

September 2020

The Art of Guan Hanqing's Dramaturgic Structure

Jianzhong Xu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xu, Jianzhong. 2020. "The Art of Guan Hanqing's Dramaturgic Structure." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (5): pp.87-98. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss5/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

关汉卿杂剧结构艺术论

许建中

摘要: 关汉卿现存杂剧 15 种。他取材现实生活,改造传统题材,自铸题旨,表现出对社会生活的深刻体验和思考;精心布局,创造了较为丰富的杂剧结构类型;充分调动一折二段、悬念、误会、发现、突转等多种编剧手法,极大提高了杂剧的艺术表现力;剧情配套选择妥帖,套外加赠曲是对元杂剧“一本四折”的突破;注重排场派脚,主唱者可改扮多人,这是对元杂剧“一人主唱”的调剂与改造,极大拓展了杂剧结构艺术张力;擅长旦本剧,塑造了生动传神的妇女群像,有效调动各种脚色,为旦末演员表演体制的形成奠定了基础。关汉卿杂剧结构艺术特色鲜明,贡献巨大,影响深远,诚为元人第一。总体把握关汉卿杂剧结构艺术,可以为建构具有中国特色的戏曲结构理论提供一个经典性范本。

关键词: 关汉卿; 杂剧; 结构艺术; 戏剧理论

作者简介: 许建中,文学博士,扬州大学文学院教授,主要从事中国古代文学文献研究。通讯地址:江苏省扬州市四望亭路 180 号扬州大学文学院,225002。电子邮箱: jzxu@yzu.edu.cn。本文系江苏高校哲学社会科学优秀创新团队建设项目“戏剧综合研究与文化生态建设”[项目编号: 2017ZSTD13]的阶段性成果。

Title: The Art of Guan Hanqing's Dramaturgic Structure

Abstract: The 15 existing plays by the Yuan-Dynasty playwright Guan Hanqing reflect the playwright's originality in processing subject matter through transformation of conventional themes and his realistic concerns with profound thoughts. Guan Hanqing's plays, literally variety dramas in Chinese, demonstrate a variety of structural types with different dramaturgic techniques. The plot from suspense, misunderstanding, and discovery to return is well adapted into plays with each act comprising two sections, and this greatly promotes the expressiveness of the plays. His story is strengthened by his thoughtful construction of plot with added sections that broke through the “one-play-of-four-act” convention. In Guan's ingenious casting, one lead actor can play multiple characters and this greatly changes the convention of the one-actor opera at the time and improves the tension on stage. Guan Hanqing's plays highlight the woman lead characters, and can deploy more characters to enhance the plot centered round the woman lead actor, which eventually helps form Chinese opera performance convention centered round the woman lead actor. Guan Hanqing's plays may provide an example for the theorization of the structure in Chinese operatic plays.

Keywords: Guan Hanqing; variety drama; dramaturgic techniques; drama theory

Author: Xu Jianzhong, Ph. D., is a professor at the College of Humanities, Yangzhou University. His main research interest is in the ancient Chinese literature and Classical Philology. Address: College of Humanities, Yangzhou University, 180 Siwangting Street, Yangzhou 225002, Jiangsu Province, China. Email: jzxu@yzu.edu.cn This paper is the part of the project objectives of Jiangsu University Philosophy and Social Science Excellent Innovation Team Construction Project (2017 ZSTD13).

关汉卿是中国戏曲史上的伟大戏曲家,明初朱权尊其“初为杂剧之始”(朱权 24)。他的杂剧作品与存世作品在元杂剧作家中最多。进一步研

讨关汉卿杂剧结构艺术的方法与成就,可以更为深入地认识关汉卿杂剧结构艺术的伟大贡献与影响,更加深刻地认识元杂剧结构艺术的特色与形

成,深化民族戏剧结构理论的思考。

关汉卿杂剧现存 15 种:^①《西蜀梦》《拜月亭》《调风月》《哭存孝》《陈母教子》《单刀会》《救风尘》《鲁斋郎》《蝴蝶梦》《谢天香》《金线池》《玉镜台》《窦娥冤》《望江亭》《绯衣梦》。前 3 种存《元刊杂剧三十种》本,次 2 种有脉望馆本;后 10 种有多种版本,虽有差异,但剧情结构大同小异,不影响本论题讨论。

一、注重现实的题材分类

罗锦堂《元杂剧本事考》较早对关汉卿现存杂剧进行了分类:

历史剧:乙、以个人事迹为主而其事迹与史事相关联者:《单刀会》《西蜀梦》《哭存孝》。

社会剧:乙、公案:一、决疑平反:《绯衣梦》《蝴蝶梦》;二、压抑豪强:《鲁斋郎》。

家庭剧:《陈母教子》《窦娥冤》。

恋爱剧:甲、良家男女之恋爱:《拜月亭》;乙、良贱间之恋爱:《金线池》。

风情剧:《玉镜台》《望江亭》《调风月》《救风尘》《谢天香》。^②

关汉卿杂剧题材广泛,也颇具特点。历史剧 3 种都改动史实,以寄感慨:《单刀会》盛美关羽英豪,《西蜀梦》褒扬关、张高义,《哭存孝》悲悼存孝枉死。社会剧 3 种均为公案剧,决疑抑强者,《蝴蝶梦》《鲁斋郎》为包公,《绯衣梦》为钱可,均为元人乐道的公正官员。《蝴蝶梦》《绯衣梦》间杂灵异,要之为民说法,究凶惩恶;《鲁斋郎》揭露豪强,寄寓仁义。家庭剧 2 种属于家庭伦理,《陈母教子》写母教重要,《窦娥冤》写家人聚散。恋爱剧 2 种,《拜月亭》属才子佳人剧,《金线池》属青楼士子剧。风情剧写男女风流而兼有潇洒诙谐之趣事,因此与态度庄雅、情感热烈的恋爱剧相区别(罗锦堂 440)。其中,《玉镜台》《望江亭》属良妇,《调风月》属侍婢,仍属才子佳人剧范畴;《救风尘》《谢天香》属妓女,可归青楼士子剧。《救风尘》在妓女类风情剧中最为出色,滑稽谐趣中暗含身心悲苦,不可一笑略之。

关汉卿现存杂剧有 6 种本事可考。《玉镜台》据《世说新语》演绎,表现了传统文人的艳羨之事;《西蜀梦》《哭存孝》《单刀会》3 种,均据民间传说;^③《窦娥冤》据汉魏两晋流传的东海孝妇

故事,由赞颂于公决狱无冤转写窦娥冤屈;《陈母教子》据史而作,转写陈母教子有方。此类作品均缘事而发,借题发挥,其现实社会的指向性十分鲜明。其他剧目大都源于生活,独出机杼:《拜月亭》或据南戏《拜月亭》改写,^④突出女子内心对“父母之命”的反抗;《调风月》以抗争获得小夫人结局,但侍婢人生出路的思考仍十分深沉。《救风尘》《谢天香》《金线池》当出妓院故事,各有命意:《救风尘》表现了妓女在士子与衙内之间选择的矛盾,《谢天香》《金线池》都用“误会”法写出妓女无法掌握自己命运的无奈。《望江亭》用游戏笔墨赞美妇女的抗争努力。《绯衣梦》《蝴蝶梦》《鲁斋郎》是公案故事,《蝴蝶梦》《鲁斋郎》表现了现实政治的黑暗和正直官员的艰难,《绯衣梦》歌颂了贤官能吏判案过程中剔隐抉微、秉持公正。此类作品取材现实,着重展示当时的民众生活,表现作家对现实社会的体察、认识与感悟。

关汉卿杂剧取材广泛,却不作仕隐剧、道释剧、神怪剧;历史剧不作“以历史事迹为主者”,社会剧也不作朋友剧和绿林剧(罗锦堂 424),可见他是有所取舍的。

关汉卿现存杂剧的题材特色,一是多取材自现实社会问题及古史小说中的豪侠英烈故事,以表现元初社会下层民众的生活与情感,富于现实色彩和常人趣味,为中国古典戏曲现实主义创作首开风气;二是才华横溢,情调丰富,悲剧慷慨,喜剧风趣,正剧庄重,为中国古典戏曲创作的题材丰富性与多样性作出了样板;三是由于其“驱梨园领袖,总编修师首,捻杂剧班头”(王钢 131)的特殊经历,风情剧数量最多,质量亦高,兼顾雅俗,为中国古典戏曲提供了一种崭新的题材类型,为此后风情剧的发展奠定了基础。

二、精巧丰富的结构类型

在元杂剧“一本四折”的体制制约下,关汉卿现存杂剧主要采用单线结构,总体呈现“开端——发展——高潮——结局”的框架,重点展示主要人物命运,促进了元杂剧形式体制的定型成熟。但具体落实到每一个剧目,又各呈其妙。

戏剧高潮是戏剧冲突发展最紧张尖锐的阶段,是决定戏剧人物命运和前途的关键时刻。因此,我们可以从剧情高潮的设置分析关汉卿的精

心布局。

戏剧高潮在第三折 6 剧:《西蜀梦》《望江亭》《玉镜台》《陈母教子》《绯衣梦》《金线池》。^⑤

戏剧高潮在第四折 6 剧:《单刀会》《救风尘》《谢天香》《调风月》《蝴蝶梦》《鲁斋郎》。

戏剧高潮在第二折 3 剧:《窦娥冤》《拜月亭》《哭存孝》。

关汉卿现存剧作的剧情结构据此可以分为 3 种类型。

1. 依势而行、孤枝独上型。这是依照生活的事理逻辑编排剧情,戏剧高潮置于第三折,此后随事收结。《西蜀梦》第一折使臣知关羽、张飞已死,急返复命,第二折诸葛亮夜观天象,哀痛关、张已死;第三折关、张两魂相遇,诉说悲情,应题“关张双赴西蜀梦”;第四折关、张鬼魂托梦刘备。《望江亭》第一折演白士中与谭记儿成婚;第二折杨衙内陡生风波;第三折表现谭记儿的勇敢聪慧,应题“望江亭中秋切鲙旦”,智取势剑金牌;第四折明辨善恶。《绯衣梦》第一折王闰香约赠财物;第二折裴炎杀人劫财,李庆安血手印门;第三折钱可见苍蝇爆笔,得狱神庙庆安梦语,捉拿裴炎,应题“智勘绯衣梦”;第四折裴炎定罪,男女团圆。第三折均为剧情发展的关键与枢纽。

2. 高潮后置、曲终奏雅型。这是以复杂剧情蓄积矛盾冲突,至第四折达到高潮,揭示主要人物命运,然后以断语判词迅速收结。《单刀会》前二折乔国老、司马徽劝阻鲁肃索荆州;第三折关羽训子,慨然允宴;第四折过江赴会,应题“关大王单刀会”。前三折铺设悬念、制造紧张氛围,第四折达到高潮。《救风尘》前二折宋引章悔嫁周舍,求救赵盼儿。第三折赵盼儿诱骗周舍休妻,应题“虚脾瞒俏倖”。第四折一场三段:周舍休妻,赵盼儿携引章同归;周舍追骗休书,赵盼儿已藏好真休书;李公弼惩恶扶善。戏剧冲突之尖锐激烈、人物命运之最终决定,尽在第四折。《鲁斋郎》更为复杂:楔子演鲁斋郎夺李四妻,第一折鲁斋郎索张珪妻,第二折张珪送妻,得赏李四妻,第三折张珪让李四夫妻团圆,自己入道。第四折包拯收养两家儿女成人,智斩鲁斋郎应题;两家儿女云台观斋荐父母,二家团圆;包拯劝张珪还俗,夫妻团圆,两家互结亲缘。前三折蓄势,重点表现鲁斋郎的恶行恶果,第四折智斩鲁斋郎为高潮,二家团圆是收结。

3. 高潮前置、缘事抒情型。戏剧情节发展迅速,第二折达到高潮,揭示主人公命运,此后在新的戏剧情境下着重表现主人公命运对当事人与相关人物的影响。《窦娥冤》第二折窦娥被判死刑,是为剧情高潮;第三折怨气冲天,是为情感高潮,应题“感天动地窦娥冤”;第四折鬼魂诉冤,主动态戏剧动作贯穿始终。《哭存孝》李存孝在第二折就被枉杀,此后二折表现相关者悲痛:第三折莽古歹报告,刘夫人悲痛;第四折邓夫人哭吊,应题“邓夫人苦痛哭存孝”,达到悲剧性情感高潮。《拜月亭》较为特殊:蒋世隆、王瑞兰第二折旅店病中被强行拆离,为悲剧性高潮;第三折瑞兰拜月,祈求团圆,应题“闺怨佳人拜月亭”;第四折夫妻、兄妹团圆。全剧戏剧高潮在第二折。

第三类的特别之处在于剧情高潮与情感高潮不一致:剧情高潮决定主要人物命运,当事人或相关者的情感高潮相对延后。《窦娥冤》第三折是当事人在第二折枉判死刑后的悲诉冤屈,《哭存孝》第四折是存孝妻邓夫人的哭夫哀苦。《拜月亭》的特殊性是剧情的双高潮设置:商旅离鸾是第一个剧情高潮,“错配”团圆是第二个剧情高潮;但前一高潮不仅规定了此后的具体戏剧情境,戏剧冲突强度也高于后一高潮。

关汉卿精心设置杂剧结构,根据情理逻辑,突出和强调人物情感与精神风貌。究其目的,他不仅表演了一个曲折离奇的故事,重点在于揭示这个故事的意義,表达作者对这个故事社会意义的独特体察和认识。《救风尘》为宋引章与安秀实的才子佳人剧,却突出了赵盼儿;《蝴蝶梦》为公案剧,却颂扬王婆的继母大贤。《单刀会》《鲁斋郎》《窦娥冤》等剧都体现了这一特点。王国维评元杂剧:“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,时流露于其间。”(王国维 85)以此认识关汉卿创作,也颇恰切。

结构类型划分不可僵化。如果以主要人物的戏剧动作划分,关汉卿杂剧结构形态则可分为以下 4 类。

主线推进型:《望江亭》《陈母教子》《救风尘》《调风月》《窦娥冤》。主要人物以主动态戏剧动作推进剧情发展,直至收结。

辅线助推型:《西蜀梦》《单刀会》《拜月亭》。以辅助性人物的戏剧动作介入,推动与强化主要人物的主动态动作,直至收结。

辅线扭转型:《玉镜台》《绯衣梦》《金线池》《谢天香》《蝴蝶梦》《鲁斋郎》。主要人物的戏剧动作已入窘境,以辅助线索和次要人物介入,用发现、突转等戏剧手段,推动剧情收结。

辅线收结型:《哭存孝》。主要人物剧情已经结束,以辅助性人物的戏剧动作收结剧情。

关汉卿杂剧故事性极强,引人入胜,这在元杂剧作家中十分突出。但主要人物戏剧动作贯穿始终者仅有5种,以辅助线索和次要人物或助推主线递进发展,或扭转戏剧冲突方向者有10种,可见关汉卿善于利用辅助线索和次要人物另辟蹊径、巧妙引导,走向终点。

关汉卿现存杂剧结构类型的主要特色及影响,一是以丰富多彩而又各具特色的结构方式在元杂剧中独树一帜。如《西蜀梦》《单刀会》《哭存孝》《鲁斋郎》等,独出机杼,空谷绝响,极大地丰富了元杂剧的结构类型。二是在爱情剧和风情剧中精心设计了不同的结构形态。《望江亭》是单回合喜剧性冲突,《拜月亭》为悲欢离合式双重冲突;《玉镜台》的矛盾缘于骗婚,《金线池》的冲突出于误会,都用宴罚扭合的方式收结全剧;《救风尘》的错嫁改正有赖于赵盼儿的智慧果敢,《诈妮子》的痴情善终则出于主人公燕燕的坦率力争。三是开创了此后元杂剧的许多结构类型。《蝴蝶梦》的“继母大贤”,启发了后之《救孝子》;《谢天香》的友人激励,影响并形成了后世《王粲登楼》《渔樵记》《举案齐眉》等“丈人激婿”的格套;《窦娥冤》《蝴蝶梦》《绯衣梦》的鬼魂异象,也成为后来《硃砂担》《盆儿鬼》《神奴儿》等公案剧常见的结构方式。再如《拜月亭》的悲欢离合之于《墙头马上》《梧桐叶》,《调风月》的负心团圆之于《潇湘雨》,《谢天香》的拆离终合之于《竹坞听琴》《红梨花》等等。《绯衣梦》的指腹为婚预设了男女历经坎坷后的最终团圆,《东墙记》《侑梅香》的婚约终成明显承其意绪。

三、灵动多变的结构手法

元杂剧“一本四折”,较之宋元戏文,更注重剧情的设置编排。关汉卿擅长将一个普通故事编排得新颖奇特,引人入胜。总结其基本手法,大致有以下几种。

1. 一折二段法。元杂剧体制规范,容量丰

富,一折2段或数段较好地解决了这一问题。如《拜月亭》第一折,包含了《幽闺记》《相泣路歧》《风雨间关》《违离兵火》《旷野奇逢》《虎头遇旧》《招商谐偶》6出剧情,《窦娥冤》第三折也有押赴刑场、诀别婆婆、三桩誓愿3段。此遂成为元杂剧快节奏处理复杂剧情的基本方法。^⑥

2. 悬念法。《救风尘》之“救”的关键在于如何获得周舍休书,悬念由此设置,戏剧矛盾由此展开。《谢天香》钱可夫从第二折收纳谢天香入宅,直到第四折向柳永“说明”真相,悬念成为剧情扣人心弦的主要手段。这是统领全剧的大悬念。《拜月亭》第四折瑞兰错配婚姻、《蝴蝶梦》第四折王三终获赦免等,则是以小悬念引发小冲突、小紧张,随即予以“说明”与“解释”。这都是以悬念强化剧情的曲折性和丰富性,从而保持剧情力度,避免疲弱。

3. 误会法。《金线池》杜蕊娘从第二折起误认为韩辅臣移情别恋,怨不能释,到第四折济南府君石好问佯加刑罚,韩辅臣说情求免,方成就姻缘。这是由于主人公误识造成的误会。《救风尘》的“虚脾瞒俏倖”、《望江亭》的“半夜赚金牌”,却是主人公主动运用误会法,以造成对方的误识来达到自己的目的。“误会”成为设置戏剧主要矛盾与冲突的基本方法。

4. 延宕积蓄法。《单刀会》围绕东吴设宴、关羽赴会,延缓节奏,铺垫渲染,到第四折方慷慨赴会,在严峻的戏剧情境中凸显关羽的英雄形象。《西蜀梦》也采用了近似手法。《窦娥冤》窦娥毅然选择官休,却遭枉斩,剧情反跌,情感爆发,引发她对官府黑暗、司法腐败的控诉。《陈母教子》反复表演陈母对三子陈良佐恃才狂傲的抑制和收受民财的责打,而培埋窖银、兄长郎舅先后状元及第,恰好构成母子冲突主线发展的不同情境。《鲁斋郎》渲染鲁斋郎的种种罪恶及其对民众造成的灾难,积蓄人们对其不可宽恕的惩罚心理,包公最后用近乎游戏的篡改圣旨方式“智斩”之,实质是社会正义的最终落实。

5. 发现与突转。《窦娥冤》以官府问斩为突转,窦娥的命运顿时陷入绝境,剧情由此推向高潮。《玉镜台》第二折末尾,姑母发现所选女婿竟是侄儿温峤,第三折即表演刘倩英新婚时的强烈抗拒。《救风尘》也属此类:宋引章遭到周舍虐待才发现所嫁匪人,写信求救,引发出赵盼儿“救风

尘”的戏剧动作。《调风月》有二重发现：先由燕燕发现小千户私藏女子手帕，美好爱情顿时转入怨怒；燕燕在婚礼上揭示隐情，家长发现真相，遂允婚团圆。与后者相似，《拜月亭》第四折瑞兰发现文状元竟是丈夫蒋世隆，纠正错配方得夫妻团圆。“发现”是剧情转折的重要基础，“突转”是剧情发展与收结的必要环节。

6. 神启法。此即“戏不够，神仙凑”。在中国戏曲史上，关汉卿最早采用了这种方法，故《窦娥冤》能平冤雪枉，《绯衣梦》《蝴蝶梦》能察幽辨微，避免冤狱。这种方式后为元代公案剧普遍使用。比较而言，早期戏文遵循生活情理逻辑，故《赵贞女》《王魁》等都是悲剧；使用了这种方法，《小孙屠》《陈叔文》《东窗事犯》等均果报不爽。

7. 综合法。《哭存孝》中李存信、康君利反复陷害李存孝，存孝和邓夫人长期隐忍，这是用延宕积蓄法；刘夫人经过调查，“发现”真相，李克用却仍处“误会”之中；二人杀死存孝、邓夫人哭吊，李克用才“发现”真相，杀二人祭奠存孝。由于当场表演，观众“全知全觉”，而李克用从“误会”到“发现”则构成了剧情发展的基本架构，近佞远忠是这场悲剧的根本原因。此剧评价颇有分歧，梁沛锦、波多野太郎认为：“曲文朴质，自是元人本色。[……]明人叶稚斐之《英雄慨》传奇，及清人有《五代兴隆传》传奇，所写李存孝事颇有出入，未及关剧多符合正史。”（梁沛锦 波多野太郎 558—59）邵曾祺认为：“此剧本民间传说，结构散漫，不是关汉卿的好作品。”（邵曾祺 4）其实至少说剧情结构精心编排，是综合运用多种手法表现英雄被害的悲剧。存孝第二折被杀，剧情达到高

潮，以下全以次要人物展开抒情，这种结构在元杂剧中绝无仅有。

8. 结尾法。关汉卿杂剧大都以扬善惩恶或重逢团聚收结，但由于变化使用了多种手法，并没有将“大团圆”模式化。既有顺应剧情自然发展而突出主旨，如《单刀会》《陈母教子》；有好人好报的道德支配，如《望江亭》《救风尘》《调风月》；又有现实生活的理想设置，如《窦娥冤》《拜月亭》《绯衣梦》《蝴蝶梦》《鲁斋郎》；还有调笑滑稽的爱情喜剧，如《玉镜台》《金线池》《谢天香》。《西蜀梦》不能归入兄弟团圆，《哭存孝》悲剧气氛笼罩全剧，第四折的惩恶扬善也不算喜庆收结。关汉卿杂剧在结局设置上兼顾剧情发展、冲突处理和社会理想，不可与后世“大团圆”格套等量齐观。

综上所述，关汉卿不仅擅长剧情编排的曲折离奇，而且善于运用各种结构艺术手法使得剧情跌宕起伏，灵活变化，神气灌注，始终不懈。至于注意剧情细节严密，体贴物态人情，以情理逻辑贯穿始终等等，稳妥设置，精心安排，又自不待言。

四、规范创新的剧情配套

中国古典戏曲在元明时期采用曲牌联套体制，因此“剧情配套”是戏曲结构的重要构成。关汉卿杂剧妥善处理“剧”与“套”的辩证关系，擅长人物在规定戏剧情境中的情感抒发，呈现出抒情诗剧的典型形态，引领了元杂剧的正确发展。

关汉卿现存杂剧的剧情配套情况，详见附表1。

附表1 关汉卿现存杂剧剧套使用情况简表^⑦

序号	剧名	楔子	第一折	第二折	第三折	第四折
1	《西蜀梦》		【仙吕·点绛唇】9曲	【南吕·一枝花】7曲	【中吕·粉蝶儿】13曲	【正宫·端正好】12曲
2	《拜月亭》	【仙吕·赏花时】2曲	【仙吕·点绛唇】10曲	【南吕·一枝花】11曲	【正宫·端正好】15曲	【双调·新水令】15曲
3	《单刀会》		【仙吕·点绛唇】12曲	【正宫·端正好】10曲	【中吕·粉蝶儿】15曲	【双调·新水令】10曲+2
4	《调风月》		【仙吕·点绛唇】16曲	【中吕·粉蝶儿】16曲	【越调·斗鹌鹑】14曲	【双调·新水令】12曲

续表

序号	剧名	楔子	第一折	第二折	第三折	第四折
5	《玉镜台》		【仙吕·点绛唇】14曲	【南吕·一枝花】11曲	【中吕·粉蝶儿】15曲	【双调·新水令】14曲
6	《谢天香》	【仙吕·赏花时】2曲	【仙吕·点绛唇】8曲	【南吕·一枝花】7曲	【正宫·端正好】14曲	【中吕·粉蝶儿】10曲
7	《救风尘》		【仙吕·点绛唇】14曲	【商调·集贤宾】9曲	【正宫·端正好】11曲	【双调·新水令】9曲
8	《鲁斋郎》	【仙吕·端正好】2曲	【仙吕·点绛唇】8曲	【南吕·一枝花】7曲	【中吕·粉蝶儿】14曲	【双调·新水令】11曲
9	《金线池》	【仙吕·端正好】2曲	【仙吕·点绛唇】9曲	【南吕·一枝花】9曲	【中吕·粉蝶儿】13曲	【双调·新水令】8曲
10	《窦娥冤》	【仙吕·赏花时】1曲	【仙吕·点绛唇】9曲	【南吕·一枝花】11曲	【正宫·端正好】10曲	【双调·新水令】10曲
11	《望江亭》		【仙吕·点绛唇】10曲	【中吕·粉蝶儿】7曲	【越调·斗鹌鹑】9曲+1	【双调·新水令】7曲
12	《蝴蝶梦》	【仙吕·赏花时】2曲	【仙吕·点绛唇】13曲	【南吕·一枝花】12曲	【正宫·端正好】12曲+2	【双调·新水令】11曲
13	《哭存孝》		【仙吕·点绛唇】11曲	【南吕·一枝花】9曲	【中吕·粉蝶儿】10曲	【双调·新水令】8曲
14	《陈母教子》	【仙吕·赏花时】2曲	【仙吕·点绛唇】9曲	【南吕·一枝花】8曲	【中吕·粉蝶儿】6曲	【双调·新水令】4曲
15	《绯衣梦》		【仙吕·点绛唇】7曲	【南吕·一枝花】7曲	【越调·斗鹌鹑】6曲	【双调·新水令】4曲

剧首用楔子者7种。楔子用否,不在剧情繁简,全在谋篇布局。楔子用【仙吕·赏花时】或【端正好】1支或2支,后为元杂剧通例(郑骞,《北曲新谱》75—76),始于关汉卿。

第一折全用【仙吕·点绛唇】套。元杂剧首折也用此套最多,例外者仅3例(郑骞,《北曲套式》39)。

第二折主要用【南吕·一枝花】套,另用【中吕·粉蝶儿】套2例,用【正宫·端正好】套和【商调·集贤宾】套各1例。剧情高潮在第二折的3剧全用【一枝花】套。

第三折7例用【中吕·粉蝶儿】套,5例用【正宫·端正好】套,3例用【越调·斗鹌鹑】套。郑骞分析说:“多数元杂剧均以第二三两折为剧情发展转变之中心;【正宫】及【中吕】两宫调,所属曲牌既多,套式变化亦较活泼,长套短套咸宜,故第二三两折用此两宫调者居大多数。第二折用【南

吕】者亦多,大抵剧中气氛较为紧张,情调较为刚劲者多用【正宫】,气氛较为缓和、情调较为柔细者多用【南吕】:因【正宫】‘惆怅雄壮’,【南吕】‘感叹伤悲’故也。”(《北曲套式》11)此说全面、透彻。

第四折主要用【双调·新水令】套,例外仅2例;且以10曲以上长套居多,新奇独特。郑骞认为:“【双调】用于杂剧,大多数在第四折。[……]至第四折,因一人独唱之故,唱者已感疲乏,听者亦已倦怠,故此折不过收拾情节,结束全局,其曲文遂多为短套,[……]第四折曲套甚长,且为全剧精彩处,反为变例。此等多是案头之书而非场上之曲。”(《北曲套式》154—55)此说与关汉卿杂剧不符,但从中可以看出元杂剧第四折剧情配套的变化,“强弩之末”现象与此相关。

关汉卿现存杂剧共有7个宫调60剧套。对比杨显之《潇湘雨》、尚仲贤《气英布》用【黄钟·

醉花阴】套,李文蔚《燕青博鱼》、马致远《黄粱梦》有【大石·六国朝】套,则早期元杂剧已使用【黄钟】【大石】2个宫调;关汉卿也有【黄钟·侍香金童】“春闺院宇”、【大石调·青杏子】《离情》和【大石调】失牌散套。因此,关汉卿杂剧没有采用【黄钟】【大石】,是他出于对剧情与声调完美结合的综合考量,绝非草率相配。

当然,宫调与剧情关系复杂,在歌唱上并不具有固定的情感基调。例如第一折都用【仙吕·点绛唇】套,《西蜀梦》表现使臣的急切苦痛,《调风月》燕燕则充满甜蜜憧憬;第四折都用【双调·新水令】套,《单刀会》英雄慷慨,《调风月》《拜月亭》由埋怨而转入喜庆,《哭存孝》则悲凉凄怨。因此,同宫调套曲可以相配不同剧情,表达人物的不同情感。就此而言,关汉卿是元杂剧剧情配套常格的开创者,影响了以后剧情配套的习惯用法。

关汉卿杂剧有3例套外使用赠曲,令人关注:

《单刀会》第四折:【双调·新水令】套(正末)∥【沽美酒】、【太平令】(净)^⑧

《蝴蝶梦》第三折:【正宫·端正好】套(正旦)∥【端正好】、【滚绣球】(丑)

《望江亭》第三折:【越调·斗鹌鹑】套(正旦)∥【马鞍儿】(丑、净)

赠曲不入套,由非主唱者插入歌唱,“其作用似是调剂剧本的一人独唱的单调”(邵曾祺 5)。所唱曲调,大致使用同宫调曲牌,唯《望江亭》用南戏曲牌,^⑨为徐沁君“关汉卿的《望江亭》,当作于扬州”的观点(徐沁君 15),可补一证。

关汉卿之后,套末用赠曲的情形,元刊本杂剧

还有3例:^⑩

王伯成《贬夜郎》第四折:【双调·新水令】(正末)∥【仙吕·后庭花】、【柳叶儿】(外末)^⑪

孔文卿《东窗事犯》第四折:【正宫·端正好】(正末)∥【仙吕·后庭花】、【柳叶儿】(岳飞魂子)

范康《竹叶舟》第四折:【仙吕·节节高】、【元和令】、【上马娇】、【游四门】、【胜葫芦】、【么篇】、【后庭花】、【柳叶儿】∥【正宫·端正好】(正末)

此三人都是元代中后期作家。前二例也属套外赠曲,由非主唱者唱,但已转换宫调。《竹叶舟》第四折是正末吕岩打愚鼓先唱【仙吕宫】道情8曲,再续唱【正宫】套,歌唱更加自由。王国维认为:此“出于例外者,[……]但以供点缀之用,不足破元剧之例也。”(王国维 82—83)但在剧套前后可加赠曲,为规范严整的北曲剧套增添了一抹自由灵动的亮色,是对一折一套和“一人主唱”体制的些许突破与调剂,表现出在规范之中寻求变化的艺术探索。这也是关汉卿的一种创新和贡献。

五、妥帖简明的排场派脚

元杂剧“一人主唱”,“本分旦末”。《鲁斋郎》戏剧冲突由鲁斋郎引发并激化,终结者是包公,主唱者正末张珪是受鲁斋郎欺压的一个人物。这就涉及对元杂剧结构中“排场派脚”问题的研讨。

关汉卿现存杂剧的剧本性质和主唱情况,详见附表2。

附表2 关汉卿现存杂剧主唱者统计简表

序号	剧名	性质	楔子	第一折	第二折	第三折	第四折
1	《西蜀梦》	末本		蜀国使臣	诸葛亮	张飞魂	张飞魂
2	《拜月亭》	旦本	王瑞兰	王瑞兰	王瑞兰	王瑞兰	王瑞兰
3	《单刀会》	末本		乔国老	司马徽	关羽	关羽
4	《调风月》	旦本		燕燕	燕燕	燕燕	燕燕
5	《玉镜台》	末本		温峤	温峤	温峤	温峤

续表

序号	剧名	性质	楔子	第一折	第二折	第三折	第四折
6	《谢天香》	旦本	谢天香	谢天香	谢天香	谢天香	谢天香
7	《救风尘》	旦本		赵盼儿	赵盼儿	赵盼儿	赵盼儿
8	《鲁斋郎》	末本	张珪	张珪	张珪	张珪	张珪
9	《金线池》	旦本	杜蕊娘	杜蕊娘	杜蕊娘	杜蕊娘	杜蕊娘
10	《窦娥冤》	旦本	窦天章	窦娥	窦娥	窦娥	窦娥
11	《望江亭》	旦本		谭记儿	谭记儿	谭记儿	谭记儿
12	《哭存孝》	旦本		邓夫人	邓夫人	莽古歹	邓夫人
13	《绯衣梦》	旦本		王闰香	王闰香	茶三婆	王闰香
14	《陈母教子》	旦本	陈母	陈母	陈母	陈母	陈母
15	《蝴蝶梦》	旦本	王母	王母	王母	王母	王母

关汉卿有旦本 11 剧,表现出对旦本的偏爱与擅长。正旦身份不同,地位悬殊,都是正面形象。关汉卿细腻准确地描绘特定人物的喜怒哀乐,得益于他对社会生活特别是“偶倡优而不辞”(臧懋循 3)的深切体验,表现了他对女性,特别是被压迫妇女的同情与理解。

有 11 剧严守“一人主唱”规范,甚至有 6 剧连楔子所唱都不借他人,而楔子唱者不论,可见严谨。但主唱者“不必皆为剧中主要之人物”(王国维 82)。《救风尘》主唱者赵盼儿至第三折才介入戏剧冲突。《鲁斋郎》《蝴蝶梦》都是公案剧,主唱者张珪、王母只是戏剧冲突的重要相关者,故能详述原委,抒发情感。由次要人物主唱四大套,这是从排场派脚方面对“一人主唱”体制的改造与突破。

与此相关,另 4 剧主唱者可改扮多人。此分三类:《西蜀梦》《单刀会》前二折均由正末扮次要人物,为主要人物登场蓄势;《哭存孝》第三折正末扮小厮莽古歹“报告”剧情;《绯衣梦》第三折以次要人物参与剧情发展。正旦或正末分别扮演次要人物,以次要剧情介入矛盾冲突主线,使剧情

发展波澜叠起,这是关汉卿对元杂剧排场派脚艺术的重要贡献。

关汉卿杂剧的脚色排场对此后元杂剧发展产生了较大影响。以《元曲选》为例,由次要人物蓄势然后转入主要人物表演的第一类,有《合同文字》《小尉迟》《勘头巾》《陈州米》等;由穿插性人物“报告”剧情的第二类,有《儿女团圆》《渔樵记》《酷寒亭》《薛仁贵》等;由次要人物介入推进剧情发展的第三类,有《硃砂担》《虎头牌》《张天师》《神奴儿》等。如果将“一人主唱”的“人”理解为剧中人物,一本二人唱者有《谢金吾》《魔合罗》《后庭花》《两世姻缘》等,一本三人唱者有《昊天塔》《薛仁贵》《神奴儿》《酷寒亭》等,一本四人唱者有《黄粱梦》《赵氏孤儿》等。一色改扮多人演唱,无疑是对“本分旦末”严谨体制的有效调节与补充,极大地拓展了元杂剧排场派脚的艺术张力。关汉卿杂剧创作为此奠定了基础,提供了范本。

考察元刊本关汉卿杂剧,还有一些其他脚色人物,详见附表 3。

附表 3 元刊本关汉卿杂剧脚色人物统计简表

性质	剧名	正末	正旦	其他脚色人物	龙套	备注
末本	《西蜀梦》	使臣,诸葛亮,张飞魂		关羽魂,刘备		科白全无
旦本	《拜月亭》	蒋世隆	王瑞莲	孤:王镇;夫人:王镇妻;小旦:蒋瑞莲;外末:陀满兴福;外:祗候	哨马,店家,大夫,梅香,媒人,使命	科白不全。第四折孤称老孤,夫人称老夫人

续 表

性质	剧名	正末	正旦	其他脚色人物	龙套	备注
末本	《单刀会》	乔国老,司马徽,关羽		驾:孙权;外末:鲁肃;净:周仓;关舍人:关平	道童,将,卒子	科白极简。第一折“驾末”,则驾由末扮
旦本	《调风月》	小千户	燕燕	老孤:小千户父;卜儿:小千户母;夫人:燕燕主人;外孤:莺莺父;外旦:莺莺	六儿,书童,众外	科白极少

除去龙套杂色,《西蜀梦》只有3个脚色,最少;《调风月》有7个脚色;最多。综合考察元刊本关汉卿杂剧,共有9个脚色:正末、外末、末、小末、正旦、小旦、外旦、老旦、净。孤、外孤、驾、卜儿、夫人等均承金院本,为物身份,当由外末、老旦等脚色扮演,则《调风月》有2外末、2老旦。元杂剧演员表演体制是“旦末净杂”,但“旦末净”既

是脚色名,更是脚色系列,脚色配置具有相当灵活的弹性。

如果将高文秀至杨梓视为元杂剧前期作家,郑光祖及以下视为元杂剧后期作家,可获得元刊本关汉卿杂剧4种与其他26种在脚色使用方面的对比,详见附表4。

附表4 元刊本关汉卿4种与另外26种脚色使用对照简表

脚色	关汉卿4种	元前期18种	元后期8种	备注
正末	8人/4剧	31人/18剧	12人/8剧	使用最多,绝无空缺
外末	2人/2剧	18人/12剧	7人/5剧	使用渐增
末	1人/1剧	1人/1剧	/	极少使用
外	1人/1剧	5人/4剧+众外/1剧	5人/4剧	使用渐多
外孤	1人/1剧	/	/	极少使用
正旦	2人/2剧	9人/8剧	4人/4剧	旦本较少,极少改扮
小旦	1人/1剧	2人/2剧	/	较少使用
外旦	1人/1剧	2人/2剧	2人/1剧	较少使用
净	1人/1剧	7人/6剧	6人/3剧	使用一直较少
老旦	/	1人/1剧	/	极少使用
禾旦	/	1人/1剧	/	极少使用
小末	/	3人/3剧	/	有2人/2剧为改扮
冲末	/	1人/1剧	/	极少使用
外净	/	1人/1剧	/	极少使用

在元刊杂剧30种中,旦本只有关汉卿的《拜月亭》《调风月》和石君宝的《紫云亭》。这或许与选编者审美趣味相关,也体现了元人杂剧欣赏的一种风尚。关汉卿旦本选取最多,从一个侧面表现出关汉卿旦本剧的成就与影响。

正末使用最多,每剧皆有。16种无正旦。这当与元刊本科白简略相关。如《看钱奴》周荣祖妻张氏原作旦儿,第四折改称卜儿,当仍由旦扮。

据脉望馆本、《元曲选》本,《楚昭公》旦儿扮昭公夫人,《赵氏孤儿》旦儿扮公主,《汗衫记》旦儿扮张孝友妻,元刊本也当旦扮。故旦脚数量不会这样少,但可以肯定:每剧必有正末而不必有正旦。

外末使用亦多。《老生儿》外末刘瑞第三折简称“外”,则外末可简称“外”和“末”。《单刀会》第一折“驾末云了”,末扮驾;《调风月》外孤扮莺莺父,外扮孤;《拜月亭》第二折“孤交外扯住

了”;《遇上皇》第三折“孤交外推转了”,外扮祗候;《贬夜郎》第三折禄山称外末,外末可称人名,可见外末所扮广泛。《气英布》第三折二外末分扮张良、随何,《薛仁贵》第四折“众外做叩正末了”,则一剧甚至一场可有多多个外末。大概元代杂剧戏班男色较多,随剧情改扮,较女色更为方便。^⑫

末脚系列还有小末、冲末。《看钱奴》周长寿第二折称俵儿,第四折改小末,则小末可扮俵儿;《汗衫记》张文秀孙始称俵儿,后改小末,最后称孤,小末可扮俵儿、孤。关汉卿杂剧4种虽未标明这些脚色,其实似未缺位:《单刀会》关舍人当由小末扮演;《调风月》老孤小千户父当由末扮,与正末小千户、外孤莺莺父相对应。

净脚使用较少,且系列单薄。《单刀会》之周仓,为正面人物;《窦娥冤》赛卢医、《望江亭》杨衙内、《哭存孝》康君立、^⑬《绯衣梦》裴炎、^⑭《蝴蝶梦》葛彪,均为反面人物;《谢天香》扮张千、乐探与祗候,《鲁斋郎》扮云台观主,都属龙套人物。净扮周仓,与相貌相关,后《竹叶舟》净扮三仙,当承此绪;其他元刊本,如扮《周公摄政》管叔、霍叔、蔡叔和《追韩信》恶少、《看钱奴》贾弘义、《赵氏孤儿》屠岸贾、《汗衫记》陈虎,5剧7人,则承净扮恶人一脉。可见净的使用频率较低,未获得与旦、末比肩并列的脚色地位,也未像旦、末形成脚色系列。

关汉卿杂剧的排场派脚颇有特点。

擅长旦本排场。《拜月亭》《调风月》旦末完备,空间转换灵动,表现了较为广阔的社会生活场景,次要人物特别是龙套人物众多,排场穿插,因需而设,繁简适当。较之后来《紫云亭》的相对封闭自足,立判高下。

精心使用末脚。元杂剧“一人主唱”,因此排场派脚要兼顾戏剧情境统筹设置。《西蜀梦》《单刀会》都以正末分扮三人:关张托梦刘备,却从旁侧抒情起笔;关羽单刀赴会,则从东吴计谋展开。通过派脚排场展示阔大的戏剧场景,体现作家的精心构思与谋篇布局,极大地拓展了元杂剧末脚表演的艺术张力,对于“一人主唱”表演是一个很大的改造与调剂。后之《三夺槊》《薛仁贵》《魔合罗》等秉承其绪,而《看钱奴》《气英布》《赵氏孤儿》《介子推》《东窗事犯》《追韩信》《竹叶舟》等,已明显局限于故事情节的自然转换与递进。

注意历时变化。《拜月亭》王镇出场时扮

“孤”,第四折改扮“老孤”,王镇妻也由初之“夫人”后改扮“老夫人”。脚色排场中这种细致体察与改扮标注,表现了关汉卿对生活逻辑的尊重与呈现。后《看钱奴》周长寿、《汗衫记》赵兴孙和张文秀孙、《介子推》重耳等,都秉承了这种对人物年龄与身份转换的重视,有助于表现生活的真实性。

小 结

关汉卿现存杂剧15种,在结构艺术上取得了极高成就。

在结构布局方面。一是大胆打破历史故事传说的原有结构,自铸主题。将《关张双赴西蜀梦》由“如何”赴梦改造为“为何+如何”西蜀赴梦,将《单刀会》改造为“为何+如何”单刀赴会,讲究故事新奇,更挖掘故事的意义,突出主人公形象。二是更多地从社会生活中提炼故事,精心谋划。如《鲁斋郎》,智斩只数语交待,重点却在“为何”要斩鲁斋郎:不斩民不聊生,不足平民愤;《救风尘》也兼顾“为何”与“如何”救风尘,所谓“安秀才花柳成花烛”,只是因人成事。三是充满理想主义光辉。《调风月》的婚礼抗争、《窦娥冤》的鬼魂诉冤、《望江亭》的夜赚金牌等,主人公秉持主动姿态,以顽强努力和聪明智慧,最终获取自己应有的权益。这种在创作中突出、较为深刻而独到的主题,较之此后杂剧较多讲述一个离奇故事,立意与主旨有高下之分。

在结构类型方面。一是正面描写悲剧《西蜀梦》和《哭存孝》。^⑮《哭存孝》最终斩佞祭灵,但悲啼终卷。这在古代以“中庸”为主流思潮的文化背景下,仍极少见。相对而言,《救风尘》《玉镜台》《谢天香》《望江亭》等喜剧,数量更多,也多优秀之作。《窦娥冤》《鲁斋郎》等由悲剧描写归于正义伸张,可称悲喜剧或正剧,现实苦难与生活理想兼备,体现了关汉卿的现实体察与人文关怀。二是多写女性爱情剧。《调风月》《拜月亭》《谢天香》《金线池》等,女主人公经历坎坷,终归团圆。《绯衣梦》王闰香与李庆安历经磨难,终结良缘,公案剧情只是这个爱情剧的剧中剧。《拜月亭》《望江亭》重点在男女婚后的磨难,可归于家庭剧。此后《墙头马上》《潇湘雨》《鸳鸯被》等杂剧,《荆钗记》《白兔记》《琵琶记》等戏文,承此一路。由于礼教制约,中国古代爱情故事以夫妻悲

欢离合居多,男女相爱结合较少。但元杂剧较多爱情剧,如《西厢记》《倩女离魂》《两世姻缘》《柳毅传书》《张生煮海》等,佳作层出,关汉卿具有开创引领之功。

在结构手法方面。一是全面继承,对唐传奇、宋话本、宋杂剧、鼓子词、诸宫调、金院本等各种艺术形态的结构方法兼收并蓄,^⑥融会贯通,叙事曲折宛转,抒情尤重情致。二是无论简单剧情、复杂冲突,都能将主旨融入戏剧冲突和人物动作之中,择用简明灵活的编剧手法,匠心独运,将故事敷演得精巧生动,引人入胜,极大提升了元杂剧叙事艺术的层次,为元杂剧结构艺术的发展、进步作出了杰出贡献。

在剧情配套方面。关汉卿杂剧最早体现了“一本四折”和“一人主唱”的体制规范,剧情之折与歌唱之套精心选配、完美结合,音乐服从于戏剧冲突与人物塑造,因此“实较王派更富于戏曲之生命”(罗锦堂 450),是元杂剧剧情配套的典范。同时又尝试创新、突破与丰富:本分旦末,但旦、末可改扮而歌;一折一套,但套外可添赠曲。这是他对元杂剧歌唱的两大贡献。

在排场派脚方面。关汉卿高度重视正旦功能,塑造了王瑞兰、燕燕、窦娥、赵盼儿、谭记儿、陈母、王母等鲜明生动的女性系列形象,每个人物都是一种生活典型或道德典范。正末地位亦高,改扮则极具艺术创新性。这些都丰富了元杂剧的艺术表现力,对建立旦末表演体制贡献极大。关汉卿使用净脚的好人、坏人、杂色三种类型,奠定了净在此后杂剧舞台扮演的的基本定位。采用金院本身份称呼的次要人物,具有辅助主要人物表演和主要线索递进转折的重要性。杂色龙套人物的主要功能在于渲染和营造情境,招来挥去,力求简明。关汉卿杂剧体现出的这些排场派脚的基本原则和方法,为以后杂剧创作所继承。

王国维曾批评说:“元剧关目之拙,固不待言。”(王国维 85)如果从社会生活情理逻辑考察关汉卿杂剧,《望江亭》赚取势剑金牌、《蝴蝶梦》以赵驴儿替换王三而死、《绯衣梦》苍蝇爆管、《鲁斋郎》改笔智斩等,形同游戏。结构上也有一些欠缺,如《玉镜台》的骗婚喜剧,掩藏了老夫人的不情愿和刘倩英的被迫无奈;《金线池》造成戏曲冲突的误会,最终也未澄清。此两剧都实际转换了戏剧冲突的方向,收结勉强。《陈母教子》《绯

衣梦》收结不耐唱之曲,匆忙疲弱。这些实“由当日未尝重视此事”。^⑦从戏曲史角度考察,这些问题在早期高文秀、郑廷玉、马致远等人的杂剧和《张协状元》《错立身》等戏文中大都存在,表明当时戏曲家对于情理逻辑完整性与人物性格统一性的认识尚未明晰,与今天有历史发展和时代鉴赏的差异。但王国维对《窦娥冤》《救风尘》等剧评价极高:“最有悲剧之性质者,则如关汉卿之《窦娥冤》,纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间,而其赴汤蹈火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也。[……]如武汉臣之《老生儿》、关汉卿之《救风尘》,其布置结构,亦极意匠惨淡之致,宁较后世之传奇,有优无劣也。”(王国维 85)可见王国维的认识相当辩证。

王国维评曰:“关汉卿一空依傍,自铸伟词,而其言曲尽人情,字字本色,故当为元人第一。”(王国维 90)关汉卿杂剧结构艺术,创制杰构,佳作层出,聚焦现实题材,情节曲折委婉,场上声情并茂,脚色分派妥帖,特色鲜明,贡献巨大,示范垂则,影响深远,亦为元人第一。

以亚里斯多德《诗学》为代表的西方戏剧结构理论,主要关注戏剧情节和戏剧动作,十分深刻,但中国古代戏曲具有诗剧性质,作品结构具有多层面、多维度的丰富内涵,呈现出汉民族戏剧的鲜明特色。晚近以来,王季烈、王国维、许之衡、吴梅等前辈对此已作了深入研讨。因此,以关汉卿杂剧结构艺术为典范,我们不仅要关注题材、情节、动作、编剧手法等戏剧结构的共性要素,而且要重视剧情配套、排场派脚等民族戏剧结构的特有要素,并深入认识共性要素在中国古代戏曲中的特殊表达,这对于建构具有中国特色的戏剧结构理论极有意义。

注释[Notes]

① 另《孟良盗骨》《风流孔目春衫记》《唐明皇哭香囊》三剧存有残曲。脉望馆钞校本《山神庙裴度还带》《刘夫人庆赏五侯宴》《尉迟恭单鞭夺槊》均题关汉卿,学界已有考辨,一般认为前者当属贾仲明,后二种宜入无名氏。《鲁斋郎》、脉望馆钞《古名家杂剧》属无名氏,此从《元曲选》。

② 罗锦堂《元杂剧本事考》以《鲁斋郎》入无名氏作品。(罗锦堂 84)。

③ 参刘新文:《〈录鬼簿〉中历史剧探源》(天津:南开大

学出版社,1989年),第23—28页;《神怪爱情公案诸戏探源》(北京:学苑出版社,1998年),第3—5页。

④ 俞为民:“南戏《拜月亭》考论”,《文学遗产》3(2003):70—84。

⑤ 《绯衣梦》现存《古杂剧》和《古名家杂剧》本,第三折都止于钱可令人寻访罪犯,仅有科白,第四折则有两套。邵曾祺《考略》认为当以茶三婆所唱套曲属前,第三折止于捉拿裴炎到案。(邵曾祺 17)。

⑥ 参许建中:《明清传奇结构研究》(郑州:中州古籍出版社,1999年),第39—44页。

⑦ 前四剧用元刊本,原均未标署宫调,近人整理本多予校补,此据徐沁君《新校元刊杂剧三十种》;次八剧用《元曲选》本;再次二剧用脉望馆钞本;后一剧用《古杂剧》本。

⑧ 此标明出处、宫调、唱者,“//”表示前后曲辞不同韵。

⑨ 《古本戏曲丛刊》第四集《古杂剧》本、息机子本均作“这厮每扮南戏那”,《元曲选》本删“南”字。

⑩ 《紫云亭》第四折末有【鹧鸪天】词与七言四句诗各一首,与赠曲无关,不予统计。

⑪ 原本未署后二曲唱者。据【后庭花】曲辞,当为外末高力士所唱。

⑫ 王国维《古剧脚色考》:“盖宋元以后,男可装旦,女可为末,自不容有合演之事。或据宋六嫂事,谓元剧有男女合演者,殆不然也。”(参见王国维:《王国维戏曲论文集》。北京:中国戏剧出版社,1984年,第199页)教坊承应,或“各自为曹”;但民间戏班、家庭戏班,势必男女合演。考之元杂剧《蓝采和》、戏文《错立身》,其事甚明。

⑬ 《哭存孝》李存信,第一折称冲末,第四折又称净。此仅有脉望馆钞本,无从检校。

⑭ 裴炎注“邦老”,但净旦扮裴妻,可知当由净扮邦老裴炎。

⑮ 王国维《宋元戏曲考》:“明以后,传奇无非喜剧,而元则有悲剧在其中。就其存者言之,如《汉宫秋》《西蜀梦》《火烧介子推》《张千替杀妻》等,初无所谓先离后合、始困终亨之事也。”(85)郑振铎于1938年方得《脉望馆钞校古今杂剧》242种,故王国维在1912年著述时未及《哭存孝》。

⑯ 钟林斌《关汉卿戏剧论稿》(西安:陕西人民出版社,1986年)注意到关汉卿对于前代叙事艺术的传统继承,但仅从“关汉卿的喜剧艺术与元以前的调笑技艺传统的联系”一节着眼,略嫌简率。

⑰ 参见王国维:《宋元戏曲考》,第85页。这只是技术分析,而他在1904年《〈红楼梦〉评论》中所说则简明深刻:“善者必令其终,而恶者必罹其罚,此亦吾国戏曲小说之特质也。”引自朱一玄《红楼梦资料汇编》(天津:南开大学出版社,1985年),第851—52页。

滨市立大学,昭和四十六年(1971年)。

[Liang, Peijin, and Hatano, Tarō. *Researches on the Existing Zaju of Guan Hanqing*. Yokohama: Yokohama Municipal University, 1971.]

罗锦堂:《元杂剧本事考》。台北:顺先出版公司,1976年。

[Luo, Jintang. *An Investigation into the Original Story in Yuan Dynasty Zaju Dramas*. Taipei: Shunxian Publishing Co., Ltd, 1976.]

邵曾祺:《元明北杂剧总目考略》。郑州:中州古籍出版社,1985年。

[Shao, Zengqi. *A Brief Investigation into the Catalogue of the Northern Zaju in the Yuan and Ming Dynasties*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 1985.]

王钢:《〈录鬼簿〉三种校订》。郑州:中州古籍出版社,1991年。

[Wang, Gang. *Three Editions of Luguibu*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 1991.]

王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》。北京:中国戏剧出版社,1984年。1—119。

[Wang, Guowei. *A Textual Study of Chinese Opera Dramas in the Song and Yuan Dynasties*. Wang Guowei Dramas Essays. Beijing: China Theatre Press, 1984. 1—119.]

徐沁君:“关汉卿小传”,《元曲四大家名剧选》。济南:齐鲁书社,1987年。5—18。

[Xu, Qinqun. “A Brief Biography of Guan Hanqing”. *Four Famous Dramas of Yuanqu*. Jinan: Qilu Press, 1987. 5—18.]

朱权:《太和正音谱笺评》,姚品文点校笺评。北京:中华书局,2010年。

[Zhu, Quan. *Commentaries on Taihe Zhengyin Pu*. Ed. Yao Pinwen. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.]

臧懋循:《元曲选》。北京:中华书局,1989年。

[Zang, Maoxun. *An Anthology of Yuan Zaju*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1989.]

郑骞:《北曲新谱》。台北:艺文印书馆,1973年。

[Zheng, Qian. *New Scores of Beiqu*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.]

——:《北曲套式汇录详解》。台北:艺文印书馆,1973年。

[Zheng, Qian. *A Comprehensive Annotations to Beiqu Suite*. Taipei: Yee Wen Publishing Company, 1973.]

(责任编辑:程华平)

引用作品[Works Cited]

梁沛锦,波多野太郎:《关汉卿现存杂剧研究》。横滨:横