

元杂剧本体论

王俊德 白俊卿 ◎著



中国戏曲发生、发展、形成、成熟以及元杂剧演出体制、脚色扮演、唱腔声律等方面的考论，通过对中国戏曲的发生、发展、生成以及体制、音律、演出等方面的论述，旨在杂剧多元文化背景下，通过对元杂剧文化与艺术的重新思考，揭示元杂剧艺术及传统文化的内涵，希望能为古代戏曲与音乐教学提供有益的借鉴，并能够成为古典文学、古典音乐爱好者与研究者的参考书目，同时也希望能为广大爱好者与研究者的提出，新的研究空间与思路，从而对传统戏曲文化有一个比较深刻与全面的认识。

北岳文艺出版社

元杂剧本 体论

王俊德 白俊卿◎著



北京文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

元杂剧本体论 / 王俊德, 白俊卿著. —太原: 北岳文艺出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5378-3896-2

I. ①元… II. ①王… ②白… III. ①元曲—戏曲文
—学评论 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 114324 号

书 名 元杂剧本体论

主 编 王俊德 白俊卿

责任编辑 王国柱

封面设计 名典印业

出版发行 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社

地 址 山西省太原市并州南路 57 号

邮 编 030012

电 话 0351-5628696 (营销部)
010-58200905 转 801 (北京中心发行部)
0351-5628688 (总编办)

传 真 0351-5628680 010-58200905 转 802

网 址 <http://www.bywy.com>

E - mail bywycbs@163.com

印刷装订 山西德胜华印业有限责任公司

开 本 787 × 1092 1/16

字 数 270 千字

印 张 18.5

版 次 2013 年 6 月 第 1 版

印 次 2013 年 6 月太原第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5378-3896-2

定 价 30.00 元

目 录 MULU

绪 论	1
-----------	---

上编：戏曲的起源、形成与成熟

第一章 中国戏曲之起源辨	7
--------------------	---

第一节 各种关于戏曲起源的观点	8
-----------------------	---

第二节 戏曲发生于巫觋活动	15
---------------------	----

第二章 中国戏曲因素的独立发展	22
-----------------------	----

第一节 戏曲歌舞因素的发展历程	25
-----------------------	----

第二节 戏曲表演因素的发展历程	40
-----------------------	----

第三节 戏曲其他因素的发展历程	51
-----------------------	----

第三章 中国戏曲的雏形	71
-------------------	----

第一节 戏曲雏形的出现	71
-------------------	----



第二节 戏曲雏形的演变	74
-------------------	----

第三节 从戏曲雏形到戏曲的初步形成	79
-------------------------	----

第四章 中国戏曲的形成——宋金杂剧

83

第一节 宋金杂剧形成的社会、文化环境	83
--------------------------	----

第二节 宋金杂剧的演出体制	90
---------------------	----

第三节 宋金杂剧的脚色与音乐	95
----------------------	----

第五章 诸宫调对我国戏曲形成的影响

101

第一节 诸宫调的形成	102
------------------	-----

第二节 《刘知远诸宫调》与《西厢记诸宫调》	106
-----------------------------	-----

第三节 诸宫调的音乐体制	113
--------------------	-----

第四节 诸宫调对元杂剧的影响	122
----------------------	-----

下编：元杂剧的体制、脚色与音律

第六章 中国戏曲的成熟——元杂剧

129

第一节 元杂剧体制的确立	130
--------------------	-----

第二节 元杂剧成熟的原因探析	137
----------------------	-----

第三节 元杂剧的作家作品	153
--------------------	-----

第七章 元杂剧的剧本结构

168

第一节 一本四折一楔子	168
-------------------	-----

第二节 关于“折”的探析	172
第三节 关于“楔子”的探析	175
第四节 题目正名	179
第八章 元杂剧的宾白	185
第一节 宾白的内涵	185
第二节 宾白的作者辨析	192
第三节 宾白的功能	195
第九章 元杂剧的脚色行当	204
第一节 脚色的内涵	204
第二节 脚色行当的形成	210
第三节 元杂剧角色行当的类型与特征	214
第十章 元杂剧的音乐结构	227
第一节 元杂剧的宫调与曲牌	227
第二节 元杂剧的连套规律	231
附录：元杂剧传奇英雄形象研究	235
导 论	235
一、传奇英雄形象的分类及其总体特征	239
(一) 英雄形象的分类	239
(二) 英雄形象的总体特征	246



二、传奇英雄形象的成因	252
(一) 厚重的文化积淀	252
(二) 强烈的现实刺激	260
(三) 主体心态的写照	268
三、传奇英雄形象的审美价值	272
(一) 程式化	273
(二) 脸谱化	276
(三) 朴素化	278
参考文献	282
后 记	288

绪 论

杂剧不但是元代文学的代表，而且在中国文学史上有着特殊的地位。王国维在其《宋元戏曲考序》云：“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。”^①王国维把元曲提高到与唐诗、宋词并列的地位，可见元杂剧的重要地位。我们认为，王国维之所以把元曲看做是“一代之文学”，一个重要的原因应该是元曲在中国文学发展史上处于一个新的转折期，也就是我们通常所说的雅文学与俗文学的分化期。元代以前，我国的文学主要是由散文、诗、词所构成，文学的创作与消费群体主要是文人士大夫精英阶层，换句话说，文学与普通百姓的距离相对要远得多。这种现象到了元代后开始发生了重大变化，戏剧、小说开始大量出现，并得到飞速发展，王国维所谓的元曲也就成为元代最具代表性的文学样式，并取得了辉煌的成就，在文学史上与唐诗、宋词分庭抗礼。可以说，元曲作家在积淀了四千年文明的中华大地上，用他们对社会与人生独特的理解和感受，综合了各种传统戏剧的因素，将深刻的人生哲理和深厚的东方文化灌注于神奇而浪漫的戏曲表演中，不仅生动地表达了那个时代的现实生活，同时也成为了中华优秀传统文化不可分割的一部分，成为了中国文学的宝贵财富。因此，在某种程度上来说，对元杂剧的认识与研究，也是对中国传统文化的深入了解和对中国传统文化的继承与发扬。

^① 王国维：《宋元戏曲史》。中华书局，2010：1

由于杂剧的成就非常突出，且在文学史上的地位重要，以至于人们在提到元曲时首先想到的就是元杂剧。其实王国维所说的元曲，并不仅仅指元杂剧，而是对杂剧、散曲与南曲戏文的统称，杂剧只是其中最为重要的一类。所以，严格来说，把元杂剧说成元曲是不恰当的。由于我们在本文中主要探讨的是杂剧，所以，在撰写的过程中，一律称之为元杂剧或北曲杂剧，而对于散曲与南戏则并不涉及。

我们这里首先确立的就是一个研究标准，也就是说用什么样的标准来展开研究。众所周知，我国的戏曲是一门综合性很强的艺术形式，是由故事、诗歌、音乐、舞蹈、杂技、讲唱文学、演员表演、舞台效果、剧场布置等等要素所构成的、具有整体性的有机体，所以，我国戏曲既有剧本创作，也有演出体制，既是文学的，又是艺术的，所关涉的问题千头万绪，如果不对其发生、发展及形成、成熟进行一个整体的梳理，就很难把握其本体特征，所以，我们在对元杂剧的剧本结构、音乐结构、脚色体制等问题进行探讨之前，首先要对以下几个问题进行一个简单的说明。

一、戏曲与戏剧的概念

历史上首先使用戏曲这个名词的是元代的陶宗仪，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：“唐有传奇，宋有戏曲、唱浑、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”陶宗仪所谓的戏曲专指元杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇，以至近世的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。众所周知，王国维《戏曲考原》中对戏曲所下的定义是：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”虽然王国维先生对戏曲的概念得到了学界多数研究者的认同，但不得不说，长期以来，对戏曲与戏剧的概念的认识依然存在着诸多不同意见，甚至理解颇有差别。造成这种现象的一个重要原因，我们认为这是由于戏曲本身是一个历史的现象，是随着社会的发展、艺术形式的更新而不断变化与发展的，不可能静止不动，即使是成熟后的戏曲，也会随着社会的发展而不断注入新质，或吸收其他艺术形式，或丢弃自身本来存在却不被时代所接

受与认同的因素，这就造成了不同时代的研究者对戏曲的认识和理解存在较大的不同，或者说，这些变化也使研究者对戏曲的理解本身就存在一个不断变化的过程。这就为我们提出了一个问题，即如何能够比较正确地把握戏曲的本质，如何给予戏曲一个比较合理的定义？

我们认为，虽然戏曲和其他任何一种艺术形式一样，是在不断变化中发展的，但是，作为一种艺术形式，即戏曲之所以是戏曲，“自有其贯穿于历史发展全程的质的规定性^①”，我们只要能够把握住这一质的规定性，“从是否具备了戏曲构成的必不可无的条件出发^②”，就可以进行概念的界定。但是，问题在于，由于研究者对于整个戏剧活动的重新理解存在较大差异，导致概念的难以统一。面对这样的困境，我们不得不重新回到王国维所做的定义上来。客观地说，王国维先生对于戏曲概念所做的定义具有很大的合理性，也就是说，王氏在很大程度上把握住了戏曲之所以成为戏曲的“质的规定性”。那么，戏曲贯穿于历史发展全程的质的规定性是什么？我们认为，戏曲质的规定性就是王国维所提到的四个基本要素，即歌、舞、演（代言）、故事。换句话说，凡是成熟的戏曲就应该具有以上四个基本要素。这里有一个以语言为主的话剧的问题，因为话剧基本是没有歌舞的，似乎与我们所谓的“质的规定性”有所抵牾。但是，众所周知，话剧基本上不属于我国古代戏曲史的范畴，可以不必加以考虑。但是，我们同时也要指出，戏曲虽然是一门综合艺术，虽然是由多种要素构成，但这些要素之间并不是简单的叠加，而是一个有机的整体，而且还应该有一定的比较固定的程式与表演体制，在程式化的表演体制中，各种戏曲因素相互配合并构成一个完整的整体，只有这样，才能算是成熟的戏曲。所以，我们并不把歌舞小戏、说唱表演等只突出戏曲某一

① 陈多：戏剧形成期研究方法的点滴思考。戏曲研究第30辑，文化艺术出版社，1989：6。

② 陈多：戏剧形成期研究方法的点滴思考。戏曲研究第30辑，文化艺术出版社，1989：6

种或某几种因素的曲艺形式看做是戏曲，也不把那些故事情节简单、以诙谐嘲笑为主的表演形式看做戏曲。正是在这样的标准下，我们认为，王氏对戏曲所下的定义虽然不一定是最完美、最恰当的，但至少有很大的合理性，也比其他定义更多地能为学术界所认可，所以，在本著作中，我们基本上以此为戏曲的标准，并综合戏曲的其他诸如化妆、舞台、动作、程式化、表演形式、剧本结构等因素进行整体考虑，然后确定历史上出现的各种戏曲因素及其属性。

此外，我们还希望能对“戏曲”与“戏剧”这两个概念进行简要甄别。

一般而言，戏曲是戏剧的类概念。戏曲的概念产自本土，上文已经提到至迟至元代的陶宗仪就在其《南村辍耕录·院本名目》中提到戏曲这一概念。而戏剧的概念来自西方，戏曲突出“曲”的重要性，而戏剧突出“故事”的重要性。戏剧可以有“曲”，也可以没有“曲”，显然这个概念要比戏曲大得多，我们通常所谓的歌剧、话剧、哑剧、歌舞剧等都可以归入戏剧的范畴，而我们传统意义上的戏曲却只能指北曲戏文、南曲戏文、明清传奇和各地方剧种以及今天的京剧。可见，我们传统意义上的戏曲显然不能涵盖西方戏剧的所有内涵，所以，有不少研究者主张将戏曲与戏剧加以区分。这种观点虽然也有一定的道理，但我们认为，我们所研究的戏曲是狭义的戏曲，尤其是本著作中的研究对象仅仅限于元杂剧（即北曲杂剧）及元杂剧之前的戏曲因素，这是我国古代戏曲史主体的重要部分，它与后来的南曲戏文、明清传奇和地方剧种以及京剧等传统戏曲活动一起构成了我国戏曲史的主体，所以，我们认为，没有必要把戏曲和戏剧这两个类概念进行区分，而采取了狭义的戏曲概念。当然在行文过程中以及转引过程中也会由于习惯运用一些戏剧的概念，但我们所谓的戏剧与戏曲在内涵上基本是一致的。

二、戏曲因素的分化与融合

我们认为，中国戏曲相对于西方戏剧而言，显然成熟得较晚，但不能就此认为我国戏曲的起源或发生就一定晚于西方戏剧。我们认

为，中国戏曲与西方戏剧一样，同样产生于上古时代的巫觋活动，而且当时已经初步具备了戏曲的四大要素，如果正常发展，我国的戏曲的成熟也许就是另外一种情况。造成这一状况的原因也许有很多，但其中最重要的原因就是周代的礼乐制度的形成。由于我国过早地进入了以分封制为主要政权形式的新的历史时期，因而使得各戏曲因素在礼乐制度的限制下被迫与政治结合，从而产生了分化，并在以后很长的时期内在相对独立的领域各自发展，直到宋金时期才开始有了第二次全面融合的机会，并在元代迅速成熟并同时走向辉煌。

元代由于社会环境、文化环境以及文人生存状态的特殊性，使得我国的戏曲有了成熟的契机。其实，在元日之前，由于我国戏曲各因素已经高度成熟，无论是歌舞艺术还是说唱艺术，无论是表演形式还是演出内容，无论是动作身段还是化妆行头等等戏曲因素，均已经达到了纯熟的地步，但是，由于局限于组织能力和认识能力，一直由民间艺人所承担的准戏曲的演出一时之间不能进行有效的融合，因而我国戏曲迟迟没有成熟起来。

元代科举制度的中断为我国戏曲的成熟带来了契机，对于处于蒙古灭金、灭宋战争中沦入社会底层的北方士子来说，最大的痛苦并不是山河易主所造成的故国沦亡之悲，而是高度发展的封建制度及其思想文化体系的崩毁所导致的人格扭曲与自我的迷失。科举制度的中断，使元代文人在一夜之间失去了原有的精神依傍，为了得到生活的保障，也为了排解心中的苦闷，元代文人不得不走向杂剧的创作，转而在杂剧创作中倾泻他们心中无限块垒不平之气。

文人的加入成为了我国戏曲成熟最后的也是关键的力量。由于各种戏曲因素已经达到了相当高的程度，只需在特定的条件下有人把他们进行有效的综合，形成一种程式化的演出形式或演出体制，戏曲这种新的艺术形式就可以迅速得以成熟。所以，我们认为，我国的戏曲之所以成熟较晚，重要的原因是由于受到礼制的限制（这一点后文还将详细论述），之所以在元代能够迅速成熟并走向辉煌，是由于元代特殊的社会文化环境与文人的参与。正是在这样的标准下，我们对我国戏曲的发生发展、形成直至成熟进行了比较详细的探讨，并在此基



础上对已经成熟的元杂剧剧本、演出、脚色、音律等体制进行了论述，并对一些有争议的问题提出了自己的看法，希望能够通过对元杂剧艺术及传统文化内涵的揭示，为古代戏曲与音乐研究与教学提供一些有益的借鉴，并能够成为古典文学、古典音乐爱好者与研究者的参考书目，同时也希望能为广大爱好者与研究者提出一些新的研究空间与思路，从而达到对传统戏曲文化有一个比较深刻与全面的认识。

上编：戏曲的起源、形成与成熟

第一章 中国戏曲之起源辨

相对于西方戏剧的形成或成熟，中国戏曲相对要晚得多。按照一般的理解，时代越近，越容易考察出其起源、特质与形成的过程，然而，令人困惑的是，中国戏曲虽然形成较晚，但在把握中国戏曲的源流与本质时却显得非常不易，即使是关于中国戏曲的起源问题，也在学术界存在很大争议。西方的戏剧早在古希腊时期就已成熟，而且也对其本质有了比较深刻的了解，早在亚里士多德时代，便从表现性与再现性两个方面对悲剧的概念进行了界定：“悲剧是对于一桩严肃，完整，有相当广度的事件（动作）的摹仿，它的媒介是语言，具有各种藻饰，分别在剧的各部分使用，他的方式与动作来表达（表演），而不是用叙述，期以唤起悲悯与畏惧之情，使这类情感得到陶冶（宣泄）。①”这一概念明确指出，悲剧的特征既不同于史诗，也不同于小说等其他艺术。可以说，早在公元前三世纪，亚里士多德就抓住了悲剧的艺术特征，并从演出形式上揭示了悲剧的根本属性，从而也把握住了悲剧的本质特征。这不仅标志着古希腊戏曲的成熟，而且说明古希腊人对戏曲的深刻理解。而反观我国戏曲的形成与成熟以及对戏曲的认识与研究，却要晚得多。众所周知，我国戏曲一直到宋元时期才成为一种独立的艺术形式，或者说，我国戏曲一直到宋元时期才得以

① 亚里士多德：诗学，罗念生译，济南：齐鲁书社，1986：14。

成熟，而且，在戏曲成熟后很长的一段时间内，古代的学者对于我国戏曲的起源、形成的认识都比较模糊。王国维之前，几乎没有比较深刻的关于戏曲的论述，或只语片言，或支离破碎，或散点透视，或标准不一，或仅涉及一点而不及其余，或流于表面而未能把握其本质。

总之，几乎没有像西方戏剧理论那样运用诸如再现与表现理论、接受美学、冲突律等文学与美学理论进行探讨，因而也没有形成系统的、理论性较强的研究成果。直至近代以来，学者王国维先生《宋元戏曲考》的出现，才真正打破了这种局面。在《宋元戏曲考》中，王国维先生不仅探讨了我国戏曲的起源、发展与成熟，并对戏曲的概念、特征、源流等方面对我国戏曲进行了比较细致而深入的论述，从而奠定了后世研究中国戏曲的基础，其后的学者刘师培、姚华、周贻白、廖奔、刘彦君、许地山、郑振铎、常任侠、康保成等人也在王国维的基础上对我国戏曲的起源、形成与成熟进行了全方位的研究与论述，争议之声也随之而起，至今没有一个被公认的权威观点。而且，随着戏曲理论研究的不断深入与西方各种理论的不断引入，对于中国戏曲起源的新观点也时有出现，为了方便后面的论述，有必要对各种观点做一个简单的梳理。

第一节 各种关于戏曲起源的观点

大致来说，关于中国戏曲的起源有歌舞说、巫术说、综合说、傀儡说、外来说、劳动说、游戏说、百戏说^①等不下十几种观点，我们摘其要逐一梳理，以便后文对戏曲起源探讨做一个准备。

一、宗教祭祀说

宗教祭祀说最早是由王国维先生提出来的，在《宋元戏曲史》中，王国维认为：“后世戏剧当自巫优二者出。”“巫以乐神，优以乐

^① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979。

人^①”。巫指古代女巫，觋指男巫。巫、觋均是以歌舞娱神的职业，常扮演鬼神，王国维认为“巫觋之兴，在少皞之前。”^②少皞即少昊氏，尊号称为金天氏，又名金德王。少昊乃帝号，名摯，曾修太昊之法，故曰少昊。按中国古代社会的发展来看，少皞是处于传说的时代。《史记》中记尧舜亲自参与祭祀天地、山川、百神，可以想见有巫、觋以歌、舞娱神的活动。这些部落的首领，大概都是巫觋一类的神职人员，后随着祭祀活动的变化与式微，巫觋人员渐变为优，即演员。

王国维的宗教祭祀说得到了很多研究者的认同，而且考察我国古代祭祀活动，早在《礼记》中就有关于“蜡八”祭祀仪式的记载，所以，宗教祭祀说不仅有比较充足的理由，而且也对后世的研究产生了较大的影响，如著名的研究者董每戡先生就由中国的蜡祭而联想起古希腊的酒神祭，并由此过渡到对傩仪式的探讨上^③，进一步对戏曲起源于宗教祭祀做出了贡献。

二、歌舞说

歌舞之说由来已久，早在我国明清时期就有人提出过此类观点，如吴伟业《北词广正谱·序》就指出：“今之传奇，即古者歌舞之变也”；程羽文《盛明杂剧·序》中也说：“曲者，歌之变，声乐也，戏者，舞之变，乐容也。”但最早对这一观点进行系统阐述的也是王国维。王国维从戏曲的歌舞因素出发，把戏曲的起源上溯到了古代的巫舞，在《宋元戏曲史》的开端即言“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”^④并指出在“灵”以歌舞“象神”、“乐神”的活动中，已经存在着后世戏曲的萌芽。王国维的歌舞说其实与其巫觋说是一致的，即戏曲起源于歌舞，而歌舞起源于巫，只是巫比歌舞更早一些，但由于歌舞是戏曲的两大因素，所以，与戏曲的关系更为直接。之后，姚华等人更

① 王国维：《宋元戏曲史》，中华书局，2010年：4。

② 王国维：《宋元戏曲史》，中华书局，2010年：1。

③ 黄天骥，董上德编：《董每戡文集》，中山大学出版社，2004。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，中华书局，2010年：1。



是直接对“戏”“剧”二字作文字学上的溯源，得出戏剧起源于上古祭祀仪式上的歌舞。张庚、郭汉城《中国戏曲通史》开篇云：“中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞^①”。还有一些论者认为，人们在战事、畋猎等实践活动之后，为了宣泄感情，常常再现事件的过程，表演歌舞，其中有些片断具有叙事性质，可视为后代戏剧的前驱。

三、模仿说

“模仿说”也被称之为“优孟说”，理论基础来源于西方。在关于艺术理论的论述中，艺术起源说是“模仿”是西方非常古老的一种观点。古希腊哲学家德谟克里特、苏格拉底、亚里士多德等都有着艺术起源于模仿的说法。日本学者青木正儿力主此说，认为“优孟衣冠”故事开滑稽剧发达之端绪^②。

在我国古代，虽然没有明确提出模仿说的理论，但也有关于中国的戏曲起源于模仿的观点。如明代的杨升庵就认为《史记·滑稽列传》中所记述的“优孟衣冠”开“开科打诨”戏曲。清代焦循在其《剧说》中也认为，优人的特长就是“肖人之形容，动人之欢笑”。在前人的基础上，廖奔等人认为：“秦代以前的优戏表演，戏剧化程度并不强，主要是通过便捷戏谑的语言运用谐音、夸张、归谬等手段处理谈论素材，使之产生诙谐滑稽的效果，逗人发笑。^③”此说侧重于戏曲中的情节因素，也有一定的道理。康保成先生也认为：“最早的戏剧文学应该以口述形态呈现。由于种种限制，迄今所知最早的戏剧文学样式，应当是先秦的‘优语’。‘优语’本为古代俳优口述，后人记录成文字资料流传下来。^④”康保成先生的意思是，先秦的优戏应该是“迄今所知最早的戏剧文学样式”。

① 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》。中国戏剧出版社，1980：1

② 青木正儿：《中国近世戏曲史》。中华书局，2010。

③ 廖奔，刘彦君：《中国戏曲发展史（第一卷）》。太原：山西教育出版社，2003.45。

④ 康保成：《中国戏剧史研究入门》。上海：复旦大学出版社，2009：78。