

湖畔集

王毅 著



目 录

宋金杂剧与元杂剧·····	(1)
关于元杂剧分期问题的商榷·····	(25)
元杂剧中除暴安良的时代思潮 ——论元代的公案戏和水浒戏·····	(34)
元杂剧中反掠夺婚姻的思潮 ——兼论《西厢记》的“寺警”和“争艳”·····	(54)
元杂剧中的类型化人物和套语·····	(64)
《窦娥冤》发微·····	(69)
一部绝妙的喜剧 ——关汉卿《望江亭》杂剧欣赏·····	(78)
《望江亭》中的“扮南戏”·····	(94)
《单刀会》的结构·····	(96)
《西厢记》的艺术结构、戏剧冲突和人物塑造·····	(99)
《西厢记·长亭送别》鉴赏 附：《西厢记·长亭送别》的科白遗漏·····	(113)
校注本《浣纱记》后记·····	(124)
《吴炳降清后死于痢疾考》质疑·····	(138)
李玉与《清忠谱》 ——《清忠谱》校注本代序·····	(142)
周顺昌和东林党 ——读李玉《清忠谱》札记·····	(172)
《清忠谱》南京图书馆藏本与傅惜华藏本的比较·····	(187)

长乐郑氏藏抄本《连环记》中的两段道白所提供的	
明清剧目·····	(197)
《长生殿·弹词》讲疏·····	(205)
论《小忽雷》传奇	
——《小忽雷》校注本前言·····	(218)
由历史人物到戏剧人物	
——从《桃花扇》中的杨龙友说起·····	(237)
再说杨龙友·····	(247)
侯方域的形象和《桃花扇》的结尾	
——读《不应当替投降变节行为辩护》·····	(261)
槐荫情缘的来龙去脉·····	(286)
略论中国谚语·····	(310)
形象思维与赋、比、兴	
——读《毛主席给陈毅同志谈诗的一封信》·····	(327)
古诗中集名体的发端和发展·····	(351)
《诗经·小雅》札记九则·····	(356)
襄阳诗人张继·····	(361)
《黄庭坚家世考》订补·····	(369)
蒲圻诗人魏观·····	(382)
后记·····	(390)

宋金杂剧与元杂剧

宋金杂剧（包括宋杂剧与金院本）是我国戏剧发展史中的重要一环，具有继往开来的作用。但学术界的一些泰斗，对宋金杂剧成就的评价一般偏低，却又一致认为元杂剧是在宋金杂剧的基础上建立起来的一座摩天大厦。这就存在一个问题：在他们所说的宋金杂剧那么薄弱的基础上，怎能耸立起这座摩天大厦呢？何况文学史的经验告诉我们，任何文学形式的发展都是渐进的，不可能产生突然的飞跃；作为综合艺术的中国戏曲，尤其是这样。如果宋金杂剧“去真正之戏曲尚远”仅仅是“滑稽表演的片断”（李大珂《曲海摭拾》〈二则〉，刊《戏曲研究》第八辑），元杂剧这样成熟的、杰出的戏曲就决不可能在短期内象奇迹似的出现在人们的面前。因此，为了弄清元杂剧的最直接的艺术渊源，弄清中国早期戏剧发展的轨迹，我们有必要重新研究和评价宋金杂剧。

一、宋金杂剧与“滑稽戏”

王国维在《宋元戏曲史》的《古剧之结构》一章里说：

唐代仅有歌舞剧及滑稽戏，至宋、金二代而始有纯粹演故事之剧；故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。……而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。

在同书第十六章《余论》中谈到“杂剧”名称含义的变化时，他说：

宋时所谓“杂剧”，其初殆专指滑稽戏言之。……至

《武林旧事》所载之《官本杂剧段数》，则多以故事为主，与滑稽戏截然不同，而亦谓之“杂剧”。盖其初本为滑稽戏之名，后扩而为戏剧之总名也。

他同时还认为，《官本杂剧段数》所著录的二百八十本，“与其视为南宋之作，不若视为两宋之作为妥也”，这实际上是承认“与滑稽戏截然不同”的宋金杂剧，在北宋时早就存在。以上这些论述，对宋金杂剧的肯定虽仍有保留，但已许为“真正之戏剧”、“多以故事为主，与滑稽戏截然不同”，较之今日仍称宋金杂剧为“滑稽表演之片断”者，他的这种肯定也许是对宋金杂剧的最高评价。但遗憾的是，他对学术界影响最深的不是上述这类见解，而在于他搜集和研究了大量宋、金、辽“优语”之后，所得出的那个结论：

是知宋人杂剧，固纯以诙谐为主，与唐之滑稽戏无异，但其中脚色，较为著明，而布置亦稍复杂；然不能被以歌舞，其去真正之戏剧尚远。（《宋元戏曲史》）

王国维在这里所说的“宋人杂剧”，对照上文引用过的那段文字，本应指宋代初期的、《官本杂剧段数》以外的宋人杂剧，但他所说的“其中脚色，较为著明，而布置亦稍复杂”，却又全部包括在内，举例也涉及了南宋和辽、金，因此别人引用这一结论时，均概指宋金杂剧，而不作前后的区分。由于他在学术界的地位和影响，他的这一结论几乎被一些人视为定论，至今仍被一次又一次地重复着。我却认为这一结论不仅与王国维的另一些看法互相矛盾，而且肯定是错误的。理由是：

第一，王国维引用四十一则“优语”为例，企图说明宋金杂剧的本来面目，但这些“优语”记载的多是宫廷俳优的活动，还不足以反映宋金杂剧的面貌。宫廷中的俳优活动，我们从王国维辑录的《优语录》和任二北辑录的《优语集》里，可以看出从先

秦至明朝，类皆以一二隽语，讥切时事，有的可称为相声（如《三教论衡》），有的只是说俏皮话（如张知甫《可书》所载的优人俏皮话：“金国有敲棒，我国有天灵盖。”），只有少数可视为滑稽小戏（如洪迈《夷坚志》丁集所载的优人扮演王安石配享孔庙一事）。这类俳优活动，几乎无代无之，不仅“宋之滑稽戏”（即宋之俳优活动）“与唐之滑稽戏无异”，而且唐之滑稽戏也很难说与三国时蜀国宫廷俳优表演的《许胡克伐》有什么高下之分。把历代共有的东西，说成宋金时的特产，而且能代表宋杂剧的本来面目，这在逻辑上也是说不通的，何况它们并没有体现王国维所承认的宋金杂剧固有的那些特点。

第二，王国维列举的四十一则“优语”，有的虽也被人称为“杂剧”或“杂戏”，但在周密《武林旧事·宋官本杂剧段数》中，却无一人著录。“官本”而不录“优语”中主要演于官中或官府的“杂剧”或“杂戏”，可见这些所谓“杂剧”或“杂戏”，在当时人们眼中，它们并不是什么真正的宋代杂剧。

第三，俳优谐戏，并非不能“被以歌舞”，《汉书·霍光传》中就有“击鼓歌唱，作俳优”的记载。到了唐代，由俳优活动发展而来的参军戏和“陆参军”，更出现了“女儿弦管弄参军”的场面。宋之滑稽戏既“与唐之滑稽戏无异”，它曾否“被以歌舞”我认为不应轻易地作出否定判断。因为前人记载“优语”，着眼于谏諷讽刺，而不及其他，当然也就不曾涉及这些演出是否“被以歌舞”了。以不完整的演出记载，来窥演出全貌，其准确性自然是可疑的。

至于宋金杂剧，苏轼在《集英殿乐语》中就曾提到：“舞缀（指大曲歌舞——作者注）暂停，优伶间作；再调丝竹，杂剧来欵！”证明北宋杂剧演出，确有音乐伴奏。吴自牧《梦粱录·伎乐》亦谓宋杂剧“大抵全以故事，务在滑稽念、唱，应对周遍”，

也可证宋杂剧不仅有故事情节，而且有念有唱。我们今天还能见到的宋杂剧演出图、杂剧雕砖和戏俑，还证明宋杂剧有舞有乐^①。所以根据“优语”而断定宋金杂剧“不能被以歌舞”的结论，显然又错了。

第四，据宋耐得翁《都城纪胜》的记载，宋代“散乐，传习教坊十三部，唯以杂剧为正色”。除杂剧色外，尚有舞旋色、歌板色、参军色，等等。吴自牧《梦粱录》也有相同记载。陆游《春社》诗称：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂。且看参军呼苍鹘，京都新禁舞斋郎。”介绍的就是宋代参军戏（即“滑稽戏”）的演出。由此可见，在宋代，参军戏与杂剧是并存的，不过前者已处于次要地位，有时被人混称为杂剧或杂戏。王国维列举的四十一则“优语”，也证明了参军戏在宋代仍然存在。在这四十一例中，标明是“伶人对御作俳”、“俳优侏儒”、“优人入戏”、“优戏”的占大多数；少数几则则标明是“军伶人杂剧”、“献香杂剧”、“教坊杂剧”、“御前杂剧”。从演出的体制来看，前者多为参军、苍鹘的逗捧，无疑是参军戏；后者虽有“杂剧”、“杂戏”之名，但与前者无实质性差异。这些“与唐之滑稽戏无异”的宋金滑稽戏，虽“宋人亦谓之杂剧，或谓之杂戏”，在参军戏与杂剧并存的情况下，难道我们不应作实质性的区分吗？

这种实质性的区分，实际上是存在的。正如王国维指出的那样：宋金杂剧“其中脚色，较为著明”，不仅有末泥、引戏、副末、副净、装孤、装旦等行当，而且发展至南宋，还有末、次末、净、次净、郭郎、旦、冲末、小末、老旦、细旦等行当（参看王国维《古剧脚色考》），这是参军戏不曾有过的；宋金杂剧演出时，其“布置亦稍复杂”，如《都城纪胜》所记载的那样：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰“艳段”；次做正杂剧，通名“两段”，……

“杂扮”又名为“杂旺”，又名“纽元子”，又名“技(拔)和”，乃杂剧之散段。

这种布置，也是参军戏不曾有过的。再加上“多以故事为主”，王国维也不能不承认这样的宋金杂剧，“与滑稽戏截然不同”。既然“截然不同”，又为什么把滑稽戏与宋金杂剧混为一谈呢？

当然我们也并不否认宋金杂剧继承和发展了唐代参军戏（即“滑稽戏”）与歌舞戏的传统，也不否认宋金杂剧很重视发科调笑，前引的《梦粱录》中的“务在滑稽念唱”的说法，就是证明。但宋金杂剧的正杂剧是“以故事世务为滑稽”，即以表演故事为主，而不是“纯以诙谐为主”；是通过故事“隐为谏净”，而不象唐参军戏那样显然揭露，直来直往。但由于宋金杂剧除正杂剧外还包括艳段、杂扮这两个部分，后二者又确以调笑为主，它们单独演出时也被称为杂剧，有些论者便不加区分，误以为整个宋金杂剧纯以滑稽为主。但真正能代表宋金杂剧的艺术水平的，只有正杂剧。对此，我们有必要加以辨正。

第五，从现存的宋金杂剧剧目来看，如《武林旧事·官本杂剧段数》提到的《李勉负心》、《王宗道休妻》、《崔智韬艾虎儿》、《相如文君》、《浮沔传永成双》、《双捉》、《三京下书》、《三献身》、《老姑遣旦》、《毁庙》、《雌虎》，《南村辍耕录·院本名目》提到的《太湖石》、《金明池》、《杜甫游春》、《鸳鸯简》、《张生煮海》、《陈桥兵变》、《月夜闻筝》、《墙头马（上）》、《刺董卓》、《红娘子》、《芙蓉亭》、《闹旗亭》、《蔡伯喈》、《女状元春桃记》、《王子端捲帘记》、《红梨花》、《衣锦还乡》、《瑶池会》、《赤壁鏖兵》等等，它们既无大曲音乐标记，自难武断为大曲；它们都包含着一个完整的故事，有些还可以从历史文献中找到依据，有些情节还相当复杂，这自然不是“滑稽表演的片断”所能敷衍的，也决不可能是

滑稽戏。

二、“打猛浑入”与“打猛浑出”

王国维断定宋金杂剧“纯以诙谐为主”，还因为他误解了宋吕本中在《童蒙训》中说过的那一句话：

作杂剧者，打猛浑入，打猛浑出。

吕本中说的是宋杂剧演出的情况，而非指每部正杂剧的实际情况。所谓“打猛浑入”，是指艳段的演出。艳段演出的目的，在招徕观众，也可称为“等客戏”。当时的勾栏或露台演出杂剧，不可能象现代剧场的“正点演出”，观众陆续来到，如一开头就演出正杂剧，许多迟到的观众就不可能原原本本地欣赏戏曲故事，就会感到不满足，甚至废然而返；如果迟迟开演，先来者便不耐烦。艳段演出，既使先到者得到满足，也为后来者争得了时间。但等客戏既负有招徕观众的任务，它演的“一段寻常熟事”就不应当是平淡无奇的，最好是引人入胜、引起哄堂大笑的滑稽戏，这就是吕本中所谓的“打猛浑入”。他所谓的“打猛浑出”，是指杂扮的演出。杂扮虽然只是余兴节目，是酬宾的额外加演，但它能给观众留下一个最后的深刻印象。因此演员们、剧作者们要挖空心思露这最后一手，同时要不断更新内容，使观众对杂扮保持艺术的新鲜感。如果老是“借装为山东、河北村人，以资笑”，那就会让人感到厌倦。所以杂扮的节目也往往是尖锐的、富有技巧性的、引人发笑的。在笑声中结束演出，这就叫“打猛浑出”。

“打猛浑出”与“打猛浑入”，我看只能这样理解；否则，光就某一杂剧而言，就不知所云了。我们不妨就以王国维列举的那些例子来看，要说清楚某个例子如何“打猛浑出”，又如何“打猛浑入”，我看是困难的、甚至是不可能的。如以《武林旧事》列举的“官本杂剧段数”和《南村辍耕录》列举的“院本名目”

中提到的一些剧目来看，如《相如文君》、《陈桥兵变》、《赤磨兵》、《杜甫游春》……我们也很难想象这些剧目是如何千篇一律地“打猛诨入”、“打猛诨出”！因此借吕本中这句话来证明宋金杂剧“纯以诙谐为主”，也是站不住脚的。

宋金杂剧不“纯以诙谐为主”，还有另一些证据。据《武林旧事》等书记载，两宋时期凡遇“圣节”或款待辽、金使者，酒筵上一般只演正杂剧，以免过于戏谑，有失庄重。如《武林旧事·圣节》所记寿筵乐次，就只有正杂剧而无杂扮；《东京梦华录·宰执亲王宗室百官入内上寿》则明白指出：“内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑。”如果宋金杂剧清一色“纯以诙谐为主”，就难作出这种选择。

还有人引用范成大《石湖居士诗集》中的自注：“民间歌乐，谓之社火，不可悉记，大概以滑稽取笑。”来证明宋金杂剧“纯以诙谐为主”。其实，“社火”专指庙会中的酬神演出，而且演出的伎艺很多，非专指杂剧演出。如《东京梦华录·六月六日崔府君生日、二十四日神保观神生日》所述那样：“诸司及诸行百姓，献送甚多。其社火呈于露台之上，自早呈拽百戏，如杂剧、说唱、傀儡、杂扮等，色色有之，至暮呈拽不尽。”而社火选择节目的标准，吴处厚《青箱杂记》有如下记载：

今世乐艺，亦有两般格调。若朝庙供应，则忌粗野嘲啗，至于村歌社舞，则又喜焉。

曾慥《类说》也有同样说法：

今乐艺亦有两般：教坊则婉媚风流；外道则粗野嘲啗，村歌社舞，抑又甚焉。

两书所说的“乐艺”，自然也包括杂剧；而“外道”的“村歌社舞”，自然也包括社火。“两般格调”之说，否定了“纯以诙谐为主”之说。用社火演出“大概以滑稽取笑”，来证明宋金杂剧

“大概以滑稽取笑”，显然犯了偷换概念的错误。

综合以上所述，我们似乎可以作出这样的结论：宋金杂剧虽受到唐代参军戏的影响，但它较前者有长足的发展，不仅形成了名目繁多的行当，表演过丰富多采的故事，积累了大量剧目，而且有唱、有念、有舞、有筋斗、有科泛②、有音乐伴奏。在演出过程中，剧中人物“般演古今事，出入鬼道门”③，形成了自己的演出格局，与某些类似相声的参军戏大不相同。在正杂剧中，虽然也重视滑稽念、唱，但从现存的许多剧目来看，它并非“纯以诙谐为主”。而直接继承唐参军戏衣钵的，是宋参军戏和宋金杂剧中的艳段与杂扮。但最能代表宋金杂剧特色的是正杂剧，而决不是艳段与杂扮。把以滑稽调笑为主的艳段与杂扮拿来代表宋金杂剧，这无异把泰山近边的小山包看成泰山。

三、金院本和元以后的院本

还有一些学者根据现存的元杂剧中的一段科诨（如吴昌龄《张天师断风花雪月》中的一段求医的科诨），或明代文人创作的院本（如李开先的《园林午梦》），或明代杂剧、小说中残存的“院本”（如朱有燬《吕洞宾花月神仙会》中的《长寿仙献香添寿》院本）所达到的艺术水平，来断定金院本曾达到的艺术水平，从而得出结论：“宋之杂剧与金之院本为同实异名之物，两者均为杂技百戏及调笑之杂耍也。”（叶德均《黄丸儿院本旁证》）。

我认为：元人杂剧中的科诨，还难断定它是不是借用金人之院本；即使是借用，还要问借用的是哪一类院本，有无删节。明人杂剧、小说中的“院本”，也难断定它是金院本之遗，还是明人的自我作古。明代文人创作的院本，它仿效的是金院本中的哪一类院本，也值得认真考虑。

金院本既与宋杂剧同实异名，宋杂剧既包括三个组成部分，

金院本自然也应有相应的三个组成部分。《南村辍耕录·院本名目》中的“冲撞引首”院本、“拴搐艳段”院本，光从名目上就能使人联想到宋杂剧的艳段；“打略拴搐”院本，显然相当于宋杂剧中的杂扮。“诸杂院爨”院本和“诸杂大小院本”中的一些小院本，从它们包含的一些节目来看，大概也属于杂扮一类。其他如“和曲院本”、“霸王院本”、“上皇院本”、“诸杂大小院本”中的大院本，尤其是“院么”，大都相当于宋杂剧中的正杂剧，并为元杂剧所直接继承；其中许多剧目，经过移植、改编而成了元人杂剧。

元代初年，演出的还是金院本，杜善夫《庄稼汉不识勾栏》介绍的就是院本演出的情况④。元杂剧出现之后，“乃分院本、杂剧而为二”，这在元人著作中多有记载：

宋之戏文，乃有唱、念，有译。金则院本、杂剧合而为一。至我朝，乃分院本、杂剧而为二。（《青楼集志》）

院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧，始厘而二之。

（《南村辍耕录》）

经过“厘而二之”之后，“院本大率不过谑浪调笑，杂剧则不然。”（《青楼集志》）明人仿作院本，是摹仿他们可能还见到的“厘而二之”以后的院本，也即《万历野获编》所云：“《小尼下山》、《园林午梦》、《皮匠参禅》等剧，俱太单薄，仅可供笑谑，亦教坊耍乐院本之类耳。”显而易见，这类“耍乐院本”，即相当于艳段、杂扮那一类院本，是“厘而二之”之后的那一类院本。而相当于正杂剧的那一类院本，早已演化为元杂剧，并专有“杂剧”之名。耍乐院本所达到的艺术水平，显然不能与正杂剧相当的金院本相比拟。据耍乐院本而得出的金院本“均为杂技百戏及调笑之杂耍”的结论，显然是混淆了两类院本的界线。

金院本之所以能“厘而二之”，就因为它本身包含了两种性质

不同的组成部分。否则，就不可能。宋金杂剧“厘而二之”的趋势，并不始于元代，至迟南宋时已经开始。当时由于演出场所的不同，杂剧的三个组成部分常常并不一定同时演出。例如在“圣节”的宴会上，正杂剧常单独演出；在“社火”中，艳段、杂扮也常独行其道。在《东京梦华录·京瓦伎艺》中，杂剧、杂扮已各列门户，而且各有自己的著名演员：

教坊减罢并温习张翠盖、张成，弟子薛子大、薛子小，
俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等，般杂剧。……刘乔、河
北子、帛遂、吴牛儿、达眼五、重明乔、骆驼儿、李敦等，
杂耍

“杂耍”即杂扮，又名“杂班”、“杂旺”、“纽元子”、“拔和”。《西湖老人繁胜录·瓦市》还提到南宋临安的杂剧艺人与杂扮艺人各占勾栏，而且杂扮艺人如铁刷汤、江鱼头、兔儿头、菖蒲头与杂剧名角赵泰等一起蜚声艺坛。《武林旧事·乾淳坊乐部》中，除著录“杂剧三甲”、杂剧的其他名演员外，另专列杂扮中的名演员。由此可见，“厘而二之”的趋势，确早已形成；元代将杂剧、院本“厘而二之”，不过是继承已成事实，只是在名义上作了严格区分：“杂剧”之名给了新兴的元杂剧，“院本”之名则取代了“艳段”，“杂扮”、“拴搐艳段”、“冲撞引首”诸称谓，以免人们造成概念上的混乱。

了解了这种“厘而二之”的过程以及“厘而二之”后的院本的特质，我们就会知道明人写的院本只不过是“耍乐院本”，它仿效的只不过是“厘而二之”后的院本。因此根据元明院本来贬低金院本的艺术水平，是不正确的。

四、宋金杂剧与大曲、法曲和诸宫调

张庚同志认为：宋金杂剧“似乎只停留在叙唱故事的阶段，没

有能成为名符其实的戏曲。”（《北杂剧声腔的形成和衰落》，刊《戏曲研究》第一期）《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》则称：“正杂剧或是一段滑稽戏，或是一段大曲。”（450页）《中国戏曲通史》就说得更加具体：

到了宋代，大曲渐渐不从头到尾地演奏了，只奏其中的一部分，并用来叙唱故事了。《王子高六么》等许多大曲，就是这样一种体裁的节目。宋杂剧因为继承着陆参军的传统，除了表演滑稽讽刺短剧之外，还歌唱曲调，所以这一部分本子就作为杂剧的一类节目而加入演出了。（上册，53页）

“《王子高六么》等许多大曲”就是指“官本杂剧段数”和“院本名目”有大曲音乐标记的宋杂剧剧目和金院本剧目这两类剧目。这两类剧目在“官本杂剧段数”和“院本名目”所列节目中占着一个很大的比重，王国维对此有过很具体的统计。它们是戏曲还是大曲，这是一个有争议的问题。王国维在《宋元戏曲史》中讨论“官本杂剧段数”时，并不认为它们是大曲、法曲或诸宫调，而是“用大曲”、“用法曲”或“用诸宫调”的剧目，因而得出结论：

“南宋杂剧”，殆多以歌曲演之，与第二章所载之滑稽戏迥异。”

“可知宋代戏剧，实综合种种之杂戏，而其戏曲亦综合种种之乐曲。”

他所说的“种种之乐曲”，就包括大曲、法曲、诸宫调，唱赚等等。他的这种看法，得到吴梅先生的赞同，吴先生在《中国戏曲概论》中曾经说过：“虽拴搐艳段中，有诸宫调目，然是院本之名，非诸宫调体也，”（《吴梅戏曲论文集》126页）引而伸之，我们也可以说：宋“官本杂剧段数”与金“院本名目”中，有大曲、法曲、诸宫调目，然是杂剧、院本之名，非大曲、法曲、诸宫调体也。

人们之所以把这些带有音乐标记的剧目视为大曲、法曲、诸宫曲，是因为他们始终不曾把宋金杂剧和金院本看成是一种独立的艺术、一种名符其实的戏曲。其实，宋杂剧在宋教坊散乐十三色中，居于“正色”地位，压倒了传统中占首位的舞旋色和歌板色（自然包括大曲在内）。它与其他十二色，各成门类而不相混。宋金杂剧中的正杂剧，虽然综合了多种伎艺，但没有混同于其它伎艺，而是形成了一门独立的艺术。早在南宋时就出现了以演杂剧而扬名遐迩的绯绿社。在勾栏中、露台上、酒宴上，宋金杂剧虽曾与其他伎艺同时演出，但这种演出就象我们今天的文艺晚会演出，戏曲、相声、音乐、舞蹈、歌唱纷然杂陈，但它们仍各是一门独立艺术。只有宋金杂剧中的艳段和杂扮，成分比较复杂（例如包括“叫果子名”、“猜谜”等等）；但如前所述，它们是“附加品”、“搭头货”，而不足以代表宋金杂剧。宋金杂剧中的正杂剧既处于“正色”地位，它决不可能是“或是一段滑稽戏，或是一段大曲”这样的杂拌儿。《梦粱录·伎乐》中有这样的记载：

向者汴京教坊大使孟角球做杂剧本子，葛守诚撰四十大

曲。

有同志据此认为杂剧即是大曲，故相提并论。我倒认为情况恰恰相反，正由于它们不是一回事，这才有区分并列的必要，否则便是多此一举。

至于大曲、法曲、诸宫调的曲调能否作为戏曲的曲调，对此人们也有争论。把带有大曲音乐标记的官本杂剧段数仍视为大曲，就是否定了这种可能性。我却认为，结论应当是肯定的；元杂剧能借用诸宫调的某些曲调和组曲形式，就是有力的证据。而诸宫调和大曲、法曲一样，原来也是用来叙唱故事的；它能毫无困难地被改造成代言体的剧曲，为什么大曲、法曲就不行呢？我国著名的研究古代音乐的专家杨荫浏先生，在他的《中国古代音

乐史稿》中论及宋金杂剧的音乐时，有一段这样的论述：

《杂剧》也和其他音乐艺术一样，它不是孤立发展的，它曾从其他姐妹艺术中吸取了有益的养料来丰富它自己。从那些剧目中，也可以看出，它吸收了歌舞大曲的曲调，说唱音乐的因素，甚至也吸收了某些百戏中的表现题材。例如：《杂剧》的吸收歌舞大曲音乐，是非常显明的，唐代有《六么》歌舞大曲，宋代有《崔护六么》、《莺莺六么》等杂剧；唐代有《梁州》歌舞大曲，宋代有《四僧梁州》、《食店梁州》等杂剧；唐代有《薄媚》歌舞大曲，宋代有《错取薄媚》、《郑生遇龙女薄媚》等杂剧。同样，唐代有《伊州》、《渭州》、《石州》等歌舞大曲，宋代也有多本《杂剧》采用它们的曲调。这样利用传统歌舞曲调，以之结合戏剧情节的发展，人物性格的刻画，并不是简单地照样搬用的事，而是通过音乐上的加工创造而努力才能达到的。（349—350页）

大曲能用于戏曲，除南戏《张协状元》第十六出使用的《后袞》《歇拍》、《终袞》和《琵琶记》的第十五出使用的《入破第一》《破第二》、《袞第三》、《歇拍郎》、《中袞第四》、《煞尾》、《出破》，给我们留下了有力的证据外，我们从现存的南戏《姜诗》中也找到了证据。《姜诗》中的〔降黄龙〕就属大曲曲调，它由二十四遍组成，人们称之为《姜诗降黄龙》。但它并非大曲，而是代言体的戏曲。赵景深先生在为刘念兹同志《南戏新证》写的序言中就曾指出：“‘姜诗降黄龙’之称，与宋杂剧称什么‘列女降黄龙’、‘入寺降黄龙’同一概念，”由此可见大曲曲调确能用于戏曲曲调；《姜诗降黄龙》既是戏曲，《列女降黄龙》、《入寺降黄龙》这类有大曲音乐标记的宋金杂剧，为什么偏只能是“一段大曲”呢？根据以上论述，我们可以断定，“正杂剧是一段滑稽戏，或是一段大曲”的说法，是错误的。

五、宋金杂剧的剧本与元杂剧剧本

宋金杂剧不曾留下剧本，只留下了大量剧目，这曾引起王国维先生对宋金杂剧是否代言体戏曲的怀疑。我认为宋金杂剧不仅曾有过剧本，而且这些剧本曾对元杂剧本的创作产生过极大影响。

《宋史·乐志》说：“（宋）真宗不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外，”这说明杂剧在宋初早就流行，而且采用的音乐和歌词是不登大雅之堂的“郑声”，即村坊俚曲。宋真宗以帝王之尊自撰“杂剧词”，希望改变这种局面，他所作的杂剧词自然是“雅曲”了。虽“未尝宣布专外”，但人们仍知道此事，闻风响应者自然大有人在，教坊大使更是责无旁贷，上文提到的教坊大使孟角掾“曾做杂剧本子”，就是一个例子。

《武林旧事·小经纪》条记南宋临安各种小经纪人，其中有专门贩卖“掌记册儿”的。冯沅君在《古剧说汇》中证明：“掌记这种东西就是优人随身携带的脚本。掌记的‘掌’字大约与‘袖珍’的‘袖’字相同，取其本头小，携带方便。”她又说：“伶人们的‘掌记’当即他们编撰的剧本的抄本。”她的这一论断，在《窑门子弟错立身》、《朝野新声太平乐府》和《雍熙乐府》中都能找到证据⑤。特别是《雍熙乐府》卷十七那首描写“风流客人”的《醉太平》，更能给人启示：

莺花市贩本，风月店调筝。怀揣掌记入花门，似茶盐钞引。

曲文中的“本”当指册儿，即下文的“掌记”。掌记不仅有人贩，而且其贵重程度竟与“茶盐钞引”相埒。正因为如此，南宋临安小贩贩卖“掌记册儿”，就象贩卖“班朝录”、“选官图”一样行时。我们可以设想：如果宋杂剧没有剧本，或者说有而不多，或多而不受人重视，上述情况就根本不可能发生。还值得一提的