第一章　山东戏曲的孕育和形成

王国维《戏曲考原》说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”再具体一点说，戏曲是一种以歌舞、科白作代言体的故事扮演的艺术形式。它既不同于话剧，也不同于歌剧、舞剧和哑剧。这种独特的民族戏剧艺术，其综合性超过了其他任何戏剧形式。音乐、舞蹈、诗歌、杂技、雕塑、美术、说唱、科白表演乃至小说等，无不对戏曲产生过影响。因而中国戏曲的形成是多元的，它由多种艺术形式百川汇海而成。前人论中国戏曲的起源和形成，如歌舞说、俳优说、说唱说、外来说等等，都只是捉其一端，并不完全符合实际。我们研究戏曲的起源和形成，应当从其高度综合性这一特点出发，进行多方面的探索，其中特别要注意从歌舞、科白和代言体的故事扮演加以考察。对山东戏曲的起源和形成，当然也应由此着手。

第一节　山东戏曲的孕育

先秦到南北朝是山东戏曲的孕育阶段，各种戏曲因素的发展为山东戏曲的形成奠定了基础。

歌舞是戏曲的一个重要因素，它的起源几乎是和人类的产生同步的。普列汉诺夫说：“原始生产者喜欢在劳动过程中依从

需要全本请访问 www.ertongbook.com

着一定的拍子，并且在生产的动作上，伴以匀称的音响或多种挂件的富有节奏的响声……在原始种族中，各种各样的劳动，有它各种各样的歌，那调子常常是极精确地适应着那一种劳动所特有的生产动作的旋律。”“模仿动物的姿态，遂成为狩猎之最本质的部分。所以，当狩猎者燃起了欲望，想再经验一次在狩猎中由力之行使而得到的满足的时候，就模仿动物的姿态，于是遂创造了自己的独特的狩猎人的舞蹈。”① 可见，在人类产生的同时，他们在劳动、生活和斗争中，为了表达他们的感情、愿望和思想，便产生了歌舞。

但是，最初产生于劳动的歌舞，大约还只是部分人的、不自觉的、无目的的歌舞，它与戏曲的关系还相当遥远。而和戏曲关系比较密切的则是祭祀歌舞，特别是巫觋歌舞。祭祀歌舞主要是祭祀天地神灵（包括农业、狩猎、战争中对丰收和胜利的祈求与庆祝）和图腾祭祀、祖先祭祀等。早期的祭祀歌舞一般是全体参加的集体歌舞，没有观众，且形式简单，粗犷质朴，故仍无戏曲因素。大约到了原始社会末期和奴隶社会，随着社会的分工，则出现了专事歌舞降神的巫觋，其中女曰巫，男曰觋。《说文解字》“巫,祝也,女能事无形以舞降神者也。”古之祭祀必有“尸”，即以巫觋装扮成神的形貌，而其他巫觋则舞之乐之。故王国维《宋元戏曲史》云：“是则灵（即巫）之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”巫觋歌舞的巫觋即演员，其他人则为观众，故有了戏曲的萌芽。这种巫觋歌舞进一步发展成为装扮人的形貌和故事的歌舞，其用途也由祭神娱神转为为统治者歌功颂德和

①普列汉诺夫：《艺术论》。

娱人，其戏剧色彩更为鲜明。其后，随着各种戏剧因素的汇入，戏曲才得以形成。

山东地区早在远古时期就聚居着古人类之一——东夷族。他们当然也早就有了自己的歌舞。尧时，东夷族出现了舜，并继尧位。舜曾命夔制乐舞。《尚书·舜典》云："帝曰：'夔，命汝典乐，教胄子……'夔曰：'於！予击石拊石，百兽率舞'。"以击石为节拍，装扮成野兽的样子歌舞，这显然是反映狩猎生活的歌舞，大概是用于狩猎前后的祭神活动或庆祝活动。而《史记·夏本纪》说："于是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，《箫韶》九成，凤凰来仪，百兽率舞。"可见这一乐舞名为《箫韶》。

夏族由西东迁，与东夷族结成部落联盟，其政权一度落入东夷族后羿和寒浞之手。商的始祖契都于蕃（今山东滕州），汤都于亳（今山东曹县），可见夏商的势力中心均曾在山东。而据《吕氏春秋·古乐》记载，夏代歌舞有《大夏》，歌颂禹的治水之功，商代歌舞有《大濩》，歌颂商灭夏的胜利。这些歌舞已具有歌功颂德的色彩。

周武王灭商后，"乃命周公为作《大武》"[①]，歌颂武王伐纣的功绩。武王封周公于鲁（今山东曲阜），封姜尚于齐（今山东临淄）。而因周公之功勋，鲁国得以特许用天子之礼乐祭祀，《大武》亦在其中。《礼记·祭统》云："昔者周公旦有勋劳于天下，周公既没，成王、康王追念周公之所以勋劳者，而欲尊鲁，故赐之以重祭。外祭则郊、社是也，内祭则大尝、禘是也。夫大尝、禘，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚以舞

①《吕氏春秋·古乐》

《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也，康周公，故以赐鲁也。”关于《大武》的具体舞法和内容，《史记·乐书》作了详细地描绘：“总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之志也。且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。夹振之而四伐，盛威于中国也。”一队人持干盾而立，表示武王伐纣的军容。意气昂扬，猛烈顿脚，表示吕望力主伐纣。变换队形，舞者跪地，表示周公、召公治世的英明。舞的第一段是从北面走上，向纣进攻；第二段是灭亡商朝；第三段是继续南进；第四段是平定了南方边疆；第五段是分茅列士；第六段是齐心崇奉周王。共同奋起而刺，显其威武，分头而进表示事业的成功，共同久立，表示等待诸侯的到来。这种具体复杂的舞蹈动作含有一定的故事性，已具有明显的戏剧性。

周代宫廷和民间的祭祀还有傩、雩和蜡祭，这些祭祀中都有歌舞。资料表明，孔子时的鲁国也十分盛行。傩是驱逐鬼疫的活动，宫廷中有专管傩祭的方相氏。《周礼·夏官·方相氏》云：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（傩），以所事驱疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。”鲁国民间也有傩祭，《论语·乡党》中说：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”雩祭是祈雨祭祀。《周礼·春官·宗伯》说：“司巫掌群巫之政令，若国大旱，则帅巫而舞雩。”今曲阜南门外还有鲁国祈雨的舞雩台。蜡祭于十二月用来庆丰收，谢神祇，先由国君主持，后及民间。《孔子家语·观乡》说：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其为乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，一

日之泽，非尔所知也。’’，可见，蜡祭表示农民一年辛劳之后的欢乐，歌舞狂欢，举国若狂。古代祭祀由巫觋扮演为神灵，并以歌舞迎神娱神，因而也具有某些戏曲因素。

姜尚封齐之后，在他和其后的管仲等人的治理下，齐国逐渐成为一个强国，歌舞也非常发达。《战国策·齐策》云：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑。”《孟子·告子下》云：“绵驹处于高唐，而齐右善歌，华周、杞梁之妻善哭其夫，而变国俗。”《琴操》说：“《杞梁妻叹》者，齐邑杞梁殖之妻所作也。殖死，妻叹曰：‘上无父，中则无夫，下则无子，将何以主吾节，亦死而已！’援琴而鼓之，曲终，遂投淄水而死。”著名歌唱家韩娥亦曾来齐歌唱。《列子·汤问》云：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁，三日不绝……故雍门之人至今善歌哭。”齐宣王也爱好世俗之乐，他说：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。’① 为此而在宫中组织了一个三百余人的乐队。据《史记·孔子世家》记载，齐鲁夹谷之会，齐有司也“请奏四方之乐”。齐国还“选齐国中女子好者八十人，皆衣文衣而舞康乐，文马三十驷，遗鲁君”。可见齐国的民间歌舞十分发达。

秦汉时期角抵百戏兴起，蚩尤戏即其中之一。《史记·乐书》云：“蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角觝人，今冀州为蚩尤戏。”任昉《拾遗记》说：“秦汉间冀州有乐，名蚩尤戏。其民三三两两，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”蚩尤乃炎黄时期东夷人，冀州亦包括今山东之一部分，可见蚩尤戏乃起源于山东。表演者头戴牛角相抵，盖有装扮蚩尤与黄帝

①《孟子·梁惠王下》。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

相斗之意。可见它带有装扮人物性质和某些故事性。济南无影山西汉墓中的百戏陶俑共 22 人，固定在一个陶盘上，中间是表演者，后面是乐队，两侧是观众。山东沂南孔寨村画像石中的《百戏角觝图》中也有乐队，可见汉代角觝戏已有乐器伴奏。

南北朝时的北齐，包括今山东之境，歌舞十分发达。《隋书·音乐志》记载："北齐杂乐，有西凉鼜舞、清乐、龟兹等……后主唯赏胡戎乐。"《隋书·地理志》云："齐郡旧日济南，其俗好教饰子女淫哇之音，能使骨腾肉飞，倾诡人目。俗云齐倡，本出此也。"可见北齐歌舞之风极盛，少数民族音乐影响也很大。北齐时出现了著名的"代面"。《旧唐书·音乐志》云："代面出于北齐，北齐兰陵王长恭，才武而面美，长著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。"兰陵王高长恭的封爵之地兰陵即在山东枣庄市。光绪《峄县志·封爵列传》云："兰陵武生长恭，一名孝，文襄第四子也。累迁并州刺史。突厥入晋阳，长恭尽力击之。芒山之败，长恭为中军，率五百骑再入周军，遂至金墉之下，被围甚急，长恭负胄示之面，乃下弩手救之，于是大捷。武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》是也。"《乐府杂录》又说："戏者衣紫腰金执鞭也。"可见这个节目有人物和故事的扮演，并且有化妆，有道具。虽然它还没有人物的歌唱和说白，但距离戏曲的形成已经不远了。

科白是戏曲的另一要素。以科白演故事起源于俳优。中国古代的帝王贵族除用巫觋和其他能歌善舞的人们为他们歌舞取乐之外，还用俳优滑稽供他们取乐。冯沅君认为，俳优与西方 Fou 一样，大多出身于战争奴隶、罪犯和地位低下的人。他

们或为身体短小的侏儒，或为身体畸形者，一般为男性。他们虽然有的也会歌舞、杂技，但主要却是以滑稽言行博宫廷贵族一笑，有时还可以对帝王贵族进行讽刺，于滑稽戏笑中，使听者不觉得忠言逆耳，从而乐于接受，故《史记·滑稽列传》说：“谈言微中，亦可以解纷。”

俳优大约最早产生于夏代。刘向《古列女传·孽嬖传·夏桀末喜》云：“桀……收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐。”春秋时楚国俳优优孟扮为孙叔敖与楚庄王问答一事，即著名的“优孟衣冠”，有人认为是戏曲的源头，但它只是在装扮人物这一点上有某些戏曲因素。春秋时齐国有俳优名优施。《穀梁传》云：“(齐鲁)夹谷之会，齐人使优施舞于鲁君之幕下。”结果，被孔子使司马斩之。《史记·滑稽列传》所载齐国的淳于髡也是俳优一类人物。如传中云：“威王八年，楚大发兵加齐，赍金百斤，车马十驷。淳于髡仰天大笑，冠缨索绝。王曰：‘先生少之乎？’髡曰：‘何敢！’王曰：‘笑岂有说乎？’髡曰：‘今者臣从东方来，见道旁有田者，操一豚蹄，酒一盂，祝曰：“瓯窭满篝，污邪满车，五谷蕃熟，穰穰满家。”臣见其所持者狭而所欲者奢，故笑之。’于是齐威王乃益赍黄金千镒，白璧十双，车马百驷。”这虽不是戏剧表演，但与后世优人所表演的委婉机智的讽谏内容的戏剧节目十分相似。

东晋时期的后赵，有俳优扮演调弄犯官的表演。《太平御览》卷五六九引《赵书》云：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优著介帻，黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣曰：‘政坐取是，故人汝辈中。’以为笑。”后赵即包括今山东之境，馆陶在民国年间亦属山东，今亦与山东相邻，故

弄参军这一表演可谓起于山东。这一节目以说白作代言体的故事表演，可谓小话剧，与戏曲只差歌舞而已。北齐有著名优人石动桶。任二北《优语录》录其事达九条之多。其内容皆为机智之语，但《北史》八九和《北齐书》四九称石动桶为“弄痴人”，意即善于扮演愚痴者的优人，似也应有扮演人物故事的节目。

此外，以傀儡扮演人物故事也出现于北齐。北齐颜之推《颜氏家训·书证》云：“或问：俗名傀儡子为郭秃，有故实乎？答曰：《风俗通》云：‘诸郭皆讳秃。’当是前代人有姓郭而病秃者，滑稽戏调，故后人为其象，呼为郭秃。”杜佑《通典》一四六云：“窟子，亦曰魁子，作偶人以戏，善歌舞。本丧家乐，汉末始用之于嘉会。北齐后主高纬尤所好。”以傀儡演人物和故事，无疑对戏曲的形成有重要影响。

第二节　山东戏曲的形成

隋唐的统一结束了长期分裂的局面，形成了文化艺术上国内、国际的大交流、大会合，促进了歌舞艺术的发展。国内外音乐、歌舞的交流会合，形成了一种新的音乐系统——宴乐，并在前代清商大曲的基础上，出现了“杂用胡夷里巷之曲”的更加复杂精美的大曲。唐代的社会经济空前繁荣昌盛，不但粮米充足，而且商业繁荣，长安、扬州、洛阳、成都都是非常繁荣富庶的城市。随着城乡经济的发展和人民娱乐的需要，又出现了以卖艺为生的专业的民间艺人。这些民间艺人除在歌楼妓馆卖艺以外，寺庙也成了重要的卖艺场所。还有些艺人串乡巡村，为农村演出。唐代文言小说“传奇”和白话小说“变文”

的出现，使叙事文学的故事性大大增强。而它们丰富曲折的故事性又推动了唐代歌舞进一步向故事化发展，并从而促进了戏曲的形成。

唐代的山东，经济水平位居全国前列。在唐代诗人的笔下，山东到处桑柘盈野，“齐纨鲁缟”闻名全国。山东的曹、郓、兖、青、齐等地商贾云集，商业繁荣。发达繁荣的经济造就了杰出的歌舞艺术人才。博州清平（今聊城）的吕才精通音律，曾为著名的乐舞《秦王破阵乐》协音律，教舞蹈。临淄著名音乐家段安节善乐律，著有著名的记述乐舞之书《乐府杂录》。曹州赵耶利则是琴家高手。山东这样的经济文化环境，为戏曲的产生提供了必要的条件。

在中国戏曲史上，《踏摇娘》是戏曲形成的标志，而《踏摇娘》即产生于山东地区。

关于《踏摇娘》,崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、杜佑《通典》、韦绚《刘宾客嘉话录》、曾慥《类说》引《隋唐佳话》、《太平御览》诸书均有记载，而以《教坊记》记载最详：“《踏摇娘》 北齐有人姓苏，鼾鼻。实不仕，因自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉则殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣，徐步入场，行歌，每一迭，旁人齐声和之云：‘踏摇和来！踏谣娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼‘郎中’，但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’，又非。”据此，则《踏摇娘》产生于北齐。而《乐府杂录》谓产生于后周：“《苏中郎》：后周人士苏葩，嗜酒落魄，自号郎中，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。即有

需要全本请访问 www.ertongbook.com

《踏摇娘》。”其他诸书皆谓产生于隋末。而北齐、后周和隋末相差不过几十年。而且《乐府杂录》称之为《苏中郎》，当时只有“独舞”；“今为戏者……即有《踏摇娘》。”可见《踏摇娘》系由《苏中郎》发展而来。这个节目的初期是以独舞表现苏中郎因貌丑落魄而心情苦闷酗酒的情形，故事性并不明显；后来增加了醉归必殴其妻、其妻悲诉邻里、歌其苦情、夫妻殴斗等内容，成为具有歌舞、科白、故事的戏曲《踏摇娘》。到《教坊记》作者崔令钦所生活的唐明皇时代，则“调弄又加典库”，情节和人物又有了进一步的发展。所加典库的具体内容我们无法得知，但解典库即当铺，或许就是因苏中郎酗酒借债，当铺的人前来讨债吧！任半塘《唐戏弄》说：“晚期之演出，多一丑脚上场，扮典库，前来需索，是为第三场。”这种设想是可信的。此时的《踏摇娘》又谓之《谈容娘》。常非月《咏谈容娘》诗云：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”可见表演已具有优美的舞姿，有“歌”有“语”，表演于露天广场，得到许多观众的喜爱。至于《踏摇娘》演出的地区，《教坊记》只说“北齐……时人弄之”，北齐包括今山东地区。其他诸书则或谓“河朔演其曲”，或未明言演出地区。而河朔即黄河以北地区，也包括山东之一部分。所以隋唐时期山东地区有《踏摇娘》的演出，当不成问题。而隋唐时代的《踏摇娘》有人物，有故事，有歌，有白，有舞，而且是代言体的表演，它已具备了戏曲的各种因素。因此我们可以说，隋唐时期山东地区已出现了戏曲。

后赵时期源于山东北部边境的弄参军，到唐代也发展为戏曲。后赵时的弄参军仅是调弄犯官周延的表演。到唐代，则发

展成为一方戏弄另一方的格式，一方为参军，一方为苍鹘。而参军已具有角色的意义，不专指犯官。李商隐《骄儿》诗：“忽复学参军，按声唤苍鹘。”陶宗仪《辍耕录》云：“一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘。鹘能击禽鸟，末打副净。”而被戏弄的一方不一定限于犯官。《旧唐书·文宗纪》云：“太和六年二月己丑寒食节，上宴群臣于麟德殿；是日杂戏人弄孔子。帝曰：‘孔子古今之师，安得侮黩。’亟命驱出。”此为戏孔子。又赵璘《因话录》：“肃帝宴于宫中。女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩。天宝末，蕃将阿布思伏法，其妻配掖庭，善为优，因使隶乐工。是日遂为假官之长。”这绿衣秉简的假官已非“黄绢单衣”的周延，当为另一故事，且为女优扮演。可见一切假官，皆可谓之参军。盛唐时，参军戏已不再为戏弄者两类人物所限，而是可以任意取材，对某种事物加以嘲弄、调笑。如唐无名氏《玉泉子真录》：“崔公铉之在淮南，尝俾乐工集其家僮，教以诸戏。一日，其乐工告以成就，且请试焉。铉命阅于堂下，与妻李坐观之。僮以李氏妒忌，即以数僮衣妇人衣，曰妻曰妾，列于旁侧。一僮则执简束带，旋辟唯诺其间。张乐命酒，不能无属意者，李氏未之悟也。久之，戏愈甚，悉类李氏平昔所尝为；李氏虽少悟，以其戏偶合，私谓不敢而然，且观之。僮志在发悟，愈益戏之，李果怒，骂之曰：‘奴敢无礼，吾何尝如此！”，剧中人物已不止二人，亦非双方相戏。

参军戏本系仅有科白的戏剧表演，但后来在民间也渐渐结合了歌唱。薛能《吴姬》诗云：“楼台重迭满天云，殷殷鸣鼍世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”参军戏既有了鼓和管弦伴奏，则已有了歌唱。范摅《云友议》云：“有俳优周季

南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄《陆参军》，歌声彻云。’据《新唐书·陆羽传》和《乐府杂录》，陆羽（鸿渐）善诙谐谈辩，曾为优人，并为参军戏撰词，故《陆参军》或为陆羽所撰之参军戏。由“歌声彻云”可见其中有歌唱。元稹赠刘采春诗云：“新妆巧样画双蛾，幔裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱纹靴。言词雅措风流足，举止低徊秀媚多。”可见演员巧画蛾眉，头裹罗巾，手持牙笏，足踏靴子，言词动作优雅，艺术上也更加细致了。因此，这时的参军戏已由纯科白的滑稽表演发展成为有白有曲的戏曲了。

唐代的山东有无参军戏的表演，虽无资料明确记载，但唐代之前的弄参军既已出于山东北邻，唐代的参军戏又已出现于山东南邻的淮河一带（山东南部亦属淮河流域），则山东地区应亦有参军戏的表演。

到了宋代，随着商品经济的进一步发展，在城市中出现了常年演出的专门的娱乐场所瓦舍，各种表演伎艺丰富多彩，空前繁荣。歌舞类有词的歌唱、队舞、舞队、转踏、大曲、百戏等，说唱类有说话、鼓子词、陶真、缠令、缠达、唱赚、诸宫调等，此外，还有傀儡和影戏。这些表演伎艺在曲调、故事、表演等各个方面给予戏曲以影响。因此，唐代的参军戏进一步发展为宋杂剧，在金人统治的地方发展为金院本。宋杂剧和金院本虽无剧本流传下来，但据《都城纪胜》、《辍耕录》等书记载，可知其体制为一本四段，角色有引戏、末泥、副净、副末、装孤、装旦等。《武林旧事》还记载了宋官本杂剧名目 280 种，《辍耕录》记载了院本名目 690 种。从这些名目可以看出，它们的大多数故事还比较简单，但有些剧目的故事则已十分丰富，特别是金院本，已开始向成熟的元杂剧过渡。

今天所见资料主要记载了北宋汴京、南宋临安的杂剧演出情况，而今天出土的宋金戏曲文物则主要集中于今之河南、山西、河北一带。宋金时期的山东，农业、手工业、商业都十分发达。沿海的制盐、淄博的陶瓷、东平的丝织都享有盛名。济南、密州等地商旅云集。据《金史·地理志》记载，金代全国商业城镇共 513 个，而山东东、西路即占 131 个。据《水浒传》第三十二回描写，连青州的一个小镇清风镇上也有勾栏，其他城镇可想而知。因此，宋杂剧、金院本在山东地区也应当是十分流行的。我们知道，山东的东平是早期元杂剧的中心之一，而元杂剧是由金院本发展而来，如果没有金院本的流行，是不可能突然成为元杂剧的中心的。

第二章　山东的元代杂剧

元杂剧是由金院本发展而来的。胡祗遹《赠宋氏序》云：“近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”在今存的金院本名目中，有些剧目的故事性已相当丰富，其故事内容已不是简单的滑稽故事，主要人物也不是仅仅戏谑逗笑的滑稽人物，如《月夜闻筝》、《张生煮海》、《蔡伯喈》、《赤壁鏖兵》等。由此已透露出金院本向元杂剧转化的信息。在金院本 690 种名目中，缀以大曲、词调者仅 50 种，不到 1/10。这表明金院本的大多数剧目已不用大曲、词调演唱。根据戏曲发展的规律，各种地方戏曲必然用当地流行的曲调演唱。而在金人统治的地方，“虏乐悉变中华，唯真定有京师旧乐工、尚舞高平曲破”①。因此金院本不可能不运用当地流行的受“虏乐”影响的地方乐曲。而当时流行的说唱艺术诸宫调把这些乐曲依其声律归类各种宫调，使之形成了一个严整的北曲系统。金院本用这个北曲系统演唱，就逐渐形成了元杂剧的体制。元代特殊的社会条件和科举制度的中止，使大批下层文人转到杂剧的创作中来，使元杂剧在思想、艺术上都取得了光辉的成就，成为著名的“一代之文学”。

①范成大：《范石湖集·真定集》。

第一节　元杂剧的发展概况和形式特点

元杂剧的形成使我国的戏曲艺术进入了一个新阶段，从此，中国戏曲由简单到复杂，由零乱到严整，开始形成一种完整的艺术形式，标志着中国戏曲的成熟。元杂剧形成以后，很快风靡各地，平阳、真定等地的杂剧艺人纷纷向当时的都城大都集中，出现了许多著名的作家和演员。元朝统一全国以后，元杂剧又迅速地盛行于江南各地，形成了元贞、大德年间元杂剧的黄金时代。在元代不到一百年的时间里，出现了许多杰出的杂剧作家和大量的杂剧作品。当时有姓名可考的作家就有80多人。剧目的数量，钟嗣成《录鬼簿》存目458种，朱权《太和正音谱》存目535种，李调元《剧话》说："元人剧本，见于百种曲，仅十分之一。"可见元杂剧作品应在千种以上。这众多的作家作品又各有其不同的风格。青木正儿《元人杂剧概说》把它们分为豪放激越派、敦朴自然派、温润明丽派、绮丽纤秾派、清奇轻俊派，至少可见其风格流派的绚烂缤纷。总之，在元杂剧的剧苑中，确实是一片百花齐放、万紫千红的动人景象。至于元杂剧思想内容的广阔、深刻性和艺术风格的新颖、鲜明性，更是使人们耳目一新。在正统文学趋向衰落之际，元杂剧给中国古典文学带来了新的生机。因此，元杂剧被王国维称为前无古人、后无来者的"一代之文学"，这是当之无愧的。

元杂剧的发展历程大体上可分为两个阶段。元仁宗延祐（1314～1320年）之前为前期，此后为后期。

前期是杂剧的兴盛期。这个时期以大都为中心，以北方作

家为主干，出现了许多著名的作家和作品。成书于 1330 年的《录鬼簿》所列“前辈已死名公才人”中有杂剧作家 56 人，“方今已亡名公才人”中杂剧作家 17 人，大都活动于这一时期。在此期间，现实主义大师关汉卿的杂剧作品深刻地反映了社会矛盾和人民的斗争。天才作家王实甫的《西厢记》充分细致地表现了追求爱情自由、反对封建礼教的主题。白朴、杨显之、石君宝、尚仲贤、李好古等人的爱情剧，或歌颂真挚爱情，或批判负心，大多表现了地位低下的穷秀才们对爱情的渴望和青年女子争取婚姻自由的斗争。康进之、高文秀等作家的水浒剧，热情歌颂了梁山好汉为民除害的豪侠性格，反映了农民起义英雄和人民的血肉关系。纪君祥、李寿卿等历史剧作家则借历史故事曲折地表达了他们对现实的思想感情。李行道、孟汉卿等人的公案剧对贪官污吏、权豪势要和种种邪恶人物进行了尖锐地批判，对为人民伸冤的清官则给予了热情歌颂。张国宾等人的家庭离合剧描绘了种种世态人情。马致远等人的神仙道化剧也包含着对现实的否定精神。这些作品塑造了许多个性鲜明的人物，语言以质朴刚健为主要特征，艺术上也具有较高的成就。

元杂剧后期是衰落期。在这一时期，由于科举制度的恢复，使许多文人钻研举业，而致力于杂剧创作的人则大为减少。文人地位的改善，使他们即使写杂剧也不像过去那样愤激号呼，而往往是写其雅性而已。其次，统治阶级为巩固封建统治，大力提倡宣扬封建礼教和道德的杂剧作品，对杂剧的创作倾向也产生了一定的影响。此外，元代统一全国以后，许多著名的北方杂剧作家和艺人到了南方，杂剧离开了适合它成长的土壤，它的过分严格的体制又不如南方的南戏自由灵活，也是

它走向衰微的重要原因。这时的杂剧创作中心南移到杭州，著名作家作品显著减少，而且缺乏前期杂剧的现实性和战斗性，脱离现实和宣传封建礼教的倾向逐渐滋长。如这一时期的著名作家郑光祖和乔吉的杂剧，所反映的社会矛盾也比较淡薄，宫天挺、秦简夫、萧德祥的杂剧则大多宣传封建伦理道德。在文词上，此期的杂剧也渐趋工丽华美。因此元杂剧逐渐为南戏所压倒，到了明代，南戏（传奇）风靡全国。

元杂剧的出现不但是在中国古代的传统诗文之外又产生了一种崭新的艺术样式，而且它的形式和宋杂剧、金院本也迥然不同。它的艺术形式对后世戏曲产生了深远的影响，其艺术形式的许多方面甚至一直保留在今天的戏曲艺术中。可以说，它奠定了中国戏剧形式的基础，具有独特的民族特点。

元杂剧一般是每本四折，只有个别的例外。这可能与大曲和宋杂剧有一定的关系。郭茂倩《乐府诗集》卷二十六云：“‘艳’在曲之前，‘趋’与‘乱’在曲之后。”可见，魏晋南北朝大曲就分艳、曲、趋、乱四部分。一切文体的传统方法都可分为起、承、转、合四部分。东西方的古代哲人都认为“三”具有完整性，“四”具有完满性。元杂剧一本四折符合事物发生、发展、转变、结局的发展阶段性，具有简洁统一之美。但是元杂剧一本四折的划分初见于明代的元杂剧刊本中，而在《元刊古今杂剧三十种》中却并无一本四折的划分。在元代，人物的一次上下场就叫一折，即使只有几句宾白或几个动作也可以称为一折。如《调风月》内［老孤正末一折］、［正末卜儿一折］，即小千户与其父的一次上下场和小千户与其母的一次上下场。而我们今天所说的一本四折的“折”，是指包含一套曲词的一个戏剧段落。由于一套曲词由一个主要角色演唱，因

需要全本请访问 www.ertongbook.com