



元代杂剧艺术

元杂剧史论丛书

徐扶明 著

上海古籍出版社

中华戏剧史论丛书

叶长海 主编



元代杂剧艺术

徐扶明 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

元代杂剧艺术/徐扶明著. —上海:上海古籍出版社,2014. 10

(中华戏剧史论丛书)

ISBN 978 - 7 - 5325 - 7205 - 2

I. ①元… II. ①徐… III. ①元曲—研究 IV.
①I207. 37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 039453 号

中华戏剧史论丛书

元代杂剧艺术

徐扶明 著

上海世纪出版股份有限公司 出版
上海古籍出版社

(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)

(1)网址:www.guji.com.cn

(2)E-mail:gujil@guji.com.cn

(3)易文网网址:www.ewen.co

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海崇明裕安印刷有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 10.125 插页 3 字数 235,000

2014年10月第1版 2014年10月第1次印刷

印数:1—1,500

ISBN 978 - 7 - 5325 - 7205 - 2

I · 2805 定价:36.00元

如有质量问题,请与承印公司联系

总 序

中华戏剧历史悠久、源远流长。它的历史形态从未断绝，但常变化出新，成了一种最为根深叶茂而又独具风貌的艺术门类。对中华戏剧的研究，已有许多成果面世，展示了中华戏剧在各个时代的风貌及在各有关元素、层面、领域的表现。现在是到了有必要亦有可能展开总结提高、深入开掘的工作，并在此基础上建立“中华戏剧史”乃至“中华戏剧学”的系统学科的时候了。《中华戏剧史论丛书》的编辑出版，正是对此一时代需求的一种回应。

中华戏剧艺术涵蓄了中华民族历史发展过程中出现的各个时代、多个门类的艺术形式，是集诗、歌、舞、杂技、曲艺以及新出现的多种艺术样式的集合体。长期以来对中华戏剧艺术的研究，由于学业上的沿习或观念上的局限，存在着偏重案头文本而忽视场上演艺的倾向。本丛书则立足于还原戏剧艺术本来面目的“大戏剧”观念，注重作为“演出艺术”的戏剧的“立体性”研究，注重对多重艺术元素融合创新的历史总结，力求突破以往艺界与学界所习惯的戏剧研究框架和内部格局，从而拓展研究领域。

这对于建立一门完整而又科学的戏剧艺术学,其意义不言而喻。

中华戏剧既是中华民族历代创造的结果,亦是世界文化交流的结晶。本丛书自然十分注重对各民族文化及世界文化交流的历史总结。因而,我们推动的研究可为当代戏剧艺术创造实践及艺术理论创新提供历史借鉴,亦可为进一步开展民族文化交流及国际文化交流提供历史经验及现实启示。

对中国戏剧历史研究具有开创性意义且影响最为深远的是一个世纪前王国维的《宋元戏曲史》(1913)。吴梅的《中国戏曲概论》(1926)及日本青木正儿的《中国近世戏曲史》(1930)紧随其后。此后较重要的著作有徐慕云的《中国戏剧史》(1938)、周贻白的《中国戏剧史长编》(1960)和《中国戏曲发展史纲要》(1979)、张庚与郭汉城主编的《中国戏曲通史》(1981)、董每戡的《说剧》(1983)等。这些著作的问世,为中国戏剧史的研究奠定了非常坚实的基础,特别是对基本史料的开掘、对元明清名家名作的分析、对历代重要戏剧文化现象的描述诸方面,已取得相当丰硕的成果,其贡献巨大。此后,另有一些“戏剧史”或“戏曲史”亦各有特色,如《中国演剧史》(田仲一成,1998)、《中国戏曲发展史》(廖奔、刘彦君,2000)、《插图本中国戏剧史》(叶长海、张福海,2004)、《中国戏曲通鉴》(王永宽,2008)、《中国古代戏剧形态研究》(黄天骥、康保成等主编,2009)等。

与此有关的,尚有诸多方面的研究。其一是专门的文本、资料汇编或文献、文物研究,如《宋元南戏百一录》(钱南扬,1934)、《古本戏曲丛刊》(初、二、三、四、五、九集,1954—1984)、《善本戏曲丛刊》(1—6辑,1984—1987)、《方志著录元明清曲家传略》(赵景深、张增元,1987)、《宋金元戏曲文物图论》(山西师大戏曲文物研究所编,1987)、《全元戏曲》(1—12卷,王季思主编,1990—1999)等。其二是断代史的研究,如《宋金杂剧考》(胡忌,

1957)、《唐戏弄》(任半塘,1958)、《元代杂剧艺术》(徐扶明,1981)、《明清传奇史》(郭英德,1999)、《中国近代戏曲史》(贾志刚主编,2011)等。其三是剧种史的研究,如《昆剧演出史稿》(陆萼庭,1980)、《秦腔史稿》(焦文彬,1981)、《中国京剧史》(上、中、下,集体编著,1990—2000)、《中国藏戏史》(刘志群,2009)等。其四是对相关领域的研究,如《中国伶人血缘之研究》(潘光旦,1941)、《古剧说汇》(冯沅君,1947)、《说俗文学》(曾永义,1978)、《傩戏、少数民族戏剧及其他》(曲六乙,1990)、《戏曲美学》(陈多,2001)等。其五是对戏剧综合体中各艺术元素的研究,如《中国剧之组织》(齐如山,1928)、《戏剧表演论集》(阿甲,1962)、《昆曲格律》(王守泰,1982)、《戏曲舞台美术概论》(栾冠桦,1993)、《戏曲音乐概论》(武俊达,1993)、《戏曲优伶史》(孙崇涛、徐宏图,1995)等。此外,对有关中国戏剧史的一些专题(如中国戏剧的起源、中国传统戏曲的前途与命运)的讨论,对历代戏剧名家名作的研究,对戏剧理论史的研究,对各地方戏曲剧种的调查研究,对表演艺术家的评传等等,亦时出佳绩。

值得特别指出的是,近年来《中国戏曲志》编委会在全国全面展开调查研究,十余年间出全30卷。这对于我们全面了解全国各地、各民族的戏剧历史及现状提供了前所未有的极大的便利。近年还出版了许多规模较大的工具书,如《中国曲学大辞典》、《古本戏曲剧目提要》、《中国昆剧大辞典》等,对于了解戏剧学的艺术门径及前人的研究成果,从而继续深入展开研究也都大有帮助。

以前的所有研究成果,为我们“新的”研究提供了重要的启示,使今后的研究比以往的研究有更高的基础。在展开新的戏剧研究的时候,对于前人的研究成果,我们将十分注意学习、提炼,吸收其学术精华;而对于前人认识上的一些局限,则尽可能

予以克服。

这里即以王国维《宋元戏曲史》为例。王国维的《宋元戏曲史》开启了戏曲研究的一代风气，并形成有关中国戏曲史的一些主流观点。这些观点传播广远，影响深刻，其学术价值与理论意义不可低估。但由于时代的前进和学术的发展，一些概念的涵义因时而变，某些主流观点亦不时受到挑战。这里试举数例，略予阐说。

一、关于“戏剧”与“戏曲”的概念。已知“戏剧”一词始于唐代，“戏曲”一词始于宋代，但开始出现时的含义与今天大不相同，此后其义亦常有各种变化。王国维笔下的“戏剧”主要指演出艺术，“戏曲”主要指剧本文学，故称无剧本的为“上古至五代之戏剧”，称有剧本的为“宋元戏曲”，并认为“真戏剧必与戏曲相表里”。时至当代，我们所称“戏剧”或“戏曲”都是指演出艺术，不过，通常以“戏剧”为全称（包括戏曲、话剧、歌剧、木偶剧等等），而以“戏曲”为特称（特指中国传统的“以歌舞演故事”的戏剧）。本丛书的“戏剧”即是一个全称。

二、关于中国戏剧的起源与形成。以往主流派意见认为中国戏剧起源于上古而形成于宋元。这一派观点细分之又有形成于两宋、宋金、金元等之别。近数十年来有不少学者对此说提出异见，遂有形成于先秦、汉代、北齐至唐代诸说。“先秦说”又有两派，其一证之以古优如“优孟衣冠”，其二证之以《诗经》、《楚辞》。“汉代说”主要证之以《东海黄公》，称此为中国最早的戏曲剧目。“北齐至唐代说”主要证之以《踏谣娘》，称此为中国第一出略具规模的歌舞剧。

三、关于“成熟戏剧”的标志。王国维因循西方近代文学观念，主张戏剧之是否成熟，其标志在于有无剧本。而这正是中国戏剧形成于宋元一说的理论依据。但由于对“剧本”的认识有

异,于是就有了唐代是否有剧本,《诗经》、《楚辞》是否有部分剧本因素等等问题的争论;近年又有了吐火罗文《弥勒会见记》是不是剧本的讨论。但已有不少学者指出,有无剧本并不是戏剧是否成熟的唯一标准,不能把幕表戏体制下的中国戏曲、外国的即兴喜剧等戏剧类型排除在成熟戏剧之外。现代有些戏剧流派甚至主张剧本并不是戏剧的必要条件。有人则认为戏剧的最根本生命力在于它的“剧场性”,在于人与人的当场的“活的交流”。

四、关于“叙事体”与“代言体”。王国维认为“真戏剧”除了必须有剧本之外,其体裁则必须为“代言体”而非“叙事体”。所谓“叙事”,主要指扮演者以与角色有一定距离的叙事者身份进行表演;“代言”则主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。曲艺表演总是以叙事体为主,而以代言体为辅。至于戏剧,由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事,所以一般多是以“代此一人立言”的代言体方式进行表演。但中国戏曲并非只限于使用代言体表演方法。元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等,都包含有以叙事者身份介绍戏剧内容的叙事性质;曲文唱词也同样有属于叙事性质者。20世纪30年代以来,德国戏剧家布莱希特提出“非亚里士多德”式的“史诗剧”,又称为“叙述体戏剧”。在他的戏剧中常有“歌唱者”之类人物出现,以达到他所追求的“陌生化效果”。布氏把戏剧看作是“讲一段故事”,有似于中国说唱那样的“叙述体”。此类戏剧新观念,已与西洋传统写实主义戏剧大相径庭,而与中国的“写意性”戏剧精神相通了。中外戏剧实践的新探索、戏剧观念的新突破,都为我们深入认识中国传统戏剧提供了新的视角。

本丛书十分关注当代戏剧实践中出现的新现象、新问题,十分关注近期来戏剧观念的变化,亦努力在研究中选取行之有效

的新视角、新方法,以期别开中国戏剧研究的生面。基于此,本丛书着重刊布近年来的最新研究成果,同时,亦着意选择前辈学者于 20 世纪八九十年代出版但因故未能广为传播的、至今依然具有创新意义的学术著作,予以重版刊行。希望能于数年间形成中华戏剧史论研究的新系列。

叶长海

2012 年 10 月 16 日

自序

多年来,我和一些文艺工作者、中学语文教师、大学文科学生及其他爱好文艺的青年人,都有过接触。他们知道我从事戏曲方面的工作,我们就常常交流些有关戏曲的问题。他们对元代一些著名的杂剧作品,如《西厢记》、《窦娥冤》、《李逵负荆》、《陈州粳米》之类,很感兴趣,而对元杂剧的艺术形式,却是比较生疏的。他们一再鼓励我对元杂剧作些专题研究,从而传播戏曲知识,批判继承戏曲遗产,以利于繁荣戏曲艺术。在大家的帮助下,我一边学习,一边写作,几经寒暑,数易其稿,总算写了《元代杂剧艺术》这么一本书,呈献在广大读者的面前。如果它还能起点“聊供参考”或“抛砖引玉”的作用,那正是我所希望的。

长期以来,前辈学者对元杂剧曾作过多方面的研究,近时学者对元杂剧的研究,又探讨了新问题,取得了新成果。我从他们的著作中,得到了不少启发,吸收了有益的成分。这让我节省了时间和精力,还丰富了本书的内容。

读者一看这本书的目录,就可以知道,全书共十八章,每一章一个专题。第一章、第二章、第三章,对元杂剧兴起和衰落的

论述,对作家、作品以及演员的介绍,都只是勾勒出一个粗略的轮廓,作为了解一般情况的绪论。在这三章之后的各章,着重在比较系统地探讨、介绍元杂剧的艺术及其形式,并尽可能地联系舞台演出。这是本书的重点。

在本书写作过程中,对某些专题的探讨,限于历史资料不足,有的地方只得从略。比如《论演员》一章,对元代杂剧演员在表演艺术上的成就,谈得极为简略,就是因为这个缘故。元杂剧是戏曲艺术,曾经长期流行在舞台上,要探讨它的艺术形式,应当联系舞台演出。可是,这方面的现存资料也极少,所以,我的有些推测,不免有牵强、臆测的地方。毋庸讳言,诸如此类的不足和缺点,确实是存在的。我诚恳地期待着广大读者和专家们的评正,使我能够得到进一步提高。

在这本书的写作过程中,很多老师和同志热情地给予我支持。有的借阅藏书,有的提供资料,有的解答疑难问题,有的阅看本书初稿并提出修改意见。尤其是赵景深老师、邵曾祺同志、吴新雷同志,帮助我最多。老师和同志们乐于助人的深情厚意,正体现了我国社会主义社会的新风尚。在这里,谨致谢忱。

徐扶明
一九七九冬于上海

目 录

自 序	1
第一章 元杂剧的兴起和衰落	1
第二章 作家与作品	23
第三章 演员	51
第四章 楔子	69
第五章 折子	85
第六章 场子	98
第七章 戏剧结构	114
第八章 联套	132
第九章 一人主唱	147
第十章 唱词	162
第十一章 宾白	181
第十二章 科介	197
第十三章 衬字	213

第十四章	增句	226
第十五章	情景描写	236
第十六章	脚色	256
第十七章	题目正名	275
第十八章	演出	289
后记	徐循行	312

第一章

元杂剧的兴起和衰落

(一)

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。元朝政府就曾禁止民间“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《四库全书总目提要》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。^①

杂剧之名,并非始于元代,而是在晚唐时期就已经有过。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、目莲救母杂剧、温州杂剧、相扑杂剧,等等。可知,各种戏曲、杂技,都称为杂剧,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来看,宋杂剧主要是指滑稽短剧,如《三十六髻》、《折十钱》之类,^②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)。这里说的杂剧,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,无论在内容还是形式上,都与前代杂剧显然不同。对此,本书将分章一一论述。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,绝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。由于缺乏史籍记载,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。^③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〕。^④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〕。^⑤〔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〔黑漆弩〕、〔穆护沙〕、〔六么序〕、〔木兰花〕诸曲。^⑥

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。^⑦周德清《中原音韵》指出:“且如女真风流体等乐