

◎ 吕文丽 著

# 『诸宫调』 与中国戏曲形成

● ● ● ●

● ● ● ● ● ● ● ●

● ● ● ●

● ● ● ● ●

● ● ● ●

● ● ● ● ●

● ● ●

● ● ● ●

● ● ● ● ●

◎ 吕文丽 著

# 『诸宫调』 与 中国戏曲形成

●●●●  
●●●●●●●●  
●●●●  
●●●●●  
●●●●●  
●●●●●  
●●●●●  
●●●●  
●●●●●  
●●●●●

中国戏剧出版社  
CHINA THEATRE PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

诸宫调与中国戏曲形成 / 吕文丽著. -- 北京: 中国戏剧出版社, 2011. 4

ISBN 978-7-104-03420-9

I. ①诸… II. ①吕… III. ①诸宫调—研究—中国②戏剧史—研究—中国 IV. ①J826.5②J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第047508号

---

## 诸宫调与中国戏曲形成

责任编辑: 左灿丽

美术编辑: 常 春

责任印制: 冯志强

---

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网址: [WWW.theatrebook.cn](http://WWW.theatrebook.cn)

电话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传真: 010-58930242 (发行部)

---

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层  
(100097)

---

印刷: 北京洲际彩色印刷有限公司

开本: 880mm×1230mm 1/32

印张: 7.625

字数: 192千

版次: 2011年5月 北京第1版 第1次印刷

书号: ISBN 978-7-104-03420-9

定价: 25.00元

---

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

# 序

孙崇涛

本书是吕文丽同志据其博士学位论文修订而成。文丽于2001年至2004年期间，就读中国艺术研究院研究生部戏剧戏曲学系，本人忝为她的导师，没能很好负起指导责任，却是比较了解她这段时间极为艰难的特殊生活状况。

她在2004年完成的学位论文“后记”中，曾经感慨“三年辛苦不寻常”——老父身患绝症卧床，幼女无人照顾随身，丈夫在工作重压下心力交瘁——要在这些生活重担与沉重心理负荷中去完成繁重的三年博士学业并按时提交学位论文，任何人都可以想象其艰难程度。此外，还有文丽“后记”不曾写到的以下特殊情况：就在她进院读书之前不久，作为“挂名导师”的我，正赴美国伯克利加州大学任客座教授，因此没有对她的学业做更多具体辅导。除了通过网络对她做点有限开导之外，她的学业困难主要是靠自己刻苦自学和副导师黄克先生的帮助解决。在我回国准备对她做系统补课辅导的时刻，又偏逢本人生病住院做手术，文丽视我如长辈亲人，终日为我跑前跑后，又耽误了一些学习时间。紧接着，又是“非典”（SARS）肆虐，全民投入防抗，京城一切公务几乎全都停顿，文

丽亦随研究生院遣散而回乡，当然就更没有条件去攻读学业了。总之，在文丽就读博士生的三年内，遇到的困难非常之特殊，可谓“学不逢时”。

但是，这一切终究没有阻挡她的学业进展并写出令人满意的学位论文。

在戏曲史学界及我本人思考中，有一个长久纠结的难题，即宋金诸宫调与中国戏曲形成具体关系究竟如何？一般学者都主张，诸宫调与金元杂剧形成关系密切。但是究竟是怎样的具体关系，密切程度如何？问题始终没人去做深入仔细论证。宋金诸宫调最早诞生并盛行于山西，而文丽生长、学习、成长在山西，而且又在山西师大长年从事中国古典戏曲的研究与教学工作，让她选择这个难题攻关，写作博士学位论文，本人认为，应该是最恰当的人选和最合适的选题。于是在她入院读书之初，我们就很快确定了她的这个学位论文选题。

任何学术见解形成，都必须建筑在全面掌握相关资料和深入研究原始文献基础之上。我始终认为，作为构成戏曲学的三大基本板块——文献、史、论之学，文献之学是基础，也是从事真正学术研究不可逾越的起步。基于这种牢固认识，我给文丽设计了如下学业步骤：先不阅读相关参考资料，避免因他人见解引导而影响个人思考；先做好全部诸宫调作品的收集、辑佚、校勘和编辑工作，以完成《诸宫调全集》的编纂任务，希望这部文献总集成为文丽博士学位论文的副产品和日后可能比之学位论文更为厚重而有价值的著作；期望她的学术见解是在“全集”编校过程中逐步形成并找到相应的第一手论据。我给她上的辅导课只有半门，就是戏曲文献学中的“校勘学”与“编纂学”，希望对她的编校工作有所助益。

这样的学业设计，无疑又加重了文丽的负担，就是说，她得同

时完成两部书的写作。面对生活困境和学业重担，文丽毫无惧色。在三年的艰难历程中，她终于如期完成学位论文和基本完成《诸宫调全集》的编纂任务。她的学位论文《诸宫调与中国戏曲形成》得到参加答辩的院内外专家的一致好评，认为在论证诸宫调与中国戏曲形成之间的关系方面，较之前人，跨出了坚实而重要的步子。

文丽这篇长达十余万字的论文，立足宋金诸宫调承担为中国戏剧提供长篇叙事诗式的故事基础和在“戏”里引进便于叙事、能够演唱大型故事的音乐结构这一基本观点，细密地论证了诸宫调与宋杂剧、金院本及北杂剧之间的密切关系，深入探究了诸宫调在题材、音乐和艺术形式等诸方面影响中国戏曲形成的种种迹象及其影响方式与途径，从而得出“唯诸宫调才是中国戏曲最直接的血亲”的结论。全篇说理充分，论据扎实，逻辑严密，结论把握有度，在诸多方面都超越了前人的发掘与见识。

历经几年的深入学习和思考，文丽又对原论文作了进一步的修订和补正，充实了更加新鲜而有力的见解与论证。例如，论文第二章第三节“诸宫调与金院本及北杂剧”中，她依据2005年5月山西侯马二水发掘的金墓墓壁所写的四支诸宫调曲词，补充了诸宫调作品的原始文献，并根据侯马董墓、安阳蒋墓的戏俑排序，考察了金代说唱艺术的演出形态、发展趋势及金院本向元杂剧的过渡情形。再如，在她补写的第四章第三节“郎末与么末”中，重点阐述了“院本名目”中“院么”与“么末”概念的区别，辨析了“院么”未必如前人所说是“么末院本”的省称，而得出“么末院本”是北杂剧的先声，是以旦、末为主表演故事的院本形式这一重要的结论。此外，论文还对作为代言体说唱类的“朗末”与装扮表演类的“么末”区别，作了深入、细致的辨析。总之，修订呈现读者面前的文丽的这本论著，是她近十年间潜心研究诸宫调与中国戏曲形成关系

命题取得的成果结晶，它对于中国戏曲史学作出的贡献是值得引起大家重视的。

文丽的论著即要出版了，我向她表示祝贺！同时我也期盼她的《诸宫调全集》能早日问世。

二〇一一年元月二十五日于北京宁澹轩

# 目录

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 序                 | 孙崇涛 |
| 引言                | 1   |
| 第一章 诸宫调的艺术形式      |     |
| 第一节 诸宫调的体制渊源      | 9   |
| 第二节 诸宫调的音乐渊源      | 19  |
| 第三节 诸宫调的故事渊源      | 35  |
| 第二章 诸宫调与宋杂剧、金院本   |     |
| 第一节 北宋的勾栏伎艺       | 43  |
| 第二节 诸宫调与南宋杂剧      | 47  |
| 第三节 诸宫调与金院本及北杂剧   | 56  |
| 第三章 诸宫调影响戏曲形成的迹象  |     |
| 第一节 戏曲对诸宫调题材的因袭   | 71  |
| 第二节 戏曲对诸宫调音乐结构的传承 | 100 |
| 第三节 诸宫调对戏曲艺术形式的影响 | 139 |
| 第四章 诸宫调影响戏曲形成的方式  |     |
| 第一节 诸宫调衍生为戏曲的可能   | 154 |
| 第二节 诸宫调影响戏曲形成的线索  | 176 |
| 第三节 朗末与么末         | 189 |
| 结 语               | 201 |
| 参考文献              | 203 |
| 后 记               | 209 |
| 附 录1 诸宫调历代资料汇编    | 212 |
| 附 录2 诸宫调佚曲选辑      | 222 |

# 引言

王国维《宋元戏曲史》中说：“后世戏剧，当自巫、优二者出”直接将原始先民用于祭祀的巫舞视为“后世戏剧之萌芽”，可见中国戏剧发端很早。但是，具有现代意义的戏曲概念，却是以宋人南戏和元人杂剧为标志进入历史文化的视野的。问题由此产生：何以中国戏剧发端甚早而戏曲之形成却很晚？何以源自先秦巫、优的歌舞戏、滑稽戏会长期徘徊在歌舞杂耍、滑稽戏谑的泛戏剧形态，历经汉、唐而不能实现向戏曲的跨越？究其原因有二：其一是缺乏长篇叙事诗提供的故事基础，其二便是没有在“戏”里引入一种能够演唱大型故事的音乐结构。而这两大构成戏曲的重要元素——“戏”与“曲”，则是随着说唱艺术在宋、金、元时期的发育成熟，由说唱艺术输入戏曲艺术的。这也是中国戏曲得以在宋、金、元时期异军突起、最终形成的原因之所在。正因为说唱艺术与戏曲艺术间有着密不可分的血缘关系，所以戏曲艺术在形成之后还保留诸多说唱艺术的形式因素与审美特征，并且观赏性的戏曲演出始终被中国观众习惯性地称作“听戏”——所有这些都可以追根溯源到说唱艺术对戏曲形成的影响，透露出说唱艺术对戏曲的滋养。所以套用郑振铎先生的说法，或许可以这样说，如果没有说唱艺术的成熟，中国的戏曲艺术究竟何时才能形成大型的、综合性的文学和艺术，还真是个未知数呢<sup>①</sup>。

---

① 郑振铎先生原话作：“……或者说，如果没有‘诸宫调’的一个文体的产生，为元人一代光荣的‘杂剧’究竟能否出现，却还是一个不可知之数呢。”见郑振铎《宋金元诸宫调考》，第74页，燕京大学文学年报第一期抽印本。

正因为如此，很多学者在探讨中国戏曲的形成问题时，都注意到了说唱艺术不容忽视的重要作用。如胡忌先生的《宋金杂剧考》中说：

院本以耍闹为主，但有一部分不以耍笑为重者，其后随故事的发展而加入了整套北曲司唱，是为北曲杂剧之先声。惟其需要故事的发展，不得不借重话本的力量；惟其需要加入唱词以增强美听的价值，不得不借重于其它的讲唱伎艺；而讲唱伎艺之于话本，往往如血肉之不可割离。故南戏和北曲杂剧的成立，主要即是宋金杂剧院本和讲唱伎艺的相互结合。<sup>①</sup>

台湾曾永义教授在《也谈戏曲的渊源、形成与发展》一文中指出：

“南戏”可以说是以乡土歌舞为基础所形成的小戏再结合说唱文学发展为大戏；“北剧”可以说是以宫廷俳優歌舞散说为基础，移转民间行院人家所形成的小戏再吸收说唱文学发展为大戏。可见两者形成为“大戏”的原动力都是说唱文学，因为说唱文学可以提供极为丰富的音乐滋养和故事内容，所以只要大型说唱一注入小戏，便很容易发展成为“大戏”。<sup>②</sup>

业师孙崇涛先生认为：

中国戏曲与说唱艺术二者本身就存在着彼此传承、互为渗透的事实……作为叙述体的说唱文学作品与作为代言体的戏曲作品，除去表述的人称方式和表述者多寡两点不同之外，其余

---

① 胡忌《宋金杂剧考》第72页，古典文学出版社1957年版。

② 曾永义《戏曲源流新论》第53页，文化艺术出版社2001年8月版。

并没有实质性的区别。说唱文学作品只需稍为改换表述人称，即将第三人称改作第一人称（实际上，许多说唱亦多插用第一人称即代言体的现身说法），并将单档（或双档）表述分派为多脚表述，便很容易将它转换成戏曲脚本而通用。<sup>①</sup>

如果说中国戏曲在宋金时期得以实现“合言语、动作、歌唱以演一故事”的质的飞跃，的确与成熟的说唱艺术的滋养密不可分的话，那么，诸宫调无疑是宋金时期诸说唱伎艺中与戏曲形成关系最为密切者。诸宫调是宋金时期最流行的大型说唱伎艺，它以曲白相间、韵散结合的形式，集合若干不同宫调的曲牌连缀成套，用以歌咏一个长篇故事，故名“诸宫调”。作为宋金说唱伎艺之集大成者，诸宫调集合不同宫调、不同曲牌的歌调组合，既为戏曲的形成提供了灵活机动、富于变化的大型音乐结构，其曲白相间、韵散结合以歌咏长篇故事的形式，也为戏曲艺术奠定了叙事诗的基础——包括丰富的故事题材和叙事手段。可以说，宋金时期已发展到高度成熟状态的诸宫调距王国维所界定的“真戏曲”不过一步之遥，它不仅为戏曲的形成做了“戏”与“曲”两方面的准备，而且最终确立了中国戏曲“曲本位”的基本特征。如果说宋代滑稽戏的脚色体制和表演机制、歌舞戏的歌舞表现手段等都为戏曲的形成作了充分的准备，那么，诸宫调所提供的以音乐歌唱叙述故事的方式，则是促使戏曲最终形成的充分必要条件，是歌舞滑稽小戏实现向戏曲质变的最后一块踏板。因此，从某种意义上可以说，王国维所谓“真戏剧必与戏曲相表里”之“戏曲”，就是诸宫调。

近代学术界最早提出诸宫调与戏曲形成关系问题的是王国维，他在《宋元戏曲史》“宋之乐曲”一节论及诸宫调的作用时指出：

---

① 孙崇涛《风月锦囊考释》第227页，中华书局2000年7月版。

“若求之于通常乐曲中，则合诸曲以成全体者，实自诸宫调始”，“此于叙事最为便利”，“故宋金杂剧院本中后亦用之，非徒供说唱之用而已”<sup>①</sup>。诸宫调在宋金杂剧院本中既然“非徒供说唱之用”，那么宋金杂剧院本中究竟是如何“用之”的，就成为问题的关键。王国维的表述似乎为我们昭示了一条戏曲形成的途径，那就是：“戏（宋金杂剧院本）+曲（诸宫调）=真戏曲（歌舞演故事）”。但是限于资料，王国维的论述并没有展开，因而留有很大余地。

稍后，郑振铎先生在对诸宫调进行了全面研究之后，进一步明确了诸宫调对戏曲形成的重要作用。他认为，元杂剧一人主唱的体制来自于诸宫调的一人弹唱到底的表演形式，诸宫调以不同宫调联套讲唱故事的形式，也被元杂剧“全般的采用着”，并构成元曲四大套的基本特点，因此，“元杂剧是承受了宋金诸宫调的全般的体裁的，不止在枝枝节节的几点而已；只除了元杂剧是迈开足步在舞台上搬演，而诸宫调却是坐（或立）而弹唱的一点不同。”<sup>②</sup>在此基础上，郑振铎先生充满激情地断言：“更简捷地说来，‘杂剧’乃是诸宫调的唱者，穿上了戏装，在舞台上搬演故事的剧本，故仍带着很浓厚的叙事歌曲的成分在内。”<sup>③</sup>

可以说，郑振铎先生的《宋金元诸宫调考》开辟了学术界诸宫调与戏曲关系研究的新领域，此后，这一研究涉及了诸宫调对南北曲的题材内容、音乐结构、组织形式、表演特征等方方面面的影响，但重点却集中在音乐结构和组织形式两个方面。有代表性的，如吴则虞先生的《试谈诸宫调的几个问题》，认为：“从南戏的组织形式来看，无论是《张协状元》、《小孙屠》以至于《琵琶

① 王国维《宋元戏曲史》，第41—42页，上海古籍出版社1998年版。

② 郑振铎《宋金元诸宫调考》，第78页，燕京大学文学年报第一期抽印本。

③ 郑振铎《插图本中国文学史》第635页，作家出版社1957年版。

记》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》，最初都是不分折、不分出的，和诸宫调的基本形式相一致。又诸宫调频频换宫，换宫时又可跟着换韵，和南戏以及后来的传奇换宫换韵的情况也完全符合。可以说南戏的组织形式是诸宫调形式的发展和延伸。”<sup>①</sup>又如翁敏华先生的《试论诸宫调的音乐体制》，认为：“诸宫调在戏曲音乐的形成上实在是一个非常重要的环节。”“南戏的音乐结构却与诸宫调绝顶相似。若把南戏本子唱词说白剔除，仅剩一张音乐结构的‘网’的话，我们可以看到，这也是一种‘诸宫调’：有着一曲独用、一曲一尾和联套三种形式。”<sup>②</sup>此外，朱平楚、朱鸿二位先生在《诸宫调概说》中论及“诸宫调与戏曲发展的关系”时，说：“在体制上，元代的北曲杂剧和南曲戏文都明显地接受了诸宫调的影响。”<sup>③</sup>台湾汪天成先生的《诸宫调研究》，从音乐角度阐述了诸宫调在戏曲史上的地位与作用，认为：“诸宫调之于吾国戏剧，盖居于由以往之耍笑进为搬演歌唱之承先启后地位。”<sup>④</sup>龙建国先生的《诸宫调研究》之“诸宫调与南北曲”，也从“诸宫调与南北曲的音乐体制来看”，认为二者有“明显的传承关系”<sup>⑤</sup>，等等。所有这些研究，对于廓清诸宫调的面貌，进而探讨诸宫调与戏曲形成之间的关系，无疑是有价值的。但是，诸家所论，又各有未尽之处，或只抓住一点，不及其它，或泛泛而论，不够深入，尤其没有涉及“如何影响”的问题，即：戏曲究竟是如何借助诸宫调的踏板实现由歌舞、滑稽小戏向综合性的大戏的质的飞跃的，使得这一问题的研究显得还不够深入。

---

① 吴则虞《试谈诸宫调的几个问题》，载《文学遗产增刊》第五辑，作家出版社1957年版。

② 翁敏华《试论诸宫调的音乐体制》，《文学遗产》1982年第4期。

③ 朱平楚、朱鸿《诸宫调概说》第87页，陕西人民出版社1994年版。

④ （台湾）汪天成《诸宫调研究》第193页，U.C.Berkeley东亚图书馆藏复印本。

⑤ 龙建国《诸宫调研究》第116页，据北图博士文库藏本。

其实，早在清代，著名学者毛西河就在《西河词话》中，提出了包括诸宫调在内的说唱，可以借助“连厢搬演”的方式向戏曲过渡的观点。其略云：

金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓“连厢词”者，则带唱带演，以司唱一人、琵琶一人、笙一人、笛一人，列坐唱词。而复以男名“末泥”、女名“旦儿”者，并杂色人等，入勾栏扮演，随唱词作举止。如“参了菩萨”，则末泥祇揖；“只将花笑捻”，则旦儿捻花类。北人至今谓之“连厢”，曰“打连厢”、“唱连厢”，又曰“连厢搬演”。大抵连四厢舞人而演其曲，故云。然犹舞者不唱，唱者不舞，与古人舞法无以异也。<sup>①</sup>

如果毛氏所记不虚，戏曲是说唱借助“连厢搬演”的方式发展演化而来的话，那么说唱对戏曲的形成就不止是有影响，简直可以说就是它的母体了。而作为集说唱伎艺之大成的诸宫调对戏曲形成的影响，自然不言而喻。但是，因为毛氏是明末清初之人，距其所记之金代相去甚远，故学术界每以其说为孤证而持审慎和保留的态度，多谈“影响”，不涉“演化”。然而毛氏之说虽是一家之言，但元明迄今多有“搬演词话”、“演唱词话”的文献记载和实例，却也是不争的事实。如《元史》卷105《刑法志·禁令》条，有禁止“演唱词话，教习杂戏”之说；元·完颜纳丹等纂《通制条格》卷27《杂令·搬词》条，亦有禁止“搬唱词话”、“搬演词话”之说；而安徽贵池傩戏至今演出所用底本竟与明成化本《说唱词话》关系密切，有的甚至完全相同<sup>②</sup>。甚至今天的地方戏中，仍不乏由

① 转引自清·焦循《剧说》，见《中国古典戏曲论著集成》（八）第97页。参见《今乐考证》“连厢”条，见《中国古典戏曲论著集成》（十）第24页，中国戏剧出版社1959年版。

② 详参王兆乾《池州傩戏与成化本〈说唱词话〉》，见《中华戏曲》第六辑，山

说唱演化而成的例子，如评剧、吉剧、越剧、沪剧等。因此，只谈说唱对戏曲形成有影响而不谈如何影响，显然不够，即便不是“演化”，这个问题也仍有进一步探讨之必要。

关于“如何影响”的问题，黄仕忠先生在论及《南戏北剧之形成与发展》时，已有所涉及。他认为，“从南曲戏文的体制、表述方式看，它是在讲唱文学高度发展的基础上，融合代言性表演而构成的一种突变”，并进一步在注释中解释道：

充分注意变文以降的说唱文学的发展与戏曲的关系，已渐成学术界的共识。因为说唱文本加以代言的表演，即可“突变”而构成戏曲。晚近的越剧、沪剧等皆是由清唱加以代言表演而变成戏曲新剧种的。另外，早期藏剧的剧本，即是说唱本，80年代贵州安顺“地戏”，也是如此。关于这一点，曲六乙《宗教祭祀仪式：戏剧发生学的意义》一文有较好论述。故戏曲完全可能是独立成熟发展的宋杂剧等前戏剧表演“嫁接”于诸宫调等说唱形式而形成的。<sup>①</sup>

而廖奔、刘彦君二位先生在《中国戏剧发展史》中则从“西域艺术对于戏曲的影响”的角度，提出了诸宫调承前启后的桥梁作用：

到宋金诸宫调出现后，实现了用歌咏说唱的形式完整地叙述一个故事的功能，更为戏曲的诞生准备了叙事手段。诸宫调是由许多不同宫调的曲子连缀而成一种长篇的说唱故事的体裁，和当时其它一些说唱体裁如转踏、唱赚不同，它具备了庞

---

西人民出版社1988年2月版。

① 黄仕忠《南戏北剧之形成与发展》，见《文学遗产》1997年第4期。

大的篇幅，从而具备了巨大的叙事容量，又具备了精密和严谨的乐曲结构，便于人们在其中从事创作和演唱。只有到了这个程度，中国戏曲从唱曲发展变化而来的中间环节才能够接通。<sup>①</sup>

这种思路无疑从宏观上更能切中问题的要害，惜其因非专论而均未及展开。因此，笔者即试图沿着这一思路，在前人研究成果的基础上，立足戏曲史，结合文本、文献、文物，通过对诸宫调艺术形式的渊源追溯，诸宫调与宋杂剧、金院本的关系研究，诸宫调影响戏曲形成的具体迹象之考察，以及诸宫调影响戏曲形成的线索之探讨等四个方面，深入研究诸宫调对戏曲形成的具体影响之所在，以期对中国戏曲的形成有一个更全面、更清晰的认识。

---

① 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》（第一卷），第133页，山西教育出版社2000年10月版。

# 第一章 诸宫调的艺术形式

诸宫调是以曲白相间、韵散结合的形式，集合若干不同宫调的曲牌，以歌咏长篇故事的大型说唱艺术，其艺术形式既有对传统说唱艺术——如唐代变文——的继承和发展，又有对同时盛行于市井的其它说唱伎艺——如小唱、鼓子词、缠令缠达、唱赚、说话等——的吸收和借鉴，博采众长，因此成为宋金时期集说唱伎艺之大成者，为戏曲的形成奠定了“戏”与“曲”的基础。

## 第一节 诸宫调的体制渊源

宋金时期盛行的诸宫调以韵散结合、唱白相间的形式，“编撰传奇、灵怪，入曲说唱”，创造了民间叙事文学的鸿篇巨制，而这种韵散结合、唱白相间的说唱叙事体制正与唐代变文、宋代鼓子词一脉相承。

### 一、源于变文的说唱体制

就体制而言，诸宫调韵散结合、唱白相间说唱故事的形式，直