

南戏体例“输入”说质疑 ——以《张协状元》与《沙恭达罗》为例

郑传寅

(武汉大学 艺术学系, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 郑传寅(1946-), 男, 湖北阳新人, 武汉大学艺术学系教授, 博士生导师, 主要从事古代戏曲研究。

[摘要] 郑振铎先生曾指出, 在温州发现了梵剧《沙恭达罗》写本, 我国现存最早的汉文剧本《张协状元》也诞生于温州, 两者竟“是如此的相肖合”, 足以证明“传奇的体例与组织完全是由印度输入的”。其实,《张协状元》虽与《沙恭达罗》具有某些相似性, 但二者的不同点更多: 一为单线发展, 一为双线交织; 一为代言体, 一为不完全代言体; 一为诗体, 一为曲体; 一为分幕结构, 一为人物上下场结构; 一凸显人物, 一凸显行当。《张协状元》与《沙恭达罗》的某些相似性, 并不能证明《张协状元》模仿了《沙恭达罗》,《张协状元》的体例主要源于宋代话本和诸宫调。

[关键词] 梵剧; 南戏;《张协状元》;《沙恭达罗》; 比较戏剧

[中图分类号] I207.37 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2007)01-0054-07

《张协状元》出自南宋后期温州九山书会才人之手, 是现存南戏剧本中最早的作品, 也是我国现存最早的汉文剧本, 现存传本虽然已不是明代宫廷所编类书《永乐大典》所收的版本^[1](前言), 但从其俚俗的语言、相对散漫的曲牌连接、不分出的文本结构看来, 现有传本仍保持了早期南戏的体制和风貌^[2](第1-2页)如果要探索印度梵剧对戏曲体例的影响, 不能不以它为主要的考查对象。

《沙恭达罗》是印度梵剧中影响最大的作品, 其作者迦梨陀娑是笈多王朝的宫廷诗人, 大约出生于公元350—472年之间^[3](序)。《沙恭达罗》和《张协状元》一样, 也是一个“婚变戏”, 二者在题材与情节结构方面均有相似的地方。例如, 都有女主人公进京寻夫遭拒的情节, 都以“破镜重圆”结局。选择《沙恭达罗》作为比较对象的一个更重要的原因是, 曾在南戏的发祥地——也是《张协状元》的诞生地温州附近发现过《沙恭达罗》的梵文抄本。力主中国戏曲体例由印度“输入”的郑振铎先生于是指出:

前几年胡先骕先生曾在天台山的国清寺见到了很古老的梵文的写本, 摄照了一段去问通晓梵文的陈寅恪先生。原来这写本乃是印度著名的戏曲《梭康特*拉》(Sukantala)的一段。这真要算是一个大可惊异的消息……梭康特*拉之上京寻夫而被拒于其夫杜希扬太(Dushyanta), 原来和《王魁》、《赵贞女》乃至《张协》的故事是如此的相肖合的^[4](第572页)。

这显然是20世纪初期的事情,《沙恭达罗》抄本是否早在南戏成熟之前, 或者《张协状元》诞生之前——南宋中期以前就已传入中国, 无从知晓。

郑振铎先生认为, 梵剧最早通过海上丝绸之路传入我国南方, 不只是剧本, 梵剧演员也有可能被带上货船表演取悦神明以保航行平安, 宋代温州一带出现的戏文是我国最早成熟的戏曲样式, 其体例与梵

剧“逼肖”，可见戏曲是从印度“输入”的。

当戏文或传奇已流行于世时，真正的杂剧似尚未产生。而传奇的体例与组织，却完全是由印度输入的^[4]（第567页）。

梵剧曾由印度演员传入我国南方只是一种猜测。即使梵剧戏班随货船来到中国，他们要面向中国观众演出也基本上是不可能的。因为，梵语是贵族使用的语言，它甚至有可能只是用于书写，不仅中国观众听不懂，即使是印度观众，能听懂梵语的人也是很少的。

梵语是一种什么样的语言呢？现在还没有定论。但是从种种方面来看，它大概从来不是一种口头使用的语言。印度学者查多帕底雅耶在他所著的《顺世外道》中说，梵语是游牧民族统治者的语言。……使用梵语，就意味着脱离了一般的老百姓。城市平民、商人、手工业者恐怕是很难掌握这种语言的，乡下的农民就更不必说了^[5]（第406-407页）。

很显然，如不经翻译，不要说梵剧演出无法被中国观众接受，就是梵语剧本也是无法对中国的戏曲创作发生实际影响的。

现存最早的南戏剧作《张协状元》的体例是否受到了《沙恭达罗》的影响呢？南戏（传奇）的“体例与组织”是不是从印度“输入”的呢？要回答这一问题，只有通过两部剧作的比较来作判断。

一、《张协状元》与《沙恭达罗》之同

（一）题材：男子负心所导致的婚变

《张协状元》和《沙恭达罗》选择的都是“婚变”题材，从剧情看，婚变的主要原因都是男子负心——尽管《沙恭达罗》中豆腐陀遗弃妻子的原因是由于女方无意中得罪了一位仙人，那仙人“作法”，使豆腐陀失去了记忆，但它折射出的仍然是男子负心的社会现象。而且二者都有痴心女子进京寻夫被其夫所拒的关键情节。

大致相同的题材和情节能否证明两部作品之间一定存在因袭关系呢？我以为是不可以的。

因男子负心而导致的婚变是世界上普遍存在的社会现象，古希腊悲剧中就有多部剧作描写过这一现象，其最为著名的剧作是《美狄亚》。《张协状元》的题材选择是否受到过《沙恭达罗》的启发，难以遽断——天台山国清寺所发现的《沙恭达罗》写本并不能直接证明这一点，但《张协状元》的传本本身却可以证明，它不是对《沙恭达罗》的直接因袭，而是源于当时的说唱艺术。

南宋皇室为了扩大和巩固自己的统治基础，通过科举网罗庶族地主，一大批“寒士”得以跻身官府。这些人“一阔脸就变”，发迹变泰的新贵抛弃糟糠之妻成为南宋一个突出的社会问题。这一现象自然会引起书会才人和民众的注意。因此，当时的通俗文艺——诸如话本、诸宫调、戏曲热衷于以这一社会现象为描写对象。《张协状元》的基本情节并非来自于《沙恭达罗》，而是源于《状元张叶传诸宫调》，这一点在《张协状元》的开场中就已经交代得很清楚了。

《状元张叶传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因……似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演^[1]（第24页）。

很显然，南戏《张协状元》的故事情节来源于《状元张叶传诸宫调》。被遗弃的糟糠之妻进京寻夫，而发迹变泰的新贵不但拒不相认，而且为了彻底铲除后患，竟下毒手加害，这是南宋诸宫调的热门题材和习见关目，除《状元张叶传诸宫调》之外，《赵贞女诸宫调》也是一例。这类故事与《沙恭达罗》的剧情虽有相似之处，也有明显的不同——南戏中的“婚变”故事与科举制密切相关，而且大多有负情汉加害痴心女的情节，这是《沙恭达罗》所不具备的。王贫女最后与负情汉张协“重圆”的关键因素是女方升值——王贫女被高官王德用收为“义女”，这是中国古代叙事文学中常见的情节模式，折射出现实生活中“门当户对”观念的根深蒂固，富有鲜明的“中国特色”，而沙恭达罗与国王“重圆”的关键因素是国王见到了信物——指环，大仙的诅咒失去力量，国王恢复了记忆。可见国王拒认沙恭达罗是由于“大仙”作祟，这一

情节模式折射出宗教神学在古代印度的巨大影响,富有鲜明的“宗教王国”的色彩。由此可见,二者虽同,但同中有异。

(二)情节结构:开放式与大团圆

从情节结构上看,两部剧作都采用了“开放式”结构,以男女主人公的恋爱和婚姻为主线,以故事发展的时间顺序结构剧情。剧情的时间跨度都比较大。《沙恭达罗》从国王豆扇陀追中箭的神鹿来到净修林与林中少女沙恭达罗一见钟情写起,到豆扇陀与沙恭达罗“重圆”落幕,中间经历了好几年的时间——“重圆”之时,豆扇陀与沙恭达罗所生的孩子婆罗多已经好几岁了。《张协状元》从张协路过五鸡山遭遇抢劫到山下的古庙投宿与栖身于此的孤女王姑娘相遇写起,到被高官王德用收为义女的王姑娘与张协“重圆”落幕,至少经历了一年多时间——张协在五鸡山下的庙里就呆了两个月,他于这年的春天离开五鸡山进京赶考,次年春才离开京城到梓州任签判。“破镜重圆”可以说是两部剧作情节结构之同。

两部剧作的时间与空间都是可以随着演员的表演而自由转换的。例如《沙恭达罗》的第四幕从净修林的仙人们刚送走豆扇陀那天写起,一首插曲之后,则是沙恭达罗的义父、女友等发现沙恭达罗已有身孕,许诺不久就来接妻子的国王“隔了这样长的时间”却“连一句话也不派人来说”,沙恭达罗的义父决定派人送女儿进京城寻找豆扇陀。这一场的时间跨度显然有数月之久,时间的省略是通过引入插曲的形式来完成的。这一幕的空间也多次转换——剧作用“大家绕行”的表演来呈现净修林的仙人们为沙恭达罗送行的情景。他们从围着祭祀的火绕行开始,然后穿过净修林,来到湖边,最后一直目送沙恭达罗离去。舞台上不仅表现乘车飞奔、追逐猎物、上下台阶,还表现在空中乘车飞行的情形。又如,《张协状元》既不分幕,也不分出(钱南扬先生的校注本为了阅读和称引的方便,将其分为五十三出,笔者称引时亦依之),只是以人物的上下场为顺序铺排开来,时空转换由演员的表演来完成。例如,第五十出,张协被上司王德用拒之门外,非常着急,他派部下(末扮)去请与王德用交好的谭节使(净扮)来充当说客,谭随张协的部下步行,前往张府,剧中人在台上走了几个圆场,剧情空间就随之发生了多次转换——从谭节使的画堂出发,穿长街,过短巷,经茶坊、酒库,最后终于来到张协的官邸。

采用开放式结构、迷恋大团圆结局、时空自由转换是东方古代戏剧情节结构模式的共性,日本、朝鲜、泰国、越南等东方国家的绝大多数剧作都具有这一特点。古希腊以来的西方戏剧只有一部分剧作选择了“闭锁式”结构,开放式结构亦为其所用。这一特点也是“超文体”的,东方的古代小说中也不乏这种结构模式,我国汉唐时期的文言小说以及宋金时期的话本、诸宫调中就能找到大量的例证,以此来证明印度梵剧对中国古代戏曲情节结构模式的影响显然也是缺乏说服力的。

(三)语体:韵散结合

《沙恭达罗》和《张协状元》都属于“韵散结合体”。不过,《沙恭达罗》的韵文大约只占一半篇幅,而《张协状元》中的韵文大约要占七成以上的篇幅。《沙恭达罗》有将近 200 首诗体台词,另有两首插曲,散文体道白和舞台表演提示,占有较大篇幅,“诗”几乎都是男性角色的台词,女性角色大多只有散白。

《张协状元》有曲 330 支(有一支曲子脱漏),宾白之中既有词,还有诗和骈文,真正的散文体宾白所占篇幅不大。例如第二出只有三支曲子,但篇幅却较长,这是因为其中的宾白占有绝大篇幅,然而,这些宾白却有不少是韵文,例如:

(生上白)讹末。(众喏)(生)劳得谢相送道呵!(众)相烦那子弟!(生)后行子弟,饶个烛影摇红断送。(众动乐器)(生踏场数调)(生白)[望江南]多忙戏,本事实风骚。使拍超烘非乐事,蹴球打弹漫徒劳,设意品笙箫。谕浑砌,酬酢仗歌谣。出入还须诗断送,中间惟有笑偏饶,教看众乐陶陶。适来听得一派乐声,不知谁家调弄?(众)[烛影摇红]。(生)暂借钗色。(众)有。(生)罢!学个张状元似像。(众)谢了!(小生)画堂悄最堪宴乐,绣帘垂隔断春风。波艳艳杯行泛绿,夜深深烛影摇红。

《张协状元》中这种以韵文为主的韵散结合体显然也不是源于对《沙恭达罗》的模仿,而是受诸宫调的影响。

我国唐宋时代的话本采用的是韵散结合体，不过话本以散文为主，其中的诗、词只是起点缀作用。诸宫调与话本一样，也是韵散结合体，但它以韵文为主，而且这些韵文是“曲”——由表演者一人演唱的唱词，散白很少。诸宫调的语体与早期南戏和北杂剧的语体是比较接近的，试以我国现存最早的诸宫调——金无名氏《刘知远诸宫调》第三卷《知远充军三娘剪发生少主》中的一段为例：

[仙吕调][六么令]新人知远，已把定来收，满营军健，都皆喜悦笑无休。五百年前姻眷，相会朵无由。男如潘岳，女生越艳，媒人口一似蜜舌头。待害是营司家口，火巷里闹悠悠。王嫂李婆，说得两个太邹搜。岳氏娘子好女，花见自然羞。团练常便，不图豪贵，故招知远做班鸠。

[尾]求亲不肯拣高楼，怕倒了高楼一世休，司公，故交他女嫁敌头。

(白)选拣吉日良时，知远准备入门。司公作宴待亲，六营皆庆。至天晚，潜龙与皇后过礼。

(唱)[商调][玉抱肚]六亲喜庆，夫妻过礼。渐荧煌绛腊，沉煎宝鸭，烟袅金猊。屏山画出鱼戏水，描成鸳鸯共鸂鶒。连理枝，合欢带，此时系，双双对对。酒斟绿蚁共分饮，长春百载，名唤凤衔杯。娇羞可惯罗帏里，如描星眼情似痴。把仙裳欲褪，轻拈绣衾，笼罩香肌。腰轻最喜牙床稳，髻松偏称枕斜欹。鸾押着凤娇声，颤语声低，时时喘息。把天下美收拾聚，比不得知远，今夜做女婿。……^[9] (第107-108页)

这种韵散结合的文体与《张协状元》的文体相当接近，诸宫调是宋金时代极为流行的一种通俗说唱艺术，其成熟早于南戏百余年，南戏作家似不大可能舍近求远，去模仿他们难以读懂的梵剧。

如果再向前追溯，我们会发现，早在话本、诸宫调问世之前，我国就已有韵散结合体的文献，例如，先秦散文中有的不但是对话体，而且也是韵散结合体，《孟子》中就有不少这样的篇章：

孟子见梁惠王。王立于沼上，顾鸿雁麋鹿，曰：“贤者亦乐此乎？”孟子对曰：“贤者而后乐此，不贤者虽有此，不乐也。诗云：‘经始灵台，经之营之，庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来。王在灵囿，麋鹿攸伏，麋鹿濯濯，白鸟鹤鹤。王在灵沼，于物鱼跃。’文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰灵台，谓其沼曰灵沼，乐其有麋鹿鱼鳖。古之人与民偕乐，故能乐也。《汤誓》曰：‘时日害丧，予及女偕亡。’民欲与之偕亡，虽有台池鸟兽，岂能独乐哉？”^[7] (上册第3页)

既然我国很早就有这类既是对话体又是韵散结合体的文献，为什么传奇作家只能通过印度梵剧去“输入”这种文体呢？

二、《张协状元》与《沙恭达罗》之异

(一)单线发展与双线交织

尽管《张协状元》和《沙恭达罗》采用的都是开放式的线性结构，而且都以男女主人公的当场团圆作结，但二者在情节结构上的差别也是显而易见的。《沙恭达罗》采用的是单线结构，戏剧冲突紧紧围绕沙恭达罗与豆扇陀的爱情、婚姻展开，剧情线索只有一条——沙恭达罗与豆扇陀的冲突，沙恭达罗与“大仙人”的冲突被剪除，这位仙人根本就没有登场，剧作只是提到他。《沙恭达罗》这种单线发展的情节结构在印度梵剧中具有一定的代表性，《惊梦记》、《优哩婆湿》、《龙喜记》、《罗摩后传》等都采用了单线发展的情节结构模式。

《张协状元》采用的则是双线交织式的结构，除了张协与王贫女的冲突之外，剧作还描写了张协与王德用的冲突，这两条线索既各自独立发展，又互相纽结——与王德用素昧平生的王姑娘因为长相酷似王德用的女儿王胜花，被思女心切的王德用收为义女，最终与张协团圆。

“双线交织”反映了南戏和明清传奇情节结构的主要特征——这种结构体现了南戏和明清传奇追求剧情的丰富性和传奇性的特点。作为一种戏剧结构模式，它首创于宋元南戏，且为多数剧目所习用。例如，《小孙屠》有两条剧情线索：一是妓女李琼梅及其旧相好朱邦杰与孙必达的冲突，二是孙必贵与李琼梅、朱邦杰的冲突。这两条线索既相对独立，又紧紧缠绕——这两组矛盾都集中到了正直善良的主人公

小孙屠身上;《琵琶记》也有两条剧情线索:一是蔡伯喈与父母以及发妻赵五娘的纠葛,二是蔡伯喈与牛府以及皇帝的纠葛。这两条线索通过蔡伯喈这一“焦点人物”实现了纽结。后世传奇如《浣纱记》、《玉簪记》、《红梅记》、《娇红记》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷峰塔》等皆袭用了这种情节结构模式。

尽管梵剧中也有双线交织和多线条交织的结构形式,例如,《小泥车》、《茉莉和青春》、《指环印》等都不只一条剧情线索,但《张协状元》双线交织的情节结构不大可能是对梵剧情节结构的模仿,而是源于诸宫调,前文征引的《张协状元》第一出[满庭芳]词已经作了交代。钱南扬先生据此认为:“《张协状元戏文》是改编诸宫调而成”,剧中第一出就是《状元张叶传诸宫调》中的一段。“惟这一段诸宫调,和流传的《刘知远》、《董西厢》等不同,它们都是有尾声的成套的北曲。而这一段却是无尾声不成套的散词……看其体制,当在《刘知远》等之前。”^[1](第7页)

“双线交织”不仅为《状元张叶传诸宫调》所取,同时它也是宋金诸宫调情节结构的流行模式。例如,金代无名氏《刘知远诸宫调》采用的就是“双线交织”的结构:刘知远与李三娘婚后,遭妻兄李洪义、李洪信陷害,被迫赴太原投军,因武艺高强得司公岳金赏识,岳以女妻之,知远不能拒,但仍心系三娘。知远升任九州安抚使,化装探望李三娘,后以一夫二妻与三娘团圆。现存《西厢记诸宫调》也有两条主要线索:一是张生与莺莺的爱情纠葛,二是张生、莺莺、红娘与老夫人的冲突。

(二)代言体与不完全代言体

情节结构模式可以是超文体的,譬如,开放式结构和大团圆结局既可以是戏剧的,也可以是话本和诸宫调的。文本的样式与体制则有所不同,它能更集中、更典型地反映一种文学艺术样式的特点。

《沙恭达罗》是完全的代言体,剧作中除了舞台表演提示和两首插曲之外,余皆为人物的台词,即使是独白,也可以从人物活动的环境与心理中找到合理的根据。《沙恭达罗》的这一特点在梵剧中具有代表性,现存梵剧剧作与《沙恭达罗》一样,也完全是代言体的。

《张协状元》则是不完全代言体,剧作的开场直接截取了《状元张叶传诸宫调》中的一段,由副末一个人说唱,这是地道的叙述体。开场之后,剧中的台词虽然都是通过剧中人物之口说出来的,但其中有一些却不是人物的语言——这些台词是剧作家“硬派”给某些人物的,在人物活动的环境及其心理中难以找到合理的根据,留有叙述体的明显痕迹。例如第八出开头一节:

(丑做强人出白)但自家不务农桑,不忤砍伐。嫌杀拽犁使耙,懒能负重担轻。又要赌钱,专欣吃酒。别无运智,风高时放火烧山;欲逞难容,月黑夜偷牛过水。贩私盐,卖私茶,是我时常道业;剥人牛,杀人犬,是我日逐营生。一条扁担,敌得塞幕里官兵;一柄朴刀,敢杀当巡底弓手。假使官程担仗,结队伙劫了均分;纵饶挑贩客家,独自担来做己有。没道路放七五只猎犬,生擒底是麋鹿獐獐;有采时捉一两个大虫,且落得做袍搥脑。林浪里假装做猛兽,山径上潜等着客人。今日天寒,图个大帐。懦弱底与它几下刀背,顽猾底与它一顿铁木过。十头罗刹不相饶,八臂哪吒浑不怕。教你会使天上无穷计,难免目前眼下忧。(丑下)

丑角装扮的是五鸡山拦路抢劫的强人,这段独白颇像后世戏曲的“自报家门”,叙述体的痕迹十分明显。《沙恭达罗》中很少有这类叙述体台词。

(三)诗体与曲体

《沙恭达罗》有将近二百首“诗”,诗体台词占全剧篇幅之半。这些“诗”很可能只是“白”,供演员——而且主要是男性角色吟诵的台词,而不是合乐演唱的“曲”。女性角色——即使是女主人公沙恭达罗也几乎没有诗体台词。如果剧中的诗体台词是歌曲,那岂不是只有男性角色才有唱?岂不是与《舞论》所说的女性长于歌唱,男性长于吟诵相矛盾?

《沙恭达罗》中的诗体台词讲究韵律,但均不受曲牌及联套规则的约束。《沙恭达罗》中的歌曲是插曲,而且只有两首,显然不是文本的主体,缺少这些插曲并不影响文本的完整性,而且即使是插曲,也不受曲牌的约束。

《张协状元》的韵文占全剧篇幅的七成以上,其中,由剧中人演唱的“曲”是剧本的主体,剧中绝大多

数登场角色都有唱。如果没有这些“曲”，剧本也就不存在了。《张协状元》占主导地位的“曲”无一例外地使用了曲牌（其中有不少曲牌不见于后世曲谱），但《张协状元》与后世传奇的“曲牌联套体”不太一样——不成套的“散词”多，成套的曲子少，用韵很宽松，一曲一韵的并不少见，同一曲牌的多支曲子往往用韵也不相同，邻韵——甚至不相邻的韵部“通押”的现象随处可见^⑧（第55-260页）。“曲”虽然也是诗，但它是一种特殊的“声诗”，必须接受曲牌——音乐结构的约束，每首曲子的句数、字数、韵脚均有定格，不同曲子的连接虽不像后世的传奇联套那样严格，但也有一定的“规矩”须遵守。

“曲”也是“诗”，但“诗”未必都是“曲”，“诗体”与“曲体”是有根本区别的，忽视这一点，也就抹杀了《张协状元》与《沙恭达罗》在文本体制上的本质区别。

（四）分幕结构与人物上下场结构

《沙恭达罗》除序幕之外，共分七幕。《沙恭达罗》中的“幕”并不是一个独立的剧情空间，而是一个剧情段落，同一幕之中的剧情时空可以自由转换。因此，从文本上看，与西方戏剧在每一幕的前面详细注明地点以及人物活动环境，《沙恭达罗》的每一幕均不标示地点，更不描写人物活动环境的景物和陈设，但每一幕的后面都缀有一个“名目”，这一“名目”有点像我国明清传奇的“出目”，旨在概括这一幕的剧情，如“叫做‘狩猎’的第一幕终”，“叫做‘故事的隐藏’的第二幕终”。每一幕的末尾所有的人物均下场，但台上人物全下场未必都是落幕的标志。其第三、第四、第六幕当中均有前场人物下场，后场人物尚未登台的“空场”，为了表示这里的“空场”不是幕与幕之间的界限，而是同一幕的短暂停顿，剧作在“空场”处安排了“插曲”。

正因为人物的上下场在梵剧的文本结构上并无太大作用，所以《沙恭达罗》中的人物下场一般都没有念“下场诗”的程式，即使是每一幕的末尾也未必都以念“尾诗”结束。例如，第二幕最后一句台词是丑角的一句散白——“是的。”第三幕的最后一段台词是国王的一段“散白”——“喂，喂！净修的人们呀！不要害怕！我就来了。”第六幕最后一句台词是摩多梨的一句散白——“请陛下上车吧！”

《张协状元》既不分“出”，更不分“幕”，而是以所有登场人物“并下”为一个自然段落连载缀成一体。人物退场——特别是场上人物“并下”是《张协状元》文本结构的关键部位，剧作以程式化的下场诗来作标记，试举一例。第二出最后只有外（张协之父）与生（张协）在场上，其下场诗为：

（外）孩儿要去莫蹉跎。

（生）梦若奇哉喜更多。

（外）遇饮酒时须饮酒。

（合）得高歌处且高歌。（并下）

《张协状元》中的下场诗都是由人物念诵的“白”，且已形成固定“套路”，大多是七言四句（个别地方可能是文字脱漏，有异格），也有只用两句七言诗的。若只有一人在场，就由其一人念诵全诗，若多个人物在场，则一人念一句，最后一句由所有在场者合念，少数地方（如第三十二出、四十四出）有一人连念两句，最后一句并不合念的变格。场上角色念完下场诗就一定要退场。退场者无论是何种角色通常都有下场诗，而且是每次退场都有，只有极个别的地方例外。场上所有人物“并下”时，一定得有退场诗。有人退场另有人仍留在场上时，留在场上的角色不念下场诗。

《张协状元》中的下场诗显然不是对梵剧“尾诗”的模仿，而是对话本体制的继承。宋代话本往往于“篇尾”缀有一首七言四句的小诗，极少数作品的尾诗只有两句，也有个别的代之以词的。例如，《京本通俗小说·错斩崔宁》结尾有诗曰：“善恶无分总丧躯，只因戏语酿灾危。劝君出语须诚实，口舌从来是祸根。”《清平山堂话本·戒指儿记》结尾有诗曰：“免演巷中担病害，闲云庵里偿冤债。周全末路仗贞娘，一床锦被相遮盖。”前者对话本中的事件发表感慨，后者则概括全篇话本的内容，无论是内容还是表现形式，都与《张协状元》中的下场诗具有相似性。

（五）凸显人物与凸显行当

《张协状元》的人物一律行当化——众多人物分别以生、旦、末、净、丑、外、贴7个行当扮演，文本台

词一律归在各个行当名称之下。这种台词记录方式凸显的主要是角色类型而不是人物。而《沙恭达罗》中只有国王的弄臣摩陀弊耶以“丑”名,其余角色一律以身分(如“国王”、“侍从”、“将军”、“国师”)或姓名(如“沙恭达罗”、“干婆”、“阿奴苏耶”)称之,文本台词一律归在各个人物名下。这种台词记录方式凸显的主要不是“角色类型”而是人物,《沙恭达罗》的这一“体制与组织”与西方戏剧相似,与中国戏曲则不太相同。

[参 考 文 献]

- [1] 钱南扬. 永乐大典戏文三种[M]. 北京: 中华书局, 1979.
- [2] 王季思. 全元戏曲[M]. 北京: 人民文学出版社, 1999.
- [3] [印] 迦梨陀娑. 沙恭达罗[C]. 世界经典戏剧全集. 杭州: 浙江文艺出版社, 1999.
- [4] 郑振铎. 插图本中国文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1957.
- [5] 季羨林. 五卷书[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [6] 廖珣英. 刘知远诸宫调校注[M]. 北京: 中华书局, 1993.
- [7] 杨伯峻. 孟子译注[M]. 北京: 中华书局, 1960.
- [8] 郭英德. 明清传奇戏曲文体研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2004.

(责任编辑 何坤翁)

Question on Import of Nan-xi Style

ZHENG Chuanyin

(Department of Arts, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: ZHENG Chuanyin (1946-), Professor, Doctoral Supervisor, Department of Arts, Wuhan University, majoring in traditional Chinese operas.

Abstract: Zheng Zhengduo has ever made a note that the ancient manuscript of the Buddhist play, The Recognition of Sakuntala (hereinafter referred to as Sakuntala), was discovered in Wenzhou, while the earliest Chinese script that can be seen today, Zhang Xie the Highest-ranking Candidate in the Palace Examination (hereinafter referred to as Zhang Xie), was also there produced. Zheng has noticed “should the two be so coincidentally similar in style” which might sufficiently prove that “the style and format of ch’uan-ch’i is an import from India.” This paper agrees that the two plays share quite a certain obvious similarities, but further argues that the differentia between Sakuntala and Zhang Xie is indeed more distinct; the former abides to a single track development, the latter adopts the double interwoven thread; the former speaks a character’s voice, the latter employs a third person narration skillfully; Sakuntala is a verse in several episodes, focusing on depiction of characters, Zhang Xie is in ch’u, a melodious tune, and comprises only two acts, with a purpose to highlight the prominence of casting and personating. The comparability, similitude and resemblance between the two can never lead to a hasty conclusion, that Zhang Xie has modeled itself on or followed after Sakuntala. In fact, the artistic form of expression of Zhang Xie stems from hua-pen, script for story-telling in Song folk literature, and modes of ancient Chinese music as well.

Key words: Buddhist play; Nan-xi; Zhang Xie the Highest-ranking Candidate in the Palace Examination; Recognition of Sakuntala; comparative theater