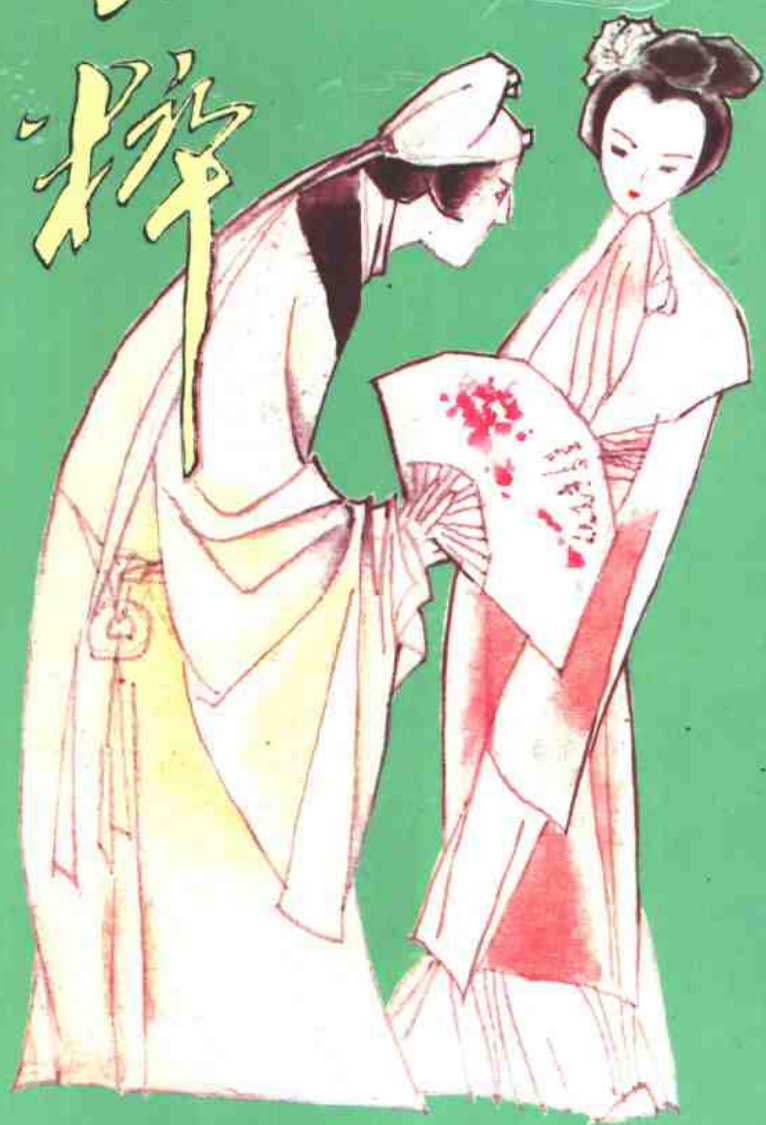


中国
古典
文学
四大
名著

戏曲粹



55265

中国古典文学四大名著

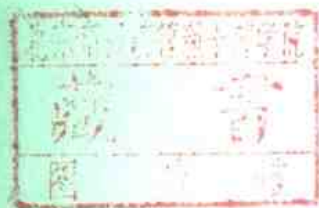
戏曲粹

上

长江文艺出版社

I 213.1
4
11

本社编



鄂新登字05号

中国古典文学四大名粹

戏曲粹

(上、下册)

本社编

长江文艺出版社出版·发行

(武汉市解放大道新育村63号)

新华书店经销

文字六〇三厂印刷

850×1168毫米 32开本48.75印张 5插图 1040千字

1993年12月第1版 1993年12月第1次印刷

印数：1—8000

ISBN 7-5354-1000-6

I·874 定价：42.00元

出版说明

中国古典文学“四大名粹”，选收古典诗歌、散文、短篇小说和戏曲中的精粹之作。与古典长篇小说中的“四大名著”比并，堪称辉煌灿烂的中国古典文学星云中，最为璀璨夺目的两大星系。

“四大名粹”中的《诗粹》，收诗、词、曲一千首，《文粹》收散文二百六十篇，《小说粹》收文言、白话短篇小说一百五十篇，《戏曲粹》收杂剧、戏文、传奇十六部。除少数散文篇章系节选外，其他均为全录。

“四大名粹”的编选工作得到了全国各地有关专家、教授和古典文学专业研究人员的全力支持和通力合作。中山大学中文系教授王季思先生亲自参与并指导了《西厢记》注释和评析的编撰。杭州大学中文系教授徐朔方先生仔细审改了《牡丹亭》、《长生殿》注析的全稿。中国戏剧家协会副主席、中国艺术研究院研究员郭汉城先生、研究员沈达人先生和北京师范大学中文系教授郭豫衡先生于百忙中分别应邀为《戏曲粹》和《文粹》撰写了极有学术价值的前言。在此，谨向以上各位先生

“四大名粹”选注、翻译和评析的全体编撰人员致以诚挚

入选作品——经典性

注析文字——学术性

编撰人员——权威性

珍藏价值——永久性

这就是编辑出版中国古典文学“四大名粹”的追求。

前 言

郭汉城 沈达人

戏曲文学是戏曲艺术的有机组成部分，它为戏曲的表演、音乐、舞台美术提供了创造的基础。因此，编写戏曲剧本的终极目的不在文学创作，而在舞台演出。戏曲文学作为文学的一种样式，又有相对的独立性，从十三世纪中叶至二十世纪前叶，由于文人学士和民间艺术家的辛勤劳动，我国文学园地涌现出大量可供阅读的剧本。它们以多彩的形式体现了创作所运用的艺术方法和艺术手法，以及剧本所表达的思想成就和艺术特点，从各个侧面说明戏曲文学是我国传统文化中的珍贵宝藏。梳理、研究这份宝藏，使它们与现代文化衔接起来，与现代人的心灵有所沟通，在创建社会主义新文化的过程中发挥应有的作用，自是时代的需求。《戏曲粹》就是适应这一需求而选编出版的。这篇《前言》即是企望通过对我国古代戏曲文学发展轨迹的历史回顾，概括出古代戏曲文学所取得的成就及创作特点，供广大读者作更进一步地阅读和欣赏时的参考。

我国戏曲文学在自己的历史发展过程中,经历了宋元时期的南戏创作、元代前期的杂剧创作、明代中叶以后的传奇创作、清代中后期的地方戏创作这样几个繁荣时期,产生了关汉卿、白朴、马致远、王实甫、郑光祖、高则诚、徐渭、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任等杰出剧作家。他们或与人民群众休戚与共,或者感受到时代的脉搏,从而在自己的剧作中反映了强烈的爱憎态度、鲜明的是非观点、深沉的历史反思。

戏曲文学正式形成的宋元时期,活跃在中国南方中下层社会的文人,就以犀利的笔锋剖析了爱情、婚姻问题中的种种社会矛盾。在一批南戏作品中,结亲权门、富贵易妻的负心士人,诸如王魁、张协、崔君瑞、陈叔文、李勉等遭到尖锐批判乃至严厉惩罚;象征着纯洁爱情和坚贞品格的蒋世隆和王瑞兰、王十朋和钱玉莲、敫桂英、李亚仙等青年男女则被热情讴歌。这些剧作还探索了造成爱情、婚姻问题的社会原因,不只是把批判的矛头指向负心的士人,也指向兵部尚书王镇那样的封建家长 and 姚氏、孙汝权那样的贪图财货、美色的小人,甚至指向牛太师、万俟丞相和皇帝这样一些封建社会的上层统治者,在强烈的感情色彩中透露出对生活的冷静思考。生活在下层社会的中国北方的杂剧作家,大多以战斗的姿态投身剧坛,以杂剧为武器,抨击了元代的黑暗统治。他们对那些骄横恣肆的“权豪势要”、残民以逞的贪官污吏、无法无天的土豪恶霸、为害一方的流氓地痞一概痛加鞭笞,在舞台上再现了他们的丑恶面貌。剧作家们还密切关注被压迫、被剥削者的生活和斗争,塑造了满腔悲愤、指斥天地的窦娥,不甘忍受欺凌的张微

古，以眼还眼、以牙还牙的王氏三兄弟，嫉恶如仇、勇于承担责任的李逵，以及用自己的聪明才智战胜恶势力的赵盼儿和谭记儿，对他们的反抗精神和战斗品格，以火一样的激情一再加以渲染，一再加以强调。他们还塑造了张倩女、李千金和柳毅、张羽这样一些奇女子和奇男子，让人们从这些形象中看到了美好的希望，领悟了生活的哲理。杂剧作家所持的这种既有理想追求又异常清醒的生活态度，使得元杂剧焕发出辉煌的光彩。

明代中叶以后，传奇剧本中的时事戏大量出现，并以反权臣、反阉宦为主题的《鸣凤记》、《弼弓记》、《冰山记》、《清忠谱》、《万民安》等作品，形成创作的主流。它们对刘瑾、严嵩、魏忠贤及其门下的干儿义子们结党营私、把持朝政、残害忠良、荼毒百姓的罪恶行径极力予以嘲讽和挞伐；而对夏言、杨继盛、邹应龙、杨涟、周顺昌等正派官员的忠贞义烈作了充分地肯定和歌颂。特别应该注意的是这些时事戏把市民阶层代表人物葛成、颜佩韦以及地位卑微的李巡等人物搬上戏曲舞台，并且着力描写了他们的英雄气概和机敏、智慧。表现出了剧作家对生活在社会底层的志士仁人在反权臣、反阉宦斗争中力量的朦胧认识。尽管这些戏没有摆脱封建统治思想的影响，带有不可忽视的历史局限和阶级局限，然而它们抓住明代中叶以后发生的重要社会矛盾，正确地划分了正义与非正义、公理与强权、是与非、美与丑的界限，还是十分可贵的。

清代前期的传奇创作，以深沉的历史反思表现出它们的思想特点，《长生殿》和《桃花扇》更以其广阔的生活画面和鲜明的时代感情成为划时代的作品。《长生殿》借助李隆基与杨玉环的“钗盒情缘”，描绘了唐代安史之乱的历史生活长卷，同

时为“垂戒来世”，通过一系列人物形象的精心塑造，探索了社会的兴衰之道。因此，这出戏在清初的昆曲观众中激起了很大的反响。《桃花扇》则以李香君与侯方域的爱情故事为主线，从许多侧面展开对南明重大历史事件的描述，沉溺声色的帝王、排斥异己的士大夫、报国无门的阁部元帅、忙于内讧的将军、一腔忠义的小人物组成复杂而绚丽的社会生活图景。桃花扇底系南朝，在秦淮风月变迁中寄寓着对南明覆亡的沉痛反思。因而，这出戏的演出使得故臣遗老感触万端，掩面流涕，唏嘘不已。

综观戏曲文学的发展过程，还可以清楚地看到一个历史现象，就是随着时代的发展，一些剧作所反映的生活广度和所开掘的思想深度也在发展。历代描写爱情生活的戏曲作品就突出地反映了这种变化。元代的王实甫在《西厢记》中提出一个理想：“愿普天下有情的都成了眷属”，对崔相国夫人的“非先王之德行不敢行”，“俺三辈儿不招白衣女婿”作了彻底的批判。也在这个理想鼓舞下，作者用最热烈的感情和最明丽的语言描写了张生、莺莺的相爱和结合，肯定了他们对礼教大防的突破。在长期的封建社会中，礼教是维护封建等级制度和宗法关系的道德条规，王实甫认为男女结合为夫妇要有爱情作基础，正是对以封建门第观念表现出来的等级制度和宗法关系的大胆否定。明代的汤显祖进一步把男女间的爱情提到个性解放的高度来认识，对爱情戏的思想深度作了引人注目的开掘。“这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。”他通过杜丽娘“寻梦”时发自内心的呼喊，歌颂了个性的朦胧觉醒。在杜丽娘由生而死、由死而生，获得同梦中恋人柳梦梅结为夫妇的描写中，他又提出一个同“理”对立的

“情”。这种“情”与“理”的对立，在晚明的资本主义萌芽要求打碎封建专制主义桎梏的时代背景中，意味着人的至情与封建性理的对立。作者坚信，人的至情可以突破封建性理的束缚，“情”是可以战胜“理”的。清代花部乱弹的爱情戏发扬了以往爱情戏的战斗传统，扩大了自己的视野，开拓了自己的领域。在《双锁山》、《辕门斩子》、《白蛇传》等作品中，刘金定、穆桂英、白素贞的爱情生活是放在戎马倥偬、刀光剑影的背景中来描写的。这些巾帼英雄已经离开闺阁和绣楼，跨上马背，拿起刀枪，走上生死拼搏的战场。她们的感情是那么无所掩饰，她们的行动是那么无所畏惧。为了追求幸福生活，刘金定可以把所爱的人擒上山寨，强迫成婚；穆桂英敢于闯进辕门，冲击三军司令的杨元帅；白素贞仙山盗草，水漫金山，虽九死其犹未悔。经过明末清初的大规模农民战争的洗礼，这些爱情戏曲折地反映了武装起来的广大妇女感情生活的一些侧面，也反映了她们反封建斗争要求的进一步高涨。

处理婚变题材的戏曲作品也反映了剧作思想变化与时代发展的关系。南宋的陆游在他家乡听过“负鼓盲翁”说唱的蔡中郎故事，诗人对蔡中郎的“死后是非”发出感慨，说明民间说唱文学中的蔡伯喈已经远离史实，变成文艺作品中的反面人物了。几乎在陆游喟叹的同时，滥觞于东南沿海的南戏也以蔡中郎故事为题材，编写了剧本《赵贞女蔡二郎》，并被称为戏文之首。从《南词叙录·宋元旧篇》的记载可知，《赵贞女蔡二郎》描写了蔡伯喈的“弃亲背妇”，并以“暴雷震死”作结，表达了人民群众对忘恩负义的读书人的义愤。元末的高则诚据以改作《琵琶记》，把批判的锋芒从“不忠不孝”的蔡伯喈转向“极富极贵”的牛丞相，虽然开脱了蔡伯喈，却深入挖掘了这一婚

变事件的社会原因,认为牛丞相强行招赘蔡伯喈,是对封建秩序和封建道德的破坏,造成了蔡家的悲剧;并且在作品中以双线发展的形式,把蔡家的贫困饥饿与相府的富贵尊荣作了强烈对比。经过民间艺术家的不断加工和创造,清代高腔剧种中的《琵琶记》又以“描容上路”、“赵氏闯帘”、“扫松下书”,以及全剧结束时的“打三不孝”,突出了赵五娘子坚韧不拔中抗争的一面和张大公于古道热肠中正义凛然的一面;并且扭转高则诚对蔡伯喈的维护态度,对蔡伯喈在悲剧中应负的责任和他的软弱、动摇作了应有的批判,这是人民性和现实主义的力量在起作用,是人民性的发展,也是现实主义的深化。

总之,社会的经济生活、政治状况、意识形态在发展,人民群众的觉醒程度、精神需求在提高,它们要求戏曲作家面对现实、深入大众,在自己的作品中真实地反映各个历史时期的生活风貌和时代特征,并且不断拓宽、不断深化自己作品的思想内涵,使戏曲永葆青春。

二

戏曲与其他一些样式的戏剧相同,都是以塑造性格鲜明、具有典型意义的人物形象为其首要任务。然而,戏曲接受我国传统诗歌的影响,在塑造人物的方法上又有异于写实戏剧,形成了自己的特点。这首先体现在“传情”这一点上。戏曲文学与古典诗词有着不可分割的血缘关系;古典诗词强调写景与言情的结合,如李渔所说:“情为主,景是客,说景即是说情。”(《笠翁一家言·窥词管见》)戏曲文学也要求在刻画人物时,通过对周围客观景物的描述,来抒发剧中人的感情,即所谓“传情”。《西厢记》第四本第三折莺莺唱的〔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。

天上的红云，地下的菊花、肃杀的秋风、南归的大雁，对客观景物的这些描述，无不是为了揭示莺莺送别张生时的满腹幽怨。这是借景抒情。京剧《四进士》“三公堂”中宋士杰的一段唱：

公堂之上上了刑，好似鳌鱼把钩吞。悲切切出了都察院，只见杨春与素贞。你家在河南上蔡县，你住南京水西门，我三人从来不相认，宋士杰与你们是哪门子亲！我为你挨了四十板，我为你披枷带锁边外去充军。可怜我年近人离乡井，（哭头）杨春，杨素贞啊！谁是我披麻带孝人！

这段唱词比兴、状物、叙事交错运用，抒发了宋士杰苍凉而沉痛的心情。戏曲文学中这类借景抒情、借事抒情、借比兴抒情的情况比比皆是，可见“传情”是戏曲的一个重要特点。

戏剧的本质特征是行动的再现，戏曲文学也必须以现实生活中人的行为为对象，把它们提炼成戏剧行动。不过，戏曲的言语动作（唱念）和形体动作（做打）的表现性质，又促使戏曲文学对戏剧行动的把握，往往同对剧中人思想感情的揭示紧紧结合在一起。在这些地方，展示行动与“传情”是统一的，“传情”沟通了抒情性与戏剧性。

戏曲还通过对抒情的个性化追求，进一步解决了抒情性与戏剧性的矛盾。《琵琶记·中秋赏月》里的四支曲子，写蔡伯喈与牛氏一起赏月，由于两人心情不一样，牛氏的感觉如置身瑶台，并且联想起广寒宫、嫦娥，心情很欢畅；蔡伯喈看到的却是孤单的乌鸦、凄凉的月色，继而想到深闺思妇，边塞征人，心里很不痛快。所以李渔评说：“同一月也，牛氏有牛氏之月，伯喈有伯喈之月。所言者月，所寓者心。牛氏所说之月可移一句

于伯喈，伯喈所说之月可挪一字于牛氏乎？”（《闲情偶寄·词曲部》）由于这些原因，茅映说：“曲者志也，必藻绘如生，顰哭悲涕，而曲始工。”（《题〈牡丹亭记〉》）陈继儒说：“夫曲者，谓其曲尽人情也。”（《秋水庵花影集·叙》）洪昇说：“从来传奇家非言情之文，不能擅场。”（《长生殿·自序》）他们都强调了戏曲“传情”的特点及其在戏曲文学中的重要地位。

戏曲文学在塑造人物上的第二个特点是“传神”，也就是追求神似。诗词入曲，使得戏曲文学在构思和组织戏剧冲突时，力图通过剧中人之间的关系、纠葛、冲突，深刻挖掘剧中人的内心世界，进而捕捉住剧中人的特定精神状态，经过“传情”，达到“传神”的目的。《琵琶记》第二十八出《五娘寻夫上路》中，赵五娘“写真”时唱了两支曲子，引录第一曲如下：

〔三仙桥〕一从他每死后，要相逢不能勾。除非梦里，暂时略聚首。若要描，描不就，暗想象，教我未写先泪流。写，写不得他苦心头；描，描不出他饥证候；画，画不出他望孩儿的睁睁两眸。只画得他发颡颡，和那衣衫敝垢。休休，若画做好容颜，须不是赵五娘的姑舅。（钱南扬《元本琵琶记校注》）

这支曲子没有去摹写赵五娘“写真”时的具体过程，而是集中笔力揭示了赵五娘“写真”时的特定精神状态。所以古人评论说：“两入真容，一生行境，俱在五娘口中画出，绝妙传神文字。”（《陈眉公批评音释琵琶记》）“二曲非但传蔡公、蔡婆之神，并传赵五娘之神矣。”（《李卓吾批评琵琶记》）

许多剧种都有《思凡》这折戏，它是一折独脚戏，生动地描绘了尼姑色空的思凡。常德湘剧《思凡》中有以下一段唱和白：

（白）哎呀！漫说我这出家之人思凡，就是这两厢的罗汉

呀，他，他，他也在思凡呵！（唱）〔耍孩儿〕两廊厢罗汉几尊，两廊厢几尊罗汉，一个儿他将眼儿瞧着我，一个儿他将手儿招着我，一个儿手托香腮他想着我，一个儿手攀磕膝他等着我，降龙的恨着我，伏虎的恼着我，长眉大仙愁着我。（白）哎呀，好看吓！（唱）惟有那布袋罗汉他笑呵呵。他笑我光阴过，青春错，到老来，到老来没有个终身结果；他笑我禅房内做不得洞房花烛，钟鼓楼做不得望夫台，草蒲团做不得芙蓉锦褥，香积厨做不得待筵东阁。

这段唱和白通过“数罗汉”，突出了色空对罗汉堂上罗汉塑像的主观感受。在动了凡心的色空心目中，泥塑木雕的罗汉都有了感情，都在思凡。值得注意的是，演员演唱时，舞台上除了一桌一椅和桌上的小帐子外，没有设置其它布景，这说明戏曲文学决不是单纯为了表现客观环境而描写客观环境，它描写的只是与剧中人精神世界有联系的客观环境，它是通过对剧中人行动和感受的描写反映剧中人所生活的客观环境的。同时说明戏曲文学不仅以写人为中心，它在突出由一定人物关系和冲突激起的剧中人的意志、心理、思想、感情的时候，又极力捕捉剧中人的特定精神状态，以达到“传神”的最高目的。

传统戏曲与写实戏剧在塑造人物时都要追求神似，但是两者在对神、形关系的处理上，存在着很大的区别：写实戏剧在摹仿说的影响下，要在客体物象的严格制约中完成人物形象的塑造，必然把形似作为先决条件，不仅要掌握戏剧人物的独特心理状态和思想感情表达方式，还要掌握他的独特声容笑貌和穿着风度，甚至他的独特生活习惯和职业习惯。这种形似讲究逼真，是一种创造性的艺术复制。它的美学原则可以说是：摹写真实，以形传神，形神并重。我国写实话剧中许多成功

的人物形象,比如《茶馆》中的王利发、秦二爷、常四爷、庞太监、康顺子、松二爷、刘麻子等栩栩如生的人物,就是这么塑造出来的。传统戏曲在物感说的影响下,以神似作为先决条件,往往从思想感情方面着手,多侧面、多层次地揭示戏剧人物的精神面貌,并且从戏剧人物的品格、气节、襟怀、气质、意志、气度等方面着眼,展开人物的行动,刻画人物的性格。对戏剧人物的外部造型则采取“离形得似”的方法。司空图说:“风云变态,花草精神,海之波澜,山之嶙峋,俱似大道,妙契同尘,离形得似,庶几斯人。”(《诗品》)强调自然万物的千变万化、活泼生机,如同大道的同乎尘俗而不改变本身德性一样,离弃形似而捕捉它们的精神,才是善于描绘的高手。不求形似,但求神似,这是“离形得似”的总体要求;然而,不求形似不等于不需要外部形象,只意味着艺术形象不追求逼肖客体物象的外形,而要求以神似为先决条件,因神赋形,创造既突出艺术形象的精神面貌,又符合艺术表现逻辑的外在形态。这样的外在形态既受到客体物象的制约,又与客体物象有一定距离,如苏轼在《传神记》中论“优孟衣冠”:“此岂举体皆似,亦得其意思所在而已。”所谓“得其意思”,就是指戏曲中的戏剧人物与现实生活中的人的外在形态已处于似与不似之间了。所以,戏曲塑造人物的美学原则可以说是:追求神似,离形得似,神形兼备。戏曲文学中的关羽、包拯、张广才、王十朋、赵五娘、窦娥、李香君、白素贞等这些给观众留下难忘印象的人物形象,就是在这个美学原则的指导下塑造出来的。

戏曲文学在塑造人物上的第三个特点是剖析式叙述体模式的创建。这是戏曲在综合各种文艺因素时,吸收叙事文学以第三者的全知视角叙述、描写的方法和抒情文学自我剖析方

法的结果。如戏曲剧本大量保存叙述性的独唱、独白、旁白、自报家门、上场引子、下场诗等，就充分证明了这一点。这与西方写实戏剧一旦构建了自己的戏剧形态，总要逐渐摆脱史诗、抒情诗方法的影响是很不相同的。戏曲不仅不排斥这些非戏剧的方法，相反的是吸收、消溶叙事诗和抒情诗的方法，形成了自己的塑造人物的剖析式叙述体模式。这种模式包括两方面的内容：一是剧中人的自我叙述；二是剧中人的自我剖析。

剧中人的自我叙述常见于自报家门性质的独白和独唱。它们突破日常生活中人们行为和心里的规范，成为艺术家有意识地让剧中人向读者和观众所作的自我介绍。元杂剧《窦娥冤》第一折，窦娥上场后有这样的独白和独唱：

（云）妾身姓窦，小字端云，祖居楚州人氏。我三岁上亡了母亲，七岁上离了父亲。俺父亲将我嫁与蔡婆婆为儿媳，改名窦娥。至十七岁与夫成亲；不幸丈夫亡化，可早三年光景，我今二十岁也。这南门外有个赛卢医，他少俺婆婆银子，本利该二十两，数次索取不还，今日俺婆婆亲自索取去了。

〔油葫芦〕莫不是八字儿该载着一世忧，谁似我无尽头。须知道人心不似水长流。我从三岁母亲身亡后，到七岁与父分离久，嫁的个同住人，他可又拔着短筹；撇的俺婆婆每都把空房守，端的个有谁问，有谁瞅。

窦娥的独白、独唱不仅向读者介绍了自己的姓名、籍贯、遭际，还向读者介绍了婆婆出门索债的事。在生活中不可能出现这种自报家门性质的自言自语；戏曲作家也没有像写实戏剧作家那样，精心设置某种戏剧情境，让剧中人能够合情合理地自报家门。戏曲作家就是企图通过最直接的方式，让读者知道这

个剧中人是谁，他又是怎样的一个人，以便腾出更多篇幅展示剧中人的行动和心理。

在戏曲文学中，剧中人的自我叙述还由自我介绍扩大到对自己的言谈举止和自己所处环境的描述。这类自我描述同自我介绍一样，在戏曲中也是俯拾即是。元杂剧《倩女离魂》第二折，张倩女唱的〔越调斗鹌鹑〕和〔紫花儿序〕两支曲子，曲文如下：

人去阳台，云归楚峡。不争他江渚停舟，几时得门庭过马。悄悄冥冥，潇潇洒洒。我这里踏岸沙，步月华；我觑这万水千山，都只在一时半霎。

想倩女心中离恨，赶王生柳外兰舟，似张骞天上浮槎。汗溶溶琼珠莹脸，乱松松云鬓堆鸦，走的我筋力疲乏。你莫不夜泊秦淮卖酒家。向断桥西下，疏刺刺秋水菰蒲，冷清清明月芦花。

张倩女唱的这两支曲子描述了自己的魂魄急匆匆奔走于洒满月光的江岸，以至满脸汗珠、头发蓬松、筋疲力乏；又描述了自己的魂魄沿途所见的断桥、秋水、菰蒲、明月、芦花。形象地刻画了一个娇弱少女在爱情的驱使下，不顾夜黑路遥追赶心上人的心情和神态，也生动地显示出月下秋江那种幽静、凄冷的气氛。

至于剧中人的自我剖析，与话剧的内心独白有相同的一面，都是剧中人在特定情境中产生的特定心理表白，都是剧作家设身处地的一种体验；但与话剧的内心独白又有不同的一面，它们不是剧中人出声的潜台词，不是剧中人心理活动的艺术体现，而是剧中人面向读者和观众所做的自我心理剖析。元杂剧《单刀会》第四折，关羽唱的一支〔驻马听〕就很有代表性。