

戏曲小说卷

元杂剧精选



中国家庭基本藏书「修订版」

山西出版集团 三晋出版社



中国家庭基本藏书 戏曲小说卷

元杂剧精选

—元—关汉卿等—著 王薇—评注

山西出版集团
三晋出版社



博手工作室

元杂剧精选

图书在版编目 (CIP) 数据

元杂剧精选 / 王薇评注. — 2 版. — 太原: 三晋出版社,
2008.10

(中国家庭基本藏书. 戏曲小说卷)

ISBN 978-7-5457-0012-1

I. 元… II. 王… III. 杂剧—剧本—作品集—中国—元代 IV. I237.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 157722 号

元杂剧精选

著 者: (元) 关汉卿 等	评 注 者: 王 薇
责任编辑: 吕文玲	审 订 者: 吕文玲
封面设计: 敬人工作室	版式设计: 敬人工作室
责任校对: 吕文玲	责任印制: 李佳音

出版发行: 山西出版集团·三晋出版社
地 址: 太原市建设南路 21 号
电 话: (0351) 4956036 (咨询) 4922268 (邮购)
传 真: (0351) 4922102
网 址: www.sxskec.com
邮 编: 030012
E-mail: fxzx@sxskec.com

印刷装订: 运城日报社印刷厂
(本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换)

开 本:	787mm × 960mm 1/16
字 数:	220 千字
印 张:	13.5
版 次:	2008 年 10 月第 2 版
印 次:	2008 年 10 月第 1 次印刷
印 数:	1-5000 册
书 号:	ISBN 978-7-5457-0012-1
定 价:	20.00 元

版权所有, 翻印必究。本书图文未经书面授权, 不得以任何方式转载或公开发表。

《中国家庭基本藏书》

《中国家庭基本藏书》

荣 获

新闻出版署优秀畅销书奖
全国优秀古籍图书普及读物奖
第十七届晋版优秀图书一等奖

中国家庭基本藏书（修订版）

诸子百家卷



《诗经》 《楚辞》 《论语·大学·中庸》 《孟子》 《老子》
《庄子》 《荀子》 《韩非子》 《孙子兵法·尉缭子·鬼谷子》
《墨子》 《周易》 《山海经》 《吕氏春秋》 《三十六计》

名家选集卷



《三曹诗集》 《陶渊明集》 《王勃集》 《孟浩然集》 《高适集》
《王维集》 《李白集》 《杜甫集》 《岑参集》 《韩愈集》
《白居易集》 《刘禹锡集》 《柳宗元集》 《元稹集》 《李贺集》
《杜牧集》 《李商隐集》 《李煜集》 《柳永集》 《欧阳修集》
《王安石集》 《苏轼集》 《黄庭坚集》 《秦观集》 《周邦彦集》
《李清照集》 《陆游集》 《范成大集》 《杨万里集》 《辛弃疾集》
《姜夔集》 《元好问集》 《文天祥集》 《唐伯虎集》 《李贽集》
《三袁集》 《张岱集》 《傅山集》 《纳兰性德集》 《郑板桥集》
《袁枚集》 《龚自珍集》

史著选集卷



《左传》《国语》《战国策》《史记》《汉书》《后汉书》《三国志》
《资治通鉴》

综合选集卷



《唐诗三百首》《宋词三百首》《元曲三百首》《千家诗》《古文观止》
《汉魏六朝小赋骈文选》《唐宋八大家文选》《明清小品文选》

笔记杂著卷



《蒙学六种——三字经·百家姓·千字文·增广贤文·幼学琼林·格言联璧》
《颜氏家训·朱子家训》《世说新语》《曾国藩家书》《金刚经·坛经》
《菜根谭·小窗幽记·幽梦影》《浮生六记》《闲情偶寄》《近思录》
《徐霞客游记》《古代书信精选》

戏曲小说卷



《元杂剧精选》《西厢记》《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》《今古奇观》
《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》《聊斋志异》《儒林外史》
《封神演义》《话本小说选》《文言小说选》

说部菁华
曲苑妙裁

黄竹三题



· 山西师范大学黄竹三教授为《中国家庭基本藏书》题词



前言

王国维在其《宋元戏曲史·序》中说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”可是，“后世莫能继”的元曲，在其成熟之前却经历了长期的酝酿。

元曲包括杂剧和散曲两大部分，而又以杂剧为主要者。作为一种歌剧，它是一种综合性的艺术形式，既要有文学性的成分，又要有音乐、舞蹈、动作、对话的成分，因为要通过言语、对话、歌唱等形式把一件事情从头到尾在舞台上表演，所以其体裁必须为“代言体”。元杂剧所具备的这些要素，正是在历史的长河中不断汇集起来的。

元杂剧的诞生，表明纯粹意义上的戏剧的黄金时代的来临。元杂剧以其基本固定不变的艺术形式和表现特征，走完了约一百年的历程。其特征如下：

1. 一剧四折加楔子

“折”是针对唱词中的套曲而言的，每一个套曲为一折。而一个套曲又

是由同一宫调中的多支曲调连缀而成的。一剧一般由四折组成，但也有例外，如《赵氏孤儿》即为五折。四折之外，还可加“楔子”。楔子本来是指插在木器的榫子缝里的小木片，用以增强牢固度。杂剧中借此名称，指加在第一折前或插在两折之间的片段，起介绍人物、剧情，密切前后折剧情的作用。楔子是对一剧四折所造成的限制的有效补救。每一折由一人独唱，主唱者即剧中主角“旦”或“末”。也有全剧四折由一人主唱到底的，如白朴的《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》。

2. 宾白

宾白即台词，是歌唱(抒情)之外的重要部分。它对情节的穿插、照应，演员的表演，至关重要。没有宾白的戏剧是不可想像的。元杂剧中的好多宾白都极有特色，对人物形象的塑造起着举足轻重的作用。如《窦娥冤》中对张驴儿无赖、恶棍形象的刻画，就是靠宾白来完成的。又如《老生儿》一剧，其妙处全在宾白，是以宾白取胜的代表作。

3. 科泛

除了歌唱、宾白之外，表演也是元杂剧不可或缺的一项内容。而对表演的提示就叫“科泛”(简称“科”)。“科泛”虽然很简略，往往仅数字，如“哭科”、“旦作见科”、“末拈香科”等，但对剧情的发展、人物的塑造、演出的效果，都很重要。

4. 角色

元杂剧的角色，以末和旦为主。末又有正末、副末、外末、冲末、二末、小末之分；旦除正旦之外，又有老旦、大旦、小旦、旦俦、色旦、搽旦、外旦、贴旦等。次要角色还有净、丑、外，此外尚有以年龄为特征的孛老、卜儿、俦儿，以地位职业为特征的孤、细酸、伴哥、禾旦、曳刺、邦老等。

5. 砌末

砌末是表演时所用的道具。从金银财宝到诏书，从行李包裹到春社中的羊酒纸钱，凡是剧情所需的道具，均可用砌末代替。

6. 舞台演出

舞台是元杂剧演出的场所。当时的舞台，有临时搭起来的简易舞台，也有固定的舞台(即勾栏或屋棚)，还有建筑极牢固而工巧的舞台，如至今仍保存在山西洪洞县明应王庙内的壁画所记载的那样。由现有资料和对实际情形的分析可知，临时的舞台一般是搭在较大的乡村，演出之后即拆掉，如《水浒传》第104回就记载着这样的情形：“王庆闯



到定山堡,那里有五六百人家。那戏台却在堡东麦地上。”而固定的勾栏则是人口众多、经济繁荣的大中型城市所特有的。至于建筑牢固的舞台,则无论是城市还是乡村,都曾有过。山西南部现存的许多元代戏台即是明证。

元杂剧从金末元初正式形成到元末衰落,共走过了约一百年的历程。在这百年中,杂剧作品的总数和作者人数,一直没有定论。元代钟嗣成的《录鬼簿》共记载了160多位作家的458种杂剧名目。因其著录之时距元朝灭亡尚有38年之久,因而这个数目不完全。明初朱权的《太和正音谱》则著录了566种杂剧名目(其中有一部分为明人之作)。近人傅惜华的《元代杂剧全目》共著录剧目737种,除去元明间无名氏的187种,得元人剧目为550种。随着研究的不断深入和新材料的发现,这一数字又有新的变化。隋树森在《元曲选外编·编校说明》中说:“根据极不完备的统计,在元代不到一百年的时期中,有姓名可考的杂剧作家,就有一百余人,见于书面记载的杂剧名目,也有六七百种。应该说,这些数目还远远不能说明当时杂剧繁荣的实际情况。如果包括姓名不可考的‘书会才人’以及数量众多的民间艺人在内,当时的杂剧作家比现在知道的当在两倍、三倍以上,而作品的数量,少说也在千种以上。非常可惜的是,这些植根于民间的文学瑰宝,在长期的历史时期中,由于受到封建统治者和封建文人的歧视,没有得到及时的记录和妥善的保存,大部分已经散失了。”(中华书局1959年版)应该说,隋先生的估计还是客观而中允的。

在这些存目中,全剧流传至今的,共有156种,有名有姓的作者51人。在这些作者中,除李直夫为女真族外,其余均为汉族人。他们有的是落魄的文人,如关汉卿、白朴;有的是民间艺人,如红字公、花李郎;还有的是官员,如李时中、马致远;而萧德祥则是医生。他们中有人一生独自创作几十种,如关汉卿共创杂剧六十余种;有的数人合作一剧:“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。”(《录鬼簿》李时中条)至于一生只创作一种杂剧者,为数也不少。

夏伯和在《青楼集》中将元代杂剧分成“闺怨杂剧”、“骂头杂剧”、“绿林杂剧”、“贴旦杂剧”和“花旦杂剧”,似乎不太全面。而朱权则在《太和正音谱》中将杂剧分成以下十二科:神仙道化、林泉丘壑、披袍秉笏、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、拔刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼面。这个分类,基本上囊括了元杂剧的题材。而若是从题材的来源分类,又可分为历史剧和现实剧;若是用西方

中国家庭基本藏书

悲喜剧的理论,则又可分成喜剧、悲剧和悲喜剧。

从现存的作品看,元杂剧全面地反映了元代的社会现实。黑暗的政治、种族的歧视、知识分子的受压迫、贪官污吏的充斥以及冤狱遍地、高利贷普及、买卖婚姻、流氓恶棍横行、人民的生存权没有丝毫保障等等,在元杂剧中均有程度不同的表现。至于对统治者、官吏的冷嘲热讽,指责痛骂,就更比比皆是了。这些杂剧在当时是广大人民群众苦难生活中的希望,鼓舞着他们在艰难中勇敢地生活下去,使他们在苦难的生存中能够品尝到精神上的点滴甘露;对后世而言,它们是元代人民在异族铁骑蹂躏下艰难生存和蒙古统治者残暴统治的一面镜子,是研究元代历史、文化、政治、经济等极富价值的参考资料。

郑振铎先生则这样概括元剧的成绩:“元剧的最好的地方,乃在能够联结了民间的质朴的风格与文士们的隽美的文笔。所以大多数的文辞,都是很自然、很真切、很质劲,却又是美丽的。他们明白如话,却又不是粗鄙不通的。他们畅丽隽永,却又句句妇孺皆懂。他们如素描的画幅,水墨的山水,决不用典故,即用也用的是民间所悉知,诗文上所决不用的《贩茶船》、《海神庙》一类的民间典故。这正是民间作品与文士的手笔刚刚接触时代的最好产品,正是杂剧的黄金时代。……总之,元剧的好处,在其曲辞的直率自然,而其题材与结构,虽多雷同、落套,却是深深的投合于当时人民的爱好的。在中国戏曲史上,元一代乃是一个伟大的时代。”(《插图本中国文学史》第3册第681页)

取得如此丰功伟绩的元杂剧,就其创作阶段而言,可分为前后两个时期。前期从金末至大德末年(约1234—1307),《录鬼簿》卷上所载“前辈已死名公才人”56人,均属于这一时期。其特点有:①作家均为北方人。②作品已很纯熟,各种题材的作品相继产生,除一本四折加楔子的体制外,一本五折的《赵氏孤儿》、多本连演一个故事的《西厢记》也产生。③产生了关汉卿、白朴、马致远、王实甫等大家。④大都、平阳、东平、彰德、真定等城市成为杂剧演出的中心。

后期是指从大德末年到元代灭亡(1307—1368)这一时期,其特点是:①南方城市随着经济的相对繁荣,文化也迅速发展。约从大德末年开,杂剧南移,杂剧的中心从大都转向杭州。②相对于前期而言,作家减少,从目前掌握的资料看,有姓名可考者二十多人,有作品流传下来者十余人,其籍贯为南方人(如杨梓、萧德祥、沈和甫)或流寓南方的北方人(如郑光祖、宫天挺、乔吉)。③作品成就普遍没有前期高。④艺术上向曲词华丽、情节离奇发展,渐渐脱离人民,让位于形式上较杂剧



更自由的南戏。

此次精选,共得十个剧本(著名的《西厢记》另外单行,故不入选),以明人臧懋循所编《元曲选》为底本,参校其他明清刊本,择善而从。因为是供一般读者阅读使用,所以未出校勘记。每剧之前,有“剧情梗概及主要人物简介”,一剧之中,每折之后有注释,主要解释疑难字词、难懂的方言俗语及典故。每剧之后有一新评,新评中有对剧作者的简单介绍,有对人物形象的分析,有对剧情的解剖,因人而异,因剧而异,不一而足。其目的是为了帮助读者更好地理解全剧,欣赏全剧。

为了便于读者更好地使用此书,书末附有“元杂剧研究主要文献”及“《元杂剧精选》名言警句”(正文中用着重号标出)。

由于评注者水平所限,错讹及不当之处在所难免,诚望专家学者批评指正。

评注者

2008年8月



元杂剧的兴起和衰落(代序)

徐扶明

早在元末时期,罗宗信就在《中原音韵序》中说:“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”明代叶子奇《草木子》,息机子《古今杂剧选序》,臧懋循《元曲选序》,也一再提出相同的说法。把唐诗、宋词、元杂剧相提并论,同等重视,确实是有见识的。因为,封建统治阶级及其帮闲,一贯把小说、戏曲视为“不登大雅之堂”的“小道”玩意儿,甚至是“诲淫诲盗”的东西,极为歧视,一再禁毁。元朝廷就曾禁止民间“教习杂戏”(《元史·刑法志》)，“禁戏文、杂剧、评话等项”(《农田余话》)。《元史·艺文志》和《四库提要》,都不收元曲。连《红楼梦》中薛宝钗与兄弟姊妹偷看《西厢》、《元人百种》(即《元曲选》),被“大人知道了,打的打,骂的骂,烧的烧”。诚然,在我国文学史上,每一个时期,都有一种文学艺术,呈现了蓬勃的发展,取得了卓

越的成就，产生了重要的影响，可以作为那个时期文学艺术的主要代表。唐诗、宋词、元杂剧，莫不如此。过去，一般用“元曲”称元杂剧，显然是不恰当的，因为，所谓“元曲”，应当包括元代流行的小令、散套、北曲杂剧、南曲戏文，也就是包括散曲和剧曲两大类，前两种属于散曲，后两种属于剧曲。

杂剧之名，并非始于元代，而是在晚唐时期就已经有过的。李德裕《李文饶集》，曾提到“杂剧丈夫二人”，本是成都府下“音乐伎巧”辖内承应人。所谓“杂剧丈夫”，即是扮演杂剧的演员。但在这篇记载里，却没有记载具体情况，是否就是当时人所说的“杂戏”（包括参军戏、音乐、歌舞、杂技），无从核实。后世有人说是：“后唐庄宗自傅粉墨”，“所演多是杂剧，非如近日戏文也。杂剧，自唐宋金元迄明，皆有之，唐所谓优伶杂剧，妆服套数，观《苏中郎》、《踏摇娘》二事，可见”（《庄岳委谈》）。这把唐代参军戏和歌舞小戏，都称为杂剧。

到宋代，杂剧之名，才渐渐为人们所熟知。根据《梦粱录》、《东京梦华录》诸书记载，当时有滑稽杂剧、杖头傀儡小杂剧、哑杂剧、目连救母杂剧、温州杂剧、相扑杂剧，等等。可知，把各种戏曲、杂技，都称为杂剧，对杂剧这个名称，用得很杂。因此，有人说，宋杂剧即是“杂戏”。但从当时多数人的记载看来，宋杂剧主要是指滑稽短剧，如《三十六髻》、《折十钱》之类，但也包括傀儡戏和歌舞小戏。根据《三朝北盟会编》引《宣和乙巳奉使行程》、楼钥《北行日记》，可以知道，金朝也有杂剧。这种杂剧，又叫做“院本”，意思即是“行院”用的唱本。所谓行院，原指倡伎、优伶住的地方，一般作为艺人的通称。因此，《辍耕录》说是：“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。”金杂剧，早期与宋杂剧相近，晚期有了新的发展。解放后发现的金代墓葬中的戏俑和戏台模型，提供了有关金杂剧晚期情况的新材料，留待后文再谈。

及至元代，杂剧成为北曲杂剧的专名。这个专名的确定，大概最迟是在元代初年。胡祇遹的《紫山大全集·赠宋氏序》说：“近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”此人生于一二二七年（南宋宝庆三年，即金正大四年），卒于一二九三年（元世祖至元三十年）。这里的杂剧，即是专指北曲杂剧。《辍耕录》云，“金季国初”（即金末元初），“传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧”。据此，杂剧成为北曲杂剧的专名，则应在金代末年。何为杂剧？《紫山大全集·赠宋氏序》又说：“既谓之杂，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮释道商贾之人情物性，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，



不穷其态。”这种解释，抓住一个“杂”字，望文生义，说得很笼统。因为，一切文学艺术，都应多方面地反映社会生活，不独元杂剧如此。其实，元杂剧，无论在内容和形式上，都与前代杂剧显然不同。离开元杂剧本身具有的特点，那就难以辨清它的真面目。因为，每一事物各有特性，忽视这种特性，就无从考察各种事物的区别。

总而言之，宋、金、元三个朝代，都有杂剧，都沿用这个名称，而且元杂剧曾吸收宋金杂剧的养料，壮大自己，但它们在内容和形式上，毕竟各自具有特点，不是一个东西，标志着我国戏曲艺术初期几个重要的发展阶段。

二

朱权《太和正音谱》，说元代关汉卿“初为杂剧之始”。无可否认，关汉卿对元杂剧的兴盛和发展，曾有过杰出的贡献，但说他始创元杂剧，这是不符合事实的。因为，关汉卿是元代初期的杂剧作家，到这时，元杂剧已渐兴盛起来了，而在这之前，还应该有个萌芽成长的过程，决不会突然一下子兴盛起来。世界上一切事物，都有着萌芽、成长、兴盛、衰落的发展规律。由于史籍缺乏记载，元杂剧萌芽时期的历史，至今还是个空白。这里，我们试作初步探索。

刘祁《归潜志》指出：金朝北方民间流行的俗谣俚曲，“如所谓〔源土令〕之类”，能“见其真情”，“荡人血气”。这类俗谣俚曲，有些为北杂剧所吸收。仇远《金渊集》：“吴下老伶燕中回，能以北腔歌〔落梅〕。”〔落梅〕，即〔落梅风〕，原名〔寿阳曲〕，系山西寿阳地区流行的俚曲。后为北杂剧所吸收，属双调。〔呆骨朵〕，也是金朝北方地区流行的俚曲。“骨朵”就是“杖头大者”的意思，所以此曲亦名〔灵寿杖〕。后为北杂剧所吸收，属正宫，也入中吕。再看元代燕南芝庵《唱论》：“凡唱曲有地所，东平唱〔木兰花慢〕，大名唱〔摸鱼子〕，南京（即今开封）唱〔生查子〕，彰德唱〔木斛沙〕，陕西唱〔阳关三叠〕、〔黑漆弩〕。”可知，当时我国北方地区，都广泛地传唱着民间俚曲。其实，在金朝统治北方地区的时期，这类民间俚曲，就已经很流行了。根据《元遗山诗集》记载，元好问曾与散曲家杜仁杰（善夫）、麻革、李献甫，集在一起，弹唱〔穆护沙〕、〔绿腰催〕。〔穆护沙〕即彰德所唱的〔木斛沙〕，〔绿腰催〕即〔六么催〕。这类民间俚曲，先后被诸宫调、散曲、北杂剧所吸收。就今所知，北杂剧吸收了

中国家庭基本藏书

[黑漆弩]、[穆护沙]、[六么序]、[木兰花]诸曲。

在金朝统治北方地区的时期，兄弟民族的歌曲、音乐和舞蹈，曾经广泛地交流。《金童玉女》杂剧：“女直家多会歌舞。”女直即女真族。《金史·世宗本纪》，就有唱女真歌的记载。北杂剧所用的女真曲，有[风流体]、[阿那忽]、[也不罗]、[倘兀歹]、[忽都白]等等。周德清《中原音韵》指出：“且如女真风流体等乐章，皆以女真人音声歌之。”还有，[阿忽令]、[者刺古]之类的曲调，也是北方兄弟民族的曲调。朱榭《元宫调》：“二弦声里实清商，只许知音仔细详。阿忽令教诸伎唱，北来腔调莫相忘。”[阿忽令]亦名[阿姑令]，北杂剧有此曲，属双调。根据《三朝北盟会编》、《辍耕录》和《虎头牌》、《哭存孝》诸剧，[者刺古]亦名[者归]，即[鹧鸪曲]。北杂剧有此曲，属黄钟。北杂剧所吸收的兄弟民族的俚曲，有些早在宋代就已在北方地区流传。《独醒杂志》记载：宣和末，在汴梁，“街巷鄙人多歌番曲，名曰[异国朝]、[四国朝]、[六国朝]、[蛮牌序]、[蓬蓬花]等，其言至俚”。北杂剧有[六国朝]曲，属大石调。所以，《南词叙录》说是：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。”这把北曲都说成是辽金时期北方兄弟民族之曲，未免过分，但北杂剧确曾吸收了当时北方兄弟民族的某些音乐歌舞，却是无可否认的事实。

如上所述，都可证实，在金朝时期，生活在我国北方地区的各个民族，流传着多种多样的俗谣俚曲，富有民族色彩和地方特色。北杂剧初起，就是以这些俗谣俚曲，作为坚实的基础，使其具有“刚劲豪健”的基调。当时南方地区的戏文，正同北杂剧一样，也是在浙江温州地区流传的“村坊小曲”、“里巷歌谣”的基础上发展起来的，其特点是“纤徐绵邈，流丽婉转”（《南词叙录》）。可见，这正是我国戏曲剧种起源于民间俚曲小唱的共同规律。

然而，北杂剧的曲调组合，用的是联套。在这方面，它曾受过金代诸宫调的一定影响。诸宫调，又叫做“诸般宫调”，就是联合不同宫调的曲子，组成一套又一套，形成有机的整体。从现存的金代董解元的《西厢记》诸宫调来看：它共有一百八十八段，用了十五个宫调，用曲一百六十九支。有一曲一尾为一套，也有二曲或多曲一尾为一套。歌唱时，唱完一个宫调的曲子，就改唱另一个宫调的曲子。唱词与说白相间，说唱一个比较长的完整故事。如果北杂剧联套是二曲各用二次，加上尾声，即可与《董西厢》的二曲加尾的格式相同。北杂剧的二曲循环间用，称为“子母调”，好像子不离母，如《冤家债主》第二折：正宫[端正好]、



[滚绣球]、[倘秀才]、[滚绣球]、[倘秀才]、[滚绣球]、[倘秀才]、[滚绣球]、[倘秀才]、[塞鸿秋]、[随煞]。这本是宋代“缠达”(说唱艺术)使用的,《董西厢》也有这种格式,如[哈哈令]、[瑞莲儿]两曲循环间用。诸如此类,不一一列举。《庄岳委谈》说:元人杂剧,“金人词说之变也”。这里“词说”,即指诸宫调。

其实,北杂剧联套形式,并非与金代诸宫调一模一样,而是有着不同之处。(1)诸宫调,唱完一个宫调的曲子,立即改唱另一个宫调的曲子,频换宫调,又常换韵,而北杂剧一折一个宫调,一韵到底,一般是四折四个宫调。(2)诸宫调,每个套曲用曲子很少,大都在五支曲子以下,所以套曲短得很,而北杂剧的每个套曲,一般用曲子十余支,多则二十余支。但也有很短的,只有三支曲子,这是个别的。(3)诸宫调用曲子,常为全阙,并且大都有后叠,甚至一曲包含着三叠、四叠,而北杂剧用的曲子,相当于词的半阙,如要续用,就采用“么篇”的格式。(4)诸宫调,每一宫调的首曲,无一定的规矩,而北杂剧,每一宫调的首曲,都有一定的规矩,如[仙吕宫]第一支曲子必为[点绛唇],[南吕宫]第一支曲子必为[一枝花]。(5)诸宫调用第三人称,而北杂剧用第一人称。所以,北杂剧联套,比诸宫调严整雄肆。这就在于,诸宫调是说唱艺术,通过第三者的叙述,介绍情节,刻画人物,描绘景色,而且每个套曲之间,又可由说书人加以表白,衔接前后情节,因此,在唱的部分,可以常用短的套曲,频繁变换宫调,也不至于影响故事情节脱节。北杂剧则是戏曲艺术,必须通过剧中人物自己抒发感情变化,因此,剧中人物所唱的套曲,就要有严密的连贯性,而不适于频换宫调,并且根据不同剧情,套曲应当有长有短,而不能常用短套。由此说来,北杂剧联套当然不能全盘照搬诸宫调的联套形式。

宋代流行的唱赚,对北杂剧联套的形式,也有一定的影响。从现存的《圆社市语》赚词的一个套曲看来,它由[紫苏丸]、[缕缕金]、[好女儿]、[大夫娘]、[好孩儿]、[赚]、[越恁好]、[鹤打兔]、[尾声]九曲组成,以咏蹴球一事。这九支曲子,除[好女儿]不见于后来曲谱外,其余都属于[中吕宫],全套均用“齐微”韵。这种联套形式,具有比较严密的连贯性,适于集中地描绘环境氛围,抒发人物感情。由此可以推知,北杂剧一折用同一宫调的曲子,一韵到底,正与唱赚相同。但唱赚是否连用几个套曲,因缺乏史料,无从断定。它也是说唱艺术,用第三人称。

所以,北杂剧的联套形式,与诸宫调、唱赚的联套形式,有所相同,又有所不同。应该肯定,北杂剧吸收了诸宫调和唱赚两种说唱艺术联

套的优点,创造出自己独特的联套形式。

北杂剧毕竟不是说唱艺术,而是戏曲剧种,所以,它还需要从别的文学艺术吸收养料,形成自身的杂剧体制。金代流行的院本(即金杂剧),对北杂剧形成戏曲剧种,确曾有过一定的影响。金院本,早期都是短剧,《辍耕录》记载其名目,共有六百九十种,可惜都失传了。只有孤本元明杂剧《蔡顺奉母》里,保存着《双斗医》院本;朱有燬《花月神仙会》里,保存着《献香添寿》院本;《金瓶梅》里,保存着《请王勃》院本。这都是滑稽短剧,以净为主,注重发科调笑。但它们是从金代流传下来的呢,还是后人仿作呢,尚难断定。即使是后人仿作的,也可以大略地窥见早期金院本体制的特点。至于后期金院本,从一九五八年在山西侯马发现的金代墓葬中的戏台模型和五个戏俑,可以看出,在五个脚色中,以红袍秉笏者(可能是末角)为主,净角退居次要地位,戏台设置相当完备,戏曲妆扮也大有改进,因此,已是相当成熟的戏曲艺术了。那么,北杂剧到底受到它的哪些影响呢?

简单说来,主要是:(1)北杂剧继承金院本戏台演出形式,由上、下场门出入,进一步奠定了我国戏曲独特的上下场的连场形式。(2)北杂剧在金院本脚色分行的基础上,扩充为末、旦、外、净、杂,特别是旦、末两行分得更细,以正末、正旦同居于主唱地位,而净角仍保持着发科打诨的特色。(3)北杂剧发展了金院本某些表演技术,如武行的筋斗,花面脚色的打诨等等,提高了演出质量。(4)金戏俑的面部化妆和戏剧服饰,与北杂剧大同小异,甚至有完全一样的。如金戏俑右起第一人,白粉抹鼻作三角形,与北杂剧净角的粉鼻相似。金戏俑居中的红袍秉笏者,与山西洪洞明应王庙元代戏剧壁画正中红袍秉笏者,其服饰大同小异。当然,北杂剧比金院本有更多的新创造,也就有了更大的发展。

从上面所说的几个主要方面,大致可以找出一条线索:北杂剧以金代北方地区民间流行的俗谣俚曲为基础,吸收诸宫调、唱赚联套的优点,又向金院本吸收戏台演出的经验,进一步丰富提高,形成戏曲剧种,而又具有自身的特性。当然,北杂剧在萌芽成长过程中,曾多方面吸收养料,如宋代流传下来的叫卖调、某些词调,特别是民间杂技、歌舞,如抢背、舞判、天魔舞、竹马儿、变阵子、出队子等等,借以充实自身艺术形式。由此可见,北杂剧是汲取当时多种文学艺术之长,融合成一个有机整体,艺术地再现生活。所以,它是综合性的戏曲艺术。这就绝不是某一个人始创的,也不是短时期所能形成的。无可否认,北杂剧是当时我国各种民族艺术的结晶,是我国多民族大家庭共同享有的精神财富。