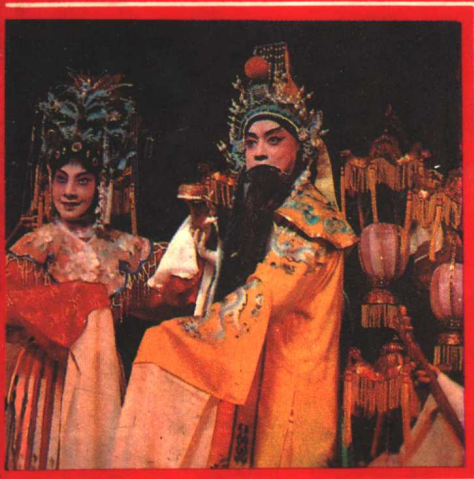


ZHONGGUO GUDIAN MINGJU
JIANSHANG CIDIAN

上海古籍出版社



● 徐培均 范民声 主编

中國古典名劇鑑賞辭典

俞振飛題



中国古代戏曲是一个「姹紫嫣红开遍」的百花园。本书从近五千种剧目中精选出三百余个著名剧作，汇为一编，内容包括剧情介绍、作者生平、思想分析、艺术鉴赏及发展源流等。它将引导你漫步古代曲苑，其中奇葩异卉，俯拾即是；又将成为你曲海探幽的指南，泛舟其间，自有一番美的享受。



《中国古典名剧鉴赏辞典》

主 编 徐培均 范民声

编 委 (以姓氏笔画为序)

马圣贵 江俊绪 宋光祖 沈鸿鑫 范民声 高义龙

徐培均 唐葆祥

撰稿人 (以姓氏笔画为序)

丁 凡 马圣贵 江俊绪 吴 戈 张 正 沙叶新

宋光祖 李远度 沈鸿鑫 苏鄂生 陈 雷 范民声

高义龙 徐培均 唐葆祥 盛钟健

讀劉本正有人指路國
為戰海浩瀚容易迷失。

今中國名劉鑑賞辭典

告訴我們要讀哪些辭典

並如何欣賞。曹思

五十九
二廿二

序

《牡丹亭》的“游园惊梦”是我和梅兰芳先生长期合作的剧目，其中一句曲文“姹紫嫣红开遍”，不仅恰到好处地表现了满园春色，透露了杜丽娘蓦然觉醒的春情，而且也象征着中国古典戏曲的丰富多采。五十多年前，我从暨南大学的讲师“下海”——由票友转为专业演员，主要是因为自小受了父亲俞粟庐老先生的熏陶和许多师友的影响，对传统戏曲怀有深厚的感情。中国古典戏曲确是一个百花园，确有一个“姹紫嫣红开遍”的景象，实在太美了！它以磁铁一般的魅力吸引着我，以致使我为之献出自己的青春、自己的一切智慧和才能。从艺以来，昆曲与京剧剧目，我已学习了一百余出，以一个人的精力来讲，不能算少；但同浩如烟海的传统剧目相比，还只是在百花园中采摘了几朵小花而已，而那无边无际的花的海洋，还有待于我们进一步的采摘和观赏。就以昆曲界同行而言，现已整理改编上演的剧目，也只有十余个，可谓是“勺蠡水于大海”。其中浙江昆剧团的《十五贯》，当年曾轰动剧坛，赢得了“一个戏救活了一个剧种”的盛誉。可是在古典剧目中，比《十五贯》（原名《双熊梦》）更为优秀的不知还有多多少少，惜乎没有把它们挖掘出来，甚至连系统介绍的书籍也没有，不能不令人感到遗憾。

如今我们的愿望终于实现了！本书的作者从七百多种书籍、四千七百多种剧目中爬梳剔抉，精选了三百一十八个著名的剧本，进行概括和分析研究，编著了这部鉴赏辞典，好似百花园中的花神，把曲苑中最美好的鲜花奉献给读者；又好似一座座灯塔，为广大读者在戏曲的海洋中引路导航。作为第一个读者，我觉得此书无论在

体例上还是在内容上，皆有其独到之处。当今鉴赏之风盛行，诗词之类，原文简短，辞典中可以照录不误。可是戏曲则不同：杂剧一般是四折，传奇一般在四、五十出，每本都是洋洋万言或数十万言，不可能录其全文；若摘其片段——一折或数支曲文，又像是拾掇几瓣花片，难以显示整体之美。这就为编著者提出了一个十分棘手的难题。现在这部鉴赏辞典独辟蹊径，分四个部分介绍一个剧目。即以“剧情”部分而言，它把一个剧本的故事用极为简练的文字进行艺术概括，情节线索、故事关目、人物形象及其相互关系，昭然若揭。它实际上起了《曲海总目提要》的作用，而文字尤为鲜明生动，符合今人的审美需要。特别富于学术价值的是“赏析”部分。因为戏曲是一门综合艺术，它融诗、词、舞蹈和表演于一炉，构成了独特的视觉形象和优美的意境。然而其曲文尽管富于诗意，却不同于仅供案头欣赏的诗词；其宾白科介，更与舞台表演紧密结合。因此对古典戏曲的赏析，不仅需要具有深厚的理论修养，而且要求熟悉舞台，要求作者懂得什么地方有戏。否则写出来的赏析文章将流于一般。在这一方面，我觉得此书的赏析颇得个中妙谛，不少篇章已成为当行本色且又独具创见的短文。

文章的当行本色并具有创见，同作者的艺术修养与理论修养有关。早在一九六一年，上海为了培养戏曲创作和研究人材，特地从复旦大学、华东师范大学和上海师范学院遴选了二十八名优秀的本科毕业生，在上海戏剧学院办了一个研究班，同时浙江与福建两省也各选派了一名学员参加学习。那是三年自然灾害期间，国家尽管财政十分困难，但仍拨出十余万元巨款，聘请名师主讲。像词学家龙榆生教授、戏剧史家周贻白教授、戏剧理论家余上沅教授，以及上海许多著名编剧、导演、演员，都被请来讲学。他们一面听课，一面观摩，还时常组织讨论，撰写剧本与论文，因此在理论与实践两方面都奠定了较为扎实的基础。记得在那次简单而隆重的开学典礼上，我目睹这群莘莘学子，心里充满了希望，以为中国戏曲事业后继有人。经过近三十年坎坷曲折的道路和艰辛探索，研

究班的同学在各自的岗位上已成长为骨干力量，有的已成为教授（研究员）、副教授（副研究员），有的已成为一、二级编剧，在国内外享有一定的知名度。现在他们团结在一起，著书立说，将这一成果奉献给文化界、学术界和广大读者，应该是值得庆贺和提倡的。我祝愿他们在今后的创作和研究中取得更大的成就！是为序。

俞振飞

一九八九年四月于上海寓庐

前 言

中国戏曲艺术历史悠久，源远流长。从先秦经汉晋到隋唐，历时一千多年，先后出现了优戏、角抵戏、歌舞戏、参军戏等。当然，这些所谓“戏”，乃是属于“百戏”范围。而唐代有些歌舞小戏，如《踏谣娘》、《钵头》之类，有些参军戏，如《病状内黄》、《掠地皮》之类，都含有戏曲艺术因素，但毕竟只是萌芽。无可否认，这一切为后来戏曲艺术的形成，作了充分准备，提供了有利条件。因此，这个漫长的时期，可以称为戏曲艺术的孕育期。直到宋、金时期，随着城市经济的兴起，市民阶层逐渐扩大，各种文艺在瓦舍交流，促使杂剧和南戏各自吸收了兄弟艺术的营养，融为一体，才形成完整的戏曲艺术形态。其后，经过七、八百年社会生活的变化，文化艺术的繁荣，戏曲艺术不断革新，又陆续出现了元杂剧、明清传奇、明清杂剧、清代乱弹（花部）以至近代地方戏。旧的剧种因老化而衰落了，新的声腔兴起来，而新的声腔是在新的条件下，在继承传统的基础上，又有所创新而形成的，争芳斗艳，各盛一时，因而掀起了一个又一个新的高峰，表现了戏曲艺术旺盛的生命力。所以，中国戏曲史，就是戏曲变革的历史，戏曲发展的历史。如果戏曲艺术不变革，不发展，那末，早就会在舞台上停锣息鼓、消声匿迹了。

“杂剧”一名，始见于李德裕的《李文饶文集》，但记载不详。宋杂剧大都是滑稽小戏，如《三十六髻》、《二圣环》之类，往往取材于时事，短小精悍，主要脚色有副净和副末，一般用科白，间可加一、二小曲，嘲讽调笑，“务在滑稽”。当然，它也包括傀儡戏和歌舞。看来，此时所谓“杂剧”，真是“多而且杂”。金杂剧亦称院本，即行院

(艺人)所唱之本的意思,早期与宋杂剧相近,以耍闹调笑为主;晚期有了新的发展,调笑退居次要地位,强调了歌唱,解放后发现的金代墓葬中的戏俑和戏台模型,提供了实物证据。元杂剧(北杂剧)一般是四折一楔子,脚色以正末、正旦为主,一人主唱(实则是一种脚色主唱,有末本、旦本之分),用北曲,每折必有一个同一宫调的套曲,每套一韵到底,衬字比较多,前有题目正名等。明清杂剧(南杂剧)既含有北杂剧的因素,又受到南传奇的影响,所以大都不用楔子,个别用之;折数不限,有一折、二折以至八折、九折等,尤其一折短剧颇多;曲调不限,可用北曲,也可用南曲;每折所用之曲,不限于一个套曲,甚至一折之中,只有宾白,而无唱词;主唱不限,生、旦、末、外、众均可唱。显然,这就打破了北杂剧体制,自成一格。由此可见,宋元明清四代都有杂剧,都沿用“杂剧”之名,而且它们之间有着一定的血缘关系,但毕竟各有特点,不是一个东西。

宋元南戏,亦称戏文、南戏文、南曲戏文,也叫做温州杂剧或永嘉杂剧,北宋末年发源于浙江温州(永嘉),故名。虽然它先后受过宋金杂剧和元杂剧的影响,但并不属于杂剧系统,而是有着自己的发展道路。南戏体制的主要特点,一是采用长篇体制,但比较庞杂松散;二是有题目正名,又有副末开场;三是脚色有七个,以生、旦为主;四是主要用南曲,也间用北曲;五是每个段落(相当于“出”)不限用同一宫调的曲调,比较自由灵活;六是用宫、商、角、徵、羽五声;七是每个段落不限于通押一韵,用韵颇杂;八是各行脚色均可唱,歌唱方式也多样化。尤其晚期南戏体制,有了很大的改革和发展,最显著的是渐趋于严谨,“荆”(《荆钗记》)、“刘”(《白兔记》)、“拜”(《拜月亭》)、“杀”(《杀狗记》)四大戏文和《琵琶记》可以作为代表,因此,就奠定了明清传奇体制的基础。

大家知道,唐人短篇小说如《李娃传》、《霍小玉传》等,称为“传奇”,而属于戏曲艺术的明清传奇,亦沿用其名。为什么?《庄岳委谈》说是:“或以中事迹相类,后人取为戏剧张本。”诚然,有些明清

传奇作品取材于唐传奇，如《绣襦记》、《紫钗记》等。但其原因，并非仅仅如此。这就在于，唐传奇情节曲折，很多人物带有传奇性。明清传奇也强调“演奇事，畅奇情”（《鹦鹉洲序》），“无传不奇，无奇不传”（《题牡丹亭记》）。所谓“奇”，就是要求情节和人物具有独特性，新颖地展现生活面貌，令人耳目一新，引人入胜，否则，“人翻案臼，家画葫芦”，千篇一律，平淡无奇。当然，明清传奇作为戏曲专名，本身自有艺术特点。第一，把南戏题目正名，改作第一出下场诗。第二，长篇分“出”（齣），一本戏往往长达数十出，出有出目，每出结束大都有下场诗。第三，全本分为上下两本，上本结束名为“小收煞”，下本结束名为“大收煞”。第四，脚色增多，正脚之外又添副脚，如小生、小旦等，打破一脚承包制。第五，场子安排比较均匀，但仍难免松散。第六，联套、用韵更趋于严谨，尤多大套曲，并常用“集曲”。第七，衬字少，所谓“衬不过三”，等等。当然，明传奇与清传奇在体制上并非一成不变，而是有所变革，这里姑不具述。明代南戏系统的四大声腔，即海盐腔、弋阳腔、余姚腔、昆山腔，其剧作都采用传奇体制。

清代乱弹，亦称花部。所谓乱弹，就是“乱弹琴”的意思；所谓“花”，就是“花杂不纯”的意思；可知，均含有贬义。乱弹，起初本是个别剧种的名称，后成为很多剧种的共名。李斗《扬州画舫录》云：“雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”乱弹剧目多为民间小戏，如《借靴》、《借妻》之类；其声腔多为“野调俗曲”；脚色以“二小”（小旦、小丑）、“三小”（小旦、小生、小丑）为主，后渐增多；“其曲文俚质”，“皆街谈巷议之语，易入市人之耳”，“虽妇孺亦能解”（《花部农谭》）。在清代舞台上，花部剧种诸腔竞奏，盛极一时。它确立了地方戏应有的地位，并为皮黄（京剧）和近代地方戏的兴起和繁荣，开辟了道路。

我们不仅应对中国戏曲源流有所了解，还应从总体上来认识中国戏曲的特性，因为在世界戏剧舞台上，中国戏曲独树一帜。固然，古往今来，戏曲剧种众多，但它们的艺术形式，都富有民族化的

共同特性。我们知道,中国戏曲是一种比较复杂的综合艺术,不仅综合了文学、舞蹈、音乐和美术,而且综合了唱、念、做、打,也就拥有多种艺术手段,可以更好地塑造人物,表现生活。因此,既可发挥各个行当演员的艺术才能,又可使观众获得多方面的艺术享受。当然,也有些戏只是着重在某个方面,如唱工戏、白口戏、武打戏等。此其一。中国戏曲作为舞台艺术,不能不受到演出时间和舞台空间的限制。所以,它并不是机械地照搬生活,片面地追求生活的真实性,而是对舞台时间和空间,采取自由灵活的艺术处理,虚拟地表现生活,以少当多,以虚代实,“三五步,行经百里,两对面,如隔重山”,“四个龙套,千军万马,几下更锣,长夜即逝”。这就可以在有限的戏曲舞台上,比较广阔地反映生活。粗粗看来,好像远离生活,实则是更集中概括地再现生活的真实面貌。此其二。中国戏曲,无论剧本、表演,或者音乐、妆扮,都具有程式性。所谓程式,就是规格。因为,既然戏曲是自由灵活地处理舞台时间和空间,虚拟地表现生活,那末,就必须有种种程序,如自报家门、开门关门、脸谱以至锣鼓经等,作为遵循的规格,否则,那就会令人不可捉摸。多种多样的戏曲程式,乃是对生活加以选择、提炼、夸张和美化而成的。此其三。总之,戏曲艺术的综合性、虚拟性和程式性,互相融合,浑然一体。戏曲民族化的艺术形式和艺术特性,正是植根于中国人民的生活土壤之中,长期吸收民族文化营养,逐渐形成而发展的。

正由于中国戏曲艺术历史久,剧种多,所以戏曲剧本亦多,诚所谓“词山曲海”。每个剧种,每个剧作家,都有其代表作。如宋元南戏有《张协状元》(无名氏)、《宦门子弟错立身》(无名氏)、《荆钗记》(柯丹丘)、《琵琶记》(高则诚)等,元杂剧有《西厢记》(王实甫)、《窦娥冤》(关汉卿)、《汉宫秋》(马致远)、《李逵负荆》(康进之)等,明清传奇有《浣纱记》(梁辰鱼)、《牡丹亭》(汤显祖)、《长生殿》(洪昇)、《桃花扇》(孔尚任)等,明清杂剧有《狂鼓史》(徐渭)、《郁轮袍》(王衡)、《阉门神》(茅维)、《罢宴》(杨潮观)等,清代乱弹有《张三借

靴》(无名氏)、《张古董借妻》(无名氏)、《打花鼓》(无名氏)、《打面缸》(无名氏)等。其中有些剧作家,其剧作,少则数种,多则几十种,如关汉卿、李玉等的剧作,不仅数量最多,而且大都有质量。编辑戏曲剧本的集子,数量亦不少。如个人剧作专集有《玉茗堂四梦》、《笠翁十种曲》、《古柏堂传奇》、《吟风阁杂剧》等,戏曲剧本选集有《元曲选》、《六十种曲》、《盛明杂剧》、《清人杂剧》等,折子戏选集有《词林一枝》、《摘锦奇音》、《醉怡情》、《缀白裘》等,解放后出版的《古本戏曲丛刊》,更是集其大成。这些戏曲剧本集汇集了丰富的民族戏曲遗产,为阅读、学习、改编和研究,提供了大量的珍贵资料。

在中国戏曲艺术发展过程中,涌现了一批又一批优秀的或者较好的剧作家,如关汉卿、王实甫、马致远、高则诚、李开先、徐渭、汤显祖、沈璟、李玉、洪昇、孔尚任等,各自经历着不同的坎坷的生活道路,目睹着政治腐败和社会黑暗,不同程度地在胸中回荡着爱憎分明的激情,于是,在他们的笔下,描绘出形形色色的生活图景,抨击了丑恶的生活,赞颂了美好的事物,表达了群众的愿望。比如,有提倡抵抗侵略的,如《大刀记》、《去思记》(此二剧均已佚)等;有反映民族矛盾的,如《汉宫秋》、《双烈记》等;有抨击专横残暴政治的,如《鸣凤记》、《清忠谱》等;有控诉人民冤苦的,如《窦娥冤》、《十五贯》等;有揭露恶劣的社会风习的,如《救风尘》、《东郭记》等;有赞扬封建时代中男女青年反对礼教、追求自由婚姻的斗争的,如《西厢记》、《牡丹亭》等。这里不可能对大量的丰富多采的中国古代戏曲剧本作精细分类,只不过是略举数例而已。无可否认,在中国古代戏曲剧本中,也有很多不好的,包括宣扬封建道德、因果报应、色情之类。即使那些好的或者较好的,也难免杂有这样或那样的封建糟粕。这是不足为怪的。因为剧作家不可能生活在真空中,必然要受到当时社会思想这样或那样的影响。因此,必须对中国古代戏曲剧本中的精华和糟粕审慎辨清,区别对待。

还值得注意的是,每个时代各有着富有时代特色的剧目,南戏

中有男子负心戏，如《王魁负桂英》、《张协状元》等，元杂剧中有公案剧、水游戏、神仙道化剧，如《陈州粳米》、《李逵负荆》、《岳阳楼》等，明清传奇中有“忠奸斗争”剧、时事剧、市民剧，如《鸣凤记》、《清忠谱》、《翡翠园》等，因而突出了各个时代特定的政治问题和社会问题。中国古代戏曲剧本，就其风格而言，有正剧，如《单刀会》、《浣纱记》等；有悲剧，如《窦娥冤》、《娇红记》等；有喜剧，如《拜月亭》、《玉簪记》等；有闹剧，如《东郭记》、《打面缸》等。即使取材相同，也可以采用不同的写法。如《精忠旗》和《如是观》（亦名《倒精忠》），都取材于岳飞故事，可是，前者基本上忠实于历史事实，是“实写”，演岳飞抗金悲剧，“不忍精忠冤到底”；后者驰骋想象，是“虚写”，写岳飞抗金胜利，“借此聊将冤愤伸”。因此，春兰秋菊，各具异彩。

中国古代戏曲剧本，就其形式而言，亦呈现了多样化。有连台本戏，如《目连救母劝善戏文》，共一百出左右，分上、中、下三卷，三天演毕。有全本戏，如《桃花扇》，共四十四出，分上、下两本，上本二十二出，下本二十二出，两天演毕。有小本戏，如《南楼传》、《呆中福》之类，比全本戏短，可供一夜演出。有折子戏，如《春香闹学》之类，就是从《牡丹亭》全本戏中取出一折（出），戏很短，情节也不够完整，但却能自成片段，具有相对独立性。有叠头戏，如“武十回”，演武松故事，由《打虎》、《游街》、《戏叔》、《别兄》、《挑帘》、《裁衣》、《捉奸》、《服毒》、《显魂》、《杀嫂》十个折子戏叠成，而《义侠记》，全本共三十六出。当然，这种叠头戏，有多种叠法，此仅为其中一种。有短剧，如《罢宴》、《借靴》之类，仅仅独立一折，故事有头有尾，但较单纯，相当于“独幕剧”。有生活小戏，如《哑背疯》之类，可以说是生活小品，顷刻即演毕。由于观众层次有所不同，演出场所有所不同，演出时间有长有短，戏班有大有小，所以戏曲剧本必须多样化，借以适应演出，适应观众。

如前所述，杂剧有杂剧体制，传奇有传奇体制，所以写杂剧剧本或者传奇剧本，都应各自遵循其体制。可是，中国戏曲艺术，作

为民族戏剧形式，又有共同规格。比如，结构方面：中国戏曲是连场戏，以“场”为基本组织单位，一场连一场，直到剧终。而“场”的变换，以“上下场”为枢纽。所以，戏曲剧本必须按照剧中反映的生活内容，巧妙地调度排场，明场与暗场，主场与过场，悲场与欢场，文场与武场，都要安排得次序井然，脉络分明，有起有伏，曲折多变，首尾贯串，紧凑集中，这样才能比较完整地展现出戏剧冲突发展过程。当然，杂剧四折篇幅较短，容量很有限，戏剧结构宜于简洁单纯，如《窦娥冤》、《梧桐雨》之类，集中笔墨，精写一人一事。戏文、传奇篇幅较长，可以容纳比较复杂的生活内容，或一人一事，贯串到底，没有旁枝，比较集中，如《玉簪记》之类；或两条线索，交错进行，互相衬托，互为因果，如《长生殿》之类；或多人多事，混合组成，错综复杂，多样统一，如《鸣凤记》之类。不过，情节过繁而松散，头绪过多而紊乱，亦是传奇之大病。

其次，人物方面：用各行脚色扮演剧中人物，这是中国戏曲艺术的特点之一。因此写戏曲剧本必须重视“派脚色”，安排脚色。但脚色毕竟只是代表人物的性别、年龄、身份以及其他，从而可以划分成不同人物类型。所以，还必须结合唱、念等等艺术手段的运用，精细地刻划人物个性，使其“笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气”。通过众多活生生的人物，展开冲突和斗争，再现丰富多采的社会生活。再者，语言方面：中国戏曲艺术一贯强调语言本色，明白如话，“说一人，肖一人”，不雕饰，不深奥，不雷同，不浮泛。“言者，心之声也”，闻其言，即知其人。因为“戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看”，所以要求通俗易懂，雅俗共赏。何况戏曲艺术又是属于“一次过”的艺术，不可能中间停演，任人慢慢思考，或者倒转重演，任人再看细想。戏曲语言还应富有音乐性，唱词要抑扬铿锵，易唱动听；宾白也要有节奏感，“虽不是曲，亦应美听”。

作为戏曲剧本必不可少的三大要素，就是“唱”、“云”、“科”。这有别于话剧、歌剧剧本。唱即歌唱，就其音乐结构而言，有曲牌体、

板腔体、混合体(曲牌、板腔兼用)、小曲联缀体;就其唱词基本句式而言,有长短句和七字、十字句;就其歌唱方式而言,有独唱、对唱、分唱、合唱等;就其作用而言,宜于抒情,歌唱是抒发人物内心感情的主要手段。云即宾白,就其种类而言,有韵白、散白以及快板、顺口溜之类;就其方式而言,有独白、对白、分白、同白、重白、带白、插白、旁白等;就其作用而言,宜于叙事,交代明快,或者“曲冷不闹场处”,间插一诨,滑稽幽默,引人发笑,“亦是戏剧眼目”。科即科介,指表演动作,《南词叙录》云:“科者,相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类,身之所行,皆谓之科。”当然,这三者应是彼此引发,相得益彰,和谐统一,形成有机整件。李渔《曲话》云:“常有因得一句好白,而引起无限曲情,又有因填一首好词,而生出无穷话柄者。”这正说明曲白相生的辩证关系。元杂剧《李逵负荆》第一折李逵下山,明传奇《牡丹亭》第十出《惊梦》,可以作为比较好的例证。

中国古代戏曲剧本可以分为“墨本”(文学本)和“台本”(演出本)两种,前者如《石巢传奇四种》、《笠翁十种曲》等,后者如《缀白裘》、《审音鉴古录》以及《古本戏曲丛刊》所收的某些清初传奇抄本。这两者之间或多或少地有所不同。比如《牡丹亭》,台本《游园惊梦》同于原著《惊梦》,台本《拾画》对原著此出下场作了丰富,台本《春香闹学》较原著《闺塾》有了较大的改动,因为要求更能适合舞台演出,更能获得演出效果。当然,墨本并不等于案头本。不少墨本,虽为文学本,但并非仅仅具有文学性,而且也注意到舞台性,可读可演,如阮大铖、李渔的剧作,即是如此。案头本仅可供文人学士案头阅读,根本不适于舞台演出。比如,清人杂剧中有些一折短剧,乃是文人自抒情感之作,注重文字雕饰,甚至掉书袋,而忽视戏剧情节安排和戏剧人物塑造,忽视戏剧性和舞台性,不懂戏曲艺术的特点,只是作文章。“填词之设,专为登场”(《笠翁曲话》),戏是演给广大观众看的,而不是仅供少数文人案头欣赏,没有观众,就没有戏曲艺术。

在中国封建社会里,很多戏曲剧本从出版到演出,曾产生过深

远的影响。《西厢记》和《牡丹亭》，“人皆争诵”，“几于家置一册”，尤其引起了男女青年强烈的共鸣。《精忠记》激起了观众为民族英雄岳飞鸣不平，甚至有的观众抑制不住满腔愤怒，痛打扮演秦桧的演员，以泄其愤。浙江绍兴演出时事剧《冰山记》，“观者数万人”，“至颜佩韦击杀缙骑，泉呼跳蹴，汹汹崩屋”，群情激愤，对打击阉党及其走狗的正义斗争表示支持。这都说明，优秀或较好的戏曲剧本，确实能使广大观众在娱乐之中，受到教育，获得鼓舞。尽管封建统治阶级诬蔑它们“诲淫诲盗”，严禁出版、演出，但群众喜闻乐见，因而它们仍然长期流传。近数十年来，不少传统剧目如《十五贯》、《西厢记》、《白蛇传》等，经过整理，面貌焕然一新，起着认识、教育和娱乐的作用。显然，批判地继承民族戏曲遗产，有利于发展和繁荣现代中国戏曲艺术。

大约自一七三五年开始，元杂剧《赵氏孤儿》、《西厢记》、《灰闾记》、《汉宫秋》等，先后译成拉丁文、法文、英文、德文、俄文、意大利文、日文本，后来，南戏、明清传奇如《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等，亦译成多种外文本。其次，中国古代戏曲剧本，有些又被外国作家改编，如《赵氏孤儿》被伏尔泰改写成《中国孤儿》，歌德改写成《爱尔朋诺》，梅它士达素改写成《中国英雄》。还有外国学者对中国古代戏曲剧本进行了长期研究，先后撰成专著，如青木正儿《中国近世戏曲史》，吉川幸次郎《元杂剧研究》，等等。由此可见，优秀的或者较好的中国古代戏曲剧本，丰富了世界文学的宝库，成为世界进步人类共同的精神财富。一九五八年，纪念世界文化名人、元代杰出戏剧家关汉卿，不仅中国人民举行了盛大的纪念活动，全国一千多个剧团同时演出关汉卿的剧作，而且世界上的一些地方，也举行了隆重的纪念会。

现在，十多位长期在戏曲岗位上工作的专家学者，通力合作，精心地编撰成《中国古典名剧鉴赏辞典》。这部辞典以文学剧本为基础，兼及舞台表演、声腔曲调，每一剧目由四个部分组成。第一部分作家生平，使读者读其书，知其人，论其世，有助于对剧本作比

较深入的探索。第二部分剧情提要，简要地介绍了每个剧本的故事梗概，又突出了重点关目，条理清晰，语言流畅，文字浅显，易于看懂。第三部分剧本源流，对剧本题材来源、版本、同一题材的剧作等等，作了必要的介绍，有助于对创作过程的了解，也便于对同题材剧作作比较研究。第四部分剧本赏析，撰稿的专家学者，用新的观点和新的方法，对三百多个戏曲剧本一一作了细致的分析，包括选材、构思、结构、人物、曲词、宾白、创作手法和艺术特色等，论述精辟，不拘一格，颇多新见，值得参考。所以，这部辞典合资料和鉴赏为一集，既是工具书，又是鉴赏入门书。这对于阅读、学习、改编、研究中国古代戏曲剧本，都会有很大帮助。我为出版这部辞典而高兴，故不揣浅薄，拉杂成文，权且作为开场锣鼓。

徐扶明

一九八九年立夏于上海

凡 例

一、本书共收一百九十九位作家的剧目三百十八个。

二、本书中作家的排列，大致以生年先后为序；个别情况依据卒年；生卒年无考者，则以在世年代先后为序。同一作家的剧作，凡所收较多者，大致依编年顺序排列。

三、本书每篇赏析文章，均由“作者”、“剧情”、“源流”、“赏析”四部分组成。

四、本书所收剧目名称，一般取全称中最后几字，如郑廷玉《看钱奴买冤家债主》，迺作《冤家债主》；秦简夫《东堂老劝破家子弟》，迺作《破家子弟》。

五、本书所收剧目，除见于《元曲选》、《元曲选外编》、《六十种曲》、《古本戏曲丛刊》外，一般都在“源流”中注明所据版本，以便读者查找。

六、本书使用简化字，在可能产生歧义时，酌用繁体字或异体字。

七、本书所涉古代年份，一律用旧纪年，并括注公元纪年。

八、本书附有“古代戏曲有关名词、术语简介”、“戏曲作品专集、选集简介”、“戏曲论著、戏曲史、曲目简介”，供读者参考。