

明清傳奇選

趙景深

胡忌選注



中國青年出版社

明清傳奇選

趙景深 胡忌選注

中國青年出版社

1957年·北京

內 容 提 要

明清傳奇，是明清兩代的戲劇。這種戲劇，繼承了南宋以來南戲的優良傳統，又吸收了元人雜劇的優點，增加了戲劇整體的完整性，綿延了一個極長的時期，成為我國古典戲曲的主要表現形式。

本書從明清傳奇中選出十五個劇本，從中選了十八出經過時間和舞台演出考驗的戲。象“遊園”“斷橋”“思凡”“柴市”“山門”，現在的舞台上還在經常演出。這十八出戲，富有人民性和藝術性，其中選自“鳴鳳記”“桃花扇”和“冬青樹”的四出，更富有愛國主義精神，每出戲並附有“作者小傳”“劇情概要”“題解”和“注解”，幫助讀者閱讀。

封面設計：武 森

明 清 傳 奇 選

趙景深 胡忌選注

*

中 國 青 年 出 版 社 出 版

(北京東四12條老君堂11號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第036號

中國青年出版社印刷廠印刷

新 華 書 店 總 經 售

*

787×1092 1/32 5印張 93,000字

1957年12月北京第1版 1957年10月北京第1次印刷

印數1—46,000 定價(7)0.46元

导 言

戏曲是綜合性的艺术結晶。在我国的历史傳統发展过程中,包括文学、音乐、舞蹈、美术等艺术部門。在剧本中用文字来表示的,主要是唱、做、念三种基本形态(当然其他象乐器、涂面、服裝……等也极重要,不过在剧本中一般不加說明),并必須含有故事內容。唱,在剧本中就是曲文部份。做,在文字上不能表达,只能用“科”或“介”兩字来暗示。譬如:要做开门的动作,戏曲中就用“开门介”或“开门科”来表示;发怒的表演,就写“怒介”或“怒科”,……諸如此类的例子,这里不再多举。念的部份,一般用“云”或“白”来代替,可是往往也有不指明的;象“丑白”也有用“丑”一字来代表。

明白了唱、做、念三种基本形态在戏曲本子上运用的專有称呼后,連帶我們还必須注意了解戏曲的其他各种因素。那就是:戏曲的簡略历史和各时代的演变大略面貌,不同演出形式的戏剧結構,戏剧角色的分配,戏曲音乐曲牌的联套,以及剧作者的历史和創作的大概情形。以下我們就以这五大类的簡要內容,来作概括的分析。最后对于本書的选例,也作一些說明。

戏剧是极复杂的組織形式，它必须具备多种的条件才能有比較完全的发展。我国的戏剧发展历史，虽则在唐代已有些許的記載資料，但是还不能十分明白它的演出情况；就現在研究所得的結果，在北宋末年及南宋和金代，留給我們的有关戏剧的資料說明已經有所謂“宋杂剧”和金“院本”（注意：“宋杂剧”就是宋代杂剧，因和元代杂剧大有出入的緣故，特地如此称呼。普通所称“杂剧”，却多作元人杂剧来理解）。到南宋后又有了另一种戏剧的出現。这种戏剧因盛行于南地的緣故（主要是浙江地区），普通称做“南戏”或“戏文”。

十三世紀初期，蒙古灭金的政权变乱期間，在北方又出現了新兴的“杂剧”。到了蒙古族統一中国后，北地“杂剧”的发展更有光輝的創作表現；这时，从南宋所流傳下来的“戏文”就比較衰落了。但是随着蒙古統治的崩潰，“戏文”的偉大創作家无名氏的“幽閨記”（“拜月亭”）和高則誠“琵琶記”的相繼出現，影响了整个南戏的戏坛，在明代初期，几乎平分了“杂剧”的势力；更由于其他多种的長处，終于渐渐超过了“杂剧”而成为人民普遍爱好的戏剧。在这兩种戏剧相互竞争的局面下，自然也免不了有相互的影响：“杂剧”的音乐由北方曲牌組成，“南戏”的音乐由南曲組成，南北曲的音調都有它們所能表現特長的地方。傳奇和南曲是一脈相承的，但也受到北曲的影响。因此，在本質上它繼承了南曲的优点，北曲的优点作为新的源

泉被吸收过来。这就开始了“传奇”的体制。

“传奇”使我国的戏曲有了进一步的发展，增加了戏剧整体的完整性，所以它綿延了一个极长的时期，成为我国古典戏曲的主要的表现形式；直到清代乾隆以后，才被形式更活泼、内容更生动的地方戏所替代。象秦腔、徽调（为京剧的主要根源）这些地方戏的剧种，都还是我们熟知的戏剧。

看了以上有关我国戏剧发展历史的简略说明，现在就可以知道明、清两代的古典戏曲，主要就是“传奇”体裁的范围。其次，我们可以谈到“传奇”是怎样的结构形式了。

2

上节已经说起“南戏”用南曲来唱，“杂剧”用北曲来唱。在南北曲还不曾有相互配合的时期中，这两种戏曲在唱的面说，大致有这样的区别：

“南戏”所用的曲牌规律比较自由。一支曲子除可由一人独唱外，还可以分唱，合唱。一场戏中所用的曲子，前后的曲文可以换韵——就是“韵脚”可变更。

“杂剧”使用的曲牌有很严格的规格。曲牌前后排列次序有极大的限制。不论几支曲子的组合（习惯上称为“套数”），一组曲子，必须由主角一人应唱到底，不能使用分唱或合唱，也不可换韵。

看了这两点说明后，我们自然地会感到“南戏”的唱法比“杂剧”来得合理。此外，在音调方面，北曲套数声调雄健，抑

揚頓挫的地方比南曲来得生色；南曲的婉轉柔美比較突出。事实上，現今我們衡量“南戏”、“杂剧”的主要标准，是以曲文的音調差异——也就是曲牌組織的不同表現——作为根据的原则；也由此，我們在第四节也必須談到些南北曲的具体内容来帮助对古典戏曲在演唱方面的了解。

“傳奇”的兴起，在演出的形式上多采用“南戏”的傳統法則，不过在需要以北曲唱調才能适合剧情的場合下，还是应用了北曲的許多長处，更由于要达到使音調动听悦耳，扩展音域范围的緣故，又創造了“南北合套”的方法。就是在一場戏中，間隔运用了南北曲的成份。

此外，还附帶談到戏剧剧本的長短問題。

“南戏”和“杂剧”在宋、元时代有无绝对明确分段的問題，現在还没有得到确切的証明。到了“傳奇”体制的成立，它在演出方面的分段是明显地以“出”（或作“折”、“摺”）来表明了。一本“傳奇”，假如剧情相当复杂的話，就可有四、五十出的分划；而演出最方便的方式，是一出戏（当然是剧本中重要的一个环节）的单独上演。这样一来，就可自然地打破了上演时间的拘束，在适合各种不同的演出条件情况下，也有它很坚强的适应能力。到此为止，我們已无可否認，“傳奇”是比較进步的戏剧形式。

一般习惯上所称呼的“傳奇”，差不多都是指長篇的戏剧创作（往往在三十出以上）。那末，一定有人要問起：我們先輩剧作者，有沒有短剧的创作呢？——自然也有。这种短剧，自从明代以来，我們也往往称他做“杂剧”（要注意：这是明代以

来所创作的短剧的称呼，它和元人“杂剧”有好些不同的地方）。这种短剧的体制，它既可用北曲，又可用南曲；有单用一出的，象是现代的“独幕剧”；至多不会超出十出。这方面的短剧，我们选录了“博笑记”的“乜县丞”。“博笑记”是十个故事合成的，共二十八出，这十个故事分开来是“杂剧”，合拢来，却是“传奇”。明代象这样体例的剧本很多，如叶宪祖的“四艳记”、沈采的“四节记”都是。

3

这里就向读者介绍“传奇”演出时的角色分配情形。

从上面两节的说明，已知道“传奇”主要是沿袭“南戏”的演唱形式，当然在角色的分类上也受到“南戏”的传统影响。记载“南戏”角色的分类书籍有好多种，这里引了明代徐渭的“南词叙录”，并附加些必要的说明。

生：即男子之称。史有董生、鲁生，乐府有刘生之属。

按：“生”在元“杂剧”中即是“末”。

旦：宋伎上场，皆以乐器之类置篮中，担之以出，号曰“花担”。后省文为“旦”。

按：此条不可确信。“旦”的意义即是主要女角。

外：“生”之外又一“生”也。或谓之“小生”。“外旦”、“小外”，后人益之。

按：此以第一句的意义为最可靠。“外”色和后“末”色的地位，在“南戏”中无显著区别。

贴：“旦”之外贴一“旦”也。

丑：以粉墨涂面，其形甚醜。今省文作“丑”。

淨：予意即古“参军”二字合而訛之耳。

按：“参军”色是古剧的滑稽人物。“丑”、“淨”两种角色在元“杂剧”中没有区别。

末：古謂之“蒼鶻”。

由于戏剧内容的丰富和表现的细致的连带关系，这几种角色的大致分类就会感到不够应付。自然发展的结果，单就“生”行来说，就又分别了“正生”、“小生”、“武生”、“官生”等名称；但从演出方面的特殊剧情的需要来说，虽然把“生”行分做了几类，究竟还是有不少欠缺的地方。于是在“小生”行再有了“雉尾生”、“扇子生”、“鞋皮生”等的细致分别。同样，在“旦”行、“丑”行、“淨”行也有相似的情形。

在原则上说，戏剧的历史愈悠久，不论在哪一方面都有达到渐渐完整的趋势。角色的分类也脱离不了这个原则：时代愈早的剧本，标题角色的类型愈少；反之，时代较晚的剧本，角色应用就比较繁复些。尤其是和舞台密切相关连的上演用的脚本，分配得更是详细。——但是，每一个剧本的创作者，差不多都是沿用了旧时的传统原则，不对角色加以细致区别；由此，在剧本上的角色名称的应用，也往往很简单。也就是说：剧本中角色的分配是和舞台上演出的同等角色有些“粗”、“细”的距离。譬如我们选录的“牡丹亭”中的杜丽娘和“孽海记”的赵色空，这两个女角都单用“旦”来代表；实际上，在“昆剧”的传统演出中，这两人是有严格的区别的。其他象“生”、“丑”、“淨”的同样例子，也不再多举了。

在古典戏曲的上演过程中，“唱”是极重要的一个因素，“传奇”继承了南北曲的传统，很少有另外创作的曲牌，所以谈到音乐和曲牌方面的情形，仍不能不采取宋、元时代的传留下来的说法。

首先说到宫调，它的作用恰象现今乐谱上所使用的调子。为便于明了起见，列表于下：（调名下小字注唱时的情感）

南戏（南曲）			杂剧（北曲）	
常用	宫 调		宫	调
	正宫(惆悵) 黄钟宫(纏綿) 仙吕宫(清新) 中吕宫(跌宕) 南吕宫(感叹)	双调(健朗) 商调(凄惶) 越调(諧趣) 大石调(蘊藉)	正宫 黄钟宫 仙吕宫 中吕宫 南吕宫	双调 商调 越调 大石调
不常用或不用	道宫	小石调 羽调 般涉调 商角调 高平调	道宫	般涉调 小石调 商角调 高平调 歇指调 宫调 角调

看了这个表以后，可以知道南北曲所用的宫调通常只有九种，可是每一宫（或调）各有它所隶属的曲牌，估计南曲和北曲常用曲牌就在五百支以上。这些曲牌在每一宫（或调）的应用，大致是这样的：

南曲分做“引子”、“过曲”、“尾声”三部份。“引子”是散曲，无一定的节拍；“过曲”有一定的节拍，接着曲牌的不同分成节拍的快慢程度，是一出戏中唱曲的主要部份；“尾声”仅能用一曲，它的作用是表示已告一段落。“引子”和“尾声”有时可以不用，可是“过曲”是必定不可省的。

北曲因为音律組織的严格，不再分“引子”、“过曲”、“尾声”三部份。一般在“套数”的第一、二支曲子不使用固定的节拍；一、二支曲以后，就开始用拍子；到末曲的收束再用拖長的散板形态的唱法，表示已告一段落。可惜在选本上，都沒法来表明南北曲的更具体的音調。

另外須补充說到的是不論南北曲，都和宋代的詞有密切的关系。大家知道宋代的一首詞往往分成前后兩部份，南北曲吸取了詞調的形式，有的也有这种情形。如果后面的一支曲子調名和前曲相同（也可說是前調的后篇），就不再用前面的标名。那么这后支曲子的称呼是怎样呢？在南曲可依习惯标题做“前腔”，也有題做“又”的，較少見。北曲习惯題名做“么篇”，也往往省略作“么”。（有用詞調作为念白的例子，属于例外。）

此外，南曲还有“集曲”的运用。“集曲”就是集合了几支不同曲牌中的句子合并在一起而成的曲子。这种方法的采用，当然必須要照顧到音調的配合才能使用，明人創作的“傳奇”中使用“集曲”的更多；有一些“集曲”的音調，因它确有美听的功能，被剧作家多多采用后，其意义已和普通的曲牌无別。照规格說，凡是“集曲”都应知道它的組成的成份（曲牌），譬如，仙呂宫过曲“醉罗歌”，就是由“醉扶归”、“皂罗袍”、“排

歌”三曲所組成的，每支原来的曲牌都采用了一个字来标明，这种形式的“集曲”是最多見的。但是有些“集曲”的名称却不能从字面上去直接意会；并且更有些生疏的曲牌，也根本不能知道它是不是“集曲”。即使知道它是“集曲”，也不能分清这支“集曲”究竟是集了些什么样的曲牌。所以在这里，我們也只能介紹有这种形式的曲牌而已，对于所选剧中“集曲”的存在，也不再作瑣碎的区分了。

因为地区分划的关系，各地的口語是有差异的。在戏剧发展初期，一般剧作者都活生生地采用了他本地的乡音来写作，因而在語言口語化和音韵差別的情况下，发生兩大地区的主要語音的區別。对于口語化創作的問題，此处不想多談，但是它連帶牽涉到音韵的运用問題，在戏剧演唱和历史条件下，倒是要加以說明的。

我国戏剧发展的初期，就已形成了南北的兩大系統。南方人习用有“平、上、去、入”四声；北方音在金、元时已是习用“平、上、去”三声了，把“入声”字全归并到这三声上去，因而南北戏曲的用韵是不同的。根据发展的語音趋势，北方音是占了优势的，可是这里要提醒大家的，就是南曲中原是应用“入声”的，也因为語言是随着时代变动的緣故，有的地方在必要时，我們是使用了适合剧中需要的語音来注音的。

5

現在来談談剧本創作方面的情形。

“南戏”的剧本流傳到現今的极少，零碎的曲文还比較多些，但到底是缺少資料，对于我們对它的各方面研究增加了許多的困难。元人杂剧流傳到現今的还不算少，并且有几位著名的作家，象关汉卿、王实甫、馬致远、白朴等人都有良好的作品給我們参考。不論是“南戏”和“杂剧”，都是大量使用口語的剧本。

入明以后，由于“八股文”的影响所及，創作剧本的作者或多或少地染上了这个恶劣的习气；有的剧本連一点点的生气都沒有了，只不过是辞藻和典故的堆砌，試問这样的剧本还有什么意义？这种情况发生不久，可喜的是，出現了兩位重要的作家来振作了古典戏曲的生气。這兩位作家就是湯显祖和沈璟。湯显祖的剧本以剧情动人，詞句清丽，描写細致为特長；在刻划人物个性的造就上尤为当时的杰出人才。沈璟对于南曲音律的貢獻非常大，提倡通俗口語的运用也最著力。这两个人的种种影响所及，完全控制了明末清初的整个戏剧界，直到“傳奇”的衰退时期。

末了，我們郑重介紹洪昇和孔尚任兩位剧作家，他倆生活在异族的統治之下，用他們的創作无情地暴露了統治階級的丑惡面目；虽然在很多場所，当时都受到了迫害，可是他們的作品是被人民永远地喜爱着的。

“長生殿”和“桃花扇”是清初的兩大剧作。要整个了解这两个剧本的各方面內容，我們选集中的資料是很不够的，希望讀者在这些短短的說明中，还能得到些微的帮助。

1954年是洪昇逝世二百五十周年紀念，上海和杭州等城

市举行了紀念会，还上演了他的杰作“長生殿”。只有在人民掌握政权的时代，我們历史上許多有价值的作品才能够得到足够的重視和发揚。

6

这里选录的十八出戏，都是經過比較仔細考虑的。选录的标准为了說明的方便可分为下面四个：

第一是富于人民性。“宝剑記”选“夜奔”，介紹“水滸”的英雄人物林冲，他怎样被迫走上农民革命的道路。“虎囊彈”选“山門”，也是为了介紹“水滸”的另一英雄人物魯智深。“浣紗記”选“通齣”，“博笑記”选“乜县丞”，以及“長生殿”选“疑讖”，都是为了暴露过去政治的黑暗。“玉簪記”选“琴挑”，“占花魁”选“巧遇”，“桃花扇”选“却奁”，“孽海記”选“思凡”，在这四出戏中，都刻划出封建制度下男女青年对于爭取自由婚姻的强烈愿望；也足以反映出，这是对不合理社会生活的控訴！“东郭記”“蟠間”一出是旧时代知識份子一幅活脫的写照图。至于“雷峰塔”的“断桥”，尤其是广大人民习知的戏剧。在这出戏中，对于許宜的搖摆不定，白素貞的一往情深，以及小青的坚强不屈，这三种不同的人物个性，都是描写得十分細致的。

第二是結合爱国主义教育的精神。“鳴凤記”选“写本”，它是强烈地反抗專制橫暴的統治者的罪惡行为的剧本。“紅梅記”的“姿宴”，則暴露了南宋小朝廷末日的整个昏庸腐朽面貌。“桃花扇”选“沉江”和“冬青树”选“柴市”，就是为了表揚史

可法和文天祥的忠节。“長生殿”选“疑讖”的另一意义，也是为了介紹討平安祿山的郭子仪。

第三是富于艺术性。倘若只有人民性，沒有艺术性，也是不耐讀的。所以我們所选的各出，不仅思想性强，同时也注意到艺术上的完美。象“牡丹亭”选“游园”，剧中詞句有云：“不到园林，怎知春色如許！”那就說明了一个被关在籠中的金絲雀終于飞到自由的天地来了，旧礼教的藩籬終于被冲破了。而在曹雪芹的“紅樓夢”中，也說到林黛玉等人愛讀“牡丹亭”的“游园”和“虎囊彈”的“山門”，認為是“戏上的好文章”。其他象“夜奔”“琴挑”“疑讖”“思凡”等出也都是傳誦一时的文字，也不一一列举了。

第四是經過時間和舞台演出的考驗。这些所选的戏，大部份都是昆剧演出的剧目；有些戏，也有其他各种地方戏的上演。京剧場中，如“梅剧团”就曾經经常演出“游园”“断桥”和“思凡”，“閨塾”也即是大家熟知的“春香鬧学”。中南区的戏也演出过“山門”和“思凡”。象“玉簪記”、“占花魁”、“雷峰塔”的故事更成为各个剧种的良好題材，經常編演。川剧張德成的“柴市节”是他的拿手杰作。

上面所指出的四个标准只是为了說明的方便，并不是可以截然分割的。我們选录的有人民性的作品，也是有艺术性的，也是經過時間和舞台演出的考驗的；选的有艺术性的作品，也是有人民性和經過考驗的；选的結合爱国主义教育的精神的作品，也是有人民性和艺术性的。因此，这样分，只是为了說明的方便，事实上，作品的思想性和艺术性是不可分割