



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

曹佳慧

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

北杂剧楔子推考（四）

发布时间:2010-04-05

楔子之演唱

如前所述，元剧每剧皆有北曲四套，套曲之外或另有【赏花时】、【端正好】等支曲，是为“楔子”。这四套北曲皆由同一演员（“正旦”或“正末”）演唱，“正旦”演唱者为旦本，“正末”演唱者为末本。“正旦”或“正末”可在同一戏剧中始终扮一人，也可在不同“折”（即套曲）中装扮不同的戏剧人物，故“正旦”或“正末”在同一戏剧中可先后装扮两人或三人、四人。每一套曲都是作家以某一人的口吻描摹一种情绪或情境，中间一般无转折[10]，故“正旦”或“正末”一般唱完套曲后方下场。

元剧“楔子”的演唱略同于套曲演唱。若为旦本，则由“正旦”演唱；若为末本，则由“正末”演唱。“正旦”或“正末”既可演唱不同套曲时装改不同人物，也可在演唱楔子时改扮不同人物。如《薛仁贵》剧，“正末”在楔子中扮薛仁贵父唱楔子，然后扮朝臣杜如晦唱第一套曲，又扮薛仁贵父唱第二套曲，再扮乡民伴歌唱第三套曲，最后又扮薛仁贵父唱第四套曲。又如《东窗事犯》，此剧两用楔子，正末扮岳飞演唱第一个楔子和第一套曲，然后改扮呆行者唱第二套曲，再改扮虞候唱第二个楔子，后扮岳飞唱第三套曲，最后扮虞候唱第四套曲。

从总体来看，旦本则“正旦”唱楔子，末本则“正末”唱楔子，此为常例。前表所列114个楔子中（包括一剧有两个楔子者），105例都是这种情况，唯9种例外，而其中出于《元曲选》者8种。[11]

《元曲选》本《窦娥冤》为旦本，其楔子的演唱者为冲末；《张天师》为旦本，其楔子的演唱者为正末；《曲江池》为旦本，其楔子的演唱者为正末。按，以上三剧，《元曲选》之外的明本均无“楔子”。孙楷第先生认为，臧懋循《元曲选》谓：“在明人所选元曲中自为一系。凡懋循所订与他一本不合者，校以其他诸本，皆不合。凡他一本所作与懋循本不合者，校以其他诸本，皆大致相合。故知明人选元曲之刻于万历中者，除《元曲选》外，皆同系。”

[12]笔者在比勘诸明本杂剧过程中，也有这种认识。故认为《元曲选》本《张天师》、《曲江池》、《窦娥冤》三剧的“楔子”皆系臧懋循本人增出，其楔子演唱不合常例，亦应出自臧懋循自作高明的改造。

《元曲选》本《陈州粟米》为末本，其楔子的演唱者为“冲末”；《谢金吾》为旦本，其楔子的演唱者为“净”；《隔江斗智》为旦本，其楔子的演唱者为“末”；《抱柱盒》为末本，有两个楔子，其中第一个楔子演唱者为“冲末”（第二个楔子仍由正末唱）。按，以上四剧皆系孤本，不能拿其他版本进行比较。笔者颇疑此四剧与《张天师》、《曲江池》、《窦娥冤》三剧一样，其楔子本身或即出自臧懋循之手。

纪君祥《赵氏孤儿》为末本，今存元刊本和《元曲选》本。元刊本未标明演唱者所属脚色，从曲词口吻看，其所扮人物当为赵朔。《元曲选》本由“冲末”扮赵朔演唱楔子。按元剧通例，故此剧也可由“正末”扮赵朔演唱楔子。故笔者颇疑《元曲选》本《赵氏孤儿》中“冲末”唱楔子，乃出自臧懋循的改造。

故元剧楔子演唱违背常规的情况，多应出自臧懋循的改造。与套曲演唱一样，元剧乃以

“正旦”或“正末”演唱楔子为通例。从元剧演出来看，若四套曲之外再加一楔子，则“正旦”或“正末”即须多出场一次。

楔子之功用

元剧通用北曲四套，每套曲所用牌调数一般在七八支至十四、五支。这也就是说，虽然每剧规定用四套曲，但每套曲使用的牌调数并无定规，多用几支曲或少用几支曲并不影响套曲之为套曲。这也就是说，元剧作为一种以曲体结构为根本的戏剧或套曲，与律诗、律词相比，其曲体结构并不规范。如果元剧“楔子”主要是指【赏花时】或【端正好】等支曲，而套曲所用牌调数并无定规，我们应当思考的是：元曲作家若想在套曲中嵌入一两支曲，本属易事，何必更于套曲之外另作一两支曲？可见，元剧楔子确有其用，但究竟用在何处呢？

理解楔子之功用，还需与套曲之功用联系起来看。元剧所述故事有长有短，但通用四套曲。曲本宜于抒情（叙事更多由白承担），所以套曲也大都某一情境下人物思想情感的直接抒发，故套曲多具整一性，演唱中也一般无转折。故吴梅先生有云：

元人之曲，一套曲不啻一篇文字，不必换一曲牌更换一意思也，故视宾白为无足轻重。南词则一套之中，唱者既系多人，意境势难合。不独生、丑同场，必须分清口角；即同是一生、同是一旦，措辞亦各有分寸，名为一套，实则一曲一意。[13]

故对元曲家而言，创作杂剧主要是选择四种情境，并以某一位或几位当事人的口吻制作四套曲。对西方传统戏剧而言，戏剧“情节”可以说是戏剧最着力表现的内容，中国戏剧则常以人物思想情感的直接呈现为主要内容。故从整体看，中国戏剧如同长青藤上结满瓜果，长长的青藤为戏剧故事的“情节”线，青藤上的瓜果则是戏剧所要着力表现的（剧中人的）思想情感。从这一角度看，元曲家在每一杂剧中，则要求表现四种情境（四个瓜果）。从“情节”线来看，可以表现的情节点（或情境）当然可远不止四个，若从丰富性着眼，楔子便可能产生。

如果说元剧套曲大都是各自独立地表现一种情境，元剧楔子可以说是在四种情境之外另创一种情境。如马致远的名作《汉宫秋》为末本戏，正末始终扮汉元帝。楔子所述场景为汉宫，四海平安，汉元帝下诏选美以实后宫。【赏花时】唱选美之事：

四海平安绝士马，五谷丰登没战伐，寡人待刷室女选官娃。你避不的驱驰困乏，看哪一个合属俺帝王家。[14]

《汉宫秋》第一套曲所述场景为汉宫，汉元帝偶然发现王昭君，唱赞王昭君之美貌。第二套曲所述场景亦为汉宫，汉元帝、王昭君彼此依恋正深，忽报单于大兵压境，强索王昭君，元帝唱其惊惶。第三套曲所述场景为霸桥，元帝霸桥饯送明妃，元帝唱其别离之痛。第四套曲所述场景为汉宫昭阳殿，汉元帝梦见昭君，醒来闻孤雁哀鸣，套曲唱其凄凉伤感。

既然楔子可以与套曲一样，也表现一种情境或场景，所以楔子可与套曲一样，借助科白的穿插，共同承担起戏剧的叙事。所以元曲家套曲之外，另制作【赏花时】或【端正好】曲，无疑有戏剧叙事方面的考虑。从戏剧情境的表现看，楔子与套曲相似，也可以说是元剧的“第五情境”。曲家之曲完成后，科白可主要由伶人为之穿插，从而最终实现戏剧的叙事。这也就是说，楔子虽主要就曲而言，但其曲也是离不开相应的科白的。从这个意义上说，《元曲选》等明刊本通常情况下标出的“楔子”也是有根据的，只不过这种标示很容易掩盖其以曲为本的特征。

由于曲本宜于抒情，正如套曲实际承担的叙事功能非常有限一样，【赏花时】或【端正好】曲承担的叙事功能也非常有限，【赏花时】或【端正好】从叙事看并非必不可少，其叙事功能完全可由科白替代。但由于中国戏剧也常常借助曲唱的方式直接表现剧中人的思想情感，对元剧的观赏者而言，他们欣赏的也主要是“正旦”或“正末”歌唱套曲，“正旦”或“正末”歌唱【赏花时】或【端正好】，也是楔子部分最引人注意的，这也使【赏花时】或【端正好】曲成为楔子的根本。楔子之指义主要为一两支曲，而非纯由科白构成的叙事单元，这也恰恰反映了元剧以曲体结构为核心的根本特征。

在理解了楔子的一般功能后，我们可以进而探讨元剧末有无楔子问题。孙楷第先生《北曲剧末有楔子》一文曾提出，元刊本《东窗事犯》第四套曲后的【后庭花】、【柳叶儿】二曲、《单刀会》第四套曲后的【沽美酒】、【太平令】二曲及明朱有燬《桃源景》第四套曲后的【后庭花过柳叶儿】等皆应视为楔子。[15]

按，元刊杂剧第四套曲后又用支曲者，还有《李太白贬夜郎》、《紫云亭》二剧。《李太白贬夜郎》第四套曲后有【后庭花】、【柳叶儿】二曲，《紫云亭》第四套曲后有【鹧鸪天】一曲。若按孙楷第先生的推论，《李太白贬夜郎》、《紫云亭》二剧第四套曲

后的支曲亦应视为楔子。

笔者认为，上述剧作第四套曲后的支曲不应视为楔子。如前所述，楔子与套曲一样，也独立地表现一种情境。从戏剧“情节”线来看，楔子都是“情节”线上的某一情节点（或情境），承担叙事功能。细审《东窗事犯》、《单刀会》、《李太白贬夜郎》、《紫云亭》四剧及明朱有燬《桃源景》第四套曲后的支曲，这些支曲都是在戏剧故事叙述已完成之后，从辞义来看，基本上为故事大意之概括，如孔文卿《东窗事犯》第四套曲后二曲为：

【后庭花】见一日十三次金字牌，差天臣将宣命开，宣徽臣火速临京阙，以此上无明夜离了寨栅。驰驿马，践尘埃，渡过长江一派。臣到朝中怎挣揣。想秦桧无擎划，送徽臣大理寺问罪债，将反朝廷名字揣，屈英雄泪满腮。臣征战了十数载，将功劳翻作罪债。【柳叶儿】今日都撒在九霄云外，不能够位三公日转千阶。将秦桧三宗九族家族坏，每家冤仇大。将秦桧剖棺擗剖尸骸，恁的呵恩和仇报的明白。
[16]

这两支曲似由岳飞唱出，基本上是把秦桧陷害岳飞、后遭冥报的故事大略陈述一遍。其他剧作第四套曲后的支曲也与此类似，都不像一般楔子那样独立地表现一种情境或者承担戏剧叙事的功能。究竟这些支曲功用为何，今日难有定论，但其与一般楔子的功用很不相同则是很显然的。

关汉卿《单刀会》除元刊本外，又有脉望馆抄本。脉望馆抄本《单刀会》套曲曲词与元刊本基本相同，唯无第四套曲后的【沽美酒】、【太平令】二曲。楔子既然确有其用，元剧本在传抄过程中多见有增添，而很少减省。元刊本《单刀会》【沽美酒】、【太平令】二曲遭删除，或恰因为其功用不及一般意义的楔子。又，朱有燬杂剧凡用楔子，均在曲上标“楔子”二字，而《桃源景》两用“楔子”，其第四套曲后的【后庭花过柳叶儿】上则未见“楔子”二字，可见朱氏本人并未视为“楔子”。凡此皆可为这些支曲非为楔子的佐证。

注释：

- [1] 分别见孙楷第《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953年版，第375—383页；又见孙楷第《沧州集》，中华书局，1965年版，第321—328页。郑振铎《论北剧的楔子》，《郑振铎文集》（第五卷），人民文学出版社1988年版，第528—539页。徐扶明《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社，1981年版，第77—94页。
- [2] 宋李昉等编《太平广记》卷234“尚食令”条，中华书局，1961年版，第1795页。
- [3] 李肇《唐国史补》卷二，影印文渊阁四库全书第1035册第438页。
- [4] 司马光《资治通鉴》卷一八八，影印文渊阁四库全书第308册第212页。
- [5] 关于元剧“套”与“折”之关系，请参考拙作《南戏本不必有“套”，北剧原不必分“折”》《中华戏曲》总第25辑，文化艺术出版社，2001年版。
- [6] 周德清《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年版，第225页。
- [7] 朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1959年版，第101页。
- [8] 孙楷第《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1957年版，第376页。
- [9] 二书实收杂剧162种，因《元曲选外编》所收的《西厢记》、《西游记》体制极其特别，故未列在讨论之列。
- [10] 据笔者统计，《元刊杂剧三十种》所收三十种杂剧套曲演唱中有转折者13次，占三十种杂剧120套曲的11%。《元曲选》所收百种杂剧套曲演唱中有转折者56次，占百种杂剧400套曲的14%。关于“正旦”或“正末”上下场问题，详见拙作《元剧“正旦”、“正末”考释》（待刊稿）。