

知识丛书

元代杂剧

顾肇仓著

528

研究所

元 代 杂 剧

顾肇仓 著

《知识丛书》編輯委员会編

知识就是力量。一个革命干部需要有古今中外的丰富知识作为从事工作和学习理论的基础。《知识丛书》就是为了满足这个需要而编印的；内容包括哲学、社会科学、自然科学、历史、地理、国际问题、文学、艺术和日常生活等知识。为了使这一套丛书编写得更好，我们期望读者们和作者们予以支持和合作，提供意见和批评。

《知识丛书》编辑委员会

元 代 杂 剧

书号1612

作 家 出 版 社 出 版

(北京朝内大街320号)

字数55,000 开本787×940毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $3\frac{5}{8}$ 插页2

1962年11月北京第1版 1962年11月北京第1次印刷

印数00001—10000册 定价0.30元

北京新华印刷厂印刷 新华书店发行

目 次

| | | |
|----|---|-----|
| 一 | 名称和淵源 | 1 |
| 二 | 产生的背景 | 6 |
| 三 | 剧本的面貌 | 13 |
| | (甲)折——(乙)楔子——(丙)宾白—— (丁)曲調——(戊)題目正名 | |
| 四 | 脚色和化装 | 25 |
| | (甲)脚色——(乙)面部化装——(丙)服装 | |
| 五 | 排場 | 33 |
| | (甲)劇場、舞台——(乙)場面——(丙)砌 末——(丁)乐队 | |
| 六 | 演出 | 37 |
| | (甲)冲場——(乙)上場詩——(丙)唱—— (丁)白——(戊)科——(己)效果——(庚)收場 | |
| 七 | 宮調 | 45 |
| 八 | 作家 | 53 |
| | (甲)总况——(乙)分期——(丙)重要作家 | |
| 九 | 作品 | 99 |
| | (甲)总况——(乙)分科——(丙)取材 | |
| 附录 | 現存元杂剧剧目 | 105 |

一 名称和渊源

元杂剧，一般习称为元曲；就是元代的戏剧。

“杂剧”，最初是一个总的名称，意即各种类的戏、杂戏；约始用于唐代末年^①。宋、金两代都有杂剧；但所包括的内容，仍然不是纯粹的戏剧。到了元代，各种条件成熟，在前代歌舞剧、滑稽剧和讲唱艺术的基础上，发展成了真正、纯粹的戏剧。于是仍旧沿用了“杂剧”这个名称；到后来便单独占用了这个名称；并把它的含义、范围，明确地限制专指正式戏剧，而不包括戏剧以外杂耍等类的技艺。元杂剧这个名称，就是这样建立起来的。

元杂剧是综合了初期戏剧和讲唱艺术两个重要因素，发展而成的。

首先，谈谈戏剧因素。唐代已有包括乐、歌、舞、演、白五种形式的歌舞类及滑稽类的简单戏剧。继之而起的是宋代杂剧。宋杂剧以

^① 见李德裕《李文饒文集》卷十二《論故循州司馬杜元穎追贈》第二狀。事在唐文宗太和时。

末泥(脚色名)为长,每四人或五人为一场。分四段演出:先做寻常熟事一段,名曰“艳段”。次做正杂剧(即正戏,杂剧的中心),通名为“两段”;大抵以故事世务为滑稽、諷諫。最后是“散段”,叫做杂扮或杂旺;多半借装某些地方的“乡下人”,“以资笑諷”。金代也有杂剧,与宋代相同。金杂剧末期,又有一个别名叫做“院本”。因为它是行院人(妓女、乐人、伶人、乞者等类人)冲州撞府流动演唱所用的戏剧脚本,故名“院本”。内容方面,继承了宋杂剧的滑稽、歌舞的传统性质,以耍闹为主,注重发科调笑,也偶有加唱一二支曲子的。实际上已成为一种独立的短剧。

其次,是讲唱文艺因素;包括诸宫调和散曲。

诸宫调,是宋、金时代民间非常流行的、讲唱文艺中的一种体制(现存著名的《董解元西厢记》就是这种体制)。它以唱辞和说白相间杂,配着音乐,来唱说一个较长的完整故事。唱词方面,在音乐曲调的选择和组成上,它汲取了唐宋大曲、法曲、词、宋唱赚和当时流行的俗曲小调,并把它按“宫调”(详见第七节)声律的类别,将属于同一宫调的两个以上的曲调编排起来,组成“一套”;然后“一套”接联“一套”,成为

規模宏偉的長篇敘事詩。例如“黃鍾宮”所屬的曲子有〔侍香金童〕〔出隊子〕〔降黃龍袞〕等；“南呂宮”有〔一枝花〕〔應天長〕〔瑤台月〕等；“雙調”有〔豆葉黃〕〔攪箏琶〕〔文如錦〕〔菱荷香〕等；“大石調”有〔暮山溪〕〔吳音子〕〔玉翼蟬〕〔紅羅袄〕〔還京樂〕等；……“黃鍾宮”、“南呂宮”就是“宮”，“雙調”、“大石調”就是“調”；合稱為“宮調”。（《董解元西廂記》用了三宮、十一調。）每一宮或調所屬的曲子都很多；只要把屬於同宮或同調的兩個以上的曲子組合在一起，加上尾聲或不加尾聲，就構成一套。把許多套联接起來，就是“諸宮調”。唱奏時，一人主唱，偶有兩人對話或和聲的跡象，但非主要形式。伴奏的主要樂器用琵琶，輔助樂器用鑼、鼓和板。

這種體制，有故事情節，有人物，有說有唱，還有樂器伴奏，和戲劇已經非常接近。所不同的是：諸宮調由一個人、以第三者的身份來敘述故事，沒有表演動作；而戲劇（如元雜劇）則是由幾個或更多的人分別扮演故事中的人物，他們各以自己（我）的身份發言，加上表演動作或舞蹈，以及舞台、道具的安排布置等等條件，就成了正式戲劇。在諸宮調的基礎之上、向前邁進一步而成為元雜劇，是順理成章、頗為自然的事情。我們看看：元雜劇由一種腳色主唱；有

不少地方还带有叙述体残留的痕迹，都是元杂剧继承诸宫调而来的很好说明。

散曲，通指小令和散套两个部分。

小令，在“词”（长短句）的体制中也有这个名称，是和慢词相对而言的。可以这样说：曲里面的小令，就是词里面的小令的延续、扩大、和发展。它的作用，仍不外用来抒写个人情感或描绘景物；虽也用来在歌筵酒畔吟唱，但基本上未脱离案头欣赏的范畴。不过，字数、用韵已不像词限制得那么严格，可以略加增减、伸缩。

散套，是以小令为单位，像诸宫调一样，将属于同一“宫”或“调”的几支或更多的小令按照一定的次序排列起来，组成“散套”（有的小令可入散套，有的不能入）；也叫做“套曲”或“套数”。它的作用，可以用来叙述较完整的情节、事迹，描绘较复杂的心理、感情，有时也可发发议论，谈谈哲理，总之，它比小令是更丰富、更充实了。人们也经常在花下樽前，配着乐器，歌唱这种流行的动人的套曲，以怡情悦性，娱乐嘉宾。

散套虽然汲取了诸宫调联套的方式，但也有改革的地方：诸宫调的一套，比较简单，一般只由一两支曲子或加尾声组成；而散套所用的曲子要多好几倍。同时，一支曲子的上下阕（段），诸宫调仍然沿用词调的旧法，认作是一个

曲調；而散套則用半闕，或把上下闕分开当作两支曲子使用（下闕叫做“么篇”，簡写为“么”，即后篇之意）。这些都与諸宮調不同，而有所改进；也都为元杂剧所采用。

綜合以上各点，可以看出：戏剧因素中的：歌唱、舞蹈、表演、戏弄等方面；讲唱文艺因素中的：唱辞和說白相間而以歌唱为主的长篇故事的体制，以宮調为綱的音律联套的方式，和当时在北方流行的北曲等等有用的因素，都为元杂剧所汲取，加以提炼、变化，遂成了元杂剧这一新的体制。——当然，这只是一个极为簡單的輪廓。

二 产生的背景

元杂剧沿着文艺发展的道路、本身成长的过程，已略如上述。现在来谈谈它产生的社会背景——当时的政治、经济等社会情况和其他客观条件，是个什么样儿；对于它又起了些什么作用。

元代蒙古族统治阶级，从北中国到整个中国的统治当中，始终贯串着种族压迫、种族歧视的政策，例如大家都知道的事实：灭了南宋以后，把当时的中国人分为四个等级看待，即：蒙古人、色目人（包括西域各部族，亦称“诸国人”）、汉人（较早被统治的黄河流域的汉人和金人等）和南人（最后被统治的长江流域及其以南的中国人）。这四种人在政治、法律、军事以及更主要的经济等方面，都有贵贱等级之分；待遇有很大的差别。这样的作法，当然是为了分化、便于统治的缘故。

阶级压迫随着种族压迫而愈加深化：政治上的黑暗，官吏的贪污腐化，随着军事占领而大量地侵占民田，异常频繁和沉重的徭役，无止境

的高利貸剝削，成千上万的人口一次又一次地被擄掠、被买卖，加上几乎每年都普遍发生的旱涝虫疫等自然灾害，以及在战争期间对坚守不降的军民的大规模屠杀，等等；生活在那样混乱时代的人民，真是水深火热，民不聊生！当时展轉呻吟的广大人民群众，实在生活不下去了，就紛紛反抗、起义，少則千百人，多則几万以至几十万人；从南到北，从东到西，到处都点着反抗的火焰，此仆彼起，与元代政权相終始。广大人民既有反抗的实际行动，当然也会有把这种反抗行动、意識和身受的痛苦反映出来的要求，这就赋予了元杂剧以积极的、反抗的重要思想內容。而通过杂剧的艺术形式，反映出这种行动和要求的重大責任，就落到了許多优秀的元杂剧作家的身上。

元王朝崛起于北方，經濟和文化都很落后，为了有效地統治横跨欧亚的大帝国，所采取的統治办法和任用官吏的制度，都是适应他們的經濟、政治和文化条件，并掺杂着种族歧視而訂制出来的，与中国历代傳統有很大的不同。这里只想談談任用官吏的制度。

中国历代都是通过地方推荐或科举考試制度，来选拔一部分知識分子补充到政权机关中

去；知識分子也认为这是唯一的正当的出路。但元代却不如此：掌握軍事、政治大权的，是蒙古族或色目人中的貴族、軍人，并以世襲、承蔭——血緣关系，由他們的子孙繼續担任重要职位。中下层的官职，則由各种“吏員”（如稅吏、庫吏、令史、典吏等）分別担任和升充。工匠、医、算、阴阳等行业，也都各設官职专管其事。这些吏員和各行业的官儿，并不需要具有很多知識；而中国傳統式的知識分子，一方面瞧不起这些官儿，同时，也干不了他們的行道。在这种情况下，真的“百无一用是书生”了！

元王朝对于被征服的汉人、南人很不放心，为了限制他們的知識分子参加政权，虽經許多大官僚們多次建議，恢复中国行之已久“开科取士”的办法，但都拖延沒有实行；一直到元代中年，想略为緩和一下汉人、南人对自己的反对，才勉勉强强断断续續举行过几次科举考試。即使这样的考試，汉人、南人依然不能取得与蒙古人、色目人平等的地位。

不仅如此，随着蒙古貴族、元帅、万户、千戶們的铁騎所及，千万被擄掠去当工奴、农奴的人民当中，也包括大批大批的“儒士”在內。元最高統治者曾經多次禁止这种行为，或勒令把被擄的儒士釋放为良民，才使得其中极少数幸运

的儒士們暫時脫離了奴隸地位。由此看來，讀書人在這個時代，社會地位特別低下，大概確是事實，“九儒十丐”（元代社會地位最低下的兩個階層是讀書人和乞丐）的說法，元雜劇里所說“秀才每（們）當正軍”、“儒人顛倒不如人”的感嘆，不是沒有根據、不是沒有理由的。

一般讀書人處在這種境遇，絕大多數較正派的，既不願屈身於蒙古族，又不願棄儒為吏；既不甘心於才能的埋沒，又不能不為生活謀一條出路；於是，其中有些人就和兩宋以來社會上編寫講唱文藝的團體——書會——結合起來，替他們編寫人民群眾所喜愛的各種講唱文藝的腳本。由於這些人飽經苦難的歷程，飽看各種黑暗現象，和廣大人民的不幸遭遇血肉相連，息息相通；深刻体会到人民的痛苦，也深深知道人民內心里蘊藏着什麼樣的哀怨和忿怒，以及如鯁在喉、一吐為快的傾瀉感情的迫切要求；因而，用他們蘸飽了血淚的筆，写下了時代的黑暗和辛酸，写出了人民的忿怒和呼聲，這是必然的事情。

這樣看來，人民的苦難和願望，需要人來抒寫；而一些和人民生活在一起的正直的讀書人竟毅然承擔這份重大責任，發揮出自己的才能；既反映了時代的脈搏，又傾吐出自已的悲憤。

因之，这种新兴文艺——元杂剧，一經創作、建立，便風起云涌，为广大人民所喜爱，演唱于当时，流傳于后世，这也是非常自然的事。

此外，元杂剧又是在元代都市畸形发展条件下的产物。

元王朝統治整个中国以后，农业生产上采取的措施，如：占大量耕地为牧场，在腹里（中央直轄地区）及各行省选择肥沃田地实行軍事屯垦，对貴族賜田、賜戶；或者把良田变成草地，或者掠夺人民的土地、高度集中起来，或者把农民擄掠去变成农奴、工奴。这种办法，无疑的对社会生产力起着破坏作用。但另一方面，对各种工匠却相当重視和优待，建立各类作坊，集中人数众多的工匠于大都市里，让他们制造各种手工业产品、軍需用品等，以滿足統治者生活享乐的消費，軍事需用，和对外貿易的需求。当时，元帝国橫跨欧亚两洲，陆路、海路的中外交通都相当发达；中外貿易也相当繁荣，东南沿海一带設立了許多市舶司专管其事。据当时西人馬可孛罗《行紀》所述的汗八里城（即大都；现在的北京）和杭州等城市的情况，其繁荣程度，都十分惊人。其中可能有夸大之处，但是可以相信：当时統治者把主要靠武力从东、西各地掠夺来的

丰富物资，把工匠們大规模制造出的物品，怎样来消费、享受，怎样来分赐与各个贵族、臣下，怎样用来和外国换取其他物品——这种集中和分散，总是在几个大都市里进行的。由于这种原因，促使这些大都市暂时畸形的繁荣，也是可以理解的。

环绕统治者消费享乐，和军事、商业目的，在少数几个大都市里，聚集起来人口众多的城市居民当中，一部分是吃饱喝足了闲得无聊的统治者：大大小小的贵族、官吏、地主，千千万万的军官，以及中外富商豪贾等，都需要娱乐，满足他们的生活享受。另一方面，广大被统治者的各个阶层，他们同样需要文化娱乐，以求得一个抒愁解闷、倾泄自己痛苦、表露自己愿望的场所。所以，大都市和娱乐行业有其不可分割的联系——并且前者往往刺激着后者，为后者提供物质条件，是后者兴盛起来的重要客观因素。只要看现存元代刊行的杂剧脚本，上面不是印着“大都新编”，就是标明“古杭新刊”（杭州是南宋首都，后又成元代在南方的军事、商业重地）；再看元代大戏剧家们，前期聚集在大都，后期集中在杭州；都足以表明二者不可分的密切关系了。

各种客观条件既已具备；源远流长的讲唱艺术本身发展也到了足以向前再迈进一步，成为纯粹、独立的戏剧的主观条件也完全成熟了；又经过像关汉卿、王实甫那样一些天才的剧作家的意匠经营，孕育创造，便开放了这一枝我国文学史上的奇葩——元杂剧。

三 剧本的面貌

元杂剧脚本的面貌，只要略为看几本作品，就可获得一个大致的印象；它是由折、楔子、宾白、曲调等几个部分构成的。分别介绍于下。

(甲) 折 或写作“摺”，南戏和后来的传奇里都写作“齣”或“出”；大概演出时备用的台本，是写在折叠式的小本本手摺上的，故名为“摺”，简写成“折”。

元杂剧一般情况，全剧分为四折，可能是沿承宋杂剧的四段而来的；个别杂剧也偶有五折或六折的。一折略相当于现代戏剧的一幕，是杂剧组成的一个单位。一折里又可分为几场（也有一折就是一场的）。例如《窦娥冤》第一折中，从赛卢医上场到张驴儿父子和蔡婆同下为第一场；从正旦窦娥上到本折末数人同下为第二场。同剧第二折中，从赛卢医上到张驴儿下、赛卢医下为第一场；从卜儿蔡婆上到张驴儿拖正旦、卜儿同下为第二场；从净扮孤上到本折末同下为第三场。分场的标准，是以全部演员进入后台、前台上没有演员为断；如果前台上还留