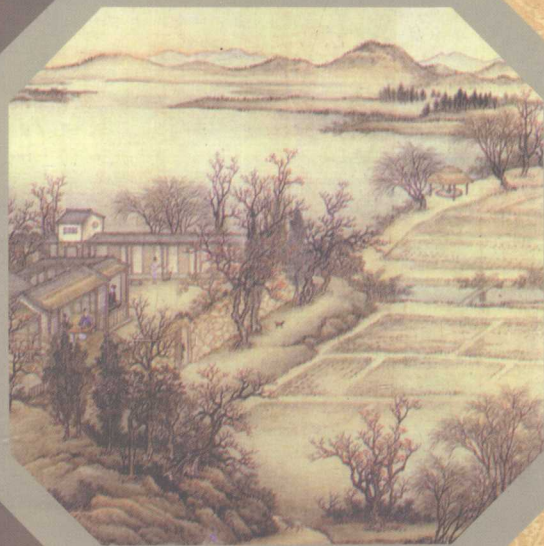


广东中华文化王季思学术基金丛书之八

# 近代传奇杂剧研究

左鹏军 著



广东高等教育出版社

# 近代传奇杂剧研究

左鹏军 著

广东高等教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

近代传奇杂剧研究/左鹏军著. —广州: 广东高等教育出版社,  
2001.9

ISBN 7-5361-2599-2

I. 近… II. 左… III. 传奇剧 (戏曲): 杂剧 - 文学研究 -  
中国 - 近代 IV. I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 060124 号

广东高等教育出版社出版发行

韶关新华印刷厂印刷

850 毫米×1168 毫米 32 开本 13.125 印张 310 千字

2001 年 9 月第 1 版 2001 年 9 月第 1 次印刷

印数: 0001~2000 册

定价: 25.00 元

# 前 记

黄天骥

中国古代戏曲和古代文学作品，是取之不尽用之不竭的宝藏。华夏子孙，有责任发掘开采，分析整理，让体现着东方文化的瑰宝，在世界民族之林中焕发光辉。自然，我们也不能一味陶醉在祖先遗泽之中，审视它，研究它，扬其糟粕，取其精华，使之有助于祖国精神文明建设的，才是我们整理古代戏曲、古代文学的目的。

近几年，广东经济有了飞跃的发展，许多有识之士，认识到在这块热土中弘扬中华文化的重要性。因而采取多种方式，大力推动对中华文化的学术研究。因时际会，“广东中华文化王季思古代戏曲古代文学研究基金”，得以乘风御气，建立起来。有了这个条件，我们就有可能出版丛书，在研究我国传统文化的领域中，做一点力所能及的工作。

我们出版这套丛书，也是为了纪念王季思老师。

王起，字季思（1906—1996），浙江温州人。早岁师从孙诒让、吴梅先生，以《西厢五别注》名世。40年代后期，王季思老师到广东中山大学任教，历任中文系主任、古文献研究所所长等职。数十年来，他热爱祖国，热爱中华文化，他把全部精力投入教学和科研的工作中，在古代戏曲古代文学领域作出了巨大的贡献。“文革”后，拨乱反正，王季思老师被聘为国务院学位委员会第一届学科评议组成员、国家古籍整理出版规划小组顾问，被公认是中国古代戏曲古代文学研究的权威。

王季思老师一生热爱学生，教育青年。他常说：学术乃天下公器。学生和后辈学者向他求教，他从来是认真、热诚地给予帮助。直到七八岁高龄，他还培养硕士生、博士生，矻矻穷年，不遗余力。他经常强调建设祖国教育和文化事业，要有人继承，渴望薪火相传，让中华文化之光一代又一代照遍大地。

弘扬中华文化，继承王季思老师匡扶后进的精神，是受过他老人家教诲的学生共同心愿。1993年，广州市政协和中山大学联合主办“庆祝王季思教授从教七十周年大会”。其后，诸位校友像杨资元、赖春泉、陈绍基等学长，深感为促进学术的发展，应做一些更加切实的工作，朱孟依先生积极支持。经过各方面的努力，我们决心出版这一套丛书，希望能实现王季思老师多年的心愿，帮助热心于中国古代戏曲古代文学而又甘心坐冷板凳的学者迅速

成长，让学术之花也在生长红棉的土地上盛开。

学术的殿堂是靠一砖一石垒成的，我们希望扎扎实实地奋工添瓦，不想欣赏海市蜃楼。目前，我们的能力有限，更兼文化建设不可能一蹴而就。因此，我们的想法是：环绕着中国古代戏曲古代文学的论题，逐年出版有较高水平的学术著作。只要持之以恒，锲而不舍，日积月累，代代相传，我们一定能在祖国学术领域的南天，垒筑起一座丰碑。

王季思老师曾有诗云：

人生有限而无限，历史无情还有情；

薪火相传光不绝，长留双眼看春星。

丛书付梓之际，我们抄录这首诗，作为奠基之石，以明旨意，兼励来者。

1996年6月16日于中山大学

# 目 录

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| 第一章 近代传奇杂剧的戏剧史背景·····   | (1)   |
| 第一节 乾隆末年以后的戏曲走向·····    | (2)   |
| 第二节 近代戏剧的三足鼎立格局·····    | (12)  |
| 第二章 近代传奇杂剧概说·····       | (30)  |
| 第一节 近代传奇杂剧的著录·····      | (30)  |
| 第二节 近代传奇杂剧的发展概况·····    | (35)  |
| 第三章 近代传奇杂剧代表作家作品述略····· | (43)  |
| 第一节 近代前期作家作品·····       | (43)  |
| 第二节 近代中期作家作品·····       | (59)  |
| 第三节 近代后期作家作品·····       | (78)  |
| 第四章 近代传奇杂剧的主要题材类型·····  | (90)  |
| 第一节 政治时事剧·····          | (91)  |
| 第二节 社会问题剧·····          | (105) |
| 第三节 历史题材剧·····          | (113) |
| 第四节 外国题材剧·····          | (120) |
| 第五节 历代小说笔记和历代文献题材剧····· | (125) |

|                                  |              |
|----------------------------------|--------------|
| 第六节 作者自述剧与抒情议论短剧·····            | (131)        |
| <b>第五章 近代传奇杂剧的艺术新变·····</b>      | <b>(138)</b> |
| 第一节 戏剧情节的削弱·····                 | (138)        |
| 第二节 戏剧冲突的淡化·····                 | (150)        |
| 第三节 戏剧人物的平面化·····                | (158)        |
| 第四节 戏剧剧本的案头化·····                | (170)        |
| <b>第六章 近代传奇杂剧的文体特性·····</b>      | <b>(187)</b> |
| 第一节 从曲本位走向文本位·····               | (187)        |
| 第二节 传奇杂剧文体规范的消解·····             | (200)        |
| 第三节 传奇杂剧之间文体界限的消失·····           | (218)        |
| <b>第七章 近代传奇杂剧的语言变革·····</b>      | <b>(227)</b> |
| 第一节 近代传奇杂剧语言的基本特点·····           | (228)        |
| 第二节 报章文体对传奇杂剧语言的渗透·····          | (239)        |
| 第三节 西学东渐对传奇杂剧语言的影响·····          | (246)        |
| 第四节 方言在传奇杂剧中的运用·····             | (255)        |
| <b>第八章 近代传奇杂剧的演出剧场与舞台艺术·····</b> | <b>(264)</b> |
| 第一节 新式剧场·····                    | (265)        |
| 第二节 服装道具·····                    | (273)        |
| 第三节 舞台效果·····                    | (284)        |
| <b>第九章 新见剧本介绍与有关史实考辨·····</b>    | <b>(300)</b> |
| 第一节 关于新见近代传奇杂剧十三种·····           | (300)        |
| 第二节 关于五种稀见近代传奇杂剧·····            | (319)        |
| 第三节 若干近代曲家曲目考辨·····              | (326)        |



|                         |       |
|-------------------------|-------|
| 第十章 近代传奇杂剧的意义和地位 .....  | (335) |
| 第一节 近代传奇杂剧的主要贡献 .....   | (336) |
| 第二节 中国近代文学史上的传奇杂剧 ..... | (342) |
| 第三节 中国戏剧史上的近代传奇杂剧 ..... | (352) |
| 附录：近代传奇杂剧目录 .....       | (361) |
| 参考文献 .....              | (393) |
| 后记 .....                | (406) |

# 第一章 近代传奇杂剧的戏剧史背景

本书的研究对象是近代传奇杂剧，有必要首先对“近代”的时限作一个规定。目前历史学界对“中国近代史”的范围比较通行的规定，是从鸦片战争到中华人民共和国成立（1840—1949年），大约一百一十年左右的时间；而中国文学史研究者对“中国近代文学”范围的规定，通常是从鸦片战争到五四运动前夕（1840—1919年），约八十年左右。本书对“近代传奇杂剧”研究范围的确定，一方面考虑历史学界、文学史研究界对中国近代史、中国近代文学的一般界定，另一方面着重考察传奇杂剧自晚清以后至最终消亡阶段的实际状况，从而把研究范围确定在1840年鸦片战争爆发至1949年中华人民共和国成立之前这一历史时期内，换句话说，本书的研究对象是晚清民国时期的传奇杂剧。

从中国文化发展的基本脉络上看，近代戏剧、近代文学发生、发展的文化史背景是相当特殊的，最集中地表现在中国文化自从近代以来面临着空前尖锐的冲突与危机，发生着空前深刻的变革。一方面是西方近代文化以武力强权为主要方式的输入，对中国传统文化构成前所未有的重大冲击，中国文化的各个层面在没有充分准备的情况下，都不得不作出必要的回应；另一方面，长期以来不断进行自我完善、自我更新的中国传统文化在外来文化的刺激下，进入了非常激烈迅速、异常深刻广泛的嬗变革新过程之中。近代中国文化面临的这一基本格局，简单地说就是中外文化的冲突交融、古今文化的整合重建过程。中国近代戏剧、中国近代文学实际上既是这一独特文化格局的产物，也是这一非凡

历史过程的形象反映。我们在认识近代传奇杂剧发展变化的许多重要问题时，也应当有意识地将其置于这一文化背景之下，置于中西古今文化冲突嬗变的氛围中。

由于近代传奇杂剧所处的文化背景几乎是尽人皆知的常识，本书不拟为此多花费笔墨。本章主要叙述近代传奇杂剧发展的戏曲史背景和近代戏剧呈现出来的基本格局，试图为以下各章的具体讨论提供一个基本的戏曲史氛围。

## 第一节 乾隆末年以后的戏曲走向

### 一、花部与雅部的争胜

花部与雅部的消长变化，实际上经历了一个比较长期的过程。花部诸腔与雅部昆曲形成并行的局面，实际上从明代中后期起已经渐露端倪，但新兴的花部尚未能取得与昆曲二分天下的地位。花部正式成为一部，明张旗鼓地与昆曲对垒抗衡，实际上是至乾隆年间才开始的。在雅部昆曲走向式微、花部诸腔兴起的过程中，在清代初年，还曾经出现过一弋阳腔与昆曲争胜对峙的过渡时期。这正如周贻白所分析的：“‘昆曲’既在明代末年即已开始衰落，清初之转尚‘弋腔’，更造成一种对峙局面。虽然康熙乾隆间‘昆曲’又呈复兴之象，而各地方剧种亦正各奏尔能地相与争逐。由是‘昆’‘弋’之外，复有‘花部’‘雅部’之分。……表面上看来，以‘昆曲’为‘雅部’，似仍显示着地位的崇高，实则经此一番分别，反愈速其崩溃。”<sup>①</sup> 这情形恰恰印证了中国那句“曲高和寡”的古话。张漱石《梦中缘传奇序》有云：“长安之梨园……所好惟‘秦声’‘罗’‘弋’，厌听‘吴骚’，

---

<sup>①</sup> 周贻白：《中国戏剧史长编》，第455页，北京，人民文学出版社，1960年。

歌闻‘昆曲’，辄哄然散去。”<sup>①</sup>由此可知，到了乾隆初年，一般的观众对雅气十足的昆曲已觉厌倦。此后昆曲虽没有完全丧失振作的机会和可能，但基本的戏曲格局已经发生了重大的变化，它终于比不上繁兴的花部诸腔各调，不得不走向了渐趋式微的道路。在这种情况下，即使是那些喜爱昆曲、专讲文辞的士大夫们，兴趣也发生了转变，逐渐舍弃昆曲而喜欢起通俗明快的花部乱弹了。很明显，乾隆初年，在北京就已经出现了观众给花部乱弹以青睐而不大喜欢昆曲的现象。

这种现象的出现，是非常具有戏曲发展史意味的，它显示了一种重要的戏曲发展趋势。从雅部衰落、昆弋对峙到花部勃兴，这中间经历了复杂而深刻的戏曲变革历程，其中的兴衰起伏、升降隆替也包含着多种多样的戏曲文化因素，其中朝廷与官府的提倡号召在戏曲繁荣过程中的作用是相当突出的。乾隆年间的一系列京城演剧活动对改变过去的戏曲格局、建立新的戏曲发展局面起到了重大的作用。乾隆十六年（1751年）之太后六十岁生日、乾隆三十六年（1771年）太后八十岁生日，都举行了隆重的庆祝活动，造成了南北戏曲齐集北京的机会，使北京成为各种戏曲样式融合交流的所在，中国戏曲的基本格局在发生着明显的变化。周贻白曾描述道：“乾隆四十年至五十年间，京师的梨园，是一个诸腔杂奏的局面。”<sup>②</sup>过了不久，北京梨园这种诸腔杂奏的局面就再一次发生了重大的变化。乾隆五十五年（1790年），是乾隆皇帝的八十寿辰，少不得举行大规模的庆祝活动，而且喜庆气氛更加隆重，娱乐节目更加丰富，非常喜欢戏曲的乾隆，在京城举行规模空前的戏曲演出。这一年北京城所发生的一切，在一般的意义上看，与其他皇帝的生日庆典很难说有什么本质的不

---

① 周贻白：《中国戏剧史长编》，第473页，北京，人民文学出版社，1960年。

② 周贻白：《中国戏剧史长编》，第492页，北京，人民文学出版社，1960年。

同；但是，从戏曲史的角度来看，乾隆五十五年却是一个非常重要、特别值得纪念的年头，因为，为乾隆皇帝祝寿而陆续进京演出的四大徽班，是方兴未艾的花部戏曲取代渐趋衰落的昆曲的一个最重要的标志，这是中国戏曲史上一个重大的事件。四大徽班进京演出这一事件本身的戏曲史意义，恐怕是这些戏班和皇帝都没有意料到的。

首先进入北京演出的是三庆班，然后是四喜、春台、和春三班。以演唱二黄调为主的四大徽班，在进入北京的初期，就采取了一种切合实际、着眼将来的演出策略，对当时活跃于北京戏曲舞台上的各种戏曲样式采取了兼收并蓄、博采众长的方法，从而使自己不仅很快在京城站稳了脚跟，而且博得了广大观众的青睐。其中最重要的是徽班逐渐接受了来自湖北的西皮调，并将其融入原来演唱的徽调之中，这一变化的意义异常重大，它确立了皮黄戏的基础。正如周贻白所说：“自有了‘西皮调’的加入，‘徽班’的面目由此一新，‘皮黄剧’的基础，亦由是而巩固地奠定。”<sup>①</sup>

自从四大徽班进京之后，花部诸腔的影响日益扩大，逐渐形成了以皮黄戏为主的众多戏曲剧种同生共存的格局，花部乱弹显示出一种前所未有的生机和活力，而且昭示着中国戏曲的发展前景。与此同时，从前占据传统戏曲中心地位的雅部昆曲却明显地走向了边缘化，随着观众兴趣的转移以及其他多方面的变化，昆曲在戏曲舞台上演出的机会愈来愈少了。非常明显，花雅两部争胜的结果，就是花部乱弹的日益兴盛和雅部昆曲的渐趋萧索。

## 二、乾隆至道光年间的传奇杂剧

洪升《长生殿》和孔尚任《桃花扇》是有清一代戏曲发展最高峰的标志，也是整个中国古代戏曲史伟大成就的重要标志。康

---

① 周贻白：《中国戏剧史长编》，第521页，北京，人民文学出版社，1960年。

熙年间的南洪北孔之后，虽然这样的戏曲高峰再没有出现，但是传奇杂剧仍然在持续发展的轨道上前进，仍然产生了一批足以在戏曲史上占有重要地位的戏曲家和戏曲作品。乾隆年间是另一个值得重视的时期，这时最杰出的戏曲家当推杨潮观和蒋士铨，二人代表了此期杂剧传奇创作的最高成就。杨潮观以对官场龌龊的清醒认识，对百姓哀苦生活的深切同情，创作了《吟风阁杂剧》三十二种，抨击当时许多不合理的社会现象，特别是揭露官场的营私舞弊，赞扬清正廉洁、体察民情的官吏，反映平民百姓的疾苦和愿望，对世态炎凉、人情冷暖多有再现并予以针砭，达到了相当突出的思想高度。它每剧仅一折、每剧一故事的新颖构思，富于独创意义的情节冲突、人物性格处理，寓意深长、如诗如画的独特韵味，也都堪称领一时之风骚。另一位杰出的戏曲家、文学家蒋士铨，创作戏曲达三十多种，今存作品就有杂剧《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》、《庐山会》等八种，传奇《空谷香》、《桂林霜》、《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《冬青树》、《采樵图》、《采石矶》等八种。强烈的人世精神使他特别关注关乎世道人心的重大历史和现实问题，也使他擅长在重要事件中选取自己戏曲创作的题材，如歌颂以国家命运、民族兴衰为己任的爱国志士，反映世变之际的重大历史事件，表现带有相当普遍意义的个人遭际与命运，都能够深深感动读者和观众。蒋士铨钦佩并学习汤显祖，又具有过人的才情，将深厚的诗词功底不着痕迹地运用于戏曲创作之中，别具一格。无论从戏曲创作的数量还是质量上看，蒋士铨都堪称当时第一流的戏曲家。

此外，乾隆年间的重要戏曲作家还有创作了《无瑕疵》、《杏花村》、《瑞筠图》、《广寒梯》、《花萼吟》、《南阳乐》等《新曲六种》的夏纶，在六种传奇中明确揭示创作主旨是“褒忠、阐孝、表节、劝义、式好、补恨”，六剧分别表现这些创作思想，对后世影响较大。唐英创作了《笏骚》、《转天心》、《芦花絮》、《佣中

人》、《女弹词》、《巧换缘》、《面缸笑》、《十字坡》、《梅龙镇》等十七种戏曲，虽然宣扬忠孝节义、封建迷信的内容在他的戏曲作品中大量存在，但他别出手眼地反映了当时为人们所普遍关注的许多社会问题，而且表现得相当深刻，相当生动，这是十分难得的成就。更重要的是，唐英的戏曲剧本由于题材的现实性和适于舞台演出，后来被大量地改编为京剧，这在清代戏曲家中是首屈一指的。

徐燦《写心杂剧》的独特之处在于以戏曲记述自己的生活经历、内心情感，作者在剧中用真实姓名以生角登场表演，虽然以写生活琐事为主，剧情也相当简单，但真实地反映了一位年老儒士对自己一生无所作为、壮志难酬的感慨。他的传奇《镜光缘》创作用意也与《写心杂剧》相类。在此之前，廖燕已经试过戏曲作者以真实姓名作为剧中主人公登场的作法，徐燦当是受到了廖燕的启发。这种作法在近代传奇杂剧中得到了进一步的发展。如果说廖燕是将自己以真实姓名写入剧中登场演出这一作法的开创者的话，徐燦就可以说是这种作法的继承者，他扩大了这一作法的影响，成为作者本人登场演出作风在近代得到进一步发展的一个重要中介。

桂馥依照徐渭《四声猿》的体式，创作了由《放杨枝》、《题园壁》、《谒帅府》和《投溷中》四种短杂剧组成的《后四声猿》，以凝练集中取胜，刻画人物内心活动真切细致，具有很强的戏剧性。沈起凤的《报恩缘》、《才人福》、《文星榜》、《伏虎韬》四种传奇，内容上多关注个人的恩怨与穷通，也有一些儆戒世道人心的道德劝说，与同时代的戏曲大家相比，可取之处不多，尤其是剧本中表现的对妇女的态度，更显落后。沈起凤《红心词客四种曲》之最可注意者，当是吴语的大量运用。四剧之中，净丑等角色的道白，大量使用苏州话，极尽以苏白为戏谑调笑手段之能事，造成滑稽逗笑的戏剧效果。以苏州方言入戏是乾隆年间比较

流行的戏曲创作风气，沈起凤的四种传奇堪称其杰出代表。这种作风在此后的传奇杂剧创作中得到了进一步的发展。

乾隆时期的戏曲成就还是相当突出的，这种兴盛局面的出现，与“康乾盛世”的政治经济环境有关，也与此前以南洪北孔为标志的戏曲高峰的影响有关，而统治者的大力提倡，也是一个重要的原因。到了嘉庆至道光年间，外部文化环境与内部创作状况都发生了显著的变化，这一时期的戏曲发展便呈现出与前有别的面貌。从总体上说，嘉庆、道光时期的戏曲创作局面，已不再像乾隆时期那么兴盛阔大；从数量和质量两方面来看，成就也要比前一时期逊色不少。这与政治经济环境的变化密切相关，与嘉庆、道光两位皇帝对戏曲再不像乾隆那么喜爱有关，当然戏曲发展自然兴衰隆替的内在理路也是非常重要的原因。

尽管如此，此期还是出现了一批足可称道的戏曲家和戏曲作品，在戏曲史上当占有一席之地。以《扬州画舫录》著称的李斗，创作了两种传奇《岁星记》和《奇酸记》，将传奇与杂剧的体制糅合到一起，名为传奇，却采用了四折加楔子的杂剧体制，每折内部又分为六出。这种传奇与杂剧体制上的相互借鉴和吸收，具有昭示戏曲发展方向的重要意义，值得特别注意。许鸿磐所作《北观楼六种曲》即《西辽记》、《雁帛书》、《女云台》、《孝女存孤》、《儒吏完城》、《三钗梦》六种四折杂剧，有写易代时的史事，有写动乱中的时事，均流露出作者对家国变迁、个人遭际的感慨，尤其突出地表现了对抵抗强寇之行、感恩知己之义、奋不顾身出死力报效国家之勇的充分肯定。

汪应培的《香谷杂剧》八种也值得一提，剧作或写时人时事，或抒个人情感，形式上也多有创新，突破元杂剧一本四折成例，八种之中有五种为一折短剧。石韞玉有《花间九奏》，由九个单折短剧组成，均取材于文人作家故事，内容可取之处不多，但它分别以一折写多个独立故事，然后以一个剧名统而贯之的作



法却是值得注意的。这不仅表明当时戏曲创作的一种倾向，而且对后来的传奇杂剧也有重要影响。陈栋的《苕萝梦》、《紫姑神》和《维扬梦》三种杂剧，采取元人四折体制，内容集中于抒发自己的愤懑不平，特别是表现了对妇女不幸遭遇的深切同情，有明显的进步意义。舒位的《瓶笙馆修箫谱》由《卓女当垆》、《樊姬拥髻》、《酉阳修月》和《博望访星》四种单折杂剧组成，体制小巧灵活，内容精练集中，写古人故事，寓自己对当时社会现实和人生际遇的感慨。朱凤森的《才人福》、《辋川图》、《金石录》、《十二钗》和《平鏢记》五种，前四种主要表现才子佳人的爱情故事，表现作者的羡慕向往之情，后一种则反映了作者从正统思想观念出发对起义者的否定态度，这也是多数封建文人对此类事件的共同立场，具有一定的代表性。汤贻汾的《逍遥巾》杂剧四折，仍遵元人体制，但是在人物安排上，却以自己 and 友人的姓名入戏，写自己的真实经历。

周乐清、严廷中、梁廷桢、吴藻都是生活于古近代之交的戏曲家，他们的戏曲创作基本上都在进入近代时期之前完成。周乐清所作《补天石传奇》八种，即《宴金台》、《定中原》、《河梁归》、《琵琶语》、《纽兰佩》、《碎金牌》、《紬如鼓》和《渡弋香》，作者自述所写皆为千古遗恨，天欲完之而不能，因此命名为《补天石传奇》，可知其中寄托着作者深刻的感慨。严廷中《秋声谱》包括杂剧三种：《武则天风流案卷》、《沈媚娘秋夜情话》和《洛城殿无双艳福》，作者在落叶秋风、百无聊赖之时写成此剧，故冠以“秋声”之名，但是不难发现，剧中寄寓着作者深沉的伤今悼昔之感和对现实社会的某些疏离难入之情。梁廷桢向以《藤花亭曲话》闻名，他的四种杂剧《江梅梦》、《昙花梦》、《圆香梦》和《断缘梦》被称为“小四梦”。平心而论，这“小四梦”无论从思想艺术成就还是从戏曲史地位来说，都难与汤显祖的“临川四梦”相比肩。但是，将梁廷桢的这四种杂剧置于当时的戏曲史