

元代  
杂剧  
艺术

徐扶明



I207.37/10

# 元代杂剧艺术

徐扶明

首都师范大学图书馆



20794490



上海文艺出版社

794490

封面设计：赵广法

元代杂剧艺术

徐扶明

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 11 插页 2 字数 218,000

1981年1月第1版 1981年1月第1次印刷

印数：1—7,000册

书号：8078·3242 定价：1.10元

## 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、爱好文艺的青年工人，都有过接触。他们知道我从事戏曲工作，就常常交谈些戏曲问题。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。他们一再鼓励我在马列主义、毛泽东思想的指引下，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，以利于繁荣社会主义戏曲艺术。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，那正是我的希望。

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，得到了不少的启发，吸收了有益的成份。这使我节省了时间和精力，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，以致有的地方只得从略。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。

在这本书写作过程中，很多老师和同志们，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。尤其赵景深老师、邵曾祺同志、吴新雷同志，帮助最多。老师和同志们乐于助人的盛情厚意，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

10072/23

## 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.....	( 26 )
第 三 章	演员.....	( 57 )
第 四 章	楔子.....	( 77 )
第 五 章	折子.....	( 95 )
第 六 章	场子.....	(109)
第 七 章	戏剧结构.....	(127)
第 八 章	联套.....	(147)
第 九 章	一人主唱.....	(163)
第 十 章	唱词.....	(180)
第 十 一 章	宾白.....	(201)
第 十 二 章	科介.....	(219)
第 十 三 章	衬字.....	(237)
第 十 四 章	增句.....	(251)
第 十 五 章	情景描写.....	(263)
第 十 六 章	脚色.....	(286)
第 十 七 章	题目正名.....	(307)
第 十 八 章	演出.....	(323)

# 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“海淫海盗”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。<sup>①</sup>

杂剧之名,并非始于元代,而是在晚唐时期就已经有过的。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”,即是扮演杂剧的演员。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,把各种戏曲、杂技,都称为杂剧,对杂剧这个名称,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看来,宋杂剧主要是指滑稽短剧,如《三十六髻》、《折十钱》之类,<sup>②</sup>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《北行日录》,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。胡祇通的《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，以至医茶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，无论在内容和形式上，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，决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。由于史籍缺乏记载，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。<sup>③</sup>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〕。<sup>④</sup>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〕。<sup>⑤</sup>〔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。<sup>⑥</sup>

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。<sup>⑦</sup>周德清《中原音韵》指出：“且如女真风流体等乐章，皆以女真人音声歌之。”还有，〔阿忽令〕、〔者刺古〕之类的曲调，也是北方兄弟民族的曲调。朱楠《元宫词》：“二弦声里实清商，只许知音仔细详，阿忽令教诸伎唱，北来腔调莫相忘。”〔阿忽令〕亦名〔阿姑令〕，北杂剧有此曲，属双调。<sup>⑧</sup>根据《三朝北盟会编》、《辍耕录》和《虎头牌》、《哭存孝》诸剧，〔者刺古〕亦名〔者归〕，即〔鹧鸪曲〕。北杂剧有此曲，属黄钟。<sup>⑨</sup>北杂剧所吸收的兄弟民族的俚曲，有些早在宋代就已在北方地区流传。《独醒杂志》记载：宣和末，在汴梁，“街巷鄙人多歌番曲，名曰〔异国朝〕、〔四国朝〕、〔六国朝〕、〔蛮牌序〕、〔蓬蓬花〕等，其言至俚”。北杂剧有〔六国朝〕曲，属大石调。所以，《南词叙录》说是：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。”这把北曲都说成是辽金时期北方兄弟民族之曲，未免过分，但北杂剧确曾吸收了当时北方兄弟民族的某些音乐歌舞，却是无可否认的事实。

如上所述，都可证实，在金朝时期，生活在我国北方地区的各个民族，流传着多种多样的俗谣俚曲，富有民族色彩和地方特色。北杂剧初起，就是以这些俗谣俚曲，作为坚实的基础，使其具有“刚劲豪健”的基调。当时南方地区的戏文，正同北杂剧一样，也是在浙江温州地区流传的“村坊小曲”、“里巷歌谣”的基础上发展起来的，其特点是“纤徐绵邈，流丽婉转”（《南词叙录》）。可见，这正是我国戏曲剧种起源于民间俚曲小唱的共同规律。

然而，北杂剧的曲调组合，用的是联套。在这方面，它曾受过金代诸宫调的一定影响。诸宫调，又叫做“诸般宫调”，就是联合不同宫调的曲子，组成一套又一套，形成有机的整体。从现存的金代董解元的《西厢记》诸宫调来看：它共有一百八十八段，用了十五个宫调，用曲一百六十九支。有一曲一尾为一套，也有二曲或多曲一尾为一套。歌唱时，唱完一个宫调的曲子，就改唱另一个宫调的曲子。唱词与说白相间，说唱一个比较长的完整故事。如果北杂剧联套是二曲各用二次，加上尾声，即可与《董西厢》的二曲加尾的格式相同。北杂剧的二曲循环间用，称为“子母调”，好象子不离母，如《冤家债主》第二折：正宫〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔塞鸿秋〕、〔随煞〕。这本是宋代“缠达”（说唱艺术）使用的，《董西厢》也有这种格式，如〔哈哈令〕、〔瑞莲儿〕两曲循环间用。诸如此类，不一一列举。《庄岳委谈》说：元人杂剧，“金人词说之变也”。这里“词说”，即指诸宫调。

其实，北杂剧联套形式，并非与金代诸宫调一模一样，而是有着不同之处。(1)诸宫调，唱完一个宫调的曲子，立即改唱另一个宫调的曲子，频换宫调，又常换韵，而北杂剧一折一个宫调，一韵到底，一般是四折，四个宫调。(2)诸宫调，每个套曲用曲子很少，大都在五支曲子以下，所以套曲短得很，而北杂剧的每个套曲，一般用曲子十余支，多则二十余支。但也有很短的，只有三支曲子，这是个别的。(3)诸宫调用曲子，常为全阙，并且大都有后叠，甚至一曲包含着三叠、四叠，而北杂剧用的曲子，相当于词的半阙，如要续用，就采用“么篇”的格式。(4)诸宫调，每一宫调的首曲，无一定的规矩，而北杂剧，每一宫调的首曲，都有一定的规矩，如〔仙吕宫〕第一支曲子必为〔点绛唇〕，〔南吕宫〕第一支曲子必为〔一枝花〕。(5)诸宫调用第三人称，而北杂剧用第一人称。所以，北杂剧联套，比诸宫调整整雄肆。这就在于，诸宫调是说唱艺术，通过第三者的叙述，介绍情节，刻划人物，描绘景色，而且每个套曲之间，又可由说书人加以表白，衔接前后情节，因此，在唱的部分，可以常用短的套曲，频繁变换宫调，也不致于影响故事情节脱节。北杂剧则是戏曲艺术，必须通过剧中人物自己抒发感情变化，因此，剧中人物所唱的套曲，就要有严密的联贯性，而不适于频换宫调，并且根据不同剧情，套曲应当有长有短，而不能常用短套。由此说来，北杂剧联套当然不能全盘照搬诸宫调的联套形式。

宋代流行的唱赚，对北杂剧联套的形式，也有一定的影响。从现存的《圆社市语》赚词的一个套曲看来，它由〔紫苏

丸)、〔缕缕金〕、〔好女儿〕、〔大夫娘〕、〔好孩儿〕、〔赚〕、〔越恁好〕、〔鹤打兔〕、〔尾声〕九曲组成，以咏蹴球一事。这九支曲子，除〔好女儿〕不见于后来曲谱外，其余都属于〔中吕宫〕，全套均用“齐微”韵。这种联套形式，具有比较严密的连贯性，适于集中地描绘环境氛围，抒发人物感情。由此可以推知，北杂剧一折用同一宫调的曲子，一韵到底，正与唱赚相同。但唱赚是否连用几个套曲，因缺乏史料，无从断定。它也是说唱艺术，用第三人称。

所以，北杂剧的联套形式，与诸宫调、唱赚的联套形式，有所相同，又有所不同。应该肯定，北杂剧吸收了诸宫调和唱赚两种说唱艺术联套的优点，创造出自己独特的联套形式。

北杂剧毕竟不是说唱艺术，而是戏曲剧种，所以，它还需要从别的文学艺术吸收养料，形成自身的杂剧体制。金代流行的院本（即金杂剧），对北杂剧形成戏曲剧种，确曾有过一定的影响。金院本，早期都是短剧，《辍耕录》记载其名目，共有六百九十种，可惜都失传了。只有孤本元明杂剧《蔡顺奉母》里，保存着《双斗医》院本；朱有燬《花月神仙会》里，保存着《献香添寿》院本；《金瓶梅》里，保存着《请王勃》院本。这都是滑稽短剧，以净为主，注重发科调笑。但它们是从金代流传下来的呢，还是后人仿作呢，尚难断定。即使是后人仿作的，也可以大略地窥见早期金院本体制的特点。至于后期金院本，从一九五八年在山西侯马发现的金代墓葬中的戏台模型和五个戏俑，可以看出，在五个脚色中，以红袍秉笏者（可能是末角）为主，净角退居次要地位，戏台设置相当完备，戏曲妆扮也大

有改进,因此,已是相当成熟的戏曲艺术了。那末,北杂剧到底受到它的哪些影响呢?

简单说来,主要是:(1)北杂剧继承金院本戏台演出形式,由上、下场门出入,进一步奠定了我国戏曲独特的上下场的连场形式。(2)北杂剧在金院本脚色分行的基础上,扩充为末、旦、外、净、杂,特别是旦、末两行分得更细,以正末、正旦同居于主唱地位,而净角仍保持着发科打诨的特色。(3)北杂剧发展了金院本某些表演技术,如武行的筋斗,花面脚色的打诨,等等,提高了演出质量。(4)金戏俑的面部化妆和戏剧服饰,与北杂剧大同小异,甚至有完全一样的。如金戏俑右起第一人,白粉抹鼻作三角形,与北杂剧净角的粉鼻相似。金戏俑居中的红袍秉笏者,与山西明应王庙元代戏剧壁画正中红袍秉笏者,其服饰大同小异。当然,北杂剧比金院本有了更多的新创造,这在其他章节里还要谈到的,也就有了更大的发展。

从上面所说的几个主要方面,大致可以找出一条线索:北杂剧以金代北方地区民间流行的俗谣俚曲为基础,吸收诸宫调、唱赚联套的优点,又向金院本吸收戏台演出的经验,进一步丰富提高,形成戏曲剧种,而又具有自身的特性。当然,北杂剧在萌芽成长过程中,曾多方面吸收养料,如宋代流传下来的叫卖调、某些词调,特别是民间杂技、歌舞,如抢背、舞判、天魔舞、竹马儿、变阵子、出队子等等,借以充实自身艺术形式。<sup>⑩</sup>由此可见,北杂剧是汲取当时多种文学艺术之长,融合成一个有机整体,艺术地再现生活。所以,它是综合性的戏曲艺术。这就决不是某一个人始创的,也不是短时期所能形成

的。无可否认，北杂剧是当时我国各种民族艺术的结晶，是我国多民族大家庭共同享有的精神财富。

有人根据《庄家不识勾阑》中的“前截儿院本调风月，背后么末敷演刘耍和”，认为“元代杂剧的初起，很可能有‘么末’的称呼”；“贾仲明《续录鬼簿》的‘么末’，是使用了较古的名称”。可是，也有人把《庄家不识勾阑》中的“么末”，解释为“院本后段的名称”，就是说，院本前段演《调风月》，后段演《刘耍和》。我们认为，所谓么末，可能是滑稽脚色的通称。在《玉镜台》、《金钱记》、《倚梅香》诸剧里，都有“妆么”。<sup>①</sup>可见，妆么是元代俗语。据《南词叙录》解释，妆么，“犹做模样也，古云作态”。《通俗编》云：“妆么，犹今人所谓妆腔。”那末，《庄家不识勾阑》中的“么末敷演刘耍和”，就是用滑稽脚色扮演剧中刘耍和，与高文秀的《黑旋风敷衍刘耍和》，其意思相近。我们知道，刘耍和是金代末年教坊中人，艺人红字李二和花李郎，都是他的女婿。无论由黑大汉李逵或者其他滑稽脚色扮演这个人物，都可引人发笑。而《续录鬼簿》所用的么末，则是由脚色引伸为剧本的意思。<sup>②</sup>因为，《蓝采和》杂剧提到“么麽院本”，么麽即么末。这类么麽院本，大概是喜剧一类，后来么末又引伸为一般剧本的名称。我们对么末的解释，也未必恰当，有待于大家共同商榷。至于北杂剧初起，到底叫做啥，因目前还缺乏可靠的材料，一时难以确定。所谓北杂剧，即北曲杂剧的简称，流行在元代，便称为元杂剧。



### (三)

元杂剧的兴盛，大约在元代元贞、大德年间（一二九五年——一三〇七年）。贾仲明《续录鬼簿》：“一时人物出元贞”。著名的杂剧作家，如关汉卿、王实甫、白朴、马致远，等等，都在这个时期从事杂剧创作活动。为什么到这时元杂剧兴盛起来了呢？有一种说法：“蒙古人的爱好歌舞癖和强制推行俗语文，这两件事对于助成杂剧的盛行，大概具有重大的关系”（《元人杂剧序说》）。这里“蒙古人”，指的是元朝蒙古族统治者。事实又是怎样的呢？元朝蒙古族统治者确实爱好音乐、歌舞和杂剧，追欢享乐，并且大力提倡演出《尸谏灵公》、《伊尹扶汤》之类宣扬封建道德的戏，借以维护封建统治。另一方面，他们又规定“诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者，处死”（《元史·刑法志》），并且制定种种严酷的法令，压制、迫害戏曲艺人（见本书《论演员》章）。这到底是摧残元杂剧呢，还是助成元杂剧兴盛呢？结论应该是前者，而不是后者。至于元杂剧语言，源于当时人民群众的方言俗语（见本书《论唱词》、《论宾白》章），与元朝蒙古族统治者强制推行俗语文，根本没有重大关系。简言之，元杂剧的兴盛，决不应归功于元朝蒙古族统治者。

那末，元杂剧兴盛的真正原因，究竟是什么呢？概括说来，主要有六点，试分述之。

在元代，蒙古族统治者推行民族歧视政策，对蒙古人、色