

元杂剧选注

□ □ 中国
古典文学
普及读物

□ 北京出版社

中国古典文学普及读物

元杂剧选注

王季思 苏寰中

黄天骥 吴国钦

*

北京出版社出版

(北京崇文门外东兴隆街51号)

新华书店北京发行所发行

北京印刷一厂印刷

*

787×1092毫米 32开本 18.375印张 368,000字

1985年12月第1版 1985年12月第1次印刷

印数 1—6,500

书号: 10071·592 定价: 2.90元

前 言

元代，是我国戏剧第一个丰收的季节。那时候，演出活动十分频繁，大批优秀的作品在剧坛上出现。到元剧的园圃里浏览一下吧，你将发现，这是一个万紫千红、云蒸霞蔚的胜境。

翻开元人杂剧，我们获得的第一个印象是：许多剧本都能反映人民疾苦，揭露封建地主阶级对人民的迫害，真实地展示出元代的社会现实。

元初全国统一，但政局极不稳定。在畸形的都市繁荣后面，是尖锐复杂的阶级斗争和民族斗争。贪得无厌的元蒙贵族统治者，一方面推行种族歧视政策，把人民分为蒙古人、色目人、汉人、南人四等，挑拨、分化广大蒙族人民和各族人民的团结，以达到分而治之的目的。另一方面，又肆意加强各级统治机构的权力，甚至抛弃了封建法纪的遮羞布，让官吏们任意宰割百姓。政治上的黑暗，给当时以汉族为主体的各族人民带来了深重的灾难。元剧里有两句常用语，一句是“官法如炉”，一句是“衙门自古向南开，就中无个不冤哉”。这些话，概括地表明在元蒙贵族统治下的社会，是罪

恶的渊藪，是人民的炼狱。

元代一些优秀的剧作，毫不留情地揭露封建统治者欺压人民的真象，提出封建社会后期一些重大的社会问题。《蝴蝶梦》写皇亲葛彪横行霸道，打死平民“只当房檐上揭片瓦相似”。《陈州粟米》中的杨衙内，纵容儿子、女婿借开仓赈济的机会，残害饥民；人民稍有反抗，就被砸碎脑袋。这些戏，清楚地表明元蒙统治阶级的横行不法到何等程度。至于《窦娥冤》揭露地方官吏和流氓地痞的沆瀣一气，草菅人命；《救风尘》、《曲江池》揭露娼妓制度造成的妇女痛苦；《潇湘雨》、《秋胡戏妻》揭露封建知识分子的一旦功名得意，就反脸无情，也各具特色。它们象一把把尖利的解剖刀，从各个方面剥开封建社会的肌体，让人们广泛地看到它的溃疡面，看到孳生在它上面的形形色色的蛆虫，从而加深人们对当时社会现实的认识。

值得注意的是，有些剧本里出现的反面人物，他们并没有确定的官职，照样可以随心所欲地鱼肉人民。象《鲁斋郎》里的鲁斋郎，可以任意夺取平民妻子，就连六案都孔目张珪的妻子，一旦被你看中，也无法逃脱厄运。在《黑旋风》里，没有官职的白赤交，可以大摇大摆地借衙门坐了三天，把他要谋害的人打入死牢。这一类人之所以敢于作恶多端，无非是倚仗其背后靠山的特殊身份，或者凭恃皇帝颁发的“势剑金牌”之类作护符。当然，元杂剧的作者往往把故事发生的时间推到北宋或金朝，让包拯、范仲淹、王偁等历史人物上场。其实，明眼人一看就知道，戏里所揭露的，分明是元代的社会现实。

我们从元剧中获得的第二个印象是，许多剧本都歌颂了人民的反抗斗争，表现了英雄主义的精神。有些作品，虽然也写到人民生活的悲惨，却没有使读者情绪消沉，凄凄切切。相反，它们会使你热血沸腾，感奋不已。它们不是时代的悲歌，而是战斗的号角。

在元剧里，有些戏是以歌颂敢于斗争、敢于胜利的英雄人物为主题的，象三国戏《单刀会》、杨家将戏《昊天塔》，水游戏《李逵负荆》、《黄花峪》、《双献功》等等。它们塑造了叱咤风云的英雄形象，历来为人民群众所喜爱。其中李逵的形象，是最光辉的一个，向来脍炙人口。

李逵锄强扶弱，劫富济贫，天不怕，地不怕，根本不把官府放在眼内。《双献功》一剧，写他机智地放走满牢囚犯，并且一刀杀了为非作歹的白衙内，蘸着鲜血在墙头上大书：“是宋江手下第十三个头领黑旋风李逵杀了白衙内来。”真是敢作敢为，有胆有识。本书所选的《李逵负荆》，则是以喜剧的方式表现了李逵性格的另一面。他嫉恶如仇，极端珍视起义队伍的荣誉，又粗鲁莽撞，快人快性。他的可爱而又可笑的性格，是他和宋江产生误会性冲突的根源。当人们看到他赌输了脑袋而又赖账撒野时，不禁粲然失笑。这笑声，更多的是对他高尚品格的赞美。在封建时代，象这样歌颂以武力反抗黑暗统治的造反者，让他警顽起懦、振聋发聩的作品，实在难能可贵，因此七百年来上演不衰。

元代有些剧本，还描写了以其他方式和黑暗势力进行斗争的人物。他们虽然没有和敌人“白刀子进去，红刀子出来”，依然表现出蔑视权贵、不甘屈服的品质。其思想意义，

同样是重大的。象《窦娥冤》里的窦娥，无辜受害，孤立无援，但绝不肯忍气吞声。即使到了断头台上，她也骂官骂吏、骂天骂地，“一腔怨气喷如火”。这一个受损害受侮辱的小寡妇，她要控诉人间的不平，要和黑暗势力抗争到最后一息。在《救风尘》里，赵盼儿敢于和周舍作针锋相对的斗争。她胆大心细，为了拯救同伴，把那个惯于蹂躏妇女的花花太岁，摆弄得天旋地转，落得个“尖担两头脱”的下场。象这类的戏，何尝不是一曲赞美人民反抗斗争的颂歌。

元代许多进步的剧作家，如实地反映了“覆盆不照太阳晖”的现实，让人们看到反动势力是怎样的盘根错节，控制着各个领域；同时，他们怀着战胜黑暗的理想，希望铲除人间的不平。关汉卿通过他剧中人物窦娥说：“将滥官污吏都杀坏，与天子分忧，为万民除害。”这集中地表达了元代许多进步作家的愿望。他们坚信，光明一定来临，正义必将胜利。基于这样的认识，他们往往在剧本中写出正反两种力量互相转化：反动势力由于欺人太甚，罪恶昭彰，由强变弱；被迫害者经过艰苦斗争，或者得到外力的帮助，由弱变强。一切凭恃着权力欺压人民的人，一切挥舞着封建教条鞭笞青年的人，无论是杨衙内、白衙内、刘衙内、蔡衙内，还是老夫人、少夫人，裴尚书、李尚书，起初张牙舞爪，最后都逃不脱失败的命运。当然，在阶级和民族的双重压迫之下，当时剧作家们所渴望的胜利，实际上是很难实现的。作家们把理想作为现实来描写，不过是积极浪漫主义创作方法的体现。他们一方面立足于现实，揭露现实，一方面又对前途怀有一定的希望，将当时难于实现的结局搬上舞台，让舞台弥

漫着乐观主义的气氛，这是元代许多优秀剧作的共同特征。

我们从元剧中获得的第三个印象是，不少描写青年男女彼此相恋的作品，洋溢着反对封建礼教、要求婚姻自主的激情。

封建社会后期，地主阶级从巩固政权的需要出发，进一步强调封建礼教，要求青年们绝对服从家长的统治。在婚姻问题上，“父母之命，媒妁之言”，成为人人必须遵守的金科玉律。然而当时历史前进的步伐，毕竟不是封建礼教所能拦截的。《西厢记》提出：“愿普天下有情的都成了眷属”；《张生煮海》提出：“愿普天下旷夫怨女，便休教间阻，至诚的一个个皆如所欲”。这种认为婚姻应根据当事人意愿的观念，反映了广大青年男女的共同要求，标志着民主思想的新觉醒。

随着反对封建礼教斗争的深入发展，以爱情为题材的作品也越来越多。有些剧本，写青年们为了追求幸福，出生入死，矢志不渝。象《倩女离魂》的倩女，灵魂儿竟追随所爱的人远走高飞。《墙头马上》的李千金，则毅然抛弃了家庭，和所爱者私下同居；后来私情泄露，又敢于顶住封建家长的压力，在封建卫道者面前显示出倔强不屈的品质。元剧还写到，有些思想上深受封建礼教影响的青年，经过斗争，终于冲破堤防，走上了反封建的道路。象《西厢记》里的崔莺莺就是战胜了老夫人设下的障碍，也挣脱了封建礼教在她心灵上的羁绊，演出了月下偷期的一幕。这一出爱情戏，反映了不同阶层不同性格的青年对待封建礼教的态度，具有深刻的典型意义。元剧作者还较多地描绘仕宦之家的青年的叛逆，这使人们看到，即使在封建压力最严重的地方，民主思想的

嫩芽，也在挣扎着破土而出。

以上，是我们巡礼元代剧坛所获得的最深刻的印象。当然，元剧的成就绝不止于此。就题材的多种多样，创作视野的宽阔，反映生活图景的鲜明生动等方面而言，它甚至胜过后来的明清传奇。通过它，元代社会的生活图景，诸如官吏的互相倾轧，夫妻的口角，艺人的卖技，无赖的行凶，鸨儿的撒泼，以及城市的扰攘，山林的宁谧，就一幅幅扑入眼帘。而活动于社会上的各个阶层的人物，诸如王侯妃嫔，官吏将佐，差役皂隶，文人学士，地痞流氓，医卜星相，三教九流，千金小姐，小家碧玉，嫖客妓女，绿林好汉，也都一个个在你眼前“亮相”。他们的生活和斗争，为我们认识封建社会特别是元代社会，提供了可贵的感性材料。

就创作技巧而言，元代许多剧作家能够通过组织戏剧冲突，在典型环境中表现人物性格。不少剧本结构完整，情节紧凑，语言生动。比之宋金杂剧的幼稚粗糙，元杂剧在技巧上是个飞跃。正因如此，不少元剧中的人物，大都语言生动，性格鲜明，看得出作者在塑造这些典型形象时所达到的艺术水平。例如，同是写千金小姐，温柔腼腆的崔莺莺，显然不同于热情泼辣的李千金；同是写书生，清俊的张珙夹着几分书呆气，大胆的张羽却一味莽撞，诚挚的柳毅多少带点世故，怯懦的郑元和仍不失为爽直。这些形象，一个个栩栩如生，呼之欲出。

和古代各个时期的作家作品一样，元杂剧在思想、艺术方面，也存在着一定的局限性。有些作品，赤裸裸地宣扬封建教条和宗教迷信。即使在优秀的作品中，也掺杂着各种各

样的糟粕。

二

为什么元代会出现戏剧繁荣的局面呢？这个问题，比较复杂，我们期待有人能作深入细致的探索。大体来说，有几个方面值得注意。

第一，城市经济的发展。

元蒙奴隶主贵族吞金灭宋，以武力统一中国。在这个过程中，元蒙统治者屠杀人民，圈占土地，严重地破坏了我国农业经济的发展；但是，城市商业和手工业却出现了繁荣的景象。

本来，在宋代，城市经济已相当活跃。元蒙贵族进入中原后，把掠夺得来的财富，集中到少数几个大城市中挥霍享受。他们把大量工匠赶到城市，组织消费品的生产；同时，失去土地的农民陆续流入城市，壮大了工匠的行列，使城市的人口越来越多。由于军事上和生活中的需要，元蒙贵族对工匠和商人采取了保护的政策，鼓励他们积极从事工商业活动；这也有力地推动了工商业的发展，为城市的繁荣提供了条件。当时，意大利人马哥孛罗来到中国，他在著名的《马哥孛罗游记》里说，中国城市“既大且富，商人众多，商业工艺之民，大多制造丝、武器与鞍鞴，以及各种商品。”他又说：“营业之妓女，娟好者达两万人；每日商旅及外侨往来者，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。”

城市经济的繁荣，为戏剧发展打下了物质基础，宏大的

剧场和日夜不绝的观众就是在这个基础上出现的。城市喧闹沸腾的生活，又给戏剧创作提供了丰富的题材情节和思想内容。由于城市和戏剧的发展关系密切，所以元代的演员和剧作家，绝大多数集中于城市。当时最大的城市大都，就是全国戏曲的中心，而关汉卿、白朴和马致远等著名的剧作家，就是活跃在大都的玉京书会和元贞书会中的主要人物。

第二，社会矛盾的尖锐和民族文化的交融。

从北宋末年开始，在辽阔的中国土地上，阶级矛盾和民族矛盾一直是交错发展的。居住在北方的人民，经历了金灭辽和北宋，以及元灭金的历次战乱，长期处于水深火热之中。元灭南宋以后，长期南北对立的局面归于统一，但以汉族为主的各族人民反对元蒙贵族统治的局部武装斗争，此起彼伏，从未间断。处在这一时代的剧作家，尤其是被称为“燕赵才人”的北方作者，看到了现实的黑暗，也看到了人民的反抗和斗争，就以歌当哭，以笔为枪，写出了反映现实的优秀剧本。正是激烈尖锐的社会矛盾，把剧作家推入了斗争的漩涡，从而推动了戏剧创作的发展。

另外，我们还要看到，原来居住在祖国边陲的少数民族，进入中原地区以后，在和汉族人民的矛盾斗争中，也促进了各族人民经济文化的交融。他们吸取了汉族的文明，而汉族人民也通过和各兄弟民族的交往，丰富了生活，扩展了视野。正如毛泽东同志所说：“各个少数民族对中国历史都作过贡献。”少数民族对我国戏剧的发展，同样是作过贡献的。且不说各族人民的生活和斗争，给作者提供了广阔的创作天地，象关汉卿的《拜月亭》和《哭存孝》、王实甫的《丽春堂》、

石君宝的《紫云亭》，写的就是少数民族的人物故事；就拿戏剧语言来说，如果元代的作家不是大量吸取了少数民族的词汇，元剧的语言也绝不会象我们所见到的那样生动跳脱，丰富多彩。再说，元代有些剧作家，象《虎头牌》的作者李直夫，本人就是少数民族。这些事实可以充分说明，元剧的繁荣，是各族人民共同努力的结果。

第三，封建传统观念的松动。

宋代以来，封建地主阶级推行程朱理学，“三纲五常”之类的封建传统观念成了严密禁锢人民思想的枷锁。元蒙奴隶主贵族入主中国，主要是依靠佛教和道教作为思想统治的工具，他们虽然任用过吴澄、许衡之流的“名儒”，听取过宋朝遗老们对封建伦理的鼓吹，但推行儒教的积极性则远逊于前代。实际上，随着南宋王朝的覆灭，程朱理学便失去了政治上的支柱，封建传统观念跟着发生动摇，长期以来地主阶级在人们思想上设置的堤防开始松动。在封建教条对社会的约束力相对削弱的情况下，元代作家的思想便积极地活跃起来。他们敢于面对社会提出的各种问题，敢于冲破传统思想的框框。例如《西厢记》写女儿敢骂母亲“狠毒”；《拜月亭》写女儿敢骂父亲“劣缺”；《七里滩》里的严子陵，敢当着汉光武的面，说改朝换代与他无关，说玉殿金阶是叫老百姓盖的，远比不上自己动手建造的“草舍茅斋”；《望江亭》的寡妇谭记儿认为，只要有人知重，她便不妨再嫁。这些散发着芬芳气息的民主思想，显然与地主阶级一贯宣扬的忠孝节义等传统观念大相径庭。这都说明，剧作家思想的解放，是元剧繁荣不可缺少的条件。

第四，作家和人民的接近。

从唐代开始，历代王朝以开科取士的办法，吸引一批中小地主出身的知识分子参加政权，“学而优则仕”成了读书人生活必由之路。元代却不是这样。当时，军政大权，全由元蒙贵族或色目人世袭，一般知识分子不得与闻；中下层的各种官吏则由上司委派心腹充任。元蒙灭金以后，科举考试停顿了八十年之久，为数众多的中小地主阶级知识分子，被堵塞了仕宦的道路。在这期间，尽管有少数投靠元蒙贵族的“大儒”得到了较高的官爵，但绝大多数知识分子的处境比以前困难多了。例如，两宋期间，读书人一般可以免役，元代儒生则无此待遇。元剧《范张鸡黍》的秀才孔仲山充当马前喝道的走卒，《秋胡戏妻》的秋胡婚后三天即被拉去充军，这说明了当时读书人沦为皂隶者不在少数。元代还有“八娼、九儒、十丐”的说法，知识分子的地位，被排在娼妓之下，乞丐之上。从《金凤钗》、《破窑记》、《荐福碑》等戏所写的知识分子到处碰壁的情况来看，当时儒生的狼狈相，确实到了与叫花子不相上下的地步。

元代知识分子地位的低下，使他们当中的许多人，有可能接近人民，熟悉人民的生活，深知人民的爱憎，了解人民的疾苦，因而能以血痕泪水，和墨蘸笔，控诉了封建统治对人民的迫害，写出了许多优秀剧目。同时，有些作家生活潦倒，混迹勾栏。他们“偶倡优而不辞”，和艺人亲密合作，这又有可能从参加舞台实践的过程中，大大提高了创作的技巧。

马克思主义认为，戏剧作为意识形态，必然受生产力和

生产关系的制约，必然和政治、宗教、道德、伦理等意识形态诸方面有密切的联系，也必然受到艺术领域各个部类发展的影响。关于元剧繁荣的原因，我们还不可能作更其全面的分析，上列四方面，仅举其荦荦大者而已。

三

元代的戏剧，过去一般称为“元杂剧”。杂剧，本是唐代各种杂耍伎艺的统称，后来宋代的歌舞戏、滑稽戏以及有故事内容的清唱，也叫做杂剧。元代的戏剧是在唐宋杂剧的基础上发展起来的，其演出形式虽与唐宋杂剧不同，但人们仍沿用向来舞台演出的称谓，也叫它作杂剧。

元剧有一套比较严格的艺术体制，简单介绍如下：

一、结构。元剧的结构以折为单位，一折大约相当于现在戏曲的一场或一幕。每本戏一般有四折。有时还可加一场叫做“楔子”的短戏，置于戏的开头或折与折之间。

每本戏只有四折，就只宜于表现比较单纯的情节。但有些作者，为要描绘复杂的社会生活，也会打破框框，增加折数或本数，象《赵氏孤儿》写了五折，《西厢记》则写了五本二十一折。

二、音乐。元剧规定，每一折戏，唱同一宫调的一套曲子。通常演唱的有黄钟宫、正宫、仙吕宫、中吕宫、南吕宫、商调、越调、双调、大石调。这叫作北曲九宫调。元杂剧的第一折多用仙吕宫，第四折多用双调，二、三折多用正宫、中吕宫、南吕宫及越调。

同一宫调的每套曲子，是用不同的曲调组成的，曲调多

时可以达到二、三十支，少时只有三、四支。元剧所唱的曲子，多数是唐宋以来在民间流行的歌曲，也有部分是从契丹、女真等少数民族流传过来的。

三、说白。元剧说白的主要形式，除一般对白外，还有定场白、冲场白和背白。定场白是角色第一次上场时的自我介绍，一般要念两句或四句诗，然后自报姓名、籍贯、职位之类。这种程式，显示了元剧从话本说唱衍化来的痕迹。冲场白则是角色第二次或第三次上场的说白，不须作自我介绍，直接向观众叙述事由或表达心情。背白是角色背着同台其他人物向观众表示心情的独白。

四、角色。元剧每本戏只有一个主角，男主角称正末，女主角称正旦。由男角主演的戏称末本，由女角主演的戏称旦本。此外，次要角色还有净、丑、贴旦、副净、副末、孛老、卜儿等名目。

充当主角的演员，全剧曲子都由他一人演唱。这种规定，虽便于刻画主要人物的性格，但其局限性也十分明显。所以，有些剧作者在创作实践中，突破了它的限制，象《赵氏孤儿》虽由正末主演，但第一折他扮韩厥，第二折、第三折扮公孙杵臼，第四、第五折则扮赵氏孤儿。至于《西厢记》，全本二十一折，分由张生、莺莺、红娘三人主唱，这在当时是一种革新的尝试。

此外，元剧还有一些和艺术体制有关的术语，我们在“注释”中有所说明，这里就不重复了。

四

本书是普及性的古典文学读物，为了方便广大读者，我们除给选上的作家作品写了简单的介绍外，每一折戏，还作了评说。评说不求全面，只就戏的某一问题，略述己见。

现存元剧剧目，约近六百种，本书选了其中的二十七种五十折，这当然只是曲海词山中的吉光片羽。我们力图把思想性艺术性较高的作品挑选出来，并注意选取一些不同题材不同风格的作品，让读者对元剧的基本面貌有所认识。

我国过去的戏曲选本，有整本选录的，如臧晋叔《元曲选》、孟称舜《酹江集》、《柳枝集》，这对专门研究戏曲的学者大有好处。也有只选各本戏中某些精采的折子的，如明人的《秋夜月》、清人的《缀白裘》，大都是通俗性的读物。由于元杂剧整本可取的比较少，我们的选本又是普及性的读物，因此除《窦娥冤》、《救风尘》、《汉宫秋》等六种有代表性的作品外，一般只选一折或两折。《西厢记》本当全本选，由于已有单行本，也只选了其中最精采的五折。

本书所选各剧，除《西厢记》、《单刀会》外，均以臧晋叔《元曲选》为底本，并以《酹江集》、《柳枝集》、《古今杂剧三十种》、《懋机子元人杂剧选》和《雍熙乐府》所录曲文参校，择善而从。为节省篇幅，各剧校记均从略。

十多年前，为了高等院校文科教材的需要，我们曾编选过《中国古代戏曲选》，以后这个稿子遭到了浩劫。这个选注本，就是在过去工作的基础上，为普及的需要，对选目作了若干调整而编成的。如《赵氏孤儿》，我们原来只选第二、三

折，即长期在舞台上演出的《搜孤》、《救孤》两场，现在则全本选录，使读者看到封建专制主义株连九族的残暴，加强正义力量必将战胜黑暗势力的信心。

本书由王季思教授主编；有关校勘、注释以及评介等工作，由苏寰中、吴国钦、黄天骥分担；《前言》由黄天骥执笔。顺此说明。

目 录

前 言	1
关汉卿	1
窦娥冤(全本)	2
救风尘(全本)	47
单刀会(第三、四折)	77
望江亭(第三折)	93
鲁斋郎(第二折)	104
白 朴	112
墙头马上(第三折)	113
梧桐雨(第二、三折)	126
杨显之	144
潇湘夜雨(第二、三折)	144
马致远	161
汉宫秋(全本)	162
王实甫	195
西厢记(第二本第四折, 第三本第二、三折, 第四本第二、三折)	196