

论戏曲、宣卷的《何文秀》 文本空间与时代、地域之关系

朱恒夫

(上海师范大学 谢晋影视学院, 上海 200234)

[摘要]盛传于江南的何文秀故事,其故事的载体主要是戏曲和宣卷。它之所以能在明中叶后问世,并在明末与清末民初出现了两次传播高潮,是因为它对社会现实的批判态度与对主人公命运的摹画应合了底层百姓的心声。戏曲《何文秀》的文本空间的构建与它在清末之后的较大变化,与时代需求、审美风尚有关,而宣卷《何文秀》的文本空间相对稳定,是因为受制于乡村环境和农民的欣赏习惯。

[关键词]何文秀;戏曲;宣卷;文本;空间

[中图分类号] I207.37 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-511X(2014)01-0106-08

何文秀的故事盛行于长江三角洲地区,在明清时期,它以传奇、宣卷、评弹、说因果、小说等形式演绎,自民国以来,又被搬上越剧、锡剧、沪剧、淮剧等剧种的舞台。该故事在不同的时间、空间中,其文学与表演形态,有着很大的差异。它对于我们深入了解社会环境与艺术形式对一个故事的文本演变和叙述方式的影响,有着典型的意义。笔者不揣浅陋,根据所搜集来的不同形式的数种文本,对该故事在不同时空中的文学与表演形态进行论述。

一、何文秀故事在特定的时空中形成与传播

现存最早的何文秀故事的文本,是号称“心一山人”所作的传奇剧《何文秀玉钗记》,该剧4卷44出,为明万历年金陵富春堂刻本,《古本戏曲丛刊初集》据之影印。不过,它不是明代唯一的戏曲剧本,据明代祁彪佳(1602—1645)《远山堂曲品》介绍,在它之前或同时,还有李阳春作的《凤簪记》传奇,云:“记何文秀,犹之《玉钗》也,不若彼更敷衍。”^[1]¹⁰⁰此本惜已不存。戏曲也不是明代的何文秀故事的唯一表现形式,《曲海总目提要》卷十二说《何文秀玉钗记》“本小说、弹词而作。”^[2]⁵¹⁵何文秀故事形成于何时?各种形式的故事文本都说何文秀是嘉靖年间人,《何文秀玉钗记》还说他发迹之后,受知于太师夏言,跟随总制三边的都督大元帅曾铣讨伐过北虏。这说明该故事形成时间,至早在嘉靖年间。

该故事在江南传播的最常用的形式,除了戏剧之外,就是宣卷。宣卷是明清时江浙沪一带对宣讲宝卷的简称。它由一人主宣,二人帮衬,小乐队伴奏,其形式近似苏州评弹。因早期乐器主要是木鱼,故又称“木鱼宣卷”。所讲故事多宣扬忠孝节义的传统道德和因果报应的佛教精神。其艺人分职业和业余两种,听众则多是乡村的农民和小集镇的市民。何文秀故事是宣卷常演不衰的曲目,在江南,无论何地,没有一个宣卷艺人不会唱何文秀的故事的。就笔者经眼的晚清时期的有关何文秀的宣卷抄本,就不少于50种。

又由何文秀故事的文本资料看出,该故事从形成到今日,其传播曾出现过两次高潮,一次是在形成之后到明代灭亡,第二次则是在清末民初。

这一故事何以会流传三百多年而不衰息?又何以会在特定的时期出现两次高潮?将该故事的内容置于江南的社会背景中来考察,就会发现,江南的人们之所以对此故事恋恋不舍,是因为该故事宣泄了人们对现实的愤慨情绪。

从明初开始,江南地区的百姓所受到的压迫与剥削明显地多于其他地区,这与朱元璋的政治报复与重农抑商的政策有关。朱元璋对吴人拥戴张士诚,造成自己久攻苏松不下而怀恨在心,待灭张后,乃籍没富豪,科以重赋。正德年间的苏州人祝允明,在其《野记》中说:“太祖愤其城久不下,恶民之附寇,且受困于富室而更为死守,因令取诸豪族租佃簿历付有司,俾如其数为定税,故苏赋特重。”^[3]这种“重赋”的政策,终明之世,

[收稿日期] 2013-10-11

[基金项目] 教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“中华戏剧通史”(11BA01)阶段性成果。

[作者简介] 朱恒夫(1959—),男,江苏滨海人,上海师范大学谢晋影视学院教授,博士生导师,研究方向:戏曲学、古代文学与文化史。

也没有进行过实质性的调整。曾任户部尚书的丘浚(1418—1495)曾说:“以今观之,浙东西又居江南十九,而苏、松、常、嘉、湖五府又居两浙十九也。”^[4]元代后期的江南,商业风气浓厚,许多人像顾瑛、沈万山等人以海外贸易而成巨富,生活奢侈,这与朱元璋的经济以农业为本、生活要清简朴素的治国思想相悖,于是,对该地民众重赋高压,使其习勤苦,弃奢靡,以改变耽逸佚乐的习性。明代中叶之后,江南的民众不但要承担着重赋的剥削,还要受到贪官劣绅的欺凌。嘉靖至明末,社会因纲纪松弛,政治不修,官吏贪赃枉法,豪绅鱼肉百姓,竟成普遍之风气。神宗对此状况曾痛心疾首地说:“目今四方吏治,全不务讲求荒政、牧养小民,止以搏击风力为名声,交际趋承为职业。费用侈于公庭,追呼遍于闾里。嚣讼者不能禁止,流亡者不能招徕。遇有盗贼生发,则互相隐匿,故意纵舍,以避地方失事之咎。……如此上下相蒙,酿成大祸,朕甚忧之。”这种官场腐败的风气是指全国而言的,就江南来说,因属膏腴之地,财富较丰,会诱发贪官们更大的占有欲望,他们无心造福地方,唯恐民间无讼。在官吏致力贪墨的地区,豪绅自然恣意放纵,他们把持官府,武断乡曲。有一事很能说明当时江南民众的生存状态。万历二十二年(1594),当浙江巡按御史彭应参出巡至乌程时,由于当地乡绅范应期依势强占乡民土地,民愤极大,向彭应参“遮道陈牒”,告发范应期的百姓,竟达千人之多^①。这种官绅勾结、联手害民的境况在清初至乾隆年间有所改变,然而从清朝走下坡路的道光开始,因政治昏暗,吏治腐败的程度比起明朝有过之而无不及。嘉庆十三年(1808),江苏淮扬大水,清廷调拨赈银十万以济灾民。两江总督铁保派候补知县李毓昌赴山阳县督察,李毓昌没有按照惯例收取陋规,敷衍了事,而是“遍往各乡村,查出浮开饥户无数”,并“具清册将揭诸府”。山阳县令王仲汉惊恐,“许分肥,不受”,便设计毒杀了李毓昌。在淮安知府的包庇下,以其“自缢”报闻。后经过死者家属的不断上诉,这一官场奇案的真相才得以揭露。嘉庆帝哀叹道:“至江南有如此奇案,可见吏治败坏已极。”^[5]为了贪污,竟敢向上级派来的督察官员挥刀,至于对待那些无权无势的细民百姓,其凶残的程度就可想而知了。

这样的黑暗状况在各种形式的何文秀故事中得到了深刻的揭露。故事所描述的社会,其纲纪紊乱的现象可以归纳为下列三种:

一是奸人当道,君王昏庸,而清直之臣难以存身立命。何文秀的悲惨命运缘之于直隶巡按陈练的疯狂报复。何文秀的父亲何栋在任山东提举副使期间,起弊维风,立纲陈纪,因人告发陈练的三个儿子,虽为秀才,却做出了欺男霸女的不法勾当,何栋便革除了三人的功名。而此时的社会正如何文秀的母亲所说:“与世推移,则功名可就;违众独直。则祸患难辞。”(《何文秀玉钗记》第七出)^[6]陈练对此衔恨在心,待到他做了直隶巡按后,立即以莫须有的罪名弹劾何栋。其他官员也落井下石:“大小官僚同斟酌,在衙饮酒议评论。上朝个个来奏本,尽奏何显(按:即何栋)一事情。山东学院多贪利,仗势诈官酷良民。”而嘉靖皇帝却不加考察,不问是非,“君王见奏龙颜怒,奉旨抄家灭满门”^②。何栋为此郁闷而亡。清末民初的戏剧剧目强化了陈练的凶残品性:“前日来到江阴县,久已把个毒计行:……用了金银将人买,买通许多小民心。叫他故意来告状,专门告的姓何人。”陈练见何文秀不在家,根据谎状,先抓捕了何文秀的堂兄何九思,逼迫何家出资建造太仓。等到太仓建成后,又派人暗地里放火烧了,却诬陷是何文秀的母亲所为,以此打死何九思,抓捕了何文秀的母亲,使得何家顷刻之间家破人亡,财产荡尽。^{[7]187-195}为了斩草除根,他又派人四出侦缉何文秀,迫使何文秀背井离乡,走上了历尽艰险的逃亡之路。

二是法律形同虚设,人的生命视若草芥。何文秀的故事中有着两个父亲杀害子女的情节。一个为苏州的王太师淹杀女儿王兰英(有的故事称“王琼珍”)。逃难至苏州的何文秀以唱道情为生,他清秀的外表、悦耳的声音和官宦人家出生的家庭背景,赢得了太师女儿王兰英的芳心,她主动地约他在半夜时分到王家花园里来,欲赠予他银两,让他赁屋读书,以便走上仕途。事情泄漏后,王太师大怒,认为女儿丢了他的脸面,喝令家奴先将介绍何文秀与小姐相识的丫鬟锦云打死,然后又不容夫人求情,执意要将女儿与何文秀一起沉入水中淹死。若不是夫人慈悲,设计救护,王兰英与何文秀必死无疑。旧时士绅之家对所谓不守礼法的女子亦会施以沉潭之类的私刑,但是一定会在有确凿证据的情况下,经过一个“审判”的程序,方能实施。而这位王太师却不问青红皂白,凭着一个金扣就认定女儿和何文秀有了不堪的私情,连夫人的辩解也不理会,就要残忍地将独生女儿和一个无辜的青年淹死。如若他对别人的生命稍有点爱惜之意,就绝不会蛮横地做出如此的决定。另一个杀子的情节是狱官王鼎为了救下文秀之命,用自己患了痼疾的儿子替换了即将被秘密处死的何文秀。王鼎的行为无论在戏剧还是曲艺中,都得到了肯定与颂扬,这显然是站在伦理斗争的角

① 参见《明史》卷二三五《王汝训传》;《明神宗实录》卷二七五、卷二八三。

② 清朝宣卷手抄本《忠孝节义王察全部》,本人藏。王察,为何文秀拜狱官为父后的名字。

度上而持有的态度。如若站在人性的立场上来考察,王鼎的行为并没有多少高尚的动机,相反,是个人的私欲与对人的生命价值的贱视观念所致。王鼎救援文秀的心理动机是:“吾观其人,固非凡器……若救得此人,或者此人福分不浅,让他拨云见日,必有报效之期。……我们孩儿病患疯癫,虽云有子,何异绝嗣。不如将此子下匣,代他一死。带他回去,教他攻书,倘得成名,是何文秀无生而有生,我和你无子而有子。”(《何文秀玉钗记》第二十四出)^[6]我们不以人本主义或今日的法制观念去审视王鼎的做法,即以传统的“虎毒不食子”的人性要求来衡量,他的做法亦是不可褒扬的。为了自己晚年的幸福和家族的香火传承,居然杀死了自己亲生的儿子。由此可以推断,若不是何文秀是个读书之人,长成一副做官的面貌,日后可能有不一般的前途,王鼎绝不会用自己儿子的性命来替换的。我们还可以做进一步的推断,像这样自私而残忍之人,他一定会像旧社会许多狱吏一样,对那些无助的囚犯任意地摧残凌辱,以从他们身上尽可能多地压榨出钱财来。

三是贿赂公行,没有了任何的道德底线。海宁的张堂(有的写成“张棠”)是个进了学的秀才,然而,在这个读书人的身上没有任何礼义的品性,他认为只要自己有了钱,就可以为所欲为。他看中了何文秀的妻子,便做了这样的谋划:先设计陷害文秀,以让王琼珍成为没有丈夫的寡妇,然后再将这个孤零无助的女子娶回家中。他之所以有这样的谋划,是因为他非常清楚所在的社会已经到了只论钱而不讲理的境地。他给海宁知县送上一百两银子,知县老爷便认定何文秀因奸不成而杀死婢女,并用重刑让何文秀成招。他给杭州知府送上一千两银子,知府大人便听从他的要求,限令狱官在三日之内结果何文秀的性命。在那个畸形的社会中,贿赂既向上,也对下。前文已经讲过,陈练为了达到陷害何栋的目的,出钱让普通的百姓到衙门告谎状。“……又把榜文各处挂,叫人来把冤来伸。昨日有了人几个,告的何家欺负人。有的被骗田和地,请我替他伸冤。”^{[7]187}普通百姓为了几个小钱,居然昧着良心去做陷害别人的事情,从某种程度上说,比起贪官对社会肌体的伤害还要可怕,它说明此时的社会完全没有了是非的标准,道德对人心已经彻底失去了约束力。

表面上看,何文秀的故事很像一般的清官故事,似乎也是在奸臣当道的社会,好人屡遭欺凌,生命危险,后来清官为其洗冤昭雪,坏人得到了应有的惩罚。其实不然,它和一般的清官故事有着根本的区别,何文秀是靠自己的力量报仇雪恨的,而不是因为有了包公、海瑞这样主持正义的清官。然而在封建社会中,尽管清官出现的概率很低,但不是没有,而由自己从社会的最底层爬上能够执法的巡按之类的官阶,再来惩治奸臣劣绅,伸张正义,几乎是不可能的。这种复仇的方式,是一个纯粹的虚构,没有任何生活的依据。那么,为什么戏曲或曲艺的编撰者不套用文艺作品中常用的清官模式,而杜撰出受害人凭借自己的力量来伸冤惩恶的情节呢?一个最符合实际的解释就是:无论是作者还是作品的接受者,都不相信所在的社会还会出现公正廉洁能为百姓做主的清官了。

固然,上述的乱象在明末和清末的整个社会中都存在着,但是,诚如上文所说,由于历史和经济的原因,江南地区特别的严重。何文秀故事所发生的地点基本上是在江南,在主人公命运坎坷之时,其足迹所到之处为江阴、茅山、南京、苏州、海宁与杭州,作品的创作者何以会将故事的地点放在江南,而几百年间的听众、观众又高度地认同这一地点,定是人们认为只有在江南的黑暗吏治和腐败的社会风气的背景下,才能产生出何文秀这样的悲剧。我们可以设想,如果江南地区官吏廉明、社会风气清肃,百姓大都能够安居乐业、少有冤屈之事,即使作者偶尔将故事的发生地置于江南,人们也不会认可的,必然会在传播的过程中,将故事的地点移至更合适的地方。

毫无疑问,在无法无天的社会中,受害最多最大的,是那些无权无势的底层民众。这一点,在何文秀的故事中,也有所描述。当做了浙江巡按的何文秀微服私访时,许多民众向他诉说了张堂这样的豪强如何霸占他们的财产并逼迫他们为奴的悲惨生活:“豪强张监生,他无知罔法,暴虐成性,家私产业都吞尽,倒悬黎庶困苍生,仰望天台,剿除祸根。”(《何文秀玉钗记》第三十三出)^[6]能够敢于向官府告发的人是极少的,而在贪官劣绅相互勾结的社会中,告发得胜的则少之又少,绝大多数民众只能忍气吞声,在生活的重压与精神的痛苦中受着煎熬。但是,这不表明他们的生活态度是逆来顺受,默默地接受这一切。不!没有直接的反抗行为,那是因为反抗的代价太大,而取胜的希望又非常渺小。而戏剧的、曲艺的何文秀故事恰好给他们提供了一个排解愤恨情绪的管道,他们从何文秀的身上看到了自己的人生,从张堂、知县、知府等贪官恶霸的形象上看到了压迫欺凌自己的仇人。何文秀的否极泰来的命运变化,又使他们对未来的生活有了光明的期盼,而坏人被杀被贬,则给他们出了心中的一些恶气,于是,他们百看不厌,而且会根据他们对不同时代社会的评价,热情地参与到故事的再创作之中。

二、戏曲《何文秀》文本的空间：与时变化

仅在江南地区，何文秀故事的戏曲形式在四百年间就有传奇、滩簧、淮剧、越剧与沪剧等，它们之间的艺术表现形态有着很大的差异，所以，论述戏曲的文本空间，绝不能一概而论。我们试从明代的传奇、民初的绍兴文戏（越剧）与淮戏（淮剧）、现代的越剧《何文秀》三个视点来看它们各自文本的空间特色。

心一山人的《何文秀玉钗记》所表现的空间点较多，从第二出故事开始。它的空间点为：江阴何家，何家送何栋赴山东上任提举副使——南京青楼，妓女月金拒绝接客——江阴何家，文秀对母亲谎称纳监，要到南京去游玩——山东博陵，陈练谋划陷害何栋的诡计——南京青楼，文秀结识月金——江阴何家，何栋辞职归来，知道儿子荒疏学业，出外游荡，气恼而亡——南京青楼，道士骗取文秀金银——江阴县衙，陈练疯狂迫害何家——江阴何家，何夫人祭奠丈夫后，用簪自杀——南京青楼，文秀因囊空而被老鸨逐出，临别前，月金赠金钗以为表记——苏州王太师府邸，表现其富贵生活——南京某旅馆，文秀摆脱陈练所派衙役的追捕，并见到了来报信的家奴何敬——苏州王太师府邸，神灵托梦小姐王琼珍，说她与何文秀有宿世姻缘——苏州街上，逃难至此的何文秀以唱道情为生——苏州王太师府邸，王小姐与文秀约会事被发觉，王太师令家奴将二人沉河——苏州郊外，文秀与琼珍得到母亲救护，逃亡外地——海宁张堂家，张堂看中琼珍，与张兴谋划陷害文秀计策——海宁文秀寓所，琼珍力劝文秀远离张堂，文秀不听——海宁张堂家，张堂设宴，陷害文秀杀婢——海宁县衙，张堂诬告，知县受贿，文秀屈打成招——海宁文秀寓所，邻居杨妈妈仗义保护琼珍——海宁县大牢，禁子敲扑文秀，琼珍探监——杭州大牢，狱官王鼎以疯癫儿子换取文秀性命，文秀认王鼎为父，改名王察——海宁张堂府邸，张堂找来媒婆，授以机宜——海宁文秀寓所，琼珍听到夫君死讯。媒婆来说亲，遭到琼珍与杨妈妈痛斥——海宁文秀寓所，琼珍截发毁容，张堂来抢亲，遭到杨妈妈抵制——北方旅途，文秀与一帮举子上京赴试——边境，胡人侵犯疆土——京城，举子们对策应试，文秀高中——边境，文秀跟随曾铣讨伐北虏——山西王鼎府邸，文秀巡按浙江前，看望义父母——海宁乡村，牧人与樵夫向微服私访的文秀诉说张堂的不法行为——海宁乡村，文秀扮成算命先生三访桑园，为琼珍写诉状——海宁县衙门，审判张堂——海宁乡村河边，前往原籍苏州的琼珍与文秀相会——苏州王太师府邸，文秀夫妻拜见岳父母——南京青楼，刘月金怀想何文秀——苏州王太师府邸，文秀向琼珍诉说对月金的思念之情——南京青楼，老鸨逼迫月金接客。文秀及时赶来，娶月金为妻——江阴何氏墓地，文秀夫妇祭扫先茔——江阴城隍衙门，已做了江阴城隍的何栋追索陈练性命——山东博陵，陈练家族败落；阴间地狱，陈练受审——京城文秀府邸，宣读御旨：文秀、王鼎升职加官，琼珍为诰命夫人。

上述的空间点仅是就相对固定的场景而言的，其实远不止43个，即如第四十一出“文秀祭祖”，其空间点即有：（1）苏州王太师府邸，文秀夫妇与岳父母告别。（2）苏州码头的船上，琼珍与月金相见。（3）河中，船往江阴行进。（4）何氏祖茔。文秀见到家仆何敬之子何照。在何氏祖茔的场景中，该出戏的舞台演出时间约占十分之七。

传奇《何文秀玉钗记》何以会设置这么多的空间点，而且不断地移动，其原因当有三个：一是剧作者将整个江南作为故事的背景，来表现该地区的社会生活。该剧将江南的重镇南京、苏州、杭州和具有代表性的县城江阴、海宁都包括了进来，既有荣华富贵之家，也有升斗小民之户，甚至茶馆饭店、青楼勾栏、桑园田畴、墓地郊野，也成了舞台上人物活动的空间。人物则有来江南巡按的京官（陈练、文秀）、致仕的太师（琼珍的父亲）、罢职的外官（文秀的父亲）、江阴知县、海宁知县、杭州知府、杭州狱官、士绅家仆、旅馆主人、茶馆掌柜、豪绅恶霸、卜人艮子、牧人樵夫、老鸨妓女，等等，可谓是全景式的摹画，不如此，无法反映一个较大区域秩序的紊乱、道德的堕落和政治的黑暗。二是由传奇的艺术特征所决定。传奇的艺术特征主要是故事的传奇性与叙述的曲致性。吕天成在其《曲品》卷上将传奇与北杂剧作了比较，其特征即被凸显了出来：“杂剧但摭一事颠末，其境促；传奇备述一人始终，其味长。”^{[8]209}喜好奇人奇事，是整个民族至今也没有改变的审美趣味，所以，对于剧作家来说，若要使自己的作品为观众接受，必须遵循“非奇不传”的创作原则，而要使事“奇”，又必须依赖曲折的情节，自然，曲折的情节则须有众多的空间点与人物来构建。另外，在富贵之家红氍毹上与庙会中不受时间限制的演出方式或接受者的连续观赏的要求，也促使剧作家采用散点、开放的长篇叙事方式。于是，传奇的规模大都在四十出左右，上场的人物和所依托的空间点也都有四五十个之多。三是《何文秀玉钗记》或佚失的李阳春的《凤簪记》很可能正如黄文旸所说“本小说、评弹而作”。我们不知道黄文旸的这一判断有无根据，但是就《何文秀玉钗记》而言，它留下了明显的说唱痕迹，如许多出戏的下场诗，极像说

唱者品评人物与劝人为善的口吻：“现世恶人现害身，今生造恶误今生；张堂样子人须鉴，莫使牢笼做恶人。”（第三十五出）如若这样的判断不错的话，那么，故事的空间点多且不断地移动，就是很自然的事了，因为改编者不可能不受“小说、评弹”这种叙事时空极为自由的文体的影响。空间多点且不断移动，对于传奇的舞台呈现来说，没有任何困难，因为彼时的舞台上，可以不摆设任何标志着空间和时间的物体，将空间、时间和人物的行动、故事的进展绑在一起，人物在哪里，空间就在那里；故事发展到哪里，时间就到了那里。因此，传奇舞台的“虚空”给多点空间和不断地移动空间的表现方式提供了可能。

笔者搜集到的民国初年的绍兴文戏与淮戏的文本都是不全的，但凑巧的是，淮戏演述的是故事的上半部分，而绍兴文戏演述的是下半部分，两个文本连接起来，恰好是一个完整的何文秀故事。或许有人会提出这样的疑问：虽然都是《何文秀》，但是为两个剧种编排，情节怎么会一样呢？因过去的戏曲剧目，其剧中人物会不断地重复已经发生过的情节，将两个剧种的文本比较一下，发现其内容基本相同。其原因是演出该戏的班社都在上海，而彼时上海的戏曲班社，不论是哪一个剧种哪一个班社的戏，只要某一个剧目有票房，大家都会移植来演出，就像《枪毙阎瑞生》这个剧目，首创于文明戏，后来上海滩上几乎所有的剧种——申滩、锡滩、淮戏、扬剧、滑稽戏、绍兴文戏、京剧等等，都演出该剧，而且其内容大同小异。何况那时的淮戏艺人多数没有什么文化，靠自己创编剧目是非常困难的，所演剧目或传承自民间小戏时期的剧目，如《对舌》、《赶脚》、《巧奶奶骂猫》等，或使用其他剧种成熟的剧目，如《秦香莲》、《蓝玉莲》等。

淮戏《何文秀》的全名为《新纂特别淮戏何文秀魂牌记》，共有四集，现存初集与二集，每一集相当于一出戏。第一集的舞台空间主要定位于南京妓院，其表演的时间大概没有一两个小时是演不完的。从江阴家乡来到南京的何文秀一上岸就急不可待地挑选妓女，先是见到了绰号叫“一丈青”的女子，戏剧详细地表现她的丑陋与粗俗，接着演述刘月金的出场，先是让她自我介绍夜间得梦说与文秀有姻缘，然后运用各种舞台表现手法展示她的俏丽打扮、她和文秀相互喜欢的心理活动，以及文秀在妓院里弹琴唱歌、喝酒划拳、结交浮浪之辈、大把洒达花钱的生活，最后则表现文秀因囊空如洗而结束了他在妓院的逍遥日子。淮戏为何长时间地将该故事的空间定格在妓院中？这与该戏在上世纪二三十年代的上海演出有关。彼时的上海，所谓的“十里洋场”，青楼林立，妓女众多，大街小巷，都流荡着色情的气息。“1920年3月，上海工部局组织的‘淫业调查委员会’公布的一份调查报告称上海（不包括华界与日租界的虹口）各类妓女总数达60140人。”^{[9]330}据一些资料报告，上世纪二三十年代的上海，从事与色情业有关的公娼、私娼、舞女、茶馆女招待、按摩女郎等，有12万之多。^{[10]331}色情业的兴旺必然会带来严重的社会问题，其中之一就是无数的纯真男性青年，经不起诱惑，而走上了伤身毁家的道路，有的为博得美人欢笑，日日笙歌，夜夜元宵；有的在妓院抽上烟土，日耗数金不算，还意志消沉，不务正业；有的患上梅毒性病，瘸腿瞎眼。许多人迷恋妓院后，其结局多半是倾家荡产，倒毙街头。这已经成了上海严重的社会问题，于是，舆论呼吁年轻人端正品性，不要走上邪路。上海的戏曲界呼应着社会的要求，编排了许多这类剧目，像申曲中筱文滨所唱的《劝世人山歌》：“我唱山歌劝六声，妓女总无好良心。拿捺洋钱才骗尽，袋袋里向毕的生。”^{[11]6}在这样的背景下，上海的淮戏、绍兴文戏在编演何文秀的故事时，便突出了何文秀嫖妓的内容，企图用何文秀的这一段经历作为时下年轻人的镜子，起到警世的作用。平心而论，该戏一开始就将舞台空间定位于妓院，放大何文秀的浪荡品性，不但与故事展示何文秀悲惨命运这一核心内容无关，还与之后何文秀挚爱王琼珍的纯真性格相抵牾。这一空间定位只能归咎于彼时社会环境对戏剧的影响所致。

二集的舞台空间主要定位在江阴县衙，目的在于更深刻地揭露奸人陈练的恶毒心肠。这一定位也与彼时的社会环境有关。上世纪二三十年代的上海，政局动荡，战争频仍，灾害相连，经济萧条，而比起以往，底层百姓承担的税赋更重，徭役更多，以致纷纷破产，背井离乡。江浙地区的贫苦农民自然是首选上海，不仅因为地理上较近，更主要的原因是第一次世界大战造成了上海工业的大发展和由此带来的对劳动力的大量需求。他们涌进上海之后，住在肮脏的棚户区内，做的是纱厂的挡车工、码头的搬运工或街上的黄包车夫等苦力活，因是无依无靠的外乡人，常常成为黑社会欺侮的对象，这种非人的生活使得他们更加仇恨家乡的贪官劣绅，他们会作如是想：是他们的贪婪、残暴，才使自己失去土地、抛却家园，到此陌生的地方受苦遭难。淮戏、绍兴文戏的《何文秀》抨击陈练的禽兽行径，与其说是展现何文秀家庭的不幸，还不如说替那些栖居上海的贫穷同胞们出了一口心中的怨气。因此说，这一空间定位吻合了上海底层市民的心理诉求。

上个世纪50年代之后，江南地区的剧种如锡剧、沪剧、越剧、姚剧、甬剧等，依然在舞台上搬演何文秀的故事，不过，都进行了大幅度的改编，其文本的空间和之前的剧目相比，大大地缩小。如谢鸣、薛明据传统剧

目改编而成的锡剧《三访杨柳村》，只截取何文秀与王兰英逃难至海宁、租住在张堂的房屋，到作为巡按的何文秀腰斩张棠、夫妻团圆这一段故事，完全舍去了何文秀在南京与妓女月金相恋的情节，文秀家庭遭受陈练迫害与文秀、兰英相识以及王太师要淹死他们的内容，也只是在文秀的回忆中作了补叙式的交代。故事的空间仅限制在海宁一县，具体的地点为文秀的临时寓所、张棠的府邸、兰英与杨妈妈隐居的杨柳村、海宁县衙，而在这四个空间点中，张棠的府邸与杨柳村则为重点表现的空间。张棠以为何文秀已死，欲强娶兰英。在这危急时刻，已收兰英为义女的卖豆腐的寡妇杨妈妈一面将豆腐店转让他人，一面将兰英转移到杨柳村。自己则扮成兰英，上轿代嫁。在张棠府邸的洞房之中，杨妈妈对张棠百般捉弄，使张棠丑态百出，最后以张棠的告饶结束了这场闹剧。这一空间的表演在以前的戏剧中是从来没有的，属于改编者新创作的内容，受到了当代观众的高度赞扬，因为它体现了新时代的精神，即展示了劳动人民乐于助人与勇于斗争的品质。另一重点表现的空间是杨柳村，因杨柳村处于桑园之中，何文秀前后三次来到这里，故又称“三访桑园”。该处空间的表演在之前的戏剧中就是一个重头戏，但是当代改编本和传统剧目大不一样，传统剧目中的何文秀来桑园探访前妻，除了对妻子王兰英那一份割舍不下的感情和让妻子与自己一起报仇雪恨的动机外，还有想了解妻子这几年是否为自己守节的心理。在《何文秀玉钗记》中，文秀在向牧人打听了王琼珍的下落后，赶忙儿向对方求证：“如今想必有情人养他？”牧人告知他琼珍坚贞不二的事实，他还不信，居然挨到晚上躲在桑园中以察看真实状况。他听到琼珍说将晚饭送到房间给“官登”吃，不知这官登是他和琼珍所生孩子的名字，又误听作“官人”，立时生气：“咳！罢了，怎么说送晚饭到房中与官人吃些，决有情人在此。”（《何文秀玉钗记》第三十三出）^[6]绍兴文戏中的何文秀窥视到王兰英在房间中摆上十碗菜肴，并听到她对儿子说：“登登，我儿，叫你爹爹吃饭。”他马上在心里骂道：“哎呀！这个贱人，莫不是同文宝^①吃酒取乐。”^[12]^④这些表现无疑浸透着旧时代的贞节观念。当代的何文秀剧目，已经完全剔除了这些腐朽的有损人物形象的内容，只是表现文秀对妻子的拳拳深情。他也看到房间内摆着碗筷菜肴，但是他绝不朝妻子移情别恋方面去猜想，而一心“感谢娘子情义长”。现代何文秀剧目还强化这一空间的戏剧张力，让夫妻两人由“哭牌”而在房间内外抒发出感人肺腑的人间至情：

兰英：官人，随我来——手扶灵牌草房进，不由兰英泪纷纷。官人屈死已三年，这血海深仇何日伸？

何文秀：娘子声声哭官人，不由我伤心泪难忍，可怜她为我受尽苦，三年守孝到如今。

……

王兰英：对灵牌，箭穿胸，泪似潮涌。痛官人惨遭惨死，白首难共。

何文秀：见娘子痛哭伤心，果然她夫妻情重。娘子呀，你不必悲痛，就可以破镜重逢。^②

……

很明显，现代戏曲剧目的空间比起之前的剧目是很少的，今日不论是在锡剧、沪剧，还是在越剧的舞台上，《何文秀》的空间点一般不超过6个。之所以如此，原因不外乎两点，一是受演出时间的限制，当代观众的欣赏习惯已经不允许戏曲像明清传奇那样，用几十出的规模缓慢细致地演述一个在主线又叉出许多枝节的故事，两个半小时的演出时间容纳不了十几个甚至更多的空间点。二是受现代戏剧舞台美术的限制。今日之戏曲，深受话剧舞台美术的影响，每一场都有相对的标志着特定时空的布景，如若空间点太多，不仅布景的成本高昂，给迅速换台也造成极大的困难。

由上述可见，即使演述的是同一个故事，但在不同的时代、不同的剧种，因剧作者的创作目的、接受者的鉴赏心理、彼时的社会政治环境、时代的美学风尚、剧种的艺术特点的差异，其空间点的多少、空间的定位是不一样的。

三、宣卷《何文秀》的空间构建：受制于乡村

宣卷艺术属于曲艺，它的空间定位自然不同于戏剧，其空间更加广阔，表现也更加自由。宣卷又属于民间文学，具有因口耳相传而内容不稳定的特性，所以，不同文本的宣卷，其空间表现也是不一样的。

如安庆堂抄写的《三探桑园》，其故事开头的空间为：

且说明朝嘉靖登基（之时），在江南常州府江阴县，一人姓何名显，现任山东道台，所生一子名文

① 文宝，为杨妈妈的儿子。

② 杭州越剧院演出本《何文秀》第六场“哭碑”。打印本，2002。

秀,号东桥,年方十六,未曾完婚。夫人王氏,(与夫)同庚五十,母子在家。忽而文秀欲往南京乡试,拿了银子数百,乘船到南京勾栏,耽搁数日,误了功名不提。说到山东道台,忽然有病,抱病回家。一到家中,不见儿子文秀,心中加病,竟然身亡也……^①

杨玉秀抄录的《何文秀》,其故事开头的空间则是这样的:

且说此事出在明嘉靖皇帝登基之时,在江阴常州府江阴县,有一学生姓何名文秀,号东桥,先祖何庆,做云南布政,父亲名显,做过山东提学之职。母亲黄氏,已封诰命夫人。文秀今年十八岁,文才广博,本欲赴场考试,因父母双亡半载,有服制在身,在家守孝,故今不能赴考。虽则自幼联姻,配与吴廷良之女,今尚未成亲。可怜文秀一人在家,无亲无眷,家人使女,一起走散。家中无人照管,好不可怜也!^②

两者的差异是相当大的,前者说文秀品性浪荡,居然在乡试的日子里,盘桓于青楼,将功名大事抛在一边,这种荒唐的举动加重了父亲的病情,以致父亲身亡。后者只是说因父母双亡,使得文秀孤苦一人,无依无靠,没有将南京的妓院纳入故事的空间之中。但是,就笔者经眼的宣卷来看,多数的内容还是相同的,故而,其空间定位与表现有着较多的共性,具体地说,有下列三点:

一是绝大多数的宣卷文本都舍去了何文秀在南京妓院的一段经历,即使有这样的内容,也是像上举的文本那样,用几句话一笔带过。之所以略去这一空间,其主要原因约有两个:一为宣卷的演唱场所多半是在乡村农民的家中,常常是一家或数家的长幼亲人在一起听讲,若铺陈妓院的生活,不但会使长幼听者之间尴尬,也会对青少年听众产生不良的影响,有悖于宣卷劝人向善向上的宗旨。二为宣卷的讲唱时间一般是半天一部,如若迤迤漫衍,无法做到长时间放下农活的农民就听不到头尾完整的故事,也就不为他们欣赏了。

二是用连贯的时间线将故事的所有空间点都串联起来,使得故事的头尾完整,脉络清晰,以适应乡村听众的欣赏能力。昔日乡村的人们接触最多的文艺无疑是听讲故事,而在月下瓜棚中所讲述的故事基本上是顺叙的叙事方式,久而久之,便养成了乡村民众对于叙事文艺的接受习惯,他们不喜欢在故事的时间上有“空白”之处,于是,艺人们便以主人公的经历为时间线,将他和与他有关的空间点全部串联起来,使故事中的主人公在任何时间在做什么都有明白的交代。如果说传统戏曲剧目《何文秀》中大的空间点有四十几个、小的空间点有一百几十个的话,那宣卷所提及的空间点肯定有数百个之多。当然,讲唱艺人不可能都一一地进行详细的描述,多数是一掠而过,所以,多数空间点的移动非常地迅捷,如说到文秀脱离牢狱之灾后的情况:

再宣山西公子身,改名换姓叫王察,今做书生王姓人。自从平阳进了学,科举又中第一名。来到山西贡院内,时来点中解元身。王鼎夫妇心快乐,果然有眼说贤人。庆贺酒筵方已毕,进京殿试别双亲。官塘行程多日久,看看行到北京城。天下举子多在此,各将文笔入场门。三千七百从头选,选取高才三百名。王察得中二百上,二甲殿试十三名。吏部观政三个月,在京主事受皇恩。王察兵部为主事,山西去请二双亲。此时王察连三报,旗杆排满在家门。王鼎收拾心欢乐,辞别族内就行程。夫妻来到京都地,公子远远出来迎。……吏部尚书来保举,王察为官果然清。保举浙江为巡按,君皇殿上奏起情。……^③

33句中,就有平阳、山西贡院、王鼎府中、山西往北京的路上、会试考场、殿试考场、吏部、兵部、王鼎府邸、文秀京中府邸、金銮殿等十多个空间点。尽管空间点较多,但由于是按照时间的先后进行顺序,故而,多而不乱,繁中见简,听众由空间点的不断移动会直接感觉到何文秀因才华杰出而不断地晋升,并为他否极泰来的命运转机而由衷地高兴。

三是突出在时间流动中的同一空间。宣卷说唱的空间移动频率虽然较高,但是艺人在改变情节走向或有助于刻画人物、抒发人物情感的空间点上,还是经常停驻的,不过,其时间会表现出流动的状态,让听众感觉到故事仍在发展之中。譬如,何文秀陷在海宁县大牢中时,精神的痛苦与受酷刑而致的身体的疼痛使他夜不能寐。为了表现他受伤害的身心,宣卷以代言体的手法让人物用[哭五更]的曲调叙写他在监狱空间中一更至五更的状况:

初更交来灯火亮,牢头禁子心肠硬。头盘链条无处强,手也无处动,脚也无处行。剥下衣衫私

① 宣卷《三探桑园》,安庆堂抄写,时代约在晚清。苏州中国昆曲博物馆藏。

② 杨凤玉抄录《何文秀》,民国壬申年(1932)季春月抄。苏州中国昆曲博物馆藏。

③ 清朝宣卷手抄本《忠孝节义王察全部》,本人藏。

敲打,想想苦楚好惨伤!怨恨张堂烂肚肠!南无佛!二更受苦好惨伤,硬灌小生石灰浆。坏心肠,灌得死去又还阳。呕也呕不出,肚皮折断肠。眼睛灌得白洋洋,算来性命活不长,天吓!眼前就见亲爷娘。南无佛!三更拿我挂白龙,肚皮弄得急咚咚。直在痛,牢头禁子势头凶,有手来扰我,无手不放松。两眼昏花心内痛,思想性命见阎公。天吓!眼泪索珠落在胸。南无佛!……五更天明金鸡啼,思想家中吾亲妻。好孤凄,腹大身粗产临期。妻也不见我,我也不见妻,一对鸳鸯活分离,想着伤心亦惨凄。天吓!^①

[哭五更]是乡民们最喜欢唱也最喜欢听的曲调之一,因它凄楚悲凉,无论是唱者还是听者,都能纾解心中痛苦、郁闷、忧伤的情绪,而在旧社会中,处于中国社会最底层、饱受压迫与剥削的农民,其精神多半时候是不畅快的。故而,这首曲调不但非常适合表现身心遭受重创的何文秀在此时熬心煎肺、痛苦不堪的心情,还能缓解郁结在听众心间的痛苦情绪,自然更能起到打动人心和在听众的脑海中留下深刻印象的作用。

相对而言,戏剧文本的时空在历史的演进过程中,变化较大,它的基本规律是空间点由多到少,时间的跨度由长到短,时空的迁移则由频繁到较为稳定,而宣卷的说唱曲艺的体裁决定了故事的空间点多且迁移不断,用时间的线索串联其大小空间点,然后严格地按照事情发生的先后顺时叙述,这一文本时空的特点在几百年间变化不大。它们之所以有这样的规律与特点,除了文中揭示的原因外,与戏曲、宣卷的演出地点有无变化不无关系。自近代以来,戏曲演出由以农村为主,而改由以城市为主,戏曲不得不关注市民的审美趣味。而宣卷的讲唱地点基本上没有变,活动的场所主要在乡村,接受的对象基本上是农民,所以,宣卷的内容与艺术表现形式,清代的、近代的、当代的,几乎一样。但是,我坚信,随着社会的变迁,尤其是传统乡村文化的式微,戏曲的文本时空,还会发生新的变化,而宣卷的文本时空也会改变其先前稳定的状况。

[参 考 文 献]

- [1] 中国古典戏曲论著集成(第六册)[M].北京:中国戏剧出版社,1982.
- [2] [清]黄文暘.曲海总目提要(上册)[M].天津:天津市古籍书店,1992.
- [3] [明]祝允明.野记(一)[M]//[明]邓世龙辑.国朝典故(卷三一),北京:北京大学出版社,2005.
- [4] [明]丘濬.大学衍义补(卷二四).治国平天下之要·经制之义下[M].长春:吉林出版社,2005.
- [5] 清仁宗实录(卷二一五)[M].嘉庆十四年七月.
- [6] 古本戏曲丛刊初集(第五函)[M].上海:商务印书馆,1954.
- [7] 新纂特别准戏何文秀魂牌记初集[M].民国年间大通书社印刷发行.
- [8] 吕天成.曲品(卷上)[M]//中国古典戏曲论著集成(第六册),北京:中国戏剧出版社,1982.
- [9] 武舟.中国妓女文化史[M].上海:东方出版中心,2006.
- [10] 王书奴.中国娼妓史[M].上海:三联书店,1988.
- [11] 沈陛云.申曲大全(第五集)[M].上海:曼丽书局,1941.
- [12] 新编绍兴文戏四本何文秀[M].上海:益民书局,1932.

① 杨凤玉抄录《何文秀》,民国壬申年(1932)季春月抄。苏州中国昆曲博物馆藏。

practitioner in this wave. Boccioni's innovation in painting and sculpture as well as Joyce's manipulation of futurism techniques in *Ulysses* proved that futurism made due contribution to modern art movement. However, futurism's innovation was exclusive to machines, motor and modern industry, and they preached up violence and war. As a consequence, futurism came to an end soon after the First World War broke out.

(15) Political tradition of the Chinese performance art in international communication

SHUAI Wei • 86 •

The spread of the Chinese performance art is characterized by the political tradition in subjects, purposes and paths, which is both a relic of history and a product of ideology. Experience from ancient time, modern China and international practice shows that the international communication of the Chinese performance art is faced with a shift from political purpose to multiple purposes, subjects of governments to NGOs and a single path to various paths.

(16) Three basic categories of aesthetics of folk art

JI Zhong-yang • 91 •

The three basic categories of folk art are its indigenous, utilitarian and artistic natures. Culture produces the ecology for folk art and accordingly makes folk art indigenous. Because folk art is an art in relation to everyday life, it is specific to its particular time and space. The artistic nature of folk art is limited by its indigenous and utilitarian nature of folk art, which makes folk art distinct from fine art.

(17) History and status quo of Kun opera audience

ZHAO Shan-lin • 96 •

The history and status quo of Kun opera audience matter much to the protection of this intangible cultural heritage. Though Kun opera is undoubtedly a select art, it was not. As early as late Ming and early Qing Dynasty, the identity of Kun opera was twofold: it was a popular art in that there were numerous theatrical troupes, performances, and a large audience; later it dwindled into a select art because of the isolation of family opera troupes, independence between *Qing Qu* and operas since the middle Qing Dynasty. Since it was put on the list of the world intangible cultural heritage, Kun opera has been drawing a bigger, younger and more educated audience. It is hoped that more effort can be made to increase the popularity of Kun opera and inject new life into it.

(18) Relationship between the textual space of *He Wenxiu* in form of traditional Chinese opera or *Xuanjuan* with time and location

ZHU Heng-fu • 106 •

The legend of *He Wenxiu* prevalent in the south to the Yantze River was passed down in the form of Chinese traditional opera or *Xuanjuan* (a local opera). It was written in the middle Ming Dynasty and got popular in the late Ming Dynasty and the late Qing Dynasty. The hero's life and its criticism of social reality echoed the aspirations of common people. The textual space of *He Wenxiu* in form of traditional Chinese opera was decided by the fashions of different periods; the textual space of the art form of *Xuanjuan* is relatively stable in that it was determined by the restricted rural life and farmers' aesthetic taste.

(19) Opera stage, guild hall and immigrant culture

LI Xiang-lin • 114 •

The theatre development in China tells us that guild halls and opera stages in temples were important venues for opera performance before the appearance of theatres. Communication theory proves that the venues also included guild halls. Compared with performers' singing, acting, recitation and acrobatics on stages, stories themselves and the decorative carvings of characters in guild halls, though mute, were no less wonderful. Research in the relationship between guild halls and operas, if combined with field investigation and historical literature, is bound to be an area worthy of study.

(20) Changes of social structure and the development of opera culture: a quantitative study of Shanxi operas

CHAI Guo-zhen • 119 •

The changes of social structure cause the interaction and fusion of opera cultures. A quantitative study of the influential factors in Shanxi operas in the three periods of agriculture, industry and knowledge (10th-21st century) shows the following results: the dominance of operas in social space was undermined; ceremonial music was reduced to music for entertainment only; operas which used to be participated in and appreciated by almost all social members has become commodities exclusively owned by a few people; the break of spacial distance resulted in the homogenization of cultures and the extinction of diverse local operas. Therefore, the living space for opera culture has been getting restricted.

(21) Prosperity and decline of opera culture in the Central Plains and the wood engraving New Year paintings in Zhuxianzhen of Kaifeng

JIA Tao • 126 •

Zhuxianzhen, Kaifeng is one of the four most famous towns for the production of wood engraving New Year paintings. At its peak in the Ming and Qing Dynasty, Zhuxianzhen was the center for the production and trade of New Year paintings in the Central Plains (the middle and lower reaches of the Yellow River) and an artistically vital town. In modern times the paintings went into a decline. Today it is on the list of the intangible cultural heritage awaiting to be saved. The reasons for its prosperity and decline have been a great concern of scholars. This paper suggests that its evolution corresponds with that of the opera culture in the Central Plains and also proves the close ties between folk art and local culture.