

中华文史哲名著选读



古典戏曲十讲

沈达人 颜长珂 主编

中华文史哲名著选读

古典戏曲十讲

沈达人 颜长珂 编

中 华 书 局

古典戏曲十讲

GU DIAN XI QU SHI JIANG

沈达人 颜长珂 编

*

中华书局出版

(北京王府井大街36号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

*

850×1168毫米 1/32·9印张·163千字

1986年8月第1版 1986年8月北京第1次印刷

印数 0,001—3,700册

统一书号: 10018·563 定价: 1.80元

《中华文史哲名著选读》出版说明

我们中华民族是一个伟大的民族，具有近四千年有文字记载的历史，创造了我们伟大祖国的光辉灿烂的历史文化。毛泽东同志四十年前就向我们提出：“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件”（《新民主主义论》）。今天，我们伟大祖国的社会主义建设已经进入了一个新的历史时期，全国各族人民正在党的十二大路线指引下，为全面开创社会主义现代化建设的新局面而奋斗。在建设社会主义物质文明和精神文明的伟大事业中，多懂得一些祖国文化遗产方面的知识，继承和发扬中华民族的优良传统，进而激发爱国主义和共产主义精神是十分必要的。这不但是广大青年和中年干部群众的需要，就是许多退居二线和离休的老干部，也需要了解祖国的历史文化，以充实和丰富自己的精神生活，更好地为社会主义现代化建设再作贡献。

为了适应这种需要，我们特为编辑出版这套《中华文史哲名著选读》丛书。《中华文史哲名著选读》拟向读者介绍我国古代文学、历史、哲学方面有代表性的作家和作品，以求比较集中地反映我国古代文明的精华和我们伟大民族的优良传统。这套丛书除少数几种采用综合介绍

的方式外,一般都选录古籍原文,加以简明的注释,或附以现代汉语的译文,以便帮助读者更好地理解原作。为了便于老年同志阅读,正文一律用小四号字排印。我局已出版的图书,凡符合这套丛书要求的,将适当利用,或略作修订,列入其中。

对于编辑出版这样的读物,我们还缺乏经验,现在出版或即将出版的几种,都还是试行本。恳切希望广大读者,特别是阅读这套丛书的老干部同志们,随时提出意见,以便逐步改进。

中华书局编辑部

一九八三年十一月七日

前 言

戏曲艺术是我国人民创造的优秀文化。它有丰富的艺术遗产和鲜明的民族风格，至今受到国内外广大观众的欢迎，在世界剧坛独具异彩。

戏曲的形成，经过一个长期的孕育过程。从春秋时楚国优孟运用表演艺术讽谏楚庄王（见《史记·滑稽列传》），曾经引出“优孟衣冠”的成语，用以形容登场演戏；而戏曲演员过去也叫“优人”。唐宋以前的演出情况，现在只能见到一些零星的记载，没有脚本流传。南宋周密《武林旧事》记有“官本杂剧段数”280本，元陶宗仪《辍耕录》述金院本689种，也只留下了名目。戏曲史家一般认为，比较完整的戏曲形式的出现，当以十二世纪时南宋的“永嘉杂剧”作为标志。由于它产生在南方的浙江温州一带，故而又称“南戏”。早期南戏剧本大都已经失传，仅《永乐大典》中残存的《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》等三种，保留了较为原始的状态。约略可见当时的风貌，但这些作品的写作年代还难以确考，并都经过了后人的润色修改。

约当十二、三世纪时，在金元统治的山西、河北、河南相邻的地区，北方的杂剧也日趋成熟。元代是杂剧艺术

的鼎盛时期。有剧本流传，并有作者可考。史家以“元曲”（主要是剧曲，也包括散曲）与唐诗、宋词并列，作为一代文学的代表。其后，明清杂剧、传奇作者递兴，作品繁多。至于称为“花部乱弹”的各种地方戏曲的演出剧目，就更是丰富多样了。前人以“曲海”形容戏曲文学宝库，是相当恰切的。

这本小册子共分十讲，介绍元明清杂剧、传奇的部分著名作家和作品，希望通过这些选题，能对戏曲文学的发展过程勾画出一个简单的轮廓。由于篇幅所限，还有许多重要作家未能一一列入，对无名作家的作品介绍得较少，花部乱弹也没能涉及。

元代杂剧作家辈出，群星璀璨，是戏曲史上的黄金时代。特殊的社会环境，促成了知识分子与民间文艺的结合，许多沉抑下层的文人参加到了杂剧艺术的创作队伍中，成为职业的或半职业的戏曲作家。如明代戏剧家臧晋叔所说：“而关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞者。”（《元曲选·序二》）他们的不少作品冲破了传统思想的束缚，反映当时人民的苦难和斗争，取材广泛，散发浓郁的时代气息。在艺术上，则与剧场演出结合得非常密切，富于创新精神，通俗活泼。不同作家风格卓异，争妍斗丽。这种蓬勃的气势，在前期创作中表现得尤为明显。关汉卿、王实甫无疑是其中最为杰出的人物。

元代政权的建立，结束了国家长期分裂的局面，也促

进了南北艺术的交流。生长在农村的南戏进入城市以后,从杂剧等兄弟艺术中吸取了营养,并有一些文人作家参予创作,艺术上有了长足的进步。明徐渭《南词叙录》关于《琵琶记》的评述中讲到:“(高则诚)用清丽之词,一洗作者之陋,于是村坊小伎,进与古法部相参,卓乎不可及已”。这是一个例证。元末明初,南戏得到较大发展,流传到了大都(今北京)等地。根据传统作品改编的“荆、刘、拜、杀”四大传奇和《琵琶记》等,是这个时期的重要剧目。这时的作品,仍以有关家庭伦理故事的居多。这与南戏的艺术传统以及农村观众的欣赏要求,可能是分不开的。它们以描绘人情世态的细腻真切见长,对待是非、善恶的态度,往往流露了人民群众的思想感情,但也难免受到某些封建道德观念潜移默化的影响。经过明初统治者有意识地提倡,南戏作品中的说教气息就更为浓厚了。

南戏、杂剧的剧本体制有同有异。它们都是有说有唱,以剧中人物的上下分场,唱词也都采用曲牌体。但是,杂剧每一种只能由一人主唱,即扮演男主角的正末或扮演女主角的正旦。每剧包括四套不同宫调的曲牌,根据剧情需要,可加一个演唱一、二支曲子的“楔子”。这就是所谓“四折一楔子”。也有五折或两个楔子的,那是个别的变例。总的说来,这种“四折一楔子”的格局是比较固定的。即使是《西厢记》这样的长篇巨制,仍为五本二十一折,基本上没有越出它的规范。南戏结构则较为自

由,每剧可达二、三十出,甚至四、五十出。它也采用套曲形式,每套曲子可多可少,生、旦、净、末、丑等各行角色,都可同场演唱。这给剧作者带来了较大的方便,也容易造成冗长拖沓的弊病。后世将运用这种体制写作的剧本统称“传奇”。

明代,南戏日趋繁盛,在舞台上逐渐取代了杂剧的统治地位,并且形成了余姚、海盐、弋阳、昆山等诸多声腔,流布全国各地。而南戏的名称也就逐渐消失了。明代前期,传奇创作较为沉寂。这和当时的政治局面以及文人地位的变化是有关联的。嘉靖时何良俊《四友斋丛说》中谈到:“祖宗开国,尊崇儒术,士大夫罕留心辞曲”。这种现象颇为普遍。十六世纪嘉靖、隆庆以后,明朝统治急剧趋于崩溃,权臣、宦官相继把持朝政,迫害和排斥异己,统治阶级内部矛盾非常尖锐。同时,东南沿海有倭寇入侵,西北地区有鞑靼的不断骚扰。政治黑暗,民不聊生。一些在官场受到打击排挤的官员以及不满现实的文人学士,便寄情辞曲,借他人酒杯,浇胸中块垒,流露出明显的政治倾向和现实感情。如李开先《宝剑记》、梁辰鱼《浣纱记》和失名的《鸣凤记》等剧,或则借古喻今,或则直刺时政,是很有影响的几部作品。由此发端的戏曲史上的又一个重要时期,就是以文人创作的繁荣为特点的。万历以后,明朝封建统治日益腐朽,在城市经济发展中出现了资本主义的萌芽,思想文化领域异常活跃。在众多的戏曲作家中,汤显祖以思想家的睿智和诗人的才华,创作了

震撼剧坛的“玉茗堂四梦”。其中《牡丹亭》一剧表现的是“情”与“理”的对立，发出了要求个性解放的呼号，是时代的强音。这一时期的许多剧作，思想艺术水平也是参差不齐的。一些作品中，作家逃避现实，借声色自娱，流露出封建士大夫的生活情趣，艺术上也常常追求绮靡华丽的风格。明代传奇创作非常讲求曲律，重视形式的完美和严整，也是一个重要的历史特点。

明末清初，涌现了以李玉为代表的一批苏州作家，包括朱佐朝、朱素臣、叶时章、张大复等。他们大都是出身于下层的文人。新兴的市民阶层的生活和斗争，社会大动荡的波涛，可从他们的大量作品中听到反响。他们的思想，虽然未能完全超出东林党人等“清流”士大夫的影响，但还是带来了某些清新的气息。在艺术上，更是越出了小庭深院浅斟低唱的风格。后世昆曲舞台保留演出的剧目中，有不少就是以他们的创作为蓝本的。

洪升《长生殿》和孔尚任《桃花扇》并称双璧。它们或是取材于唐代安史之乱时的宫闱故事，或是反映近世南明覆亡的悲剧，都以巨大的历史变乱为背景，通过艺术形象的塑造，探索社会兴衰盛亡之道，“垂戒来世”，“惩创人心”，在清初观众中引起了热烈的共鸣，时代感情是很鲜明的。《长生殿》的创作继承了前人丰富的艺术经验，结构、声律都力求精美。《桃花扇》则以史诗的体裁，包含广阔的历史内容，在传奇创作中具有一定的开创意义。作家选择李香君、侯方域的爱情故事贯串全剧，桃花扇底系南

朝，颇具匠心。

清朝中叶，随着花部乱弹的勃起，素以典雅流丽著称的昆山腔也相应地发生了变化。《雷峰塔》传奇的演变是一个生动的典型。这部根据传说故事编写的作品，在长期演出中，经过艺人们的修改丰富和不同作家的加工，成为一部富于人民性的优秀作品，并在各地戏曲舞台产生了深远的影响。

本书各章，由十余位中青年作者分别撰写，既有各自的研究心得和见解，也求博采众长，尽量做到立论公允，内容翔实。在文字风格和对有些具体问题的看法上，则不强求一致。其中可能出现的疏漏错误，敬希读者指正。

沈达人 颜长珂

一九八四年一月

目 录

前 言

关汉卿杂剧的思想光辉 黄 克(1)

王实甫及其《西厢记》 祝肇年(31)

元末明初四大传奇

——“荆、刘、拜、杀” 李 平(61)

高 则 诚《琵琶记》 颜长珂(88)

《宝剑记》《浣纱记》《鸣凤记》与明代政治

斗争 吴书荫 薛若邻(109)

汤显祖和《牡丹亭》 周先慎(134)

李 玉 与《清忠谱》 江巨荣(166)

新谱霓裳写兴衰

——洪升《长生殿》传奇 邓兴器(194)

桃花扇底看南朝

——读孔尚任的《桃花扇》 黄天骥(222)

清代昆曲舞台的奇葩

——《雷峰塔》传奇 沈 尧(250)

关汉卿杂剧的思想光辉

黄 克

元代是我国第一个少数民族入主中原并建立了统一而又强大的封建帝国的时代。或言其政治黑暗、经济停滞，或言其政治开放、经济发达，史学界至今臧否不一，尚无定论。可是，对于这个时代造就的杂剧作家关汉卿，文、史两界却是众口一词，公认其伟大。除去明太祖第十七子宁宪王朱权曾贬其为“可上可下之才”而外，历代论者都予以极高的评价。民初学者王国维甚至说他“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”，礼赞无以复加。

按说，关汉卿的剧作绝大部分在揭露社会的黑暗、鞭笞吏治的腐败，被人视为“愤怒的艺术”，只宜被“黑暗”说引作旁证，为什么也被“开放”说者所接受呢？事实上，这种“愤怒的艺术”既然可以公开演出于当时的游艺场所——勾栏瓦舍之中，岂不正可为政治上的开放立论？这也是显而易见的。

史学界的争论，对我们文学界还是有启发的。政治也好，经济也好，虽经改朝换代，依旧是在封建社会形

态的范畴之内，故而必然有其连贯性、延续性，即或中间出现了少数民族建立中央集权的元代，即或对它做出黑暗与开放、停滞与发达这样不同的估价，也仍然逃不出这一范畴。同样，社会生活的各个方面也都保持着它的连贯性和延续性，并不因了少数民族的入主而竟变得不可捉摸。文学作品既以社会生活作为它描写对象，自然这种连贯性和延续性也会鲜明地表现出来。纵观关汉卿的杂剧创作，虽然反映的是元代社会，带有鲜明的时代色彩，但是从题材到人物，以至一些情节，却并不使我们感到陌生，其原因就在于剧中所揭露的社会问题并非仅存于元代。鉴于长期封建社会的痼疾，甚至可以说，关剧中所触及的社会弊端，并不曾脱出前代文学的拘囿，即在前代诗文乃至话本中均已有所揭露。关汉卿的伟大之处仅在于，比之前代，在揭露的深刻、反映的强烈上都有新的突破，即在前代的成就之上又前进了一步，达到前所未有的高度，从而显示了足以辉映百代的异彩。

关汉卿之所以取得如此光辉的成就固然是元代尖锐的阶级矛盾、民族矛盾所决定的，同时，和关汉卿地处社会底层，从而拥有更为深切的社会体验，终而形成他的进步的创作观也是分不开的。

晦昧而伟大的一生

太宗窝阔台在灭金后的第三年(1237年)，接受中书

令耶律楚材的建议,举办了一次科举取士,此后,直至仁宗延祐元年(1314年),七十八年间科举不兴。关汉卿生于金末,又是个读书人,这就意味着终其生失却了科举晋身之路。严峻的生计问题摆在了面前。

《录鬼簿》上记载关汉卿做过“太医院尹”的官,可是这一官职并不见金、元两代史籍的著录。有的研究者注意到《录鬼簿》的明抄本和明末刻本中的“太医院尹”皆作“太医院户”,从而认定关汉卿的户籍是隶属太医院管领的医户。虽然,于其人名下标明户籍所属并不是史书的通例,《录鬼簿》里也仅此一处,故其可信程度尚在两可之间,但是,既然在元代一隶医户便可享受减免若干杂泛赋税差役的优待,那末关汉卿不论通医与否,竟入医户,则又是可能的,总而言之,不见典册的“太医院尹”也罢,有别于民户的“太医院户”也罢,都表明了关汉卿社会地位的低微,生活筹措的艰难。

他终于在书会里找到了安身立命之所。书会是两宋时已经出现的文艺团体,成员多是下层知识分子和富有表演经验的艺人,他们为勾栏瓦舍中演出的说话、词话、诸宫调等说唱艺术提供脚本,后辈艺人尊称其为“书会才人”或“书会先生”。宋末元初,为勾栏瓦舍观众所喜闻乐见的杂剧的出现,客观上对书会提出了更高更多也更为迫切的要求。于是,那些因断了仕途经济而陷入困境的下层知识分子,在这里得到了施展才华的广阔天地。关汉卿遂跻身其间,并成了佼佼者。元代中叶钟嗣成《录鬼

簿》将关汉卿列为“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”的第一名；明初朱权《太和正音谱》尽管对关汉卿颇有微词，也不得不承认其为“杂剧之始”；贾仲名为关汉卿作〔凌波仙〕弔词更肯定其“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”的地位。纵观有元一代杂剧作家，确无能与其抗衡者。

据《元代杂剧全目》的统计，杂剧存目共七百三十七种，关作占了六十七种，几近十分之一。今存的元代杂剧传本尽收于《元曲选》和《元曲选外编》，为一百六十二种（摒入个别明初人的作品），关作亦有十八种，也大致是十分之一的比例。在有姓氏可考的二百四十多个元代杂剧作家中，关汉卿创作出如此众多的优秀杂剧，被奉为“总编修师首”——即统领创作队伍的祖师，自然是当之无愧的。

臧晋叔在《元曲选序二》中记述：“关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞。”可见关汉卿能够和当时的演员（即倡优）打成一片，不只能够编剧，而且可以粉墨登场。这种演出实践反过来又使他能够写出当行本色、适合舞台演出的“场上之曲”。称关汉卿为“捻杂剧班头”——即搬演杂剧的行家里手，正可证明所谓“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活”，是有根据的。

因此，关汉卿才获得了“驱梨园领袖”——即驰骋杂剧领域领袖人物的盛誉。从下面这件事情上也能得到证

明：当时人已经以关汉卿的名字用来赠与优秀的杂剧作家。多产的青年作家高文秀被誉为“小汉卿”，多才多艺的南方作家沈和甫被誉为“蛮子汉卿”。足见关汉卿是多么受到梨园界的推崇。

尽管关汉卿在勾栏瓦舍中，在杂剧舞台上享有崇高的威望，但在封建士大夫眼中却与“倡夫”同列，不过是“供笑殷勤”的玩物罢了，所以关汉卿于正史无传，在士大夫唱和集中也找不到他的踪影；有关他的生平资料有如凤毛麟角，理不出个头绪。不过，这也表明关汉卿不屑于与士大夫为伍，只在社会的底层寻找他的知音。一方面他本身就处于被压迫的底层，饱经风霜，愤世嫉俗；另一方面在与倡优人物结合的过程中，他们的是非、爱憎、勇敢、智慧，都会给他以深刻的教育和感染，所以才锤炼出关汉卿所特有的桀骜不驯、足智多谋而又幽默乐观的战斗风格。他在套曲〔南吕一枝花〕《不伏老》中作了极为形象的自白：“我是个经笼罩、受索网、苍翎毛老野鸡，蹉跎的阵马儿熟。经了些窝弓冷箭蜡枪头，不曾落人后。恰不道‘人到中年万事休’，我怎肯虚度了春秋！”显然，他命运多舛，遭遇过不少磨难，但他不仅没有被吓退、被打倒，反而从中洞悉了压迫者的鬼域伎俩，看透了他们的虚弱本质，决心以杂剧为武器，和他们进行斗争。

关汉卿的杂剧现存十八种：《关大王独赴单刀会》、《关张双赴西蜀梦》、《诈妮子调风月》、《闺怨佳人拜月亭》、《感天动地窦娥冤》、《杜蕊娘智赏金线池》、《望江