

## 从《张协状元》看南戏中的丑脚

黄雅因

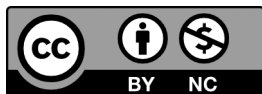
**摘要** | 丑脚，是我国民间戏的重要创造，也是中国古典戏曲必不可少的重要行当。南戏《张协状元》是我国现存最早的完整记录丑脚表演形态和舞台特点的剧本，其中丑脚类型众多，各有面貌。虽然较为驳杂，但仍能够窥探出丑脚在南戏中的最初形态和意义。且《张协状元》成书于宋金杂剧至南戏传奇发展演变的过渡时期，丑脚尚有诸多不足。这一阶段丑脚的研究对丑这一脚色发展演变过程具有典型意义。通过分析《张协状元》中的丑脚，可以推出丑脚在南戏中的地位和作用，同时也进一步探索了从南戏到明清传奇的脚色传承。

**关键词** | 南戏；《张协状元》；丑角；脚色制

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



丑脚是中国古典戏曲中五大行当之一，带有鲜明的民族特色。这门脚色本出自民间戏的艺术创造，正所谓“无丑不成戏”。丑脚作为中国戏曲行当初次出现，最早是在南戏剧本《张协状元》中。《张协状元》中的丑角，人物形态各异，并无严格的正反派人物区分，虽然只是微不足道的次要角色，但也有着不可抹杀的重要作用。本文试以《张协状元》作为切入口，窥探丑脚在南戏中的最初形态。

《张协状元》作为唯一完整保存下来的南宋戏文，也是迄今为止发现最早、保存最完整的中

国古代戏曲剧本。剧本篇幅较长，整篇围绕张协与贫女的爱恨离合展开。讲述了张协考取状元金榜题名后，抛弃妻子贫女，但最终又历经波折重修旧好的大团圆故事。全剧篇幅冗长，故事本身也稍显俗套，但处处充满市民化的气息。作为主人公的张协虽中了状元，但他本身的一言一行和一般村夫并无二致，如第九出中：“独上高山，全无力气，奔名奔利直如是。”<sup>[1]</sup> 值得一提的是，在脚色设置上，《张协状元》中的大多数开

[1] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第98页。

场都有“净”“末”“丑”脚的滑稽对白，剧作家将很多篇幅运用在了“净”“末”“丑”合作表演的插科打诨上，虽然有些对情节推动并无效果，但在表演方面更加舞台化和戏剧性，迎合了观众看剧的热闹心理。对《张协状元》进行详细分析，我们可以发现丑脚在南戏中的最初形态，以及刚登上戏曲舞台的丑脚承担了哪些作用，是如何为明传奇奠基的。

现阶段关于丑脚的研究有大致以下几个方面：一类是从源头处追根溯源，研究考察丑脚的源头、流变。例如刘富民《戏曲丑角源流考》，张弘的《丑角漫谈》，还有郭英德先生发表于《中华戏曲》上的《明清文人传奇研究》，这些文章对丑脚的源流进行了考证和推演；另外一类是从审美的层面去探究丑脚的戏曲艺术价值。例如王舒雅《明清传奇中的美学：丑角不丑》，戴平《论丑角之美》，项春芳《论戏曲丑角的美学价值》，这类文章多从古典文学的审美层面出发，对丑脚进行了艺术审视，剖析丑脚的独特艺术风格和价值；还有从戏曲舞台表演上入手去研究丑脚的。例如苏国荣《丑之艺术特征和审美形态》，陈志勇《论戏曲丑角舞台表演的文化意蕴》，陈先祥《丑角艺术的创造性》这类文章注重丑脚在戏曲舞台上的演出特色，考证丑脚的服饰、唱腔、妆发与语言动作，将丑角看成一种戏曲文化形态，与中国传统文化相结合，进而发掘出丑脚的艺术魅力。总而言之，目前阶段的研究文章多把重点放在丑脚的源头考证、舞台艺术、美学价值、演出手段、服饰妆发上，且时间点多集中于明清，但对于南戏中刚刚出现的丑脚缺乏系统性论证，有待整理和深入研究。

一、《张协状元》中的丑角

（一）《张协状元》中丑脚概况

《张协状元》整体篇幅较长。剧作家建立

起故事框架之后没有把笔墨集中在中心剧情上，反而让丑脚频繁登场，且每出开头多有“净”“丑”“末”大量共同合作表演的滑稽场面。由此看出丑脚在刚刚登上戏曲舞台之时，其功能分类并没有十分清晰，很多时候“丑”和“净”“末”所饰演的人物也没有明显的区分。例如扮丑的圆梦先生、张协之妹与扮净的张协之母、李大婆，他们同为底层人物，作为配角他们在舞台上的表演都夸张滑稽，引人发笑，且几乎同步上场下场，因而并无本质上的区别。净脚、丑脚、末脚在携手合作，共同在舞台上承担插科打诨的职责。随着后面传奇的发展，净脚、末脚、丑脚的职能划分渐渐明晰，插科打诨的滑稽角色由“丑”这一行当来专门担任，《张协状元》中的丑脚就集中代表了丑脚在刚刚登上南戏舞台时的最初风貌。

《张协状元》中丑脚人物情况如表1、表2、表3所示。

表 1 丑脚人物一览表

剧本	张协状元
丑	张协之妹、圆梦先生、张协之友、王德用、强盗、小鬼、小二、考生、脚夫

表 2 各脚色出场数

出场数	生	旦	末	净	丑	外	贴
张协状元	26	23	38	29	29	14	11

表 3 末、净、丑合场情况

出场数	末、净、丑合场	末、丑合场	末、净合场	净、丑合场
张协状元	11	5	12	2

（二）《张协状元》中丑脚分类

《张协状元》中的丑角塑造了不同身份、形形色色的人物，比较有代表性，按照类型可以大致分为讽刺型人物、歌颂型和介于二者之间的中

性角色。

首先第一类是以剧中强盗为代表的讽刺性人物。他们作为剧作中的反面形象，一般相貌粗鄙丑陋，烧伤掠夺无恶不作，道德败坏，丧尽天良，对主人公的行径有了直接的破坏，在一定程度上可以反映当时的社会现实，显示出剧作家浓厚的讽刺意味。例如在第十出中强盗对张协的宾白：

（丑白）一半回过一壁打。（生倒）（丑）一半金珠便放行，此山唤做万人坑。阎王注定三更死，不许留人到四更。（丑下）<sup>[1]</sup>

盗贼口中一半金珠便可放行，并承诺“金珠与我，万事俱休”，但仍然让“当山土地泪双流”，抢劫手段极其残忍。除了《张协状元》中的强盗外，类似的丑脚形象还有《荆钗记》中嫌贫爱富的张姑妈、《杀狗记》中利欲熏心、良心泯灭的胡子传、《白兔记》中手段高明的三娘嫂等。这类人物形象多直接对主人公的行为造成了强大阻力，破坏主人公原有的计划从而引导后续剧情的发展。《张协状元》中的强盗就迫使张协受伤，张协不得不去庙中借宿，所以才结识贫女，后面悲欢离合的剧情才得以出现。

第二类是以王德用为代表的歌颂类人物。虽扮丑脚，表演方面依旧有许多滑稽可笑之处，但为人正直刚毅。所表现的也并非是人物的丑陋，而是用夸张变形的表演来反衬人物心灵的美丽高贵。

【斗黑麻】帝德广过尧，喜会太平。我是清

朝第一大臣。净所为，直是英俊。论梗直，最怕人。好底酸醋，吃得五瓶。<sup>[2]</sup>

在描述王德用时，唱词“净所为，直是英俊”，点出为人与做事的风格，“好底酸醋，吃得五瓶”又让人忍不住发笑。王德用在《张协状元》中是一个极为关键的人物，张协杀贫女未遂，王德用偶然发现重伤的贫女伸以援手，并收为自己的义女：“你割舍随我去任所，与你医教手好，教你嫁个官人去。”<sup>[3]</sup>看到贫女多愁善感时又多加宽慰“有好姻缘与你选一个，自当我孩儿面”<sup>[4]</sup>，张协不愿为婿活活将自己唯一的女儿气死，作为父亲的王德用虽说要报仇抱冤，最后也没有出手致张协于死地，只是不接见他，吩咐将人赶出去：“到把那驴骑转达，永不见这畜生面”<sup>[4]</sup>。见到张协后，得知贫女往事又复招为婿，促使夫妻二人大团圆的结局。剧中的王德用虽为丑脚，却是推动剧情发展的关键性人物。可以说，没有王德用，就很难有故事接下来的走向，张协和贫女也不可能破镜重圆，在这里，丑脚的滑稽往往表现为一种可爱可笑的境地，恰恰反映出来一种心灵上的崇高。如王德用在叙说秀才模样时：“秀才家须看读书，识之乎者也，裹高桶头巾，着皮靴，劈劈朴朴，你不会，却做不得。”<sup>[5]</sup>

类似的人物形象还有如《荆钗记》中赤胆忠心的李成、《千金记》中舍生取义的樊哙，他们虽为丑脚但担当起了喜剧英雄的人物形象，真实反映了民众的美好愿景。

第三类是介于两者之间的中性人物，像《张协状元》中的小二、脚夫、考生等。这一类形象

[1] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第134页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第214页。

[3] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第268页。

[4] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第271页。

[5] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第216页。

较为模糊，例如剧中刚开篇就出现的圆梦先生，只是为了张协占卜这一情节而出现，出场时间短，于情节也无过多的推动作用，简单的插科打诨后就匆忙离场，很难给观众留下深刻的印象。还有剧中的张协之妹：“哥哥，狗胆梳儿，花朵鞋面头”<sup>[1]</sup>，妹妹在文中只出现了这一次，在张协离别之前交代哥哥要给自己带回的东西。这一类短暂出现的人物只为了拓展部分细节，于中心情节上并无实际意义。

值得一提的是以小二为代表的中性人物，他们亦善亦邪，美丑兼具，很难用单纯的善恶去定义。店小二一开始对贫女有意，想求娶贫女，遭到拒绝后便对贫女恶语相向：

（丑白）送与个贫女贱人，我不去。（未净）你骂它则甚？（丑）我怪它！（未净）因甚怪它？（丑）我一番见它在庙前立地，我便问它：贫女姐姐，你又恁地孤孤单单，我恁地白白净净底。（未）只是嘴乌。（丑）你不然胡乱嫁与我。那个丫头到骂我，欺我是小孩儿。（未）明年恰好四十岁。（丑）四十一岁。<sup>[2]</sup>

店小二对拒绝自己心意的贫女出言不逊，但在贫女饥寒交迫时，他又不计前嫌给贫女送衣服食物。后面他再次和贫女提及求娶一事，遭到拒绝后：“丫头儿胎发恁地长，你没我屋中，自饿杀了你！”<sup>[3]</sup>一副气急败坏小人模样。但后面贫女与张协成亲时又自我释怀：“添两字……谢得公公、婆婆、哥哥，多少是好。”<sup>[4]</sup>店小二为了偷到喜酒，他不惜趴在地上当张协贫女结婚

时的桌子，足见其小人行径；但放榜后，贫女求小二帮忙带一份登科记，小二也照做，还不忘揶揄自己“我有个无缘老婆，有个老公去赴试，寄我三文买个记”<sup>[5]</sup>显示出一副热心肠的模样。小二这类丑脚就表现出了人物的复杂性，这表明南戏中的人物塑造已经开始摆脱了类型化的缺陷。类似的丑脚还有《四贤记》中的人物丁香，她一开始出于嫉妒之心故意造谣旦脚王氏，想要杜夫人永远地把她驱逐出去，但计谋被拆穿王氏得知后非但没有处罚她，反而以德报怨，最终丁香被王氏的言行所折服，负荆请罪。这类丑脚并非简单的正邪以蔽之，他们的性格都在随着故事的发展而发展，人物也就有一种去扁平化的立体感。

## 二、从《张协状元》看南戏丑脚的作用

从故事上来看，南戏《张协状元》中的故事并不复杂，正是剧情和人物的简单化处理，使得整体故事节奏较快，恰恰满足了民众的世俗化观看需求；在演唱方面，南戏打破了元杂剧一人主唱的限制，可以多种角色轮番演唱，在演唱之时也无多重限制，这无疑给除了主唱之外的净、末、丑脚更多的舞台空间，在此基础上，丑脚在南戏的舞台上大展身手，《张协状元》中丑脚的出场次数，就比作为主人公的生旦要多得多，探究其作用，有如下三点。

### （一）插科打诨

插科打诨是丑这一脚色在舞台上最基本的艺术特色。其作为中国古典戏曲的有机组成部分，

[1] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第64页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第98页。

[3] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第121页。

[4] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第264页。

[5] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第162页。



体现了自身独有的艺术魅力和审美情趣。对于科诨的驾驭能力体现出剧作家对于舞台驾驭能力的高低。插科打诨对于戏曲创作和演出都是非常重要的。对于这一点很多戏曲理论家都有论述。如李渔有言：

插科打诨，填词之末技也。然欲推俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神。文字佳而科诨不佳，非特俗人怕看，即文人韵士亦有瞌睡之时。作传奇者，全要善驱睡魔。睡魔一至，则后乎此者，虽有钧天之乐、霓裳羽衣之舞，皆付之不见不闻，如对泥人作揖，土佛谈经矣……若是科诨则非科诨，乃看戏人参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此，可做小道观乎？<sup>[1]</sup>

诚如李渔所论科诨不“可做小道观”。科诨的精妙与否几乎关乎着戏曲的吸引力和生命力，能够直接地调节气氛，带动现场观众的情绪，滑稽好笑的唱词与夸张变形的动作能够直接使场子热起来。例如在《张协状元》二十二出：“来，你今年选个小富贵。看状元年纪未满三十者，将我胜花娘子招为东床女婿。”<sup>[2]</sup>王德用本为朝廷重臣，按理来说唱词应该威严儒雅，但作为丑脚，这种搞笑戏谑的唱词就恰如其分。此外还有净脚丑脚末脚共同的表演，一起在舞台上演滑稽场面：

（丑）我是人，教我做卓子。（净）我讨果子与你吃。（末）我讨酒与你吃。（丑）我做。

（末）慷慨！（丑）吃酒便讨酒来。（末）可知。（丑）吃肉便讨肉来。（末）可知。（丑）我才叫你，便是我肚饥。（末）我知道了，只管吩咐。你做卓。（丑吊身）（生）公公，去那里讨卓来了？（丑）是我做。（末）你低声！（安盘在丑背上、净执杯、旦执瓶、丑偷吃、有介）<sup>[3]</sup>

作为早期南戏，《张协状元》继承了宋杂剧的滑稽搞笑风格，例如洪恩姬在《试论宋杂剧对南戏的影响及其削弱：兼论早期南戏的发展过程》中提出：“不过，这剧本保留着极明显的宋杂剧的痕迹，当属于早期南戏。所谓宋杂剧的痕迹，在于作品中打诨之处极多。即使在生离死别的场合，也不例外。如张协离家时与父母分别的一段，因为张协的母亲和妹妹分别由净、丑扮演，所以情节也是以净丑末三个角色的打诨调笑为主，几乎没有别离的悲哀。”<sup>[4]</sup>南戏很好地继承了宋杂剧滑稽搞笑的特点，使得舞台的演出性更强，因而丑脚在剧中插科打诨的作用也尤为明显。另外，从戏曲的舞台演出情况来看，南戏整体篇幅较长，四五十出如果都由主唱演唱，从表演来看主唱压力较大，上场演出服装道具的更迭也是问题，戏曲中穿插了丑脚的插科打诨的内容，也会很大程度上缓解了主唱的压力，使得舞台衔接更加流畅。

## （二）以“离”促“合”

南戏中的剧情大多是以生旦的离合为线索展开的，丑脚作为戏中的人物，和净脚一起扮演的角色一般都是破坏方，也谓“离”方，他们多

[1] 李渔：《闲情偶寄》，载《中国古典戏曲论著集成（七）》，中国戏剧出版社，1959，第61页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第252页。

[3] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第167页。

[4] 洪恩姬：《试论宋杂剧对南戏的影响及其削弱：兼论早期南戏的发展过程》，《复旦大学学报（社会科学版）》1998年第4期。

对生旦的行为给出正面破坏。“但是在净和丑搭档的过程中，净是主角悲惨命运的主要缔造者，它比丑更加残暴、邪恶。丑在剧中多处处在被动地位，反应比较迟钝，充其量是净的帮凶。”<sup>[1]</sup>丑脚看似在破坏，但实际上却为主线生旦的“合”助力。

《张协状元》中张协进京路上偶遇盗贼，被掠夺财富还被打得遍体鳞伤，使得张协被迫中途求救不能科考：

（有介）（净倒）告壮士，乞条性命！（丑打）（末）告乞留性命！（丑）你也胆大！它要来抵敌我！我把你担仗去，略略地高声，我便杀了你！经过此山者，分明是你灾。从前作过事，没兴一齐来。（丑下）（净在地唤）（末）客长，你相怙！（净）挨也！相救。（末）好！你说一和，大开门都使不得！（净）我只会使雷棒。（末）又骨自说。苦！两人查裹都把去了。（净）查裹由闲，可惜一条短棒。（末）随身之宝。你且起来。<sup>[2]</sup>

表面上来看，强盗直接破坏了张协的进京之路。但恰恰是盗贼这一行径，才使得生和旦脚的偶遇，“奴进君，些子粥。更与君，旧纸被”，才有了张协和贫女在庙里相知并结为连理。再例如《荆钗记》的王姑妈，全然不顾及侄女钱玉莲的想法，一心拆散她和王十朋，后面她冒充玉莲被拖去告官，才使得王十朋有机会先和玉莲的父母相聚，最终促成了夫妻团圆。还有《琵琶记》中的蔡婆婆，善猜忌，总会觉得自己的儿媳赵五娘私藏金银有所隐瞒，但也正因为蔡婆婆的猜忌，才为观众揭露出赵五娘为了孝顺公婆而委屈自己吃糠的实情，使得赵五娘这一至真至善的形象更加丰满。丑式人物具有内外的非常一致与其行为效果的非常不一致，其形成的艺术美，便是

丑脚艺术能引人入胜的实质所在。因而丑脚虽表面是净脚的帮凶，但实质上以“离”促“合”。

### （三）促进脚色体制完善

“中国戏剧的形成乃是以生、旦、净、末、丑的出现为标志的，中国戏剧发生演变的历史也主要是脚色制渐趋规范和稳定的历史”<sup>[3]</sup>。中国古典戏曲区分于其他种类最根本的区分就是脚色制，可以说“生、旦、净、末、丑”的基本角色支撑起了中国古典戏曲的框架和体系。丑脚最初是在南戏出现的，经过了前代的长期的演变最终在南戏的舞台上成型。同时期稍前的北杂剧没有出现丑脚，丑脚的功能被净脚和末脚代替，在《元刊杂剧三十种》中许多净脚都有着丑脚的特点。例如《窦娥冤》中的赛卢医，虽为净脚但出尽洋相、丑态尽出，《元刊杂剧三十种》虽未正式出现丑脚，但已经可以隐约看出丑脚的影子。南戏较多吸收了宋杂剧滑稽搞笑的特点，加之创作者逐渐意识到滑稽角色在剧中的重要性，不再将他们作为净、末的陪衬，而单独作为一个独立的脚色登上戏曲舞台。

《张协状元》共五十三出，人物共计四十一位，他们全部不以人物姓名当场，也不以人物身份当场，一概以“生、旦、净、末、丑、净、外、贴”这种脚色当场，四十一个人物全部由这七个脚色扮演。宋代戏文创造了脚色制，从南戏《张协状元》可以看出中国戏曲基本的“生、旦、净、末、丑”脚色体系，这一有机组合的完整的艺术组织体制与戏文的基本结构相结合，也与场上的艺术相结合，构成了我国的戏剧。南戏

[1] 马玲：《宋元南戏演出形态研究》，硕士学位论文，中南大学，2011，第48页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第243页。

[3] 解玉峰：《“脚色制”作为中国戏剧结构体制的根本性意义》，《文艺研究》2006年第5期。

的丑脚促进了脚色制度的完善，由生、旦、末、丑、净五门脚色组成的脚色制的形成便足以表现从宋至清数百年来人们所要表现的世间生活的一切，从而使戏剧成为数百年间集百艺于一身，踞艺坛而魁首的一门伟大的艺术形式。

### 三、从《张协状元》看南戏丑脚不足

一事物刚兴起时必然有他的缺陷。《张协状元》成书于宋金杂剧至南戏传奇发展演变的过渡时期，从早期南戏《张协状元》中还是可以明显看出丑脚刚登上历史舞台时的诸多不足，具体如下。

首先，《张协状元》每出开头有一些繁琐的科插打诨情节，这部分一般是由净、末、丑三脚联合演出，虽然有趣但也有过分冗长之嫌。

（净）正是了。（末）得我力气。第二名？（净）周子快。（末）水涨船行速。第三名？（净）表得梦。（末）你也揣骨。（净）把三文来，我要赶脚头。（末）踢得好戏球。（净叫）登科买记！登科买记！（丑出）赶买记。（末）这条路且认得熟。（净）村蛮汉，买甚底？（末）你且未好去。（丑）买记。（末）买记（丑气喘）我是多下人，都说不出。（末）哑儿得梦。（丑）我有个无缘老婆，有个老公去赴试，寄我三文买个记。（末）登科记。（丑笑）又忘个“科”。（末）失路狗儿。（丑）把一本走。（净）把钱还我。（丑）钱还你了。（净）钱还我！（丑）记得还我！（净、丑相唾、有介）（末）你两个住休。（净）买我一本，不还我钱！（丑）把我钱，还我记！（末）两个要如何！你也不须出钱，你也不须把登科记，我赠你一本，善眼相看，各家开去休。<sup>[1]</sup>

这一段交代的是三人一行去买登科记一事，

对上下文情节而言并无太大意义，剧情本可一笔带过。但编者偏偏在此处大做文章，让净脚、末脚和丑脚极尽插科打诨之能事。对于戏曲而言，曲文中各脚色间恰当的幽默能够调节气氛，但过量的插科打诨也易于让受众审美疲劳，丢失掉重点。

不仅仅是开头，《张协状元》正文部分的一些片段，比如进京赶考前的和圆梦先生的剧情：

（丑白）你也要员梦，还是梦见甚底？（末）夜来梦见一条蛇儿，都是龙的头角。（丑）奇哉！蛇身龙头，唤做蛇入龙窠格。来，来，你把我个绦当龙头，这个当龙尾，仰着头，开着脚。（末）如何？（丑）廊前！（末）草葬过！（丑）有四句卦象说得好。（末）原闻。（丑）道是蛇梦成龙莫等闲，不平安处也平安。（末）惭愧！（丑）如今却在青草内，忽日成龙也未难。辣，辣，辣！（末）青霄有路。（生）谢荷先生！（丑）员梦钱。（末）六文。（丑）听声钱。（末）又要，也支六文。（丑）揣骨钱。（末）也与你六文。（丑）看命、合婚、选日。（末）你住休！（生）得访先生意始通。（丑）今朝员梦遇明公。（末）世间多少迷途者。（合）一指咸归大道中。（并下）<sup>[2]</sup>

因为张协做了一个怪梦，张父请圆梦先生解梦。“解梦”的结论“不平安处也平安”，这和下文张协进京遇到强盗并无情节上的呼应之意。解梦这一事件本身在文中也无多大效果，大段丑脚与末脚的插科打诨反而累赘。

其次，丑脚和末脚净脚功能有时混淆，扮演

[1] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第198页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第43页。

的人物也无多少区分。并没有能够清晰地细化出每个脚色的功能。下文以《张协状元》和《琵琶记》为例，如表4所示。

表4 《张协状元》与《琵琶记》中的丑脚一览表

剧本	张协状元	琵琶记
丑	圆梦先生、张协之妹、张协友、王德用、强盗、小鬼、店小二、考生乙、脚夫乙	惜春、媒婆甲、令史、里正、进士甲、瞎子、书童甲、虎、小鬼、小二、无赖甲、县官
净	张协之母、客商、庙神、李大婆、店婆、卖登科记者、门子、柳屯田、谭节度、狗儿、考生甲、脚夫甲、茶博士等	蔡母、试官、老姥姥、驿丞、媒婆乙、社长、进士乙、聋人、书童乙、拐子、猿、无赖乙、里正妻、仆役、长老、差官

由上表可得，在早期南戏剧本中“丑”脚和“净”脚所饰演的人物在性质上并没有本质的区别。可以明显地看到净脚和丑脚在携手合作，共同承担起插科打诨的职责。而且他们所饰演的角色人物也几乎雷同无二。事实上，南戏中不止净与丑的区别不明显，甚至是净、丑与末脚的区别也不是十分明显。很多时候，他们三个是同时同台表演，一起插科打诨。如《张协状元》一文，李大公家中净扮大婆，末扮大公，丑扮小二；山神庙中，净扮三神、末扮判官、丑扮小鬼；《宿店吵架》一场，净扮店婆、末与丑扮两举子；《买登科录》一场，净扮卖者，末扮买者，丑扮小二；《张协赴任》一场，净扮脚夫甲，末扮衙役，丑扮脚夫。后来，末的地位渐渐被丑替代，南戏中已渐渐出现以净、丑滑稽表演为主的新趋势。

最后，丑脚扮演的人物较为驳杂。从《张协状元》看共计九位，圆梦先生、张协之妹、张协友、王德用、强盗、小鬼、店小二、考生乙、脚夫乙。每位丑脚匆匆上场之后又匆匆离场；且性

格上并无明显区分。

（丑）莫要走！（净）我不走。一个来我不怕你！（丑）两个来我也怕你！（净）三个来我也不怕你！（丑）四个来我也怕你！（净）五个来我也怕你！（末）都说得一合。<sup>[1]</sup>

（末）我讨酒与你吃。（丑）我做。（末）慷慨！（丑）吃酒便讨酒来。（末）可知。（丑）吃肉便讨肉来。（末）可知。（丑）我才叫你，便是我肚饥。（末）我知了，只管吩咐。你做卓。<sup>[2]</sup>

第一段强盗为丑脚，第二段丑脚由店小二扮。但相较下来身份差异巨大的二人并无明显的区分。这样的脚色安排使得观众容易产生误解混淆，人物的个性化方面会被掩盖，可能会造成只见行当、不见角色的后果。

丑脚至明传奇逐渐发展完善，丑脚的舞台演出不再游离于主线剧情之外，而是紧紧围绕中心情节开展。例如《还魂记》中的杨婆，只顾及自己的利益而全然没有国家立场，一直紧紧围绕着主线推动着故事情节的发展；此外丑脚的演出功能也逐渐明晰，和净脚、末脚区分开来，不再混淆彼此功能，丑脚常常令观众发笑，而净脚常常令观众恼恨。例如《六十种曲》中的《杀狗记》，柳龙卿为净脚，胡子传为丑脚，净脚明显比丑脚更显得面目可憎，从中能够大概显露出净脚和丑脚分化的趋势。

丑脚是中国古典戏曲必不可少的重要行当，它的发展也代表了中国戏曲的发展。《张协状元》成书于宋金杂剧至南戏传奇发展演变

[1] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第64页。

[2] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，2009，第187页。



的过渡时期，对这一时期丑脚的研究具有典型意义。《张协状元》中的丑脚人物类型较为驳杂，大致可以分为讽刺性人物、歌颂型人物，以及介乎二者之间的中性人物，他们表演各具特色，除了插科打诨之外，还有以“离”促“合”的功能，南戏中的丑脚集中代表了脚色制的进一步完善。与此同时，南戏中的丑脚也有诸多的不足，这些缺陷在后续的发展中逐渐克服。丑作为一种独立性脚色最初在南戏中产生，至明清传奇发展成熟。如《张协状元》中的王相与小二；《桃花扇》中的柳敬亭；《琵琶记》中的牛相，他们都对戏曲人物的形象塑造、戏曲情节的发展推动起到了不小的作用。南戏作为“百戏之祖”，对明清传奇中的丑脚具有奠基作用，研究南戏中的丑脚，可以追踪溯源丑脚在戏曲艺术中的最初形态，探究丑脚原始的艺术面貌，从而对丑这一中国古代戏曲基础行当做出深入客观的分析，也可以从侧面窥探中国戏曲脚色制的成型与完善。

〔黄雅因 中南财经政法大学新闻与文化传播学院〕