

宋杂剧“引戏色”考论

杜改俊

宋杂剧中的“引戏色”是一个一直没有明确的脚色，许多学者的戏曲著作中提到这个脚色，但是始终没有一个公认的说法。本文通过现有的文字材料，归纳、分析、推断，对宋杂剧中“引戏色”的起源、发展及后来在戏曲中的作用，进行较全面的探讨。“引戏色”在早期是“引舞”、“舞头”一类的脚色，宋杂剧中成为一个专职的引杂剧的“引戏色”，后来发展成类似传奇中的“副末”脚色，最终成为戏曲中一个引出故事或推动情节发展的“功能性”的人物角色。

脚色行当是中国戏曲独特的艺术特征之一。脚色行当的真正形成应该是在宋末元初的南戏和杂剧中，但是在此之前的宋杂剧中出现的脚色，对后来戏曲中脚色行当体系的形成起了“奠基”的作用。

“脚色”一词起源于宋代，在宋代本是与“履历”相当的一个词语。袁枚在《随园随笔》里写道：“宋制百僚未参选者具脚色，似即今之投履历矣。”可见，“脚色”是由一个日常用语被引进杂剧艺术中的。第一次记载宋杂剧脚色名称及其分工的，是宋灌圃耐得翁的《都城纪胜》：

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。

这里谈到的五个脚色的分工，在中国戏曲发展史上是非常重要的，此后的脚色行当由此发展而来。其中副净色、副末色、装孤，这三个脚色，在后来戏曲发展过程中，变化不是很大，演变轨迹也较清楚。副净色“发乔”，是指副净色在表演中的专长是“发乔”，“发乔”的意思是装呆卖傻，以可笑的语言、动作做滑稽的表演，就是供人逗笑的角色。副末色“打诨”，指副末运用幽默、机敏、伶俐的语言来嘲骂、挑逗、敲打副净，烘托和发挥副净所制造的笑料。副末与副净在杂剧里构成一对滑稽角色，互相配合，共同营造发笑的场景。副净的发展形成了后来戏曲中的净脚，扮演在性格、品质、相貌上有特异之处的人物；副末的发展形成了后来元杂剧的小末、外末、副末及南戏

《袁枚全集》第5卷，江苏古籍出版社1996年版，第263页。

耐得翁：《都城纪胜》“瓦舍众伎”条，中国商业出版社1982年版，第9页。

中的末。正如廖奔、刘彦君在《中国戏曲发展史》中分析南戏时所言“剧中有许多净、末二人的对子戏，都遵循了副净发乔、副末打诨的路子”。所谓的继承主要是看“路子”，而不是看名称本身。装孤则是指扮演官员的角色，朱权《太和正音谱》称：“孤，当场装官者。”这是一个可以根据剧情增减的角色。

总体而言，上述三个角色的功能及意义戏剧界没有太大的分歧，但对于“末泥”和“引戏”两色，人们的看法不尽相同。“末泥色主张”，“主张”的涵义就是主持、指挥之意，也就是末泥色负责安排、调度整个的演出，相当于现在导演的身份。对于末泥色相当于导演的这一身份，人们的看法是一致的。但是，末泥色在表演里面充任何等身份，由于前人记载过于简单，后人形成了完全不同的两种解释：一种看法认为末泥色是参加演出，并且是主演，相当于“生”和“正末”。朱权在《太和正音谱》里就说：“正末当场男子，谓之‘末’。末指事也。俗谓之‘末泥’。”可见，朱权认为末泥色是演出的，是当场扮演男子。后世的学者也认为末泥色是参加演出的。吴国钦说：“其中末泥是导演兼主演。”许金榜在《中国戏曲文学史》中说得更明确：“仿此，杂剧中正杂剧男主角乃名‘末泥’。因其为主要角色，故云‘末泥色主张’。”但是，作为近代最为重要的戏曲研究家王国维却认为末泥色是不参加演出的。他说：“由是观之，则末泥色以主张为职，参军色以指麾为职，不亲在搬演之列。”后来又进一步说：“主张、分付，皆编排命令之事，故其自身不复演剧。”王国维所以得出这样的结论，是源于宋代杂剧中的滑稽剧。宋代的杂剧大致可以分为两大类，一类是滑稽剧，务在讽刺时事，另一类则是故事剧，多是在表演男女婚姻爱情一类的题材。当演滑稽剧时，主要由副净色、副末色演出，在这类戏中末泥色可能是不参加演出的。但是这种结论确实有些片面。副净、副末即便是重要角色，在宋代也仅限于滑稽杂剧中。而在宋代的官本杂剧尤其是南宋杂剧中，有许多以歌曲演故事的剧本，像《武林旧事》中记载的《郑生遇龙女薄媚》、《李勉负心》、《崔护六么》这类型的剧，虽然没有剧本流传下来，从剧目就可以推断它是在演男女主人公的婚姻爱情故事。这类型的杂剧中副净、副末的滑稽打诨就不会占有主要情节，与此相对应的副净、副末也就不是剧中的主演，而负责“主张”的末泥色应该变成主角。末泥色扮演男主角，虽然没有直接的史料记载，但可以列举一些旁证。明初汤式在散曲《新建勾栏教坊求赞》中曾有“末泥色歌喉撒一串珍珠”，意思是末泥色唱得很好。明代初年朱有墩《吕洞宾花月神仙会》第二折中插演的“院本”《长寿仙献香添寿》有末泥的演出。而且，后来末泥色发展成元杂剧中的“末”脚，这个发展的结果是学者们公认的。徐扶明《元代杂剧艺术》中说：“再看宋杂剧脚色：‘末泥色主张’，‘末泥色歌喉撒一串珍珠’。这与元杂剧正末主唱相近。”在“帘前秀”中有类似的记载“末泥任国恩之妻也。杂剧甚妙。武昌湖南等处，多敬爱之”。这里的“末泥”显然是男演员，而且应该是较为著名和重要的男演员，也就是唱主角的演员。在元杂剧中，演唱形式是“一人主唱”，在一本戏中只能够突出一个人物，其他角色只有“科白”，是不可能有机会展示自己的。从上述可以推论，末泥色在宋代故事类杂剧中，是以歌唱为主的男性主要角色，后来发展成元杂剧中的正末和南戏中的生，而且在元代的时候，末泥色这个名词在某些场合还一直在延用着。

在这五个角色中，分歧最多、难以辨清的是“引戏色”。“引戏色分付”，“分付在宋元市语里

廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》第一卷，山西教育出版社 2001 年版，第 358 页。

《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社 1959 年版，第 53 页，第 53 页。

吴国钦：《中国戏曲史漫话》，上海文艺出版社 1980 年版，第 62 页。

许金榜：《中国戏曲文学史》，中国文学出版社 1994 年版，第 43 页。

王国维：《宋元杂剧·古剧之结构》，东方出版社 1996 年版，第 63 页，第 64 页。

隋树森编《全元散曲》下，中华书局 1964 年版，第 1496 页。

徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社 1981 年版，第 291 页，第 39 页。

有交付、委托、发落的意思”，但引戏色具体是如何分付、发落的，由于记载简略，后人形成了完全不同的看法。朱权在《太和正音谱》里认为引戏色就是“装旦”，“引戏，院本中‘狽’也”，“当场之妓曰‘狽’”。周贻白的《中国戏曲发展史纲要》也认为引戏即装旦：“引戏色，则为职司，其脚色实为装旦。”又说：“装旦实即引戏。”张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》也认可这一观点，书中分析《庄家不识构栏》套曲描写演出“院本”中的三个人物时，写道：“这段小戏一共三个人演：张太公——副末，小二哥——副净，年少妇女——装旦（引戏）。”此后认为引戏就是装旦的看法相当普遍。也有学者持不同的观点，认为引戏色不是装旦，王国维认为“然戏头、引戏，实出古舞之舞头引舞”，而且认为引戏是不参加演出的。许金榜在《中国戏曲文学史》里也认为引戏不是装旦，“引戏是杂剧艳段中之首先出场者”。廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》也有类似的观点，认为“宋杂剧的开场，大概一定是先由引戏色出场舞蹈一回，然后‘分付’众角色上场”。但是，后一种观点至今未引起足够的重视和认可，一般的戏剧史仍然采用前一种观点。

“引戏”的确不等于“装旦”，最早在南宋周密的《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”里记载了“杂剧三甲”（甲，即戏班组织）：

杂剧三甲：

刘景长一甲八人：

戏头李泉现，引戏吴兴佑，次净茆山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵

盖门庆进香一甲五人：

戏头孙子贵，引戏吴兴佑，次净侯谅，副末王喜

内中祇应一甲五人：

戏头孙子贵，引戏潘浪贤，次净刘袞，副末刘信

潘浪贤一甲五人：

戏头孙子贵，引戏郭名显，次净周泰，副末成贵

在第一甲里明确写出引戏和装旦是两个角色。后来，明代胡应麟解释了这个记载：“每一甲有八人者，有五人者。八人者，有戏头，有引戏，有次净，有副末，有装旦。五人者，第有前四色，而无装旦。盖旦之色目，自宋已有之而未盛。至元杂剧多用妓乐。而变态纷纷矣。以今亿之，所谓戏头即生也，引戏即末也，副末即外也，副净装旦即与今净旦同。”这段话首先明确了“引戏”和“装旦”是两个脚色，装旦就是后来的旦。其次，他认为“引戏”即是后来的末，这个解释不完全准确，因为后来的末分类有好几种，但他的启发是，引戏具有末的一些功能。末在南戏和传奇中是次于生的脚色，其又有细的分工，其中“副末”一般在演出开场时向观众介绍剧情、说明创作主旨，称“副末开场”。胡应麟认为宋元杂剧中的副末是后来南戏中的外，而宋元杂剧中的“引戏”则是南戏中的“末”。从“副末开场”的表演形式看，胡的解释是很有道理的。他说宋代已有旦角，只是未盛，这也有据可证。《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”中有《孤夺旦六么》、《双旦降黄龙》剧目，其中的“旦”无疑应该是角色名，但在宋代以装旦为主角的戏曲节目的确不多。此外，汤式在《新建勾栏教坊求赞》的散曲中，同样列“引戏”和“装旦”为两个脚色：“引戏每叶宫商解礼

廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》第一卷，山西教育出版社2001年版，第304页，第305页。

《中国古典戏曲论著集成》三，第54页。

周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版，第105—106页。

张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1980年版，第62页。

许金榜：《中国戏曲文学史》，第43页。

四水潜夫辑《武林旧事》，西湖书社1981年版，第63页。

胡应麟：《少室山房笔丛·庄岳委谈》下，中华书局1958年版，第557页。

仪”，“装旦色舞态袅三眠杨柳。”从这两句简单的叙述中，可以理解这两个脚色的分工是，“引戏色”重在音乐的把握和场上的分付，而装旦色重在舞蹈表演方面。因为宋代以旦脚为主的剧目并不多，有的戏班中有“装旦”，有的则没有，所以在《都城纪胜》的脚色叙述中也就没有记载装旦这个脚色，因而给后人带来了许多的误解和疑惑。

伴随着戏曲的发展，戏曲中的脚色也在不断地变化中，同一脚色的名称常常在发展过程中承担不同的功能，而类似的功能在后来又由不同的脚色来承担，因此给后世带来许多疑惑。“引戏”一脚的变化经历这样三个阶段：

第一阶段是唐宋期间，如王国维所言，引戏来自引舞，这种起源说是有道理的。最初宋杂剧的演出是与其他“百戏”混合在一起的，犹如今天大型晚会中的其中一个节目。《宋史·乐志》中记载了每春、秋、圣节三大宴的进乐节目次序：

第一，《倾杯乐》、《三台》；第二，乐歌；第三，同第二；第四，百戏皆作；第五，如第二之制；第六，乐工致辞，“口号”；第七，合奏大曲；第八，独弹琵琶；第九，小儿队舞亦致辞；第十，杂剧，皇帝起更衣；第十一，独吹笙；第十二，蹴鞠；第十三，独弹箏；第十四，女弟子队舞；第十五，杂剧；第十六，如第二之制；第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹；第十八，如第二之制，食罢；第十九，用角抵，宴毕。

从这个节目次序的排列看，杂剧演出常常与歌舞相连接，往往是先舞后剧。演出时的情况从《东京梦华录》卷九可以有一些了解，其中记载：北宋天宁节期间，十月十二日宰执、亲王、宗室、百官及外国使者观看演出，看席上摆有果盘、御酒。三盏御酒后，由参军色手执竹竿，勾出勾入演出的节目：

第五盏御酒，独弹琵琶……参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞……小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段……杂戏毕，参军色作语，放小儿队……第七盏御酒慢曲子，宰臣酒皆慢曲子，百官酒三台舞讫，参军色作语，勾女童队入场……唱中腔毕，女童进致语，勾杂剧入场，亦一场两段讫，参军色作语，放女童队，又群唱曲子，舞步出场

这里的参军色执竹竿子勾入、勾出，应该就是杂剧中“引戏”的作用。王国维认为“引歌舞”实际就是“引戏色”，宋代勾出、勾入的“参军色”既引歌舞又引杂剧，自然也属引戏的性质，只是名称不同而已。

引戏色发展的第二个阶段是南宋时期。到南宋时，杂剧演出的方式有所变化。据《宋史·乐志》载：“孝宗隆兴二年（1164）天申节，将用乐上寿。”孝宗与大臣相商，决定“临时点集，不必置教坊”。又命“罢小儿及女童队”。这样，杂剧在宫廷中也开始独立演出。杂剧独立演出时，同样也有勾出、勾入，演出的大致情况，可以从金末元初杜仁杰的《庄家不识勾栏》（套）中略知一些：

[四煞]一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。中间里一个央人货，裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。知他待是如何过？浑身上下，则穿领花布直裰。

[三煞]念了会诗共词，说了会赋与歌，无差错。唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末。道了低头撮脚，爨罢将么拨。

[四煞]一个妆做张太公，他改作二小哥，行、行、行，说向城中过。见个年少的妇女向帘儿

隋树森编《全元散曲》下，第1496页。

《二十五史》，《宋史·乐志》卷一四二。

孟元老：《东京梦华录》，中国商业出版社1982年版，第59页。

下立,那老子用意铺谋待取做老婆。教小二哥相说合,但要的豆谷米麦,问甚布绢纱罗。

这里转了几遭的“女孩儿”,应属于引戏色,引出杂剧的演出。引出的“一个央人货”的表演是杂剧中的“艳段”,从[四煞]开始以下是正杂剧。这段杂剧由三个人演出:副净色扮演张太公,副末色扮演小二哥,装旦扮演年少的妇女。这段杂剧演出的大概内容是:张太公想娶年少的妇女做妻子,让小二哥去说媒,小二哥故意耍弄张太公。这时杂剧的演出分为三个部分:艳段、正杂剧和杂扮,这应该是南宋和金朝时杂剧演出的真实情况。

由此可以推断,杂剧与歌舞一起演出时,由参军色勾出、勾入;在杂剧独立演出时,就由引戏色引出、引入。所以,每个杂剧班中都必须列有引戏色。引戏色在场上的作用从前代歌舞戏的演出情况可以推知,开演时引出杂剧的表演,中间过渡中也有一些对话,结尾时“勾下”杂剧演员。引戏色发展的第二个阶段,也是中国戏曲走向成熟期的最为重要的一个时期。

引戏色发展的第三阶段就是进入元杂剧和南戏中,如胡应麟所说的相当于南戏中的末色之类。在南戏演出时,有“副末开场”的固定格式,所谓的“副末开场”就是在演出开始,先由末上场,不扮演剧中人物,而念诗诵词,交代剧情大意,再引出后面的正戏和主要脚色上场。显然“副末”在这里起着“引戏”的功能。“引戏色”发展到元杂剧中很难找到一个固定的脚色与他相当,但是“引戏色”的作用在元杂剧中明显地存在着。元杂剧中,有许多剧中的角色常常具有引戏功能。这些角色在舞台上的形象并不丰满,出现的时间也很短,时隐时现,而每次的闪现总会引出一段情节和故事来。也就是说,在元杂剧中独立于戏外的引戏色消失了,而这种引戏的功能消融和穿插到了戏中的人物和剧情中。在元杂剧中,这类“引戏人物”大致可以分为两类:一类是情节的构成者,这类“引戏人物”从始至终参与故事,他是故事起承转合的人物,每出现一次就会引出一段故事。像关汉卿《窦娥冤》中由净扮演的赛卢医,他一共出场三次:第一次出场,勾出故事的开始,引出张驴儿父子“一伙儿”,成为主人公的对立面,形成矛盾;第二次出场,他卖给张驴儿毒药,引出一场人命案,是故事的发展;第三次出场,在最后一折戏,作为证人结了这个命案,解决了戏剧的矛盾。类似的角色功能在元杂剧中很多。再如《西厢记》中由外扮演的老夫人,既是矛盾冲突的对立面,也是戏剧结构的“引戏”者。在长达二十一折的戏中,老夫人只“闪现”过六次:全剧中老夫人首先上场,介绍故事发生的背景并唤红娘带小姐去佛殿散心,引出“一见钟情”的情节,她实际上起到了“副末开场”的作用;“寺警”折中她第二次出现,答应把莺莺许配给退兵者,引出张生退兵的情节,使主人公的爱情公开化,这是故事发展的第一个阶段;“赖婚”折中老夫人第三次出现,提出悔婚,掀起了戏剧中又一大矛盾,形成莺莺与张生大胆“幽会”的情节;“拷红”折中第四次出现,答应婚事但又要求张生上京应举,引出新的送别故事;第五次出现,仅仅是第四次故事的继续,在“长亭送别”中是一个“道具角色”;第六次出现是最后一折戏,老夫人答应婚事,结束故事。由此可见,老夫人就是一个引出故事、推动情节发展的“功能性”的人物角色。可以说,《西厢记》是中国戏剧史上少有的描写铺排性格矛盾的作品。所以,正确认识老夫人在作品中的“引戏地位”,对于理解《西厢记》尤为重要。元杂剧中另一类的引戏人物是矛盾的肇事者和结束者,这类人物基本不参与演出,只是引出故事、结束故事。康进之《李逵负荆》中的王林就是这样一个人物。《李逵负荆》的中心是要塑造李逵热爱梁山事业,善于补过的思想性格,主要的故事和矛盾由李逵、宋江、鲁智深之间的关系构成,是梁山英雄内部的误会,而王林是引出这场误会的一个人物。王林在第一折出场,向主人公李逵哭诉自己的女儿满堂娇被宋江、鲁智深抢走,引起了李逵对宋江、鲁智深的误会,从而形成误会式的喜剧矛盾。王林在剧中形成矛盾,同时也结束矛盾。正当李逵因自己的莽撞要被斩首时,王林在最后一折戏再次出现,高喊“刀下留人!”王林把假扮宋江、鲁智深抢自己女儿的强盗灌醉在家,给了李逵一个捉拿贼汉立功的机会,戏剧矛盾由此解决。王林是梁山英雄之

外的一个人物,这个人物仅仅具有“引戏”功能,可以说任何一个角色都能扮演。这一类型的人物在元杂剧中也较为普遍。马致远《汉宫秋》中的毛延寿也是同类型的人物,剧中的毛延寿由净扮演,毛延寿点破美人图和向匈奴献美人图引出昭君被迫出塞,同时也构成了匈奴两国之间的矛盾。结尾番使押送毛延寿回到汉宫,毛延寿被斩首祭献昭君,结束了整个故事。

从上述文本的分析中,可以推断引戏色的功能在元杂剧中附加到了净、外这类非主要脚色的身上,而已经不再是一个固定的脚色。

至此,引戏色的发展可以大致勾勒出来:引戏色的前身是唐宋时代的“引舞”或“舞头”之类,后来发展成“参军色”,宋杂剧独立演出时称为“引戏”,到元杂剧中就分解到其他角色中。引戏色只是宋金时期的一个脚色名称,所以,他不可能是“装旦”。旦脚在中国戏曲发展中始终是一个非常重要的脚色,任半塘在《唐戏弄》中认为,汉代就有了旦,见于汉民间“胡姬”。胡应麟也认为:“汉宦者传,脂粉侍中,亦后世装旦之渐也。”唐则有“弄假妇人”,宋金有“装旦”,元明则固定称旦。所以,旦的发展是非常明晰的。

引戏色一直被误认为是装旦,可能有这样几个方面的原因:首先是《都城纪胜》的记载过于简略。“引戏色分付”,在这里“分付”是什么意思,后人就可以有不同的解释。尤其易引起误解的是,在这个记载中没有提到装旦色,学者们依照后世戏曲的发展,副净与副末是互相依赖的一对角色,生和旦也是互相搭配的一对角色,以此而推,如果末泥色是男主人公,引戏色也就是成为女主人公了。这也许就是后世学者把引戏色误认为装旦的主要原因所在。但是,如果注意到当时演出的事实和后来的不同影响,这种看似自然的推理就不应该存在了。《都城纪胜》所记载的宋杂剧,可能多以副净色与副末色的插科打诨为主,是一种滑稽短剧,而以这一对角色为主的时候,就不可能再有其他成对的主要角色,所以也许在时人的心目中就根本没有生、旦成对的这种概念,故《都城纪胜》中就没有记载装旦这个脚色。其次,从对后世的影响看,宋金杂剧对元杂剧的影响要比对南戏的影响更大,从地域和文化上而言,这是自然之事。而生、旦对等的戏主要是在南戏中,在元杂剧方面,由于“一人主唱”的表演形式,实际上并没有形成生、旦对等的戏。或为“末本戏”,或为“旦本戏”,总是以其中的一个为主。在关汉卿的杂剧中,基本以旦为主,他的许多剧本是没有末脚的。而马致远的作品又基本是末本戏,很少有旦脚。《西厢记》似乎是一个末、旦对等的特例,但在事实上也并非同等,这一点前人就已经看出来了:“若更仔细算时,《西厢记》亦止写得一个人。一个人者,双文是也。”可见,即便在《西厢记》这样的旦、末相对平等的戏里,也存在着事实上的不对等,因此在元杂剧中也就几乎不存在旦、末对等的戏。所以即便从后世的影响推断,引戏色也不可能是与末泥色相对应的一个角色。

(作者单位 太原师范学院文学院)

责任编辑 容明

申丹:《叙述学与小说文体学研究》,北京大学出版社1998年版,第56页。

任半塘:《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第804页。

胡应麟:《少室山房笔丛·庄岳委谈》下,第555页。

蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》第二卷,齐鲁书社1989年版,第721页。