

元祿弘化法語



元杂剧作法论

黄士吉

青海人民出版社

元杂剧作法论

黄土吉著

青海人民出版社出版

(西宁市西关大街88号)

青海省新华书店发行 青海新华印刷厂印刷

开本: 787×1092毫米 1/32 印张: 9.125 字数: 187,000

1983年6月第1版 1983年6月第1次印刷

印数: 1—4,000

统一书号: 10097·404

定价: 0.74元

前 言

七百年前，在民间文学的土壤上生长起来的元代杂剧，开创了中国戏曲的新纪元。元剧不仅是中国文学史上光辉的里程碑，而且在中国戏曲史上占有极其重要的地位。伟大的元剧作家创作了许多自立于世界戏剧文学之林而毫无愧色的剧作，这些剧作直到今天仍具有一定的认识价值。

元杂剧中多数具有广泛而深刻的社会内容和优美的艺术形式。它通过丰富多彩的艺术形象的塑造，真实地反映了它那个时代的精神面貌，把我国现实主义文学推向新的高峰，表现了惊人的艺术魅力。善于认识和驾驭艺术规律，按照艺术规律生动地反映生活，是元剧作家取得成功的一个重要原因。具体说来，这些元剧在舞台形象的生动性和典型性、思想感情的真实性和真挚性、艺术形式的完美性和独创性、艺术美学的感染性和愉悦性等方面各有其独到之处，本书则主要探讨元剧在艺术形式的完美性和独创性方面所取得的艺术成就。

当然，形式是由内容决定的。空洞而虚伪的内容，形式无论是怎样完美，都不外是裹上锦缎的僵尸。但是，内容却需要由形式来表现。因此，古今中外的剧作家，都曾为寻求表现内容的完美形式进行过艰苦的斗争。艺术形式不仅要完美，而且要独创。只有富有独创性的形式，才能把生活本身

那种不重复、不单调、不雷同的个性特征表现出来。因此，一切优秀的剧作，都应当具有独特的构思、独创的形式。本书则又是着重探讨元剧作家在艺术上是怎样布局谋篇的，元代剧作家把这叫做“布关串目”。这属于戏剧文学作品的艺术结构方面的问题。

任何文学作品都是有结构的，没有组织材料的结构，就没有作品。但并不是说任何作品的结构都富有艺术性。结构不就是艺术作品的形式，它只是创造形式的手段，是构成形式的必要成分。但戏剧通过动作来反映生活，剧作家就必须从矛盾冲突中来表现思想和描写性格，要将在时间和空间上有普遍联系的生活现象，集中到时间和空间上有一定限度的舞台画面里，并能显示出矛盾冲突的发展过程，这就得在结构，即动作的组织这方面先下功夫。可见，在戏剧创作中，结构更具有重要意义。因此，我国历代曲论家是很重视结构的。

早在元代，周德清在《中原音韵》这部韵书的附录“作词十法·造语”中说：“短篇既简，意欲尽，长篇要腰腹饱满，首尾相救”，这与元·乔吉的“凤头猪肚豹尾”说是相通的，但这是当时对剧曲、散曲、曲文结构的要求，把它用来论述戏曲结构，那是后来的发展；明万历以后的曲论家也偶有谈到结构的。凌濛初（1580——1644）《谭曲杂札》说“戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣”，与凌同时的徐复祚评《红拂记》“头脑太多”，评《红梨记》“结构如搏沙，开阖照应，了无线索，每与紧要处散缓”，评《浣纱记》“关目散缓，无骨无筋，全无收摄”；祁彪佳

(1602——1645)《曲品》云：“作南传奇者，结构为难，曲白次之”，评汤家霖《玉鱼》云：“如盲人张肆，既有珍玩，位置杂乱不堪”。他认为结构安排是戏曲写作过程中最艰若的工作；明·万历、天启间的王骥德（？——1623）的《曲律》对古代戏曲理论的发展有着较大的贡献，《曲律·论章法》云：“作曲犹造宫室者然……作曲者亦必先分段数，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作后段收煞，整整在目，而后可施结撰”，又在“论剧戏”里说：“勿落套，不经，不蔓。蔓则局懈而优多删削；勿太促，太促则气迫而节奏不能畅达。毋令一人无着落，毋令一折不照应。传中紧要处，须重著精神，极力发挥使透。”可见，王骥德已意识到剧本是一个整体，结构必须繁简适宜，不能因过繁而枝蔓松懈，又不能因过简而迫促，影响剧情的开展，这就要分清主次轻重，进行剪裁锻炼。在戏曲理论方面，他是第一个重视戏曲结构的；清初李渔的《闲情偶寄》受王骥德的启发，继承了前人的意见，提出“独先结构”的见解，并要求作家写作前先有布局：“倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣”，又详细论述“立主脑”、“减头绪”、“密针线”、“重格局”、“脱窠臼”，他在总结前人曲论研究成果的基础上把戏曲理论研究大大地向前推进了一步。尽管他的曲论贯穿着封建统治阶级的意图和要求，但这些理论是从实践中总结出来的，至今仍散发着光彩；清末王国维在《宋元戏曲史》中论元剧结构布局，只推崇《老生儿》、《救风尘》，又未分析究竟优在何处，接着却断言说：“元剧最佳之处，不在其思

想结构，而在其文章。”总之，历代曲论家大多侧重曲词的研究，对结构的论述大都是片言只语，而提出“独先结构”的李渔对元剧结构很少论及，曾说：“元人楔子，太近老实，不足法也”这句武断的话。近时学者对元杂剧的研究探讨了新问题，取得了不少成果，但总的看关于思想内容谈的多，而艺术特色谈的少，其结构艺术则很少详细论及。

戏剧的艺术结构，从狭义上来说，就是戏剧情节的结构，从广义上来讲，就是剧本的全部组织和结构。剧作家怎样根据素材和创作意图进行艺术构思，又如何在其思想意图内设计人物关系，组织戏剧情节，矛盾如何展开，人物怎样塑造，怎样布局谋篇、穿插照应，怎样具体安排场次，如何正面敷演、侧面交代，何处从容描绘，何处步步紧逼，何处卖关子、插笑料、设埋伏、作呼应，何处跌宕，何处高潮，怎样开场，如何结局，都要精心安排，反复考虑，善于运用结构艺术，又不墨守戏剧结构的成规，努力探索、采用新的结构来表现新的内容，这就是元杂剧优秀剧目的一个突出艺术成就。研究这些剧作结构艺术的特色，探讨元剧艺术的特殊规律，将有助于深刻地认识元剧作家塑造的舞台形象的实质，并为今天的戏曲工作提供借鉴，以繁荣社会主义戏曲艺术，这便是作者的真意，也是唯一的希望。

由于水平、时间有限，其中错误之处在所难免，万望各位专家及同志们批评指正。

DL72/02

目 录

前 言	(1)
“自报家门”的开端方式	(1)
互相关联的情节线索	(21)
与众不同的主角出场	(44)
《单刀会》的关羽登场	(44)
《西蜀梦》的鬼魂赴梦	(68)
严紧巧妙的高潮处理	(82)
别开生面的场面安排	(99)
平中见奇的细节艺术	(107)
富有特色的道具运用	(128)
瑰异绚烂的梦境措置	(142)
贯穿剧情的穿插人物	(167)
错落有致的节奏设计	(175)
“众矢之的”的团圆结局	(200)
惩恶扬善的悲剧终场	(216)
勾魂摄魄的“临去秋波”	(245)
感人肺腑的“长亭送别”	(252)
附录1 脍炙人口的“桃花诗扇”	(264)
附录2 主要参考书目	(278)
后 记	(282)

“自报家门”的开端方式

开端，是戏剧结构的有机组成部分，是其它部分最自然、最恰当的序幕^①。戏剧作品开端的任务无非是介绍剧中人物的姓名、人物之间的关系，时间地点、社会背景；补叙往事，初步展现人物性格并设置伏线，预示或开展冲突。元剧的开端也是肩负着这一重要使命的。

元剧的开端不管其有无楔子，开始总要有登场人物“自报家门”的。“开场数语，谓之家门”（李渔语）。“自报家门”，即指剧中人物自己上场来表白、来介绍人物和提出矛盾。“自报家门”，是我国古典戏剧开场的传统方式。清初戏剧理论家李渔认为，元剧的开端“太近老实，不足法也”^②。历代曲论家对元剧的开端也没有做过系统的研究。鉴于这种情况，本节着重探讨元剧开端的一些问题，其次谈一谈一些优秀的京剧剧目对这种传统的开端方式的革新，最后就怎样对待戏曲的开端问题，再谈谈自己一些肤浅的看法，就教于大家。

—

元剧的开端虽然同是在开门见山地自报家门，但戏剧冲突形式则各不相同。有的采取正面的矛盾冲突形式，有的则

着重揭示爆发于人物内心世界的灵魂交锋，即有的“宜喧”，有的“宜静”。如果说元剧王实甫《西厢记》是在表面平静的情况下开端的话，那么公案戏《蝴蝶梦》《鲁斋郎》^③则是在疾风暴雨中开场的。

《蝴蝶梦》取材自《后汉书·孔融传》，又见《列女传》。但关汉卿的《蝴蝶梦》不是呆板地对历史事实的摹写，而是在新的历史条件下赋予新的现实内容，从而真实地反映了元代阶级矛盾的尖锐。全剧开端写剧中人葛彪一上场便“自报家门”道：“我是个权豪势要之家，打死人不偿命”。他骑着马东冲西撞，农民王老儿误撞马头，便被他打死。葛彪杀个人象在屋檐上揭片瓦似的，谁也不敢惹他，还是照样去闲耍。然而有恃无恐、逍遥法外的葛皇亲却被王老儿的三个儿子打死。包公审案时，又把因替父报仇被判死刑的王三放了，而以一个偷马贼代替王三死去。盗马者死罪，这是元代的刑律。可见，尽管剧作者在把批判的矛头指向最高统治者时披上了一层薄薄的历史外衣，我们还是有端倪可察的。（《元史·刑法志·盗贼》：“诸白昼剽夺驿马，为首者处死”，“盗马者，初犯为首八十七（杖刑），徒（刑）二年。”）

《鲁斋郎》的开端也是花花太岁鲁斋郎首先登场，他自我介绍道：“小官嫌官小不做，嫌马瘦不骑，但行处引的是花腿闲汉，弹弓粘竿，贼儿小鹞，每日价飞鹰走犬，街市闲行，但见人家好的玩器……我则借三日玩看了……人家有那骏马雕鞍，我使人牵来则骑三日……”，他虽然说的只是玩器、骏马、雕鞍，但他实际上所侵占的是人家的妻室。他看

中并强夺了银匠李四的妻子后，又威胁、掠夺了张珪的妻子，并把玩腻了的银匠老婆以自己妹子的名义赏给张珪。张珪是郑州六案都孔目，是专管民刑案件拟稿定罪的人^④，却不敢惹鲁斋郎。中级官吏尚且如此，普通百姓的遭遇就可想而知了。这些骑在人民头上满口仁义道德的统治阶级代表人物鲁斋郎们就这样肆无忌惮地撕毁着廉耻，撕毁着人类生活的正常关系和感情。然而鲁斋郎却轻松地说：“只借三日，第四日便还给他，也不坏了他的”，多么无耻！据《马可波罗旅行记》记载：“凡有美妇而彼所欲者，无一人得免，夫未婚则以为妻，已婚则强之从己”，阿合马当权时（当时任平章政事），强迫别人献出妻女者竟达一百三十三人之多。鲁斋郎的形象正是活画了阿合马之流的丑恶面目，正是概括了元代统治者残暴野蛮荒淫腐朽而塑造的反面典型形象。剧中虽然也出现了包公，但剧作家的目的显然是在用历史剧来参加现实的斗争，在于暴露鲁斋郎这伙特权人物。

如上所述，《蝴蝶梦》《鲁斋郎》都是采用正面冲突的形式开端的，开场都由恶霸权豪自报家门，接着便出现了人物之间强烈、尖锐的冲突，紧紧扣住观众的心弦，场面火爆，不同凡响。但细心揣摩，这两个公案戏开端的处理方法又有差异。

《蝴蝶梦》在于强调母贤子孝，因此对葛皇亲不多做正面描写，开场对葛彪没有多少描写，就被复仇者打死，全剧显然着力写王母。包公审判时，说要将王婆婆的一个儿子偿命。三个儿子都争着去偿命，包公要王婆婆来决定，王母决定让亲生儿子王三抵命。这就以这位正义的老妇人袒护前妻

之子的令人感动的大义行为有力地衬托出葛皇亲的罪大恶极、死有余辜；《鲁斋郎》在于着力塑造反面人物鲁斋郎的典型性格，全剧正面表现他强夺李四妻子，又威胁张孔目把妻子送给自己，虽是正面描写，剧情却很委婉曲折。随着剧情的发展，直到鲁斋郎这条恶棍坏事做尽后，才被包公智斩，终于走完了他那罪恶的道路。可见，由于主题思想的差异和塑造不同类型人物的需要，《蝴蝶梦》《鲁斋郎》二剧同是在疾风暴雨中开场，其开端的具体处理方法却迥然有别。

李渔认为，开端“当以奇句夺目，使之一见而惊，不敢弃去，此一法也”^⑥。然而被曲论家视为北曲压卷之作的《西厢记》既没有《蝴》《鲁》开端那样惊心动魄，也没有什么奇句夺目，全剧开场时犹如微波漪澜的一池春水，老夫人的“家门”也是语不惊人的：

（外扮老夫人上开）老身姓郑，夫主姓崔，官拜前朝相国，不幸因病告殁，只生得这个小姐，小字莺莺，年一十九岁，针指女工，诗词书算，无不能者。老相公在日，曾许下老身之侄——乃郑尚书之长子郑恒——为妻。因俺孩儿父丧未滿，未得成合，又有个小妮子，是自幼伏侍孩儿的，唤做红娘。这一个小厮儿，唤做欢郎。先夫弃世之后，老身与女孩儿扶柩至博陵安葬，因路途有阻，不能得去。来到河中府，将这灵柩寄在普救寺内……因此俺就这西厢下一座宅子安下，一壁写书附京师去，唤郑恒来相扶回博陵去。

.....

今日暮春天气，好生困人，不免唤红娘出来分付她。

红娘何在？

（旦俵扮红见科）

（夫人云）你看佛殿上没人烧香呵，和小姐闲散心耍一回去来。

（红云）谨依严命。

显然，《西厢记》的开端不是侧重在人物外在的激烈冲突，而是把重笔落在人物心灵的显示上：

一、相国夫人是《西厢记》中第一个和我们见面的。她一上场便在“自报家门”里颇为自豪地声称，“老身姓郑”、“夫主姓崔，官拜前朝相国”。我们知道，崔、卢、李、郑、王，六朝以来就属豪门世族，这五姓女是不入寻常百姓家的。《隋唐嘉话》把不能“娶五姓女”当作终生三恨之一。南北朝时，崔巨伦的姐姐瞎了一只眼睛，家里不得不商议下嫁，她的姑母悲泣说：“岂令此女屈事卑族”。可见，在当时，贫富悬殊往往不是门不当户不对的重大问题，只要家世特别显赫，纵已成为破落户，儿郎还是有富贵人家争配，闺女还是有富贵人家争娶。反之，纵使富有，门第不高，也被世族瞧不起。可见六朝以来所谓“上品无寒门，下品无世族”的习惯影响是多么顽固^⑥。唐·元稹《莺莺传》叙述张生身世时说：“崔氏妇，郑女也。张出于郑，绪其亲，乃异派之从母”。为了增强戏剧冲突的必然性，“董西厢”与“王西厢”把张崔这点裙带关系一刀斩断。因此，老夫人主要是因不愿“屈事卑族”，才不肯将莺莺许给张生，才一而再，再而三地赖婚的。什么信义、“烈女不事二夫”之类，与世族观念相比，都不在话下。老夫人自报家门的这开头两句，

常常被忽视，然而它揭示出隐藏在老夫人灵魂深处的秘密，写出了戏剧冲突的内在因素，并为全剧的矛盾冲突定了调子，真不愧是李渔所说的“点睛”之笔。

二、老夫人在自报家门时说：“家里只生得这个小姐，小字莺莺”，说“老身与女孩儿扶柩。”而《莺莺传》、“董西厢”中都明确交待老夫人的亲儿子叫欢郎，是莺莺的弟弟，是崔家唯一的男性小主人。“王西厢”有意更改欢郎在崔家的地位，并把《莺莺传》中“命其子曰欢郎……命其女曰莺莺……崔之婢曰红娘”的顺序改成“只生得这个小姐，小字莺莺……又有个小妮子是自幼伏侍孩儿的，唤做红娘。一个小厮儿，唤做欢郎”，这里欢郎竟“屈居”在丫环红娘之下，莺莺于是便成了老夫人唯一的骨肉亲人。这就使我们进一步认识到，老夫人叫女儿去玩这个细节，不仅表现老夫人、莺莺、红娘的关系，引出佛殿乍逢的戏来，更在于表现老夫人的矛盾心理。作为妈妈，她是爱女儿的。她生怕在这暮春天气里，锁在深闺中的女儿闷坏了，但作为相国夫人，作为封建道德的维护者，她又怕女儿出去散心被游客、小僧窥视，失了相国小姐的体面。可见她的爱女思想又是被统一在封建思想下面表现出来的。这样，她越是爱女儿，则越是害了女儿。她是害了女儿而不自觉的。从老夫人身上我们发现了某些她自己所不能负责的东西，这便是封建社会所渗透给她的封建道德。老夫人在此后剧中的全部活动，都是表现这个主要思想特点的。

三、老夫人还在全剧开端的自报家门里告诉我们，莺莺这个封建社会的相国小姐，是个居丧未除又已许人的姑娘。莺莺虽然走出春闺，来到佛殿，但背后有严若冰霜的老夫

人，身边是“影儿般不离身”的红娘，眼前是寂寂僧房，杳无人影，满阶青苔，无数落红，闲愁幽怨，惹恨牵情。万没想到在这里却见到个风流俊俏、举止文雅的张生。佛殿乍逢，把莺莺的春青唤醒了。临走时，她还特地回头瞟了他一眼。在那时，凡为女子，应“行莫回头，语莫掀唇……出必掩面，窥必藏形”的^①，何况她还是相国小姐呢。封建礼教还规定：居丧期间不能有男女之事；“父母之命，媒妁之言”也是不能违背的。这个已经许人的小姐，在追悼亡魂披麻带孝的当儿，竟对一个素不相识的男子暗送秋波，而这又发生在庄严、神圣、主张禁欲的佛殿。那时认为，在佛门“净地”象她这样亵渎神灵，是要“堕入阿鼻地狱的”。由此可见，莺莺反对封建礼教，追求自由爱情的行动是多么大胆主动，感情是多么充沛！这就形成了封建叛逆者莺莺与维护封建礼教、维护门第尊严的老夫人的心灵交锋。这就把在人物心灵深处形成的情与礼的矛盾冲突，迅速地摆在了我们面前，楔子就这样完成了“垫脚戏”作用。可见《西厢记》一开场，便显露了剧作家王实甫那惊人的艺术才华。

还应指出，《西厢记》的开端与《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》不同，它不侧重于人物外在的激烈冲突，而着重于揭露爆发于人物内心世界的灵魂交锋。应该看到，《西厢记》之所以读起来兴味盎然、满口余香，之所以产生如此持久、强烈的审美魅力，在很大程度上得力于剧作家这种对人物心灵的独到发掘。从人物心灵深处去发掘矛盾冲突，写出矛盾冲突的内在因素，这不仅使我们看到人物怎样进行冲突，而且使我们明白为什么会有这样的冲突，从而挖掘和表现人物形

象的内在美，因此，这种美感才这样深刻而扎实、持久而强烈，这就是李渔所说的为人物“立心”^⑧。《西厢记》的楔子，又可以说是一场出色的表现人物内在美的“立心”戏，并为全剧定下了基调。

总之，元剧开端，并不“老实”。开场虽则篇篇自报家门，却也新颖独特、各呈异彩，经得起咀嚼，处处显出我国古典戏曲的传统功力。

“自报家门”本来古已有之，在我国文学史上，以诗文自见其家世、生平的作者，并不少见，而以辞赋自叙其家世出身、生辰名字的，最早的要算二千二百多年前的诗人屈原：

帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。

皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名：

名余曰正则兮，字余曰灵均。

《离骚》开头，不厌其详地自叙家世、生平，接着说他从早年起就汲汲自修，锻炼品质和才能，但他的崇高理想与黑暗现实发生了矛盾，于是上下求索，决心以理想改造现实。当残酷的现实终于使理想破灭时，他便决心以死来殉自己的理想。《离骚》通过诗人战斗的历程及其悲剧的结局，既暴露了楚国政治的黑暗腐朽，也表现了诗人为崇高理想而献身祖国的战斗精神，表现了与祖国同休戚、共存亡的深挚的爱国主义感情，更表现了诗人的热爱进步，憎恶黑暗的光辉峻洁的人格。这样，其篇首“自报家门”，是与全诗内容融合在一起的，它使这篇光耀千古的浪漫主义杰作的开端独具特色，也意外地为我们提供了探索屈子生平的重要线索。可

见“自报家门”式的开端，是源远流长的，今天仍不失为一种传统的开端方式。

二

无庸讳言，开场千篇一律的自报家门，陈陈相因、皆蹈一辙，必然令人感到单调、望而生厌。因此，有出息的剧作家便大胆创新，另辟蹊径。他们力求避免这种铺叙的办法，而是通过剧情发展来介绍角色，提出矛盾，这种开端方式便是他们在艺术实践中取得的一个可喜成果。取材于小说《杨家将演义》的京剧《穆桂英》（包括《穆柯寨·穆天王·辕门斩子·大破天门阵》），其中《辕门斩子》便是不用自报家门，精练而巧妙地处理开端的范例。

《穆桂英》写北宋时，辽兵入侵，肖天佐摆下天门阵，宋军元帅杨延昭命焦赞搬请五郎延德助战，五郎须用穆柯寨的降龙木作斧柄，才能破阵。焦赞、孟良同去盗取，被寨主的女儿穆桂英打败。杨宗保为焦、孟助战，被桂英擒去；穆桂英爱慕宗保，愿结婚好，宗保不敢应允，经桂英说服，遂在山寨结亲。杨延昭化名来救，被穆桂英挑下马来，败阵而归；杨延昭待宗保回营，怒责其违犯军纪，绑赴辕门问斩：

（四军士、孟良、焦赞急站门上，杨延昭上）

杨延昭 （念）

山东把阵败，怒气满胸怀！

焦 赞 二哥，这里来，

孟 良 做什么？

焦 赞 元帅今日升帐，与往日大不相同，你我