

元明清戲曲研究論文集

二 集

人民文学出版社編輯部編



元明清戏曲研究论文集

二 集

人民文学出版社编辑部编

人 民 文 学 出 版 社

一九五九年·北京

人民文学出版社出版

(北京朝内大街320号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第003号

北京新华印刷厂印刷 新华书店发行

*

书号 1032 字数 295,000 开本 840×1168 幅 $\frac{1}{32}$ 印张 $13\frac{1}{4}$ 插页 2

1959年2月北京第1版 1959年2月北京第1次印刷

印数 0001—2300册

定价(4) 1.25元

出版說明

为了把中国古典文学部門的研究成果及时地加以集中，以便于讀者和研究者的閱讀参考，我社在1956年出版了《楚辞》等六种研究論文集，1958年初，又繼續編輯了《詩經》等六种研究論文集。全国大跃进后，我們集中全力出重点書，这一批属于資料性的論文集，延至今日才与讀者見面。

当时我們对論文的收輯，范围很寬，而且为了“忠实于历史”，“不作任何論点上的、原則上的修改”，仅仅是为了反映那一个阶段社会上对这一方面的研究实况。

經過厚古薄今批判后，社会上又展开了对資产阶级的学术思想的批判，声势极为浩大，新生力量蓬勃出現，这是很好的現象。但学术思想必須有批判，也有反批判，“玉石愈攻而愈晶，真理愈辯而愈明”，学术思想不經過反复的爭鳴，是不会得到坚实的結論的。收在这里的論文，在我們看来，其中有确有研究和独创見解的，也有論点成为問題、可以大大展开討論的，但我們还是把它出版了：一方面是讓我們从过去的脚印上来看出今后发展的道路；另一方面也希望能引起学术界作更深入的研究和討論，使我們的学术，得以再提高一步。

人民文学出版社編輯部

1959年1月19日

目 次

元剧的现实主义精神 宋汉濯 (1)

元杂剧演出形式的几点初步看法 刘念慈 (20)

元人杂剧中宾白是誰作的 尹 明 (52)

臧懋循与“元曲选” 徐扶明 (56)

从“元曲”談到戏曲的問題 胡 忌 (64)

和譚正璧先生商榷元代是否以曲取士的

問題 周妙中 (69)

关汉卿的創作道路 王季思 (76)

关汉卿剧作中的妇女形象 徐文斗 (99)

关汉卿的“拜月亭” 尚达翔 (123)

談关汉卿的“魯斋郎”杂剧 王季思 (131)

关汉卿作品考 邵曾祺 (137)

讀曲杂記 隋树森 (148)

論“西厢記”及其改編 林涵表 (153)

金聖嘆批改“西厢記”的反动意圖 霍松林 (197)

关于元曲家的两个問題 馮沅君 (207)

略談“汉宮秋”的主題思想 陈述桂 (211)

試談“汉宮秋”的主題思想 宋玉柱 (220)

“李逵負荊”的思想和艺术 譚 行 (233)

“牡丹亭”中的几个人物形象	梅 溪 (253)
关于“浣紗記”的一些問題	薄坚石 (266)
李开先和他的“林冲宝剑記”	徐扶明 (282)
明代青阳腔剧本的新發現	赵景深 (304)
关于“桃花扇”的一些問題	陈志宪 (320)
“长生殿”的主题思想究竟是什么?	周来祥 徐文斗 (332)
“长生殿”的主题思想到底是什么?	丁 冬 (353)
論“长生殿”的人物、主题和創作方法	王士博 (362)
讀“长生殿”传奇	陈友琴 (384)
略談“长生殿”作者洪升的生平	陈友琴 (399)
讀“宋元戏曲史”	赵 旻 (410)

元剧的现实主义精神

宋 汉 濯

在中国文学史上，元剧是一枝灿烂的花朵。直到现在它还闪烁着生命的光彩。

蒙古族入主中国后，汉人受到极不平等的待遇，统治者把被征服的各民族分为四等：一、蒙古人；二、色目人——西域欧洲各藩属人；三、汉人——黄河以北之中原人；四、南人——江南居民。中枢及地方重要官员均为蒙古人及色目人，汉人南人至多只能做到“佐贰”之臣的副职。而一般文人更遭遇到史无前例的厄运。元郑思肖“大义略”序云：“黷法：一官，二吏，三僧，四道，五医，六工，七猎，八民，九儒，十丐。各有统辖。”这虽非“正史”所载，但也决不是无据之谈。文人的社会地位卑微到几同于“丐”了。明胡侍“真珠船”里也说：“……当时台省元臣，郡邑正官及雄要之职，中州人多不得为之，每沈抑下僚，志不得伸……于是以其有用之才，而寓乎声歌之末，以抒其怫郁感慨之怀，所谓不得其平则鸣者也。”

在元，中国士大夫阶级——文人的传统的优越地位既被蒙古统治者打垮了，他们同人民一样，一方面看着自己民族的被压迫被歧视，而又痛感于本身的破落，个人找不到出路。于是他们自然地便走进人民大众的队伍中来；走进当时为研究技艺并给

娼优們編写“話本”剧本的“書会”里来。这样，他們便了解了当时下層社会里人民遭受的苦难生活，同情了他們，爱护了他們。因而他們的思想和感情也就逐漸和人民的融合在一起了，而且通过小市民阶層的生活，通过伎艺人員的演唱，他們掌握了各种民間艺术的特色以及人民語言的表现形式。既取得了这文学的唯一的“源头活水”——人民生活，而从这里产生的元剧，必然地便成为优秀的现实主义的文学。所以元剧里，不但語言形式得到很大解放，而思想內容也多是现实生活的真实反映，它喊出了作者个人的苦痛、要求和希望，也喊出了人民大众共同的苦痛、要求和希望，它具有丰富的人民性，最能表现一个时代的精神和社会情况。

元剧既来源于人民，所以作品的取材多是以流传于民間的故事为主——这些故事或早就流传于民間，或由民間艺人依据筆記小說及通俗讀物而广播于民間。取材于这些故事而加进些现实事件来“陈古刺今”，借古人的“酒杯”来浇自己胸中的“塊垒”，既可避免触忌于統治者（当时蒙古統治者曾有禁令：“凡妄撰詞曲意圖犯上恶言，处死刑。”“凡乱制詞曲譏議他人，处流刑。”），减少文字之責，又为一般人民所喜見乐聞。而且，正由于元剧的題材多来源于流传于民間的故事，所以当它流传于民間和作为故事被說唱或被作者取为題材而写作的时候，就把中国人民的精神感情吸收而灌注于作品的人物身上。也就是說，作品中許多正面人物是經過人民思想感情的哺育，通过他們，不仅真实地反映了当时封建社会的矛盾斗争、封建階級的黑暗丑恶，以及一般人民的情緒和願望，而且也真实地反映了真正能代表我們民族在长期共同生活和斗争过程中形成起来的坚韧、豪爽、英勇而富正义感的宝貴性格。

如果說元剧是元代中国社会的一面鏡子，我以为并不过分。从元剧里，我們可以看到当时人民生活的全貌。当时，蒙古人、色目人与汉人之間的矛盾既極尖銳，而地主、富紳、“权豪势要之家”（又多为蒙古人及色目人）与沒落的封建士族和广大劳动人民之間的矛盾也很严重，而这两种矛盾又相互紐結着，因而元代的政治在中国史上可說是最黑暗的时期。对于这黑暗的現實，元剧里有着尽情的暴露。

首先，我們看看元代的官場吧。当时“台省元臣，郡邑正官及雄要之职”既都是蒙古人和色目人，他們把持官場，只講亲族朋党的关系，以权势財利狼狽为奸，有真才实学的人反被排斥，无緣进身用世。馬致远的“荐福碑”里說：

〔女篇〕这壁拦住賢路，那壁又挡住仕途，如今这越聪明越受聪明苦，越癡呆越享了癡呆福……

官大用的“范张鷟泰”更激憤地暴露了官場的恶劣形象：

〔天下乐〕你道是文章好立身，我道今人都为名利引，怪不着赤緊的翰林院，那伙老子每錢上緊。他歪吟的几句詩，胡謫下一道文，都是些要人錢，諂佞臣。

〔寄生草〕將鳳凰池拦了前路，麒麟閣頂杀后門，便有那汉相如献賦难求进，賈长沙痛哭誰憐問，董仲舒对策无公論。便有那公孙弘撞不开昭文館內虎牢关，司馬迁打不破編修院里长蛇陣。

张范的對話里更索性破口大罵了：

（张元伯云）哥哥，咱和你几时进取功名去？（正末云）男子汉非不以功名爲念，那堪这豺狼当道，不如只在家中侍奉尊堂……。

“豺狼当道”，正是当时政治的写真。这样，“賢士”进身之路

既断，“諂佞”貪婪的人反而充斥朝廷，政治怎能不腐敗呢？自然，更遭殃的是广大的人民了。

元代官吏的殘暴、昏聩和貪污較各时代为尤甚，他們都是些“民賊”。当时有人作詩道：“解賊一金并一鼓，迎官兩鼓一声鑼，金鼓看来都一样，官人与賊不爭多。”又有民歌道：“九重（朝廷）丹詔頒恩至（詔称恩加小民），万两黄金奉使（京官）还。”“官吏漆黑皮灯笼，奉使来时添一重。”对于漆黑一团、奸貪枉法和虐杀殘暴的官吏，剧作家更多刻毒的諷刺。李致远“还牢末”里东平府尹出場便說：“做官都說要清名，偏我要錢不要清，縱有清名沒錢使，依旧連官做不成。”这不仅說明官吏的貪污，而且更指明当时一些官吏，即便有人想不貪污，但由于必須賄賂上級，不貪污也是“連官做不成”的。諷刺更深刻的是关汉卿的“竇娥冤”：

（淨扮孤引祇候上詩云）我做官人胜別人，告状来的要金銀，若是上司当刷卷，在家推病不出門。下官楚州太守桃机是也。今早升厅坐衙，左右喝攔厢！

（祇候么喝科）

（张驢兒拖正旦卜兒上云）告状，告状。

（祇候云）拿过来。

（做跪見孤亦跪科云）請起！

（祇候云）相公，他是告状的，怎生跪着他？

（孤云）你不知道，但来告状的就是我衣食父母。

这里，作者以漫画的手笔，用簡短的文字描繪了：第一、以一“太守之尊”，竟与告状人对跪，表现出当时一些异族統治者不識“官家”“体統”的封建社会里官場丑角的形象。其次，“太守”之所以与告状人对跪，实亦有其严正的意义；像商人一样，有“顧主”才可能得利潤，有收入；作官的呢，有告状的才可能有送上

銀錢——賄賂——的機會。因此，對於這些告狀人是應該表示感激和歡迎的！而對於被誣告的、堅拒不招認的弱女寶娥呢，“大老爺”的威風則十足了，於是“太守”一聲吆喝：“人是賤蟲，不打不招，左右與我選大棍子打着。”這把貪婪、昏聩而又殘暴無知、也不講法令律條的當時的官吏，刻劃得多么活現！

〔感皇恩〕呀！是誰人唱叫揚疾，不由我不魄散魂飛，恰消停，才苏醒，又昏迷，挨千般打拷，萬種凌逼；一杖下，一道血，一層皮。

〔采茶歌〕打的我肉都飛，血淋漓，腹中冤枉有誰知……天哪！怎樣的復盆不照太陽輝！

挨盡拷打的寶娥，為了怕連累婆婆也受酷刑，終被屈打成招，綁赴刑場：

〔滾繡球〕……為善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延，天地也做得個怕硬欺軟……地也，你不分好歹何為地？天也，你錯勘賢愚枉做天！

這裡，把無援無告、上天無路、入地無門、以致搶地呼天的少女的傷慘悲憤的複雜心理淋漓盡致地表現出來了。

臨刑時，寶娥在冤苦與悲憤交織的心情下，發下三桩誓願，要自己死后：一、血濺丈二白練，二、雪飛六月遮尸，三、楚州亢旱三年。

〔一煞〕……這都是官吏每無心正法，使百姓有口難言。

死后，寶娥的三大誓願都應驗了。我們想，寶娥發出的這些誓願是荒誕嗎？不，我們知道，當人們受到現實的迫害而無法解除時，往往乞求於幻想、夢境或神靈。寶娥的誓願，是人民生命受到殘害而無由挽救時所發出的反抗的呼聲；是替無數受害的人民向貪贓枉法的官吏、黑暗殘酷的統治者提出的有力的控訴。所以我們認為關氏的“寶娥冤”，是通過寶娥這一銜冤犧牲的少

女典型，暴露了当时社会政治的阴暗，借以反映了元代人民不幸的遭遇，以及这遭遇所引起的人民反抗的情绪，并带领观众与剧中人同样痛恨一切阴暗政治的优良现实主义作品。

当时蒙古人男丁十五岁以上七十岁以下全数当兵，号蒙古军，入主中原后到处驻防，各路置万户府，各县置千户所，军官世袭，这就产生了“衙内”和“权豪势要之家”。他们多与当地富户结党作奸，干预民政，夺取人民财物田宅，奸占良家妇女，无恶不作。这情形也都生动地反映在元剧里，武汉臣的“生金阁”：

（净扮庞衙内领随从上诗云）花花太岁为第一，浪子丧门世无对，
闻着名儿脑也疼，只我有权有势庞衙内。小官姓庞名绩，官封衙内之职，我是权豪势要之家……打死人不偿命，若打死一个人，如同担杀个苍蝇相似。……

接着，作品细致地描写了这“权豪势要”的庞衙内，如何骗取了书生郭成的家传至宝“生金阁”，又威逼这书生的妻子李幼奴为妾，由于幼奴的坚决抗拒，致无端杀死了她的丈夫郭成。连心感不平，骂了衙内几句的老妈妈也被投入井内。

他如高文秀“黑旋风”里的白衙内；李文蔚“燕青博鱼”里的杨衙内，关汉卿“鲁斋郎”里的鲁斋郎等都是同样的横行霸道的“民贼”，他们的权势气焰在当时确是不可一世。蒙古人“打死人不偿命”是被作为法律规定的，受戕害的人民如果告到官衙里去，而坐衙审判或指挥地方官审判的反而正是这些“衙内”们，甚至连人民理想的“铁面无私”、“天不怕地不怕”的清官包待制也必须用尽心机，曲尽礼节，取得一切凭证后方敢问罪动刑，这是元代社会的真实，而元剧也正生动深刻地描写了汉族人民在异族征服下随时都有妻离子散、家败人亡的遭遇的社会真实。

在贪暴官吏和权豪势要等多重迫害下的中国人民简直透

不过气来，剧作家便給人民指出两条路向。李文蔚“燕青博魚”里，楊衙內騎馬撞倒了双目失明的燕青，燕青抓住馬罵道：“我不向梁山泊里东路，我則拖的你去开封府的南衙。”这两条路一是“官逼民反”地走上梁山去投“替天行道公平”（李致远“还牢末”）、“只杀貪官污吏”（无名氏“爭报恩”）的代表农民革命的英雄，痛痛快快地实干一下；一是托之于专与“权豪势要”和“衙內”之类的人物作对的理想的清官出来“除暴安良”。于是“生金閣”里的庞衙內，“魯斋郎”里的魯斋郎都被人民爱戴的“专体察貪官污吏与百姓申冤枉”（李行道“灰闌記”）的包待制斬首示众，“燕青博魚”里的楊衙內，“黑旋風”里的白衙內也被梁山泊的英雄們杀死。所以元剧里公案与梁山泊英雄的描写成为中心，而包拯和李逵也就成为专“为民除害”和打抱不平的清官与好汉——开封府的包公和梁山泊的义士成为人民心目中两面正义的旗帜，寄托着他們的希望和理想，并借以向异族統治者示威抗議。这都是走投无路的人民反抗意識之表現，有着斗争傳統的中国人民是会用各种斗争形式的。元剧通过像梁山泊和包公的描写，反映了历史上人民的革命精神和在生活中正义斗争的精神，显示出这些人物所代表的一种社会势力以及这种势力对于历史發展的进步作用，所以元剧里暴露了异族統治阶级的貪暴黑暗，表现出人民与統治阶级的对立，歌颂了人民的英勇斗争，对中国人民的反抗起了鼓舞作用。

跟着官吏軍人的压迫而来的还有严重的經濟侵害，在蒙古統治者貪暴的政治下，不仅当时中国北方地区衰敝的經濟繼續破坏了，就是南方正在發展的經濟也受到强烈地摧殘而陷入停滯状态，他們除征收地稅、商稅及酒、醋、盐、鉄等稅外，还施行放高利貸的办法，起初是蒙古人把銀錢交与斡脫人（犹太人和回

人)經營高利貸,一年本利二倍,兩年四倍,三年八倍,称为“羊羔兒息”。人民不少因借債破产出賣妻子仍不能償還者。后来設立斡脫所,官營高利貸業,称为斡脫官錢。皇帝为首,所有諸王、后妃、公主、貴臣、寺官、軍官、洗太、回人、地主、豪強无不經營斡脫業。債戶到期不還本利,妻女性畜多被拖走,这种凄慘情况也被反映在元劇里。鄭挺玉“看錢奴”写周榮祖罵勒索貧民的“員外”賈仁道:“我罵你个勒清旁民狠員外,或是有人家典段匹,或是有人家当鑲釵,你則待加一倍放解。”这不正代表受高利剝削的人民的憤怒反抗的呼声嗎?无名氏“鴛鴦被”刘員外向道姑云:“請你来別无他事,自从李府尹借了我十个銀子,今年一年光景不見回来,算本利該二十个銀子还我,你与我討去。……有便还我,若无啊,这里也无人,我虽然叫做員外,这等年紀還沒渾家。他(李府尹的女兒)若肯与我做个渾家,一本一利都不要。”关汉卿的“竇娥冤”里,貧穷的知識分子竇天章借了放高利貸者蔡婆婆二十两銀子,年息加倍,无法償还,只得将自己七岁的女兒竇娥抵給她做媳婦,以致造成竇娥的悲慘結局。他如无名氏的“來生債”、“貨郎旦”等也都有羊羔利的記載,可見当时这种經濟剝削是很流行的。而貧苦的人民也就长期地呻吟于这高利盤剝的生活里。

总之,在元劇里,我們看到被統治民族的血泪,虽則有些是由痛苦而轉为頹廢厭世,但更多的还是悲痛的呼号,是在失望中尋求解放的路向。高尔基說:“生活的脉搏,一定要在文学中被感觉到。”因此,对于真实地反映了現實的元劇,我們不應該給以較高的評價嗎?

三

反封建的斗争，尤其是青年男女为了追求自己爱情的幸福而坚强勇敢地向封建社会进行的斗争，也鲜明地表现在元剧里。白仁甫的“墙头马上”；乔吉的“两世姻缘”；郑德辉的“倩女离魂”；王实甫的“西厢记”，都是以歌颂反封建的爱情为主题的。

长期封建社会的礼教，使“人之大伦”的“男女相悦”不得正当的发展，以致产生了不少人间悲剧。

〔幺篇〕可待要隔断巫山窈窕娘，怨女鰥男各自伤，不爭你左使着一片黑心腸，你不拘籍我可倒不想，你把我越間阻越思量。

郑德辉“倩女离魂”中张倩女疑心到母亲要断绝她与未婚夫王文举的姻缘时唱出来的这几句歌词，正道出我国数千年封建社会礼教迫害的痛苦，显示了妇女们争取自己幸福的决心。

〔小桃红〕……想嫦娥西没东升有誰共，怨天公，裴航不作游仙梦。这云似我罗幃数重，只恐怕嫦娥心动，因此上围住广寒宫。

“西厢记”莺莺见月景时唱的这几句歌曲，也道尽青年男女对于礼教权威所生出的一种反抗心理。“西厢记”是更大胆、更猛烈地向封建礼教抗议。它描写了人类正当的爱情生活；叙述了由爱情而生的美满结合。“西厢记”的作者，摆脱了封建道德的观点，而以在当时基本上符合于人民愿望的市民阶层对于男女关系的看法，通过剧中主要人物——张生、莺莺，尤其是红娘，使代表封建礼教的老夫人屈服，使包办婚姻制度破碎，这是人性战胜礼教的凯歌。我们看当时张生和莺莺在红娘的协助下，以实际行动粉碎了礼教的枷锁，有情人得成眷属，达到幸福的时候，代表封建礼教的老夫人拷问红娘的一段吧。红娘唱：

〔圣乐主〕他每不識憂，不識愁，一双心意两相投。夫人得好休，

便好休，这其間何必苦追求，常言道女大不中留。

〔夫人云〕这桩事都是你个賤人。（紅云）非是紅娘之罪，亦非张生小姐之罪，乃夫人之过也……

〔麻郎兒〕秀才是文章魁首，姐姐是仕女班头，一个通徹三教九流，一个晓尽描鸾刺綉。

〔玄篇〕世有、便休、罢手、大恩人怎做敌头，啓白馬將軍故友，斬飞虎叛賊草寇。

〔夫人云〕这小賤人也道得是。我不合养了这不肖之女。待經官呵，玷辱家門。罢罢，俺家无犯法之男，再婚之女，与了这厮罢。

理直气壯，站在主动地位的紅娘的这番生动的言詞，終于折服了无計可施不得不轉弯的老夫人，通过这具体的描写，显示了真正理性的胜利。

四

元剧里，出現了不少生动明朗富有高度真实性的人物形象。关汉卿的“竇娥冤”里刚强不屈反抗到底的竇娥；“救風塵”里热心快腸机敏而又精通人情世态的趙盼兒；“調風月”里美丽活泼娇憨任性的少女燕燕；“单刀会”里电掣山崩气势浩莽的英雄关羽。郑德輝的“倩女离魂”里纏綿哀怨一往情深的张倩女；康进之“李逵負荊”里卤莽慷慨忠誠义烈的好汉李逵等，都是有血有肉有真实灵魂的艺术形象，都是經過中国人民精神感情哺育而成的人物典型。尤其是“西廂記”里几个主要脚色的性格更是鮮明，这里仅就“西廂記”的人物描写簡要談談。

由于作者对现实生活的深入，对封建社会深刻的理解，使作者正确地掌握了当时社会礼教势力与門閥观念下人物之間关系的实質，以及由这环境与关系产生的人物性格的本質，因而造成

了对作品人物的全面而深刻的理解和精細而准确的表現。张生，在作品里是一个穷書生的身分，这样，他的命运和广大人民就有一定程度的联系。因此，观众同情他，喜愛他，他誠如紅娘所說的是个“傻角兒”，而这“傻”正是誠直的另一面。看他鍾情于鶯鶯后見了紅娘时的一段自我介紹：“小生姓张，名珙，字君瑞，本貫西洛人也，年方二十三岁，正月十七日子时建生，并不曾娶妻。”这股書呆子的“傻”劲固然可笑，但却也实在令人感到天真可愛。他大胆，同时也有些机智，为了貫徹对鶯鶯的摯愛，他把自己的前途功名和一切障碍都置之不顧，他作了多少曲折而复杂的尝试：“鬧斋”是为了有机会接近她；后来做詩弹琴也是为了向愛人表示自己火热的心情。他几乎尝试了在封建社会里可能使用的一切方法，但都显出他的一貫真誠。虽然受尽折磨——以至身得重病，但对自己的愛人，仍是毫无怨言。这种忠于情愛，坚持为自己的幸福而奋斗的精神，是高貴品質的表現；而对来往于他們之間，虽常向他嘲笑但却深厚同情他的紅娘，始終是尊重，从未出一語輕薄的調笑，又表現出他性格的如何純真。这一些都說明作者处理作品中的张生，是依据他的身分、教养和环境，是和主题情节紧密联系着的，入情入理，非常恰切。

对于鶯鶯，作者首先使用中国古典文学及民間詩歌中習用的間接形容的手法——从人物形貌举动在別人身上所發生的效果上反衬出人物的美，像张生到普救寺游玩，第一眼看到鶯鶯的美貌便“眼花撩乱口难言，魂灵儿飞在半天……”。然后，逐步提升，从間接形容到正面描写，从形貌的美到精神品質的美。

鶯鶯的性格在剧作中也被处理得很完整。这一被封鎖在“相府”里的多情多才的少女，对于“才貌双全”而又純朴可愛的张生，自然易于鍾情，何况张生又曾慷慨地救了她们全家的性