

# 《西厢记》与元杂剧“一人主唱”体制问题——与朱万曙同志商榷

蒋星煜

**内容提要** 《西厢记》并未遵循“一本四折，一人主唱”之体制，而是五本二十折，一人主唱者不到半数，大多数为分唱、合唱，也有大合唱。李卓吾欣赏此剧“一味以摹索为工”与“一人主唱”是两件事。分唱、合唱与说白中都有发挥作者“摹索”才能的空间。

《艺术百家》2002年第2期所发朱万曙《明代的〈西厢记〉批评》一文对作品文化价值以及红娘艺术形象的分析都不乏新意，给人以各方面的启示。

但是，该文第三部分《“神品”〈西厢〉艺术奥秘揭示》却在“一味以摹索为工”的探索上陷入了困境。他推崇李卓吾的别具慧眼的评点，无可厚非。朱万曙摹索李卓吾的艺术批评时，则误读了《西厢记》。何以见得呢？

朱文说：“作为元杂剧的《西厢记》，在形式体例上还保持着元杂剧一人主唱的特点，尽管全剧并非一人主唱，但至少每一折是由一人主唱的。”在这一前提之下，他作出了推论，认为正是一人主唱，对于其他人物的思想活动，就在“摹索”上下功夫了。

事实恰恰是《西厢记》全剧二十折，每折由一人主唱者仅占极少数。绝大部分都是一人以上分唱，有的则张生、红娘、莺莺均各唱数曲，甚至还有某几折出现了二人合唱或多人合唱的场面。以下我试举例，并加以论证。

## 一、分唱、合唱、大合唱的例证

以第一折(“佛殿奇逢”)为例:

「赏花时」(老)唱 夫主京师禄命终，子母孤孀途路穷。因此上旅棹在梵王宫，盼不到博陵旧冢，血泪洒杜鹃红。

「么」(旦)唱 可正是人值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中；花落水流红，闲愁万种，无语怨东风。

以下，张生上场，所有〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔天下东〕、〔节节高〕、〔元和令〕、〔上马娇〕、〔胜葫芦〕、〔么〕、〔后庭花〕、〔柳叶儿〕、〔寄生草〕、〔赚煞〕诸曲均为张生所唱，直到结束，均无老夫人、旦(莺莺)之唱词。

再以第四折(“斋坛闹会”)为例:

张生来到斋坛，先后唱了〔新水令〕、〔驻马听〕、【沉醉东风】、〔雁儿落〕、〔得胜令〕、〔乔牌儿〕、〔甜水令〕、〔折桂令〕诸曲，诉说对莺莺美貌的赞扬与为之倾倒的神情。接着莺莺(旦)唱〔锦上添花〕，歌颂了张生的才华，并意识到张生是诚心趁此机会卖弄俊俏，以博取其欢心的。到此为止，已不是



周访问排行 月访问排行 总访问排行

- 鲁迅和许广平犯有“通奸”罪吗？
- 现实主义还是色情主义？
- “一切好诗到唐已被做完”了吗？
- 不要把张爱玲和胡兰成混为一谈
- 论中西文人女性人体描写的审美特征…
- 文学如何向现实“说话”
- 新诗创世何劳胡适尝试
- 当代文学的若干问号
- 期待新的中国文学批评史
- 暧昧的“民间”：“断裂问卷”与90…

网友评论

如果您已经注册并经审核成为“中国文学网”会员，请 [登录](#) 后发表评论； 或者您现在 [注册成为新会员](#)？

诸位网友，敬请谨慎网上言行，切莫对他人造成伤害。

验证码:

一人主唱了。接着又是红娘(贴)再唱(么)，猜想害了相思病的张生肯定会夜不安眠。因此这一出实际上是三人分唱的。

从以上两例来看，一为二人分唱，一为三人分唱，均足以证明《西厢记》并非每折均为一人主唱。但是，还有更多的例证，可以进一步说明这个问题。

第二十折(“衣锦还乡”)出场人物甚多，张生衣锦还乡，先参见老夫人，老夫人为澄清郑恒曾来干扰一事，她对张生说：“你不信呵，唤红娘来问”，为红娘出场做了铺垫。然后张生、莺莺相见。法本、白马将军诸当事人也来到，郑恒因谎话被拆穿，触树自尽。到此为止，分别由张生、红娘、莺莺唱了〔新水令〕等曲子。

但是接下来的是〔太平令〕：

若不是大恩人拨刀相助，怎能够为夫妻 似水如鱼。得意也当时题柱，正酬了今生夫妇。自古相女配夫，新状元花生满路。

此曲诸文本注明“(合)”，而非“众”，应该是张生、莺莺两人的齐唱。然后使臣奉圣旨前来为一对新人完姻，唱了一支〔锦上添花〕。张生、莺莺齐唱〔清江引〕以谢恩。

最后的〔随尾〕，文本注明“(众)”，当然应该是张生、老夫人、红娘、莺莺、法本、杜确、使臣等等所有场上众人的大合唱。可以说已经把一人主唱的元杂剧的体制突破得相当的明显。

如果我们对《西厢记》诸善本作细心的考察，还会有惊人的发现。按徐士范于万历八年(1580)之音释题评本，第十五折“长亭送别”之〔耍孩儿·四煞〕：

生唱 这忧愁诉与谁，相思只自知。老 天不管人憔悴，泪添九曲黄河溢，恨压三峰华岳低。

莺唱 到晚未闷把西楼倚，见了些夕阳 古道，衰柳长堤。

一支曲子，竟是先由张生唱，再由莺莺接下去唱完。如此情况也决非仅有此一孤证，第十六折“草桥惊梦”之〔折桂令〕也是这样：

生唱 想人生最苦是离别，可怜见千里 关山，独自跋涉，似这般刻肚牵肠，到不如义断恩绝，你虽然是一时间花残月缺，你呵休猜做瓶坠簪折。 旦唱 不羨骄奢，只恋牵杰，生则同衾，死则同穴。

从这两个例证来看，可以说《西厢记》对一人主唱的体制进行了彻底的改造。当然，如果《西厢记》真的是比关汉卿诸剧作还要早的作品，那就不是什么改造的问题，而是当时一人主唱的体制还未完全形成，所以在形式上比较自由，南戏《张协状元》、《小孙屠》等均用类似手法处理，一曲由二人前后接唱，《西厢记》也就用了这种处理手法。二、《西厢记》未遵守“一人主唱”体制的原因

我们知道，就元杂剧体制而言，“一本四折，一人主唱”原是互相依存，不可分割的一个完整的模式或概念，《西厢记》既然是五本，当然就不一定是—人主唱了。甚至可以说，五本二十折的《西厢记》固然未遵守每一折均“—人主唱”的体制，同时也不可能遵守这一体制。

并不是说王实甫有什么雄心壮志，要别开蹊径去创作杂剧，以出现体制独特的《西厢记》，实有其多方面的因素：从故事的容量、时间的跨度来说，远远超过了《单刀会》、《风光好》诸剧，出场人物的众多也超过了《单刀会》、《风光好》诸剧，对于故事发展过程中的细节，全都有精雕微刻的描摹，在这个问题上，《元曲选》中任何一部作品无法与之抗衡。如果机械地遵循“—本四折、—人主唱”的体制，就如削足适履，不可能完成此一杰作。王实甫在把—本扩大为五本的同时，把—人主唱的成规予以改变，那是顺理成章的事。如果扩大为二十折以后，仍旧—人主唱，那末无论如何“摹索”，也很难把剧中人都塑造

得如此活龙活现的，这是其一。

我们知道《西厢记》的最初故事与人物原型来自唐代元稹的《莺莺传》（《会真记》），但王实甫的创作却是从中间体开始的，这中间体乃是金董解元《西厢记诸宫调》。诸宫调是一种曲艺，在表演方法上十分自由。自始至终，一直是一个说书人在说唱故事。元杂剧的“一人主唱”是所谓“起脚色”，也就是斯坦尼所谓的第一自我进入第二自我。诸宫调的说书人也有离开说书人身份，摹仿故事中某一角色的说唱或动作的时候，却和元杂剧的一人主唱情况完全不同，说书人既摹仿张生，也摹仿老夫人，也摹仿孙飞虎，什么人他都摹仿。所以“一本四折、一人主唱”的元杂剧由于主唱者脚色分行之不同而有旦本、末本之分，而诸宫调作品无论《西厢记》、《天宝遗事》等等均无法分为旦本或末本，元杂剧《西厢记》继承了《西厢记诸宫调》的内容与形式上许多方面的优秀遗产，因此也无法归属于旦本与末本，这是其二。

南戏的产生年代定于南渡之后或光宗时尚难下断语，宋代已有南戏，则已成为大家皆能接受之共识。所以宋元南戏之称谓已约定俗成，而且《张协状元》为宋代作品说也被戏曲史论基本接受。南戏产生于元杂剧之前，而其体制则较元杂剧灵活自由，元杂剧《西厢记》在体制上与其他元杂剧作品之所以大不相同，受南戏影响之可能性这一点不能排除。

《西厢记》受到南戏的显著影响，在剧名及剧名之全称、脚色分行、读音与韵律、套曲的组织、“家门大意”的套用、篇幅之长短、分折分出较多、校订刊行之方式、文本流行之地域等等都可以看得出来，所以采用分唱、对唱、合唱这些形式也是南戏的体制所影响就不足为奇了。

当然，受南戏之影响有一个时间上的问题，如《西厢记》成书甚早，这样说完全可以成立，如成书较迟，也有可能受到了传奇的影响，或者说明代的刊本也可能在不同程度上受到了传奇的影响。我在《〈西厢记〉受南戏、传奇影响之迹象》一文中曾详细地论证了这一点，后来研究南戏的专家胡雪冈、徐顺平等专家、教授又撰文进一步论证了这个问题。

### 三、“一味以摹索为工”与一人主唱无关

朱万曙同志是在假定《西厢记》全剧每一折以一人主唱这个基础上，而事实上这个假定不能成立，因此我可以肯定的说：“一味以摹索为工”与一人主唱无关。

我们知道现存臧晋叔所编选之《元曲选》，所收元杂剧以及元末明初之杂剧共100个作品，从体制而言，确是“一本四折，一人主唱”，而李卓吾论证“一味以摹索为工”的问题时，却全部没有采用，反而用《西厢记》来论证，这不是最为有力的证据吗？

我们现在可以更具体地来研究一下，李卓吾是在什么情况之下作出这番评论的。万历三十八年(1610)容与堂刊李卓吾本《西厢记》分上下二卷，各十出，共二十出。每出均有《总批》，而第十出、第二十出之《总批》篇幅较其他多出之《总批》为多，审视其内容，应为前十出之《总批》与后十出之《总批》。朱万曙同志关于“一味以摹索为工”之引文即出自前十出之《总批》，原文如下：

《西厢》文字一味以摹索为工，如崔张情事，则从红口中摹索之，老夫人与莺意中事则从张口中摹索之，且莺张老夫人未必实有此事也。的是镜花水月，神品神品。

那末，这究竟与“一人主唱”的体制有没有关系呢？而前十出究竟是否均为“一人主唱”呢？我们试将前十出登场脚色及其有无唱曲之情况，列表于下，则可一目了然，使这一问题，得到澄清。

#### 前十出角色演唱统计表

第一出佛殿奇逢 老夫人 张生

第二出僧房假寓 张生

第三出墙角联吟 张生

第四出斋坛闹会 张生 莺莺 红娘

第五出白马解围 莺莺 惠明

第六出红娘请宴 红娘 张生

第七出夫人停婚 莺莺 张生 红娘

第八出莺莺听琴 莺莺 张生

第九出锦字传情 红娘

第十出妆台窥简 红娘

从上表可以看出，第二、第三两出为张生主唱，第九、第十两出为红娘主唱，于是朱万曙同志就匆忙地得出了他的结论。

殊不知在这十出之中，不是一人主唱的居半数以上，达六出之多，而六出之中，也不乏以摹索为工的例证，如第四出红娘第一句说白是“我猜那生”，接着唱【么】“黄昏这一回，白日那一觉，窗儿外那会获释。到晚来向书幌里比及睡着，千万声长吁，捱不到晓”便是。

再说戏曲语言，说白与唱词同样重要，听以行家说千斤白口四两唱。就说用在“摹索”方面，说白具有更多的方便。

第六出结尾处，张生有一大段自言自语的白口：

红娘去了，小生拽上书门者。我比及到 夫人那里，夫人道：“张生，你来了。饮数杯酒，去卧房内和莺莺做亲。……”

这就是一个典型的例子，张生一厢情愿，对老夫人作了这一番“摹索”，而且正如李卓吾所说：“未必实有其事也。”

从这一点引伸而论，我还有两点体会：南戏与传奇都不是一人主唱的，但都有“摹索”方面的绝妙好词。

舞台演出本往往比文学本增添出不少说白，这都是历代表演艺术家在舞台实践中情不自禁地所作的补充和丰富，这种补充和丰富有一大部分是用在“摹索”上的，与动作相辅相成，效果格外显著。最后说明一点，元杂剧分折，朱万曙同志的文章根据“一本四折，一人主唱”的提法，也称“折”，实际上《西厢记》诸刊中称“出”占绝大多数，称“折”者仅弘治岳刻本、屠隆本数种而已，提出“一味以摹索为工”的李卓吾本是称“出”而不称“折”的。我在此文中，有时称“折”，有时称“出”，似乎不统一，我是照忠实于原文的原则处理的，所以出现这种情况。

原载：《艺术百家》2003年01期