

张松林 著

# 中国戏曲史



装帧设计：莫克



ISBN 7-5624-1552-8



9 787562 415527 >

ISBN 7-5624-1552-8/J·23 定 价:16.80 元

# 中国戏曲史

张松林 著

重庆大学出版社

## 内 容 提 要

本书是重庆市哲学社会科学规划办公室、四川省哲学社会科学规划办公室“九五”重点科研项目。它论述了中国戏曲的起源、成熟、发展直至京、川、越、粤、汉、豫、昆、秦腔、黄梅戏、莆仙戏等地方剧种的形成演变的历史,对历代作家作品,特别是关汉卿及其《窦娥冤》、王实甫及其《西厢记》、汤显祖及其《牡丹亭》、李玉及其《清忠谱》、洪昇及其《长生殿》、孔尚任及其《桃花扇》,以及声腔剧种、表演、音乐、舞美等作了较为详尽而客观的评介。

本书体系新颖、内容丰富、论述精辟。是一部科学性、系统性、实用性都较强的戏曲学术专著。

本书可供戏曲研究工作者,戏曲(剧)、影视剧院校师生,文科院校艺术、文史专业师生,“五大”文科学员,自学青年等学习参考。

### 中国戏曲史

张松林 著

责任编辑 孙英姿

\*

重庆大学出版社出版发行

新华书店经销

重庆电力印刷厂印刷

\*

开本:850×1168 1/32 印张:13.25 字数:356千字

1997年8月第1版

1997年8月第1次印刷

印数:1-3100

ISBN 7-5624-1552-8/J·23 定价:16.80

# 前 言

呈现在读者面前的这本《中国戏曲史》，是在我1962年的《中国戏剧简史》的基础上修订的。在撰写过程中，我着重参考了王国维、青木正儿、周贻白、张庚、郭汉城、王季思等的论著。它可供戏曲工作者、戏曲院校师生学习参考。

基本内容分为九章四十六节。第一章中国戏曲的起源，论述了中国戏曲是起源于离今两千多年前的西汉（前104—前24）时期，第一个剧《东海黄公》便是它的源头。第二章角觥戏在三国的发展，指出魏国的《辽东妖妇》较蜀国刘备“编导”的《许胡克伐》复杂些，较汉之角觥（似哑剧的《东海黄公》）进了一步。第三章隋唐五代音乐、舞蹈、戏，记叙了中国戏曲形成的转折点的隋代的九部乐、杂技和歌舞，唐、五代的歌手永新、念奴，演奏家董庭兰、雷海青，音乐家李龟年，舞蹈家杨玉环、公孙大娘等，还记叙了十部乐，《鼓架部》中《代面》、《钵头》和《踏谣娘》、《陆参军》，《陆参军》和《踏谣娘》较《辽东妖妇》又进了一大步，它们更为接近后世之戏曲。第四章宋杂剧与南戏，一方面对长杂剧《目连救母》，宋杂剧的演出程序、组织机构、脸谱装束、演出场地等作了简略的介绍；另一方面指出了南戏最早的剧目《赵贞女蔡二郎》和《王魁》乃“戏文之首”，并详细评介了《张协状元》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》等著名南戏剧作，论证了《张协状元》是我国现存较为完整的，也是最早的南戏剧本，从剧本体制和表现（角色、表演、音乐、舞美）形式来看，南戏是中国戏曲最早的成熟形式。第五章元人杂剧，就元人杂剧繁盛的原因、作家作品、特色，尤其是关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖及其代表作《窦娥冤》、《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《墙头马上》、《倩女离魂》作了详尽的论述，明确指出元人杂剧是我国元代文学的代表，是戏曲史上的黄金时代，对明清传奇，乃至近现代戏剧均

有影响。第六章明代传奇与杂剧，一方面就明代戏曲的主要形式——传奇——海盐腔和昆山腔传奇作家作品，弋阳诸腔的传奇剧目，尤其是跟同一时代的莎士比亚(1564-1616)齐名的汤显祖(1550-1616)及其代表作《牡丹亭》作了详尽的论述，指出了《牡丹亭》与《哈姆莱特》同是不朽之作，汤显祖和莎士比亚这两颗东西方明星，这两位世界文化巨人对戏剧作出了不可估量的贡献；另一方面就强弩之末的明代杂剧作家作品、杂剧形式的变化及衰落的原因也作了评介。第七章清代传奇与杂剧，首先就李玉及其代表作《清忠谱》、其他传奇作家作品、戏曲理论家和作家李渔、传奇剧本体制，特别是南洪(洪昇)北孔(孔尚任)及其代表作《长生殿》、《桃花扇》作了极其详尽的论述；接着就清代杂剧作家作品进行了评介，杂剧，明代开始衰落，清代已经衰落，然而杂剧创作并未终止，剧目有一千三百多种，剧本有四百多种。第八章地方戏与京剧，先就清代地方戏的兴盛，京剧的兴起与发展作了论述，随后对京剧的剧场、戏班、表演、音乐和舞美作了非常详尽的阐述，表明京剧在众多的地方剧种里占有很重要的位置。第九章其他地方戏，地方戏有三百六十多种，这里着重对川剧、秦腔、黄梅戏、越剧、莆仙戏、粤剧、汉剧、豫剧、昆曲等作了较为详细的评介。

本书稿得到著名戏剧史家周贻白先生、著名戏剧家萧崇素先生的充分肯定，认为本书“有独到的见解”，“有新意”；又承著名戏剧史家刘知渐先生审阅，并提出了宝贵的修改意见，认为本书“不采王国维旧说，有创见；言之有物，可谓一家之言”。重庆市哲学社会科学规划办公室、四川省哲学社会科学规划办公室、四川外语学院科研处给予了大力支持。在此，一并表示深挚的谢意。

附录张昕等八位先生的论文，丰富了本书的内容。

限于水平，拙著不妥之处在所难免，恳切企盼戏剧史家和广大读者赐教匡正，以便日后进一步修订提高。

张松林

1996年5月于重庆

# 目 录

第一章 中国戏曲的起源 .....	1
第一节 戏曲起源诸说 .....	1
第二节 汉代角觥戏 .....	5
第二章 角觥戏在三国的发展 .....	8
第三章 隋唐五代的音乐、舞蹈、戏 .....	10
第一节 隋代的音乐、杂技、歌舞 .....	10
第二节 唐、五代的音乐、舞蹈、戏 .....	11
第四章 宋杂剧与南戏 .....	16
第一节 宋杂剧概说 .....	16
第二节 宋杂剧的特点 .....	17
第三节 南戏概说 .....	26
第四节 “张、荆、刘、拜、杀、琵” .....	30
第五节 南戏艺术 .....	49
第五章 元人杂剧 .....	64
第一节 元人杂剧繁盛的原因 .....	64
第二节 元人杂剧作家作品 .....	67
第三节 关汉卿及其《窦娥冤》 .....	70
第四节 王实甫及其《西厢记》 .....	78
第五节 马致远及其《汉宫秋》 .....	101
第六节 白朴及其《梧桐雨》、《墙头马上》 .....	110
第七节 郑光祖及其《倩女离魂》 .....	119
第八节 元人杂剧的特色 .....	125

<b>第六章 明代传奇与杂剧</b> ·····	135
第一节 海盐腔及前期传奇作家作品·····	135
第二节 昆山腔及后期传奇作家作品·····	144
第三节 弋阳诸腔的传奇剧目·····	169
第四节 汤显祖及其《牡丹亭》·····	172
第五节 明代杂剧作家作品·····	190
第六节 杂剧形式的变化及衰落·····	201
<b>第七章 清代传奇与杂剧</b> ·····	204
第一节 李玉及其《清忠谱》·····	204
第二节 其他传奇作家作品·····	217
第三节 理论家、作家李渔·····	222
第四节 传奇剧本体制·····	225
第五节 洪昇及其《长生殿》·····	228
第六节 孔尚任及其《桃花扇》·····	245
第七节 清代杂剧作家作品·····	273
<b>第八章 地方戏与京剧</b> ·····	283
第一节 地方戏的兴盛·····	283
第二节 京剧的兴起与发展·····	288
第三节 京剧的剧场·····	292
第四节 京剧的戏班·····	294
第五节 京剧的表演·····	296
第六节 京剧的音乐·····	311
第七节 京剧的舞台美术·····	320
<b>第九章 其他地方戏</b> ·····	333
第一节 川剧·····	333
第二节 秦腔·····	346
第三节 黄梅戏·····	353
第四节 越剧·····	357



第五节	莆仙戏	361
第六节	粤剧	365
第七节	汉剧	371
第八节	豫剧	377
第九节	昆曲	380
附录		389
	《牡丹亭》与《哈姆莱特》初探	389
	一个新的开端——走访新编历史剧《貂蝉之死》剧组	400
	勤酿百花蜜 芬芳自会溢	
	——记“迟到的”川剧新秀黄春芳	405
	看《川梅吐艳》有感	414

# 第一章 中国戏曲的起源

## 第一节 戏曲起源诸说

中国戏曲的起源,论者较多,约而言之有以下几种:

### 一、中国戏曲源于巫觋

此乃王国维《宋元戏曲考》之说法。他认为古代巫觋,是以歌舞娱乐鬼神为职业。古代祭祀神鬼,要用人来装扮成“灵保”或“尸”作为神鬼所凭依的实质,《楚辞》称巫为灵、称神亦为灵,则装扮成“灵保”的也就是巫。他断定“群巫之中,必有像神之衣服形貌动作者”。这一做法,就是“后世戏剧之萌芽”。然“灵连蜷兮既留,焯昭昭兮未央”<sup>①</sup>,《楚辞》称巫为灵,实系指降依巫身之“神灵”,这样一来,就有以歌舞娱乐神之巫和专备神灵降依之巫两种。这两种巫并非装扮神鬼而歌舞、装扮人物而作故事表演,据王氏《宋元戏曲考》这同一本书中“必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全”之说,中国戏曲源于巫觋一说,是不能自圆其说的,故不可信。

---

<sup>①</sup> 灵连蜷兮既留,焯昭昭兮未央:见《楚辞·东皇太一》篇(朱熹《楚辞集注》):“灵,神所降也。楚人名巫为灵子。若曰:神之予也。连蜷,长曲貌。既留,则以其服饰洁清,故神悦之而降依其身,留连之久矣。汉乐歌言灵安留,亦指神而言也。焯,光貌。昭昭,明也。”

## 二、中国戏曲源于春秋楚国“优孟衣冠”<sup>①</sup>

这一说法,虽然不少人把它认作是中国戏曲的萌芽,然细细想来:优孟仅仅是模仿了已故楚相孙叔敖这个人的衣冠动作、声音笑貌。装像孙叔敖的目的,不是对其生平或事迹进行故事表演,而是在于乞求楚庄王怜惜其负薪之子。据“戏剧”一词之含义看来,它只够认作是演员的萌芽,如有人硬要把它认作是戏曲的萌芽,那只不过是形式上看问题而已。

## 三、中国戏曲源于封建君主时代宫廷中的乐舞

这是清代纳兰容若《渌水亭杂识》的说法。他说:“梁时大云之乐,作一老翁演述西域神仙变化之事,优伶实始于此。”宋代郭茂倩《乐府诗集》五十一卷上,载有“上云乐”(纳兰容若所说的“大云之乐”,想必是“上云乐”之误)七曲,即“凤台曲”、“桐柏曲”、“方丈曲”、“方诸曲”、“玉龟曲”、“金丹曲”、“金陵曲”,皆梁武帝萧衍所作。曲词大意,虽是神仙境界,欢乐无极,但毫无故事情节可言。文中引《古今乐录》云:“按上云乐,又有老胡文康辞,周舍作;或云范云。《隋书乐志》曰:‘梁三朝第四十四,设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿、胡舞登连,上云乐歌舞伎。’”显然,纳兰容若所指的实为“上云乐”中老胡文康的“歌舞伎”。周舍所作的“上云乐辞”,亦载“乐府诗集”,是老胡文康上场时的一种自白。大意是夸述其来历,表白其形貌技艺。他的来历是“昔与若土为友,共弄彭祖扶床,往年覩到崑峯,复值瑶池举觞,周帝迎以上席,王母赠以王浆”。

<sup>①</sup> 优孟衣冠:司马迁《史记·滑稽列传》载:“优孟者,故楚之乐人也。长八尺,多辩,常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也,善待之。病且死,嘱其子曰:‘我死,汝必贫困。若往见优孟,言我孙叔敖之子也。’居数年,楚相孙叔敖死,其子贫困负薪,逢优孟,与言曰:‘我,孙叔敖子也。父且死时,嘱我贫困往见优孟。’优孟曰:‘若无远有所之。’即为孙叔敖衣冠,抵掌谈语。岁余,像孙叔敖,楚庄王及左右不能别也。庄王置酒,优孟前为寿。庄王大惊,以为孙叔敖复生也。欲以为相。优孟曰:‘请归与妇计之,三日而为相。’庄王许之。三日,优孟复来。王曰:‘妇言谓何?’优孟曰:‘妇言慎无为,楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相,尽忠为廉以治楚,楚王得以霸。今死,其子无立锥之地,贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖,不如自杀。’……于是庄王谢优孟,乃召孙叔敖子,封之寝丘四百户,以奉其祀。后十世不绝。……”

他的形貌技艺是“青眼贺贺，白发长长，蛾眉临髭，高鼻垂口。非直能侔，又善饮酒。箫管鸣前，门徒随后。济济翼翼，各有分部。凤凰是老胡家鸡，狮子是老胡家狗。……从者小子，罗列成行。悉知廉节，皆识义方。歌管惜惜，铿鼓锵锵。响震钧天，声若鹓皇。前却中规矩，进退得宫商。举技无不佳，胡舞最所长。老胡寄篋中，复有奇乐章”。透过文中的字里行间，不难看出老胡文康带领他的门徒和由人装扮的凤凰、狮子、孔雀、文鹿等禽兽的形儿在进行舞蹈表演。舞蹈中，或有队舞、独舞、禽兽的形儿舞等。并有器乐伴奏，也许还有歌唱，可就是没有故事情节。即如此，就谈不上优伶演剧实始于此；更谈不上，这个虽出自梁武帝之手、然不具故事情节的歌舞“上云乐”是中国戏曲的源头了！

#### 四、中国戏曲传自西域

这是许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》（此文刊载《中国文学研究》——《小说月报》十七卷号外）的说法。他认为中国戏曲的内容和形式，主要是受了梵剧的影响。立论的依据：隋唐五代和近西地域交通打开后，歌舞也就随之而传入中国，故就得出中国戏曲的形成是受了梵剧那些“点点滴滴”影响的结论；所举的例子：一是元人杂剧《杀狗劝夫》、《张天师》的剧情进行方式，二是元明南戏《红梨记》、《荆钗记》、《杀狗记》、《琵琶记》的开场问答。三是一般戏曲开场的“打通”，先演“楔子”，“宣布剧情”之类<sup>①</sup>，都和梵剧相似。其实，中国戏曲的歌舞成分，早在隋唐五代之先，甚至在印度佛教传入之先，即西汉时期已有具体表现了。至于用“元人杂剧”或“元明南戏”来和梵剧作比较，事实上那些“杂剧”或“南戏”，本身自具源流。无论是剧情进行方式，还是“开场问答”、“打通”、“楔子”和“宣布剧情”，都有其一定的来历<sup>②</sup>，其间

<sup>①</sup> 打通：戏曲演出前的开台锣鼓。楔子：原作木器斗榫处小木片解，后借作使剧情趋于紧凑的场次，不一定演于正剧之前。宣布剧情：旧名“报家门”，亦名“报台”或“副未开场”。

<sup>②</sup> 开场问答：来源于宋代歌舞杂剧勾队排队时的问答。打通：来源于宋代歌舞上场前所吹奏的“断送曲”。楔子：来源于宋代歌舞杂剧使剧情紧凑、衔接自然之场次。宣布剧情：来源于宋代歌队或舞队被勾合上场时的“致语”。

不知经过了多少变迁,才发展成为“杂剧”或“南戏”的那一套格式。虽然歌舞、杂技对它们有影响,但这些歌舞、杂技并非都是印度的东西,即或有些印度事物的掺杂,但这些歌舞、杂技,其本身早同中国的东西相互结合,有机地形成了中华民族的风格了。因此,不从故事表演而论,专从歌舞、杂剧而言,其传自西域之说,也是很难使人信服的。

### 五、中国戏曲模仿傀儡戏而来

这是孙楷第在《傀儡戏考原》的说法。古代丧家出殡要用“方相氏”先柩开路,此时,便联系到《旧唐书·音乐志》上的“窟礪子”(亦云魁礪子)是“作偶人以戏,善歌舞,本丧家乐,汉末始用之于嘉会”之话语,于是认定傀儡戏是从古代雉礼中用以驱疫的乌灵“方相氏”蜕变而来。但因“方相氏”系用真人装扮,故悬断:“近代傀儡戏有二派:一以真人扮演;一以假人扮演,两者性质不同,而皆谓之傀儡。”他的意思,就是要把中国戏曲的起源,说成是来自傀儡,因而把真人扮演的“方相氏”硬说成是“傀儡戏的一派”。其实,傀儡戏就是木偶戏,用真人扮演,就不应当算作傀儡;何况,傀儡戏系模仿真人扮演的“方相氏”而来(就这一说,也未必合史实),傀儡的制作,分明是模仿人的形象和动作,没有人来“举竿”或“提线”<sup>①</sup>,它也演不了戏,怎么能说由真人扮演的戏曲,都是从模仿傀儡戏的音容形貌、言谈举止而来呢?就以“汉末始用之于嘉会”的“窟礪子”来说吧,这时期,已有由人据故事情节而演出的百戏了,“窟礪子”“善歌舞”,是由真人操作的“偶人”模仿真人而进行的歌舞,决非“窟礪子”本身“善歌舞”。既然傀儡的一切言谈举止是由人来操作,那么,由人来扮演的中国戏曲为何要从傀儡戏上面绕上这一大段弯路呢?而且音容形貌、言谈举止不从真人生活出发反而去模仿由真人操作的傀儡,他这一说,和许地山梵剧表演方式源于傀儡戏的看法大致相同,皆滑稽之谈,不可信矣!因此,中国戏曲系模仿傀儡戏而来,无论在理论上还是在事实上,都是站不住脚的。

<sup>①</sup> 举竿:竿头傀儡,旧名“杖头傀儡”。提线:提线傀儡,旧名“悬丝傀儡”。

除了上面五种说法以外,还有说“中国最早的戏曲,其产生期,今所知者,当在北宋中叶”<sup>①</sup>的,也有说“中国戏剧,一向被人认为始自宋元时代”<sup>②</sup>的,更有那宋代大词人“苏轼认为我国戏剧始于夏商周三代之八蜡”<sup>③</sup>的……真是众说纷纭,莫衷一是。他们都是“把中国戏剧的形成看得极为单纯,只要把某一相近的事物作为固定的因素,从而与后世戏剧中某一点资为联系,就把中国戏剧所包含的一切成分,都归向于这个源头”<sup>④</sup>。故得出了使人难以信服的结论。“关于中国戏剧的起源,我个人的看法,认为是用‘俳优’或‘倡优’装扮人物而作故事表演时开始,然后进而结合其他艺术构成一种综合的艺术。这样,才逐渐形成后世的‘杂剧’或‘南戏’一类体制。”<sup>⑤</sup>周贻白先生的这一观点较为正确,如果要确切说的话,中国戏曲是起源于离今两千多年前的西汉(前140—前24)时期,第一个剧《东海黄公》便是它的源头。为了弄清这个问题,还待先从汉代的“百戏”谈起。

## 第二节 汉代角觥戏

百戏,顾名思义,是多种戏,即各种各样歌舞、杂技的总称。它散处民间,又名散乐,西汉角觥戏属于此。

关于角觥戏的来源,宋代陈旸《乐书》记载:“或曰蚩尤氏头有角,与黄帝斗,以角抵人。今冀州有乐名‘蚩尤戏’。其民两口戴牛角而相抵。汉造此岂其遗象耶!”《史记·李斯传》也谈到:“是时二世在甘泉,方作觳抵俳优之观。”六国时的角抵戏亦即秦二世时的觳抵。这种虽在秦代民间就广为出现,并同俳优有所接触的觳抵,跟宋之“相扑”、今之“摔跤”一样,均无情节可言,但能说明汉之角觥同它有着渊源关系。晋代葛洪《西京杂记》(《东观余论》)云:书中各事,都是西汉刘歆所述,到晋代方由

①、②、③ 夏写时:《中国戏剧批评的产生和发展》,《戏剧艺术》1979年第2期。

④、⑤ 周贻白:《中国戏剧的起源和发展》,《戏剧论丛》1957年第1辑。

葛洪采掇成书)中,有段“角觥”的描写:“有东海人黄公,少时为术,能制蛇御虎。佩赤金刀,以绦缯束发。立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角觥之戏焉。”从文字的描写中,我们知道了黄公和白虎,不是由巫覡来装扮,而是由俳优来装扮,这种既不同于不具情节的“大武”<sup>①</sup>,又不同于单凭实力而定胜负的“相扑”或“摔跤”,而必须按规定情节——人为虎杀进行表演的角觥戏,据东汉班固《汉书·武帝纪》记载,是元封三年,(前107年)由汉帝“取以”的。那时汉帝求仙之心正切,以至齐人少翁被诛<sup>②</sup>,《东海黄公》实乃人民对巫覡讽刺之作,“挟邪作蛊,于是不售”<sup>③</sup>,正是对方土巫覡的批判。故中国戏曲源于巫覡之说是很难使人信服的。

从故事情节来看,《东海黄公》是东海一带的民间传说,三辅(即西汉京城长安附近,今陕西关中一带)人把这个传说编戏表演,由民间传入宫廷后,汉帝才取以为角觥之戏。显然,中国戏曲是来自民间,而决非来自宫廷,更非西域印度梵剧影响。诚然,武帝时,张骞曾出使过西域,但未去印度;而佛教传入中国,是东汉明帝永平十一年(28)的事,跟汉武帝元封三年相距一百三十余年。至于中国傀儡戏的起源,据前文引“本丧家乐,汉末始用之于嘉会”之语,很明显,是在东汉末年,跟张衡作《西京赋》时相距一百年左右,跟汉帝作角觥戏时相距两百余年了。《东海黄公》不会,也不可能长出两只脚来后退到两百年的汉末出现。所以,中国戏曲系模仿傀儡戏而来,是完全站不住脚的。说到中国戏曲源于并非装扮人物而作故事表演的《优孟衣冠》,那就更是无稽之谈。

戏曲,中国传统的戏剧形式,它和话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧、哑剧等

① 见司马迁:《史记·乐书》。

② 见司马迁:《史记·孝武本纪》。

③ 见东汉张衡:《西京赋》。

同属戏剧；戏曲和戏剧的关系是类概念和总概念的关系。根据《现代汉语词典》凡“通过演员表演故事来反映社会生活的各种冲突的艺术”叫戏剧的这一定义，结合上述中国戏曲起源之诸说，无疑，周氏观点较为客观、正确。故这里还是重复前文中我说过的老话：“中国戏曲是起源于离今两千多年前的西汉（前 140 - 前 24）时期，第一个剧《东海黄公》便是它的源头。”



## 第二章 角觥戏在三国的发展

角觥戏到了三国,其情形是怎样的呢?陈寿《三国志·魏书·齐王纪》裴松之<sup>①</sup>注引《废帝奏》<sup>②</sup>里有一段《辽东妖妇》的描写:“……日延小优郭怀、袁信等,于建始芙蓉殿前,裸袒游戏。……又于广望观上,使怀、信等于观下作‘辽东妖妇’。嬉亵过度,道路行人掩目……”这段话的意思是:有一天,齐王在建始的芙蓉殿上同俳優郭怀、袁信等举行宴会,并叫他们赤裸着身子在殿前做戏。……他在广望观(楼台)上观看,又叫郭怀、袁信等在观下扮辽东妖艳的妇女来戏耍,因为嬉戏得过分的猥亵,过往行人,都用手掩住眼睛,不愿意看。《辽东妖妇》的演出,从故事情节、从表演形式较刘备“编导”的《许胡克伐》<sup>③</sup>复杂些,较汉之角觥——《东海黄公》进了一步。同书《魏书·王粲传》裴松之注引《吴质别传》里有一段“说肥瘦”的描写:魏国上将军曹真,身体很肥胖,另一个中

---

<sup>①</sup> 陈寿《三国志·魏书·齐王纪》裴松之:陈寿,西晋著名史学家和散文家,字承祚,巴西安汉(四川南充市)人。少从同郡谯周受学,研究《尚书》、《春秋三传》,对《史记》、《汉书》也有研究。在蜀汉时,仕为观阁令史,宦官黄皓专弄威权,大臣都曲意附和,他独不肯,因此屡次被黜。入晋之后,张华爱其才,举为孝廉,任佐著作郎。晋武帝太始十年(274),他编成《诸葛亮集》奏上,升为作郎,领本郡中正。晋平吴后,他著成《三国志》,人们称为“善叙事,有良史之才”。《三国志》是一部纪传体的分国史,同时也是一部著名的历史散文。

魏书,记载魏国历史。

裴松之,南北朝,南朝,宋人;字世期,山西闻喜县人。宋元嘉六年(429),宋文帝命裴松之采三国异同,以注陈寿《三国志》。裴松之搜罗一百五十九种书来作注,注文约五十四万字,比正文将及三倍。他的注在于补缺、备异、惩妄、辩正,又总结三国两晋时代研究三国历史成果,纳入注中,反映出当时的史学水平。

<sup>②</sup> 《废帝奏》:司马师上废帝曹芳的奏章。废帝曹芳即齐王,魏国第三代帝。

<sup>③</sup> 《许胡克伐》:三国优伶表演的一个节目,即文中叙述的许、胡相克的故事。