

国学经典导读

关汉卿戏曲集

施绍文 沈树华 著

中国国际广播出版社

国学经典导读

关汉卿戏曲集

施绍文 沈树华 著

中国国际广播出版社

图书在版编目(CIP)数据

关汉卿戏曲集 / 施绍文, 沈树华著. —北京: 中国国际广播出版社, 2011.1

(国学经典导读)

ISBN 978-7-5078-3323-2

I. ①关… II. ①施… ②沈… III. ①关汉卿(约1210~1279)-杂剧-文学欣赏 IV. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第233742号

关汉卿戏曲集

著 者	施绍文 沈树华
责任编辑	郭志男
版式设计	国广设计室
责任校对	徐秀英
出版发行	中国国际广播出版社(83139469 83139489[传真])
社 址	北京复兴门外大街2号(国家广电总局内)
	邮编: 100866
网 址	www.chirp.com.cn
经 销	新华书店
印 刷	环球印刷(北京)有限公司
开 本	640×940 1/16
字 数	170千字
印 张	19.25
版 次	2011年1月 北京第一版
印 次	2011年1月 第一次印刷
书 号	ISBN 978-7-5078-3323-2 / G·1347
定 价	45.00元

国际广播版图书 版权所有 盗版必究

(如果发现印装质量问题, 本社负责调换)

目 录

第一部分 怎样阅读关汉卿的戏曲作品

第一章 阅读关汉卿戏曲作品前的准备	3
一、元杂剧和它产生的原因	3
二、元杂剧的体裁与结构	8
三、戏曲家关汉卿的生平	13
四、关汉卿作品的版本介绍	18
第二章 关汉卿戏曲作品的思想成就	20
一、对元代黑暗社会和各种丑恶人物的揭露	21
二、对封建礼教的抨击和对广大妇女的同情	29
三、对英雄人物和高尚情操的歌颂	38
第三章 关汉卿戏曲作品的艺术成就	45
一、典型人物性格的创造	45
二、组织戏剧结构的手法	51
三、曲词语言的特色	60
第四章 关汉卿戏曲作品的影响及其他	72
一、关汉卿戏曲作品的影响	72
二、研究关汉卿戏曲作品参考书目	73
附：本书引用书目	74

第二部分 关汉卿戏曲作品注析

感天动地窦娥冤（全本）	79
赵盼儿风月救风尘（全本）	117
包待制智斩鲁斋郎（全本）	144
关大王独赴单刀会（第三折、第四折）	177
望江亭中秋切脍（第三折）	192
杜蕊娘智赏金线池（第一折）	202
钱大尹智宠谢天香（第二折）	209
温太真玉镜台（第三折）	217
包待制三勘蝴蝶梦（第二折）	223
王闰香夜月四春园（头折）	235
尉迟恭单鞭夺槊（第三折）	243
邓夫人苦痛哭存孝（第二折）	248
刘夫人庆赏五侯宴（第二折）	260
山神庙裴度还带（第三折）	266
状元堂陈母教子（第三折）	276
闺怨佳人拜月亭（第三折）	285
诈妮子调风月（第三折）	292
关张双赴西蜀梦（第四折）	298

第 一 部 分

怎样阅读关汉卿的戏曲作品

戏曲作品在元代被称为“杂剧”。元杂剧是我国文学史和戏曲史上一串闪光的明珠，而关汉卿的杂剧则是这串明珠中最为光辉夺目的一颗。只是由于时间造成的隔阂，今天我们阅读这位 700 多年前的戏曲家的作品，会有某种陌生感。下面就怎样阅读、鉴赏和研究本书所收关汉卿现存的 18 个戏曲作品，分章作一简要介绍。

第一章 阅读关汉卿戏曲作品前的准备

什么是杂剧？它是怎样产生的？作为一种文学形式，它的体裁又有些什么特点呢？这些都是我们在接触关汉卿戏曲作品之前，应该首先弄清楚的。

一、元杂剧和它产生的原因

杂剧是元代在歌舞戏和诸宫调等讲唱文学基础上发展起来的戏曲表演艺术。“杂剧”这一名称的出现，距今已有 1000 多年的历史。唐代大和三年（829）南诏攻入成都，大掠数日，使川蜀境内的珍宝货物、能工巧匠、子女人口被洗劫一空，“蜀之宝货、工巧、子女尽矣”（《新唐书·杜元颖传》）。当时担任剑南西川节度使的杜元颖因此获罪，接连受到贬谪的处罚，后来死在循州贬所。他和李德裕是好朋友，李德裕在《第二状奉令更商量奏来者》中为他辩解说：

蛮共掠九千人，成都郭下，成都华阳西县，只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫两人，医眼大秦僧一人，余并是寻常百姓，并非工巧。

《李文饶文集》卷十二

李德裕所举的“杂剧丈夫”，就是指演戏的男角色，“子女锦锦”指的是演戏的女角色。从这里我们可以知道，“杂剧”的名称在唐时

已经出现了。宋、金时期，将歌舞戏、滑稽戏等也都称为“杂剧”。元代以前虽然出现了“杂剧”的名称，但它们所表演的并不是真正的戏曲。戏曲作为舞台表演的综合艺术，其特点不仅需要音乐和歌舞、动作与对话，更重要的是展现故事的体裁必须是代言体。而元代以前的所谓“杂剧”，只是各种杂戏的统称，包括宋、金时期的杂剧院本，它们展现故事的体裁都是叙事体，尽管少数作品中已出现了代言体的倾向，然而严格地说，它们都不能称为真正的戏曲。歌舞戏只着重于歌唱和舞蹈，滑稽戏只着重于说白与科范，而内容都为片段，故事性不强；诸宫调虽然叙述长篇故事，但也只能说唱，不能搬演。只是到了元代，杂剧才在汲取了大曲、破曲等舞曲和讲唱诸宫调营养的基础上，发展为纯粹的代言体，并且是有科范动作、有宾白、有歌曲、有角色化装、有砌末道具的真正舞台戏曲。正如元末明初的陶宗仪在《辍耕录》中所说：

金有院本、杂剧、诸公（官）调。院本、杂剧，其实一也。

国朝（元）院本、杂剧始厘而二之。

可见元以前杂剧的含义和院本、诸宫调是一样的，到了元代，杂剧的含义才和院本、诸宫调等杂戏有了明确的界限，而用以专指能够真正登场扮演的舞台戏曲艺术。

为什么杂剧会在元代产生呢？正如任何新事物的产生，都有其诸方面的原因一样，杂剧的产生也不例外。杂剧的产生，主要有三方面的原因。

第一，元代城市经济的畸形繁荣，造成了有利于戏曲发展的物质环境。戏曲一方面属于文学的一种，另一方面它又不同于一般的文学而有自己的特点。它不仅需要有一个剧本，而且还必须有演员、有剧场、有道具，当然更需要有广大的观众，否则它便失去了生命。这一切都需要相应的物质基础。元蒙统治者，作风简单、粗暴，只懂得畜

牧和杀掠，不知道如何理财。窝阔台占据中原后，他的近臣别迭等向他献计说：“汉人无用，不如悉数屠杀，空出地来作牧场”。幸而耶律楚材竭力劝阻，建议窝阔台征收各种税物，结果每年获得税银 50 万两，绢 8 万匹，粟 40 余万石。窝阔台喜出望外，极力夸奖耶律楚材的“贤能”，并任用他为中书令（宰相）。（见范文澜《中国通史》）当时社会在元蒙统治者的横征暴敛下，经济遭受到巨大的破坏。但由于欧亚被元军打成一片，国际交通四通八达，造成了城市经济高度的畸形繁荣，商业和手工业得到很大的发展。加之王公贵族生活奢侈，外国商人来往频繁，城市生活消费水平获得了空前的提高。《马可·波罗行记》中描写的当时北方大都市汗八里（即今北京）的繁华景象，简直就是一座国际商业中心：

郭中所居者，有各地来往之外国人，或来入贡方物，或来售货官中。所以城内外皆有华屋巨室，而为数众多之显贵邸舍，尚未计焉。尚应知者，凡卖笑妇女，不居城内，皆居附郭。因附郭之中，外国人甚众，所以此辈娼妓为数亦夥，计有二万余，皆能以缠头自给，可以想见居民之中。外国巨价异物之输入此城者，世界诸城无能与比。……百物输入之众，有如川流之不息。仅丝一项，每日入城者计有千车。

由此可见，当时的北京城是多么繁荣。仅妓女就有两万多人，而且“皆能以缠头自给”。如果没有繁荣的经济，是不能产生这种畸形消费的。城市工商业经济的发达，推动了各种娱乐场所的发展。由于在经济繁荣的大都市里，有着广大的观众，剧场的经营者可以获得较多的利润，经营剧场的人于是多了起来。在这种情况下，对剧本的需求量也就增大，这就促进了剧本的大量出现。同时由于剧场之间的竞争，原来的杂戏已不能适应广大城市观众的要求。正是这种繁荣的城市经济环境，促使剧作家和艺人们去创造新的戏曲形式。所以说，元代繁

荣的城市经济为元杂剧的产生提供了物质基础。

第二，元代废除科举，知识分子仕途无望，大批知识分子转向戏曲创作，为元杂剧的产生和繁荣提供了创作队伍。元代灭金以后，只举行过一次科举考试，此后70余年中科举一直被废止，知识分子原来藉以谋取功名富贵的仕途被堵塞了。加之元代轻儒生，知识分子的地位更是十分低下。南宋遗民郑思肖说，元分人民为十级：“一官二吏三僧四道五医六工七猎八民九儒十丐”。知识分子在没有出路的情况下，就将他们的知识才气投入到戏曲创作之中。正如王国维在《宋元戏曲考》中所说：

盖自唐、宋以来，士之竞于科目者，已非一朝一夕之事，一旦废之，彼其才力无所用，而一于词曲发之。且金时科目之学，最为浅陋，此种人士，一旦失所业，固不能为学术上之事，而高文典册，又非其所素习也。适杂剧之新体出，遂多从事于此；而又有二三天才出于其间，充其才力，而元剧之作，遂为千古独绝之文字。

元代知识分子曾组织过专事编写剧本的才人书会，可见元代剧作家不少都是书会中人。把这方面的原因强调过头，也许是不妥当的，但众多的知识分子参加戏曲创作，对杂剧的产生和繁荣，确是起到了推波助澜的作用。例如，关汉卿就领导过玉京书会。贾仲明在钟嗣成《录鬼簿》“李时中”条下所补挽词也说：“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公，四高贤合捻《黄粱梦》。”

关汉卿由于富于戏剧天才，加上他有丰富的舞台经验，对生活又有深刻的体验和认识，因之他在戏曲创作上成就最为突出，所以前人认为关汉卿是元杂剧体裁的创始者。如《录鬼簿》将他列为杂剧作者之首，朱权在《太和正音谱》中评论关汉卿时说得更清楚：“观其词语，乃可上可下之才，盖所以取者，初为杂剧之始，故卓以前列。”

朱权对关汉卿词语的评价在这里暂且不论，但把关汉卿作为杂剧的始祖，至少说明关汉卿在杂剧上的贡献是巨大的。当然，不能说杂剧是某一个文人创造的，戏曲是当时广大市民文娱的艺术，它的产生和民间有着极其密切的关系，在文人参加剧本创作之前，杂剧已经在民间孕育成长，尽管它还比较粗糙，没有升华到一代文学的高度，但它已经普遍得到民众的喜爱。《辍耕录》记载的金院本有 720 余种，虽然它们还不能算作成熟的戏曲作品，但也可见当时戏曲创作的盛况。在元代繁荣的大都市里，剧场与剧场之间，书会与书会之间，剧作家与剧作家之间，演员与演员之间竞争激烈。在竞争中，剧本质量的好坏，起决定性的作用，因此编写剧本的文人对剧作进行了各种改进，而这种改进，又是通过当时众多的剧团人员、演员、乐师和剧作家之间的长期合作而完成的，这就为杂剧体裁的产生、提高和发展提供了条件。

第三，戏剧文学本身的发展正等待着新的创造。文学艺术本身是在不断发展变化的。元以前的杂戏，一类是以歌曲、舞蹈为主的，歌曲有大曲、破曲、法曲、鼓子词、传踏、诸宫调等；一类是滑稽剧，以说白、科范为主。无论歌曲、舞蹈、说白、科范，经过唐、宋时期的发展，都已相当成熟。但是文学艺术必须不断地革新，才有强大的生命力。杂戏由于形式的限制，无法进一步发展，日益没落已成必然的趋势。到了元代，杂戏已不能适应繁荣大都市里广大观众的要求，这时杂戏等待着新的戏曲形式的诞生，同时它又为新的戏曲产生准备了必要的条件。在这种情况下，艺人们汲取了各种杂戏的长处，逐渐创造出杂剧这一新的戏曲艺术形式就是很自然的了。我们从元杂剧中还可以看到许多杂戏留给它的痕迹。譬如，诸宫调由一人弹唱到底，元杂剧每折由正旦或正末独唱到底。杂戏是叙述体，杂剧中借戏中第三身叙述的情况很多，如关汉卿《单鞭夺槊》中借探子之口，叙述战

斗情景等。又如，鼓子词里的缠达体裁，也通过诸宫调输入了元杂剧的套曲里。鼓子词的曲调，“只以两腔递且循环间用”，在元杂剧中正宫套数的组织里，我们也能看到它们继承的痕迹。如关汉卿的《谢天香》正宫调中用的是：〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔穷河西〕、〔滚绣球〕、〔倘秀才〕、〔呆骨朵〕、〔醉太平〕、〔三煞〕、〔煞尾〕，以〔滚绣球〕、〔倘秀才〕二调“递且循环间用”，正是缠达的方式。不仅关汉卿的戏曲作品如此，凡〔正宫端正好〕套用到〔滚绣球〕、〔倘秀才〕二调的，几乎无不如此。虽然其中有〔穷河西〕和〔醉太平〕与缠达体不尽相符，但这是在吸收中的某种取舍。再如杂剧的宾白中常有插科打诨的话，这显然是从滑稽剧中汲取来的。这些都可说明，各种杂戏的发展为杂剧的出现准备了必要的条件。元杂剧正是在上述三个主要条件下产生的继唐诗宋词以后的一代新兴文学。

二、元杂剧的体裁与结构

上节我们探讨了杂剧产生的原因，现在我们来探讨杂剧的体裁和结构，这对我们研究关汉卿的戏曲作品尤为重要。

前面我们已经说过，杂剧的体裁必须是代言体。所谓代言体是相对叙事体而言的，叙事体由演唱者叙述故事情节的发展，而代言体是由剧中角色的言行来展现故事情节的发展；叙事体可以由演唱者一人或数人叙述故事中所有人物的言行，而代言体，故事中有多少人物，就需要有多少角色来扮演。因而代言体比叙事体更加生活化。在结构上，杂剧由歌曲、楔子、宾白、角色、科范、砌末道具、题目正名组成。现分述于下。

（一）歌曲

元杂剧中的歌曲是散曲中的套曲，每一套曲称为一折，每一个杂剧通常以四折组成，少数也有五折甚至六折的，那是杂剧中的变体。每一折相当于现代戏剧中的一幕。那么什么是套曲呢？这是研读关汉卿戏曲作品必须了解的。

套曲是散曲中的一种形式。散曲是在词和民间小调基础上发展起来的新诗体，它分南曲和北曲，杂剧中歌唱的曲属于北曲。散曲分“小令”、“合调”、“套曲”三种。因为散曲是用来歌唱的，所以它必须依据宫调音律来填词。所谓宫调，是指乐曲基本音律的名称，相当于现代音乐中的A调、C调、D调、F调等。我国古代的音律，分宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七声，相当于现代音乐中的“1、2、3、4、5、6、7”。音律分黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟十二律。七声乘十二律，可得八十四调；但在实际应用中只有正宫、仲吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫六宫，和大石调、小石调、高平调、捣指调、般涉调、商角调、宫调、商调、角调、越调、双调十一调。

这些宫调都表现了不同的情绪：仙吕宫清新绵邈，南吕宫感叹悲伤，仲吕宫高下闪赚，黄钟宫富贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽；大石调风流蕴藉，小石调旖旎妩媚，高平调条拗淠漾，般涉调拾掇坑堑，歇指调急并虚歇，商角调悲伤宛转，双调健捷激袅，商调凄怆怨哀，角调呜咽悠扬，宫调典雅沉重，越调陶写冷笑。

在每个宫调中，还包括许多不同的曲调，也就是曲牌。每个曲牌都有自己的谱式，规定着一定的句式、字数、平仄和韵脚。如果对作曲有兴趣的话，要了解每个曲牌的谱式，明代朱权的《太和正音谱》，对300多个曲牌的谱式和平仄声韵都有详细的说明，可以查阅参考。

我们知道，对平仄声的掌握是件麻烦的事，这里介绍古人列举的32字掌握平仄声的简易方法，只要能熟练地掌握这32个字的平仄，那么其他的字就可触类旁通。这32个字是：

一二三四五六七八九十。这十个字依次为：入去平去上入入上上入。

甲乙丙丁戊己庚辛壬癸。这十个字依次为：入入上平去上平平平上。

子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥。这十二个字依次为：上上平上平上上去平上入上。

不过北曲的平仄叶韵和诗词还有些不同，北曲中的入声字，“入声三派”分别归到平上去三声之中了。曲的叶韵比诗词宽，平上去三声可以互叶，但曲的平仄比诗词严，平声要分阴平阳平，仄声要分上声去声。这方面也务须注意。

以上我们讲过曲有小令、合调、套曲三种形式，现在我们来讲讲这三种形式的体制：

1. 小令。体制短小，是一首独立的歌曲，相当于一首诗或词。它只在宫调中选用一个曲牌。

2. 合调。又称“带过曲”，它是由两至三首曲调组成的，但不能超过三调，以两调最为通行。这两三首曲调必须选用同一宫调中能够衔接的曲调组成。

3. 套曲。通称“套数”，又称“散套”，也称“大令”。它至少由同一宫调中两支曲牌联合组成一个整体，全套各调必须同韵，每套必须有“尾声”，以表示一套的首尾完整，同时也表示全套结束。杂剧的歌曲就是套曲，每套一折。在杂剧中每折只可一人独唱，其他人物只有对白，偶尔有其他配角唱的，也只是尾曲。有的剧本，全剧由一人独唱，演唱者都为剧中主角，末角唱的称为“末本”，旦角唱的

称为“旦本”。

以上我们谈了杂剧结构组成部分中的歌曲，现在我们来谈杂剧结构的其他组成部分。

（二）楔子

每个杂剧通常为四折，由于这一格局的限制，剧作家为了取得一种伸缩的余地，往往在全剧的前面加一个近于序幕的小场子，或在折与折之间加上一场过场戏，这种小场子或过场戏就称做“楔子”。它可以交代或联系剧情，也可以介绍人物，如果有些内容在某折中不能包含时，也可以加一个楔子。总之，楔子的位置是极其自由的，可以用在剧前，可以用在折与折之间，也可以不用，它的伸缩性有利于作家写作时解除杂剧四折规定带来的困难，从而增加了灵活性。楔子一般只唱一二支小曲，曲牌多用〔仙吕赏花时〕或〔正宫端正好〕。

（三）宾白

宾白就是台词。明代姜南说宾是对话，白是独白。“两人相说曰宾，一人自说曰白”。（《抱璞简记》）明代徐渭认为对话和独白都称为宾白，是与歌曲相对而言的，歌曲为主，对话与独白为宾，明白易懂所以称为白。“唱为主，白为宾，故曰宾白。白，言其明白易晓也”。（《南词叙录》）宾白是戏曲不可缺少的组成部分，元杂剧有宾白正是它区别于宋、金院本杂戏的显著特点，是元杂剧比它以前的杂戏进步的重要标志之一。

（四）角色

元杂剧中的角色主要有两类：一类是末角，是扮演剧中男角的，主角叫正末，配角有副末、冲末、外末、小末等。一类是旦角，是扮

演剧中女角的，主角叫正旦，配角有副旦、贴旦、外旦、大旦、小旦、老旦、花旦、色旦、搽旦等。此外还有净角，一般扮演剧中男角，有时也扮演剧中女角，净的次角叫副净。其他还有孤、卜儿、邦老、李老、傣儿等称呼，孤是官员，邦老是强人或流氓，李老是老头儿，卜儿是鸨儿或老太婆，傣儿是小孩子。这些称呼是当时社会上人人都能听懂的习惯用语。杂剧由于有众多的角色化装演出，其舞台效果和展现故事的真实感比以前的院本杂戏大大的加强了。

（五）科范

杂剧表演中的动作叫做科范。“科范”的名称，最早出现于唐代。《砚北杂志》在记载庐山道士黄可立的一段话中提到了“科范”这个词：

寇谦之之蘸篆，杜光庭之科范，不如吴均之诗；吴均之诗，不如车子廉、杨世昌之酒。何则？渐近自然。

这里批评表演的动作程式化，比之于道士寇谦之的种种仪式那样不自然，这是有失偏颇的。要知道表演中的动作，虽来自于日常生活，但已经加工提炼为某种程式，它比自然动作更美。这里且不去评述《砚北杂志》中对科范的看法，但它证明科范一词在唐代已经出现了。元杂剧对剧中人物的心理表演和重要动作在剧本中都通过科范作出了明白的提示，它为剧情的展现增添了真实的生活气息，使人物性格的刻画更加细腻，同时也为演员施展表演技巧提供了广阔的天地，如“武长于筋斗，文长于科范”，就是说明演员舞台表演中的某种特长。

（六）砌末

砌末是指舞台演出时所用的道具。如《货郎担》中“外旦取砌末