄》中也说到全本戏在厅堂演出中的不幸遭遇:

然戏之好者必长,又不宜草草完事,势必阐扬志趣,摹拟神情,非达旦不能告阙。然求其可以达旦之人,十中不得一二,非迫于来朝之有事,即限于此际之欲眠。往往半部即行,使佳话截然而止。予尝谓:好戏若逢贵客,必受腰斩之刑……尝见贵客命题(按,即“点戏”),止索杂单(按,即折子),不用全本。皆为可行即行,不受戏文牵制也。

由此来看,由于厅堂演出观剧之人多为“忙人”,所以全本演出存在实际困难,往往“偷工减料”,“草草完事”。《牡丹亭》共计五十五出,若照原本演出至少需要三天时间,而厅堂演出多以一日为限。故自明万历至清康熙近百年间,有关全本《牡丹亭》的演出记载虽很常见,但不加删减的演出应极少。

全本戏的主要特点在“全”,即故事情节完整,但在厅堂这种特殊的演出环境中为照顾情节的完整,往往迫使脚色匆忙上下场、赶情节,不能停留在某一情节“点”上酣畅淋漓地发挥,较少观赏的趣味。而折子戏一般长度为三四十分钟,故相对全本戏而言,折子戏的演出有更多的灵活性,特别适宜于厅堂演出。而且折子戏表现的重心不在“情节”,而在全本情节“线”的某一“点”上,淋漓尽致地表现人情物理,唱、念、做、表等皆有独到之处,更易取悦观者之耳目。故折子戏在演出的灵活性和艺术性方面,皆有全本戏所不及的长处。所以即使在厅堂演出尚流行全本的阶段,折子戏的演出也颇受青睐。从山西上党所存《迎神赛社礼节传簿四十四宫调》(明万历二年抄本)、潘允端(1525-1601)《玉华堂日记》、冯梦祯(1549-1605)《快雪堂日记》等诸多文献看,至迟在明万历年间,折子戏演出已成为普遍现象。随着时间的推移,折子戏相对于全本戏的地位也愈加重要。汤显祖《牡丹亭》完成于明万历二十六年(1598),此后不久便出现了折子戏演出。如反映晚明常熟缙绅钱岱(1541-1622)家乐表演的《笔梦》一书记载说,钱家女乐常演习《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《浣纱记》、《荆钗记》、《玉簪记》等十种戏剧,但从未演过全本,“以上十本,就中只摘一二出或三四出”。女乐们虽娴习于戏,“然皆不能全材,每娴一二出而已”。如“张素素、韩壬壬,则《芦林相会》、《伯喈分别》其擅长也;张二姐与吴三三之《芸香相骂》、《拷打红娘》其擅长也;徐备瑶之张生,吴三三、周连璧之莺莺、红娘,张素素之《汲水诉夫》,冯翠霞之《训女》(按,《训女》为《牡丹亭》第三出)、《开眼》、《上路》等,尤为擅独”。《笔梦》反映的当是1598年至1622年间(以

西方戏剧之所以更加重视情节结构,因其多为剧场演出,一般有演出时间的限定。如古希腊悲剧大多是在一天之中连续演出三个相对独立的悲剧,之后还要加演一个风趣的羊人剧。这样一部悲剧的演出一般应在两三小时之内。伊丽莎白时代的戏剧演出多在下午举行,为时两个钟头或两个半钟头。以上参考阿庇亚等《西方演剧艺术》(吴光耀译,中国戏剧出版社2005年版)、廖可兑《西欧戏剧史》(中国戏剧出版社2005年版)等著作。

李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》七,中国戏剧出版社1959年版,第77、78页。

不加删减、“一字不遗”的演出,笔者仅发现一例。1609年秋,潘之恒客居南京,曾见吴越石家班演《牡丹亭》,“一字不遗,无微不极”。参见汪效倚辑注《潘之恒曲话》,中国戏剧出版社1988年版,第72页。

参见梧子《笔梦》,《虞阳说苑·甲编》本。

《牡丹亭》成书的1598年为其书上限)的演出情况,这可能是关于《牡丹亭》折子戏演出最早的记载。康熙二十三年(1684)十月,康熙第一次南巡至苏州,苏州本地戏班承应,“随演《前访》、《后访》、《借茶》等二十出,已是半夜矣”。凡庄重场合,宜用全本,今御前承应竟用折子,足见彼时折子戏地位之上升。

清康熙朝以后,中国戏剧的演出环境发生了很大变化,这主要是家班蒙养风气的消歇以及城市商业性戏园的兴起。清康熙以前,民间庙会演出则仍以古朴的全本戏为主(明万历以来新产生的文人传奇大多过“雅”,不适于村夫愚妇观赏)。而缙绅士夫多有蒙养家班之风,文人传奇可直接交付家班搬演,故全本传奇在厅堂演出的机会仍较多,相对折子戏而言也占有较大的比重。康熙朝以后,在朝廷监禁之下,家班蒙养之风,顿然消歇。此后,职业戏班成为戏剧演出的主体。家班演出可以完全是非功利性的,职业戏班则不能不讲求效益。而数百年来,职业艺人已逐渐打磨、积累了一大批有一定艺术水准、足以保证其获得观众的折子戏,他们一般不愿冒风险尝试搬演新的全本传奇。厅堂演出(此后多称“堂会戏”)以及会馆、祠堂等场所的演出多是请职业戏班献演,也更加偏向于艺术水准较高的折子戏。商业性的戏园演出也以折子戏为贵,而且戏园演出一般有时间限定,三四十出长的南戏、传奇也不便戏园搬演。这样,折子戏就成为戏园最主要的演出形式。从清嘉庆二年、三年(1797、1798)某位江西人在北京写成的《观剧日记》看,他两年间在北京观看的职业昆班“三多部”的一百四十多场演出,几全为折子戏。如嘉庆二年三月初九日在天乐园看的戏目为:《劝农》、《游园》、《堆花》、《惊梦》、《拾画》、《叫画》、《跌包》、《旅店》、《盗牌》、《游街》。嘉庆二年六月二十四日在同乐园看的戏目为:《功宴》、《学堂》、《游园》、《堆花》、《惊梦》、《拾画》、《叫画》、《纳妾》、《跪门》、《盗牌》。嘉庆三年四月一日在庆春园看的戏目为:《定情》、《闹救》、《挑帘》、《裁衣》、《题曲》、《打子》、《收留》、《空泊》、《打番》。

昆班在戏园演出多为经典折子戏,而“诸腔各调杂陈”的徽班除折子戏外,也会迁就部分观众看“情节”的趣味,依照三国、隋唐、杨家将故事以及流行的弹词小说等编排些通俗热闹、水准不高的小本新戏或连台本大戏。如道光二十二年(1842)成书的蕊珠旧史《梦华琐簿》云:

今梨园登场,日例有三轴子。早轴子客皆未集,草草开场。继则三出散套,皆佳伶也。中轴子后一出曰压轴子,以最佳者一人当之。后此则大轴子矣。大轴子皆全本新戏,分日接演,旬日乃毕。每日将开大轴子,则鬼门换帘,豪客多于此时起身径去。

可见,徽班演出也以折子戏为主,演折子者皆为“佳伶”,而“豪客”都不屑观看俗闹的“大轴子”(全本戏)。当折子戏在整个戏剧演出中的地位愈加重要时,民间庙会演出全本的过程,在本戏之前或之后插演几出折子也就成为普遍现象,这种演出形式在近代各地的民间庙会演出中仍很常见。

清康熙以后,由于演出环境方面发生的许多重要变化以及折子戏自身艺术上的优势,使得折子戏在整个戏剧演出中的地位日趋重要,至迟在乾隆中叶折子戏开始取代全本戏成为最主要的演出形式。其主要标志便是折子戏表演渐趋规范、稳定:歌唱出现“定腔”(如《纳书楹曲谱》)、演出出现“定本”(如《缀白裘》)、身段出现“定谱”(如《审音鉴古录》),此后的时代可称之为“折子戏的时代”。故徽班当时演出的全本戏迅速向折子戏方向转化——形成京剧折子戏;许多民间小戏也在此时很快演进为折子戏,如《思凡》、《拾金》、《借靴》、《钟馗嫁妹》、《小上坟》等。

姚廷遴:《历年纪》,转引自胡忌、刘致中《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第369页。

佚名:《嘉庆丁巳、戊午观剧日记》,载《戏曲研究》第9辑,文化艺术出版社1983年版。

蕊珠旧史:《梦华琐簿》,张次溪编《清代燕都梨园史料》,中国戏剧出版社1991年版,第354页。

如果以昆曲折子戏的规范性标准(“定腔”、“定本”、“定谱”)来衡量,“京剧折子戏”以及许多由小戏演变而来的折子戏当然都还不够规范。

由此我们可以说,从全本戏到折子戏乃中国戏剧历史演进的必然趋势。我们接着要探讨的便是折子究竟是如何从全本中脱离出来的,从全本到折子的演进受哪些因素的制约。

二

汤显祖《牡丹亭》问世时,全本戏演出尚值流行。自万历晚期始,《牡丹亭》演唱中首先开始出现“摘锦”式的演唱。从《月露音》、《词林逸响》、《乐府遏云编》、《万壑清音》等晚明诸多曲选看,《惊梦》、《寻梦》、《冥判》、《幽媾》、《闹殇》、《硬拷》等出已开始被抽选出来清唱,亦可见当时这些出目之流行。其后,随着折子戏的地位渐趋重要,《牡丹亭》的折子戏也渐趋定型。自明末至民初近三百年间,《牡丹亭》的折子戏经历了不断改造加工、也不断淘汰的历史过程。反映自明末至 20 世纪 30、40 年代《牡丹亭》折子戏的演唱情况的文献主要是以下几种:明青溪菰芦钓叟编《醉怡情》(清初刻本)、《穿戴题纲》(乾隆二十五年抄立)、清钱德苍编《缀白裘》(乾隆二十八年至三十九年陆续编印)、清佚名编、王继善补校《审音鉴古录》(道光十四年刻本)、陆萼庭整理的《清末上海昆剧演出剧目志》(附录于陆著《昆剧演出史稿》)、近人王季烈、刘富梁编《集成曲谱》(商务印书馆 1925 年石印本)、洛地整理的《传字辈戏目单》(附录于洛著《昆剧生涯六十年》)。现据上述几种文献制成下表,以清眉目。

原本出次	原本出目	醉怡情	缀白裘	穿戴题纲	审音鉴古录	清末上海昆曲 演出剧目志	集成曲谱	传字辈 戏目单
1	标目							
2	言怀							
3	训女						训女	
4	腐叹							
5	延师							
6	怅眺							
7	闺塾		学堂	学堂	学堂	学堂	学堂	学堂
8	劝农				劝农	劝农	劝农	劝农
9	肃苑							
10	惊梦	入梦	游园		游园	游园	咏花 游园	游园
					堆花	堆花	堆花	堆花
			惊梦	惊梦	惊梦	惊梦	惊梦	惊梦
11	慈戒							
12	寻梦	寻梦	寻梦	寻梦	寻梦		寻梦	
13	诀谒							
14	写真			写真			写真	
15	虏谍							
16	诒病							
17	道观							
18	诊祟							
19	牝贼							
20	闹殇		离魂		离魂	离魂	离魂	离魂

关于“穿戴题纲”的年代,朱家溍有两说:一为嘉庆二十五年(见《中国大百科全书·戏曲卷》“穿戴题纲”条),一为乾隆二十五年(见其《清代的戏曲服饰史料》文及《故宫退食录》)。此从前说。

22	旅寄							
23	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	花判 咏花
24	拾画	拾画	拾画	拾画		拾画	拾画	拾画
25	忆女							
26	玩真		叫画			叫画	叫画	叫画
27	魂游						魂游	
28	幽媾						前媾 后媾	
29	旁疑							
30	欢扰							
31	缮备							
32	冥誓							
33	秘议							
34	调药							
35	回生						回生	
36	婚走						婚走	
37	骇变							
38	淮警							
39	如杭							
40	仆侦			问路		问路	问路	问路
41	耽试							
42	移稂							
43	御准							
44	急难						急难	
45	寇间							
46	折寇							
47	围释							
48	遇母							
49	淮泊							
50	闹宴							
51	榜下							
52	索元							
53	硬拷		吊打	吊打	吊打	吊打	硬拷	硬拷
54	闻喜							
55	圆驾	圆驾			圆驾	圆驾	圆驾	圆驾

从上述文献看,原本五十五出的《牡丹亭》,后世演变为折子戏的主要是《游园》、《惊梦》、《堆花》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《学堂》(《闺塾》)、《冥判》、《硬拷》(《吊打》)、《劝农》、《写真》、《闹殇》(《离魂》)、《问路》、《圆驾》、《训女》、《前媾》、《后媾》等近二十折戏,演出频率较高的则是《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《离魂》、《拾画》、《叫画》、《学堂》、《冥判》、《劝农》等八九出。

《牡丹亭》留下的这些折子戏,基本反映了折子戏生成的两条途径:一是作家原本或全本戏提供基本内容,后世以此为基础加工而成折子戏,《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《学堂》、《冥判》等十余折子戏都是由这一途径生成的;二是作家原本或全本戏仅提供某

种情境,某些表演片段借用这一情境,见缝插针地“插”入到演出中,《堆花》和《咏花》都属于这种情况。第一类情况是主要的,反映了绝大多数折子戏的生成情况,故以下我们将以第一类为主,探讨折子戏的生成过程及原因,捎带述及第二类。

折子戏之为折子戏,必有其特有的“戏点”(在观众即为“看点”)。折子戏与全本戏最大的不同在于:折子戏虽然不能不借用(观众可以通过其他途径获得的)全本提供的故事背景,但它基本上舍弃了故事情节“线”,主要着力于戏“点”的表现。我们可以说,在全本戏中,故事情节“线”的表现很重要,但在折子戏中,戏“点”则成为戏剧最着力表现的内容。

折子戏的“戏点”虽各个不同,但大概可分为两类:权且称为“雅”的和“俗”的。拿《牡丹亭》来说,《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《写真》、《离魂》等偏于“雅”,《吊打》、《问路》、《劝农》、《圆驾》、《冥判》、《学堂》、《堆花》、《咏花》等偏于“俗”。

偏于“雅”的这一类折子,大都以抒发剧中人物“情志”为主,基本上没有什么矛盾冲突或“戏剧性”,以抒情性歌舞取胜,场上表演以雅静为尚。这一类戏之所以后来备受瞩目和培育,首先因其多为作家精心营造、寄寓情怀之所在,曲词的写作尤具根本性意义。拿《牡丹亭》来说,汤公文字奇丽动人,“技出天纵,匪由人造”。他对其主人公杜丽娘、柳梦梅,特别是前者,情有独钟,遂使《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》诸折成为最能代表《牡丹亭》文学成就的文字。故《牡丹亭》甫出,便出现竞相搬演的盛况。其次,这一类戏的成功也当归因于叶堂等历代曲家为汤公文字的精心制谱。两百余年来,《牡丹亭》演唱不衰,叶堂制谱功不可没。特别是《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折,曲调最为婉丽多姿,脍炙人口,这几折叶堂亦当用心最多。再次应归功于历代艺人的苦心琢磨、加工,遂使《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折最终成为载歌载舞、极具声容之美的表演。历代艺人的琢磨、加工主要包括两个方面:一是为“文”、“乐”一体的歌唱配上相应的身段,逐渐形成以曲“文”为根本、为曲“文”服务的身段谱。从《审音鉴古录》到近现代的表演,我们可以看到历代艺人不断琢磨、身段表演渐趋定型(故有“身段谱”之称)的历程。二是在尊重汤显祖原作文字的前提下,做适当的删减或调整,照顾剧场效果,增强观赏性。如《游园》中,在杜丽娘满怀幽怨的歌唱中插入小春香不解风情的念白,一静一动、一悲一喜,互相映衬。《拾画》、《叫画》二出,自冯梦龙编《风流梦》以来即连演。按原作,柳梦梅《拾画》中唱五曲、《叫画》中唱八曲,《缀白裘》中《拾画》减为三曲、《叫画》减为五曲。《拾画》、《叫画》本为独脚戏,本来容易显得冷清单调,减少唱曲显然是为了避免过于冷清,生脚也不致过于劳累。《琵琶记》之《辞朝》、《浣纱记》之《寄子》、《紫钗记》之《折柳·阳关》、《玉簪记》之《秋江》、《疗妒羹》之《题曲》、《西楼记》之《玩笺·错梦》、《千忠戮》之《八阳》、《长生殿》之《惊变》、《闻铃》、《弹词》等以表现剧中人物“情志”为主的戏,与《游园》、《惊梦》等皆有异曲同工处,故能传唱不衰。

偏于“俗”的这一类折子,相对前一类来说,后来改造、加工的成分比较多,作家原本的创造与后人的创造难分彼此。从总体来说,这一类戏都是热闹、有趣的,但具体来说又可分为不同的情形。拿《牡丹亭》来说,《闹学》也可算一类,出场脚色并不多,但场上颇“有戏”,主要以春香(贴旦)与陈最良(末)的喜剧性冲突为中心设置,饶有趣味。《闹学》在原本中称《闺塾》,主要演述的是杜丽娘在书馆中受塾师陈最良的训诫。登场人物有杜丽娘(旦)、陈最良(末)、春香(贴旦)三人,其中小春香的天真顽劣与陈最良的古板迂腐本来就有喜剧性对比,但原本中春香的戏并不多,故春香“闹”得并不突出。在《牡丹亭》不断演出的过程中,艺人们在原本的基础上

《琵琶记》之《拐儿》、《西厢记》之《游殿》、《红梨记》之《醉皂》、《人兽关》之《演官》等少数折子戏,也基本可算这种情况。它们在原本中皆为极短的过场戏,后世却敷衍为三四十分钟的演出。

王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社1959年版,第165页。

《牡丹亭》原本中《拾画》、《忆女》、《玩真》三出前后相继,《忆女》一出以老旦、贴旦表演为主。冯梦龙《风流梦》第十九出《初拾真容》将原本《拾画》、《玩真》二出连演,此后的戏曲艺人吸取了冯梦龙改本的这一特点,且将出名改称《拾画》、《叫画》。

做了很多编改,而编改主要是围绕这个“闹”字展开,从而使春香真正成为《闹学》的主角,本折的重心也发生了转变,天真无邪的小春香如何“闹”腐儒陈最良的(教)“学”最终成为本折主要表现的内容。她先是为迟上学反复狡辩,让陈最良无可奈何;当陈最良讲疏《关雎》时,她又几番打岔,惹陈最良着恼;一会儿又以“出恭”为名去后园玩耍,陈最良以戒尺惩罚时,她竟公然反抗,致使陈最良一气之下,提出辞馆归家。《闹学》一出,就是这样不断让春香取“闹”,也不断让观众会心微笑。在《牡丹亭》留下的通俗热闹的折子中,《闹学》可谓“俗”中有“雅”,故表演时应不失分寸,不可“闹”得过分。

《问路》一折也可代表一类,主要以谐趣为“卖点”,以净、丑表演为主。《问路》在原本中称《仆侦》,述柳梦梅老仆郭驼寻访旧主,从石道姑之侄癞头鼋嘴里得知柳生掘坟、丽娘回生事。这出戏之所以后来能被加工成经典的折子戏,首先是因为汤显祖设计的这两个人物,本来即有喜剧效果。郭驼(副净)年老愚拙,癞头鼋(丑)少年顽劣,一驼背,一癞头,一老一少,一静一动,恰成对照。后世艺人正是把汤公的雅谑进一步加工,使二人的滑稽色彩更突出。与原本相比,《问路》的唱词基本维持不变,但在念白、科范方面则大力增加,数倍于原本。如癞头鼋出场后,自述如何被捉入公堂审讯惊恐万状,又终意外获释,喜出望外。自述时连说带演,一会儿扮惊慌失措的自己,一会儿扮凶神恶煞的公差,一会儿又扮威赫可怖的太守,演来都须神情毕肖方妙。后来郭驼询问柳梦梅踪迹时,他又问东说西、阴阳颠倒,害得郭驼又急又气,一会儿惊,一会儿喜。

《劝农》、《冥判》、《吊打》、《圆驾》可算一类,都是以“多”取胜,登场脚色甚多,排场热闹。如《劝农》述春日南安太守杜宝依旧例置办花酒、下乡劝农,父老乡亲感恩戴德,歌舞升平。出场脚色甚多,杜宝、皂隶、门子、公人及男女老少各色百姓陆续登场。先有众人合唱【普天乐】、【排歌】,后有田夫(净)、牧童(丑)、桑妇(旦、老旦)、茶女(老旦、丑)等轮番唱【孝顺歌】四支,其间又不断插入滑稽科诨。《圆驾》述杜宝、柳梦梅翁婿二人在皇帝面前尽释前嫌,杜家阖家封赠团圆。《牡丹亭》故事所涉及的主要人物皆在本出陆续出场,包括陈最良(末)、柳梦梅(生)、杜宝(外)、杜丽娘(旦)、杜夫人(老旦)、春香(贴)、石道姑(副净)等,极尽排场热闹之趣。

《堆花》、《咏花》可算为一类,如前所述,它们都是借用《牡丹亭》原本提供的情境“插”入的。《牡丹亭》原本《惊梦》中,杜丽娘、柳梦梅梦中相会下场后,有花神(末扮)出场,云保护二人云雨之欢,唱【鲍老催】一曲后下场。后世的《堆花》恰以《牡丹亭》提供的这一情境为本大加增饰。从史料来看,至迟在明末,《牡丹亭》演出中已有《堆花》一段。《醉怡情》本《入梦》(即《惊梦》)，“生接旦下”后,有“小生扮花神随众上”,唱【出对子】、【画眉序】、【滴溜子】、【鲍老催】(同原本)、【双生子】五曲,较原本已多出四曲。清雍正、乾隆间活跃于扬州、苏州一带的著名昆班太平班,为奉迎乾隆第二次南巡(1757),曾上演了18出迎銮戏,其中有《劝农》、《堆花》两出。《堆花》演出有大花神及十二月花神,且临时改唱词为“目今圣天子再幸江南,为此率领众花仙前来献瑞”,以此奉迎圣意。从反映近代昆班演出的《昆曲穿戴》可知,近代演《堆花》时,生、旦、净、末、丑等昆班各行脚色尽皆上场,分扮牡丹花、梅花、杏花、桃花、蔷薇花、荷花、凤仙花、木樨花、菊花、芙蓉花、茶花、紫薇花等十二月花神。若在闰月演出,还加一个闰月花神,再加上大花神,故《堆花》演出可多至十四人。这也常称为“大堆花”。若人手不够或不讲究排场,也可以两三人或六七人略敷衍大意,称“小堆花”。自1960年梅兰芳电影版《游园惊梦》以来,当代昆班演出《堆花》时除大花神用末扮外,其他花神一律用旦脚,旦脚也不限于十二人,更显得花团锦簇。

《咏花》这段表演或始自冯梦龙编《风流梦》。汤显祖原本《肃苑》出,先述陈最良教导春香遵循礼教,后述春香吩咐花郎扫除花径,让小花郎胡诌几段小曲开心,接下来便是《惊梦》。冯梦

龙将《牡丹亭》改编为《风流梦》时,“肃苑”出改题为“春香肃苑”,只用花郎(丑)、春香(贴)二人,变为一场玩笑戏。花郎首先出场,唱【普贤歌】(与原本同),后则添加了一段三百余字的描绘花园景致的文字,多用俗套的骈辞俚语凑泊而成,可称为“花园赋”。冯梦龙《风流梦》之后的曲选、曲谱中未见《花园赋》,演出记载亦未见。故数百年来,场上演出是否有此一段,也不得而知。至近人殷澹深原稿、张余荪校订《牡丹亭曲谱》,《花郎吊场》又重见。《牡丹亭曲谱》中《花郎吊场》一节显然以冯梦龙的文字为本,重加删润而成。《集成曲谱》亦有《花郎吊场》,惟其文字与《风流梦》本及《牡丹亭曲谱》本都不同。丑扮小花郎上场唱【普贤歌】之后,有念白云:

自家乃杜衙内府中看守花园的花郎便是。俺这园中,花名不一,花样繁多。左右闲空在此,待我细数一遍。这是碧桃花,他惹天台。红梨花,扇妖怪。金钱花,下得财。绣球花,结得彩。芍药花,心事谐。木笔花,写明白。水菱花,宜镜台。玉簪花,堪插戴。蔷薇花,露渲腮。腊梅花,春点额。剪春花,罗袂裁。水仙花,把绫袜端。灯笼花,红影筛。酴醾花,春醉态。金盏花,做合卺杯。锦带花,做裙褶带。合欢花,头懒抬。杨柳花,腰恁摆。凌霄花,阳壮的哈。辣椒花,把阴热窄。含笑花,情要来。红葵花,日得他爱。女罗花,缠的歪。紫薇花,痒的怪。宜男花,人美怀。丁香花,结半趂。豆蔻花,含著胎。奶子花,摸著奶。梔子花,知趣乖。柰子花,恣情柰。枳壳花,好处揩。海棠花,春困怠。孩儿花,呆笑孩。姊妹花,偏妒色。水红花,了不开。瑞香花,谁要采。旱莲花,怜再来。石榴花,可留得在?

数了半天,阿呀呀数得口都干了。且住,昨日春香姐著我拂拭亭台、扫除花径,同小姐在此游玩,不免回避则个。正是:东郊风物正薰馨,应喜家山接女星。莫遣儿童触红粉,便教莺语太叮咛。(下)

花郎下场后,旦扮杜丽娘上场,唱《游园》中的曲子【绕池游】“梦回莺啭,乱煞年光遍”。《集成曲谱》中所收的这个《花郎吊场》俗称“咏花”或“数花”。其文字则来源于汤显祖原本《冥判》中的【后庭花滚】曲。在《牡丹亭》原本中,是由花神(末)与胡判官(净)以一问一答的形式,唱出这三十七种花名。自《醉怡情》以来,《冥判》演出都不用【后庭花滚】曲。这主要应是因为全曲二百余字,曲唱的形式颇不易讨好。

《堆花》和《咏花》这两段表演之所以能进入《牡丹亭》的演出史,首先因为《堆花》是一段相对独立、有一定观赏价值的“歌舞”,故打着“演戏”的招牌,进入《惊梦》的演出中。近人齐如山在民国初年曾帮助梅兰芳编排了《嫦娥奔月》、《天女散花》等古装歌舞剧,也正是要借“戏剧”的名义塞入一些古代“歌舞”段子。《咏花》的“卖点”则主要在“技艺”这一层面,可显丑脚的嘴上功夫,兼有滑稽、色情的成分。但由于它们都是借机“插”入的,离剧情较远,故演出《游园》、《惊梦》时都是可演可不演的。

以上我们述及的戏都偏于“俗”。与《劝农》相似,以排场热闹取胜者,又如《连环计》之《大宴》、《红梨记》之《赏灯》等;与《问路》相似,以“谐趣”取胜者,又如《西厢记》之《游殿》、《白罗衫》之《贺喜》、《燕子笺》之《狗洞》等;与《闹学》相似,以“有戏”取胜者,又如《西厢记》之《拷红》、《幽闺记》之《踏伞》、《艳云亭》之《痴诉·点香》、《十五贯》之《测字》、《连环计》之《小宴》等;与《堆花》相似,以“舞蹈”段子取胜者,又如《浣纱记》之《采莲》、《邯郸记》之《舞灯》等;与《咏花》相似,以“技艺”取胜者,又如《雁翎甲》之《盗甲》、《连环计》之《问探》等。这也就是说,折子戏皆有其特有的“戏点”可取悦观者耳目,而且就具体的某出戏而言,其“戏点”又往往是多方面的。如《冥判》从总体来说,以热闹取胜,但又载歌载舞,富有谐趣。《吊打》也主要以热闹取胜,但又很“有戏”(杜宝因不知实情,将自家女婿、新科状元柳梦梅吊起拷打)。从这个意义上,我们才可以说,中国戏剧是一种“综合性”艺术。

三

从以上对《牡丹亭》的十余出折子戏的分析,我们可以看到,作家原本或全本戏中的片段后来能否成为折子戏,能否盛演,既有赖于作家原初的创造,也有赖于后来人、特别是艺人的加工改造。作家原本或全本仅提供一种可能性,各种潜在的“戏点”或“看点”在全本中如同长青藤上结系的各种大小不一、形状各异的瓜果,其能否瓜熟蒂落、脱离母体,成为相对独立的折子,在很大程度上取决于它后来是否得到足够的关注和培育。这也就是说,折子戏能否形成、能否盛传,都有程度不同的偶然性。《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折,数百年来盛演不衰,当然应首先归功于汤显祖,但若无历代曲家为汤公文字精心制谱,其能否流传仍是问题。至于其他各折的流传,更有很多偶然性因素。《牡丹亭》留下的十余折戏中,《学堂》的“戏点”很足,演出频率也较高,但若没有冯梦龙《风流梦》对《学堂》的改造在先,艺人未必会有兴趣选择这出戏进行加工、改造。《劝农》一折主要是热闹,其“戏点”或艺术性并不值得特别称道,但几百年来演出频率也较高,重要原因是其“思想性”强——歌功颂德,故宫廷演出或官僚宴会时,备受青睐。《吊打》、《圆驾》两折单从其“戏点”来说,本不足道,其所以流传则与清中叶以来的演出风尚有密切关系。当折子戏取代全本戏成为昆班最主要的演出形式时,以折子戏为主骨、稍加串联而成的“小全本”在戏园演出中也很常见。这种“小全本”短则四五出、长则十余出,通常分一次或两次演毕。因“小全本”既能存故事之大概,又不失折子戏的艺术水准,故颇得观众认可。《吊打》、《圆驾》两折因此常常被连带演出。而《堆花》和《咏花》这两段表演之所以能流传,更主要不是内因,而是外因。清顾禄《桐桥倚棹录》云:

虎丘花神庙不止一所,有新旧之别。桐桥内花神庙祠司花神像,神姓李,冥封永南王,傍列十二花神。明洪武中建。为园客赛愿之地。岁凡二月十二日百花生日,笙歌酬答,各极其盛。

《堆花》所用的十二月花神,显然与江南民间盛行的花神崇拜有密切关联。虎丘花神庙的建立固然可追溯至明洪武年间,但中国民众崇花、爱花的传统则更为久远。《诗经》中的初民对各种花卉已见偏爱,《楚辞》中的神灵每以奇花异草为佩饰。自古以来,上流有花酒之宴,民间有花灯之会。故梅妃因爱梅而得宠,洛阳以牡丹而驰名。词曲调牌多见因“花”得名者,如【赏花时】、【卖花声】、【看花回】、【后庭花】、【万年芳】、【一枝花】、【舞杨花】、【石榴花】、【梅花弄】、【月上海棠】、【荼蘼香】、【菊花新】等。《武林旧事》“官本杂剧段数”有《百花囊》一目,《辍耕录》“院本名目”中“诸杂院囊”类有《讲百花囊》,《迎神赛社礼节传簿四十四宫调》各种节目中有《百花赋》。近世各地民歌、曲艺、戏弄中,更多见以“花”为题者。凡此皆可见,“花”在中国民众日常生活中的地位。《牡丹亭》既然用到“花神”、说到“花园”,《堆花》、《咏花》也就恰好打着《牡丹亭》的旗帜,进入戏剧史。

我们这里指出折子戏形成的“偶然性”,主要想说明:当我们面对历史时,不应以成败论英雄。留下来的折子未必都是“好”的,未留下的也未必都是“差”的,其中有幸有不幸,笼统地说折子戏乃全本戏“精华之所在”是很有问题的。《牡丹亭》如此,“荆”、“刘”、“拜”、“杀”及

“小全本”即以折子戏为主骨,不求故事之完整,故“小全本”所存“故事”与全本戏之“故事”常有较大出入。如许自昌《水浒传》作为小本戏演出时一般演《刘唐》、《借茶》、《前诱》、《后诱》、《杀惜》、《放江》、《活捉》诸折,这样张三郎与阎婆惜的偷情故事就成为主线,取代了原本以宋江与其妻为主线的故事。而高濂《玉簪记》一般从《佛会》演起,终于《秋江》分别。这种演法基本保存了潘必正、陈妙常爱情故事中最动人的部分,但其最终团圆却省略了。

顾禄:《桐桥倚棹录》,上海古籍出版社1980年版,第31页。

《百花赋》今尚存嘉庆抄本,赋文见杨孟衡《上党古赛卷十四种笺注》,台北财团法人施合郑民俗文化基金会2000年版,第192-195页。

《琵琶记》、《长生殿》、《桃花扇》等亦如是。

虽然从全本戏到折子戏的生成过程中,有偶然性因素存在,但我们并不能因此否定作家原初的创造。毕竟绝大多数折子戏都是以作家原本或全本中存在的“戏点”为基础加工而成的,而且作家最费经营、最出彩处,往往更有可能成为经典。《牡丹亭》的《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等偏于“雅”的这些折子以及“俗”中有“雅”的《学堂》、《冥判》等折,其演出频率远远高过其他偏于“俗”的折子。《长生殿》的《惊变》、《闻铃》、《迎像·哭像》、《弹词》等偏于“雅”的折子三百年来盛演不衰,也绝非偶然。

我认为,从全本戏到折子戏乃中国民族戏剧历史演进的必然趋势,折子戏乃是民族戏剧的最终形态和最高形态。从理想的状况说,应不断有新的全本戏产生,全本戏在不断上演过程中不断再产生新的折子戏。如此,民族戏剧方能始终保持其活力,生生不息。但自 18 世纪以来,从文人编撰到艺人搬演的良性循环基本上被切断了,故“南洪北孔”之后的文人传奇极少能进入到演出史,民族戏剧自此也逐渐失去其创造力,直至上世纪 50 年代。近五十年来新产生的全本戏,则大都是按西方戏剧的理念编写的,以便能在两三个小时的演出单位内完成故事讲述,故不能不以“情节”为中心,这样的戏剧也极少有“戏点”可被加工成折子戏。一方面是新戏不能形成新的折子,另一方面却是传统折子戏的不断流失。近百年来,传统留下来的折子戏在以令人惊异的速度死亡。从上世纪初的五六百折减少到今日的不足百折。这就是民族戏剧面临的日益严峻的困境。

从全本戏到折子戏这一历史,对我们的启示主要是:1. 折子戏最完好地体现和反映了民族戏剧的特质和艺术水准,故今日我们应把主要精力放在传统折子戏的保存和传承上,在保存和传承传统折子戏时,尤偏重于品格高“雅”的,也适当兼顾通“俗”的;2. 折子戏即本源于全本戏,我们还可以从尚存的或已亡的全本戏中选择加工那些有潜在“戏点”的场次,使之成为新的折子戏,“雅”、“俗”两类兼顾;3. 当某本戏的折子累积到一定规模,可尝试以这些折子戏为基础、稍加串联而成适宜现代剧场演出的“小本戏”,这种“小本戏”成本不高,却容易获得观众,五十年前上演的《十五贯》就是最成功的例子。

在民族戏剧的生存极其艰难的今日,仅仅慨叹往昔繁华不再,并没有多少意义。如果以昆曲折子戏为代表的民族戏剧已完全丧失了其现实生存的土壤,它只属于过去,或者现实中存在的全都是其否定性因素,我们也无能为力,只能为其庄严的“死亡”致以敬意!但进入 21 世纪以来,民族戏剧、民族文化都获得了千载难逢的发展机遇,国家、社会和许多有识之士正在为民族戏剧、民族文化的伟大复兴而加倍努力。在这样的情况下,我们当下如何举措就至为关键。如果因不明规律之所在,率意而为,制造出一些非我族类之物,致使数代之后,我们的子孙无从得知民族戏剧之真貌,此非天灾而属人祸!如果我们能探明戏剧发展规律,循道而行,矢志不移,民族戏剧最终能摆脱困境,渐入康庄之途,其谁曰不然?

(作者单位 南京大学文学院)

责任编辑 容明