

论戏剧分场形式的发展

龙赛州*

〔摘要〕

戏剧的分场形式，有折、出、场、幕等。不同的分场形式影响着音乐、标目、用韵、情节等方面，形成了戏剧各文类的基本特征。分场形式的转变与发展，实际上体现了不同时期戏剧各要素侧重点的不同，同时也体现了戏剧“套曲中心制——剧本中心制——演员中心制——导演中心制”这一转变过程。

关键词：戏剧、分场、中心制、剧本

*广州中山大学中国语言文学系博士生

戏剧作为表演的艺术，因场景变化或人物上下场而划分出段落。不同时期的剧本使用了不同的段落划分单位名词，如折、出、场、幕、本、段等。以往对戏剧分场形式的探讨，多集中于单位产生的来源及原因，为我们进一步了解剧本体制的形成和发展提供了基础。这些单位名词的使用，或依套曲结构，或为方便阅读，它不仅使用于不同的戏剧文类，影响到剧本形态，同时也体现了戏剧要素的侧重与转变。

杂剧中的“折”、传奇中的“出”（齣）、与皮黄中的“场”均是戏曲演出单位。在剧种产生的最初，剧本均没有特地分段，也没有演出单位的区别。《元刊杂剧三十种》、《永乐大典戏文三种》所收录的杂剧、戏文均没有分段。然而剧本形式上没有分段，并不意味着当时没有这种观念。如《录鬼簿》在注《开坛阐教黄粱梦》一剧中就有“第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二”¹等语，《太和正音谱》摘录元曲，亦注明其分折情况：“范冰壶四人共作《鹌鹑裘》第二折施均美，第三折黄德润，第四折沈珙之”²。孙楷第先生在《也是园古今杂剧考》中指出朱有燉杂剧中“其《瑶池会八仙庆寿》【双调·新水令】套内自注科范云：‘扮四仙童舞唱《蟠桃会》’，第三折内《青天歌》一折了。……是宪王刻所为曲虽未明标折数，而未尝不承认北曲有分折之实。”³分出的观念，最早见于《景德传灯录》卷十四：“药山乃又问：‘闻汝解《弄狮子》，是否？’师（云岩）曰：‘是’。曰：‘弄得几出？’师曰：‘弄得六出。’曰：‘我亦弄得’。师曰：‘和尚弄得几出？’曰：‘我弄得一出’。”任半塘先生总结出“弄”字的七种含义，举《弄狮子》等为例，说明此处的“弄”是“扮演某人、或某种人、或某种物之故事，以成戏剧”⁴。《弄狮子》属于早期戏弄的范围，唐代已用“出”这一演出单位来形容表演。广东揭阳发现的明嘉靖年间《蔡伯喈》戏曲抄

¹ 钟嗣成《录鬼簿》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社，1959年版，第117页。

² 朱权著，姚品文点校笺评，洛地审订《太和正音谱笺评》，中华书局，2010年版，第62页。

³ 孙楷第《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953年版，第371-372页。

⁴ 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006年版，第6页。

本中，有一处标明“第四出”，⁵其它虽未标明，但在代表一出结束的“并下”处，一般字体较大，用笔较粗，很明显是为了提示之用。种种迹像表明，人们早已有将戏曲分段的概念，但没有普遍体现于文本。一般情况下，演员对于分场情况是明晰的，不需要在剧本中明确说明，因此早期剧本暂未形成一定的规范。再者，由于剧本多在演员之间流传，他们身份低微、财力有限，从头到尾连写能够最大限度地利用纸张，节省成本。直至清代，仍有一些曲本在一本结束后的空白纸张上抄录一段折子戏，充分利用纸张的现象。

元杂剧最终以“折”作为其基本结构单位并趋于定型，臧懋循编的《元曲选》起了重要的规范作用。虽然“折”最初的来源与用法有所争议，⁶但《元曲选》后，“折”表示以套曲为单位的音乐结构，每折为同一宫调的一套曲子已被广泛接受。在此以前，套曲分段不是很稳定，如《窦娥冤》【南吕·一枝花】套曲，古名家杂剧本将其析到上下两折中，《元曲选》本则将其全部置于第二折；古名家杂剧本《还牢末》，第三折包含了【商调·集贤宾】和【双调·新水令】两个套曲，《元曲选》则仅用【双调·新水令】一个套曲。除套曲结构外，臧懋循对宾白也进行了一定处理，如脉望馆本《任风子》第三四折开场为：“（马丹阳云）此人醒悟了，菜园中摔死了幼子，休弃了娇妻，功行将至……（正末道扮上云）自从跟师父出家，可早十年光景也。”前后句间隔十年之久，《元曲选》则将马丹阳的宾白划至第三折，场景转换更为明晰。

在情节处理上，臧懋循虽也依情理对某些杂剧作了调整，⁷但由于元杂剧形成的是以套曲为中心的体制，其情节处理的重要性相对置后。一个套曲唱完，其内容不一定完结，因此也没有形成标目，如《汉宫秋》第二折最后一曲“【黄钟尾】

⁵ 《明本潮州戏文五种》，广东人民出版社，1985年版，第186页。

⁶ 孙楷第先生认为“北曲之折，似当以段落区划言”（《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953年版，第374页）。周贻白先生则认为折由掌记变化而来（《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960年版，第189页）。黄天骥先生在《论“折”和“出”、“齣”——兼谈对戏曲的本体的认识》一文中指出折与断的意义相同。康保成先生认为折源于梵语诵经之“折声”，“折”的性质，是强调宫调转换（《佛教与中国古代戏剧形态》，东方出版社，2004年版）。

⁷ 脉望馆本《杀狗劝夫》第一折末写孙大醉酒，被柳隆卿、胡子传二人弃于大街，第二折则写孙二回家途中于大街上遇见孙大，将其送回。《元曲选》则将这发生在同一场景的两个情节合并于第二折。

怕娘娘觉饥时吃一块淡淡盐烧肉，害渴时喝一杓儿酪和粥。我索折一枝断肠柳，钱一杯送路酒，眼见得赶程途趁宿头，痛伤心重回首。则怕他望不见凤阁龙楼，今夜且则向灞陵桥畔宿。”⁸第三折则继续写汉元帝与王昭君灞陵话别。再则在一套曲中，每折开始标明宫调，并多以【煞尾】完结，其段落划分较为明显，且内容时有接续，诸多因素的影响下，杂剧没有形成每折标目的体制。

传奇剧本则一本分若干出，每出标明出目，在不同的时期，标法亦有异。现存最早的分出标目的完整剧本，是嘉靖四十五年（1566）刊本《荔镜记》，分 55 出，每出有整齐的四字目。明前中期出目字数参差不齐，明中后期大多用整齐的四字目，到明末清代则大多用两字目。⁹传奇的标目，是用简单的几个字概括出一出的主要内容，具有提示作用。整本戏中精彩的部分被后人单独摘录，形成“摘锦”。在“摘锦”式的戏曲选本中，戏曲原属第几出已不重要，戏曲选集也多未标明所摘的部分在整本戏中的位置，但是选集中多袭用传奇标目，¹⁰以方便对所演内容的辨认和对剧情的理解。以《连环记》为例，各选本选录情况如下：

《歌林拾翠》选《庆赏元宵》、《退食怀忠》、《探报军情》、《月下投机》、《计就连环》、《允安董卓》、《妆前对镜》、《仪亭私会》、《议诛董卓》、《会合团圆》

《乐府红珊》选《王司徒退食怀忠》

《珊珊集》选《计就连环》

《月露音》选《元宵》、《赐环》

《词林逸响》选《忠谋》

《怡春锦》选《探敌》

可以看出，各选本的标题字数并不统一，有四字目，也有二字目。《连环记》如今盛行于舞台的有《小宴》、《大宴》、《梳妆》、《掷戟》等出，相当于《歌林拾翠》所标《计就连环》（小宴）、《允安董卓》（大宴）、《妆前对镜》（梳妆）、《仪亭私会》（掷戟）这几出。由于折子戏具有可单独演出的性质，不同的社班在演出时

⁸ 臧晋叔《元曲选》，中华书局，1989年版，第8页。

⁹ 参见郭英德《明清传奇戏曲文体研究》第二章，商务印书馆，2004年7月版。

¹⁰ 因部分剧本不存明刊本，因此不排除编选者自己增加或变更标目的情况。

内容相互因袭，却可以使用不同的标题。

标题的使用，更便于读者阅读剧本。文人利用戏曲消遣娱乐，创作戏曲以骋才炫技，剧本所独具的文学审美价值使得其成为文人把玩的对象。对每一出进行标目其最主要的目的是“以便省检”，其取名的规则也是“第取近情，不求新异”。¹¹作为歌之于场上的戏曲艺术，剧本在一定程度上可以脱离演出而独立存在，在一出中，剧情围绕某一中心展开，为其取二字到四字的题目，在一定程度上是阅读的需要。可以说，传奇形成的是以剧本为中心的体制。

杂剧中的“折”与传奇中的“出”中均可以涵盖若干场，如《儂梅香》第二折先是老夫人安排丫鬟樊素去探望生病的白敏中，再一转至书房，白敏中求樊素带简帖信物给小姐，接下来樊素与小姐相见，小姐写下回简，央求樊素带给白敏中，场景再一转至书房，樊素与白敏中相见，告知小姐情谊。¹²一折中包含了多次场景转换。再如《拜月亭》第十六出《违离兵火》中，分为贼寇与逃难者两方，逃难者中又分为多组，一组为蒋世隆与妹瑞莲、一组是张氏与其女瑞兰，还有一组为其它逃难的百姓，如妇人、和尚、道士等，贼寇与逃难者之间交错上下场，反覆多次，最后兄妹、母女中途失散。这种频繁的上下场，其实暗示了场景的更换，营造了一种兵荒马乱的效果。类似此种逃难情节的还有诸如《红拂记》第二十五出《竞避兵燹》、《玉簪记》第四出《遇难》等。作家根据具体情况灵活运用，将多个场景置于一出之中，围绕一个剧情展开，场景之间的转换因戏曲时空的虚化而显得十分自然。

总之，元杂剧和南戏传奇都有分场的概念，一开始并没有表现于文本，至“折”与“出”的广泛使用才形成划分演出段落的定制。“折”实际以套曲为中心，着重于音乐艺术，“出”则以剧本阅读为中心，着重于文学水平。

二

在演出过程中，人物的上下场实际构成了单独的段落，只不过在元杂剧和南

¹¹ 王骥德《新校注古本西厢记》（香雪居刻本），卷首《凡例》谓：“今本每折有标目四字，如《佛殿奇逢》类，殊非大雅。今削二字，稍为更易，疏折下，以便省检。第取近情，不求新异。”

¹² 臧晋叔《元曲选》，中华书局，1989年版，第1153-1160页。

戏传奇的剧本形态上没有直接体现，将“场”作为段落划分单位在清代的皮黄剧本中才被广泛应用，体现了表演在戏曲中的重要地位。皮黄分场体制的形成，经历了“包含于传奇剧本—从传奇剧本中分化—完全独立”的过程。《梅玉配》的几个版本恰好形象地说明了这一问题。

《梅玉配》主要讲徐廷梅和苏玉莲两人间缔姻的故事，主要版本有：《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》第一三八册收录《梅玉配》传奇清钞本、¹³车王府藏曲本收录皮黄《梅玉配总讲》、《俗文学丛刊》第三三一册收录徐廷梅、关老爷等角色脚本、《梅玉配》头二场钞本、《梅玉配总讲》头二本松记钞本及《梅玉配》钞本。下面以皮黄《梅玉配总讲》分场情况较之傅惜华所藏清抄本及《俗文学丛刊》所收松记钞本：

傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊		车王府曲本	俗文学丛刊本	
头本	头出 辞朝接印	头场	第一出 告职还乡	头场
	二出 遇盗	二场、三场、四场、五场	第二出 拐骗被劫 (按,此处未标二出,赛州代为标出)	二场、三场、四场
	三出 宿店询问	六场、七场	第三出 旅邸思佩	五场
	四出 求签拾帕	八场、九场、十场、十一场、十二场、十三场、十四场	第四出 降香失帕	六场、七场、八场、九场、十场
	五出 遣媒说亲	十五场	第五出 唤媒题亲	十一场
	六出 详帕诉情	十六场、十七场	第六出 观帕思情	十二场、十三场
	七出 帕惊定约	十八场	第七出 闺房定计	十四场
	八出 过礼藏柜	十九场、二十场、二十一场、二十二	第八出 过礼乔装 第九出 还帕受困	十五场、十六场、十七场、

¹³ 王文章主编《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》，学苑出版社，2010年版。

		场、二十三场		十八场，十九场
二本	头出 庆寿	头场	第十出 庆寿怀忧	头场
	二出 戏兰	二场戏兰、三场、四场	第十一出 采花戏兰	二场、三场、四场
	三出 梳妆用膳	五场梳妆用膳	第十二出 闺房释怨	五场
	四出 冯喜捉奸	六场冯喜捉奸、七场、八场、九场	第十三出 捉奸被逐	六场、七场、八场、九场
	五出 送花探信	十场送花探信、十一场	第十四出 送花探信	十场、十一场
	六出 追节改日	十二场追节改日、十三场	第十五出 奉命追节	十二场、十三场
	七出 荐医看病	十四场荐医看病	第十六出 荐医看病	十四场
	八出 漏情识破	十五场漏情识破、十六场、十七场	第十七出 双环泄机，第十八出 识破讯情	十五场、十六场，十七场
三本	头出 火灵遭神	头场		
	二出 借居自缢	二场借居自缢、三场、四场		
	三出 吵闹染病	五场吵闹染病		
	四出 问情设计	六场问情设计、七场		
	五出 冤魂诉告	八场冤魂诉告		
	六出 谋父降灾	九场谋父降灾、十场		
	七出 医生骗银	十一场医生骗银、十二场		

	八出 焚宅释放	十三场焚宅释放、十四场、十五场、十六场、十七场		
四本	头出 幽冥判断	头场幽冥判断		
	二出 许亲分别	二场许亲分别		
	三出 夫妻思女	三场夫妻思女、四场		
	四出 白仙闹宅	五场白仙闹宅、六场		
	五出 定元考试	七场定元考试、八场		
	六出 金殿乞假	九场		
	七出 行路	十场行路、十一场、十二场、十三场		
	八出 拜师团圆	十四场拜师团圆、十五场、十六场、十七场		

傅惜华所藏本为传奇本，以“出”作为其段落单位；车王府藏本为皮黄本，以“场”作为其段落单位；《俗文学丛刊》所收录的松记钞本，同时标明出和场，分出及出目不完全同于传奇本，分场情况又不完全同于车王府藏本。核之内容，三本情况基本一致，仅个别对白、唱词有出入。之所以形成这种情况，一是与戏曲演出在不断发展、调整有关，二与《梅玉配》剧本的特殊性有关。

傅惜华所藏的传奇本《梅玉配》大部分为曲牌联套体，如：

《求签拾帕》：【新水令】、【步步娇】、【折桂令】、【江儿水】、【雀儿落德胜令】、【园林好】、【清江引】

《冤魂诉苦》：【梨花儿】、【前腔】、【泣颜回】、【千秋岁】、【尾】

但有的出目包含了曲牌和梆子腔：

《冯喜捉奸》：【四边静】、【引】、【梆子腔】

《吵闹染病》：【引】、【秦腔】

有些出目，则由梆子腔一唱到底：

《问情设计》：【梆子腔】

《许亲分别》：【梆子腔】

可以看出，《梅玉配》传奇本已夹杂着不少乱弹腔，且某些出目整个用梆子腔演唱，具备了皮黄化的倾向，但仍以传奇形态表现。在演出过程中，该剧逐渐不按“出”，而直接以人物上下场的关系来表示段落划分，但一开始并未完全摆脱传奇分出的剧本体制，因此形成了既标出又标场的情况（如松记钞本）。随着演出活动的进一步展开，分出已无必要，于是采取完全分场的方式来提示演出者，最终形成了以“场”为基本单位的局面。而车王府藏本中对于出目的部分保留，可以说是传奇体制的遗存。《梅玉配》传奇中，一出里面实际已包含若干场，将剧本以分场形式体现已具备可能性。有清一代，大量皮黄剧本根据昆曲改编，将原来按“出”表演及书写的方式改为按“场”。这种改变不仅是形式上的变化，对于剧本的音乐、用韵、情节等方面亦有影响。

从音乐上看，传奇中的一出被分解为若干场，原有的套曲结构被消解。《梅玉配总讲》第三本第八出《焚宅释放》所用套曲为“【端正好】、【滚绣球】、【叨叨令】、【脱布衫】、【朝天子】、【水底鱼】、【尾】”，¹⁴为北曲正宫套曲。在车王府藏本中这一出被分为五场，每场一到三曲不等，瓦解了传奇的音乐结构。另外，有场次（如第十七场）人物上场即唱【前腔】，虽然在文本及演出上可以明白承袭的是上一场的曲牌，但传奇无出场即用“【前腔】”之例。

除了将套曲拆分演出外，乱弹对于传奇音乐体制的消解还存在以下几种情况：

1、同一只曲子分成几场演唱，如《俗文学丛刊》收录的《香莲帕》昆弋本有

¹⁴ 王文章主编《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》，第138册，学苑出版社，2010年10月版，第232-234页。

一支【四门子】曲：“抖威风要把这妖阵扫，方显俺是盖世英豪。番将甚勇，苗兵围绕，四下里冲杀锋蛇绕。料难成功，不能名标，呀，俺这里吁吁气渺。”车王府藏本所收《香莲帕总讲》依昆弋本的曲辞改为了乱弹，用“【西皮二六】”演唱。然而，这一支曲子被改编后却被分置于两场：“五场【西皮二六】抖搜威风把阵扫，方显土雄将英豪。忽听阵门放号炮。”、“七场【二六】苗兵奋勇锋蛇绕，四下冲杀难敌剿。来在西门用目瞄。”

2、同一只曲子分成几个板式演唱。如《俗文学丛刊》收录《香莲帕》【喜迁莺】一曲：“行过了荒山古道，曲湾湾幽径盘绕，崎也么蹀，都只为名牵显姓，因此上晚夜奔驰不担劳。（白）俺看来，呀，听喧声闹，看阵真个奇妙，笑红毛枉自徒劳。”在车王府藏本中改为“【西皮二六】行过荒山古路道，田湾幽径盘绕蹀。只为名牵显姓耀，夜晚奔驰不辞劳。【西皮摇板】观见阵中真奇妙，要杀红毛枉徒劳。耳傍又听喧声闹。”两支曲子，且板式不同，一为二六板，一为摇板。

3、部分曲牌删除曲词，如《梅玉配》传奇本第二出【水底鱼】“绿林英雄，劫掠我为能。经商客旅，遇俺也心惊。”车王府藏本中仅有【水底鱼】曲牌，无曲词。

昆乱夹演在音乐体制上消解了传奇曲牌的固有形式，不必依套曲演唱，同一只曲分成若干场演出。与此相关的是韵律也产生了相应的变化。李渔在《闲情偶寄·音律第三·属守词韵》提出“一出用一韵到底，半字不容出入，此为定格。旧曲韵杂，出入无常者，因其法制未备，原无成格可守，不足怪也。既有《中原音韵》一书，则犹畛域画定，寸步不容越矣。常见文人制曲，一折之中，定有一二出韵之字。非曰明知故犯，以偶得好句，不在韵中，而又不肯割爱，故勉强入之，以快一时之目击者也。”¹⁵虽然“半字不容出入”、“寸步不容越”的要求太过严苛，但在传奇剧本中，以不换韵、少换韵为上，且基本一出韵到底。皮黄在对传奇剧本进行改编之时，将一出分为若干场，如此则相邻几场的韵部相同。但同时，一场有可能只有一曲或无曲，因此，对于同一场演唱的曲牌韵律要求就不再严格。一些昆乱夹演的剧本中出现了用韵混杂的情况，例如《四美图总讲》第三本第七场，就有三曲【香柳娘】、一曲【西皮倒板】：

【香柳娘】有亲生媚娇，有亲生媚娇，其余都继，今来查选无计教。

¹⁵ 李渔《闲情偶寄》，中国戏剧出版社，1959年版，第37页。

【香柳娘】甚家人供传？甚家人供传？终为点选，三宫六院。

【前腔】是钦差合机，是钦差合机，尊行取齐，姑容须忌。

【西皮倒板】难挽回唬得奴魂飞魄散，却怎生浑身软遍体发酸？我姊妹难分舍点选宫院，叫亲娘合爹爹难以相见。那本府勒逼要登程急荐，细想来这件事全死阶前。

昆曲与皮黄相融合，其运用十分灵活，这四只曲子所用的韵分别为“萧豪”、“先天”、“齐微”、“寒山”韵。在【西皮倒板】之后，另有两曲未标板式，分别用“江阳”、“侵寻”韵。短短一场六支曲子，就用了六种韵。

再如《梅玉配》第四本第六场：

【二黄正板】叹时乖遭不幸人离家破，谁想到老年残顿遭坎坷。孩儿死媳妇丧令人难过，半途中老夫妻分离丝萝。

【扑灯蛾】忽然起祸端，忽然起祸端，平地风波现。灾祸一齐见，邪魅将人缠害也，你欺良灭善，到如今劫运当然。休嗟叹，水久叫你命归泉。

【金钱花】子孙簇拥如风，（重句），大家喜笑盈盈，（重句）。劝君莫使歹心行，头顶上有神明，查善恶有报应。

三支曲子所用韵部分别为“歌戈”、“先天”“庚青”韵，无一相同。此剧昆曲、梆子腔、秦腔、皮黄杂糅，其曲律运用之灵活，更为前人难以想象。

除此之外，分场演出也使得情节更为紧凑。传奇剧本中有时会出现与主体情节无关的出目，如《牡丹亭》中的《劝农》、《长生殿》的《看袜》等。在皮黄剧本中，多关注主线情节的发展，几乎没有穿插进来的“闲笔”，如果改编自昆曲，也尽可能将无关主线的出目删除，如《故宫珍本丛刊》第 670 册收录昆弋本《香莲帕》有“士雄闹学”一出，在车王府藏的乱弹本中就无此情节。

消解传奇体制的，一是存在于昆乱夹演的剧本，一是存在于依传奇改编而来的皮黄剧本，这一现象产生于剧种相互影响、相互融合的过程中，传奇原有的文体特征在渐渐淡化甚至消失。人们找出各种表现形式之间的共性，一步步打破形式给内容带来的束缚，灵活多变地选择合适的表演方式。最终，分“场”表演符合了演员及演出的需要而被广泛运用。

皮黄采用“场”作为其演出结构单位，与杂剧、传奇相比，是最小的单位，

为一个场景或一个场面。“场”多以人物上下为区分，基本没有标目，其运用比“出”要更为灵活。一场戏可以叙述剧情、集中戏剧冲突，也可以仅表示场景转换，有不少戏曲中仅一个舞台提示就作为一场，如《忠孝全总讲》第四本第四场：“（四白文堂、四白大铠、四上手、四正将、旗纛、伞夫、三军司命、熊瑞、众摆队全下）”。一千人马摆队后下场，既无唱词，也无说白，单独分作一场，只为表现一个场景，而没有具体内容。也因为如此，在皮黄中，每场标目已不需要，皮黄基本没有形成分场标目的体制。

皮黄虽未分场标目，但在叙述故事时，大致通过每本标目的形式来区分不同的情节。与传奇较为一致的是，不同版本的题目亦有区别。如《三国志》共分十本，首都图书馆所藏车王府本各本标目作“投荆襄、征江夏、跳潭溪、遇水镜、取樊城、徐母骂曹、走马荐诸葛、一请诸葛、三顾茅庐、三求计”。《京剧汇编》第五十四集收录《三国志》马连良藏本，除第五本第三场少徐庶为刘备相滴庐（的卢）马情节外，其余文字与车王府藏本大致相同，然题目稍异，依次为“投刘表、襄阳宴、马跳潭溪、水镜庄、取樊城、徐母骂曹、走马荐诸葛、一请诸葛、三顾茅庐、三求计”。这可能是不同的社班、演员对题目做出改动而形成的差异。

此外，因为皮黄采取了分场结构，所以存在很多与传奇不同的舞台提示语。如过场，指戏曲中角色上场后，不多停留，穿过舞台从另一侧下场。在剧本中，过场有时单独作为一场，如《混元盒》十四本：

五场上

（四红文堂、四长枪手、四将官吹打过场下、二背木笼人夫、门子、陆炳过场下）

六场上

（【急急风】。四文堂、四长枪手、四刽子手押李双全、顾成过场下）

以上两例过场没有唱词曲文，另有用简短说白过场，如《贩马记总讲》二本第五场：“（起更。吊死鬼走过场，念白）我本姣姿一美人，花容绝色赛天生。阳世三间悬梁死，魂魄归阴难赴生。奴家恍门飞氏鬼魂是也。因为阳间爱的少年男子，被我丈夫瞧见，打骂一顿。是我羞愧难当，悬梁而死。不免前去讨一替身便了。（【水底鱼】。下）”。此场中，【水底鱼】为器乐曲牌，整场没有唱词。过场有时也并不单独作一场演出，而作为场景中的插演部分。其它如连场、圆场等，均是形容

时间与空间改变的术语。连场一般舞台布景不作改变，等到演员上台，通过语言、动作等来表示场景转换。圆场则演员不下场，通过动作表演表示时空的变化。

三

以人物上下场为标准进行划分简单明了，但也有过于琐碎之弊病。某些曲本将若干场合为一本，是以“本”成为了另一结构单位。《故宫珍本丛刊》第679册所录未分本，而车王府藏本《御碑亭》分为二本。戏曲中有头本二本（如《度阴平总讲》）、前本后本（如《滚钉板总讲》）、上本下本（《失街亭全串贯》）、连台本（如《五彩舆》）等情况，每一本均可单独演出，多本连演，又可以叙述一个相对完整的故事。皮黄剧本中，每本演出完之后，剧本多会提示这一本完、下一本的接演情况，如《天荡山全串贯》后标“（完，下接《定军山》）”。这样看来，分本似与分出一致：同样综合若干场，可单独演出，亦可连演。其实不然，在传奇中，每一出的长度大致是确定的，而皮黄中的一本少则一场，多则十几场（如《蝴蝶杯》第三本仅一场，第五本分十四场）。就算仅有一场，从其剧本看，演出的时间亦较长。“本”的最初意义或与“卷”、“册”同，是在刊刻、装订时形成的术语，每本虽长短有异，但有一个大致的长度以节省材料、避免散轶。在运用到戏曲中时，演剧内容仍具有一定长度，与出不能完等同。

跟“本”有相似作用的是另外一个名——“段”，这一名词经常出现于宫廷大戏中。连台本戏动辄一二百出，虽然宫廷有演出的财力与实力，但在演出过程中，亦绝少一气呵成，于是采取合若干出为一段的方式解决这一问题。如昇平署档案咸丰九年恩赏日记档六月载：

十七日 旨，要二十四段《昭代箫韶》提纲。又旨问《昭代箫韶》伺候完了接伺候什么戏？安着内听差人举片。奴才安回奏，同首领等酌议伺候《兴唐传》、《贾家楼》，按段伺候，不能接连。旨，问不能接连是什么？安又着内差人举片，《兴唐传》、《临阳关》、《鸡宝山》、《淤泥河》、《贾家楼》、《闹花灯》（四段）、《黄土岗》、《长叶林》、《瓦岗寨》、《美良川》、《虹霓关》、《红泥涧》、《赚潼关》、《四盟山》、《倒铜旗》、《临潼山》、《三战洛阳》。上要过净本二十四段，不是连本，按段伺候。

奴才安请旨教导。旨意《昭代箫韶》唱完，着接唱《兴唐传》等二十四段。

二十五日 上交下朱笔总本。头段《临潼山》、二段《长叶林》、三段《贾家楼》、四段《黄土岗》、五段《赚潼关》、六段《瓦岗寨》、七段《四盟山》、八段《临阳关》、九段《虹霓关》、十段《倒铜旗》、十一段《兴唐传》、十二段《美良川》、十三段《红泥涧》、十四段《三战洛阳》，共十四段，事体尚顾，不甚贯串，按照朱笔改定次序，名曰《兴唐外史》。每本面签式样开写如左：

头段《兴唐外史》《临潼关总本》

余仿此。¹⁶

在连台本大戏中，每四出或八出分为一段，演出时以段为单位。“改本为段，道光后事”，¹⁷道光以后，内廷大戏多用“段”。对于在内容上本无太多关连的戏曲，咸丰帝甚至亲自对其进行整合，使之成为前后相贯连，有一定次序的整本戏。除此之外，还定下了每本戏曲按段书写的形制。这种分段方式主要适用于宫廷连台本大戏，在《故宫珍本丛刊》所收录的剧本中有所体现，其它文献则未见此用段划分的现象。

除了上文所说的几个戏曲演出单位外，20世纪初，在西方文化影响下，有一部分剧本借用了话剧的分段形式，即用“幕”。中国传统戏曲演出舞台是开放式的，一般没有幕布，因此也就没有分“幕”。不过，在乾隆时期，宫中的戏剧表演出现了类似于幕布的“锦步障”：

每设一本，其呈戏之人无虑数百，皆服锦乡之衣，逐本易衣，而皆汉官袍帽。其设戏之时，暂施锦步障于戏台阁上，寂无人声，只有靴响。少焉，掇障，则已阁中山峙海涵，松矫日翥，所谓《九如歌颂》者即是也。¹⁸

这是乾隆七旬万寿庆典时的表演，宫中演剧为营造新奇、宏大的场面，需要更换布景及演员服饰，“锦步障”阻挡了观众视线，充当了幕布的作用，但这种情况也只是偶尔为之，舞台上仍以连场表演的方式为主。20世纪初，一批作者采用新的方式对京剧进行改良，借用西方的表演名词，改分场为分幕，如《班定远平西

¹⁶ 朱家溍、丁汝芹著《清代内廷演剧始末考》，中国书局，2007年版，第291-292页。

¹⁷ 王芷章编《清昇平署志略》，商务印书馆，2006年版，第75页。

¹⁸ 朴趾源《热河日记》卷十八，上海书店出版社，1997年版，第251页。

域》(梁启超撰)、《孽海花》(东亚病夫撰)、《女豪杰》(月行窗主撰)、《回甘果》(无瑕撰)等。然而,这些剧本中的每一幕并非处在同一背景,虽有“分幕”之名,其实仍是戏曲演出的结构,如六幕剧《班定远平西域》除第五幕外,其它均有两个或两个以上场景。分幕要求选择典型场景,时空变化相对明晰,不再按人物上下场的方式划分剧本结构,而改以剧情的时空变化为标准。京剧改良运动虽未完全转变戏曲的表演形式,但催生了另一戏曲创作和演出方式——幕表制的广泛运用。

幕表制没有固定情节,组织演出者只提供大致情节、人物上下场、角色分配等内容,无固定剧本,演出时靠演员临场发挥,其演出质量因此受到一定影响。民间戏曲社班演出多用这种方式,宫廷、家班乃至茶园为保证演出质量,则较少采用。京剧改良运动兴起后,伴随着话剧的推广,新兴的文艺团体和演出场所开始使用幕表制,如“春柳社”、“易俗社”、“新舞台”、“更俗剧场”等。幕表制的推行,加之舞台调度、布景、灯光的运用,戏剧组织者的重要性日渐突出,形成了以演员表演为中心向导演为中心的转变。1937年,欧阳予倩首开中国戏曲导演艺术先河,在上海排演了京剧《梁红玉》。其后,京剧《三打祝家庄》(阿甲执导)、《桃花扇》(焦菊隐执导)、越剧《李师师》(刘厚生执导)都运用了导演制度。二十世纪五十年代,戏曲界进行了“改人、改戏、改制”的戏曲改革,“导演制”在戏曲团体中普遍建立。不过,导演中心制虽然使用“幕”作为戏剧演出单位,但并没有完全依据西方话剧“幕”的概念,而只是借用了它的表述形式。在实际演出过程中,仍没摆脱分出与分场的传统形式。

四

王国维在《宋元戏曲史》一书中提到戏剧“必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全”。言语、动作、歌唱、故事是组成戏剧的基本要素,但在戏剧发展过程中,不同的时期对戏剧各要素的侧重点有所不同:元杂剧以套曲为中心、传奇以剧本为中心、京剧以演员为中心、新时期戏剧以导演为中心。在剧本段落划分结构上则有“折”、“出”、“场”、“幕”等的区别。不同的划分结构,影响着音乐、标目、用韵、情节等诸多方面,形成了戏剧文类的具体特征。不同时期对某一要素的侧重,促进了该方面的发展,并使其达到一定高度,后世戏剧想要在此基础上突破,必须另辟蹊径,寻找新的生长点,在其它领域开

拓。这种方式促进了戏剧总体艺术的不断提高，使得戏剧发展更加全面化、多样化，同时也留下了一批批宝贵的戏剧遗产，如曲唱技艺、戏曲剧本、名角流派等，戏曲的音乐之美、文学之美、表演之美得到了充分的体现。