

戏曲“台本”在古典剧目传承中的作用

——以《琵琶记》为例

王丽梅

“台本”，即舞台演出本，在中国古典戏曲的传承过程中起着重要作用。它通过对案头本的修正、改编和移植，一方面强化了“墨本”即案头本的舞台化，另一方面避免了案头本的流失，并使之世代相传。本文以《琵琶记》为例，探讨台本在中国古典剧目传承中的作用。

中国古典剧目的传承有两条基本途径：一是依靠书坊刻印与传抄，通称为“墨本”或“案头本”；二是依靠民间戏班改编或移植，除少数刻印本外，大多为传抄本，通称“台本”或“唱本”。“台本”一直活跃于民间舞台，经过长期的传唱，比之原本，在思想性与艺术性上均有所提高，而且许多古典名剧，就是凭借这些“活”着的剧目“台本”延续自己的生命，因此它们的价值与作用不可低估。然而，长期以来，学界习惯于案头研究，勤于搜索古代文献，疏于田野调查，对“台本”的研究，收效甚微。正如钱南扬在《宋元戏文辑佚》“前言”所说：“当然还有许多不知道的材料，有待于发现……我们相信在地方戏剧中、民间唱本中，一定有不少同题材的唱本、戏剧存在着。一个人的见闻有限，这些必须依靠广大群众的力量，从事发掘才行。”有感于此，笔者近年有意深入民间调查“台本”，获得大量第一手资料，得益匪浅。现以《琵琶记》为例，试论“台本”在中国古典剧目传承中的重要作用。“台本”的作用主要借助“古本”传承、改本传承、移植传承三种形式来实现。

一、古本传承

所谓“古本传承”，是指中国古典剧目通过“古本”，即照原本或因演出需要对原本作诸如“稍加润色”、“播入管弦”、“表演提示”之类的修正，并通过搬演不断完善的传统舞台本进行传承。李渔《闲情偶记》卷四“选剧第一”在论及“古本传承”时说：

钱南扬：《宋元戏文辑佚》，上海古典文学出版社 1956 年版。

且古本相传至今,历过几许名师,传有衣钵,未当而必归于当,已精而益求其精,犹时文中“大学之道”、“学而时习之”诸篇,名作如林,非敢草草动笔者也……故开手学戏,必宗古本,而古本又必从《琵琶》、《荆钗》、《幽闺》、《寻亲》等曲唱起,盖腔板之正,未有正于此者。

可见,所谓“古本”,是历经许多名师指点,并传有衣钵而日臻完善的“积累型”的传统剧目。它和“改本”的不同,在于文字与原本比较接近,仅稍加润色或作技术性处理而已。不过也有用“托古改制”的方法,删削了与时行理解相抵牾的内容,作某些必要的改造,而仍然宣称拥有属于作者原貌的“古本”。它们是戏班传授的首选范本,故李渔又说:“选剧授歌童,当自古本始。古本既熟,然后间以新词。切勿先今而后古。”李渔把《琵琶记》、《荆钗记》、《幽闺记》、《寻亲记》视作“必宗”的“古本”,并把它们比作《大学》、《论语》,称其“名作如林,非敢草草动笔者也”,只是“未当而必归于当,未精而益求其精”而已。可见这些“古本”是不可轻易改动的,它们是当时戏曲界教戏学戏的典范教材,对传承古典剧目的作用是十分巨大的。

《琵琶记》现存 50 多种版本,其中公认的“古本”有“陆抄本”、“巾箱本”、“臞仙本”、“锦本”、“出土本”五种。它们的共同特点是年代早、接近原貌、有演出的痕迹。如“锦本”,它是照录戏曲演出本样式的所谓“戏式”本,旨在供演剧与观剧之用,而非仅供案头阅读,因而成为人们了解嘉靖三十二年之前《琵琶记》舞台搬演实际情形的依据。“出土本”是 1958 年在广东揭阳县西寨村一座明墓出土的明嘉靖抄本,今存二册,一为“总本”,相当于后来的“总纲”;一为“生本”,相当于后来的生脚“单篇”。很明显,这正是当时民间戏班的舞台演出本,它真实地反映了明嘉靖年间民间戏班搬演《蔡伯喈》戏文的风貌,是研究明代南戏与《琵琶记》舞台艺术的重要资料。

此外,调腔本《琵琶记》也当曾是“古本”之一,至迟于明末已成为定本,且为观众所熟记,演出时不能随便更改,否则即遭至罚演。据明张岱《陶庵梦忆》卷四“严助庙”载当时的调腔班演出云:

五夜,夜在庙演剧,梨园必倩越中上三班,或雇自武林者,缠头日数万钱。唱《伯喈》《荆钗》,一老者坐台下,对院本,一字脱落,群起噪之,又开场重做。越中有“全伯喈”、“全荆钗”之名起此。

可见,至明末,绍兴、杭州一带的观众尚有对本子看戏的习惯,如台上演员唱错一个字,台下就起哄,又得重演,故戏班不得不采用当时通行的“古本”演出。此处虽然只提到《琵琶记》、《荆钗记》两种,其实是不不少的,因古代有“点戏”之风,演出剧目不是由戏班决定,而是由观众择选的,被选的剧目他们很熟悉,有的甚至能倒背如流,稍不小心,唱错一句就要受罚。因此,戏班不仅能演很多戏以备选择,而且还要严格照底本演出,不能出错。这种“古本”一旦成为“定本”,就会长期传唱。现存调腔《琵琶记》为清光绪年间抄本,抄者不明,凡 44 出,原藏浙江绍剧团资料室,现收入《浙江戏曲传统剧目选编》第一辑。由于出目比较齐全,向有“全伯喈”之称。其情节、出目与古本《琵琶记》大体相同,较之陆贻典本,仅缺第 1 出“报告戏情”、第 2 出“蔡宅祝寿”、第 38 出“伯喈夫妇上路回乡”、第 39 出“李旺回乡”、第 40 出“庐墓”、第 41 出“牛相出京宣旨”、第 42 出“旌表”等 7 出。而由于将第 5 出“伯喈夫妻分别”拆为“大别”、“小别”2 出;于第 7 出“伯喈行路”和第 8 出“五娘忆夫”之间增加“考试”1 出;将第 9 出《新进士宴杏园》拆为“点马”、“琼林”2 出;将第 16 出“五娘请粮被抢”分为“赈济”、“抢粮”、“回粮”3 出;在第 23 出“伯喈思家”与第 24 出“五娘剪发卖发”之间,增加“起兵”、“闻报”、“三战”3 出;将第 30 出

李渔:《闲情偶记》卷四,《中国古典戏曲论著集成》七,中国戏剧出版社 1959 年版,第 74 页,第 75 页。

张岱:《陶庵梦忆》,西湖书社 1982 年版,第 47 页。

“牛小姐谏父”拆为“拒父”、“后盘”2出,共多出9出,因而总数为44出。从现存抄本的唱词与陆贻典本逐字逐句对照看,至少有百分之八九十以上是相同的。例如“逼试”(生唱)【一剪梅】:

浪暖桃花[香]欲化鱼,期逼春闹,诏赴春闹。
郡中空有辟贤书。心恋春闹,难舍春闹。

本曲除“桃香”作“桃花”外,其余均与陆贻典本相同,仅一字之差。又【宜春令】:

虽然读万卷书,论功名非吾意儿。只愁亲老,梦魂不到春闹里。便(教我)做到九棘三槐,怎撇得萱花椿树?我这,衷肠一点孝心,对着谁[谁人]语?

本曲除少了“教我”二字及改“对谁人”为“对着谁”外,其余亦均与陆贻典本相同。再如“思亲”(生唱)【解三酲】:

叹双亲把儿指望,教儿读古圣文章。似(比)我会读书的倒把亲撇漾,少什么不识字的倒得个能终养。我只为书中自有黄金屋,反教撇却椿庭萱草堂。还思想,毕竟是文章误我,我识爹娘?

【前腔】比似我做一个负义亏心台馆客,倒不如守义终身田舍郎。《白头吟》记得不曾忘,绿鬓妇何故在地方?我只为书[其]中自有[有女]颜如玉,反教我撇却糟糠妻下堂。还思想,毕竟是文章误我,我误妻房?

本曲除“比”作“似”、“其”作“书”及“有女”作“自有”外,其余均与陆贻典本相同。所不同者,仅念白通俗化,加了一些“滚白”与“滚唱”。赵景深把调腔本“思亲”与陆贻典本“伯喈思家”作了对照之后,也说:“绍兴高腔本基本上是同高明原本差不多的,【雁鱼锦】五段正文,可说是很少差别;由此可以证明绍兴高腔本较古,至少那是改动得较少的本子。”

《琵琶记》的“古本”传承如此,其他古典剧目亦概莫能外。总之,“古本”的世代传唱,在传承古典剧目中所起的作用是不容忽视的。

二、改本传承

所谓“改本”,是指对原本无论内容或规模均作较大改编的台本,它在传承古典剧目中的作用也是十分重要的。现存的古典剧目,大多数是这类剧本。例如宋元戏文,流传至今的极少,绝大部分是依靠明代改本传承的。即便是《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为大家所公认的元代四大南戏,传承至今的也都是明人的改本。孙崇涛《南戏论丛》在谈到明人改本戏文的意义时,称其“上结宋元南戏之局,下启明清传奇之端,有其漫长历史和相对独立的地位”,更说“审之‘明人改本戏文’历史之久、存目之多、资料之富,至少可与宋元南戏并肩,甚至有为后者所不逮”。改本的重要性不仅在于对于原文的保存和改编,其自身的价值亦实不亚于原文。

其实,戏曲改本不仅存在于明代,且延续至今从未间断。例如元高明的《琵琶记》,即据宋戏文《赵贞女》改编,而明以后流传的《琵琶记》又是据高明《琵琶记》改编,一直改到现存,恐怕还要继续改编下去,中国古典戏曲正是在这种改编中实现了传承与发展。

赵景深:《戏曲笔谈》,上海古籍出版社1980年版,第150页。

孙崇涛:《南戏论丛》,中华书局2001年版,第116页。

关于高明对《赵贞女》的改编,明徐渭《南词叙录》云:“南戏始于宋光宗朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。”又在“宋元旧篇”第一本著录《赵贞女蔡二郎》,注云:“即旧伯喈弃亲背妇,为暴雷震死,里俗妄作也。”高明为永嘉人,必看过演出,见过剧本,并深感不满,乃为之改编。他不仅借“题目”标榜“全忠全孝蔡伯喈”与旧本唱反调,而且在第一出借副末之口否定一切旧本“琐碎不堪观”,提醒知音君子,“这般另做眼儿看……只看子孝与妻贤”,再次突出“子孝”。纵观全剧,作者一改旧本戏文《赵贞女》批判负心郎的主题,矛头直指封建科举制度对知识分子的迫害,将蔡伯喈对双亲“生不能事,死不能葬,葬不能祭”的“三不孝”逆天大罪及重婚牛府的负心行为,用他的辞试不从、辞官不从、辞婚不从的“三不从”来开脱,归咎于封建社会现实环境所逼,引领观众对蔡伯喈遭受的痛苦与不幸寄予深切同情,对科举制度产生强烈的愤怒与憎恨,从而深化了主题。

《琵琶记》的改编,除了与作者亲身经历官场的黑暗、体味仕途风波的苦涩、看透科举制的腐朽以及不避权贵的耿直性格有关之外,还同他深厚的文学艺术修养与高超的写作技艺是分不开的。《琵琶记》人物性格鲜明,个个呼之欲出,如蔡伯喈的善良而懦弱、矛盾与彷徨、苦闷和窘迫,体现了元朝知识分子进退维谷的命运;赵五娘的请粮被抢欲投井而死的矛盾心情、为供公婆典尽衣衫首饰仍被埋怨时的忍气吞声、剪发埋葬包土筑坟以及寻夫上路的不屈行为,淋漓尽致地表达了她的自我牺牲精神和善良、尽责、坚忍的美德。全剧的结构布局别出心裁,为加强悲剧性的戏剧冲突与深化主题思想,将蔡家与牛府两条线索上的关目交叉展开,以突出贫富苦乐的强烈反差,这种手法为明清传奇所效法。在刻画人物心理与语言方面的高超运用,更为人所称道。如《吃糠》赵五娘的唱词云:“糠与米,本是两倚依,谁人簸扬你作两处飞?一贱与一贵,好似奴家共夫婿,终无见期。丈夫,你便是米么,米在地他方没处寻。奴便是糠么,怎的糠把救得人饥饿?好似儿夫出去,怎的教奴,供给得公婆甘旨?”句句为神来之笔。

《琵琶记》的改编成功,赢得普遍的赞誉与高度的评价。王世贞《艺苑卮言》称其“不惟琢句之工,使事之美而已,其体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生;问答之际,了不见扭造”。魏良辅《曲律》称其“词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。不宜取便苟且,须从头至尾,字字句句,须要透彻唱理,方为国工”。吕天成《曲品》称其“可师,可法,而不可及也”。总之,正如徐渭《南词叙录》所说,它的问世,“用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及”,成为中国南戏第一部由“名公”文人参与创作的戏文,处于从民间南戏到文人传奇的转折点,是中国戏曲发展史上的一块里程碑。

高明《琵琶记》以改本方式将宋南戏《赵贞女》传承下来,后世又有据高明《琵琶记》所改的“通行本”、“选本”两种改本。

所谓“通行本”是与“古本”相对而言,它较多地经明人改动,渐离古南戏体制而更具明传奇特征,且在更大的范围内通行。现存的《琵琶记》全本中,除上述“古本”外,大多数版本都可划归通行本系统。其中“汲古阁本”是为学界所公认的明改本代表,是各种版本《琵琶记》流传最广、影响最大的一本,它在通行本系统的重要性与“陆抄本”在古本系统中的地位相当。“陆抄本”的特点是最接近作为南戏《琵琶记》的原貌,而“汲古阁本”则已完全具备传奇的特征。首先,在体制上,“汲古阁本”已分出并标明出目,共分 42 出,统一以四字为目,如“琴诉荷池”、“散发归林”等,蕴藉而富文采,同时将陆抄本卷首四句韵语的“题目”改作“下场诗”,以加强它的文学性,便于案头阅读。这是传奇在体制方面区别于南戏的基本特征。其次,在音乐上,为了追求文字的工整、语言的优美,以适应阅读,“汲古阁本”在曲牌联套、句格、用韵等方面都在一定程度上作了改动,已不如陆抄本那样处处符合南曲的音乐要求并顾及舞台演出效果。第三,情节、内容改得更加完美。如删去与剧情无关的“牛相出京宣旨”这出过场戏,增加“文场选士”一出,不仅使情节完整,且可以借此嘲笑科举制度,刻画士子形象,增加舞台喜剧效果。第四,最显著的变化还在语言文字,变通俗为典雅,讲究文采,追求文学性,为文士阶层服务。总之,其形式已完全转为传奇体制,其内容已完全满足明代文士审美需求。《蔡中郎忠孝传》在所有通行本

中最特别,从仅分出而无出目、首出开场与“后房子弟”对话等形式看,其体制接近原貌,应属古本系统。但同时它又采纳了晚明时期其他流行版本改编的成果,如增加“文场选士”一出即是一例。在增加这一出的同时,而又不删除“牛相宿驿”一出,可见它是夹在古本系统与通行本系统之间,被称作是“从古本系统到通行本系统的一个过渡性本子”。《伯喈定本》的特色在于突出它的演出性,是演出本的代表。从改编者徐奋鹏的批注所引的“元本”、“古本”、“俗本”、“京本”、“闽本”、“徽本”、“浙本”等不同版本得知,他是在吸收了当时各地演出本成果的基础上重新改定的。首先,从舞台演出的需要,通过删除、合并等形式,将通行本42出缩减为30出。其次,从观众的审美需求出发,对故事情节、曲文、宾白作适当的改动,使之更符合情理。第三,增加了其他版本所无的情节,如赵五娘沿门乞讨唱《琵琶词》即为各本所无,而这首《琵琶词》至今几乎一字不漏地保存在新昌调腔《琵琶记》第34出“描容”中,可见其传唱之久远。

通行本大多属昆山腔系统,被称为“昆本”。据徐宏图《南戏 琵琶记 遗存考》:昆剧是最早搬演《琵琶记》的剧种之一,凌初成在“臞仙本”凡例中称:“《琵琶》一记,世人推为南曲之祖,而特苦为妄庸人强作解事,大加改窜,至真面目竟蒙尘莫辨。大约起于昆本,上方所称‘依古本改定’者,正其伪笔。”另据《南词引正》所谓“将《伯喈》与《秋碧乐府》从头至尾熟玩,一字不可放过”云云,可知魏良辅改革昆山腔时曾把它作为练习昆曲范本。近代温州各昆班以《琵琶记》为看家戏,以三种方式演出:一为按汲古阁本演出,凡42出,分三本,三夜演毕。据称,台下颇有顾曲周郎者,稍有疏忽即遭罚戏。二为压缩本,名为《花琵琶》,即将“庆寿”、“逼试”、“南浦”三出合并为一出,略去“规奴”、“教女”等次要关目;再将“议婚”、“辞婚”、“陈情”三出也合并为一出;重要的关目如“吃饭”、“吃糠”、“描容”、“上路”等大都保留,仅压缩部分唱词,有的如“大骗”、“小骗”等还添加某些噱头;最后以“打三不孝”告终,凡12出,一夜演毕。三为折子戏,大多演出于庙会,常演者有“吃饭吃糠”、“描容上路”、“请郎花烛”、“琴诉荷池”、“扫松下书”等。永昆“同福班”名角高玉卿饰赵五娘吃糠、剪发、描容等,“每使观众泣不成声,独霸昆坛三十余年”。

所谓“选本”,是指明后期至清中叶收入《琵琶记》折子戏及曲子的戏曲选集,以明万历至明末为最多,它反映了当时戏曲舞台艺术的新动向,即折子戏的兴盛。这一时期的折子戏与前期不同的是,已不再顾及整本面貌,可以把一本戏里的折子分散编入不同的卷帙之中,以供演出时随意点选。如《乐府红珊》所收“蔡伯喈庆亲寿”等5出,分别编入卷一“庆寿类”、卷二“伉俪类”、卷七“思忆类”、卷十“游赏类”、卷十四“忠孝节义类”。由于演出市场兴旺,《琵琶记》选本大量出现,包括选出本及选曲本两种,目前可以看见的选出本有《乐府菁华》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《八能奏锦》、《大明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《时调青昆》、《乐府红珊》、《怡春锦》、《万锦娇丽》、《歌林拾翠》、《群音类选》、《赛征歌集》、《玄雪谱》、《醉怡情》、《乐府歌舞台》、《千家合锦》、《审音鉴古录》、《缀白裘》、《乐府玉树英》、《乐府万象新》等23种,所收出数不等,均为便于舞台演出而刊行。

三、移植传承

古典剧目的流传在很大程度上得益于不同剧种尤其是地方剧种的移植演出。地方剧种遍布全国各地,有广阔的发展空间;它们长年扎根民间,有广大的观众群,戏曲在那里容易获得蓬勃发展。地方剧种所缺少的往往是高水平的编剧与剧本,于是,古典剧目便成了它们首先移植的对象。例如《琵琶记》,最早当是海盐腔剧目,正如钱南扬《戏文概论》所说:“元末高明撰《琵琶记》,虽仍以本色为主,其间颇有几段典雅的曲子,自然最适宜于用海盐腔来表达。”但很快就

参见徐宏图《南戏 琵琶记 遗存考》,载《浙江艺术职业学院学报》2005年第3期。

钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版,第52页。

为其他剧种所移植而“改调歌之”，至今尚保存在各地方剧种中的，计有昆山腔、青阳腔、梨园戏、高腔系统以及京剧、庐剧、汉剧、徽剧、秦腔等，不一而足，中国近四百种地方戏曲中，几乎很少没有《琵琶记》的移植剧目。

昆剧移植《琵琶记》，不仅较其他剧种要早，而且存本也最多。现存明万历以后所刻二十多种刊本，除凌初成刻本外，均为昆腔本。明清批评家如李卓吾、汤海若、徐文长、陈眉公、魏仲雪、毛声山等人的评本及王李合评本等，均采用昆本系统传本。昆本出现的时间，据凌初成所考，早于“徽本”，“徽本”的出现不迟于长玉峰作序的明嘉靖三十七年（1558）。那么，昆本当于此年之前即已问世，不过其最早自然不会早于魏氏改良昆山腔之时。比较重要的昆本有以下几种：

种德堂刻本。全称《重订元本评林点板琵琶记》，万历元年（1573）刻本。闽建书林冲宇熊成治刊行。“凡例”称：“刻本多未有点板，今照昆山腔调，逐句逐字批点，皆已详校，名流知音者，当自得也。”共 43 出，有绣像，半页一幅。上海图书馆藏。分出与出目，与各本颇不同。

金陵富春堂刻本。全称《校梓注释圈正蔡伯喈大全》，凡三卷，附杂卷一卷。42 折。明刘弘毅注，万历五年（1577）金陵唐对溪富春堂刻本。河北保定图书馆藏。从剧名、分“折”等情况看，其来源较早，或许是初始时期的昆本。

玩虎轩刻本《琵琶记》，凡三卷，42 出。万历二十五年（1597）汪光华玩虎轩刻本。上海图书馆藏。有图，眉栏镌批语，其序曰：“检箚中藏本，亦按节想象而付之剞劂，庶俾览者见子孝妻贤则思励；见私囑暗约则思惩，而卧者鲜矣。”其凡例曰：“考本传奇诸家刻本凡七十余种，固是否万殊。”“校梓以元本为主，而元本亦不免差讹数字，故参酌诸本以掩其瑕，如穷秀才、一秀才之类是也；点板黜浙从昆，审经名校；题评聊见雠校大意，唯博识去存”。可见此本亦属博采众长而集大全者，是诸昆本中较好的改本。

继志斋刻本《重校琵琶记》。凡 4 卷，又“释义大全”一卷。正文 42 出，释义作 43 出。万历二十六年（1598）陈氏继志斋刻本。有图，眉栏镌批语。卷首有河间长君序。其凡例五曰：“考定元本与诸家本字句，虽自期于精核，乃止虑或有未当者，随注其额，以俟博识详择。”六曰：“点板黜浙从昆，审经名校。”可知其亦是早期较好的昆本。

世德堂本。全称《新刻重订出像附释标注琵琶记》，凡 4 卷，42 出。明戴君赐注释，金陵唐晟世德堂刻本。有图，眉栏镌评。正文署“东嘉高则诚编次，羊城戴君赐注释，金陵唐晟校样”，无序、跋及凡例等，未署刊刻年月。从批语看，此本为接近于种德堂本的昆山腔传本。

此外尚有《李卓吾先生批评琵琶记》、《元本出相南琵琶记》、《三先生合评元本琵琶记》、《新刻魏仲雪先生批点琵琶记》等亦较有名。

昆本《琵琶记》传至清末，尚有以下 26 出常演出于沪上：称庆、南浦、坠马、规奴、训女、辞朝、请郎、花烛、关粮、抢粮、吃糠、赏荷、思乡、拐儿、剪发、卖发、描容、别坟、赏秋、盘夫、谏父、弥陀寺、廊会、书馆、扫松、别丈。一般只串演其中几出，如光绪元年（1875）12 月 26 日，上海三雅园日戏演《请郎》、《花烛》、《赏荷》、《弥陀寺》、《扫松》，由苏州全福、大雅两班合演；次年 2 月 5 日三雅园夜戏演《坠马》、《训女》、《辞朝》、《剪发》、《卖发》，由老全福班演出。近代出版的昆剧曲谱如《集成曲谱》、《遏云阁曲谱》、《增订六也曲谱》、《新定十二律昆腔谱》、《绘图精选昆曲大全》、《振飞曲谱》等，也都收有《琵琶记》折子，以《集成曲谱》为最多，计有以下 36 出：称庆、规奴、逼试、嘱别、南浦、训女、登程、梳妆、坠马、饥荒、议婚、愁配、辞朝、关粮、抢粮、请郎、花烛、吃饭、吃糠、赏荷、思乡、剪发、赏秋、描容、别坟、盘夫、谏父、回话、弥陀寺、遗像、廊会、题真、书馆、扫松、别丈、旌奖。1926 年成立的苏昆“仙霓社”常演的出目有以下 21 出：称庆、南浦、长亭、坠马、辞朝、关粮、抢粮、请郎、花烛、赏荷、剪发、卖发、拐儿、赏秋、描容、别坟、盘夫、陀寺、廊会、书馆、扫松。至 1986 年，昆剧“传”字辈老艺人周传英、顾传琳、倪传钺、姚传芳等尚能传授下列 14 出：称庆、嘱别、南浦、坠马、辞别、请郎、花烛、赏荷、关粮、抢粮、拐儿、赏秋、弥陀寺、盘夫。昆腔本《琵琶记》终于随着昆山腔的兴盛而成为明清乃至近代《琵琶记》的通行本，这固然首先取决于它的移植写定本本身已达到较高的艺术成就与审美水准，同时亦与士大夫的雅好与极力

提倡分不开。

青阳腔移植《琵琶记》也很早,明万历前后刊行的青阳腔选本选《琵琶记》的有以下九种:

《乐府菁华》,明刘君锡辑,万历二十八(1600)书林三槐堂王会云刻本。收“五娘分别长亭”、“伯喈中秋赏月”、“五娘剪发送亲”、“伯喈上表辞官”、“伯喈书馆相逢”5出。

《玉谷新簧》,明吉州景居士编,万历三十八年(1610)书林刘次泉刻本。收“五娘长亭分别”、“伯喈书馆思亲”、“伯喈父母托梦”、“伯喈牛府成亲”、“伯喈上表辞官”5出。

《摘锦奇音》,明龚正我编,万历三十九年(1611)书林敦睦堂张三怀刻本。收“伯喈高堂庆寿”、“蔡邕辞亲赴选”、“五娘长亭送别”、“五娘临妆感叹”、“伯喈待漏随朝”、“牛府强就鸾凤”、“伯喈中秋赏月”、“五娘途中自叹”、“伯喈书馆相逢”9出。

《词林一枝》,明黄文华选辑。万历间福建书林叶志元刻本。收“赵五娘临妆感叹”、“蔡伯喈中秋赏月”、“赵五娘描画真容”、“牛氏诘问幽情”、“赵五娘书馆题诗”5出。

《八能奏锦》,全题为《鼎镌崑池新调乐府八能奏锦》,明黄文华编,万历间书林爱日堂蔡正河刻本。收“伯喈长亭分别”、“五娘途中自叹”、“五娘书馆题诗”、“伯喈华堂祝寿”、“五娘临妆感叹”、“丞相听女迎亲”、“太公扫墓遇使”7出。

《大明春》,明程万里选辑。万历间福建书林金魁刻本。收“五娘描容”、“五娘辞墓”、“五娘请粮”、“伯喈长亭分别”、“伯喈金门待漏”、“伯喈书馆思亲”、“牛氏诘问幽情”7出。

《徽池雅调》,明熊稔寰编,万历福建书林燕石居主人刻本。收“嘈闹饥荒”、“爹娘托梦”2出。

《尧天乐》,明殷启圣编,万历福建书林熊稔寰刻本。收“伯喈赏月”、“描画真容”、“五娘往京”3出。

《时调青昆》,明黄儒卿选辑。明末书林四知馆刻本。收“长亭分别”、“描画真容”、“伯喈思亲”、“书馆相逢”、“中秋赏月”、“临妆感叹”6出。

青阳腔移植的《琵琶记》主要是增加滚唱与滚白。如《尧天乐》所选的“伯喈赏月”与《琵琶记》第28出【念奴娇序】第三支对照如下:

【前腔换头】光莹,我欲吹断玉箫,乘鸾归去,不知风露冷瑶京?环珮湿,似月下归来飞琼。那更,香雾云鬟,清辉玉臂,广寒仙子也堪并。[合前](《元本琵琶记》)

……昔秦穆公生一女,名曰弄玉,配与箫史为妻。夫妇二人善能吹箫,起一台,名曰凤台,二人吹箫其上。后来乘鸾而去,曾有诗云:凤凰台上凤凰游,凤去台空江自流。我欲吹断玉箫,乘鸾而去,不知风露冷瑶京。环珮湿,似月下归来飞琼。那更,香雾云鬟,清辉玉臂。[丑]惜春,爷把我小姐比作月里姮娥。今晚在此,坐在瑶台之上,明月之下,真正生得标致。正是:香雾云鬟湿,清辉玉臂寒。临溪双合浦,对月两婵娟。就是广寒仙子,俺小姐也堪并。[合前](《尧天乐》)

引文中凡正体字的都是滚白,黑体字且为《元本琵琶记》原文所无,都是滚唱。

梨园戏移植本《赵五娘》,又名《蔡伯喈》,系老艺人何淑敏口述本,共7出,依次为:坐场、画容、真女行、弥陀寺、入牛府、挂幅、认真容。收入《福建戏曲传统剧目选集·梨园戏》第二集。其中“坐场”演蔡伯喈不忍远离父母上京赴考,相当于陆贻典本第4出“逼试”。“画容”演赵贞女画公婆真容拟上路寻夫,相当于陆贻典本第28出“五娘寻夫上路”。“贞女行”演赵贞女寻夫途中弹唱公婆双亡、剪发埋葬等惨状,相当于陆贻典本第31出“五娘行路”。“弥陀寺”正文作“做功德”,演赵贞女入寺追荐公婆丢失真容被前来为双亲祈福的蔡伯喈取走,相当于陆贻典本第33出“五娘到京知夫行径”。“入牛府”演赵贞女扮道姑入牛府会牛小姐,二人认为姐妹。“挂幅”演院子于书房挂真容,赵、牛二人题诗其上以试伯喈。“认真容”演伯喈观画见诗听牛氏道出

来由,乃与赵贞女团聚。剧情与陆贻典本基本相同,而文字全异,且全是闽南语,可见是一个重新撰写的节本。

高腔系统的《琵琶记》移植本则不胜枚举。例如:湘剧高腔本《琵琶记》现存老案堂抄本、漱霞逸叟抄本、文志廷抄本、欧寿庭抄本、吴少全抄本、邓海林抄本、吴映雪抄本。上世纪 50 年代,湖南省戏剧工作室曾将上述七个抄本汇集整理成为 31 出的全本,收入《湖南戏曲传统剧本》湘剧第二集。出目如下:1. 高堂称庆;2. 牛氏规奴;3. 蔡公逼试;4. 才俊登程;5. 吵闹饥荒;6. 伯喈辞朝;7. 牛府招赘;8. 官府开仓;9. 义仓赈济;10. 抢粮;11. 琴诉荷池;12. 赵氏吃糠;13. 伯喈自叹;14. 蔡公归阴;15. 剪发卖发;16. 进府拐骗;17. 南山筑坟;18. 牛氏盘夫;19. 牛氏谏父;20. 描容送行;21. 亲差李旺;22. 琵琶上路;23. 寺院上香;24. 扫松下书;25. 赵氏闯帘;26. 书房题诗;27. 书馆相逢;28. 散发归林;29. 李旺回话;30. 南山祭坟;31. 打三不孝。

另附有不同抄本的“牛相训女”、“伯喈观图”、“五娘剪发”、“赵氏闯帘”等 4 出。湘剧移植本的最大特点是增加“打三不孝”一出,使许多观众看了都流眼泪。

川剧高腔《琵琶记》为川剧四大本之一,共 23 出,曲目如下:1. 逼试;2. 坠马;3. 吵闹;4. 逼婚;5. 辞朝;6. 放粮;7. 请郎;8. 吃糠;9. 思亲;10. 拐骗;11. 汤药;12. 赏夏;13. 剪发;14. 盘夫;15. 造坟;16. 责女;17. 描容;18. 琵琶词;19. 扫松;20. 弥陀寺;21. 闯帘;22. 书馆;23. 祭奠。从曲词与关目看,川剧高腔移植本与《大明春》、《时调青崑》等青阳、徽州等弋阳诸腔戏的民间改本接近,可能出自某一祖本。

都昌高腔移植本《琵琶记》,现存老艺人查士玉唱、乘舟纪录本,由江西省赣剧院编印成《琵琶记曲谱》一册,存江西省赣剧院。因都昌高腔唱青阳腔,故书名前又冠以“赣剧青阳腔”,凡 12 出,依次为:赏荷、闹饥荒、伯喈思乡、剪发卖发、描容祭容、南山别、楚馆秦楼、琵琶行路、下书扫松、进府、挂画、书馆团圆。其中“伯喈思乡”、“描容祭容”、“南山别”、“楚馆秦楼”、“琵琶行路”、“下书扫松”、“书馆团圆”等 7 出文字,分别与岳西高腔蔡伯喈思乡、描容、祭奠、南山别、诘问忧情、行路、扫墓、书馆相逢几同,可见本剧当传自岳西高腔。其余 5 出亦当来自岳西高腔,惜岳西高腔失传,而幸存于都昌高腔,殊为珍贵。其中“闹饥荒”、“剪发卖发”、“进府”三出与陆贻典本相关曲目文字相近。

岳西高腔移植本《琵琶记》,现存辞朝、描容、祭奠、南山别、蔡伯喈思乡、行路、赏月、扫墓、诘问忧情、书馆相逢等 10 出。其曲词与《词林一枝》、《八能奏锦》、《时调青昆》等选出相当接近,二者传承关系明显。

此外尚有如广东正字戏,福建莆仙戏、四平戏,浙江侯阳高腔、松阳高腔,湖南辰河戏、祁剧,广西桂剧,湖北襄阳青戏,山东柳子戏等均有移植本《琵琶记》。

综上所述,《琵琶记》的遗存十分丰富,除数量可观的“古本”、“通行本”、“选本”外,更有大量的地方剧种的演出本。五百多年来,《琵琶记》之所以家喻户晓,主要不是靠它的原著,而是借助舞台上年复一年的搬演。推而广之,其他古典剧目何尝不如此,与《琵琶记》一样,无不通过各地方剧种的演出而流传。然而,长期以来,只重视“墨本”而忽略“台本”研究的现象在某种程度上将戏曲艺术研究带入误区。戏曲是作用于耳目的声色之娱,是无法脱离舞台而论的表演艺术,只有将之还原于舞台,才可称之为戏曲。故考察中国古典戏曲,无疑应该高度关注台本研究。它可以改变目前戏曲研究比较单一的状况,使研究视野由案头兼顾舞台,将研究范围从文本扩展到音乐、唱腔、表演、脚色行当、舞美等舞台规范。

(作者单位 浙江工商大学人文学院)

责任编辑 容明