

袁行霈 赵齐平

中國古代文學廣播講稿

(元明部分)

上海电视大学《文科月刊》编辑室

目 录

元 代 文 学

前 言	(1)
概 说	(2)
第一节 诗文的衰落与杂剧的兴盛	(3)
第二节 中国戏曲的形成和元杂剧的体制	(7)
第一章 伟大的戏剧家关汉卿	(13)
第一节 关汉卿的生平和作品	(13)
第二节 《窦娥冤》	(16)
第三节 《救风尘》、《望江亭》	(33)
第四节 《单刀会》	(37)
第五节 关汉卿戏剧的艺术特色	(38)
第六节 关汉卿的地位和影响	(43)
第二章 王实甫及其《西厢记》	(43)
第一节 王实甫的生平和作品	(43)
第二节 从《莺莺传》到《西厢记》	(45)
第三节 《西厢记》的主题思想、戏剧冲突和 人物形象	(49)
第四节 《西厢记》的译	(59)
第五节 《西厢记》的景	(64)

第三章	元杂剧前期其他重要作家作品	(65)
第一节	白朴及其《墙头马上》、《梧桐雨》	(65)
第二节	马致远及其《汉宫秋》	(72)
第三节	杨显之及其《潇湘夜雨》	(75)
第四节	康进之的《李逵负荆》	(78)
第五节	石君宝的《秋胡戏妻》	(82)
第六节	纪君祥的《赵氏孤儿》	(84)
第四章	后期元杂剧和无名氏的杂剧	(89)
第一节	元杂剧的南移和衰微	(89)
第二节	郑光祖及其《倩女离魂》	(89)
第三节	宫天挺和秦简夫	(93)
第四节	无名氏的《陈州糴米》	(96)
第五章	宋元南戏	(98)
第一节	南戏的兴起	(98)
第二节	高明及其《琵琶记》	(101)
第三节	《拜月亭》及其他	(105)
第六章	元代散曲	(111)
第一节	散曲的兴起及其特色	(111)
第二节	散曲的主要作家和作品	(112)
第七章	元代诗文	(125)
第一节	刘因及前期作家	(125)
第二节	王冕及后期作家	(129)
小 结		(136)

明代文学

概 说	(141)
第一章 《三国演义》	(152)
第一节 《三国演义》的成书过程和作者	(153)
第二节 《三国演义》的题材和思想倾向	(157)
第三节 《三国演义》的诸葛亮和关羽形象	(172)
第四节 《三国演义》的战争描写和人物描写	(183)
第二章 《水浒传》	(194)
第一节 《水浒传》的成书过程和作者	(194)
第二节 《水浒传》的基本思想倾向	(197)
第三节 《水浒传》的招安结局和宋江形象	(223)
第四节 《水浒传》的现实主义和浪漫主义	(233)
第三章 《西游记》	(243)
第一节 《西游记》的成书过程和作者	(243)
第二节 《西游记》的孙悟空形象	(247)
第三节 《西游记》的神话描写和现实批判的结合	(261)
第四章 明代其他长篇小说	(270)
第一节 明中叶以后长篇小说创作的繁荣	(270)
第二节 《东周列国志》《杨家府演义》和《封神演义》	(280)
第三节 《金瓶梅》	(287)
第五章 明代拟话本	(289)

第一节	拟话本的发展概况	(289)
第二节	拟话本的思想艺术特色	(293)
第三节	拟话本代表作品简析	(310)
第六章	明代戏剧	(319)
第一节	明前期戏剧创作的低潮	(319)
第二节	明中叶以后戏剧创作的新局面	(324)
第三节	明中叶以后的杂剧	(329)
第四节	明中叶以后的传奇	(339)
第七章	汤显祖和他的《牡丹亭》	(360)
第一节	汤显祖的生平及其戏剧创作	(360)
第二节	《牡丹亭》的题材和主题	(369)
第三节	《牡丹亭》的杜丽娘形象	(376)
第四节	《牡丹亭》的创作特色	(386)
第八章	明代散曲和民歌	(389)
第一节	明代散曲	(389)
第二节	明代民歌	(401)
第九章	明代诗文	(404)
第一节	宋濂、刘基和高启	(404)
第二节	台阁体和茶陵诗派	(412)
第三节	前后七子	(416)
第四节	唐宋派	(423)
第五节	公安派和竟陵派	(429)
第六节	明末爱国诗文作家	(435)
小 结		(442)

前 言

中国古代文学课的教学已经进入元代文学。

元代文学的重点是戏曲，包括杂剧和南戏。对于古典戏曲，同学们可能比较生疏，许多重要的剧本也许还没有接触过。剧本中的曲词也不太好懂。因此，学习元代文学可能有一定的困难。估计到这种情况，我在讲解每一个剧本的时候，总是尽可能先把这个剧本的故事梗概介绍清楚，然后再进行分析评价，免得听起来摸不着头脑。另外，也尽可能多介绍一些有关戏曲的原始资料，为同学们今后深入地学习、研究中国古代戏曲指出门径。同时，对一些精彩的曲词，我将象讲诗词那样进行解释、分析，以帮助同学们理解欣赏。这样，元代文学对同学们来说虽然是生疏的，但不致于感到太困难，而且还会感到很有兴趣的。

元 代 文 学

概 说

公元一二三四年，成吉思汗的儿子窝阔台灭了金，占据了黄河流域。一二六〇年成吉思汗的孙子忽必烈自立为大汗。一二七一年忽必烈定国号为元，这就是元世祖。到一二七九年，也就是元世祖的至元十六年，又灭了南宋，统一了全国。从此，就结束了国内几个政权并立的局面，建立起一个疆域广大的帝国。到公元一三六八年，朱元璋领导的农民起义推翻了元朝的统治，建立了明朝。元代虽然是在公元一二七一年建立的，但是文学史上所讲的元代文学，实际上是把金朝灭亡以后、元朝建立以前的这段时间也包括在内了。

元代文学上接金代文学，可以追溯到公元一二三四年。从这一年算起，到公元一三六八年为止，元代文学的跨度实际上有一百三十多年的时间。

第一节 诗文的衰落与杂剧的兴盛

中国文学发展到元代有了一个显著的变化，这个变化简单地讲，就是诗歌、散文等封建社会的正统文学衰落了，而杂剧这种“俗文学”兴盛起来。

在元代，诗文作家固然不算很少，也有一部分反映社会现实的优秀作品。但总的说来，脱离现实、脱离人民、消极避世的倾向比较严重，艺术上也缺少创造性。其成就远远不能和唐宋相比。元代文学的精华不在正统文学方面，而在所谓“俗文学”方面，特别是杂剧方面。元代的杂剧和散曲，以前合称为“元曲”。“元曲”在中国文学史上，取得了和唐诗、宋词并称的崇高地位。此外，宋南渡以后在温州杂剧的基础上发展起来的南戏经过一度衰微，到元末也兴盛起来，产生了《琵琶记》、《拜月亭》等影响深远的作品。

元杂剧是在北方兴起的一种新的文艺形式。从金代末年到明代初年，出现了一大批杂剧作家和作品。杂剧作家的数量难以做出精确的考订，以下几个数字可供我们参考：元人钟嗣成《录鬼簿》记载的作家有一百五十二人，不过这仅仅是他所知道的“名誉昭然”的作家，而其中又包括散曲作家在内。元末明初人贾仲明的《录鬼簿续编》，又续录了元明之际杂剧作家七十一人。但其中有不少是明代人，元杂剧作家实际上不到此数。明初朱权《太和正音谱》录元代“群英”作家一百八十七人，“娼夫不入群英”作家四人，另外还有一些列了作品而漏了姓名的（如罗贯中等），三项合计将近二百人。元代杂剧作品的数量也相当可观。《录鬼簿》著录四百五十二本。《录鬼簿续编》著录一百五十六本，但其中有许多并非元人之作。今人傅惜华《元代杂剧全目》，汇录

了元、明、清及近代有关元杂剧的书目，著录元代姓名可考的杂剧家的作品五百本，元代无名氏杂剧五十本，共五百五十本。另有元、明之际无名氏作品一百八十七本。三项合计七百三十七本。但元明之际无名氏作品，绝大多数不能算是元人之作。所以实际上，元代的杂剧，数量大概将近六百本。保存到今天的有多少呢？明万历年间臧懋循（晋叔）《元曲选》，收入一百种（其中有少量是明初人的作品）。近几十年来，陆续发现了不少元杂剧的刻本和抄本，如元刊《古今杂剧三十种》，明刊《古名家杂剧》（明陈与郊辑），也是园旧藏明脉望馆抄校本《元明杂剧》（明赵琦美辑）等，其中有许多剧本不见于《元曲选》，隋树森汇为《元曲选外编》，共六十二种。《元曲选》和《元曲选外编》合计一百六十二种。这就是现存元杂剧的总数。

上面曾多次提到《录鬼簿》，这里，简单地把这部书介绍一下。《录鬼簿》是研究古典戏曲的宝贵资料。《录鬼簿》的作者钟嗣成是元代的戏曲家，可惜他所编的杂剧都已失传了。《录鬼簿》这部书共有二卷，记录了一百五十个戏曲、散曲作家的生平事迹和作品目录。为什么叫《录鬼簿》呢？钟嗣成在《录鬼簿》的序言里说：“人之生斯世也，但以已死者为鬼，而不知未死者亦鬼也。”所以，《录鬼簿》里不仅记载了已死的戏曲家，而且也记载了当时还活着的一些戏曲家。

钟嗣成《录鬼簿》将杂剧作家分为三类：“前辈已死名公才人”，“方今已亡名公才人”（包括相知者与不相知者）和“方今才人”（包括相知者与闻名而不相知者）。王国维《宋元戏曲史》据此将元杂剧作家分为三期，其实后两期可以合并。这样。元杂剧即可分成前后两期。《录鬼簿》

成书于一三三〇年（至顺元年），钟嗣成时年五十岁左右。他所说“前辈已死名公才人”，大约死于一三〇〇年（大德四年）左右。所以前期可以从金末算起，到元大德年间为止，将近一百年。后期可以从大德年间算起，到元末为止，约六十年。

前期是元杂剧的鼎盛时期。这时杂剧的中心在大都（今北京），著名作家有关汉卿、王实甫、白朴、马致远、杨显之、高文秀、康进之、石君宝、纪君祥等。

前期的作品揭露了社会的黑暗，反映了人民反抗压迫的斗争，热情地歌颂了人民的反抗精神。有的作品还洋溢着昂扬、乐观的战斗热情。现实主义是这个时期的主流，而少数优秀作品已达到了现实主义与积极浪漫主义相结合的高度。

后期杂剧的中心已移向杭州。杂剧作家有姓名可考的仅二十余人，其中有的作家的作品已经全部失传了，有作品流传下来的不过十余人，他们大多是南方人或北方籍而流寓南方的。重要作家有郑光祖、宫天挺、秦简夫等。他们的作品无论数量和质量都不能和前期相比了。

总的说来，元代杂剧的创作出现了空前繁荣的局面，它的丰硕成果，使它在中国文学史上占有光辉的地位。

① 元杂剧的兴盛是有其社会原因的。

首先，元代是一个民族矛盾和阶级矛盾相交织的充满激烈斗争的时代。蒙古灭金初期，除劫掠财货、牲畜外，还到处掳掠人口供做奴隶使用。汉族豪强地主很快就成为蒙古统治者的帮凶，人民陷入水深火热之中，元世祖统一中国后，又分全国人为四等：蒙古人、色目人、汉人、南人，在法律、政治、经济等各方面都规定了不同的待遇，以分化各族人民的团结，便于他们的统治。元代的吏治腐朽，贪官污吏、权豪势要和高利贷者横行霸道，出现了大量的冤案。有

一首无名氏的《醉太平》描写当时的社会说：“官法滥，刑法重，黎民怨。……贼作官，官作贼，混愚贤。”（见元陶宗仪《辍耕录》卷廿三）揭示了当时社会的弊病。以汉族劳动人民为主体的各族劳动人民，向以蒙古贵族为主的各族统治阶级展开了多种方式的斗争，人民的起义此起彼伏。这个充满了激烈斗争的时代，需要戏剧这种便于表现矛盾冲突的文艺形式，也为这种文艺形式提供了各种激动人心的素材。作家们面对社会的黑暗，为人民的反抗斗争所激励，于是运用戏剧的形式去揭示人间的不平，歌颂人民的斗争，这是造成元代戏剧繁荣局面的一个重要原因。

其次，元代城市的繁荣为元杂剧的发展准备了条件。有了人口比较集中的城市，戏剧才有可能找到众多的观众而繁荣起来，据记载，元代的城市是相当繁荣的。元朝统治者重视和优待工匠，在一些大都市里集中了大量工匠，建立了各种作坊，让他们制造各种手工业产品，以满足自己生活享受的需要。海运和漕运的沟通，中西交通的扩大，也促进了城市手工业、商业和国际贸易的发展。《马可·波罗游记》记载当时大都（今北京）的情况，说它的周围“约有城市二百，位置远近不等。每城皆有商人来此买卖货物，盖此城为商业繁荣之城也。”又说：“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。……百物输入之众，有如川流之不息。仅丝一项，每日入城者计有千车。”又说：“营业之妓女，媚好者达两万人。每日商旅及外侨来者，难以数计，故均应接不暇。至所有珍宝之数，更非世界上任何城市可比。”随着城市的繁荣，市民人数的扩大，适应市民需要的文化娱乐活动自然会兴盛起来。而也只有在繁荣的城市里，才可能出现众多的集中的观众，演员们也才有机会互相竞赛互相切磋，

这样就促进了杂剧的发展。

第三，元代统治者轻视文人，当时有所谓“九儒十丐”的说法，在十个等级的人中，读书人属于第九等。唐宋时期文人可以通过科举考试取得官职，可是元代科举考试停止了八十年之久，文人最重要的一个进身之阶被堵塞了。当时除少数依附于统治者和官僚的文人外，大多数文人沦落于社会的下层，和人民群众发生了密切的关系。一部分文人和民间艺人结合，组成书会，从事杂剧的创作。这批人熟悉人民的生活和语言，了解社会的黑暗和政治的腐败，在学习民间文艺的过程中，提高了自己的创作才能，写出大量优秀的剧本，推动了杂剧艺术的繁荣。

以上从三个方面讲了元代杂剧繁荣发展的社会原因。当然，元代戏曲的繁荣，也是文学本身长期发展的结果。关于这一点，我将在下一节结合中国戏曲的形成加以说明。

第二节 中国戏曲的形成和元杂剧的体制

中国的戏曲具有独特的民族形式。它把歌曲、舞蹈、宾白、杂技、以及动作表演有机地结合起来，表现一个完整的故事情节。中国戏曲的起源可以追溯到远古时代的原始歌舞和祭祀。不过那只是一种戏曲的因素，不能当作真正的戏曲看待。此后，又有各种戏曲因素陆续加入到中国戏曲的孕育过程中来。春秋、战国之际专门以滑稽娱人的俳优，汉以竞技为主的角抵（即百戏），唐代流行的参军戏，以及自汉代以来流行过的各种歌舞、乐曲，都为戏曲的形成作了必要的准备。

经过漫长的孕育，到宋代，杂剧这种形式便发展起来。金代又出现了院本。宋杂剧和金院本是中国戏剧的雏形。

“杂剧”这个名称，约始见于晚唐时期李德裕的文章《论故循州司马杜元颖第二状》。其中提到“杂剧丈夫两人”。所谓“杂剧丈夫”，就是扮演杂剧的男演员。不过唐代的杂剧可能是指杂戏，参军戏也包括在内。这和真正的戏剧还有很大的距离。到宋代，杂剧进一步发展，为了说明宋代杂剧的状况，我要引用几条当时的材料。首先要提到的是《都城纪胜》。这部书的作者题为灌园耐得翁。

“园”字有的版本写作“圃”字。“灌园耐得翁”是南宋人。《都城纪胜》记述的对象是当时的行在临安，也就是现在的杭州。《都城纪胜》这部书对临安的市井、酒肆、茶坊、瓦舍等处的繁荣情况作了描述。这部书是研究宋代城市 and 市民生活的重要史料。其中有一段题为《瓦舍众伎》，是讲瓦舍中各种伎艺的，是研究戏曲史的重要资料。《瓦舍众伎》里这样说：“散乐、传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”从这段话里，我们可以知道杂剧在各种部（色如大鼓部、琵琶色等等）里已经占据了主要的地位。另外，南宋末年有一个叫吴自牧的，他写过一本书，书名是《梦粱录》，取黄粱梦的意思。叙述南宋时代临安的情况，其中有一节叫《妓乐》。这一节对杂剧的扮演有这样的记载：“杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’。次做正杂剧，通名两段。……又有杂扮，……即杂剧之后散段也。”这里所说的“艳段”，就类似话本里的“入话”。艳段以后的正杂剧包括两段，是演出故事的。正杂剧以后又有杂扮，杂扮多半是调笑滑稽的演出。从《梦粱录》的这段记载，可以看出宋杂剧的角色和结构。还有一条材料，见于南宋孟元老《东京梦华录》。这部书的内容，是追述北宋的都城汴梁的情况。其中《中元节》一段有这样的记载：

“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”由此可以想见宋杂剧盛行的情况。

所谓“院本”，是行院演剧所用的脚本。行院指演出院本的艺人或他们的居处。元陶宗仪《辍耕录》说：“院本、杂剧，其实一也。”这个论断是不错的。这部书中记有一份《院本名目》，共六百九十种。如果把这份《院本名目》和南宋周密《武林旧事》中所记《官本杂剧段数》相对照，可以发现金院本和宋杂剧有若干剧目相同。院本的演出用五人，也和宋杂剧一样。大概宋室南迁的时候，主要的杂剧演员南下到了临安。另一部分留在北方，入金后逐渐形成北方的杂剧即金院本。

但是，仅仅有宋杂剧和金院本仍然不能形成完备的戏曲形式。中国戏曲还需要吸收说唱文艺才能达到成熟的地步。宋金时代，在民间流行着一种说唱文艺的形式，叫诸宫调。它以唱辞为主，间以说白，用琵琶等乐器伴奏，说唱一个较长的完整的故事。唱辞方面，将属于同一宫调（类似西洋乐曲中的C调、D调等）的若干曲子联成短套，再把不同宫调的若干短套联结成篇。宋代的诸宫调，现在只知道一部叫《双浙苏卿诸宫调》，也已佚失。金代则有董解元的《西厢记诸宫调》，无名氏的《刘知远诸宫调》残本。《西厢记诸宫调》用了三宫十一调叙述崔莺莺和张生的恋爱故事，思想价值和艺术价值都相当高。诸宫调只是由一个演员以第三者的身份说唱故事，而不是由许多演员各自扮演故事中的人物，所以还不是真正的戏剧，但这种说唱的形式及其故事性，却被采入戏曲之中，成为它的重要特点。

到了元代，艺人们将宋杂剧、金院本和宋金诸宫调融合在一起，终于创造了元杂剧这种成熟的戏曲形式。

0元杂剧剧本的体制，简单地说就是四折一楔子。

先说折。元杂剧一般分为四折，个别的有五折（如《赵氏孤儿》）或六折（如《秋千记》）。一折大致相当于现在所谓的一幕。一折又可分为几场。折是故事情节发展的大段落，场是故事情节发展的小段落。分场的标准是演员全都退入后台，出现空场。例如《救风尘》第四折分三场，第一场以周舍、店小二追赶赵盼儿“同下”结束。第二场以周舍拉着赵盼儿、宋引章去打官司“同下”结束。第三场以郑州知府断案结束。元杂剧的这种形式，可以自由地变换地点和时间，不受舞台的限制。既为演员虚拟化的表演提供了自由的天地，也给观众提供了想象的余地。折不仅是故事情节的段落，也是音乐组织的单元。或者说主要是音乐组织的单元。元杂剧每一折用一套曲子，这些曲子可多可少，但都属于同一宫调。在第一支曲子上标出宫调的名称，最后一支曲子一般要用“煞”或“尾”，作为这一套乐曲的结尾。如《窦娥冤》第一折用仙吕宫，曲子的次序是：点绛唇、混江龙、油葫芦、天下乐、一半儿、后庭花、青哥儿、寄生草、赚煞。四折所用宫调不同，一般的习惯是：第一折用仙吕宫，第二折多用正宫或南吕宫，第三折多用中吕宫，第四折多用双调。一本元杂剧就相当有一个诸宫调。

再说楔子。楔子本来是插在木器的榫子缝里的木片，它的作用是使接榫的地方不活动。元杂剧借用这个名称，指四折以外所增加的短小的独立段落。一般放在第一折的前面，作为剧情的开端。也有放在折与折之间的，类似过场戏。一般每本杂剧只用一个楔子，少数剧本用两个楔子，也有不用的。楔子短小精悍，不用套曲，只用一支或两支单曲。

四折一楔子，是就剧本的结构而言。那么剧本的内容是由哪几个部分组成的呢？主要是三部分：

一、曲词。曲词的主要作用是抒情，也可以起到渲染场景、贯穿情节的作用。元杂剧四折的曲词，一般说来是由一个主要演员歌唱。曲词有严格的格律，同一折的各支曲子押同一韵。曲词是元杂剧的主体。

二、宾白。宾白就是剧中人物的说白。元杂剧以唱为主，以说为辅，所以把说的部分叫宾白。宾白有散语、有韵语。韵语可以是诗词，也可以是顺口溜。例如《李逵负荆》中宋江上场诗云：“涧水潺潺绕寨门，野花斜插渗青巾。杏黄旗上七个字，替天行道救生民”《窦娥冤》中赛卢医上场诗云：“行医有斟酌，上药依本草。死的医不活，活的医死了。”《望江亭》第三折白士中下场诗云：“眼观旌节旗，再听好消息。”宾白又可以分为对白、独白、旁白（剧本写作“背云”）、带白（剧本写作“带云”，唱辞中插入的说白）等等。宾白在元杂剧中有重要的作用，故事情节主要是靠宾白交代出来。曲词抒情，宾白叙事，两相配合，相得益彰。另外，宾白还起着逗笑的作用，既可以调节气氛，也可以进行讽刺。所以宾白是剧中有机的不可缺少的组成部分。元杂剧的宾白主要是运用当时北方的口语写成的。优秀的剧作往往都有生动的宾白，短短的几句就能表现人物的个性。

三、科。科包括演员主要的动作、表情和舞台效果。例如：“做悲科”，“做战科”，“舞科”，“雁叫科”等。

顺便说一下题目正名，它是两句或四句对子，为剧情作提要，同时也确定了剧本的名称。如《李逵负荆》，“题目：杏花庄王林告状。正名：梁山泊李逵负荆。”

下面再讲讲元杂剧的脚色。元杂剧的脚色大致可分为末、旦、净、杂四类。末是男角，约相当于京剧里的“生”。男主角叫“正末”此外还有“副末”、“小末”等。旦是女

角，女主角叫“正旦”，此外还有“副旦”、“外旦”等。净扮演刚强、凶恶或滑稽的人物，有男有女。杂包括“孤”（官员）、“孛老”（老头儿）、“卜儿”（老妇）、“侠儿”（小孩子）、“细酸”（书生、穷秀才）等，是以上三类以外的杂角。元杂剧四折是由一个演员唱到底的。“正末”和“正旦”是元杂剧里两种主唱的角色，“正本”主唱的剧本“末本”，“正旦”主唱的剧本叫“旦本”。

最后再讲讲元杂剧演出的情况。

元杂剧的演出有专门的场所，在城市里是勾栏，在农村或小城镇是庙会。

所谓勾栏，也就是当时的剧场。元代有一位散曲家杜善夫写过一首散曲《庄稼不识勾栏》从其中的描写可以看出：勾栏有门，门口贴有“纸榜”（也叫招子），类似今天的海报或广告牌。入门要收钱。观众三面环坐，把舞台围在中央。舞台已经有了前台和后台的分别，前后台用一道幕幔隔开。幕幔的两头可以掀起的地方就是上场门和下场门，叫“鬼门”。演出就在幕幔前边的空舞台上进行，没有布景。剧中的景物主要靠演员的虚拟表演，或者借着富有表现力的台词让观众自己去想象。

农村或小城镇的演出活动，并不是常年进行，只是在迎神赛社时有季节性的演出。演出时可以利用庙会或临时构筑棚台，也是很热闹的。现在山西洪洞、万荣、临汾等县的农村里还保留着一些元代建筑的戏台的遗址。

元杂剧的唱法，基本上是一人主唱，由一个角色主唱全剧，其他角色只唱楔子或是说白。例如《窦娥冤》就是由正旦扮演窦娥，一个人唱四折。冲末扮演窦天章，只唱楔子。其他角色只说不唱。