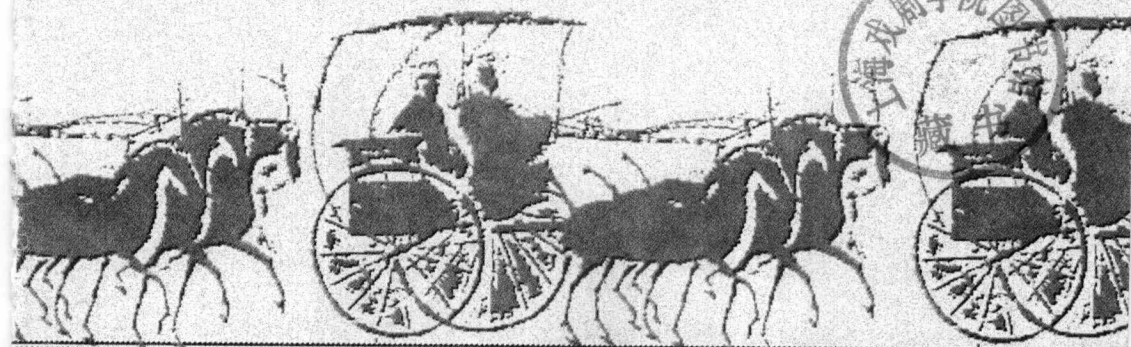
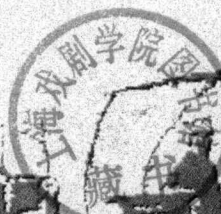


博学工作室

「元」关汉卿等／著 王云绮 王茵／评注

元杂剧精选

山西古籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

元杂剧精选 / 王云绮, 王茵评注. — 太原: 山西古籍出版社, 2005. 6

(中国家庭基本藏书·戏曲小说卷)

ISBN 7-80598-602-9

I. 元… II. ①王…②吴… III. 杂剧—剧本—作品集—中国—元代 IV. I 237.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 000625 号

元杂剧精选

著 者:[元]关汉卿 等

评注者:王云绮 王 茵

责任编辑:落馥香

出版者:山西古籍出版社

地 址:太原市建设南路 15 号

邮 编:030012

电 话:0351-4922220(发行中心)

0351-4956036(综合办)

E-mail: Fzxx@sxskcb.com(发行中心)

Web@sxskcb.com(信息室)

gujshb@sxskcb.com(综合办)

网 址:www.sxskcb.com

经 销 者:新华书店

承 印 者:运城日报社印刷厂

开 本:890mm×1240mm 1/32

印 张:9.25

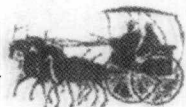
字 数:252 千字

印 数:1-5000 册

版 次:2005 年 6 月第 1 版

印 次:2005 年 6 月第 1 次印刷

定 价:10.00 元



前言

一、元杂剧的演进过程

王国维在其《宋元戏曲史·序》中说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”可是，“后世莫能继”的元曲，在其成熟之前却经历了长期的酝酿。

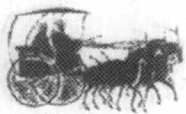
元曲包括杂剧和散曲两大部分，而又以杂剧为主要者。作为一种歌剧，它是一种综合性的艺术形式，既要有文学性的成分，又要有音乐、舞蹈、动作、对话的成分，因为要通过言语、对话、歌唱等形式把一件事情从头到尾在舞台上表演，所以其体裁必须为“代言体”。元杂剧所具备的这些要素，正是在历史的长河中不断汇集起来的。

1. 上古至唐代，漫长的戏剧萌芽期

我国古代的巫覡，是最古老的歌舞者。这种以娱神为目的的活动，也是戏剧中歌舞的滥觞。之后产生的俳优，在以滑稽的言行博取达官贵人一笑的同时，也孕育了戏剧中的喜剧因素和供人娱乐消遣的功能。汉代盛行的以竞技为主的百戏，则汇集了民间各种表演艺术，甚至出现了《东海黄公》这样故事性、戏剧性都较强的演出，为戏剧的表演和观赏打下了坚实的基础。唐代的歌舞戏如《代面》、《拨头》、《踏摇娘》以及参军戏等，是具有一定故事情节的表演艺术形式，歌舞的成分又有所增加。尤其是参军戏中的“净”、“副末”二角色名，一直沿用至元杂剧。

2. 宋代杂剧、宋代大曲，戏剧史上的重要环节

宋代的滑稽戏，也叫杂戏或杂剧，然而与后代的杂剧还不是同一概念，不可同日而语。这些滑稽戏大都记载和保存在文人的笔记中，如洪迈的《夷坚志》、周密的《齐东野语》、罗大经的《鹤林



玉露》等。这些滑稽戏一如唐代的滑稽歌舞,主要以逗笑为主,即“全用故事,务在滑稽”(吴自牧《梦粱录》)。它在戏剧史上的贡献,主要是角色较以前更为明确,一场滑稽戏中,演员由参军戏的两个角色,扩充到四人或五人。

而宋代的乐曲则在戏剧发展史上,占有极其重要的地位。宋代极其兴盛的词,是融合文学和音乐为一体的,具有广泛的群众基础。词的发展与繁荣,进一步推动了音乐的普及化,“宋人宴集,无不歌以侑觞,然大率徒歌而不舞,其歌亦以一阙为率。”(王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》)而载歌载舞者,则有“转踏”和“大曲”。所谓“转踏”,即以歌者为一队,又歌又舞。所谓“大曲”,是相对于“小”而言的,其“遍数”有多至一二十者。毫无疑问,这些新的音乐歌舞形式,已为元杂剧音乐和宫调的形成,做好了准备。吴梅就有元杂剧远祖宋时大曲、近祖《董西厢》的说法。但是,从现存大曲来看,皆为叙事体,而非戏剧所必须之代言体。

3. 金代院本、诸宫调,是元杂剧的雏形

由于金代院本的文献较少,故而很难知道全貌。元代陶宗仪的《辍耕录》载有院本名目 690 种,可见当时的盛况。从现存资料来看,金院本与元杂剧多相似之处。

宋金时代的说唱文学鼓子词、词话,尤其是诸宫调,说白与歌曲已有不同的分工,这就直接导致了以曲白结合而表演故事的元杂剧的产生。董解元的《西厢记诸宫调》,是现存的全本诸宫调。从其体制可以看出,戏剧的形式已初步形成,代言体也初露端倪。元杂剧已如一个怀胎十月的胎儿,即将呱呱坠地。

二、元杂剧的表现特征

元杂剧的诞生,表明纯粹意义上的戏剧的黄金时代的来临。元杂剧以其基本固定不变的艺术形式和表现特征,走完了约一百年的历程。其特征如下:



1. 一剧四折加楔子

“折”是针对唱词中的套曲而言的，每一个套曲为一折。而一个套曲又是由同一宫调中的多支曲调连缀而成的。一剧一般由四折组成，但也有例外，如《赵氏孤儿》即为五折。四折之外，还可加“楔子”。楔子本来是指插在木器的榫子缝里的小木片，用以增强牢固度。杂剧中借此名称，指加在第一折前或插在两折之间的片段，起介绍人物、剧情，密切前后折剧情的作用。楔子是对一剧四折所造成的限制的有效补救。每一折由一人独唱，主唱者即剧中主角“旦”或“末”。也有全剧四折由一人主唱到底的，如白朴的《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》。

2. 宾白

宾白即台词，是歌唱(抒情)之外的重要部分。它对情节的穿插、照应，演员的表演，至关重要。没有宾白的戏剧是不可想象的。元杂剧中的好多宾白都极有特色，对人物形象的塑造起着举足轻重的作用。如《窦娥冤》中对张驴儿无赖、恶棍形象的刻画，就是靠宾白来完成的。又如《老生儿》一剧，其妙处全在宾白，是以宾白取胜的代表作。

3. 科泛

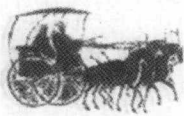
除了歌唱、宾白之外，表演也是元杂剧不可或缺的一项内容。而对表演的提示就叫“科泛”(简称“科”)。“科泛”虽然很简略，往往仅数字，如“哭科”、“旦作见科”、“末拈香科”等，但对剧情的发展、人物的塑造、演出的效果，都很重要。

4. 角色

元杂剧的角色，以末和旦为主。末又有正末、副末、外末、冲末、二末、小末之分；旦除正旦之外，又有老旦、大旦、小旦、旦俦、色旦、搽旦、外旦、贴旦等。次要角色还有净、丑、外，此外尚有以年龄为特征的字老、卜儿、俦儿，以地位职业为特征的孤、细酸、伴哥、禾旦、曳刺、邦老等。

5. 砌末

砌末是表演时所用的道具。从金银财宝到诏书，从行李包裹



到春社中的羊酒纸钱,凡是剧情所需的道具,均可用砌末代替。

6. 舞台演出

舞台是元杂剧演出的场所。当时的舞台,有临时搭起来的简易舞台,也有固定的舞台(即勾栏或屋棚),还有建筑极牢固而工巧的舞台,如至今仍保存在山西洪洞县明应王庙内的壁画所记载的那样。由现有资料和对实际情形的分析可知,临时的舞台一般是搭在较大的乡村,演出之后即拆掉,如《水浒传》第104回就记载着这样的情形:“王庆闯到定山堡,那里有五六百人家。那戏台却在堡东麦地上。”而固定的勾栏则是人口众多、经济繁荣的大中型城市所特有的。至于建筑牢固的舞台,则无论是城市还是乡村,都曾有过。山西南部现存的许多元代戏台即是明证。

三、元杂剧的主要成绩

元杂剧从金末元初正式形成到元末衰落,共走过了约一百年的历程。在这百年中,杂剧作品的总数和作者人数,一直没有定论。元代钟嗣成的《录鬼簿》共记载了160多位作家的458种杂剧名目。因其著录之时距元朝灭亡尚有38年之久,因而这个数目不完全。明初朱权的《太和正音谱》则著录了566种杂剧名目(其中有一部分为明人之作)。近人傅惜华的《元代杂剧全目》共著录剧目737种,除去元明间无名氏的187种,得元人剧目为550种。随着研究的不断深入和新材料的发现,这一数字又有新的变化。隋树森在《元曲选外编·编校说明》中说:“根据极不完备的统计,在元代不到一百年的时期中,有姓名可考的杂剧作家,就有一百余人,见于书面记载的杂剧名目,也有六七百种。应该说,这些数目还远远不能说明当时杂剧繁荣的实际情况。如果包括姓名不可考的‘书会才人’以及数量众多的民间艺人在内,当时的杂剧作家比现在知道的当在两倍、三倍以上,而作品的数量,少说也在千种以上。非常可惜的是,这些植根于民间的文学瑰宝,在长期的历史时期中,由于受到封建统治者和封建文人的



歧视,没有得到及时的记录和妥善的保存,大部分已经散失了。”(中华书局1959年版)应该说,隋先生的估计还是客观而中允的。

在这些存目中,全剧流传至今的,共有156种,有名有姓的作者51人。在这些作者中,除李直夫为女真族外,其余均为汉族人。他们有的是落魄的文人,如关汉卿、白朴;有的是民间艺人,如红字公、花李郎;还有的是官员,如李时中、马致远;而萧德祥则是医生。他们中有人一生独自创作几十种,如关汉卿共创作杂剧六十余种;有的数人合作一剧:“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。”(《录鬼簿》李时中条)至于一生只创作一种杂剧者,为数也不少。

夏伯和在《青楼集》中将元代杂剧分成“闺怨杂剧”、“驾头杂剧”、“绿林杂剧”、“贴旦杂剧”和“花旦杂剧”,似乎不太全面。而朱权则在《太和正音谱》中将杂剧分成以下十二科:神仙道化、林泉丘壑、披袍秉笏、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、拔刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼面。这个分类,基本上囊括了元杂剧的题材。而若是从题材的来源分类,又可分为历史剧和现实剧;若是用西方悲喜剧的理论,则又可分成喜剧、悲剧和悲喜剧。

从现存的作品看,元杂剧全面地反映了元代的社会现实。黑暗的政治、种族的歧视、知识分子的受压迫、贪官污吏的充斥以及冤狱遍地、高利贷普及、买卖婚姻、流氓恶棍横行、人民的生存权没有丝毫保障等等,在元杂剧中均有程度不同的表现。至于对统治者、官吏的冷嘲热讽,指责痛骂,就更比比皆是了。这些杂剧在当时是广大人民群众苦难生活中的希望,鼓舞着他们在艰难中勇敢地生活下去,使他们在苦难的生存中能够品尝到精神上的点滴甘露;对后世而言,它们是元代人民在异族铁骑蹂躏下艰难生存和蒙古统治者残暴统治的一面镜子,是研究元代历史、文化、政治、经济等极富价值的参考资料。

郑振铎先生则这样概括元剧的成绩:“元剧的最好的地方,



乃在能够连结了民间的质朴的风格与文士们的隽美的文笔。所以大多数的文辞，都是很自然、很真切、很质劲，却又是美丽的。他们明白如话，却又不是粗鄙不通的。他们畅丽隽永，却又句句妇孺皆懂。他们如素描的画幅，水墨的山水，决不用典故，即用也用的是民间所习知，诗文上所决不用的《贩茶船》、《海神庙》一类的民间典故。这正是民间作品与文士的手笔刚刚接触时代的最好产品，正是杂剧的黄金时代。……总之，元剧的好处，在其曲辞的直率自然，而其题材与结构，虽多雷同、落套，却是深深的投合于当时人民的爱好的。在中国戏曲史上，元一代乃是一个伟大的时代。”（《插图本中国文学史》第3册第681页）

取得如此丰功伟绩的元杂剧，就其创作阶段而言，可分为前后两个时期。前期从金末至大德末年（约1234—1307），《录鬼簿》卷上所载“前辈已死名公才人”56人，均属于这一时期。其特点有：①作家均为北方人。②作品已很纯熟，各种题材的作品相继产生，除一本四折加楔子的体制外，一本五折的《赵氏孤儿》、多本连演一个故事的《西厢记》也产生。③产生了关汉卿、白朴、马致远、王实甫等大家。④大都、平阳、东平、彰德、真定等城市成为杂剧演出的中心。

后期是指从大德末年到元代灭亡（1307—1368）这一时期，其特点是：①南方城市随着经济的相对繁荣，文化也迅速发展。约从大德末年开，杂剧南移，杂剧的中心从大都转向杭州。②相对于前期而言，作家减少，从目前掌握的资料看，有姓名可考者二十多人，有作品流传下来者十余人，其籍贯为南方人（如杨梓、萧德祥、沈和甫）或流寓南方的北方人（如郑光祖、宫天挺、乔吉）。③作品成就普遍没有前期高。④艺术上向曲词华丽、情节离奇发展，渐渐脱离人民，让位于形式上较杂剧更自由的南戏。

四、元杂剧兴盛的原因

元杂剧繁荣兴盛的原因，除前面已论述的戏剧内部发展的



必然性外,尚有如下外部因素。

1. 作者队伍建设

元朝初期的忽必烈时代,对儒士还是比较重用的。随着政权的巩固,儒士的作用渐小,于是儒士的地位一落千丈,所谓“生员不如百姓,百姓不如祗卒”。在“一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八匠、九儒、十丐”的社会地位划分中,“儒”处在第九位,仅仅高于“丐”!加之科举制度基本废除,知识分子传统的仕进之路被堵塞,才无所用,只好借新兴的杂剧抒发自己的感情。正如明代胡侍在《真珠船》中所说:“中州人每每沉抑下僚,志不获展……于是以其有用之才,而一寓之乎声歌之末,以舒其怫郁感慨之怀,盖所谓不得其平而鸣焉者也。”

2. 民族矛盾加深,是杂剧兴盛的社会土壤

元世祖至元时(1264—1294),曾将中国人分为四等:第一等是蒙古人,第二等是色目人(包括西夏、回回、西域和留居中国的部分欧洲人),第三等是汉人(包括契丹、女真和原来金人统治下的汉人),第四等是南人(指南宋统治下的汉人和西南各族人民)。这样一划分,无论是政治经济,还是法律文化诸方面,均有贵贱高低之分。不平等则产生不平,于是民族矛盾空前,各种社会弊端也应运而生。这些矛盾和弊端就是构成元杂剧戏剧冲突的社会根源。

3. 大一统帝国造就了戏剧全面发展的大氛围

元朝的一统,结束了三百多年来国内几个政权并立的局面。在元朝统治时期,中国是当时世界上最强大而富庶的国家。领土则“北逾阴山,西极流沙,东尽辽左,南越海表”(《元史》卷五十八《地理志·序》),是地跨欧亚,声誉远及欧、亚、非三大洲的大国。辽阔的疆域,便利的交通,促进了经济的繁荣。城市经济的繁荣一方面刺激了戏剧的发展(有戏台、勾栏可供演出),另一方面又促使戏剧的范围不断扩大。大都、平阳、杭州成为戏剧的中心后,又逐渐向周围地区辐射,剧团在冲州撞府之余,也将目标放在广大农村。山西南部襄汾、临汾、洪洞、新绛、翼城等地现存



的众多戏台，便是农村戏剧广泛演出的实证。这样，无论是城市还是农村，杂剧得以普及，老百姓有看戏的要求。观众的需求是杂剧兴盛的直接原因。

4. 物质条件

元朝的手工业和商业，随着农业生产的恢复和发展，也逐渐发展起来。元代有专门从事手工业的官方工匠“匠户”，有专门管理这些匠户的机构。手工业的发达使商品种类增多，促进了商业的发展。当时的大都、杭州、泉州、平阳、汴梁等城市，都是很有名的商业城市。《马可·波罗行纪》描写当时大都的商品流通：“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。盖各人自各地携物而至，或以献君主，或以献宫廷，或以供此广大之城市，或以献众多之男爵骑尉，或以供电驻附近之大军。百物输入之众，有如川流不息。”大规模的贸易活动使商税成为朝廷的一项重要收入。而商业、手工业发达的城市，也正是戏剧活动比较集中的地方。

五、元杂剧的艺术精神

元杂剧的艺术精神是多方面的，下面略加概括。

1. 本色、自然

王国维说：“元曲之佳处何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”又说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。”（《宋元戏曲史·元剧之文章》）而这种本色、自然的特点又不是千篇一律，而是各有千秋的。如《西厢记》第四本“长亭送别”中的[正宫·端正好]：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”不仅具备唐宋绝妙诗词的意境，而且极符合崔莺莺才思敏捷的个性和当时与情人离别



时的特殊场景。又如马致远的《汉宫秋》是以宫廷为活动背景的，全剧的唱词、道白、景象无不雍容华贵、典雅庄重。而关汉卿的《窦娥冤》是表现最下层人民生活的，因而无论是唱词还是宾白，抑或是人物，都十分“土气”，可谓“本色到家”了。

2. 曲中衬字、俗语的运用，登峰造极

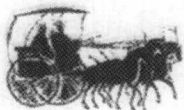
元曲之前的文学形式，《诗经》和《楚辞》中有一些当时的俗语，到了汉赋、唐诗和宋词，基本上是“文绉绉”的，俗语无容身之地，遑论衬字。能够天衣无缝地将衬字和俗语溶入曲中，独元曲而无二。如《梧桐雨》第四折中[正宫·笑和尚]：“原来是滴溜溜绕闲阶败叶飘，疏刺刺落叶被西风扫，忽鲁鲁风闪得银灯爆。厮琅琅鸣殿铎，扑簌簌动朱箔，吉丁当玉马儿向檐间闹。”如若将其中的衬字和状声的俗语去掉，便寡淡无味了。元剧中的俗语和衬字已成为全剧不可分割的组成部分。

3. 与人民相贴近

元杂剧创作的目的一一演出——从一开始就奠定了它与人民相贴近的坚实基础。因此，它从诞生起，就迎合着广大人民的心理和好恶，与人民紧密相连。它不同于文人士们的吟诗作赋，也不同于丹青妙手的泼墨挥毫，还没有哪一种艺术形式与人民如此同呼吸、共命运。杂剧的题材是众所周知的或有着切身体验的事件，唱词、道白也是人人皆知、明白如话，剧中的人物则直接源于现实生活。以《窦娥冤》为例，元代现实生活中肯定有窦娥这样的弱女子，也肯定有赛卢医这样的庸医和张驴儿一类的恶棍。甚至还可以断言：当时勾栏演出此剧时，这些生活中的“原型”就坐在观众席上。杂剧感染着人民，反映了他们的喜怒哀乐，所以人民才如此热爱这种艺术形式。

4. 作家的抗争精神和作品中人物的斗争精神

元代统治者对知识分子的歧视，使素有“不平则鸣”传统的文人产生了对元代现行统治、政权的普遍抵触情绪。中国传统的儒士恪守“学成满腹文，货与帝王家”，而如今的帝王却不买儒士的“货”，儒士失落的程度可想而知。“书中自有黄金屋，书中自有



千锤粟，书中自有颜如玉”的公式，在元代也行不通了，加之元代统治者是异族，致使知识分子的抗争精神空前高涨。我们知道，历朝历代总有不得意、不受重用的人，从屈原到贾谊，从陶渊明到李白，他们曾表达出各种各样的不满和悱怨。但无论如何，无论自己处在什么样的恶劣环境中，他们对皇权和帝王的忠诚是始终不渝的，并坚信最高统治者是圣明的，是一时受了小人的蒙蔽，亦即“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”（李白《登金陵凤凰台》），而自己的冤屈则总有一天会水落石出的。屈原抱石沉江之前，仍念念不忘楚国；李白经过长流夜郎的磨难，仍写下“安得倚天剑，跨海斩长鲸”（《临江王节士歌》）的诗句，希望“为君扫凶顽”（《豫章行》），对唐王朝满怀信心。

元代的知识分子则不同，他们看不到希望的曙光，对黑暗的现实已经绝望，因而奋力抗争。这种抗争有积极和消极两种途径。前者如关汉卿。他在散曲《不伏老》中向世人披露自己：“我却是蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆。……你便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手；天与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。”这种倔强豪爽的“斗士”精神表现在他所创作的杂剧中，或反映了社会现实的黑暗和广大人民的抗争，如《窦娥冤》；或是寓尖锐的讽刺和挖苦于幽默的喜剧之中，从另一个侧面加以反抗，如《救风尘》。其他如纪君祥、康进之、白朴、郑光祖等，传统儒士的特点更浓一些。他们的这种抗争精神虽较关汉卿要平和一些，但宗旨却是一样的。消极的抗争主要表现在神仙道化、消极隐退等题材中，这也是建立在对元朝统治者完全失望之基础上的。有的作家虽然闭门隐居，但作品中却有着强烈的斗争精神，如李行道。据记载，李行道是一个不问世事红尘的隐士，但他却创作出了现实主义、斗争精神均极强的《灰阑记》。这就表明，元代杂剧家的抗争精神是普遍的、整体的，而不是一两个人偶尔为之。

元杂剧所塑造的人物形象中，既有不服贪官污吏而被打死的张愬古（《陈州赇米》），也有为争取爱情而灵肉分离的情女



(《倩女离魂》);既有敢与苍天讨一个说法的窦娥,也有二十年后方才报仇雪恨的赵氏孤儿。即使是对历史题材、历史人物的重写,也加入了新的内容,如《青衫泪》中的“泪”是元代文人的泪,《王粲登楼》中抒发的悲情,也是元代文人的胸怀。

六、元杂剧的影响

元杂剧无论是在戏剧史上,还是在文学史上,都占有极其重要的地位,对后代的影响也是巨大的。简言之,有如下几点:

1. 元杂剧是我国戏剧史上戏剧全面成熟的标志。不论是在剧作、剧作家,还是在演出、观众、场所诸方面,都为后代戏剧的发展奠定了坚实的基础。明清传奇、近代戏剧的体制,均以元杂剧为祖。

2. 充斥于元杂剧中的大量俗语,保存了宋、金、元三朝诸多口语,为研究语言学提供了足资参考的资料。许多俗语,至今仍活跃于日常口语中,如“盘缠”、“赔钱货”、“齐臻臻”、“穷酸”等。

3. 元杂剧所承担的抒情任务不亚于唐诗宋词,只不过这种情不是作者站出来直接抒发,而是通过剧中人物加以抒发。元杂剧代表了一个时代文学的最高成就。

4. 从纯文学的角度讲,元杂剧除对明清传奇发生影响外,其中的水游戏、三国戏、西游戏,还是《水浒传》、《三国演义》、《西游记》这三部长篇小说产生的一个不可或缺的阶段,是民间故事传说过渡到长篇小说的桥梁。据有关资料记载,现存元人“水浒杂剧”共10种,已散佚的元人“水浒杂剧”26种;“三国杂剧”现存9种,而据《录鬼簿》和涵虚子所记,“三国剧本”有近20种;“西游杂剧”现存两种(尚不包含与唐僧西游有间接关系者)。

六百多年过去了,当我们想对元代社会有所了解时,除了正史、野史等史书外,请不要忽略这些更形象、更全面、也更具体而逼真的元杂剧。



此次精选，共得十个剧本（著名的《西厢记》另外单行，故不入选），以明人臧懋循所编《元曲选》为底本，参校其他明清刊本，择善而从。因为是供一般读者阅读使用，所以未出校勘记。每剧之前，有“剧情梗概及主要人物简介”，一剧之中，每折之后有注释，主要解释疑难字词、难懂的方言俗语及典故。每剧之后有一短评，短评中有对剧作者的简单介绍，有对人物形象的分析，有对剧情的解剖，因人而异，因剧而异，不一而足。其目的是为了帮助读者更好地理解全剧，欣赏全剧。

为了便于读者更好地使用此书，书末附有“元杂剧研究主要文献”及“《元杂剧精选》名言警句”（正文中用着重号标出）。

由于评注者水平所限，讹讹及不当之处在所难免，诚望专家学者批评指正。

评注者

2004年12月



元杂剧的兴起和衰落(代序)

徐扶明

早在元末时期,罗宗信就在《中原音韵序》中说:“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”明代叶子奇《草木子》,息机子《古今杂剧选序》,臧懋循《元曲选序》,也一再提出相同的说法。把唐诗、宋词、元杂剧相提并论,同等重视,确实是有见识的。因为,封建统治阶级及其帮闲,一贯把小说、戏曲视为“不登大雅之堂”的“小道”玩意儿,甚至是“诲淫诲盗”的东西,极为歧视,一再禁毁。元朝廷就曾禁止民间“教习杂戏”(《元史·刑法志》),“禁戏文、杂剧、评话等项”(《农田余话》)。《元史·艺文志》和《四库提要》,都不收元曲。连《红楼梦》中薛宝钗与兄弟姊妹偷看《西厢》、《元人百种》(即《元曲选》),被“大人知道了,打的打,骂的骂,烧的烧”。诚然,在我国文学史上,每一个时期,都有一种文学艺术,呈现了蓬勃的发展,取得了卓越的成就,产生了重要的影响,可以作为那个时期文学艺术的主要代表。唐诗、宋词、元杂剧,莫不如此。过去,一般用“元曲”称元杂剧,显然是不恰当的,因为,所谓“元曲”,应当包括元代流行的小令、散套、北曲杂剧、南曲戏文,也就是包括散曲和剧曲两大类,前两种属于散曲,后两种属于剧曲。

杂剧之名,并非始于元代,而是在晚唐时期就已经有过的。李德裕《李文饶集》,曾提到“杂剧丈夫二人”,本是成都府下“音乐伎巧”辖内承应人。所谓“杂剧丈夫”,即是扮演杂剧的演员。但在这篇记载里,却没有记载具体情况,是否就是当时人所说的“杂戏”(包括参军戏、音乐、歌舞、杂技),无从核实。后世有人说



是：“后唐庄宗自傅粉墨”，“所演多是杂剧，非如近日戏文也。杂剧，自唐宋金元迄明，皆有之，唐所谓优伶杂剧，妆服套数，观《苏中郎》、《踏摇娘》二事，可见”（《庄岳委谈》）。这把唐代参军戏和歌舞小戏，都称为杂剧。

到宋代，杂剧之名，才渐渐为人们所熟知。根据《梦粱录》、《东京梦华录》诸书记载，当时有滑稽杂剧、杖头傀儡小杂剧、哑杂剧、目连救母杂剧、温州杂剧、相扑杂剧，等等。可知，把各种戏曲、杂技，都称为杂剧，对杂剧这个名称，用得很杂。因此，有人说，宋杂剧即是“杂戏”。但从当时多数人的记载看来，宋杂剧主要是指滑稽短剧，如《三十六髻》、《折十钱》之类，但也包括傀儡戏和歌舞小戏。根据《三朝北盟会编》引《宣和乙巳奉使行程》、楼钥《北行日记》，可以知道，金朝也有杂剧。这种杂剧，又叫做“院本”，意思即是“行院”用的唱本。所谓行院，原指倡伎、优伶住的地方，一般作为艺人的通称。因此，《辍耕录》说是：“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。”金杂剧，早期与宋杂剧相近，晚期有了新的发展。解放后发现的金代墓葬中的戏俑和戏台模型，提供了有关金杂剧晚期情况的新材料，留待后文再谈。

及至元代，杂剧成为北曲杂剧的专名。这个专名的确定，大概最迟是在元代初年。胡祇遹的《紫山大全集·赠宋氏序》说：“近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”此人生于一二二七年（南宋宝庆三年、即金正大四年），卒于一二九三年（元世祖至元三十年）。这里的杂剧，即是专指北曲杂剧。《辍耕录》云，“金季国初”（即金末元初），“传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧”。据此，杂剧成为北曲杂剧的专名，则应在金代末年。何为杂剧？《紫山大全集·赠宋氏序》又说：“既谓之杂，上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮释道商贾之人情物性，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。”这种解释，抓住一个“杂”字，望文生义，说得很笼统。因为，一切文学艺术，都应多方面地反映社会生活，不独元杂剧如此。其实，元杂剧，无论在内容和形式上，都与前代杂剧显然不同。离