



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

董健题

学术研究

- ❖ 论文
- ❖ 专著
- ❖ 项目
- ❖ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

元曲杂剧的多重意义

发布时间:2010-04-05

作者: 解玉峰

论元曲杂剧之多重构成

摘要: 自王国维《宋元戏曲史》以来,元曲杂剧多被认为由杂剧家独立完成,故其意义也被视为从作家到作品单向的赋予。现存元曲杂剧实包含多重构成:元剧多以两宋、特别是南宋时形成的流行故事为本,戏剧总体呈现的思想趣味乃是民间的,而非元曲家个人志趣的直接映射;元曲家之曲皆为故事人物“代言”,但代言之曲亦常有自家心迹的流露,曲家心迹也往往偏离民间传统;元剧之宾白主要出自伶人,伶人之白配合曲家之曲而完成戏剧叙事,但伶人之白也有其自身的特征;现存元人杂剧大多从明内廷传出后,再经杂剧选家编订,明宫廷教坊乐师和杂剧选家先后参与了杂剧的编改,元人杂剧也因此有“明”人的烙印。

关键词: 元曲杂剧 元杂剧 金元杂剧 世代累积型

引言

近世严格意义的元剧研究,实始自王国维《宋元戏曲史》。王氏论“元剧之文章”一节,今人多耳熟能详:

盖元剧之作者,其人均非有名位学问也。其作剧也,非有藏之名山、传之其人之意也,彼以意兴之所至为之,以自娱娱人。关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也;彼但摹写其胸中之感想与时代之情状,而真挚之理与秀杰之气,时时流露其间。故谓元曲为中国最自然之文学,无不可也。 [1]

静安先生激赏元曲,谓元曲为“中国最自然之文学”,但他也注意到元剧关目拙劣、思想卑陋、人物矛盾等现象(近五十年来之元剧研究者似常为此避讳)。笔者此节提出的问题是:我们应如何看待上述现象?在笔者看来,理解元剧“拙劣”、“卑陋”和“矛盾”等现象,似不宜仅从作家到作品这种单一方向着眼,今人所见之元剧作品,从构成来看,存在多种维度的历史积淀,故宜从多种维度进行解读,然后元剧“关目之拙劣”、“思想之卑陋”、“人物之矛盾”等现象方得确解。

一、两宋流行故事

对今人而言,元人杂剧的故事层面最为直接。元剧所述各种故事,大多是两宋时民间流行的故事。从来源来说,可略分为三类:一是以宋以前文人以严肃态度撰写的史籍(《左传》、《史记》、《汉书》之类)为源头而衍生的历史故事,如春秋战国故事(如赵氏孤

儿)、秦汉故事、三国故事、隋唐故事(如薛仁贵)等;二是以宋以前文人撰写的杂史、笔记(如《说苑》、《世说新语》、《莺莺传》之类)为源头而衍生的各种世情故事,如王昭君、崔张故事、柳毅传书等;三是两宋时新产生于民间可惊可叹之事,如刘知远故事、赵匡胤故事、杨家将故事、包拯故事、水浒故事、岳飞故事、泥马渡康王、王魁负心等。从数量来说,以第三类为最多,而且前两类故事最终的完成者也是宋人,其作为流行故事的样貌与前代文人所载也有本质性变化。

两宋时的职业说唱艺人,对各种流行故事的传播有特别重要的意义。文士文化与民间文化的交会是中唐以后中国文化演进的突出特点,其表现便是词曲、说唱等民间文化得到更多文人的关注和参与。讲唱、说话等伎艺虽起于唐,其繁兴却在两宋。两宋时代、特别是南宋,普通民众接受教育的机会较前代明显增多,城镇各种等级的学校、书院林立。科举制的普遍施行,固然为读书人进入社会上层提供了机会,但相对读书人数而言,最终能进入仕途的毕竟有限,仕进无门的读书人常常很便利地选择以“文”为生,说唱等民间伎艺因此可能得到下层文人(所谓“书会才人”)的参与。从《东京梦华录》、《都城记胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等文献来看,南宋时民间文化较北宋有更大的发展。所有这些都使得中国普通民众言说历史、褒贬当世成为可能。虽然两宋时流传于民众间的故事,从源头看有许多产生在前代,但两宋、特别是南宋伎艺人的“演义”却具有决定性的意义,他们按照普通民众的精神趣味对原有故事进行了许多增饰和改造。南宋著名史家郑樵(1104—1162)《通志》有云:

又如稗官之流,其理只在唇舌间,而其事亦有记载。虞舜之父、杞梁之妻,于经传所言者数十言耳,彼则演成万千言。东方朔三山之求、诸葛亮九曲之势,于史籍无其事,彼则肆为出入。[2]

说书人在讲说故事的同时,也引导和确立了新的价值观念和评判体系(如善恶判然、因果报应、女色祸水论等)。我们可以说,两宋时期流传的各种故事,影响和决定了其后七百余年间民间故事流传的基本样貌。宋以后、特别是明清两代的专制统治,使得民间言说历史的传统、特别是褒贬当世的传统遭遇严重挫折,民间对帝王圣贤及当权者讳莫如深,民间流行故事的创造自此失去了充沛的活力。这样,我们看到的现象便是:宋以后的戏曲、小说、说唱等通俗文艺大多取资于两宋,很少更新的创造,至多是编造一些粉饰太平、奴气十足的故事,如游龙戏凤、乾隆下江南、三侠五义之类。

关汉卿、马致远等创编杂剧时,直接取资的也正是两宋时积累下来的丰厚的民间资源而非文人史籍。以关汉卿为例。关剧现存十四种,从本事来看,有些剧作,如《望江亭》、《救风尘》、《陈母教子》、《调风月》等,根本无法查证其文献来源,此类剧作显然应当当时之传闻编写。有些剧作,如《单刀会》中的关羽、《哭存孝》中的李存孝、《谢天香》中的柳永等虽有其人,但未载其事,此类剧作亦应采自当时民间演义。还有些剧作,如《窦娥冤》、《玉镜台》等,前代虽有文献载录,但与剧作所述皆有很大出入。如《窦娥冤》,刘向《说苑》、干宝《搜神记》虽载东海孝妇含冤屈死事,但未有窦娥被卖为童养媳、张驴儿趁势欺凌等事。《玉镜台》,刘义庆《世说新语》虽载温峤以玉镜台为定物巧取表妹事,但记载极简略。所以《窦娥冤》、《玉镜台》应主要依赖当时民间传闻,若有个人创造也是在民间传闻基础上稍加损益,而不可能直接依据《说苑》、《搜神记》或《世说新语》编写。关汉卿等杂剧家们没有必要(甚至也没有可能)去考察更早期产生的出自文人之手的历史文献,这种情况与后来的传奇家大有不同,传奇家们编写传奇更多依赖的是可以查证的案头文籍,故常有征实尚史的倾向、甚至可能如孔尚任一样“确考时地、全无假借”(《桃花扇·凡例》)。

戏剧不同于诗词,剧作家须必考虑观众的趣味和接受,而元剧的观众主要是知识阶层外的普通民众,这正是关汉卿等杂剧家取材于民间、又还诸民间的根本原因。也因此,元剧作品所反映出的各种思想趣味不宜直接与杂剧家本人联系起来,借助元剧去探讨有元的“时代特征”可能相当危险。关汉卿作《单刀会》与孔尚任编《桃花扇》有很大不同,其个人化色彩并不显著,这种情况正与罗贯中、施耐庵编《三国演义》、《水浒传》非常相似。过去我们以“进步”的、“人民性”或“反封建”的思维向度理解关汉卿时,解读其《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》等杂剧或不至有问题,但当我们解读其《陈母教子》、《谢天香》、《玉镜台》等剧作时,关汉卿就变得极不可解,因为其中反映的“陈腐思想”或“低级趣味”与伟大的“人民戏剧家”似很难协调。而事实上,如果我们将《窦娥冤》的“反封建”、《玉镜台》的“低级趣味”皆归之于关汉卿取资的民间传统,而不是关汉卿本人,关剧就不至于“极不可解”。

二、曲家之曲

元曲杂剧都是元曲家以某一故事为依托,制北曲四套(即四折),套曲都是为故事某一人物“代言”,每一套曲包括十余支曲,这构成元剧的主体。元曲作家既取材于普通民众喜闻乐见的故事,为登诸场上,又不得不屈就普通民众的趣味,所以不能如写作诗词一样,自由表现其个人情志。但套曲这样的文学样式,本与诗词非常接近,故很容易成为文人抒情

言志的工具。所以元剧套曲，虽主要为故事人物“代言”，但亦常有自家情志的流露。

元曲家个人情志的表现，最常见的是一些文人事迹剧和隐逸道化剧（因此类题材也便于作家寄寓怀抱，所谓“借他家之酒杯，浇自家之块垒”。）如宫天挺《范张鸡黍》叙述的是东汉人范式、张劭生死之交，但剧中范式的有些唱词，极易使人联系到作家生活的蒙元时代：

【鹤踏枝】恨那火老乔氏，用这火小猢狲。但念得几句妆点皮肤、子曰诗云。本子要借路儿苟图个出身，如今都圆了行不用别人。【寄生草】将凤凰池拦了前路，把麒麟殿顶杀后门。你便是汉相如献赋难求进，贾长沙上书谁做问？董仲舒对策也无公论！便是司马迁也撞不开昭文馆内虎牢官，便是公孙弘也打不破编修院里长蛇阵！（元刊本）

蒙人入主中原，施行种族歧视制度，又长期废科举，汉族士人不免有生不逢时之叹，这在元剧套曲中常留有烙印。乱世中艰难求存的愤懑和抑郁，在《荐福碑》、《王粲登楼》、《渔樵记》、《李太白贬夜郎》等剧作的曲词中都有表现。又如马致远《陈抟高卧》，写道士陈抟不受朝廷征辟、高卧泰山山事，剧中的唱词有：

【滚绣球】四百贯四百石，一品官二品取，子落的故纸上两行史记。虽然重裱卧列鼎二食，臣事君以忠，君使臣以礼。呀，便是死无那丧身之地。敢向那云阳市血染朝衣！本居林下绝名利，贫道呵自不合下山来惹是非，不如归去来兮。【倘秀才】道有个治家治国，俺索学分个为人为己。不患人之不己知。土坑上淡白粥，瓦钵内醋黄芥，采那首阳山蕨薇。（元刊本）

剧中的陈抟除人生无常、荣辱无定的感慨外，也大有“不食周粟”的意味，其中无疑有马致远辈心志之寄托。从曲词来看，《黄粱梦》中的钟离权、《岳阳楼》中的吕洞宾、《七里滩》的严子陵、《任风子》中的任风子，都有类似的倾向，也折射了元曲作家的心态。

“借他家之酒杯，浇自家之块垒”，有时可妙合无痕、难分彼此，但当二者不能妙合时，“我”便暴露无遗。如关汉卿《玉镜台》中第一折温峤上场后，无来由地连唱七支曲，唱说古今读书人之不遇，不免离题过甚，故遭到清人梁廷相的批评。[3]

除文人事迹剧或隐逸道化剧外，其他题材也有或隐或显的表现，而且因“我”之心迹过于凸显，常常明显背离其本事。如康进之《李逵负荆》述梁山好汉李逵的故事，剧中写到李逵下山看到梁山春景时，有这样一段唱词：

【混讲龙】可正是清明时候，却言风雨替花愁，和风渐起、暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市，桃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹皱，有往来社燕、远近沙鸥。【醉中天】俺这里雾锁着青山秀，烟罩定绿杨洲。他道是轻薄桃花逐水流，恰便是粉衬的这胭脂透。（《元曲选》本）

梁山好汉中，李逵以粗豪性急最为著名，但此段唱词却脂粉气甚浓，李逵“竟是一个细腻风流的人了！”。按胡适先生的解释，在《水浒传》成书前，水浒故事一直处于不稳定状态，“当时的戏曲家对于梁山好汉的性情人格的描写还没有到固定的时候，还在极自由的时期”，所以康进之可以描写李逵细腻风流的一面。[4]在笔者看来，适之先生的解释或有可议。虽然民间水浒故事的流传在《水浒传》成书前确处于不稳定状态，但从其他水浒戏看，李逵的性格特征还是基本稳定的，从本剧其他曲词以及其他剧作中也都看不到李逵“细腻风流”的一面。所以，笔者认为，康进之在为李逵谱写唱词时，并为严格遵循为莽汉李逵“代言”的规矩，而直接将自家对自然风光的感受写入，故而会出现“莽汉”李逵与“风流”李逵的不协调。

与《李逵负荆》相似，无名氏《陈州粳米》中作家的“代言”之曲，也出现了明显的口吻不合。《陈州粳米》演包公秉公执法、智斩权豪势要杨金吾的故事，但杂剧第三折包公出场时，却有了这样的唱词：

【滚绣球】有一个楚屈原在江上死，有一个关龙逢刀下休。有一个绌比干曾将心剖，有一个未央宫屈斩了韩侯。那张良呵若不是疾归去，那范蠡呵若不是暗奔走，这两个都落不的完全尸首。我是个漏网鱼怎再敢吞钩，不如及早归山去，我则怕为官不到头，枉了也千求。（《元曲选》本）

按宋元以来民间包公故事中的包拯都是中正廉洁、为民请命的“包青天”，而此处的“包青天”却大有归隐之志，当如何解？如前所述，元曲作家颇多隐逸之志，这段唱词中表现出的看破红尘、不如归去的情趣，也应是作家心态的一种反映，故出现了一个前后矛盾的“包青天”，而隐士情怀的“包青天”恰恰是背离故事本来意义的。

又如王子一《误入天台》，写刘晨、阮肇入山采药而遇仙故事。凡人遇仙，本属令人羡慕的艳遇，从故事本来意义来说，刘晨也只是一位大俗人。但剧中的刘晨颇似一位怀抱不凡、骨清气高的大隐士：

【点绛唇】啸傲烟霞，寸心休把名牵挂，暗里年华，青镜添白发。【混江龙】山间林下，伴药炉经卷老生涯。眼不见车尘马。夜梦不到蚁阵蜂衙，闲来时静扫白云寻瑞草。闲来时自锄明月种梅花，不惯去上书北阙，待漏东华。（《古名家杂剧》本）

这段唱词中表现的隐逸情怀，与《陈州粳米》相似，都应视为元曲家情志之表现与赋予。其他如《单刀会》中的乔国老、《西蜀梦》中的诸葛亮、《鲁斋郎》中的张珪等也出现了人物口吻不合、明显背离原本故事的情形，所有这些皆宜视为元曲家赋予的意义，方得确解。

三、伶人之白

流行故事在元曲杂剧中呈现，曲是一方面，白是另一面。关于元剧宾白之作者，王国维以来的研究者多认为元曲家应兼作宾白，因为“曲白相生”，若不作宾白，故事情节则难以紧凑。这恐怕更多是带了现代人或西方戏剧的观念来揣测古人，这种观念未必适用于元人杂剧。明人王骥德、臧懋循、李渔等皆谓出自伶人。如元曲选家臧懋循（1550—1620）偕云：

或谓元取士有填词科。若今帖括然，取给风檐寸晷之下。故一时名士，虽马致远、乔梦符辈，至第四折往往强弩之末矣。或又谓主司所定题目，止曲名及韵耳，其实白则演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语。（《元曲选·序》）

明人填词取士说，不足凭信，但明人宾白“演剧时伶人自为之”说，不能轻易否定。

元刊杂剧三十种每剧的四套曲词皆完整无缺，但其宾白较明本要少得多，常常只有光秃秃的曲词，元刊本常用“一折了”、“云了”、“说关了”等形式省略宾白。明初人刘东升撰《娇红记》杂剧（有明宣德乙卯刊本），也常用“一折了”、“云了”的形式省略宾白。明永乐、宣德、正统年间周宪王朱有燬（1379—1439）陆续自刻其杂剧时，每在剧首标“全宾”，这说明直至朱有燬时代有些人杂剧制作仍可能是宾白不全。晚明戏曲理论家李渔

（1611—1680）重视宾白，认为宾白“当与曲文等观”。[5] 清康熙时传奇家孔尚任（1648—1718）在其《桃花扇·凡例》中说：“旧本说白，止作三分，优人登场，自增七分。俗态恶谑，往往点金成铁，为文笔之累。今说白详备，不容再添一字。”[6] 这说明至李渔、孔尚任生活的明末清初，宾白写作才得到传奇家的重视。语言学家梅祖麟先生曾根据元明间的四种语言现象为关汉卿《救风尘》、《窦娥冤》等杂剧作断代性考察，他认为关汉卿杂剧的宾白主要是明初甚至于明代中叶以后的语言。[7] 这就是说，关汉卿剧作曲词的产生时代与宾白产生时代相距近百年。

联系上述事实，笔者认为，现存元人杂剧的宾白可能主要出自元明杂剧艺人。杂剧家为杂剧制曲时，也可能会兼作一些宾白，某些作家甚至可能会比较完整（如后期的杂剧家朱有燬）。但作家之白未必完整无缺，即使“全宾”也未必完全适于场上，戏剧搬演时仍有赖伶人按场上一般套路加以编改。所以，白出自伶人比之出于作家，更近实情。从具体事实来看，我们也可以得到佐证。

现存元人杂剧中出自杂剧艺人的成分，最明显的是剧作中的许多陈词套语。如元剧人物出场多有上场诗，不同剧作中性格身份大致相似的人物，大都会说着相同或相近的上场诗。如《元曲选》本《荐福碑》第一折范仲淹上场诗为：“龙楼凤阁九重城，新筑沙堤宰相行。我贵我荣君莫羡，十年前是一书生。”《金凤钗》第一折中的殿头官、《醉写赤壁赋》第二折中的秦少游、《射柳捶丸》第一折中的文彦博、《王粲登楼》第一折中的蔡邕、《破窑记》（脉望馆抄本）第四折中的寇准、《冻苏秦》第三折中的张仪、《小尉迟》第二折中的房玄龄、《玉镜台》第四折中的王府尹等人的上场诗与范仲淹完全一样，可见此为得志官吏通用的套语。

与得志官吏的情况相仿，元剧中昏庸无能的县官的上场诗多雷同。如《神奴儿》第三折中的县官，其上场诗为：“官人清似水，外郎白如面。水面打一和，糊涂做一片。”《魔合罗》第二折中的令史、《遇上皇》第一折中的府尹、《勘头巾》第二折中的大尹与此相同。

元剧也经常描绘到一些飞扬跋扈的衙内，这些衙内的上场诗也大体相似，如《延安府》第一折庞衙内上场诗“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。阶下小民闻吾怕，势力并行庞衙内。”

《望江亭》第二折杨衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。普天无处不闻名，则我是权豪势宦杨衙内。”

《生金阁》第一折庞衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。闻着名儿脑袋疼，只我有权有势庞衙内。”

《黄花峪》第一折蔡衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。阶下小民闻吾

怕，则我是势力并行蔡衙内。”

其他如书生、军将、医士、酒保、媒人等出场也皆有套语。除这些表明身份的陈言套语外，元剧中许多具有相对独立的大段韵白，若归之于杂剧家不若归之杂剧艺人更近情理。元剧有时会用大段韵白，如杨显之《酷寒亭》杂剧第二折中，正末扮演的赵用是一个见义勇为的衙门祗候，因好心劝告泼妇萧娥，被萧娥推出门外，赵用因此有劝人勿求娼妓的箴言：

劝君休要求娼妓，便是丧门逢太岁，送的他人离财散家业破，郑孔目便是傍州例。这如人生的通草般身躯，灯心样手脚，闲骑蝴蝶傍花枝，被风吹在梳妆阁。蜘蛛网内打筋斗，鹅毛船上邀朋友，海马儿驮行，藕丝儿牵走，有时蘸水在秤头秤，定盘星上何曾有。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。他生的兔儿头、老鼠嘴，打街坊、骂邻里，则你是个腌腌臢臢泼婆娘，少不得瓦罐儿打翻在井水底。（《元曲选》本、《古名家杂剧》本略同）

这一段白或韵或不韵，念来虽有谐趣，但很不合赵用身份，很可能源自艺人的临场发挥。又如《东坡梦》第一折，戏中苏东坡往庐山访佛印，因有一段赞颂庐山美景的赋体文：

好山也！山高巖险隘嵯峨，凛冽林峦乱石陀。古怪怪松林下掩，山岩掩眼隔烟萝。山禽如语语不歇，山涧飞泉迸碧波。山童采药山药少，樵夫担柴柴担多。野猿摘菓攀藤葛，葛绝余藤藤倒拖。仙洞仙童依虎睡，仙人醉卧老龙窝。峰势侧，洞门嵯，洞里月光爱娉娉。莫讶朝岚寒槭槭，仙家洞府接天河。大石栏湾、大石栏湾，几重水、几重泻，带着野田空阔、野田空阔。一层岭、一层坡，老树老藤忘岁月，古山古寺绝经过。经过迹断唯山在，岁月年深奈寺何。真个此寺不同他寺宇，此山非比他山阿。（《元曲选》本）

这种文字颇可与敦煌变文、话本小说中同类的赋体文对读。其文辞皆以陈词套语凑泊而成。此类文字通行于唐宋以来各种通俗文艺，杂剧艺人只要熟诵在心，稍加串改后，即可临场搬来卖弄。

杂剧艺人熟诵在心的念白段子（后世常称之为“赋子”），有一些则可能来自师徒授受。如元无名氏《飞刀对剑》第二折，净扮张士贵出场，有这样一段念白：

自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我奈相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刀剑，两个不曾交过马，把我左臂扇砍了一大片，着我慌忙下的马，荷包里取出针和线，我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭，两个不曾交过马，把我右臂扇砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线，着我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是簸箕大小开山斧，我可轮的是双刀剑，我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线，着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝便。那个将军不喝彩，那个把我不谈美，说我厮杀全不济，嗨，道我使的一把儿好针线。（脉望馆抄本）

按，《辍耕录·院本名目》“卒子家门”类有“针儿线”一目，戏剧史家胡忌先生认为，《飞刀对剑》当是宋金杂剧在元杂剧中的遗存。[8]这就是说，“针儿线”主要是杂剧艺人心传口授的产物，当然不应归为作家的创造。除“针儿线”外，胡忌先生还指出，《圯桥进履》杂剧道士上场所念的“清闲真道本”、《百花亭》杂剧王焕扮水果贩上场所念“果子名”、《降桑椹》第二折中太医和糊涂虫斗嘴时的“双斗医”等，都是宋金杂剧的遗存。

除胡忌先生已指出几种可确定名目的杂剧段子外，现存元杂剧中还保存了许多无法确定名目、表演上也相对独立的片段。如关汉卿《窦娥冤》第三折，张驴儿拖窦娥至公堂告状，有这样一段表演：

（做跪见，孤亦跪科，云）请起。（祗候云）相公，他是告状的，怎生跪着他。（孤云）你不知道：但来告状的，就是我的衣食父母！（《元曲选》本、《古名家杂剧》本略同）

有论家曾据此认为，关汉卿乃是借此讽刺元代官场黑暗。值得注意的，明人冯梦龙（1574—1646）《广笑府》所收笑话中，也有很相似的一段：

优人扮一官到任，一百姓来告状。其官与吏大喜曰：“好事来了！”连忙放下判笔，下厅深揖告状者。隶人曰：“他是相公子民，有冤来告，望相公与他办理，如何这等敬他？”官曰：“你不知道：来告状的，便是我的衣食父母，如何不敬他！”[9]

《广笑府》收录的这段笑料抄自关汉卿《窦娥冤》的可能性极小，其产生年代或早于关汉卿，应是杂剧艺人搬演《窦娥冤》临时将这一笑料穿插其中的。

与“针儿线”、“衣食父母”类似的表演片段，都应视为杂剧艺人对其前代表演的继承，这些表演在艺术具有相对独立性，只要遇到相似的戏剧情境或人物，都可以临时套用。

从总体来看，伶人之白乃是配合曲家之曲而完成戏剧叙事，但由于伶人之白多出出于临场应对，或为追求诙谐、夸张的剧场效果，所以宾白所传载的意义，与其所本故事及曲家之曲常有背离、或者矛盾。如元剧中的包公戏，大多是按照“包青天”这一维度进行描述的，从总体来看包公戏中的曲、白也是为这一中心服务的。但有些包公戏，其宾白反映的包拯常常大失体统，明显与其身份性格不符。如《陈州榷米》中张愨古被人小衙内打死，小愨古向包公伸冤，包公（正末扮）满口答应为他做主，但在会见范仲淹、韩魏公二人后，竟然说差点将这件人命案忘记了！《盆儿鬼》第四折，张愨古几次三番喊冤，包公（正末扮）却认为他在无理取闹，表现得很不耐烦，大失“包青天”风度。像这样的宾白，显然是伶人当场的插科打诨，以调剂场上气氛，但插科打诨的使用本是有限度的，至少不应用在“包青天”身上！

又如关汉卿《谢天香》杂剧写柳永（末扮）与歌妓谢天香的故事，柳进京赶考前，本已说过请钱大尹照看谢天香，但离开钱府后，又返回请门人通报求见，重对钱大尹说“则是好觑谢氏”。如此反复三次，大失体统，颇似丑脚行径！《三虎下山》述梁山好汉关胜、徐宁、花荣劫持法场、报答李千娇救命之恩事。但关胜、徐宁、花荣三人先后遇险，为李千娇所救的关目虚构得极其拙笨。救命故事结束时，都是李千娇问过好汉的年龄后说：“妾身比你却长一岁，若不嫌弃，我认你做个兄弟，你意下如何？”梁山好汉则说：“休道是做兄弟，便是笼驴把马，愿随鞭镫！”如是者三次，以至于梁山好汉、李千娇好像都很势利，皆应出自伶人的一惯套路。若视为杂剧家的设置，于情理难通！

伶人之白往往追求剧场性，多滑稽热闹，此正合于“杂剧”之本义（杂剧者，杂戏也）。王国维所谓关目“拙劣”、人物“矛盾”等现象多可归诸伶人。但伶人之白是构成元曲杂剧的另一面，无论今人对其有何种价值评判。

四、“明”人之编改

民间流行之故事，因曲家之曲、伶人之白而成“元曲”“杂剧”。但戏无定本，元曲杂剧这种二元复合体可以说一直处于变动状态（这其中白的变动性远过于曲）。今人看到的大致完整、稳定的元剧文本样貌，至迟在明嘉靖时已基本形成。笔者认为，元刊杂剧与现存的明本杂剧并不存在直接的继承关系，现存的明刊杂剧最初都是以从明宫廷传出的抄本杂剧为源头进行编改（现存脉望馆抄本杂剧大致反映了宫廷杂剧演出的面貌），这就是今人看到的《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《杂剧选》、《脉望馆钞校本古今杂剧》等嘉靖、万历时刊刻或钞录的杂剧本，其相互差异并不大。臧懋循《元曲选》则在这些明刊杂剧的基础上作更进一步的编改（有时是直接据抄本杂剧进行改造）。所以若探讨“明”人对元人杂剧的编改问题，首先应探讨元人杂剧在明宫廷演出时可能遭遇哪些改造；其次是探讨李开先、臧懋循等杂剧选家可能做过哪些改造。

洪武三十年（1397）五月刊本《御制大明律》有云：

凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神象，违者杖一百；官民之家，容令装扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在此限。[10]

这一禁令永乐九年（1411）七月曾重予颁布，可见明统治者以“扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤”为大忌。如果朝廷禁令在民间不免阳奉阴违，但在内廷则应颇见成效。这最明显地表现在明人对装扮帝王的避讳。

元刊本中常有皇帝的扮演，“驾”的出现是极频繁的，元刊杂剧三十种有十八种用到“驾”。元夏庭芝《青楼集》提到八类杂剧，首列“驾头杂剧”。这说明元人杂剧用“驾”是毫无禁忌的，且似以用到“驾”扮为趣事（优伶以最低贱之身份扮最尊贵之帝王，显然最富戏剧性）。

相形之下，明本元人杂剧显然是尽可能避免使用到“驾”，《元曲选》所收百种杂剧，仅六种用到“驾”。元本《薛仁贵》、《博望烧屯》、《气英布》、《赵氏孤儿》等都用到“驾”，明本中则均未见到“驾”。《金钱记》杂剧，《录鬼簿》录“题目正名”为：“韩老卿救赐锦花袍 唐明皇御断金钱记”。“题目正名”大都为剧情之概括，照理此剧结束时，应由唐明皇出场“御断”。但明本《金钱记》，皆未见唐明皇出场，到了第四折，忽然跑出一个无根无由的李太白，代圣命宣布韩飞卿、柳眉儿成婚。故明本“题目正名”改为：“老相公不肯招良婚俏书生强要成佳配 韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记”。明本李太白显然是元本唐明皇的替身。又如脉望馆抄本《金凤钗》题目正名为“穷秀才暗宿状元店 张商英私地叩御阶 杨太尉屈勘银匙筋 宋上皇御断金凤钗”。照理剧终应当有宋上皇出来“御断”。但剧本始终未见宋上皇出场，结果是第四折中“孤”上场念断词。可见元本《金凤钗》本应有宋上皇出场，内府本编者（宫廷教坊乐师们）所录题目正名反映的正是元本遗存的信息。

明本元人杂剧有的用改动情节的办法以避免使用“驾”，有些改动较合情理，不易被觉察，但有些改动显得非常生硬，以至露出马脚。如《谢金吾》杂剧，演述奸臣谢金吾陷害杨家将的故事。剧中双方矛盾一度极为剧烈，只好面见皇帝祈请裁判。但到了朝堂，未见皇帝出面，却跑出一位“殿头官”，充为仲裁，殊不合情理。其他如《赚蒯通》所用“黄门官”、《举案齐眉》所用“使者”，按元本通例，皆应用到“驾”。

明本杂剧除了靠改动情节来避免使用“驾”外，其另一种做法是直接使人物身份降格。如在元本中通例称“驾”的人物，到明本中多被降格，如“楚昭王”降格为“楚昭公”、刘邦降格为“汉王”、刘备降格为“蜀王”、孙权降格为“吴王”、李世民降格为“唐元帅”。

今存明本元人杂剧，除明显的皇权禁忌外，其庸俗的大团圆结局，也多应是宫廷演出讲究排场热闹、歌功颂德的结果。从《元曲选》等明本元人杂剧看，戏剧结局大都为团圆，一般是好人得报、恶人受惩。杂剧结束时，大多由有一定身份的人登场，代表皇帝（“奉圣人的命”）或玉帝、如来佛的旨意，宣布剧中各色人等的命运，以见天理昭昭、皇恩浩荡。

《元曲选》所收百种杂剧中可称是团圆结局的计有九十八种，其中有许多又可称是“大团圆”，即团圆之外，更加圣人封赠，于是大排筵席，钟鼓喧鸣。连马致远《汉宫秋》这样本应在冷落伤感中收场的戏剧，其剧终仍然是：毛延寿被番使绑送来朝，元帝乃命“将毛延寿斩首祭献明妃，着光禄寺大排筵席，犒赏来使回去。”故读明本杂剧，不免会有认为：元人杂剧都不免俗套。

但如果我们读元刊杂剧，则并不会在上述感受。三十种元刊杂剧中，有十四种可以算是团圆结局的，既便如此，也没有明本常见的大加封赠、大排筵席之类的俗套。对照同名剧本，我们可以发现元本、明本最大的差异多出在第四折。如《楚昭王》，元刊本中曲词中有“近山村建所坟围，盖座贤妻碣，立个孝子碑，交代后人知。”可见楚昭王因救兄弟，妻、子跳江后皆葬身水中。但《元曲选》本则在第四折中补述昭王妻、子为龙神所救，于是最终全家团圆，这种结局当是为凑成大团圆而改的。元刊本《赵氏孤儿》四折，仅写到赵孤得知自己的身世，并未写到如何报仇。《元曲选》本多出第五折，写到赵孤杀死屠岸贾，为赵家满门报仇，最后论功封赠。元刊本《薛仁贵》叙述到薛仁贵仅有父母，并无妻妾，但《元曲选》本楔子中就叙述到夫妻相别，第二折中又写到薛仁贵被封为天下兵马大元帅，勅赐徐茂功女为妻。于是到了第四折薛仁贵乃与父母、妻妾团圆（徐女甘心为小妾）。《任风子》为度脱剧，元刊本任屠最终悟道，结局干净利落。明本中则为众仙各执乐器出场，迎接任屠赴蓬莱仙岛。《陈抟高卧》，元本、明本的结局都是陈抟归隐华山，但明本结局颇庸俗，郑恩念白中有“我即奏过圣上，宫中盖一个道观，使先生主持，封为一品真人。”明本元人杂剧庸俗的大团圆结局，多应归之于明宫廷演出有意排场热闹和歌功颂德、粉饰太平。

除明宫廷乐师的改造外，明杂剧选家的改造也值得注意。从现存资料看，以行家里手姿态首次对元人杂剧进行全面系统的“改订”，似始于明嘉靖时的李开先（1502—1568），李氏曾自述《改定元贤传奇》编选缘由云：

选者如《二段锦》、《四段锦》、《十段锦》、《百段锦》、《千家锦》，美恶兼蓄，杂乱无章。其选小令及套词者，亦多类此。予偿病焉，欲世人之见元词，并知元词之所以得名也，乃尽发所藏千余本，付之门人诚庵、张自慎选取，止得五十种，力又不能全刻，就中又精选十六种，删繁归约，改韵正音，调有不协、句有不稳、白有不切及太泛者，悉订正之。[11]

后来的臧懋循、孟称舜等杂剧选家们也毫不讳言其对元人杂剧的编改。杂剧选家对元人杂剧的改造，概括来说，主要是两方面：一是最终确立了元剧的文本形态。今人看到的相对整齐的剧本面貌：剧前有“全称”、剧后有“题目正名”，中分四折，或另加一楔子，曲词、科白完整等，都主要由李开先及其后来的杂剧选家完成的。明杂剧选家对元人杂剧另一方面的改造主要是曲、白的增删，也因此影响到全剧的情节结构、人物性格等方面。相比较而言，臧懋循《元曲选》的改订最多。如关汉卿《窦娥冤》，《古名家杂剧》本中的蔡婆屈服于张驴儿父子的淫威而改嫁了，《元曲选》中的蔡婆则与窦娥一道维护了忠贞。臧懋循《元曲选》所做的一些改订，有许多使得曲、白增色，情节、人物也更加紧凑、合理，但也有师心自用、弄巧成拙者。关于《元曲选》曲词、宾白的改订，孙楷第、郑骞、徐朔方、邓绍基等学者都曾做过一些细致的比勘工作[12]，笔者亦曾就脚色、楔子和题目正名的编改做过考察，因征引繁琐，恕此不赘。

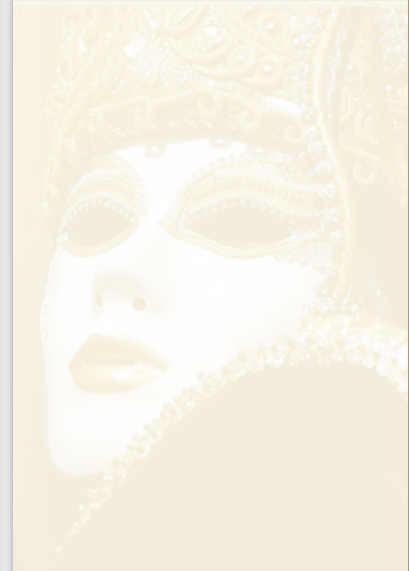
从总体来看，“明”人的编改使得元曲杂剧曲、白的一体化程度得以加强，更易形成戏剧的整一效果。但他们的编改，未能在根本上改变文人之曲与伶人之白的不同构成，也没有改变其民间故事的基本意义。正如汉儒对先秦经典的改造和传承一样，“明”人对元曲杂剧的编改，后来人实难论其功过。

按王国维的理解，元杂剧是由杂剧家独立完成的，是一元的，故元剧之优劣皆归于杂剧家本人。1990年徐朔方先生提出，现存元人杂剧有21种残留着“金”代印记。[13]近些年来，伊维德（Wilt L. Idema）、奚如谷（Stephen H. West）等海外汉学家更进一步提出，元人杂剧进入明宫廷后发生了很多变化，故现存元人杂剧有许多“明”人的改造。[14]上述研究相对于王国维直接把元杂剧与蒙元“时代之情状”联系起来，显然是一种进步，但从根本来看，仍未能摆脱王国维一元论的思维。

徐朔方先生之所以将元人杂剧称为“金元杂剧”，固然是因为他注意到元剧中“金”的烙印，但更重要的是他坚持认为，与《三国演义》、《水浒传》一样，元人杂剧也是世代累积型集体创作，元剧作家是据前代的传本改编而成的。笔者认为，从文本的角度看，元人杂剧同南方的戏文一样，历经变动，其故事面貌和意义皆有不稳定性，但元曲家之曲在所有的变动中，一直保持了相对的稳定，相对稳定的四套曲也大致决定了故事的框架和走向，所以元曲家套曲的制作是最具有根本意义的。元剧能成为“一代之文学”，主要因其曲词，其对后世的影响也在曲词。所以，用洛地先生首倡的“元曲杂剧”来称指元剧最能揭示其特质。[15]鉴于元曲作家在杂剧创作中的特殊贡献，元曲杂剧在时代归属上也理应归于“元”，而不是“宋”、“金”或者“明”。

注释：

- [1] 王国维《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年版，第85页。
- [2] 郑樵《通志》卷四十九《乐略一》，中华书局1987年影印万有文库《十通》本。
- [3] 梁廷柟《曲话》云：“自【点绛唇】接下七曲，只将古今得志不得志两种人铺叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌耳。”《中国古典戏曲论著集成》（八）中国戏剧出版社，1959年版，第257页。
- [4] 胡适《中国章回小说考证》，安徽教育出版社，1999年版，第21、22页。
- [5] 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959年版，第51页。
- [6] 蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1606页。
- [7] 北京大学中文系编《语言学论丛》第十三辑，商务印书馆，1984年版，第111-153页。
- [8] 胡忌《宋金杂剧考》，古典文学出版社，1957年版，第250页。
- [9] 冯梦龙编《笑府》，海峡文艺出版社，1991年版，第312页。
- [10] 王利器编《元明清三代禁讳小说戏曲史料》，上海古籍出版社，1981年版，第13页。
- [11] 路工辑校《李开先集》，中华书局，1959年版，第316页。
- [12] 孙楷第《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953年；郑骞《臧懋循改定元杂剧评议》《文史哲学报》第十期，1961年；徐朔方《元曲选家臧懋循》，中国戏剧出版社，1985年版。
- [13] 徐朔方《金元杂剧的再认识》，《中华文史论丛》总第46辑，上海古籍出版社，1990年版。
- [14] 伊维德《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》（The Evolution of “Zaju” in the Royal Court of Ming Dynasty），《文艺研究》2001年第3期。奚如谷《文本与意识形态：明代的编订者与北杂剧》（Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama），《明清戏曲国际研讨会论文集》，台北中央研究院中国文哲研究所筹备处，1998年，第235-283页。
- [15] 洛地《戏曲与浙江》，浙江人民出版社，1991年版，第74、75页等。



地址：汉口路22号南京大学逸夫楼19层
邮编：210093