

個爲歎
生麗娘

中国戏曲故事选

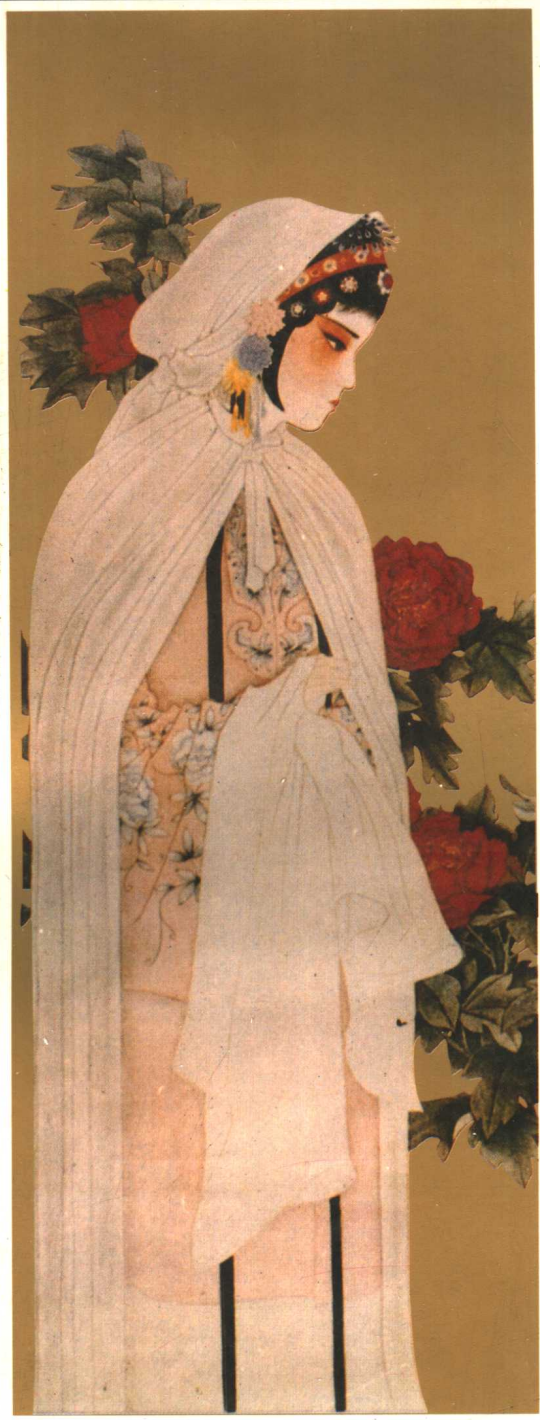
凌昕

管仲實實室
感受青生折柳

竟爲惜恨真寶 equal 梅花道

寫夜隨且曉來望斷線絲今春開情似去年

征胡兵女孩兒只



今春聞半拈花前夜問緒窗銀指如何逗工夫一線多更書長圓不過琴書倒落使我中年孤瘦法

時節猶死洞裡洞磨陀女兒家莊板佳長長新韻對河懸不寫思思也老且斯撫着有甚不著科紋

粧閣畔高屏間 伏侍千金小如了環一位春齊請過苗兒師父不許老鼠放光使棒毛詩感動小

如吉日時良拖帶春香選個後花園裡遊芳誰似小如儘恰遇着夫人問當絮了小姐一會要與春

中国戏曲故事选

凌昕



书 名 中国戏曲故事选
编 著 者 凌 昕
责任编辑 王远鸿
出版发行 江苏人民出版社
地 址 南京中央路 165 号
邮政编码 210009
经 销 江苏省新华书店
印 刷 者 南京五四印刷厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 23 插页 2
印 数 1—7130 册
字 数 560 千字
版 次 1996 年 7 月第 1 版第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7—214—01701—6/G·451
定 价 (软精)26.00 元
(江苏人民版图书凡印装错误可向承印厂调换)

前 言

中国传统戏剧，与希腊的悲剧和喜剧、印度的梵剧，都是世界上历史悠久、成就辉煌的戏剧文化。中国的传统戏剧，自近代开始，习惯于称它为戏曲，这是由于它运用曲子作为剧本文词之故。

中国戏曲的历史悠久，关于它的起源，历来有不同说法，如有的学者认为起源于古代巫覡以歌舞娱乐鬼神（王国维）；有的学者又认为起源于春秋时代的优孟（任二北）；有的学者说起源于宋代的傀儡戏、影戏（孙楷第）；甚至还有学者认为中国戏曲受到印度梵剧影响而形成（许地山）。其实，中国戏曲乃是植根于我国土壤中的一朵艺术奇葩，是我国多种艺术样式融合、渗透、变革、创新和发展的结果，是汲取了我国古代诗歌、说唱、舞蹈、音乐乃至绘画、雕塑、建筑等艺术成分而形成的具有自己民族特色的综合艺术。它起源虽早，但直到宋、金时代，方始成熟并兴盛起来。我们习惯称之为戏曲的作品，一般是指杂剧、南戏和传奇（虽然，清代中叶以后兴盛的地方戏也属于戏曲），从现存作品和影响来看，又当首推杂剧和传奇。

“杂剧”之名，至迟到晚唐时已出现，如李德裕《李文饶文集》卷十二即云：“杂剧丈夫二人”，但语焉不详。宋代杂剧，从一些记载来看，当是唐代参军戏和其他一些歌舞杂戏的进一步发展。在北宋时盛行于汴梁（今河南开封），到南宋时则传入临安（今浙江杭州）。据

吴自牧《梦粱录》所记，宋代杂剧一般由末泥、引戏、副末、副净四个角色演出，有时亦添一个角色即装孤。金元时所谓的“院本”也与此相同。陶宗仪《辍耕录》就说：“院本、杂剧，其实一也。”金元院本演出时有五个角色，又称“五花爨弄”。周密《武林旧事》载有宋杂剧二百八十种剧目；《辍耕录》载有院本七百余种剧目。宋金杂剧（院本）此后在北方和南方分别逐渐发展成为元代杂剧和南曲戏文。

杂剧成为真正意义上的戏剧，是从元代开始，也是在元代才形成繁荣局面的。之所以如此，并非偶然，而是有着深刻的社会和文化背景。

首先，国势强盛、生产发展、城市繁荣、人口密集，为元杂剧的兴盛和繁荣提供了客观条件。元代是少数民族入主中原、掌握全国政权的时代。蒙古族统治者经过南征北战，创立了疆域极其宽广的大一统局面。起始，他们对汉族文化未予足够的重视，其后则认识到汉族文化的价值，蒙族统治者终于与汉族人民共同采取重视和恢复农业生产的措施，又发展了水陆交通，这就使国内外的商业贸易活跃起来。四方之士虽然大多云集在元朝的统治中心大都（今北京）和南宋故都临安，但利之所在，他们的足迹也远及全国各地，从而繁荣了一批中小城市。城市市民和手工业者渐众，他们也都需要有娱乐自己的文艺，元杂剧正满足了这一需求。其次，中国古代歌舞和说唱艺术的发展，也对元杂剧的形成产生了很大影响，如《诗经》、《楚辞》中的歌舞，唐宋以来的参军戏、傀儡戏和影戏，以及宋金的杂剧（院本）；还有宋金以来的说唱文艺诸宫调等等，它们的有益和有效成分，都被元杂剧所汲取和采纳。再次，我国古代各种样式的文学作品的辉煌成就，对它的繁荣也产生了很大作用，如唐代的传奇、宋代的平话，乃至唐诗、宋词等等，或为它提供了创作题材，或被它化用为自己的唱词。此外，由于少数民族性喜歌舞，因而对具有歌舞成分的元杂剧也就特别关注，这也有利于它的兴盛和发展。总之，这种种因素，使得元朝成为杂剧这朵奇葩的黄金时代，也使得元杂剧成为代表一个时代最高成就的文艺样式。清人焦循

曾云：“夫一代有一代之胜，……余尝欲自楚骚以下至明八股撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲，明专录其八股，一代还其一代之胜。”（《易余龠录》卷十五）焦氏所谓的元代的“曲”即元杂剧，显然，在他看来，元杂剧为一代之胜。

元代从事杂剧创作的作者极多，如关汉卿、马致远、李文蔚、王仲文、高文秀、张时起、赵文宝、萧德祥等等，或为穷儒秀才，或为医生术士；还有不少艺人也从事戏剧创作，如花李郎、红字李二等。有国不到百年的元代，有姓名可考的杂剧作家竟多达二百余人，实际上当远不止此数。至于他们创作的杂剧剧本，为数亦甚夥。明人李开先在《张小山小令后序》中说：“洪武初年，亲王之国，必以词曲千七百本赐之。”在这一千七百种中，绝大多数当为杂剧。据傅惜华《元代杂剧全目》统计，元杂剧有七百三十七本之多，可惜至今仅存二百余本，而其中可断定为元代作品的只有一百六十本左右。在这许多作品中，有不少以揭露统治阶级罪恶的公案戏（包括包公戏），与之相关的则是冤狱戏；还有不少描写爱情婚姻的爱情戏，与之相关的则是妓女问题戏；更有一些歌颂水浒英雄的水浒戏，与之相关的则是历史人物戏。除此之外，还有不少神话戏，与之相关的则是一些具有消极影响的神仙道化戏。总之，元杂剧也和中国文学史上任何一种文学样式一样，有精华也有糟粕。但精华之作，却占主导地位。

元杂剧有着高度的思想价值。众所周知，整个元代充满着民族矛盾和阶级矛盾，广大人民群众生活极其悲惨艰难，而大多数杂剧作家也和人民群众一样，经受着同样苦难的命运。他们所创作的杂剧，其戏剧冲突就建立在强烈的民族矛盾和阶级矛盾的基础上，通过剧中各种人物的纠葛和矛盾，表现了对下层人物的同情和赞扬，对压迫者和剥削者的批评与抨击，反映了广阔的社会生活，具有昂扬的反抗精神和高度的现实意义。首先，在政治上反对沉重压迫，在经济上反对残酷剥削。统治阶级官府是“阎王生死殿，东岳摄魂

台”(《蝴蝶梦》)，“衙门自古向南开，就中无个不冤哉”(《窦娥冤》)；那些官吏不仅“告状来的但要金银”，而且还“无心正法”(《窦娥冤》)，“官官相倚为亲属”(《蝴蝶梦》)，“只要肥了你私囊，也不管民间瘦”(《陈州糶米》)。在这样严峻的现实面前，人民群众只能希望有为民作主的清官当政，有除暴安民的英雄问世。元杂剧作家深深了解群众的这一愿望，从而在他们的创作中出现了许多历史上的清官包拯和梁山起义英雄为主角的公案戏和水浒戏。前者如《鲁斋郎》、《灰阑记》等等，后者如《李逵负荆》、《双献功》等等。其次，表彰历史上的英雄人物，强调汉民族的反抗精神。蒙古统治阶级推行的民族歧视和压迫政策，激起了广大汉族人民的义愤和抗争。但是，在沉重压迫下的元杂剧作家，只能从前代的历史演义中选取能够体现人民群众如此愿望和反抗的故事，做借古喻今的表现，从而创作出许多历史戏，如《赵氏孤儿》就借剧中人物赵盾的“赵家”影射赵宋故国。这对于坚持爱国斗争的汉族人民是产生了极大的鼓舞作用的。在《单刀会》、《存孝打虎》等作品中，也有这种维护民族尊严、要求恢复故国情绪的强烈反映。再次，反对封建礼教意识，主张男女婚姻自主。如《西厢记》反对以门阀为基础的封建婚姻；《墙头马上》肯定男女青年大胆追求自主爱情；《倩女离魂》赞扬生死不渝的爱情；《望江亭》中对寡妇再嫁也不予反对等等。这些剧作的出现，无疑是沉重地冲击了封建礼教和封建婚姻制度。如此种种，均表现了元杂剧具有高度的思想价值。

元杂剧的艺术成就也是十分辉煌的。首先，它是中国戏剧艺术已臻成熟的作品。如前所述，中国的戏曲艺术经历了漫长的发展过程，但直到金元时期，才融合了各种艺术成分，将歌、舞、说、演有机地熔铸在一起，形成一种新的艺术形式。其体制也已定型，由四折组成一本，或加一楔子，大抵根据戏剧矛盾的开端、发展、高潮和结局来分折；如有楔子，则相当于序幕。每本杂剧表演一个首尾完整的故事。在一本戏中，每折用同一宫调的几支不同曲牌组成的套曲演出，四折即四个套曲。不同的宫调，可以表达不同的情绪；不同曲

牌的更迭,又衬托出人物感情的发展变化。每本杂剧由一个主要演员主唱,其他角色只能说白。由男主角(正末)主唱的称末本,由女主角(正旦)主唱的称旦本。均用北曲演唱。除男、女主角外,尚有若干配角上台演出。在唱词和说白之间,还穿插舞蹈和表演动作,以增强演出效果。这种艺术样式,在当时无疑是空前完美的。其次,元杂剧是我国叙事文学发展的一个高峰。在它以前,我国文学主要是以诗歌、散文为主的抒情文学。唐、宋之际,虽然有了一些传奇、话本,也出现了参军戏和宋杂剧,然而传奇是用文言写作的,话本也未成为当时的主要文学样式,参军戏和宋杂剧还只是戏剧的雏形。至于有完整的情节,有典型的人物,而又成为一代文学的主要样式,则不能不推元代杂剧。再次,作为叙事文学发展的一个高峰,它还继承了我国古代文学中现实主义传统,使之向更高阶段发展,塑造了许多具有典型意义的人物形象,如历史英雄、水浒好汉、廉吏清官、劳苦群众,当然也有赃官恶吏、权豪势要、高利贷者、地痞流氓,等等,从而广阔地反映了元代的社会现实。同时,在现实主义为主流的元杂剧中,也洋溢着浪漫主义的浓郁气息。它并没有消极地反映人民的苦难,而是积极地讴歌了群众的反抗及其胜利。这种积极的浪漫主义精神,对于引导人们去改变现实、鼓舞人们行动的意愿,产生了极大的作用。此外,它的语言“文而不文,俗而不俗”(周德清《中原音韵》),极其能真实而形象地塑造人物、反映生活,既能使广大群众易于接受,又能提高他们的审美水平。

总之,无论就思想意义还是从艺术表现来看,元代杂剧的成就是十分巨大的,在中国戏曲史、中国文学史上都占有重要位置,对后世的文学创作产生了长远影响。

二

杂剧盛行并繁荣于元代,但其后并未绝响。明清两代的杂剧创作,为数大大超过元代。据傅惜华统计,元杂剧虽有七百三十七种,

但存世本仅一百六十种左右,而《明代杂剧全目》著录明杂剧为五百二十三种,但存世者却有一百八十种左右,超过元杂剧存世之作。《清代杂剧全目》著录一千三百种左右,存世者亦夥。仅从创作数量而言,明清两代的杂剧实不可忽视。惜乎既有的一些研究论著,对它尚缺少全面、深入的研讨。

明朝初期,杂剧创作承接元末神仙道化剧的余绪,也产生了一些思想价值不高的剧作。但综观整个明、清杂剧创作,精华仍占主导地位。即以明代杂剧而言,题材依然十分广泛,反映现实的剧作颇多,并且有与元杂剧不同的时代特色。首先,元杂剧反映民族矛盾的剧作极多,而到了明代,民族矛盾渐趋缓和,相应地反映这类题材自然减少,而描写统治阶级内部倾轧排挤、宦海风波、人情险恶的作品则相应增多,如康海、王九思都写有《中山狼》,王衡有《真傀儡》,茅维有《闹门神》等。同时,又由于明代统治阶级推行八股科举制度,暴露这一制度推行过程中的黑暗和腐败,反映这一制度对士人和社会风气的毒害和影响的剧作,也就相应而生,如冯惟敏的《不伏老》、王衡的《郁轮袍》、无名氏的《贫富兴衰》等。其次,明代中叶以后,由于资本主义萌芽势力空前活跃,极大地冲击了封建统治阶级所推行的程朱理学和所倡导的封建道德规范,一些剧作家敢于突破封建礼教的樊篱,讴歌自主的爱情。如凌濛初和孟称舜就分别创作了《北红拂》和《桃花人面》,借历史故事,充分赞扬那些冲破礼教束缚、追求爱情自主的女性。至于冯惟敏的《僧尼共犯》和无名氏的《女贞观》,更是将原应遵守禁欲清规的佛门弟子当作热情奔放的青年男女来描写,肯定他们敢于冲破封建礼教和宗教法规的束缚与限制,毫无顾忌地追求自己幸福爱情的斗争。再次,明中叶以后,与资本主义萌芽势力活跃相关而发生的思想解放运动,对于妇女地位的改善和提高,虽然在当时尚不能有任何实际助益,但一些进步文人越来越认识到妇女的才干并不亚于男子。他们和元杂剧作者的注意力已有所不同,不仅仅被妇女的苦难命运所震撼,也为妇女文治武功的卓越才能所吸引,如徐渭《四声猿》杂剧中,就有

《雌木兰》、《女状元》两种，分别讴歌了花木兰从军、黄崇嘏从政的才干。虽然，她们都是女扮男装后才建立事功的，似乎有所不足，但这种变通方式却正反映了妇女在封建社会中所受到的歧视和压力，不如此，则无以表现她们的才华和能力。

入清以后，杂剧创作中这一现实主义传统也未中断。首先，在明清交替之际，杂剧创作中也产生了不少寄寓亡国之恨、故国之情的作品。例如曾为南朝弘光朝光禄卿、入清后隐居不出的陆世廉所创作的《西台记》，描写谢翱追随文天祥、张世杰抗元，失败后恸哭于西台的故事。王夫之的《龙舟会》，抨击缅甸事敌的变节之士。在明清易代之际，高唱“山河满眼俱非故”、“成仁取义自君标”，痛斥“花颜面愁人见，叩头虫腰肢软似绵，堪怜！翻飞巷陌乌衣燕，依然富贵扬州跨鹤仙”，充满着深沉的故国之思和遗民血泪，感人极深。其次，满族统治者对汉族士人虽然在镇压的同时也加以怀柔，但实际并不信任，处处严加防范。坚决抗清的士人固然遭到屠戮，一般士子也都心怀惴惴，即使投降称臣如钱谦益、吴伟业之流有“声望”的文人，也时有被祸的危机感，宋琬就被下狱三年。一些文人也不时创作杂剧来抒发自己的块垒，一泄胸中不平之气。如曾举博学鸿词科的尤侗《读离骚》杂剧即是，张韬的《续四声猿》也是这类作品。至于对清承明制所推行的八股科举的弊端，徐石麟的《大轮转》、严廷中的《洛城殿》都有所揭橥。再次，在妇女题材的剧作中，不但有类似明杂剧中肯定妇女才干之作，也出现了讴歌妇女复仇雪恨之剧。如吴伟业的《临春阁》，肯定冼夫人及张贵妃的文治武功；张源的《樱桃宴》，赞扬了“女中男子”窦桂娘惩治国贼、伸报家仇的精神。王夫之的《龙舟会》、尤侗的《黑白卫》、叶承宗的《十三娘》中均有这类妇女形象出现。此外，清朝是在明朝“天崩地解”的基础上建立起来的，作为反映现实的作家经历了这一翻天覆地的变化，自不能不对过去的历史做一番冷静的思索，因此，在清杂剧中又出现了不少所谓的“翻案剧”。如郑瑜的《鹦鹉洲》为曹操翻案。对元杂剧所叙写的故事，清杂剧中也有翻案之作，如查继佐的《续西厢》和碧

蕉轩主人的《不了缘》，是对王实甫《西厢记》所作的不同结局的翻案。总之，明清两代，杂剧创作并未消歇，而且它们继承了元杂剧的现实主义传统，并有所发展，从而具有自己的时代特色，包孕着极其丰富的思想内涵。

明清杂剧在艺术形式方面，固然继承了元杂剧的成就，但有着较大的发展变化。因此，有的学者将明杂剧称为“南杂剧”。对这一称谓，又有不同解释，这些学术问题须待深入研究，此处姑且置而不论。从明清杂剧的艺术特点来看，首先，在音乐结构上，元杂剧用北曲，一般由末或旦主唱。明杂剧则突破一人主唱的格局，而且受到南戏影响，间用南曲，迨至昆山腔兴起之后，更是逐渐以南曲取代北曲，而用北曲创作的杂剧乃渐次陵替。其次，元杂剧体制通常是一本四折，明清杂剧则突破这种结构模式，根据剧情需要设计，少至一本一折，一本三、五折不等，甚至一本多达七折、八折乃至十折以上者。《曲品》说许潮所作杂剧，“每出一事”即一事一出（折）。这种短剧多为表现作者的某种意念和情绪而作，戏剧冲突不像元杂剧那样集中、尖锐，但却很难写得成功。明清两朝不少杂剧作者颇乐意为之，且也有不少成功之作，这正表现了他们高超的艺术素养。再次，元杂剧作者大多来自社会下层，其所作又大都为演出需要，自必注意故事的曲折变化，情节的波澜起伏；而明清两代杂剧，大多出自文人之手，且多为宣泄心绪而作，自然较少考虑故事的曲折、情节的动人。他们写作杂剧，也如同创作诗、词、赋一样，比较注意文笔的细腻、辞藻的华丽，谨守曲谱，讲究辞韵。他们或自称其杂剧为“写心剧”，或被后世论者判定为“文人剧”。这种倾向的不断发展，使得生命在“场上”的戏剧逐步移向“案头”，也从而导致作为综合艺术的杂剧的衰落。

三

在宋金杂剧盛行于北方之际，在南方却流行着宋元南戏。南戏

的名称很多，周密《癸辛杂识》别集上云：“……乃撰为戏文以广其事。”刘一清《钱塘遗事》云：“王焕戏文盛行于都下。”可见南戏又称“戏文”。从钟嗣成《录鬼簿》卷下所云“又有南曲戏文等”可知，“戏文”乃“南曲戏文”之简称。夏庭芝《青楼集》记载龙楼景、丹墀秀“专工南戏”，则是将“戏文”称做“南戏”。目前一般研究者均以“南戏”称指宋元时代盛行于南方的戏文。同时，又因南戏最早流行于浙江温州，故被称为“温州杂剧”（见祝允明《猥谈》）；又因永嘉为温州首县，因而亦称“永嘉杂剧”（见徐渭《南词叙录》）。

南戏产生的年代，祝允明在《猥谈》中说：“南戏出于宣和之后，南渡之际。”宣和（1119～1125）为宋徽宗赵佶年号。徐渭《南词叙录》则云：“南戏始于宋光宗朝。”宋光宗赵惇在位五年即绍熙元年（1190）到五年（1194）。由此可知，南戏产生于北宋末期，而盛行于南渡之后。刘一清《钱塘遗事》记载：“贾似道少时，佻佚尤甚。自入相后，犹微服闲行，或饮于妓家。至戊辰己巳间，《王焕戏文》盛行于都下，始自太学有黄可道者为之。”贾似道于宋理宗宝祐六年（1258）为相，戊辰己巳为宋度宗咸淳四年至五年（1268～1269）。从刘一清所记，可知产生于温州的戏文至南宋时已盛行于都城临安了。而且，时至南宋，在京城已出现专门编写戏文的书会。现存的戏文《张协状元》中[满庭芳]曲词有云：“教坊格范，绯绿可全声”、“状元张协传前回曾演，汝辈搬成，这番书会，要夺魁名”；[烛影摇红]曲词又云：“九山书会，近日翻腾，别是风味”等等，据周密《武林旧事》可知，南宋时杭州有杂剧社名曰绯绿，用“绯绿”与《张协状元》相比，可见这一故事发生在南宋都城临安，且是临安九山书会成员所编撰，由此也可见，南戏在南宋时流行的盛况了。

南戏源自民间小曲，《南词叙录》云：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农士女顺口可歌而已。”正由于它来自民间，形式自由活泼，与逐渐定型的北曲杂剧相比，有更大的灵活性，如杂剧每本四折，南戏则长短自如；又如杂剧每折一人独唱，南戏则可独唱、对唱、合唱；再如杂剧每折限用一宫

调，一韵到底，南戏则十分自由，可不协宫调，又可自由换韵。南戏这种自由、灵活的形式，有利于它的发展。此外，当时的社会条件，也促使它首先在东南一带流行。赵宋王朝迁都临安以后，对外交通不得不依赖当时设有“市舶司”的几个口岸城市，如浙江的宁波、温州，福建的泉州，广东的广州。而离京城最近的则莫若宁波和温州了。由于交通便利，这些城市也就成为货物的聚散地，人旅也就频繁。从北方迁徙而来的“路岐人”（演员、艺人）也逐渐由临安转移到这些口岸来谋生。温州地区的这种小曲，被这些艺人所汲取利用，也就极其自然。这就促进了“永嘉杂剧”的成熟，从而也首先在这一带盛行起来，尔后方向都城临安辐射。

南戏从形式上看，来自民间；从内容上看，取材现实。因此，从它产生之日起，就反映了社会生活，表达了人民意愿，因而获得群众的欢迎。从有关记载中可以看出它的干预生活的巨大影响力。据周密《癸辛杂记》记载，温州乐清县僧祖杰，淫人之妻，杀人全家，虽受害者逐级上告，但均因祖杰行贿而被置之不问。于是当地群众“惟恐其漏网也，乃撰为戏文以广其事”。有关当局方因“众言难掩，遂毙之于狱”，但“越五日而赦至”。由此可见如不是“戏文以广其事”，对这样一个凶顽恶僧还是不会绳之以法的。至于前文叙及的《王焕戏文》，据《钱塘遗事》记载，有一官僚娶妾多人，“诸妾”见了这本戏文，“至于群奔，遂以言去”，可见此剧对青年男女反抗不合理的婚配制度，也产生了很大的鼓舞作用。正因为南戏干预生活的态势，引起统治者的不安，也曾“榜禁”许多戏目，不许上演（见《猥谈》）。

南戏作品今存者极少，不过从目前可以见及的零星资料，可以断定在宋元时代其作品数量肯定不在少数。近人有辑录者，得南戏名目一百六十七种，其中有传本者十五种，全佚者三十三种，有辑本者一百十九种。庄一拂《古典戏曲存目汇考》则著录多达三百二十余种。在《永乐大典》中就保存有宋代作品《张协状元》一种和元代作品《小孙屠》、《宦门子弟错立身》二种。《张协状元》一般被认为

是元人作品，但其实是宋人所作。此戏写张协中状元之后弃妻并以剑伤之，而其妻则为梓州州判王德用收为义女。张协被任为梓州府僉，为王德用之属官。王以女妻之，张协欣然应允，岂料洞房之夜方知乃是先前以剑刺伤之贫女。其妻对之痛斥之后，方与之团圆。这一戏文正反映了科举制度下“富易交、贵易妻”的现实，对负心男子严加谴责，对薄命女子寄以同情，具有一定的现实意义。《小孙屠》描写的是一件奸杀案，写开封孙必达孙必贵兄弟二人，必达在家读书，必贵外出业屠，人称小孙屠。其兄为其妻与奸夫所陷下狱，小孙屠送饭，亦被下狱，并被毙之于野，为岳神所悯而使之复生，遇其妇并使妇自白，案情乃清。作品无甚价值，且有不少封建宿命色彩。《宦门子弟错立身》写河南府同知之子完廷寿马不愿读书，苦恋女优王金榜，为其父所怒斥，乃携王金榜出奔。金钱用尽后，乃演戏谋生。其父出巡，旅居岑寂，召艺人演出。不想艺人正是其子，父乃允其与王金榜完婚。此戏表现贵介公子不顾自家门第恋爱女优的故事，反映了作者在当时较为进步的爱情观念。

现存完整的宋元南戏作品很少，尚难于对它的思想价值作出全面的客观的评判。从现存的戏目来看，大多以爱情、婚姻、家庭问题作题材，所体现的也大都是城市平民的生活情绪和思想愿望。不过，无论从题材或是形式上来看，南戏对明、清两朝的传奇是产生了很大的影响的。例如高明《琵琶记》，显然受到南戏《赵贞女蔡二郎》的影响，《南词叙录》记载此戏“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也”。这一故事，早在南宋时即已流传，陆游《小舟游近村，弃舟步归》诗云“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村争说蔡中郎。”南戏显然是根据“里俗”传闻所作，高明以之写成《琵琶记》则全然变了样，作者所赞颂的是“极富极贵牛丞相，施仁施义张广才，有贞有烈赵贞女，全忠全孝蔡伯喈”。不过，尽管高明改变了这一故事的主旨，但取材于它却是分明的事实。以后，一些文人又在南戏体制的基础上，汲取北曲杂剧的特点，加以包融铸合，创制出南北合体的戏曲新体制，逐渐形成明、清传奇这

一新体裁。高明的《琵琶记》正是体现了南戏向传奇这一过渡的代表作。

四

南曲戏文汲取和融合北曲杂剧而形成新的体制传奇。“传奇”一词，唐时已有，如裴铏称其所作小说为“传奇”。原书已佚，但郑振铎有辑本行世。明清以来，“传奇”则专指以南曲为主的戏曲作品。李渔在《闲情偶寄》中说：“古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见非奇不传。”明、清两代传奇作家辈出，作品极夥，在我国戏曲发展史上继元代杂剧之后又拓展了一个新的局面。由南戏发展而来的传奇，与南戏已有所不同，南戏原不分出，一本戏的长短也无定数，如《宦门子弟错立身》有七段，而《张协状元》竟多达四十段；传奇则分出，每本戏的长短均在三、四十出之间，例如由南戏过渡为传奇的《琵琶记》为四十二出，《拜月亭》为四十出，《白兔记》则为三十三出，《杀狗记》亦是三十三出。每本戏的篇幅有一定约数，便于组织情节，又有利于演出安排。传奇和杂剧的区别则更为显著，尤其在篇幅上大大超过杂剧，便于反映复杂的社会生活；杂剧唱北曲，南戏纯为南曲，而传奇以南曲为主，并不全然排除北曲。乐调既丰富，声情又繁复，与内容更相配合，极大地加强了戏曲这一艺术形式的表现能力。因而渐次取得比杂剧和南戏更受欢迎的位置。明清两代传奇作品为数极多，据庄一拂《古典戏曲存目汇考》，其著录传奇作品有二千五百九十余种，远较杂剧一千八百三十余种为多，可见其流行盛况。

明、清传奇出现于元明之际，极盛于明末清初，至清季乾隆、嘉庆之际，地方戏兴起，传奇乃渐次式微。在明初期至清中期这三百余年中，传奇的发展大约可分为前后二期。从明初至嘉靖朝近二百年时期内，可谓是南戏向传奇过渡、发展阶段，元、明之际的《琵琶记》和“荆（钗记）、刘（知远）、拜（月亭）、杀（狗记）”在舞台上演之

后,运用南曲声腔创作的传奇从此大大兴盛,江西的弋阳腔,浙江的海盐腔、余姚腔,江苏的昆山腔,都被戏曲家用来创作传奇。迨至嘉靖以后,弋阳腔有了新的发展,昆山腔也有了新的变革,促成了传奇创作的鼎盛时期,沈宠绥《度曲须知》曾云:“名人才子,踵《琵琶》、《拜月》之武,竟以传奇鸣;曲海词山,于今为烈。”足见其盛况空前。

明代戏剧作者大多为文士,所谓“今则自缙绅、青襟,以迨山人墨客,染翰为新声者,不可胜记”(王骥德《曲律》),大多有不同的功名,与元曲杂剧作者大多出自下层市井不同。同时,元、明之际出现的《琵琶记》是“教忠教孝”之作,而且得到封建统治阶级的赏识,明太祖朱元璋在读过《琵琶记》后就曾说:“五经、四书如五谷,家家不可缺;高明《琵琶记》如珍羞百味,富贵家岂可缺耶!”凡此,均导致明初剧坛充斥着封建说教之作,最著名者有丘濬的《五伦全备忠孝记》和邵灿的《香囊记》。前者明确提出“若于伦理无关紧,纵是新奇不足传”,全剧充斥着美化五伦的说教,“全是措大书袋子语,陈腐臭烂,令人呕秽”(徐复祚《三家村老委谈》)。后者亦踵步《五伦全备忠孝记》,情节杂乱,思想陈腐,唱词宾白多用文言,被人讥为“以时文为南曲”,无足称道。初期知名传奇尚有《金印记》、《金丸记》、《精忠记》、《千金记》等等,大都演说历史故事,杂以野史传记,文笔不佳,亦时有鼓吹封建伦理之笔,价值不高,影响亦不大。

迨至嘉靖朝,产生了李开先的《宝剑记》、相传王世贞所作的《鸣凤记》和梁辰鱼的《浣纱记》,传奇中乃始有足称上乘之作。《宝剑记》是第一部将小说《水浒传》改编为戏曲的作品,主要叙写林冲逼上梁山的故事。虽然全剧仍离不开宣传忠孝以“振纲常”,但毕竟以农民起义中的首领人物作为主要人物来描写,并且肯定林冲包围京师、清除君侧的行为。尽管它还存在不少缺陷,但也属难能了。《鸣凤记》则揭露嘉靖间丞相严嵩父子专权独断、残害忠良的罪行,是中国戏曲史上第一部反映时事、描写重大政治事件的剧作。因此,即使此剧存在头绪纷繁、结构松散、角色过多等不足之处,同样

也应予以一定的地位。《浣纱记》写越王勾践发愤图强、灭吴复仇故事，肯定越王勾践虚心纳谏和臣子范蠡、文种舍身尽忠；批判吴王夫差宠信佞臣、排斥忠良和追逐声色、骄奢淫逸，终至亡国。这是第一部运用昆腔曲调创作的传奇。这三部传奇的问世，表明了作家有意识地以这种样式探索政治、历史、人生的重大问题，从而大大提高了传奇创作的审美品格和历史地位，对此后传奇创作的进一步繁盛产生了积极的影响。

及至万历时期，涌现出许多著名的剧作家，如汤显祖、沈璟、高濂、屠隆等等；稍后又有王骥德、吕天成、吴炳、孟称舜等等。在这一阶段，并且形成了以汤显祖为代表的临川派和沈璟为代表的吴江派。这两派的理论主张相互对立，汤显祖主张文采，注重剧作的文学性，要求格律服从文辞；沈璟则主张合律依腔，要求文辞服从格律。临川词主张“意趣神色”，吴江派强调“法胜于词”。两者主张均有合理之处，但亦均有失之偏颇之处。不过，沈璟主张的片面性更大。同时，他创作的传奇多达十七种之多（今存《红蕖记》、《埋剑记》、《桃符记》、《坠钗记》、《博笑记》、《义侠记》、《双鱼记》七种），但思想价值均不可与以《牡丹亭》为代表汤显祖的“临川四梦”相比拟。因而，在戏曲史上的地位，吴江派自不可与临川派相抗衡。

仿效汤显祖的有吴炳（著有《粲花斋五种曲》）、孟称舜（有《娇红记》）等；步武沈璟的则有沈自晋（有《翠屏山》、《望湖亭》）等。高濂则既不属临川，又不隶吴江，他所创作的《玉簪记》，描写女道士陈妙常与书生潘必正的恋爱故事，批判了僧侣的禁欲主义，歌颂了青年男女追求自主爱情，全剧充满喜剧色彩，一直被传唱不衰。

临川派与吴江派的争论，对后来的传奇创作产生了深远的影响，有的戏曲家就主张采取二者之长，去除二家之短，以开拓传奇创作的新局面。如吕天成在《曲品》中就说：“倘能守词隐先生（沈璟）之矩矱，而运以清远道人（汤显祖）之才情，岂非合之双美乎？”这一设想，终于在清初苏州派首领人物李玉创作中得到体现。

苏州地区，自明季以来一直是我国东南地区的商业繁荣之地，