

北京大学中国传统文化研究中心

铜琶铁琶

与红牙象板

——元杂剧和明传奇比较

么书仪 著 周兆新 审定



大象出版社

历史文化知识丛书

北京大学中国传统文化研究中心

铜琵琶与红牙象板

么书仪 著 周兆新 审定

大象出版社

中国历史文化知识丛书
铜琵琶铁琶与红牙象板
——元杂剧和明传奇比较
么书仪 著
周兆新 审定
责任编辑 郭运庆

大象出版社出版

(郑州农业路73号 邮码450002)

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092毫米 32开本 4.75印张 91千字

1997年4月第1版 1997年4月第1次印刷

印数1—3325册

ISBN 7-5347-2008-7/Z·65

定 价 5.80元

如发现印、装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

总 序

袁行霈 吴同瑞

中国的历史和文化源远流长,光辉灿烂,曾对世界文明的发展做出过重大贡献。今天,当历史车轮进到 20 世纪和 21 世纪交替的年代,中国人民又肩负起建设社会主义现代化国家的伟大历史使命。实现这一宏伟目标,既有重重困难,也有种种有利条件。充分利用丰富的文化宝藏,对广大人民、特别是青少年进行爱国主义教育和传统美德教育,就是我们的一大优势。毫无疑问,普及祖国的历史知识,宏扬民族优秀的传统文化,向社会提供营养丰富的精神食粮,将对提高中华民族的素质,增强民族自信心和凝聚力,具有积极意义。有鉴于此,北京大学中国传统文化研究中心与大象出版社携手合作,共同推出“中国历史文化知识丛书”。我们希望这套丛书能受到广大读者的欢迎。

北京大学具有研究和宏扬中国历史文化的传统和优势。在新的历史条件下,为了进一步发挥这一优势,学校领导于 1992 年初决定成立中国传统文化研究中心。中心成立后,依托中文、历史、哲学、考古等系,组织各方面的教师和专家开展工作。一方面,致力于专深的学术研究,编辑出版《国学研究》年刊和《国学研究丛刊》;另一方面,注重于文化

普及工作，“将大学课堂延伸到社会”。与有关单位合作制作的电视系列片《中华文化讲座》和《中华文明之光》，已取得良好的社会效益。编写这套丛书是中心普及工作的又一尝试。中心希望丛书的作者们“眼界向上，眼光向下”，用大手笔写通俗性著作，学术性、知识性、可读性并重，力求深入浅出，使广大读者增长知识，陶冶情操。

中国传统文化是历史的产物，有精华也有糟粕，不加以区分不行；中国是世界的一部分，中国文化与世界其他文化曾经发生并将继续发生交流、碰撞与融合，研究中国传统文化，没有纵览古今、通观世界的眼光不行。我们抱着历史的态度、分析的态度、前瞻的态度、开放的态度，从事发掘与研究工作。这种态度也力求贯彻到本丛书中。然而，深入浅出地介绍中国数千年的历史文化，并不是一件容易的事，也不可能面面俱到；我们的选题只能侧重于重大的历史事件、重要的历史人物以及中国传统文化中的精华部分；对那些目前尚未充分注意的学科如法律思想史等，也适当予以注意。

从选题和内容来看，这套丛书可分为文学、语言、历史、哲学、考古、法律、科技、中外文化交流等若干系列，每个系列都由研究中心聘请学术造诣较深的专家担任主编，每部书稿都经同行专家审阅。因此，中心不再对丛书作统一的审定工作。

大象出版社的领导和责任编辑们非常重视这套丛书，把它列为重点出版书目，并为丛书的及时出版付出了巨大的努力和辛勤的劳动，我们表示衷心的感谢。本丛书的策划、编写工作一定还有许多不足之处，敬希读者批评指正。

目 录

一	戏曲史上的两个高峰	1
二	渊源与流变	11
	(一)诸宫调——元杂剧的母胎	13
	(二)平阳——元杂剧的摇篮	17
	(三)文化渗透与元杂剧的风格	22
	(四)吴中和明传奇	30
	(五)昆山腔的革新	34
三	演出和体制	40
	(一)元杂剧的演出	44
	(二)元杂剧的演员和剧团	47
	(三)元杂剧的体制	57
	(四)明代的演员、剧团和演出	67
	(五)明代的家乐和家班	82
	(六)明传奇的体制	85
四	作家和作品	98
	(一)元代的“书会才人”	99
	(二)元杂剧中的世俗世界	102
	(三)雅俗结合的杂剧艺术	115

(四)明传奇作家的构成	120
(五)明传奇的时事剧和爱情剧	124
(六)明传奇的“文人化”	132
五 社会政治与戏曲兴衰	136

一 戏曲史上的两个高峰

在中国戏曲的发展史上,有两个引人注目的“高峰”,一个是元杂剧,一个是明传奇。

我这里所说的“高峰”,既是指某一时期戏曲文学创作的繁荣,也是指演出艺术的辉煌,同时还包括了一代人对戏曲艺术的风靡。

元杂剧和明传奇虽然从艺术形态上说,同属于中国戏曲的范畴,它们之间有重要的共同性,但同时,也各自呈现出鲜明的、难以混淆的特色。无论是它们产生的地理和社会环境,还是演出场所和观众的成分,乃至作家队伍的构成和作品的结构方式、审美趋向等等,都有着明显的差别。这些差别导致的元杂剧和明传奇在总体风格上的不同,或许可以借用宋朝俞文豹的笔记《吹剑录》中记载的

一则轶事来比喻。《吹剑录》记载：苏轼在任翰林学士的时候，曾经问他的幕下士：“我词何如柳七？”幕下士答：“柳郎中词只合十八七女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸晓风残月’。学士词须关西大汉，铜琵琶、铁绰板，唱‘大江东去’。”如果把元杂剧比作是关西大汉怀抱铜琵琶、手拿铁绰板，高唱“大江东去”，那么明传奇就是妙龄女郎，轻敲红牙象板，曼歌“杨柳岸晓风残月”了。它们一为豪放、粗犷，在内容上更贴近社会生活，体制上也简约而紧凑；另一则具有柔美、细腻的风范，长于表达婉转和缠绵的情感，格式上也表现为铺陈、泛漫的趋向。

元杂剧和明传奇，在各自的时代，都曾经风靡过一百年左右的时间。元杂剧大体完备于金末元初，衰落于元末，大红大紫了有一个多世纪，约与元王朝相终始；明传奇的鼎盛则大致起始于明世宗嘉靖年间，历经隆庆、万历，一直延续到明末清初，也有一百多年的光景。元杂剧的根据地是北方中原地区，起于平阳（今山西临汾）和大都（今北京）一带，而明传奇却发轫、兴盛于南方的吴中（江苏吴县、苏州地区）一带。今天，我们从各种史书、笔记的记载中，也从各地留存的遗迹及出土的文物中，尚可以清楚地看到杂剧和传奇在当时社会中流行状况的一斑。

从山西临汾一带陆续挖掘出来的从金朝大定、泰和年间（1161—1208年）到元末至正年间（1341—1368年）的墓葬，曾出土一批和戏曲有关的文物，其中有杂剧砖雕、戏台模型、杂剧俑、石椁上的杂剧雕刻以及绘有演出状况的壁画达32处之多，这地区的一些乡镇、农村，也还留存着一些当

时演出场所——戏台、乐亭、乐厅、舞亭、舞厅、舞楼的遗迹（柴泽俊《平阳地区元代戏台》载《戏曲研究》第11辑）。从这些材料可以看出，金元时代晋南的戏曲演出已经十分经常和普遍，戏曲在当时民众的生活中，占有了相当重要的位置，以至于即使是农村，也建立起固定的戏台。这些戏台高出地面，观众可以从三面看戏，只有一面有墙，大约可以容纳上千名观众。墓葬中出土的杂剧砖雕和戏台模型，是为死者准备的殉葬品，目的是让死去的人到了“阴间”，也仍然能看戏，也许是死者生前酷爱戏曲，也许是生者为了安慰亲人在“阴间”寂寥的日子，无论如何，也可看出欣赏戏曲演出在当时人心目中的地位了。此外，在晋南洪洞县广胜寺的明应王殿内的壁画上，也记录了平阳地区受到爱戴的演员忠都秀为首的戏班子的演出实况。万泉县（今山西万荣县）柏林庙的残存石柱上，刻有“尧都大行散乐人张德好在此作场”的字句，这大约是当时为这位著名演员的行踪所立的纪念碑牌，在民众看来，著名的演员到当地的演出，对当地是一件很光荣的事情，以至于要刻在石头柱上吧！

元杂剧的高峰期，出现于元代开始以后的大都（今北京）一带。戏曲虽然属于“俗文艺”范畴，瞩目于正统文学的有社会地位的文人儒士一般是不屑下顾的，但由于元代的特殊社会情况，使一批受过正统教育、有较高的文化修养的文人，成为给戏班子编写剧本的业余或专业作家，这对杂剧艺术的提高和走向完善，应该说起了相当重要的作用。这些文人，被称为“才人”。元代杂剧作家的队伍，已经形成相当可观的规模，从元初到元末，单是钟嗣成在《录鬼簿》中记载

的有名有姓的杂剧作家(包括部分散曲作家),就有 152 人,杂剧作品名目 400 余种。无名氏编纂的《录鬼簿续编》又增补了元明之间的戏曲(包括散曲)作家 71 人,杂剧作品 80 种,以及无名氏杂剧 78 种。如果把这两部分数字加起来,那么,无论是作家人数还是作品数目,就都相当可观了。

这些杂剧作家中,有我们已经很熟悉的名字,如关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑德辉、高文秀等等。“关、白、马、郑”在当时就被看作是为首的四大家。关汉卿的《窦娥冤》、《望江亭》、白朴的《墙头马上》、《梧桐雨》、马致远的《汉宫秋》、郑德辉的《倩女离魂》、王实甫的《西厢记》,在戏曲舞台上,都经由明、清两代,被移植到各个剧种,到今天仍然活跃在民间。这些作品虽然历经了不同朝代的许多文人和艺人的加工改造,但基本的情节,甚至主要唱段,还都保留着原来的面貌,由此而向世人展示它们久远的艺术魅力。

从杂剧演员的情况看,元代也出现了一批“名优”。虽然在七百多年以后的今天,他们的表演技艺已经无法再现,但是从一些资料、笔记中,从当时人的评论中,也还是能找到一些线索来了解他们表演上的杰出状况。元末人夏庭芝的《青楼集》,记载了元代几个大城市中的一百一十余个杂剧女艺人和三十余个男演员的生活事迹、性格爱好、艺术专长、文化修养等等。其中的许多人文学品味和艺术才能都很高,有的能诗词、有的善应对、有的声色俱佳、有的表演细腻传神、有的以专擅而著名、有的以多才而见长,其中的佼佼者如朱帘秀由于能扮演性格不同的各种角色、具有很高的艺术造诣,被誉为杂剧“当今独步”。顺时秀由于歌唱天下闻

名、表演使人着迷因而拥有一大批崇拜者，所以张昱在《辇下曲》中，作诗这样描绘她：

教坊女乐顺时秀，岂独歌传天下名？意态由来看不足，揭帘半面已倾城。

——《张光弼诗集》

在元代，著名的女演员和著名的杂剧作家关系常很密切。如朱帘秀与关汉卿、天然秀与白朴、李芝仪与乔吉、顺时秀与杨显之等，关系都非同一般。许多自命风流的高官儒士，也与女优过从甚密，如能出口成章的章怡云与官至翰林学士承旨的宋太祖之子、秦王赵德芳之后赵孟頫，色艺俱绝的曹娥秀与官居太常典簿的鲜于枢，美丽聪慧、善解人意的解语花与维吾尔族官员廉希宪，歌韵清圆的聂檀香与东平严侯严忠济……这虽然是我国传统社会文人、官吏与倡优的特殊关系，但从中也可以看到杂剧在元代各阶层中产生的巨大影响。

杂剧在元代的演出盛况，在前人的著作中，可以找到不少描述。元末人杨维桢所作的《元宫词》中，就写到了杂剧的演出以及蒙古统治者对杂剧的爱好：

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。

这里的“乐府”，指的就是杂剧，“白翎”则指杂剧用的

“白翎雀”曲，据传是元世祖忽必烈在桓州的时候，命教坊硕德阔作的“大曲”，可能是当时很流行的新曲。《伊尹扶汤》是杂剧名。这首诗是描述赞颂元代开国之初杂剧之盛，白翎雀曲十分悦耳动听，金代教坊的名演员关卿，把《伊尹扶汤》这出杂剧，进献给大元天子。兰雪主人的《元宫词》也有类似的描绘：

尸谏灵公演传奇，一朝传到九重知。奉宣賚与中书省，诸路都教唱此词。

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。

《尸谏灵公》也是杂剧名，“九重”、“官里”指蒙古皇帝，前面的一首说的是《尸谏灵公》杂剧一上演，皇帝得知以后，就让中书省传旨下去，号令全国都上演这个表现忠君的好戏。后面一首是说，杂剧的创制者是关卿，他进呈了《伊尹扶汤》这样的描写伊尹辅佐商汤的戏，传入皇宫以后，皇帝很高兴，于是，这剧就被四方传唱，一时颇有声价。

这三首“宫词”，写了杂剧在元初的风光和热烈：既获得了皇帝的垂青，又得到百姓的喜爱，因而在全国四方传播。

杂剧在元末开始衰落。在大约过了一个半世纪之后，另一个戏曲高峰——明传奇的时代，则崛起于南方。

明传奇是在宋元南戏的基础上，吸收北杂剧的优点发展起来的，入明以后体制上趋于成熟和规范。一般认为，明

传奇的母体是发端于永嘉(今温州)的南戏。嘉靖年间,居住在昆山的声乐家魏良辅吸收了由南戏衍化的三大声腔(包括产生于浙江海盐的海盐腔、形成于江西的弋阳腔和肇始于浙江余姚的余姚腔)之长,在昆山腔的基础上别创一派,成为动人心魄的新腔,并迅速获得社会的承认。面目一新的昆山新腔,先在苏州一带站稳脚跟,之后蔓延江浙(包括今天的吴县、苏州、常熟、昆山、吴江一带)、流入京师(北京),呈现出压倒其他三腔、挤垮北杂剧的气势。昆山腔改革的成功,刺激了文人的创作,昆山人梁辰鱼为新昆山腔创作的《浣纱记》传奇,几乎可以说是明传奇高峰到来的标志。当然,并非此后所有的传奇作品都是专为新昆山腔而作,各种声腔所用的传奇剧本之间,也并非界限分明而不可逾越,事实上只要“改调歌之”,各声腔之间的剧本便可以通用。但是,毫无疑问的是,以昆山新腔为对象的创作,在传奇中占有很重要的质、量上的比重。因此,这本书里的所谓“明传奇”,从剧本说,应当主要指文人的创作,从演出来说,则主要指以新昆山腔演出的昆剧而言。

在梁辰鱼的《浣纱记》之后,李开先的《宝剑记》、《断发记》;郑若庸的《玉玦记》、《大节记》;陆采的《明珠记》、《怀香记》都相继问世、搬上舞台,其他的还有李日华翻改北《西厢》为南《西厢》,无名氏的《鸣凤记》、汪道昆的《东郭记》……传奇的创作和演出,开始蔚为大观。明代万历年间的戏曲理论家吕天成在《曲品》的卷下,列出明代万历年间作家所作的传奇目录,在这大约 50 年的时间里,有名家 77 人,作品约 150 种,如果把嘉靖、万历加在一起,名家就有 90 人左

右,作品也有200种左右了。吕天成《曲品》的著录,远不是当时作品的全部,他根据自己确立的标准,凡认为不入流的,全部摒弃不录。即使只据他所筛选的情况看,这个时期也不愧“黄金时代”的称号了。

在明传奇创作、演出全盛的万历年间,出现了曲学大家沈璟和优秀的戏曲作家汤显祖。沈璟的作品虽不见佳,但在戏曲理论、特别是声律上卓有建树。他的《论词六则》、《唱曲当知》和《南九宫十三调曲谱》对当时和后世的传奇创作,产生了很大的影响。汤显祖则以他的《临川四梦》轰动了剧坛,尤其是《牡丹亭》,更成为传奇的经典。作为案头剧本,它以才情、文笔摄人心魂。场上搬演的时候,又以奇丽脱俗、无境不新倾倒了一代观众。传说《牡丹亭》问世以后不久,就受到许多观众,特别是有知识的女子的青睐。据当时人传说:娄江的女子俞二娘读了《牡丹亭》以后,更加伤感自己的命运,在《牡丹亭》剧本上,加了许多蝇头小楷的批注,最后“肠断而死”(见汤显祖《哭娄江女子二首》序言);杭州有女演员商小玲,每次扮演《牡丹亭》中的杜丽娘都投入得出神入化,有感于自己的红颜薄命,抑郁成病,常在演出之后“缠绵凄婉,泪痕盈目”,终于死在舞台上了。

在昆曲影响已经波及四面八方的时候,当时的人仍然把发源地吴中的戏班子奉为正宗。各地的不少豪门巨富都不惜重金到吴中地区去聘请戏曲专家和戏班子到他们那里作教习或演出,而吴中对于昆曲当然也更热衷。

当时所谓“吴中”,也就是今天的苏州一带,从名公士大夫到平民百姓的各个阶层对昆曲的迷恋,就像三四十年代

的北京，从达官显贵到拉三轮车的都痴情于京剧一样。苏州从嘉靖年间起，就出现了清唱昆曲的群众活动。万历年间每年的八月十五中秋日，一年一度的昆曲大会就在虎丘的千人石上举行，这大会的性质，拿今天的话来说，也许可以称为“昆曲清唱大赛”吧！专业演员、昆腔爱好者都可以有登台的机会，并以逞技角胜为荣。明末清初的山阴（今浙江绍兴）人张岱曾有《虎丘中秋夜》一文，记载了当时的盛况：

虎丘八月半，土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名伎戏婆、民间少妇好女、崽子娉童，及游冶恶少、清客帮闲、僮仆走空之辈，无不鳞集。自生公台、千人石、鹤涧、剑池、申文定祠，下至试剑石、一二山门，皆铺毡席地坐。登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。天暝月上，鼓吹十百处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，“官锦帆开”、“澄湖万顷”同场大曲。蹲踏和锣，丝竹肉声，不辨拍煞。更深，人渐散去，士夫眷属皆下船水嬉。席席征歌，人人献技。南北杂之，管弦迭奏，听者方辨句字，藻鉴随之。二鼓人静，悉屏管弦，洞箫一缕，哀涩清绵，与肉相引，尚存三四，迭更为之。三鼓，月孤气肃，人皆寂阒，不杂蚊虻。一夫登场，高坐石上，不箫不拍，声出如丝，裂石穿云，串度抑扬，一字一刻，听者寻入针芥，心血为枯，不敢击节，惟有点头。然此时雁比而坐者，犹存百十人焉。使非苏州，焉讨识者？

——《陶庵梦忆》卷五

这段文章，很有层次地记载了虎丘大会的盛大场面及比赛的前后经过。参加的人众，上从士大夫及其眷属，下至民间各色人等。他们很早就来到虎丘石上，铺毡席地而坐，远远看去，就像无数的大雁落在沙地上。竞技的方式和程序大致是先群众后行家；先客串后专业；先下里巴人后阳春白雪；先锣鼓喧天，后清雅独唱。在月上柳梢的时候，铙钹开始敲打，动地震天。入更以后，打击乐逐渐停歇，丝竹管弦伴着歌唱渐次开始。由于唱的是苏州人都熟悉的曲子，便引起听众情不自禁的呼应而成为良莠相杂，分不出节拍的合唱。更深夜阑的时候，一般百姓都已经兴尽归家，剩下有兴致的士大夫携眷登舟，借着水音，显示个人的演唱技巧。这时，只有管弦伴奏，听者也开始推敲声腔、字句，并对演唱者进行比较、裁定高下。到了二鼓时分，三四个被公认的佼佼者，在若有若无的洞箫伴奏下，轮流献技。深夜三更，明月高悬，人声静寂，连蚊虻也都入眠了，这时候，一年一度的唱曲冠军登场，不用箫、板，声音如同游丝，却能裂石穿云，听众也只是屏息凝神，不敢击拍……这时，听众也还有百余人。张岱最后感叹道：若不是在苏州，哪里去找这样多的内行的观众？！

苏州的这个赛曲传统，一直延续到清代乾隆年间。