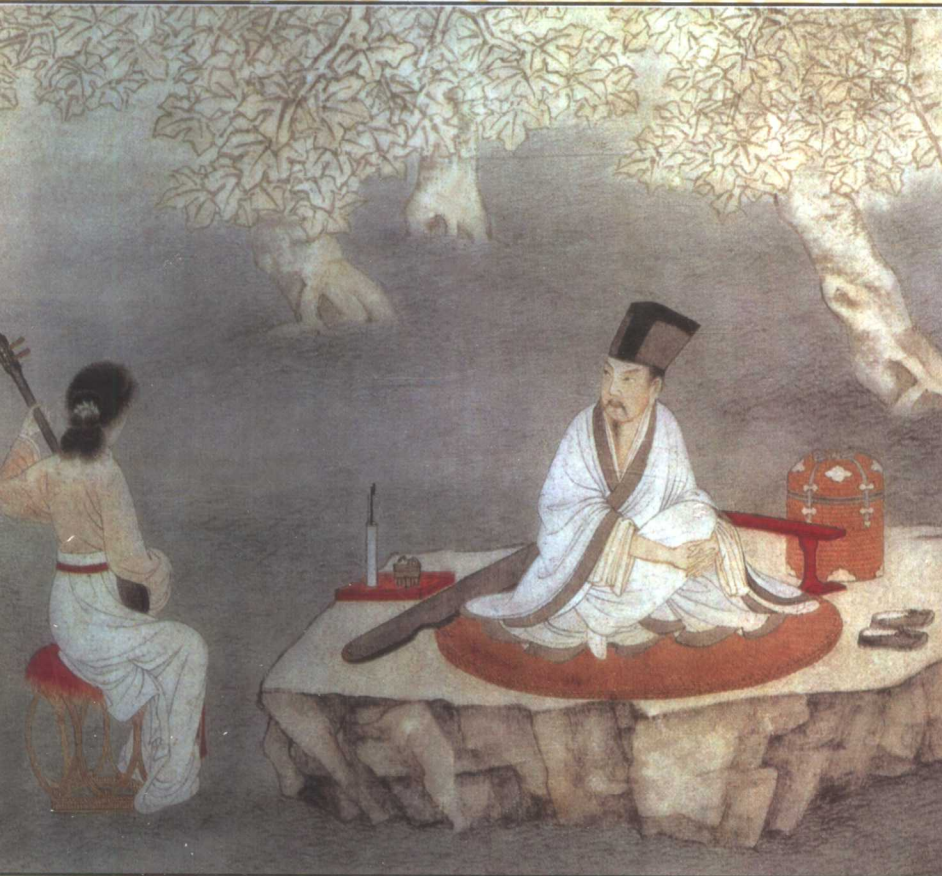


明清傳奇鑑賞辭典

上册



上海辞书出版社

蒋星煜 齐森华 赵山林 主编

明清傳奇鑑賞辭典

上冊

上海辭書出版社
文學鑑賞辭典編纂中心 編

趙樸初題



上海辭書出版社



《牡丹亭·游园惊梦》



《长生殿·定情赐盒》

苏州况公祠戏台





《纳书楹曲谱》原刻本



《浣纱记》精钞本

出版说明

中国文学史上的传奇，主要是指两种文学样式，唐宋传奇是文言小说，明清传奇则是戏曲剧作。传奇的雏形是南戏，也称戏文，产生于宋元时期，元末问世的《琵琶记》是南戏最有成就的作品。至明代传奇定型，主要用南曲演唱且演唱不受角色限制，并突破了元杂剧四折一楔子固定结构，可以有较长的篇幅铺展剧情，音乐声腔则由弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔四大声腔并盛而定为以改良后的昆腔为主。五百多年来，明清传奇作者如林，作品如海，产生了诸如《浣纱记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》那样的不朽之作，许多作品今日仍以全本或折子的形式上演于舞台，一般文学史上也常以明清传奇与元杂剧并称双璧。有鉴于此，本社特邀蒋星煜、齐森华、赵山林三先生任主编，编纂这部《明清传奇鉴赏辞典》，以与此前出版的兼收元杂剧与散曲的《元曲鉴赏辞典》衔接配套。

本书选目主要由主编负责，考虑到历史传承，兼收了若干明代之前的南戏作品。本书的撰稿人多是对中国古典戏曲有研究心得的专家学者，所撰鉴赏文章充分反映了当代明清传奇的研究成果，文笔也优美精到，有助于古典文学爱好者、传统戏曲爱好者一窥明清传奇佳作的堂奥，对专业研究、教学人员也足资参考。

凡 例

一、本书收录传奇剧作 168 种 281 出(折),考虑到历史传承,除明清作品外,酌收个别今存的明代以前南戏。

二、本书正文曲家、曲目的排序大致从庄一拂《古典戏曲存目汇考》,又据今人的研究成果略加调整。

三、本书所收传奇,以《六十种曲》,《暖红室汇刻传奇》,《奢摩他室曲丛》,《古本戏曲丛刊》初集、二集、三集、五集,《古代戏曲丛书》(上海古籍出版社),《明清传奇选刊》(中华书局)等丛书,《缀白裘》等戏曲选本,以及有关的单行刊本、点校排印本为底本。

四、本书原则上一出(折)传奇配一篇鉴赏文章,为便于解说,有时或两出(折)合在一起鉴赏。

五、本书使用简体字,在使用简体字可能产生歧义时,酌用繁体字、异体字。

六、本书所收各出(折)传奇,僻字典故都有注释,置于原剧之下,以便读者。

七、本书附录有:戏曲家小传、读曲常识(南戏、传奇部分)、明清传奇编年、明清传奇书目、明清南曲曲谱简编、明末书林戏曲选本九种折子戏表、清乾隆以来戏曲选本五种折子戏表。

序

蒋星煜

一部中国戏曲史，各有各的写法，但是学者们基本上都认为中国戏曲发展到了元代，在体制上已显得相当完整，作为综合艺术，其形式也较以前更为丰富多彩。王国维是奠定戏曲研究的学术地位的大师，有关论述详见他的《宋元戏曲史》。

当然，宋代已有南戏，南戏的本子《张协状元》被辑入《永乐大典戏文三种》而保存了下来，另外两种《宦门子弟错立身》与《小孙屠》则是元代的本子。其他宋元南戏的本子颇多单出，散见于各种选辑本，完整的比较少见。

在古典戏曲领域中，我们今天所能见到的明清传奇浩如烟海，其数量远远超过元杂剧，至于明清两代的杂剧不仅在数量上远不及传奇，就质量而言，佳作亦较少。

有鉴于此，我们遂接受上海辞书出版社的邀请，继《元曲鉴赏辞典》之后，再编纂《明清传奇鉴赏辞典》。明清两代的诗、词、散文、小说均已有了鉴赏辞典出版，《明清传奇鉴赏辞典》的编写出版，正好填补了古典文学鉴赏辞典系列明清文学的空白点。

一

一代有一代之文学。焦循、王国维等均主此说，我们对之也具有共识。明清两代，古典文学最丰硕的成果乃是小说与传奇，而不是诗词或散文。小说溯源于说话人（或说书人）的脚本，原是茶楼酒肆的口头文学。传奇是舞台上戏曲表演的脚本，也是一种口头

文学。在这一方面,两者有其共同之处。

在这里,需要特别强调的一点是绝对不能把口头文学和文本对立起来,一开始口头文学也有可能真的仅仅停留在口头,但是随着教习、传承工作的展开,不可避免地出现记录口头文学的文本。口头文学的繁荣也必然会促使表演的丰富和发展,则记录的文本也必然同步地丰富和发展。从《三国志评话》到《三国演义》章回小说是一个例子,从元人杂剧《窦娥冤》到明人传奇《金锁记》也是一个例子。如果因为有了文本,便否定作品不是口头文学,那是站不住脚的。

应该承认有许多文人是为了提供舞台表演的脚本而自行创作的,搬上舞台,乃成了口头文学。以汤显祖为例,他在创作传奇的过程中,从未忘记艺术实践,不仅和当时的著名表演艺术家相互探讨,而且亲自在自己的家庭戏班中排练,通过种种途径,不断提高这些传奇作品的水平,使之更适合于舞台。

明清两代的笔记、诗词、书信大量保存了传奇演出的记载、记录,周晖《金陵琐事》、何良俊《四友斋丛说》、潘之恒《亘史》、潘允端《玉华堂日记》、张岱《陶庵梦忆》、焦循《剧说》诸书都是十分可靠的实录。清代的金德瑛写有《观剧诗》,堪称观剧诗的代表作。

然而这些文字绝对不可能将明清传奇的演出全部记录了下来,这些书的作者只是限于他本人的所见所闻,挂一漏万,在所难免。明代前期丘濬《五伦全备记》一直被认为是思想陈腐、文字古奥的案头之曲,最近却发现了韩国学者对《五伦全备记》曾作深入的研究,而且证实朝鲜古代一度广泛流行《五伦全备记》,还有人则认为《五伦全备记》原作可能不出于丘濬之手,丘濬仅是加工改编者。稍后于《五伦全备记》,邵璨所作《香囊记》,更被许多研究者视为典型的案头之曲,殊不知《八能奏锦》收了《琼林赴宴》,《玉谷新簧》收了《舍生待友》,《尧天乐》收了《忆子平胡》,这三部明末戏曲选集各自收了《香囊记》的三个单出,足见在舞台上还是相当流行

的。根据明末朱英所作传奇《倒鸳鸯》，当时上海还出现过以演出《香囊记》而称著的戏班，即名为香囊班。

我的意思是说《曲品》、《新传奇品》、《曲录》诸书所列的传奇作品，即使有的到目前为止，我们暂时还未发现演出的记载，也不必急于认为一定就是案头之曲。真实的案头之曲当然也是有的，因为古代的戏曲始终没有在古典文学中占有与诗文并起并坐的地位，比较保守的人则视之为雕虫小技。明初皇室成员朱权、朱有燬也参加了戏曲创作之行列，不能说对社会的轻视戏曲创作没有起到任何抑制作用，但作用微乎其微。因此有的作者刊印时不愿用真实姓名，有的人写成之后，又有了其他顾虑，一直没有刊印或排练，这种作品的确成了案头之曲，原因并不一定是作品不能上演。真正不能上演的作品只是极少数。

二

过去有较长一个时期，认为元人杂剧的作者大都生平事迹不显赫，社会地位不高，有的甚至是在勾栏中打杂的，与倡优为伍，所以对社会下层的生活比较熟悉，并能为社会下层的群体诉说其痛苦，这有一定的道理。长久不举行科举考试，汉族的知识分子多仕进无门，常是满腹牢骚，有的就用杂剧的形式发泄这种不满情绪，这种情况也是存在的。但是，问题不能简单化，更不能走向极端。试以《窦娥冤》为例，过分抬高其思想性也与事实相悖。窦娥的阴魂不散，一直没有申诉的机会。等到她的父亲窦天章来做县令了，她才告父亲申诉，于是冤情大白。戏中并不是人民群众起来平反冤案的。我所以提出这个问题，并不想否定元杂剧的思想性，而是反对有人根据明清传奇的作者社会地位比元代高出许多这一点，就认为明清传奇基本上是为封建统治阶级服务。我认为这是缺乏具体分析的偏颇之论，实不足取。

我们前面谈到朱权、朱有燬都是皇室成员，在靖难战役之初，

朱权的势力、地位仅稍逊于朱棣，可谓一人之下，万人之上。后来，朱棣即位，改元永乐，朱权俯首称臣，在朱棣的猜忌、监视之下苟安，他的许多著作有的只能“淡泊明志”，有的也会曲折地流露其内心的痛苦。当然他是杂剧的作者，未写传奇，但此例也能说明某些问题。

明清传奇作者做高官的不少，《五伦全备记》、《投笔记》的作者丘濬，做到内阁大学士，相当于宰相。又如《鸣凤记》，一说王世贞所作，一说王世贞门客所作。王世贞何许人也？他是明代嘉靖、隆庆时的文坛领袖，官至南刑部尚书。他的父亲王忬为奸相严嵩陷害而死。《鸣凤记》对严嵩奸恶的揭露入木三分，对其迫害谏臣杨继盛的全过程都有历历如绘的描写。如果王世贞不是统治阶级中的一员，他根本不可能掌握如此众多而翔实的史料。《鸣凤记》所写事件，十之八九是他的亲身经历或见闻，绝非三家村塾师所能措手。

明代影响最大的传奇作者是汤显祖，会试中式后，供职南都太常寺，论级别是中级官员，得罪了申时行他们才降为徐闻典史、遂昌知县等基层官员。他的《牡丹亭》却对封建礼教作出了巨大的冲击，提出了“梦中之情，何必非真”的观点。当时思想界展开了“情”与“理”的广泛的辩论，汤显祖没有直接参与，但他的《牡丹亭》等剧作在舞台上用艺术形象影响着观众、读者及专业或业余的戏曲创作、演出人员，比讲学等形式所起的作用更大。《牡丹亭》中杜丽娘的老师取名陈最良，有人认为影射了陈继儒，这是肤浅的看法。“陈最良”其实概括了一切顽固、偏执、腐朽的人物，所以此人与杜宝同为汤显祖批判、讽刺的主要对象。

除了《牡丹亭》之外，汤显祖的《邯郸记》、《南柯记》、《紫钗记》也都有积极鲜明的主题、美丽的文采，受到不同阶级、不同层次的人们的欢迎。

汤显祖的剧作也许夹杂些许“浮生若梦”的消极因素，这是时

代的局限性,未可厚非。实际上由于折子戏出现于舞台的多于整本演出,优选的结果当然都是《游园》、《惊梦》、《花根》、《瑶台》、《折柳》、《阳关》等精华了。

再如孔尚任,在清康熙初捐资为国子监生,后遇康熙帝祭孔,他这位孔子嫡传六十四代孙在御前讲经称旨,使龙颜大悦,擢为国子监博士,后官至户部员外郎。但他后来又写了“以女儿之情,写兴亡之感”的《桃花扇》。在逻辑上,似乎不大说得通,但事实确是如此,这是客观存在的历史,任何人也无法改变。

还有一些人,在历史上是宵小恶人,如阮大铖,原是阉党,后来在南明弘光朝,又与马士英狼狈为奸,迫害复社人士,很快断送了小朝廷的前途。但他作《春灯谜》、《燕子笺》诸剧时,劣迹尚未大显,其作品富于喜剧氛围,在风格上、手法上不无可取之处。

至于李渔,曾被讥为“理论的巨人,创作的矮子”,又有人指责他奔走权贵之门,而且他的家班中的女优事实上又往往是他的侍妾。总之,无论对他的为人,还是对他的作品评价都偏低。但他在编剧方面颇多长处,尤其《风筝误》多年上演不衰,我们视而不见,岂非自欺欺人。

我们认为对待一部剧作,当然可以联系作者的生平进行评价、分析、研究、欣赏,但如何联系却不能简单化,不能根据作者的社会地位分优劣,定取舍。最主要的是看作品本身,作者的生平事迹应该注意,但决不能取代作品。

三

我们现在所研究、分析、欣赏的是明清传奇的文本,而不是录音或曲谱,这些文本之所以产生并流传下来,一个重要原因是应用于舞台演出。由于传唱不衰,因此保存了充沛的生命力。

在明代,流行着各种戏曲声腔,昆山腔声势最浩大,一般认为梁辰鱼创作、魏良辅定谱的《浣纱记》是当时昆山腔的范本。昆山

是苏州府的一个县,苏州又是生活水平最高而且最讲究休闲娱乐的地区,演出频繁,因此也是传奇作者最集中的地区。清初甚至出现了一个庞大的昆山腔文本的创作群体,包括李玉、朱罐、朱佐朝、叶时章、丘园等等一大批人。

除昆山腔之外,还有海盐腔,传说溯源于南宋。明代巨奸严嵩之子严东楼所宠爱的优伶金凤就是演唱海盐腔的艺人。

见于祝允明、汤显祖、王骥德诸人记载的声腔还有余姚腔、弋阳腔、青阳腔、宜黄腔、乐平腔、徽州腔、太平腔等等。见于书林刊本的称谓尤为纷纭,有时调青昆、徽池雅调等等。究竟是声腔类别?抑或广告用语?迄无定论。前些年,戏曲界曾展开论争,研讨汤显祖的传奇是否是为宜黄腔班社而编写的,也难以获得一致的意见。

我们认为戏曲声腔的形成,主要由于古代交通十分不便,由于深山大泽的阻隔,各地方言不同,民歌民谣民间器乐也都不同,演出传奇时曲调与音色当然会呈现各自的特色。

明清传奇创作的繁荣和各地戏曲声腔的蓬勃发展互为因果,互相推动;戏曲演出不能离开传奇的文本,有人片面强调口头文学而一笔抹煞文本,那是钻进了牛角尖。但是有一个现象确实存在,那就是一个文本在演出过程中,由于演员水准不同等关系,脚色的比重往往会起变化。唱词与说白也会有所增减。不同声腔、不同班社,演出同一文本时,往往产生极大的差异。一般的变化往往是唱词少了几支曲子,而说白则任意临场发挥,增加了许多。

对于改编本,更应慎重对待。除非原作已散失,否则在欣赏、研究时当以原本为准。试以《牡丹亭》为例,冯梦龙的《风流梦》、沈璟的《同梦记》以及吕玉绳、臧晋叔、徐日曦的改本都是无法取代汤显祖原作的。在这个问题上,西方剧坛早为我们提供了借鉴。莎士比亚剧作,几乎时时刻刻都有忠实于原作或自为诠释的演出本,但作为经典的《莎士比亚全集》决不受此影响,一直按照经学者审

订的标准文本出版。

四

蒙古贵族建立的元代的衰亡与元杂剧的衰落并无必然的关系，一本四折、一人主唱的元杂剧固然是中国戏剧趋向成熟、完整的标志，但是其局限性也日渐暴露。因为这种形式无法表现比较复杂的情节，更难以跨越比较漫长的时空过程。要同时处理分量相同的两个主角，充分展开剧情，决不可能。影响最深远最广泛的元杂剧《西厢记》，事实上已经突破了这种体例，篇幅达五本之多，某几折是两人对唱，有的折子是张生、莺莺、红娘三人轮唱的，就体例来说，是接近南戏、传奇的。

元杂剧的折子至今还能在舞台演唱的，主要是《刀会》和《斩娥》。《刀会》由关羽一人主唱，《斩娥》由窦娥一人主唱，都是主宰舞台的绝对的主角，所以人们在欣赏时没有感觉到这种局限性的存在。其他单折就绝少流行了。而《刀会》、《斩娥》等单折也不是直接流传下来的，它们是靠被传奇吸收成为其中一出，而间接地流传至今的。

传奇的篇幅从二十余出到四五十出不等，明代张岱《陶庵梦忆》曾有几种传奇全本演出的记载，而明清两代民间迎神赛会时演出的目连戏，往往两昼夜或一昼夜演完，尽管所演脚本不一定相同。最简短的全本也要从夕阳西下演到旭日东升，我在儿童时代（1930年前后），曾看过故乡溧阳的这种所谓“两头红”的演出，是在一年一度的“牛场”（民间自发形成的大规模的耕牛交易年会）上看的。

明清传奇在戏曲文学发展史上起了非常关键的承前启后的作用，周贻白先生在三卷本《中国戏曲史》的下卷附了一张表格（亦见于《中国戏剧史长编》），就同一题材同一故事的元杂剧、明清传奇杂剧、皮黄剧分门别类把剧目排列了一下，很能说明问题。现在试

举我所熟悉的几个剧目,也许更有说服力。

《古城记》是颇为知名的传奇,最早是为昆腔所作(演)还是为弋阳腔所作(演),尚难断言。与元杂剧《关云长千里独行》有些关系,这一点很难排除。但是,京剧的《灞桥挑袍》、《过五关斩六将》、《古城会》都渊源于《古城记》,则无可怀疑。

再如汉剧有《织黄绫》,婺剧有《槐荫树》,黄梅戏有《天仙配》,其他剧种也有写董永与七仙女的爱情的剧目,与顾觉宇的传奇《织锦记》有直接或间接的关系也是可以肯定的。

明清传奇对现代戏剧的影响决不仅仅在戏曲领域,更影响到话剧,欧阳予倩的《桃花扇》尽可能忠实于孔尚任原作,但由于他当时所处的时代,特别强调了民族气节。周贻白为中国旅行剧团所编《李香君》,实际上也是改编的《桃花扇》。

现在再来谈一谈折子戏的问题。传奇既然可以长达四、五十出之多,当然不可能每出都情节紧凑,矛盾冲突也不可能随时随地都充分展开,某几出仅仅作些交代,某几出则是过场,甚至还有些可有可无的插曲。至于演出,也只有在特定场合化一昼夜以上的时间演出全本。无论在宫廷、在豪门、在民间,一般都是选择几部传奇中的若干比较精彩的单出,组成一场演出。这一事实,从明清两代人的笔记、日记、书信、诗词中都可以找到证明。甚至时令佳节演哪些剧目,寿宴婚礼演哪些剧目,也都沿习成为风俗了。至于专门为欣赏表演艺术而组织的演出,绝大部分都有其主题,文采都不乏可取之处,否则表演艺术也难以充分发挥的。

我曾将明末弋阳腔、青阳腔等声腔所演唱的传奇中的单出列成一表,发现《大明春》、《玉谷新簧》、《八能奏锦》等九种选集所选《玉簪记》、《琵琶记》、《金印记》诸剧之单出颇多雷同。举例言之,选《姑阻》者五种,选《秋江》者亦有五种,《琵琶记》选《描容》者四种。《金印记》选《拜月》者五种,选《卖钗》者三种。这很值得注意、研究。

郑振铎先生也曾将《纳书楹曲谱》、《缀白裘》、《审音鉴古录》、《六也曲谱》、《集成曲谱》所选传奇出目列表，从中可以看出清代乾隆、嘉庆以来传奇单出的流行情况，十分有趣的是选《桃花扇》者仅三种，都是《访翠》、《眠香》和《却奁》。由此可见《桃花扇》原著因是“以女儿之情写兴亡之感”，在清廷统治之下，人们不得不有所顾忌，都不愿冒政治风险，就单独选演写儿女之情的几出戏了。

这两份表格，对我们有一定的参考作用，使我们知道这些单出基本上应该是全剧的精华，我们在议定选入本书的明清传奇的单出时，在一定程度上参考了这两份表格。当然，所选传奇的文本，我们基本上还是取用原作的单行本，在前面已说过，演出本往往任意删掉唱词而增加说白，而且各不相同，容易顾此失彼。尊重原作是最妥当的，也是唯一的办法。

五

明清传奇，是一个中国戏曲史论中被经常引用的名词。但明清两代的戏曲理论似未受到学术界的重视，数量和质量两方面均无法与论述唐诗宋词的著作相比较，研究者似亦缺少交流与沟通，所见所闻，不免都带有一定的局限性。在这种情况下，各人笔下的“传奇”，名词虽相同，其内涵却往往有些出入。

吴新雷先生《论宋元南戏与明清传奇的界说》是对明清传奇的来龙去脉及其流变讲得最清楚的一篇论文，对这一问题作了细密的梳理，基本上把前人的论点全都作了系统性的归纳。他指出事实上存在着两种不同的理解：“我认为明清传奇的狭义概念是指从《浣纱记》开始的昆曲剧本，广义概念则指明代开国以后包括明清两代南曲系统各种声腔的长篇剧本（但不包括元本南戏）。”他的归纳比较客观，应该说是实事求是的。

吴新雷此文问世在1992年，到了1997年，齐森华等主编的《中国曲学大辞典》出版，其中有“传奇”词目，撰稿者也花了艰巨的