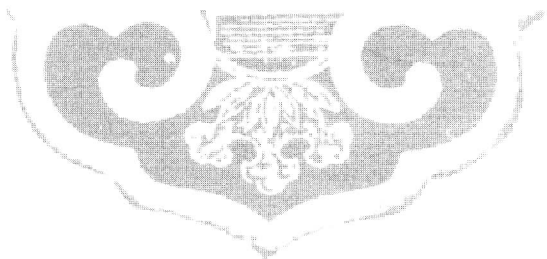


新華書店

刘新文 著

神速則之雙鯉：尚仲賢、李楚奇其劇作
洞淵：權政傳書
右傳等文友留帖
沙口歸：張牛章題
曠跡：張牛章文
感得海鷗：一万里鶴將返君宮及共創作
采桑女梅英守志：魯大元、秋胡買妻
寄謝梅花：潘世昌題
香月漫稿：（《倩女嬌娘》）
生至怀乡的（王蒙喜作）
筆力无敵：西風雕擊
本色大如姐：螃蟹亂投，應聲助儔的（破家子弟）
直抒孝悌的（《孔丘止暴》）

張國定的《雲白故里》與《離人散歌》



元曲精粹赏析

傅新文 著

華文出版社
SINO-CULTURE PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

元曲精粹赏析 / 刘新文著. —北京: 华文出版社, 2013. 10
ISBN 978 - 7 - 5075 - 4085 - 7

I. ①元… II. ①刘… III. ①元曲 - 鉴赏 IV. ①I207. 24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 228125 号

元曲精粹赏析

著 者: 刘新文

责任编辑: 韦庆莲

出版发行: 华文出版社

地 址: 北京市西城区广安大街 305 号 8 区 2 号楼

邮政编码: 100055

网 址: <http://www.hwbs.com.cn>

投稿邮箱: hwbs@126.com

电 话: 总编室 010—58336210 责任编辑 010—58336222

发行部 010—58337260 010—58336265

经 销: 新华书店

印 刷: 北京彩虹伟业印刷有限公司

开 本: 710mm × 1000mm 1/16

印 张: 21.25

字 数: 350 千

版 次: 2013 年 10 月第 1 版

印 次: 2013 年 10 月第 1 次印刷

标准书号: ISBN 978 - 7 - 5075 - 4085 - 7

定 价: 28.00 元

版权所有 侵权必究

序 言

曾永义

刘新文教授早与我有鸿雁往来,20世纪80年代末河北师范学院操办两岸元曲研讨会,他便讲:“衷心佩服先生成就,久仰大名,盼谋一面,聆听宏论。”1990年,我在香港大学任客座教授时,收到他邮寄台大的巨著《“录鬼簿”中的历史剧探源》(返台后才见到)。1998年夏天,我收到刘新文教授寄来的两本巨著《神怪爱情公案诸戏探源》和《元杂剧风采》,知道刘教授是元杂剧的专家。两本书我都很欣赏:《“录鬼簿”中的历史剧探源》下的工夫很深,比起《元人杂剧本事考》中历史剧部分要来得周详而深入;《元杂剧风采》以学术通俗化之笔,可以说为青年学者进入元杂剧研究之津梁。对于前者,我还邮购数十本,分送朋友和学生。

像刘教授这样神交已久的朋友,迄今缘悭一面,只知道他对于元杂剧情有独钟,迭有佳作,又勤于教研,为之获奖连连。近日又寄来《元曲精粹赏析》,要我写序,我受宠若惊之余,虽明知力不从心,还是勉力为之。

《元曲精粹赏析》,诚如专家评审所言,是在著者相关诸多学术研究的基础上,广泛吸收新观点、新成果乃至争论疑义所荟萃而成。开篇引言,简要明确地介绍元曲的内涵及杂剧的来龙去脉、杂剧与散曲的异同、元杂剧的特色、元杂剧兴盛的原因,使读者能平正通达地进入元杂剧的世界。然后选取名家名作,逐一地析论其所以精粹的缘由,循循善诱使人如坐五里春风,不觉陶醉其中。因为本书对每种名剧的剖析,分为剧情、名曲赏析、史实考释、人物形象、学术争论、主旨特色、演变流传等,而且也能运用西方理论作中肯的权衡与解读,其照顾面可谓极其周全。因此,本书在拓展学术视野和启发学术思维之余,被认为是本科生、硕士生的最佳教材,也可以作为一般青年,尤其是演艺人员、戏曲爱好者的必备之书,“是进行传统文化教育的一支生力军”。

1985年我在台湾大力倡导“学术通俗化反哺社会”，在《联合报》著文呼吁，认为：现代的先进国家，莫不重视学术的发展，莫不讲求文化的品质，唯有高水准的学术才能提升文化的品质，也唯有高品质的文化才能促进学术的发展。学术与文化是息息相关的。我们都知道高深的学术研究，有其绝对的意义和价值，经年默默埋首于研究室、实验室，以学术报国的学人至为可敬；而近年来我又体悟到学术通俗化反哺社会，也照样有其意义和价值。那么有时不妨从尖端学术的象牙塔里走出来，将学术的理念透过通俗具体的形式传达给广大的群众，借此以逐渐提升整个社会的文化品质。这或许会迟缓个人学术研究的脚步，但具有这种傻劲的人，无论如何是可欣可赏的。

而今，我很高兴地知道刘教授是与我理念相合的“同道人”，都体认“深入浅出”是“学术通俗化”的传达方式，将学术见解的菁华，很简单而清楚地展现出来，使广大群众能够明白地接受，是很重大的事。而当我拜读刘教授的《元曲精粹赏析》时，更深深觉得刘教授运用“学术通俗化”的“深入浅出”，简直已经到了化境。

2013年9月18日晨，于台湾大学长兴街宿舍

目 录

序言 / 1

第一章 引 言

- 第一节 元曲的内涵和杂剧的来龙去脉 / 1
- 第二节 杂剧与散曲的异同 / 3
- 第三节 元杂剧的特色 / 4
- 第四节 元杂剧兴盛的原因 / 7

第二章 元杂剧第一人：关汉卿及其剧作

- 第一节 “琼宴醉客”——关汉卿及其创作 / 12
- 第二节 颂扬盖世神武的诗剧——关公独赴《单刀会》 / 13
- 第三节 《陈母教子》有方 状元红花开遍 / 24
- 第四节 有才可娶美娇娘 水墨宴会终和好 / 36
- 第五节 《鲁斋郎》霸夺人妻 铁包公智斩恶魔 / 46
- 第六节 母孝子贤斗恶霸 《蝴蝶梦》中定妙策 / 54
- 第七节 记儿《望江亭》切鲙 衙内迷酒色败北 / 60
- 第八节 赵盼儿风月救妹 贪色鬼心迷两空 / 69
- 第九节 感天动地惊古今 三桩誓愿现冤深 / 79

第三章 马致远及其《汉宫秋》等剧作

- 第一节 “朝阳鸣凤”——马神仙为何爱写神仙道化剧 / 88
- 第二节 以景衬情大悲剧——破幽梦孤雁《汉宫秋》 / 90
- 第三节 文士商人风流债 鸨母兴奴反目仇 / 102



第四节 开封占卦灵验现 《陈抟高卧》太华山 / 110

第五节 吕洞宾省悟《黄粱梦》 马丹阳三度《任风子》 / 114

第四章 文采派的将帅：白朴、王实甫及其剧作

第一节 “鹏博九霄”——白朴及其创作 / 126

第二节 陈玄礼拆散鸾凤侣 唐玄宗秋夜《梧桐雨》 / 127

第三节 李千金花园幽会 裴少俊《墙头马上》 / 141

第四节 “花间美人”——王实甫及其创作 / 152

第五节 月娥楼台彩球抛 蒙正风雪《破窑记》 / 153

第六节 礼教门第篱笆破 莺莺待月《西厢记》 / 161

第五章 讽刺大家、修改名师：郑廷玉、杨显之及其剧作

第一节 嬉笑怒骂技巧高 思想复杂批朽暗 / 174

第二节 通奸强奸害双命 包公《智勘后庭花》 / 176

第三节 贪财汉抠门空攒 看钱奴《冤家债主》 / 183

第四节 杨补丁“瑶台夜月” 临江驿《潇湘夜雨》 / 194

第六章 神话剧之双璧：尚仲贤、李好古及其剧作

第一节 “山花献笑”——名医作家尚仲贤及其创作 / 200

第二节 洞庭《柳毅传书》 暴躁火龙救女 / 200

第三节 石佛寺龙女留帕 沙门岛《张生煮海》 / 207

第七章 前期大师：石君宝、纪君祥及其剧作

第一节 “罗浮梅雪”——万里鹤将军石君宝及其创作 / 213

第二节 采桑女梅英守志 鲁大夫《秋胡戏妻》 / 214

第三节 “雪里梅花”——凛然悲壮动古今的《赵氏孤儿》 / 224

第八章 后期大师：郑光祖、宫天挺及其剧作

第一节 “九天珠玉”——名震天下的郑光祖及其创作 / 236

第二节 奇异浪漫的《倩女离魂》 / 237



第三节 矢志怀乡的《王粲登楼》 / 244

第四节 笔力无敌“西风雕鹗” 生死交谊《范张鸡黍》 / 251

第九章 金仁杰、秦简夫及其剧作

第一节 “西山爽气”——历史剧专家金仁杰及其创作 / 261

第二节 萧何月下《追韩信》 / 261

第三节 本色大家如“峭壁孤松” 反奢劝俭的《破家子弟》 / 265

第四节 宣扬孝悌的《赵礼让肥》 / 273

第十章 李行道、张国宝、康进之与朱凯等人的剧作

第一节 张国宝的《荣归故里》与薛仁贵戏 / 278

第二节 李行道的《灰阑记》及外国戏 / 283

第三节 康进之的《李逵负荆》及水浒戏 / 290

第四节 朱士凯的《孟良盗骨殖》及杨家将戏 / 299

第五节 《陈州粳米》、《合同文字》及包公戏 / 307

第六节 《连环计》、《隔江斗智》及三国戏 / 312

附录：相关京剧剧情评介 / 317

后记 / 330

第一章 引言

第一节 元曲的内涵和杂剧的来龙去脉

元曲不仅仅指元杂剧,也不单指散曲(含小令套数),而为二者之合称。

杂剧两字,早可见于晚唐李德裕《李文饶集》的记载:成都府下辖有“杂剧丈夫二人”(即演杂剧男演员两人)。这种杂剧恐不是后来元杂剧的形式,是否为晚唐的杂戏(包括参军戏、杂技、音乐、歌舞),因无具体明确之记载,亦不可妄断。胡应麟《庄岳委谈》说:“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。”并认为《苏中郎》、《踏谣娘》是唐所谓优伶杂剧。这便是把唐参军戏和歌舞小戏统称为杂剧。

宋代:开国皇帝赵匡胤曾在宫中观赏杂剧的演出,宋杂剧称为官本杂剧,从中可推知是为宫廷官僚娱乐服务的。当时,杂剧名目繁多,有滑稽杂剧、杖头傀儡杂剧、药发傀儡杂剧、水傀儡杂剧、肉傀儡杂剧、哑杂剧、目连救母杂剧、温州杂剧、相扑杂剧等(《梦粱录》、《东京梦华录》),可知当时是把杂技、各种戏曲统称为杂剧。故而有人认为宋杂剧即是“杂戏”。这有道理。但《梦粱录》、《童蒙训》、《谈苑》都强调杂剧“务在滑稽”,“打猛浑入,却打猛浑出”,“临了须打诨”。《泃水燕谈录》、《夷坚志》、《贵耳集》、《倦游杂录》等书也都把滑稽短剧称为杂剧。因此可以说,宋杂剧主要是指滑稽短剧。

金代:此时也有杂剧,亦称院本。院即行院,原指优伶娼妓住的地方,后来也常用作艺人的通称。院本即为行院用的脚本(唱本)。元陶宗仪《辍耕录》记载:“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧,其实一也。”早期金院本和宋杂剧相近,后来有了新发展,从北宋“官本杂剧”发展为金代的“院本杂剧”,在戏剧史上具有重要意义。首先,杂剧从宫廷府第走向瓦肆行院,演出主要对象由达官贵族渐变为广大的百姓民众,使之变为人民喜闻乐见的文艺形式,为其健康迅



速成长打下坚实基础。其次,杂剧本身也有较大发展。周密《武林旧事》记载,宋官本杂剧段数只有二百八十本,陶宗仪《辍耕录》记载金院本段数多达六百九十本。可惜未流传,仅在刘唐卿《蔡顺奉母》剧中有《双斗医》院本,朱有燬《花月神仙会》中加演了《献香添寿》院本。小说《金瓶梅》记载了《请王勃》院本。

元代:杂剧才成了北曲杂剧的专名。“金季国初,传奇犹宋戏曲之变,世传谓之杂剧。”(陶宗仪《辍耕录》)为什么叫杂剧?胡祇遹《紫山大全集·赠宋氏序》记载:“近代教坊院本之外,再变为杂剧。”“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,以致医药、卜筮、释道、商贾之人情物性,殊方异域风俗语言之不同,无一物不得其性,不穷其态。”这是从描写表演的内容及语言的“杂”上道出的含义,抓住“杂”字发挥,实为望文生义。

在金朝统治北方之时,兄弟民族的歌曲、音乐、舞蹈等曾经广泛交流,北杂剧吸收了女真曲的“风流体”、“忽却白”、“阿那忽”、“也不罗”等;也吸收了回回族的歌舞,如《西天取经》中有小回回上场唱回回曲,金元时代流行的回回曲有“伉里”、“清泉当当”、“马黑某当当”等,元代无名氏之《牧羊记》戏文也可证有回回曲、回回舞。北杂剧起初便以这些民间俚曲俗谣作基础,兼收并蓄,使之形成刚劲豪放的基调。

北杂剧曲调组合用的是联套,便受诸宫调的影响。元杂剧《冤家债主》中的子母调,便是宋代缠达的使用。《董西厢》诸宫调也有子母调之用法。但因诸宫调是说唱艺术,杂剧是戏曲,故而决定杂剧不可能照搬诸宫调之唱法。如诸宫调有说有唱,往往用短套;剧中人物有时要抒发多变的情感,套曲要有严密的连贯性,不可能总用短套,套曲应当有长有短(视剧情、情境、人物情感变化而定)。

宋代流行的唱赚也影响北杂剧的联套形式。赚词《圆社市语》共有九支曲子,除一支不见记载外,其余皆属中吕宫,全用齐微韵,一韵到底。这影响了元杂剧,使之一折用同一宫调,一韵到底。

金院本对北杂剧的影响大概说来如下:

一是剧本体制拉长,角色行当在金院本基础上扩充末、旦、外、净、杂。从金院本现存本和文物来看,早期为短剧,以净为主,重插科打诨,这与宋杂剧主要是滑稽短剧有相承关系。后来金院本中净角退位,末角开始为主角。而元杂剧四折一个楔子,不再是短剧,旦、末两行分得更细。以正末、正旦主唱,一般一个角色四折一唱到底。净角还起插科打诨之作用。

二是北杂剧将院本的筋斗之类的武功、净角的插科打诨等技艺加以发展,提高演出水平。

三是继承院本戏台演出形式,由上、下场门出入。此为中国戏独特联场形

式奠定坚实的基础,现今讲“出将”、“入相”。

四是据文物来看,金戏俑的面部化妆与服饰,有的与元杂剧相同,有的大同小异。如金戏俑白粉抹鼻做三角形和北杂剧净角抹鼻相似;金戏俑居中红袍秉笏者和山西洪洞明应王庙元代壁画居中红袍秉笏者服饰大同小异。

另外,北杂剧吸收了多种其他表演形式,如抢背、舞判、竹马儿、天魔舞、变阵子、出对子等民间的杂技歌舞之表演形式,以充实自己,还吸收了宋代流传下来的叫卖调、货郎儿等。

由此可见,北曲杂剧是吸取了当时众多的文艺之长而形成的一个有机的艺术整体。它不是某个天才灵感突然涌来创造而成的,而是经过较长时间之孕育、生长、发展,到元代才成熟,才成为参天大树,它应是我国各民族共同培育的艺术奇葩。

第二节 杂剧与散曲的异同

元杂剧与散曲都使用北曲演唱,但二者是同中有异。主要体现在杂剧是一种带科(动作、舞台提示、渲染气氛)、白(道白,有多种形式)的歌剧,为代言体,其中词曲是剧中人物唱的。其有旦本、末本之分,一般分由男女主角一唱到底。散曲分为小令、套数两种形式。小令往往描写一种景物,抒发一种情感,相当于一首单调的词。套数可用来叙述较完整的情节,描述较复杂的情感,或发议论或讲哲理,是由两个以上同一宫调的曲子按一定规则连缀起来的套曲。散曲非戏曲,无有科、白,和词的性质相近,可以自己清唱,亦可让别人演唱消遣。

杂剧只用套曲没有小令,一个套数称为一折。折是音乐组织的单元,也是故事情节发展的大自然段(相当于幕)。

北曲共六宫十一调,散曲这十七种都用,杂剧只用五宫四调。五宫是:正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。四调是:大石调、双调、商调、越调。

词有词牌,曲有曲牌。曲牌的名称,有些和词牌相同,如念奴娇、风入松、秦楼月、点绛唇等;有些与词牌同名而异实,如满庭芳、卖花声、哨遍等。但大多数不一样,如山坡羊、水仙子、脱布衫、叨叨令、小梁州、耍孩儿,等等。

曲一般为单调。词有双调,三迭或四迭。作曲人意犹未尽,只能用么篇,即把前调重复一遍。么篇字数有时比前篇可稍有增减。

曲牌都属于一定的宫调。如山坡羊属中吕宫,哨遍属般涉调,夜行船属双调,天净沙属越调等。有些曲牌名称相同,但属于不同的宫调,应认为是不同的



曲牌。如正宫端正好(“窦剧”三折第一曲)不同于仙吕宫端正好,双调水仙子不同于商调水仙子与黄钟水仙子等。

有些曲牌可用于小令也可用于套数;有的只能用于小令,如山坡羊;有的只能用于套数,如滚绣球。

关于借宫,杂剧的套数可以借宫。如《长亭送别》,用完正宫后又借用了中吕宫。散曲的套数则不借宫。借宫必须借用相近的宫调。

第三节 元杂剧的特色

元杂剧据傅惜华的《元代杂剧全目》计有七百三十七种,臧晋叔的《元曲选》与隋树森的《元曲选外编》共有一百六十二种今天能见到,但有四五种为明人作品。作家二百人左右。

元杂剧和以前各个时期的文学相比较,有以下几个特色。

一、新型作家的出现

从社会地位看,元杂剧作家,大多是“门第卑微,职位不振”、生活较贫困的普通知识分子。有的是书会才人,如马致远、李时中;有的是“才高不见遇”的老儒,如王仲文、范冰壶等;有的是生员,如高文秀、张时起等;有的是商人、医生、术士,如赵文殷、萧德祥、关汉卿、尚仲贤等;有的是艺人,如花李郎、红字李二等;有的是下级官吏,如李文蔚、王实甫等;有的是遗民隐士,如白朴、马致远等;也有个别高官显要,如扬梓、史九散人。这种情形有力地说明促进文学面貌改观的一个因素是一些与人民发生密切联系的新型作家的出现。在他们的作品里面真实地反映了人民群众的生活情调、思想感情和愿望理想。

二、广泛反映各阶层的生活,尤其是下层人民的生活

上自最高统治者皇帝,下至受压迫剥削的普通人民,他们的形象、感情思想和日常生活,广泛地出现在作家们的笔下。尤其突出的是许多作家较细致具体地描写下层人民的生活,如描写农民起义的英雄、小商人、小手工业者、渔翁、樵夫、妓女、婢女等下层人的生活现实,而且作者都赋予了他们聪明才智,形象熠熠生辉,使地位低微的普通民众在文学作品中普遍地成为主要的正面的人物形象,比宋话本有扩充和提高。元杂剧不仅反映了一般的社会生活现象,而且揭

示了封建社会的某些本质,对劳动人民以多种多样形式对封建统治机器的抗击与破坏加以歌颂,抨击嘲笑了封建统治集团及其帮凶爪牙,包括大大小小的贪赃枉法、糊涂愚蠢的官吏,残害人命、横行霸道的土豪劣绅。而作为一种残酷的经济剥削形式,元代特有的高利贷——羊羔息的罪恶也被揭示出来。

三、追求理想与自由幸福

追求进步的政治理想,更多更好地反映阶级矛盾与民族矛盾。和以前的文学作品比较起来,元杂剧更直接更多地反映了封建社会尖锐的阶级矛盾,反映官逼民反人民的武装抗暴斗争。这与元代黑暗腐朽的现实,残酷暴虐分而治之的统治密不可分,是那个时代社会的反映。如用水浒故事作题材的作品多达三十八种之多,仅高文秀一人便作有八种水游戏。这些作品歌颂了梁山英雄好汉,表现了人民的力量与智慧,为描写农民革命的小说《水浒传》的出现打下了基础。它赞扬农民起义,较好地体现了人民的政治立场与理想。元杂剧的三国戏总体看尊刘贬曹,表达圣君贤相的政治理想。

元杂剧也比以前的文学作品更具强烈的叛逆思想。它描写许多青年男女冲破封建礼教,追求自由幸福的爱情。尤其是窦娥这一形象,除了指斥抨击“衙门口朝南开,有理无钱莫进来”,“官吏们无心正法,使百姓有口难言”的黑暗腐朽的封建政治外,更进一步呵天骂地地控诉了一向被认为主宰正义公理的皇天后土,体现出普通民众激烈的反抗斗争的意志与不屈不挠的精神。

四、暴露社会黑暗,矛头直指权贵皇帝

元杂剧通过对鱼肉民众草菅人命的权豪势要和滥杀功臣残暴昏庸的皇帝的刻画,暴露了当时封建专制制度下统治者压迫剥夺人民的血淋淋之现实。由于元代残暴专横之统治,儒士被看作“臭老九”,使得文人及下层民众认为统治者尤其是最高统治者(皇帝)没有一个好的东西!他们忘恩负义、过河拆桥、猜忌生疑、滥杀功臣、昏暴残毒。在剧中历史上的皇帝都如此。比如赵匡胤、刘秀并不如勾践、刘邦、朱元璋等那样猜忌杀害功臣,但在元剧中有三个作家都写“赵太祖夜斩石守信”,为巩固皇权挥刀斩杀帮他黄袍加身的主要将领,而正史上是“杯酒释兵权”。李克用昏庸听信谗言,酒后车裂忠臣李存孝;无辜少妇窦娥拒绝无赖逼婚,却被诬陷屈斩,血淋淋的现实触目惊心。在元代最高和主要统治者都是蒙古族(或色目族)的上层分子,对广大的被压迫民族来说,他们和蒙古统治阶级的矛盾既是阶级矛盾也是民族矛盾,有些杂剧作品通过阶级矛盾来间



接表现民族矛盾,通过历史表现现实。这些剧作对元代统治者的谴责批判反映了全体受压迫的人民的思想感情。尤其是这些剧作把元代统治者写得很蠢(如杨衙内、周舍、葛彪等),而被侮辱被压迫的人民总是机智聪明(如赵盼儿、谭记儿、红娘、燕燕、张倩女、谢天香等),这显示了元杂剧表现的人民自觉独特的斗争方式。

五、元杂剧形式上的特色

1. 剧本结构。

一本四折、一个楔子。赵景深认为这是受宋杂剧影响。董每戡认为是受《诗经》四言四章之影响。我认为它符合事物的生成、发展、高潮、结束的规律,故而才如此。宋杂剧四段:艳段(寻常俗事)、正段(两段)、杂扮(调笑),它是四段三个故事。元杂剧四折演一个完整的故事,每折是音乐组织的单元,也是情节发展的大段落。每折大都包括几个场次,时间、地点根据内容变换。它多数有楔子,放在第一折前或折与折之间,相当于序幕或过场戏,如《窦娥冤》开篇。折相当于“幕”。唱词间有道白,以唱为主,以白为宾,后世却有千斤道白四两唱的说法,意思是道白比唱曲更重要、更不容易。道白难遮丑,有好嗓子容易遮丑。演员上场有上场诗,下场有下场诗。剧本最后有“题目”、“正名”,总括全剧内容,作为此剧名称。如《秋胡戏妻》的题目是“贞烈妇梅英守志”,正名是“鲁大夫秋胡戏妻”。《汉宫秋》的题目是“沉黑江明妃青冢恨”,正名是“破幽梦孤雁汉宫秋”。也有四句的如《梧桐雨》题目是“安禄山反叛兵戈举,陈玄礼拆散鸾凤侣”,正名是“杨贵妃晓日荔枝香,唐明皇秋夜梧桐雨”。也有变例:一本五、六折,无楔子,也有五本二十一折的《西厢记》,从中可见一本还是五折。

2. 音乐体制。

四折四个套曲,每折用同一宫调的曲牌组成一套曲子,押同一韵脚,一韵到底,韵脚可平、仄互押,用《中原音韵》,十九个韵部,而非《平水韵》;演出时一本四折由一个角色一唱到底,由正末或正旦独唱,别的角色不能唱,分别称为末本戏或旦本戏。北曲十七宫调,元杂剧仅用五宫四调。

3. 角色。

(1)旦。正旦,剧中女主角。还有副旦、小旦、花旦、贴旦(贴即次)、外旦、搽旦、彩旦等,彩旦演反面人物。

(2)末。正末剧中男主角。还有副末、冲末、大末、小末、外末、次末等,末角也可由女子装扮。《青楼集》记载有不少旦末双全的女演员。

(3)净。演刚强或凶猛人物、滑稽人物。男女皆可演(扮男子,亦可演女性,

近代戏如京剧净角仅为男性)。有副净、外净、次净、二净、贴净等多种。

(4)外。正色之外,又加某色以充之。旦、末、净中相对次要的角色即称外旦、外末、外净等。参见王国维《古剧脚色考》。一剧中可有数个外角。(清)焦循《剧说》卷一记载:“《碧桃花》外扮萨真人,外又扮马、赵、温、关天将,是同场有五外。”

(5)杂。不属于以上人物的全归于杂。

角色按身份地位分的名称有:孤(官员)、驾、卜儿、徕儿、孛老、邦老(强盗)、小邦、酸(细酸)、曳刺(兵勇、健儿)等。

4. 演出情况。

已有砌末(道具)、穿关(服饰)等,女的反面人物搽旦、净、副净等已打脸化妆。表演中注意科、白的运用,杂剧以唱曲为主,说白为辅,白有带白(宾白一种,主唱者在曲词中夹带较短的说白)、夹白(宾白一种,曲词中夹带较短的人物对话)、独白、背白等。科:动作表情,舞台提示,渲染气氛。如打科、睡科、起风科、雁叫科等。上场门、下场门,形成戏曲独特的连场形式效果,还有上场诗、下场诗。如《汉宫秋》中番王上场诗云:毡帐秋风迷宿草,穹庐夜月听悲笳,控弦百万为君长,款塞称藩属汉家。下场念:番家无产业,弓矢是生涯。毛延寿上场诗云:为人雕心雁爪,做事欺大压小。全凭谗佞奸贪,一生受用不了。

5. 剧本。

戏曲由音乐、歌舞、表演、美术、文学脚本等组成。剧本、脚本,一剧之本。剧本是戏剧中的文学成分,是与诗歌、散文、小说并列的一种文学体裁,和戏剧有密切关联又有区别。关联一剧之本,最基本的因素,重要因素,但不等于戏剧。

第四节 元杂剧兴盛的原因

元杂剧在元代文学创作中成就最高,它产生在金末元初(1206—1271年)时期,是新兴的词、曲、舞等综合性的文艺样式。因为它扎根于民众之中,扎根于现实生活之中,故而得以迅速成长。到了元贞、大德年间(1295—1307年),这棵幼苗长成参天大树,枝叶繁茂,杂剧创作如雨后春笋,百花齐放,呈现出万紫千红的景象。元曲大师关汉卿、王实甫、马致远、白朴等都在此时创作出不少千古不朽的经典名剧。那么杂剧在此时兴盛的原因何在?



一、商业经济的繁荣是杂剧兴盛的催化剂

元初蒙古统治者囿于习惯,轻视农业,使好多良田变成牧场。后来采取恢复农业、改进手工业之措施,使经济复苏发展起来。同时交通的便利,又使中外贸易日渐增多,使城市商业经济呈现繁荣景象。《马可·波罗行记》记载,元代南北各地商业城市星罗棋布,京城大都成了东方商业中心,“城市既大而富,商人众多,商业工艺之民,大多数制造丝、武器和鞍鞴以及各种商品。”每天货物输入运出,川流不息,商旅外侨往来难以计数。妓女(含歌伎)“媚好者达两万人”。《青楼集》记载名演员一百多人,其中住在京师的近四十人。当时中等城市也很热闹,如真定路:“南门曰阳和,左右挟二瓦市,优肆娼门、酒垆茶社、豪商大贾并集于此。”(葛逻禄乃贤《河朔访古记》)不仅大都、开封、杭州等城市有杂剧演出的勾栏瓦肆,即使农村也有“散乐人”(流动戏班)做场。至今晋东南地区还存有多处元代戏台和反映演出的壁画,可见一斑。

显然,城市经济的繁荣促进了居民对杂剧的爱好,为元杂剧的兴起和发展准备了物质条件和群众基础。

二、黑暗的政治与民族歧视,也促使人们将杂剧作“刀枪”进行斗争

元朝统治者采取分而治之的政策,将人分成四等,优待蒙古人、色目人,排斥打击汉人、南人,汉人、南人才能再大也只能英俊沉下僚。中央政府和地方要职全由蒙古人、色目人担任。这些人只知贪赃枉法、残害民众、横征暴敛,苛捐杂税异常繁重,使农民不得安于田里。为了压制人民的反抗,对汉人南人的武器马匹一律收缴,私藏者治罪。蒙古人打死汉人,汉人不得还报,就是无辜被打死,也仅仅给点烧埋银(安葬费)了事,以致出现打死人者扬长而去、逍遥自在、无法无天的情形。反之,汉人南人打死蒙古人,则处以极刑,甚至全家被杀。蒙古贵族与权豪势要大放高利贷,“息累数倍”称为羊羔利。这逼迫广大民众卖田产,卖妻子儿女,也不能偿还;民众衣不遮体、食不充口,万姓逃亡、四境饥荒,人民生活极为痛苦。这自然要求用新兴的杂剧艺术去批判黑暗的现实,揭露腐败的政治制度,反映人民美好的理想与抗争追求。正是基于这种情形,使一批杂剧作家写出了《单刀会》、《窦娥冤》、《陈州糶米》、《破窑记》、《救风尘》等优秀作品,在不同程度上适应民众的要求,受到人民的支持与喜好。

三、文人地位低下,大批文人学士从事戏剧创作与演出

这也是杂剧兴盛的重要条件。元初将人分四等,文人大多是汉人南人。政



治地位的低下,必然在社会分工中地位低下。谢枋得《叠山集》记载:五道、六工、七猎、八民、九儒、十丐(共分成十等)。知识分子居第九等,仅在乞丐之上。郑思肖《所南心史》也有记载:七匠、八娼、九儒、十丐。儒者地位竟比娼妓还低!可见文人是“臭老九”由来已久。

另外,元太宗九年以后,科举考试停止近八十年之久,文人大多仕进无望。这种情形在唐宋时代未曾出现。他们虽有高才博识,也只能屈居民间。待遇的极端不公,使他们必然用杂剧这个武器来发泄不满。笔者在《元杂剧风采》书中曾这样说:“四折一个楔子是剧情的集中,每折限用一个宫调是感情的集中,一人主唱到底是人物的集中。集中导致了强烈,形成它激越气盛不可遏止的审美特征。它没有深思熟虑的沉稳,精雕细刻的空闲,细说慢言的从容,更没有轻颦浅笑的委婉;它如惊雷与闪电,如咆哮的海潮;它是宣愤泄怨的急就章,是充满爆炸力的控诉书。”细读元杂剧便能体会这些并受到感染。元剧作者常常集聚在大中城市,由于社会地位低下,受过种种挫折,和当时下层群众与戏曲艺人有较密切之联系,为了生活与斗争组成书会。当时有玉京书会、元贞书会、武林书会、古杭书会、保定书会、汴梁书会等。由此可知书会是地区性组织,参加书会的叫“书会才人”或“书会先生”。在他们中有文学修养较高的文人,也有舞台经验丰富的艺人,都把自己的才干贡献给了杂剧事业。他们取长补短、共同切磋,以创新提高,促进剧目繁荣,使名作如林,名家辈出。为了生存和争得观众,书会之间常常竞编竞演新戏,搞创作比赛。这也促进剧目的更新,对剧本创作水平和演员演出水平的提高起了刺激和推动作用。可见文人从事创作实在是元剧繁荣的一个相当重要的原因。

四、众多名演员涌现,促使杂剧扩大影响,促其繁荣

戏曲是代言体的综合艺术,最终要通过演员的精彩表演传达给识字或不识字的普通民众,演员是剧本与民众间不可或缺的桥梁。元杂剧前期和中期已涌现众多的名演员,她们各有所长。珠帘秀:“杂剧为当今独步”,演各种角色,“悉造其妙”。王金带:“色艺无双”。喜春景:“姿色不逾中人,而艺绝一时”。小春宴:“天性聪慧,记性最高,勾栏中作场,常写其名目,贴于四周遭梁上,任看官选栳需索。近世广记者,少有其比。”梁园秀:“歌舞谈谑,为当代称首”,能吟诗制乐。赛帘秀:“珠帘秀之高弟,侯耍俏之妻也。中年双目皆无所睹,然其出门入户,步线行针,不差毫发,有目莫之及焉。声遏行云,乃古今绝唱。”燕山秀:“珠帘秀之高第(弟),旦末双全,杂剧无比。”簾前秀:“杂剧甚妙”,李定奴、孔千金“杂剧尤妙”(《青楼集》)。他们的表演艺术曾使万人喝彩,受到观众普遍喜