

元代杂剧赏析

陈俊山

天津人民出版社

元代杂剧赏析

陈俊山

*

天津人民出版社出版

(天津市赤峰道124号)

天津新华印刷一厂印刷 天津市新华书店发行

*

787×1092 毫米 32 开本 14 印张 291 千字

1983年4月第1版 1983年4月第1次印刷

印数：1—9,800

统一书号：10072·719

定 价：1.09 元

序

赵景深

陈俊山同志起初是复旦大学中文系的研究生，跟随朱东润教授学习中国文学批评史，写这本《元代杂剧赏析》当然是能胜任愉快的，因为元代杂剧的鉴赏和分析正是文学批评中必须努力的一个部分。加以后来陈同志又到江西省文化局戏剧创作研究室工作，这就对元代杂剧的赏析本领更有了磨炼。不久又在江西人民出版社担任文艺编辑更是以笔为刀枪，磨炼得极为锋利，这才能写出这样好的《元代杂剧赏析》。我虽只看了本节的关汉卿《窦娥冤·法场》和王实甫《西厢记·拷红》，但我相信，举一可以反三，其他各篇，肯定是象我看过的这两篇一样，能够同样使我满意的。这本书是花了两年的业余时间才仔细地写出来的。

这是一本通俗读物。中等学校的教师、文科大学生和一般读者，都可以从中得到一些帮助。陈同志所选的折子都有特色，注释尽可能详尽、浅显，侧重文学艺术欣赏——元杂剧的戏剧结构、人物塑造、曲词等等的美学价值以及创作经验等。

我还看过本书前《元代杂剧常识概说》，感觉到陈同志的确做到了“详尽、浅显”。例如，元杂剧的“折”字难懂，就用大家熟悉的话剧来说明“折”“相当于现代戏剧的‘幕’”

或‘场’。”这样，读者一看就懂了。“深入浅出”，正是最好的循循善诱的方法，使人读过这本书，如处在温煦的春风之中，仿佛是在接受一位严格而又和蔼的教师面面俱到的教导。过去有顾学颉的《元人杂剧选》和王季思等的《元杂剧选注》，注释都很详明，但兼写“赏析”的，恐怕要以这书作为开始吧？

陈同志所选各折，的确各有特色。首先是王实甫和元曲四大家关汉卿、白朴、马致远以及郑光祖的代表作，都是经过精选的。其次，有些戏直到现代，还在京剧舞台上演出，例如《追韩信》、《赵氏孤儿》、《李逵负荆》、《秋胡戏妻》、《潇湘夜雨》以及《陈州糶米》，都成了有名的京剧剧目。尤其纪君祥的《赵氏孤儿》，还是欧洲各国盛传的名剧（例如，R.P.de Prémare 的法译，以及1762年的英文重译，还有1735年和1755年的法译）。马致远的《汉官秋》也有J.F. Davis 的英译，1829年出单行本，日本也有盐谷温《国译元曲选》的译本。关汉卿的《窦娥冤》也有M.Bazin的法译和官原民平的日译，新近我国留美的时乐雯也将这剧本译成英文。王实甫的《西厢记》在法国有 S.Julien 的法译，在日本更是译者很多。起初冈岛献太郎只译了八折，在明治二十七年出了单行本，后来大正年间又有金井保三的《西厢歌剧》和岸春风楼的《新译西厢记》以及官原民平的译本。不过新近去世的吉川幸次郎曾译过乔吉的《金钱记》，却没有被陈同志和王季思等选过，这位乔吉却是被谭正璧看作元曲六大家之一的（其他五家当然是王实甫和关、白、马、郑）。其他元杂剧译本还很多，我就不及一一列举。这里只举《柳毅

传书》和《张生煮海》，后来被清人李渔合并两个故事的情节，改为《蜃中楼》，这《蜃中楼》第五、六出也有日本无名氏明和八年（当乾隆三十六年）在《新刻役者纲目》中的日译。

我现在还想对《窦娥冤》的赏析补充几句话。陈同志谈到这剧本反映了元代社会的面影，如放高利贷的现象就是一例。以前康生曾经说过蔡婆放高利贷，因此窦娥为她而死，“窦娥冤”实是太“冤”了。这就不能不辩。放高利贷当然不好，但蔡婆是穷苦人，无以为生，实是出于不得已，才放高利贷。实际上蔡婆是善良的。陈同志很是明察，他说：“从楔子到正戏开始第一折，一下子跳过了十三年。这十三年，窦娥的生活虽然悲苦，但缺乏造成剧作家所要表现这一重大冤案的可能性，所以省略不提。”又说，“被压迫的妇女们得不到生命安全、财产保障”。陈同志显然已经也看出蔡婆是个好人。她买了窦天章的女儿做童养媳，还送给窦天章十两银子做盘缠。由此推测，蔡婆起初是“娘、儿两个，过其岁月”，那末儿子死后，就是“婆、媳两个，过其岁月”。想来婆媳相依为命，所以后来窦娥对婆婆的感情很好，婆婆嫁给张驴儿的父亲，也是被逼的，窦娥也曾劝谏过她的婆婆，但当窦娥受到诬陷，就对这黑暗社会予以强烈的抨击，并且热爱她的婆婆，要走后街不走前街，怕被婆婆看见，心中伤悲。谁说“窦娥冤”实在是太“冤”了呢？

陈同志写注释、赏析，都很认真，说话有凭据，有出处，极为严谨。不过我也要补充几句。我认为政治的改朝换代，对于文学不一定适用。即如《元曲选》和《元曲选外

编》所收的一些作家，有些是明初人，如王子一、谷子敬、杨文奎之类都是明初人，因为这时元曲规律仍极严谨，直到周宪王朱有燬写杂剧，这才大破元曲的规律。我曾作过这样的遐想：王实甫和关汉卿都是由金入元的人，王实甫《西厢记》有二十一折，可能受了宋元南戏的影响，关汉卿的《单刀会》虽同是由末主唱，却换了好几个人，虽说后来不一定不出现这种情况，至少这样的搞法是罕见的。杨暹（景贤）的《西游记》二十四折也是罕见的，那就是到了明初之后，也就与传奇接近了。

另外，南戏也是从北宋末年到明初的。所以，杂剧的时代应该是从元到明初，南戏的时代应该是从北宋末年到明初。戏曲体裁的分期是与皇朝不一样的。

总之，这本书是美不胜收。我上面的一些补充，不过是随便谈谈我自己的感想罢了。

一九八二年二月二十六日

目 录

- 元代杂剧常识概说…………… (1)
- 窦娥冤 ……………关汉卿 (14)
- 第三折——法场
- 救风尘 ……………关汉卿 (33)
- 第二折——机谋
- 望江亭 ……………关汉卿 (50)
- 第三折——切鲙
- 单刀会 ……………关汉卿 (71)
- 第四折——赴会
- 西厢记 ……………王实甫 (94)
- 第一本第三折——和诗
- 第二本第四折——听琴
- 第四本第二折——拷红
- 梧桐雨 ……………白 朴 (145)
- 第四折——夜雨
- 汉宫秋 ……………马致远 (169)
- 第三折——饯别
- 李逵负荆 ……………康进之 (188)
- 第一折——沽酒
- 燕青博鱼 ……………李文蔚 (206)
- 第一折——叫化

- 赵氏孤儿 纪君祥(225)
 第三折——替死
- 柳毅传书 尚仲贤(249)
 第二折——龙斗
- 张生煮海 李好古(286)
 第三折——煮海
- 秋胡戏妻 石君宝(279)
 第四折——认夫
- 潇湘雨 杨显之(295)
 第二折——负心
- 虎头牌 李直夫(312)
 第三折——执法
- 薛仁贵 张国宾(332)
 第三折——荣归
- 魔合罗 孟汉卿(344)
 第三折——翻案
- 倩女离魂 郑光祖(363)
 第二折——离魂
- 追韩信 金仁杰(379)
 第二折——别汉
- 风云会 罗贯中(393)
 第二折——受禅
- 陈州粳米 无名氏(418)
 第三折——私访

元代杂剧常识概说

公元十三到十四世纪前后，在欧洲，戏剧和其它文学一样，正处在“中世纪”的黑暗时代，而在中国，元代的杂剧却在黑暗的统治之下放射出璀灿的光彩，出现了一个戏剧发展的高潮。当然，欧洲的情况自有它的原因；中国元代戏剧发展高潮的出现也不是偶然的，是由各种因素（其中包括文学艺术本身发展的历史条件）决定的。

元代杂剧，旧时或称为“元曲”或“元剧”，它在中国文学史、戏剧发展史上，是一个十分引人注目的高峰。它的辉煌成就，使历来的剧作家和文学史家赞叹不已。元代杂剧作品异常丰富，成为元代戏曲的主要部分，在和“宋词”并提时，常被誉为“词山曲海”。根据元人钟嗣成《录鬼簿》对作家作品的著录，就可以窥见当时杂剧创作的盛况。清代著名文学家姚燮，对前人的著录作过比较详尽的考订，他在《今乐考证》中著录了元代著名杂剧作家八十余人（不包括无名的或在辗转演出中失名的作家），有影响的剧目六百余种（当时实际演出的剧目远不止此数）。其中有的剧本，是由元入明的作家写的。但大体而言，这在一个不很长的历史阶段上，尤其象元代这样的历史时期，是两个非常可观的数字。特别重要的是，在元代，这个不长的却充满着野蛮与杀

机的时代，竟然产生了关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖等许多伟大的或杰出的作家，他们不仅为祖国的文学艺术宝库增添了奇光异彩，而且有的还赢得了国际声誉。这个时代的大量剧作，被后人直接采用或经过不同程度的润色、加工、改编，七百年来一直活跃在祖国的戏曲舞台上，表现了很强的艺术生命力，因而也足以证明元代杂剧具有很高的美学价值。“元曲”——主要指元杂剧——元代戏曲，向来被文学史家们作为元代文学的代表。同“唐诗”、“宋词”并列，是毫无愧色的。

评价一个时代的文学艺术成就及其历史地位，主要是看它所反映的社会生活的深度与广度、塑造的艺术典型的生命力、艺术形式的新贡献及其对后代文学艺术发展的影响。从这些方面看，元代杂剧都具有自己的鲜明特色。仅就艺术形式一个方面而论，就是很值得称道的。元代杂剧利用唱、白、表演等手段，在舞台上艺术地再现一个完整的现实的或历史的故事，发展成为综合性的艺术，即真正意义的戏剧，就是对中国戏剧发展史的重大贡献。这里就涉及构成戏剧的主要因素——戏剧结构问题。戏剧结构，是戏剧美学的极为重要的部分。元代杂剧一般为四折、五折或再加一个楔子，表面看来很简单，其实在组织人物关系、布置场次、展开戏剧冲突、推进戏剧高潮、解决戏剧矛盾等方面，却是千变万化的。就象律诗，虽然在字数、句数、平仄、音韵等方面，有一定的格律，但是诗人们在遣词造句、表达思想内容的方法上，却各出机杼。元代杂剧为什么一般为四折、五折或再加一个楔子呢？这也是值得研究的。戏剧，是演员和观众直

接交流感情的一种艺术形式，为了保持演员和观众的激情，它不能不考虑一个剧本的演出时间。因此，元代杂剧一般为四折、五折或再加一个楔子，就有一定的美学意义。

这里不做全面的论述，只是为了帮助普通读者阅读和欣赏元代的杂剧文学，对剧本里出现的常识问题，作一些综合的、简要的说明。

楔 子

楔子，原指一头宽一头窄、用来塞紧木器榫头的木片。元杂剧借用它“塞紧”的意思，把加在主要场子之前或之间的次要的、短小的、独立的而又全剧发展所必要的场子，称为“楔子”。后来的“开场戏”和“过场戏”，就颇近于元杂剧的“楔子”。它的作用，主要是为戏剧矛盾的展开或发展做些必要的交代，使剧情更加严密和紧凑。

楔子的位置不固定。有的放在第一折之前，用以交代故事和人物的缘起，颇有些象现代戏剧的序幕。如《窦娥冤》的楔子，是交代窦娥幼年的痛苦身世，为后来遭遇的冤情准备了条件。有的楔子放在折与折之间，用来交代情节，加紧前后折的联系。如《西厢记》第二本的楔子（有的版本不作楔子），加进了孙飞虎兵围普救寺的情节，使崔、张爱情关系由“非法”转向“合法”，也是很重要的场子，但对于崔、张爱情关系和老夫人这一主要戏剧矛盾来说，就成为次要的，因此它只起到“过场”的作用。

楔子的数目也不等。有的用一个，如《窦娥冤》；有的用两个，如《老君堂》；有的则不用，如《望江亭》等。这

部由剧情的需要而定。但元杂剧中，每本里也没有用两个以上的。楔子用得太多，也会使剧情松散。

楔子里情节单纯，人物的唱曲也很简单，一般只用一两支曲子，不用套曲（同一宫调的多种曲牌的曲子联合配套叫“套曲”，或“套数”，也就是“组歌”）。楔子里常用的曲子是〔仙吕赏花时〕或〔仙吕端正好〕，有些再加个“么篇”（与前曲同调同牌的曲子，填进不同的唱词，叫“么篇”）。

折

折，是剧情发展过程的一个较大的段落。后来把这种段落称为“出”（“齣”）。折，相当于现代戏剧的“幕”或“场”。折，原写作“摺”，是古代一种折叠的、没有装订的记事小本子。元杂剧的演出本，可能写在这样的小本子上；一个戏也可能写几个小本子（小摺子）。沿习久了，就把“摺”作为剧情段落的名称，简写为“折”。（参见顾学颉《元明杂剧》）

每一折戏里也有几个小段落，构成一个个波澜。但每一折的内容一般都有一个中心。如《窦娥冤》，楔子写的是窦娥幼年被卖为童养媳；第一折写的是蔡婆讨债时遭到抢劫；第二折写张驴儿逼迫窦娥成亲不遂，诬告窦娥害命；第三折写的是窦娥含冤被杀，感动天地；第四折写的是窦娥的父亲窦天章平反冤案。

每一折所用的乐曲，都是套曲；只能用一个宫调里的曲子，押同一类的韵。就是说，在一折里不能换调换韵。如

《望江亭》第三折，用的是“越调”，其中的《斗鹌鹑》、《紫花儿序》、《金蕉叶》、《调笑令》等所有的曲子，都属于越调。这一折用的是“车遮”韵。

角 色

元杂剧剧本里都标出上场人物的身份类型——角色，主要是为了便于演员在化妆和表演时掌握剧中人物的特征。元杂剧的角色主要是两类，即“末”和“旦”（“末”是男角，相当于后来的“生”；“旦”是女角）。由于剧情的日益复杂，剧中人物增多，就不能不增加角色。在元杂剧里，角色就相当繁多了。明代王骥德在《曲律》中说：“元杂剧中名色不同，末则有正末、副末、冲末（即副末）、砌末、小末，旦则有正旦、副旦、贴旦（即副旦）、茶旦、外旦、小旦、旦儿（即小旦）、卜旦（亦曰卜儿，即老旦）。又有外，有孤（装官者），有细酸（亦装生者），有学老（即老杂）。小厮曰“侏”，从人曰“祇从”，杂脚曰“杂当”，装贼曰“邦老”。凡厮役，皆曰“张千”；有二人则曰“李万”。凡婢，皆曰“梅香”；凡酒保，皆曰‘店小二’。”这里没有提到的，还有一些角色，如“净”、“副净”、“丑”之类，也见于元杂剧剧本。现在将常见的主要的几种，略做些解释。

正末——男主角。一般扮演端庄、正派的男性主要人物。

正旦——女主角。一般扮演端庄、正派的女性主要人物。

外——主角以外的角色。有外末，也有外旦。一般都扮演次要的、临时性的人物。

净——花面。净有男角，也有女角。一般扮演勇猛、刚烈的人物。

丑——净的一种，即“小花面”、“三花脸儿”之类。一般扮演滑稽、狡猾的人物。丑有男角，也有女角。

孤——专指扮演一般官吏的角色。

卜儿——老旦。扮演老太婆。

孛老——扮演年老的男性杂角儿。

邦老——扮演地痞流氓、鸡鸣狗盗之类的男性角色。

倮——扮演小男孩儿的角色。

茶旦——扮演不正派的女人的角色。

祇从——从人，随从人员。

还有些临时上场的人物，无法派入角色的，就直呼其名。“旦”、“末”中的许多副角儿，所扮演的人物，在身份和性格上没有严格的界限。

元杂剧一般由正末或正旦主唱全剧。由正末主唱全剧的叫“末本”；由正旦主唱全剧的叫“旦本”。每一个剧本，一般大都由一个主要角色唱到底，中间不更换其它角色来唱。但是也有个别情况，即剧中人物可以更替同一个角色，并担任主角来唱。如《单刀会》，这是个“末本”戏，从头到尾由正末来唱，但第一折由乔公充当正末，第二折由司马徽充当正末，第三折、第四折由关羽充当正末，他们作为正末这一角色，都可以唱。“旦本”戏也有这样的情况，如《柳毅传书》等。有些剧本打破了一个主角唱到底的限制。如

《西厢记》第一本第四折，在张生唱后，插入了莺莺、红娘各一段唱。《望江亭》第三折，在谭记儿唱后，加进了杨衙内和张千连唱的一支曲子《马鞍儿》。还有在一本戏中，各折分别由不同角色唱的。如《西厢记》第五本，楔子，由正末唱；第一折，由旦唱；第二折，由正末唱；第三折，由红娘唱；第四折，由正末、旦、红娘连唱。这些情况，说明元杂剧编剧体制渐被突破，也可能是由于元杂剧在当时就受到南戏的影响，或在长期的演出过程中，为了使唱曲富于变化而改动的。

官调与曲牌

在元杂剧的剧本里，在唱词前面都标明官调与曲牌的名称，如〔正宫端正好〕、〔商调集贤宾〕、〔越调斗鹤鹑〕等。“正宫”、“商调”，“越调”等是官调，即曲调的名称，它的意义很类似于现代乐曲的“A调”、“B调”、“C调”等。“端正好”，“集贤宾”，“斗鹤鹑”等是曲牌，即曲子的名称，它们的曲谱大都是固定的，戏曲作家和散曲作家一般按照原定的曲谱填词就是了。

关于官调的使用。元杂剧每折只用一个官调，各折所用官调的次序，也大致有一定的习惯。第一折多用仙吕宫，第二折多用南吕宫，第三折多用中吕宫，第四折多用双调。但不照这种习惯，前后各折所用官调的次序略有变化的，也相当多。如《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》等，就不照此例。由于各官调的音色不同，就很容易和人的不同感情联系起来。有的官调善于寄托欢快的感情，有的官调善于寄托

悲伤的感情，有的宫调善于寄托雄壮的感情，于是剧作家根据剧中人物所要表现某种感情的需要，就分别采用某种宫调。

关于曲牌的使用。宋、金时代的乐府，每一个曲牌都属于一定的宫调；每一个宫调里包括一套曲牌（固定的曲子）。元杂剧每一折里所用的全部曲牌，必须都属于同一个宫调。如《梧桐雨》第四折，用了二十三个曲牌（有重复的），就都属于“正宫”。一个曲牌重复使用，也是根据人物抒发感情的需要而定的。重复使用前一个曲牌的，叫“么篇”，或者作“么”；隔一个或一个以上的其它曲牌，再使用前面的曲牌的，就不能叫“么篇”。曲牌的次序，也大致有一定的习惯。如用“仙吕”，曲牌的次序一般为：《点绛唇》、《混江龙》、《油葫芦》等；如用“南吕”，曲牌的次序为：《一枝花》、《梁州第七》、《隔尾》、《牧羊关》等。其它宫调里的曲牌，也有自己的次序。有的曲牌，可以用在两个宫调里，如《端正好》等，但是由于旋律的不同，曲调也就不同了，于是就有〔正宫·端正好〕和〔仙吕·端正好〕之别。有的曲牌的曲词，字数可以增减。这些情况，在杂剧剧本中也可以见到。

当代的读者感到最麻烦的，是宫调和曲牌的使用。在元曲（不论是戏曲还是散曲）中，宫调、曲牌的确是一个很复杂的问题。一般读者只知道一个概况就行了，我们是从文学欣赏的角度去阅读杂剧文学，因而没有必要深究曲词同宫调、曲牌的关系。况且，元杂剧实际用的宫调、曲牌并不太多。元人燕南芝庵《唱论》所录宫调为六宫十一调；周德清《中

原音韵》所录为五宫七调；陶宗仪《南村辍耕录》所录为五宫三调，臧懋循《元曲选》所载陶宗仪论曲为五宫四调。曲牌较多，为四百余种。其中有些曲牌，可以用于几个宫调，也有些曲牌已经不再被采用了。因此，元杂剧中仅用五宫四调：正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、商调，越调。每一个宫调的套曲，常用的曲牌也只要一、二十个。

曲 词

曲词，是按剧情需要的曲牌填写的文字，也叫“曲文”，也就是唱词或歌词。每一折里所有的曲词，都押同一个韵脚。元杂剧里押的韵，和诗、词里押的韵有所不同。因为元杂剧产生于中国北部，而这时的北方语言已经没有入声字，入声字已派入平、上、去三声，民间歌谣的用韵也不分平仄，所以元杂剧的曲词用的是新韵，平、上、去三声通押。

《中原音韵》概括当时所用的音韵为十九韵：一、东钟；二、江阳；三、支思；四、齐微；五、渔模；六、皆来；七、真文；八、寒山；九、桓欢；十、先天；十一、萧豪；十二、歌戈；十三、家麻；十四、车遮；十五、庚青；十六、尤侯；十七、侵寻；十八、监咸；十九、廉纤。后来概括为“十三辙”（十三种韵脚）。

由于每一个曲牌的曲谱是固定的，所以曲词的字数也是一定的。但是可以加适当的“衬字”。衬字的作用，可以使曲词的含义更完满、更晓畅、更生动活泼。

曲词的作用，主要是为了让剧中人物抒发感情的。但在：