

学校代码	10603
学 号	20091203
密 级	
U D C	



广西师范学院
GUANGXI TEACHERS EDUCATION UNIVERSITY

硕士学位论文

元杂剧舞台表演艺术研究

Yuan Drama Stage Performance Arts

学 科 专 业：中国古代文学

专 业 方 向：元明清文学

二 级 学 院：文学院

年 级：2009级

研 究 生 姓 名：谢净净

导师姓名及职称：杨东甫 研究员

完 成 日 期：2012年6月

广西师范学院硕士学位论文

(申请文学硕士学位)

论文题目 元杂剧舞台表演艺术研究

Yuan Drama Stage Performance Arts

专业名称：中国古代文学

学位申请人：谢净净

导师姓名、职称：杨东甫研究员

答辩委员会成员（签名）

主席：李完生

委员：

张明
龙文玲

李仕林
李仕林

二零一二年六月

广西师范学院硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人如违反上述声明，愿意承担由此引发的一切责任和后果。

学位论文作者签名：谢海宁

签字日期：2012年6月10日

学位论文使用授权说明

本人完全了解学校关于保留、使用学位论文的各项规定，同意以下事项：

1、学校有权保留并向有关部门送交本论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文；

2、本人授权广西师范学院可以将本论文的全部或部分内容编入有关数据库供查阅、检阅。

保密，在_____年解密后适用本授权书。

3、本论文属于

不保密

(请在以上方框内打“√”)

学位论文作者签名：谢海宁

签字日期：2012年6月10日

导师签名：杨东斌

签字日期：2012.6.12

摘要

元杂剧舞台表演艺术主要体现为：一是虚拟艺术。虚拟艺术源于中国文化的写意性和元代之前的各种表演艺术，在元杂剧中具体分为舞台表演动作的虚拟、舞台表演时空场景的虚拟、舞台表演代物拟物的虚拟等。二是程式化艺术。程式化艺术的内在源头是中国古代的礼乐文化，这一艺术在艺术领域具有普范性，在元杂剧中既体现为表演程序之程式化，如冲末冲场、上场程式、一人主唱模式、下场模式、断喝断词收场模式等，又体现在表演科范之程式化方面，如生活细节表演的程式化、步法表演的程式化、场面表演中科范的程式化等。还体现为台词之程式化，如人物上场诗的程式化、人物说白的程式化等。元杂剧舞台表演已形成完整的角色体系，此种体系源于唐参军戏、宋杂剧、金院本等发展而成，分为旦、末、净、杂四大类，又各分若干小类，角色已有较为明确的分工，且对于主要角色均有不同素质要求。元杂剧舞台表演艺术对后世戏剧如明清传奇、京剧等，均产生了重要影响。

关键词：元杂剧表演；虚拟艺术；程式化艺术；影响

ABSTRACT

Yuan zaju stage show art is mainly embodied in: one is the virtual art. Virtual art originated from the Chinese culture of freehand brushwork and the various performing arts before the Yuan Dynasty , Yuan zaju stage show art is divided into specific stage acting, stage performance virtual space-time virtual scenes, stage performances and quasi-physical virtual etc.. Two is a stylized art. Stylized art of inner source is the ancient Chinese music culture, the art in the field of art has general van, in Yuan zaju reflected for performing procedures such as stylized, punching end punching field, playing program, one lead singer, model, model of end break drink word ending mode, but also in the show, Fan Zhi's stylized aspects, such as the details of life show stylized, step show stylized performances, scenes in program of fan. It embodies the stylized lines, such as figures on poetry, character or stylized stylized etc.. Yuan zaju stage has formed a complete role system, this system originated from Tang Dynasty, Song Dynasty, gold joined the drama academy and other development, divided into Dan, end, net, miscellaneous four categories, each divided into several categories, characters have a more clear division of labor, and the main character has

different quality requirements. Yuan zaju stage show art on later drama such as the legends of Ming and Qing, the Peking Opera and so on, have great impact.

KeyWords: yuan zaju stage show art, virtual art, stylized art, influence

目录

摘要.....	I
ABSTRACT.....	II
目录.....	IV
序言.....	1
第一章 元杂剧舞台表演之虚拟艺术.....	3
第一节 元杂剧舞台表演虚拟性的渊源.....	3
第二节 元杂剧舞台表演虚拟艺术之表现与分类.....	8
第二章 元杂剧舞台表演之程式化艺术.....	16
第一节 元杂剧舞台表演程式化溯源.....	16
第二节 元杂剧舞台表演程序之程式化.....	20
第三节 元杂剧舞台表演科范之程式化.....	28
第四节 元杂剧舞台表演台词之程式化.....	36
第三章 元杂剧舞台表演之角色体系.....	41
第一节 角色溯源.....	41
第二节 元杂剧角色名称与分类.....	44
第三节 元杂剧角色分工与主唱角色素质要求.....	47
第四章 元杂剧舞台表演艺术对后世戏曲之影响.....	52
第一节 元杂剧舞台表演虚拟艺术的影响.....	52
第二节 元杂剧程式化表演艺术之影响.....	53
第三节 元杂剧角色体系之影响.....	58
结 语.....	61
参考文献.....	62
攻读硕士学位期间发表的论文.....	65

致谢.....66

序言

元杂剧作为中国戏曲史上第一个黄金时代的代表性戏剧形式，具有重要的文学地位和承前启后的意义，这也就决定了对元杂剧的研究同样是意义重大的。作为一种戏曲样式，元杂剧符合王国维关于戏曲特征的“合歌舞以演故事”的论断，已经是“众体兼备”、“臻于成熟”，但由于传统诗教影响，对元杂剧的“剧”本位研究一度不被学者们重视。上世纪初的戏曲研究，一直是以“曲”本位为主导的，从开戏曲研究先河的王国维先生，到认为戏曲重在曲律的吴梅先生，以及后来继他们而起的研究者们，无不在津津乐道杂剧“曲”之美的同时，忽视了元杂剧艺术的真正魅力之所在——剧之美。直至后来受西方学术影响，“剧”本位研究才开始受到学者们的重视，并逐渐成为元杂剧研究的一大方向。但就研究时间长短与重视程度上来说，笔者认为，对元杂剧的剧本位研究尚有较多不足。

民国初的戏曲研究者们多受材料不足等局限，对剧场理论大多浅尝辄止。而新中国成立后至改革开放前，涉及本文研究课题的有赵景深的《元人杂剧钩沉》、顾肇仓《元代杂剧》等著作，但对杂剧剧本位的研究也多为一笔带过。改革开放至现在，先后有李修生《元杂剧史》、徐扶明的《元代杂剧艺术》等著作问世。其中与本课题关系最为密切者，当数徐扶明先生的《元代杂剧艺术》，其中已经涉及到了元杂剧从剧本到演员再到演出的各个方面，但徐先生自己也说对舞台表演方面的论述较为简略，再者由于徐著涉及元杂剧艺术方方面面，无法单给元杂剧舞台表演一个深刻的系统的论述也在情理之中。

纵观戏曲发展的历史长河，戏曲的发展离不开其娱乐大众的功能，元杂剧自亦如此，正是娱乐性与表演性给了元杂剧源源不断的生命力。而娱乐性与表演性的最终实现则必须借助于舞台。元杂剧之所以被称之为杂“剧”，正是强调其剧场性的最好证明。

笔者选取这样一个课题，自知是不自量力，极有可能是吃力不讨好。最大的困难在于资料的缺乏，杂剧舞台表演所遗直观资料非常有限，我们更无法对其进行现场观摩，惟有利用现存杂剧剧本、二十世纪以来的元杂剧出土文物以及有关戏剧的文献资料（这种资料也不是很多）来进行分析、归纳，力争回归元杂剧舞

台表演本位，在草蛇灰线中挖掘元杂剧表演的艺术实质本色，给元杂剧在“剧”的层面上做一个较为系统的归纳。

全文分为四个部分，前三部分是对元杂剧外围的横向研究，主要从元杂剧剧本位层面，对元杂剧舞台表演虚拟艺术、元杂剧舞台表演程式化、元杂剧角色体系分别进行研究，论其特点，考其源流。最后一章，则通过纵向观照的方法进行，从整个戏曲发展史的角度，分析元杂剧表演艺术对后世戏曲的影响，意图进一步探讨元杂剧剧之美，重新认识元杂剧在戏曲史上的地位。

第一章 元杂剧舞台表演之虚拟艺术

写意性作为中国传统审美的重要原则，渗透在中国文化的方方面面，而中国戏剧的写意性特征，也已是学术界公认的事实。徐慕云认为，“‘写意’是中国戏剧的主要‘观点’。它的唯一意义真正精神，乃是‘征象人生’。不重实质之衬托烘染，而自有其深切之感应力……^①”那么这种内在的深层的“意”是怎样来“征象人生”呢？徐慕云笼统概括为“演者观者，赖有环境之帮助，易于见功，亦易于明了。^②”笔者认为，舞台环境只是一些道具的组合，它的一切表现力都来自于演员的表演。而表演，离不开虚拟。这就是说，意，是一个可以意会却难以言传的境界，那么要想将“意”呈现给观众，就只能通过特定的虚拟表演来实现。陈竹在《中国古代剧作学史》中提出，“‘意’是戏曲的虚拟原则及一切虚拟方法之所以产生的始动因子^③”，认为写意性是虚拟艺术的内在潜因，笔者则认为与其说写意性是虚拟表演的内在动因，不如说，舞台表演的虚拟艺术是戏剧内在写意文化的外化。虚拟表演正是写意文化在舞台表演中一个有形的投影，它与写意性如影随形，更与中国戏剧如影随形，是中国戏剧可以看得见、摸的着的一个特征。

具体到元代杂剧亦是如此，演员要将一部杂剧表演的“活色生香”，就得将虚拟表演完美的“进行到底”。

由此观之，应将元杂剧舞台表演的虚拟性作为剧表演的首要特征进行观照。

第一节 元杂剧舞台表演虚拟性的渊源

虚，虚假，不真实；拟，模仿；效法。那么虚拟意思即是假的模拟。与真实的完全模拟相对，真实模拟是对模仿对象一颦一笑、一举一动完全的照搬，而在戏曲表演领域，假的模拟——虚拟，指由于舞台范围功能的限制，在表演时演员借助于一定物体（包括实物和虚物，后文将有阐述），去掉模仿对象的细枝末节特点，通过对对象精神内核的内在模仿，来达到神似效果的一种手段。中国戏剧

^①徐慕云《中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2001年，第272页。

^②同上。

^③陈竹《中国古代剧作学史》，武汉：武汉出版社，1999年，第43页。

以写意性为美学之本，其最要表现之一便是表演的虚拟。美国剧论家普朗哥教授据此揭示了东西方戏剧的本质区别：“象征东方戏剧的传统形式是程式化……程式化并不意味着脱离现实，而是选择现实中最重要、最有意义的、最美的或最有戏剧效果的东西，只是从不同的角度处理现实。^①”这里所说的程式化便是规范了的虚拟（与本文后边将要论述的程式化并不等同），它对现实的选择正是虚拟处理方法的体现，通过对现实的内在模仿，揭示出事物更深层次的真实。虚拟性在中国戏曲中由来已久，它符合中华民族的审美习惯、审美心理及民族戏剧观。

一、文化根源

虚拟性表演手段在戏曲起源之初便已有之，这首先与中国文化的写意性是分不开的。不同的民族，由于生活环境等因素的不同，在长期的发展过程当中，就形成了本民族特有的文化传统，文化传统势必影响各种文化形态。写意性，作为中国首创的审美范畴，早在《周易·系辞》中就已经有体现：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意。^②”其文中还有“形而上者谓之道，形而下者谓之器^③”之说。稍后的庄子更明确表达出“形残而神全”的理念，强调“神”的重要。写意性在中国文化中有多方面的体现，例如中国求神似不求形似的国画，再如诗歌理论里重要的“意象论”等等。

在我们的文学概念当中，“象”是与“意”相对而存在的，写意的中国文化，喜欢通过“象”的手段达到“意”的目的。而在早期的戏曲理论当中，“象”作为萌芽状态的戏曲概念，也曾被广泛应用。“象人”，原本指古丧礼中用于陪葬的木偶或者陶偶，至汉代时，“象人”更发展成为宫廷中与倡优并置的一种专职艺术人的特称。《汉书·礼乐志》云：“常从倡三十人，常从象人四人。”此处注解较多，孟康注：“象人若今戏鱼虾狮子者也。”韦昭注：“着假面者也。”《中国古代剧作学史》作者陈竹观点认同周寿昌注解：“象人，即孟子所云：‘为其象人而用之也’。但彼以木俑，此以人象耳，即楚优孟著令尹衣冠，为孙叔敖之类^④。”那么怎样才算是做到了“乐（戏）”中的“象”呢？陈竹认为，关键有二，一个是拟容。即指外形上的客观特征的摹拟。另一个便是意想。这个意想便是我们文化

^①转引自胡妙胜《戏剧幻觉辨析》，《戏曲艺术》，1984年，第三期。

^②金景芳《周易系辞传新编详解》，沈阳：辽海出版社，1998年，第93页。

^③同上。

^④陈竹《中国古代剧作学史》，武汉：武汉出版社，1999年，第76页。

写意性的体现。古代乐（戏）中塑造形象，不重在刻板模仿其形，而重在着意地传达其神。可见，写意性在早期戏剧当中已有萌芽，它开启了中国戏剧是写意剧的源头。而重意的特征在杂剧表演中的体现，就是重意轻形。在杂剧的舞台表演当中，重意轻形的体现便是重视杂剧的精神内核，而轻视具体的环境、道具等。杂剧舞台表演追求的并不是对现实生活的完全的照搬，不是“形似”，而是通过虚拟、夸张等手法，对现实生活进行加工，留其“神”、与“意”，通过一些虚拟动作、道具代替等方法，创造出观众如临其境的真实感受。比如在《汉宫秋》第四折中，汉元帝送走昭君后，心中郁郁不乐，甚是悲凉，那么演出如何表现那种伤痛欲绝的凄凉无奈之感呢？剧本作者显然意识到简单运用汉元帝[做悲科]是不够的，在最短的第四折中，作者大胆连用了五个[雁叫科]，从汉元帝最开始失去明妃的痛楚，到梦见明妃凄然归来，再到闻知明妃死讯，[雁叫科]一声接似一声，本就悲凉的雁鸣，这样一次又一次出现，将悲怆之感推至高峰，读者读剧本都难以自抑为之动容，想必元代观众看演出，看到演员悲苦之状听到雁鸣悲凉之声，就更加容易与台上共悲苦，达到情感升华了吧！关于[雁叫科]徐扶明的总结也相当精当，认为这是舞台表演的“效果”，应该是由外场其他工作人员完成，他认为“元杂剧演出已注意到效果，也可以说明那是戏曲艺术有了显著发展。之所以用效果，就在于，既可增强剧情所需要的气氛，使观众更能获得真实感……^①”换句话说，这也正是元杂剧运用虚拟雁鸣的表演方法，创设意境，以达到使观众如身临其境感同身受艺术效果的方法。

二、历史沿革

虚拟性，作为中国戏曲表演区别于外国戏剧的重要特征，早在元杂剧之前，戏曲萌芽之初就有，可以说是戏曲与生俱来的特征。戏剧之源便是虚拟表演之源。古剧兴起之时便已经有了虚拟表演，“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世……^②”那么上古之世，巫觋活动中有没有虚拟表演来增加气氛的呢？回答当然是肯定的，有东坡《夔蜡祭说》一文为证：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。祭必有尸，无尸曰奠，始死之奠与释奠是也。今蜡祭之为奠，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？

^①徐扶明《元代杂剧艺术》，上海：上海文艺出版社，1981年，第337页。

^②王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第1页。

置鹿与女，谁当为之，非倡优为谁？^①”这里面用来祭祀的“尸”究竟是不是倡优所扮，姑且不论，从这一段文字当中我们可以看出，古剧兴起之源的巫覡祭祀活动中，已经有了为了增加神秘感和庄重性的虚拟扮演，这一点王国维也注意到了：“古之祭也必有尸。宗庙之尸，以弟子为之。至天地百神之祀，用尸与否，虽不可考，然〈晋语〉载‘晋祀夏郊，以董伯为尸’，则非宗庙之祀，固亦用之。”^②以“演故事”为源头的汉代“角抵戏”中虚拟性亦有体现：“秦汉间说，蚩尤鬻如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名‘蚩尤戏’，‘其民两两三三，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。’^③”由此不难看出，角抵戏是蚩尤戏的演变，是上古先民们尚武精神的体现。其中，“以角抵人”的动作是模拟真实场面的虚假动作，为的是达到观众们对大战场面的真实体验。再如中国戏剧的雏形《东海黄公》，表演内容依据张衡《西京赋》：“东海黄公，持刀粤祝，冀伏白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”^④“汉帝亦取为角抵之戏焉”^⑤而改编的喜剧，从汉代畋猎的琉璃钟饰纹和河南南阳汉代画像石上所画的人虎相斗的场面，我们可以看到黄公手中挥舞的并不是真的“赤刀”而是绸带一类的道具，盘旋缠绕，似乎在表示“立兴云雾”，他把绸带抛向远方，铺展开来，就变成了“画地成川，流渭通泾”。之外，此戏由两位倡优扮演：一位“配持金刀、绛绶束发”扮演东海黄公，另一位，扮演白虎。两人按照预定情节，运用“粤祝”，表演白虎出现、黄公前往、人虎相斗，人为虎杀的冲突，显然，这里不仅有了故事情节，有了虚拟动作表演，更有了服装与道具。而到了唐代出现的以滑稽表演为特点的参军戏，如《崔铉疗妒》中，亦频繁出现模拟生活的动作表演，“……即以数僮衣妇人衣，曰妻，曰妾，列于旁侧……久之，戏愈甚，悉类李氏平时所尝为……”^⑥再说关于唐代《踏谣娘》戏弄的记载。《教坊记》记载道：“北齐有人，姓苏……嗜饮，酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔怨，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场，行歌。每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣，和来！踏谣娘苦，和来！’以其且步且歌，故谓之曰‘踏谣’；以其称冤，故曰‘苦’。

^①[宋]苏轼、郎晔注，《经进东坡文集事略·卷第五十七》，北京：商务印书馆，1989年。

^②王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第2页。

^③[梁]任昉《述异记》，吉林：吉林大学出版社，1992年，第2页。

^④龚克昌等评注《全汉赋评注》，石家庄：花山文艺出版社，2003年，第425页。

^⑤同上。

^⑥任二北《优语集》，上海：上海文艺出版社，1981年，第50页。

及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。^①”韦绚《刘宾客嘉话录》又有“隋末有河间人，鼓鼻酗酒，自号郎中，每醉必殴击其妻，妻美而善歌，每为悲怨之声，辄摇顿其身。好事者乃为假面以写其状，呼为‘踏摇娘’，今谓之‘谈娘’。^②”很明显，不论是《教坊记》还是《刘宾客嘉话录》所载，有一点是共同的，就是有人“丈夫著妇人衣”或者“为假面”来假扮成女主角，用虚拟手法表现故事发生的场景。既然是好事者为之，那么“作殴斗之状”也必然是虚拟的殴斗表演，这样一来，就能“以写其状”，传神的表现出女主角的遭遇。换句话说，也就是通过虚拟的表演方法达到戏弄故事男当事人博观众一笑的目的。

到了宋金时期，戏曲舞台表演的虚拟动作已经渐趋成熟，系统化。南戏中有表示动作提示的“介”，如《荆钗记》中有“末下净叫介^③”。男主人公高中状元给家里写信时候，频频使用“改介^④”，通过这个动作来表现男主人公当时内心的挣扎。南戏《小孙屠》开头，孙必达和两个酒肉朋友出场，咏唱春色，左右观望，对景赋诗等，都是为了表示在郊游。三人下场后，李琼梅上场，通过人物的念白、动作完成了环境转换的需要，表示环境已是酒店，孙母的出场，戏又转到了孙家之中。在杂剧《争报恩》中，正旦的开门和花荣做入门科都是以虚拟的动作来表现的。所有这些都证明了以演员表演为中心的虚拟手段已被初步确定。

虚拟这一舞台表演手段，其中作为先进的、既符合表演需要（舞台表演毕竟表现力有限）又符合中国观众审美的艺术因子，会在一代一代的戏剧发展过程中积淀下来，并和其他优秀因素相融合，日渐发展，最终如滚雪球一般，形成戏曲表演独立的大艺术。正因为这样，到了元代，杂剧舞台表演才能融合前代及同时代其它艺术门类之所长，形成自己的表演特色：不但角色行当分工有序，表演方面的唱腔、念白、身段动作、舞蹈动作已经成熟，而且尤其在虚拟表演方面已经套路化。可以说，元代不论是作曲家，还是表演者，都能够举重若轻，信手拈来地将虚拟运用到自己的创作当中。这种艺术的进化也是符合 20 世纪初学者们引进文化研究领域的进化论概念的。

^①[唐]崔令钦《中国古典戏曲论著集成·教坊记》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第18页。

^②[唐]韦绚《刘宾客嘉话录》，《四库全书·子部·小说家》。

^③[明]朱权《荆钗记·六十种曲本》。

^④同上。

第二节 元杂剧舞台表演虚拟艺术之表现与分类

元杂剧作为中国戏曲史上第一个完整的戏剧样式，从流传之初，就表现出强盛的生命力，在经历了先秦歌舞、汉代百戏之后，元杂剧以虚拟的舞台表演体系为特质成为它在元代盛行流传的根基。虚拟性作为元杂剧舞台表演的核心，具有重要的艺术价值。

虚拟性，顾名思义，就是以虚假的来模拟真实的。结合实际，元杂剧舞台表演的虚拟，可以分三个层面来研究：舞台表演动作的虚拟，舞台表演时空转换的虚拟，舞台表演道具的虚拟。

一、舞台表演动作的虚拟

王国维指出：“我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞戏及滑稽戏，不以歌舞为主，而以故事为主，至元杂剧而体制遂定。^①”戏曲以“表演”为中心，“故事”是“表演”的对象，“歌舞”是“表演”的方式。这里的“体制遂定”即为表演体制的完善。随后的明清杂剧、传奇，清代遍地开花的地方戏，表演也一直是作为核心因素而存在。

围绕着表演主因，融合前代各种表演艺术而形成的元杂剧，舞台表演已经趋于成熟，除去唱、念形式以及做、打的一系列程式之外，从生活中提炼出来、简化、程式化的虚拟动作，也已经成为元杂剧剧情发展和抒发人物情感的主要表演方式，这就是我们首先要讨论的舞台表演动作的虚拟。

这从元杂剧的众多的动作提示——科介中，我们便能了解不少这类虚拟的方法：首先是完全虚拟，日常一般动作的虚拟。我们这里所说的完全虚拟，意思即为虚拟动作的完成，完全依靠动作本身，而不需要借助任何外物。这里我们也将其分为两种情况，一是动作的实施本就不需借助他物的，如元杂剧剧本中众多的表情神态的虚拟。“做悲科”：《感天动地窦娥冤》楔子有“[窦天章云]……孩儿，你也不比在我跟前，我是你亲爷，将就的你。你如今在这里，早晚若顽劣呵，你只讨那打骂吃。儿噪，我也是出于无奈！[做悲科]^②”。再如同剧第一折中的“做

^①王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第183页。

哭科”：“[正旦云]奶奶回来了。你吃饭么？[卜儿做哭科]^①”；同剧第四折的[做疑怪科]：“我别的这灯明了也，再看几宗文卷。‘一起犯人窦娥药死公公……’[做疑怪科，云]这一宗文卷，我为头看过，压在文卷底下，怎生又在这上头？^②”。一些日常动作的完成也是不需要借助他物的，如“打科”：《感天动地窦娥冤》第四折中，窦娥魂魄登台与张驴儿当堂对质，怒不可遏，动手打张，剧本的舞台提示为“[魂旦做打张驴儿科][张驴儿做避科]”；再如《谢天香》中的“耳语科”：“钱大尹云，若是这般呵，功名成就多时了。你端的不饮酒，敢有些怪我么？张千近前来。[做耳语科]^③”。二是，动作本身的完成需要借助外物，但因舞台的局限没有外物配合，只能完全通过虚拟表演徒手完成。这一类动作，就包括我们常见的[开门科]、[(上)下楼科]、[下马科]等。例如《包龙图智赚合同文字》第三折中：“[社长云]刘天祥的老婆好无礼也，我与他说去。刘天祥刘天祥，开门来开门来。[搽旦上，云]谁唤门哩？[开门科]^④”。据《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》对中国剧场发展史的梳理及元代戏台遗址可知，中国剧场在形成之初就是庙台广场式的，元代戏台也不例外，戏台之上是广场式无任何摆设的，因此这里的动作提示的开门这个动作，不可能是拉开舞台上的真门，而只可能是做出开门的虚拟动作以示开门。再如《刘玄德醉走黄鹤楼》第三折：“[卒子云]理会的。兀那楼下有聪明伶俐的，着一个上楼去，答应元帅。[净扮俊俏眼儿上去]……[俊俏眼云]得令。就是我老子，我也不放他。[做下楼科]^⑤”，这折出现的众多[(上)下楼科]同样是如此，戏台有限的空间中并无楼梯可上，依据今天京剧舞台表演上下楼的程式动作可以推断，这里的上下楼恰恰是演员以抬脚、提裙的动作来虚拟表现的。以上这两类均属于完全的虚拟。

另外元杂剧还有一些舞台表演动作的虚拟是不完全的，也就是说这类表演是半虚半实，通过配合道具来完成虚拟的。这类动作本身的实现需要借助外物，同时在表演中也有道具辅助完成的。如骑马这个动作的科范的完成，就得有“马”的帮助。来看例子：元杂剧《萧何月夜追韩信》第二折开始有：“……[等萧何云了][正末背剑踏竹马儿上，开]^⑥”；《虎牢关三战吕布》第一折中有：“[袁绍同曹

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第186页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第203页。

^③王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第231页。

^④王季思《全元戏曲·六卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第233页。

^⑤王季思《全元戏曲·五卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第218页。

^⑥王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第629页。

操、净孙坚跚马儿领卒子上]……[刘表同孔融、韩昇跚马儿领卒子上]……[鲍信同乔梅、王曠跚马儿领卒子上]……^①”；《承明殿霍光鬼谏》第二折有“[正末骑竹马上]”^②，等等。据《元曲释词》第三卷对“跚马儿”做的解释：“‘跚马儿’，或作‘骠马儿’，‘跚’旧读‘采’，同今‘踩’字。元明时代，舞台上使用竹马，演员扮兵将骑竹马走阵势。^③”这里的[踏竹马儿]、[跚马儿]都是元杂剧骑马科范的舞台表演方法。其中的竹马应是一种表演骑马上场的道具，这一点《孤本元明杂剧》将《虎牢关三战吕布》等剧目中“骠马儿”一项列入穿关的做法给了我们很好的佐证。那么这种骑马的虚拟表演，究竟是用什么样的道具、如何配合完成的？我们参考张尧《戏曲虚拟手法的历史探索》中的说法，张文认为：“这种骑马的虚拟表现方法大概是从小儿竹马学来的，共有两种骑法。一种是腰上系马形，把竹扎纸糊或布糊的马头和马臀分别扎在表演者的腰前和腰后。现在有的地方在欢度节日时仍有这种表演，如扭秧歌、玩旱船等。另一种表演则是表演者跨一根竹竿，左手提着一头儿，表示骑在马上。这种方法比前一种更为方便。^④”其实，杂剧中提到的“竹马”对于我们来说并不陌生，作为一种游戏，竹马的起源或许不易考证，但是唐代诗人李白《长干行》中“郎骑竹马来，绕床弄青梅^⑤”；以及白居易诗《送王卿使君赴任苏州因思花迎新使感旧游寄题郡中木兰西院一别》中“不论竹马尽成人，亦恐桑田半为海^⑥”等诗句，给了我们启示，可见唐代时骑竹马已经盛行为一种儿童游戏，这种竹马的特征，敦煌壁画中的晚唐儿童骑竹马图给了最好的诠释，该图中儿童将一根竹竿放在胯下，代表“骑竹马”，右手拿着一根带竹叶的竹梢，表示马鞭。可以断定唐代诗人诗中的竹马应该是用一根竹箴^⑦代替的马。我们据此推断元代杂剧中的竹马很有可能就是这一类以竹竿代马。《虎牢关三战吕布》第三折中“[净孙坚上云]夹着无鞍马，两脚走如飞^⑧”的台词证实了我们的推断，既然演员是夹着道具上场，就不会是张文提到的扎在腰间的马，而应是一根竹竿代替的竹马道具。而张文说的第一种用竹、纸做

^①王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第403页。

^②王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第732页。

^③顾学颀、王学奇《元曲释词·三卷》，北京：中国社会科学院出版社，1983年，第283页。

^④张尧《戏曲虚拟手法的历史探索》，《戏曲艺术》1999年，第四期。

^⑤见《全唐诗·五册》，北京：中华书局，2003年，第1694页。

^⑥见《全唐诗·十四册》，北京：中华书局，2003年，第5229页。

^⑦这里所做的“竹马是用竹箴代替马”的推断，是参考了胡朝阳、王艺芝发表在《寻根文学》2005年第四期的文章《敦煌壁画中的儿童骑竹马图》。

^⑧王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第426页。

成马形的马，在元杂剧中，也应有体现，因为这种“扎在腰上的马”也是古代“竹马”的一种，《元曲选·同乐园燕青博鱼》第一折中就有：“[杨衙内骊马领随从从云]好大雪也，寻那王腊梅大姐去来。[做撞倒正末科][正末做起笼住马科]……^①”想来用这种有头有尾的可以“笼住”的竹马，会更形象具体。中国历史博物馆藏画《明宪宗行乐图》^②中就有一组骑竹马的战争场面表演，图中一人持旗带头，四位英雄均乘坐骑，可以看到图中人物两脚着地，腰上系着酷似马的道具，身前是马头，背后是马身，从各自手持的兵器判断，其内容很有可能是《三英战吕布》的戏剧演出图，我们据此推断元杂剧中应该也有这类马道具的配合演出。直至今日，福建龙溪地区的竹马戏、湖南地方戏等戏剧中仍可以见到类似这样的骑竹马表演。

除以上骑马出场是需要配合道具完成的虚拟外，元杂剧中还有一些虚拟动作也是需要借助道具完成的。例如《感天动地窦娥冤》第二折中有：“（杵臼云）人是贱虫，不打不招，与我选大棍子打着！[祇候打正旦，三次喷水科]”，再如《三英战吕布》等战争戏中，打斗、混打的动作均为艺术化的虚拟动作，它们有程式有套路，是通过特定的道具——兵器（如《孤本元明杂剧》就将各个人物兵器收入闯关），来配合虚拟完成的。等等。

二、舞台表演时空、场景的虚拟

舞台表演时空转换以及场景的虚拟，同样是杂剧舞台表演虚拟性的一大表现。小小的一个戏曲舞台，空间有限，杂剧演员却要观众表现出时间变化，空间转换，就不能不依靠虚拟。

《感天动地窦娥冤》第一折：

[净扮赛卢医上，]……（蔡婆婆）若不来便罢，若来呵，我自有个主意！我且在这药铺中坐下，看有什么人来。[卜儿上，云]……往城外赛卢医家索钱去也。[做行科，云]蓦过隅头，转过屋角，早来到他门首。赛卢医在家么？[卢医云]婆婆，家里来。[卜儿云]我这两个银子长远了，你还了我罢。[卢医云]婆婆，我家里无银子，你跟我庄上去取银子还你。[卜儿云]我跟你去。

^①[明]臧晋叔《元曲选》，北京：中华书局，1979年，第233页。

^②该图见于董锡玖，刘峻骧主编的《中国舞蹈艺术史图鉴》第131页。

[做行科][卢医云]来到此处，东也无人，西也无人。^①

赛卢医和蔡婆婆的表演都在同一个舞台上完成，二人见面之前，赛卢医用说白虚拟了第一个地点“药铺中”，接着蔡婆婆出场用说白“过隅头”、“转屋角”，以及“早来到他门首”的说白配合“做行科”的动作完成了她一路走来地点空间的虚拟转换，接着二人见面要“去庄上”取银子，二人上路，用动作“做行科”交代了空间的再次变化，最后赛卢医杀心渐起，用说白道明二人来到了少有行人之地。同一舞台，空间不断变化，完全依靠的是演员通过说白与科范动作结合的虚拟。试想，如果没有这些虚拟表演，那么这折戏的空间转换就是无法完成或者难以理解、不可思议的了。

再如《包待制三勘蝴蝶梦》第一折中是通过说白对故事发生地点和场景进行虚拟的，“[孛老上，云]老汉来到这长街市上，替三个孩儿买些纸笔。走的乏了，且坐一坐歇息咱^②”，舞台空间条件有限，这种热闹喧哗的街市景象只能随“口”布置，用言语虚拟。

通过虚拟，完成时间自由转换的，如《赵氏孤儿大报仇》，其第三折与第四折之间，同一个舞台之上，一转眼，就直接跨越了二十年，第三折演屠岸贾杀赵孤，程婴救赵孤，屠岸贾认“程婴的儿子”为义子，结束。第四折开头即有：“[屠岸贾领卒子上，云]某，屠岸贾。自从杀了赵氏孤儿，可早二十年光景也。^③”如果没有这些说白来虚拟时间变化，这里的跨越也是无法理解的。

不仅说白，有的唱词也可以起到虚拟场景，完成时间地点的同台瞬间转换的作用。如《破幽梦孤雁汉宫秋》第三折送走昭君后，汉元帝的唱词：

【梅花酒】呀！俺向着这迥野悲伤。草已添黄，兔子早迎霜，犬褪得毛苍，人撇起纓枪，马负着行装，车运着糒粮。打猎起围场。他、他、他，伤心辞汉主，我、我、我，携手上河梁。他部从入穷荒，我銮舆返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，绿纱窗；绿纱窗，不思量。^④

这里用“返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房”的顶针回环的唱词，给观众虚拟了汉元帝一路走来场景的不断变化。与“移步换景”相应的，

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第185页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第30页。

^③王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第622页。

^④王季思《全元戏曲·二卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第123页。

是剧本时间的不断变化，从“月昏黄”到了“夜生凉”，又从“夜生凉”到了“泣寒螿”。

元杂剧舞台表演时空自由转换的虚拟，大大增加了戏剧舞台表演的表现力，是元杂剧舞台艺术生命力的一个体现。

三、舞台表演代物、拟物的虚拟

元杂剧舞台表演以物代物、拟物的虚拟。由于舞台条件、艺术自身发展的限制，杂剧在表演中除了虚拟时空之外，还有以物代物、以物拟物的虚拟，这也是专为满足舞台表演需要的一种特殊设置。它符合“以虚假模拟真实”的概念，是用实物进行的“虚拟”。

以物代物最常见的就是舞台上用道具替代实物的做法了。我们将这种替代分为三种。一是直接用与实物大小相当的道具替代实物的，这一类也即戏剧术语中的“砌末”，“砌末，即是指零碎的物件，如银子、镜子、钏镯、玉梳之类。现在戏剧名称，称为小道具^①”，这一类的例子非常之多，《梧桐雨》第一折中：

[旦扮贵妃引宫娥上，云]……宫娥，乞巧筵设定不曾？[宫娥云]已完备多时了[旦云]咱乞巧则个。[正末引宫娥挑灯拿砌末上，云]……[正末与旦砌末科，云]这金钗一对，钿盒一枚，赐与卿者。[旦接科]^②

这里的砌末指的就是唐明皇所说的“金钗一对，钿盒一枚”，戏剧表演用类似金钗的小物件代替真正的金钗实物。再如《诈妮子调风月》第一折中：

[正旦捧砌末唱]【哪吒令】等不得水温，一声要面盆；恰递与面盆，一声要手巾；却执与手巾。^③

依据剧情内容不难发现这里的“砌末”替代的就是“面盆”、“手巾”。还有《荆楚臣重对玉梳记》楔子中：

[正旦云]楚臣主见不差，男子汉当以功名为念，你若肯去进取，妾解下钗环以为路费。[取砌末科，云]全副头面钏环，俱是金珠，助君之用。又有这玉梳儿一枚，是妾平日所爱之珍，掂做两半，君收一半，妾留一半。君若

^①徐扶明《元代杂剧艺术》，上海：上海文艺出版社，1981年，第347页。

^②关于这里唐明皇手中拿的砌末究竟指什么，焦理堂在《易馀籥录》卷十七中，认为“谓七夕乞巧筵所设物也。”笔者认为前文说到的七夕筵所需之物，已由宫女置办齐备，而后文唐明皇要将金钗、钿盒交给杨妃却没有所指，所以，砌末指的应该是金钗、钿盒。

^③王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第409页。

得第，以对玉梳为记[做与砌末科，悲科]^①

这段中，前面的砌末代钗环，后面的砌末则代玉梳。当然这类小道具应该是经过艺术加工过的物品。

元杂剧中，直接以某物代替某物的还有较大的砌末，不在以上小道具之内的，如《杨氏女杀狗劝夫》中的死狗、《梁山泊李逵负荆》第二折李逵[拔斧斩旗科]^②中的旗子等，这一类直接替代的砌末，应该是经过艺术的缩小，不会真的像实物一般大，不然肯定会增加布景负担，甚至会影响杂剧舞台表演的效果。

二是，以部分代整体的。即用原物的某部分作为道具来代替原物的。例如上文提到过的《明宪宗行乐图》中的“竹马”道具，它是用竹篾、纸等材料做成马头与马尾，系在演员身上以示为马。其中的马头与马尾是完整马儿身体的关键构件，看到马头马尾，人们便能够判断出其所指。同时竹马道具简化了原物，更有利于舞台表演操作。

三是，拟态的道具。这类道具不是一般意义上的道具，而是由演员扮演，模拟原物形态进行表演的“活道具”。如《陈咬金斧劈老君堂》第一折中有：

（正末）[做看科][外扮白鹿上跑科了][正末云]可是奇怪也，兀的不是白鹿！不免赶将去。我拈弓在手，着箭！……[射箭科][白鹿带箭下]^③

这里的动物白鹿在舞台表演中有动作，还有表情，完全参与了故事的发展与舞台的表演，所以由演员扮演更形象。其他如《大罗天》中的“外扮心猿意马上做顽劣科”等等。这类杂剧表演，我们猜想应该由演员穿上类似动物身体花纹的衣服或者再戴上类似动物头的道具来表演，这从《孤本元明杂剧》的“闯关”所列的鹿衣、羊衣、白象衣、牛衣、虎衣、豹衣等等可以得到证实。且南戏《张协状元》中，说强盗用虎头、虎衣扮成老虎拦路打劫：“[白]只见一个猛兽，金睛闪闪，犹如两颗铜铃……张协抬头定睛一看，不是猛兽，是个人。如何打扮？虎皮磕脑虎皮袍，两眼光辉志气豪。^④”说明相近时代确有用此法饰老虎的做法。那么元杂剧表演舞台使用此法饰演动物的推断就更具可信性了。

杂剧舞台表演的虚拟性，是杂剧保持舞台活力与感染力的关键所在，有元一代，杂剧能够迅速崛起，得到蓬勃发展，并最终与唐诗宋词一起并立于文学史，

^①王季思《全元戏曲·五卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第438页。

^②王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第195页。

^③王季思《全元戏曲·八卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第41页。

^④王季思《全元戏曲·九卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第7页。

成为我国文学史上的又一奇葩，都与它舞台表演的成熟化分不开。正如清代北京广和剧场楹联的上联所说：“戏剧本属虚，虚内存实，实非为实，虚为非虚，虚虚实实，方寸地生杀予夺，荣辱贵贱，做来千秋事业，莫道当局是假。”所谓“小小乐楼，一圈圆场，风雨关山千万里；声声锣鼓，板板唱腔，悲欢离合几多年”，“几步走遍天下，七、八人拟百万雄兵”，这都是对元杂剧这一虚拟表演艺术魅力的真实写照。

第二章 元杂剧舞台表演之程式化艺术

“程式”一词，《辞源》解释为“规程，法式”。《荀子·致仕》说：“程者，物之准也。”《说文》曰：“式，法也。”^①有道是“无规矩不成方圆”，在生活中凡是做起来得遵守和遵循的一定标准、套路，都可以称之为程式。由此观之，程式无处不在。尤其在艺术领域，就更是如此，中国水墨画、书法、音乐等，各自有各自的程式化表现方式。戏剧作为一种传统的综合艺术也不例外，不论是唱念做打、舞美表演、角色行当的完成，甚至是脸谱服装的安排，无不是遵循一定程式的结果。赵太侗认为程式化是中国戏剧最突出的特点，他指出程式“是各种艺术所由成立之基本成分”^②。换言之，要想理解中国戏剧就首要得理解程式化。而要想真正理解元杂剧舞台表演的魅力，就必须对其舞台表演的程式化进行深入探讨。

具体到戏剧表演领域，程式动作是指：能明确有力地表达思想情感，塑造人物形象，并形成特有的艺术风格，从生活中提炼来，经过艺术夸张的规范性的表演动作……^③戏剧表演艺术的多元综合性，决定了它在表演层面的程式化也是多方面的。（后文将作探讨，此处不赘述）程式化给了戏曲表演一个规范，一个符合大众审美心理的无形的规范，这种规范，将原本写意的中国戏剧有形化了，将虚拟表演规范化了，大大增加了戏曲表演的感染力度。

第一节 元杂剧舞台表演程式化溯源

程式作为戏剧表演重要的表现方式，给戏剧舞台表演注入新活力的同时，大大增加了戏剧舞台表演的张力。正如陪同梅兰芳先生访苏的张彭春教授所说，戏曲艺术的固定程式，和中国画的固定画法一样，是艺术的基础手法。在这些手法中，没有任何偶然性的、富于个性的东西，但当你拿起笔来画时，使用的是同样的程式，但风格却是属于个人的。戏剧表演作为表现艺术，程式是至关重要的。

^①[战国]荀子著，方勇、李波译注，《说文》，北京：中华书局，2011年，第121页。

^②赵太侗《国剧》，《国剧运动》，1927年。

^③引《辞海》程式动作条目。

中国戏剧至元杂剧而初成，王国维称之为“而后我国之真戏曲出焉”^①，作为一门综合艺术，元杂剧之所以能够融合前代驳杂艺术而不被削弱，能够承接戏剧艺术生命力而日趋游刃有余，都归功于程式对表演艺术的规范。这种非一朝一夕的规范之功，理应被纳入史的纵向角度去剖析，去理解，只有这样才能更好的理解元杂剧舞台表演的特征。

一、程式化内在源头——礼乐文化

中华民族自古就是一个尚礼的民族，礼乐文化是中国传统文化的核心内容，有着悠久的历史 and 影响力。礼乐文化重在“礼”。“礼”之本义，据许慎《说文解字·示部》：“礼，履也，所以事神致福也。从示从豊。”所谓“豊”，据《说文》乃“行礼之器，从豆，象形。”王国维据此考证道：“盛玉以奉神人之谓之困若豊，推之而神人之酒醴亦谓之醴，又推之而奉神人之事通谓之禮。”^②可见，“礼”本来是指宗教祭祀的圣器，后推而广之，成为礼节、礼仪的总称。

从中国的文化分期来看，大体说来，三代之前是巫祝文化期，夏商周三代则为礼乐文化期，其中以西周最盛，自周公旦“制礼作乐”，中国“礼乐文明”最终确立。礼乐制度成为统治阶级用来规范人们社会行为的一个范式，“礼和乐相辅为用，相须而行，共同构成制度形态的社会行为规范。”^③这种规范作用范围之广，可以用梁启超的话来阐释：“礼也者，人类一切行为之规范也。有人所以成人之礼若冠礼是；有人与人相接之礼，若士相见礼是；有人对于宗族家族之礼，若昏礼丧礼是；有宗族与宗族间相接之礼，若乡射饮酒诸礼是；有国与国相接之礼，若朝聘燕享诸礼是；有人与神与天相接之礼，则祭礼是。故曰：‘礼所以承天道以治人情也。’诸礼之中，惟祭尤重。盖礼之所以能范围群伦，实植本于宗教思想，故祭礼又为诸礼总持焉。”^④“礼乐”的社会功能被统治者充分运用，它作为一种维系社会关系的行为准绳而从祭坛走向了民间，充斥于人们生活的方方面面。作为一种行为标准，它赋予人们群体生活的社会性。上到王公贵族，下至黎民百姓，从国家宗庙祭祀到普通人家婚嫁丧娶，无一不受“礼”之约束。^⑤

^①王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第57页。

^②王国维《观堂集林》，北京：中华书局，1959年，第291页。

^③杨华《先秦礼乐文化》，湖北：湖北教育出版社，1996年，第77页。

^④梁启超《饮冰室专集·志三代宗教礼学》，北京：中华书局，1988年，第1页。

^⑤这段结论，受黄宣民、陈寒鸣发表在中州学刊2006年5月第三期的文章《礼乐文化传统与原始儒学》启

这种渗透式的生活规范，让人们在日常生活当中有了一个道德尺度，行为标准。“礼”含义丰富，却无疑以“仪式”为主要内容，而繁复的“仪式”无一没有严格的程序。如西周时期举行一次“乡饮酒”礼，据考古学家郭宝钧列数，就须经过四十三节程序，“至少须一整天还嫌不足”^①。又据杨宽《古史新探》考证，西周春秋时期的射礼可分四种，其中乡射礼便要经过三番射，而第一番射便有请射、纳射器、比三耦、等十个礼节；第二番射又要经过请射、比耦、三耦拾取矢等十一个礼节……^②如此之类的礼仪，在《仪礼》中是比比皆是，其程序之多足以令人眼花缭乱。这难道还不算是程式化的体现么？

这种浸染式的无处不在的礼仪，作为一种文化因子，在古人头脑中深深扎根，也理所当然的被代代延续。《论语·颜渊》：“子曰：非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”。“礼”成为中国传统文化的重要内容。也造就了人们自觉依从规范的思维模式，因此“礼”被一代代的封建统治者标榜，也因此符合儒家温柔敦厚、修齐治平之“齐”而被大书特书，更是被理学家、思想家们将其丰富到了无以复加的地步。试想一下，如果没有了生活当中的三纲五常、君臣之礼、父子之礼、也许人们才会不知所以、茫然无措。礼在人们内心生根发芽，它在约束人们行为模式的同时，也影响着人们的艺术审美活动，人们转而在生活中习以为常的眼光、自觉依从的思维去观照来自于生活的艺术，用礼仪的固定有序的程式性去衡量艺术，认为人们的生活活动由有规程有程式的礼仪约束，那么艺术也不应当无章可循、无法可依，应该有一定规程，认为只有有一定规格法式、程式性的艺术才算是水准的，完美的，才能体现庄重感、整饬美；才有资格“登大雅之堂”^③。甚至，只有符合这种标准的才可以称之为美的，艺术的；而不符合的就只能被淘汰，是不可能人们在礼仪约束下的审美观中存活下来的。这种审美观，这种追求规范、顺从的人格意识、转而成为艺术领域的一种形式要求，那就是艺术的程式化。

二、程式化在艺术领域的普范性

从生活领域到艺术领域，这种礼仪文化背景下的艺术审美观可以大而化为

发。

^①郭宝钧《中国青铜器时代》，上海：三联书店，1963，128页。

^②杨宽《古史新探》，北京：中华书局，1965年，第313页。

^③这里登大雅之堂仅仅是指符合普通观众的审美。

“法度”、“规范”、“模式”、“程式”的艺术要求。我国古典艺术也都有“程式化”的倾向。如古典诗词讲究格律，并以追求完美谨严的格律为律诗的最高境界，如杜甫就曾在一首诗歌中说：“晚节渐于诗律细”。古代小说，讲究章回技巧，也存在“模法范式”。再如古典书法中的“永字八法”，就是对楷书八种基本笔法的概括化的理论总结，可以称之为“程式化”的笔墨技巧。再如舞蹈领域，被称之为舞蹈起源的葛天氏执牛尾歌舞，也是包含着程式化的舞蹈套路：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷……^①”同样是通过“操牛尾”、“边歌边舞”的程式化套路来表达美好愿望。发轫于中国礼仪文化背景下的综合性艺术——戏剧，原就与原始祭祀等活动有着千丝万缕的联系，而后者既是“礼乐文化”的统一体，又是戏剧的远源。如《周礼》中“大司乐”的职掌：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祭天神；

乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祀地示；

乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望；

乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大厦》，以祭山川；

乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣；

乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。^②

简短的文字，虽以明确大司乐职责为目的，却为我们道出了原始祭祀活动严格的规程：不同祭祀对象须固定配以不同歌舞乐，同时，乐由不同乐器演奏，歌不同词，舞不同曲，以显示地位尊卑。这些严格固定的套路安排中明显有着程式化的影子。歌舞乐作为原始祭祀活动的主要内容，是原始先民沟通天人感情的精神纽带，是先民们用来娱神的重头戏，先民们会用他们认为最美好的形式展现对神灵的崇拜之情。这个形式无疑就是程式化。这正如李泽厚所说：“原始巫术礼仪中的社会情感是强烈炽热而含混多意的，它包含也有大量的观念、想象，却不是用理智、逻辑、概念所能诠释清楚，当它演化和积淀于感官感受中时，便自然变成了一种好像不可用概念言说和穷尽表达的深层情绪反应……但要注意的是，随着岁月的流逝，时代的变迁，这种原来是‘有意味的形式’却因其重复的仿制而日益沦为失去这意味的形式，变成规范化的一般形式美。从而这种特定的审美感情

^①[战国]吕不韦著，陆玖译注，《吕氏春秋·古乐》，北京：中华书局，2011年，第365页。

^②李学勤《周礼注疏》，北京：北京大学出版社，1999年，第580页。

也逐渐变而为一般的形式感。^①”这种形式感，相信就是传承下来的程式化。这不禁让我们联想到，活跃在两千多年后元杂剧舞台上的戏剧人物（在这方面现存元杂剧剧本给了我们足够的参考），人物上场多有上场诗，如《秋胡戏妻》中的秋胡之母、《倩女离魂》中的倩娘之母、《窦娥冤》中的蔡婆婆等一类老妇人上场都有“花有重开日，人无再少年。休道黄金贵，安乐最值钱”的自白。而人物下场也多有念下场诗的程式。再有元杂剧角色行当的划分、唱念做打渐趋成熟的表演手段、类型化的脸谱装扮……无一不是规范化程式化的体现。

程式作为艺术的范式，对于艺术本身的传承是有利的。对于戏曲艺术来说，某个表演套路，某种程式化的表演技巧，最早可能只是某个艺术家的独创，因其表演出来之后完美达到了艺术效果，表演者们纷纷效仿，自觉去依照这种表演范式继续表演，有了更加完美的参照程式，让无形的艺术，终于“有法可依”，艺术才得以一点点更加“完美”，从服饰装扮到舞台表演动作表情、到上下场程式……元杂剧程式一点点建立起来，这一切对于艺术的完美成熟来说是有利的，但是也有不少人认为程式是“枷锁”、是“镣铐”。张庚说：“既要练很扎实的功，练死了，但又不要受它的拘束，又能活用，那样才能够创造出好的艺术来……初学时候，一定要遵守规则严格去练，不能随便的瞎来，这叫守法；但等你练扎实了之后，要进行艺术创作的时候，就不要被程式捆绑住，就要敢于活用它，这就叫做从守法到破法，或者是从有法到无法。”^②这也可以移用为对程式的正确理解，只有不会跳舞的人才会抱怨脚上的“镣铐”，而真正完美的舞者，是能够戴着“镣铐”起舞的。真正的戏曲表演者们不仅不会抱怨程式的“枷锁”，反而会将其作为展现自己技艺高超的利器。

第二节 元杂剧舞台表演程序之程式化

元杂剧的舞台演出，早已退出戏剧历史。古代又没有照相、摄影技术，对演出情况的形象资料是少之又少。那么我们就仅能依靠可怜的文物资料和文字资料来对演出状况进行研究。

^①李泽厚《美的历程》，桂林：广西师范大学出版社，2000年，第28页。

^②张庚《漫谈戏曲的表演体系问题》，《人民日报》，1980年。

一、冲末冲场

元杂剧演出第一道程序便是冲场。究竟什么是“冲场”，这里我们也引用李渔《闲情偶寄》对传奇“冲场”的解读：“开场第二折，谓之‘冲场’。冲场者，人未上而我先上也。^①”即是，戏剧演出开始时候先有一个人上场，交代戏剧人物的相关情况，引出剧情。给观众一个心理铺垫，不至于随后的演出显得太过突兀。作用类似于传奇的“副末”开场。“冲末”通常出现在杂剧之首，如《孤本元明杂剧》所收144种北杂剧，有119种属于这种情况。而在《全元戏曲》里四分之三的杂剧曲目，以“冲末”开篇，如《哭存孝》一剧开始第一折便是“冲末、净李存信同康君立上”；《包待制三勘蝴蝶梦》楔子：“外扮亭老同正旦引冲末扮王大、王二、丑扮王三上”；《关大王独赴单刀会》第一折“冲末鲁肃上”等等。但从现存剧本来看，也有旦、净首先出场、开场的。我们认为担任“冲场”任务的并不是一个固定的角色，而只是开场需要这一个过渡。再者，还有一个现象，“冲末”这样出场的例子大多是在明朝以后的刊本或者钞本中出现，真正元朝刊本中却并未有“冲末”。甚至明初的刻本也没有“冲末”，如《诚斋乐府》本《踏雪寻梅》第一折并无“冲末”，但到了息机子辑《杂剧选》本却有“冲末扮店小儿上。”这说明，对杂剧作家而言，原本也许并没有“冲末”的考虑，这些只是明人后来依据现实表演情况自己加上去的，依据后来明代刊本“冲末”的频繁，我们推断，在元杂剧演出中是有类似于开场作用的程序的，只是没有固定成为“冲末”这个名称，元杂剧开场以扮男的“末”为多，所以，“冲末”的称谓是在慢慢发展过程中，后来人总结、添上去的。但是，尽管有这样的推断，毫无疑问的是，元杂剧正式演唱开始前，是有人物冲场在先，打开局面的程序的。

二、上场程式

冲场的人物大多不是重要角色，冲场之后他们就会退出舞台（进入戏中担任角色），让主要人物上场。元杂剧人物上场还有上场诗。一部分元杂剧中的人物在念上场诗歌之前，剧本还有“开”字的提醒，如元刊本《老生儿》楔子中：“[正

^①[清]李渔《闲情偶寄》，北京：崇文书局，2007年，第61页。

末引一行上，坐定，开]：‘老夫姓刘名禹字天赐……^①’再如元杂剧《萧何月夜追韩信》第二折开始有“……[等萧何云了][正末背剑踏竹马儿上，开]想自家离了淮阴，投于楚国，不用。^②”也有一些作“开云”，如《关云长千里走单骑》楔子中：“冲末曹操同张文远上，开云”。这是上场表演程序的程式化体现，至于上场诗，是人物首次在舞台上亮相用来做身份介绍的诗歌，只是，每剧主唱（正末或者正旦）出场基本不用上场诗。另外，众多元杂剧中上场诗只有在每折第一个首次亮相的人物登台时，运用比较普遍，且格式非常规范（第一折，冲末之后亮相的第一个角色则更为普遍，格式更规范）。而后面亮相的人物，即便也是首次亮相，处理方法就明显自由多了，上场诗是可用可不用，甚至直接用说白代替。也有首次第一折亮相就没有上场诗，而后面上场人物却有的，如《望江亭》第一折，白姑姑上场便没有上场诗，后来上场的白士中却有上场诗。所以我们认为除了以上情况外，既不是主唱正末正旦又在特殊位置第一折第一个出场的人物，之所以没有上场诗歌，跟作者对该人物在杂剧中重要性认知有关。作者认为无关紧要、实在细枝末节的人物，即便是出现在该用上场诗歌的位置，作者也会灵活处理。这种情况较少，在此也不做赘述。上场诗歌依据身份、地位、个性的不同，体现形式也各不相同。但基本都如公式一般大多固定成四句格式，并且讲究通俗押韵，几句话一针见血揭示人物特点、符合人物形象。

花花公子式的恶徒、无赖，上场诗歌基本都是“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×衙内。”

而官宦登场，往往要说说自己苦尽甘来显贵的不易：“龙楼凤阁九重成，新筑沙堤宰相行。我贵我荣君莫羨，十年前是一书生。”

老旦一类出场，则是：“花有重开日，人无再少年。休道黄金贵，安乐最值钱。”

心怀抱负的清贫的读书人会说：“劉蕡下第千年恨，范丹守志一生贫。料得苍天如有意，断然不负读书人。”

等等。

人物上场说完上场诗，便要自己通报姓名。这里也比较有讲究。如果两个人或者多人一起上场的，就由首先通报姓名的人，一起通报了。如：《救风尘》第

^①王季思《全元戏曲·二卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第644页。

^②王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第629页。

一折，“（卜儿同外旦上，云）老身汴梁人氏，自身姓李。夫主姓宋，早年亡化已
过。止有这个女孩儿，叫做宋引章……^①”如此一来不但通报了自己身份，也引
出了和她一起出场的外旦宋引章。再如《状元堂陈母教子》楔子：“正旦引大末、
二末、三末、旦儿同杂当上）（正旦云）老身姓冯，夫主姓陈，乃汉相陈平之之
后。老身所生三个孩儿：长者陈良资，次者陈良叟，第三个是陈良佐。有一女小
字梅英。老身严教，训子攻书……”这里虽说有众多人物，但由陈母一个人通报
诸个人物姓名即可。这样的例子还有很多，不一一列举，但是不难发现，多个人
物同时出场的多为一个家庭，或大或小，而通报姓名的一般为家长，如果是主人
带着仆从一起登场的，主人自报身家之后则一般不对仆从做什么介绍。还有就是
如果人物是单个出场的，则需要自己通报姓名。如：《金线池》楔子中，首先上
场的是石府尹和仆人张千，石吟完上场诗，自报姓名，接着韩辅臣上场，同样吟
完上场诗，自报家门。

三、一人主唱模式

在元杂剧中，皆是先有说白然后才有唱词。通报姓名之后，便是正式演出部
分了。作为戏剧，不管前面有多少程序，元杂剧的主体部分同样是唱，并且是一
人主唱。主唱角色是正旦与正末，由正旦一人主唱的叫做旦本，由正末一人主唱
的叫做末本。经过对现存元杂剧剧本的分析，我们认为所谓的“一人主唱”可以
分为以下几种情况：

一是由一个角色（或旦或末），扮演一个人物，这个人物每折都是主唱。例
如，《包待制三勘蝴蝶梦》中，每折主唱角色都是正旦，主唱人物都是正旦扮演
的王母，这就叫做一人主唱的旦本戏。再如《温太真玉镜台》中，每折主唱角色
都是正末，主唱人物都是正末扮演的温峤。

二是主唱角色不变，主唱人物变换。这种情况在现存元杂剧中，虽然不是很
多，但足以引起我们的重视。这种情况的具体体例是这样的，以旦本戏为例，每
折主唱的都是正旦，但是正旦在每折扮演的是不同的人物，人物虽不同，角色不
变化。这样一来，既不违背一人主唱的旦本戏原则，又能更换主唱人物，给人物
更多的表现空间。例如《张生煮海》，第一折有“正旦扮龙女引侍女上”，第二折

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第83页。

又出现了“正旦改扮仙姑上”，一个角色分别饰演了剧中两个人物。具体到末本戏亦然，例如《关大王独赴单刀会》中，第一折有“正末乔公上”，到了第二折又出现了“正末扮司马徽领道童上”，到了第三折变成“正末扮关公领关平、关兴、周仓上”，而最后一折又是“正末关公引周仓上”。这里我们依据扮演主唱人物演员的变化情况将其进行再分类：首先是演员不变的。以旦本戏为例，也就是说，每折戏的主唱人物虽不同，但他们都是由同一个正旦演员扮演（末本戏则由同一个正末扮演），由该演员一唱到底。以《张生煮海》为例：在第一折里，正旦扮演龙女，而在第二折则出现了，“正旦改扮仙姑”，有“改扮”一词，我们推测这里应该是同一个正旦演员，先前扮了龙女，这里上场扮作仙姑，所以才叫做改扮。还有就是正旦先前扮演的人物龙女，在第二折，仙姑主唱的戏里面并没有出场，我们认为这样的安排，并不仅仅是剧情的需要或者巧合，而是主唱人物是由同一个正旦扮演的，所以无法进行同台分身，只能让另一个主唱人物“隐去”。这种类型，对演员的要求非常高：不但要有一人一唱到底，完成庞大任务量的功力，还要有驾驭不同身份性格人物的能力。另外一种与此相对应，演员是变化的。也就是说不论正旦还是正末，只要扮演的剧中人物变化了，正旦或者正末演员也跟着变换。一个戏班子，不可能只有一个正末或者正旦演员，可能都有好几个，他们轮流登场成为主唱。每折戏主唱人物不同，相应的演员也不同。这种情况可以称之为“一个角色一唱到底”，以《钱大尹智勘绯衣梦》为例：在第一、二、四折里，正旦都扮演王闰香，而在第三折有“正旦扮茶三娘上”，这一折里面，茶三娘成为主唱人物，但是主唱角色依旧是正旦。依据元杂剧连场戏的形式，这样频繁的变换主唱人物的做法，对于同一个演员来说是比较有难度的，如果由戏班里的其他正旦扮演则更加合情合理，因为虽说都是正旦，但毕竟不是同一个人物，换一个面孔来扮演不同人物的做法也是符合观众审美要求的。这样既符合元杂剧规则，还能给主要演员足够的休息和缓和的时间。

正旦、正末主唱，是元杂剧演出的一个重要程式。

当然，也存在一些主唱角色变换的情况。通过对现存元杂剧的分析发现，这种主唱角色变换的情况也有两类：

一类是一唱到底的主唱角色不再仅仅是正旦或者正末，而是正旦与正末相间演唱。以《张生煮海》为例，第一折由正旦演唱，第二折虽然正旦改扮成了仙姑，

但是依然是正旦主唱(正旦扮作仙姑)，第三折是正末唱，而最后一折依然是正旦演唱。这种情况其实只是对正旦、正末主唱的稍作变通。

二是，诸角色相接演唱，正旦或者正末主唱之外，其他小角色也参与演唱。例如末本戏《薛仁贵荣归故里》，本事正末主唱，但第三折开始却有：“丑扮禾旦上唱”，丑唱完【双调·豆叶儿黄】之后，才有正末接着唱；又如《罗李郎大闹相国寺》本是末本戏，第三折开始，却由甲头唱了【商调·金菊香】一节，后来正末才接着演唱；旦本戏《望江亭》，本是正旦主唱，而第三折最后一段【马儿鞍】一节，却由稍公、张千、杨衙内等众人每人唱一句，相接完成演唱。将众人发现被谭记儿巧计所骗后的无奈窘态表现的淋漓尽致，他们的演唱既能逗乐，也能让观众感觉大快人心，更能将整部戏的气氛推向高潮。

但是，这种情况的出现，并不能抹杀元杂剧正旦、正末主唱程式的存在。首先，这种情况不多。其次，即便有小角色参与了演唱，整本戏总有一个主唱在里面，这依然没有违背元杂剧一人主唱的原则，也就是说不管怎样变换，总有一个角色的戏份是相对其他角色较多的，例如一本戏，正旦演唱了三折，正末演唱了一折，这部戏剧当然还是叫做旦本戏。其次，其他非主唱人物尤其是小角色的演唱曲目是有特别类型的，他们演唱的必定是一些小曲目，曲子短小，相应的篇幅也较小。这种改变主唱角色的做法有其值得肯定之处，它不仅能给主唱人物足够的调节时间，更是元代杂剧作家为了调节舞台演出一人主唱形式的单调性而有意为之。

有一点值得我们重视，这种不同角色相间演出的情况，多出现在元中期以后，特别是在元末明初时期。这大概是后期的元杂剧作家们已经注意到一人主唱形式之弊端：让主唱人物压力过大；令同一本杂剧中同样起重要作用的人物没有展示唱功的余地，而只能通过宾白来表达的方式。打破一人主唱的模式，既是杂剧艺术发展到中期之后，自身艺术发展的需要，也是广大观众在观看杂剧的过程中，慢慢生发出的审美要求。

四、下场模式

下场诗与上场相对应，是人物下场的时候要吟诵的，吟诵完下场诗歌之后，人物下场。通过对元杂剧现存剧本的情况分析，我们对下场诗歌也有了一个新

的认识。首先是下场诗的适用角色问题。我们认为，并不是每个角色下场都有下场诗，主唱人物，正末或正旦，下场不需要下场诗，唱完之后便可下场（此种例子繁多，不再列举）；一些小角色参与了即将下场时的演唱，也不需吟诵下场诗，唱完即可下场，如《包待制三勘蝴蝶梦》第三折结尾，由丑扮演的王三此时参与了演唱，唱完遂下场；一些无关紧要的零碎角色下场，亦不需要下场诗，如《包待制三勘蝴蝶梦》中，葛彪、张千等人下场并无下场诗，其他剧中类似如卜儿、茶博士等角色下场一般情况下也不需要下场诗。其次，是下场诗的使用位置问题。因为人物下场并不一定只是在每折结尾，所以相应的下场诗歌也不会拘于仅仅在每折结束时使用。（顾肇仓《元代杂剧》就认为：在一折将结束时，剧中人物有时念四句诗，然后下场。^①），故，我们认为，只要是适用下场诗的人物即将下场，都可以吟诵下场诗。如《邓夫人苦痛哭存孝》第二折一开始便是李存孝的登台下场过程，有“我本是安邦定国李存孝，今日个太平不用旧将军。（下）^②”之句，随后主唱人物登场，第二折的演唱才正式开始。第三，是下场诗歌的作用。如果与前文所述上场诗歌比较，不难发现，与上场诗歌介绍人物身份不同，下场诗主要是介绍故事情节，用来衔接下文发展的。如《邓夫人苦痛哭存孝》第三折，李克用误信谗言，打算派人将李存孝“惩治”时候吟诵到：“家将英雄武艺全，番官猛烈敢当先；拿住存孝亲杀坏，血溅东南半壁天！”^③然后“同下”。通过这首下场诗，交代出李存孝即将遇到的危机情况，从而引出下文的故事发展。

五、断喝、断词收场模式

杂剧演出到了一部戏将要结束的时候，便会有一个身份比较重要的人物出场，对剧中人物是非功过进行或褒或贬的评断，也可以说是对整部戏做一个总结性发言，起收场作用，其后该戏结束。这种收场在杂剧中有两种称谓，一是称之为“断喝”、“断”、“断了”；据吴承学对唐代判文文体流变及对叙事文学文体之影响研究，元杂剧中的“断”，原是在唐代判文文体的影响下演变而来^④。而唐代判文多是官员、皇帝对案件所下的判决，据此，我们认为，在元杂剧中，将结尾

^①顾肇仓《元代杂剧》，北京：作家出版社，1962年，38页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第12页。

^③王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第13页。

^④吴承学《唐代判文文体及源流研究》，《文学遗产》，1999年，第6页。

评判称之为“断出”、“断了”、“断喝”的杂剧多与公案有关，（或者最后出场的下断人物是皇帝、官员的，也用“断喝”，“断出”。）王季思全元戏曲选关汉卿杂剧共18种（不包括残曲），其中牵涉公案情节的5种，结尾都用“下断”来进行收场，二是被称之为“词云”、“诗云”的，这类是剧中人物通过吟诵诗、词甚至是顺口溜的方式，对全剧进行褒贬评判，对剧情做最后观照。仍以全元戏曲中关汉卿的戏曲为例，18种中以“词云”、“诗云”结尾收场的有9种，且这9种故事情节均与公案无关。这一类情况下，人物往往吟诵完就下场，所以我们认为这类“总结性的发言”也同时在剧中担当下场诗的作用。这两种情况，收场方式虽然不同，但在杂剧演出的位置却是一样的，大多均是在题目正名之前，杂剧的最后煞尾曲之后，收场通过“断喝”或者“词云”、“诗云”完毕之后，这部戏正戏部分就要结束。

下面就针对以上两种收场模式，举例说明。

《窦娥冤》属于公案戏，第四折结尾便有窦天章“听我下断”之语：

（窦天章云）唤那蔡婆婆上来。你可认得我麼？（蔡婆婆云）老妇人眼花了，不认得。（窦天章云）我便是窦天章。适才的鬼魂，便是我屈死的女孩儿端云。你这一行人，听我下断^①：张驴儿毒杀亲爷，估寡妇，合拟凌迟，押付市曹中，钉上木驴，剐一百二十刀处死。升任州守栲杌并该房吏典，刑名违错，各杖一百，永不叙用……（词云）莫道我念亡女与他灭罪消愆，也只可怜见楚州郡大旱三年。昔于公曾表白东海孝妇，果然是感召得灵雨如泉。岂可推诿道天灾代有，竟不想人之意感应通天。今日个将文卷重行改正，方显的王家法不使民冤。

题目 秉鑑持衡廉访法

正名 感天动地窦娥冤

《杜蕊娘智赏金线池》：

石府尹（词云）：韩解元云霄贵客，杜蕊娘花月妖姬，本一对天生连理，被虔婆故意凌欺。擔閣的男游别郡，抛闪的女怨深闺；若不是黄堂上卿施巧计，怎能够青楼早遂佳期^②。

题目 韩解元轻负花月约 老虔婆故阻燕莺期

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第210页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第129页。

正名 石好问復任济南府 杜蕊娘智赏金线池

这两例都是收场在题目正名之前的，亦有收场在煞尾曲之前的，也即收场后有煞尾曲，然后才是题目正名。如《包待制三勘蝴蝶梦》中，包拯的“下断”便是在煞尾曲之前。此处不再累举。

六、散场

收场结束，人物下场，这只是意味着整部戏的正式结束，并不代表整个演出的正式结束，因为有不少杂剧在收场之后尚有散场、或者打散。例如元刊本《古杭新刊的本关大王单刀会》就有“散场”：

【沽美酒】鲁子敬没道理，请我来吃筵席，谁想您狗行狼心使见識，偷了我衝敌军的军骑，拿住也怎支持！

【太平令】交下麻绳牢拴子，行下省会，与愛杀人勇烈关西，用刀斧手施行可忒到为疾。快将斗来大铜鎚准备，将头梢定起，大口口掂只打烂大腿，尚古自豁不尽我心下恶气！

其后才是题目正名，徐扶明认为散场是杂剧表演者们给观众最后调节情绪的小节目，有奉送节目送观众最后散场的意味。

总之，通过以上总结，元杂剧舞台表演从冲场到上场诗上场，再到一人主唱的形式，到人物下场，最后收场，散场……其表演的程序程式化已一目了然。

第三节 元杂剧舞台表演科范之程式化

一、科范分类

“科范”也称“科泛”、“格范”。原指有例可循的规范。元陆友仁《研北杂志》：“庐山道士黄可立言曰，寇谦之之醮策，杜光庭之科范，不如吴筠之诗。^①”

《雍熙乐府》卷四《弟子收心》散曲，有“关目儿耐心听，科范从头讲”。用在戏曲中，专指表演的规范。发展到后来，“科泛”或省称为“科”，成为杂剧剧本中的一种动作提示，演员们见到什么样的“科”，就要按照既定的规范做出相

^①齐森华、叶长海《中国曲学大辞典》，浙江：浙江教育出版社，1997年，第820页。

应的动作。徐渭《南词叙录》具体解说：“科者，相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类，身之所行，皆谓之‘科’。”所以说，“科范”在元杂剧中有几层含义。一种是对演员的动作、表情的提示。例如《邓夫人苦痛哭存孝》第一折中，周德威受邀到李克用府上，卒子引见说“有请”后，便有“做见科”提示，随后才有周德威云“元帅，周德威来了也”，可见，这里“做见”是饰演周德威的演员要做的一个表演动作，联想古代人见面礼节，先行礼，后说话，我们认为这里应该是受邀人周德威做完见面礼动作之后，才说白。而在具体演出中，是对人物动作表情的说明。如《邓夫人苦痛哭存孝》第一折中，还有“李存信把盏科”、“做悲科”等。科范的作用首先是饰演剧中人物的需要，能够起到丰满人物形象，推动故事发展的效果。其次才是表演的需要——剧中演员的舞台动作是艺术化了的，与现实生活的真实动作存在似与不似的关系，是带有表演性质的舞台动作。因此我们将这一类科范归之为“非纯表演性质的科范”。在元杂剧剧本中，这一类科范数量最多，种类最繁。以《感天动地窦娥冤》为例，短短的四折戏，剧本为饰演窦娥的正旦规定的科范动作便有二十处之多，有父亲窦天章弃她而去时的[正旦做悲科]；有窦娥对张驴儿无耻要求做坚决反抗的[正旦做不礼科]、[正旦推跌科]；有刑场上窦娥跪求刽子手满足她最后心愿的两次[正旦再跪科]；亦有窦娥死后变成鬼魂向父亲诉求帮助时锲而不舍的三次[魂旦弄灯科]。这些繁复、细致入微的动作提示，让窦娥的形象栩栩如生，演员通过做这些表情、动作，有效塑造了窦娥的舞台形象，也将窦娥的悲剧推向高潮，让台下观众与台上窦娥同悲共苦，达到感天动地的悲剧效果。

还有一类科范是纯表演性质的。这一类科范主要是为了展示戏剧表演的艺术性、杂剧演员的“真功夫”，赚取观众喝彩的，也即杂剧中的“舞蹈”和“武功”，是“舞”美与“武”美的科范表演。例如，《唐明皇秋夜梧桐雨》中：“[安禄山起谢云]谢主公不杀之恩。[做跳舞科][正末云]这是什么？[安禄山云]这是胡旋舞。[旦云]陛下，这人又锉矮，又会舞旋，留着解闷倒好。^①”胡旋舞是唐代盛行的舞蹈之一，以快速灵活旋转著称，这里[做跳舞科]无疑便是对演员要跳出这一舞蹈的提示。除此之外，该剧第二折中有：“[高力士云]请娘娘登盘演一回霓裳之舞。[正末云]依卿奏者。[正旦做舞]……[旦舞科]^②”这里的动作指示，便

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第489页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第497页。

是要正旦表演霓裳羽衣舞，霓裳羽衣舞是唐朝歌舞的集大成之作，杂剧演员也可通过这一表演展示自己的舞台功夫，增加戏剧舞台表演的可观赏性。另外是“武功”的表演，一是对打之类的“武功”表演，两人对打的，《虎牢关三战吕布》中：[二人交战一合科]^①，展示战争场面多人混战的，《刘玄德独赴襄阳会》楔子中[四将做混战科]^②；这种对打的“功夫”在戏曲艺术中有个专门的术语，叫做“把子功”，“旧时戏曲舞台上的兵器道具统称为‘刀枪把子’，训练演员使用兵器道具对打的基本功，即称为‘把子功’^③”。再有就是个人“武功”表演的，在元杂剧中比较常见的就是“打筋斗”了。如杂剧《西游记》中有[行者做筋斗下来拜谢科]^④、[行者做一筋斗下]^⑤。再如杂剧《同乐院燕青博鱼》中有“[做打杨衙内科][杨衙内打筋斗科]^⑥”，“打筋斗”在今天的戏曲艺术中名为“毯子功”，因需要在有毯子的地方练习而得名。“打筋斗”在元杂剧武功表演中非常重要，常常被元代人拿来作为衡量杂剧演员“武功”的一个标准，例如陶宗仪《南村辍耕录》中就称赞杂剧艺人因长于筋斗而被后人“宗之”的。有“教坊色长魏、武、刘三人鼎新编辑。魏长于念诵；武长于筋斗；刘长于科泛，至今乐人皆宗之。^⑦”还有人对一些筋斗打得不好的杂剧演员进行批评、讥笑的：“……做不得古本酸孤旦，辱末煞驰名魏、武、刘。刚道子世才红粉高酒楼，没一个生斜格打到二百个斤斗。^⑧”等等，由此可见杂剧中的“打筋斗”表演是一项有一定难度的专业技艺，可想而知，它在增加杂剧舞台表演可观性上的作用。

元杂剧中还有一类类似于今天“特效”的舞台提示，也应该归入“科范”的范畴，这一类科范是对舞台后台人员需要作出相应舞台效果的提示。如《山神庙裴度还带》有[庙倒科]^⑨，舞台之上，空间有限，不可能真造一座庙在舞台之上，更不可能真让一座庙宇轰然倒塌，这里的[庙倒科]便是提示后台人员，此时应该作出类似庙倒的特效；同样在《破幽梦孤雁汉宫秋》中多次出现的“雁叫科”，也是后台工作人员在这里配合故事的悲凉情节，模拟雁叫的凄凉之声，为的是增

^①王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第432页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第604页。

^③齐森华、叶长海《中国曲学大辞典》，浙江：浙江教育出版社，1997年，第827页。

^④王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第445页。

^⑤王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第445页。

^⑥王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第485页。

^⑦[元]陶宗仪《南村辍耕录》，北京：中华书局，2004年，第306页。

^⑧[元]高安道《嗓淡行院》，见隋树森编《全元散曲》，北京：中华书局，1964年，第1110页。

^⑨王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第281页。

加凄婉气氛，更令观众为之动容。再有窦娥冤里面的[内做起风科]^①、梧桐雨中的[内做鸚鵡叫科]^②等等，都是专为戏剧舞台表演起辅助作用而设的舞台特效。

元杂剧的科范，在杂剧舞台表演中的作用举足轻重，演员在舞台上一颦一笑、一举一动无一不是科范。作为动作提示，它正是舞台表演将戏剧故事从静态搬演成动态的关键，甚至仅通过剧本的人物科范，我们就能了解人物性格，推断故事发展。作为杂剧表演主体部分，科范同样是具有程式化特征的。首先从名称上来看，科范本意就有法式、规范、范式的意思，这正与程式化的内涵异曲同工。冯沅君在《古剧说汇》中说：“‘科范’既等于科，自然它与‘科泛’当为一事。这两个音近意同的术语到底哪个是正的？我们以为‘科范’较长，其说凡三。就字义论，范训法；训模。在水曰法，在木曰模，在竹曰范，三者含义大同小异。范与法又属双声。所以科范犹言科法，意盖谓剧场上各脚色动作的法则。”^③而《说文》中则曰：“式，法也。”科范是舞台动作表演的规范，而这些规范了的动作体现的正是程式化。在宋元南戏《宦门子弟错立身》中就说到“完颜寿马”要学杂剧，自称“学那刘耍和行步迹^④”，为什么一个行步迹，还要向别人学习呢？说明戏剧舞台之上，即便是一个步法的表演是有套路、有章法的；再如今天常讲的“四功五法”、“身法”、“步法”、“打法”无一不在印证戏剧表演作为一种舞台艺术在表演方面的程式化特征。其次，科范表演的虚拟性，也要求它必须有一个外在的可以约束的规范、程式。元杂剧的科范，都是舞台上演员通过自己的虚拟表演来实现的。如《钱大尹智勘绯衣梦》中多次出现的“跳墙科”；《感天动地窦娥冤》中的“祇候打正旦，三次喷水科”、“刽子做开刀，正旦倒科”；《虎牢关三战吕布》中“刘末跚马儿上”、“关末跚马儿上”等等提示中的这些动作，在舞台表演的实际情况中，如果没有虚拟表演是不可能实现的。不仅如此，舞台上诸如上下马、开关门、甚至是穿针引线的一些细小动作也无一不是通过虚拟来实现的。这些虚拟的动作原是来自于生活，但又是对生活当中实际动作的艺术提炼，将现实的动作赋予了艺术的美感，以开关门动作为例，现实当中也许每个人开关门动作都不一样，但是这些动作经艺术家们的加工提炼，被去除个别，保留一般，这样我们看到舞台上的就是开关门动作的主干，最简练、且最易让观众明白。那么

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第201页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第492页。

^③冯沅君《古剧说汇》，北京：作家出版社，1956年，第85页。

^④王季思《全元戏曲·九卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第197页。

这个凝练的动作无疑将被众多表演者采用，这就形成了这个动作的程式表演。科范的虚拟性决定了其必须具有一定既定的程式性。

二、不同类型科范的程式化体现

那么科范的程式化又体现在哪些方面呢？

一是一般舞台表演动作即生活动作表演的程式化。日常动作的程式化在元杂剧中当然有很多，举几例说明。

我们今天不可能看到元杂剧的舞台表演科范，但是一些笔记野史著作还是给了我们佐证。如《青楼集》中《赛簾秀》一篇：“朱簾秀之高弟，侯耍俏之妻也。中年双目皆无所见，然其出门入户，步线行鍼，不差毫发；有目莫之及焉。声遏行云，乃古今绝唱。^①”这里讲到朱簾秀表演技艺超群，即使是在双目失明的情况下，表演“出门入户”、“穿针引线”依然是不差毫发。那么这里的“不差毫发”又从何说起呢？看来，舞台上的穿针引线动作已经是具有一定规范化的动作了。只有这样，元代的观众才能理解，才会称朱簾秀对程式“不差毫发”的表演为上乘技艺。作为动作提示，“××科”的作用是提示表演者作出相应动作，而同时观众也得能理解这个动作，那么在演员表演和观众理解之间就必定有一个既定的规范，有一个沟通的桥梁，这便是动作科范的程式化。以今天京剧的一个表演动作“开门”为例，古代的门是左右两扇，且门后有一个门栓，所以这个开门的动作就可以分解为：先打开门栓，拉开一扇门，然后再拉开另外一扇门。这便是开门这个动作的程式了，不难发现，程式化就是将虚拟的生活动作规范化，从根本上来讲，它是来自于生活的。所以以此类推，元杂剧表演要完成台上台下的完美沟通，舞台上的动作无疑都是来自于生活，且是被加工处理过的动作。这些动作的程式化基准就是现实生活当中的真实动作模式。当是以生活中动作为基准，以优美的艺术化为目标，经多人之手，最终凝练而成的艺术表演范式。同时众多的动作提示以及说白，也给我们分析元杂剧舞台表演的日常动作程式化提供了参考。如《魔合罗》第四折中，张千奉命到刘玉娘家拿魔合罗：“[正末云]张千，与我取（魔合罗）将来。[张千云]理会得。[做行科云]我出的这门来，到这醋务巷问人来，这是刘玉娘家里。我开开这门，家堂板上有个魔合罗，我拿着去。出

^①[元]夏庭芝《青楼集》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第26页。

的这门，来到衙门也。^①”在这段文字中，张千的“行科”、两次出门、两次进门，还有一次开门的动作均是对生活中真实动作的艺术提炼，依据古代房屋门口均有门槛的实情，以及今天京剧舞台表演进门、出门的程式表演，我们认为这里的动作应该包括了提起裤脚、抬脚、迈入这几个步骤。只有表演者在舞台上按照程式做出这些动作，观众才能心领神会。戏剧才能完成“演”的使命，实现文本故事与观众的沟通。当然，有了程式化，舞台动作才能生动有趣具有美感。

一些步法的表演应该也是具有程式的。例如上文提到的张千的“行科”，我们不妨分析下当时的情景，正末审案需要令张千去取魔合罗，张千走路应以快为主，且有出门、进门的循环，所以应不会离开戏台中央太远，因此这个快走、环走的科范的程式就容易勾勒了。

二是场面表演中科范的程式化。在元杂剧剧本当中，表现某个场面的情节当然也非常之多，在这里我们重点研究几个科范程式化比较明显的场面。首先就是战争场面中科范的程式化。主要是两军对战。程式是大抵先通报姓名，调阵子，正式打斗开始。其中的“调阵子”环节，同样是有程式的。

《刘玄德独赴襄阳会》中，楔子一部分，曹仁与张飞见面互相通报姓名之后，即有“某乃张飞是也。量你何足道哉，操鼓来，某与你交战[调阵子一遭科]^②”，然后，两人开战。再如《尉迟恭单鞭夺槊》第三折中，“（单雄信赶上科，云）段志贤及早下马受降！[调阵科]^③”；后文还有“那里走将这个卖炭的来？这厮割马单鞭，量你何足道哉！（尉迟云）单雄信休得无礼！[做调阵科]^④”，接着二人开打。《虎牢关三战吕布》第二折楔子中有“（吕布）[做调阵子科][孙坚云]我近不的他，走了罢。^⑤”再如《萧何月夜追韩信》第四折开始“踏竹马儿调阵子上^⑥”。纵观以上情节，不难发现，“调阵子”乃是两军对垒时，某方对抗进攻的排兵布阵之法，是程式化的兵将调度。这从宋代孟元老的笔记《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》中可以得到佐证：“有花妆轻健军士百余，前列旗帜，各执雉尾蛮牌、木刀，初成行列，拜舞互变开门夺桥等阵，然后列成偃月阵。乐部复动蛮牌令，数内两人出阵对舞，如击刺之状……引百余人，或巾裹，或双髻，

^①王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第701页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第604页。

^③王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第401页。

^④王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第402页。

^⑤王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第420页。

^⑥王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第638页。

各着杂色半臂，围肚看带，以黄白粉涂其面，谓之‘抹脸’。各执木棹刀一口，成行列，击锣者指呼，各拜舞起居毕，喝喊变阵子数次，成一字阵，两两出阵格斗，作夺刀击刺之态百端^①”。其中，不但有军士，亦有兵器，且“偃月阵系象形而得名，自唐则为著名战阵之布。”^②这些都告诉我们，早在宋代的百戏中，战场上的布阵之法已被广泛搬演到了舞台之上，这种“布阵”、“变阵”在舞台表演上已初具规模范式。而这两场不同的表演，又让我们联想到了杂剧舞台的两军对峙调阵子，两者情景是何其相似。元杂剧舞台之上的调阵子该是引用百戏中这些变阵表演而来，更何况，百戏本就是元杂剧的一个近源，因此我们认为，元杂剧战争场面中调阵子的科范表演程式化正类似于此。

还有一类就是战争场面中需要骑马上场的科范、战争场面中打斗的科范，都应当是程式化了的。多部元杂剧中需要骑马上场的人物，剧本的提示都均为“跣马儿上”、或者“骑竹马上”、“骊马儿上”，如元杂剧《萧何月夜追韩信》第二折开始有“……[等萧何云了][正末背剑踏竹马儿上，开]^③”；《虎牢关三战吕布》第一折中有：“[袁绍同曹操、净孙坚跣马儿领卒子上]^④”，等等。据《孤本元明杂剧》中《虎牢关三战吕布》的“闯关”，除规定人物衣着、帽式、胡须等有相应固定样式外，还对这类需要骑马上场的人物，进行了上场的程式规定：“袁绍、曹操、孙坚、卒子又上（同前骊马儿）^⑤”，因此断定这里应该有固定的借助道具上场的程式。既然不会有真马出场，那么骑马上场的动作就应该是表演者借助道具和骑马的虚拟动作组合完成的，具有程式化的特点。同样，在这些战争场面的杂剧中，有众多“打科”、“混打科”，如《虎牢关三战吕布》中的“二人交战一合科”^⑥；《刘玄德独赴襄阳会》楔子中的“四将做混战科”^⑦等，也应当是有一定程式的。试想，台上演员如果不讲程式，左右上下，噼里啪啦乱打一通，台上演员乱成一片，台下观众胆战心惊，这戏剧表演还会有何美感可言？再者，这些被称之为“把子功”的打斗表演，在今天就有“大刀枪”、“快枪”、“十八棍”、“三十二刀”等成套的组合动作^⑧。且打斗中战败一方的枪刀要怎样处于下风等，

^①[宋]孟元老等《东京梦华录》，北京：中国商业出版社，1982年，第47页。

^②[宋]孟元老著、伊永文笺注《东京梦华录笺注》，北京：中华书局，2007年，第692页。

^③王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第629页。

^④王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第403页。

^⑤《孤本元明杂剧·三战吕布》，北京：中国戏剧出版社，1957年，第24页。

^⑥王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第432页。

^⑦王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第604页。

^⑧参考齐森华、叶长海《中国曲学大辞典》，杭州：浙江教育出版社，1997年，第827页。

都是有套路的，因此这里战斗场面的打斗也是有套路、按程式的。

其次是公案戏，公堂办案场面表演科范的程式化。《包待制三勘蝴蝶梦》第二折开场，包待制欲升堂办案，先有“[张千领祇候排衙科]在衙人马平安！喏！”^①然后包待制才出场说道“咚咚衙鼓响，公吏两边排。张千吩咐司房，有合签押的文书，送来老夫签押。”^②这短短的文字里面包含着元代公堂断案的程式。首先，升堂前有“咚咚衙鼓响，公吏两边排”的“排衙”，接着有类似张千身份的人来“喝”，喝的内容多似“在衙人平安”之类的，接着包待制令张千呈文书断案，这之后正式办案才开始。而在《包待制智勘灰阑记》第四折中，相同的表演程式再次上演：“[冲末扮包待制引丑张千、祇候上][张千喝云]喏，在衙人马平安，抬书案。”^③这里的“抬书案”的意思也正是上文所说的“呈文书”。

类似的办案场面程式化表演还有很多，这里不再一一列举。这些鲜明的办案程序是对元代现实生活中办案情节的搬演，其程式化的表演完全脱胎于母体——现实生活的程式化。这在明代何孟春《余冬叙录》中可以得到例证：“今日承元之后”，“官府升堂公座，輿皂排衙，独引声称揖，岂非唱喏之谓欤。”^④如果说这还不足以体现杂剧表演艺术本身的科范程式化的话，那么我们不妨将这些办案程式分解，不难发现组成在这些场面表演的科范也是程式化的。一是“排衙科”，这一科范，前文已述，该是“咚咚衙鼓响，公吏两边排”；二是内容相似的“喝”与“抬书案”。后两者合在一起叫做“喝擻箱”，喝，正是升堂吆喝之类，而“擻箱”古代是指装有文书的箱子，抬上公堂以便官员判案。而这一名词在元杂剧中也是常见，如《救风尘》第四折，周舍被赵盼儿巧计骗了个“尖担两头脱”，上告官府，郑州李公弼升堂办案：“小官郑州守李公弼是也。今日升起早衙，断理些公事。张千，喝擻箱”^⑤；再如《感天动地窦娥冤》拷问升堂办案“下官楚州太守拷问是也。今早升厅坐衙，左右喝擻厢。[祇候吆喝科]”^⑥；同剧第四折窦天章升堂：“今早升厅坐衙，张千喝擻厢者。[张千吆喝科，云]在衙人马平安！抬书案！”^⑦所有这些构成了元代公案戏科范表演的程式。

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第35页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第35页。

^③王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第591页。

^④[明]何孟春《余冬叙录》，《四库存目丛书·子部》，第101册。

^⑤王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第106页。

^⑥王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第194页。

^⑦王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第207页。

元杂剧中科范的其它程式化表现还有不少,如神仙道化剧中升仙场面表演的程式化;科举高中场面的程式化,以及官员出行、彩楼招亲场面科范的程式化等等。这些科范的程式化,通过对现实生活的艺术搬演,用定式的规范化程式为观众再现近似真实的场面,渲染戏剧发展特定场面的气氛,对增加戏剧舞台表演的表现力、感染力起到了重要的作用。

第四节 元杂剧舞台表演台词之程式化

一、人物上场诗的程式化

元杂剧舞台表演在台词设置方面的程式化,主要体现在大量雷同台词的使用上。这也可以分为以下几类:首先是相同或者类似身份人物出场时,日常生活台词的雷同。一个是上场诗的雷同。正如本章第二节所说,元杂剧中身份相似人物的出场诗歌几乎是完全相同的,例如:

关汉卿《望江亭》中的杨衙内上场:“花花太岁为第一,浪子丧门世无对。普天下无处不闻名,则我是权豪势宦杨衙内。”^①

李文蔚《同乐院燕青博鱼》中杨衙内上场:“花花太岁我为最,浪子丧门世无对。满城百姓尽闻名,唤做有权有势杨衙内。”^②

郑廷玉《宋上皇御断金凤钗》中杨衙内上场:“花花太岁为第一,浪子丧门世无对。街下小民闻吾怕,则我是势力并行的杨衙内。”^③

无名氏《包待制陈州糶米》中刘衙内上场:“花花太岁为第一,浪子丧门世无对。闻着名儿脑也疼,则我是有权有势刘衙内。”^④

无名氏《十探子大闹延安府》中庞衙内上场:“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。”^⑤

无名氏《鲁智深喜赏黄花峪》中蔡衙内出场:“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。”^⑥

观察这些人物的上场诗,这些权豪恶霸式的“衙内”虽然出自不同作者的不

^①王季思《全元戏曲·一卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第137页。

^②王季思《全元戏曲·三卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第110页。

^③王季思《全元戏曲·四卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第14页。

^④王季思《全元戏曲·六卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第88页。

^⑤王季思《全元戏曲·七卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第50页。

^⑥王季思《全元戏曲·七卷》,北京:人民文学出版社,1999年,第77页。

同作品，却因身份地位品行相似，其上场诗的雷同程度已经达到了近乎抄袭的地步，只要这一类恶徒上场，就要通过这些上场诗亮明身份，体现出鲜明的程式化特点。细究这些上场诗歌，寥寥几句便能将“衙内”们依仗权势目无王法、欺压百姓、横行霸道、令人发指的恶徒嘴脸刻画无疑，这几句相似的出场诗几乎成为刻画这类角色的“四句箴言”，台词的刻画力度，最终增加的是舞台表演上演员的表现力，观众只要听到人物念这些上场诗歌，便能断定这些人物角色的“衙内”特征，程式化的台词又一次促成了舞台表演与观众欣赏之间的完美沟通。也难怪剧作者们会冒着抄袭的嫌疑，去照搬、去借用。

元杂剧中这种出场诗的雷同并不单体现在“衙内”身上，其他一些相同或类似角色出场也多有念诗雷同的程式化现象。例如清官包拯因断案出场，不管何种剧目，他的上场诗总是相差无几。

关汉卿《包待制三勘蝴蝶梦》和《包待制智斩鲁斋郎》杂剧中，包拯上场诗均为：“咚咚衙鼓响，公吏两边排。阎王生死殿，东岳摄魂台。”^①

李潜夫《包待制智勘灰阑记》中包拯上场诗：“当年亲奉帝王差，手揽金牌势剑来。尽道南衙追命府，不须东岳吓鬼台。”^②

关、李二人杂剧都将包拯比作活阎王，而将他审案的衙门比作生死殿、摄魂台。包拯的铁面无私由此可见一斑。这些程式化的台词刻画了包拯秉公办案，不畏权势的形象特征。相信，即便演员不着特定的包拯的衣装头面，仅凭这几句上场诗歌，就可以让观众会心一笑了。

其他人物，如《窦娥冤》中的蔡婆婆，《温太真玉镜台》中倩英母，《秋胡戏妻》中的秋胡母等老妇人，其上场诗则多为或近似为“花有重开日，人无再少年。休道黄金贵，安乐最值钱。”还有如不同剧目中的官员、小商贩、武将等角色上场，其上场诗歌也都因身份的类似而体现出规范的程式化特点。

剧作家通过程式化的台词安排，用最简洁有效的方法刻画人物形象，渲染舞台气氛，增加了舞台人物、环境的表现力与感染力，让演员在舞台上瞬间完成对人物形象的初步塑造。

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第35页。

^②王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第591页。

二、人物说白的程式化

再一个就是相似人物台词说白的雷同。我们注意到在元杂剧中，身世遭遇相似的人物用于演说自己身份的说白，总是出奇的相似。《赵盼儿风月救风尘》中宋引章之母说白为：“老身汴梁人氏，自身姓李。夫主姓宋，早年亡化已过。止有这个女孩儿，叫做宋引章。”^①《董秀英花月东墙记》中秀英之母：“老身姓刘名节贞，乃刘太守之女，董府尹之妻。不幸府尹告殁，只生得一个女孩儿，唤作秀英。”^②《崔莺莺待月西厢记》中崔母：“老身姓郑，夫主姓崔，官拜前朝相国，不幸因病告殁。只生得个小姐，小字莺莺。”^③《包待制智勘灰阑记》中海棠母：“老身郑州人氏。自身姓刘，嫁的夫主姓张，早年亡逝已过，止生下一儿一女……女儿唤作海棠。”^④元杂剧中，类似这样的例子多得令人吃惊，究竟是这些故事更容易发生在父亲早亡、鲜有兄妹的女子身上呢，还是作者在故事情节设置方面有意的程式化，抑或是这样的身世使得以后故事的发生发展更为合情合理，我们不得而知。但这样雷同的身世遭遇程式化现象使人物说白的程式化成为可能。并且在这些剧目中，人物上场演说自己身世遭遇的说白，不但内容雷同程式化痕迹明显，而且语言结构也甚为相似：多为短句形式，简洁凝练，五六句之内便可道明人物身世背景，足见元代杂剧作家在提炼人物说白时所费的一番功夫。这类说白以其内容合理、结构简洁明晰久经舞台和观众的检验，得以在后来的杂剧不停的照搬、沿用，而因此渐渐固定为一种表达的程式，并最终形成了杂剧舞台表演说白的程式化特征。

其次是特殊场面中人物的语言程式化。我们在本章第三节科范的程式化中，对战争场面、审案断案场面等特殊场面中科范的程式化进行了总结，这一部分，我们将来关注下这些特殊场面戏中，人物语言的程式化特点。以战争、武斗场面中人物对话的程式化特点为例。

在古代，两军对垒时心理战是交战者常用的一个伎俩，使用者常常想要通过言语上的蔑视等方法，首先击溃对方的心理，令其“乱了方寸”，提高己方士气，以攻其不备。因此杂剧交战场面中也出现了很多“言语相激”的场景，且来看：

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第87页。

^②王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第461页。

^③王季思《全元戏曲·二卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第216页。

^④王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第566页。

《尉迟恭单鞭夺槊》中尉迟沙场救主，这时有：“[单雄信云]那里走将这个卖炭的来？这厮割马单鞭，量你何足道哉！[尉迟云]单雄信休得无礼！”^①

《刘玄德独赴襄阳会》中曹仁与张飞交战时张飞道：“某乃张飞是也。量你何足道哉，……某与你交战。”^②

《楚昭公疏者下船》中费无忌与伍子胥交战：“[费无忌云]量你到的那里，且与你斗三百合耍子。”^③

《虎牢关三战吕布》中陆谦与吕布交战有：“[吕布云]，老贼无礼，量你到的那里！操鼓来！”^④

其他如打斗场面的也多有类似的台词，如《西游记》中，哪吒与行者交战，“[行者云]量你却到得那里。[哪吒云]你欺负我？我乃八百万天兵都元帅……”^⑤

《洞庭湖柳毅传书》中，钱塘君与泾河小龙交战，“[钱塘君上云]……兀那业畜，量你到的那里！我与你交战咱。”^⑥

这样看来，在众多元杂剧交战场面的表演中，剧作家让其中一方在开战前用言语将另一方贬上一通，并且使用相差无几贬词的习惯，几乎成为元杂剧战争戏表演的惯例，而这样雷同的独白、对白的设置，也成为元杂剧舞台表演台词程式化的一大体现。

在战争戏当中台词的程式化不仅表现在开战前，即使是打斗结束后，败走一方的台词也表现出了规范的程式化特点。例如《钱塘湖柳毅传书》、《虎牢关三战吕布》、《尉迟恭单鞭夺槊》等剧中，败走一方要下场或撤出都有“罢罢罢，我近不得他”的台词（有的只是略为改动），如《虎牢关三战吕布》楔子中，孙坚与吕布交战，战败后：“[孙坚云]我近不的他，走了罢。走、走、走。[下]。”^⑦再如《钱塘湖柳毅传书》第二折中，钱塘君与泾河小龙交战：“[钱塘君调阵子科][小龙云]我近不的他，走、走、走！[下]”^⑧。显然这些败走一方台词的设置同样是程式化了的。

其他如升堂办案、彩楼招亲等特殊场面人物的台词也都体现出了程式化的特

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第402页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第604页。

^③王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第98页。

^④王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第409页。

^⑤王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第442页。

^⑥王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第737页。

^⑦王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第420页。

^⑧王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第737页。

点，我们就不再赘述。

元杂剧舞台表演程式化台词的运用，当然不排除当时日常生活语言习惯的原因；但都在相似情况下使用结构雷同、内容相近台词的现象，确实应该引起注意。我们以为故事情节的雷同程式化也是形成台词程式化的一个原因，同时，台词之所以能如公式般被作者们不断套用，其自身在塑造人物、渲染气氛、增加舞台效果方面方便高效（可以在舞台表演有限时间内发挥最佳的塑造、渲染效果）的作用，也是剧作家们宁套不造的一个原因。

总之，程式化作为元杂剧舞台表演的一个重要特征，是认识元杂剧、研究元杂剧不可或缺的一环。它从萌芽再到一代又一代剧作家的提炼修改，观众检验，日渐成熟，直到最后形成完整的套路规范，是在剧作家、戏剧演员、戏剧观众三方的共同努力下渐趋完备的。元杂剧是否会因为诸多程式化（尤其是台词、情节的程式化）表现出“千剧一面”而乏味呢？我们认为，程式化作为由来已久发展已久的戏剧艺术特征，它是与所有参与者一起成长的，它已经成为戏剧表演沟通观众的隐语，其功用不可小觑，至于台词、情节的程式化现象，我们认为这并不会削弱元杂剧主体的艺术魅力，毕竟这些也只是杂剧“末流”，且不排除这是经过后代最爱篡改古书的明人之手形成，所以对于元杂剧舞台表演的程式化，我们更多给予的是肯定。

第三章 元杂剧舞台表演之角色体系

角色也即脚色。指的是戏剧演员专业分工的类别。是根据演员所演不同的人物类型及其表演艺术上的特点而进行的划分。当“角色”一词与杂剧相关，其具体含义，总结一下一共有两种，一种是在杂剧剧本当中，此时就如《元曲百科大辞典》对其所做的解释：“记载人的籍贯、年龄、身份、履历的文件。《曲江池》四折白：‘张千，取他递的脚色来我看’”。另一种就是杂剧演员的角色分行，我们知道，戏剧发展到元代，角色体系已基本完备。其角色可以划分为：旦、末、净、杂四大类。在具体的杂剧表演过程当中，各个角色行当对应不同剧中人物，他们不仅有自己的表演特色，而且在服饰、化妆等方面，都形成了规范的程式化特点。这不仅是元杂剧的一大特点，甚至可以说是中国戏剧区别于西方戏剧的一大特征。

元杂剧角色分工体系的基本确立，是戏剧舞台表演技艺走向专业化的一个趋势，是戏剧走向成熟的标志。

第一节 角色溯源

一、角色在戏剧中的发展

“角色”一词最初的含义与戏剧没有任何关系，它最早出现在宋代，意思即为“履历”，有袁枚的《随园随笔》中“宋制百僚未参选者具脚色，似即今之投履历矣^①”为证，由此观之，角色开始只是用来做籍贯、年龄、身份地位介绍的，后来戏剧当中的角色当是吸收了原始角色能够对人进行区分的特点，将其用于戏剧表演角色行当的分类。

据宋人耐得翁笔记《都城纪胜》载：

杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。^②

这段语焉不详的记载，至少证明了戏剧的角色分工自宋杂剧已有，且各角色

^①[宋]袁枚《袁枚全集·五卷》，江苏：江苏古籍出版社，1996年，第263页。

^②[宋]耐得翁《东京梦华录·都城纪胜》，北京：中国商业出版社，1982年，第9页。

类型名称已备。那么我们推测，戏剧角色类型分工制的起源应该更早。事实上，早在唐代“参军戏”之时，戏剧表演角色分类已现端倪。参军戏以两人表演，扮官者为“参军”，扮仆从下人者为“苍鹞”，风格滑稽调笑，在唐代很有影响。这在当时的一些诗歌当中就可以找到有关例证，李义山《娇儿诗》有：“忽复学参军，按声唤苍鹞。”据李诗，参军戏已经有了两个相对的角色——调笑者与被调笑者的区分。正如王国维所说：“然至唐中叶以后，所谓参军者，不必演石耽或周延；凡一切假官，皆谓之参军。^①”参军从原来的官职名字抽离出来，变成了一类人物的名字，并最终固定为一个类似角色行当的名字。

同时，在最初的参军戏中，这两个角色除了身份地位迥异之外，别的区分尚未固定，但随着参军戏广泛流传与发展，这两个角色的形象特征渐渐被规范下来，成为“如李可及之儒服险巾，褒衣博带；崔铉家童之执筒束带，旋辟唯喏；南伶人之绿衣大面，做宣州土地神：皆所谓参军者为之，而与之对峙者，则为苍鹞^②”。显然，这里“执筒束带”、“儒服险巾”应是当朝官员的衣饰，同时在唐朝的一些诗歌当中也可以得到例证，例如在唐代诗人路德延的《小儿》诗中就有“头依苍鹞裹，袖学柘枝揜”的诗句。这样参军与苍鹞，不但分饰的人物身份固定，而且各自的装扮也规范下来，这与后来元杂剧角色分工明确，服饰装扮程式化非常类似。

虽然参军戏有了相对的两个角色，体现出了戏剧角色分工的特点，但还不能算是真正意义上的角色制，后来戏剧舞台上形成的角色制分工的依据和表现人物的范围要复杂得多。当然，凭借南宋耐得翁《都城纪胜》的杂剧角色分工记载，我们只能推断角色分工制应该早于该书的成书时间南宋端平乙未（1235）年出现，但是还难以做出更具体的推断。但在近代发现的有确切年代的宋代戏曲雕刻中，有一些相关资料：一是，发现于浙江台州市的黄岩区灵石寺塔戏剧人物雕砖。具体时间是宋乾德三年（965）年，这是现存最早的宋代戏剧人物砖雕，一共六块，其中雕刻表演人物最多不超过两人。这里显然角色制还没有形成。二是发现于河南荥阳的东槐西朱氏墓石棺杂剧线刻。上雕具体时间是宋绍圣三年（1096年），石棺的雕刻展示了一副杂剧表演图。“其表演者四人，自左至右：戴东坡巾，右手举竹竿，左手前指，似为引戏色；头上诨裹，执拍板，似为副末色；头戴高筒

^①王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第11页。

^②王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第11页。

帽，形象滑稽，似为副净角色。以上三人皆穿圆领长袍。末一人头上披长巾，二目圆睁，目上斜画八字形墨道，亦为副净色^①”。其他宋代戏剧砖雕中也有明显出现角色分工表演的，只是砖雕具体时间多不详。可以推断的是，戏剧中的角色行当表演制至少在南宋后期已完成。

二、元杂剧角色名称诸说

关于杂剧角色具体类型名称的来源，一向是众说纷纭。徐扶明在《元代杂剧艺术》中将其总结为：

戏曲脚色的各种名称……不少人作了种种解释……归纳起来，主要有四种说法。第一种是“兽名”说。生，狴也，猩猩也。旦，狽也，獾狽也。净，猱也，似豹，一角五尾，或似狐而有翼。丑，狺也，犬、狐之类。见周祈《名义考》。第二种是“反语”说。生为熟，丑为好，旦为夜，贴为帮，净为闹，末为始，外为内。见焦循《剧说》引《道听录》。第三种是“市语”说。生、净、丑、末等名，“此本金元闾谈吐，所谓鶻伶声嗽，今所谓市语也”。见祝允明《猥谈》。第四种是“外来”说。末泥来自“摩尼”（波斯摩尼教），副净是安国音乐“附茎单时”的音译，旦是从“木笪”来的，而木笪又是外来名称的音译。见徐筱汀《释末与净》和《释旦》^②。

以上几种关于角色名称起源的观点，当数“市语”说最为可靠。戏剧在民间开始流传之初，就与普通人民大众分不开，从事剧本创作的文人们也通过与市民们的广泛接触，才能创作出让老百姓喜闻乐见的戏剧作品，我们观察元杂剧不难发现，故事情节以日常小民生活家长里短为内容的就非常之多。再者，戏剧作为传统俗文学，在古代历史中一直饱受争议，常被正统文学视为艳段、末流，其一大原因就是戏剧的通俗性，因此生、末、旦作为市语而被引入戏剧当中的可能性非常大。汉代桓宽的《盐铁论》中有“胡妲”一词，明代方以智《通雅》云：“胡妲，即汉饰女伎，今之装旦。^③”旦应是“妲”的省略写法。其他如“末”，《董西厢》有“侵晨饿到合昏箇，不曾汤箇水米，便不饿损卑末”之语，说明日常生活用语中有“卑末”的自称，后来戏剧角色中的“末”可能也是由此省略而来。

^①车文明《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》，北京：文化艺术出版社，2001年，第200页。

^②徐扶明《元代杂剧艺术》，上海：上海文艺出版社，1981年，第287页。

^③[明]方以智《通雅》，《四库全书·子部·杂家》。

关于杂剧角色类型的名称来源，正如祝允明《猥谈》中说的：

生即男子，旦曰妆旦色，净曰净儿，末曰末泥，孤乃官人，即其土音，何义理之有？《太和谱》略言之。词曲中用土语何限，亦有聚为书者，一览可知。^①

实际上殊难确考。

第二节 元杂剧角色名称与分类

元杂剧在演唱方面有一个异于他剧的特点，就是一人主唱的形式。也就是说不论何种剧目，不论剧中有多少人物，在台上主唱的角色只有一个：或正旦；或正末。由上文提到的“旦”之渊源，不难想到，旦是女性演员。而相应的，末为男性演员。在元杂剧中由正旦主唱的杂剧叫做旦本戏，由正末主唱的杂剧叫做末本戏。元杂剧在很多方面都是承继宋金杂剧而来，角色体制也不例外。

我们从《都城纪胜》得知，宋杂剧已经有了末泥、引戏色、副净色、副末色、装孤五个角色。在这里各个角色的分工已经比较明确。其中，副净色“发乔”，是指副净色的主要表演是装傻、卖呆，逗人发笑。副末色“打诨”，是该角色语言幽默伶俐，通过对副净的调侃，为观众制造笑料（实际上，二者正是参军戏中的参军、苍鹞发展而来）。宋杂剧继承了唐参军戏滑稽调笑的特点，如刘攽《中山诗话》：

祥符天禧中，杨大年、钱文僖、晏元献、刘子仪以文章立朝，为诗皆宗李义山，后进多窃义山语句。尝内宴，优人有为义山者，衣服败裂，告人曰：“吾为诸馆职捋撻至此。”闻者欢笑。^②

诸如此类的滑稽剧记载还有很多，此处不再列举。依据宋滑稽剧的特点分析，其主要角色应该是能够起到滑稽调笑作用的副净和副末两角。那么杂剧发展到了元代，这两个角色发生了怎样的变化呢？

元代夏庭芝在其《青楼集·誌》中如是说：

[杂剧]则有旦、末。旦本女人为之，名粧旦色；末本男子为之，名末泥。其余供观者，悉为之外脚。有驾头、闺怨、鶺鴒儿、花旦、披秉、破衫儿、绿林、公吏、神仙道化、家长里短之类^③。

^①[明]祝允明《猥谈》，说郛续卷四十六，上海：上海古籍出版社，1988年。

^②王国维《宋元戏曲史》，上海：上海古籍出版社，2008年，第12页。

^③[元]夏庭芝《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》本，北京：中国戏剧出版社，1959年，第8页。

这里提到的杂剧角色与宋杂剧相同的只有末泥，这里末泥已经变为元杂剧的主唱人物，即“末”，其作用已经大异于宋杂剧。除此之外，《青楼集》内记载元代戏剧角色与宋杂剧相比，多出了旦、外、花旦三个。

徐沁君的《新校元刊杂剧三十种》收录了元代孤本杂剧十六种，对元代杂剧角色方面的文献保留度很高，有一定的可信性。该书共有杂剧三十种，其中的角色包括：正末、外末、正旦、孤、小旦、驾、净、老孤、外孤、外旦、旦、孛老、外、傣儿、小末、卜儿、外净、禾旦、老旦。依据各个角色在剧中扮演的人物特点，将其分为以下几类：

旦，扮演剧中女性角色。在剧中参与主唱的叫作正旦。《新校元刊杂剧三十种》中，此类有：正旦、小旦、外旦、禾旦、老旦。

末，扮演剧中男性角色。在剧中主唱的叫作正末。此类还有：外末、小末。

净，在剧中扮演或滑稽或凶狠的人物。在剧中扮演或男性，或女性，皆可。此类还有外净。

其他几种多是以演员所饰演的剧中人物身份职务命名的。如驾指皇帝，在《新校元刊杂剧三十种》的《汉高皇濯足气英布》中，驾饰演刘邦，而在《尉迟恭三夺槊》中驾扮演唐高祖；而孤多饰演的是剧中官员，如《新刊关目好酒赵元遇上皇》中官员赵光普的扮演者称为“孤”，其他如“老孤”、“外孤”当与此类，皆表官员之意。只是在剧中地位较孤不同，取他名，以示区别。而赵光普父的扮演者称“孛老”；《看钱奴冤家债主》中张氏在第四折中扮演者称卜儿，傣儿则在剧中扮演的是小孩儿。在《任风子》中，有任屠摔死自己儿子的情节，因此此处表演中的“傣儿”，可能仅是由道具替代。而“傣”在宋元时期很可能是对小的一种称谓，如陶宗仪《辍耕录·院本名目》中有《酸卖傣》。

当然，《新刊杂剧三十种》由于篇目有限，不能将元杂剧中的角色概括完整。下面再来看臧晋叔的《元曲选》，《元曲选》较前者，多出的有：

旦中多出了：副旦、贴旦、二旦、大旦、色旦、搵旦。

末中多出了：冲末、副末。

净中又有了副净。

杂类当中多出了：邦老、细酸等。

另外多出的类型：丑、外（外，在《青楼集》出现，乃是比杂角更次之角，

大概类似跑龙套之类的，在南戏中乃指生外之生。)

关于旦角中多出的几类，简要举例：《碧桃花》有贴旦扮徐端夫人；《张天师夜断辰钩月》中有搽旦扮封姨；《陈抟高卧》中有“郑恩扮汝南王引色旦上”^①，其他如大旦、二旦，应是同台身份相差无几的年轻女子，取大、二以示不同。这里旦角的细化是随着杂剧的发展需要逐渐加进去的。

末中的冲末与副末相当。王骥德《曲律·论部色第三十七》云“冲末即副末”^②。副末正与上文所说的宋杂剧中副末角色意义相差无几。在元杂剧中，所见不多，该是受南戏影响而来。

副净，是杂剧次于净角的角色。如在《窦娥冤》中，净扮演赛卢医，副净扮演张驴儿。

至于杂类当中的邦老，当是宋元时期对杀人打劫恶徒的称呼。焦循在其《剧说》中如是说：

邦老之称，一为《合汗衫》之陈虎，一为《盆儿鬼》之盆罐赵，一为《硃砂担》之铁幡竿白正，皆杀人贼，皆以净扮之，然则邦老者，盖恶人之目也。

^③

并有陶宗仪《南村辍耕录》所载“院本名目”中，“打略拴搐”下的“邦老家门”条为证。

杂类当中的“细酸”，也应是宋元时期社会上对穷酸不得志读书人的称呼。一些宋金元院本名目中有证，且细酸作为称呼，在明代还有沿用。如朱有敦杂剧《辰勾月》中就有“末扮细酸上”^④。

至于丑角，该是明人引南戏而来。本不属于元杂剧^⑤。

今人将元杂剧角色概括为四大类，即：末、旦、净、杂。

末：正末（也即末泥）、副末（即冲末）、外末、小末（小末泥）。

旦：正旦、小旦、外旦、禾旦、老旦、副旦、贴旦、二旦、大旦、色旦、搽旦、花旦。

^①[明]臧晋叔《元曲选》，北京：中华书局，1958年，第729页。

^②[明]王骥德，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成·曲律》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第142页。

^③[清]焦循，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成·剧说》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第95页。

^④参考齐森华、叶长海《中国曲学大辞典》，浙江：浙江教育出版社，1997年，第49页。

^⑤据钱南扬《戏文概论》，第232页。

净：外净、副净。

杂：孤、驾、老孤、外孤、孛老、邦老、傣儿、卜儿、细酸等等。

第三节 元杂剧角色分工与主唱角色素质要求

钱南扬在《戏文概论》中说，“为了提高表演技术，所以要分工，把戏中人物分成若干类型，由演员分别扮演，使各有专精，于是有脚色之名^①”。是的，角色行当在形成之时，也注定了各自行当各有专攻的素质要求。

一、元杂剧角色分工

元杂剧角色虽然众多，但在具体的戏剧扮演当中分工却是相对明确的。

首先来看主要角色旦与末的角色分工。在元杂剧中，主唱的末角，叫做正末，主唱的旦角叫做正旦。因元杂剧一人主唱的形式，旦本戏正旦主唱，末本戏正末主唱。所以正末与正旦是同地位的两个角色。依据《全元戏曲》及《元曲选》等，正末与正旦在剧中扮演情况可分为以下几种：

一是一般情况下，末本戏由正末饰演男主角，从头至尾，正末一唱到底。旦本戏女主角由正旦饰演，且由正旦一人主唱到底。这是元杂剧的主要角色分工制，也是唱法上区别于他剧的主要特点。这些由正末或者正旦饰演的男女主角，一般没有年龄身份的额外限制，以末本戏为例，即不论身份地位，不论年龄大小，只要在剧中是男主角的，均由正末扮演。例如《同乐园燕青博鱼》中，正末饰演的男主角燕青，乃是行侠仗义的青年男子。《温太真玉镜台》中的男主角温峤，乃是久经世故的中年士大夫，也由正末饰演。旦本戏中的女主角，亦如此。

元杂剧以唱为主要表演手段，情节的跌宕起伏、命运的悲惨凄楚，在元杂剧中，都是主要通过唱词、唱腔来表现的。那么在演唱方面，一人主唱的正末与正旦有多少唱曲呢？正末一唱到底的末本戏如《元曲选·温太真玉镜台》，正末扮演剧中主要男性人物温峤，一本四折，正末一人主唱。其中第一折、第二折均有曲十一支，第三折有曲十五支；第四折有曲十四支。正末要唱的共计五十一支。正旦一人主唱的如《赵盼儿救风尘》，在该剧中，正旦扮演的女主角赵盼儿，是主唱人物。所唱曲子四折有四十四首之多。唱曲如此之多的旦、末本，在元杂剧

^①钱南扬《戏文概论》，上海：上海古籍出版社，1981年，第228页。

中比比皆是。何况在元杂剧中，正末正旦除了演唱还要有科范有说白有表演，其难度可想而知。

二是，正末主唱的末本戏不仅主要角色由正末扮演，而且，在某折中对故事情节发展起到重要作用的次要男性角色也由正末扮演，这种情况，在有的元杂剧中称之为改扮。旦本戏亦有这类情况。简要举例：末本戏《关大王独赴单刀会》，第一折正末扮演乔玄，第二折正末扮司马徽，第三折与第四折中，正末均扮演的是关羽。这三个人物，从年龄身份到性格气质，各不相同。只因第一、二折乔玄、司马徽推动故事发展，作用不小，因此由正末扮演，分别主唱。《陈季卿谿上竹叶舟》中，正末扮演吕洞宾主唱，第三折却有[正末改扮渔翁上]^①，主唱一折。虽说渔翁为吕洞宾变化所得，但对于正末来说，确实是换演了其他人物。旦本戏中《张生煮海》亦属此类。第一折，正旦扮演龙女，唱一折，到了第二折，出现了[正旦改扮仙姑上]^②，主唱一折，也是正旦一剧扮两角的例子。《谢金莲诗酒红丽华》中，正旦在第一折、二折、四折中扮演的是谢金莲，在第三折则有[正旦扮卖花三婆上]^③。在这类需要正末或正旦饰演的次要角色，也没有身份地位限制，有的甚至是探子、樵夫、马夫、茶婆等等。只要有了大段唱词不论何种身份则一定由主唱角色正旦或者正末扮演（旦本戏由正旦扮演，末本戏由正末扮演）。这里我们还发现，元杂剧中，居于次要地位参与演唱的人物，旦本戏中，该角色为女，末本戏中，该角色为男。几乎已成为元杂剧的一个惯例，如上文提到的《单刀会》正末唱四折，扮演了三个人物，这三个人物均为男。旦本戏亦然。同时，这些由正旦或者正末分别饰演的剧中人物，参与了演唱，一般出现一折就不会再出现了。例如《陈州粳米》中的张撇古，第一折由正末扮演，后文就不再出现。

除此之外，还有一个基本的角色分工，即在末本戏当中，旦角叫做旦，或者旦儿，即使剧中还有另外一剧本意义上的女主角，不参与演唱，只能叫旦，一般不会再有正旦一角出现，偶有例外如末本戏《小孙屠焚儿救母》中就将张母扮演者称正旦。同理，旦本戏当中，一般不会有正末的行当，剧本意义的男主角不参与演唱，只能叫做末。至于有些旦本戏出现正末的，如旦本戏《秦修然竹屋听琴》中的秦修然就是正末。这类情况很少，且是否出自元人之手还有待考证。

^①[明]臧晋叔《元曲选》，北京：中华书局，1958年，第1051页。

^②[明]臧晋叔《元曲选》，北京：中华书局，1958年，第1707页。

^③王季思《全元戏曲·三卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第336页。

末色除了正末之外还有副末（即冲末）、外末、小末（小末泥），这里副、外是一个意思，正如王国维《古剧角色考》所说：“曰冲曰外曰贴均系一义，谓于正色之外又加某色以充之也。^①”，副末与冲末同，在剧中扮演较为次要的男性角色。在元杂剧中，副末所见不多，《包待制三勘蝴蝶梦》的地方官，《包待制智勘灰阑记》中的马员外、《醉思乡王灿登楼》中的徐达等少数剧中角色，是现见到的为数不多的由副末扮演的角色。冲末的一般饰演剧中开场人物，用来冲场。上文已述，在《全元戏曲》里四分之三的杂剧曲目，以“冲末”开篇。如《哭存孝》一剧开始第一折便是“冲末、净李存信同康君立上”，冲末在剧中扮演的人物多而杂，除性别为男性外，几乎没有什么限制。

外末，如王国维所说，亦是末之一种，大略为场面中出现末色较多时，用外来标明区别。因此外末有时候在剧中可以指多个人物，如《小迟尉将斗将认父归朝》中，小迟尉、刘季真、徐茂公都由外末饰演。

小末也即小末泥，一般扮演剧中小男孩类角色。如《看钱奴冤家债主》中，任屠儿子在第四折就是小末扮演。

旦角也是如此。外旦、副旦均为剧中已有正旦的情况下，再有的次要旦角。例如在《赵盼儿风月救风尘》中，宋引章为外旦。在《风月相生货郎担》中，张玉娥为外旦，张三姑为副旦。

老旦，扮演剧中老年妇人角色。如《温太真玉镜台》中的刘夫人、《铁拐李度金童玉女》中的西王母，均为老旦。

至于搽旦，当是饰演剧中反面人物的角色，这类人物多为古时卖笑之人，行为轻佻，甚至不守妇道。如《同乐园燕青博鱼》中燕大那后娶的紅杏出牆的妻子。再如《陈州糶米》中卖笑女王粉莲。

其他如《薛仁贵衣锦还乡》中的禾旦，是指扮演乡下女子的角色。大旦、二旦均为多个旦角同时在场，以大、二区别对待。

至于净与杂两个行当，上文已有论述，此处不赘。

二、不同分工的不同表演素质要求

依据以上元杂剧中角色分工的情况。不难想到，因角色分工，自身扮演人物

^①王国维《古剧角色考》，《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第187页。

特点以及表演需要的不同，杂剧舞台表演对于各角色的艺术素质要求也不同。

对主唱角色的表演艺术素质要求。主唱角色首要承担的就是唱的巨大任务。大多剧目是一个主唱人物来完成的，连唱几十甚至全剧上百支曲子，且中间休息时间不多。而杂剧以唱为主要表演手段，一个主唱人物唱得如何，将直接决定杂剧舞台表演的效果。这里要求参与演唱的主唱角色，首先要具备的技艺就是能唱。这一点早在元代夏庭芝的《青楼集》中就有阐述了：

李定奴 歌喉婉转，擅杂剧。

荆坚坚 善唱。工于花旦杂剧。

米里哈 回回旦色 歌喉清婉，妙入神品。

赵真真 冯蛮子之妻也。善杂剧，有绕梁之声。

朱锦繡 杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘。^①

……

唱功亦有具体要求。如元代燕南芝庵的《唱论》就对如何唱曲，提出了具体的要求和学习方法。要求唱曲者能够“声要圆熟，腔要彻满”，对歌唱的格调、节奏、节拍、声韵要把握好，应该尽量避免“不彻腔，不入调，字样讹，文理差”^②，而胡祇通“九美”说更是在第五条就要求歌唱要“歌喉清和圆转，累累然如贯珠”^③。

我们知道杂剧中主唱演员往往还有在同一剧中饰演身份、地位、性格气质各异的人物，这就要求主唱者能懂变通，善变通。

因为有大量曲子要演唱，主唱演员一定还得具备好的记忆力。如《青楼集》中的李芝秀，“赋性聪慧，记杂剧三百余段；当时旦色，号为广记者，皆不及也。”^④这不仅要求杂剧演员记忆力好，更要求在平时苦练记忆，才能达到这样令人喝彩的效果。

主唱人物在剧中亦有念白和科范表演，因此要求他们能够念诵流畅，说白清晰。如胡祇通《黄氏诗卷序》中就有：“女工乐之百伎，惟说唱焉。”^⑤将唱与说列于同等重要地位，足见说白在杂剧表演中的重要性。元末陶宗仪对精于科范和

^①[元]夏庭芝《青楼集》，中国古典戏曲论著集成本，北京：中国戏剧出版社，第1959页。

^②[元]燕南芝庵《唱论》，中国古典戏曲论著集成本，北京：中国戏剧出版社，第1959页。

^③[元]胡祇通《紫山大全集·黄氏诗卷序》，四库全书·集部·别集。

^④[元]夏庭芝《青楼集》，中国古典戏曲论著集成本，北京：中国戏剧出版社，第1959页。

^⑤[元]胡祇通《紫山大全集·黄氏诗卷序》，四库全书·集部·别集。

说白的行家称赞道：“国初教坊色长魏、武、刘三人，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科范，至今乐人皆宗之。”^①

除此之外还有舞蹈技艺的要求等等。总结起来杂剧主要角色的技艺要求可以用胡祗遹的“九美”说来概括：

女工乐之百伎，惟唱说焉。一、姿质浓粹，光彩动人；二、举止闲雅，无尘俗态；三、心思聪慧，洞达事物之情状；四、语言辨利，字句真明；五、歌喉清和固转，累累然如贯珠；六、分付顾盼，使人解悟；七、一唱一说，轻重疾徐中节合度，虽记诵娴熟，非如老僧之诵经；八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业，使观者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻；九、温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。九美既具，当独步同流。^②

^①[元]陶宗仪《南村辍耕录》，北京：中华书局，第2004页。

^②[元]胡祗遹《紫山大全集·黄氏诗卷序》，四库全书·集部·别集。

第四章 元杂剧舞台表演艺术对后世戏曲之影响

元杂剧作为戏曲发展的第一个高峰，它的意义是承前而启后的，其程式化的舞台表演动作以及成熟的舞台表演虚拟手段以及角色行当分工，既是对前代各种表演艺术形式的优化吸收，同时也对后于它出现的各种戏曲样式，产生了重要的影响。元杂剧就如同一个巨人，后代戏曲的种种发展与新的成熟，大多站在它的肩膀上完成的。

第一节 元杂剧舞台表演虚拟艺术的影响

明末清初作家李玉传奇《清忠谱》第二出：

【前腔】[丑]拳师为我首。你班门莫浪擻。[净]凭你那一家打法，我只是沙家老实打。拿出沙家手段，一拳黑虎掏心，打得你翻筋斗。[净一拳打倒丑介][脚踏丑胸膛介][丑在地喊介][净提拳打丑介][末、众劝介]朋友不可如此。看我众人面上，放手，放手。公言劝，须罢手，愿赔情，望宽宥。[老旦急奔上]

这里有表示动作的提示语“介”，“介”与“科”同，主要就是对演员动作表情的提示，演员会按照这一剧本提示，做出相应的动作。上文当中描述的二人因听说书而产生口角，继而打斗。演员在表演时候自然不会真打实斗，而是在舞台上做出相应的虚拟逼真动作，以达到演述剧情的作用，感染观众的目的。此外同样是第二折当中，演述众人刚到说书现场时的情景有“[丑将茶壶、茶盅放付桌上介][付拉钱介][众将银钱交付，争论少介]”，这里的茶盅、茶壶以及银钱在舞台表演当中应该是有相应道具来代替的。

像这些地方，不难看出元杂剧虚拟表演艺术的影子。

而在清代地方戏高度繁荣基础上产生的京剧，由其基本行当：生、旦、净、丑，以及唱、念、做、打四功，与手、眼、身、法、步五法就足以看到元杂剧对它的影响。具体到舞台虚拟动作表演中的例子，更是数不胜数。比如在京戏的舞台上，大幕一拉开，经常台上只摆着一张桌子两把椅子，没有布景，没有陈设，

但是这简单的摆设却并不贫乏，这一张桌子，人站上去，它就是高山，人坐上去，它就可以是树根；同样是这张桌子，摆上几只杯子就是酒席，可以用来招待宾客；放上惊堂木，它就可以用来审官司……例如著名京剧《打渔杀家》这部戏，萧恩和桂英父女俩，出场时候就凭各自手里的一件船具，就让观众明白了他们是在船上。因为他们一会儿做出撒网捕鱼的动作，一会儿又做出撑船摇浆的姿势，为观众虚拟出了在渔船上的情景。京剧成熟的套路化的舞台表演，已经将元杂剧完整的虚拟表演套路再次完善，正是有了元杂剧舞台虚拟表演踩出的“脚印”，才有了京剧舞台虚拟游刃有余、出神入化表演的“阳光大道”。

其它剧种也无不如此，清代地方戏百花齐放，“梨园纷呈”，而在舞台表演方面无一不是打上了“元杂剧”的印记。戏曲是一门包含着文学、音乐、舞蹈、美术、武术等多种表演因素为一体的综合艺术，而基本表达方式就是舞台表演。虚拟作为在一个时空内实现多种时空变换、情节发展的重要手段，是任何舞台表演都离不开的。而元杂剧作为戏曲舞台表演的成型样式，后世的戏曲就必然会受到它的影响。

第二节 元杂剧程式化表演艺术之影响

一、演出程序的程式化影响

元杂剧衰微之后，南戏重新振起并发展为传奇。在程式化方面，明清传奇表现出对元杂剧明显的继承痕迹，当然也有发展。首先是在演出程序的程式化方面。

元杂剧开始，通常先有人物上场，在自我介绍的同时介绍故事发生背景材料，让观众对即将上演的故事有个大致了解。如《赵盼儿风月救风尘》第一折，开场便有冲末周舍自报家门，并介绍了故事发生的前提背景：

[冲末扮周舍上][诗云]酒肉场中三十载，花星整照二十年。一生不识柴米价，只少花钱共酒钱。自家郑州人氏，周同知的孩儿周舍是也……这汴梁城中有一歌者，乃是宋引章。他一心嫁我，我一心娶他，争奈他妈儿不肯。我今做买卖回来。今日特到他家去……^①

周舍的上场诗与自白，不仅介绍了自己身份地位而且连带道明了故事发生的

^①王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第87页。

起因，地点，人物，是整个故事发生发展的前情提要：一个是急于跳出火海的烟花女子宋引章，一个是久经柳巷惯会哄骗的薄情商周舍，这就为后文宋嫁与周遭遇不幸，求助于姐妹赵盼儿，赵巧施妙计正中周好色本性，救出风尘姐妹宋引章的完整故事打下了铺垫，这个开场可谓是步步匠心。

明清传奇在继承元杂剧这一程式化处理方法的基础上，对其进行了适当的发展。与元杂剧相同的是开场陈述人物基本都是末角，不同者在于先上场者大多都是剧中无关紧要人物。在内容方面，有的不仅如元杂剧陈述前因，更连带“后果”，如《刘知远白兔记》，第一出开场末上：

五代残唐，汉刘知远，生时紫雾红光。李家庄上，招赘做东床。二舅不容相聚，生巧计拆散鸳鸯行。三娘受苦，产下咬脐郎。知远投军，卒发迹到边疆，得遇绣英岳氏，愿配与鸾凰。一十六岁，咬脐生长，因出猎识认亲娘。知远加官进职，九州安抚，衣锦还乡^①。

第一出开宗，末角就对即将上映的刘知远与李三娘的悲欢离合故事，进行了全面的概括。

同元杂剧一样，明清传奇第一出多有念下场诗的程序，与元杂剧下场诗多为总结上文引出下文作用不同的是，明清传奇下场诗多为介绍故事背景、交代故事来源，甚至还对故事进行评价。其评价类下场诗多类似于元杂剧全剧结束之后由重要人物进行的断喝，如《感天动地窦娥冤》全剧结束，窦天章的断喝：“你这一行人听我下断，张驴儿毒杀亲爷，谋占寡妇，合拟凌迟……^②”，从形式上看，传奇的语句更为简洁凝练，例如《宝剑记》第一出结尾有：

高殿帅纵子淫乱，杨府尹决断分明。

张真娘冰霜守节，林武师宝剑传名^③。

再如《浣纱记》第一出家门，也是对故事进行概述：“佳人才子，泛太湖一叶扁舟。看今古浣纱新记，旧名吴越春秋。^④”这就如说书艺人开场对剧本进行简单精彩的概述以吸引听众。

清代《清忠谱》第一出结尾有：

一柱擎天独望公，又遭斥逐作冥鸿。

^①[明]无名氏著，俞海宜注《白兔记简注》，北京：中国宝文堂书店，1988年，第1页。

^②王季思《全元戏曲·一卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第211页。

^③郭汉城《中国戏曲经典·三卷》，山东：山东教育出版社，2005年，第3页。

^④郭汉城《中国戏曲经典·三卷》，山东：山东教育出版社，2005年，第123页。

无限心中不平事，肯教分付与东风^①。

明清传奇中并非仅仅在第一出人物下场有下场诗，同元杂剧一样，只要人物表演结束，下场一般均吟诵下场诗。不同的是，明清传奇唯有第一出下场诗内容概括性最强，几乎是吸引观众的点睛之诗；其他下场诗歌内容则为联系上下文情节起承上启下之作用。

在今天的京剧表演中，类似明清传奇使用诗歌概括全文的程式似乎已不复存在，实际上这一程序已经淡化为剧本的提要一节。如《桃源三结义》提要：

蒲州恶霸熊虎父子勾结县官，抢占民女，关羽得知，入县衙杀死县官及熊虎父子，并打开监牢放犯人逃走。

关羽至涿州，遇刘备鬻履，张飞卖肉，三人志趣相投，遂在桃源结义^②。

在今天的京剧表演中，元杂剧人物初次上场吟诵上场诗自报家门的程式被完整的保留下来。如《桃园三结义》第一场熊祥上场便有：

生长富贵家，仗势惯把人压；人人见我害怕，最喜美貌娇娃。

在下熊祥。我父熊虎，官居蒲州太守。是我生来不喜诗书，只爱吃喝嫖赌。我父生我一子，不加管束。因此为所欲为，十分逍遥自在^③。

京剧中的自报家门，还有很多是连带动作表演的，例如开场人物以水袖掩面，报上家世姓名、居何位、从何职等等。而这种自报家门，是受到宋元说书艺人说书时的叙事人称转换、人物化入化出的影响形成。最早将说书人旁言体叙述转化为代言体演述的正是元杂剧。在元杂剧之前的诸宫调当中，说书人第三人称叙事的方式还依然存在，到了元杂剧中，这样的演说方法已经变为代言与旁言相结合，并渐渐在戏剧的发展中过渡成为以第一人称的代言为主。郑振铎《中国俗文学史》于此有过论述：

仅有一点，元人杂剧与诸宫调不同的：即前者的唱词是代言体或以第一身的口吻出之的，后者的唱词却是第三身的叙述与描述。但即在这一点上，元剧也还不曾“数典忘祖”。在好些地方，能够用第三称的叙状的时候，元剧的作者便往往的要借用第三身的口吻出之……像描述两个武士狠斗的情形，元剧作者们总要借用像探子的那一流人物的报告^④。

^①郭汉城《中国戏曲经典·四卷》，济南：山东教育出版社，2005年，第9页。

^②北京市戏曲编导委员会《京剧汇编·七十卷》，北京：北京出版社，1959年，第1页。

^③北京市戏曲编导委员会《京剧汇编·七十卷》，北京：北京出版社，1959年，第2页。

^④郑振铎《中国俗文学史》，北京：东方出版社，1996年，第332页。

由此观之，元杂剧开场、上场诗下场诗、自报家门等表演程序的程式化在后代的戏剧中都得到了不同的继承和发展，直至今天的京剧舞台上，元杂剧表演程式化的影子还处处可见。

二、舞台表演动作程式化在后世戏剧中的沿袭、变化

在戏剧舞台上程式化最显著的表现大约要数舞台动作的程式化了。元杂剧在对日常表演动作的提炼上，成就卓著，已经初步形成了一套能与观众读者默契相通的表演程式。例如“做悲科”、“寻思科”、“嗟叹科”、“醉科”等大量的舞台动作提示，在元杂剧中得到了定型，并在后世舞台上得到传承。今天我们观看《红灯记》之类，也明白演员做出的取下门栓、双手开门的虚拟动作是表示开门。

后世戏剧在元杂剧动作表演程式的基础上，也进行了有效的探索与发展。例如明传奇《浣纱记》第八出有“[末在外膝行，至内俯伏科]^①”、“[小生、贴、生膝行进见科]^②”其中“膝行”这一动作在元杂剧中罕见，而在今天的舞台上依然可见，其动作程式是以膝为足，快速移动膝盖前进，表现出卑微或者心急悲伤之状，尤为成功。再如明传奇《义侠记》第四出中有“[丑扯科，生推丑一筋斗科]^③”，这里的筋斗就不同于元杂剧中打筋斗的那个筋斗了，这里应是身体倒反在地的跟头。在京剧舞台上，摔跟头也有特定程式。例如长安大剧院上映的京剧《白蛇传》中包飞饰演的许仙被惊吓致死时的摔法。白素贞因误喝雄黄酒，现出原形，许仙送去醒酒汤，不料就在打开床幔看到巨蛇，一刹那一惊至死，这里演员是通过“硬僵尸”的摔法——身体僵硬，直挺挺向后摔倒，对其时其境进行了入木三分的演绎的。

京剧的程式化动作与元杂剧一样同样是来自于生活，京剧中的程式动作同样是对戏剧舞台表演虚拟性规范的需要。在程式化方面，京剧完成了最终的汇总融合，形成了荟萃戏剧表演精华的特质。陈抱成在其《中国的戏曲文化》中如是说：“戏曲的‘四功’（唱、念、做、打）、‘五法’（手、眼、身、法、步），正是戏曲艺术家长期揣摩嗟叹……总结出的一套行之有效的‘程式’。”^④以京剧《西厢记》中红娘的表演程式为例：红娘这个角色虽然不是该剧主角，却对剧情发展起

^①郭汉城《中国戏曲经典·三卷》，山东：山东教育出版社，2005年，第140页。

^②郭汉城《中国戏曲经典·三卷》，山东：山东教育出版社，2005年，第149页。

^③冯金起《明代戏曲选注》，上海：上海古籍出版社，1983年，第109页。

^④陈抱成《中国的戏曲文化》，北京：中国戏剧出版社，1995年，第223页。

到至关重要的作用，红娘的舞台表演动作不多，但同样有着程式化特点并有发展。如比较起以前的旦角兰花指，红娘又加了“食指”、“直指”等细节动作，这些将荀派的表演程式运用的恰到好处。京剧动作的程式化，在元杂剧的基础上更为细化、个性化，讲究动作之“劲”：把握好每个程式动作的内在节奏，配合具体事情发展，做出相应轻重、缓急、敦促的动作。更讲究动作之律，即要把握好动作自身的律动顺序。如表演完美的“走边”、“起霸”、“趟马”等程式动作都是这些要点的体现。

三、元杂剧其他方面程式化对后世戏剧的影响

在角色设置方面，京剧也表现出对元杂剧角色设置相对程式化的特点之继承。例如旦角有老旦、正旦、小旦、贴旦四人，均为表演女性人物者，这与元杂剧几乎完全相同。

在演员舞台化妆及服饰方面，后世戏剧和元杂剧一样有程式化的特点。元剧涂面虽然简单，有的只涂一个鼻头，但是已经有了类型化的特点。例如黑脸表示忠臣、白脸表示奸贼等程式也是古已有之的定式。至京剧，在颜色、脸谱种类、勾法等方面已经非常成熟，例如表示奸佞的脸谱就有五种之多：大白脸、元宝脸、腰子脸、豆腐脸、枣核脸。熟悉京剧的人，看到戏剧中人物脸谱便可立即辨忠恶、明贤愚。

其他诸如舞台戏衣的程式化方面，我们知道古代的衣装可以说就是身份地位的象征，从帝王之尊到走卒之卑，各色人等其服饰是有严格的区别的，戏剧演员着装服饰方面于此有着严格的程式规定。杂剧表演服饰的程式化，在《孤本元明杂剧》穿关中可以见其大概，这些剧中人物服饰虽然比较简陋，但是已经有固定的类型，不同人物从所戴之帽、所系之巾等方面都有了程式化特点。明代王骥德在其《曲律》中也提到了这一点：“尝见元剧本，有于卷首列所用部色名目，并署其冠服、器械，曰某人冠某冠，服某衣，执某器，最详……^①”足见舞台戏衣的程式化。元代之后，戏衣的程式化愈加细化、严格，如清代李斗的《扬州画舫录》第五卷当中，单列巾类就有：秀才巾、诸葛巾、老生巾、小生巾、高方巾、公子巾、净巾、八仙巾等十一种之多，戴不同巾，就代表着不同身份地位的剧中

^①[明]王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成本》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第143页。

人物。直至今天的京剧，表演艺术家们也坚奉“宁穿破不穿错”的信条，足见服饰的程式化在京剧中的重要性。其中男性缎蟒就分上五色、上五色共计十类之多，每一个颜色对应一类人物，体现出鲜明的程式化特点。

第三节 元杂剧角色体系之影响

一、角色名称体系的影响

如前所述，元杂剧角色分为旦、末、净、杂四大类。各大类下又分若干小类。如旦角分正旦、小旦、禾旦、色旦、贴旦、老旦等，末角分正末、冲末、外末等。

元杂剧一人主唱的形式，决定了其角色体系的简单明了。元杂剧处于古典戏剧的发展阶段，其在角色分工方面难免有稍微混乱的现象，但这些初备的戏剧戏剧角色名称最终成为后世戏剧角色名称的基础，后世戏剧角色名称大抵都是在此基础上进行细化完善的。如明代南戏传奇角色，如王骥德《曲律·论部色第三十七》所云：

今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人，或十一人，与古小异^①。

这些角色体系的完善，是为了满足角色与所饰演人物的固定对应性需要，这样的固定是戏剧走向成熟的一个体现，只有角色各有专攻，各个角色的表演技艺才能更加纯熟，戏剧表演效果才能更上一层楼。

中国的戏剧角色体系，经由元杂剧末、旦、净、杂，至明代而渐趋完整固定，并以该固定形式在京剧中得到沿用。李斗《扬州画舫录》卷五记有“江湖十二色”：

梨园以副末开场，为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男角色。老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女角色。打诨一人，谓之杂。此江湖十二色^②。

戏剧的角色体系至此已经基本完备，这个完备的体系无疑是在元杂剧角色体系的基础上，一步步补充完善的。

^①[明]王骥德，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成·曲律》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第143页。

^②[清]李斗著，汪北平校《扬州画舫录》，北京：中华书局，1960年，第122页。

二、角色行当分工体系的影响

如上文所述，元杂剧角色行当的大略分工，是戏剧发展进步性的体现，这为后世戏剧发展走向角色各有专攻提供了方向。作为综合性的表演艺术，不同角色在剧中饰演人物不同，表演内容不同，对自身表演技艺的要求自然不同。角色们只有各有专攻，技艺才能出类拔萃。夏庭芝的《青楼集》就对元代专攻一角的演员进行了记录：

周人爱 京师旦色，姿艺并佳。
国玉第 长于绿林杂剧，尤善谈谑，得名京师。
魏道道 妆旦色，有不及焉。
王玉梅 善唱慢调
……^①

戏剧角色分工经由明清两代，至京剧，角色渐趋增加、细化。如旦行里面又分出青衣（正旦）、花衫、花旦（闺门旦）、刀马旦、武旦。净又分出正净、副净、武净、红净等等。

伴随角色分工细化而来的是对各个行当专门技艺的更为精湛的要求。例如武戏技艺的发展。在元杂剧中，最能表现的大概就是打筋斗了，至于其他诸如混战、场面的武戏剧本所写不详。但在清代，剧本在武戏的舞台提示已经非常具体。以《缀白裘》中《打店》一节为例：

贴持刀上，插地坐起，看两角，将刀拨门，直刺进去。生跳下，用扭打刀各落地。生、贴打黑拳一路，生踢贴下。生摸出门拾刀，贴持棍上，打落刀，生踢落贴棍，踢贴捧阴户下，生迫下。

这些打斗描写非常之细，场面非常激烈精彩。可以推测这里武生要表演拳、刀、棍各路打法。

而在元杂剧中，这些内容一般都是通过说白来表现的。如《虎牢关三战吕布》楔子中，为了表现吕布英勇过人，武艺高强，只是由孙坚一番败走的说白来表现。孙坚与吕布交战，战败后：“[孙坚云]我近不的他，走了罢。走、走、走。[下]^②”想来，后世戏剧也许正是在对杂剧说白所填补的不足中得到艺术灵感，最终促成

^①[元]夏庭芝，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成·青楼集》，北京：中国戏剧出版社，1959年。

^②王季思《全元戏曲·四卷》，北京：人民文学出版社，1999年，第420页。

自身创新发展，日趋完美的。

旦角中细化的武旦不但要求唱功好，更要求武功好，如《穆柯寨》之穆桂英。花衫一角要能唱，会做，能念。基本上花旦、青衣的技艺，花衫都要精通。例如《玉堂春》中的苏三。

从元杂剧角色分工到京剧的角色体系分工，可以清晰的看到后世戏剧角色方面对元杂剧的继承与发展。正是有了元杂剧角色体系基本框架，才有了后世戏曲对突破不足的努力，才最终形成了戏剧艺术完美的角色分工制。

总之，元杂剧作为处于发展阶段的古剧，虽然和后世戏剧相比，在角色体系、分工体系方面，难免有不足之处，但它无疑在各方面都是后世戏剧的祖宗。

结 语

元杂剧的舞台表演艺术，已有不少前辈做过研究工作，只是尚未见到综合性专著。想来是这个课题涉及面广，缺乏资料不好操作之故。本文不自量力，企图在此领域作一点微不足道的努力。大概归纳了元杂剧三类舞台表演艺术：一是元杂剧舞台表演的虚拟艺术。这是中国传统文化的灵魂，也是中国戏剧的一大特征。它源自中国艺术的写意性本源，总结元杂剧舞台表演虚拟艺术几大表现：舞台动作科范的虚拟；对剧中时空变化的自由虚拟，再者就是用与虚拟相通的代拟而出的道具。二是元杂剧舞台表演的程式化艺术。这是在戏剧艺术虚拟性的必然要求。虚拟不能脱离定性的规范，否则就失去了艺术的实质。程式化在杂剧中体现较多。包括表演程序的程式化、人物台词设置的程式化、舞台表演科范的程式化以及场面表演的程式化等。三是元杂剧角色问题。重点讨论了元杂剧角色体系、分工以及对重要角色舞台表演的素质要求。此外，从纵向角度探讨了元杂剧对后世戏剧的影响问题。由于自身水平所限，还有文献资料的不足，加之找工作等方面带来的时间不足等因素，对这些问题的探讨，依然谈得不深不透。尤其是最后谈元杂剧表演艺术对后世戏剧的影响这一章，显得比较仓促。

除此之外，原来开题时拟定的计划中，本来还打算写一章《元杂剧舞台表演之舞台布置、道具与演员化妆艺术》，具体包括《舞台布置与表演之间的关系》、《道具与表演之间的关系》、《演员化妆与表演之关系》几节。但因为上述原因，最后无法按期完成，只好放弃。

所有这些存在问题，都希望得到审阅本文的老师们的指点，也希望以后自己还有机会进行修改。

参考文献

著作类:

- [1][元]马端临.文献通考[M].上海:商务印书馆,1936.
- [2]孙楷第.也是园古今杂剧考[M].上海:上杂出版社,1953.
- [3]赵景深.元人杂剧钩沉[M].上海:上海古典文学出版社,1956.
- [4][日]青木正儿著.隋树森译,元人杂剧概说[M].北京:中国戏剧出版社,1957.
- [5]王季烈.孤本元明杂剧提要[M].北京:中国戏剧出版社,1957.
- [6]傅惜华.元人杂剧全目[M].北京:作家出版社,1957.
- [7]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成[G].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [8][明]宋濂.元史[M].北京:中华书局,1976.
- [9]赵景深.戏曲笔谈[M].上海:上海古籍出版社,1980.
- [10]张庚,郭汉城.中国戏曲通史[M].北京:中国戏剧出版社,1980.
- [11]徐扶明.元代杂剧艺术[M].上海:上海文艺出版社,1981
- [12]王利器.元明清三代禁毁小说戏曲史料[G].上海:上海古籍出版社,1981.
- [13]孙楷第.元曲家考略[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [14]庄一拂.古典戏曲存目汇考[G].上海:上海古籍出版社,1982.
- [15]余秋雨.戏剧理论史稿[M].上海:上海文艺出版社,1983.
- [16]张庚.戏曲论文集[M].北京:文化艺术出版社,1984.
- [17]李春祥.元杂剧史稿[M].郑州:河南大学出版社,1989.
- [18]李修生.元杂剧史[M].杭州:江苏古籍出版社,1996.
- [19]叶长海.曲学与戏剧学[M].上海:学林出版社,1999.
- [20]廖奔,刘彦军.中国戏曲发展史[M].太原:山西教育出版社,2000.
- [21]吴梅.吴梅全集[M].石家庄:河北教育出版社,2002.
- [22]傅谨.中国戏曲艺术论[M].太原:山西教育出版社,2003.
- [23]王季思文集[G].广州:中山大学出版社,2004.

- [24] [元]陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 北京: 中华书局, 2004.
- [25] 高益荣. 元杂剧的文化精神内涵[D]. 北京: 中国社会科学院出版社, 2005.
- [26] [清] 李渔. 闲情偶寄[M]. 北京: 崇文书局, 2007.
- [27] 宋元笔记小说大观[G]. 上海: 上海古籍出版社, 2007.
- [28] 古本戏曲丛刊: 一, 二, 三集[G]. 上海: 商务印书馆影印, 1954, 1955, 1957.
- [29] [元]王实甫著. 王季思注, 西厢五剧注[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2007.
- [30] 罗斯宁. 元杂剧和元代民俗文化[M]. 广州: 广东高教出版社, 2007.
- [31] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [31] 车文明. 《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2001.

期刊论文类:

- [1] 陆林. 元人戏曲表演论初探[J]. 戏曲艺术, 1987(3)
- [2] 陈国平. 中国戏曲审美特征的系统分析[J]. 湖北师范学院学报, 1994, 14(1)
- [3] 一峰. 动作·“表演文学”·戏曲的文学性[J]. 剧本, 1998(5)
- [4] 黄竹三. 元杂剧的体制结构和表演特点[J]. 古典文学知识, 1999(9)
- [5] 张尧. 戏曲虚拟手法的历史探索[J]. 戏曲艺术, 1999(4)
- [6] 陈建森. 元杂剧与舞台表演与观众之间的关系[J]. 华南师范大学学报, 2000(5)
- [7] 张太平. 戏曲表演艺术的虚实感受[J]. 当代戏曲, 2001(5)
- [8] 赵晓红. 从朱由燉杂剧看明初皇家戏剧的舞台艺术[J]. 上海戏曲学院学报, 2004(4)
- [9] 曹广涛. 我国戏曲舞台上的第四种“马”[J]. 戏剧文学, 2005(2)
- [10] 张婷婷, 王宁邦. 元代杂剧艺术与禅宗文化精神[J]. 佛教文化, 2005(6)
- [11] 王树连. 试谈戏曲表演艺术中的虚拟动作[J]. 剧影月报, 2007(2)
- [12] 李晓琴. 梨园的缤纷舞台——浅析元代戏剧美学的舞台性与表演性[J]. 安徽文学, 2007(9)
- [13] 赤松纪彦. 昆曲与“能”——试论中日传统戏曲的舞台结构与表演形态[J]. 文化遗产, 2008(1)

- [14]赵素霞. 浅谈戏曲艺术中的虚拟表现手法[J]. 剧影月报, 2008(2)
- [15]李超. 试论元杂剧的艺术特征[J]. 戏剧文学, 2008(6)
- [16]李元峰. 论元杂剧科诨的艺术技巧[J]. 长沙师范专科学校学报, 2009(4)
- [17]朱光蕊. 中国戏曲舞台艺术特征杂谈[J]. 剧作家, 2009(2)
- [18]邓菡彬. 冲突的舞台——从元刊本发现真正的元杂剧之艺术魅力[J]. 中国戏曲学院学报, 2010, 31(1)
- [19]张文河. 浅谈戏曲表演的真实与夸张[J]. 大舞台, 2010(3)
- [20]姚秀兰. 浅谈戏曲中的表演[J]. 山西师范大学学报, 2010, 24

攻读硕士学位期间发表的论文

1. 《试论元杂剧舞台表演的虚拟艺术》第一作者，发表在《东京文学》2011年3月第3期第41页。
2. 《从野史笔记的相关资料论唐宋元戏场变迁的若干特征及其成因》第二作者，发表在《东京文学》2011年3月第3期第37页。

致谢

08年冬，在北国最寒冷的季节，我和几位室友相互勉励，决心考研。现在想想当时备考时候的艰辛还是历历在目。09年春天，几经周折，我最终来到了师院。想来正是当时懵懂的决定，让我有了来南国读书的机会。

初来南宁，诸多不适，饮食起居样样不宜，北国的好处常常被挂在嘴边。不想如今即将走出校门，却恋上了这里洁净异常的空气，和永远不用担心干燥的气候……南宁，终将成为我记忆中的一抹澄绿！

时光荏苒，三年的研究生生涯即将结束。我也从三年前一个不谙世事的小愤青，蜕变成今天要走出校门承担社会责任的女青年。回首三年。感慨良多。

三年来对我影响最大的是家师杨东甫先生。

家师为人耿直，治学严谨有方，对弟子要求严格至深，至今已年近六旬，依然笔耕不辍。11年冬，惊闻家师眼疾，内心甚为不安。家师治学，往往置己于俗世之外，徜徉在古书纸堆当中，鲜有下楼活动之时，家师曾调侃曰：“秀才不出门全知天下事”，今年世渐高，脑力体力难免不支，身为弟子非但未能为家师解忧，却曾常常将凌乱之稿交付家师，硬着头皮等评点。如今甚是自责。

家师严厉却不失幽默。夏日里常见家师拿着蒲扇上课，有时课堂之上家师摇动蒲扇，一个有趣的典故讲的活色生香，逗得全班哈哈大笑，家师自己却忍着不动声色，至今想来依旧令人忍俊不禁。

家师对我影响最大的是他治学严谨的态度和对初学者的宽容。

家师对我的论文帮助非常之大，从最初开题框架到后来初稿完成，可以说我论文的每一步前进，都离不开家师的倾力帮助。论文初成之时，家师眼疾正笃，和同门们商量能否让读博的师兄先代为审阅，以修改浅显错漏，再交由家师，即便如此，家师也坚决不肯，一再强调事事必须他亲历亲为。家师严厉，但经常在我手足无措时伸出援手，家师博学，却从来不对我的浅薄和孤陋有任何一丁点不屑，我常常想，在学术方面，我们就如蹒跚学步的孩童，家师却如健步如飞的巨人，而他却能够笑容可掬的坐下来倾听我对于学术的“信口雌黄”，正是因为家师这种宽容，我才渐渐不满足于对学问的浅尝辄止，才敢于去怀疑已有的学术成果……

不论是做文还是做人，家师都给我们做了最好的榜样，更给了我最大的帮助，想想自己对家师真是无以回报，毕业在即，同门们也大多天涯海角各奔前程，只有家师门前许要冷落些时日了，在此，我想衷心的对家师说一声，导师，您辛苦了！学生们不管走多远，都会永远惦记着您，记得您的教诲！

三年的研究生生活，总忘不了翟建波翟老师给我们增添的抹抹亮色，翟老师为人率性、坦直、厚道，总能在学习之余给我们找到放松的方式，经常带学生出外小游，花花大世界，青秀山……翟老师每年都要带不同的学生过去，可每次他都能像第一次去一样，兴致勃勃，他对生活的态度深深的影响着我们。翟老师厚待学生，尤其对我们这些河南老乡，老师更是甚为照顾，常常邀请三五老乡，聊天吃饭，私底下我们也常说，下次咱们请翟老师吃饭吧，可真到了下次，谁也推不掉翟老师的盛情，请吃饭的总是他。在南宁三年，翟老师的关照，总让我体会到在家的温暖，在此也要衷心的对翟老师说一声谢谢，谢谢您三年来的关照和帮助！

在此还要感谢和蔼可亲的黄老师，黄老师坐镇图书馆，为我们查阅珍藏图书提供了最大的方便；感谢德艺双馨的梁老师；治学有方的龙老师；幽默风趣的张老师，由衷的感谢所有老师，在我论文开题时给出的宝贵意见，以及各位导师在专业课上，言传身教给我的治学方面的影响，这对我以后的论文写作提供了很大的帮助。

另外还要感谢我的舍友李岚、李洁谊、肖昌菊，以及我的同门师兄妹吴松青、肖贵成、李颖、林润培等人在我搜集资料和处理毕业论文相关材料方面的大力帮助，以及我们专业的小团体的各位同学，正是因为大家，因为大家的友爱团结，我们的小团体才能和谐，才能有积极的学习氛围，我的毕业论文才能顺利完成。

同时，还要感谢我的家人，不论是经济方面还是精神方面，他们都是我最坚强的后盾，正是因为他们在背后的默默支持，我才得以顺利完成学业。

最后，我要感谢各位参与评审与答辩的老师，谢谢你们给予我这次展示自己学业成果的机会，我将把从这里学到的治学与做人的精神，继续运用到今后的工作和学习当中，争取在以后的岗位上，发扬师院精神，努力做出自己的贡献。

2012年4月于广西师范学院



德才并育 知行合一

