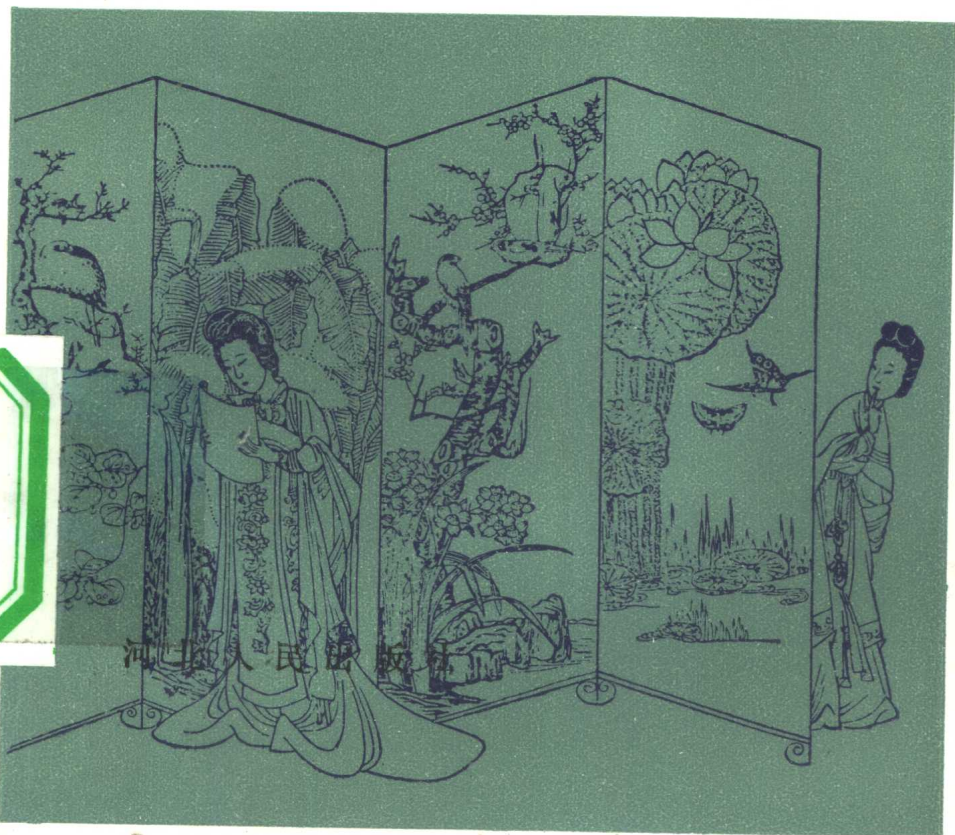


中学语文课外读物

古代戏曲名著选读

张月中 许秀京



①



2 038 1916 3

中学语文课外读物

古代戏曲名著选读

张月中 许秀京



河北人民出版社

一九八二年·石家庄

责任编辑：雷光照

封面设计：范贻光

中学语文课外读物
古代戏曲名著选读
张月中 许秀京

河北人民出版社 出版（石家庄市北马路19号）
保定日报印刷厂 印刷 河北省新华书店发行

787×1092毫米 1/32 8 3/8 印张 170,000字 印数：1—20,000 1982年7月第1版
1982年7月第1次印刷 统一书号：10086·614 定价：0.64元

前 言

戏曲是通过人物形象以表演故事为中心的载歌载舞的一种综合舞台艺术。它同其他舞台艺术的本质区别，就在于用代言体表演一个完整的故事。据此来追溯我国戏曲的由来，就可以知道我国戏曲源于西汉时期的“角抵戏”。至于角抵戏始于西汉哪一年，已无从考察；但据《汉书》所载，汉武帝元封三年（公元前108年）就很盛行了。由此可知，我国戏曲发展到今天，已有两千多年的历史了。那么，什么是角抵戏呢？广义地说，就是汇集歌舞和杂技等各项技艺相竞异彩，互争优胜；狭义地说，就是两人摔跤或拳斗。在角抵戏中，有的项目就是演员的技术表演，也有的是表演一个既定的故事。在表演一个故事的角抵戏中，有一个项目叫做“东海黄公”。其内容是：东海地方有一个姓黄的好汉，头扎红绸巾，腰挎赤金刀；一身好法术，可以兴云作雾，划地为河，尤其是经常制伏毒蛇猛兽，为民除害。但是，到了老年，气力衰退，又因饮酒过度，法术不灵，在去降伏一只白虎时，反被恶虎吃掉了。由此看来，在表演时，则是两个演员一扮黄公，一扮白虎；事先规定好：两者相斗，最后由扮虎者获胜。显然，这同凭体力和技术取胜的摔跤已经有了本质的区别。在没有发现新的材料之前，“东海黄公”就是我国戏曲史上的第一个剧目了。

有故事的戏曲表演，当然要比单纯的技术相争更能吸引人。因而，“东海黄公”一类的戏曲，在随着时间的推移而不停地向前发展着。根据《三国志·魏书·齐王纪》记载，三国时候又出现了一个新的剧目，即“辽东妖妇”。在演员郭怀、袁信合演这个戏的时候，因“嬉耍过度，使道路行人为之掩目。”可见表演得相当活泼动人。目前，虽然还不知道该剧的故事情节如何，但却为我们提供了一个可贵的材料：三国时候，我国戏曲已发展到了以男扮女的新阶段。到南北朝时，又出现了脸谱的前身——假面具，增强了戏曲的艺术魅力。

隋朝统一全国后，虽不久为唐取代，但它对中国戏曲的形成却有着极为重要的贡献。这就是，不仅为唐代的音乐、杂技开辟了新的道路，尤其在表演故事的戏曲上，使歌舞的成分逐渐占有重要地位了。例如，据唐代段安节的《乐府杂录》记载，隋末产生了一个新型剧目，即“踏摇娘”。其故事情节是：北齐时候，有个姓苏自号郎中的人，嗜爱喝酒，醉则殴打其妻。有一次，苏妻正向邻居诉苦时，被苏郎中碰见，于是又把她打了一顿。演出时，以男扮女，一面走一面唱；旁边还有专人帮唱，而且伴奏以笛、拍板、答鼓（腰鼓）；另外，新增加了一个叫“典库”的剧中人，在旁边进行调弄取笑。

可见，中国戏曲由西汉时期的“东海黄公”，发展到隋末唐初的“踏摇娘”时，它的演出形式，不仅有故事情节，还有人物装扮；不仅有念白舞蹈，而且有武打和歌唱；不仅有声乐帮腔，还有乐队伴奏。因此，可以说“踏摇娘”的出现，证明作为一门独立的舞台艺术的戏曲，已具有雏形了。

“路摇娘”主要是以歌舞来表演一个故事。这对后来的元杂剧的形成，有着骨架的意义。但是，元杂剧的形成并不是单单依靠它；而是还有另外一种表演形式，即以念白嘲讽为主来表演一个故事的“参军戏”。为什么叫“参军戏”，说法不同。但可靠的说法是：唐玄宗开元年间（公元713—741年），演员李仙鹤最擅长这种表演，获得了唐明皇的赏识，封了他一个“韶州同正参军”的头衔。因此，这类戏世称“参军戏”。“参军戏”的演出形式是：两个剧中人，主角名为“参军”，配角名为“苍鹘”；前者智后者愚，以智弄愚，引起观众哄笑，它同现在的对口相声很相似。例如，唐懿宗咸通年间（公元860—874年），李可及曾经演过“三教（佛、道、儒）论衡”。李可及化装为正角参军，走上讲坛，自称是通晓三教的专家，苍鹘先后问他释迦如来和太上老君是什么人，他说是妇人，引起观众两次大笑。第三次问他孔子是什么人，他说也是妇人。苍鹘问他，你怎么知道他是妇人呢？他说：《论语》上讲“沽之哉，沽之哉！吾待贾（gǔ）者也。”要不是妇女，为什么等待出嫁呢！又一次引起观众大笑。

到唐代晚期，又出现了一种新型的剧种，即“杂剧”。“杂剧”一词，始见于《旧唐书·文宗（李昂）纪》。该纪在谈到南蛮军队攻陷成都后，掠走了九千人，其中有“杂剧丈夫两人”。“杂剧丈夫”，即扮演杂剧的两名主要男演员。杂剧演员被写进正史，可见当时这一剧种已很盛行了。

赵匡胤（yìn）建立了北宋政权。在真宗赵恒时代（公元998—1022年），杂剧已遍及中国北部。这时的杂剧基本上

仍是“参军戏”的路子。在内容上，以诙谐嘲笑的故事为主；在形式上，除念诵、对白外，还有歌舞，三者随剧情发展而协调配合。所表演的故事，往往是讥讽或嘲骂一个现实生活中的人；其演员也不只限两人，而是根据剧情发展，演员可随时上下场，而且有了一些简单的道具，当时称之为砌末。例如，为讥刺神宗赵顼（xū）时爬上高位的一些不三不四的人，演员们便编排了这样的一个杂剧剧目，不妨叫它“驴子上殿”吧。该剧是在皇帝驾前演出的：一名演员骑着一头驴子，直向大殿台阶走去，旁边的一个演员阻止说：你怎么让驴子去登大殿呢？这位骑驴的演员说：嗯？我以为凡是有腿有脚的东西都可以爬上高位呢！观众大笑不止。以后，神宗对官员的提升采取了较为审慎的态度。

这种临时捏合一个故事的简短杂剧，只是北宋杂剧的一种；另外，还有一种是专门在“看棚”（今剧院）中的“勾栏”（今舞台）里演出的有固定故事的大戏。《目连救母》则是这一类杂剧的典型。其剧情是：目连的母亲刘氏，因生前作恶多端，死后被打入最下层的地狱里。目连为救母亲，就出家当了和尚，见到了佛祖。为了解除他母亲食物一到口就化为烈火的灾难，佛祖叫他每年七月十五日举行一次诵经仪式，向饿鬼施食。这样，刘氏就不再受罪了。据孟元老《东京梦华录》记载，这个戏每年从阴历七月初八开始上演，一直到七月十五“中元节”才结束。从当时演出记载来看，《目连救母》不但有“踏摇娘”系统的歌舞，而且有“参军戏”系统的科白打诨；另外，还有乐队进行伴奏。至此，可以说中国戏曲中的新型杂剧，已经基本形成了。

蒙古贵族用武力灭宋后，建立了疆域空前广阔的元帝国。农业惨遭破坏，城市畸形发展，商业甚为发达，市民阶层也就很快壮大起来了；另一方面，由于元朝统治者中止了科举取士的制度，文人不能往上爬，只得向下沉，沉到艺人当中去谋生。这样一来，写戏和看戏的人空前多了，因而元杂剧也就空前繁荣起来了。据元末钟嗣成的《录鬼簿》记载，杂剧作家有一百五十二人。其中关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖、乔吉号称“元曲六大家”，实际上还有不少杂剧作家如李好古、康进之等，都很有才华。作家多，剧本也就少不了；据《录鬼簿》所载，共有五百种左右，流传到现在的还有一百四十多种。从我们所选的五种元杂剧中，就可见其一斑。

在剧本体制上，宋杂剧的那种临时捏合一个旨在讥刺他人的短小故事剧不见了，而全部是《目连救母》那一类有完整故事的剧目发展来的。其特点通常是一本四折，有时加一个“楔子”，象《西厢记》长达五本二十一折，仅此一种而已。剧中人物可分为旦、末、净、丑四大类；每类又有细别，如“末”又分正末、冲末、外末、副末、小末等。在所有的人物当中，只允许正旦或正末有唱，其他角色只有科白。正旦唱的剧本叫做“旦本”，正末唱的剧本叫做“末本”。演唱时，采用的是宋杂剧所没有的北曲诸宫调的方式。常用的宫调有，仙吕宫、南吕宫、正宫、中吕宫、黄钟宫和双调、越调、商调、大石调，统称为五官四调，也叫做北曲九宫。

就杂剧的发展来看，它萌芽于晚唐，成长于北宋，繁荣

于元代，霜萎于明朝。也就是说，杂剧经过元代这个丽春之后，到了明代就象秋霜中的花朵一样，枯萎待凋了。而明中叶康海的《中山狼》和他的好友王九思的《沽酒迎春》的出现，却象霜染的枫叶一样，给人以惊喜之感，但终不能扭转杂剧衰萎的总趋势。杂剧的衰落，并不意味着中国戏曲到了山穷水尽的地步了；相反，明传奇的兴起，却给中国戏曲带来了又一个柳暗花明的境界。

考其源流，“传奇”则始于南宋时期的“温州杂剧”。温州一带本来就有一些具有故事性的歌谣和小曲存在，但是没有形成扮演故事的戏曲形式。后来宋室南渡，北方的艺人也大批南移，来到了温州一带。这就使温州原有的歌谣和小曲的唱腔与表演故事的北方杂剧相结合，产生了一种独特的戏曲形式，即“温州杂剧”。为区别于当时因事而临时捏合的短小杂剧，便称这种新产生的“温州杂剧”为“戏文”，又因为它产生于南宋辖区，于是又称之为南宋戏文，简称为“南戏”。在元代，北方杂剧和南方南戏同时存在，同时发展着；但其成就，后者远不如前者，而体制则优于杂剧。杂剧一本四折，只有“旦”或“末”一人独唱；南戏则篇幅不限，往往是四、五十出，“生”、“旦”主唱，配角也有唱，而且可以轮唱和对唱。总之，南戏要比杂剧活泼得多，后来的明传奇便继承和发展了南戏的体制。

用“传奇”一词表示一种戏曲的体制，最早见于钟嗣成的《录鬼簿》。在这本书里，他是称“杂剧”为“传奇”的。到了元末明初，则用来专称“南戏”为“传奇”了。例如，当时高则诚的南戏剧本《琵琶记》等，就被人们称之为“传

奇”剧本了。传奇戏给我们留下了很多好剧本，如元末明初，除了《琵琶记》之外，还有“荆”（柯丹丘的《荆钗记》）、“刘”（无名氏的《刘知远白兔记》）、“拜”（传为施惠的《拜月亭》）、“杀”（徐睨的《杀狗记》），合称五大传奇。到了成（化）隆（庆）时期，又出现了三部重要传奇，即李开先的《宝剑记》、传为王世贞的《鸣凤记》和梁辰鱼的《浣纱记》。到了万历时期，汤显祖《牡丹亭》的出现，标志着明传奇发展到了顶峰。清传奇中成就最高影响最大的则是洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》，以及方成培的《雷峰塔》，为人百看不厌。总之，传奇在我国戏曲史上占有极为重要的地位。到了清代乾隆年间（公元1736—1795年），才开始被比传奇更为活泼的以“皮黄戏”为代表的“花部”（各地方戏）所取代了。

皮黄戏，即京剧。它是由最早进北京的安徽剧班所唱的“二黄调”发展而来的。如果从安徽剧班进京作为京剧的起源，那就是乾隆五十五年（公元1790年），到今天将近二百年了。当时安徽剧班的“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”四大徽班控制了整个北京剧坛；它们的唱腔都是以“二黄”为基调的。那么，二黄调从何而来呢？有人说源于湖北的黄冈和黄陂，所以称为“二黄腔”。另一种说法：“二黄腔”就是江西的“宜黄腔”，因为当地人把“宜”和“二”两字字音读讹所致。也有的人认为“二簧”和“二黄”是两种腔调。在没有发现可靠的材料之前，是很难找到二黄腔的故乡的，但可以肯定是在湖北、江西及安徽一带。

在北方，陕西梆子即秦腔发展也很快。在乾隆时期，它

就逐渐传到了湖北的襄阳一带，因而形成了襄阳调。襄阳调再往东发展，同武汉一带的二黄调汇合了。对于武汉的二黄调来说，襄阳调当然是来自西方，又因武汉一带的戏班有一种术语，即把一段唱词称为“一段皮”，所以就把襄阳调称为“西皮”了。

在道光初年，即公元1823年前后，湖北一带的剧坛已经形成了二黄与西皮同台合奏的局面。没待几年，即道光八年（公元1828年）前后，北京剧班也开始这样做了。如果从这时算起，京剧已有了一百五十多年的历史。在当时，京剧以须生为主；第一代京剧须生程长庚、余三胜、张二奎分别是三个流派的首领，号称京剧三杰。到光绪中叶，即公元1885年前后，谭鑫培（谭富英的祖父）改唱武生为文武老生时，便把三派唱腔的长处融为一体了，进一步推动了京剧的发展。

陕西梆子向南发展，形成了京剧唱腔的一臂——“西皮”；向东发展，形成了蒲州梆子，后称山西南路梆子。蒲州梆子向北发展，形成了太原梆子，后称中路梆子，今称晋剧。太原梆子再向北发展，形成了代州梆子，后称北路梆子。代州梆子向东发展，到了张家口、宣化一带，形成了口梆子。后来，口梆子又吸收了河北省原有的老调梆子和大油梆子的长处，形成了具有特殊风味的新型梆子，这就是今天的河北梆子。至于为什么叫“梆子”，那是因为不论秦腔，还是河北梆子，在演出时除用鼓板点拍外，还用枣木做的梆子敲打鸣声，用以加强唱腔节奏感的缘故。

京剧和河北梆子都是后起之秀，但因它们的剧目的流

传，主要是靠师徒的口传心授以及艺人们传抄收藏。因此，剧本真伪难辨，文字、语法之误更是屡见不鲜，文学价值大逊于传奇。所以，我们只选了由秦腔《庆顶珠》移植而来的京剧《打渔杀家》。该剧在京剧中是较早的（十八世纪初）思想性较强、艺术性较高的剧本，历来为我国人民大众所喜闻乐见。

从以上叙述来看，中国古代戏曲从“角抵戏”的“东海黄公”问世，到“花部”的京剧、河北梆子诞生，经历了将近两千年的历史。这两千年的戏曲史，大致可分为四个阶段：从西汉“角抵戏”的“东海黄公”，到北宋杂剧的《目连救母》为第一阶段，这是中国戏曲的成长阶段。第二阶段，是盛于元而衰于明的杂剧阶段。第三阶段，即荣于明代而凋于清代中期的传奇阶段。第四阶段，为清代中后期“花部”逢春的地方戏阶段。除第一阶段没有留下完整的剧本外，其余各阶段的杂剧、传奇、京剧等剧种的剧本之多，犹如汪洋大海。本书主要是给具有中等以上文化程度的读者选编的。由于篇幅所限，我们则本着思想性较强、艺术性较高；短剧全剧为主，长剧节选次之的原则，只选取了其中的元明杂剧六种，明清传奇二种，晚清皮黄一种，共九个剧本。这真是名副其实的海中之一滴了。就在精取的这一滴之中，也由于作者的时代和阶级的局限所致，而不是洁净无污的。例如，《窦娥冤》中的生死轮回思想，《西厢记》、《牡丹亭》中的低级庸俗趣味等都是不可讳言的污点。我们必须以批判继承的态度来阅读古典戏曲，从中取其精华，扬弃糟粕，继承和发展我国的戏曲事业。

本书在编写过程中，朱泽吉、萧望卿、彭隆兴、许可等老师和古典文学教研室的同志，给了我们许多指导和支援。在此，谨向以上诸师和同志们致以真诚的谢意。但毕竟由于我们才疏学浅，缺点错误，在所难免。恳望读者批评指正。

张月中 许秀京

1980年7月于河北师范学院

目 录

窦娥冤·····	关汉卿(1)
西厢记(第四本第二折,第五本第四折)·····	王实甫(45)
李逵负荆·····	康进之(64)
张生煮海·····	李好古(91)
陈州糴米·····	无名氏(114)
中山狼·····	康海(154)
牡丹亭(第十出惊梦,第三十六出婚走)·····	汤显祖(177)
桃花扇(第七出却奁,第三十八出沉江)·····	孔尚任(197)
打渔杀家·····	无名氏(216)

窦娥冤

关汉卿

楔子①

(卜儿②蔡婆上，诗云：)花有重开日，人无再少年；不须长富贵，安乐是神仙。老身蔡婆婆是也，楚州人氏，嫡亲三口儿家属。不幸夫主亡逝已过③，止有一个孩儿，年长八岁；俺娘儿两个，过其日月。家中颇④有些钱财。这里一个窦秀才，从去年问我借了二十两银子，如今本利该银四十两。我数次索取，那窦秀才只说贫难，没得还我。他有一个女儿，今年七岁，生得可喜，长得可爱，我有心看上他，与我家做个媳妇，就准⑤了这四十两银子，岂不两得其便。他说今日好日辰，亲送女儿到我家来。老身且不索钱去，专在家中等候，这早晚⑥窦秀才敢待来也⑦。(冲末⑧扮窦天章引正旦⑨扮端云上，诗云：)读尽缥緲⑩万卷书，可怜贫杀⑪马相如⑫；汉庭一日承恩召，不说当垆说《子虚》。小生姓窦，名天章，祖贯⑬长安京兆人也。幼习儒业⑭，饱有文章；争奈⑮时运不通，功名未遂⑯。不幸浑家⑰亡化已过，撇下这个女孩儿，小字端云，从三岁上亡了他母

亲，如今孩儿七岁了也。小生一贫如洗，流落在这楚州居住。此间一个蔡婆婆，他家广有钱物；小生因无盘缠^⑮，曾借了他二十两银子，到今本利该对还他四十两。他数次问小生索取，教我把甚么还他。谁想蔡婆婆常常着^⑯人来说，要小生女孩儿做他儿媳妇。况如今春榜动，选场开^⑰，正待上朝取应^⑱，又苦盘缠缺少。小生出于无奈，只得将女孩儿端云送与蔡婆婆做儿媳妇去。

（做叹科^⑲，云：）嗨！这个那里是做媳妇？分明是卖与他一般。就准了他那先借的四十两银子，分外但得些少东西^⑳，勾^㉑小生应举之费，便也过望了。说话之间，早^㉒来到他家门首。婆婆在家么？（卜儿上，云：）秀才，请家里坐，老身等候多时也。（做相见科。窦天章云：）小生今日一径^㉓的将女孩儿送来与婆婆，怎敢说做媳妇，只与婆婆早晚使用。小生目下就要上朝进取功名去，留下女孩儿在此，只望婆婆看觑则个^㉔。（卜儿云：）这等^㉕，你是我亲家了。你本利少我四十两银子，兀的^㉖是借钱的文书，还了你；再送你十两银子做盘缠，亲家，你休嫌轻少。（窦天章做谢科，云：）多谢了婆婆。先少你许多银子，都不要我还了；今又送我盘缠，此恩异日必当重报。婆婆，女孩儿早晚呆痴^㉗，看小生薄面，看觑女孩儿咱^㉘。（卜儿云：）亲家，这不消你嘱咐，令爱^㉙到我家，就做亲女儿一般看承他，你只管放心的去。（窦天章云：）婆婆，端云孩儿该打呵，看小生面则^㉚骂几句；当骂呵，则处分^㉛几句。孩儿，你也不比在我跟前，我是你亲爷^㉜，将就的你；你如今在这里，早晚若顽劣^㉝

呵，你只讨那打骂吃。儿哧^㉓！我也是出于无奈。（做悲科，唱：）

【仙吕赏花时】我也只为无计营生四壁贫^㉔，因此上割舍得亲儿在两处分。从今日远践洛阳^㉕尘，又不知归期定准，则落的无语暗消魂^㉖。（下^㉗。）

（卜儿云：）窦秀才留下他这女孩儿与我做媳妇儿，他一径上朝应举去了。（正旦做悲科，云：）爹爹，你直下的撇了我孩儿去也^㉘！（卜儿云：）媳妇儿，你在我家，我是亲婆，你是亲媳妇，只当自家骨肉一般。你不要啼哭，跟着老身前后执料^㉙去来^㉚。（同下。）

注 释：

①楔（xiē）子——本来是指用以塞紧木制器具卯榫的小木片，它的体积虽小，却能使木器结构紧密。后来，元杂剧借用了这个名称。元杂剧体例为一本四折，如四折不够用，就加一个楔子。它的作用在于介绍人物，说明事因，或者承担桥梁作用。楔子篇幅较短，内容集中，放在正剧之前（有时放在折与折之间），很象现代戏剧的序幕。

②卜儿——宋元剧作家常把“娘”简写为“妯”，又把“妯”简写为“卜”。卜儿，就是元杂剧中的老太太。

③夫主亡逝已过——丈夫已经去世了。

④颇——很。

⑤准——在这里是折合、顶替的意思。

⑥这早晚——这时候。下文“早晚使用”、“早晚若顽劣”分别是“随时使用”和“有时顽劣”的意思。

⑦敢待来也——敢，就要。在这里是以揣度的口气，表示肯定的意思。敢待来也，就要来了吧！

⑧冲末——末，剧中的男角。正末，男主角；冲末、副末、外末、小末等为男配角。

⑨正旦——旦，剧中的女角；在杂剧中，正旦是女主角，贴旦、老旦、外旦、搽旦等为女配角。

⑩缥（piǎo）绀（xiāng）——缥，淡青色的帛；绀，浅黄色