

元明清戏曲选



元明清戏曲选

魏 帝

*

吉林人民出版社出版 吉林省新华书店发行

长春新华印刷厂印刷

*

850×1168毫米32开本 13 $\frac{1}{2}$ 印张 2插页 315,000字

1981年11月第1版 1981年11月第1次印刷

印数：1—18,350册

书号：10091·823 定价：1.26元

出版说明

我国是一个具有悠久文化传统的国家。我国的古代文学，是极其丰富灿烂的。学习古代文学，并加以批判地继承，这是我们了解过去、提高民族自信心、发展社会主义新文学必不可少的条件。为了给具有高中文化程度的各条战线的同志们，以及中小学青年教师、古代文学爱好者，提供自学古代文学的方便，我们编辑出版一套中国古代文学作品选。包括《先秦文学作品选》、《两汉文学作品选》、《魏晋南北朝文学作品选》、《唐代文学作品选》、《宋代文学作品选》、《元明清短篇小说选》、《元明清戏曲选》、《元明清诗文选》。

这套作品选，首先注意选入各个历史时期主要作家的主要作品，特别是久经传诵、思想性和艺术性都比较高的作品；同时，考虑到题材的广泛性和风格的多样性，也选入了一些思想内容比较一般或稍为复杂，而在艺术技巧方面颇有借鉴意义的作品。

为了便于读者自学，书中对每篇作品都作了通俗的注释，并对其中比较生僻的或古今异读的字词作了标音；还对每篇作品的中心思想，作了简要的提示。

为使读者在阅读文学作品的同时，对中国古代文学的发展概况、各个时期文学的主要成就及其代表作家有所了解，各册作品选都对这个时期的文学概况，各种新形成的文学样式的特点，以及作家的生平等，作了简明扼要的介绍。

一九八〇年六月

目 录

元明清戏曲概况	(1)
关汉卿	(10)
感天动地窦娥冤(10)	关大王独赴单刀会
〔第四折〕(46)	望江亭中秋切脍(53)
包待制智斩鲁斋郎(78)	
康进之	(108)
梁山泊李逵负荆(108)	
王实甫	(134)
西厢记〔拷红〕(135)	〔送别〕(141)
无名氏	(148)
陈州糴米(148)	
高明	(184)
琵琶记〔糟糠自厌〕(185)	〔中秋望月〕(189)
康海	(193)
中山狼(193)	
孟称舜	(214)
桃花人面(214)	
朱有燬	(237)
黑旋风仗义疏财(237)	
徐渭	(251)
雌木兰替父从军(251)	

李开先	(264)
宝剑记〔夜奔〕	(264)
王世贞	(270)
鸣凤记〔严嵩庆寿〕	(270)
〔灯前修本〕	(279)
汤显祖	(288)
牡丹亭〔闺塾〕	(288)
〔惊梦〕	(296)
〔寻梦〕	(299)
高濂	(308)
玉簪记〔琴挑〕	(308)
朱崧	(314)
十五贯〔乞命〕	(314)
〔廉访〕	(322)
李 玉	(332)
清忠谱〔义愤〕	(332)
〔闹诏〕	(338)
洪 升	(347)
长生殿〔惊变〕	(347)
孔尚任	(354)
桃花扇〔却奁〕	(354)
〔守楼〕	(362)
〔沉江〕	(366)
杨潮观	(372)
寇莱公思亲罢宴	(372)
无名氏	(384)
打渔杀家	(384)

元明清戏曲概况

十三世纪初到二十世纪初，约七百余年，中国经历了元、明、清三个朝代。这是中国封建社会由繁盛走向衰落的时期。封建社会的基本矛盾逐步加剧，不断爆发农民起义。少数民族贵族统治集团与汉族大地主阶级为争夺统治权，攻城夺地，战火连绵，广大人民深受其害。明清以后，资本主义经济开始萌芽并逐渐壮大，封建经济濒临解体，加上一八四〇年鸦片战争以后，清朝政府日趋腐败，外国帝国主义势力侵入中国，加速了中国封建社会的崩溃，使中国转入了半封建半殖民地社会。

这些风云变幻的现实，为戏剧的发展提供了丰富的素材和养料。封建经济的强大与资本主义经济的兴起，也给戏剧的发展提供了必要的物质基础。因此这一时期，中国古典戏剧几乎经历了一个从定型、发展、繁盛，一直到衰落的漫长过程。

中国古典戏剧的主要形式——戏曲，经过周秦以来的长期准备，在唐宋时期逐步形成，到元代进入戏曲发展中的第一个繁盛阶段，出现了元杂剧。

元代是中国封建社会阶级矛盾和民族矛盾异常尖锐复杂的时期。反对民族压迫和反对封建黑暗统治的斗争，为戏剧的创作和表演提供了广阔的背景和生动的素材。以大都（今北京）为代表的城市工商业经济的畸形发展，为舞台艺术的繁荣提供了物质条件。加之当时废止了开科取士制度，广大汉族知识分子几无出路。他们有的与民间艺人结合，组织书会，编写剧本，以抒发他们对现实的不满和反抗的情绪，并藉以展示他们的才华。由于他们的社会地位低下，对下层社会感受颇深。所以他们的作品大多能反映出人民群众的生活愿望、悲惨遭遇和反抗精神，具有积极的社会意义。因此，短短九十年的元代，却出现了象关汉卿这样可以立于世界艺术之林的伟大戏剧家，使元杂剧成为可与唐诗、宋词媲美的划时代的文学样式。元代作家已有二百多人，作品五百多种，流传至今的完整作品有一百三十多种。

元杂剧的剧本由曲词、宾白和科泛三部分组成。曲词包括宫调（曲谱音调的高低）、曲牌及歌词。一折内，通常由一个角色唱到底，中间夹有宾白（即独白和对话）。科泛就是对演员的表演提示。

剧本结构一般分四折，一折相当于现代戏的一幕。有的在四折前或折之间加一序幕或过场，叫楔子，用以交代人物、背景，或连接两折内容。

元杂剧的著名作家除去本书介绍的关汉卿、王实甫外，还有：马致远，作剧十三种，其中《汉宫秋》是写王昭

君的著名悲剧；郑光祖，他的《倩女离魂》采用了现实主义与浪漫主义相结合的艺术手法，对后代戏剧创作影响很大；白朴，《梧桐雨》写唐明皇与杨贵妃的生欢死别，《墙头马上》和《东墙记》两剧，在题材和写法上都有意与王实甫的《西厢记》争胜。以上五人可简称为“关、王、马、郑、白”。此外还有纪君祥，他的《赵氏孤儿》是一部出色的历史剧，早在一七三五年就被译成英文在国外演出了。

元代有许多著名的专业演员，其中女演员较多，可扮各种角色。行当已初步形成，有末、旦、净（包括丑）、杂四种。正末为剧中男主角，正旦为女主角。他们担负着全剧的主唱任务。净是其他配角，杂是群众角色。演出时有乐队伴奏。面部要化妆，开始用夸张性脸谱。服装、道具都有了一定的规矩，加上固定建筑的剧场，就构成了真正的戏剧舞台艺术，标志着我国戏剧已发展到成熟阶段。

杂剧主要流行在以大都为中心的北方地区，后来逐渐扩展到以临安（今杭州）为中心的南方。与此同时，南方温州地区在南宋“永嘉杂剧”的基础上发展成为“南戏”。

南戏在形式上区别于杂剧的是：首先不象杂剧那样只限于一本四折，“出”数不定。其次，一出不必通押一韵，也不必只用一个宫调的曲牌。曲调则多用南曲，委婉清丽，和杂剧所用的雄壮豪放的北曲大不相同。再次，南戏登场演唱的角色没有限制，可生可旦，也不必一人独唱到底，可以二人互歌，或数人合唱。这种艺术形式上的发展和变化，在表达情节内容和思想感情方面，无疑是比杂剧自由

和灵活了。

初期的南戏剧本在流传中往往经多人润色加工，有的很难确定作者是谁，但大多为元末明初人。今天保留下来的剧本有十六种。著名的除了本书所选高明的《琵琶记》外，还有柯丹邱的《荆钗记》、无名氏的《刘知远白兔记》、施君美的《拜月亭》（又名《幽闺记》）和徐岷的《杀狗记》，后世简称为“荆、刘、拜、杀”。内容则以写家庭的悲欢离合为主。

明初的一百多年时间里，南戏逐渐由南向北推移，相形之下，杂剧就逐渐衰落了。明代的杂剧作家作品也不少，但由于统治阶级对戏剧的控制和利用，出现了大量歌颂神仙道化、宣扬封建道德的作品，形成了脱离现实、脱离生活的创作倾向。中叶以后，杂剧逐渐短化，大都只一折或二、三折，人物和情节比较集中，出现了一些反映现实的短剧。本书所选的几种都是这时的作品。

明代戏曲的主要形式是“传奇”。明传奇是在宋元南戏的基础上，吸收了金元杂剧的优点而发展起来的。内容规模更大，形式上的限制较少，角色分配更加细致，曲调更加丰富，创造了“南北合套”的方法，使音域更加扩展。嘉靖以后，魏良辅在悠扬宛转的海盐腔、余姚腔的基础上，吸收了北曲雄健刚劲的特点，形成了昆山腔，使传奇戏的曲调唱腔更加优美动听。从此，讲求声韵宛转圆润的“雅音”昆山腔和声调抑扬顿挫的“俗唱”“弋阳腔”同时流行于舞台上。

明初，统治阶级对程朱理学的提倡和八股取士的影响，许多剧本缺乏深刻的思想内容，变成堆砌辞藻的文人案头之作。中叶以后，城市资本主义萌芽，新生的自由思想与发展到极端的封建礼教产生尖锐矛盾，出现了一些思想性和艺术性都达到相当高度的传奇作品，形成了我国戏曲史上第二个繁盛时期。

这一时期的创作，大致形成了三个不同的流派。第一是以汤显祖为代表的“临川派”，主张以华美的歌词抒写人的真情实感，不受格律限制，因此演唱起来有时不免艰涩。第二是以沈璟为代表的“吴江派”，其主张与“临川派”正相反，认为唱辞首先要通俗，而且要合于格律，这样唱起来才能顺吻流畅。但强调了这一面，有时文学意味就不浓了。第三是以梁辰鱼为代表的“昆山派”，强调文字要典雅，还要合于音律。这就要有精雕细琢的功夫。这一时期剧本很多，毛晋曾编刊了《六十种曲》，搜集了不少优秀剧目。

明传奇的演出风格也是多样化的。演员注意塑造人物形象，重视演出效果。角色行当更加丰富，在生、旦、净、末、丑、贴、外之下又细分，如旦有老旦、小旦，净有副净、中净、小净等等。明末南京著名演员马锦，为了演好《鸣凤记》中的严嵩，他就跑到北京某相国家当了三年仆人，细心体验生活，以后演出时极为成功。这些都说明传奇艺术无论从创作到表演都已臻于成熟。

传奇到了清代，主要表现形式为昆曲（原昆山腔），其它弋阳、余姚、海盐等腔，相形之下降于次要的地位。昆

曲则由原根据地苏州、松江一带，扩展到了南北二京和各大城市。各地出现了许多民间剧团，为了他们演出的需要，就涌现出大批专业戏剧作家。他们继承了前代戏剧的现实主义和浪漫主义的优良传统，广阔地反映社会生活，故事性强，形式更臻完美，并注重舞台效果，尤其在康熙中叶以前，形成了戏曲史上又一鼎盛时期。

这一时期出现了文学史和戏剧史上很有地位的大作家，就是本书重点介绍的李玉、洪升、孔尚任。他们的《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》把清代的戏曲推向了现实主义的高峰。李玉还写了一个《万民安》传奇，演纺织工人葛成领导的抗税斗争。这可以说是中国最早反映工人阶级进行政治斗争的戏剧作品，可惜没有流传下来。

清代中叶，由于传奇戏成本大套地占领了舞台，杂剧就继承了明短剧的传统，多写成一折，较为精练。著名的作家有蒋士铨和杨潮观。但他们的作品多是案头之作，不适于演出。

除创作外，这一时期的戏曲理论也得到了社会重视。戏曲理论家李渔根据前人的创作经验，总结出了一套作剧的基本方法，推动了戏曲创作的发展。他主张作剧要使“读书人和不读书人以及妇人小儿都能同看”，作家创作时要“手则握笔，口却登场”，也就是强调剧本的表演性和社会效果。这些主张无疑都是进步的。

中国戏曲的各种形式都是劳动人民及下层知识分子在实践中创造的。统治阶级往往予以霸占，摒除其人民性

而为其反动统治服务。昆曲到后来就是这样，宫廷府院、豪门富室，都纷纷自蓄伶工；官僚学士也有的自编节目，争相邀宠。但他们多是为皇室歌功颂德，粉饰太平，或为贵家祝寿庆赏。形式上则追求华丽典雅。演出时讲究排场的宏大和效果的惊奇。宫廷的舞台上下分仙、人、鬼三层，最下面还要设机关布景，鳌鱼可以喷水，莲花当场开放等等。清宫里演出的大型连台本戏有：《劝善金科》演目连救母故事；《鼎峙春秋》演三国故事；《忠义璇图》演水浒故事；《升平宝筏》演唐玄奘西天取经故事。这些戏每戏分十本，每本二十四出，一戏要十天演完。昆曲被宫廷垄断，完全变成了脱离人民、脱离生活的一朵死花。

清中叶以后，随着商业经济的繁荣，人民的文化要求不断增长，旧有的声腔传到各地，结合不同的方言和地方歌曲，逐渐形成了本地人民所喜闻乐见的剧种。这就是戏曲史上通常所说的“花部的兴起”。除昆腔外，还形成了梆子腔（晋剧、秦腔、河北梆子、豫剧等），高腔（川剧、湘剧、婺剧等），皮簧腔（汉剧、闽剧、滇剧、粤剧等）。此外，在各地民间歌舞和曲艺的基础上又产生了许多民间小戏，如湖北、湖南的花鼓戏，四川、云南的花灯戏，江西的采茶戏，安徽的黄梅戏，河北、东北的蹦蹦戏（后成为评剧）等。这些地方戏曲有着浓郁的生活气息，强烈的地方色彩和深厚的群众基础，形成了自己的鲜明特点和独特风格。

在各剧种互相融合的基础上，以徽剧的二黄调为主，吸收汉剧的西皮调，到乾隆末年形成了京剧。由于京剧吸

收了各种剧种的优点，经过无数艺人的不断努力，终于成为全国影响最大的一个剧种。

地方戏曲和京剧的剧本，大多是演员们的集体创作，并在舞台实践中不断加工、完善，至清末光京剧剧目就有一千二百多种，题材十分广泛。代表性的剧目有：秦腔的《秦香莲》、粤剧的《搜书院》、川剧的《柳荫记》、越剧的《梁山伯与祝英台》、晋剧的《打金枝》、京剧的《打渔杀家》、《四进士》、《群英会》等，都有着强大的艺术生命力。

这一时期出现了许多著名的戏曲改革家和表演艺术家。他们首先把戏曲从宫廷侍奉中抢救出来，并根据群众的愿望，恢复其人民性，使之更通俗化。从魏长生、高朗亭到后来的程长庚（“三庆班”）、张二奎（“四喜班”）、余三胜（“春台班”）都在京剧形成时期做出了贡献。到清末，又有汪笑侬立志于戏曲改革，整理和新编了许多剧目，并在辛亥革命前后编演“改良新剧”，以宣传民主思想。

以上我们介绍了这一时期的戏曲发展概况，从中可以看出，有两个优良传统是始终一贯的。第一是戏曲的人民性。经过实践检验而流传下来的优秀剧目，其褒贬扬抑都是以人民群众的是非好恶为标准的。这一点和民间说唱话本一样，是封建社会意识形态中绝无仅有的。在戏曲里，帝王将相往往被放到不忠不义不贤不孝的地位上，被暴露，被谴责，被当做反面教员。冲突起来，人民群众的同情心完全在善良的、弱小的、而且是正义的一方。而且戏曲

始终表现着那种邪不压正的情势，而最后一定要有令人痛快的结局。虽然这种结局有时事实上是不可能的，但在道义上一定要胜利，反映了人民美好的理想和愿望。同时，那种执着的复仇心理实际上是人民群众在封建社会满腔愤懑和仇恨无处发泄的表现。虽然封建统治阶级利用戏曲为它歌功颂德，宣扬封建道德，在剧目中掺杂了不少糟粕。但从本质上说，戏曲的是非观并没有根本改变。在黑暗残酷的封建社会里，只有在荒村野台上的戏曲才能喊出一些人民的心声，成为人民愿望的代言人。

第二是现实主义与浪漫主义相结合的表现手法。中国戏曲的写意化、程式化的特点是在历史发展过程中自然形成的。歌唱的类型化、念白的音乐化、动作的舞蹈化，都是这种表现手法的具体体现。这一点使我国戏曲成为世界艺术宝库中的一种珍奇的宝藏。

在中国封建社会里，戏曲一直处于被摧残、受压抑的地位。作品不登大雅之堂，艺人被列入“下九流”一类。因此很多优秀作品和戏曲资料都没有保留下来。本书所选的只是现存的大家公认为比较有代表性的作品。注释也采用通用的说法。由于是普及性读物，注释要求多而浅，甚至国人尚无定论的地方也不敢空过，于是自出机杼，难免臆断。错误之处，尚祈指正。

关汉卿 （大约1229——1300）

号已斋叟，大都（今北京）人，约生于金末，是我国戏剧史上最早的戏剧作家。曾任太医院尹，是个小知识分子，社会地位很低。他经常与下层劳动人民、民间艺人、演员歌妓在一起，熟悉他们的生活，并曾组织“玉京书会”，进行杂剧创作与演出。关汉卿多才多艺，是个编剧、导演、表演全能的戏剧家。他一生写了六十多个剧本，现在保留下来的约有十八个。这些作品敢于反映现实的黑暗，对封建统治势力做了无情的揭露和有力的抨击，同时也歌颂了人民的智慧和英勇不屈的斗争精神。剧本多以平民、工匠、奴婢、妓女、穷书生、低级官吏为主人公，取材广泛，故事波澜起伏，人物形象鲜明，语言生动流畅，既有悲剧，也有喜剧，特别是塑造了封建礼教下敢于反抗的普通妇女的光辉形象。由于时代和阶级的局限，他的作品中只能把人民的解放、现实矛盾的解决，寄托在“清官”身上；此外还有宣扬封建道德和宿命论的地方。但这些并不影响他做为伟大戏剧家的声誉。他曾被列为一九五八年纪念的世界文化名人之一。《窦娥冤》早在一八三八年就有英译本流传国外。

感天动地窦娥冤

元代著名四大悲剧之一。主人公窦娥从小因高利贷剥

削，被押于蔡家做童养媳，丈夫早死，与婆婆相依为命，却又遇上无赖张驴儿父子来霸占家业，威逼婆媳二人和张家父子成亲。窦娥坚决不肯。张驴儿想药死蔡婆婆嫁祸窦娥，以达到霸占目的，结果反药死自己父亲。他便以此要挟窦娥。窦娥仍不顺从，遂被贪赃昏庸的官问成死罪。窦娥临死发下三桩誓愿：血溅白练、六月飞雪、三年大旱，死后果然应验，以示冤情之深。最后以窦娥父亲做了大官，昭雪此案结束。作者通过对现实生活的深刻描绘，揭露了当时社会的极端腐朽黑暗，高利贷和泼皮的猖狂，官吏的昏庸残暴；同时也赞颂了窦娥这样孤苦无援的普通妇女的反抗精神，使作品具有了深刻的社会意义和人民性。

楔 子

（卜儿①蔡婆上，诗云②：）花有重开日，人无再少年。不须长富贵，安乐是神仙。老身③蔡婆婆是也，楚州④人氏，嫡⑤亲三口儿家属。不幸夫主亡逝已过，止有一个孩儿，年长八岁，俺娘儿两个，过其日月。家中颇⑥有些钱财。这里一个窦秀才，从去年问我借了二十两银子，如今本利该⑦银四十两。我数次索取，那窦秀才只说贫难，没得还我。他有一个女儿，今年七岁，生得可喜，长得可爱。我有心看上他，与我家做个媳妇，就准⑧了这四十两银子，岂不两得其便。他说今日好日辰，亲送女

①卜儿——剧中扮演老妇人的人。 ②云——同“说”。 ③老身——老妇人的自称。 ④楚州——现在江苏省淮安县。 ⑤嫡（dí）——指最亲近的血统关系。 ⑥颇（pō）——稍，略。 ⑦该——欠。 ⑧准——这里是折合、抵偿的意思。

儿到我家来。老身且不索钱去，专在家中等候。这早晚窦秀才敢待①来也。(冲末②扮窦天章引正旦③扮端云上，诗云：)读尽缥缃④万卷书，可怜贫杀⑤马相如⑥；汉庭一日承恩召，不说当垆说子虚。小生姓窦，名天章，祖贯长安京兆人也⑦。幼习儒业，饱有文章；争奈⑧时运不通，功名未遂。不幸浑家⑨亡化已过，撇下这个女孩儿，小字端云，从三岁上亡了他母亲，如今孩儿七岁了也。小生一贫如洗，流落在这楚州居住。此间一个蔡婆婆，他家广有钱物，小生因无盘缠⑩，曾借了他二十两银子，到今本利该对还他四十两⑪。他数次问小生索取，教我把甚么还他；谁想蔡婆婆常常着人⑫来说，要小生女孩儿做他儿媳妇。况如今春榜动，选场开，正待上朝取应，又苦盘缠缺少。小生出于无奈，只得将女孩儿端云送与蔡婆婆做儿媳妇去。

①敢待——大概就要的意思，但较为肯定。 ②冲末——末指剧中的男角。杂剧中男主角为正末，其他如冲末、副末、外末、小末等皆指男配角。 ③正旦——旦指剧中的女角。杂剧中女主角为正旦，其他如副旦、贴旦、外旦、小旦、大旦、老旦、花旦、色旦、搽旦等皆指次要女角。 ④缥缃(piǎo xiāng，飘湘)——青白色和淡黄色的绸子。古时文人好用这两种绸子包书或做书套，所以后来便成为书籍的代称。 ⑤杀——同“煞”，读去声。是元曲中常用的程度副词，意为很，甚。 ⑥马相如——指汉代文学家司马相如，很穷，琴弹得好。富豪卓王孙的女儿卓文君爱他，背着父母，跟他一起到了成都。两人一无所有，只好开酒店过活。卓文君当垆卖酒，相如打杂。后来汉武帝读到她写的《子虚赋》，大为称赞，召他到朝中作官。 ⑦祖贯——祖籍，原籍。京兆——在今陕西西安市东。 ⑧争奈——怎奈。 ⑨浑家——妻子。 ⑩盘缠——这里指日用钱。下文“正待上朝取应，又苦盘缠缺少”的“盘缠”，指的是路费。 ⑪对还——加倍还，元代高利贷剥削的一种方式，叫羊羔儿息。 ⑫着人——教人。