

元杂剧论集

上

李修生 李真渝 侯光复 编

元杂剧论集

李修生 李真渝 侯光复 编

上

百花文艺出版社

元杂剧论集(上)

李修生 李真渝 侯光复 编

百花文艺出版社出版 (天津市赤峰道124号)

天津新华印刷三厂印刷 新华书店天津发行所发行

开本850×1168毫米1/32 印张11 1/2 插页2 字数254,000

1985年5月 第1版 1985年5月 第1次印刷

印数1-1,400

书号: 10151·796

定价: 2.55元

序

王季思

李修生同志编选的《元杂剧论集》，包括总论九篇，论关汉卿的十一篇，论王实甫《西厢记》的十篇，论元杂剧其他作家、作品的九篇，并撰写了《建国以来元杂剧研究之回顾》一文，最后还附录了《建国以来元杂剧资料索引》和《建国以来元杂剧研究论文索引》。对于今天有志于研究元杂剧的读者说，既是他们入门引路的资料性著作；又将为他们的如何运用马克思主义的立场、观点、方法整理我国文化遗产，提供经验与借鉴。它的出版是很有意义的。

研究元杂剧，首先要掌握它的第一手资料，加以研究、欣赏、比较、分析，这一点今天是比较容易做到的。因为在《古本戏曲丛刊》第四集里已经集中了除《元曲选》、《西厢记》外几乎所有现传的元杂剧的刊本、选本和抄校本。其次是要掌握它当前研究的情况，看看那些作家、作品是研究得较多也较深透的，那些作家、作品虽有人研究却并未深透，那些作家、作品就一直少人研究。掌握了这些情况，我们的研究工作才有可能在现有水平上继续深入与提高。举例来说，这集子里选录关汉卿、王实甫的文章在十篇或十篇以上，而当时跟关汉卿齐名、留传

作品也较多的马致远、郑德辉都只有一篇论文，至于其他有成就的作家如杨显之、高文秀、石君宝、乔梦符等就一篇没有。

了解了这情况，就可以避熟就生，另辟蹊径，取得前人所未能取得的成果。即使在关汉卿、王实甫等人所熟悉的作家、作品里选题，也可在前人已经达到的境界上继续深入，不至重复前人多次走过的老路。就这一点说，这集子的出版，对有志于元杂剧的研究工作者来说，真是太重要了。

我国戏曲论著，从历史发展看，有四个阶段。一是元末明初，以文献的辑录、曲调的类列为主。钟嗣成的《录鬼簿》、朱权的《太和正音谱》，为后人的研究元杂剧提供最早的历史根据，向来受到学者的重视。间有评论，未免琐碎。二是明末清初。这时已有系统的理论著作，提出一些戏曲创作和演出的重要问题：论创作流派，已有本色、文采之分；论人物塑造，已有化工、画工之别；论艺术效果，已有场上、案头之辨。这些问题的探讨，推进了当时戏曲创作和演出；也为后人的研究戏曲开辟途径。王骥德的《曲律》，李渔的《闲情偶寄》（词曲、演习二部），是这一时期的代表作。然而他们的思想体系都很难摆脱封建伦理的约束，教忠、教孝是他们的共同要求；以戏曲为小道，为余事，又是这些封建文人的通病。三是清末民初。这时受西方民主思潮的影响，要求以戏曲为宣传民主自由的工具；同时吸收西方悲剧、喜剧的理论以论述我国的戏曲。这在突破我国传统理论中的封建思想体系和文艺批评程式方面，起了革故鼎新的作用。王国维、吴梅二家是这一时期的代表。然而他们对于传统戏曲中积极反映人民愿望的内容，以及我国人民所喜闻乐见的京剧、地方戏，往往看不起，诋为“幼稚蠢俗”“龌陋卑鄙”^①，这又是他们明显的局限。全国解放到今

天，是我国戏曲理论工作的新阶段。这阶段的研究工作者一般都要从我国戏曲的历史发展和当前舞台演出的实际出发，在马列主义、毛泽东思想的指引之下，批判继承，古为今用。这就最大限度地摆脱了向来封建文人的思想体系和清末以来受西方影响的民主思潮的片面性。虽然我们在探索前进过程中也走过几段弯路，出现种种偏差，但它的成绩和主流是人所共见的，也是我国过去任何历史时期的学者所不可能取得的。正象马克思说的：“人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙。低等动物身上暴露的高等动物的征兆，反而只有在高等动物本身已被认识之后才能理解。”（马克思《〈政治经济学批判〉导言》）解剖了这阶段的论著，看到他们的成绩和主流，局限和不足，我们就将有可能掌握一把最犀利的解剖刀，用以剖析历史上的戏曲作家和作品，以及后人对他们的概括和分析，有些历史上长期纠缠不清的问题就将迎刃而解。因此我是乐于看到这部论集的出版的。

李修生同志曾和我共同编写《中国文学史》的宋元部分；后来他专攻元曲，仍和我继续交换意见。这集子里大多数篇章在报刊发表时我就读过，这次还来不及再读；少数篇章这次才看到题目，准备出版后再看。从长期以来我们在学术上的合作看，他的工作态度是认真的，对元杂剧也确有研究，因此就借这机会谈谈个人对元杂剧研究的一些看法，作为我们之间在讨论问题时的又一次交流。

① 一九〇四年，蒋观云在《新民丛报》发表《中国之演剧界》一文，已引述了西方的悲剧理论，说悲剧“能鼓励人之精神，高尚人之性质”，用意很有可取；但看不起当时我国的戏曲演出，以为“极幼稚蠢俗，不足齿于大雅之数”。过了八年，王国维写《宋元戏曲考》，引西方悲剧理论论述元杂剧，为后人研究戏曲辟一新途径；但他鄙薄关、王、马、郑等元剧作家，说他们“学问之舛陋与胸襟之卑鄙，亦独绝千古”。

目 录

论元杂剧	严敦易 (1)
元人杂剧的本色派与文采派	王季思 (25)
元人杂剧反映元代民族关系的几个问题	李春祥 (60)
从元淮的五首诗谈元杂剧的几个问题	刘世德 (87)
元代后期杂剧的衰微及其原因	吕薇芬 (98)
试论元杂剧悲剧结构的民族特色	宋常立 (119)
元人杂剧中宾白是谁作的	尹 明 (133)
元刊杂剧的价值	李大珂 (137)
臧懋循与《元曲选》	徐扶明 (142)
关汉卿杂剧源流略述	傅惜华 (150)
关汉卿和他的杂剧	王季思 (195)
论关汉卿的杂剧	聂石樵 (216)
关汉卿笔下妇女性格的特征	戴不凡 (242)
论关汉卿的戏曲创作	邓允建 (281)
道德·鬼魂·清官 ——关剧《窦娥冤》三题	黄 克 (301)
读《单刀会》札记	刘知渐 (316)
谈《诈妮子调风月》	赵景深 (330)

从性格上出戏兼及关汉卿创造的理想性格	李健吾 (336)
试论关汉卿的语言	吴晓铃 (349)
关汉卿与南戏	张永鑫 (360)

论元杂剧

严敦易

在元代，法律上对“妄撰词曲”的处刑很重，属于“大恶”项下，其所以这样酷厉严峻的原因，是词曲曾经被人民用来传播反抗统治阶级的思想。这有下面一个很好的事例。

《元典章》四十一“刑部”三“谋反”“乱言平民作歹”条载，至大（武宗）三年回回人农民木八刺，将“幼小听得妄传词话，自行捏作乱事情”，虚搆汉儿人马三于甸内锄田处对他说：

往常时，汉儿皇帝手里，有两个好将军来，杀底道达①剩下七个，走底山洞里去了，上头吊著一个驴，下面一个鼓儿，听得扑洞洞响，唬得那人不敢出来。“您杀了俺几时还俺？”那将军道：“日头月儿厮见呵还您。”如今日月厮见也，这的是还他也。

又虚捏一个名叫小甲的，同时对他说，

① 元代汉人称呼蒙古人为鞑靼，又称达达。

如今真定府皆后河元曲召来直了也。汉儿皇帝出世也。
赵官家来也。汉儿人一个也不杀，则杀达达回回，杀底一个没！

又妄指一个名叫拦十的，在另一天上灯前后，对他说：

簸箕星下界也，达达家则有一年半也！

木八刺虽然是贪图官赏诬告的，他造作的这些话，说是从词话中所来的，但却显明地有他的来源，可作为词话在农民群众当中的影响及其内容的佐证。这种词话是些什么体制呢？我们似仍应从《元典章》去找较确实的答案。

《元典章》五十七“刑部”十九“杂禁”“禁弄蛇虫唱货郎”条，“有又在都唱‘琵琶词’‘货郎儿’人等，聚集人众，充塞街市，男女相混，不唯引惹斗讼，又恐别生事端；蒙都堂议得，拟合禁断，送部行下合属，依上禁行”，云云。是至大（当为至元之误）十二年事。这“琵琶词”“货郎儿”两种民间俗曲，当即是那时期所谓“词话”的重要的家数。在元杂剧《货郎旦》里，我们很详细地能够知道演唱“货郎儿”的情形。至于“琵琶词”，元末明初的南戏《琵琶记》中，赵五娘上京寻夫，便是背着琵琶，一路唱行孝曲儿，盘缠去的；正可以想像“琵琶词”的大致面目^①。这“琵琶词”和“货郎儿”，所以要被禁断，似乎也正因为它颇有些不稳便的内容，才又恐“别生事

^① 在明刊《青阳时调词林一枝》第三卷所收的《琵琶记·赵五娘描画真容》一出里，不作“行孝曲儿”，径称为“唱词儿”及“琵琶口词”并有“琵琶词”一段，是自诉性质，形式完全和后来的弹词一样，计八十句，一韵到底。这是关于“琵琶词”的很明确的资料。曲牌名称径作“琵琶词”，和“货郎儿”正也是一致的。

端”的。试看即在木八剌事件之后数年，在延祐四年，《元典章》同卷接二连三地用圣旨下了一些禁令，不准“祈赛神社”，为的是有“聚众妆扮”；“住罢集场聚众”，为的是有唱词的祈神赛社的事。在延祐六年，又两次禁止“集场”，都是为了“聚众唱词”，怕人“听唱”。表面上则是一番恐妨农务的冠冕话，实际上正是统治者因“词话”的播散力量，在心里发慌，竭力阻压罢了。“禁聚众赛社集场”条说得很明显：“似这般聚着众人，妄说乱言魔道，一两起事发的上头差人问去了也，那人每问了来呵，另奏也者。似这般的若不严切整治呵，惯了去也。”正为了统治者方面怕因此发生“妄说大言语做歹勾当”的事，明了唱词有它的思想性和反抗性，便不得不全力来扼杀它，这主要是对于农民阶级的钳制，这所谓词曲我们应该明了，似乎是并不拿杂剧来做为对象的。

杂剧，是在城市中成长和发展的，是市民阶层的群众所接触欣赏的文艺，这和农民当中流行的唱词不同，它的思想性直率，坦露，强烈的程度自更有其差别。所以，杂剧的受压迫也稍和缓。况且，元杂剧是经过元统治王朝的欣赏观览的，他是宫廷承应的一个剧种，因为这缘故，也就多少使得元杂剧不能和上述的词曲并论，并不得不有所影响到它表现当时历史现实的本质上面。

元杂剧曾经有过与宫廷的联系，有什么根据呢？

杨维桢《元宫词》云：

开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在，
《伊尹扶汤》进剧编。

这首诗说关汉卿曾进《伊尹扶汤》杂剧，言下的意思，更

说杂剧是一种元初才创制的乐曲。兰雪主人的《元宫词》则云：

《尸谏灵公》演传奇，一朝传到九重知，奉宣赉与中书省，诸路都教唱此词。

又云：

初调音律是关卿，《伊尹扶汤》杂剧呈，传入禁垣官里悦，一时咸听唱新声。

这两首诗，后一首，和杨维桢的同一意思；前一首，则是另一件事。《尸谏灵公》是鲍天祐的作品。他说蒙古大皇帝看了这本杂剧，竟吩咐中书省，教诸路都演唱它，用政治力量来推行这个戏。看来，杂剧和宫廷的关系，便似不怎么简单。杨维桢死于明洪武三年，兰雪主人的自序，系永乐四年，时代去元都还未远，他们所记的传闻，应是有所本，不致是完全无稽的。无论如何，杂剧是在元代宫廷承应的。

《元典章》五十七“刑部”十九“杂禁”“禁治装扮四天王等”条云：

至元十八年十一月初二日，御史台承中书省札付，御史呈 提点教坊司申：闰八月二十五日，有八哥奉御，秃烈奉御，传奉圣旨：“道与小李，今后不拣甚么人，十六天魔休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者，四大天王休装扮者，骷髅头休穿戴者，如有违犯要罪过者！仰钦此。”

这可见杂剧之为统治者所欣赏，在元初，确是实况。忽必烈一时心血来潮，命人吩咐教坊司里的人，不许怎样怎样，主

要的是对于杂剧里的几种装扮神祇的形象而发。从这一项禁令，我们了解到杂剧与当时统治阶层接触的密切，既然杂剧是有宫廷承应的性质，因此我们也就可以弄明白，为什么杂剧的末尾，一定要有“使命”上场来宣读敕语，或者封赠，或者“下断”的缘故；杂剧的末尾，一定要如：“谢万万岁当今圣明主”，“永保皇图万万龄”等以颂圣的曲文或词语来作结的缘故。正因为它是宫廷承应的东西，所以在体制格范上，才一定要限制和必须应用这些程式，以至于成为不变的沿用的规律。这种程式，一直保留到明代。我们从明代皇室所保存与流传下来的所谓“内府本”的各种元杂剧里，差不多全见有这些词语，这正不必当做是明人的改写，或明代教坊伶工的增入。我们可以设想，元代便已有了这种“散场”的通例。

更进一步来说，我们还要指出，现存的元杂剧，除了宾白不全的元刊本三十种之外，全部大抵是“内府本”那一个来源，也就是属于宫廷承应的本子。这是必须予以注意的一桩事情。

下面把凭据来检证一下：

1. 也是园旧藏赵琦美钞校的杂剧，大部分注明是录自“内府本”的，还附有扮演的穿关；一部分注明是录自于小谷本的，于本中有教坊编演的戏，所以自然也是直接或间接从“内府本”出。赵氏未曾注明的一部分，我们可以想像，它不是经由“内府本”，便是依于本，也并不轶出这个范围^①。

2. 最通行的《元曲选》，编者臧晋叔《序》称：

顷过黄从刘延伯借得二百种，云录之御戏监，与今坊

^① 参阅孙楷第《也是园古今杂剧考》（三）“板本”。

本不同。因为参伍校订，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集。

虽然他说自己“家藏杂剧多秘本”，显然《元曲选》所收，依语气可能以御戏监本为主体。御戏监本也就是“内府本”。

3. 新安徐氏刻的《古名家杂剧》和《新续古名家杂剧》，传世尚无全本，所以原书本来面目，不很清楚；是否陈与郊所编刊，也还有问题。但经赵琦美用于小谷本校过的徐氏所刊诸剧，多无甚出入，它和于本显然是同源的。所以它可能也根据的是“内府本”。

在以上列举的三种主要的元杂剧的汇刊和录校的总集之外，虽尚有一些刊本，但实际种数与篇目既未超出这三种，虽有所增益，然其文字上的异同也多系润色的性质。这样看起来，前面的那个结论，似能够成立的。而在元刊本的三十种中，今存见的“内府本”系统里面所没有的篇目，也只有十五种^①。这一显明的事实，告诉我们知道，今日所看到的元杂剧，绝大多数原是宫廷承应的本子。既是宫廷承应的本子，显然和流行于社会的本子有些出入，也就不会不对于其内容有了一些选择去取和限制了。

在明人的记叙中，有“洪武初年亲王之国，必以词曲千七百本赐之”的说法^②。这话也许并不十分附会；不过所谓“赐”，其实是朱明皇室从元代内廷所接受来的戏曲本子，由亲藩们录

① 其中有六种，是天一阁钞本《录鬼簿》注全了“题目正名”的，这可以旁证它也有“内府本”的直接或间接的传本。

② 此语见于明李开先《小山小令·序》，又焦循《剧说》卷六则云引自梁青远《雕邱杂录》。

副带去罢了。明初的亲藩，如朱权、朱有燬等辈，都写了许多杂剧，这其间是有些原因的。朱有燬的若干作品，部分是承应的庆贺吉祥戏，部分是就旧本改编，正也表明了这种事实。即使到了明中叶嘉靖、隆庆之际，余风所被，教坊伶工们还有编演的杂剧；但民间它却早已近于绝迹，完全是南戏系统源流下的戏文传奇的场面了。我们可以竟说，元杂剧在现今还保存着的一些东西，大体上和当时市民阶层所流传的，特别是“集场”农村所敷演的，在题材和内容上应是有某种程度的歧异的。换句话说，既然是宫廷所欣赏和演唱的东西，它的内容，必然已经过了挑拣或是修改，没有违碍，没有忌讳，没有统治者所不喜欢和厌恶的字眼，没有激烈的、反抗的、以及民族性的思想意识。因为它具有这种情况，所以，我们在这里面，不容易嗅到元代对词曲严峻的禁令的气息，我们不大看到使元王朝惊惶愤怒的大胆直率的呼声，以及更丰富和更强烈的合于历史环境的人民性的表露。

这是今日研究元杂剧的一个先天的缺陷，也是对元杂剧予以重行评价和分析其现实意义时，必须了解到的一点。

毫无疑问，元代杂剧除了现今流传的这一部分之外，当日，在城镇、在农村，以至在集场，它纵然并不是最通俗的民间文学体制，毕竟应该也有若干和“货郎儿”、“琵琶词”一样的使统治方面头痛的东西的，只是我们现在所能看得到的还是不多罢了。

二

尽管在元代，杂剧是曾被当时上层社会所欣赏的东西，但并不是说它对于民间一般群众就没有影响，如果那样设想，便

是无视了杂剧的实际地位和意义了。问题所需要说明的，是今日存见的作品，大多数是上层社会所能接受与允许的一部分。杂剧那当儿在宫廷既然很走红，在蒙古的王公贵族们里面，在官吏里面，在汉人的成为新贵的士大夫阶层里面，它自然也是娱乐视听的主要对象。《青楼集》所记述的官私妓女优伶中，善为杂剧的竟有三十三人之多，而习院本南戏的仅有数人，便可以想见其情况。这一班上层统治的人，自身有的也会撰作散曲，乐人们、文士们有时不免受他们的品题照顾，适合他们的需要和指示，自是当然的事。那么，在宫廷以下，杂剧便实际不免又在经历着和遭遇着又一重限制，和一重束缚了。

从《元刊本三十种杂剧》来观察，那似是一种相当近于通俗的传刊本，宾白不全，专印曲文，俗体讹字，不一而足，那种形式，约略等于现今剧场里印行的单页唱词之类，它是为一般观剧者应用的，这样来理解或者离事实不远。这就很可以旁证元杂剧在民间，自仍有其庞大的传播号召的力量。元刊本的曲文，很多和“内府本”系统传刊下来的各本不同，又没有“颂圣”的结尾，这说明了它是和“内府本”本质上有其差异的。这种近于通俗的传刊本，当时究竟共有若干种？今无从揣知。不过三十种中，《小张屠焚儿救母》一种，是《录鬼簿》、《太和正音谱》等书都未曾著录的。所以我们当可设想，在元刊的近于通俗的供给一般群众阅览的杂剧曲本中，有“内府本”可能未收的（“内府本”究竟有多少不知道，所以只能说可能），也有稍后专门记载剧目的书籍中不曾著录的，前者有十四种，后者有一种。由此类推，内府承应的剧本，和民间传唱的剧本，两者的种类名目有些参差出入，这应该是事实；而民间也就确切还有被上层社会所摒弃所不愿接触的东西存在

着了。《小张屠焚儿救母》所描写的情节，据《元典章》五十七“刑部”十九“诸禁”“禁投醢舍身烧死赛愿”条所记，皇庆二年正月，在山东泰山东岳的祭祀里，曾经有一个叫做刘信的人，将他的三岁痴儿抛投醢纸火盆的事，这本杂剧所叙，显然是以这个真人真事作为背景的。由此可见，在民间所编演的杂剧，它所用的题材，似乎是比较更接近于生活和真实的现实。这一个例证，虽然是一个仅有的例证，但用它来说明元代杂剧流行于宫廷和上层社会与一般市民群众两者之间，本质上的有些差别，特别是在取材及反映现实方面的比较，似乎是已经够了。

在元杂剧里，对于题材的取资运用方面，这也是值得予以指出并注意到的一点。

综括地说，元杂剧里，大部分是以历史上的故事作为题材的。可能的缘因，一是为了历史故事可以离开现实，逃避现实，这样，也较适合于宫廷承应和上层社会的接受与合乎他们的要求，不致于出毛病了。二是借古鉴今，用来影射某人某事。民间的东西是有例外，而竟能干犯禁例的更是例外。

这我们可以从元杂剧的名目著录中去参证和检核。

因为传存的元杂剧，只占了有名目著录的一小部分，而那些名目，有些又很难臆断它的本事或情节；即使有些曾留下“题目正名”的，也不易推测。所以我们想要相当正确精密地编制一个区分元杂剧历史或现实题材的统计表，是困难的。但那两者显然是一个极悬殊的比例。

元杂剧的题材，大约是有这几个类别：

（一）以历史典籍上的记载，或著名的人物事件作为根据敷演的，如《汉宫秋》、《贬夜郎》等。