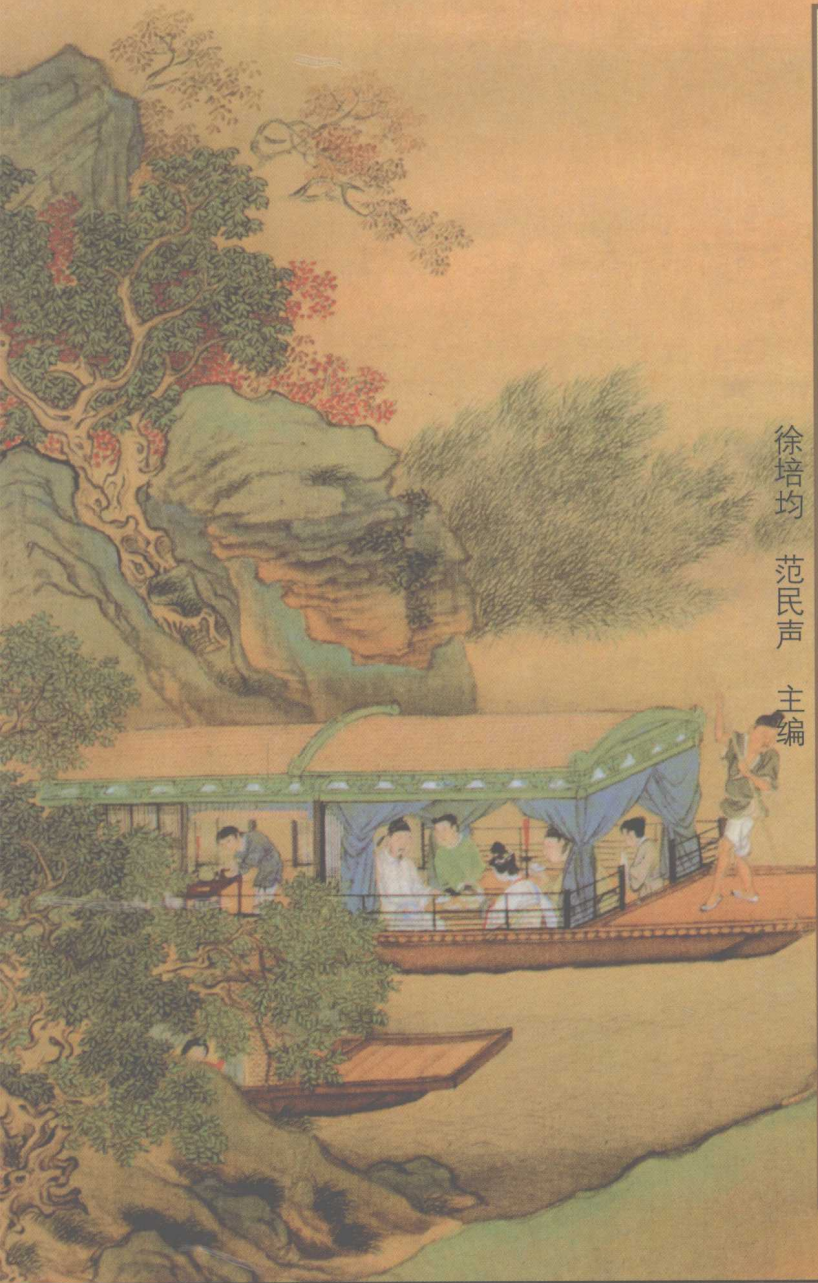


上海辞书出版社

SANBAIZHONGGUDIANYINGJUXINSHANG

三百種古典名劇欣賞

徐培均 范民声 主编



上海辞书出版社

SANBAIZHONGGUDIANMINGJUXINSHANG

三百種古典名劇欣賞

徐培均題



徐培均 范民声 主编

图书在版编目(CIP)数据

三百种古典名剧欣赏/徐培均,范民声主编. —上海:上海辞书出版社,2005.8

ISBN 7-5326-1740-8

I. 三... II. ①徐...②范... III. 古代戏曲—文学研究—中国 IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 008388 号

装帧设计 汪 溪

三百种古典名剧欣赏

世纪出版集团 出版、发行
上海辞书出版社

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

www.ewen.cc www.cihai.online.sh.cn

上海市印刷十厂有限公司印刷

开本 890 × 1240 1/32 印张 29.5 插页 5 字数 1 330 000

2005 年 8 月第 1 版 2005 年 8 月第 1 次印刷

印数 1—3 300

ISBN 7-5326-1740-8/K·279

定价: 78.00 元

如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。

联系电话:021—65418000

《三百种古典名剧欣赏》

主 编 徐培均 范民声
编 委 (以姓氏笔画为序)
马圣贵 江俊绪 沈鸿鑫 宋光祖
范民声 徐培均 高义龙 唐葆祥

撰 稿 人 (以姓氏笔画为序)
丁 凡 马圣贵 朱祖根 刘开秀
刘名祯 江俊绪 严明邦 苏鄂生
李远度 吴 戈 吴兆芬 沙叶新
沈鸿鑫 宋光祖 张 正 陈 雷
范民声 罗国贤 胡效琦 徐培均
高义龙 唐葆祥 盛钟健 彭蓝天
黎中城

责任编辑 庞 坚

原 序

俞振飞

《牡丹亭》的“游园惊梦”是我和梅兰芳先生长期合作的剧目，其中一句曲文“姹紫嫣红开遍”，不仅恰到好处地表现了满园春色，透露了杜丽娘蓦然觉醒的春情，而且也象征着中国古典戏曲的丰富多彩。五十多年前，我从暨南大学的讲师“下海”——由票友转为专业演员，主要是因为自小受了父亲俞粟庐老先生的熏陶和许多师友的影响，对传统戏曲怀有深厚的感情。中国古典戏曲确是一个百花园，确有一个“姹紫嫣红开遍”的景象，实在太美了！它以磁铁一般的魅力吸引着我，以致使我为之献出自己的青春、自己的一切智慧和才能。从艺以来，昆曲与京剧剧目，我已学习了一百余出，以一个人的精力来讲，不能算少；但同浩如烟海的传统剧目相比，还只是在百花园中采撷了几朵小花而已，而那无边无际的花的海洋，还有待于我们进一步的采撷和观赏。就以昆曲界同行而言，现已整理改编上演的剧目，也只有十余个，可谓是“勺蠹水于大海”。其中浙江昆剧团的《十五贯》，当年曾轰动剧坛，赢得了“一个戏救活了一个剧种”的盛誉。可是在古典剧目中，像《十五贯》那样优秀的不知还有多少，惜乎没有把它们挖掘出来，甚至连系统介绍的书籍也没有，不能不令人感到遗憾。

如今我们的愿望终于实现了！本书的作者从七百多种书籍、四千七百多种剧目中爬梳剔抉，精选了三百多个著名的剧本，进行概括和分析研究，编著了这部曲学工具书，好似百花园中的花神，把曲苑中最美好的鲜花奉献给读者；又好似一座座灯塔，为广大读者在戏曲的海洋中引路导航。作为第一个读者，我觉得此书无论在体例上还是在内容上，皆有其独到之处。当今鉴赏之风盛行，诗词之类，原文简短，辞典中可以照录不误。可是戏曲则不同：杂剧一般是四折，传奇则有十余出至四五十出，多洋洋万言或数十万言，不可能录其全文；若摘其片段——一折或数支曲文，又像是拾掇几瓣花片，难以显示整体之美。这就为编著者提出了一个十分棘手的难题。现在这部曲学工具书独辟蹊径，分四个部分介绍一个剧目。即以“剧情”部分而言，它把一个剧本的故事用极为简练的文字进行艺术概括，情节线索、故

事关目、人物形象及其相互关系，昭然若揭。它实际上起了《曲海总目提要》的作用，而文字尤为鲜明生动，符合今人的审美需要。特别富于学术价值的是“赏析”部分。因为戏曲是一门综合艺术，它融诗、词、舞蹈和表演于一炉，构成了独特的视觉形象和优美的意境。然而其曲文尽管富于诗意，却不同于仅供案头欣赏的诗词；其宾白科介，更与舞台表演紧密结合。因此对古典戏曲的赏析，不仅需要具有深厚的理论修养，而且要求熟悉舞台，要求作者懂得什么地方有戏。否则写出来的赏析文章将流于一般。在这一方面，我觉得此书的赏析颇得个中妙谛，不少篇章已成为当行本色且又独具创见的短篇论文。

文章的当行本色并具有创见，同作者的艺术修养与理论修养有关。早在一九六一年，上海为了培养戏曲创作和研究人才，特地从复旦大学、华东师范大学和上海师范学院遴选了二十八名优秀的本科毕业生，在上海戏剧学院办了一个研究班，同时浙江与福建两省也各选派了一名学员参加学习。那是三年自然灾害期间，国家尽管财政十分困难，但仍拨出十余万元巨款，聘请名师主讲。像词学家龙榆生教授、戏剧史家周贻白教授、戏剧理论家余上沅教授，以及上海许多著名编剧、导演、演员，都被请来讲学。他们一面听课，一面观摩，还时常组织讨论，撰写剧本与论文，因此在理论与实践两方面都奠定了较为扎实的基础。记得在那次简单而隆重的开学典礼上，我目睹这群莘莘学子，心里充满了希望，以为中国戏曲事业后继有人。经过近三十年坎坷曲折的道路和艰辛探索，研究班的同学在各自的岗位上已成长为骨干力量，有的已成为教授（研究员）、副教授（副研究员），有的已成为一、二级编剧，在国内外享有一定的知名度。现在他们团结在一起，著书立说，将这一成果奉献给文化界、学术界和广大读者，应该是值得庆贺和提倡的。我祝愿他们在今后的创作和研究中取得更大的成就！是为序。

1989年4月于上海寓庐

原 前 言

徐扶明

中国戏曲艺术历史悠久，源远流长。从先秦经汉晋到隋唐，历时一千多年，先后出现了优戏、角抵戏、歌舞戏、参军戏等。当然，这些所谓“戏”，乃是属于“百戏”范围。而唐代有些歌舞小戏，如《踏摇娘》、《钵头》之类，有些参军戏，如《病状内黄》、《掠地皮》之类，都含有戏曲艺术因素，但毕竟只是萌芽。无可否认，这一切为后来戏曲艺术的形成，作了充分准备，提供了有利条件。因此，这个漫长的时期，可以称为戏曲艺术的孕育期。直到宋、金时期，随着城市经济的兴起，市民阶层逐渐扩大，各种文艺在瓦舍交流，促使杂剧和南戏各自吸收了兄弟艺术的营养，融为一体，才形成完整的戏曲艺术形态。其后，经过七八百年社会生活的变化，文化艺术的繁荣，戏曲艺术不断革新，又陆续出现了元杂剧、明清传奇、明清杂剧、清代乱弹（花部）以至近代地方戏。旧的剧种因老化而衰落了，新的声腔兴起来，而新的声腔是在新的条件下，在继承传统的基础上，又有所创新而形成的，争芳斗艳，各盛一时，因而掀起了一个又一个新的高峰，表现了戏曲艺术旺盛的生命力。所以，中国戏曲史，就是戏曲变革的历史，戏曲发展的历史。如果戏曲艺术不变革，不发展，那么，早就会在舞台上停锣息鼓、消声匿迹了。

“杂剧”一名，始见于李德裕的《李文饶文集》，但记载不详。宋杂剧大都是滑稽小戏，如《三十六髻》、《二圣环》之类，往往取材于时事，短小精悍，主要脚色有副净和副末，一般用科白，间可加一二小曲，嘲讽调笑，“务在滑稽”。当然，它也包括傀儡戏和歌舞。看来，此时所谓“杂剧”，真是“多而且杂”。金杂剧亦称院本，即行院（艺人）所唱之本的意思，早期与宋杂剧相近，以耍闹调笑为主；晚期有了新的发展，调笑退居次要地位，强调了歌唱，解放后发现的金代墓葬中的戏俑和戏台模型，提供了实物证据。元杂剧（北杂剧）一般是四折一楔子，脚色以正末、正旦为主，一人主唱（实则是一种脚色主唱，有末本、旦本之分），用北曲，每折必有一个同一宫调的套曲，每套一韵到底，衬字比较多，前有题目正名等。明清杂剧（南杂剧）既含有北杂剧的因素，又受到南传奇的影响，所以大都不用楔子，个别用之；折数

不限，有一折、二折以至八折、九折等，尤其一折短剧颇多；曲调不限，可用北曲，也可用南曲；每折所用之曲，不限于一个套曲，甚至一折之中，只有宾白，而无唱词；主唱不限，生、旦、末、外、众均可唱。显然，这就打破了北杂剧体制，自成一格。由此可见，宋元明清四代都有杂剧，都沿用“杂剧”之名，而且它们之间有着一定的血缘关系，但毕竟各有特点，不是一个东西。

宋元南戏，亦称戏文、南戏文、南曲戏文，也叫做温州杂剧或永嘉杂剧，北宋末年发源于浙江温州（永嘉），故名。虽然它先后受过宋金杂剧和元杂剧的影响，但并不属于杂剧系统，而是有着自己的发展道路。南戏体制的主要特点，一是采用长篇体制，但比较庞杂松散；二是有题目正名，又有副末开场；三是脚色有七个，以生、旦为主；四是主要用南曲，也间用北曲；五是每个段落（相当于“出”）不限用同一官调的曲调，比较自由灵活；六是用宫、商、角、徵、羽五声；七是每个段落不限于通押一韵，用韵颇杂；八是各行脚色均可唱，歌唱方式也多样化。尤其晚期南戏体制，有了很大的改革和发展，最显著的是渐趋于严谨，“荆”（《荆钗记》）、“刘”（《白兔记》）、“拜”（《拜月亭》）、“杀”（《杀狗记》）四大戏文和《琵琶记》可以作为代表，因此，就奠定了明清传奇体制的基础。

大家知道，唐人短篇小说如《李娃传》、《霍小玉传》等，称为“传奇”，而属于戏曲艺术的明清传奇，亦沿用其名。为什么？《庄岳委谈》说是：“或以中事迹相类，后人取为戏剧张本。”诚然，有些明清传奇作品取材于唐传奇，如《绣襦记》、《紫钗记》等。但其原因，并非仅仅如此。这就在于，唐传奇情节曲折，很多人物带有传奇性。明清传奇也强调“演奇事，畅奇情”（《鹦鹉洲序》），“无传不奇，无奇不传”（《题牡丹亭记》）。所谓“奇”，就是要求情节和人物具有独特性，新颖地展现生活面貌，令人耳目一新，引人入胜，否则，“人翻窠臼，家画葫芦”，千篇一律，平淡无奇。当然，明清传奇作为戏曲专名，本身自有艺术特点。第一，把南戏题目正名，改作第一出下场诗。第二，长篇分“出”（韵），一本戏往往长达数十出，出有出目，每出结束大都有下场诗。第三，全本分为上下两本，上本结束名为“小收煞”，下本结束名为“大收煞”。第四，脚色增多，正脚之外又添副脚，如小生、小旦等，打破一脚承包制。第五，场子安排比较均匀，但仍难免松散。第六，联套、用韵更趋于严谨，尤多大套曲，并常用“集曲”。第七，衬字少，所谓“衬不过三”，等等。当然，明传奇与清传奇在体制上并非一成不变，而是有所变革，这里姑不具述。明代南戏系统的四大声腔，即海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔，其剧作都采用传奇体制。

清代乱弹，亦称花部。所谓乱弹，就是“乱弹琴”的意思；所谓“花”，就是“花杂不纯”的意思；可知，均含有贬义。乱弹，起初本是个别剧种的名称，后成为很多剧种的共名。李斗《扬州画舫录》云：“雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”乱弹剧目多为民间小戏，如《借靴》、《借妻》之类；其声腔多为“野调俗曲”；脚色以“二小”（小旦、小丑）、“三小”（小旦、小生、小丑）为主，后渐增多；“其曲文俚质”，“皆街谈巷议之语，易入市人之耳”，“虽妇孺亦能解”（《花部农谭》）。在清代舞台上，花部剧种诸腔竞奏，盛极一时。它确立了地方戏应有的地位，并为皮黄（京剧）和近代地方戏的兴起和繁荣，开辟了道路。

我们不仅应对中国戏曲源流有所了解，还应从总体上来认识中国戏曲的特性，因为在世界戏剧舞台上，中国戏曲独树一帜。固然，古往今来，戏曲剧种众多，但它们的艺术形式，都富有民族化的共同特性。我们知道，中国戏曲是一种比较复杂综合艺术，不仅综合了文学、舞蹈、音乐和美术，而且综合了唱、念、做、打，也就拥有多种艺术手段，可以更好地塑造人物，表现生活。因此，既可发挥各个行当演员的艺术才能，又可使观众获得多方面的艺术享受。当然，也有些戏只是着重在某个方面，如唱工戏、白口戏、武打戏等。此其一。中国戏曲作为舞台艺术，不能不受到演出时间和舞台空间的限制。所以，它并不是机械地照搬生活，片面地追求生活的真实性，而是对舞台时间和空间，采取自由灵活的艺术处理，虚拟地表现生活，以少当多，以虚代实，“三五步，行经百里，两对面，如隔重山”，“四个龙套，千军万马，几下更锣，长夜即逝”。这就可以在有限的戏曲舞台上，比较广阔地反映生活。粗粗看来，好像远离生活，实则是更集中概括地再现生活的真实面貌。此其二。中国戏曲，无论剧本、表演，或者音乐、妆扮，都具有程式性。所谓程式，就是规格。因为，既然戏曲是自由灵活地处理舞台时间和空间，虚拟地表现生活，那么，就必须有种种程序，如自报家门、开门关门、脸谱以至锣鼓经等，作为遵循的规格，否则，那就会令人不可捉摸。多种多样的戏曲程式，乃是对生活加以选择、提炼、夸张和美化而成的。此其三。总之，戏曲艺术的综合性、虚拟性和程式性，互相融合，浑然一体。戏曲民族化的艺术形式和艺术特征，正是植根于中国人民的生活土壤之中，长期吸收民族文化营养，逐渐形成而发展的。

正由于中国戏曲艺术历史久，剧种多，所以戏曲剧本亦多，诚所谓“词山曲海”。每个剧种，每个剧作家，都有其代表作。如宋元南戏有《张协状元》（无名氏）、《宦门子弟错立身》（无名氏）、《荆钗记》（柯丹丘）、《琵琶记》

(高则诚)等,元杂剧有《西厢记》(王实甫)、《窦娥冤》(关汉卿)、《汉宫秋》(马致远)、《李逵负荆》(康进之)等,明清传奇有《浣纱记》(梁辰鱼)、《牡丹亭》(汤显祖)、《清忠谱》(李玉)、《长生殿》(洪昇)、《桃花扇》(孔尚任)等,明清杂剧有《狂鼓史》(徐渭)、《郁轮袍》(王衡)、《闹门神》(茅维)、《罢宴》(杨潮观)等,清代乱弹有《张三借靴》(无名氏)、《张古董借妻》(无名氏)、《打花鼓》(无名氏)、《打面缸》(无名氏)等。其中有些剧作家,其剧作,少则数种,多则几十种,如关汉卿、李玉等的剧作,不仅数量最多,而且大都有质量。收辑戏曲剧本的集子,数量亦不少。如个人剧作专集有《玉茗堂四梦》、《笠翁十种曲》、《古柏堂传奇》、《吟风阁杂剧》等,戏曲剧本选集有《元曲选》、《六十种曲》、《盛明杂剧》、《清人杂剧》等,折子戏选集有《词林一枝》、《摘锦奇音》、《醉怡情》、《缀白裘》等,中华人民共和国成立后出版的《古本戏曲丛刊》,更是集其大成。这些戏曲剧本集汇集了丰富的民族戏曲遗产,为阅读、学习、改编和研究,提供了大量的珍贵资料。

在中国戏曲艺术发展过程中,涌现了一批又一批优秀的或者较好的剧作家,如关汉卿、王实甫、马致远、高明、李开先、徐渭、汤显祖、沈璟、李玉、洪昇、孔尚任等,各自经历着不同的坎坷的生活道路,目睹着政治腐败和社会黑暗,不同程度地在胸中回荡着爱憎分明的激情,于是,在他们的笔下,描绘出形形色色的生活图景,抨击了丑恶的生活,赞颂了美好的事物,表达了群众的愿望。比如,有提倡抵抗侵略的,如《大刀记》、《去思记》(此二剧均已佚)等;有反映民族矛盾的,如《汉宫秋》、《双烈记》等;有抨击专横残暴政治的,如《鸣凤记》、《清忠谱》等;有控诉人民冤苦的,如《窦娥冤》、《十五贯》等;有揭露恶劣的社会风习的,如《救风尘》、《东郭记》等;有赞扬封建时代中男女青年反对礼教、追求自由婚姻的斗争的,如《西厢记》、《牡丹亭》等。这里不可能对大量的丰富多彩的中国古代戏曲剧本作精细分类,只不过是略举数例而已。无可否认,在中国古代戏曲剧本中,也有很多不好的,包括宣扬封建道德、因果报应、色情之类。即使那些好的或者较好的,也难免杂有这样或那样的封建糟粕。这是不足为怪的。因为剧作家不可能生活在真空中,必然要受到当时社会思想这样或那样的影响。因此,必须对中国古代戏曲剧本中的精华和糟粕审慎辨清,区别对待。

还值得注意的是,每个时代各有着富有时代特色的剧目,南戏中有男子负心戏,如《王魁负桂英》、《张协状元》等,元杂剧中有公案剧、水游戏、神仙道化剧,如《陈州粟米》、《李逵负荆》、《岳阳楼》等,明清传奇中有“忠奸斗争”剧、时事剧、市民剧,如《鸣凤记》、《清忠谱》、《翡翠园》等,因而突出了各

个时代特定的政治问题和社会问题。中国古代戏曲剧本，就其风格而言，有正剧，如《单刀会》、《浣纱记》等；有悲剧，如《窦娥冤》、《娇红记》等；有喜剧，如《拜月亭》、《玉簪记》等；有闹剧，如《东郭记》、《打面缸》等。即使取材相同，也可以采用不同的写法。如《精忠旗》和《如是观》，都取材于岳飞故事，可是，前者基本上忠实于历史事实，是“实写”，演岳飞抗金悲剧，“不忍精忠冤到底”；后者驰骋想象，是“虚写”，写岳飞抗金胜利，“借此聊将冤愤伸”。因此，春兰秋菊，各具异彩。

中国古代戏曲剧本，就其形式而言，亦呈现了多样化。有连台本戏，如《目连救母劝善戏文》，共一百出左右，分上、中、下三卷，三天演毕。有全本戏，如《桃花扇》，共四十四出，分上、下两本，上本二十二出，下本二十二出，两天演毕。有小本戏，如《南楼传》、《呆中福》之类，比全本戏短，可供一夜演出。有折子戏，如《春香闹学》之类，就是从《牡丹亭》全本戏中取出一出，戏很短，情节也不够完整，但却能自成片段，具有相对独立性。有叠头戏，如“武十回”，演武松故事，由《打虎》、《游街》、《戏叔》、《别兄》、《挑帘》、《裁衣》、《捉奸》、《服毒》、《显魂》、《杀嫂》十个折子戏叠成，而《义侠记》，全本共三十六出。当然，这种叠头戏，有多种叠法，此仅为其中一种。有短剧，如《罢宴》、《借靴》之类，仅仅独立一折，故事有头有尾，但较单纯，相当于“独幕剧”。有生活小戏，如《哑背疯》之类，可以说是生活小品，顷刻即演毕。由于观众层次有所不同，演出场所有所不同，演出时间有长有短，戏班有大有小，所以戏曲剧本必须多样化，借以适应演出，适应观众。

如前所述，杂剧有杂剧体制，传奇有传奇体制，所以写杂剧剧本或者传奇剧本，都应各自遵循其体制。可是，中国戏曲艺术，作为民族戏剧形式，又有共同规格。比如，结构方面：中国戏曲是连场戏，以“场”为基本组织单位，一场连一场，直到剧终。而“场”的变换，以“上下场”为枢纽。所以，戏曲剧本必须按照剧中反映的生活内容，巧妙地调度排场，明场与暗场，主场与过场，悲场与欢场，文场与武场，都要安排得次序井然，脉络分明，有起有伏，曲折多变，首尾贯串，紧凑集中，这样才能比较完整地展现出戏剧冲突发展过程。当然，杂剧四折篇幅较短，容量很有限，戏剧结构宜于简洁单纯，如《窦娥冤》、《梧桐雨》之类，集中笔墨，精写一人一事。戏文、传奇篇幅较长，可以容纳比较复杂的生活内容，或一人一事，贯串到底，没有旁枝，比较集中，如《玉簪记》之类；或两条线索，交错进行，互相衬托，互为因果，如《长生殿》之类；或多人多事，混合组成，错综复杂，多样统一，如《鸣凤记》之类。不过，情节过繁而松散，头绪过多而紊乱，亦是传奇之大病。

其次,人物方面:用各行脚色扮演剧中人物,这是中国戏曲艺术的特点之一。因此写戏曲剧本必须重视“派脚色”,安排脚色。但脚色毕竟只是代表人物的性别、年龄、身份以及其他,从而可以划分成不同人物类型。所以,还必须结合唱、念等等艺术手段的运用,精细地刻画人物个性,使其“笑则有声,啼则有泪,喜则有神,叹则有气”。通过众多活生生的人物,展开冲突和斗争,再现丰富多彩的社会生活。再者,语言方面:中国戏曲艺术一贯强调语言本色,明白如话,“说一人,肖一人”,不雕饰,不深奥,不雷同,不浮泛。“言者,心之声也”,闻其言,即知其人。因为“戏文做与读书人与不读书人同看,又与不读书之妇人小儿同看”,所以要求通俗易懂,雅俗共赏。何况戏曲艺术又是属于“一次过”的艺术,不可能中间停演,任人慢慢思考,或者倒转重演,任人再看细想。戏曲语言还应富有音乐性,唱词要抑扬铿锵,易唱动听;宾白也要有节奏感,“虽不是曲,亦应美听”。

作为戏曲剧本必不可少的三大要素,就是“唱”、“云”、“科”。这有别于话剧、歌剧剧本。唱即歌唱,就其音乐结构而言,有曲牌体、板腔体、混合体(曲牌、板腔兼用)、小曲联缀体;就其唱词基本句式而言,有长短句和七字、十字句;就其歌唱方式而言,有独唱、对唱、分唱、合唱等;就其作用而言,宜于抒情,歌唱是抒发人物内心感情的主要手段。云即宾白,就其种类而言,有韵白、散白以及快板、顺口溜之类;就其方式而言,有独白、对白、分白、同白、重白、带白、插白、旁白等;就其作用而言,宜于叙事,交代明快,或者“曲冷不闹场处”,间插一诨,滑稽幽默,引人发笑,“亦是戏剧眼目”。科即科介,指表演动作,《南词叙录》云:“科者,相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类,身之所行,皆谓之科。”当然,这三者应是彼此引发,相得益彰,和谐统一,形成有机整体。李渔《曲话》云:“常有因得一句好白,而引起无限曲情,又有因填一首好词,而生出无穷话柄者。”这正说明曲白相生的辩证关系。元杂剧《李逵负荆》第一折李逵下山,明传奇《牡丹亭》第十出《惊梦》,可以作为比较好的例证。

中国古代戏曲剧本可以分为“墨本”(文学本)和“台本”(演出本)两种,前者如《石巢传奇四种》、《笠翁十种曲》等,后者如《缀白裘》、《审音鉴古录》以及《古本戏曲丛刊》所收的某些清初传奇抄本。这两者之间或多或少地有所不同。比如《牡丹亭》,台本《游园惊梦》同于原著《惊梦》,台本《拾画》对原著此出下场作了丰富,台本《春香闹学》较原著《闺塾》有了较大的改动,因为要求更能适合舞台演出,更能获得演出效果。当然,墨本并不等于案头本。不少墨本,虽为文学本,但并非仅仅具有文学性,而且也注意到舞

台性,可读可演,如阮大铖、李渔的剧作,即是如此。案头本仅可供文人学士案头阅读,根本不适于舞台演出。比如,清人杂剧中有些一折短剧,乃是文人自抒情感之作,注重文字雕饰,甚至掉书袋,而忽视戏剧情节安排和戏剧人物塑造,忽视戏剧性和舞台性,不懂戏曲艺术的特点,只是作文章。“填词之设,专为登场”(《笠翁曲话》),戏是演给广大观众看的;而不是仅供少数文人案头欣赏,没有观众,就没有戏曲艺术。

在中国封建社会里,很多戏曲剧本从出版到演出,曾产生过深远的影响。《西厢记》和《牡丹亭》,“人皆争诵”,“几于家置一册”,尤其引起了男女青年强烈的共鸣。《精忠记》激起了观众为民族英雄岳飞鸣不平,甚至有的观众抑制不住满腔愤怒,痛打扮演秦桧的演员,以泄其愤。浙江绍兴演出时事剧《冰山记》,“观者数万人”,“至颜佩韦击杀缇骑,泉呼跳蹴,汹汹崩屋”,群情激愤,对打击阉党及其走狗的正义斗争表示支持。这都说明,优秀或较好的戏曲剧本,确实能使广大观众在娱乐之中,受到教育,获得鼓舞。尽管封建统治阶级诬蔑它们“诲淫诲盗”,严禁出版、演出,但群众喜闻乐见,因而它们仍然长期流传。近数十年来,不少传统剧目如《十五贯》、《西厢记》、《白蛇传》等,经过整理,面貌焕然一新,起着认识、教育和娱乐的作用。显然,批判地继承民族戏曲遗产,有利于发展和繁荣现代中国戏曲艺术。

大约自1735年开始,元杂剧《赵氏孤儿》、《西厢记》、《灰阑记》、《汉宫秋》等,先后译成拉丁文、法文、英文、德文、俄文、意大利文、日文本,后来,南戏、明清传奇如《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等,亦译成多种外文本。其次,中国古代戏曲剧本,有些又被外国作家改编,如《赵氏孤儿》被伏尔泰改写成《中国孤儿》,歌德改写成《爱尔朋诺》,梅它士达素改写成《中国英雄》。还有外国学者对中国古代戏曲剧本进行了长期研究,先后撰成专著,如青木正儿《中国近世戏曲史》,吉川幸次郎《元杂剧研究》,等等。由此可见,优秀的或者较好的中国古代戏曲剧本,丰富了世界文学的宝库,成为世界进步人类共同的精神财富。一九五八年,纪念世界文化名人、元代杰出戏剧家关汉卿,不仅中国人民举行了盛大的纪念活动,全国一千多个剧团同时演出关汉卿的剧作,而且世界上的一些地方,也举行了隆重的纪念会。

现在,二十多位长期在戏曲岗位上工作的专家学者,通力合作,精心地编撰成《三百种古典名剧欣赏》。此书以文学剧本为基础,兼及舞台表演、声腔曲调,每一剧目由四个部分组成。第一部分作家生平,使读者读其书,知其人,论其世,有助于对剧本作比较深入的探索。第二部分剧情提要,简

要地介绍了每个剧本的故事梗概,又突出了重点关目,条理清晰,语言流畅,文字浅显,易于看懂。第三部分剧本源流,对剧本题材来源、版本、同一题材的剧作等等,作了必要的介绍,有助于对创作过程的了解,也便于对同题材剧作作比较研究。第四部分剧本赏析,撰稿的专家学者,用新的观点和新的方法,对三百多个戏曲剧本一一作了细致的分析,包括选材、构思、结构、人物、曲词、宾白、创作手法和艺术特色等,论述精辟,不拘一格,颇多新见,值得参考。所以,此书合资料和鉴赏为一集,既是工具书,又是鉴赏入门书。这对于阅读、学习、改编、研究中国古代戏曲剧本,都会有很大帮助。我为出版这部戏曲工具书而高兴,故不揣浅薄,拉杂成文,权且作为开场锣鼓。

1989年立夏于上海

新 序

徐培均

乌兔频相逐，岁月似水流。这本书最初以《中国古典名剧鉴赏辞典》之名付印，至今忽忽十有五年。当时魏同贤先生任上海古籍出版社社长，钱伯城先生任总编辑，约我主编此书。我邀老同学范民声先生同主笔政，拟订了体例与样稿，然后请原上海戏剧学院戏曲创作研究班同学分头撰写。老同学们珍惜集体事业，个个认真负责，同心协力，不数月便将写得整整齐齐的稿子交来。然后由我与范民声统稿，并请昆曲大师俞振飞先生题签、作序，又请戏曲史专家徐扶明教授撰写《前言》。当代剧坛泰斗曹禺先生一向关心后辈，也欣然为之题辞。往事如烟，前尘若梦，曹禺先生、俞振飞先生、徐扶明先生和范民声先生已逝世多年，披览旧著，不禁令人黯然伤怀。

现在《中国古典名剧鉴赏辞典》原与上海古籍出版社所签的合同已逾期多年，承该社现任总编辑赵昌平先生关照，此书可以另行出版。经老同学宋光祖教授联系，上海辞书出版社乐于出版这本书的增订本，于是我们便开始了新的合作，并由庞坚先生为责任编辑。该社的专业是出版辞书，而鉴赏辞典又是他们的强项，在诗、词、文方面都已形成了鉴赏辞典的系列，饮誉海内外，然而古典戏曲方面虽有《元曲鉴赏辞典》、《明清传奇鉴赏辞典》，皆窥斑以图见豹，似仍嫌不足，这本《三百种古典名剧欣赏》兼收杂剧、南戏、传奇、花部，可谓品种齐全，诸体皆备了。因此，这应是文坛上一件好事。

原著《中国古典名剧鉴赏辞典》已经走过了十五年的历程，经过海内外读者和专家的检验，证明此书无论在选目上、体例上，以及内容的质量上，都应属于上乘。旧本在上海古籍出版社时，已印行两次，未几便销售一空，其受读者欢迎的程度，于此可见。徐扶明先生在世时曾告知，南京大学吴新雷教授指导研究生时，指定此书为必读参考书。1996年岁尾，我应邀至台北政治大学参加该校文学院院长简宗梧教授所主持的国际赋学研讨会，会上有许多博士研究生旁听。当我宣读赋学论文后，几位博士生马上围了上来，热情地同我打招呼，说是早就读过我的著作，其中一位清秀俊雅的女

同学，特别提到《中国古典名剧鉴赏辞典》。她认为这本书对收入的古典戏曲概括剧情，探讨源流，并对剧本的艺术结构、人物性格和语言风格作出深入浅出的分析，在目前的出版物中很是少见，对搞戏曲的研究生撰写学位论文无异是指路明灯。我一问，才知她是台北中央大学教授、著名戏曲史专家洪惟助先生的研究生。她所述读这本书的体会，虽然只有简单的几句，却令我感到非常欣慰。

《三百种古典名剧欣赏》在《中国古典名剧鉴赏辞典》基础上作了增订，不仅订正了某些不当之处，还新增了五十一个剧目，其中杂剧十九种、传奇二十种、花部十二种。新增的剧目是出于以下几点考虑。

第一，尽量不让重要的优秀作品有所遗漏。在中国戏剧史上，优秀剧目如璀璨的明星，布满长空；如盛开的鲜花，缀遍原野。若要编一个选集，远非几十种、几百种所能胜任。因此必须精而又精地进行选择。所谓优秀剧目，必须塑造典型的个性鲜明的人物形象，并具有丰富生动的曲折离奇的情节和优美的语言。这里所说的语言与一般的文学语言既有相同处，也有相异处。相同处，是指其生动、准确、鲜明方面。相异处是因为剧中语言既要朗朗上口，明白如话，又要符合人物独特的个性，演什么人像什么人，声口毕肖，栩栩如生，让人物“肝胆须眉具见”。诚如清代戏曲理论家李渔在《闲情偶记》中所说：“曲文之词采，与诗文之词采，非但不同，且要判然相反。”何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。”此论确是指出了戏曲语言的基本特色。

综观本书所选的剧目，由于语言风格的不同，基本上可分为华丽与本色两派。华丽派继汪实甫《西厢记》之后，今又选入贾仲明的《玉壶春》、李玉的《眉山秀》。明朱权《太和正音谱》评《玉壶春》的曲词曰：“如锦幄琼筵。”近人吴梅评《眉山秀》曰：“雅丽之练，尤非明季诸家所及。”（见《中国戏曲概论》）本色派继关汉卿《窦娥冤》、《救风尘》之后，今又选入朱有燉的《牡丹园》、汪廷讷的《投桃记》。《远山堂曲品》评前者曰：“粗豪之曲，而独于假新妇之处冷然入趣，即如‘货郎’教调，反令元犬望后尘矣。”又评后者曰：“作手犹未脱俗，惟守律甚严，不愧词隐（沈璟）高足。”“粗豪”、“未能脱俗”云云，皆指其通俗而又本色而言。

第二，我们要考虑的是在戏剧史上的地位和影响。一部戏剧史，固然是优秀剧目的成长史和发展史，但也是两种戏剧理论、两种戏剧思想的并存史。因此在这次增订中，也适当关注在戏剧史上有一定地位与影响的剧

目。例如李日华的《南西厢记》，与王《西厢》为同一题材，然而前人对李本却多有微词。如李渔便在《闲情偶记》中力斥《南西厢》，认为“《北西厢》不可改”。而凌濛初斥之尤力，说李“真是点金成铁手！”（《谭曲杂札》）这些尖刻的批评主要针对李对王原剧本词和腔调的改动上，现在看来，未免过于保守。作为剧本来说，应当让它活在舞台上才有生命力。《北西厢》入明以后渐无演出，活跃在舞台上的《西厢记》多为李日华的改编本。几乎所有的著名戏曲选本（如《缀白裘》、《纳书楹曲谱》等不下十种）所收《西厢记》的折子戏，皆出于此本。至今昆剧仍在演出的《游殿》、《闹斋》、《寄柬》、《佳期》、《拷红》、《长亭》等折，也来自《南西厢》。因此早在清代，张琦便对李日华的改动给以肯定，说：“不知其翻变之巧，顿能洗尽北习，调协自然。笔墨中之炉冶，非人官所易及也。”（《衡曲麈谈》）因此，《南西厢》在戏曲史上功不可没，我们理应把它选入本书。再如郑光祖的《梅香》，梁廷柟《曲话》称之为“如一本《小西厢》，前后关目，插科打诨，皆一一照本摹拟。”它虽摹拟《西厢记》但也有自己的特色，那就是它塑造了一个聪明伶俐、能说会道、不同于红娘的小丫环樊素，从头到尾，一人主唱，浑身是戏；而其主人小蛮和公子白敏中反而退居配角。正因如此，曾被译成法文，介绍到西方去。这种在国际文坛上有影响的戏，我们亦应入选。

第三，要考虑剧目的舞台性。戏曲与诗文小说等不同，它主要是通过演员的唱、做、念打演之于场上，因此“贵浅显”，“重机趣”，“文贵精洁”，“意取尖新”，富于戏剧情节，引人入胜。一句话，就是要充满戏剧性、舞台性。有鉴于此，我们选入了乔吉的《两世姻缘》、阮大铖的《牟尼合》、《双金榜》。有些剧目，尽管矛盾冲突不够尖锐，戏剧性不够强，但它极具娱乐性、观赏性，如昆剧的传统剧目《八仙过海》、朱有燉的《牡丹园》便是。即如范希哲的《满床笏》（一名《十醋记》），当中写了不少争风吃醋，不过是“敷衍一场欢笑”，但旧时每逢庆寿贺喜，常有演出。京剧中的《卸甲封王》，晋剧、越剧中的《打金枝》，无不滥觞于此。选入此类剧目，亦可聊备一格。

需要说明的是，我们强调舞台性，并不排斥文学性很强、可供案头欣赏的剧目。如金兆燕的《旗亭记》，源于《唐才子传》，演盛唐诗人王之涣、王昌龄和高适旗亭画壁的故事，诗意盎然，即使案头欣赏，也足令人陶醉。他如清人万树的《念八翻》、尤侗的《黑白卫》，虽能演之场上，然而置之几案，更是值得玩味的佳作。

第四，本书所选剧目，既重艺术性，亦重思想性。在思想性方面，特别要发扬传统的爱国主义精神。我们一代人的父祖，虽大多缺乏文化教育，