



元代文学概论

[提示]

通过概论的学习,要了解元代文学是在什么样的时代条件下发展起来的;元代为文学的发展提供了什么样的特殊条件;元杂剧的发展经过了怎样的阶段;元杂剧兴起的社会原因;元以前中国戏曲的发展过程;它的民族特点;元杂剧的体制。

■ 一、元代文学的背景

(一) 元代始末

从 12 世纪末到 13 世纪初,蒙古族在北方草原兴起。公元 1206 年,铁木真统一各部,建立蒙古汗国,自号成吉思汗。此后不久,便积极对外发动战争。公元 1227 年,灭西夏。公元 1234 年,成吉思汗的儿子窝阔台灭金,占据了黄河流域。紧接着又与南宋发生冲突。公元 1260 年,蒙古第五代大汗忽必烈即位,积极推行汉法,改国号为大元。公元 1279 年,灭南宋,元朝统一了中国。

元代是一个以蒙古贵族为主的多民族的中央集权的封建王朝。元代的统一结束了长期以来分裂割据、多个政权并立的局面,水陆驿站普遍设置,南北大运河贯通,商业也繁荣活跃起来。元代文学,上限为公元 1234 年(元灭金),下限为公元 1368 年,共 134 年。1368 年,朱元璋领导的农民

起义推翻元朝的统治，建立了明王朝。

（二 交通的发达和都市的繁荣

蒙古的铁骑打通了欧亚大陆。元代统治者对交通十分重视。水陆驿站的普遍建立和大运河的贯通，使国内外的商业空前繁荣。江南的丝织品、景德镇的瓷器、各种手工艺品，远销亚、欧、非几大洲的 140 多个国家。我们读一下《马可·波罗行记》，就可以知道当时的商业是多么发达。譬如泉州就是当时世界上最大的港口之一。它经营海上贸易，控制的海船有 15 000 艘。当时指示航行的灯塔至今依然完好无损。

农业逐渐恢复、社会逐渐安定以后，一些城市走上了繁荣的道路。北方的大都（今北京）、汴梁、真定、大同，南方的扬州、杭州、福州、温州、广州、上海，都是具有相当规模的城市。尤其是大都，更是一个国际性的商业中心。据《马可·波罗行记》记载，城里当时住着各地往来的外国人。每天仅丝一项，“进城者计有千车”。城中妓女竟达 2 万人之多。繁荣的城市，商业的发达，空前的消费水平，为戏曲的发展提供了广大的观众，提供了相应的物质基础。

（三 民族的融合与文化的融合

元统一中国的过程，是一个民族融合的过程。这一过程当然是伴随着各种冲突、斗争，乃至战争，代价很大。但不管怎样，最终还是融合到了一起。不管是通过和平的方式，还是借助战争的方式，唐以后涌入中国的很多民族，像沙陀、吐谷浑、党项、契丹、女贞、色目等，元朝以后都不见了，他们与汉族人民融为一体，成为华夏民族的一部分，成为炎黄子孙。从中亚、西亚进入中国的少数民族，因为都信奉伊斯兰教，逐渐形成回教。这种民族融合的过程，遵循恩格斯所说的一种规律，就是文明程度较低的征服者总是为民族较高的文明所征服。其实，同一种民族也是一样。隋唐统一中国，是北方打败了南方，但文化上是南方打败了北方。

华夏的文化以汉族的文化为主体，这是历史造成的。在汉化的同时，少数民族的文化也给汉文化带来了新鲜的血液。元代杂剧中就大量地吸收了少数民族的乐曲，丰富了自己的表现力。忽必烈是顺应历史规律的君主。他身边的谋士，主要是汉人。忽必烈的智囊团就是以汉人为中心的。忽必烈在推行汉化的过程中，曾遭到了内部保守势力的反抗，相当多的蒙古贵族起来反对，最后只能靠政治的、军事的手段来解决。

忽必烈懂得利用汉人的重要性，曾经提拔钜夫为尚书省参知政事，当有大臣反对，说钜夫是南人，且年轻时，忽必烈大怒说：“汝未用南人，何以知南人不可用！自今台省部院，必参用南人！”

（四）种族歧视

元朝的统治采取种族歧视的政策。其实，列朝都有种族歧视，只是汉族人做皇帝时，汉人多，少数民族少，所以有意见的人少。而少数民族做皇帝时，他们人数少，文化低，有意见的人多，种族歧视的政策就特别引人注意。

蒙古统治者将人民分成高低四等：蒙古人、色目人、汉人、南人。色目人是指钦察、回回、唐兀、斡罗斯等诸姓。汉人是指淮河以北的人民以及云南人、四川人和高丽人。南人是指原来南宋境内的人。汉人的地位高于南人，因为在蒙古统治者看来，他们被统治的时间长一些。蒙古人杀死一个汉人，赔一头驴就可以。南人到中央当官的人，始终不多。

元朝在法律上、在科举上，都有明显的种族歧视。但是，在事实上，离开了汉族，又很难对广大的国土进行有效的统治。多数蒙古贵族只知道享受，只知道享用中原地区的物质财富，让汉人和回回替自己服务，而不愿意去学习艰深的汉文化。蒙古贵族不但人数少，而且他们也缺乏历史知识和政治经验；而要驾驭这样一个庞大无比、早已高度发达的文明国家，这种历史知识和政治经验是必不可少的。在中下层的政权组织中，蒙古统治者不得不大量地依靠汉人。在上层的智囊团中，也不得不依靠汉人的智慧与经验。从整体上看，元朝政权是一个蒙、汉地主阶级联合的政权。贯穿整个元代的种族歧视，使得元代的民族对立情绪始终未能缓和，而吏治的腐败更使元代社会一直处于动荡不安的状态。

（五）文化政策

元朝的文化政策值得注意。元朝和宋朝相比，宋朝是重文轻武，压制武将，优待文人；元朝是相反，重武轻文，以至元代有“一官二吏三僧四道五医六工七猎八娼九儒十丐”的说法。当然，这只是个别人的愤激之语，不能看作客观的评价；但元代的知识分子地位不高也是不争的事实。

成吉思汗建国以前，蒙古人还没有自己的文字。后来逐渐采用畏兀

儿文。忽必烈登基以后，就命僧人八思巴制作蒙古字，八思巴依据藏文字母制成了蒙古字。此后，这种文字便成了当时官方法定的文字。与此同时，畏兀儿文也并没有被废弃，而且经过不断改进一直延用到了今天。而八思巴文则在元朝灭亡以后就基本上不用了。现在能看到的《元朝秘史》，一般都认为是用畏兀儿文写成的。

蒙古统治者是马上得的天下，得到江山以后，没有及时地进行政策的调整，对文化方面也比较疏忽。而主观上的疏忽和客观上的放任造成了思想界的松动和信仰的多元化倾向。

（六）知识分子政策

元朝的知识分子政策经历了一个变化的过程。唐宋以来，汉族的知识分子一向以科举作为跻身统治阶级行列、从政参政的主要途径。所以儒生不屑为吏，一心攻读经史诗文。元统一中国以后，长期废除科举。忽必烈立国以前，蒙古对中原的统治已经实行了半个世纪之久，其间也已经安插了大量的官吏。元朝开国之初，另辟取仕途径的客观需要并不像其他新王朝那么迫切。忽必烈理财助国的政策，遭到朝中很多儒臣的反对，这就进一步加深了蒙古贵族对儒学的反感。元朝的统治者开始对科举很冷淡。当时，由吏入仕逐渐制度化，官员往往精于搜括民财，这些很符合蒙古贵族的习惯和口味。而科举的弊病确实也很严重。宋朝的腐败与灭亡，也促成了批判科举的舆论。这种舆论当然非常不利于科举的恢复。

由于上述种种原因，自忽必烈开国算起，科举制度的废弃长达半个世纪之久。直到元仁宗二年（1313），才恢复了科举考试，而这时离元代的灭亡只有 55 年。

但是，统治者在考试中又实行了公开的种族歧视，蒙古人、色目人考两场，题目也容易，汉人、南人则要考三场，题目也难。这就制造出一大批科场的失意者。这些失意者后来便成为政权的对立力量。加上政府缺乏疏导，一旦王朝进入衰朽的阶段，这些落第举子往往成为改朝换代时期最活跃、最有能量的分子。

科举制度长期废弃，恢复以后又有种族歧视的现象，这些原因使大批的文人失去了前途。政治上没有前途，经济上衣食无着，一些文人为了生存，只得厕身市井瓦舍，出入勾栏行院，与民间艺人一起，或是编写话本、剧本，或者竟自粉墨登场。这样一来在客观上提高了通俗文艺

的思想艺术水准。关汉卿、马致远、张国宾等杂剧作家，都是这样的人物。这些作家游离于体制之外，人格上相对独立，与市民阶层的关系比较密切，思想也相对自由活跃，这些因素对他们的创作产生了积极的影响。

二、诗文的衰落和杂剧的兴盛

（一）中国文学的转折

中国古代文学以元代为转折发生了很大变化，这就是以诗歌、散文为代表的正统文学开始走向衰落，而以小说、戏曲为代表的俗文学逐渐发展壮大，开始取而代之。

元代的杂剧和散曲合称元曲，作为元代文学的代表，在历史上取得了和唐诗、宋词并称的地位。杂剧和散曲是性质不同的文学体裁，但是，杂剧中的曲子是由套数组成的，所以过去一概称之为元曲。题材的广泛，内容的现实针对性，极清醒的写实，对被压迫人民的深刻同情，与舞台的紧密结合，成熟的戏曲艺术，多姿多彩的风格，使元代的杂剧成为一代文学的骄傲。

需要说明的是，“杂剧”的名称早在唐代就已经出现了，宋金时期，将歌舞戏、滑稽戏等也都称为“杂剧”，但它们还不是真正的戏曲。戏曲作为综合性的舞台艺术，不仅需要音乐歌舞和动作对话，而且还需要用代言体来展现故事。元代以前的所谓“杂剧”，只是各种杂戏、杂耍的统称。歌舞戏只有歌舞，滑稽戏只是说白和科范，故事性不强。诸宫调虽然叙述长篇故事，但也只能说唱，不能搬演。到了元代，才产生了有宾白、有歌曲、有科范动作、有角色（元杂剧称之为脚角）化妆、有道具的舞台艺术。

此外，宋室南渡以后，在温州杂剧基础上发展起来的南戏经过一段消沉的时期，到元代也兴盛起来，产生了像《拜月亭》、《琵琶记》这样出色的作品。

（二）元杂剧的著录

有关元代杂剧的最基本的资料保存在钟嗣成的《录鬼簿》、贾仲明的《录鬼簿续编》、臧懋循的《元曲选》、朱权的《太和正音谱》等著作里面。《录鬼簿》著录作家 152 人，其中包括散曲作家。这个数字只是一个不完整的统计，仅仅计入了钟嗣成认为有名声的那些作家。《录鬼簿续编》著录了元明之际的杂剧作家 71 人，其中有些是明代人。《太和正音

谱》著录元代“群英”作家 187 人，“娼夫不人群英”作家 4 人，另有一些有作品而无姓名的，加起来约 200 人。今人傅惜华所编《元代杂剧全目》，共收录元代有姓名可考的杂剧家的作品 500 本，无名氏杂剧作品 50 部，另有元明之际的无名氏的作品 187 部。三项共计 737 部。其中所谓元明之际的作品，很多已不能算作元代的作品，所以，大略地说，元代的杂剧应该有 600 部左右。近几十年来，陆续发现了很多元杂剧的刻本钞本，譬如元刊《古今杂剧三十种》、明刊《古名家杂剧》、明脉望馆钞本《元明杂剧》等，今人隋树森将它们汇编成《元曲选外编》，共计剧目 62 种。

（三）元杂剧的分期与地域分布

元杂剧的发展有分前中后三个时期的，也有分前后两个时期的。

三分法，具体来说，前期指自蒙古灭金开始，包括整个忽必烈时期（1234—1294），有 60 年的时间；中期指元成宗元贞元年（1294）至元文宗至顺三年（1332），大约近 40 年；后期指元顺帝统治时期（1333—1368），共有 36 年。前期的成就明显高于中、后期，是元杂剧的黄金时代。

分前后期的，具体来说，以金末为界，至元大德年间为止，大约 100 年的时间，是元杂剧的前期；大德年间到元末为止，约 60 年，是元杂剧的后期。这里采用后一种分法。

杂剧的兴盛开始于元世祖忽必烈时期。北杂剧兴起于山西、河北、河南一带，山西的平阳（今山西临汾、运城一带），河北的真定（今河北正定）都是演出繁盛的地方。平阳既是诸宫调的发源地，又是金院本流行的地区。公元 1267 年，元新建都城大都以后，大都（今北京）成为杂剧繁盛的中心。《录鬼簿》上卷所著录的 56 人中，计大都 17 人，平阳 5 人，真定 7 人，人数非常集中。

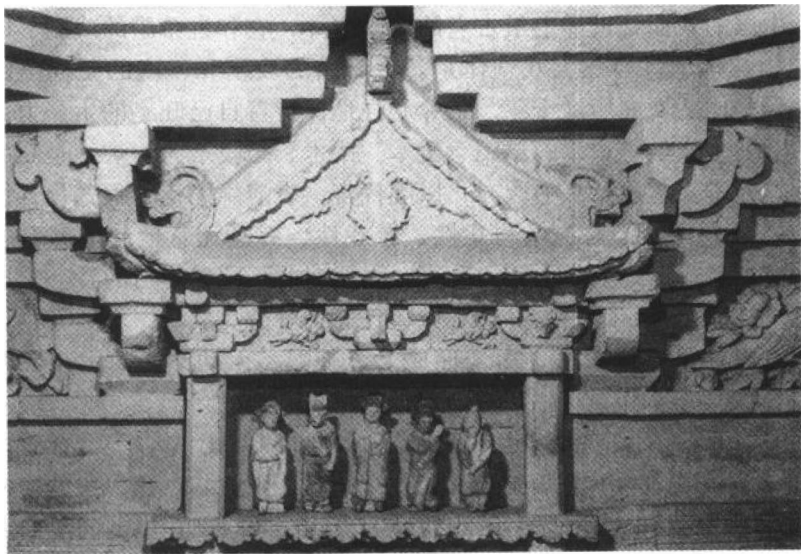
元杂剧前期的作家都是北方人，他们活跃在大都、真定、平阳、东平和汴梁等中心城市。前期作家大多终生不仕，做过官的人也大多是僚属。南宋灭亡，元统一中国以后，大批作家移居江南，杂剧凭借便利的交通条件逐渐南流。江南的经济实力远超北方，大都的供应也依赖江南。后期杂剧的中心在杭州，关汉卿、马致远和白朴等元曲大家晚年都到了南方，北籍的郑光祖、宫天挺、乔吉、秦简夫和钟嗣成也久居浙江。一批南北统一以后成长起来的作家开始在杂剧创作中崭露头角。

（四）元杂剧兴起的社会原因

1. 一般社会原因

中国的戏曲艺术，经过千百年的酝酿和积累，到了元代终于迸发出绚丽夺目的光彩。此时不仅有了职业化的演员、专业性的剧团，许多地方还有了专供杂剧演出的戏台，现在的山西、河南等地还可以看到一些元代所建的戏台的遗迹。出现了特殊的创作团体——书会。书会才人的介入，一大批穷困潦倒、愤世嫉俗而又才华横溢的文人参加到杂剧的创作乃至演出中来，大大提高了杂剧的艺术品味，使杂剧从原始朴野的形态上升为雅俗共赏的艺术形式。

元杂剧繁荣的原因是多方面的：元代激烈的阶级矛盾和民族矛盾，人分四等的种族歧视制度，吏治的极度黑暗，令人绝望的腐败等，这些都需要戏曲的表现，同时也适合采用戏曲的形式来加以淋漓尽致的表现；戏剧遗产千百年的积累，促使这种集文学、音乐、美术、舞蹈、杂技于一身的综合性艺术终于诞生；元代城市的繁荣，特别是大城市的繁荣，战争掠夺来的财富大量地集中到城市，戏曲消费市场的形成和成熟，市民精神生活的需要催动着戏曲的成熟；科举考试废止近 80 年，文人的仕进之路大为缩小，客观上推动了文人和民间艺人的结合。



山西侯马金董氏墓戏台模型 梁子明摄

2. 文化环境

蒙古贵族的重文轻武，军事上的强大和文化上的落后，主观上的无知和客观上的放任自流，无意中造成了相当宽松的文化环境，造成了一个适合于戏曲繁荣生长的宽松的人文环境。相对于两宋来说，元代的封建礼教束缚要弱得多。元代统治者自己就没有受到儒家学说太多的熏染，他们虽然曾经颁布过涉及戏曲的禁令和处罚条例，但元代并没有一人因为创作戏曲而罹难，也没有禁演任何一部戏剧，这是和前面的两宋，后来的明、清都不同的。在商品经济发展的背景之下，书会才人以写作话本、剧本和曲词为谋生手段，观众去勾栏花钱买娱乐。

杂剧作家的成分比较复杂，有落魄的文人，如关汉卿、王实甫——这是杂剧创作的主力；有艺人，如赵敬夫、张国宾、花李郎、红字李二等；有下层官吏，如马致远、尚仲贤等；有上流人物，如杭州的总管杨梓、湖南的肃政廉访史李直夫等；还有明初的藩王，如朱权、朱有燉等。

三、戏曲的形成和元杂剧的兴起

（一）中国戏曲的渊源

1. 原始的歌舞

中国的戏曲是世界上最古老的戏剧之一，它和古希腊的戏剧、印度的梵剧被称为世界三大戏剧体系。古希腊的戏剧和印度的梵剧早已衰落，但中国的戏曲历经千年，依然顽强地保持着自己旺盛的生命力。中国的戏曲将文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技熔为一炉，是高度综合性的艺术。它以意兴为取向，以唱代言，表演舞蹈化、程式化，情节的叙述与人物的描写追求写意性、游戏性，有意无意地制造舞台的感觉，有意造成形式上与生活的距离，强调戏曲不同于生活的特征。这种写意传神的艺术，运用唱、念、做、打等手段扮演故事，刻画人物。其中唱和舞是最早的源头，后来形成无声不唱、无动不舞的民族戏剧传统。

中国戏曲的起源可以追溯到原始的歌舞和祭祀活动。屈原的《九歌》，就是在巫舞歌词的基础上创造出来的。当然，古代巫风中的祭祀歌舞还只是戏剧的一点萌芽。但我们可以由此而联想到，中国的戏曲之所以充满舞蹈精神，是有着悠久的历史渊源的。

2. 先秦的俳优

歌舞长于表现情感，表演则长于扮演故事。春秋战国时期以滑稽娱人的俳优便已经带有表演的成分，但还不是故事的扮演。俳是滑稽诙谐，优是扮演杂戏的人，俳优是用自己的模仿表演来为王公贵族提供娱乐。有的优伶甚至利用进入宫廷的机会，用戏谑的方式来向君王进行讽谏。《国语》、《左传》和《史记》等史书中便有一些这样的记载。《史记·滑稽列传》就记载了优孟衣冠的故事。故事说的是，楚相孙叔敖死后，家里很穷，无法生活。孙叔敖临死时让儿子去找优孟，说优孟会帮助他。优孟果然很同情孙家的情况并答应帮忙。他穿上孙叔敖生前的衣服，模仿孙的言行举止，直模仿得惟妙惟肖。趁着宫里宴会的时候，优孟便如此装扮着进了宫。楚庄王见了大吃一惊，以为孙叔敖复活了，仍请他来担任宰相。优孟请求说回家和妻子商量。三天以后，优孟向庄王假说妻子不同意，说楚相不值得做。像孙叔敖这样忠心耿耿，为楚国争霸立下了汗马功劳的人，如今妻子儿女竟没有立锥之地，打柴度日，真是太令人心寒了！庄王听他发了一通牢骚，自己觉得有点不对，便封赏了孙叔敖的儿子。这就是优孟衣冠的著名故事。“优孟衣冠”成为戏剧扮演的同义语。俳优的动作中有了扮演的成分，在模仿之中，开始追求人物形象的逼真传神。

3. 两汉的百戏

汉代以竞技为主的角抵戏，是汉代“百戏”（散乐）中最富戏剧性的项目。百戏作为各种娱乐节目的总称，包括一切能够提供娱乐的节目，譬如幻术、吞刀、吐火、跳丸、挥剑、走索等等。百戏将音乐、舞蹈、杂技、幻术、武术和滑稽表演融为一体，成为中国戏曲的摇篮。百戏的内容是复杂的，它并不等于今人所说的戏剧，但是，其中却有戏剧的萌芽。百戏之中，包含戏曲因素最多的是所谓角抵戏。譬如《东海王公》这种角抵戏，就有故事内容。东汉张衡所撰的《西京赋》、东晋葛洪所著的《西京杂记》中都记载了这个故事。《西京杂记》中更写到“俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉”。故事写东海人王公，佩赤金刀，制蛇御虎。他有奇术，能立兴云雾、坐成山河，后来衰老了，饮酒过度，与白虎格斗时被害。这种带有表演故事性质的角抵戏，初步具备了表演故事的戏剧形态，与后来的戏曲有直接的渊源关系。戏剧，按繁体字，两字的部首都是“虎”，偏旁是“刀”、“戈”，意即披了虎皮用刀剑来格斗。

模仿决斗、战斗，当然是出于娱乐的需要，中国的戏剧一开始就走上了综合性艺术的道路。《三国志·魏书·三少帝纪》裴松之注所引的众臣废帝的奏章中说，齐王曹芳喜欢观看所谓“辽东妖妇”的扮演。这是歌舞中插入表演的情况。

4. 踏摇娘、参军戏

据唐人崔令钦所著《教坊记》里记载，北齐有一位男子，常常酗酒，殴打妻子，妻子便常常向邻居诉苦。当时有“踏摇娘”的歌舞形式来表演这个故事。具体说来，就是一个男子扮成妇人，一边走，一边唱，旁边有几人齐声唱和：“踏摇和来，踏摇娘苦和来！”因为是一边走一边歌，所以叫“踏摇”。因为是诉苦，所以说“苦”。一会儿，扮成她丈夫的来了，互相斗殴，以为取乐。“踏摇娘”在广场的彩席上表演，群众围观，齐声帮和，热闹非常。这种载歌载舞、和声伴唱的形式中自然包含着后世戏曲的萌芽。武则天的时候，6岁的李隆基和他5岁的弟弟岐王李隆范及4岁的妹妹代国公主等在76岁的祖母武则天的面前，串演了几个节目。其中李隆范演的是大面戏《兰陵王》。《兰陵王》是一出歌舞戏。“大面”是指戴了大面具演出的戏。兰陵王是北齐文襄王的第四个儿子，做过并州刺史，作战勇敢。但是，因为他“面貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之”。歌舞戏《兰陵王》就是写他英勇杀敌的故事。

唐代的歌舞戏和带表演性质的参军戏，是先秦俳优滑稽表演的演变和发展。参军是一种官职，据说是曹操创建的，魏晋南北朝时多设置这种官职，陶渊明和鲍照都担任过参军这一职务，大致是军中的幕僚之类。参军戏是唐代的戏剧形式。为什么叫参军戏呢？传说五胡十六国的时候，后赵有一个参军叫周延，他贪污了几百匹黄绢。为了惩罚他，就让几个俳优扮演周延的故事来挖苦他。这种表演形式实际上有点像现在的讽刺小品，只是后来又渗入了歌舞的成分，逐渐变得复杂起来。参军戏里有两个固定的角色：参军和苍鹅。参军装出痴呆愚笨的样子，苍鹅则显得机智灵活。有人认为，这就是后来净角和丑角的前身。唐代的参军戏曾造就了一些著名的演员，如宫廷演员黄幡绰、张野狐、李可及、李仙鹤等。黄幡绰，当时人称“滑稽之雄”，据说唐明皇非常喜欢他，“一日不见，龙颜为之不舒”。唐代以后，参军戏并没有销声匿迹，记载表明，五代和两宋的时候，仍有参军戏的演出。唐明皇曾经设置过一个

叫“梨园”的组织，相当于今天的乐团。据说有三百多人，人称“皇帝梨园弟子”。后世称戏曲艺人作“梨园子弟”并非这个词的原意。教坊的性质与梨园相似，但以排演歌舞百戏为主，是唐明皇开元二年（714）设置的。唐明皇是历史上著名的风流皇帝，据说他“洞晓音律”，“凡是丝管，必造其妙。若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍”。宫中排练大型歌舞《圣寿乐》时，唐明皇还会穿起舞衣，亲自指导那些舞蹈演员。据传他还是一位敲击羯鼓的能手。唐代的传奇小说成为后世戏曲素材的重要来源，唐代的讲唱文学，如变文、词话、俗讲等，也为戏曲提供了丰富的启发。汉代以后流行的各种歌舞乐曲，使戏曲所必须具备的音乐因素渐趋成熟。

5. 五代的“李天下”

五代的时候，后唐庄宗李存勖，像后来的唐明皇一样，知音度曲，既当导演，又当演员，跟演员一起化装，摸爬滚打，还为自己起了一个艺名：李天下。《资治通鉴》上说：庄宗的“皇弟皇子，尽喜俳優”。《新五代史·伶官传》上记载着这样一个故事：“皇后刘素微，其父刘叟，卖药善卜。刘氏性悍，方与诸姬争宠，常自耻其世家，而特讳其事。庄宗乃为刘叟衣服，自负着囊药笈，使其子提破帽而随之，造其卧内，曰：‘刘山人来省女。’刘氏大怒，笈继发而逐之。宫中以为笑乐。”我们可以由此想像庄宗是如何地乐此不疲。《伶官传》上还记载着身为皇帝的李存勖被演员敬新磨打了一个嘴巴的故事：“庄宗尝与群优戏于庭，四顾而呼曰：‘李天下，李天下何在？’新磨遽前以手批其颊。庄宗失色，左右皆恐，群伶亦大惊骇，共持新磨诘曰：‘汝奈何批天子颊？’新磨对曰：‘李天下者，一人而已，复谁呼邪！’于是左右皆笑，庄宗大喜，赐与新磨甚厚。”李存勖和群优日常相处亲密无间的情形可想而知。李存勖在戏曲史上名气很大，被后人尊为戏神。他是个好导演、好演员，但不是一个好皇帝。李存勖只当了三年皇帝，转战20年得了江山，3年就丢了。真所谓创业艰难，守成更难。欧阳修编《新五代史》时，特意撰写了一篇《伶官传序》，伶官就是宫里授有官职的演员。欧阳修通过后唐庄宗这样一个典型的事例，来总结这一历史教训说：“忧劳可以兴国，逸豫可以亡身，自然之理也。故方其盛也，举天下之豪杰，莫能与之争。及其衰也，数十伶人困之，而身死国灭，为天下笑。夫祸患常积于忽微，而智勇多困于所溺，岂独伶人也哉！”

（二）宋杂剧和金院本

主要包括以下内容。

1. 宋杂剧和金院本是中国戏曲的雏形

在两宋都市中有固定的营业性娱乐场所——瓦舍。瓦舍中的勾栏就是专门的演出场所。可以表演各种娱乐性的节目，譬如影戏、讲史、小说、舞旋、相扑、诸宫调、说诨话、杂技、武术等，当然也包括杂剧，形成了戏曲广泛吸收和融和其他艺术的良好环境。与此同时，这里也是雅文化和俗文化互相融合的地方。瓦舍勾栏招徕了大批的观众，汇集了各种民间伎艺，还吸引了一批民间的文人。因为有了固定的演出场所，也就开始有了专业性的剧团，当时叫做戏班。当然，开始的时候，戏班的人员很少，没有后世的那种规模。北宋时，杂剧逐渐从众多的杂戏中独立出来，但“杂剧”一词尚无严格的内涵。或指傀儡，或指角抵，或指滑稽戏。南宋时，“杂剧”一词有了比较严格的含义，而且已经居于杂戏之首。宋杂剧在金称院本。

2. 宋杂剧有相对稳定的体制

其组成为艳段、正杂剧（两段）、杂扮。以末泥为长，每四至五人为一场。在正式的节目以前先上演一个小节目，叫做“艳段”。“艳”是大曲的序曲，“艳段”就是正式的杂剧前面的一个序幕。主要的作用是静场，等待观众，安定气氛。接着做正杂剧，即正戏。名叫“两段”。最后是“散段”，多半是装扮“乡下人”来取笑。其角色则有末泥、引戏、副净、副末、装孤。末泥是导演兼主演。引戏是旦角。副净是滑稽的角色。由副末来逗哏发笑。装孤是扮演官员的角色。这五种角色除了“装孤”以外，其他四种，就是后世所谓生、旦、净、丑四大行当。宋杂剧形成了我国戏曲的行当表演体系，当然，这只是一个萌芽，以后又经历了许多发展和变化。金代也有杂剧，金杂剧发展到末期，又有了一个别名，叫做“院本”，体制和宋杂剧一样，以耍闹为主，偶尔也加点唱。一是滑稽，二是歌舞，像一出短剧，只是受到北方少数民族的音乐和风俗的影响而产生了一些变化。

3. 诸宫调

光是宋杂剧和金院本，还不能形成完备的戏曲形式，还需要说唱文艺的营养，譬如宋代的鼓子词、宋金的诸宫调。宋代的鼓子词是用宋代流行的词，加上说白，并以管弦伴唱，譬如《元微之崔莺莺商调蝶恋花

词》。诸宫调产生于北宋，盛行于金和南宋，至元而渐趋衰亡，它是一种说唱艺术，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数万字的长篇，杂以说白，用来说唱长篇的故事。诸宫调唱白相间，配上音乐，由一个演员以第三者的身份来说唱故事。说唱文艺可以追溯到唐代的变文，变文也是有说有唱的，但唱的成分比较小。金代有《董解元西厢记》，而《刘智远诸宫调》则更早一些。这种体制，有了故事情节，有人物，有说有唱，有音乐伴奏，已经接近于戏曲。但是，诸宫调是由一个人以第三者的身份来说唱故事的，没有表演的动作，所以还不能算是戏剧。北宋灭亡以后，艺人南北分流，诸宫调逐渐有了南北之分，北诸宫调用琵琶和箏伴奏，南诸宫调伴奏用笛。元杂剧在金院本和诸宫调的基础上，吸收了唐宋词、唐宋大曲、宋代赚词的“缠令”和当时流行的各种俗曲，逐渐发展成为成熟的戏曲形式。

（三）中国戏曲的舞蹈精神

中国的戏曲充满了舞蹈精神，戏曲中的动作都是舞蹈化的，这是在长期的发展过程中形成的传统。戏曲中的动作是舞蹈化的动作，是在模仿生活的基础上美化了的动作，这些动作逐渐沉淀下来，就变成了所谓的“程式”。舞蹈是戏曲有机的组成部分，好的戏曲演员必须具有良好的舞蹈功底。中国戏曲中的动作是借舞蹈化的虚拟的手法来调动观众的想像力的，舞蹈精神渗透到演员的每一个动作。

江西的采茶戏，湖北、湖南、安徽的花鼓戏，山西、河北和陕西的秧歌剧，四川、贵州、云南的花灯戏等，都是在民间歌舞的基础上形成的，吉林的吉剧就是在二人转的基础上演变而成的。武打、遛马、走边、圆场、舞刀、舞剑，是舞蹈；哭、笑、翻袖、抖髯、运扇、甩手绢，也是舞蹈。它们都有一定的规矩章法，即所谓程式。再如，出门、进门、上楼下楼、穿针引线，也都是舞蹈化的，都是在生活的基础上加以美化而形成的。

就说站式，武生是丁字步；老旦是八字步；武丑是一脚在前，脚尖点地；旦是一脚在后，脚尖点地。戏曲讲究造型、指法，手里拿的、头上戴的、身上穿的，都与舞蹈有关。再说袖子，光是京剧里的水袖就有二百多种程式。再看风流小生手里的那把扇子，合扇划扇，表示他在思考；用扇敲头，表示健忘；以扇击手，表示恍然大悟。当然，戏曲是综

合性的艺术，光有歌舞还不行，还需要有表演，歌舞长于表现情感，要扮演故事还需要表演。

（四）戏曲的形成和元杂剧的兴起

1. 元杂剧的体制

（1）四折一楔子。

元杂剧的体制，简单地说，是四折一楔子。折既是音乐的单元，又是故事情节发展的一大段落，相当于现在戏剧的一幕。一折里可以是一场，可以分作几场。南戏和明清的传奇里则写作“齣”或“出”。每折唱完同一宫调的一套乐曲，一折由一人唱到底。分场的标准是全部演员都退出，前台没有一个演员。一折之中所用的曲子可多可少，要看剧情的具体情况，一般用十多个曲子，每折所用的宫调有一定的习惯。在音韵方面，是以当时北方的语音为准，和唐宋以来《切韵》、《唐韵》、《广韵》的系统分法有所不同。元杂剧一般是四折一楔子，不过也有特例，譬如《西厢记》就是五本二十折五楔子；《赵氏孤儿》，五折一楔子。元杂剧一般都有楔子。楔子的本意是木工在木器的缝隙中插入的榫片，元杂剧用来借指序幕或过场戏。通常在第一折的前面，或者折与折的中间需要简单地交代人物、情节，这时候就用楔子起一种衔接过渡的作用。四折是一种局限，楔子在实际上使剧作家得到一种伸缩的余地，从而有了一定的灵活性。楔子的篇幅比较短小，一般只唱一两支曲子。

（2）曲词和宾白。

元杂剧的文学要素主要体现在曲词和宾白两个方面。曲词和宾白的结合是受了说唱文艺的影响，曲用来抒情，宾白用来叙事。元杂剧的演唱比较特殊，一般由正末或正旦从头唱到尾。一人主唱。正旦主唱叫旦本，正末主唱叫末本。这种形式是从诸宫调等说唱艺术那里继承演化而来。

曲词主要用来抒情，用来渲染场景和气氛，有时也用来贯串情节，这是元杂剧的主体。杂剧的写意、抒情和渲染气氛，常常带有超时空与虚拟性的特点。曲子与宫调的关系是，每折一套曲子，同属一个宫调。元杂剧用九个宫调。

宾白，就是剧中人物的说白。因为中国的戏曲以歌唱为主，以说白为辅，所以叫“宾白”。元杂剧的宾白基本上是用元代的口语，只是经过了戏剧家的加工和提炼。宾白可分为韵白和散白两大类：韵白指诗词、

对句等，大多用于人物的上下场；散白指对白、独白和旁白，对白是剧中两人以上的对话；独白是一个人的自叙；旁白在剧本上写作“背云”，这时候舞台上虽然还有别人，但背过身子，假定是在另一个地方说话，或者虽然在一处而别人听不见。唱词中偶尔也会插进几句说白，叫做“带白”，剧本上写作“带云”。一般地说，只有主唱的“脚色”才有这种机会。宾白主要是用来交代故事情节，介绍人物的来龙去脉。

(3) 科。

科是演出提示，主要指动作表演，或者指舞台效果。演员在舞台上表演情态的戏剧动作叫做“科”，或是“介”。其中表演滑稽动作或言语叫人发笑的叫做“插科打诨”。譬如“做谢科”、“做叹科”、“做悲科”等等。凡是遇到剧本上写有“某某科”的地方，演员都要做出相应的动作和表情。中国戏曲中唱工和做工并重的传统就是从元代的杂剧开始的。戏剧中表现各种音响时，后台就发出相应的声音，在现代戏剧中叫做“效果”。在元杂剧里，也归入“科”。譬如“雁叫科”、“琴科”、“内做起风科”等等。

(4) 题目正名。

为了概括全剧的内容情节，点明主要的人物，元杂剧还有题目正名。它是放在全剧的最后，作为全剧的名称，在散场的时候念出来的，一般是用两句或四句对子，来总括全剧的内容，并且以其中最具有代表性的几个字来作为全剧的简称。譬如关汉卿的著名杂剧《窦娥冤》（《古今名家杂剧》本），它的题目是“后嫁婆婆忒心偏，守志烈女意自坚”，正名是“汤风冒雪没头鬼，感天动地窦娥冤”，而“窦娥冤”就成为此剧的简称。这是一般情况，但有时候只有题目，或是只有正名。题目和正名在性质上其实并没有什么区别。

(5) 脚色。

元杂剧中的脚色，可以分成末、旦、净、杂四个大类。末和旦是主要的。每一类中还可以细分。末是男脚，大致相当于现在京剧里的“生”。男主脚叫“正末”，此外，还有副末、冲末、大末、二末、三末、小末、外末等等。剧中的女脚叫旦，女主脚叫正旦。此外，又有副旦、贴旦、外旦、老旦、大旦、小旦、花旦等等。正末和正旦是元杂剧中两种主唱脚色。四折之中，正末或正旦不一定扮演同一个人物。净，主要扮演刚强凶猛的人物，一般由男脚扮演，偶尔也有由女脚来扮演的。

净里还分有净、副净、二净和丑等细目。杂，指那些难以归入以上三类的脚色，脚色不明的各种人物。譬如卜儿（老妇）、孛儿（老头）、孤（官员）、卒子（士兵）等等。

(6)其他。

元杂剧中所用的道具叫做“砌末”。如《货郎担》中“外旦取砌末付净科”。这里的“砌末”就是指金银财宝。元杂剧的演员是面部有化装的，这一点可以从文献记载和实物图画上得到证明。《单刀会》一剧中，记载说关公“髯长一尺八，面如挣枣红”；《双献功》一剧，说李逵是“烟薰的子路 墨染的金刚”；《酷寒亭》一剧形容萧娥：“这妇人搽的青处青，紫处紫，白处白，黑处黑，恰便似成精的五色花花鬼”。可以想像，萧娥是用几种颜色化装的，所以才搞得人不人鬼不鬼的。山西洪洞县广胜寺明应王殿，现存有元代泰定元年画的壁画，这幅壁画上的末、净、丑脚色都是勾画脸谱的。有的用墨染上胡须，有的用粉画出眉毛或眼圈，有的胡须是用绳子挂在两个耳朵上的。

元杂剧在演出前，一般都要贴出花花绿绿的“招子”，其作用相当于今天的海报。上面写着主要演员的名字和演出的地点。

脚色出场以后，一般要念四句定场诗，具体内容和人物的身份以及剧情有关。但每一种类型，差不多都有一些照例的套话。譬如老年人一出场，就说：“月过十五光阴少，人到中年万事休。儿孙自有儿孙福，莫为儿孙作远忧。”书生一出场就说：“黄卷青灯一腐儒，九史三经腹中居。试看金榜标名姓，养子如何不读书？”

上场诗念完以后，就自报家门，说出自己的姓名、籍贯、身份，或是交代有关的情节。元杂剧在最后收场的时候，一般要由一个地位比较高的脚色来做结论，然后念一首诗或是顺口溜。其中当然包括褒贬的意思。譬如《博望烧屯》一剧，最后由刘备出来下断，《陈州糶米》一剧，则由包拯来下断，等于是全剧的结论。

元杂剧的体制是在当时的演出条件下形成的，不是绝对的，在剧本的创作和舞台的实践过程中又被不断地突破和发展，其总的精神是简练紧凑。



1. 《马可波罗行记》

意大利威尼斯人马可波罗，曾在元朝忽必烈政府中任职十多年，足迹遍及中国各地。著有《马可波罗行记》4卷，记有他在中国的见闻，具有极珍贵的史料价值。

2. 畏兀儿

“畏兀儿”即今“维吾尔”的古译。亦即唐人所谓“回纥”、“回鹘”。

3. 瓦舍

亦叫“瓦肆”、“瓦子”。宋元时大城市里娱乐场所集中的地方，其中也有各种店铺。

4. 勾栏

宋元时杂剧等娱乐节目演出的场所。勾栏内有戏台、戏房（后台）、腰棚（看席）。

5. 行院

金元时杂剧的演出场所或艺人的居处。

6. 散曲

曲的一种形式，和诗词一样，可用于抒情、写景、叙事，分为散套和小令两类。

7. 套数

亦叫“套曲”。剧曲或散曲中，常将多种曲调连在一起，成为一套，首尾一韵，叫做套数。

8. 录鬼簿

书名，元钟嗣成著，2卷。书中记载了元代杂剧和散曲作家100多人，并都附有小传和作品目录。

9. 录鬼簿续编

书名，1卷，一般认为是明贾仲明著，记载了元明杂剧和散曲的作家和作品名称，体例同《录鬼簿》。

10. 太和正音谱

书名，2卷，明朱权著。谱中共选录北曲曲牌300多个，是现存最早的北曲谱，其中还记载有元明杂剧和散曲的作家、作品的名称以及有关唱曲的论述。

11. 科范

简称“科”，戏曲术语，指元杂剧中的动作、表情的舞台提示，或指舞台效果。

12. 诸宫调

宋金元时的一种说唱艺术，用同一宫调的若干曲牌联成短套，首尾一韵，再用不