

# 从南戏《赵贞女蔡二郎》到传奇《琵琶记》

刘叙武<sup>1</sup>, 刘 赟<sup>2</sup>

(1. 南京师范大学文学院, 江苏南京 210097; 2. 江苏汇鸿国际集团总裁办公室, 江苏南京 210001)

**摘要:** 文人传奇《琵琶记》与民间南戏《赵贞女蔡二郎》的题材相同, 但故事结局、剧作主题、主要人物思想性格等已发生了彻底转变。造成这一转变的根本原因在于两剧分别作为文人之作和艺人之作的不同。由于创作主体身份的差异, 《赵贞女蔡二郎》与《琵琶记》在偏重于情感宣泄或理性思考、声讨或回护文人阶层的立场以及美学旨趣等方面, 都表现出很大的不同。

**关键词:** 《琵琶记》; 《赵贞女蔡二郎》; 民间; 文人; 历史剧; 高则诚

**中图分类号:** I207.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1008-309X(2008)04-0107-06

## 一、《琵琶记》揭出了忠孝之间的矛盾

《赵贞女蔡二郎》是宋代书生负心婚变戏的代表作, 原作已佚, 其故事情节现在只能从元初岳伯川《吕洞宾度铁拐李》杂剧第二折煞尾岳孔目唱词<sup>[1]</sup>、徐渭《南词叙录》<sup>[2][250]</sup>、京剧《小上坟》中萧素贞的一段唱词<sup>[3]</sup>等材料中知晓大体:

蔡二郎中状元后弃亲背妇, 入赘相府; 其妻赵贞女在家乡独立奉养公婆。饥荒年岁, 公婆双双饿死, 赵贞女祝发买葬, 又罗裙包土、自筑坟台。后来, 空中降下一面琵琶, 赵贞女身背琵琶, 上京寻夫。找到京中, 蔡二郎不仅不认赵贞女, 反而放马蹠死了她。最后蔡二郎为暴雷殛死。

这一故事在宋元时代一直在民间广为流传, 直到元代末年文人高则诚作《琵琶记》专演其事。这标志着文人学士开始参与这一题材的创作。

同一题材, 可以写成不同的作品, 表达不同的主题。高则诚利用在民间流传已久的蔡赵故事题材, 重新创作《琵琶记》, 不只是简单变动了原剧的结局, 更重要的是表达了全新的主题思想。高则诚笔下的蔡伯喈是一个“甘守清贫, 力行孝道”的孝子, 他真诚地认为“真乐在田园, 何必当今公与侯”? 但蔡父不顾他的意愿, 强迫他上京赴考以“改换门闾”。蔡伯喈考中状元后, 牛丞相以不得违背圣旨为由, 挟君命和权势逼迫他入赘相府。最后蔡伯喈向皇帝请求辞官, 仍被皇帝驳回。蔡伯喈辞考不从、辞婚不从、辞官不从, 无法照顾家庭、奉养父母, “三不从”最终“做成灾祸天来大”<sup>①</sup>, 他的父母在饥荒中相继死去。

《琵琶记》里的蔡伯喈完全不同于《赵贞女蔡二郎》中那个变泰负心的书生, 高则诚满怀同情之心来刻画蔡伯喈的形象, 写出了蔡伯喈的矛盾、痛苦和无可奈何, 写出他付出了极大的代价。作者借张大公之口指出“这是三不从把他断杀害”, “三不孝亦非其罪”, 告诉人们: 蔡伯喈也是

收稿日期: 2007-11-23

作者简介: 刘叙武(1978-), 男, 江苏南京人, 硕士, 研究方向: 中国戏曲史论

① 引文均见高明《琵琶记》, 钱南扬校注, 上海古籍出版社, 1980年。

一个受害者。

较之《赵贞女蔡二郎》，《琵琶记》的故事情节和主要人物形象都发生了彻底的转变。针对此一转变表达出了怎样的主题思想，历来是批评家论争的焦点。浦江清认为<sup>①</sup>：“《琵琶记》揭出了忠孝中间的矛盾。”“这剧本虽然有全忠全孝的标目，按其实际内容，宣扬孝道是实在的，并没有宣扬忠道。全忠全孝不过是一个招牌。”<sup>[4]30-31</sup>

忠和孝都属于封建伦理道德的范畴，总的来说是统一的，都是为封建社会服务的。孝是忠的基础，先孝方能后忠。但两者之间并非没有矛盾，尤其对读书人来说，忠和孝常常是一个难以两全的棘手问题：要在家奉养孝敬老人，则不能出门事君；想入朝事君，则不能在家尽孝。赵五娘的悲剧亦强化了忠孝之间的对立，只有“孝”的伦理才能为她的幸福提供保障，而“忠”则是她的幸福的吞噬者、掠夺者。

《琵琶记》写的是社会伦理悲剧（这里的“社会”并不是指宏观意义上的社会，而是指与“家庭”概念相对应的“社会”），而不是家庭伦理悲剧。因为，在君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友这“五伦”关系当中，父子、兄弟、夫妇、朋友这“四伦”都是指向家庭内部的，而惟有君臣关系是指向家庭以外的社会的。《琵琶记》的悲剧正是由于君臣之间的“忠”妨害了家庭内部的“孝”而造成的，因此说《琵琶记》写的是社会伦理悲剧。在这一点上，文人之作《琵琶记》与《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《张协状元》、《王十朋荆钗记》等艺人之作有着本质的不同。

## 二、高则诚创作《琵琶记》有现实功用目的

《赵贞女》和《王魁》立足于平民百姓的道德立场，诅咒、谴责了忘恩负义的蔡二郎和王魁，反映了广大底层民众对贫寒书生发迹而不忘本、身贵而不忘旧的要求，以及对夫妻之间建立平等、真诚关系的良好愿望。《张协状元》虽然也谴责了变泰书生的负心，但作者又给它安上了一个别扭的团圆结局，带有委曲求全的妥协色彩。以不负心、大团圆为结局的《荆钗记》第一出“家门”即声明，此剧是为表彰“义夫节妇”而作。从《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》，到《张协状元》，再到以不负心、大团圆为结局的《王十朋荆钗记》和《琵琶记》，这一系列剧作显示出从民间南戏发展到文人传奇的过程当中，负心婚变戏主题发生的变化：由早期的“负心—雷劈/索命”衍化为“负心—和解、团圆”，再到“不负心—团圆”。这其中《张协状元》是过渡的桥梁，显示出南戏由民间化向文人化的转变。

然而，无论是《赵贞女》、《王魁》、《张协状元》、《荆钗记》，还是《宦门子弟错立身》、《小孙屠》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》，等等，绝大多数宋元民间南戏关注的对象都是家庭内部的“节义”伦理问题；只有到了文人剧作《琵琶记》，作家才真正将目光移向家庭以外的社会伦理，并且在戏曲史上第一次揭示出“忠孝”伦理之间蕴涵的深刻的矛盾冲突。

这是因为，民间艺人编撰南戏剧本，是将它作为一种谋生手段，要让戏班采用自己的剧本排演，并受到观众的欢迎，以获得较好的经济收益。为此，要迎合观众的欣赏口味，就必须依据下层民众的爱憎与关注的兴趣来选择题材和设置情节，只有在剧作中充分反映下层民众的情感与愿望，引起他们心灵上的共鸣，才能赢得他们的认同与喜爱。书生发迹变泰以及负心婚变的内容是南戏描写最多的一个题材。因为，贫穷书生应试及第，发迹变泰，是下层民众所艳羡的，他们想

<sup>①</sup> 此处引用的浦江清以及下文的翦伯赞、程千帆等学者的观点是在“琵琶记讨论会”上所发表的言论的记录，收在《琵琶记讨论专刊》，没有形成单篇论文。

要改变自己的地位，跻身上层，惟有通过科举；但另一方面，下层民众又对书生在发迹变泰后忘恩负义，抛弃糟糠之妻、入赘豪门的行为十分愤恨，于是，艺人剧作家们在剧作中不仅对被负心书生抛弃的弱女子寄寓同情，而且还对那些背亲弃妇的书生表示了极大的痛恨；最后又借助想象，让负心书生遭到报应，藉此表达下层百姓的淳朴愿望。

而文人学士编撰戏曲剧本则不是为了获取经济利益，而是像创作诗文一样，出于抒发自己志趣的需要，即所谓的“诗言志”。《琵琶记》是元人写汉朝时的事，蔡伯喈即蔡邕，为东汉末年著名学者，是历史真实人物。《后汉书》卷六十下有《蔡邕列传》，云：“蔡邕字伯喈……邕性笃孝，母常滞病三年，邕自非寒暑节变，未尝解襟带，不寝寐者七旬。母卒，庐于冢侧，动静以礼。有菟驯扰其室傍，又木生连理，远近奇之，多往观焉。”<sup>[5]</sup>历史上的蔡邕“博学”且“笃孝”的精神面貌有相关文献依据，因此，《琵琶记》属于“历史剧”的范畴。文人剧作家创作历史剧通常是在强烈的现实功利的直接引导下进行的，剧作指向当时的现实，高则诚创作《琵琶记》、改造蔡伯喈形象，有他的现实意图和功用目的。

### 三、《琵琶记》曲折地反映出民族矛盾

高则诚所处的时代是元代中叶至明初。终元一代，民族矛盾异常尖锐，元蒙统治者为了巩固其民族支配地位，推行民族歧视政策，按不同民族把中国各族人民分为贵贱四等：蒙古人、色目人、汉人、南人。由于民族歧视政策剥夺了汉人、南人的参政权，元初停止科举取士近 80 年，直到仁宗延祐二年（1315）才首次定下科举之制。顺帝至元元年（1335）又罢科举。至正二年（1342）为缓和汉人的反抗，才又恢复科举取士。到元灭亡约 60 年中，共举行 7 次进士考试，每次录取最多只有 100 人，少则仅 50 人。且蒙古人、色目人与汉人、南人试科有别，蒙古人、色目人为“右榜”，汉人、南人为“左榜”，对“左榜”的要求比对“右榜”要严格得多。蒙古人、色目人愿试汉人、南人科目者，以中选者加一等授官的形式予以鼓励。又有汉人、南人之别，南人更受压制<sup>[6]</sup>。即便汉族知识分子侥幸通过科举考试登上仕途，也很难有所作为。元朝从中央到地方州县，“官有常职，位有常员，其长皆以蒙古人为之，而汉人南人贰焉。故一代之制，未有汉人南人为正官者”<sup>[7]</sup>。科举不畅堵塞了广大汉族知识分子“学而优则仕”的唯一出路，导致其社会地位急剧下降，沦为社会生活的“边缘人”。

高则诚早年曾热衷仕进，希望实现自己经世济民的抱负，于顺帝至正五年（1345）登进士第。然而，在当时南人是被贱视的，高则诚是南人，他出仕多年久抑下僚，历任处州录事、江浙行省丞相掾、浙东阃幕都事、绍兴府判官、江南行台掾、福建行省都事等职，皆为八品、从七品、七品的芝麻官。做官后又因反对元蒙统治者对人民的掠夺政策而“数忤权贵”<sup>[8]435-451</sup>。

通过留传下来的高则诚的诗文<sup>[8]1-26</sup>，我们可以发现，他很有一些民族主义思想。被古人誉为岳飞诗中“最脍炙人口”<sup>[9]</sup>的《和赵承旨题岳王墓韵》：

莫向中州叹《黍离》，英雄生死系安危。内廷不下班师诏，绝漠全收大将旗。

父子一门甘伏节，山河万里竟分支。孤臣尚有埋身地，二帝游魂更可悲。

慷慨激昂地唱出了亡国的悲痛；他在《昭君出塞图》诗中写道：“汉庭公卿无远举，却遣娇姿嫁夷虏。”这些诗句充分表现出他内心深处是反对夷虏、怀念汉家江山的。高则诚在为官时期，对自己的出仕有所懊悔：“岁晚仲宣犹在旅，年来伯玉自知非。”但他仍以清廉自励：“久拼华发添青镜，未许淄尘上素衣。”（《寄屠彦德并简倪元镇二首》）他不但洁身自爱，还以此勉励求官的友

人：“如此江山足行乐，莫将尘土污儒冠。”（《送朱子昭赴都》）对于高则诚这样一位经历过宦海磨难的人来讲，有“功名”，却没有“忠心”。

在《琵琶记》中究竟有没有反映当时的民族矛盾？揭示出“忠—孝”之间的伦理冲突，有没有更为现实的功利性目的呢？

翦伯赞以为，在《琵琶记》中，“找不出种族（民族——笔者注）矛盾的反映”<sup>[4]275</sup>。程千帆表示了不同的看法：“《琵琶记》中反映了这样一种思想：不与蒙古贵族和汉族大地主的统治阶级合作。我想这恐怕是主要的。”<sup>[4]99</sup>戴不凡则说得更加明确：“《琵琶记》有没有反映民族利益？应当说，它是反映了的。但它并不是正面地，而是在一种比较曲折、复杂的情况下，反映出来的。它……宣传做不得官，做官是要饿死父母的；从实质上考察，这无异是向士大夫们宣传不跟元朝统治者合作。”<sup>[10]</sup>高则诚通过蔡伯喈的悲剧表明，在当时的社会环境中，做官不可能真的带来荣耀，只会带来灾难，以至于不能保有父母；一纸旌奖的虚名，是要用父母的惨死为代价换取的，因此不要做官——实即从侧面反映出当时的民族矛盾，传达出不与元蒙统治者合作的思想。

“发愤著书”既是中国传统文人学士从事文学创作的实际，也是中国学人的精神寄托和创作追求。许多文人剧作即是作家的“发愤”之作，他们将戏曲创作作为抒情言志、获得心理慰藉与平衡的一种手段，通过剧中故事情节与人物形象，抒发自己遭遇挫折后的愤懑不平之情，即“借他人之酒杯，浇自己之块垒”。由于作家把剧中人物作为自己主观情感的寄托形式，在剧中人物身上往往能看到剧作家本人的精神气质。高则诚的仕宦之旅、人生经验是创作《琵琶记》、塑造蔡伯喈形象的基础和条件，写蔡伯喈，也就是写高则诚自己，写自己的探索、反思。蔡伯喈为孝而“三不从”，因“三不从”而苦恼，在皇恩沐浴中却从未想到要去“尽忠”，蔡伯喈的舍忠取孝，就是高则诚的选择，也是元代后期文人士子的取向。

有的研究者提出，《琵琶记》是为批判封建科举制度，或为批判封建伦理道德而作，那就把高则诚的思想拔得过高，以至于脱离了当时的历史阶段和时代局限了，而且也没有看到《琵琶记》作为“历史剧”的现实针对意义。

#### 四、《琵琶记》的诞生标志南戏转变为传奇

除上述民间创作戏曲与文人创作戏曲，由于剧作家主观创作动机的不同，造成同一故事题材表达不同的主题思想以外，还有以下几点同样体现出艺人之作与文人之作在处理相同题材上大异其趣。

首先，情感宣泄与理性思考的侧重不同。民间南戏《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》等谴责书生变泰发迹后抛弃糟糠妻子、赘入豪门，让违反夫妇之间“节—义”伦理义务的负心男子遭受五雷轰顶、鬼魂索命的惩罚。这样的结局自然顺应了普通百姓善恶有报的朴素愿望，却明显失之于过度情绪化。虽然让观众宣泄了郁结不平之气，但未能提出解决这一现实存在的矛盾的可行方案，无补于世。无辜的赵贞女更因遭马蹠而死于非命，如此结局毕竟让人难以接受。文人之作《琵琶记》以“一夫二妻”、“一门旌奖”的大团圆结局让蔡伯喈、赵五娘夫妻重逢，从此过上安定而富足的生活。虽说过于理想化，也有可能因“压迫女性”而招致现代人的非议，却显露出文人学士对书生负心这一时代问题的理性思考，是顺着“如何解决问题”的思路去讨论书生发迹但不负心的可能性，而不是单纯地发泄情绪，并且这一方案在当时的社会条件下不但是行得通的，而且还是一种相当“优化”的选择。含辛茹苦的赵五娘得到这样一个“善终”的结局，也更容易为广

大观众所接受。

其次，声讨与回护的立场不同。《赵贞女蔡二郎》是站在下层民众的立场上，对文人丑恶的灵魂、卑劣的行径进行集中的暴露和批判，“判处”忘恩负义的书生死刑。自隋唐开始实行的科举取士制度发展到宋代已臻成熟，凡晋身统治阶层序列者，必经科举考试选拔。因此，知识阶层与官僚统治阶层在下层普通百姓眼中几乎等同。声讨发迹书生的负心弃义，也就是将批判的矛头指向官僚统治阶层，揭露他们的寡廉鲜耻、道德沦丧。而文人创作戏曲，不免站在本阶层的立场上发言，有意识地回护本阶层的形象。《琵琶记》中的蔡伯喈不贪富贵、不恋高枝、不弃糟糠妻室，是一个道地地爱情和道德至上的志诚种子。有元一代残酷的政治洗礼使汉族文士斯文扫地、尊严和价值被剥落，等而下之的社会地位、经济地位促使他们主动寻求心理平衡，去创造能够使他们重新在文学世界中挺立起来、寄托他们生命理想的艺术形象。文人在艺术创作中，以人伦的楷模、道德的典范、社会的栋梁等高尚品质来构建本阶层的形象，这是他们的自觉意识。同情和歌颂知识阶层，成为元代后期文人共同的创作心理。

再次，美学旨趣不同。孔子提出的“温柔敦厚”的诗教说，主张把“中和”作为审美的基本原则。而南戏的民间性，决定了它较少受正统儒家思想的束缚。《赵贞女蔡二郎》马蹠赵贞女、雷殛蔡二郎的惨烈结局，有悖于“怨而不怒”、“哀而不伤”的“中和”美学原则。而《琵琶记》对悲剧冲突的处理，则是坚持儒家“中和”审美原则的，追求一种有节制、有限度的悲剧审美情感。歌颂志诚君子的“正面教育”，取代了暴露性、谴责性的描写，其中既隐涵了对负心行为的否定，又弘扬了伦常道德，而且给观众以善人善终、皆大欢喜的结局，达到“曲终奏雅，惩一劝百”的效果。“寓至情于伦理，而无失乎温柔敦厚之旨”，所有这一切都来自于高则诚这位深受儒家经典教义教化的传统知识分子，在他的笔下渗透了儒家高台教化的“诗教”观。

南戏以“宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调”，“亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已”，“本市里之谈”，“语多鄙下”，“故士夫罕有留意者”<sup>[2]239-241</sup>。正如诗歌、小说等文学样式一样，中国古典戏曲也经历了由民间产生、在民间流传，后被文人注意，并插手其间进行改编创作，进而推动其发展的过程。

在中国古代戏曲史研究中，一般将南戏与传奇划分为两种不同的戏曲形式。对于怎样确定两者的界限，历来众说纷纭。徐朔方认为：“南戏或戏文同传奇的区别在于前者是民间戏曲，后者则是文人个人创作。”<sup>[1]</sup>即以剧作家身份的转换来进行划分，南戏为时代累积型的民间艺人集体创作，传奇则为文人学士的个人创作。这是极有见地的。

高则诚完成了南戏从民间向文人的过渡，“用清丽之词，一洗作者之陋”<sup>[2]239</sup>。传奇《琵琶记》的诞生，标志着南戏已走出民间自然状态，得到社会正统势力的认可，并与文人结缘。从此，南戏创作进入文人的普遍视野，进而造成日后传奇创作队伍的繁兴、创作高潮的迭起，传奇得以与北杂剧相抗衡，最终取而代之，成为风行天下的戏剧形式。

从《赵贞女蔡二郎》到《琵琶记》，体现了南戏向传奇的转变，创作主体身份的不同是推动此一转变的最根本因素。

#### 参考文献

[1] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 叶长海, 导读. 上海: 上海古籍出版社, 1998: 116.

[2] [明]徐渭. 南词叙录[C] // 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成: 第3册. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

- [3] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海: 上海书店出版社, 2004: 239.
- [4] 剧本月刊社. 琵琶记讨论专刊[M]. 北京: 人民文学出版社, 1956.
- [5] [南朝宋]范晔. 后汉书: 第7册[M]. 北京: 中华书局, 1965: 1979-1980.
- [6] [明]宋濂. 元史: 第7册[M]. 北京: 中华书局, 1976: 2015-2027.
- [7] [清]赵翼. 廿二史札记[M]. 王树民, 校证. 北京: 中华书局, 1984: 689.
- [8] 侯百朋. 高明传略[C] // 侯百朋. 《琵琶记》资料汇编. 北京: 书目文献出版社, 1989.
- [9] [元]陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 北京: 中华书局, 1959: 41.
- [10] 戴不凡. 论古典名剧琵琶记[M]. 北京: 中国青年出版社, 1957: 104.
- [11] 徐朔方. 前言[C] // 徐朔方, 李梦生. 元明清戏曲经典. 上海: 上海书店出版社, 1999: 14.

## From Nanxi *Chaste Women Zhao and Erlang Cai* to Chuanqi *The Story of Lute*

LIU Xuwu<sup>1</sup>, LIU Yun<sup>2</sup>

- (1. School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University, Nanjing, China 210097;  
2. CEO Office, Jiangsu High-hope International Group, Nanjing, China 210001)

**Abstract:** The Chuanqi *The Story of Lute* and Nanxi *Chaste Women Zhao and Erlang Cai* have the same subject matter, but their ends, themes and characteristics of the main characters differ thoroughly. The rooted cause of the change is due to the difference that the former comes from the works of literati and the latter from that of artists. Owing to the different status of the creators, *The Story of Lute* and *Chaste Women Zhao and Erlang Cai* are quite different in the inclination to the catharsis of emotion or the logos thinking, in condemning or screening from the position of the scholar class and in the aesthetic purport.

**Key words:** *The Story of Lute*; *Chaste Women Zhao and Erlang Cai*; Folk; Literati; Historical play; Gao Zecheng

(编辑: 饶道庆)