

人民日报学术文库

宋元戏曲论稿

钟涛 朱玲◎著

人民日报出版社

宋元戏曲论稿

钟涛朱玲◎著

人民日报学术文库

人民日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

宋元戏曲论稿 / 钟涛, 朱玲著. —北京: 人民日报出版社,
2014. 12

ISBN 978 - 7 - 5115 - 2905 - 3

I. ①宋… II. ①钟…②朱… III. ①古代戏曲—文学研究
—中国—宋元时期 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 273914 号

书 名: 宋元戏曲论稿
著 者: 钟 涛 朱 玲

出 版 人: 董 伟
责任编辑: 陈 红
封面设计: 中联学林

出版发行: 人民日报出版社

社 址: 北京金台西路 2 号

邮政编码: 100733

发行热线: (010) 65369527 65369846 65369509 65369510

邮购热线: (010) 65369530 65363527

编辑热线: (010) 65369844

网 址: [www. peopledaily. press. com](http://www.peopledaily.press.com)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

字 数: 175 千字

印 张: 15

印 次: 2015 年 7 月第 1 版 2015 年 7 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5115 - 2905 - 3

定 价: 68.00 元

作者简介

钟 涛 女，四川省成都市人，曾师从屈守元、聂石樵等先生，获文学硕士、博士学位。中国传媒大学教授，中国古代文学专业硕士生导师，戏剧戏曲学博士生导师。独立出版有学术专著《六朝骈文及其文化意蕴》《雅与俗的跨越》《元杂剧艺术生产论》等。参与撰稿的学术著作有《中国文学史》《中国古代歌诗艺术生产史》《中国诗歌通史》等。另在各类学术刊物上发表学术论文数十篇。

朱 玲 中国传媒大学中国古代文学专业研究生。

自序

人生际遇，常常有种种机缘巧合；为学之路，又何尝不是如此。自20世纪80年代以来，笔者先后师从屈守元先生和聂石樵先生，学习汉魏六朝文学，从事中国古代诗文的研究。本世纪初，由于所在单位要申请“戏剧戏曲学”的学位点，鼓励有博士学位的中青年教师，转变研究方向，以配合学校的科研工作。笔者正是由此开始关注中国古代戏曲的研究。戏曲作为一门综合艺术，自有其独特的艺术形态和传播方式，有文学文本和场上表演两种样态。在戏曲形态的发生发展过程中，戏曲的表演具有十分重要的意义，不仅决定了戏剧的文学形态，也决定了戏剧艺术的根本特征。剧本和表演的结合，才能构成完整的戏剧艺术。与传统诗文研究方法有很大不同，戏曲研究就不能只关注案头的文学文本，还要重视其作为场上表演艺术的各种特性；不仅要注意其文学性方面，对剧作家和剧本进行研究，也要注意戏曲特有的表演性特点，对戏曲的表演形式进行研究。但笔者对戏曲艺术却是“门外汉”，只能依据既有的古代文学研究经验，从古代传承下来的文学剧本出发，进行最初的研究尝试。中国古代戏剧经历了一个漫长的历史发展过程，虽然在很早的时期，舞台上就有故事的搬演，但戏剧演出是时间艺术和空间

艺术的结合体，具有瞬时性的特点。古代艺术家演出的音声形貌，早已消失在漫漫的历史长河中。成熟的文学剧本，不仅保留了古代戏曲的文学精华，也是戏剧艺术成熟的基础。王国维基于对戏剧文学的极大重视，在《宋元戏曲史》中有言：“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始。”正是鉴于此，笔者初踏入戏曲研究时，首先便将目光投向了元杂剧。经过一段时间的学习和研究，撰写了《元杂剧艺术生产论》一书，从剧本的写作、文本的传播、舞台的演出、观众的接受等角度，探讨元杂剧艺术本体的特性、作者和传播者的生存状态等问题。该书出版后，笔者的研究又回到了中国古代诗文学上，但却一直保持着对宋元文艺的兴趣。无论是自己的学术研究，还是指导研究生，都不时会涉猎到宋元时期的文艺形式。这本《宋元戏曲论稿》就是这些工作的初步成果。

本书集中探讨了三个问题：一是宋元音乐曲艺与元杂剧的关系；二是元杂剧“一人主唱”的艺术体制；三是元散曲的美学特征和传播方式。无论是元杂剧还是元散曲，在某种程度上，都具有音乐文学的特性。元杂剧虽是一种戏剧艺术，但由于其吸收了宋金时期传统燕乐、民间俗乐等音乐形式，继承了宋金曲艺复杂的结构形式和演唱艺术，以曲牌联套的方式构成主要的戏剧结构，所以，元杂剧可以说是一种以音乐为中心的戏剧形式。元散曲则与我国歌诗传统一脉相承。作为配合音乐演唱的歌辞，歌诗从先秦到宋元，艺术形态有许多变化。我国诗歌从产生时起就与音乐融为一体，《诗》乐亡而乐府继起，乐府逐渐演变为徒诗，又有词体出现，词体成为一种依谱填词的雅化的格律诗后，更适宜于配合时调新声演唱的曲体又成为歌诗的主流。

作为音乐诗剧的元杂剧和作为歌曲的元散曲，歌唱都是其重要的艺术表现形式，有必要进行深入研究。从元人燕南芝庵《唱论》、

周德清《中原音韵》等开始，元曲的歌唱，一直受到学界的重视。“一人主唱”是元杂剧戏剧音乐体制的重要特点，前修时贤多有论述。当研究生朱玲选取“元杂剧‘一人主唱’体制”为论文题目时，笔者十分赞同。在其后的写作过程中，师生相互砥砺讨论的情景，如在目前。现在笔者将其中部分内容整理后收入本书，也希望能对元杂剧戏曲艺术的研究有所补益。

本书收录的关于宋元戏曲文艺的论稿，有些已经公开发表过，有些尚未刊行。无论是已发表的或未发表的文稿，这次都进行了整理，力求全书风格大体一致。但毕竟书稿写作于不同时期，且出自我们两人之手，可能在论述上还有少量重复之处。此外，由于作者学养的局限，本书定还存在许多不尽如人意之处，还祈各位方家教正。

钟涛

二〇一四年十一月四日

目 录

CONTENTS

第一章 宋大曲中的以歌舞演故事 1

一、唐宋大曲概述 1

二、宋金杂剧院本大曲的使用 5

三、宋代演故事的舞曲 8

四、宋代叙事性大曲的故事 12

第二章 宋元市井中的俗曲传播 16

一、宋元市井中流行的俗曲 17

二、宋元俗曲传播的载体和渠道 22

三、民间曲文化和文人歌诗的沟通 26

第三章 南宋初蠲罢教坊与市井文艺的繁荣 30

一、南宋初年的蠲罢教坊 30

二、蠲罢教坊与市井文艺繁荣 34

三、宫廷与市井文艺的交流 36

第四章 元杂剧“一人主唱”体制的艺术生成 42

- 一、“一人主唱”的界定 42
- 二、歌诗传统对元杂剧演唱体制的影响 47
- 三、宋金歌舞伎艺与“一人主唱” 57
- 四、宋金说唱伎艺与“一人主唱” 70
- 五、宋金杂剧与元杂剧“一人主唱” 80

第五章 元杂剧“一人主唱”体制的分类 83

- 一、按主唱者扮演的角色个数分类 84
- 二、按主唱角色与主要人物的关系分类 101
- 三、元杂剧前后期主唱类型的比较 107

第六章 “一人主唱”对元杂剧表现特征的影响 112

- 一、“一角主唱”与元杂剧的抒情特征和意境的形成 112
- 二、“多角主唱”与伸缩自如的叙述时空 122
- 三、“一人主唱”对音乐体制的影响 127
- 四、主唱者与宾白者、观众的关系 137

第七章 元散曲的体式生成及美学特征 144

- 一、元散曲曲体的艺术生成 145
- 二、元散曲与古代歌诗的审美传统 164
- 三、元散曲的内容范围和审美精神 169
- 四、元散曲的审美风格 175

第八章 元散曲的创作主体和传播方式 186

- 一、创作主体的多样性 186

二、与传统文学相似的创作和传播方式 192

三、散曲作为歌诗的创作和传播特点 197

四、元散曲创作传播和消费中的新因素 203

主要参考文献 209

附录 王季思《全元戏曲》209 种杂剧主唱统计表 214

第一章

宋大曲中的以歌舞演故事

唐宋时期，大曲是一种流行的艺术形式。就现存资料看，唐大曲和宋大曲在表现的内容和具体的艺术形式上都存在差异。其中，宋代大曲中以歌舞的形式演述故事的特征尤为明显。本章试图描述宋大曲演述故事的种种情形，并注意这种以成套曲子演述故事的方式，与北杂剧套曲以歌舞演故事之间的渊源关系。

一、唐宋大曲概述

大曲是我国古代一种大型的音乐歌舞相结合的艺术形式，唐宋时期传播尤盛。王国维认为：“大曲自南北朝已有此名。南朝大曲，则清商三调中之大曲，《宋书·乐志》所载者是也。北朝大曲，则《魏书·乐志》言之而不详。至唐而雅乐、清乐、燕乐、西凉、龟兹、安国、天竺、疏勒、高昌乐中均有大曲（见《大唐六典》卷十四《协律郎》条注）。然传于后世者，唯胡乐大曲耳。其名悉载于《教坊记》，而其词尚略存于《乐府诗集》近代曲辞中。宋之大

曲，即自此出。”^①

《教坊记》载唐代大曲名四十六：

踏金莲 绿腰 凉州 薄媚 贺圣乐 伊州 甘州 泛龙
舟 采桑 千秋乐 霓裳 后庭花 伴侣 雨霖铃 柘枝胡僧
破 平翻 相驼逼 吕太后 突厥三台 大宝 一斗盐 羊头
神 大姊 舞大姊 急月记 断弓弦 碧宵吟 穿心蛮 罗步
底 回波乐 千春乐 龟兹乐 醉浑脱 映山鸡 吴破 四会
子 安公子 舞春风 迎春风 看江波 寒雁子 又中春 玩
中秋 迎仙客 同心结^②

《宋史·乐志十七》有宋代十八调四十大曲：

一曰正宫调，其曲三，曰梁州、瀛府、齐天圣；二曰中吕
宫，其曲二，曰万年欢、剑器；三曰道调宫，其曲三，曰梁
州、薄媚、大圣乐；四曰南吕宫，其曲二，曰瀛府、薄媚；五
曰仙吕宫，其曲三，曰梁州、保金枝、延寿乐；六曰黄钟宫，
其曲三，曰梁州、中和乐、剑器；七曰越调，其曲二，曰伊
州、石州；八曰大石调，其曲二，曰清平乐、大明乐；九曰双
调，其曲三，曰降圣乐、新水调、采莲；十曰小石调，其曲
二，曰胡渭州、嘉庆乐；十一曰歇指调，其曲三，曰伊州、君
臣相遇乐、庆云乐；十二曰林钟商，其曲三，曰贺皇恩、泛清
波、胡渭州；十三曰中吕调，其曲二，曰绿腰、道人欢；十四
曰南吕调，其曲二，曰绿腰、罢金钗；十五曰仙吕调，其曲
二，曰绿腰、彩云归；十六曰黄钟羽，其曲一，曰千春乐；十

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第36页。

② 崔令钦：《教坊记》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第17页。

七曰般涉调，其曲二，曰长寿仙、满宫春；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。^①

但现存的唐大曲曲辞很少，“《乐府诗集》七九录〔水调歌〕、〔凉州歌〕、〔大和〕、〔伊州歌〕、〔陆州歌〕五曲，已最丰富。诸曲皆创于玄宗时。当时声诗，七绝最盛，诸大曲内之各遍，乃亦用七绝为多，彼此相应。据传辞，且多直接借用当时诗人成作入遍。……如〔水调歌〕第三遍用韩翃之七绝入破，入破第二遍用杜甫《赠花卿》七绝，第五遍用无名氏七绝……”^②《乐府诗集》“近代曲辞”所录商调曲〔水调〕、〔伊州〕、〔石州〕，宫调曲〔凉州〕，羽调曲〔大和〕等，曲辞都是五七言绝句。“敦煌曲内所见大曲，有〔苏幕遮〕、〔斗百草〕、〔阿曹婆〕、〔剑器辞〕、〔何满子〕等，或用齐言，或否，多出上述五曲情形之外，不必皆借用声诗”^③，不过，无论是《乐府诗集》所录，还是敦煌曲中所见，曲辞是齐言还是杂言，内容多以抒情为主。

就曲名看，唐大曲中，似乎也有一些故事性的。如〔吕太后〕〔一斗盐〕〔羊头神〕〔大姊〕〔急月记〕等，但曲辞都不传。唐代表演故事的小戏，是踏摇娘、参军戏之类，以成套大曲演述故事的情形尚未见。现存宋大曲、法曲、舞曲等，则不乏叙事性比较明显的作品。刘永济《宋代歌舞剧曲录要》由曾慥《乐府雅词》、王明清《玉照新志》、史浩《鄮峰真隐大曲》、《高丽史·乐志》、《松隐乐府》等录出大曲、舞曲、法曲九种。其中有些叙述了完整的故事。而由《武林旧事》中的“官本杂剧段数”的杂剧存目，也可

① 脱脱：《宋史》，中华书局1977年版，第3349页。

② 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社1982年版，第331页。

③ 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社1982年版，第333页。

推测出，在宋杂剧中，不乏以大曲形式叙述故事之作。

唐大曲“以声与舞为主，而不以词为主，故多有声无词者。自北宋时，葛守诚撰四十大曲，而教坊大曲，始全有词。……此种大曲，遍数既多，自于叙事为便，故宋人咏事多用之。”^①大曲分隶各个宫调，每套大曲专属一个宫（或调）。唐宋大曲的结构很复杂，关于其形式也各说不一。一般来说，唐宋燕乐大曲有三大部分：先是有拍无歌的器乐合奏，称为“散序”；再为有拍有歌的“排遍”；末音乐歌舞并作，而以舞蹈为主，称为“破”。“散序”、“排遍”、“破”各部分又分“遍”，遍数多少不等。《乐府诗集》所载唐大曲歌辞，器乐演奏部分和舞蹈形式都从略，但《水调歌》前小序言此曲“凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破”，^②仍可想见其歌舞并作的演出场面。晚唐至宋，自首自尾的整套大曲已很少演出，常是截用大曲后边的“破”部分，称为“曲破”。现存宋大曲不仅曲辞内容和形式较唐大曲为多，而且保留了较多演出场景中的歌舞提示语，从而显现出更多歌舞并作的大型叙事性表演艺术的特点。宋大曲中以歌舞演故事，还不是很成熟，但毕竟是以一个宫调数支曲子的形式，载歌载舞表现一个故事。正如刘永济先生所言“盖宋代剧曲既上承唐代大曲之后，又下开金、元杂剧之先，实古今戏剧发展的枢纽”。^③研究宋大曲怎样以歌舞演故事，不仅让我们能全面了解宋代大曲艺术的发展，更为我们窥测其后以歌舞演故事的北杂剧套曲的形成渊源，提供了新的视角。

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第37页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局1979年版，第1114页。

③ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，古典文学出版社1957年版，第31页。

二、宋金杂剧院本大曲的使用

宋金杂剧院本中，使用大曲曲调者不少。王国维先生《宋元戏曲考》，就周密《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”存目做了考证，说其中“用大曲者一百有三”。这些大曲曲辞已佚，但就其中有些名目看，明显是叙事的。如六么（绿腰）二十本中的《王子高六么》《崔护六么》《莺莺六么》《女生外向六么》；瀛府六本中的《醉院君瀛府》；梁州七本中的《四僧梁州》《食店梁州》《法事馒头梁州》；伊州五本中的《裴少俊伊州》《闹五伯伊州》；薄媚九本中的《简帖薄媚》《错取薄媚》《郑生遇龙女薄媚》；降黄龙五本^①中的《列女降黄龙》《双旦降黄龙》《柳玘上官降黄龙》；道人欢四本中的《越娘道人欢》；大圣乐三本中《柳毅大圣乐》；中和乐四本中的《霸王中和乐》《封陟中和乐》；剑器二本中的《病老爷剑器》《霸王剑器》；君臣相遇乐一本的《裴航相遇乐》；彩云归二本之《梦巫山彩云归》《青阳观彩云归》；罢金钗一本之《牛五郎罢金钗》。

这些运用了大曲的杂剧名目，我们已不能确知所叙故事内容和表演方式。就名目的形式看，大多是以人名冠在大曲名前，如《崔护六么》《莺莺六么》《裴少俊伊州》《柳毅大圣乐》《牛五郎罢金钗》等，也有的是以人物身份冠在大曲名前，如《霸王中和乐》《病老爷剑器》《霸王剑器》等，还有的可能是将故事核心情节冠

① 《宋史·乐志》所列大曲无此名，但张炎《词源》卷下明言：“如六么，如降黄龙，乃大曲。”（《词源疏证》第96页，中国书店，1985年版。）

于大曲名前，如《简帖薄媚》《错取薄媚》《郑生遇龙女薄媚》《梦巫山彩云归》等。这些宋杂剧，很可能是运用了大曲的形式，歌舞相结合地讲述了人们熟知的故事。

宋杂剧中可能存在的运用大曲形式演故事的情形，我们只能悬想^①，但宋人词中，有记录以大曲歌舞演故事情景者。如洪适词中反映的就是以《南宫薄媚》舞和《降黄龙》舞表演故事。

《句南宫薄媚舞》：

羽觞棋布，洽主礼于良辰；翠袖弓弯，奏女妖之妍唱。游丝可倩，本事愿闻。

答

蹋软尘之陌，倾一见月肤；会采萍之洲，迷千娇于雨梦。且娥眉有伐性之戒，而狐媚无伤人之心。既吐艳于幽闺，能齐芳于节妇。果六尺之躯不庇其伉俪，非三寸之舌可脱于艰难。尚播遗场，得尘高会。

遣

兽质人心冰雪肤，名齐节妇古来无。纤罗不蜕西州路，争得人知是艳狐。歌舞既阑，相将好去。^②

《句降黄龙舞》：

伏以玳席接欢，杯滟东西之玉；锦裯起舞，钗横十二之金。咸驻目于垂螺，将应声而曳茧。岂无本事，愿吐妍辞。

① 胡忌《宋金杂剧考》（订补本）（中华书局，2008年版）第33页引用了杨荫浏之言“（宋杂剧）取原来的大曲，去掉了它原来的舞，而用剧来代替”后，说：“不过到现在，还没发现‘去掉大曲原来的舞’而成为较自由的舞蹈以适应戏剧所需的例子（使用曲破者，其例有）。另一方面，大曲有使用代言体的例子也没有找到。”

② 唐圭席：《全宋词》（第二册），中华书局1965年版，第1371页。

答

眇流席上，发水调于歌唇；色授裾边，属河东之才子。未
满飞鹑之愿，已成别鹄之悲。折荷柄而愁缕无穷，剪蛟绡而泪
珠难贯。因成绝唱，少相清欢。

遣

情随杯酒滴郎心，不忍重开翡翠衾。封却软绡看锦水，水
痕不似泪痕深。歌罢舞停，相将好去。^①

《句南宫薄媚舞》表现的是郑六遇妖狐的故事，《句降黄龙舞》
表现的是歌舞伎柘枝与裴质的恋爱故事。由勾词中“奏女妖之妍
唱”“愿吐妍辞”“歌舞既阑”“歌罢舞停”等，可见歌舞并起的演
出，所用大曲分别是《南宫薄媚》和《降黄龙》。而由勾队词中
“本事愿闻”“岂无本事”之语，答词和遣队词对故事轮廓及人物
情感的描写，推想歌舞表演中，应当有故事的演绎。

郑生和外貌美丽品质坚贞的狐妖任氏的恋爱悲剧，出于唐传奇
《任氏传》。“官本杂剧段数”中的《莺莺六么》《柳毅大圣乐》
《裴航相遇乐》等，本事也源自唐传奇。这套《南宫薄媚舞》，如
果称之为《任氏薄媚》，或《郑生遇狐女薄媚》，也似无不妥。是
否可以设想，“官本杂剧段数”那些有故事性的大曲名目，演出情
形也与此类似呢？^②

① 唐圭璋：《全宋词》（第一册），中华书局1965年版，第1371页。

② 胡忌《宋金杂剧考》（订补本）（中华书局，2008年版）第33页说：“或许这
类歌舞演出在当时也是称为‘杂剧’的缘故，所以《武林旧事》的‘官本杂剧
目’中就把它记录下来了。”可否设想洪适所记这两套大曲歌舞，其实和《武
林旧事》官本杂剧段数所记大曲名目本质是一样的呢？