

戏曲文化论

XIQU WENHUA LUN

陈国华 主 编

 中国社会出版社

国家一级出版社·全国百佳图书出版单位

戏曲文化论

XIQU WENHUA LUN

陈国华 主编

 中国社会出版社

国家一级出版社·全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲文化论 / 陈国华主编. —北京: 中国社会出版社, 2019. 2
ISBN 978 - 7 - 5087 - 5965 - 4

I. ①戏… II. ①陈… III. ①戏曲—文化研究—中国
IV. ①J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 030135 号

书 名: 戏曲文化论
主 编: 陈国华

出 版 人: 浦善新
终 审 人: 王 前
策划编辑: 黄 贞
责任编辑: 秦 健

出版发行: 中国社会出版社 邮政编码: 100032

通联方式: 北京市西城区二龙路甲 33 号

电 话: 编辑室: (010) 58124839
销售部: (010) 58124841
(010) 58124842

网 址: www.shcbs.com.cn
shcbs.mca.gov.cn

经 销: 各地新华书店



中国社会出版社天猫旗舰店

印刷装订: 北京九州迅驰传媒文化有限公司

开 本: 170mm × 240mm 1/16

印 张: 20.5

字 数: 397 千字

版 次: 2019 年 12 月第 1 版

印 次: 2019 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 68.00 元



中国社会出版社微信公众号

目 录

古代戏曲创作与理论研究

论残本《刘知远诸宫调》对戏曲的影响	(3)
诸宫调对戏曲的影响探究	(11)
探究《窦娥冤》中渗透的关汉卿的多重文化意识	(19)
论明初教化剧中的伦理道德观	(27)
论明初治国思想与戏曲宣传道德的倾向	(35)
明万历社会变迁对中国戏曲文化的影响	(46)
论明代中后期吴越地区的戏曲文化特征	(58)
《牡丹亭》的深层意蕴探析	(66)
论李渔的商品意识在戏曲活动中的体现	(72)
清代长安女才子王筠戏曲创作探析	(80)
晚清女剧作家刘清韵戏曲创作探析	(86)
探究乾隆时期秦腔在北京和扬州的演出	(89)
清廷对于秦腔的禁抑探微	(96)
论清代山东曲阜戏曲	(102)
清末民初时期鲁西南柳子戏的现代性追求探微	(106)
晚清戏曲改良浅论	(113)

戏曲改革与传承发展研究

树立新的传播理念是地方戏步入现代社会的踏板	(125)
普及学校戏曲教育论	(131)

探析梅兰芳的戏曲电影	(137)
戏剧产业化进程中的政府监管	(142)
论民间戏曲艺术档案式保护	(148)
戏曲电影《牡丹亭》流变探析	(153)
探究大众传媒时代戏曲的传承	(158)
中原戏曲类传统文化的电视传承方式研究	(163)
中国传统戏曲海外传播问题探究	(169)
从民俗角度探求莱芜梆子艺术的发展	(175)
从明清戏剧文化看非物质文化遗产传承及创新规律	(179)

台湾戏曲与两岸交流研究

新时期海峡两岸豫剧交流活动	(189)
台湾豫剧传承模式嬗变探析	(195)
台湾豫剧发展的启示	(201)
海峡两岸豫剧发展论纲	(212)
试论海峡两岸戏曲交流	(219)
探索人文背景对海峡两岸豫剧的影响	(229)
不同外来文化对两岸豫剧发展的影响探析	(236)
试论两岸传统戏剧的交流	(241)
新时期海峡两岸豫剧沟通活动	(246)

豫剧剧种与地域文化研究

探析豫剧的中原民俗文化特征	(255)
豫剧传统剧改编的思考	(262)
豫剧发展流变探究	(266)
豫剧现代戏的现代化和戏曲化探索	(275)
豫剧艺术知识产权保护探析	(280)
探究豫剧的现代化进程	(289)
豫剧观众的审美需求探究	(298)
梆剧泰斗王镇南锐意革新新论	(305)

论戏本《刘知远诸宫调》对戏曲的影响

《刘知远诸宫调》戏本因明泽先生题跋于1907年冬、1908年初在山西阳城城壕出土，为金代刊刻的戏本，20世纪50年代赠还我国。作者无考，是现存“最早的一带戏本的新发现”。[1]《中国大百科全书》对诸宫调的定义为：“诸宫调是宋金元时流行的说唱文学形式之一，它取词一首调制若干曲牌或短套，首尾一韵，再用不同宫调的许多套数联成长篇，叙述完整的故事，因此称为‘诸宫调’或‘诸宫调调’。”[2]王德信在《宋元戏曲史》中认为：“诸宫调者，小说之支流，而演之以歌曲者也。”[3]《中国大百科全书》卷二载：“魏良辅、元稹等，元初以来，以诸宫调为多，世称一调，将州孔丘传者，言创造诸宫调也。”[4]

古代戏曲创作与理论研究

GUDAI XIQU CHUANGZUO YU LILUN YANJIU

戏本《刘知远诸宫调》戏本因明泽先生题跋于1907年冬、1908年初在山西阳城城壕出土，为金代刊刻的戏本，20世纪50年代赠还我国。

一、从“戏”的因素看《刘知远诸宫调》对戏曲的影响

（一）题材内容上的渊源关系

《刘知远诸宫调》戏本现存一卷，包括五个回目内容，分别为：郭威定燕王庄郭威村人告第一、刘知远被大嫂捉去第二、刘知远草三娘定安生父子第三、刘知远被捉与洪义打第四、郭威弟兄于郭大嫂因被捉十二回。《刘知远诸宫调》戏本共十二回，从现存回目看，说明金代时诸宫调高祖郭威定安生安生及有洪义等三叔等次高祖的故事。它上承《五代史

论残本《刘知远诸宫调》对戏曲的影响

《刘知远诸宫调》由俄国柯茨洛夫探险队于1907年至1908年间在发掘黑水故城时出土，为金代刊刻的古本，20世纪50年代赠还我国，作者无考。是我国“最早的一部刻本的诸宫调”。^[1]

《中国大百科全书》对诸宫调的定义为：“诸宫调是宋金元时流行的说唱体文学形式之一，它取同一宫调的若干曲牌联成短套，首尾一韵，再用不同宫调的许多短套联成长篇，以说唱长篇故事，因此称为‘诸宫调’或‘诸般宫调’。”^[2]王国维在《宋之乐曲》中认为：“诸宫调者，小说之支流，而被之以乐曲者也。”^[3]南宋王灼《碧鸡漫志》卷二载：“熙、丰、元裕间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”^[4]又南宋耐得翁《都城纪胜》载：“诸宫调，本京师孔三传编撰传奇、灵怪，入曲说唱。”^[5]而中国戏曲是以“曲”演“戏”，“戏”是具有复杂情节的故事，“曲”是便于叙事的大型音乐结构，这是中国戏曲不可或缺的两个元素。而这两方面的元素，是借助宋金时期集说唱技艺之大成的诸宫调来完成的。现以《刘知远诸宫调》为例，从“戏”与“曲”两方面来看《刘知远诸宫调》对戏曲的影响。

一、从“戏”的因素看《刘知远诸宫调》对戏曲的影响

（一）题材内容上的渊源关系

《刘知远诸宫调》残本现存42页，包括五个回目的内容，分别为：知远走慕家庄沙陀村入舍第一、知远别三娘太原投事第二、知远充军三娘剪发生少主第三、知远探三娘与洪义厮打第十一、君臣弟兄子母夫妇团圆第十二。《刘知远诸宫调》原书共十二回，从现存回目看，说唱五代时期后汉高祖刘知远发迹变泰及与其妻李三娘悲欢离合的故事。它上承《五代史

平话》，二者的情节序次大体一致，《刘知远诸宫调》的作者在编撰该题材入曲说唱时，采纳了《五代史平话》既有的故事框架。但在借鉴、继承的基础上，《刘知远诸宫调》较之平话又有了创造性的发展。如李三娘的形象丰富和发展了；刘知远形象的处理也较平话有了很大变化，使他后来的发迹变泰更合乎情理，顺理成章；该故事由单纯的“发迹变泰”演化为悲欢离合的家庭爱情题材等。南戏《白兔记》的故事情节与《刘知远诸宫调》极为相近，由此可见《白兔记》是根据《刘知远诸宫调》改编的。后者直接奠定了前者的情节模式，使二者故事情节基本一致，可以看出《白兔记》戏文的创作从题材上对《刘知远诸宫调》的继承和因袭。

（二）多变视角与代言的过渡关系

《刘知远诸宫调》的叙述视点在不断地转换。开头的一段“说白”以旁人口吻近于纯客观的叙述，是以第三人称的方式来叙述故事的发端，比较详细地交代了人物的遭际和境况。第一则【正宫·应天长缠令】中说唱人将故事引入正题，道出出场人物，略述人物身份。在叙及李洪义出场时“话中只说”“客人听我说细微”，将说唱人第三人称的身份“暴露无遗”。在第二则【商调·玉抱肚】中述刘知远与李三娘喜结连理及第十二则述李三娘被强人掳走，知远派史洪肇、郭彦威二将与强人战场厮杀的场景，说唱人在叙及这些场景时，似与自己毫无关系，只是在向听众客观地叙述和描述情状而已。而且《刘知远诸宫调》中说唱人基本采用的是全知视角，运用灵活多变，以弥补其以第三人称方式叙述故事所带来的不便。通过叙事视角的巧妙运用和转换，以使故事更富于表现力。他们既可以置身故事之外，以旁观者的身份进行叙述；也可从某一人物的视角进行叙述，如除文本开头中对刘知远发迹的种种暗示外，此后刘知远在未显贵前的发迹迹象均是见于李三传、李三娘和岳司公的眼中，均是以李三传、李三娘等其他人物的视角来进行描述和预示的。此外，说唱人还深入到人物内心以揭示其情感，如第二则【道宫·解红】中说唱人在叙及刘知远于李三传夫妇去世后，饱受李洪义、李洪信兄弟欺凌之苦，又于雨天丢失牛驴，其内心的焦急、忧惶及对三娘的难以割舍之情，均以刘知远的视角将其内心的情感生动、真切地呈现出来；甚至其中也间杂有说唱人自己的见解，以表达其爱憎褒贬。如第一则李洪义出场时，唱词道：“客人听我说细微。若言

这人所为，做处只要便宜。”“恶如当界土地，满村里不叫作李洪义，一方人只唤作活太岁。”其厌恶之情溢于言表。

总之，《刘知远诸宫调》中说唱人为了渲染气氛和调动听众的好奇心，对叙事视角进行有效的控制，使其在说唱人本身、故事主要人物、次要人物和听众间来回转换。其叙述视点的不断转换必然带来说唱者功能的变化，使他从担任故事的讲述、解说、评价的功能，转化到主演的功能。叙述视角的转换使分角色演唱成为可能，而分角色演唱是代言表演的条件，代言表演使向戏曲演进成为可能。从这个意义上，可以说叙述视角的频繁转换是叙事向代言转化的前提，因此，《刘知远诸宫调》叙述视点的频繁转换为叙事向代言的过渡准备了条件。

（三）结构体制上的效法关系

一是“开”的表演程式。《刘知远诸宫调》以【商调·回戈乐】为“开话”（引子）。开话虽不是诸宫调的正文，但是其一个重要的组成部分。开话的作用主要是介绍作者的创作动机、创作原则或故事的社会文化背景。杂剧与院本也有“开”之表演程式，是指人物首次出场时，先念诵诗词或说白。这当是从诸宫调发展而来。

二是“副末开场”的体制特征。《刘知远诸宫调》用一曲【商调·回戈乐】介绍故事发生的历史背景。南戏开场，一般都由副末首先出场，以一两首词介绍作者、概述剧情，表明作者的创作意图、创作思想等，后被称作“副末开场”或“家门大意”。南戏这种“副末开场”的形式和作用，与《刘知远诸宫调》的“引子”完全一致。可见诸宫调的“引子”与南戏的“副末开场”也有着明显的渊源关系。

三是基本结构模式。《刘知远诸宫调》在正文之前，有一段由一个短套加说白（其中有一首律诗）组成的“引辞”，从第二个套曲开始进入正文。元杂剧于正剧之前，大多有一“楔子”，是作开场用的小剧情单位，不用套曲，用一二支单曲加若干科白构成。而杂剧楔子与《刘知远诸宫调》引辞应有传承关系。《刘知远诸宫调》分为十二个部分。可以看出，这些剧情单位的内容是相对独立、各自成为整个故事链条上的一段的。元杂剧在此基础上加以规范化，以楔子导入，正剧四折大略分担故事之开端、发展、高潮、结局，以演叙一个完整的故事，形式结构同样受到诸宫

调的极深影响。至于南戏，虽大抵多至数十出，但其基本结构，亦不出诸宫调结构的基本模式。《刘知远诸宫调》正文是以曲、白相间循环滚动的形式构成的，与杂剧完全相同。

四是宾白中的韵文运用。《刘知远诸宫调》唱完“引子”后，念了一首七言诗。“关目”处也多有诗和骈句（赋赞）。现存《刘知远诸宫调》残本，共有曲中夹白77处，其中用骈赋对仗的就有39处之多，使叙事显得简洁、整齐。南戏的宾白中有大量运用诗、词、骈、赋等韵文的现象，如每戏“副末开场”都要用一两首词说明作者的创作意图、介绍剧情大貌，已成定式；角色的上下场也通常念诵上场诗、下场诗等。这也与《刘知远诸宫调》相似。

五是大团圆的结尾形式。《刘知远诸宫调》第十二则的题目为“君臣弟兄子母夫妇团圆”，一看便知它是一个皆大欢喜、热闹异常的大团圆结局。李三娘经历诸般磨难，能够坚贞守志，最后仍为正室。李洪义生性无赖，屡番欺负刘知远和李三娘，最后自取其辱，悔疚不已，自动要求挤去双目，只是在众人的劝阻下，得于幸免。大团圆是中国戏曲常见的结局形式，无论人物命运是如何地悲惨和不幸，而其结局却是相对圆满的，即使是《窦娥冤》这样感天动地的悲剧，最后还要以幻想的形式让冤情得以昭雪，坏人受到惩罚。诸宫调这种大团圆的格局也成为后代戏曲格套性结尾形式的始作俑者。

由此可见，戏曲剧本结构的诸多特征，是从诸宫调结构形式效法而来的。

二、从“曲”的因素看《刘知远诸宫调》对戏曲的影响

（一）宫调与曲牌的传承关系

在宫调方面，《刘知远诸宫调》现存十四个宫调：商调、正宫、仙吕调、南吕宫、般涉调、歇指调、商角调、黄钟宫、中吕调、高平调、道宫、双调、大石调、越调。《刘知远诸宫调》变换宫调频繁而又迅速，没有定规，有了其试验在先，元杂剧宫调的转换有了规律，一本四折，用四

个不同的宫调。元曲是有所选择地借鉴和继承了宋金诸宫调，元杂剧只使用九个宫调：黄钟宫、正宫、大石调、仙吕调、中吕调、南吕宫、双调、越调、商调。虽然《刘知远诸宫调》和元杂剧结构宫调的方式差异较大，但毕竟诸宫调是多宫调并用的始作俑者，为后来的元杂剧开拓了先路。《刘知远诸宫调》的这十四个宫调中，除高平调、歇指调外，其余均为南北曲所用，而且几乎正是南北曲所用宫调的全部。两者的继承关系是成立的。

在曲牌方面，《刘知远诸宫调》用曲牌 49 个。《刘知远诸宫调》中所用的曲牌，绝大部分直接传入南北曲使用，而且它们与所隶属的宫调之间的关系在南北曲中大致不变。如【女冠子】，北曲中此牌句式与《刘知远诸宫调》中此牌句式上片颇似，当为由《刘知远诸宫调》转入北曲的。

由此可见，南北曲的宫调、曲牌之于《刘知远诸宫调》的宫调牌，是有着继承与被继承关系的。

（二）联套形式的沿袭关系

由于《刘知远诸宫调》是个残本，共残存套曲 76 套，其中用“一曲独用”形式 9 套，用“一曲一尾”形式 64 套，用“多曲带尾”形式 3 套，3 套多曲带尾是：

【正宫】应天长缠令——甘草子——尾

【仙吕调】恋香衾缠令——整花冠——绣裙儿——尾

【中吕调】安公子缠令——柳青娘——酥枣儿——柳青娘——尾

这 3 套均标明缠令。除掉缠令的必有部分，引子和尾声之外，这 3 套缠令的过曲分别是 1、2、3 支。缠令一般用来叙述曲折多变的故事情节，描写复杂紧张的场面和丰富细腻的内心情感。如《刘知远诸宫调》中，当作者叙述到李三娘见金蛇钻入刘知远的鼻孔，“红光紫雾罩其身”，而联想到自己未来的命运这一情节时，便用了《中吕调·安公子缠令》来细致地描写和极力地渲染。

《刘知远诸宫调》中“多曲带尾”联套的最终成果是导致了元代北曲杂剧的产生。综观北曲的构套方式，属于“缠令”的北曲套数，是现存北曲套数的基本形式，为数最多。这种结构的套曲在元曲中发挥了重要的艺术作用。它直接为元杂剧所借鉴，对元杂剧的配曲方式产生了深刻的影

响，元杂剧正宫、中吕调正是采用了其形式。对“多曲带尾”稍加改造，形成元杂剧四大套的曲牌联套体。“多曲带尾”为北曲所继承、发展后，在戏曲演唱中显示出新的艺术生命力。

《刘知远诸宫调》中“多曲带尾”的长套形式的发展成熟，及其被元杂剧的全盘吸收，并不意味着“一曲独用”的“初级”形态被完全淘汰、弃之不用了。实际上，“一曲独用”的形式，在元杂剧中已演化成“一曲一么”或谓“引曲+么篇”的形式，为元杂剧的楔子所继承。元杂剧的楔子多为简短的过场戏，“多曲带尾”的长套反不如“一曲一么”的短套“经济适用”，因此《刘知远诸宫调》“一曲一尾”的短套形式改头换面成“一曲一么”的形式，而为元杂剧的楔子所普遍采用。

《刘知远诸宫调》中“一曲带尾”是很常见的曲子组合形式，也为元曲改造性地采用了。在诸宫调中，这种形式的引曲一般是上下两片，有的是三片。而元曲中，则变为“引曲+么+尾”的形式。如朱庭玉《般涉调·哨遍》五首中的《风情》，从组织形式看，这套曲子与《刘知远诸宫调》第二中的《般涉调·哨遍》基本相同，只是在下片前面加上“么”，将下片变成了么篇。如果把“么”字去掉，便与诸宫调“一曲带尾”的形式完全一样。

可见《刘知远诸宫调》的三种音乐联套方式都对元曲的音乐结构产生了直接的影响。

（三）用韵的递变关系

南北曲的主要特征之一是一韵到底，不得换韵。《刘知远诸宫调》中，单曲固无换韵现象，套曲同样是一韵到底没有换韵。第一卷中的“一曲带尾”【仙吕调】【胜葫芦】套中，【胜葫芦】一曲初看起来似乎是换了韵，前半为江阳韵，而后半成了齐微韵，然而实则是因为中间缺页，故【胜葫芦】曲未完，后半截实际上是另一曲的内容。《刘知远诸宫调》无论是“一曲独用”，还是“多曲带尾”的形式，都须一韵到底，不得换韵。这种规则也为元曲所继承，成为元曲的一个重要形式特点。

平仄通押是南北曲韵最重要的特点。所谓平仄通押，是指在一支曲中所用的韵脚字，无论平声仄声，只要是属于一个韵部，就可使用。而平仄通押在诸宫调的用韵中，已经成为一条约定俗成的规律。《刘知远诸宫调》

开篇第一套首曲【回戈乐】的韵字，阴平声、阳平声、上声、去声俱全；末曲尾声，三句韵字就分属上、阳平、去三声。而这种用韵情况，在《刘知远诸宫调》中，随处可遇。首曲当然，诸宫调用韵时有邻韵通押过于宽泛的现象，这在南北曲中已有所纠正，然而诸宫调所创立的平仄通押的原则，却确实被南北曲继承。

在用韵上曲韵的特点，大多在《刘知远诸宫调》里就奠定了基础。《刘知远诸宫调》产生于北方，在用韵上虽依照词韵，但已突破了词韵的规则，与《中原音韵》所归纳的音韵体系基本相合。而《中原音韵》是元曲用韵规则的总结，反映了北方官话在元代发展和运用的实际情况。如《刘知远诸宫调》中《正宫·文序子》一曲所用韵字依次为：待、坼、慨、赖、灾、开、派、才，在《中原音韵》中属“皆来”韵部。其中“灾”“开”“才”为平声，“待”“慨”“赖”“派”为仄声，“坼”为入声。这种三声通押的现象在词中是不允许出现的，而《刘知远诸宫调》突破了词的格律，直接开启了元曲用韵的新规格。

（四）曲调的因革关系

《刘知远诸宫调》中的曲调，有相当大的一部分，被杂剧所沿袭使用。元杂剧沿用《刘知远诸宫调》中的曲调名目为：

正宫：应天长、甘草子。

南吕宫：瑶台月、一枝花、应天长。

黄钟宫：愿成双、女冠子、快活年、出队子。

仙吕调：六么令、胜葫芦。

中吕调：柳青娘、牧羊关。

大石调：玉翼蝉。

般涉调：墙头花、耍孩儿、哨遍、麻婆子。

越调：踏车马。

商调：玉抱肚、抛球乐。

双调：乔牌儿。

《刘知远诸宫调》是个残本，现存部分所用曲调包括尾曲在内，共为六十二种。其中就有上面二十二种为元曲所沿用。只是其中如“快活年”，元杂剧入双调，“抛球乐”元杂剧入黄钟宫，与《刘知远诸宫调》所列宫

调略有出入。可见,《刘知远诸宫调》丰富的曲调,为元杂剧的发展,奠定了基础。

综上所述,可以看出诸宫调与戏曲之间存在着密切的亲缘关系。正如郑振铎所说:“从宋的大曲或宋的‘杂剧词’而演进到元的‘杂剧’,这期间必得要经过宋、金诸宫调的一个阶段。”^[6]吴则虞在《试谈诸宫调的几个问题》中说:“南戏的组织形式是诸宫调形式的发展和延伸。”^[7]翁敏华在《试论诸宫调的音乐体制》中也认为:“南戏的音乐结构却与诸宫调绝顶相似。”^[8]诸家所言甚是。

参考文献

- [1] 郑振铎. 刘知远诸宫调跋 [M]. 北京: 文物出版社, 1958: 4.
- [2] 中国大百科全书 [M]. 北京: 中国大百科全书出版社, 1986: 784.
- [3] 王国维. 宋之乐曲 [M] // 戏曲论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1984: 36.
- [4] 王灼. 碧鸡漫志: 卷二 [M] // 中国古典戏曲论著集成: 第1册. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 118.
- [5] 耐得翁. 都城纪胜 [M]. 北京: 中国商业出版社, 1982: 87.
- [6] 郑振铎. 宋金元诸宫调考 [M] // 郑振铎文集. 北京: 人民文学出版社, 1988: 57.
- [7] 吴则虞. 试谈诸宫调的几个问题 [J]. 文学遗产增刊: 第五辑, 1957: 124.
- [8] 翁敏华. 试论诸宫调的音乐体制 [J]. 文学遗产, 1982 (4): 91.

诸宫调对戏曲的影响探究

诸宫调对戏曲的影响是很大的。郑振铎在《宋金元诸宫调考》中说：“诸宫调的更伟大的影响，却存在元人杂剧里。元代杂剧、宋代的‘杂剧词’并非一物。……就文体演进的自然的趋势看来，从宋的大曲或宋的‘杂剧词’而演进到元的‘杂剧’，这其间必得要经过宋、金诸宫调的一个阶段；要想蹚过诸宫调的一个阶段几乎是不可能的。”

兴起于北宋、盛行于南宋与金的大型民间说唱技艺诸宫调为戏曲的形成提供了丰富的滋养，它是以曲白相间、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他说唱技艺——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技艺之大成者，为戏曲的形成奠定了“戏”与“曲”的基础，从而使渊源甚古但历经汉、唐始终徘徊在民间杂耍百戏中的歌舞小戏与滑稽闹剧，得以在宋金时期，分别以南方歌舞戏和北方金院本为基础，实现向以歌舞敷衍大型故事的“真戏剧”的质变。

一、戏曲对诸宫调故事题材的继承

就故事题材而言，现在可以确定的诸宫调名目共 21 种，其中 17 种为后来的戏曲所取材，从题材方面显示了诸宫调对戏曲艺术的滋养。

有的诸宫调作品直接成为戏曲创作的蓝本，如《张协状元》之本于《状元张协传》诸宫调、王实甫《西厢记》之本于《董西厢》；有的题材则被不同作家从不同角度反复取材、重新创作，如《双渐苏卿》《倩女离魂》《崔护谒浆》等。而长篇讲史诸宫调更成为受一本四折体制限制的元杂剧创作取之不尽的题材源泉，以至形成了可以以历史时段来划分的诸多系列杂剧，如五代史题材、三国题材、先秦题材、两汉题材的系列杂剧，等等。

《西厢记诸宫调》是现存唯一完整的诸宫调作品，因其对元代北曲的产生和发展有重要影响，故被奉为“北曲之祖”——其作者金人董解元亦因“创始”之功，如《录鬼簿》说：“以其创始，故列诸首。”《太和正音谱》说他“始制北曲”。张羽《古本董解元西厢记序》说：“为后世北曲之祖”，其与戏曲关系之密切不言而喻。“董西厢”作为“西厢”故事的定本，为后来的戏曲创作确立了主题，提供了丰富的情节、富于戏剧性的场面，因此它功不可没。“王西厢”作为“西厢”故事最成功的戏曲改编本，在“董西厢”的基础上，将“西厢”故事演述到极致，而成为北曲的压卷之作。二者在戏曲史上交相辉映，共同构成“双璧”，显示了诸宫调与戏曲无法割裂的亲缘关系。

南戏发源地永嘉（温州）也是诸宫调曾流行的地方。由永嘉九山书会所编的《张协状元》第一出云：“《状元张协传》，前回曾演，汝辈搬成。这回书会，要夺魁名，占断东瓯盛事，诸宫调唱出来因。”“东瓯”是温州一带之古称。《状元张协传》被认为是诸宫调作品。也就是说，在《张协状元》戏文之前，有人曾搬演过《状元张协传》诸宫调。《状元张协传》不仅在温州一带流传，而且影响大，故九山书会的先生、才人们要编一个同样题材的戏文与之比个高低。《张协状元》是现存最早而完整的南戏作品，创作时代在南宋后期。毫无疑问，它是直接受《状元张协传》诸宫调影响而产生的南戏作品，且其第一出是用“诸宫调唱出来因”，更可见它与诸宫调的关系。

早期南戏《赵贞女蔡二郎》，王伯成在《天宝遗事诸宫调》的“引辞”中说：“好似火块般曲调新，锦片似关目强。……虽脂妆，不比送君南浦、拜月西厢。”“拜月西厢”无疑是指“董西厢”，而“送君南浦”则是蔡伯喈和赵贞女的故事。高明《琵琶记》中有《南浦嘱别》一出。郑振铎在《宋金元诸宫调考》中据此而认定元以前有一部《赵贞女诸宫调》流传。果真如此，这部诸宫调作品不仅流传早，而且影响大。

《刘知远诸宫调》直接奠定了后来南戏《白兔记》的情节模式，为《白兔记》的创作奠定了基础。《白兔记》是根据诸宫调改编的，表现在它直接继承了《刘知远诸宫调》的双线索结构，故事情节与诸宫调基本一致。《白兔记》双线索发展的情节模式之本于《刘知远诸宫调》，也说明了戏曲创作从题材上对诸宫调的继承和因袭。