

## 中国古代戏剧文学史

## 第一编 中国戏剧的起源与形成

中国的戏剧，品类繁多，历史悠久，源远流长。它不仅是一门综合文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑等于一体的专门艺术，而且有一套独特的唱、念、做、打等完整的表演艺术手段。它既不同于以歌唱为主要表演手段的西方歌剧；也有别于用对话形式来抒发情感的现代话剧；更不同于以足尖舞技巧来表演的芭蕾。当然，中国戏剧的上述四种表演艺术手段并不是一开始就有的，而是在漫长的发展过程中，不断吸收、综合其它各种艺术特点而逐渐形成的。

### 第一章 中国戏剧的起源与发展脉络

#### 第一节 中国戏剧的萌芽——原始歌舞、优戏

原始歌舞：

中国的戏剧起源很早，远在上古氏族聚居的原始时代，就已存在再现他们生产劳动的歌舞。如《尚书·舜典》上说：“即帝位，……予击石拊石，以歌九韶，百兽率舞。”这是说：舜帝时，原始人民在打猎以前或打猎以后，披着各种兽皮，敲打着石头跳舞，用以祈福或酬神。同时也用以庆祝他们获得丰收后的喜悦。《吕氏春秋·古乐篇》也说：“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕……。”葛天氏，是传说中的上古部落之一。那时他们就有一套由多人拿着牛尾做的道具，一面歌唱，一面跳舞的乐曲了。以上两种原始的歌舞，虽然仅仅是原始人民狩猎生活方式或生产方式的再现，离戏剧的形式相距甚远，但从歌和舞是构成戏剧的一个重要组成部分来看，可以说它已经是戏剧的萌芽了。

先秦的优戏 进入奴隶社会后，歌舞被奴隶主利用，逐渐进入宫廷或祭坛，成了统治阶级祭祀或娱乐的工具。于是出现了专门“掌祓除祀上帝”的巫觋，和以歌唱或滑稽表演为职业的艺人——“优”。由于职责和分工的不同，“优”又可分为“倡优”、“俳优”和“伶优”等。先秦时代的优伶们是如何从事艺术活动的，由于没有专门的记载，故知之甚少。但从一些史书的零星记载中，仍可窥见古代伶优们的一些活动情景。如司马迁在《史记·滑稽列传》中就描写了几则优伶的故事。其中的“贵马贱人”一则说：春秋时的楚庄王好搜罗名马。一天，他的一匹最心爱的马突然死了，于是下令要用葬大夫的隆重礼节去葬死马。凡是去谏阻的人，都遭到了责骂。自此，无人再敢上殿去劝说。独有优孟不惧楚王之威，还要去阻谏。他别出心裁，刚上殿就仰天大哭起来，庄王忙问其原因，优孟回答说：楚乃堂堂大国，只用大夫之礼葬名马，未免失之小气，不如改用葬天子之礼。这样，天下的人都知道你楚王贵马贱人了。庄王听后，觉得自己做得是有点过份，于是取消了厚葬死马的命令。

秦之侏儒优旃，讽刺秦始皇、秦二世的故事也很有意思：秦始皇嫌供自己打猎的园囿还不够大，想再扩大一些。优旃对秦始皇说：很好嘛！园囿扩

---

据说专管歌舞的叫倡优，从事笑谑的称为俳优，吹打乐器的是伶优。

大后，里面可以多养些禽兽。如果敌人来进攻，只要放出这些麋鹿去抵触他们就够了。秦二世产生过想“油漆长城”的荒唐念头，经优旃的一席笑讽也就打消了。

以上二则故事的真实程度如何？且不必去追究。但从中不难看出，这些优伶们主要是以滑稽调笑的表演手段去取悦帝王的，有时还真的能起到一些讽谏的作用。有的伶优甚至进一步用装扮、模仿别人的相貌、言行，去达到讽谏的目的。“优孟衣冠”的故事就很突出：

据说楚相孙叔敖死后，他的妻儿十分穷困。优孟竭力模仿故相的举止言行，音容相貌，并穿戴着孙叔敖的衣冠去谏楚王，使楚王也莫辨其真假。

上古时代，由于生产力的落后，人们对许多自然现象、社会现象，以及人的生老病死等自然规律都十分茫然，更不用说作出科学的解释了。他们只能凭借自己幼稚的想像，作一点他们认为是合理的解释。这就导致了对神鬼的信仰和对巫觋的崇拜。于是在民间就出现了由巫觋穿戴着神的面具和衣物，模仿着神的音貌和动作，以驱逐四方鬼疫的祭祀活动。周代以前的傩舞就属于这种形式。到了战国时代，这种民间由巫觋扮演神鬼的祭祀仪式依然存在。《楚辞·九歌》，就是楚国民间祀神歌舞的歌辞。无论从《东君》、《云中君》、《大司命》、《少司命》，还是《湘君》、《湘夫人》、《山鬼》，甚至《国殇》中，我们都能看到楚国当时民间祭祀神鬼时十分热闹、盛大的歌舞场面。单从舞蹈上看，就有独舞、对舞、以及男女成队的集体舞等。舞者手持鲜花、香草，身着鲜艳华丽的服装，在钟、鼓、琴瑟、篪等乐器的伴奏下，唱着抒情的歌曲。或独唱，或齐唱，或对唱，尽量模仿某些神鬼的动作和思想感情。

从优伶和巫觋都能比较逼真地装扮或模仿一个人物或神鬼看，说明他们已经具备了一定的表演艺术才能。这些模仿表演，虽然还“仅仅是追求模仿生活原型的肖似，算不上是艺术形象的创造”（《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》），但这种模仿表演应该说已经具备了一定的戏剧美的因素，已经是一种戏剧行为，和后来的戏剧演员的扮演某一角色，表演某个故事的情节已经十分接近了。因此，王国维先生说：“后世戏剧，当自巫、优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也。”（《宋元戏曲考》）就是说，我们虽还不能把优、巫的表演看作是戏曲艺术形成的真正开端，但优伶和巫觋从某种意义上看，可以说是我国最早的戏剧演员了。

## 第二节 中国戏剧的摇篮——汉代百戏

汉代的百戏 由奴隶社会进入封建社会，是人类历史的一大进步。封建制度的建立，中央集权制的产生，为戏剧艺术的发展繁荣开辟了广阔的天地。特别是到了汉代，由于国家的大一统，带来了社会安定，经济繁荣的局面。统治者的生活也日趋腐化、奢侈。为了享乐的需要，汉代的统治者更加注意制礼作乐，建立了专门管理音乐（当然也包括舞蹈）的机关——“乐府”。在大力搜集民间歌诗、声乐的同时，民间的乐人也纷纷进入城市、宫廷，为各种艺术的融合、表演提供了极好的机会。于是，在汉代就出现了“百戏杂陈”的繁荣景象。所谓“百戏”，即乐舞、杂技表演的总称。它包括各种杂技、幻术、装扮人物和装扮各类动物的乐舞，有的还带有简单的故事情节。“百戏”在汉代十分盛行。仅据东汉文学家张衡《二京赋》的记述，汉代百

戏中就有各式杂技、武术、幻术和滑稽表演等节目。如“吞刀”、“吐火”、“扛鼎”、“寻橦”（爬竿）、“冲狭”（钻刀圈）、“跳丸”（抛弹丸）、“走索”等等。这些节目，大都是在广场上演出。有时是轮番表演，缀联汇集，融而为一，构成一个有机的艺术整体。特别是其中有一段叫做“总会仙倡”的段落，十分生动形象地描写了当时颇为壮观的大型歌舞表演场面。有布景（“仙山琼阁、华岭峨峨、冈峦参差、神木灵草、朱实离离”）；有舞蹈（“戏豹舞黑”）；有歌唱（“女娥坐而长歌、声清扬而委婉”）；有伴奏（“白虎鼓瑟，苍龙吹篪”）；有指挥（“洪崖立而指麾”）；还有舞台效果（“云来雪飞，转石代雷”）。演员们个个衣着华丽，表演认真，场面热闹而有气魄。不难看出，汉代的乐舞百戏，不仅孕育着极为丰富的内容和多样的形式，就是在演技上也达到了一定的艺术水平。

在这些琳琅满目的百戏中，有一种类似现代“摔跤”、“相扑”的表演，被汉代人称为“角抵戏”的尤其值得注意。角抵，传说起源于战国时代，是一种较量技艺的杂耍表演。表演者头戴牛角，互相抵触，旁立一裁判以裁决高低。到了汉代，这种表演形式进一步戏剧化了。产生了像《东海黄公》这样既有简单故事情节，又有一定拟态表演的舞剧。《东海黄公》的故事，最早也见于张衡的《二京赋》。但因其过于简略，演出的具体情形无从知晓。东晋葛洪在《西京杂记》中，则有较详细的记载。大概是说东海有个姓黄的老头，少时身佩赤金刀，头缠红绸子，还能施行法术，制伏猛兽毒蛇。后来年老力衰，加之饮酒过度，在一次与白虎搏斗中，因法术失灵，终于被老虎吃掉了。

《东海黄公》虽仍未超出角抵竞技的范围，但它比一般纯属角抵竞技更接近于戏剧范畴。首先它已有了简单的故事情节；其次是演员都要化妆和穿戴特定的服饰。扮黄公者，必须手持赤金刀，用红绸缠头。他的对手，必须身披虎皮，头戴老虎面具，扮成猛虎模样；搏斗双方已不像角抵那样全靠实力来平等竞争，而是必须按照事先对故事情节的安排来进行。也就是说，不管你黄公有天大的能耐，最后也不得不败于老虎之口。当然更不用裁判来裁决谁胜谁负了。

从《东海黄公》的表演中，我们已经能看到故事、舞蹈、化妆三者的初步结合。《东海黄公》的故事情节虽然十分简单，表演也失之粗糙，但“它第一个突破古代倡优即兴随意的逗乐与讽刺，把戏曲表演的几个因素初步融合起来，为戏曲的形成奠定了初步基础。”（《中国大百科全书·戏曲·曲艺卷》）

### 第三节 魏晋南北朝的小型歌舞戏——代面、踏摇娘等

魏晋南北朝的歌舞戏 东汉以后，我国历史进入长期分裂、混战时期。从三国纷争到五胡十六国统治北方，再到南北朝的对峙，其间虽有西晋的统一，但又十分短暂。在这三百多年的历史中，战争的频繁残酷，阶级矛盾、

---

“东海黄公，赤刀粤视（手里拿着刀，口里念着南方人的符咒），冀厌（希望降伏）白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售（说黄公单想用符咒去降伏白虎是行不通的）。 ”

“有东海人黄公，少时为术，能制御蛇虎。……秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌（即降伏）之。术既不行，乃为虎所杀。俗以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。 ”

民族矛盾的尖锐复杂和互相交织，以及对社会经济的破坏和给广大人民造成的灾难苦痛等等，在我国历史上都是十分罕见的。这种混乱的局面，对我国民间的文艺，特别是戏剧艺术的发展无疑是很不利的。

另一方面，在这段历史时期，又给我国各民族的大迁徙、大融合创造了条件。北方各少数民族的南徙中原，与汉族人民杂居，既促进了相互的融合了解，又使南北文艺得以交流。在戏剧方面，北方少数民族的音乐、舞蹈和中原民间歌舞、角抵等相结合，创造出不少比《东海黄公》更具戏剧性质的，歌舞结合的，有故事影子和滑稽表演的小型歌舞戏。

现在，让我们来看看这些小型歌舞戏。

代面 代面，或称大面，是一种有化装、有动作、有歌舞的舞曲。代面出于北齐，主要表演兰陵王的故事。故事很简单，却饶有趣味：兰陵王高长恭，是北齐文襄王的四儿子。他勇猛善战，胆气过人。但因容貌俊美而缺少威严，往往不能威慑住敌人。于是，他用木头刻了一付狰狞可怕的面具，每逢打仗时，他身穿紫色战袍，腰束金带，手持战鞭，头戴假面具，所向披靡，勇冠三军。齐人因此作《兰陵王入阵曲》，摹拟他上阵指挥、击刺的姿态和动作。

单从故事情节上看，《兰陵王》并不比《东海黄公》有多大的进步。但他那付精巧的假面具，“既能表现出高长恭的内心，又能比较集中体现出当时尚武的社会气氛和英雄概念”（余秋雨《中国戏剧文化史述》）。推而广之，后世各种戏剧的脸谱，“不戴头套而涂面，也不妨说是起源于‘大面’的”（赵景深《中国戏曲的起源和发展脉络》）。歌舞戏中的主角，再也不是过去的神仙猛兽，而是历史人物也开始步入戏剧的行列，为戏剧的发展开辟了新的路子。

踏摇娘 踏摇娘，又称“谈容娘”或“苏中郎”。起于北齐，也有人认为是起于隋末的。故事写北齐有一苏姓的男人，从未做过官，却自称为“郎中”。他嗜酒如命，长着一个十分难看的酒糟鼻子。每次喝得烂醉回家后，总是殴打自己的妻子。他的妻子被打以后，便踏着舞步，向邻里哭诉。乡亲们听她哭诉后十分同情地唱道：“踏摇，和来，踏摇娘苦，和来！”

踏摇娘的表演，最初是男扮女装。扮妻子的演员徐徐入场，边走边唱，以诉说心中的苦痛。唱时还要不断地摇动身子。每唱完一段，有人合唱帮腔。扮丈夫的上场后，两人作斗殴的表演。丈夫虽然很凶残，但却醉步踉跄，丑态百出，从而形成一种滑稽表演与舞蹈、角抵相结合的舞台艺术。

在形式上，踏摇娘采用“且步且歌”，即载歌载舞；还兼有“和声伴唱”，说白、表情、歌舞。演员有男有女，甚至戏外人都可以上场。对演员的化装也有特殊的要求。如扮丈夫者，必须“著绯、戴帽、面正赤”。就是要穿红色衣服，戴帽，脸要涂抹成红色，以表示醉态。对苏郎中的形象也有了简单的刻画，主要是突出一个“丑”：一只难看的酒糟鼻子，突出他外表上的丑；从未做过官却冒充郎中，说明他思想上的丑；经常酗酒并殴打自己的妻子，表示他行为上的丑。

拨头 拨头，一名钵头。这个节目由西域传入。主要写一个胡人被猛虎咬死后，他的儿子身着白色丧服，披头散发，哭哭啼啼地上山寻找父亲的尸体。他边走边唱，终于找到了那只猛虎，并将它杀死，为其父报了仇。

拨头和《东海黄公》在故事情节上基本相同，又都是人虎相斗，只是结局不一样。另外，拨头不仅加进了歌舞，而且在服饰、人物表情和动作等方

面都有了规定，显然比《东海黄公》在由歌舞向戏剧发展的道路上，又迈进了一步。

总之，魏晋南北朝时期，在戏剧方面虽无太大的发展，但有一点是值得注意的。就是少数民族的歌舞和汉族的民间歌舞、角抵结合后，又循着《东海黄公》的路子，产生出“代面”、“踏摇娘”、“拨头”等等带故事性、带表情的歌舞。这些歌舞，几乎都带有悲喜剧的风格，而且在形式上也“已介于歌舞和戏曲之间。说是戏曲，还不具备完整的情节；说是歌舞，却又在表演过程中出现了人物”。（张庚《中国戏曲》见《中国大百科全书·戏曲·曲艺》卷）这是初期戏剧中一个十分值得注意的情况。

#### 第四节 中国最早的戏剧形式——参军戏

唐代的参军戏 唐代由于国家统一，社会比较安定，经济也十分繁荣，因而在文化艺术方面也出现了空前的繁荣局面。诗歌、散文、音乐、绘画、建筑、雕塑等各个领域都取得了惊人的成就。单就戏剧而论，代面、拨头、踏摇娘、参军戏等，虽都本于前代，但无论从内容还是形式，以及演技等诸方面都有很大的发展与提高。尤其是参军戏最为流行。

“参军”，本是曹操创建的官职名称。东晋、十六国时，后赵有个参军叫周延，在作馆陶地方县令时，因贪污几百匹黄绢被缉捕下狱。为了警戒其它官员，后赵统治者让俳优在宴会上扮演周延，身着一件十分引人注目的黄绢单衣，别的伶优一见便问：你做的是什么官呀！怎么跑到我们这儿来了？扮演周延的演员立即回答道：我本馆陶县令。边说边故意抖抖身上的黄绢单衣，就为这个（指黄绢），只得到你们中间来了。于是引得赴宴官员的一阵轰笑和嘲弄。从此，优的表演就被称为参军戏。参军戏是以滑稽诙谐，笑谑讽刺为主。在演出形式上，基本上是两个角色有趣的问答，很有点类似现在的某些化装相声。两个角色的职能也相对稳定：一个是被嘲弄者叫“参军”；另一个是戏弄者叫“苍鹘”。不少戏曲史家都指出：参军戏中的“参军”，相当于后代戏剧中的净；“苍鹘”类似丑。这样，随着参军戏的产生，我国戏剧的“角色”行当也开始出现。后来戏剧中的“净、丑”两个角色，可能就是从参军戏中演变而来的。净、丑两个角色的“插科打诨”，逗乐取笑表演，和参军戏也不无关系。

参军戏又是一种以科白为主的讽刺喜剧。科，指动作；白，指说白。这种形式的戏在唐代已十分盛行。据唐范摅《云溪友议》记载：诗人元稹在浙东时，有善演参军戏的女艺人刘采春由淮甸入浙，因“善弄参军，歌声彻云”，元稹十分欣赏。并赠以诗云：“新妆巧样画双蛾，幔褰恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱《望夫歌》。”刘采春只要一唱《望夫歌》这支曲子，闺秀少妇及过往行人，莫不为之感动而悲泣。唐代薛能在《女姬》诗中也写道：“楼台重迭满天云，殷殷鸣鼙世上闻。此日杨花初似雪，女儿弦管弄参军。”从以上诗句不难看出，唐代的参军戏，不仅有弦管鼓乐伴奏，具有一定程度的载歌载舞表演形式；而且出现了不少专演参军戏的著名演员和流动戏班。同时还出现了专写参军戏的剧作家陆鸿渐等。

---

原文见《太平御览》卷569“俳优”。

到晚唐、五代时期，参军戏发展到由多人参加演出，情节也渐趋复杂。不仅流行于宫廷之中，而且也盛行于城市、农村，很受群众的欢迎。由此看来，唐代的参军戏已向戏剧的形成迈出了关键性的一步，对后世戏剧发生了深远的影响。宋杂剧、金院本，以及元杂剧、南戏中的一些插科打诨、滑稽表演，都可以从“参军戏”中见到它的痕迹。

除参军戏外，唐代还有各种歌舞戏。如“大曲舞”，就是一种规模较大的音乐舞曲；由宫廷或贵族官僚养起来的梨园弟子的演出也很兴盛，对戏剧的形成起了一定的作用。

## 第二章 中国戏剧的形成

### 第一节 古代戏剧的演出舞台（剧场）——勾栏

瓦舍、勾栏和歌舞戏 经过晚唐、五代的混乱局面，至宋复归于一统。从宋开国到南渡以前的一百余年间，中原一带较少受干戈离乱之苦，经济得到较快的恢复与发展。特别是城市的发展，工商业经济的繁荣，促进了市民阶层的不断扩大。为适应市民阶层日益增长的对文化娱乐的需要，在北宋都城汴京（今河南开封市）出现了群众游艺娱乐场所瓦舍。这种瓦舍遍布汴京的东西南北。最大的瓦舍有“大小勾栏棚”五十余座，有的可容纳观众数千人。所谓“勾栏棚”，就是在每个瓦舍里栏出一些可供演出的圈子。在这些勾栏中，分别演出不同的节目。诸如讲史、说书、角抵、歌舞戏、诸宫调、合生、武术杂技，以及影子戏、傀儡戏、说笑话、滑稽表演、装神弄鬼等等。不论风雨寒暑，日日如是。观众以广大市民为主，也有贵家子弟、官僚幕客、军校士卒等等。

金人挥戈南下，很快攻破汴京。宋王朝被迫南徙，建都临安（今浙江杭州市）。中原衣冠贵族、富商巨贾也随之南渡。在江南富饶的经济和优美的自然条件下，没过多久，南宋的统治者就把二帝（徽、钦二帝）被掳之辱，国破家亡之痛，赔款称姪之耻，忘得一干二净，陶醉在偏安享乐的小天地中。难怪诗人林升要用“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休？暖风吹得游人醉，直把杭州作汴州”的诗句去讽刺当时的统治者纸醉金迷的生活了。

在临安，瓦舍勾栏也十分兴盛。“城内城外，合计有十七处之多。仅北瓦一处，就有勾栏十三座。”（吴自牧《梦粱录》）瓦舍勾栏的出现，为戏剧艺术的发展和繁荣提供了良壤沃土，使各种伎艺有了固定的演出场所。于是开始出现专业性质的剧团——戏班。他们在毗邻的演出过程中，可以互相学习、观摩、切磋技艺，共同把戏剧艺术推向前进；瓦舍勾栏又是“百戏杂陈”的演出场所，观众的流动性很大。一种伎艺要想经久不衰地表演下去，就必须不断改进演出内容，提高表演技巧，投合市民的口味，以招徕更多的观众。这样，大约和瓦舍出现的同时，也出现了一批专门编写剧本的，当时称为“书会先生”或“京师老郎”的职业作者。这批剧作者，大都社会地位不高，经济上也不宽裕。他们编写剧本的目的，就是希望能受到群众的欢迎。戏班的生意兴隆，自己就能取得好的经济效益。为此，他们编写出不少形式灵活多样的剧本。比如，有的剧本为了让观众迅速掌握剧情，在开头采用了“自报家门”的形式。即在演出开始时，先由一个角色出场，概括地向观众介绍一下剧情，并借以安定一下观众的情绪，便于正剧的演出；有的还在情节转折的地方，不厌其烦地向观众重叙演出过的剧情，以照顾流动的观众。在勾栏瓦舍演员和“书会先生”的共同努力下，促进了戏剧的发展形成。“起源于滑稽戏的宋杂剧就是在瓦舍勾栏中吸收了各种伎艺而形成的综合性戏曲艺术。”（张庚《戏剧的起源与形成》）至此，中国的戏剧正式形成了。

### 第二节 古代最重要的戏剧形式之一——宋杂剧

宋杂剧 杂剧，最初是“杂戏”、“杂技”的意思，与后来称元人的戏剧为“杂剧”的意思完全不同。宋杂剧是中国最重要的戏剧形式之一。它是



在唐代参军戏和歌舞戏的基础上，糅合其它伎艺发展起来的一种滑稽短剧，一般以大曲曲调来演唱故事。

宋杂剧演出时先演一节“艳段”，然后才演出正杂剧。有时在最后还加演一段“杂扮”。所谓“艳段”，就是在正剧开演之前，一般由引戏（戏头）出场演一段小歌舞或“寻常熟事”，（人人都熟知的平常事情）用滑稽可笑，机智幽默，插科打诨等说白、动作来招徕观众和稳定观众情绪。很像后来戏剧中的序幕或插曲。这段简短的表演，有时五个角色都出场，所以又叫“五花爨弄”。

正杂剧是宋杂剧中的主体部分。或演一段滑稽故事，或以一段大曲曲调来唱一个故事。

杂扮，或称杂班、散段，是附加在正杂剧上的一种小的玩笑段子，也以滑稽调笑为主，灵活随便。杂扮大都扮演没有见过世面的乡下人所闹的笑话。

宋杂剧的角色已由唐参军戏的两人发展到五人，而且出现了各自分工、职司不同的角色名目：即“末泥”，又称“戏头”，在剧中扮演男主角，有时也兼“装旦”（扮演旦角）。他是一班之首，主要计划演出；“副净”，就是原来的参军，剧中的被戏弄者；“副末”，原来的苍鹘，剧中的戏弄者；如果这四个角色不够时，还可以增加一个叫“装孤”的角色。“装孤”，指扮演官员的人。五个角色中，副净和副末仍然是主要的表演者。

宋杂剧以滑稽调笑为主要特点。它是“以笑贯穿始终，以轻松、外在的笑开头和结尾，把苦涩而深刻的笑含蕴中间。这便是宋杂剧的结构风致”（余秋雨《中国戏剧文化史述》）。宋杂剧虽然仍以滑稽调笑为其主要内容，但它已把调笑的内容、对象大大地扩大了，并加进了不少尖锐的讽刺内容。除把一般市井人物作为调笑讽刺的对象外。值得注意的是把社会生活中一些现实问题、丑恶现象也作为笑料，加以讽刺，具有一定的现实意义。如《受苦无量》，讽刺了宋徽宗的穷奢极欲，一点不关心人民的死活。（参看宋洪迈《夷坚志·优伶箴戏》）《三十六髻（计）》的故事，（见宋周密《齐东野语》）更是用诙谐尖刻的语言，无情地嘲讽了当时以童贯为代表的民族投降主义路线。其它像《二圣环》、《天灵盖》等，都属此类；对宋代科举选拔制度的弊端，则用《韩信取三秦》的故事进行讽刺；此外，对王安石变法中的弊病，封建文人中的抄袭行为等都进行了无情的嘲讽。由此可见，宋杂剧已能根据所要表达的内容去安排简单的故事情节，而且能直接讽刺社会生活中的重大症结，表达人民的爱憎感情，对后世戏剧中的丑角艺术很有影响。

宋杂剧在不断向前发展过程中，逐渐产生了具有丰富曲折的情节和故事性强的剧本。有的甚至可以在勾栏里连续演出七、八天。如《目连救母》即是。《目连救母》这样的剧目，在宋杂剧中虽然为数不多，但它却标志着中国戏剧已经逐渐走向成熟和独立发展的道路。

宋杂剧究竟有多少剧目，因资料缺乏，很难说出一个确切的数字来。不过，仅据周密《武林旧事》所录宋《官本杂剧段数》就有二百八十种（其中包括北宋时期的若干作品）。这已经是一个不小的数目了。由此可以窥见宋杂剧的繁荣情况。

### 第三节 傀儡戏、影戏、金院本和诸宫调

傀儡戏和影戏 傀儡戏就是木偶戏，是我国一种古老的民间艺术。傀儡

戏一般认为起源于汉代，唐时已比较流行，大盛于宋代。宋傀儡戏，不仅种类繁多，而且形式也趋于成熟。仅据《东京梦华录》、《武林旧事》诸书记载，当时有悬丝傀儡（用线提木偶）、杖头傀儡（用手托的木偶）、药发傀儡（用烟火、爆竹来引发）、水傀儡（在水上演出）、肉傀儡（用小孩戴着面具，模拟木偶动作）等。后来还出现了“掌上傀儡”，俗称“布袋戏”（用三个指头舞弄傀儡的头部或两手）。这些傀儡戏，不仅能表演长短不同的故事，而且还有底本，演出十分方便，很受群众欢迎。

影戏或称皮影戏，是借灯光在布幕上显影的一种戏剧形式。传说这种戏起于汉武帝时，但直到宋代才见于书面记载。故一般认为影戏始于北宋，大盛于南宋。由最初的纸人，改为用坚固的羊皮；由开始的无色形状，变成彩色的装饰，同时还能在面貌上，分别出忠奸、邪恶与正直来。后来更发展为用人来扮演的乔影戏与大影戏。

傀儡戏与影戏虽是两种“假人演出”的戏，但却有着丰富的内容与比较完整的形式。已经“具备戏剧的形态与实质。它能够表现一个有头有尾的故事，有固定的话本，有面部的表情，有衣服上的颜色装饰，并且还配合着音乐歌唱”（刘大杰《中国文学发展史》）。同时还出现了许多擅长于表演傀儡和影戏的艺人。在当时的瓦舍伎艺中，占有比较重要的地位。

金院本“院本”本是行院（戏班）所用以演唱的底本，与当时说话人所用的说话的底本称为“话本”是同一意思。宋室南渡以后，在金人统治的广大北方地区，尤其是在燕京（今北京市）一带，聚集了一部分未随宋王朝南迁的瓦舍勾栏演员，逐渐形成了北方派的杂剧——金院本，促进了北方戏剧艺术的发展。金院本与宋杂剧虽名异而实同，是宋杂剧过渡到元杂剧的重要形式。它既和宋杂剧有继承关系，又有所发展。如演出时也用五人，称“五花爨弄”，同时还保留了艳段的节目形式。但金院本中的艳段形式却比宋杂剧丰富得多。增加了“拴搐艳段”、“打略艳段”等形式。“拴搐艳段”，能把宋杂剧在同场演出中两段内容毫不相干的节目联系起来，使之成为一个比较统一完整的戏剧节目。这显然是一大进步，向以后内容完整的戏剧剧目又跨进了一步。

金院本大都已失传。仅陶宗仪《辍耕录》就载有院本名目六百九十四种。其中虽有若干种与宋杂剧同名，但仍可以看出当时金院本演出的盛况。

说唱戏 说唱戏是伴以乐曲说唱故事的戏曲形式，俗称鼓子词，与现在的清唱类似。宋代说唱戏很盛行，形式多样，说唱的曲词也不少。主要有“大曲”、“诸宫调”、“缠达”、“破曲”等。

“诸宫调”，据宋人王灼《碧鸡漫志》说是北宋熙宁、元祐年间，泽州（今山西晋城）民间艺人孔三传首创的。开始在汴京说唱，称为北诸宫调；后来，南宋都城临安也十分流行，但在曲调、腔谱上都有了一些变化，故称南诸宫调。

“诸宫调”在形式上自有其特点：一是唱白相间；二是集合若干不同宫调的不同曲子说唱一个故事，可长可短，机动灵活；三是说唱时还有乐器伴奏，给后世的戏剧音乐开辟了道路。

“诸宫调”的曲本流传至今的已经极少。仅存金代董解元的《西厢记诸宫调》，（或名《弦索西厢》、《西厢挡弹调》）、无名氏的《刘知远诸宫调》（残本）和元代王伯成的《天宝遗事诸宫调》（残曲）三种。此外，还有南宋时代的南戏《张协状元》前面的一段诸宫调。以《西厢记诸宫调》保

存最完整，思想艺术价值也最高。

总之，戏剧是一门综合艺术。中国的戏剧起源很早，在原始时代的歌舞中已开始萌芽。但发育成长的过程却十分缓慢和漫长，头绪也很纷繁。直到唐代才有了一个比较长足的发展。从唐代的“参军戏”发展到宋杂剧、金院本，才把滑稽、歌舞、说唱、角抵等综合在一起，为演出一个故事服务。这样，我国的戏剧艺术基本上形成了。而这时已经是十二世纪的末期，中国的宋、金时代了。

## 第二编 元代戏剧

### 第一章 元代戏剧的繁荣

#### 第一节 元代戏剧繁荣的原因

每个时代都有它的代表文学。所谓唐诗、宋词、元曲、明清小说等，即分别代表唐、宋、元、明、清各朝代在文学上取得的最高成就。元曲，本是元杂剧和散曲的合称。但因杂剧所取得的成就和影响远比散曲大，被公认为是元代文学的代表，因此，后人所说的元曲就是专指元杂剧了。

元代是我国戏剧史上的黄金时代。元代的戏剧可分为两大类：一类是兴起于北方，繁荣于北方的杂剧，人称北杂剧；一类是起源于南方，广泛流传于南方的南戏。故有南曲、北曲之称。不过，在元代的剧坛上还是以杂剧为主，产生了以关汉卿为代表的，有姓名可考的杂剧作家 80 余人。留下见于书面记载的作品约 500 余种，现存 116 种（据王国维《宋元戏曲考》）。在不到一个世纪里，竟出现如此众多的名家、杰作，不能不说是盛况空前的了。南戏在元代虽也盛行，但范围不大，且作品大多散佚。偶有幸存者，其文字、结构也不甚完备，难与杂剧争高下。

关于元杂剧的形成和繁荣，历来虽有不同的说法，但都能从政治上、经济上以及文艺本身的发展上去找原因。现综合近人有代表性的几种说法，略述如下：

从政治上看，元代是一个政治黑暗、吏治腐败，阶级矛盾和民族矛盾都十分尖锐的社会。从起自北方的女真族和蒙古族先后征服并占领广大黄河流域地区起，他们一方面勾结少数汉族大地主共同镇压其它民族的反抗斗争；另一方面又积极推行民族歧视政策。尤其是元世祖忽必烈灭南宋，统一全国以后，更加紧了对各族人民的镇压和歧视。从中央到地方，结成一层层黑暗统治的网络，对各族人民的言语行动严加监视和限制。元蒙统治者还把各族人民分成蒙古、色目、汉人和南人四等，在政治上和法律上确立蒙古人的最高统治地位、汉人和南人的奴隶从属地位。有压迫就有反抗，有歧视就有斗争。在各族人民的反抗斗争过程中，要求用富于战斗性和群众性较强的艺术作品，去揭露社会的黑暗，官吏的残暴和反映他们的斗争生活，以及美好愿望。于是，一批生活于下层，同各族人民处于同样受压迫、受歧视的文人，纷纷用戏剧和其它文艺形式去反映现实。这样，一些富于反抗性的杂剧剧目不断涌现出来。《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《赵氏孤儿》、《陈州糶米》等即其代表。这些作品，虽然写的多是前代人物的反抗和斗争，但对当时的读者观众仍然能产生感情上的共鸣，思想上得到启发，以及十分自然地去联系现实，从中受到教育和鼓舞。

从经济上看，元蒙在灭金亡宋的同时，积极向外扩张，先后以强大的铁骑攻入亚洲和欧洲一些国家，从而把欧亚大陆连成一片。造成国际交通四通八达，国际贸易交往频繁，城市工商业十分繁荣的局面。城市商业经济的繁荣，不仅为各种娱乐场所提供了有利条件，也为元杂剧的演出提供了物质条件和群众基础。元初的大都，今日之北京，不仅是十三世纪东方特别富庶繁

---

明初朱权《太和正音谱》，录元人杂剧 535 本。

荣的国际城市，而且也是杂剧创作和演出的中心。其它像河北的涿州、真定（今正定）、大名、河南的汴梁（今开封）、山东的东平、中定（今济南）、山西平阳（今临汾）、太原等，也都是工商业兴隆，杂剧演出较盛的城市。贵族、官僚、富商、巨贾，乐于出入娱乐场所，挥金买笑；广大市民阶层、下级官吏、士卒也都是当代戏场的主要顾客、热心观众。顾客多，生产就好。于是商业性的公开演出的剧场、职业剧团、专业演员迅速发展起来。在这种环境下，必然需要大量的、质量较高的剧本以供演出。于是那些生活在底层又对元代统治不满的文人；那些因科举废除，进身无路的文人；那些虽跻身吏役，而又处处受歧视的文人；以及那些沦落到沿街乞食的文人等，为了谋生或出于其它原因，就只好潜身市井，为勾栏艺人写杂剧，或与勾栏艺人结合，组成“书会”，共研剧本创作，为被压迫人民鸣不平了。仅据钟嗣成《录鬼簿》记述，元代著名的“才人”（类似剧作家）有150人之多。关汉卿就是“玉京书会”的领袖。马致远、李时中等也组织了“元贞书会”。文人参加剧本写作者日多，剧本的产量、质量也会逐渐提高，成为富有文学价值的戏剧。元杂剧也就成为可与唐诗、宋词媲美的一种新的文学形式了。可见，都市的繁荣与商业经济的发达，是造成元杂剧繁荣的重要因素之一。

蒙古族原本是散居塞外沙漠之地、精骑善射、强悍勇武、习惯于逐草游牧生活的民族。对封建的文化教育制度，儒家的礼仪教化并不十分重视。夺取全国政权后，更执行一条“轻儒生、鄙文士、废科举”的政治措施。尤其是科举制度的废止，使昔日日夜攻研诗赋古文，以求干禄之道的士子；或专门探讨儒家孔、孟之言，以作经世之用的文人，都感到没有了出路。他们既不能从事生产，自食其力；又很难得到高官厚禄，功名富贵。加之昔日教育制度的受到破坏，儒家正统思想的统治也日趋松弛。使当时一批流落城市的文人有可能摆脱儒家思想的束缚，转变观念，以新的眼光来看待通俗文学的创作。又适逢元杂剧方兴未艾，一般公卿大夫还不屑染指，而民间艺人又缺乏独立创作的文化素养之时，介于二者之间的文人，“际天地闭塞之秋，无法展布所怀，只有躬践排场，迹偶俳优”（臧晋叔《元曲选序》），得到一个大展才情的极好时机。于是，有的与民间艺人合作写脚本，以供演出。马致远就与花李郎、红字李二合写了杂剧《黄粱梦》；有的为民间艺人的演出剧本修改加工。被称为杨补丁的剧作家杨显之即是；有的更“躬践排场”面涂粉墨，与勾栏艺人同台演出，从而开辟出一条新的创作途径。伟大的杂剧作家关汉卿就是这样做的，故取得的成就也最大。科举之废，固然与元杂剧的繁荣有一定的关系，但过份强调和夸大这一点，也是不妥的。

再从文艺本身发展看，元杂剧是在宋杂剧，金院本的基础上发展起来的。宋杂剧已经能演出一个完整的故事。如《目连救母》，可以连续演出八天之久。可见其规模之大，剧本之完整。宋杂剧的角色已增到四至五人。同时，在瓦舍勾栏中演出的各种民间伎艺，也为作为综合伎艺的元杂剧，在表演人物故事，形成比较完整的舞台艺术方面，提供了借鉴的机会，和创造了有利的条件。

元杂剧更是在金院本的基础上逐渐形成的。对金院本的直接继承关系也更为明显。元杂剧不仅在许多剧目上与金院本相同，甚至不少的剧作“就是把金院本加以丰富或改编而成的。”张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》曾列表加以比较。另外，在脚色行当，歌舞表演、插科打诨，以及念诵等表演手段上，也能看出它与金院本的继承关系。

元杂剧还广泛地吸收了其它各种伎艺的艺术成就。诸如说唱艺术诸宫调；契丹、女真、蒙古等少数民族的歌曲、舞蹈；再与北方民间流行的曲调结合，形成新的表演艺术和乐曲体系。从而使元杂剧从内容到形式、风格都形成了自己的特色。

## 第二节 元杂剧的组织结构

元杂剧在组织结构上表现出两大特点：一，基本上采用每本“四折一楔子”；二，采用旦本或末本的演唱体制，故在角色上有旦、末之分。在这两种组织结构形式下，再把歌曲、宾白、科砌等等表演，即说、唱、做、舞艺术有机地结合在一起，从而形成了我国独特的戏剧艺术形式。并且产生了不少散、韵结合，组织结构完整的文学剧本。

**歌曲** 歌曲是元杂剧中的重要组成部分，也是抒发人物内心情感的主要手段之一。它是以散曲中的套曲组成的。所谓套曲，也叫“套数”，是由同一宫调中的若干曲牌相贯而成的。在杂剧中，每一个套曲，称为一折，相当于现代剧中的一幕。折，也就是段，既是音乐的组织单元，也是故事情节发展的自然段落。每本元杂剧通常由四折组成，演出一个完整的故事。但也有例外。如《赵氏孤儿》就由五折组成；《西厢记》更多至五本二十一折，这是元杂剧中的变例。这种多本多折杂剧，除《西厢记》外，还有《西游记》。该剧共有六本二十四出（折）。不过，这种长套杂剧，在整个元杂剧中极少。此外，还有被称做“楔子”的短场。“楔子”是元杂剧在折之外增加的短而独立的段落，一般用在剧的开头，作为剧情或人物的简略介绍。也有用在折与折之间，用以衔接剧情的，与现代戏中的过场戏差不多。

元杂剧中的歌曲比较集中地由主要角色旦或末歌唱。有的每折由一人独唱，有的甚至全剧四折，都由一人独唱到底。其它角色，只有对白。但在“楔子”中也偶有其它角色唱唱小令之类的歌曲。由女主角主唱的剧本称旦本；由男主角主唱的叫末本。也有在一本剧中由几个角色分唱的变例。如《陈州糴米》第一折由正末张撇古主唱；第二、三、四折由正末包拯主唱。《西厢记》第二本共五折，则分别由莺莺、惠明、红娘轮流唱。这种情况，在元杂剧中不常见。

**宾白** 宾白，就是台词，也是元杂剧中的重要组成部分。剧情的发展，穿插，前后照应，人物形象的塑造，以及插科打诨，滑稽幽默等等，很多是靠宾白来完成的。元杂剧中的宾白，就其种类而言，有韵白、散白、快板，以及顺口溜之类；就其表达的方式而言，有独白、对白、旁白、插白、同白等；就其作用而言，宜于叙事，交代明快，在人物登场时，以白通姓名；用五言或七言二句或四句诗，就可以表明角色的身分、境遇；或者在“曲冷不闹场”的地方，间插一诨，滑稽幽默，引人发笑。一个剧本，如果没有宾白，曲辞写得再优美，恐怕都会成为互不连贯的散体。因此，宾白绝不是“演剧时伶人自为之”（臧懋叔《元曲选序》）。而是杂剧中不可分割的重要组成部分。

**科** 科一作介，用以表演剧中人物的动作、情态和舞台效果等。一个完整的好的剧本，单靠唱白还不够，还必须通过各种动作，姿态的表演，才能

---

把第一折与第二折之间的《楔子》也算作一折。

把一个故事生动、形象地表现出来。因此，元杂剧在人物的心理刻画和重要的动作，以及舞台效果等方面都有细致明确的规定。如某某做见科，某某做行科、做哭科、做拿绳科。或内作起风科，雁叫科……。有了这些动作或效果，唱白才能发生联系，也才能产生真情实感。唱、白、科三者在一本剧中密切配合，彼此引发，更能使剧本和谐统一，相益得彰，形成一个完整的有机体，从而收到更理想的艺术效果和舞台演出效果。

砌末 砌末，就是杂剧中所用的道具和简单的布景。如“祇从取砌末上”。砌末是指所埋的死狗。“外旦取砌末付净科”。砌末是指金银财宝。

脚色及其它 元杂剧因其表演的故事复杂，脚色与宋杂剧、金院本比较增加不少，而且分工也更加细密。元杂剧的脚色名目虽然繁多。归纳起来也不外乎“末、旦、净、丑”（元杂剧中的丑，大多由净扮演）四大类。最重要的是末、旦两种。

末 末在元杂剧中泛指男脚色的扮演者。末，又可分为正末、副末、冲末、小末、外末等。除正末系剧中男主脚的扮演者，犹如现代京剧中的生以外，其余各末均为次要脚色，分别扮演剧中不同年龄、性格、身份等男性人物。

旦 泛指女脚色的扮演者。旦，又分为正旦、副旦、贴旦、外旦、小旦、大旦、老旦、花旦、色旦、搽旦等。除正旦为剧中女主脚外，其余各旦均为次要女脚色。

净 演反面人物或喜剧人物的男脚色，有时也扮演女脚色。有副净、二净等。

丑 元杂剧中无丑这一角色，一般由净来扮演。丑，带有浓厚的滑稽调笑，诙谐幽默的成分。

除上述脚色外，元杂剧中还有孤（官员）、卜儿（老妇人）、邦老（强盗或流氓）、孛老（老头）、孩儿（小孩子）等。他们既不是重要的配角，也不是脚色的名称，仅表示是其社会身份而已。后来也逐渐成为脚色的名目了。

元杂剧在每本剧本的末尾，用两句或四句对语，把全剧的内容总结一下，并以最后一句作为题名。这种固定的格式叫做“题目正名”。如《窦娥冤》的末尾是：

题目 秉钺持衡廉访法

正名 感天动地窦娥冤

## 第二章 元代前期的杂剧（一）——伟大的戏剧家关汉卿

关汉卿是我国古代戏剧史上最早最伟大的戏剧家。号已斋叟，大都（今北京市）人。关于他的籍贯，还有祁州（今河北省安国县）伍仁村，解州（今山西省运城县）等不同说法。

### 第一节 关汉卿的生平和创作

关汉卿的生平，史无完整记载，仅能从一些零星片断的材料中知道他大约生于金末（1230年前后）。元成宗大德（1297—1307）初年，关汉卿作过〔双调大德歌〕小令十首，其中有“唱新行《大德歌》的句子，因而一般认为他大约死于大德年间。元钟嗣成《录鬼簿》说他“曾任太医院尹”，一作“太医院户”。元代未设“太医院尹”这个官职，因此有人说：“很可能他只是个普通医生，或是属于太医院的一个医户。”（《中国戏曲通史》）这种说法是可信的。元末熊自得《析津志》则把关汉卿列入《名宦传》中。并说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”。证之以他自己写的套曲〔南吕一枝花·不伏老〕，他确实是一位风流倜傥，性格倔强而又多才多艺的人。关汉卿在大都时，组织了“玉京书会”，与当时一些著名散曲作家杨显之、纪君祥等交往甚厚。常在一起评改作品，商酌文辞。关汉卿长期生活在瓦舍勾栏之中，和当时一些著名的演员也有交往；并“躬践排场，面傅粉墨”。亲自粉墨登场，参加演出，把自己的案头之作，付之实践。元灭南宋，统一中国之后，关汉卿曾到过杭州一带，写过〔南吕一枝花·杭州景〕，描绘了杭州城“绣幕风帘”，“人烟凑集”的繁盛风貌和优美的景致。

关汉卿是一位“绝意功名，不屑仕进”，全身心从事于杂剧创作的伟大戏剧家。明朱权推关汉卿为杂剧之祖，认为他是杂剧的始创者。贾仲明称他是“梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”。可见他在当时戏剧界有很高的地位和影响。据各本《录鬼簿》的记载及其他有关资料，关汉卿一生共创作杂剧67种和许多散曲。他的杂剧，散佚很多，现仅存18种。其中，有个别作品是否出自关汉卿之手，尚无定论。关汉卿的散曲，主要散见于《阳春白雪》和《太平乐府》中。现存套数12，小令35，其中有对自然景物的描绘，也有对离愁别恨的抒写。

### 第二节 揭露、批判黑暗现实的大悲剧——《窦娥冤》

关汉卿的杂剧，题材广泛，内容丰富。有对元代黑暗社会的揭露；有对统治者罪恶行径的批判；有对英雄壮烈行为的歌颂；有悲欢离合的爱情故事；还有官场公案传奇等等。有悲剧、有喜剧、也有社会历史剧。悲剧大多能揭露社会的黑暗与官吏的残暴，讴歌人民不屈不挠的斗争精神，读之催人泪下；喜剧则充满幽默滑稽和辛辣的讽刺色彩，阅后让人拍案叫绝；历史剧则慷慨悲壮，给人以鼓舞和力量。

关汉卿的悲剧以《窦娥冤》、《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》最突出。这类杂剧提出了元代社会最基本，同时又是最尖锐的社会矛盾问题。即统治阶级同广大被压迫人民之间不可调和的矛盾；揭露社会的黑暗和官吏的昏庸残暴。



《窦娥冤》是其中的代表。

《窦娥冤》，全名《感天动地窦娥冤》，是关汉卿晚年的作品，也是他最重要的代表作。主要描写窦娥一生的悲惨遭遇。三岁丧母的端云（后改为窦娥），跟随穷书生的父亲窦天章一起生活。由于贫困，窦天章曾向蔡婆借过二十两银子。如今连本带利要还四十两。因无力偿还这笔债，只好把七岁的女儿端云卖给蔡婆做童养媳。不久，窦天章就上京赴考去了。

端云到蔡家后，更名窦娥。十年以后和蔡婆的儿子成婚。不料，结婚不久，丈夫便死了，婆媳二人相依度日。一天，蔡婆出门索债，被赛卢医骗至郊外，企图用绳子将她勒死，以谋财害命。恰逢张驴儿父子路过，救了蔡婆。张驴儿父子于是趁机闯进蔡家，强迫蔡家婆媳嫁与他们父子。窦娥坚决不从，张驴儿父子便赖在蔡家不走。张驴儿想用毒药害死蔡婆，霸占窦娥，反而毒死了自己的父亲，便转而诬陷窦娥。楚州太守桃机，昏聩无能，不问青红皂白，严刑拷打窦娥，要她招认毒死张老头的事实。在官府严刑逼讯，并要毒打蔡婆的情况下，窦娥为救护蔡婆，违心地招认了，结果被判处斩刑。临行刑前，窦娥对天发下三桩誓愿：一是刀过头落之后，一腔热血飞洒在丈二白练之上；二是六月天降瑞雪三尺，以掩盖她的尸体；三是楚州大旱三年。想以此三事来证明她确实冤枉。后来这三桩誓愿都一一实现。

三年之后，朝廷派窦天章任两淮提刑肃政廉访使。在审理旧案卷时，窦娥鬼魂告状，向父亲诉说了自己的冤情，终于得到了昭雪。

《窦娥冤》的创作构思和题材来源无疑与“东海孝妇”（见《汉书·于定国传》和《搜神记》）有关。但关汉卿在编写过程中，仅用了“大旱三年”和平反冤狱的框架，结合元代社会的各种矛盾和他对现实生活的实际观察体验，不但写出了一部元代杂剧中最有代表性、最震撼人心的悲剧。而且还十分成功地塑造了窦娥这一光辉的艺术形象。

窦娥本来出生在一个“幼习儒业，饱有文章”的秀才之家。但因家境贫困，靠借债过活。加之幼年失母，七岁离父，抵债给人做了童养媳。幼年的遭遇就够悲惨的了。好不容易盼到了成年，与丈夫圆房成婚。不久，丈夫死去，自己又成了年青的寡妇。婆媳二人相依为命，过着与世无争的平静生活。这时的窦娥，与一般处于社会底层的妇女无甚区别。她虽然受到过接二连三的悲伤事件的打击，但却心如死灰一般，终日“情怀冗冗”、“心绪悠悠”。她不怨天，不尤人，相信鬼神和怪自己的命不好，甚至怀疑自己是“前世里烧香不到头”，才招致了今日的祸灾。她唯一的希望和追求是：安分守己，好好侍养婆婆，做过“孝女、节妇”，“早把来世修”。佛家的轮回报应，儒家的贞节、孝道等等枷锁，沉重地套在这位年青的寡妇身上。她痛苦地活着、呻吟着，虽对社会无益，但也无害；对别人更不至于构成什么威胁。这时的窦娥，是一个十全十美的封建社会的“孝女”、“贞妇”典型。

暗无天日，弱肉强食的封建社会，绝不会因为被统治者的安于统治者对他们的统治而厚待之。恰恰相反，往往是强者对弱者施加更残酷的宰割手段。恶棍张驴儿父子的突然出现，不仅打破了窦娥过平静的生活和幻想，而且把毫无思想、精神准备的窦娥推向了社会矛盾的漩涡。更成了窦娥性格、命运陡转的契机。恶棍无赖张驴儿父子，趁人之危，竟然在光天化日之下，威逼蔡婆招他们父子作丈夫，不然将用绳子勒死她。蔡婆无奈，只好认他们父子做了“接脚女婿”，造成引狼入室的严重后果。

窦娥却和懦弱的婆婆截然不同。面对这突然降临的灾难，再也不采取逆

来顺受的态度了。她一方面苦口婆心地劝婆婆要“贞心儿自守”，同时对张驴儿的无礼行为进行反抗——用力把张驴儿推倒在地。这一劝一推的简单动作，显示出窦娥善良和不甘屈辱的刚烈性格。当张驴儿诬指她药死他父亲，并进一步威逼她“官休”还是“私休”时，窦娥坚决选择了“官休”。这一行动不仅进一步突出了窦娥不与恶势力妥协的精神，同时也表现出她对官府仍抱有幻想。甚至相信封建的王法是“明如镜，清如水，照妾身肝胆虚实”的。窦娥何曾知道，元代的官吏十之八九是草菅人命，贪赃枉法的。当时有一首《无禄员》的诗这样写道：“尊卑品级有常调，三年月日无俸钱。……宁将贪污受赃私，不忍守廉家菜色。”（朱德润《存复斋集》）短短四句，概括出了元代吏治的腐朽，官场的黑暗。难怪那位楚州太守要见钱眼开，口称“告状来的要金银”，“但来告状的，就是我衣食父母”，反而向告状人下跪了。剧作家这一漫画式的勾勒，不无讽刺地勾画出了元代官场的真实情景。

“千般拷打，万种凌逼”，虽使窦娥的肉体受到极大的折磨：“一杖下，一道血，一层皮”，“肉都飞，血淋漓”，“才苏醒，又昏迷”。但始终未能使窦娥招认屈服。相反，桃杌的严刑、皮鞭，却打破了她对官府的幻想，激发了她强烈的复仇意识。“我做了箇衔冤负屈没头鬼，怎肯便放了好色荒淫漏面贼？”既表现了窦娥的新觉醒，又把这一悲剧推向了新的高潮。

剧本第三折，既是整个悲剧的高潮，也是窦娥性格发展的高潮。窦娥的不屈、反抗性格在该折中得到充分的表现。为了突出窦娥心地善良、舍己为人而又倔强的反抗性格，剧作家特地安排了三种场面；即押赴刑场时的途中哭诉；刑场与婆婆哭别和三桩誓愿。三种场面，采用了三种不同的抒情方式。如途中哭诉，主要是通过窦娥凄厉、激越的抒情独唱，感人肺腑的控诉，以及震天撼地的抗议、怒骂，使戏剧冲突达到异常激烈的程度。窦娥的性格也由对官府的清明抱有幻想，发展到对吃人的社会感到绝望。从而发出了对天地、鬼神、日月的埋怨和愤怒的呵责：“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得过怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。”窦娥对日月、天地、鬼神的否定，实际上也就是对封建官场，甚至封建社会的怀疑和否定。充分表现出窦娥大胆的反抗精神，和性格中“刚”的一面。“刑场哭别”，通过窦娥如泣如诉的与婆婆诀别的场面，显露出她那无与伦比的善良品格，和富于自我牺牲的精神。作者仅用〔快活三〕、〔鲍老儿〕两支曲子，就把窦娥婆媳之间生离死别之情，描写得淋漓尽致，从而加浓了悲剧的情调。如果说刑场哭诉是哀怨的低诉，有如万转千回的潺潺流水的话；那么，临刑前三桩誓愿的提出，就如大江奔腾，一泻千里，苍凉悲壮。从而使该剧的悲剧氛更加浓烈。

三桩誓愿的提出和初步实现，既包含着窦娥对冤屈的强烈抗争和复仇意志；又表现了她对黑暗势力的有力控诉：“官吏每无心正法，使百姓有口难言”。特别是第四折，通过窦娥的口发出了“衙门自古向南开，就中无个不冤哉”；“将滥官污吏都杀坏，与天子分忧，万民除害”的怒吼，表达出在黑暗的封建社会中亿万被压迫人民发自内心的呼喊。至此，窦娥的形象最后完成了。现在的窦娥，再也不是一个可怜的，引起人们十分同情的弱者形象。而是一位胸怀满腔复仇怒火，敢于斗争，敢于反抗，能激励千百万被压迫者，

受迫害者奋起的典型妇女形象。窦娥的悲剧，虽然仍是一个被压迫的善良者被毁灭的悲剧，但它给人们留下的不单纯是凄凉和悲伤，而是通过窦娥的被毁灭，产生一种激励人们奋起抗争的情感。从而达到悲剧艺术中一种悲壮、豪迈美的境界，而不是给人以低沉、恐怖和阴森感觉。所以王国维说《窦娥冤》“即列之于世界大悲剧中亦无愧色也”（《宋元戏曲考》）。

蔡婆的形象比较复杂。她懦弱怕事，稍受威胁就甘心忍辱受屈。她的一生，说来也是比较悲惨的：丧夫失子，受人欺侮。晚年更是孤苦零丁。蔡婆又是一个高利贷剥削者。关汉卿对她既有同情，又有批判。并且随时把她作为不向暴力屈服的窦娥形象的陪衬。剧中还有几个反面人物，作者也能紧紧抓住这些流氓恶棍的无赖行径，用很少的笔墨，就勾画出他们的丑恶嘴脸。张驴儿父子，不用说是典型的无赖之徒。他们以救得蔡婆一命，便趁机要挟蔡婆，并赖在蔡家不走，要蔡婆婆媳嫁给她们父子。窦娥的悲惨结局，在一定程度上是他们造成的。赛卢医更是一身充满了无赖气息。从他的上场诗就可闻到他的无赖味。他自白说：“行医有斟酌，下药依本草。死的医不活，活的医死了。”又说：“小子太医出身。也不知道医死了多少人，何尝怕人告发。”因此，他才敢于在光天化日之下，企图用绳索勒死蔡婆婆。还有那个见钱眼开，草菅人命的审案太守桃机，更是一个无赖透顶的家伙。他自称“我做官人胜别人，告状来的要金银。若是上司当刷卷，在家推病不出门。”在这些人身上一无不体现出邪恶的黑暗势力对人民群众的迫害。关汉卿对他们的揭露和批判，也就是对元代黑暗社会和封建统治集团的鞭挞。

《窦娥冤》具有浓厚的浪漫主义色彩。如第三折中提出的三桩誓愿，竟能感天动地，得以一桩桩实现；第四折窦娥鬼魂上场，昭雪冤案等都是。这有助于主题的逐步深化；表现人民群众申冤复仇的愿望，以及真理不可战胜的力量。另外，关汉卿还在《窦娥冤》这一大悲剧中插入一些带喜剧性的场面，使全剧悲喜相间。如第二折中有这样一段对白：

（孛老云：）孩儿，羊肚汤有了不曾？（张驴儿云：）汤有了，你拿过去。（孛老将汤云：）婆婆，你吃汤儿。（卜儿云：）有累你。（做呕科，云：）我如今打呕，不要这汤吃了，你老人家吃罢。（孛老云：）这汤特带来与你吃的，便不要吃，也吃一口儿。（卜儿云：）我不吃了，你老人家请吃。（孛老吃科）

这是蔡婆在无可奈何之下，让张驴儿父子入了家门。一次蔡婆因生病想吃羊肚汤，窦娥把做好的汤送去后，张驴儿想趁机药死蔡婆，达到霸占窦娥的目的，在汤里放了毒药。谁喝了谁就得丧命。这原本是气氛十分紧张的一场戏，作者却在这生死攸关的时刻，插入这么一段喜剧性的情节。在这个既不是夫妻，又不是亲戚的不伦不类的家庭中，蔡婆与张驴儿的父亲竟然好似夫妻般地相互谦让了起来。一个说请婆吃，一个道，有累你，你请吃。这实在是悲中见喜，喜中见悲。

《窦娥冤》杂剧对后世的影响很大。早在明代就被叶宪祖等改编成《金锁记》传奇。以后的昆曲、京剧、评剧、豫剧、川剧、滇剧、秦腔、河北梆子等剧种都有改编演出。有的改编成整本戏演出，有的改编其中的某几折。

《窦娥冤》又是我国古典戏剧中最早被介绍到国外的，并有多种外文译本介绍此剧。当今，《窦娥冤》更被编入《中国十大古典悲剧集》中。

### 第三节 包公戏——《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》

《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》也是关汉卿现实主义悲剧剧作中的著名作品。深刻地描写了广大人民群众受压迫、受剥削的苦难生活。

《鲁斋郎》，全名《包待制智斩鲁斋郎》。写权贵势要鲁斋郎，依仗皇帝的宠信，无恶不作，到处鱼肉人民。他见银匠李四之妻长得漂亮，便强行带回家中玩弄。并扬言“不拣那个大衙门里告我去！”郑州六案孔目张珪，说来也是一个人见怕三分，炙手可热的官吏。但一见鲁斋郎不仅会吓得心惊胆颤，连忙下跪赔罪，而且，还得乖乖地将自己的妻子送到鲁宅去。李、张两家就这样被鲁斋郎弄得妻离子散。

鲁斋郎更是一个“胆有天来大”，“为臣不守法，将官府敢欺压”、“将百姓敢蹴踏”的骄横恣纵的恶棍。他“嫌官小不为，嫌马瘦不骑”，凶残毒狠，“动不动就要挑人眼，剔人骨，剥人皮。”这个花花太岁，“浪子丧门”，最后还是龙图阁待制包拯，用“鱼齐即”的假名，瞒过了皇帝，才智斩了他。

《蝴蝶梦》，全名《包待制三勘蝴蝶梦》，写皇亲子弟葛彪的横行霸道。王氏三兄弟的父亲王老汉，上街为儿子买纸笔，被权豪势要葛彪活活打死。王氏兄弟在忍无可忍的情况下，一齐动手，也将葛彪打死。为此，兄弟三人中要有一人去偿命，他们都争着说自己愿意去偿命。这倒使审判官包拯犯了疑。包拯在审讯前曾梦见两只蝴蝶坠入蛛网，被一只大蝴蝶救走。又见一只小蝴蝶也坠入了蛛网，而那只大蝴蝶却见死不救。包拯从梦蝶中受到启发，知道这其中必有冤情。经过详细的审问，终于真相大白。原来王母让去偿命的小儿子却是她的亲生儿子，老大老二都是前房所生。包拯深受感动。最后用一个犯有死罪的偷马贼顶替了王氏兄弟的罪名，使兄弟三人保全了性命。

《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》两部作品都是描写以“权豪势要”、皇亲国戚为代表的封建统治阶级对人民群众的残酷迫害，十分富于现实意义。在元代的现实社会中，确实存在一个受到皇帝庇护，可以不受任何法律和行政约束的特权阶层。他们是皇亲、国戚、勋旧、宠臣，甚至包括这些人的家族、子弟等，都享有种种特权。他们不仅可以随意欺榨、鱼肉普通老百姓，而且连下级官吏也要惧怕他们三分。《鲁斋郎》中的张珪不就是活生生的典型吗？张珪幼习儒业，后来做了衙门里掌管文书的小吏。作为一个封建社会的官吏，他“手握刀笔，擅权营私”；“冒支国俸，滥取人钱”；往往“逼得人卖了银头面”，“典了旧宅院”、“爷娘冻馁，妻子熬煎”。张珪不仅不择手段地“聚敛钱财”，“家财积有数千”；而且还沉溺娼楼，“烟花受用，风月流连”。说来也是一个爱色贪财的家伙。他胆小怕事，十分懦弱。鲁斋郎要霸占他的妻子，虽然也激起了他强烈的内心冲突和愤怒的控诉，但却不敢起来斗争，只得乖乖地把妻子亲自送到鲁斋郎的府第；鲁斋郎把玩腻了的银匠李四之妻娇娥赏赐给他时，他也屈辱地接受下来。作者对张珪那种在鲁斋郎威逼之下难于屈从，但又不得不屈从，以及无力反抗的懦弱性格和矛盾心理，作了细腻深刻的描绘。直到他发现娇娥即是李四之妻时，这种矛盾的心理达到了顶点。这时的张珪已是万念俱灭，决心脱离尘世烦恼，出家去当和尚。从鲁斋郎的威逼，到张珪的出妻，再到张珪的出家学道，完整地表现了这一悲剧的产生、发展，直至结局的全部过程。最后虽然由包拯智斩了鲁斋郎，张珪、李四两对被拆散的夫妻得以重新团圆。但他们的家庭和夫妻的恩爱毕竟被鲁斋郎弄得家破人亡过。关汉卿正是通过鲁斋郎的形象和李四、张珪两家的不幸遭遇，突出地表现出封建统治者凶横残暴的特征，和穷凶恶极的掠夺

行为。鲁斋郎的形象，无疑地打上了元代社会现实的烙印。

《蝴蝶梦》中的葛彪与鲁斋郎十分类似，也是一位特权阶层的人物。他骑着高头大马在大街上横冲直撞。甚至打死人可以不偿命，只当是“房檐上揭片瓦相似”，“随你那里告来”。这种蛮横无理，有恃无恐的口气，我们不仅在《鲁斋郎》中已经听到过，还可以在刘衙内、刘得中的口中听到（《陈州糶米》）；更可以从《望江亭》、《救风尘》、《生金阁》等杂剧中“权豪势要”杨衙内、周舍、庞衙内等的口中听到。关汉卿塑造了一大群这样的反面人物形象，并在他们恶贯满盈时，又都一个一个地受到了应有的惩罚，反映了人民群众对那些横行霸道而又不受法纪制裁的封建统治者的痛恨。同时也是对“权豪势要”们打死人不偿命的否定；更是关汉卿对被压迫者的深切同情。当然，在这些作品中的被迫害者，最后都是依靠清官的力量才得到好结果的。这是作者无法逾越的历史局限。《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》仍不失为现实主义的悲剧作品。因而都曾被京剧、评剧等不少剧种改编演出，至今不衰。

#### 第四节 妇女戏——《救风尘》、《望江亭》

关汉卿的喜剧作品，大都以妇女生活为题材。尤其是以处于社会最底层，受压迫、被凌辱最深的妓女生活为题材者居多。比较著名的有《救风尘》、《金线池》、《谢天香》、《望江亭》等。

在元代，统治者的掠夺除土地之外，就是以妇女为对象。因此，广大妇女除要受与男子相同的奴役外，还是被统治者侮辱玩弄的对象。所受压迫、痛苦远甚于男子。通过妇女问题，可以看出一个时代，一个社会的本质。关汉卿十分敏锐地注意到了这个问题。因此，在现存杂剧中，保存了不少以妇女为主人公，描写她们富于坚韧的斗争精神，机智的斗争手段，最后获得斗争胜利的优秀剧本。

《救风尘》，全名《赵盼儿风月救风尘》，是关汉卿杂剧中以妓女为题材的著名喜剧作品之一。主要写妓女宋引章，不甘受屈辱，一心想从良。并已有有一个老实本分但无财产的穷秀才安秀实追求她，并已订下婚约，待安赴考之后完婚。

年轻幼稚，不谙世事人情的宋引章，不久就被风月场中的老手，富豪花花公子周舍迷住，一心要嫁给他。虽经风尘姐妹赵盼儿再三劝阻也无济于事。周舍骗娶宋引章后，凶相毕露，对引章朝打暮骂，满身伤痕，“看看至死。”无可奈何，引章只得向赵盼儿求救。聪明的赵盼儿，深知周舍是个喜新厌旧的好色之徒。决定只身赴险，采用卖笑调情的风月手段，凭借自己的花容月貌和勇敢机智去战胜周舍，救引章出火坑。果然，赵盼儿从周舍手中赚得了休书，解除了婚约，终于使宋引章与安秀实和好团圆。

妓女卖淫制度在我国产生甚早。早在战国时期就有所谓“内间”；汉武帝时有“营妓”；唐代有“平康坊”、“宜春院”；宋代有“富乐院”。这些都是得到统治者的庇护和利用的官办妓院。其它私设的妓院，暗中嫖娼卖淫者更是不计其数。因此，妓女卖淫成了中国封建社会中一大社会问题。这种社会现象因其得到统治者的首肯和利用，渐渐成为官方的专利品，因而延续了下来。到了元代，随着城市经济的畸形发展以及统治者的荒淫无度，妓女更得到恶性的发展。妓女数目之多，卖淫现象的普遍，令当时一些外商和

旅游者也为之瞠目。许多处于社会底层的妇女，或由父母逼迫，或为生活所迫而堕入火坑。赵盼儿，宋引章、谢天香、杜蕊娘等就是在这种情况下走向烟花风月场的。

正是由于妓女问题是我国封建社会的重大问题之一。作为反映现实生活的文学、戏剧，便不能不涉足到这个领域。从唐宋的传奇，到宋元话本，拟话本，文人的诗词中，以妓女生活为题材的作品大量出现。但很多作品，在描写妓女生活时存在着严重的自然主义倾向，和浓厚的低级庸俗趣味。伟大的戏剧家关汉卿对这一重大社会问题也十分关注。他用杂剧的形式，对玩弄、迫害妓女的嫖客、鸨儿们进行无情的揭露；热情讴歌妓女们美好的品德和反抗精神。从而“把充满悲剧性的社会矛盾，写成发人深思、扣人心弦的喜剧。”（高义龙《救风尘赏析》）“用胜利者的欢笑声揩干了悲泣者的眼泪。”（霍松林主编《关汉卿作品赏析集》）《救风尘》在这类作品中是比较突出的。

《救风尘》杂剧，矛盾冲突集中、明晰，脉络也很清楚。它自始至终是围绕着赵盼儿、宋引章两个妓女与恶少周舍之间展开的。其中又以赵盼儿和周舍之间的矛盾斗争为核心。剧中的赵盼儿与宋引章一样，是一个沦落风尘，受尽压迫与凌辱的妓女。她和普通妇女一样，也有自己美好的爱情之梦，婚姻之梦，何尝不希望找到一个可心人，及早从良，“立个妇名”。但内心又十分矛盾：“待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对；待嫁一个聪俊的，又怕半路里轻抛弃。”沧桑的人生阅历，一次又一次的惨痛教训，既练就了她直爽泼辣，机智勇敢，侠义老练的性格；也使她深谙世事人情，和明白自己地位的卑下与命运的可悲。她看清了整个社会对妓女婚姻设置的重重障碍：“御园中可不道是栽路柳，好人家怎容这等娼优”；她更明白那些花花公子们对她们“万种恩情”，千般海誓，只不过是虚情假意，逢场作戏罢了。没有一个妓女能得到好的下场。因此她才决定终身不嫁。当宋引章迷恋上周舍后，赵盼儿一眼就看清了花花公子周舍的虚情假意，伪善面目。谆谆告诫宋引章不要为周舍一时的花言巧语所迷惑。教导宋引章“事要思前免后悔”，“船到江心补漏迟”，到那时就来不及了。谁知，宋引章鬼迷心窍，不听劝告，执意嫁给了周舍，招致了一场更大的灾难。为救宋引章出火坑，赵盼儿不记前嫌，只身赴险。当时矛盾双方的力量是十分悬殊的。一方是处于社会底层，地位卑下的妓女；另一方则是郑州衙门官员周同知之子，人称花花太岁的周舍。赵盼儿想要从他手中救出宋引章，犹如虎口拔牙，谈何容易。然而赵盼儿经过一番周密的安排之后，充分运用她勇敢、机智、泼辣，和十分熟悉的调风弄情手段，似乎不太费力地就战胜了貌似强大的对手，获得了胜利。赵盼儿获得成功的奥秘在于：她摸透了一般纨绔子弟们贪财好色的毛病。既诱之以色，又惑之以财。用她自己的话来说，就是在那些家伙的“鼻凹儿抹上一块砂糖，着那厮舔又舔不着，吃又吃不着。”

第三折赵盼儿和周舍的正面交锋、较量，使全剧的矛盾冲突发展到高潮。在冲突中，赵盼儿始终居于矛盾的主导地位，制约着周舍的一切行动。这折戏结构巧妙，庄谐并存。既有风月调情，又有明争暗斗；赵盼儿自带套房羊酒的用意，争风吃醋的表演；信誓旦旦的许诺；以及赵、宋的默契配合等等，也都是用虚情假意的手段，以达到戏弄恶少周舍，赚取一纸休书的目的。赵

---

据《马可波罗旅行记》记载，当时仅北京一地，便有官属“娼妓”二万多。至于“不隶于官，家居而卖奸”的“私科”还没有计算在内。杭州娼妓之多，竟达到“未敢言也”的地步。（第九十四章）

盼儿用以其人之道还治其人之身办法，挫败了周舍的种种狡猾伎俩，终于赢得胜利。赵盼儿的有智有谋，泼辣、果敢的性格；强烈的同情心和舍己助人的侠义心肠，在这一折中表现得尤为突出。

关汉卿在歌颂正面人物赵盼儿的同时，对周舍这个反面人物也作了穷形尽相的讽刺和嘲笑。“酒肉场中三十载，花星整照二十年。一生不识柴米价，只少花钱共酒钱。”寥寥几句，十分形象地勾勒出周舍贪财爱色，不务正业的丑恶咀脸；用周舍对宋引章前恭后倨的不同态度，揭示出他的毒辣手段和肮脏的灵魂；周舍还是一个十分狡猾的家伙。在与赵盼儿的交锋中，他是一计不成又生一计。写休书前那段自言自语的独白；抢休书时的狡诈无赖；以及黔驴技穷时的行动等。着墨虽然不多，但一个富豪恶少的形象却活灵活现地展示在我们面前。对周舍的无情讽刺和嘲笑，正是为了对赵盼儿的赞美和歌颂。二者相辅相成，主次分明，为这出喜剧增辉不少。

《望江亭》，全名《望江亭中秋切鲙》，也是关汉卿优秀喜剧之一。写聪明美丽的青年寡妇谭记儿，因生活孤独寂寞，经常去附近清安观与白道姑攀谈。白道姑的侄儿白士中，新近得官，在前往潭州上任途中，特别到清安观来探望。在白道姑的撮合下，谭记儿与白士中结为夫妻，并一同去潭州任所。在这之前，当朝权豪势要，人称花花太岁的杨衙内，对谭记儿的花容月貌早已垂涎三尺，只是还未到手。今闻谭、白已结为伉俪，岂肯善罢干休。立即奏明皇上，诬告白士中“恋花恋酒，不理公事。”并骗得御赐“势剑金牌”，逮人文书，连夜赶往潭州，索取白士中首级，夺取谭记儿。谭记儿得知此一情况后，决定与杨衙内周旋一番，救丈夫于危难之中。于是便在中秋之夜，乔装打扮成渔妇，驾着一叶孤舟，以献鲜切鲙为名，在望江亭上，机智勇敢地将杨衙内灌醉，赚取了势剑金牌和逮人文书，挫败了杨衙内的阴谋。最后杨衙内被问成“夺人妻室”之罪，杖八十解职归田。谭记儿夫妇从此相安无事，恩爱至终。

《望江亭》在戏剧冲突、人物形象、故事情节，以及斗争策略、方式等方面和《救风尘》既有些类似，又有很大的区别。从人物形象看，周舍是个有钱有势，又十分狡猾的恶棍。杨衙内却是一个自称“花花太岁为第一，浪子丧门世无对”，能从皇帝手里讨取势剑金牌，掌握生杀大权的权豪势宦；赵盼儿和谭记儿呢？一个是处于社会最底层的妓女，一个是再嫁的年青寡妇。由于身份、遭遇和阅历的不同，性格上也有着较大的差异。赵盼儿系风尘女子，受迫害最深。长期受凌辱的生活，练就了她认识和应变事物的能力，以及泼辣、果敢而又富于同情心的性格；谭记儿呢？守寡前曾是学士夫人，再婚后也是官员妻子。她不像赵盼儿那样泼辣，更多地带有温柔、稳重的气质。

谭记儿第一次在剧中出现时，还是一个年青而柔弱的寡妇。凄苦孤独的生活，使她感到痛苦和寂寞。她曾想去清安观当尼姑，栖身空门，过“粗茶淡饭”的清闲生活；她也产生过再嫁的念头，希望得到始终如一的真正爱情，而不是“芳槿无终日”似的有始无终的露水夫妻。因此，当她遇到青年官员白士中时，并没有一见钟情。而是在白士中再三保证尊重自己时，才答应与之结合的。婚后的生活是十分幸福的。她也很珍视与白士中的爱情。当她看到丈夫独自一人“手里拿着一张纸，低头左看右看”时，一种女性特有的敏感油然而生：“多管是前妻将书至，知他娶了新妻，他心儿里悔，悔”。怀疑丈夫还有前妻，旧情未断，非要弄它个水落石出不可。这就突出了谭记儿

的刚毅性格和对自己尊严地位的关注。正因为如此，当她得知杨衙内的魔爪已伸到了谭州，欲把知重她的丈夫置于死地，破坏他们刚刚建立不久的幸福婚姻时，立刻改变了已往的温柔娇羞、稳重的气质。挺身而出，用异常的勇敢和非凡的机智，为捍卫自己的幸福与“权豪势宦”杨衙内展开了殊死的斗争。

谭记儿面临的对手既是一个花花公子，又是一个掌握着生杀大权的大官。在丈夫惶惶不安，无计可施的情况下，她却胸有成竹，临危不惧。她深知像杨衙内这样的人物，必定是色中鬼，酒肉徒。正好利用他贪杯好色的弱点，“顺着他雨约云期”，投其所好，主动出击战胜他。于是，在清风、明月、静江、画亭、笑语、酒香之中，谭记儿似乎未费吹灰之力，从容轻松地就使那位煊赫一时的杨衙内，变成了俯首贴耳的阶下囚徒。充分表现出谭记儿为捍卫自主婚姻和幸福所具备的异常勇敢和非凡的机智。

关汉卿还有一些以爱情为题材的杂剧。《拜月亭》、《调风月》就是两部比较著名的这类作品。其它还有《玉镜台》、《金线池》和《谢天香》等。在这些作品中，关汉卿也是以妇女为主，塑造了不少有血有肉的正面妇女形象。如《拜月亭》中的王瑞兰，虽为相国小姐，同样受到封建礼教的束缚与压迫。她在兵慌马乱之中，和书生蒋世隆巧遇，结为夫妻。在父亲强迫她离开蒋世隆，一同回家的情况下，王瑞兰仍坚持对世隆生死不渝的爱情，并在夜间焚香拜月时，倾吐出她对蒋世隆的思念之情。直到蒋世隆中文状元后，夫妻才得以重新团圆。《调风月》中的婢女燕燕，聪明伶俐而多情，奉命服侍小千户。她想摆脱受压迫的奴隶地位，爱上了小千户，结果却受了骗。小千户在郊外踏青时，爱上了另一贵族小姐莺莺。当她从严酷的事实中清醒过来后，在小千户与莺莺结婚的宴会上，对小千户的诱骗事实和虚伪自私行为进行了揭发。最后，由家长作主，燕燕作了小千户的妾。其它像《金线池》中的妓女杜蕊娘；《谢天香》中的妓女谢天香，无一不是聪明伶俐，倔强自尊，为追求幸福的婚姻而斗争过的妇女形象。关汉卿在塑造这些妇女形象时，总是对她们的不幸遭遇予以极大的同情；对她们的良好品德给以由衷的歌颂；对她们为掌握自己命运所进行的斗争给以热情的支持。充分地体现了作者对妇女问题的关注。

## 第五节 历史剧——《单刀会》、《西蜀梦》

关汉卿还写了一些歌颂历史上英雄人物的历史剧。如《单刀会》、《西蜀梦》、《哭存孝》等。这类作品大都以历史上英雄人物的故事传说为题材。

《单刀会》取材于陈寿的《三国志》和元至治本《三国志平话》加工改编而成。主要是写三国时，吴国都督周瑜死于江陵后，惧怕曹操来犯。鲁肃劝孙权将荆州借与刘备，又将其妹嫁给了刘备。吴蜀两国修好，共拒曹操。后来，刘备取益州，并汉中，势力不断扩大，大有霸业兴汉之志。引起了吴国的不安。鲁肃想索回荆州，又慑于荆州守将关云长的勇猛，不敢贸然下手。于是设下计谋，拟以邀请关云长江夏赴宴之机，用武力从他手中夺回荆州。

关云长明知这个宴会鲁肃精心安排的“打凤牢笼”、“杀人的战场”。出于英雄襟怀和大无畏的精神，还是决定单刀赴会。宴席间，关云长凭着一身胆气，一腔豪情，经过激烈的唇枪舌战，在刀光剑影中摄服了鲁肃，扬帆凯旋。



《单刀会》的关键情节，毫无疑问是关云长在宴会上与鲁肃的一场剑拔弩张、针锋相对的斗争。而矛盾的焦点，又是索取荆州。然而，关汉卿的兴趣似乎不在乎情节的紧张与否，也不去涉及刘备所借的荆州应不应该归还东吴的是非问题。而是用重彩朱笔去勾画关云长的精神风貌，豪迈情怀，勇冠三军，威震华夏的神武英姿。以及满腹韬略，机智过人，不畏强暴的胆识。并在剧中一再强调关云长以汉家为正统的思想。这在蒙古贵族统治中原，汉族人民横遭歧视、压迫的元代，其用意是十分明显的。“说其中蕴含着反抗民族压迫现实的情绪，也是不过份的。”（高义龙《单刀会》赏析）

《单刀会》在结构上也有其独特的地方。剧本以《关大王独赴单刀会》为正名，而主人公关云长直到第三折才粉墨登场与观众见面。在第一、二折中，作者却通过司马徽和乔公二人之口，对关云长的精神风貌、神武英姿、过人的胆略进行大量的渲染、铺垫和烘托。这样，关云长未登场时就已给观众留下了极其深刻的印象，使人如见其人，如闻其声。第四折关云长单刀赴会，和鲁肃展开了面对面的斗争，应该说是此剧的矛盾焦点了。作者仍用较多的笔墨去表现关云长进入危机之前，和脱离危机以后的神情意志、雄壮威武的气度，以及不畏强暴的胆略。并没有过多地去渲染宴会上的争斗。使全剧在矛盾冲突的高潮中迅速结束。具有强烈的感染力量和鼓舞力量。

《西蜀梦》是关汉卿杂剧中唯一一部只存曲文而无科白的历史英雄剧。主要写关云长在荆州被杀害后，张飞率兵伐吴，途中也遭小人暗算，死于非命。关、张二人死后，魂灵双赴西蜀，托梦于皇兄刘备，要求为他们报仇雪恨。刘备尽起西蜀之师为关、张报仇。

如果说《单刀会》是歌颂胜利英雄的颂诗的话，那么，《西蜀梦》则无疑是哀叹落魄鬼雄的悲剧。《西蜀梦》中的张飞，再也不是贪杯急躁，怒目圆睁的武夫形象；也不是当年在长坂桥喝退百万曹兵的勇猛武将；而是心怀无限凄楚、遗憾，和深仇大恨、眷顾情深的阴魂。作者通过特定的气氛和情景，把张飞复杂的内心世界表现得淋漓尽致。这本戏写得苍凉悲壮。体现了元代人民反抗元蒙统治，反对民族压迫，前仆后继的斗争精神。

《哭存孝》的立意和《西蜀梦》有些类似，写的也是英雄人物不幸遇害的悲剧。主要写残唐五代时，李克用终日饮酒，偏信小人谗言，酒醉之后，车裂了义子李存孝。存孝之妻邓夫人闻说存孝被车裂而死，十分悲痛。哭诉申辩，并揭露了小人的谎言。李克用酒醒之后。十分后悔，也将小人车裂处死，以告慰存孝的英灵。

总之，关汉卿绝不是为写历史剧而写历史剧。他是有所为、有所指、有所寓意而写历史剧的。他对关云长、张飞和李存孝等英雄人物的不幸遇害充满了同情与愤懑。表现了他对历史上以及现实生活中发生的小人弄权，正直善良的人难以善终现象的不满和痛恨。

## 第六节 关汉卿杂剧的艺术成就

第一，关汉卿在杂剧中，主要通过不同的人物形象反映广阔的社会生活、揭示各种矛盾冲突和斗争。他笔下的人物既有共性，又有鲜明的个性。特别是关汉卿在其杂剧中塑造了众多的妇女形象。这些人物，大都个性鲜明，血肉饱满，丰富多采，栩栩如生。她们既有悲惨、苦难的生活境遇；又都有强烈的反抗意志，和向恶势力斗争的精神。这是她们的共同特征。由于处境、

遭遇、出身和阅历等的不尽相同，各人物之间又显示出不同的特点。同是良家妇女，年青的寡妇，窦娥是善良坚强，富于同情心。谭记儿则持重自信，沉着机智，有胆有识；都是妓女，赵盼儿老练泼辣，大胆任侠，宋引章幼稚任性，谢天香软弱屈服，听从命运的摆布；王瑞兰的坚贞温柔，有情有义，不同于燕燕的聪明多情，心高气傲；遭遇相同的银匠李四和六案孔目张珪，对压迫者的态度则截然相反。前者敢于去郑州告状，后者只能忍气吞声，俯首听命；同是权豪势要，恶霸流氓，鲁斋郎狂妄霸道而凶狠。杨衙内老奸巨滑又愚蠢。葛彪飞扬跋扈。张驴儿死皮无赖。周舍诡计多端；至于挑机的昏庸贪婪，更无一般赃官可比。作者总是抓住人物性格中最突出的一、二点进行勾画，使之各具特色。又往往通过正反两组不同的人物形象，形成尖锐复杂的矛盾冲突。或写成悲剧，或写成喜剧，向观众揭示出一条条生活真理，表现自己强烈的爱憎情感。

第二，在深刻的现实主义描写中，融进浪漫主义的表现手法。关汉卿的杂剧，不仅涉及的社会内容十分广泛，而且都是以深刻的现实生活为基础的。就拿《窦娥冤》来说吧！就揭示了高利贷的盘剥；恶棍流氓的霸道横行；吏治的腐败，官吏的贪赃昏庸，草菅人命；妇女的备受摧残；知识分子地位的低下；以及人民反抗意识的觉醒等等。这些都是元代社会确实存在的问题。作者一一地作了高度的，概括的描写。为了寄寓自己的理想，表达广大人民复仇申冤的愿望，关汉卿又使用了一些浪漫主义的手法。如窦娥临刑前三桩誓愿和桩桩实现；死后又以“鬼旦”身份出现，为自己诉说冤情等。都是通过丰富的想像和夸张，以体现窦娥的复仇意志和至死不屈的斗争反抗精神，从而使作品闪耀着浪漫主义的光彩。其它像《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》中揭示出的民族压迫、民族歧视问题；《拜月亭》中反映的社会离乱；《救风尘》中提出的妓女问题等，无一不是以深刻的现实生活为基础的。在这些作品中，作者塑造了不少理想的人物，如赵盼儿、谭记儿、关云长、包拯等。在这些人物身上，总是战斗精神和乐观自信精神互存的。即现实主义和浪漫主义总是不同程度地结合在一起的。

第三，关汉卿是一位十分重视舞台艺术实践的戏剧家。他能根据舞台艺术的特点，精心安排戏剧的情节结构。元杂剧的体例通常是四折一楔子，并由一人主唱。这就需要剧作者认真安排情节、人物和事件。关汉卿的杂剧，基本上都能做到戏剧矛盾冲突集中，主线分明，情节进展自然而有层次。一人一事，人物和事件的安排都很符合舞台演出的要求。而且详略得当。例如《窦娥冤》主要突出窦娥的蒙冤受屈。因而对她父亲如何受高利贷的剥削；自己被卖身抵债，作了蔡婆的童养媳；以及出嫁成婚，夫死寡居等悲惨的身世，都只是通过蔡婆的口作简单的交代；张驴儿的从逼婚到药杀其父的经过；窦天章的赴京赶考；官府如何黑暗等等，也都只用简笔描述，以加快剧情的发展。作到了惜笔如金。这样，就可以省出极大的篇幅去描写窦娥与恶棍张驴儿、昏官桃机之间的矛盾冲突和斗争。既能突出窦娥顽强不屈的反抗性格，又能挖掘出元代社会的黑暗和吏治的腐朽，才是造成窦娥冤屈的根源。主干清楚，题旨突出。

另外，关汉卿还善于运用悬念、蓄势等表现手段，以促进剧情的突然转变。如《单刀会》的主角关云长直到第三折才出场，而在前二折里，借乔公和司马徽之口，颂扬关云长的英雄业绩，给观众造成悬念，为主角出场充分蓄势。使主角一登场，便引起观众的注目。

第四，曲辞朴实自然，语言个性化，抒情化、口语化。关汉卿长期生活在勾栏瓦舍之中，熟悉人民语言，并努力吸收和提炼人民的口头语言，融进自己的作品中。因而，关汉卿的杂剧，无论是曲辞，还是宾白，一般都能做到朴实自然，通俗生动。“说何人，肖何人。”（李渔《闲情偶寄·词曲部》）既不雷同，也不浮泛，生动活泼，十分富于生活气息。如《窦娥冤》第二折，张驴儿药死他父亲以后，窦娥唱的那支〔斗虾蟆〕：

空悲戚，没理会，人生死，是轮回。感着这般病疾，值着这般时势，可是风寒暑湿，或是饥饱劳役，各人证候自知。人命关天关地，别人怎生替得？寿数非干今世，相守三朝五夕，说甚一家一计。又无羊酒段匹，又无花红财礼；把手为活过日，撒手如同休弃。……王国维说：“此一曲直是宾白，令人忘其为曲”了。（《宋元戏曲考·元杂之文章》）

又如第三折窦娥被押赴法场途中对婆婆说的那一番话：

……婆婆，此后遇着冬时年节，月一十五，有漉不了的浆水饭，漉半碗儿与我吃，烧不了的纸钱，与窦娥烧一陌儿，则是看你死的孩子面上。以上曲、白，既真切、朴直、自然，符合人物的身份性格，又适合于舞台演出。真是“曲尽人情，字字本色。”（王国维《宋元戏曲考》）因此，后人把关汉卿称为本色派的代表作家。

关汉卿杂剧的语言，既以本色见长，但又不乏经过锤炼的文学语言。既有抒情性很强的语言又有诗情画意的描写。这一特点，在曲辞上表现得尤为显著，具有鲜明的“诗剧”特色。如《单刀会》第四折，关云长乘坐小船，单独去东吴赴宴，面对滚滚江水所唱的两支曲子：

大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心烈，我觑这单刀会似赛村社。（〔双调·新水令〕）（云：）好一派江景也呵！（唱：）

水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭，可怜黄盖转伤嗟。破曹的檣櫓一时绝，麀兵的江水犹然热，好教我情惨切！（云：）这也不是江水，（唱：）二十年流不尽的英雄血！（〔驻马听〕）

苍凉豪迈，气势雄壮；情景交融，有声有色；融入古人诗词、意境而不显露痕迹；唱白结合，淋漓尽致地抒发了英雄的襟怀和大无畏的精神，堪称千古绝唱。郑振铎先生说：“这比读苏轼有名的‘大江东去’的《念奴娇》还雄壮得多。苏轼词只是虚写，只是吊古，只是浩叹。而这剧却是伟大的英雄，在对景叙说着自己的雄心，却又不免为浩莽无涯的江天及往事所感动；於壮烈中，带着惨切。”（《插图本中国文学史》）这是有见识的评说。其它像《拜月亭》第一折中王瑞兰在走雨中唱的〔油葫芦〕等，也。都是被历代评论家们称颂的富于文学性的佳曲。

关汉卿是一位伟大的戏曲作家。他既写出了不朽的悲剧《窦娥冤》；也写出了著名的喜剧《救风尘》；还有杰作历史剧《单刀会》，在中国戏剧史上占有重要的地位。他是元杂剧艺术的奠基人，被后人列为“元曲四大家”之首。1958年，关汉卿曾作为世界文化名人，在国内和国际上受到爱戴和敬仰。《窦娥冤》早在1938年就被译成法文流传至欧洲。《拜月亭》、《单刀会》等剧作，更不断被后人改编成传奇或地方戏，至今上演不衰。关汉卿不愧是我国戏剧史上一位当之无愧的，煊耀百代的伟大戏剧家。

### 第三章 元代前期的杂剧（二）——爱情题材的杰作《西厢记》

#### 第一节 王实甫的生平创作与《西厢记》的题材源流

《西厢记》是元代早期杂剧的优秀作品之一。它的作者王实甫，名德信，大都（今北京市）人。关于王实甫的生卒年月及生平事迹都不太清楚。明初的贾仲明写了一首哀悼王实甫的曲，其中这样写道：“风月营，密匝匝，列旌旗。莺花寨，明飗飗，排剑戟。翠红乡，雄纠纠，施谋智。作词章，风韵美，士林中，等辈伏低。新杂剧、旧传奇，《西厢记》，天下夺魁。”风月营、莺花寨，还有翠红乡，都是当时妓女们和杂剧演员聚集的地方。可见王实甫也是一位经常出入瓦舍勾栏，歌场戏院的杂剧作家。他的《西厢记》杂剧，更是当时人们公认的优秀之作。为此，有人推测王实甫的主要活动时期，大约在元成宗元贞、大德年间，（公元1295——1307）与关汉卿同时而稍晚于关。另外，王实甫自己也写过〔商调·集贤宾〕（退隐）。从中得知他早年曾作过官，不得志，故在曲中流露出壮志难酬的感慨。退隐时已年过六旬，儿女婚嫁之事已经完毕。过着衣食充裕，闲静舒适的生活。

除《西厢记》杂剧外，王实甫还写有《四丞相高会丽堂春》、《吕蒙正风雪破窑记》等十三种杂剧。《西厢记》、《丽堂春》、《破窑记》三种全存。另外《韩彩云丝竹芙蓉亭》、《苏小卿月夜贩茶船》二种各存一支曲文，其余俱已失传。

《西厢记》，全名《崔莺莺待月西厢记》。其故事，最早见于中唐时期元稹的传奇小说《会真记》，又名《莺莺传》。主要叙述唐代贞元年间（公元800年左右），书生张君瑞游于蒲州，寄居于普救寺中，与崔氏女莺莺邂逅相遇而爱恋。在张君瑞的百般追求下，莺莺终于冲破封建礼教的束缚，与之暗中结合。张君瑞功名心重，不愿为一女子误了自己的前程。不久便离蒲上京求取功名，终于将莺莺遗弃。这篇小说，虽然在客观上也描写和揭示出在封建社会中妇女的悲惨命运，但封建思想十分浓厚。不仅宣扬了男尊女卑，和女人祸水等封建意识，而且也为官僚文人随意玩弄妇女的无耻行为积极辩护开脱。“文过饰非，遂堕恶趣”。（鲁迅《中国小说史略》）北宋时，《会真记》被收入《太平广记》中，不仅成为民间说唱的重要题材，而且在士大夫阶层和文人中广泛流传，并被改编成多种文艺形式。北宋词人秦观、毛滂曾用“调笑转踏”的形式，写过莺莺月下私期和答书寄环（怀）片段；赵令畤（德麟），采用民间鼓子词的形式，一段散文一首歌词，有说有唱地把《会真记》写成十二首〔商调·蝶恋花〕《会真记》，不仅描述了崔、张爱情故事的全过程，而且在篇末表现出对莺莺的同情。同时对张君瑞的薄幸行为也颇有微词。尤其是删掉了元稹《会真记》中“女人祸水”、“始乱终弃”等封建思想的说教。南宋时，《会真记》的故事更出现在勾栏瓦舍之中。《莺莺六么》、《红娘子》等名目在宋杂剧和金院本中均可看到。《张珙西厢记》的名目，在宋、元南戏中也已出现。可惜这些剧本均已失传。

金章宗时期（公元1190——1209）董解元把《会真记》的故事大加丰富，写成洋洋五万余言的说唱文学《西厢记诸宫调》，（简称《董西厢》）从根本上改造了崔、张的爱情故事。《董西厢》无论从矛盾冲突、人物形象、主题思想、故事情节，以及结局等方面，都远远摆脱了《会真记》的窠臼，而更富于戏剧性，为王实甫《西厢记》杂剧的创作，奠定了基础。所以，刘大

杰说：“《董西厢》实为《王西厢》的底本”；（《中国文学发展史》）张庚等更认为：如果没有《董西厢》，就不会有后来的《西厢记》杂剧。”（《中国戏曲通史》）王实甫在《董西厢》的基础上进行再创造，不仅把叙事体的说唱文学，改成了代言体的戏剧形式，从而完成了崔、张故事由说唱诸官调到杂剧的重新创造；而且使这一爱情故事，在思想内容上也得到极大的提高，使之成为元代四大爱情喜剧中最杰出的作品。尽管以后以小说、戏曲或其它形式的续作、拟作纷纷出现，但都大大逊色于王实甫的《西厢记》。

## 第二节 《西厢记》的矛盾冲突与人物形象

《西厢记》围绕着主题思想和故事情节的发展，主要从两条线索上展开了三对戏剧矛盾冲突：那就是老夫人和莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突；莺莺和张生、红娘之间的矛盾冲突；孙飞虎和老夫人一家、张生以及普救寺全体僧众之间的矛盾冲突。

老夫人和莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突，其实质是以争取婚姻自主、反对封建礼教的男女青年为一方，同以维护封建礼法，反对婚姻自主的老夫人为另一方的矛盾冲突。莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突，则是由于各自的身份、教养、性格和处境的不同，以及由于前一对矛盾的影响、制约，造成彼此之间的误会、猜度、怀疑等所引起的矛盾冲突。这两种矛盾冲突在全剧中交替发展，和逐渐解决的过程，不仅构成了波澜起伏、饶有情趣的故事情节，而且人物的性格、形象也随着矛盾冲突的发生、发展而逐渐鲜明、突出。

我们先看第一对矛盾冲突。

这一对矛盾冲突，从剧本第一本的“楔子”中就开始了。作为封建婚姻制度维护者的崔老夫人，早在相国生前就已把女儿莺莺许配给了当朝尚书之子郑恒为妻。只是因为莺莺丧服未满，才未能完聚。作为一个母亲的老夫人也是疼爱女儿的。因此才有碰到好生困人的暮春天气，怕女儿闷怀了，让红娘陪着，去佛殿“闲散心耍一回去来”的措举。作为相国夫人，封建的家长、封建婚姻制度的维护者，她对莺莺的拘管又是十分严厉的。绝不许别的男人窥视莺莺。因此先叫红娘去看一看佛殿上没有人烧香时，才让女儿去散心。应该说，这个楔子是戏剧矛盾冲突的开端，冲突的双方是老夫人和莺莺。

从“惊艳”开始，这一对矛盾冲突便逐渐复杂和表面化了。莺莺、张生在佛殿相遇，一见钟情。张生为了莺莺，宁可放弃功名，不往京师去应举；莺莺也愿放弃相国小姐的显贵身份，和尚书名门的婚姻，心甘情愿地与没落书生相恋。这种门第悬殊的婚姻，是绝对不会得到重视家世利益的老夫人的许可的。因此，崔、张的爱情就只能是在封建家长的严厉拘管之下，或明或暗地进行和发展。如果不出现奇迹般的机遇的话，这种自愿结合的婚姻随时都有夭折的可能。果然，奇迹般的机遇来到了，那就是“孙飞虎事件”。流氓武夫孙飞虎，久已垂涎莺莺的貌美，于是领兵围困普救寺，强索莺莺为妻，不然就要将寺中三百余口僧俗人等尽行杀戮。这样，又产生了孙飞虎和崔家及普救寺僧俗三百余口的矛盾冲突。在这一矛盾冲突中，张生显示了智慧和

---

关汉卿的《拜月亭》、白朴的《墙头马上》、郑光祖的《倩女离魂》、王实甫的《西厢记》被后人称做元代四大爱情喜剧。

才能。在老夫人当众宣布：“但有退兵之策的……断送莺莺与他为妻”之后，请来白马将军，杀退贼兵。这一措举，既满足了莺莺的心愿，也改变了红娘对张生的看法。这一偶然的事件，既促进了崔张爱情关系的合法化，也使他们和老夫人的矛盾冲突暂时得到了缓解。洞房花烛似乎已指日可待。崔张二人，更是满心欢喜地盼望这一天的早日来到。万万没有想到，在家庭内部有支配一切权力的老夫人，表面上道貌岸然，却口是心非，背信弃义。为了维护封建礼教和家世的利益，不惜牺牲女儿的爱情和终身的幸福，让莺莺拜张生为兄，以兄妹之礼相待，企图赖婚。这一突如其来的转折，虽是莺莺、张生和其它人没有预料到的，但却是老夫人封建门第观念的具体表现，也是她性格发展的必然结果。

崔老夫人的赖婚，再一次激起了以老夫为代表的封建礼教与男女青年争取婚姻自主的矛盾冲突。二者在力量上的悬殊是显而易见的。面对老夫人的赖婚，张生只稍加质问就宣告失败；莺莺也只能把怨恨藏在内心。因为崔老夫人是以强大的封建婚姻制度作为后盾，这远非莺莺、张生微弱力量抗拒得了的。因此，这次的矛盾冲突，本身就具备着悲剧的性质。如果王实甫把《西厢记》的矛盾冲突写到此为止，即让老夫人的赖婚得以实现。通过崔张两人相爱而不能结合的故事，去揭露封建礼教、封建家长制的罪恶，也可以说是一部好的悲剧作品。但王实甫的理想是“愿普天下有情的都成了眷属”。怎样才能实现这一理想愿望呢？没有别的选择，只有反抗和斗争。莺莺、张生不仅要与以老夫人为代表的封建礼教、封建家长制作斗争，还要与自身的封建意识，封建教养进行斗争。老夫人赖婚以后，在红娘的积极帮助与撮合下，莺莺逐渐克服了自身的弱点，在与张生或明或暗的交往中，加深了了解，增进了感情，而且不顾家长的反对，坚持自愿结合的婚姻。最后终于走向违反封建礼教，封建婚姻制度的“私会偷期”道路。在当时，剧作家能如此大胆地处理这一对尖锐的矛盾冲突，毫无疑问是对封建礼教、封建婚姻制度、封建家长制，甚至整个封建思想体系的极大冲击。这也正是《西厢记》高出一般描写爱情作品的地方。

再看第二对矛盾冲突，即莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突。他们三人不仅都是《西厢记》中的主要人物，正面人物，而且斗争目标一致。按理说不应有太多太大的矛盾冲突了。但由于各自的出身不同，教养各异；以及处境、性格上的差别等，因而随着剧情的不断发展，也不时地引起一些不大不小的矛盾冲突。就拿莺莺来说吧。她从小就在老夫人的严厉管教之下，受封建思想、封建礼教的教育和熏陶至深。加之又身为相国千金，每日间只能活动于相国府那个小天地里，身边还有一个小梅香（红娘）终日陪伴看管着。虽然她对这样的处境也有所不满，对自主的婚姻更有追求的愿望，但在真正要采取果断行动的时候，也会产生许多顾虑：一怕老夫人知道，受责备；二要小心翼翼地提防老夫人派给她的“影儿般不离身”的“行监坐守”人红娘。如果红娘是一个唯唯喏喏，不谙世事的傻丫环，莺莺的一些装神弄鬼的“做假”言行也不至于被识破，被戳穿。偏偏红娘又是一个聪明、机智、热情、泼辣，伶牙俐齿，乐于助人的丫环，在她还没有摸清红娘的态度之前，老夫人的阴影就一直在红娘身上再现。莺莺生怕自己的“不轨”行为被红娘发现告诉老夫人。因此，莺莺既要利用红娘又要欺骗红娘；三是怕自己和张生的私会受到社会舆论的谴责，于己不利。莺莺虽然也是喜欢张生的。通过隔墙酬韵、孙飞虎事件之后，更加深了了解。使他们之间的爱情有了进一步的发

展。可是，张生毕竟还是一个无一官半职的士子，而又门不当，户不对。封建的门第观念，使他们之间很难结合在一起。更何况他们之间的这种私会，既违背了封建的道德标准，也绝对不会为社会舆论所容忍。一经发现，她就将处于声名狼藉的境地。以上种种因素，必然会使莺莺、张生、红娘之间产生猜度、误会，从而引起矛盾冲突。他们之间的这种矛盾冲突，集中地表现在《闹简》、《赖简》等几折戏里。《闹简》（第三本第二折）是莺莺与红娘矛盾冲突的具体表现。莺莺从内心上讲是喜欢看张生的来信的；更希望从红娘口中得到老夫人赖婚以后张生的情况，但又生怕红娘知道自己内心深处的秘密，口不稳说出去。于是在红娘面前做出许多矫揉造作，令人难以捉摸的姿态来。作为莺莺形影不离的贴身丫环，对小姐的脾性儿当然是摸透了的。因此，当她从张生处带回简贴时才不直接交给小姐，就是“恐俺小姐有许多假处哩。”而把它放在妆盒儿上。”看她见了说甚么。”果然，莺莺见了简贴后，一方面“开拆封皮孜孜看，颠来倒去不害心烦”；另一方面又变脸发作，责备红娘不该拿这样的简贴来戏弄她。并扬言要告诉老夫人去，“打下你箇小贱人下截来”。对莺莺小姐的这种装神弄鬼的“做假”行为，红娘是十分明白的。但她不急于马上去揭穿，而是故意地要戏弄一下做假的小姐。于是稍带埋怨的口气说：“小姐使将我去，他着我将来。我不识字，知他写着甚么？”“分明是你过犯，没来由把我摧残；使别人颠倒恶心烦，你不惯，谁曾惯？”然后便转守为攻，说要拿这简贴儿去老夫人处自首，迫使莺莺说出：“我逗你要来”的话。并千姐姐、万姐姐地央求红娘说出张生近日情况，终于吐露出了真意。这时，红娘才不无讽刺地戳穿莺莺小姐：“人前巧语花言，没人处便想张生，背地里愁眉泪眼”的虚伪。《赖简》（第三本第三折）也是莺莺、张生、红娘矛盾冲突集中表现的一场戏。本来是莺莺主动寄书与张生，邀请他前来私会的。但当张生出现在她面前时，她又翻脸不认账而加以拒绝，说出那番冠冕堂皇的话来，充分显示出莺莺的矛盾心理。对莺莺的突然赖简，书生气十足的张生，除了惶恐不安之外，毫无办法。莺莺的赖简，不仅害苦了张生，她自己也吃尽了苦头，更使夹在中间的红娘左右为难。莺莺、张生、红娘之间的矛盾冲突，就是在彼此间的误会、猜度中引起的。这一对矛盾不是以一方的胜利，一方的失败而告终的。而是当彼此的误会消除，猜度释清之后，矛盾冲突也就解决了。然后同心协力，向以老夫人为代表的封建礼教进行斗争，进而把主要矛盾冲突推向高潮。

在红娘的大力帮助下，莺莺和张生之间的矛盾冲突逐渐得到解决。通过“酬简”，两情得以相遂。然而他们的这一“叛逆”行动，又必然为封建礼教、道德所不容。于是主要矛盾冲突的双方，即以老夫人为一方，以莺莺、张生、红娘为另一方的矛盾冲突再次被激化了起来，继续推动剧情急速地向前发展。于是产生了《拷红》、《哭宴》（《长亭送别》）、《惊梦》等十分精彩的几折戏。

### 第三节 《西厢记》的艺术成就

人物塑造《西厢记》在艺术上的重要成就之一是塑造了几个性格鲜明、形神兼备、栩栩如生的人物形象。他们既有共性，又有各自的个性。从他们的言谈举止、心理活动中，很容易分辨出他们的身份、教养和出身地位来。譬如莺莺和张生，他们都是贵族出身，但又都有父死家破的共同经历和较高

的文化素养。莺莺紧闭深闺，闲愁万种，无处倾诉；张生怀才不遇，“书剑飘零，游于四方”。正是有上述思想上，感情上的共同之处，才使他们能在佛殿上一见倾心，然后，就情意缠绵，难舍难分。

然而，莺莺在未遇张生之前却是一位幽静、深沉而又温柔的少女。相国独生女儿的地位和教养，以及封建家长的严格管束，几乎使她只能成为一个和她母亲一样的贤妻良母。因为她父亲生前已将她许配给郑尚书之子郑恒。只因“父丧未满”才未成婚配。如果莺莺安于封建礼教的束缚和“父母之命，媒妁之言”。那她唯一的出路就是待服满父丧之后，乖乖地去做郑恒的夫人。生儿育女，了此一生。莺莺毕竟是一位豆蔻年华的少女。家长的严格管束，只能禁锢她的身，却禁锢不住她那渴望自主爱情的心灵。”花流水流红，闲愁万种，无语怨东风”，不正是抒发了她久锢深闺之怨吗？正是有此思想基础，才会产生对张生一见倾心式的爱慕。甚至在红娘的伴随和催促之下，还要回头看张生一眼。这一细小的动作，就已显示出莺莺具有反封建礼教的叛逆行为。但莺莺与郑恒又已早有婚约，她要违抗母命，撇开郑恒而去另爱张生，必然是困难重重：上有老夫人的严厉管束和严酷的家法；下有红娘的朝夕相随，“行监坐守”。这些都是她必须小心谨慎，处处提防的。经过“隔墙酬韵”和“佛寺闹斋”之后，不仅加深了对张生的感情，同时也越来越不满于老夫人的管束和红娘对她的监护了。特别是在老夫人赖婚之后，莺莺的内心更处于十分矛盾之中。既不满老夫人拆散他们指日可待的幸福婚姻，又惧怕老夫人严酷的家法而不敢行动；她有求于红娘，希望红娘为她传递书信和去问候张生的病情，又惧怕红娘口不稳说出去让老夫人或别人知道，处处事事提防着她，并进而在红娘面前做出许多“装模作样”的事来。对张生也是如此。本来是莺莺主动寄去约张生月夜私会的书简。当张生应约而来时，她又翻脸不认帐，把张生狠狠教训了一番。几经波折之后，莺莺终于采取了大胆的违背母命，违反封建礼教的叛逆行动。不仅向张生书写了表示爱情的诗简，并自抱枕衾赴西厢私下成亲，实现了他们婚姻自主的理想愿望。

莺莺与张生的爱情既成事实以后，老夫人在万般无奈的情况下，虽然同意将莺莺许配给张生，但又并不因此而善罢甘休。进而采取“明许暗赖”的手段，企图再次破坏这桩婚事。老夫人在许婚以后，立即以“俺三辈儿不招白衣女婿”为借口，逼迫张生赴京应试，用能否考取状元作为娶莺莺为妻的法码。既是对张生的刁难，也是对莺莺的严重威胁。因为无论张生考取与否，对莺莺来说都可能是悲剧。因此，莺莺对老夫人的逼试表现出了强烈的不满；对功名富贵也表现出极大的厌恶；对张生的此次赴京更是忐忑不安。因此在“长亭送别”时，她才一再叮咛，再三嘱咐张生：“此一行得官不得官，疾便回来”。“我则怕你‘停妻再娶妻’。休要‘一春鱼雁无消息’！我这里青鸾有信频须寄，你却休‘金榜无名誓不归’。此一节君须记，若见了异乡花草，再休似此处栖迟”。莺莺把功名富贵斥之为“蜗角虚名，蝇头微利”，“但得一个并头莲，煞强如状元及第。”把维护专一的爱情，放在高于一切的地位。总之，《西厢记》中的莺莺，既是一位聪明机警，深沉不露的少女；又是一位蔑视功名，只重爱情的叛逆女性。作者在塑造这一形象时，“既善意地嘲笑她与封建礼教斗争中所流露出的弱点，同时也细致地描绘了她性格里深沉、谨慎的一面”。（游国恩等主编《中国文学史》）写得十分真实、生动、形象。

剧中的男主人公张生，跟莺莺的性格不尽相同。作者主要突出了他憨厚



和对爱情的执着、专一的性格特点。游普救寺时，在佛殿上与莺莺邂逅相遇，就为她天姿国色般的美貌所倾倒而深深爱上了她。为了得到莺莺的爱情，他通过联吟、请兵、琴挑等各种方式以求赢得莺莺的好感；为了争取莺莺的爱情，他宁愿抛弃功名，不再上京赴考；为了争取莺莺的爱情，他被红娘白抢一顿而不气馁。为打听莺莺的消息，他可以向红娘下跪，向莺莺的简帖叩头；为了莺莺，他废寝忘餐，甚至身染沉疴，面容憔悴；老夫人的花言巧语没有使他上当；老夫人的打击欺骗没有使他动摇；中状元后，他没有“停妻再娶”，仍深深地爱着莺莺。张生对莺莺的爱情是那样地执着和专一。无论遇到什么情况，都是一片赤诚，一直没有改变。用莺莺的话来说，他是一个地地道道的“赤诚种”。

张生憨厚、诚挚、胸怀坦荡而又书生气十足。他把莺莺约他私会、成亲的书简内容原原本本地唸给红娘听；莺莺赖简时，他惶恐不安，无计可施。除自怨自艾之外，别无它法。红娘说他是“银样蜡枪头”式的人物，中看不中用，软弱得很。作为一介书生，张生在和封建礼教的斗争中的确有软弱的一面。如在老夫人赖婚之后，他竟然想“寻个自尽”；莺莺赖简以后，他也说：“此一念小生再不敢举……眼见休也。则索回书房中纳闷去”。《西厢记》虽然在很多地方洗刷了元稹《会真记》、董解元《西厢记诸宫调》中张生的浮薄性格和过多的轻狂、庸俗的表现，但仍存在着某些近似轻狂的举动。这不大符合人物性格发展的主要倾向。总之，张生这个人物，在莺莺的眼里是个“志诚种”；而在红娘的眼中，张生有时“酸溜溜整得人牙疼”，是个文魔秀士，风欠酸丁”型的“傻角”。张生的形象，给剧作和舞台演出增添了浓厚的喜剧色彩。

现在，我们来看红娘。

红娘，是《西厢记》中又一具有典型性格的人物。从身份地位上看，她只不过是崔家的家生婢女，处于下层社会的丫环。正是这种身份，使她有着一种受奴役、被压迫者的是非标准和正义感。她聪明伶俐，天真热情，心直口快而又乐于助人；她乐观、勇敢，并熟悉崔家这个封建家庭中各个人物的性格和弱点。她具有的聪明才智，在某些地方不仅胜过诗书满腹的莺莺和张生，而且还能折服老于世故的封建家长的典型人物崔老夫人。红娘曾善意地嘲笑过张生的迂腐寒酸，常常不满张生那种书呆子气，俏皮地把张生比作重看不中用的“花木瓜”和“银样蜡枪头”。说他是“傻角”、是“文魔秀士，风欠酸丁。”但当纨绔子弟郑恒真把张生看作“穷酸饿醋”时，红娘又拚命为张生辩护。针锋相对地质问郑恒，痛快淋漓地责骂郑恒是“倚父兄仗势欺人”的“小人浊民”。充分表现出她是非分明和富于正义感。对莺莺也是这样。红娘善意地奚落莺莺小姐的矫揉造作和“做假”行为；揭露嘲讽莺莺的“对人前巧语花言，没人处便想张生，背地里愁眉泪眼”的内心秘密。

红娘对莺莺和张生的爱情开始时并不太热心。张生第一次遇见红娘，并自作多情地进行一番介绍后，她用“得问的问，不得问的休胡说”的冰冷言语抢白了他。对张生、莺莺的隔墙酬韵，红娘也“不做美”，不但态度显得比较冷淡，并且催促莺莺赶快离开。但当她逐渐看到张生和莺莺之间的真挚情感，以及老夫人的背信弃义，千方百计地干涉、破坏之后，便由同情转而积极帮助他们进行斗争。她不辞辛劳地为张生、莺莺传书递简，出谋划策，担尽风险而毫无个人打算；她帮助崔、张克服弱点，增加斗争勇气，促进他们的结合，完成“使天下有情的都成了眷属”的夙愿。在老夫人发觉莺莺与

张生的私自成亲之后，怒不可遏。莺莺和张生都惊慌失措的时候，红娘却从容镇定，不慌不乱，沉着应付。用她的聪明才智，伶俐的口才和无可辩驳的事实，勇敢地在老夫人面前替他们辩解。她对老夫人说：

信者人之根本，……当日军围普救，夫人所许退军者，以女妻之。张生非慕小姐颜色，岂肯区区建退军之策？兵退身安，夫人悔却前言，岂得不为失信乎？既然不肯成其事，只合酬之以金帛，令张生舍此而去。却不当留请张生于书院，使怨女旷夫，各相早晚窥视，所以夫人有此一端。目下老夫人若不息其事，一来辱没相国家谱；二来张生日后名重天下，施恩于人，忍令反受其辱哉？使至官司，夫人也得治家不严之罪。官司若推其详，亦知老夫人背义而忘恩，岂得为贤哉？……

陈之以大义，晓之以利害。巧妙地应用“以子之矛，攻子之盾”的方法，使得老夫人也不得不服输地说：“这小贱人也道得是。……待经官呵，玷辱家门。罢了！”认了崔、张的婚事。《拷红》一折，本来是由老夫人审问红娘，实际上变成了红娘审问老夫人，并取得了胜利。从而使戏剧冲突发生了富于戏剧性的变化。所以，这折戏七百年来屡演不衰，深受人民群众的欢迎。

红娘，在《董西厢》中还是个次要人物，但在王实甫的《西厢记》中，她却塑造成为另一主要人物了。全剧二十一套曲子，由红娘主唱的就达八套之多，还外加两个楔子，比莺莺、张生主唱的还多。可见作者对塑造红娘这一典型人物的重视，而且取得极大的成功。《西厢记》之后，红娘就成了我国人民对那些热心于为男女牵线搭桥，乐于为婚姻奔忙者的代名词了。

至于处在莺莺、张生、红娘对立面的崔老夫人，应该说是《西厢记》里的反面人物了。但作者并没有把她概念化、脸谱化。而是从实际生活出发，把她写成既复杂又真实，贯串全剧的人物之一。她“治家严肃，有冰霜之操”，“是是非非，人莫敢犯”。尤其是在相国去世以后，她对女儿的管教和防范更加严厉。“内无应门五尺之童，年至十二三者，非呼召不敢辄入中堂”。为了严防女儿有越轨的行径，她不仅不让莺莺潜出闺门，而且指派红娘“影儿般地不离身”地行监坐守。她既是一位典型的封建家长，又是一位封建礼教和相国家谱的坚决维护者。孙飞虎兵围普救寺，强索莺莺为妻。老夫人是在她家“无犯法之男，再婚之女”，怕辱没了相国家谱的无可奈何的情况下，才答应不拘何人，“但有退兵之策的，……断送莺莺与他为妻”的。一旦情况好转，转危为安之后，她又反悔，硬要拆散她亲口许下的，也是莺莺追求的这段姻缘。在《赖婚》这折戏中，作者对老夫人错综复杂的思想感情作了细致的描绘。作为一个母亲，老夫人不能不感激张生救了莺莺及她们全家。况且她又亲口许过婚，不能不为自己的背信弃义而感到有些内疚。所以，当张生愤而告辞时，她又让张生住下，留下了他。按理说，老夫人是想撕毁她亲口许下的这一婚约的。现在张生要远走他乡，不正是她希望得到的结果吗？然而老夫人没有这样做。这并不是“她在良心上产生了自责”，而完全是为她“相国夫人”的名誉地位着想的。所以后来在张生、莺莺已私自成亲的情况下，她又以“俺三辈儿不招白衣女婿”为由，逼迫张生“上朝取应去”，再次妄图拆散莺莺与张生的婚姻，以维护“相国家谱”的声誉。王实甫就是通过老夫人这个人物，去显示封建礼教对青年一代的束缚和残酷的；同时也揭示出以“慈母”面目出现的封建家长冷酷、虚伪的真面目。

语言艺术王实甫的《西厢记》。可以说是一部抒情性很强，具有喜剧色

彩的诗剧。

生动传神而又富于个性化和感情色彩，是《西厢记》的语言特征之一。就拿剧中三个主要人物莺莺、张生、红娘来说吧，无论是唱词还是宾白，都各自带有不同的抒情和感情色彩。莺莺的唱词和宾白，往往是情隐于衷，内热而外冷；诉闺怨隐而不露，叙相思婉约含蓄。充分表现出身出名门大家闺秀的聪慧端庄，深沉含蓄而又优雅的风度；张生的唱词和宾白，热情洋溢，表里如一，趋于外露。给人以一种爽朗、热烈的感觉；红娘的唱词、宾白，则具有犀利、俏皮、幽默、泼辣、活泼、明快的特点。充分表现出她勇敢、大胆而机智的性格特征。在《惊艳》、《闹简》、《赖简》、《酬简》、《拷红》等折中，都能看到、听到他们的声容笑貌，心理变化和感情起伏的状况。

王实甫善于描摹景物、酝酿气氛，用以衬托人物的内心活动。情景相杂，独具特色。如用“人值残春蒲郡东，门掩重关萧寺中；花流水流红，闲愁万种，无语怨东风”，描写久闭深闺的少女莺莺的伤春情绪和不满状态。又如：

恨相见得迟，怨归去的疾。柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迢迢的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得一声去也松了金钏，遥望见十里长亭减了玉肌：此恨谁知？

这是张生上京赴考，莺莺与他送别时的一段唱词。作者紧紧抓莺莺当时复杂的心理状态，通过她对周围景物的观感，去揭示她内心的活动。既突出了莺莺的惆怅心情，又描摹了景物、酝酿了气氛。

谈到《西厢记》的语言特色，我们不能不佩服王实甫善于把民间口语、前人诗词中的优美词句融入曲辞中。既创出了新意，又做到了自然贴切。如长亭送别时，莺莺唱的那支〔正宫·端正好〕：

碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

作者用几个带有季节性特征的景物，衬托出离人的情绪，一下子就把读者的心情引入了富有诗情画意的境界里。可以说句句是景，又句句是情，情景相生，构成十分优美的曲辞，一直为后人所赞赏。为此，后人还杜撰出王实甫写作至此，“思竭，扑地而死”的鬼话（见清梁廷丹《曲话》）。其实，王实甫是化用了北宋诗人范仲淹〔苏幕遮〕词中的“碧云天，黄叶地，秋色是化连波，波上寒烟翠。……化作相思泪”等咏秋名句。只是把“叶”易为“花”，再与飞雁、霜林配合，组成一幅新的暮秋图。由于化用得十分自然、贴切，完全符合剧中离人的情境和心绪，也就成了优美的曲辞。其它如“遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起？”则是化用李清照〔武陵春〕词：“只恐双溪舴艋舟，载不动，许多愁”；“雨打梨花深闭门”一句，取自李重之〔忆王孙·春词〕，一字未改；“罗衣不奈五更寒”、“淡黄杨柳带栖鸦”二句，分别来自南唐后主李煜〔浪淘沙〕词“罗衾不耐五更寒”，和宋代词人贺铸〔浣溪沙〕词“淡黄杨柳暗栖鸦”，只作上一点小小的改动。这样的例子还可以举出不少。民间口语、俗语的运用在《西厢记》中也十分普遍和出色。如红娘在《拷红》一折中驳斥老夫人时所唱的〔圣药王〕曲词就很典型：

他每不识忧，不识愁，一双心意两相投。夫人得好休，便好休，这其间何必苦追求？常言道：“女大不中留。”完全是口语化的曲词。而“女大不中留”，更是当时民间流传的口语、俗语，自然贴切。正是王实甫将这些雅语、口语、俗语交错地用于《西厢记》的曲辞中，宾白上，使这部作品词藻缤纷，艳丽典雅而又通俗流畅，深得读者的爱好。

王实甫的《西厢记》还是一部结构宏伟，而故事情节并不复杂的剧作。如果处理不当，很容易写成剧情平板单调，结构松散而兴味索然的作品。就是这部人物不多（主要人物不过三四位）、环境单调（限于普救寺的佛殿、花园、闺房、书斋）、主题单纯（愿普天下有情的都成了眷属）的戏，每一本，每一折都能赢得读者、观众的喜爱，在很大程度上是作者对杂剧体制作了较大的革新和创造。元杂剧的通例是一本四折。《西厢记》改为五本二十一折。并应用其宏伟的结构，创造出曲折多变的戏剧冲突；用喜剧的表现手法处理具有悲剧性质的冲突。从而把大大小小的矛盾冲突，组织成一个完整的艺术整体，出色地表现出崔张爱情故事曲折复杂的过程。另外，元杂剧通常每折限于一人独唱到底。《西厢记》打破了这种限制，改为每折可由一人主唱，也可由多人对唱或轮唱。如第二本中的《寺警》一折由莺莺主唱；在《寺警》与《请宴》之间加进的《楔子》则由和尚惠明主唱；《请宴》一折，由红娘主唱；《赖婚》、《琴挑》两折由莺莺主唱。这里除了莺莺主唱外，其它角色如红娘、惠明和尚等都参加了唱。第四本《惊梦》一折就是由张生和莺莺对唱的。这种自由活泼、切合剧情要求的形式，是对元杂剧的重大发展。

由于王实甫的《西厢记》在思想和艺术上的杰出成就，自它问世以来一直受到群众的欢迎和一些文人的赞赏。元代著名的戏曲家白朴的《董秀英花月东墙记》、郑光祖的《梅香骗翰林风月》都是模仿《西厢记》之作。明代李日华的《南西厢》是《王西厢》的改编本，内容也比较接近于原著，后来在舞台上逐渐取代了《王西厢》的地位。明清以来，以爱情为主题的戏剧、小说大都受到《王西厢》的影响。明代汤显祖所著《临川四梦》中的《牡丹亭》，其主角杜丽娘就曾为崔张的故事所感动而深深自叹。清代的曹雪芹，更是通过贾宝玉，林黛玉之口，称赞《西厢记》“词句警人，余香满口”（见《红楼梦》第二十三回），可谓是《西厢记》的最好知音。解放后，京剧、越剧及其它地方剧种都有改编的《西厢记》整本或折子戏上演。剧作家田汉改编的京剧《西厢记》在北京演出后，很受群众欢迎。越剧《西厢记》还曾赴苏联和东欧演出，也很受外国友人的欢迎。可见《西厢记》影响之大。

#### 第四章 元代前期的杂剧（三）—马致远

元代前期的杂剧作家，除关汉卿、王实甫外，还有马致远、白朴、康进之、高文秀、纪君祥、杨显之、石君宝、尚仲贤、李好古、李潜夫等。他们分别创作了《汉宫秋》、《墙头马上》、《李逵负荆》、《双献功》、《赵氏孤儿》、《潇湘雨》、《秋胡戏妻》、《柳毅传书》、《张生煮海》、《灰阑记》等优秀杂剧，为元代前期剧坛增辉不少。

##### 第一节 马致远的生平和《汉宫秋》的题材源流

马致远，字千里，号东篱，大都（今北京市）人。元曲四大家之一。据戏曲史家们推测，他大约生于1250年前后，卒于1321—1324年之间。马致远早年也曾追求功名，未获结果。中年时，曾出任江浙行省务官。晚年退出官场，在杭州附近一个乡村，过着“酒中仙，尘外客、林间友”的隐士生活。这种逃避现实的隐居生活，对他后期的创作产生过极大的消极影响。

马致远一生从事杂剧创作，久负盛名。中年在大都参加“元贞书会”，与当时艺人李时中、花李郎、红字李二等合写《黄粱梦》杂剧。所作杂剧十五种。今存《汉宫秋》、《岳阳楼》、《黄粱梦》、《青衫泪》、《荐福碑》、《任风子》、《陈搏高卧》七种和《误入桃源洞》残曲。马致远又是著名的散曲作家。他的散曲大都清新俊美，备受人们赞美。〔夜行船·秋思〕一套，最负盛名，被种和《误周德清》誉为词之冠；小令〔天净沙·秋思〕，更被誉为“纯属天被种和《误籁》”（王国维语）之作。现存辑本《东篱乐府》一卷，共收套数17套，小令104首。《汉宫秋》是马致远杂剧的代表作。

历史上的确有过王昭君出塞和亲的故事。《汉书·元帝纪》和《匈奴传》都简略地记载过匈奴呼韩邪单于来朝，元帝以宫人王嫱（即王昭君）嫁与并被封为阏氏，对密切当时民族关系起过促进作用的故事。以后流传的昭君出塞故事，逐渐脱离历史事实，加进较浓的悲剧情调。相传为晋代葛洪的小说《西京杂记》，就增加了画工毛延寿，因索贿不成，点破美人图，汉元帝发现后，追问这件事，画工都被斩首弃市，毛延寿也于“同日弃市”的情节。范晔在《后汉书·南匈奴传》中，又增添了昭君入宫数年，未得元帝宠幸，积悲含怨，主动请求出塞和亲等情节，对王昭君的故事作了更多的渲染，对王昭君的遭遇给予极大的同情。

昭君出塞的故事，从汉代托名王嫱作的《昭君怨》以后，王昭君的名字也逐渐地进入文学领域，成为文人墨客和民间艺人歌咏、说唱的对象。在这类歌咏王昭君的作品中，有的对昭君的红颜薄命寄予同情；有的借昭君的离国出塞以抒发感慨。大都流露出悲怨的情调。唐代的通俗文学变文中，《王昭君变文》一种，讲唱的也是王昭君出塞的故事。其中着重表现出王昭君在异国他乡对祖国无限怀恋的郁郁心情，最后终因愁病身亡。在宋代的歌舞曲“传踏”中，也有谱写王昭君事迹的。马致远就是在上述史实、诗词、民间说唱等的基础上，在元代特定的历史条件下，不拘泥于史实，不落前人窠臼，进行大胆的再创造，写成的一部帝王的爱情悲剧。马致远首先改变了故事发生的历史背景，将汉元帝时，汉强匈奴弱，呼韩邪单于主动表示“愿婿汉室以自亲”，元帝将王昭君作为和亲宫女赐与呼韩邪单于的史实，改成汉弱匈奴强，匈奴强兵压境，指名索取王昭君，元帝无奈，被迫将昭君送往匈奴。

这样，就把一件本属民族和睦的佳话，改成了弱国屈辱的事件；其次，把王昭君以侍诏宫女身份，主动要求出塞和亲，改为元帝妃子，在胁迫之下出塞，行至汉匈交界处，又投江自尽，把王昭君塑造成对祖国有深沉感情的爱国女性形象；第三，将画工毛延寿改为身居要职的中大夫，因索贿不成，携带昭君图象叛逃匈奴，并唆使呼韩邪单于胁迫汉朝的卖国之徒。上述这些重要改动说明，马致远不是完全为了再现历史上昭君和亲的真实面貌，而是借王昭君的故事去表现现实生活内容，抒发他对沦亡故国的怀恋之情，曲折地表现出马致远不满元蒙统治的民族情绪。

《汉宫秋》，全名《破幽梦孤雁汉宫秋》。描写了这样一个故事：汉元帝派中大夫毛延寿从全国各地征选美女充实后宫，蜀中秭归民女王嬙字昭君的被选中。由于无钱贿赂画工毛延寿，毛延寿在她的画像上做了手脚，致使她入宫后长时间不得与君王见面。一天夜晚，昭君在抚琴诉怨时，偶被巡宫的元帝发现，并为她的风度美貌所倾倒，立即册封为明妃，倍加宠爱。问明冷落深宫的缘由之后，下诏捉拿毛延寿。

毛延寿闻讯后，知点破美人图之事已暴露，立即畏罪潜逃，投奔匈奴。并将王昭君的真实画像献与呼韩邪单于，怂恿他指名索取王昭君。呼韩邪单于大喜。一面派使臣前往汉廷，按图索取王昭君；一面亲率甲兵，屯于边境，以打猎为名，伺机行事。元帝大惊，在内无精兵良将可以退敌，外有重兵压境的严峻形势下，满朝文武更是一筹莫展，无计可施。昭君见此情势，提出愿出塞和亲，以求停息刀兵。元帝无奈，只得允许。昭君离汉出塞之日，汉元帝为之饯别于灞陵桥头。昭君临行之时，身着胡服貂裘。留下汉家衣裳，挥泪告别元帝，上车登程而去。行至汉匈交界的黑河之畔，昭君设酒祭奠汉主，祭毕，遂投江而死。单于将昭君的尸骨埋葬在江边，号为青冢。并将毛延寿解送长安，汉匈重新和好。

昭王死后，元帝日夜思念。在一个深秋的夜晚，秋风萧瑟，落叶飘零。元帝于冷落的深宫中，面对孤灯一盏，昭君挂像一幅，对影怀人，痛定思痛，倍增失去昭君的凄楚、哀伤。一时困倦，渐入梦境。见昭君从匈奴逃回汉宫，旋又被番兵抓回。元帝急忙呼唤，昭君毫无反应。惊醒之后，眼前只有一盏半暗孤灯照着昭君画像。此时，窗外秋风阵阵，孤雁哀鸣，更深深地牵动着元帝对昭君的思念之情。

## 第二节 《汉宫秋》的矛盾冲突与人物形象

宋光祖说：“《汉宫秋》是一个帝王爱情悲剧，更是一个民族悲剧”。（见《中国古典名剧鉴赏辞典》）这话是很有见地的。因为汉元帝与王昭君的爱情故事，在《汉宫秋》中自始至终都与政治斗争、民族关系和民族斗争交织在一起。始终与国家命运、民族命运息息相关。因之，作家把一个十分昏庸、软弱的汉元帝，汉族政治的代表作为主角，既同情他的被损害，又批判他的昏庸、软弱；更用欣赏的笔调，夸大地描写了汉元帝对王昭君执着、专一的爱情。《汉宫秋》中的汉元帝，本是一个软弱、昏庸而又风流的天子。他认为现在是“边塞久盟和议策，寡人高枕已无忧”的天下太平时期。为了满足他个人的私欲，他派毛延寿去选美充实后宫。他宠幸昭君，久不临朝。当匈奴强兵压境，索要昭君时，他又束手无策，无力加以保护，眼睁睁地看到国家受屈辱，爱妃被夺走而无能为力。正是由于他的腐朽昏庸，才给国家

和民族造成了灾难，而自己也成了灾难的受害者。对此，作者对他既有谴责，也有同情。

值得注意的是，在《汉宫秋》里，剧作家把汉元帝与王昭君之间的爱情关系，自始至终与当时的政治环境、民族关系紧紧连结在一起。元帝的选美，毛延寿的公开受贿，是当时政治走向腐败的明显标志；汉元帝的宠幸昭君，封作明妃，立即给以毛延寿为代表的政治势力造成了极大的威胁。因此，毛延寿才畏罪潜逃，卖国求命，投靠匈奴，并大肆挑拨汉匈两民族的关系，导致了民族之间的纷争。这样，王昭君的最终归属于谁，就与万里江山的归属和国家的安危，以及汉匈两民族是否和睦相处等重大政治问题紧紧地纠缠在一起了。马致远这样处理汉元帝与王昭君之间的爱情关系，是十分耐人寻味的：一是把破坏汉匈民族关系的责任推给了民族败类，卖国求荣的毛延寿；二是把拆散汉元帝与王昭君爱情的责任归咎于毛延寿。这就把谴责、批判的矛头引向了这个“叛国败盟”的奸臣，从而开脱了由于昏庸、软弱，直接造成国家民族灾难的汉元帝的罪责。并进而把他写成一个被损害者，给予无限的同情。

王昭君是《汉宫秋》中作者肯定和赞美的唯一人物。马致远根据昭君出塞的故事，在保留其基本历史事件和历史人物的基础上，改变和增添了不少情节，使之更富于悲剧性质。《汉宫秋》中的王昭君，原本是一个农家姑娘。她正直纯厚，性格刚直。由于不肯贿赂选官毛延寿，才被点破图形，打入冷宫，寂寞地过了十年。后来虽得到元帝的宠幸，被封为明妃，但她得宠不骄。更可贵的是，当呼韩邪单于大军压境，国家、民族利益处于极端危险的关键时刻；在满朝文武均束手无策的情况下，作为一个红颜弱女的王昭君，竟能“为国家大计”、“恐江山有失”，和人民免遭兵燹之苦，毅然舍弃好不容易才得到的宠幸地位，决定出塞和亲，表现出一个农家女子的高贵品质和爱国之心。王昭君形象的最动人之处不仅于此。还表现在她灞桥留汉衣，和边界祭奠投江等保持民族气节和爱国的举动。王昭君的遭遇虽然十分悲惨，但却能得到人民极大的同情。昭君出塞和亲的故事，更被传为历史上增进民族和睦的佳话。

《汉宫秋》中的毛延寿，却是一个地地道道的毫无国家观念，不讲民族气节，怕死贪生，卖国求荣的败类。作者用漫画式的手法，描绘出他那谄佞奸贪、欺上压下、卖国求命、畏罪潜逃的丑恶咀脸。他趁为汉元帝选美之机，大肆欺压百姓，搜刮民财。他的人生信条是：“大块黄金任意挝，血海王条全不怕；生前只要有钱财，死后那管人唾骂。”因此，他对不给贿赂的王昭君施以报复。在真相败露后，叛国献图，挑拨、破坏民族关系。剧作家把毛延寿的身份，由一个普通画工，改为中央大臣——中大夫，是具有一定的现实意义的。在赵宋王朝灭亡之前，不少文臣武将，为猎取高官厚禄，叛宋降元。剧中的毛延寿，不就是这类人物的代表吗？毛延寿的最后受到惩罚，不仅体现了元代人民的爱憎，也直接地、强烈地表达了剧作家的愿望。

### 第三节 《青衫泪》和马致远的神仙道化剧

《青衫泪》全名《江州司马青衫泪》，是马致远根据白居易的长篇叙事诗《琵琶行》敷衍而成的一部妓女与士子、商人相互关系的爱情戏。主要描写唐宪宗时，吏部侍郎白居易与长安名妓裴兴奴相爱。不久，白居易被贬为

江州司马，即将离开长安。二人在临别时表示誓不相负，待日后在京重会。

白居易走后不久，江西茶商刘一郎来到长安，欲娶兴奴为妾，遭到拒绝。兴奴之母裴氏贪图刘商的钱财，同意将兴奴嫁与他。于是二人设计，伪造书信一封，谎称白居易至江州后不久即病死，趁机逼迫兴奴嫁给了刘一郎，并随商船到了江州。

某日，白居易在江州送老友元稹回京时，在舟中与裴兴奴巧遇。二人悲喜交集。是夜，乘刘一郎烂醉之机，双双乘船逃去。元稹回京后奏明圣上，宪宗因爱白居易的诗才，下诏恢复了他的官职。同时命裴兴奴仍归白居易，使白裴二人重得团圆。

白居易的《琵琶行》虽是叙事长诗，主要是纪事，但却偏重于抒情与描写，而且情节简单，尚不足以构成戏剧情节。马致远在不离原诗精神前提下，作了大胆的虚构和再创造。如在《琵琶记》中，白居易与琵琶女并不相识，只是在送客舟中偶然一遇，更无婚姻爱恋之事。琵琶女亦是诗人的虚构。剧作中的裴兴奴却实有其人。据有关资料证明，她与曹纲都是当时著名的琵琶演奏名家好手。马致远不仅借用了裴兴奴的姓名，而且将她与白居易纽结一起，还约为婚姻；白居易与裴兴奴的婚姻，虽经裴母与富商刘一郎的从中作梗，破坏，未能如愿，但两人后来还是在江州的浔阳江头重聚，最后终得团圆。这些情节的虚构与再创造，大大增强了戏剧的矛盾冲突和戏剧性。

《青衫泪》是一本旦本戏。全剧以妓女裴兴奴为中心，比较集中地刻画了她的形象。剧作家一方面描绘出她作为教坊官妓时的痛苦内心世界，和嫁给江西贩茶富商后的寂寞辛酸生活。她怨恨裴母只知贪财爱物，置女儿幸福于不顾；她诅咒裴母：“有一日你无常到九泉，只愿火炼了你，教镬汤滚滚煎；碓捣罢，教牛头磨磨研。”这不单是发泄了兴奴悲愤之情，而且是对封建社会整个妓女娼门生活的诅咒和愤恨。另一方面，又集中描写了裴兴奴对白居易的真挚情感。兴奴对白居易一见倾心。对他的才华更是倾慕不已，誓以终身相托。白居易被贬江州后，兴奴更是日思梦想，焦急期待。“我这两日上西楼盼望三十遍，空存得故人书，不见离人面。听得行雁来也我立尽吹萧院，闻得声马嘶也目断垂杨线。”她曾多次登楼眺望，希望能见到白居易归来的身影；听到大雁的叫声，立刻至院中翘首佇立。痴情地等待归鸿给她带回情人的书简。思之切，情之深，仅此寥寥数语，就描绘得淋漓尽致。对白居易的倜傥纵情，不受官场约束，以及他的一生坎坷，四处漂泊的生涯寄予同情。总的说来，《青衫泪》的前半部份写得比较出色，后半部差一些。尤其是该剧的结局，用皇帝的裁断，来使白居易与裴兴奴的团圆合法化，未免给人以画蛇添足之感。

马致远还写了几种思想倾各不太好的“神仙道化”和“隐居乐道”戏。现存《黄粱梦》、《狂风子》、《岳阳楼》和《陈抟高卧》四种。所谓“神仙道化”戏，就是用戏剧的形式去宣扬神仙怪诞、神仙度人的故事。这种戏往往是写一个被度化的人，最初依恋于尘世的享乐生活，经过神仙的点化而悟道，历经磨难，终成正果。内容上充满宗教迷信色彩；形式上千篇一律，无甚可取之处。但在一定程度上倾泄了马致远对现实的愤懑情绪。

《狂风子》，全名《马丹阳三度任风子》。主要描写莱阳道士马丹阳，为了超度屠户任风子脱离尘世，故意让一方的人都吃素养性，使他开设的肉铺无人问津。后又几经磨难，任风子终于得道成仙；《黄粱梦》写八仙之一的钟离权及骊山老母点化吕洞宾归道成仙，成为八仙中最后一个的故事；《岳



阳楼》写吕洞宾成仙后，在洞庭湖畔岳阳楼超度柳树精（剧中的郭马儿）与梅花精（贺腊梅）托生人间，结成夫妻，最后在八仙的点化下，夫妻二人同跨苍鸾登仙；《陈抟高卧》写陈抟不为功名利禄，酒色美女所诱，宁做投林高鸟，不为深宫野鹿。一心隐居高卧，毫不动摇的故事。通过这些故事不难看出，马致远想利用这些故事去宣扬浮生若梦的思想。要人们看破红尘，一空人我是非，去作“酒中仙”、“尘外客”、“林间友”，逃避斗争现实。反映了当时一部分知识分子隐身避世的消极思想。

《荐福碑》与上述杂剧不同，写穷书生张镐寄居于荐福寺中，准备拓印寺中颜真卿手书碑文卖钱为生。万万没有料到，碑文忽然被雷电击碎。张镐正欲自杀，幸遇范仲淹相救，中了状元。这个故事，出自宋僧惠洪的《冷斋夜话》。马致远借题发挥，既宣扬了穷通得失，皆由命定的消极思想，同时又描写了元代官场的黑暗和儒生们怀才不遇的不平之气。

#### 第四节 马致远杂剧的艺术成就

马致远的杂剧，既不同于本色派的关汉卿，也有别于文采派的王实甫。无论从艺术风格还是语言风格上看，都呈现出自己的特点。

马致远擅长于在辞曲中借他人之口，抒发自己胸中不平之气，“仍然具备着诗人的气质”。（见张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》）如在《汉宫秋》第二折中，作者通过《牧羊关》、《斗虾蟆》、《哭皇天》几支曲子，借汉元帝之口，对当时卑躬屈膝、奴颜媚外，贪生怕死的众官僚进行了猛烈的抨击和谴责。把满朝文武都比做怕死贪生、卖国求荣的毛延寿；《荐福碑》则通过穷书生张镐之口，抒发读书人（即作者）胸中不平之气：“则见他白衣便得一个状元郎。那里是绿袍儿赚了书生处。”（第一折《寄生草》）那些不读书，粗俗不堪的人却可以做官，而那些满腹文章，才学出众的人却连一个绿袍小官也得不到。那是因为当时的社会是：“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。”才造成了现在这种“越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊突越有了糊突富。”白描直说，毫不掩饰，十分强烈地泄发了胸中不平之气。

辞采清朗、俊美而不浓艳。尤擅悲剧性的抒情。马致远用诗笔写戏，不以曲折、生动的情节取胜；而以简约的叙事，扣人心弦的对白，准确、细腻的心理刻画和悲剧性的抒情描写，给人以凄凉、怆伤、悲愤之感。如《汉宫秋》第三折，汉元帝在灞桥饯别昭君时所唱的《七兄弟》和《收江南》等三支曲子，用重叠交错的文辞，急促简短的旋律、典雅清丽而不浓艳的语言，以及深秋萧瑟、深宫冷落的环境，衬托出汉元帝对昭君的相思怀念之情。这是借外在景物以刻画人物内心的活动；又从人物内心的活动去开拓外在的景色。虚实结合，景情交融，具有强烈的悲凉色彩。被王国维赞赏为“写景之工者”。

## 第五章 元代前期的杂剧（四）——白朴

### 第一节 白朴的生平和爱情剧——《墙头马上》

白朴，字仁甫，一字太素，号兰谷先生。祖籍隰州（今山西河曲附近）人。金哀宗正大二年（公元1226年），白朴出生于南京（今开封市）。父名白华，与诗人元好问是挚友。白朴幼年时正值金国覆亡，元蒙兵大举南下，大肆掳掠王公大臣及平民妻女、财物。白朴随元好问渡过黄河逃到山东。尔后读书作文，受元好问影响至深。金亡后，迁居于真定，（今河北正定）潜心于杂剧和散曲创作，不肯出仕元朝。晚年移居金陵（今江苏南京市），放浪于山水之间，以诗酒为乐。卒年不详。

据《录鬼簿》等文献记载，白朴曾作杂剧十六种。现仅存《梧桐雨》和《墙头马上》二种。另有《花月东墙记》、《御水流红叶》、《箭射双雕》三种仅存词曲残文的杂剧，是否为白所作，尚不能确定。白朴还有词集《无籟集》，存有小令37支，套数四套。内容多是写景、叹世，以及歌唱男女恋情等。文字大都清新俊逸。

《墙头马上》，全名《裴少俊墙头马上》。其故事本源于白居易新乐府中的《井底引银瓶》。主要描写洛阳总管之女李千金，在后花园赏花时，于墙头偶与马上的工部尚书裴行俭之子裴少俊相遇，一见钟情，各有眷恋之意。二人以诗帖作媒，于当晚双双私奔长安。裴少俊将李千金安排在裴府后花园内居住，自己谎称进园读书作文，竟与李千金在后花园同居了七年之久。夫妻感情甚笃，生下一男一女。某年清明时节，裴少俊之父裴行俭到后花园游玩，见到两个孩子，在严厉追问下，真情大白。裴行俭在盛怒之下，留下两个孩子，把李千金赶出家门，回到洛阳娘家。

裴少俊中状元后，官授洛阳县尹。来到洛阳后，立即乞求与李千金团聚，重做夫妻。李千金不允。裴行俭得知媳妇不肯相认，与夫人带领两个孩子牵羊担酒前来赔情。在一双儿女苦苦哀求下，夫妻重归旧好，合家团圆。

《墙头马上》虽然是脱胎于《井底引银瓶》诗，但无论从主题还是故事情节等方面，都作了重大的修改和提高。在白诗中，作者虽然对“墙头马上遥相顾”，一见倾心式的爱情抱有某些同情，但就其主观愿望来说，作者是不赞成男女青年之间这种自由结合的，特别是私奔这种方式的。所以在诗的末尾，诗人用劝告的语气，告诫妇女们千万不要“为君一日恩，误妾百年身。寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。”至此，诗人还怕读者不明白该诗的主题，又特别在诗题之下注明“止淫奔也”。白朴采用了白诗故事题材的框架，加以敷衍铺陈，而立意却与白诗完全相反。《墙头马上》着重歌颂男女青年对婚姻自主的大胆追求；充分肯定妇女冲破封建礼法的束缚，毫无顾忌地与也钟情于自己的男子私奔结合的合理行为。不仅具有反抗父母之命，媒妁之言与反门阀制度的积极意义。而且还突破了白诗“始乱终弃”的老陈套。

《墙头马上》成功地塑造了李千金的形象。她虽然也出于皇族显宦之家，但从不在人前炫耀自己的家世以抬高身份；也从不把门第当作婚姻天平上的筹码。一旦认定裴少俊是个“好秀才”，就毫不顾忌地去爱他，甚至和他一起私奔。什么封建礼教，“父母之命、媒妁之言”全不放在话下。在裴少俊没有功名的情况下，他可以抛家弃亲，在裴府后花园一住就是七年。忍受着与世隔绝的、偷偷摸摸的幽居生活；在封建礼法维护者公爹的压力下，她敢

于公开顶撞，自始至终都没有屈服。最后还是裴尚书夫妻向她赔不是后，她才与裴少俊复婚；她用激烈的言词责备裴少俊的软弱和公爹的无情；她始终认为大胆追求自主婚姻是正当的行动，没有什么见不得人的地方，并敢于理直气壮地为这种行动进行辩护。以上种种，无不显示出李千金对自主婚姻是多么珍惜；对裴少俊的爱情是多么真挚、深厚和纯洁。由此不难看出，《墙头马上》中的李千金完全是一个有棱有角、大胆泼辣、光明磊落，十分富于抗争精神的女性形象。毫无闺阁弱女的犹豫和软弱。剧中的裴少俊和裴行俭的性格也都比较鲜明。着墨不多，各具特色。裴少俊虽不是一个喜新厌旧，始乱终弃的薄幸负心子弟，却是一位长期受封建礼教熏陶，不敢违抗父命，懦弱胆小，而又具有某些反抗意识的人物。开始时他热情大胆，毫无顾忌地为争取婚姻自主而斗争。和李千金在“墙头马上”一见倾心以后，竟能违抗封建礼法和父命，私自将李千金藏于后花园达七年之久。这种大胆的反抗行动和后来在他父亲威逼之下：“情愿写休书”将李千金休弃的懦弱恰成鲜明的对比。应该看到，裴少俊和一般薄幸的贵族子弟是有区别的。他虽然被迫休弃了李千金，但还是深深地爱着她。他瞒着父亲，悄悄地把李千金送回洛阳家中。中状元后，也未另求新欢，而是立即乞求复婚。这些情节，不仅使裴少俊的思想性格发展得以准确的表现，而且也为后来的夫妻重归于好埋下伏笔。同时对衬托李千金的坚强反抗、敢作敢为，以及使戏剧冲突更加激化等方面都起了一定的作用。此外，对裴行俭的冷酷无情、倚势欺人，蛮横无理，粗暴干涉儿女的自主婚姻，以及在事事处处上所表现出的一付封建礼法卫道者的狰狞面孔，和前倨后恭的可笑表演等等，都给读者、观众留下了深刻而鲜明的印象。

剧中的不足之处，是李千金与裴行俭辩论时，过份强调了门第观念。另外，剧作者最后给裴、李两家安排了一个曾经“议结婚姻”的前提，这在一定程度上削弱了作品的批判力量。

## 第二节 爱情悲剧的杰作——《梧桐雨》

《梧桐雨》，全名《唐明皇秋夜梧桐雨》，是白朴的又一名作。主要写唐明皇和杨贵妃的故事。关于唐明皇与杨贵妃的故事，早在《长恨歌》以前就已在民间流传。后来一些文人将这一故事用文学的形式反映出来。以白居易的《长恨歌》最负盛名。此外，还有陈鸿的传奇《长恨歌传》、宋乐史的《杨太真外传》，以及《明皇杂录》、《开元天宝遗事》等。元人用杂剧的形式写李杨故事的也达六种之多，大多数作品未流传下来。只有白朴的《梧桐雨》，不仅保存完好，并且成就最高。该剧故事的情节大致是这样的：唐明皇晚年倦于政事，一心想做太平天子。且贪恋女色，将第十八子寿王李瑁之妻杨玉环纳入宫中，封为贵妃。从此朝歌暮饮，不理朝政。番将安禄山犯“损师失机”之罪，按律当斩。因杨贵妃喜欢，就赐予她作义子，并封为渔阳节度使，镇守边庭。为了夺取唐王朝的江山和杨贵妃，安禄山以讨伐杨国忠为名起兵渔阳，直奔长安而来。不久攻破潼关，长安告急。唐明皇仓惶向四川逃跑，以避其锋。

行至马嵬，六军哗变，杀死奸相杨国忠，并要求处死杨贵妃。唐明皇在“寡人不能自保”的情况下，将杨贵妃赐死。

安史之乱平定以后，唐明皇回到长安，退居西宫养老。面对杨贵妃画像，

唐明皇朝哭夕奠，悲痛不已。悲痛之中，渐入梦境。见一青衣女郎，口称奉杨妃之命前来邀他去长生殿宴乐。明皇四处寻觅，也未见贵妃踪影。此时窗外正是风吹残叶，雨滴梧桐，一片萧瑟之声。明皇被此声惊醒。面对此情此景，唐明皇淋漓尽致地倾诉了他十分苦闷和忧伤的感情。

《梧桐雨》吸收了《长恨歌》中对李、杨爱情的描写，又根据自己对时代的感受，加强了对李、杨，特别是对唐明皇骄奢淫逸的批判。剧中的唐明皇是一个比较复杂的人物。他沉溺声色，不理朝政。尤其是纳入杨贵妃以后，更是“朝歌暮宴，无有虚日”。在安禄山攻破潼关，直逼长安的险恶形势下，他仍与杨贵妃在秋色斑斓的御花园中饮美酒、品荔枝、赏歌舞，沉溺于酒色歌舞之中；他昏昧自大，刚愎自用。安禄山损军丧师，他不仅不将他处死，反而让安禄山掌握兵权，封为渔阳节度使，为安史之乱埋下了祸根；他昏庸无能，张皇失措。安史叛军逼近长安之时，他毫无办法，只好向蜀中逃跑。马嵬兵变，他更是一筹莫展，只得将贵妃赐死，以平军心。在对唐明皇进行批判的同时，剧作家又刻划了他在爱情上的一往情深和真挚专一的一面。特别是第四折，专写唐明皇重返长安，退居西宫以后，对旧侣杨贵妃的追悔、怀恋、日思夜念之情。使这个人物形象更加真实、生动。从而比较成功地完成了对唐明皇这个悲剧人物性格的塑造。正如张人和在《唐明皇秋夜梧桐雨》赏析中指出的那样；白朴“笔下的唐明皇既是悲剧的制造者，又是悲剧的承受者。作者一方面把他作为一个信宠妃悍将、荒淫误国的昏君来描写，对其骄奢淫逸给国家带来的祸患作出批判和箴戒；另一方面又把它作为‘风流天子’来刻画，对祸乱造成的悲剧又有所同情。唐明皇确实是这样一个善恶交织的悲剧人物。”（见《元曲鉴赏辞典》上海辞书出版社出版）这是很中肯的见解。白朴对唐明皇没有采用非褒即贬的简单化手法，而是用有褒有贬、有揭露有批判的态度，揭示出唐明皇复杂的双重性格。

相形之下，白朴在《梧桐雨》中对杨贵妃形象的塑造就显得苍白得多。可能是作者受历代小说、笔记或传说中“女人祸水”、“女人尤物”、“不妖其身，必妖于人”影响至深，因而对人物性格把握不定。剧中的杨贵妃对唐明皇似乎也有真情的一面。流露出“但恐春老花残，主上恩移宠衰”的忧虑。因而向明皇“请示私约”，对着天上牛郎织女双星，立下“今生偕老，永为夫妻”的誓言。另一方面又用大量的篇幅去描写杨贵妃与安禄山私通和暧昧关系。如第一折，就写了安禄山进入宫廷后，因与杨贵妃有暧昧关系，被杨国忠发现。奏明皇帝，安禄山被逐出宫外，改封渔阳节度使，去镇守边关；安禄山去渔阳后，杨贵妃更是日夜思念。十分烦恼；安禄山起兵渔阳的一个重要原因也是“单要抢贵妃一个，非专为锦绣江山。”可见安、杨二人情之笃，意之厚了。作者的这些描写，就与对李、杨爱情的肯定产生了矛盾，使杨贵妃对唐明皇所表现出的一点点“真情”也就显得虚情假意，是在玩弄手段了。从而导致杨贵妃的无辜惨死也得不到人们同情的不良后果。

白朴在《梧桐雨》中，把唐明皇与杨贵妃的爱情悲剧，紧紧与国家的政治生活结合起来。既有深刻的批判，又有深切的同情。有褒有贬，其中还熔铸了作者的思想情感。白朴是由金入元的杂剧作家，他亲身经历了金、元政权的对峙和巨变。从小就饱经丧乱之苦，国破家亡之痛。因而把李唐王朝作为自己故国的象征，用间接隐晦的方式，寄托他对故国的思念之情，兴亡之叹。这就在一定程度上增强了《梧桐雨》思想、主题的深度和广度，成为元杂剧中较有影响的作品之一。

### 第三节 白朴杂剧的艺术成就

白朴工于情词，表现手法多样。同是以爱情为题材的杂剧，艺术风格往往各自不同。《墙头马上》是喜剧，《梧桐雨》则为悲剧；前者主要通过矛盾冲突去揭示人物鲜明、独特的性格；后者则依靠对人物心理刻画来表现人物的精神面貌；《墙头马上》寓庄于谐，妙趣横生；《梧桐雨》描摹明皇负疚、追悔的心态也动人心魄、催人泪下。充分显示出白朴多样化的艺术风格。

白朴杂剧的语言，无论是曲辞还是宾白都很优美动人。题材不同，使用的语言也各异。《梧桐雨》是一部以宫廷为主，描写帝王、贵妃爱情生活的剧，文词比较庄重、典雅、华丽；《墙头马上》是一出富于社会意义的婚姻爱情的杂剧。无论是曲辞，还是宾白都比较本色、通俗，真实生动，而又不失其清丽典雅。

善变陈意，化旧为新，也是白朴杂剧艺术手法重要特点。例如《墙头马上》是根据白居易的《井底引银瓶》诗敷衍而成的。作者十分巧妙地将其中的“井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝；石上磨玉簪，玉簪欲成中央折”四句诗，描写成裴行俭迫害儿媳李千金的两个细节；要李千金把头上的玉簪磨成针；用游丝系住银瓶去井中汲水。证明她与裴少俊婚姻的合法与否。结果是簪折瓶坠，李千金被休弃。不仅深刻地揭示出裴行俭的故意刁难、狡诈专横、冷酷无情的丑恶咀脸。同时也表现出李千金坚强不屈的性格。还推动了剧情的向前发展，增强了戏剧色彩。《梧桐雨》的第四折——《雨梦》，可以说几乎都是从白居易《长恨歌》诗中的“秋雨梧桐叶落时”一句演化而来。作者给唐明皇安排了一个十分典型的怀人环境：梧桐叶落的深秋，寂静孤独的夜晚，萧瑟冷落的深宫。秋风秋雨，不停地吹打着一树梧桐，凄凄惨惨，滴滴点点。在如此凄凉的环境下，怎能不引起唐明皇对往事的追忆，对爱妃的思念呢？正如张人和指出的那样：这段描写“俨然是一首秋雨赋，又如一篇抒情长诗”，既“抒写了唐明皇的一缕哀思”，又“缠绵悱恻，万转千回，极尽铺排之能事。”（见《元曲鉴赏辞典》上海辞书出版社出版）白朴真不愧是一位“善变陈意，化旧为新”的能手。

## 第六章 元代前期的杂剧（五） ——纪君祥、康进之和元代前期其它杂剧作家

### 第一节 纪君祥的生平和历史大悲剧——《赵氏孤儿》

纪君祥，一作纪天祥，生卒年均不详。元大都（今北京市）人。与郑廷玉、李寿卿同时。据此，他应是元代前期的杂剧作家。一生所作杂剧六种，今存《赵氏孤儿》一种及《陈文图悟道松阴梦》残曲。《赵氏孤儿》有三种流传本：“即《元刊杂剧三十种》本、明臧懋循编《元曲选》（一名《元人百种曲》）本和《古今名剧合选》本。元刊本四折，只录曲词，科白全无；《元曲选》本，曲词科白俱全，且多出一折，共五折，部分曲词已和元刊本不同。

《赵氏孤儿》，全名《冤报冤赵氏孤儿》。主要写春秋晋灵公时，晋国朝中有一文一武，文臣上卿赵盾遭到武将大将军屠岸贾的诬陷，全家三百余口均被杀害。只有一个刚生下的婴儿为门客草泽医生程婴所救，才幸免于难。这个婴儿就是赵氏孤儿。屠岸贾得知赵氏孤儿得救后，下令搜捕全国半岁以下，一月以上婴儿，并要尽行斩决，以绝后患。为藏孤救孤，和救全国婴儿，先后有韩厥、公孙杵臼等人献出了生命。最后程婴又用自己的亲生儿子替代赵氏孤儿，再次保全了赵氏孤儿的性命。二十年后，赵孤长大成人，且文武双全。程婴看到复仇时机已成熟，遂将当年屠岸贾杀害赵氏满门的惨状绘成图卷，逐一向赵氏孤儿说明了真相。赵氏孤儿决意报仇，遂擒杀了屠岸贾及全家。元刊本到此结束。《元曲选》本还有第五折：赵氏孤儿擒拿了屠岸贾后，由晋悼公派上卿魏绛将屠岸贾凌迟处死，并满门抄斩。赵氏孤儿被封。为赵氏死难的人也得到褒扬。

《赵氏孤儿》是一出取材于《左传》、《国语》、《史记》等史籍，并根据历代流传的搜孤救孤的故事，进行加工和再创造而成的一部壮烈的历史悲剧。剧中所描写的屠岸贾和赵盾之间的矛盾斗争，从表面上看，不过是历史上常见的一场统治阶级内部惨酷的斗争；它所歌颂的也不过是一些人的侠义行为和牺牲精神而已。如果再深一步探讨，剧中所反映的屠、赵两家的矛盾斗争，就已经大大超出了统治阶级内部忠奸之争；同时还把一些人的侠义行为和牺牲精神扩大到为正义斗争而死，为解救人民的危难而牺牲的精神。作者在剧中是充分肯定了这种为正义而自我牺牲，和向邪恶势力进行不屈不挠的斗争复仇精神的。屠岸贾是邪恶势力的代表。他残忍凶暴，灭绝人性。不仅杀害了赵家三百余口，而且为了捕杀赵孤，还不惜杀死全国一月以上半岁以下的婴儿。其性格之凶残，手段之毒辣可以想见。韩厥、公孙杵臼、程婴等人，则代表了正义力量。他们为支持正义，解救赵孤和人民的危难，都作出了重大的牺牲；有的自刎，有的被杀，有的舍弃亲子，有的冒着杀身灭族的危险隐藏赵孤达二十年之久。在残忍凶暴、灭绝人性的邪恶势力面前，他们前仆后继、不屈不挠，坚持斗争，直到取得最后胜利。作者对这种精神的肯定，与元亡宋后实行民族歧视政策所引起的人民不甘心做奴隶，愤起反抗元蒙统治者的情绪不无关系。

《赵氏孤儿》是一部具有鲜明特色的大悲剧。王国维指出：“即列于世界大悲剧中，亦无愧色也。”（《宋元戏曲考》）尖锐的戏剧矛盾，激烈的戏剧冲突，使这部杰出的大悲剧更具特色。该剧自始至终都处于尖锐激烈的

矛盾冲突和对抗之中。陷害与被陷害，灭孤与救孤，生死与存亡的斗争，一直在十分尖锐激烈地进行着。屠岸贾一登场，就气势汹汹，杀气腾腾地追述了他派人行刺赵盾不成，又用恶犬扑咬赵盾的惨烈情景。接着又逼附马赵朔自杀，囚已怀孕的公主于府中，造成极端紧张的悲剧气氛；赵氏孤儿出世后，屠岸贾派人严守府门，以防赵氏孤儿被人盗走。为救赵氏孤儿性命，公主自缢而死，韩厥自刎身亡；屠岸贾得知赵氏孤儿被人盗走后，立即下令逮捕全国半岁以下儿童，并要将他们全部杀死。赵氏孤儿的性命也危在旦夕。形势更趋紧张，悲剧气氛也更浓烈。为救赵氏孤儿和全国婴儿的性命，公孙杵臼舍命，程婴舍子，用一老一小两条性命的代价，换取了矛盾冲突的暂时缓解。第三折是矛盾冲突的高潮，也是全部悲剧的高潮。不仅主要人物都登场了，而且是短兵相接，矛盾斗争达到白热化的程度。赵氏孤儿长大以后，能否为赵家报仇，仍然是关系到一场你死我活的问题。因此，程婴才费尽心机，将赵家二十年前的冤案始末绘成图卷，向赵氏孤儿讲述了往事，以启发他报仇雪恨之心。最后屠岸贾虽得以处斩，但仍然显得十分紧张。作者就是通过这些激烈尖锐的矛盾冲突和斗争，一步紧一步地构成惊心动魄的悲剧效果，一幕一幕地制造出悲剧气氛，用以歌颂韩厥、程婴、公孙杵臼等英雄人物前仆后继，为正义事业而作出的重大牺牲精神的。全剧用悲壮的基调，表现出一种悲剧的崇高美。这种表现手法，在元人杂剧中尚不多见。

《赵氏孤儿》中的人物，个个性格鲜明、突出。屠岸贾的奸诈狡猾、凶暴残忍、灭绝人性；公孙杵臼的沉着老练、正直刚强，都塑造得很成功。尤其是程婴这个人物，虽然没有用正末扮演，在整本剧中也无一句唱词，但他却是一个贯穿全剧始末的关键人物。从灭孤搜孤到保孤养孤，直到最后的助孤报仇雪恨，每件事都有他参加，而且都是重要人物。他的活动像一条红线，把全剧中一个个可歌可泣的英雄人物，一个个动魄惊心，感人肺腑的场面贯串起来，使全剧呈现出一种磅礴紧张的气氛。显示出一种有仇必报、有冤必伸，正义必胜的昂扬正气。

《赵氏孤儿》问世后影响极大。南戏有与此剧同一题材的《赵氏孤儿记》；明人徐叔回将此剧改编为传奇《八义记》；清代的京剧和地方剧都改编了这个剧目，取名《八义图》；近代京剧有《搜孤救孤》、《兴赵灭屠》、川剧有《赵氏孤儿大报仇》、秦腔有《赵氏孤儿》等。其它许多地方剧种中都有改编演出。此外，在中国古典诗词、小说，甚至奏章、表册中也多次用《赵氏孤儿》中英雄人物事迹，借古喻今，反对民族压迫、激励御敌斗志。

## 第二节 康进之、高文秀元代优秀的水浒戏作家

康进之和高文秀都是以写水浒戏著称的杂剧作家。他们的剧作，使元代剧坛别具一番风光。康进之，棣州（今山东省惠民县）人，生卒年均不详。写有《李逵负荆》和《黑旋风老收心》两种水浒戏。今存《李逵负荆》一种，是元杂剧中水浒戏的代表作。

《李逵负荆》，全名《梁山泊李逵负荆》。所述情节与《水浒传》小说中有关回目大体相似：恶棍宋刚、鲁智恩冒充宋江、鲁智深，抢走酒店老板王林的女儿满堂娇。李逵下山到王林酒店喝酒时得知此事，不由大怒。立刻赶回山寨，要与宋江、鲁智深算帐。他不仅当面斥责了宋江、鲁智深，而且砍倒杏黄旗，大闹忠义堂。为了辩明真相，宋江和鲁智深同他一起下山对质。

在弄清事实真相后，李逵深悔莽撞，负荆请罪。并协同鲁智深下山，捉住强盗，将功补过，使王林父女重新团圆。

《李逵负荆》歌颂了以宋江为首的梁山义军是一支纪律严明、上下平等、同心同德，并以解除人民苦难为宗旨的队伍。为了突出这一主旨，剧作者在剧中描写了两种矛盾冲突：即梁山义军内部的矛盾冲突和梁山义军与恶棍宋刚等的矛盾冲突。前者是构成戏剧冲突的主线，后者则为副线。两种矛盾冲突交织发展、互为因果。恶棍宋刚、鲁智恩抢夺了王林的女儿，引起梁山义军同恶棍间的敌我矛盾；由敌我矛盾引起梁山义军中李逵同宋江、鲁智深的内部矛盾冲突。随着义军中矛盾冲突的发展，李逵大闹忠义堂，斧砍杏黄旗，斥责宋江、鲁智深并要他们亲自下山对证，辨明真假。这就促进了敌我矛盾的解决。真假辨明之后，李逵知道自己错了，自负荆杖，准备向宋江负荆请罪。宋江命李逵下山捉住了恶棍，将功折罪。敌我矛盾的解决又促进了义军内部矛盾的解决。

《李逵负荆》是一部著名的喜剧，而李逵则是其中具有强烈喜剧色彩的艺术形象。剧作家没有从李逵英勇杀敌的刀光血影中去刻画他，而是通过一系列细致的描写，刻画出他性格中的方方面面。如以带醉买醉的细节，描绘他的豪爽任侠性格；以李逵的用黑指头捞取水中的桃花瓣儿，以及贪看随水飘去的桃花瓣的细节，描绘出他纯朴天真、心地善良的特点；以听说满堂娇被恶棍抢走，就火冒三丈，怒不可遏，决心过问此事的细节，描绘出李逵嫉恶如仇的性格；以许诺三日之后送回满堂娇的细节，描绘李逵的急公好义；用大闹忠义堂，斧砍杏黄旗的细节，描绘李逵的粗卤莽撞，遇事不冷静和深思熟虑，易轻信人言，以假当真的性格；以向王林索要证据和嘱咐王林记熟“状本”等细节，描绘出李逵的认真、细心和谨慎；通过李逵对梁山景致的赞美，表现他对梁山一草一木的热爱；以及为了一个百姓的女儿，不顾与宋江结下的半生情义，还以头相赌，咬定是宋江夺了王林的女儿。一旦真假辨明，真相大白，李逵又向宋江负荆请罪等等。作者就是通过对李逵性格中这些“缺点”和细节的描绘，把一个本来十分粗犷、大意的李逵，塑造成对任何事物忽然认真、煞有介事的细心人。他越是认真，越是煞有介事，便越显得可笑，越能引出一个又一个的笑料，构成一个个的喜剧场面，引得读者或观众的捧腹大笑。人们在笑声中，同时也会感到李逵的可爱，从而喜欢他、赞美他。明明是在描写李逵的过失和缺点，但却收到了赞美和歌颂的效果，这就是《李逵负荆》中李逵形象塑造得成功的关键所在。

语言生动、形象、幽默、滑稽，表现力强。尤其是剧中不少正话反说、粗人雅语、以诮对诮等语言的运用，对刻画人物、增强喜剧的艺术效果起了很大的作用。

高文秀，东平（今山东东平）人，生卒年不详。他创作的杂剧，存目有30多种，是一位多产的杂剧作家，当时有“小汉卿”之称。今存五种杂剧，和《周瑜谒鲁肃》曲文二折。从存目上看，高文秀又是元代写水浒题材最多的杂剧作家。其中专写李逵的杂剧就达八种之多。可惜这些作品都已散佚。仅存《双献功》一种。

《双献功》，全名《黑旋风双献功》，又名《双献头》。主要描写梁山英雄黑旋风李逵为救被权豪势要迫害的孙孔目，不畏艰险，乔装打扮成庄稼汉，深入监牢的侠义故事。剧中着重刻画了李逵性格中所特有的，富于正义感的侠义行动。同时也突出了他粗中有细、机智聪明的一面。比一些小说中



仅写李逵的粗鲁、杀人不眨眼等鲁莽性格要可爱得多。

高文秀的其它杂剧，大都以写历史人物的勇武机智和壮烈故事为主。有写廉颇、蔺相如的；有写项羽、樊哙的；有写范雎的；有写刘备的等等。这类作品都能描绘出这些历史人物勇于改过，急公忘私、团结御侮，关心人民疾苦的优良品质。赋予了这些历史人物以新的思想内容。语言大都雄深爽朗，很适合于写历史题材和塑造历史人物形象。

元代前期比较重要的杂剧作家，除上述诸人外，还有杨显之、石君宝。

杨显之，大都（今北京市）人，生卒年不详。《录鬼簿》说他与关汉卿为“莫逆之交”。并经常与关切蹉技艺，又长于替别人修改作品，被人称为“杨补丁”。杨显之还十分熟悉舞台演出，所作戏曲多行家语，易被艺人接受。一生共写作八种杂剧。今存《潇湘雨》和《酷寒亭》两种。

《潇湘雨》，《全名临江驿潇湘夜雨》，故又简称《潇湘夜雨》。写书生崔通在探望伯父崔文远时，和与父失散被崔文远收养为义女的翠鸾相遇而一见钟情，并由伯父作主结为夫妻。崔通中状元后，背亲忘旧，另攀高门，又娶主考官赵礼部之女为妻，授官秦川县令。

翠鸾寻夫至秦川，崔通不但不相认，反而诬蔑翠鸾是逃婢。严刑拷打后，刺配沙门岛，并吩咐解差于途中将她害死。行至潇湘地界，夜宿临江驿站，在凄风苦雨中，翠鸾在哭诉自己的苦处时，被歇宿孤馆，现已做了廉访使的父亲张天觉发觉而被救。张天觉欲将崔通就地正法，经崔通伯父说情，才赦免了罪过。最后翠鸾与崔通重新团圆。

《潇湘雨》批判了在封建社会中普遍存在的富贵易妻的负心行为。对崔通内心肮脏，阴险毒辣的卑劣行径和性格狠毒等，进行了深入细致的描绘，具有一定的社会意义。全剧以凄风苦雨贯穿始终。尤其是第三折，抒写翠鸾在被押解赴沙门岛途中，带枷走雨的场面，和第四折对潇湘水色、风雨凄迷的抒写，中间插入临江驿弃妇的哀诉等，都是以景衬情，寓情于景，情景交融。进一步衬托出翠鸾的悲苦和被迫害的哀伤，具有强烈的感染力量。但戏的最后，在“一女不嫁二夫”思想的支配下，以团圆结束，不但显得很勉强，而且在一定程度上也削弱了作品的积极意义。

石君宝。平阳（今山西临汾）人。所作杂剧存目的有十种。现仅存《秋胡戏妻》、《花酒曲江池》和《风月紫云亭》三种，且都是描写下层妇女的痛苦遭遇和斗争精神的。以《秋胡戏妻》成就最高，影响最大。《秋胡戏妻》，全名《鲁大夫秋胡戏妻》，写秋胡从军，一去十年，其妻罗梅英在家奉养婆母，贫不改志，艰难度日。后秋胡得官，衣锦还乡。夫妻二人于桑园相遇而不相识。秋胡始而以言辞挑逗梅英，继而用黄金引诱，均遭梅英拒绝。回到家中，方知桑园调戏者乃是与自己离别十年的妻子梅英。《秋胡戏妻》是一出喜剧，但又具备相当多的悲剧成份，构成悲喜交加，以喜为主的多种戏剧冲突。剧中着重表现了罗梅英富贵不能淫，贫贱不能移、威逼不能屈的坚贞品格。以及只身一人，不辞辛劳地侍奉婆母的美好品质。罗梅英坚强、大胆、泼辣而又十分勤劳、善良的性格在剧中表现得十分鲜明。戏中虽然也描写了她烈女不事二夫的封建思想，和无可奈何地与秋胡和好的软弱面，但她仍不失为元杂剧中一个十分典型的，放射着异彩的妇女形象。

### 第三节 《柳毅传书》、《张生煮海》——元代神话戏的“双璧”

尚仲贤的《柳毅传书》和李好古的《张生煮海》，是元杂剧中两部充满奇异瑰丽浪漫主义色彩的神话剧，被誉为元代神话戏中的“双璧”。这两出戏写的都是人神恋爱的故事。《柳毅传书》，全名《洞庭湖柳毅传书》。是根据唐代李朝威的传奇小说《柳毅传》改编而成的。写洞庭龙王之女三娘，嫁与涇河小龙为妻之后备受虐待，被罚至涇河岸上牧羊。龙女修书一封，希望有人替她捎回洞庭求救。恰遇落第书生柳毅路经此地，替她将书信及时送往洞庭，龙女因而得救。为答谢柳毅传书之恩，洞庭龙王欲将三娘许配柳毅为妻，却遭柳毅婉言谢绝。几经波折，最后终于结为夫妻。剧中人物不多，但性格，形象都还鲜明。柳毅的富于正义感和乐于助人，见义勇为，以及细微的心理活动，变化等都描绘得细腻、真实；龙女三娘的善良多情；钱塘火龙的粗鲁暴躁，嫉恶如仇；涇河小龙的蛮横骄纵，暴躁无理等，虽着墨不多，但都各自鲜明、突出。

《张生煮海》，全名《沙门岛张生煮海》。写潮州书生张羽借宿东海岸边石佛寺，乘月弹琴。龙女琼莲闻琴声而至。二人一见钟情，约为婚姻。张羽一心追求琼莲，在仙人的帮助下，煮沸海水，迫使龙王答应了这门亲事。

《张生煮海》也是一部在民间流传甚广的人神恋爱的神话剧。其故事情节，可能“受西晋竺法护所译的《佛说堕珠者著海中经》的影响。”（见中国科学院文学研究所《中国文学史》）它和《柳毅传书》一样，都是运用浪漫主义手法去表现现实生活，歌颂男女青年争取婚姻自由的行为，批判封建家长对婚姻的包办、干涉。煮海一折，是一场惊心动魄的人神较量；是一场凡夫俗子、文弱书生，战胜“摧山岳”、“卷江海”的东海龙王的较量，呈献出奇特绚烂的神话色彩。全剧写海和龙宫景色的曲词甚多。气象万千，变化莫测；绮词丽语，美不胜收。故日本学者青木正儿说：“可以做为一篇《海赋》来看。”（《元人杂剧概说》）

李潜夫，（一作李行甫）字行道，绛州（今山西新绛人）。生卒年不详。今存杂剧《灰阑记》一种。《灰阑记》，全名《包待制智勘灰阑记》。写妓女张海棠渴望从良，过正常人的生活。嫁给马员外作妾后，生下一子。马员外之妻与奸夫赵令史合谋害死了马员外，诬指海棠为凶手，并谎称海棠之子为已生，妄图霸占马家全部财产。郑州太守苏顺，不听海棠分辩，完全听信于赵令史，将海棠严刑拷打，造成冤狱，送往开封府。开封府包拯在查看卷案时，发现其中冤屈。为审清此案，他采用了一个极聪明的办法，即通过灰阑（用石灰画出的园圈）拉子之计辩明了真假，平反了这场冤假错案。

《灰阑记》是元代公案戏中比较优秀的作品之一。其故事情节“与《旧约圣经》（即《旧约全书》中苏罗门王判断二妇争孩的故事十分相类。也许此剧题材原是有外来故事的影响。”（见郑振铎《插图本中国文学史》）

《灰阑记》揭露了元代社会的黑暗、官场的腐败，而且与其它包公戏里对包拯形象的塑造完全两样：既描写了包拯的富于正义感和高度的智慧；又写了他是一个具有浓厚人间烟火味的人。没有把包拯神秘化、神话化。包拯的形象也很朴实、亲切而感人。

## 第七 章元杂剧的南移和元代后期的杂剧作家

### 第一节 元杂剧的南移和衰落

元杂剧的高度繁荣，大概延续了一个世纪左右。这时的杂剧作家几乎都北方人。创作活动集中在大都（今北京市）及其附近地区。出现了不少有名的作家和很有价值的作品，把元杂剧推向鼎盛时期。随着元蒙统治者的挥戈南下，在征服南宋的过程中，逐渐认识到发展农业的重要性，因而对农业的破坏较小，使南方经济得到较快的恢复，并呈现出繁荣的景象。随着政治、经济的逐渐南移，杂剧创作也渐次由北方的大都移向南方的杭州。杂剧作家也由原来北方人垄断的局面，转而为南方人所代替，直到元末。

随着杂剧重心的南移，杂剧也由它的鼎盛时期逐渐走向衰落。除作家作品大大少于前期外，作品的内容也大都缺乏前期杂剧那种反映现实生活，揭露社会矛盾，表达人民呼声的战斗性和批判精神。除个别作家的作品取得一定成就外，大都比较平庸。更缺少前期杂剧动人的艺术魅力。

元杂剧衰落的原因何在呢？

第一，从政治方面看，元蒙统治者入主中原以后，不断总结统治经验，开始对南方实行一些切合实际的政策。诸如放宽南方庶族地主对土地的要求，使江南上层社会和元蒙统治集团的矛盾得到一定程度的缓和。加之逐步改变过去游牧式的生产方式，注意到农业生产的重要，使南方经济得到很快发展，从而促进了全国政治的稳定，民族矛盾的相对缓和。这样，前期杂剧作家胸中所积压的郁愤，所要呐喊的社会不公，天道不平，在后期作家身上也就舒缓得多了。

第二，剧作家社会境遇的改变。元蒙统治者在逐渐改变政治、经济政策的同时，也渐渐认识到笼络和利用广大封建文人的重要。于是，在元仁宗延祐二年（公元1315年）开始恢复科举制度。一些文人，特别是一些生活在下层的文人看到了一条仕进之路。于是许多文人又埋头于青灯黄卷之下，致力于四书五经等儒家经典之中；忍受着十年寒窗之苦，出入于科场之门。从生活到思想，渐渐脱离人民。什么勾栏书会、躬践排场、面敷粉墨的创作实践，渐为他们所不耻了。随着时间的流逝与推移，亡国之痛逐渐淡忘，不满情绪慢慢消失。一些剧作家虽也写杂剧，但不过以此来遣兴、逞才或玩玩而已。谁也不会像前期剧作家那样去为社会的的天不公，人民的疾苦，发出呼天抢地的呐喊了。他们有时也会发发牢骚，表露出一些对社会的种种不满。但已由过去的揭露批判，变成了谏劝和期待。大大失去了前期杂剧的战斗精神。

第三，杂剧形式由成熟渐趋老化，束缚自身的发展。前面谈过，元杂剧的体制基本上是四折一楔子，由一人独唱；每折限用同一宫调的曲牌组成一套曲子，不能随便改变或换韵等。这种艺术形式在度过它极其光彩辉煌的岁月之后，必然会逐渐老化。由新的，更适用的艺术形式去代替它。因为社会生活是丰富多彩而又复杂多变的。丰富复杂的社会生活，更需要形式各异，长短参差，丰富多彩的艺术形式去表现它，元杂剧固有的形式已远远不能满足这一要求。这种情况似乎在元杂剧的鼎盛时期就已被一些剧作家注意到了，因而出现了一部分突破元杂剧体制的作品。随着杂剧重心的南移，杂剧离开了产生它的北国土壤；加之南方杂剧作家的比重越来越大，境遇也远比北方作家好，脱离现实生活，远离人民，可写的题材，也几乎被前期作家写尽，要想写出杰出的作品，实在不是一件容易的事。于是，他们只好在文辞技巧上，音律对仗上下功夫，形成一种形式主义倾向。这也是促使元杂剧衰落的一个原因。

## 第二节 郑光祖和乔吉

元杂剧重心南移后，也产生了不少杂剧作家。有名姓可考的就有 20 多位。郑光祖、宫天挺、乔吉和秦简夫等取得一定的成就。

郑光祖，字德辉，平阳襄陵（今山西临汾附近）人。生卒年不详。《录鬼簿》说他：“以儒补杭州路吏，为人方直，不妄与人交。”作品数量较多，在当时颇有声望。病死后，火葬于杭州西湖灵芝寺。郑光祖是元代后期重要杂剧作家之一，与关汉卿、马致远、白朴并列，后人称为“元曲四大家”。所作杂剧，存目 18 种，今存八种。此外还有《崔怀宝月夜闻箏》的残曲。《倩女离魂》是其代表作。

《倩女离魂》，全名《迷青琐倩女离魂》，是根据唐陈玄祐的传奇小说《离魂记》改编而成的。作品写张倩女与王文举早有婚约。倩女之母以不招白衣女婿为由，逼迫文举赴京赶考。文举走后，倩女思念成疾，恹恹卧床不起。灵魂却离开躯体去追赶心爱的人文举，并随同进京，相伴三年。文举中状元后，偕倩女同归，魂灵才与病体相附为一。倩女病体痊愈后，大排喜宴。文举、倩女结为夫妻。

《倩女离魂》与传奇小说《离魂记》在情节上稍有不同。小说写张倩娘的父母悍然不顾倩娘与王宙相爱，强夺女志，另许他人。倩娘因而魂离躯体，随王宙去蜀。五年以后，夫妻二人回家，倩娘魂、体相附为一。杂剧《倩女离魂》在改编时，将倩女、文举变成本有指腹为婚的婚约。这样，他们的婚姻便成了不违背父母之命的合法婚姻，更没有超出封建纲常的范围。这在一定程度上削弱了原作反封建礼教的积极意义。尽管如此，《倩女离魂》仍不失为元代后期杂剧中一部优秀作品。剧中塑造了一位大胆追求爱情的倩女形象。什么门当户对，荣华富贵；父母之命等封建的婚姻信条，她全不放在眼里。她看中的是“情义”，而不是功名利禄。因此她才有勇气同文举一起出走。即使有人骂她是“私奔”、“有玷风化”，她也毫不畏惧。这种舍生忘死，始终不渝，热烈追求自由自主婚姻的精神，是十分感人的。为了进一步表现倩女对爱情深沉、炽热的追求，作者还采用了超现实的浪漫主义表现手法。如把倩女的一片“真情”变作“痴情”；又把倩女的形象，化作魂的形象。正如高义龙所说：“这个魂的形象，不是鬼魂，而是情的升华和结晶，是痴情的化身。”（见《中国古典名剧鉴赏辞典》）较之李千金、王瑞兰，崔莺莺等对爱情的追求，更显出多姿多采的真情之美。剧本的语言也很典丽工雅，抒情气息浓厚。对人物的心理描写也十分深刻和细腻，有较高的艺术成就。即使将此剧放在前期杂剧名作中，也毫不逊色。

《翰林风月》，全名《脩梅香骗翰林风月》，是郑光祖的另一部爱情剧。主要描写白敏中与裴小蛮相爱，受到小蛮母亲的干涉。后通过侍婢樊素的竭力相助，始得月夜相会。及至敏中状元及第，这对有情人成了眷属。《翰林风月》问世后，颇受微词贬责：明人王世贞说：“《脩梅香》虽有佳处，而中多陈腐措大语，且套数、出没、宾白，全剽《西厢》。”（见《艺苑卮言》）清人梁廷枏也认为：“《脩梅香》如一本小《西厢》。”并指出它与《西厢记》有 20 处相同的地方。（见《曲话》）通观《脩梅香》全剧，的确颇似《西厢记》的缩写。小蛮颇似莺莺；白敏中类似张君瑞；樊素更类红娘；而裴母恰是崔老夫人的化身。故事情节也有明显模拟王《西厢》的痕迹。在艺术上也缺乏创造性。剧中虽着力刻画樊素这个人物，突出了她的伶俐乖巧，

助人为乐的性格。但与红娘相比，更缺少下层人民的纯朴本质，和红娘那种泼辣性格，没有什么特色。

《王粲登楼》，全名《醉思乡王粲登楼》，是郑光祖根据建安七子之一王粲的《登楼赋》，及《三国志·王粲传》敷衍而成的。主要写王粲家贫学富，恃才骄傲，不肯屈居人下。先父在时，曾与当朝丞相蔡邕指腹为婚。王粲进京拜见岳父大人时，蔡邕为要挫挫他“矜骄傲慢”的锐气，故意轻慢了他。王粲愤而不辞而别。蔡邕使曹植暗中资助，让王粲投奔荆州刘表，仍不得用。自此，王粲流落荆州，郁郁寡欢。登楼吟咏，醉而思乡。后仍得蔡邕引荐，封为天下兵马大元帅。经曹植说出蔡邕暗助他的始末后，岳婿二人抛弃前嫌，与其女喜结良缘。

《王粲登楼》的剧情并不复杂，戏剧冲突也不强烈。主要是借历史上王粲的落魄飘零，怀才不遇，以及进身无门的不幸遭遇，抒发封建时代文人的不平之气，怀才飘零之感。此剧曲辞写得慷慨悲愤。抒写思乡之情，穷愁潦倒之慨，都能作到情感真挚，直抒胸臆；有情有景，悲凉慷慨。曾得“摹写羁怀壮志，语多慷慨，而气亦爽烈”的好评。（见何良俊《曲论》）

郑光祖还写有五个以历史为题材的历史剧，即《辅成王周公摄政》、《立成汤伊尹耕莘》、《钟离春智勇定齐》、《虎牢关三战吕布》、《程咬金斧劈老君堂》。这些作品均无显著特色，且是否全为郑光祖所作，尚有争议。

与郑光祖同时的元后期杂剧作家是乔吉。乔吉，一作乔吉甫，字梦符，号笙鹤翁或惺惺道人，太原人。一生浪迹江湖达数十年之久，晚年寓居杭州。乔吉善于辞章，博学多才，尤以散曲著称。所著杂剧存目 11 种。有《扬州梦》、《金钱记》、《两世姻缘》三种传世。

《扬州梦》，全名《杜牧之诗酒扬州梦》。以杜牧《遣怀》诗“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名”立意，借杜牧落魄扬州时在秦楼楚馆的一段风流韵事敷衍而成。主要写诗人杜牧，因事去豫章（今江西南昌市），在太守张尚之的家宴上与名妓张好好相遇；后来在扬州，又在太守牛僧儒的家宴上再次与张好好相遇，互生爱恋之心。虽几经波折，矢志不移，最后终成眷属。剧中过多地描写了酒席宴会场面，虽时间地点不同，但总觉得过于单调。对扬州的繁荣景象的描绘却颇为生动。

《两世姻缘》，全名《玉箫女两世姻缘》，取材于唐范摅《云溪友议》。写书生韦皋在游学途中和妓女韩玉箫相爱。玉箫的母亲趁皇榜招贤之机，逼韦皋上京赶考，欲将二人拆散。韦皋走后，玉箫相思成疾。临终时嘱其母以自画像往觅韦皋。玉箫死后，转世为荆襄节度使张延赏的义女，取名张玉箫。韦皋中状元后，因平定边患有功，官至镇西大元帅，闻韩玉箫已死，悲痛不已。数年之后，韦皋班师回朝，途经荆襄，于张延赏的家宴上，不期而遇延赏义女张玉箫。韦皋以其容貌酷似韩玉箫而向延赏求婚，遭到拒绝。适韩玉箫之母携玉箫画像而至，出示遗容，以表明张玉箫即韩玉箫转世。后来奏明朝廷，奉旨成婚。该剧歌颂了韦、韩之间生死不渝的爱情。特别是乔吉多识青楼歌妓，对处于最底层的广大妓女不甘心于受屈辱和乐于从良，过正常生活的愿望十分了解和同情，所以在剧中写玉箫对韦皋的恋情十分真切。剧本在一定程度上反映了妇女沦落青楼的痛苦生活，有进步意义。

《金钱记》，全名《李太白匹配金钱记》。写诗人韩翃与京兆尹王辅之女柳眉儿恋爱婚姻的故事。因柳眉儿曾以御赐其父的“开元通宝”赠韩，被发现后，欲吊打韩翃。后经李白奉旨作媒，终成夫妻。

以上三剧均属爱情喜剧，而且都是重弹才子配佳人的老调，缺少时代生活气息。乔吉的杂剧以秾丽见长。于秾丽之中亦偶有豪放味道。其《两世姻缘》一剧。立意亦求新巧，对后来汤显祖的《牡丹亭》传奇有一定影响。

### 第三节 宫天挺、秦简夫和无名氏的《陈州糴米》

元杂剧后期比较重要的作家还有宫天挺和秦简夫。

宫天挺，字大用，大名开州（今河北省大名县）人。生卒年不详。他历任学官，还做过钓台书院山长。曾被权豪诬陷，事虽最后辨明，但再也未被起用，客死常州。宫天挺擅长诗文词曲。作有杂剧六种。今存《范张鸡黍》、《钓鱼台》两种。

《范张鸡黍》，全名《死生交范张鸡黍》，取材于《后汉书·独行列传》中的《范式传》。写东汉山阳人范式与汝阳张劭友善，结为生死之交。范式跋涉千里赴张劭家登堂拜母，张家以鸡黍相待。约定来年张劭去山阳范式家，同样以鸡黍相待。不料，张劭不久即病故。托梦与范式，并告知他的死讯和下葬日期。范式千里迢迢，赶至张家，为张劭主丧下葬，并为之守墓百日。后经第五伦的推荐，官拜御史中丞。

《范张鸡黍》既歌颂了范式和张劭之间重然诺、守信义和死生不渝的友谊；同时也鞭挞、谴责了王韬的卑劣行径。特别是剧中通过范式的口，抨击了当时那些身为“朝贵”，占据“要津”的所谓“栋梁之材”，不过是一些“害军民聚敛之臣”而已；“都是些装肥羊法酒人皮囤，一个个智无四两，肉重千斤”的窝囊废。正是这些人凭借各种关系而官居高位，使贤士们仕进无门。曲文情词激愤，痛快淋漓，入木三分。借汉代人物之口，倾吐出元代文人久积于胸中的不平之气，有一定的现实意义。

《钓鱼台》，或作《七里滩》，全名《严子陵钓鱼台》或《严子陵垂钓七里滩》。写汉代严光（字子陵），鄙弃功名，隐居富阳，经常垂钓于富春山畔七里滩。王莽篡汉后，消灭屠杀汉室宗族。刘秀改名金和，潜藏于严光之家，才幸免于难。刘秀做皇帝以后，曾多次征召严光入朝。严光不慕富贵，仍在七里滩垂钓，甘心过闲淡的隐士生活。剧中既歌颂了严光不慕荣利，鄙视功名的精神，又表现出“隐居乐道”的消极避世思想。

秦简夫，大都（今北京市）人。生卒及生平事迹均不详。仅知他在元至顺（元文宗年号）时在大都就已有文名。后来寓居杭州，是一位从北方去南方的杂剧作家。所作杂剧五种。现存《破家子弟》、《赵礼让肥》、《剪发待宾》三种。

《破家子弟》，或叫《东堂老》，全名《东堂老劝破家子弟》。写扬州富商赵国器，有个败家儿子扬州奴。赵国器临死时，嘱托东堂老李茂卿好好管教他。赵死后，扬州奴更加放纵，挥霍无度。没有多久，就把父亲留下的那份家业挥霍荡尽，靠乞讨为生。后来在东堂老的多方劝导下，终于使扬州奴败子回头。《破家子弟》既无离奇古怪的故事情节，也没有太尖锐复杂的矛盾冲突。故事也不复杂。作者通过平常生活中的一些琐事，或一席简单的对话，就能使人物的性格鲜明，形象突出。如对东堂老的严肃、诚恳，是非分明，忠人之托的品德，以及对扬州奴的苦心教诲的描写；对扬州奴的狂荡不羁，游手好闲，以及最后的真心悔悟的刻画；对无赖子弟们的帮闲活动的描绘等，都是通过日常生活中的一些琐事表现的。剧中众多的科诨，不仅进

一步深化了主题，而且在调笑取乐中，增强了戏剧的诙谐、幽默与讽刺感。产生极好的舞台效果。

《赵礼让肥》，全名《孝义士赵礼让肥》，取材于《后汉书·赵孝传》。写赵礼母子三人逃难，赵礼被秋山强人马武捉住，要取出他的心肝做醒酒汤。赵礼的母亲、哥哥得知后，立即赶赴山寨，争说自己肥胖，可替一死。马武被他们的“兄爱弟敬，为母者大贤，为子者至孝”的精神所感动，释放了他们。《剪发待宾》，全名《陶贤母剪发待宾》。写晋代陶侃对母亲十分孝顺，他的母亲也以信义严格要求他发奋上进。一次来了客人，因家里贫困，无钱购物招待。陶母就剪掉自己的头发卖钱待宾，给儿子作了榜样。后来陶侃果然成名。这两部戏，比较多地宣扬了封建的义夫节妇，孝子贤孙等伦理道德，价值不大。

在元人杂剧中，除有姓名可考的诸家外，还流传下来不少无名氏的作品。单《录鬼簿续编》就存目78种，现存30多种。其中不乏优秀之作。《陈州赇米》是其代表。

《陈州赇米》，全名《包待制陈州赇米》。写大宋年间，陈州大旱三年，颗粒不收，人民饥至相食。朝廷派刘得中，杨金吾前去救灾。他们不仅私自抬高米价，大秤收银、小斗售米，大肆搜刮百姓。而且还用敕赐紫金锤打死同他们辨理的农民张懽古。张子小懽古上告到开封府。包拯微服暗访，查明事实真相，智斩了杨金吾，又让小懽古以同样的方式，用紫金锤击死刘得中，为受害者雪冤。

《陈州赇米》不同于元代一般的公案戏。它涉及了广泛、重大的社会问题和诸多的社会弊端。如社会的黑暗、皇帝的昏庸、吏治的腐败、贪官的横行，以及元代贫苦百姓在天灾人祸交迫下的遭遇等。《陈州赇米》所牵动的社会面也是十分广阔的。被告刘得中、杨金吾的背后是刘衙内，还有支持派他们去陈州救灾的朝中诸大臣，甚至还包括那位昏庸的皇帝。打死人不偿命的紫金锤、“赦活不赦死”的赦书，不都是出自那位昏庸的皇帝的手吗？原告看似仅小懽古一人，实际上他得到包拯的支持，代表了全陈州的百姓。

《陈州赇米》中的包拯形象，是所有元代公案戏中塑造得最成功的。它没有着力去刻画包拯威仪万千，铁青着面孔，十分严肃的神态；也没有过多地描写他刚直不阿，铁面无私，料事如神，任何再难的案件，只要到他手里，都能很快得到正确解决的才智。在近现代舞台上，包拯的形象更是被公式化、脸谱化了。只要包拯在舞台上一亮相，就连三岁的孩子也能认出他来。首先在脸谱上给人留下一个鲜明的标志——漆黑的脸上画着一个月牙，人称黑包公；前后左右四位听差王朝、马汉、张龙、赵虎紧紧相随，外加一个书僮包兴；贪官污吏、流氓罪犯，只要一见到他或看到他那无情的铜铡，无不吓得胆战心凉；有时在包拯的形象上还加上一些神异迷信色彩。近期上映的香港电视连续剧《包青天》不就是如此吗？

《陈州赇米》中的包拯，则是一位幽默风趣、平易近人的喜剧人物。乔装私访一段就洋溢着十分浓厚的民间喜剧色彩。包拯去陈州，没有摆钦差大臣的架势，鸣锣开道，前呼后拥，威风凛凛地入城办案。而是微服私访，把自己打扮成庄户人家模样。甚至干着为妓女王粉莲笼驴、扶上搀下的差事。就在这幽默、风趣，洋溢着一片喜剧性的气氛中，轻松愉快地从“知情人”口中掌握了赃官刘得中、杨衙内的全部犯罪事实。到了接官亭，包拯又被吊在槐树上，忍着极大的羞辱和痛苦，一声不吭地听仍其摆布。为的也是进一

步证实刘得中、杨衙内所犯下的罪行。作者在突出包拯幽默、风趣、平易近人性格特点的同时，也未忽视描写他聪明、干练，办案干脆利落的特点。包拯深知，他虽然掌握着皇帝赐予的势剑金牌，可以先斩后奏。但凭他多年作官的经验，在官官相卫，皇帝说了有时也不算数的社会里，势剑金牌有时也不管用。更何况在刘得中、杨衙内的手中也握着御赐的紫金锤呢！因此，包拯在辑拿妓女王粉莲的同时也把紫金锤弄到了手，作为刘得中、杨衙内作贱皇权的有力证据。并立即将杨金吾推出市曹斩首，又命小衙内用紫金锤将刘得中打死。等到皇帝的“赦活的不赦死的”赦书来到时，这一纸赦书不仅未能救活刘得中的命，反而保全了受害者小衙内。既表现出了包拯惊人的智慧，又寄托着人民的理想愿望。

剧中对包拯的内心矛盾和复杂的思想活动也进行了细致的描绘。多年的宦海生涯，使包拯十分明白，在奸邪当道的社会中，凡是敢与权豪势要作对的忠臣贤士，大都惨遭屈死，没有好的下场。比干、屈原不就是如此吗？眼下的陈州粳米一案，就是一个要与权豪势要刘衙内等作斗争的棘手问题。对他来说委实有力扛九鼎之难。因此，他想要急流勇退，辞官归隐，“从今后，不干已事休开口”。然而秉性刚直的包拯。听完小衙内的诉状后，立刻激起了他对权豪势要的愤恨，一定要为百姓伸冤雪恨的念头也油然而生。并马上动身去陈州，“与陈州百姓每分忧”。通过这些内心活动的描写，使包拯这个人物更具体生动，有血有肉，可敬可亲。完全去掉了某些包公戏中将他神话的色彩。



## 第八章 宋元南戏

宋元南戏，亦称戏文、南曲、南戏文、南曲戏文。它是北宋末年到元末明初，流行于我国南方地区的一种戏曲艺术。由于南戏发源于浙江温州（一名永嘉），故又称温州杂剧或永嘉杂剧。元灭南宋统一中国后，南戏由南方地区逐渐传播到北方地区，虽受到宋金杂剧和元杂剧的影响，但仍走着自己的发展道路。直到元末明初，南戏仍继续向前发展着，不过已不叫南戏，而被称作传奇了。

### 第一节 南戏的兴起

南戏最初全是由南方民间小曲组成，是一种在民间村坊演出的歌舞小戏。因此，明徐渭说：“‘永嘉杂剧’兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，……”、“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”（见《南词叙录》）至于南戏兴起于何时，历来有两种不同的说法：一是明祝允明的《猥谈》说：“南戏出于宣和（北宋徽宗赵佶年号，——笔者）之后，南渡之际。”即北宋末年，南宋初年。明中叶的徐渭则认为：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。”（见《南词叙录》）两种说法相距70余年。这“正是南戏由原始状态的村坊小戏逐渐成长演变为较为完整的戏剧形式的过程”。（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷·宋元南戏》条）

北宋后期，政治腐败，奸臣当道，内忧外患。女真（金）奴隶主贵族在灭辽之后，大举进攻北宋，虎视眈眈地觊觎着赵氏政权；北宋朝内则有蔡京、童贯、王黼、梁师成、李彦、朱勔六贼把持朝政。朝外有宋江、方腊、钟相、杨么等农民起义。北宋的灭亡已是指日可待了。地处浙东的温州及沿海地区，未遭兵燹之灾；加之地理自然条件的优越，又是对外贸易的通商口岸，因而商业发达，经济繁荣，城市市民迅速增加。为适应市民对文化娱乐的需要，原本萌芽于民间的“村坊小曲”，歌舞小戏，很快进入城市，并迅速地成长发展了起来。

宋室南迁，定都临安（今杭州市）。在北方人口大量南移的同时，剧团、剧作家、演员，以及各种技艺纷纷南下，集中于临安等地。不仅为各种戏曲艺术的表演提供了争胜交流的机会和场所，而且也为尚不成熟的温州杂剧提供了学习、吸收众技之长，补己之短的极好条件。可以这样说：南戏之所以能逐渐脱胎于本地的民间歌舞小戏而成长起来，在很大程度上得力于南方农村经济的发达和城市商业的繁荣，以及各种技艺的被大量吸收。而北方剧作家和演员的南下并亲自参加南戏剧本的编写和演出，（如萧德祥、龙楼景、丹墀秀等）对进一步促进南戏的成熟和发展也起了积极的推动作用。

随着南戏的日臻成熟，它的演出流传范围也不断扩大。除温州外，临安、福州、泉州、潮州，甚至北方的大都等各大城市都有南戏演出。与此同时，在它的出生地江南沿海一带的市镇乡村，南戏的演出也十分普遍，并保留着浓厚的地方情调和民间色彩。城市与民间同存；专业作家与民间艺人结合，为南戏各种腔调的形成创造了有利条件。海盐、余姚、弋阳、昆山以及闽南等多种唱腔的南戏，就是在这种条件下产生的，并使之呈现出不同的艺术风采。元末剧作家高明，采用南戏的形式创作了《琵琶记》。这是南戏从内容

到形式走向完美的重要标志。从此南戏终于压倒了杂剧，并进而发展成为优美完整的长篇巨制——传奇。

## 第二节 南戏的体制

宋元南戏，前后经过了两个朝代的递变，二百余年的发展历史，其发展经历虽远远超过了杂剧，但南戏剧本流传至今的却是寥寥无几。据近人通过各种办法辑录到的宋元南戏剧目共有 238 个。真正流传至今，基本保持戏文原来面目的，仅有《张协状元》等五本。另外还有经后人修改过的《荆钗记》等 12 种。两类相加也不过才 17 种左右。还不到剧目的十分之一。究其原因，是由于宋元之际，战乱频繁，剧本散佚严重；宋代程朱理学统治文坛，一些理学家甚至公开出面禁止、禁毁南戏的演出；一些封建文人致力于诗词的创作，歧视这种民间戏曲，说南戏“语多鄙下，不若北之有名人题咏也”。（《南词叙录》）对于戏曲也不屑染指，更不用说对南戏进行加工整理了；加之宋元南戏主要是民间创作，多系手抄或口头流传，刊刻付印的机会极少。尽管如此，我们仍能从现存不多的南戏戏文和残曲中看到它与杂剧不同的特殊体制：

第一，在剧本的结构和布局上，宋元南戏与杂剧既有共同的地方，又有较大的差别。从剧本基本上都是由“场”组成这一点看，二者是相同的。但杂剧因为音乐结构的限制，剧本体制的基本形式一般是：“四折一楔子”；而南戏则可根据剧情和故事发展的需要，采取了分场的形式。所谓分场，就是以剧中人物的上场或下场作为界线，把剧本分成若干段落，每一段落各成一场。在场次的安排上，南戏在剧本的开头，照例有一段介绍作者意图，或叙述故事梗概的开场戏，一般由“末”这一脚色来担任，因此叫“副末开场”，或“家门引子”、“家门大意”。从第二场开始，才进入正戏。这一形式，一直保存在明清的传奇里。

第二，南戏的脚色行当已发展到七种之多。即生、旦、净、丑、外、末、贴。净、丑是南戏中一对喜剧式的人物；生、旦仍是剧中的主要表演者。在表现手段上南戏和杂剧也显示了出较大差别：杂剧只能由一人（末或旦）主唱；南戏则不限脚色，凡是上场的人物都可以唱。不同的人物可以唱一场，也可以合唱一曲。这就使南戏的演唱灵活自如，给剧作家综合运用曲、白、科、介等各种艺术手段，刻画人物、增强舞台演出效果等，提供了有利条件。

第三，南戏剧本可短可长，不限场数。少则十几场，多则五十余场。剧作者可以根据所要表现的内容，去安排戏剧的结构。有话则长，无话则短，自由灵活，不强求千篇一律。

第四，从音乐的角度看，南戏最初取材于当地流行的民歌，但也有很大一部分来自宋代流行的词体歌曲，以及大曲、诸宫调、唱赚等传统音乐。因此，在一场戏里，不限使用同一宫调。每一宫调一般都唱两个以上的曲牌，有时还可以换韵，比杂剧灵活自由得多。

第五，南戏的剧中人物在下场前照例都要唸下场诗。一方面总结一下本场戏的内容，另一方面暗示一下下场戏的内容。

总之，宋元南戏无论是在体制、舞台艺术，还是各种艺术手段的综合运用上已有了很大的发展与革新，奠定了明清传奇剧本形式的基础，对中国戏曲舞台艺术也作出了较大的贡献。不过，宋元南戏的体制形式也有不少问题。

例如剧本太长，动不动就是数十场，往往在结构上流于松散，甚至产生一些完全不必要的场面来；南戏中的白，多数为骈偶句子组成，往往与剧中人物的身份、性格不太相称。不如杂剧中的白，多数是通俗易懂的口语或浅近的文言。南戏的这些不足，在明代的传奇中，才逐渐得到了改进。

### 第三节 宋、元南戏的早期作品

一般认为，我国最早的南戏作品有《赵贞女蔡二郎》和《王魁》两种。前者已全佚，后者也仅存残文。这两种南戏，都是描写男子发迹后负心的故事，并对这种负心行为表现出极大的愤慨与鞭挞。《赵贞女蔡二郎》据《南词叙录》的记载看，主要写东汉文人蔡伯喈弃亲背妇，为暴雷震死的故事。后来高明根据这个故事的情节，改编创作成南戏名作《琵琶记》。《王魁》则是写妓女桂英供给王魁读书、赴考。王魁中状元后，背弃前言，弃桂英另娶。桂英愤而自杀，死后魂魄变作厉鬼，活捉了王魁。这两部戏是较早把富贵易妻的社会问题搬上戏剧舞台的，具有鲜明的反封建思想倾向和较强的批判精神。这种面对现实的精神，虽然曾受到广大群众的喜爱，但却为封建统治者所不容。演出不久，即被禁止，剧本也因之失传。但它却奠定了南戏发展的基础。

现存最早的南戏剧本，是保存于《永乐大典》中的《小孙屠》、《张协状元》和《宦门子弟错立身》三种戏文。

《小孙屠》，全名《遭盆吊没兴小孙屠》。一般认为是元人的作品，姓名不详，题“古杭书会编撰”。写开封孙必达不听弟弟屠户孙必贵的劝告，娶妓女李琼梅为妻。琼梅与开封府令史朱邦杰私通，杀死婢女，反诬必达杀人。必达被囚禁后，朱又欲谋杀之。必贵探监，以己代兄，让必达逃走。朱邦杰遂将必贵害死，弃尸荒郊。后经包拯审明，平反了这桩冤案。

《小孙屠》是一本公案戏。通过对昏官恶吏的刻画，揭示了元代社会的黑暗和吏治的腐败。同时也反映了厂大人民盼望出现更多像包拯这样的廉洁公正的官吏，为他们申冤雪恨的愿望。剧中对小市民屠户孙必贵的描写是较成功的。他性格刚强，为人聪慧，用自己的劳动所得，赡养老母；哥哥要娶妓女为妻，他苦苦劝告。以后又暗中观察，发现奸情后，持刀追杀奸夫；哥哥遭难后，他又弃却前嫌，甘愿为兄替罪。作者热情地歌颂了这个处于社会底层的劳动小市民，对恶势力既能有所警惕，又能与之坚决斗争，具有一定的社会意义。其它对妓女李琼梅复杂性格的刻画，对恶吏朱邦杰的歹毒凶狠、居心叵测的描写也还具体、生动。

《宦门子弟错立身》也是元人的作品，姓名不详，原题“古杭才人新编”。可见本剧也是出自接近市民阶层的书会才人之手。写金朝河南府同知之子完颜延寿马。不顾父亲的坚决反对，与江湖女艺人王金榜相爱。因一次私会被父亲撞见，延寿马被锁禁，金榜全家被驱逐出开封府境。后来延寿马出走，巧遇金榜，二人终于成为眷属。延寿马加入剧团，浪迹江湖，以卖艺为生。最后父子重逢，见儿子已与金榜结成丝萝，也就承认了既成的事实。

《宦门子弟错立身》虽是一部婚姻爱情戏，但却具有自己的特色。它成功地塑造了一个封建正统思想叛逆者延寿马的形象。延寿马是开封府同知的儿子，有钱有势有地位。而他却能抛弃封建的门第观念，跨越封建等级的鸿沟，去与一个处于社会最底层、地位低下，被人看不起的“下贱”女艺人相

恋。自主婚姻遭到破坏后，他不惜离家出走，浪迹江湖去寻找、追逐。并毅然以宦门子弟的身份同金榜结成丝萝。自己也成了一名江湖艺人。延寿马和王金榜的婚姻之所以取得成功，不是靠金榜题名，状元及第，奉旨完婚；也不是靠父母之命、媒妁之言的由父母包办。而是全凭双方执着的追求，和对封建正统思想、门第观念蔑视、斗争的结果。也是延寿马自愿投身戏曲艺术的结果。单从结局这一点看，《宦门子弟错立身》与一般爱情剧的结尾也是不一样的。另外，从剧中的一些零星描写中，我们能看到古代艺人走街串巷，走北闯南的艰辛、苦难的生涯及独特的戏曲演出活动。为研究古代戏曲演出，艺人的活动提供了宝贵的资料。

《张协状元》，一般认为是南宋时期的作品。作者姓名不详。题为温州九山书会才人编撰。写四川富家子弟张协，赴京赶考，途经五鸡山时，被强盗抢劫一空，并被打伤。在附近山神庙避难时，得到一位王姓的贫困女子的救助，并与该女子结为夫妻。张协伤好以后，贫女又为他筹措路费盘缠，让他进京赴考。

张协中状元后，嫌贫女家贫貌丑，决心抛弃她。贫女千里跋涉，进京寻夫，却被张协赶出状元府大门。贫女沿途乞讨，回到五鸡山破庙中。不久，张协被任命为梓州金判，赴任时经过五鸡山，与贫女相遇。为铲除隐患，张协竟用剑劈贫女，女子跌入深坑。后来贫女被王德用收为义女，并使夫妻得以团圆。

《张协状元》是根据《状元张协传》改编而成。它是我国现存最早、最完整的一个戏曲剧本，和《赵贞女蔡二郎》、《王魁》一样，都是描写“婚变”，批判男子负心这一主题的。具有深刻的社会根源和广泛的群众基础。

处于封建社会由盛而衰的南宋时期，大地主、大官僚把持朝政。为了统治的需要，曾经大开仕进之门，使一些原来出身微贱、仕途无望的人，或通过科举、或建立军功、或投身权贵、或因某种偶然的机遇，都有得到功名，跻身上层统治集团的机会。特别是通过科举这一途径，使一些处于下层的文人可以“朝为田舍郎，暮登天子堂”，“十年寒窗无人问，一举成名天下闻”。其中不少人，一旦功成名就，富贵到手，社会地位发生巨变以后，更把和王公贵戚、权贵公卿联姻作为巩固已得地位的手段；而一些公卿大臣们，也往往通过联姻的方式，笼络、利用那些新发迹变泰的贵人，以扩大或巩固自己的势力。他们互相利用，狼狈为奸，制造出不少“结亲权门，富贵易妻”的悲剧来。《张协状元》，就是把这一严重的社会问题较早搬上戏剧舞台的。剧中的张协正是这类人中的典型代表。他一旦功名富贵到手后，就变得冷酷无情，忘恩负义。不仅抛弃妻室，而且报贫女以刀剑，欲致之于死地。作者对张协这种利欲熏心，阴险狠毒的丑恶咀脸的揭露和批判是十分深刻的。

《张协状元》中的贫女形象也很鲜明。她勤劳善良。张协遭难时，她尽力相助，毫无所求。在封建社会，一个单身女子无原无故地去救助一个从不相识的青年男子，而且又是同住在一个庙中，在声誉上是要承担很大的风险的。可是贫女从不顾及。充分显示了她的崇高情操和坦荡的胸怀。张协上京赴考，贫女为他千筹万措，不惜剪卖自己的头发，以换取进京的盘缠，对张协可谓是一片至诚；千里寻夫至京，被张协吩咐下人乱棒打出，贫女对此虽然十分气愤，但从未采取有损于张协的任何行动。她是“哑子吃黄柏，苦在肚皮里”；张协重过五鸡山时，对她报之以刀剑，她仍未揭露他，而是谎说自己不小心失脚踏伤的。这是贫女善良、温柔的一面。对贫女的柔中带刚的

性格也有所刻画。如剧中的贫女曾多次当面责备张协的负义行为；千里寻夫至京遭拒绝后，毅然含恨而归等。然而作品中对人物性格的刻画也存在一定局限。如张协中状元后，一方面不认贫女，另一方面又拒绝宰相王德用的招赘。这不符合张协性格发展的逻辑；作者一面严厉批判张协的忘恩负义，富贵易妻的行为，另一方面又给安上一个与贫女重新团圆的尾巴。对贫女也是这样。作者既要保住她的贞节，又要使她得到好报。不惜违背生活实际，硬要编造一个团圆的结局，让贫女去做几天状元夫人。这样的人物性格和剧情发展，确实使人感到有些别扭，但却是作者苦心经营的结果。

从戏剧发展的角度看，《张协状元》的价值在于它是目前我国现存较早，也最完整的一部宋代南戏剧本，而且未经明人改动，基本上完好地保存了它的本来面目。同时它又是一个当时的演出脚本，从中更可以看到宋代剧本及演出形式的概貌。

#### 第四节 南戏四大本——荆、刘、拜、杀

从《张协状元》等早期的南戏剧本中，虽然可以看到我国古典戏剧剧本的雏形，和曲、白、科三者溶为一体的基本格式。但总的说来，这些早期的南戏结构还比较松散，语言芜杂粗糙，有的故事情节和人物性格还有前后不一致的地方。直到荆、刘、拜、杀四大传奇和《琵琶记》的出现，南戏才真正趋于成熟，从而为明清传奇奠定了坚实的基础。

“荆、刘、拜、杀”出现后不久，就成了我国戏剧史上一个十分著名的熟语。分别代表着元末明初的四本南戏，即过去所谓的“四大本”：《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》和《杀狗记》。现在流传的这四大本南戏，都是经过明人妄改过的。虽已不是原作的本来面貌，但它们仍然是宋元南戏向明清传奇过渡的重要作品，在戏剧发展史上占有一席之地。

《荆钗记》，一般认为是宋、元间戏曲家柯丹邱所作。柯的生卒年及生平事迹均不详。《荆钗记》写永嘉青年书生王十朋，家道贫寒而才情横溢，被当地贡元钱流行看中，欲将爱女玉莲许配于他。王母无钱下聘礼，只将一枚荆钗（一种用荆木制成的簪钗，古时贫穷妇女的用物）送去作为凭信。十朋的同窗，本地富豪子弟孙汝权，也欲聘玉莲为妻。派人送去金钗一对，压钗纹银四十两。玉莲鄙弃孙汝权的求婚，宁肯嫁给以荆钗为聘的穷书生王十朋。王十朋中状元后，不忘结发妻子钱玉莲，拒绝了丞相的招赘，因之被派往荒远的潮州做官。十朋修书一封，派人送往家中报信。孙汝权趁机将王十朋的家书改为“休书”，哄骗玉莲。玉莲后母也借机逼迫玉莲改嫁孙汝权。玉莲愤而投江自尽，幸被原温州太守钱载和救起，收为义女，带往福建任所。十朋得知玉莲投江自尽的消息后，十分悲痛，誓不再娶；玉莲也把一位与十朋同姓、同科、同职的官员的死讯当作了丈夫的死讯，悲痛欲绝，誓不再嫁。经过种种折磨，一对饱经患难的夫妻，终于得以团聚。

《荆钗记》不仅赞扬了王十朋、钱玉莲不因富贵贫贱为转移的婚姻爱情，批判了“富易交，贵易妻”的谬论。而且通过现实生活中一场常见的婚姻爱情故事，反映出封建社会中各种不同的婚姻观念和社会上不同人物的心态。剧中的孙汝权，代表着金钱万能的婚姻观念。在这类人物的心目中，金钱是万能的；只要有钱，就能买到他所需要的一切；土地、房屋、美味、佳肴、古物、玩好；只要有钱，就能得到他想要得到的任何东西；娇妻、美妾、奴

仆、使女、声色狗马，以及高官厚禄，应有尽有。因此，他才不惜以金钗、重金作聘礼，妄图以此买到玉莲的婚姻。万俟丞相代表的是以权势为基础的婚姻观念和心态。这类人巧妙地通过与新贵联姻的办法来加强和巩固已得的权势；这类人，往往是位高权大，把自己的想法作法强加于人，处处事事要别人按照他们的意志或眼色行事。“富易交，贵易妻”，在他们看来乃人之常情，理所当然。因此，万俟丞相要招王十朋为婿，就不管他是否已有妻室。即使已有糟糠之妻，也要让你休妻再娶。王十朋、钱玉莲代表着“贫相守，富相连，心不变”的婚姻观念。就是说婚姻爱情要不以地位的转变，升沉荣辱为标准，而应该坚贞不贰，始终如一。为此，作者正面歌颂了王十朋富贵不忘糟糠之妻，不屈服于权势压力的精神，从而否定了以万俟丞相为代表的婚姻观念和心态。钱玉莲不贪恋富贵，宁可受屈赴死，也不向恶势低头，否定了以孙汝权为代表的婚姻观念和心态。尽管剧中有不少地方宣扬了“三纲五常”，封建说教意味也较浓厚，但仍不失为是一部较好的剧作，具有较深刻的社会意义。

《荆钗记》以荆钗为线索展开故事，通过一系列的特殊组合、鲜明的对照和关键性的选择，把人物推向矛盾冲突的焦点，以展现人物的性格和心态。

《荆钗记》结构完整紧凑，情节曲折，曲文本色、清新而又写得逼真。虽经明人修改、润饰，已非原作旧貌，但仍保持着“俚巷俚语”的民间特色。

《白兔记》，全名《刘知远白兔记》。永嘉书会才人作，名姓不详。写五代时期刘知远父母双亡，贫无所依，入赘本村富人李文奎家，为李三娘之夫。岳父一死，三娘兄嫂李洪一夫妇便百般刁难、欺负他们夫妻，并逼迫刘知远离家从军。知远走后，三娘更饱受兄嫂虐待。“日间挑水三百担，夜间挨磨到天明。”过着奴隶不如的生活。

刘知远从军后，做了岳节度使家的入赘女婿，并因屡建军功，被任为九州安抚使。三娘在磨房中生下一子，取名咬脐郎，托老家人窦公送往军中抚养。十六年后，咬脐郎打猎追赶白兔，在井台上与汲水的生母李三娘相逢，说明情况后，全家终得团圆。

刘知远的故事很早就在民间艺术中流传。如宋人《新编五代史平话》中的《汉史平话》就已具关目；宋、金时期的《刘知远诸宫调》，虽系残本，但《白兔记》中的不少情节都与之相同。《白兔记》显然是在它们的基础上改编创作的。剧中的李三娘是一位受尽非人生活折磨而又坚强不屈的妇女形象。她原本是一位富家小姐，只因嫁了一个贫困的丈夫，便为兄嫂所不容。除被迫与丈夫分离，过着孤苦伶仃的生活外，还要在狠毒残暴的兄嫂的魔爪下，过着一般人所难以忍受的精神上、肉体上的折磨。剧本采用民间文艺中惯用的夸张手法，把李三娘的不幸和遭受的折磨、痛苦描绘得淋漓尽致：白天挑水三百担，水桶是两头尖橄榄形的，站不稳、歇不得，一肩直挑至厨房。水缸是钻了眼的，永远也装不满；夜间推磨到天明。磨房低小，连头都不能抬；磨房产子后，只得用牙咬断脐带，用衣服擦干婴儿的污秽，立即将他送走。此时此刻，李三娘精神上的痛苦是不难想像的。是谁造成李三娘如此的不幸和折磨痛苦呢？是李洪一夫妇吗？不，不完全是。应该说是当时险恶离乱的局势。有这样一首诗写道：“自从大驾去奔西，贵落深坑贱出泥。邑号尽封元亮牧，郡君却作庶人妻。扶犁黑手翻成笏，食肉朱唇强吃荠。只有一般凭不得，南山依旧与云齐。”（《刘知远诸宫调》）在这种天翻地覆的社会变革、离乱中，对广大人民来说，始终是灾难。这才是造成李三娘不幸和

痛苦的直接原因。李洪一夫妇，只不过是一对帮凶而已。试想，如果不是社会离乱，就不可能造成李三娘一家的妻离子散；刘知远也不会投军发迹，入赘岳府，致使李三娘受苦16年。因此，《白兔记》虽然描写了李洪一夫妇处处事事虐待、迫害李三娘的情节。尖锐地批判和鞭挞了李洪一夫妇。但却没有把他们看作是造成李三娘夫妻悲剧的全部根源。是否可以这样认为：《白兔记》是通过对李洪一夫妇贪婪残忍的揭示、批判，控诉了造成妻离子散、民不聊生，几入升迁，万众离乱的社会现实。揭示出酿成李三娘精神肉体上受折磨的社会根源。这样，剧中那位忍辱负重，受尽折磨，勤劳善良而又坚强不屈的李三娘，更能激起人们的同情，和对邪恶势力的憎恨。

剧中的刘知远是一个比较复杂的人物。作者既描写了他潦倒穷困，横遭欺凌，风餐露宿，受苦挨冻的苦难生涯；同时也勾画了他的某些流氓相和发迹变泰后有负于三娘的卑劣行为和庸俗思想；刘知远入赘岳府，停妻再娶的行为，作者没有进行过多的谴责，更没有把他描绘成王魁式的人物。而是从另一角度写了他对李三娘的思念和歉疚。既揭示出刘知远思想性格的复杂性，也为后来的重新团聚奠定了基础。

《白兔记》具有民间文艺语言质朴，富于生活气息的特色。尤其保存了不少古代农村风俗的场面。如“报社”、“祭赛”等出中所表演的色彩斑斓、热闹非常的歌舞、杂耍场面，是一般南戏中很少见的。衬托手法的运用在剧中也很突出。如用刘知远的软弱和入赘岳府，衬托李三娘的宁肯为奴，誓不改嫁的坚强；以刘知远的变泰发迹，步步高升，衬托李三娘漫长而艰辛的苦难生活；以窦老的急公好义，急人之难，不辞辛劳，千里送子的高贵品质，衬托李洪一夫妇凶狠残忍，贪婪奸猾，嫌贫爱富的卑劣行径等。增强对人物的褒贬、抑扬、爱憎起了十分重要的作用。

《拜月亭记》，又名《幽闺记》。《南词叙录》题作《蒋世隆拜月亭》。作者相传为元末施惠。施惠，字君美，杭州人，以坐贾为业。“诗酒之暇，惟以填词和曲为事。有《古今砌话》。”（《录鬼簿》）此剧是根据关汉卿的杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编而成的。改编的原本也未流传下来。现在流传的南戏《拜月亭记》是经过明人加工修改过的，更名为《幽闺记》或《重订拜月亭记》。故事发生在金朝末年。蒙古军队大举进攻金中都（今北京），金主昏庸，杀害主战的左丞相陀满海牙全家。海牙之子陀满兴福侥幸逃脱，被书生蒋世隆搭救，结为兄弟。不久寄迹绿林，占山为王。中都陷落后，书生蒋世隆和妹妹瑞莲；尚书王镇的夫人张氏与女儿瑞兰，都相继在逃难中失散。在相互寻找亲人时，世隆与瑞兰邂逅相遇，在患难之中，结为夫妻；蒋世隆的妹妹瑞莲与王瑞兰之母张氏也不期而遇，被张氏认为义女。战争宁息之后，尚书王镇在归京途中，恰与失散的女儿瑞兰相遇。当得知女儿已与穷书生蒋世隆结为夫妻后，便强行将女儿带走。在孟津驿，又遇夫人与义女瑞莲，全家一起回到京城。

瑞兰思夫情深。一天晚上，在花园焚香拜月，祷祝夫婿早日平安团聚时，被瑞莲识破，方知彼此原属姑嫂。后来蒋世隆和义弟陀满兴福双双中了文武状元。兵部尚书王镇奉旨招亲，将女儿瑞莲许配文状元蒋世隆，把义女许配武状元陀满兴福。于是，夫妻兄妹终于团圆。

《拜月亭记》，不仅歌颂了王瑞兰和蒋世隆之间在患难与共，相互扶持，相互了解而产生的坚贞不渝的爱情。以及他们为捍卫这种来之不易的爱情，与以王镇为代表的封建门第观念所作的坚决斗争。同时，《拜月亭记》又是

以战乱为背景展开故事情节的。因此，它与一般的唯以儿女风情取悦于观众的才子佳人戏不同，而是通过蒋世隆与王瑞兰悲欢离合的爱情故事，揭示出由于最高统治者的昏庸、朽腐和无能，给社会、人民造成的离乱和痛苦。有着更积极的社会意义。

从艺术上看，《拜月亭记》在“四大传奇”中成就最高。作者往往用喜剧的手法，处理王瑞兰与其父王镇之间这场具有悲剧性质的冲突和其它矛盾。使作品从始至终都交织着悲剧气氛与喜剧色彩，而抒情喜剧色彩又是全剧的基调。因此，在不少折中都洋溢着既风趣而又幽默的喜剧情调。该剧的剧情发展更多依仗于无数的巧合。而这种巧合既符合生活实际，又符合逻辑，不仅显得真实可信，且易为观众所接受。如蒋世隆与王瑞兰这对青年，一个是地位低下的白衣秀才，一个是兵部尚书之女，出身名门的千金闺秀，在门第观念十分严重的封建社会，根本没有结合的可能。然而在一场兵荒马乱之中，使他们邂逅相遇。这是巧合，这种巧合是合理的；相遇时都因与亲人失散，只剩孤身一人，于是才能结伴同行。这是巧合，这种巧合是合理的；孤男寡女结伴同行，必然会引起别人的注意。为了避免他人的怀疑，只好谎称是夫妻。这是巧合，是合理的；这对假夫妻。在患难中互相扶持、体贴，加深了感情，终于喜结良缘，成了真正的夫妻。是巧合，更是合理的。其它像瑞兰、瑞莲二人名字相似而谐音；世隆、瑞兰遭劫，而强人正好是世隆从前结拜的义弟陀满兴福；剧末兵部尚书王镇要招赘的那位新科文状元竟是瑞兰的丈夫，当年被他嫌弃的穷秀才蒋世隆等等，无不是出于巧合。这无数的巧合，使本来可能构成的一个个深刻的社会悲剧，变作喜剧性的大团圆结局。这种艺术表现手法，在其它剧作中是不多见的。诚然，正如一些文学史家所指出的那样，在如此众多的巧合中，比较难于使人信置的是最后一个巧合，即文、武状元恰是蒋世隆和他的义弟陀满兴福。而他们的岳父王镇又凑巧要将女儿嫁给状元。这种大团圆的结局，不但过于巧合，“反映了戏剧家的思想局限”，同时也“表现了阶级调和的倾向”（游国思等主编《中国文学史》）。

《拜月亭记》曲文本色而自然，一直为曲论家们所推崇、赞许。如第十三出《相泣路歧》中〔剔银灯〕、〔摊破地锦花〕、〔麻婆子〕三支曲子，是瑞兰母女在逃难过程中遇雨时所唱。语言质朴自然，极少雕饰。虽无惊人之句，却十分生动形象地描绘出在风雨交加之中，泥泞道路之上，荒郊野地之外，一对无依母女的艰难苦况，心惊胆战和失望心情。其它像“数点昏鸦，投林乱鸣，宿雾晓烟冥冥。”“遥遥古岸水澄澄，野渡无人舟自横。”“不忍听，不美听，听得孤鸿天外两三声。”明白如话而又不乏文采；抒情写景，情真景浓；吸取前人诗句入曲，更添文采画意，使本色、文采得以有机的融合。《拜月亭记》也犯情节拖沓、冗长，穿插过多等一般南戏的毛病。如剧中次要人物陀满兴福的戏过多，冲淡了主要人物和主要线索的展开，使全剧流于松散。

《杀狗记》，全名《杨贤德妇杀狗劝夫》。一般认为是徐岷作。徐字仲由，淳安（今属浙江省）人，生卒年及生平事迹均不详。清朱彝尊说他在洪武（明太祖朱元璋年号）十四年曾被征召为秀才，但他不肯出仕，著有《巢松集》（见《静志居诗话》）。徐岷的《杀狗记》，可能是根据元人萧德祥的杂剧《杀狗劝夫》改编的。现在流传的这部《杀狗记》，虽经过冯梦龙等人的修改加工润色，但仍保存其俚俗本色和浓厚的民间文学色彩。该剧描写开封府富家子弟孙华，专与市井无赖柳龙卿、胡子传结交。其弟孙荣屡劝不



止，反而兄弟失和。孙荣被赶出家门，以乞讨为生。孙华之妻杨月真为使丈夫改邪归正，设计了一个圈套：杀了一条狗，伪装成人的尸体放在门口。孙华深夜归来，见尸大惊，慌忙去找酒肉朋友柳龙卿、胡子传。胡、柳二人非但不管，反而向官府告发。其弟孙荣却抛弃前嫌，帮他把“尸体”埋掉。并在官府审讯时谎称是自己杀了人，以保护哥哥孙华。孙华深为感动，从此兄弟二人重新和好。

《杀狗记》就其主旨来说，极大地宣扬了“孝友为先”，“妻贤夫祸少”等封建道德信条，渗透着维护封建伦理规范的说教。在“四大传奇”中是最差的。但它在一定程度上对封建宗法制度下的家庭内部矛盾和封建家长制的残酷无情，专横暴虐有所暴露。同时也揭露了市井无赖的丑恶咀脸。剧本语言比较朴素，曲白流畅，易为广大观众接受。

总之，“荆、刘、拜、杀”四大传奇，剧情都比较曲折。“指事道情，能与人说话相似，不假词采绚饰，自然成韵”。（《曲海总目提要》）但也存在结构不太严谨，情节拖沓、冗长，和比较粗糙的毛病。无论思想内容还是艺术技巧都远逊色于元杂剧。高明《琵琶记》的出现，才把南戏创作推向了高峰，成为南戏向传奇衍变过程中的重要作品。

## 第九章 高明和《琵琶记》

### 第一节 高明的生平与创作

高明，字则诚，自号菜根道人，浙江瑞安人。大约生于元成宗大德年间。（1297—1307）高明出生在一个世代书香的家庭，祖父、父亲入元后都没有做官。高明早年在家乡读书，学问渊博，诗文词曲均工，且喜交当时名士。高明在年轻时也十分热衷于科举，并于元惠宗至正五年（1345）中进士后，始入仕途。曾任浙江处州录事、江南行台掾、福建行省都事等，职位都不高。高明为人鲠直，作官清正而有才干。主张清明政治，能在强暴面前想方设法保护人民，释放无罪证的囚犯，因此人民曾为他立过纪念碑。高明也参加过“平乱”工作，因与主帅“论事不合”，没有多少作为。方国珍降元后，有意邀他做幕僚，高明力辞不从。不久即辞官旅居浙江宁波城南一个叫“栎社”的地方。闭门谢客，专心撰写《琵琶记》，并以词曲自娱。朱元璋攻破南京以后，曾征召高明出山去南京作官，他以老病推辞不出。大概在元惠宗至正十九年，（1359）病死在家中。

高明是一个有着浓厚封建伦理道德思想，笃信封建孝道的文人。他写过南戏《闵子骞单衣记》。此剧虽已佚失，但从题目上一望便知，这是颂扬被封建统治者推崇为二十四孝之一的孔门弟子闵子骞的；高明还写过《孝义井记》、《华孝子故址记》、《五节妇》诗之类的作品。在处州做官时，他亲自出面为一个割肝为祖母治病的孝女陈妙贞请求旌表。可见高明受儒家思想、程朱理学熏陶之深。

另一方面，高明又是一个历尽仕途沧桑的文人。虽励志仕进，但终不得志，一生只做过几任小官，耳闻目睹过不少官场、社会的腐败和黑暗事实，因而对当时的社会现实有所不满。高明对封建的政治、官场生活感到厌倦，总想辞官归隐，过淡泊的生活。高明对人民的苦难生活十分同情。他在《画虎》诗中写道：“山空月冷不可留，人间苛政皆尔侑。”指责了苛政猛于虎的社会现实；又在《游宝积寺》诗中说：“逆旅往来林树下，纡歌远近彻云端。几回欲挽银河水，好与苍生洗汗颜。”这些出自笔端，写自心间的诗句，反映出他对人民苦难的深切同情。可以说，高明是一位既存在满脑子封建伦理教条，又对人民、社会抱有深刻忧伤的文人。这种相互矛盾的思想，在他的杰作《琵琶记》中表现得尤为明显。

高明的著作，除《琵琶记》外，还有南戏《闵子骞单衣记》等。另有诗文《柔克斋集》二十卷，原本已散佚。现在流传的是清人的辑本，仅存诗文50余篇。

### 第二节 《琵琶记》主旨和人物形象

《琵琶记》主要是写青年书生蔡伯喈，博学多才，不图仕进，甘守清贫，力尽孝道。在父亲的逼迫下，辞别双亲和新婚两月的妻子赵五娘，赴京赶考，一举状元及第。皇帝封以议郎的官职，牛丞相要招他为婿。蔡伯喈以家中业已娶妻，且双亲年老，无人奉养为由，愿辞官、辞婚归家，未被应允。终于入赘牛府，做了京官。

伯喈一去，杳无音信。家乡陈留，灾荒连年。妻子五娘含辛茹苦，艰难地挑起赡养公婆的重担。在天灾人祸中，公婆相继去世。（饿死）五娘罗裙

包土，自筑坟莹，埋葬好公婆后，又身背二老遗像，手持琵琶，沿途弹唱乞讨，进京寻夫。牛氏得知五娘不幸遭遇后，深为感动，自愿居次，让五娘与伯喈重聚。伯喈准备辞官归里守墓，以赎为子不孝之罪。牛丞相改变昔日的态度，让女儿女婿回去守孝。于是，一夫二妇归家守墓，行孝三年。全剧在蔡氏满门旌表中结束。

蔡伯喈即蔡邕，东汉陈留郡人，著名的文学家。作为一个历史人物，蔡邕真是一个孝子。据《后汉书·蔡邕传》记载：“邕性笃孝。母尝滞病三年，邕自非寒暑节变，未尝解襟带，不寝寐者七旬。母卒，庐于冢侧，动静以礼。”不知何故，这位在封建社会恪守孝道的人物，在民间传说和早期的南戏中竟成了背亲弃妇的人了。徐渭的《南词叙录·宋元旧篇》记有《赵贞女蔡二郎》的名目，还说它是“戏文之首”。演的就是蔡伯喈背亲弃妇，最后被暴雷震死的故事。书生负心背亲本是封建社会一大弊端。特别是科举制实行之后，一些出身寒门的文人，一旦高中，便“富易交，贵易妻”，攀附权门，忘恩负义。这种恶劣的行为，广大人民是十分痛恨的。南戏《赵贞女蔡二郎》中的蔡伯喈为雷震死，正是人民对这类无行文人的诅咒和谴责。不过，从蔡伯喈的生平、经历看，他似乎不是无行文人。民间传说中把他描绘成被雷震死的悲剧人物，有点不太公平。因此，很早就有人想替蔡伯喈翻案，改变他的形象，使他更接近历史、生活的原形一点。南宋大诗人陆游在诗中写道：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说（唱）蔡中郎。”（《小舟游近村，舍舟步归》）可见，在南宋时期，民间艺人已广泛地用盲词说唱蔡中郎的故事了。蔡伯喈曾官拜左中郎将，后来就把《赵贞女蔡二郎》的故事附会到他身上。名字也由蔡二郎变成蔡中郎，再变而成蔡伯喈。陆游在诗中发出“死后是非谁管得”的喟叹，就是在为蔡伯喈鸣不平。徐渭直接把“（蔡）伯喈弃亲背妇，为暴雷震死”的说法，斥之为“里巷妄作。”（《南词叙录·宋元旧篇》）不平之意，更是溢于言表。高明的《琵琶记》，正是在这些民间传说、民间文艺（盲词）、宋元旧剧，以及为蔡伯喈翻案鸣不平的诗文的基础上改编创作的。其主旨也是要为蔡伯喈鸣不平，替他翻案。这一点，明人黄溥言在《闲中古今录》中就已指出：高明“编《琵琶记》，用雪伯喈之耻。”我们认为，高明编创《琵琶记》的目的，除了为蔡伯喈辩护、翻案以外，还有更重要的目的，那就是要宣扬封建的礼教和教化。这一点就连作者本人也毫不隐讳。他在《琵琶记》第一出中那首《水调歌头》词中写道：

秋灯明翠幙，夜案览芸编（按指书籍）。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。正是不关风化体，纵好也徒然。论传奇（这里指戏文），乐人易，动人难。知音君子，这般另作眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝共妻贤。骅骝（指良马）方独步，万马敢争先？

所谓“不关风化体，纵好也徒然。”意思是说写作剧本要有利于风化，即用封建的道德标准去教化人们，否则将是徒劳无益的。看一本戏文的好坏，主要看它是否宣扬了“子孝与妻贤”的封建礼教，而不要仅仅着眼于它的形式。为此，高明在《琵琶记》中，才把原本是“背亲弃妇”的蔡伯喈，改写成“有情有义”者；把“不忠不孝”的蔡伯喈，改写成“全忠全孝”；把“马蹏赵五娘”，“雷震蔡伯喈”的悲剧结局，改写成“夫妻重聚”旌表满门的喜剧收场。

为了把蔡伯喈塑造成一个“全忠全孝”、“有情有义”的完整人物，作者在《琵琶记》中不得不通过颇多的封建说教和改动、编创一些重要关目来为蔡伯喈开脱罪名，替他编造“三不从”的情节。即蔡伯喈本想在家孝顺父母，无心于功名，但迫于严父的逼迫，不得已而赴京赶考的。这叫“辞试不从”；皇榜高中以后，屈于牛丞相和皇帝的旨意，被迫入赘牛府，重婚名门贵媛；皇帝也赐以议郎的官职，被迫留滞京师，不能回家省亲，虽经再三要求，都被拒绝。这叫“辞婚、辞官不从”。辞试不从，当然无法在家奉养双亲，但他仍时常惦念着家中年迈的双亲；辞官不从，无法回家照顾父母，他们在家乡冻饿至死，责任在朝廷，不该归罪于蔡伯喈；辞婚不从，被迫入赘牛府。虽有娇妻美妾朝夕相伴，呼奴使婢，享不完的荣华富贵。但蔡伯喈非但没有休弃赵五娘，而是终日因思念她而愁眉不展。这样看来，正是由于蔡伯喈的辞试、辞婚、辞官的要求均被拒绝，这才造成他家亲死家破的悲剧。这样，蔡伯喈的形象便得到了重新塑造；由原来的“弃亲背妇”，“不忠不孝”，变成“有情有义”，“全忠全孝”了。从而实现了作者的创作意图。

尽管作者在《琵琶记》中用了不少笔墨，花了那么大的力气，试图“雪伯喈之耻”。但终于因为封建的说教过多和缺乏具体行动，仅仅停留在思想上的怀念与悔恨上。加之作者过多的同情和谅解，回避和掩饰了某些应由蔡伯喈承担的责任，因而使蔡伯喈这个人物形象显得有些公式化、概念化。正如当代戏剧史家董每戡所说的那样：蔡伯喈“既不是一个忠于统治阶级的忠臣，敢于违丞相之命‘辞婚’，更敢于抗皇帝之旨‘辞官’；……他也不是一个真正的孝子，对自己的父母生不能养，死不能葬；更不是一个诚挚地爱发妻的义夫，虽然把它写成团圆，弃妻不顾的事实却仍然具在。”（见《琵琶记论》）

《琵琶记》中的赵五娘的形象却塑造得十分成功。在赵五娘身上，充分体现中国封建社会劳动妇女善良、温柔、纯朴、坚贞、勤劳、刚强等等传统美德和自我牺牲的精神。赵五娘的性格又是在苦难的磨练中逐渐发展形成的。

最初的赵五娘，只不过是一位“持杯自觉娇羞”的新婚少妇。作事小心谨慎，很少在公婆面前表示态度。丈夫入京赶考，她虽然很不乐意，但当着公婆的面又不好说别的，只能听从公公的安排。在即将和丈夫离别时，才将久积于心中的怨愤和担心和盘诉出。随着蔡伯喈的离家赴京，赵五娘的处境和性格也都发生了比较大的变化。一方面和其他少妇一样，日夜思念着离去的丈夫，盼望着书信归期。在对镜梳妆时，嗟叹自己“朱颜非故”，怕丈夫一旦高中，就“十里红楼，贪恋着人豪富”而停妻再娶。另一方面，也是最主要的，她要以一个弱女子的身份支撑门户，奉养八十高龄的公婆。此时的赵五娘，已失去了昔日少妇的娇羞，不再为个人的得失而过多的烦恼担忧。而是全身心地奉养公婆，决心作一个“孝妇贤妻”。在家乡连遭饥荒的岁月里，她吃糠蘸菜，把粮食省给公婆吃；公婆误解她，她默默忍受；公婆死后，她不仅敢于抛头露面，卖发于长街短巷，而且背负公婆遗容，手持琵琶，不辞千里之遥，乞讨寻夫至京。赵五娘顶住了一场又一场向她袭来的灾难；也从未向降临到她头上的一次又一次的不幸命运低头。她勇于承担苦难，顽强地与不幸命运斗争，充分表现出赵五娘刚强而深沉的性格特征。不过，作者总想把赵五娘塑造成一个孝妇形象，因而在她进入牛府后的态度是令人失望的。她在最重要的问题上进行了妥协，调和了矛盾，最后以一夫二妻的大团

圆结局。这在一定程度上削弱了赵五娘形象的艺术力量。

剧中的蔡公，是作者用来宣扬“全忠全孝”的人物。通过蔡公的口，作者阐明了对“孝”的内容、范畴等的看法：在家侍养父母，属于孝的范畴，但这只是“小孝”，或者说是孝的开始；追求立身，事君，显祖、扬名，这才是“大孝”，或称做孝的最终目的。为此，蔡公希望儿子抛开“小孝”，上京赴试，求取功名，以显祖扬名，成就其“事君、立身”的“大孝”。可是连蔡公也没有料到，儿子中状元后，不仅没有显祖扬名，反而造成了全家的苦难。几经磨难之后，蔡公后悔了，也可以说是觉醒了。懊悔当初不该逼迫儿子上京赶考，“把媳妇闷得孤又苦，把婆婆又送黄泉路。”说明尽忠就不能尽孝；尽孝就不可能尽忠。从而否定了“全忠全孝”的说法。

剧中对张大公着墨虽然不多，但对这一形象的塑造也较为成功。他耿直尚义，古道热肠，乐于助人。凡是赵五娘遇到困难或危难之事时，总是得到他的帮助和扶持，从而增加了信心，使她在凄风苦雨艰难的岁月中才没有绝望。

《琵琶记》在完成其创作意图的同时，也有不少现实主义的描写。如通过对赵五娘苦难的描绘，揭示出元代末期乡间小村人民的生活和苦难。在“五娘请粮被抢”（十六出）中，描绘了一幅大灾之年，灾民们的悲惨情景：“肚又饥，眼又昏，家私没半分”，“子忍饥，妻忍寒，痛苦声，凭哀怨。”吃糠嚙菜，子哭儿啼，到处呈现出一片凄惨景象。地方恶吏、土豪劣绅，更是趁火打劫，巧取豪夺，鱼肉人民。他们暗偷明抢，为非作歹，致使百姓陷于毫无活路的境地。这些描写，流露出作者对人民的同情。

### 第三节 《琵琶记》的艺术成就

《琵琶记》被推崇为“南曲传奇之祖”。它在艺术上取得的成就也为人们所称赞。在语言艺术上，《琵琶记》是曲词、宾白俱佳。在宾白中时有妙文，但又不以雕章琢句为目的。根据不同人物的性格、身份，使用不同的语言。通俗而不粗鄙，生动而饶有风趣。如第三出《牛氏规奴》中男女仆人的对话；第七出《伯喈行路》中穷秀才们的对话；以及第十出中的公婆争吵；第十七出中媒婆的语言等等，都能做到文雅俚俗，通俗易懂，又十分切合人物的实际。至于曲词，更是于朴素自然之中而又“俊语如珠”。如《五娘吃糠》一出中的〔孝顺歌〕：

糠和米，本是两倚依，谁人簸扬你作两处飞？一贱与一贵，好似奴家共夫婿，终无见期。（白）丈夫，你便是米么，（唱）米在他方没寻处。（白）奴便是糠么，（唱）怎的把糠救得人饥馁？好似儿夫出去，怎的教奴，供得公婆甘旨？赵五娘因糠难以下咽，想到自己和糠一样，受尽了簸扬之苦；又以糠米作比，用米与糠的一贵一贱，活活地被簸扬作两处，比喻她与丈夫蔡伯喈的不同命运。用浅显的语言道出最深最苦的感情；触物伤情，倾诉出无边的哀怨。因之被前人誉之为神来之笔，全戏曲文之菁华。蔡伯喈、牛小姐、牛丞相的语言，则富丽堂皇，典雅庄重，十分切合这些人物的身份和气质。所以王国维说：“《琵琶》自铸伟词，其佳处殆兼南北之胜。”（《曲律》）

《琵琶记》在结构形式的安排上也有独到的地方。主要采用以悲为主，悲喜交错，苦乐相替的格式。从蔡伯喈上京赴考开始，苦与乐，悲与欢交替出现；男女主人公的不同处境，分成两条线索交错递进。一面是赵五娘和公

婆在饥荒中苦苦挣扎的情境，一面则是蔡伯喈在京都“极富极贵”，喜庆豪华的场面；一边是赵五娘在家乡悬望征人，愁恨无限，一边是状元公在京华割不断对父母妻子的思念；一边是丞相府安富尊荣的豪奢生活，一边是乡间小村子哭儿啼的悲惨图景；上一折写赵五娘“临妆感叹”，下一折写蔡伯喈“杏园春宴”；在“罗裙包土葬公婆”和背真容寻夫上路两折之间，插入一折中秋赏月，使场景不断变化，也使一苦一乐，一喜一悲，形成鲜明的对比。情节波澜起伏，曲折递进。直到五娘寻夫到京以后，两条线索又重新聚合。不仅对刻画人物性格和描绘内心的矛盾起了极好的作用，而且可以使观众眼观两处，心系一事，把紧张的精神状态，松弛一下。把观众从悲中解脱出来，给以思索品味的余地，然后再回到悲中去。收到很好的艺术效果。

《琵琶记》也有明显的不足之处。那就是剧中封建说教过多，往往成了作者思想意识的传声筒；篇幅过长，在故事情节发展上出现了某些明显的疏漏；剧中的某些片断也有铺锦列绣，骈俪过重的毛病，对后世传奇作者雕词琢句造成了不好影响。

由民间产生、发展起来的南戏，到“荆、刘、拜、杀”、《琵琶记》，无论是思想内容还是艺术形式都成熟了。尤其是《琵琶记》的出现，更是元末明初南戏振兴的标志之一。对后代戏曲创作和作家影响都是重大的。

### 第三编 明代戏剧

#### 第一章 明初戏剧（1368—1464）

##### 第一节 明初政治及对戏剧的影响

公元1368年，朱元璋建立了明王朝。朱元璋出身于贫苦农民家庭，由农民起义领袖而成为皇帝，对农民起义原因有较为深刻的体会。他说：“民急则乱”，因此注意与民休息、发展经济，如移民垦荒、兴修水利、减轻赋税、抑制豪强、扶持工商等，使社会经济逐步恢复。朱元璋之后的几个皇帝成祖、仁宗、宣宗等朝也继续这一方针，于是明初社会渐趋稳定繁荣。

但安定繁荣的社会环境并未给戏剧文学带来新的生机，杂剧沿着元末脱离现实的颓势发展，剧坛上充斥着宣扬封建伦理道德和点缀升平之作。之所以如此，原因主要有二：一是表面的繁荣掩盖了社会矛盾；二是与统治者对文化的控制政策有关。这一控制政策主要是：

1. 宠络。明太祖朱元璋在洪武六年（1373）开设文华堂招揽人才；明成祖朱棣集天下文士两千多人编纂工程浩大的类书《永乐大典》，笼络了大量文士并消耗了他们的主要精力。

2. 禁锢思想。以八股取士，以程朱理学规范人们的思维。把《四书》《五经》《性理大全》定为“国子监、天下府州县学生员”的必读书。考试专据朱熹注《四书》、宋儒注《五经》命题。考生须遵循一定格式、字数“代古人语气为之”，不能发挥自己的思想，限制了文人的创造性。

3. 大兴文字狱。不少人因诗文中某些字句触犯了忌讳而遭杀戮。如浙江府学教授林元亮、杭州府学教授徐一夔等均为此而死，因此文人学士谨小慎微，少说政治。

4. 法律干预。《大明律》“禁止搬做杂剧律令”条说：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣节烈、先圣先贤像，违者杖一百。官民之家容扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子贤孙、劝人为善者不在禁限。”运用法律手段限制戏剧内容，只许演有利于统治者的道德教化之类的东西。

故此，明初戏剧数量虽不少，但主要倾向是歌功颂德、消遣享乐及道德说教。

##### 第二节 主宰明初剧坛的杂剧

戏剧发展到明代，又出现了一个新的术语——传奇。所谓传奇，就是指明清时代以演唱南曲为主的戏剧，是由宋元南戏发展来的。

在谈到中国戏剧发展状况时，人们往往说“元杂剧、明传奇”，其意即元明两代主宰剧坛的戏剧样式不同，这种说法有一定道理。但是，在明初数十年，剧坛仍是杂剧的天下，传奇的势力尚未滋长起来。

据完成于明洪武三十一年（1398）的朱权的《太和正音谱》载，仅洪武

---

宋末元初人张炎的一首《满江红》词注中，已将南戏称作传奇。但明代时人们才较为普遍地把南戏叫做传奇。也有人认为昆山腔兴起后的剧本才称传奇。此说证据不足。本书取通行说法。

(1368—1398)时期较有名的杂剧作家,就有十六人。他们是:王子一、刘东生、谷子敬、汤舜民、王文昌、蓝楚芳、陈克明、李唐宾、穆仲义、贾仲名、杨景言、苏复之、杨彦华、杨文奎、夏均政、唐以初。另外,与《太和正音谱》大约同时的贾仲明的《录鬼簿续编》还提到一些杂剧作家如丁楚夫、朱经、金文质、陈伯将等。下面,我们择其重要者作一简单介绍。

王子一,生于元末,生平事迹不详。今存杂剧《刘晨阮肇误入天台》(一作《误入桃园》)。写汉末刘晨、阮肇入天台山采药,遇二仙女留居,半年后归乡,则乡邑零落、已隔十代了。其事本于南朝刘义庆的《幽明录》。(另《名山记》,《天台山志》等书也有记载),朱权《太和正音谱》称其剧作“风神苍古,才思奇瑰。”

刘兑,字东生,事迹亦不详。有杂剧《金童玉女娇红记》传世,事本于元末梅洞的传奇小说,写申生与娇娘的恋爱经过,具有反封建意义。但结尾假手于仙人,使男女主角团圆,把悲剧变成喜剧,不符合实际,削弱了思想深度。《太和正音谱》称刘东生剧“如海峤云霞”“熔意铸词,无纤翳尘俗之气,迥出人一头地,可与王实甫辈并驱……”显然是有些过誉了。

杨讷,原名暹,字景言,一作景贤,号汝斋,蒙古人,由元入明,从姐夫杨镇抚之姓。现存杂剧二种:《西游记》和《马丹阳度脱刘行首》。前者写三藏法师取经故事,虽布局及人物描划尚嫌粗糙,但孙悟空富有正义感和幽默性格还是鲜明的。这个剧对吴承恩小说《西游记》有影响。《马丹阳度脱刘行首》则为常见的度脱剧(按:度脱,谓使人解脱人世苦难,到达神仙境界),无甚特色,《太和正音谱》评其剧作风格“如雨中之花。”

贾仲明(1343~1422以后),一作仲名,号云水散人。山东临淄人。他学识渊博,善长吟咏,于乐章隐语尤精,《录鬼簿续编》传为是他所作。《续编》录元末明初戏剧作家七十一人,杂剧一百五十余种,是研究元明之际杂剧的重要参考资料。贾仲明现存杂剧四种:《荆楚臣重对玉梳记》、《萧淑兰情寄菩萨蛮》、《铁拐李度金童玉女》、《吕洞宾桃柳升仙梦》。其中《萧淑兰情寄菩萨蛮》对初恋少女内心情感及主动性格写得比较成功。《太和正音谱》称其作品“如锦帷琼筵”。

另外,谷子敬的《吕洞宾三度城南柳》、杨文奎的《翠红乡儿女两团圆》、李唐宾的《李云英风送梧桐叶》、刘君锡的《庞居士误放来生债》等亦都是如今尚存的、当时就较著名的作品。

以上介绍的之外,明初杂剧作家中最应提及的,是两位年辈较小的纍王。其一是宁献王朱权(1378—1448),他号臞仙、涵虚子、丹邱先生等,是明太祖朱元璋的第十六个儿子。他共著杂剧十二种,今存两种:《冲漠子独步大罗天》、《文君私奔相如》,前者为讲神仙道化的“度脱剧”;后者讲司马相如与卓文君事,内容艺术均无过人之处。朱权的主要贡献是他所编的《太和正音谱》。《太和正音谱》是现存最早的北曲谱,附有元代及明初杂剧作家、作品名称、戏曲术语及唱曲论述,对研究元及明初杂剧很有参考价值。后来(明)范文若的《博山堂北曲谱》、(清)李玉的《北词广正谱》等都是参照《太和正音谱》稍加增订、重编而成的。

其二是周宪王朱有燉(1379—1439),他是周定王的长子,号全阳子、老狂生、锦窠老人、诚斋等。他共写杂剧三十一种,全部保存下来了,总名《诚斋乐府》。《列朝诗集》说他的剧作“音律谐美。流传内府,至今中原弦索多用之。李梦阳 汴中元宵绝句 曰:‘中山孺子倚新妆,赵女燕姬总



擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。’”可见他在当时的影响。日本青木正儿将他的杂剧分为五类，一是“道释剧”，如《惠禅师三度小桃红》、《李妙清花里悟真如》、《小天香半夜朝元》、《瑶池会八仙庆寿》、《张天师明断辰钩月》等等，多写神仙度脱、庆寿之类故事。第二是“妓女剧”，如《刘盼春守志香囊怨》、《兰红叶从良烟花梦》等等。朱有燉的这类剧，大都有一个固定模式：一妓与秀才相爱，一富豪要夺此妓，鸨母贪财逐秀才逼妓归富豪，妓坚不肯，中经诸多波折，终以妓与秀才团圆结束。其中唯有《香囊怨》别具一格，不以团圆告终。它写妓女刘盼春与周恭相恋，周父知道后将周恭软禁起来，刘遂以卖唱为生。周恭便偷寄情书与刘，刘将情书珍藏于香囊之中。后鸨母逼刘嫁给早就垂涎于刘的盐商陆源，刘便自经而死。周恭闻讯前往，见火葬时独存放他情书的香囊不被烧去，周恭至为感动，立志终身不娶。其中对妓女屈辱的生活写得比较深刻。第三是“牡丹剧”。如《洛阳风月牡丹仙》《天香圃牡丹品》、《十美人庆赏牡丹园》等，剧情大都简单，歌舞场面较多，似为供宴饮赏花之用。四是“节义剧”。如《清河县继母大贤》、《赵贞姬身后团圆梦》等。这类剧大都是“借歌颂妇女的坚贞不屈的爱情和母亲高贵品德的幌子，来大力宣扬封建伦理观念的。”如《继母大贤》写王谦王义为异母兄弟，后母所生子王义杀人，王谦替弟认罪，后母却为前妻子王谦洗雪，将己子王义送交官府。为官者感动，表彰其母德。《团圆梦》歌颂赵官保殉父母指腹所定之未婚夫钱锁儿的行为，让钱赵在死后团圆。道德训戒目的都十分明显。五是“水浒剧”。如《黑旋风仗义疏财》、《豹子和尚自还俗》。前者写梁山好汉李逵等对被恶官赵都巡欺侮的李愬古拔刀相助事。剧中写权豪势要赵都巡借催交官粮欺害百姓，要强娶李愬古女儿；李愬古有冤不去官府而去梁山告状等，对封建社会阴暗面有所揭露，歌颂了梁山好汉的侠义性格。但对梁山英雄的行为也有歪曲之处，如又写张叔夜招安，宋江李逵投降去打方腊等，这种歪曲在《豹子和尚自还俗》中更明显。该剧写鲁智深因“擅自杀害了平人”被宋江“打了四十大棍”而负气出家，宋江以各种办法劝其还俗之事，它借鲁智深之口说梁山好汉“风高时杀人放火，月黑时剜窟剜墙”等等，明显地表现了作者与农民起义力量对立的封建壘王立场和“泓宣教化”的创作目的。此外，朱有燉还有几篇上五类难涵盖的戏剧，如《关云长义勇辞金》、《挡判官乔断鬼》、《孟浩然踏雪寻梅》等，其中《关云长义勇辞金》最有名，写关羽离曹而去之事，据说其第四折〔货郎儿一转〕：“凉时节秋风八月……”一曲，近代湖南高腔仍能传唱。

总之，朱有燉杂剧在当时名声颇大，但今天看来，内容上可取之处不多，不过他在杂剧形式上却很有贡献。他的剧作虽大体上能遵守元人规范，但不少作品已突破了元杂剧四折一本以及生或旦一人独唱到底的限制，采用合唱、对唱，甚至旦唱南曲、末唱北曲等新唱法，对后来南杂剧及短杂剧的形成均有影响。而且他的杂剧音律和谐，与舞台表演结合紧密，适于搬演，对戏剧舞台艺术的发展，亦有贡献。

综上可见，明初杂剧作家作品都为数不少，但由于当时的政治气候和贵族壘王及其御用文人为主要作家等原因，所以多为歌功颂德、消闲享乐之作，有思想价值的东西不多，它的主要贡献在于对杂剧形式的革新。这种革新虽

能为杂剧发展注入一些新鲜血液，但终究是不能挽救它江河日下的气数的。

在明初杂剧主宰剧坛的同时，元末出现的《荆》、《刘》、《拜》、《杀》及《琵琶记》等南戏经改编后仍在各地广泛流传。

## 第二章 成化至隆庆时期戏剧（1465—1572）

### 第一节 成化至隆庆时期戏剧发展总面貌

这一时期戏剧发展的总面貌是杂剧衰落、传奇繁荣。

传奇发展有以下主要特点：

1. 从各种声腔的并进至昆山腔崛起、弋阳诸腔流布。

自元末明初四大传奇《荆》、《刘》、《拜》、《杀》及《琵琶记》流传后，传奇便成为人们喜爱的一种戏剧形式。在各地上演的过程中，由于语音的差异和“各方风气所限”（魏良辅语），促成了南戏各种声腔如昆山、海盐、余姚、弋阳腔等等剧种的形成。“起初是南戏各种声腔的并列竞争与交流发展，随后是昆山腔与弋阳诸腔戏的崛起盛行和流布演变。”尤其是昆山腔，经嘉靖年间的魏良辅等改革、梁辰鱼《浣纱记》应用于戏剧舞台上之后，到嘉靖、万历时期开始大放光彩。这时的文士都竞相依昆山腔创作，产生了不少名作。与此同时，善于与当地语言和民间曲调结合的弋阳腔也成为一大的声腔系统而广泛流布于民间，在下层民众中保持有巨大影响。

2. 就传奇的思想内容而言，此时期出现了两种不同的创作倾向：一是竭力阐扬封建伦理道德、形式上好用骈体语言典丽辞藻的“骈俪派”。年辈较早的邱濬的《伍伦全备记》和稍后些的邵燦的《香囊记》是其代表。另一倾向是出现了以历史事件以至当朝时事为题材的、反映忠奸斗争的政治剧。李开先的《宝剑记》、传为王世贞写的《鸣凤记》、梁辰鱼的《浣纱记》是其代表。

#### （二）杂剧

这一时期，杂剧已从先前的主宰剧坛降为附属地位。从总体上看，象元杂剧那样具有思想锋芒社会意义的作品少了，题材趋于狭窄，不少作品侧重于抒情，不适于场上搬演。但是，虽则如此，此时杂剧剧坛却出现了对于封建传统礼教颇有敬和叛逆之意的杰出剧作《四声猿》，（徐渭作），它以新的思想境界成为即将到来的《牡丹亭》等进步戏剧文学潮流的先声。

这时的杂剧形式上也有了不小的变化。它进一步打破了元人规矩，一折者有之，五折以上者亦有之。曲调上有南北合套者，也有只用南曲牌调的所谓“南杂剧”。

（三）此时明代戏曲理论研讨正式拉开了帷幕。徐渭《南词叙录》专论南戏，他推崇民间乐曲，提倡“本色”。李贽（1527—1602）剧评高扬戏曲地位，以“童心说”为理论基础，提出“化工”“画工”之说，褒《西厢》而抑《琵琶》。何良俊（1506—1573）《四友斋丛说》重本色，褒《拜月》而抑《琵琶》，亦强调音律，为沈璟曲学之先声。王世贞重文词，褒美《琵琶》，等等。明代戏曲界的三大论争：《琵琶》《西厢》《拜月》高下之争，汤沈之争，本色派与文词派之争，此时已开其端。

### 第二节 昆山腔、弋阳诸腔传奇的文学形式

#### 一 昆山腔传奇的剧本体制

如前所述,《浣纱记》是把魏良辅改革后的昆山腔成功地应用于传奇形式的第一篇作品,昆山腔自此便崛起于戏曲舞台之上,并很快取得了压倒其它声腔的优势。尤其是从明万历到清中叶,是昆山腔传奇最为得意的黄金时代。这一时期的戏剧史或戏剧文学史,都以它为主要研讨对象。

昆山腔传奇剧本体制,是在宋元南戏基础上发展而成的,它保持了宋元南戏固有的一些特点而又有所发展提高。它的体制特点主要是:

1.篇幅上仍没有限制。但总的说来,篇幅较长,尤其是前期剧作,三、四十出、四五十出的剧本,都是司空见惯的。并且不少传奇又分为上下两卷,上卷最后一出叫“小收煞”,下卷结束叫“大收煞”。由于剧本太长,难以卒演,所以艺人上演时往往只演出其中精彩部分,折子戏即源于此。鉴于剧本太长的弊端,到了后期剧本渐趋压缩,一本二三十出甚至更短的,也为数不少。

2.结构格式与宋元南戏无大区别。一般是第一出为“副末开场”(即“家门大意”),由副末上场用一两首词报告演出宗旨和剧情大意。第二出是男主人公“生”出场;第三出是女主人公“旦”出场。大都是先用唱词念白做自我介绍,然后展开情节。作者安排场次时要尽可能照顾脚色行当的劳逸、冷热场子的调剂等,使唱、念、做、舞诸种艺术手段均能有效发挥。

3.在音乐上,昆山腔传奇较宋元南戏更加成熟。它既吸收了杂剧音乐结构严谨的优点,又保留了南戏音乐的灵活性。即“一折戏中若干曲牌既有宫调的变化,同时又依一定的宫调运用法则来加以规范。”在曲牌上,它大量继承了南戏各种唱腔的曲牌,又吸收了北曲曲牌,使曲牌数量大增;同时,还采用了“借宫”、“集曲”、“南北合套”等音乐手段,大大丰富了戏剧表现生活及人物性格的能力。演唱方式仍承袭南戏,比较自由。

4.脚色分工较宋元南戏更为细密。南戏有七个基本脚色,昆山腔传奇为十二个。即所谓“江湖十二脚色”。十二脚色名称各书记载不尽一致。明王骥德《曲律·论部色》云:“今之南戏(按:指昆腔传奇)则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑(即中净)、小丑(即小净)共十二人或十一人。与古小异”。清李斗《扬州画舫录》曰:“梨园以副末开场为领班。副末以下,老生、正生、老外、大面、二面、三面七人谓之男脚色。老旦、正旦、小旦、贴旦四人谓之女脚色。打诨一人,谓之杂。此江湖十二脚色……”。并且随着昆山腔传奇表演的进一步发展,脚色分行还有发展。

5.昆山腔传奇的内容一般比较曲折、情节比较复杂。清·李渔在《闲情偶记》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。可见非奇而不传。”这与传奇的长篇巨制结构是相一致的。

## 二、弋阳诸腔戏曲文学形式的革新

弋阳诸腔剧本传世者少,但它戏曲文学形式上的一些变革对清地方戏很有影响,所以在此一并加以介绍。

如前所述,以曲牌联套分出是传奇剧本的基本结构形式,这种形式自南戏《琵琶记》以来一直为人们所遵循。但这种形式有它的缺点:戏剧结构要受音乐结构的制约,有时剧情结构要迁就音乐结构,造成或是语过于情、或

---

张庚郭汉城主编《中国戏曲通史》。

由于资料所限,本部分主要借鉴了张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》资料。

是语未尽情等遗憾，妨碍更好地安排情节和刻画人物。为了解决这个矛盾，弋阳诸腔戏在南戏文学形式的基础上做了一些变革。变革的主要方面有二：

1.增插道白和更动曲文。如弋阳诸腔对高明《琵琶记》的更动，这里引一段为例。

先看高明《琵琶记》“南浦嘱别”中片断：

赵五娘：（唱）[犯尾引]懊恨别离轻。悲岂断弦，愁非分镜。

只虑高堂，风烛不定。

蔡伯喈：（唱）肠已断，欲离未忍；泪难收，无言自零。（合）

空留恋，天涯海角，只在须臾顷。

再看弋阳诸腔对这一段剧文的改写

蔡伯喈：（唱）[犯尾引]懊恨别离轻。（白）五娘，未行三五步，连叹两声，莫非为断弦分镜之悲乎？

赵五娘：（白）夫，绿鬓才郎，朱颜少妇，眼前虽有离别之苦，久后还有见面之朝。解元夫，奴不（唱）虑悲岂断弦，愁非分镜。

蔡伯喈：（白）五娘，你虑着何来？

赵五娘：（白）解元夫，堂上公婆年满八旬，就似风前烛、草上霜，朝不能保暮。（唱）奴只虑高堂风烛不定。

蔡伯喈：（白）五娘，你是女流之辈，到有此心，为丈夫的是一男子，到不如你了。妻，好教我（唱）肠已断，欲离未忍；泪难收，无言自零。

赵五娘：（白）你看我丈夫行色匆匆，好似甚的而来。（滚）

就似弓动不留弦上箭。丝牢难系顺风舟。你那里去则去终须去，我这里留则留怎生留。（唱）空留恋，天涯海角，海角天涯，须臾对面，顷刻离分，俺和你别离只在须臾顷。

以上引例两相比较可见，弋阳诸腔戏这段引文对原剧道白的增插很多，曲文也有一定更动，较之原作确实是对人物心情刻画得更加委曲细腻了；在表演上，由于做念手段的增加，表现生活的能力也提高了。因此可以说，增插道白、更动曲文一定程度上弥补了传统传奇套曲分出结构形式的缺陷。

2.在原曲文中加“滚”。所谓滚调是一种介于唱白之间的朗诵体韵文，有人称之为“流水板”。“滚”的形式通常是五、七言韵文，但也有特殊者；滚的语言一般都比较通俗易懂。“滚”的位置通常是加在原曲文之中，也有加在原曲文之前或之后的。关于滚的形式及作用，通过下例便可一目了然。仍以《琵琶记》为例。高明《琵琶记》第三十二出“路途劳顿”赵五娘有这样一段唱词：

赵五娘：（唱）[月云高]路途多劳顿，行行甚时近？未到洛阳城，盘缠多使尽。回首孤坟，空教奴望孤影。

（白）天哪！（唱）他那里谁做保，俺这里谁投奔。正是西出阳关无故人，须信道家贫不是贫。

弋阳诸腔加滚后变成：

---

关于弋阳诸腔戏曲文学形式的变革，见于明万历以来刊刻的弋阳诸腔散出作品集中——如《词林一枝》、《王谷新簧》、《大明春》、《摘锦奇音》、《八能奏锦》等。由此可见，这种变革至迟在万历年间就已经完成了。

见《摘锦奇音》载，题为“五娘长亭送别”

见《摘锦奇音》。

赵五娘：（唱）〔月云高〕路途多劳顿，（滚）劳顿不堪言，心中愁万千，回首望家乡，家乡渐渐远。（唱）行行甚时近。（白）那日起程之际，蒙太公赐我盘费，只说到京尽勾用，谁知出路日久，费用甚多。（唱）未到洛阳城，盘缠都使尽。（滚）离家一月余，行来没了期，回首望孤坟，孤坟在那里。（唱）回首望孤坟，（滚），只见青山不见坟，回头只见影随身，（唱）空教奴望孤影。（白）夫！（唱）他那里不倏保，俺这里无投奔。（滚）只见往来人似蚁，不见故乡人，（唱）正是西出阳关无故人。（滚）路远甚艰难，水宿与风餐，在家千日好，出路半朝难。（唱）须信家贫未是贫，果然路贫愁杀人。

上例中，弋阳诸腔戏文在赵五娘原唱词中加了五次滚，有的滚是五言韵文，有的滚是七言韵文。其中第一、四、五次滚分别为了进一步渲染或解释路途劳顿、孤愁寂寞，旅行艰辛；第二、三次滚则是对原唱词由于曲律限制、叙述跳跃形成的逻辑空白的补充和衔接。由此可见滚调作用的一斑。

在特殊情况下，弋阳诸腔滚的形式也有不是整齐的五七言韵文，而是无字数规范的有韵长短句。如《玉谷新簧》所载《三国记》“曹操霸桥献锦”出一例：

关羽：（滚）你看他旗枪摆数队，人人要争先。你看他眉来眼去，眼去眉来，莫不是有什么样圈套！

张辽：（白）不敢。

关羽：再休想汉云长俛首归曹，咱本是春秋大夫，并没有境外之交。

许褚：（白）启将军，备得有美酒羊羔。

关羽：说甚的美酒羊羔，如蜜香醪，看他们眼去眉来，残口噤噤。咱关某假装成醉刘伶，好叫他谋不成，计不就，一场空笑。

这一段滚，加在关羽唱的〔五更转〕一曲中，是字数多少不一的长短句。

弋阳诸腔滚的另一更为特殊的情况是，在有的剧中，滚已经成为独立的曲牌，〔滚〕或〔滚调〕，加在一套曲牌之中，而不是附着在一支曲文前后或插在一支曲文之中。这在当时弋阳诸腔剧中也时有所见，此处就不举例了。而通常人们将曲牌之外加唱的大段滚调叫畅滚。

总之，弋阳诸腔戏中的滚调，与增插道白、更动曲文一样，是在传奇套曲分出体制内从表现手段上进行的一场有意义的变革。

### 第三节 骈骊派传奇

明初数十年，杂剧垄断剧坛，传奇衰微。到成化（1465—1488）弘治（1488—1506）年间，邱濬（1421—1495）创《五伦全备记》等四种传奇，传奇遂渐起，邱濬是当时著名的道学先生，人称大儒，他字仲深，广东琼山人，官至文渊阁大学士。其代表作《五伦全备记》讲伍化全、伍伦备兄弟孝义友悌事，充满了陈腐的封建说教。他在剧的“副未开场”中开宗明义地阐述自己的写作意图说：“书会将杂曲编，南腔北曲两皆全。若于伦理无关紧，纵是新奇不足传。风月好，物华鲜，万方人乐太平年。今宵搬演新编记，要使人心忽惕然。”又说：“……搬演出来，使世上为子的看了便孝，为臣的看了便忠，为弟的看了敬其兄，为兄的看了友其弟，为夫妇的看了相和顺，为朋友的看了相敬信，为继母的看了必管前子，为徒弟的看了必念其师，妻妾看了不相嫉妒，奴婢看了不相忌害，善者可以感发人之善心，恶者可以惩创人

的恶志。……虽是一场假托之言，实万世纲常名教之理。”这种代圣贤立言，以宣扬封建伦理道德为目的的创作，显然是高明的“不关风化体，纵好也徒然”的思想的登峰造极的发展。就其艺术讲，也是把戏剧人物当作作者观念的传声筒。当时就有人批评说：“邱琼山大老虽尊，鸿儒近腐”（吕天成），“（《伍伦记》）纯是措大书袋子语，陈腐臭烂，令人呕秽”（徐复祚）。

邵灿紧紧规步邱濬，作《五伦香囊记》：“因续取《五伦》新传，标记《紫香囊》”。邵灿字文明，他的《香囊记》写宋代张九成、张九思兄弟事。说九成兄弟迫于母命共赴考场，一举登第。九成在朝为官，忠直正义，触忤当道，被谪于外，陷于胡庭，十年不失臣节，家中讹闻他死于战场；九思奉母命寻兄下落。此期间九成母亲妻子饱受艰苦磨难。最后九成得人救助，得离虎窟，画锦荣归，夫妻母子兄弟大团圆。其结局所以如此，是受了《伍伦记》的启事，说明讲忠讲孝者，终会善有善报。戏中“百行须知孝悌先”“孝悌乃立身之要”之类的陈腐说教，比比可见。曲词雕琢，典故繁多，书经、史记、周易、春秋、毛诗、戴礼之语，都要用上，“丽语藻句，刺眼夺魄”（徐复祚语），“宾白亦是文语”，影响很坏。一些人因袭模仿，遂演成传奇的骈俪化倾向。万历时期梅鼎祚《玉合记》等，将此种骈俪倾向推至高峰。

也就是说，邱濬、邵灿的作品无论从内容还是形式上看都不可取，但他们所代表的倾向和造成的影响却不可忽视，他们是明代戏剧文学发展中浊流的代表。

#### 第四节 三部重要的政治传奇《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》

这一时期出现了以表现朝廷忠奸斗争为主线的政治剧不是偶然的，它是现实政治斗争在戏剧中或直接或曲折的反映。

经过明初近百年的休养生息，到宪宗成化之后，社会经济已相当繁荣。这一时期出现了两个著名的昏君：正德皇帝武宗和嘉靖皇帝世宗；两个著名的奸臣：宦官刘瑾和奸相严嵩。武宗宫内淫奢之外，四处巡游，骚扰人民，劫掠财物、抢占妇女，以至于“市肆萧然”人们不得不“白昼闭户”。其间一段时间刘瑾把持朝政，设立内行厂，以残酷手段控制百官，权势熏天，炙手可热，人称“刘皇帝”、“站皇帝”（武宗为朱皇帝、坐皇帝）。嘉靖皇帝世宗经年不朝，迷信道教，企望长生，在后宫焚修、斋醮，每一举醮，据说动赤金数千两；“世宗中年，边供费繁，加以土木、祷祀，月无虚日，帑藏匮竭”（《明史》卷78）。人们怒骂嘉靖为“家家皆净”。嘉靖朝严嵩为相达十多年，与子严世蕃专权，倚势骄横，为所欲为，结党营私，排除异己，贪污腐化，残害忠良，人们对政治混乱、奸臣一手遮天现象深恶痛绝，不少正直官僚起而斗争。刘瑾严世蕃伏诛之后，便出现了一批表现忠奸斗争的政治戏。

##### （一）《宝剑记》

作者李开先（1501—1568），字伯华，号中麓，山东章丘人，官至太常少卿。四十岁时，因皇帝宗庙起火，他与十二个官员“自陈乞休”，罢归乡里。除《宝剑记》外，他还存有传奇《断发记》、《登坛记》和杂剧《园林午梦》等。《宝剑记》前雪蓑渔者序说：“坦窝始之，兰谷继之，山泉翁正之，中麓子成之。”《宝剑记》所写乃《水浒传》中林冲被逼上梁山的故事。作者对《水浒传》原情节有所改动，最重要的是将高俅迫害林冲的原因改为

林冲痛恨高俅等欺君误国而一再上疏参奏，揭露他们祸国殃民的罪行，而将小说中高衙内图谋林冲妻子之事放在了林冲发配之后，这样，林冲与高俅的矛盾就具有了更深刻的政治意义——锄奸不成而遭祸，而不单是个人恩怨。这种改动无疑是注入了作者所生活时代影子及他自己的感情。如第六出中林冲的唱词：

〔渔家傲〕君不见四海苍生水火间，纷纷满目权奸，哀哉可叹，祸国殃民，那更开边患，天条轻犯，致生民苦遭涂炭，赧家业有似丘山，顾微臣欲不全忠，有何颜见比干？条陈事登闻在日边，铁铮铮忠言直谏。

第四十出林冲的唱词：

〔前腔〕边尘边尘，不日纷纷，因失了中原恩信。妄言仙道，妄言仙道，炼药修真，魔魅的君王听顺。又献与烟花脂粉。共征徭役，入私家不进公门……

显然与当时政治荒乱——世宗皇帝迷信道教、奸佞当道，忠良遭黜、北方俺答、东南倭寇骚扰的局势以及作者本人被罢官免职的境遇有关。表现了正直文士忧国忧民的情怀。但剧尾作者让林冲接受招安。又表现了我国古代封建文人所共有的思维定势：看不到社会弊端产生的根源，把解决社会痼疾的希望寄托在皇帝身上，将批判矛头指向奸臣，把皇帝的昏庸也归咎于奸臣的引诱，对皇帝始终一秉忠心。

《宝剑记》语言文雅，较少雕琢之迹；其《夜奔》一场是至今歌场中盛演不衰的剧目。正反面人物也都刻画得比较成功。但最后林冲与妻张真娘团圆，仍然走的中国传奇团圆的俗套。《宝剑记》的意义在于：在“以时文为南曲”的《伍伦全备记》、《香囊记》等骈骊说教戏风弥漫之时，它以较深刻的现实性和清畅的曲词结合、“拉开了明传奇大繁荣时代的序幕”。

## （二）《鸣凤记》

《鸣凤记》是明代第一部以当代重大政治事件为题材的戏曲作品。其作者传为王世贞或王世贞门人。王世贞（1526—1590）字元美，号凤洲，别署弇州山人，江苏太仓人，曾任刑部尚书，明代著名文学家后七子中代表人物。

《鸣凤记》描写嘉靖朝统治阶级内部两大集团——严嵩集团和反严嵩集团的斗争。戏剧可能在嘉靖四十四（1565）年严世蕃伏诛之后。戏剧情节，可从“家门大意”中见之：

〔满庭芳〕元宰夏言，督臣曾铣，遭谗竟至典刑。严嵩专权，误国更欺君。父子盗权济恶，招朋党浊乱朝廷。杨继盛剖心谏诤，夫妇丧幽冥。忠良多贬斥，其间节义，并著芳名。邹应龙抗疏，感悟君心。林润复巡江右，同戮力激浊扬清。诛元恶芟夷党羽，四海贺升平。

作为一部描写当代时事的政治剧，《鸣凤记》作者表现了强烈的政治倾向和嫉恶如仇的品格。作品深刻揭露了严嵩父子的专权纳贿、结党营私；他们“权侔人主，位冠群僚”，“总揽朝纲，裁决机务”，“四方贡献，多归其府；满堂显要，半出其门”，“大小官员，拜他为父，即加显擢”。“附势趋权，不辞吮痛舐痔”的赵文华，在严嵩生日之时，献上一对金皮包裹，雕刻五彩龙凤的寿烛；铺地的五彩大绒单；上好荆金制的<sup>①</sup>巢器，马上就成了严嵩的大红人，官升通政，“一应奏章”全部执掌……；作者满怀赞美之情地描写了夏言、杨继盛等八谏臣与严嵩父子前仆后继的斗争，称他们“光岳千年正气存，”把他们的行为写得轰轰烈烈，十分动人。但同时这部剧也表现了作者思想上的局限；对嘉靖皇帝的昏庸，虽也有所涉及，但最终也是归罪于严嵩等人：“皇上修真打醮，必自小人导之”，以至于说“非干明圣无



聪听，荣枯生死皆由命”。而最后，仍把矛盾的解决归之于皇帝的圣明。虽然如此，《鸣凤记》仍有极强的暴露意义：“我苦只苦万里君门难见”，忠臣义士以尸进谏，剖心自明，但由于奸佞当道，都难以上达“圣”听，即使弹劾奏章得以转到皇帝手中，但若不合帝意，就会“干天听龙颜怒了，道小臣居下讷上，把太师来轻诮，罪难恕饶”而遭杀身之祸，臣子还要口呼“万岁万岁万万岁”去赴死，由此可见封建君主专制的黑暗。

《鸣凤记》长达四十一出，头绪较为纷繁，主要人物生（杨继盛）旦（张氏）在第十六出便“夫妇死节”、结束了活动。结构较为松散，除杨继盛和张氏外，其他几个谏臣都刻划得不够鲜明。

总的说来，《鸣凤记》把当朝时事纳入戏中，围绕着忠奸斗争，以较为广阔的政治背景如兼及河套失地倭寇进犯等等大事展开矛盾冲突，对传奇直接反映重大历史事件，尤其是当朝上层统治集团的黑暗、腐败，而不只作歌舞升平、歌功颂德以及消遣享乐的工具有着不可泯灭的功绩。据说王世贞（或其门人）作《鸣凤记》“初成时，命优人演之，邀县令同观，令变色起谢，欲亟去。弇州（王世贞）徐出邸抄示之曰：‘嵩父子已败矣！’乃终宴。”（焦循《剧说》）此载虽未必可靠，但却说明了《鸣凤记》与当朝政治联系之紧密及其鲜明的政治倾向。

此外，王世贞撰有《艺苑卮言》，论述了南北曲产生原因及其优劣。他推崇《琵琶》，在剧评中，流露出了看重文词的态度。

### （三）《浣纱记》

《浣纱记》是最早用改革后昆山腔演唱的戏曲。

南戏自元末明初四大传奇《荆》《刘》《拜》《杀》及《琵琶记》出现之后，日愈流传，逐渐成为群众欢迎的戏曲形式。因南方地域不同，因之歌唱腔调亦随之而异。到明代中叶，已经形成了四大声腔：余姚、海盐、弋阳、昆山。徐渭的《南词叙录》说：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上。”即弋阳腔出于江西，余姚、海盐二腔出于浙江，昆山腔流行范围最为狭窄，仅限于苏州一带。但就声调讲，吴中语音最为柔美，因此徐渭说它“流丽悠远，出于三腔之上，听之最足荡人，”这已预示着其广阔的发展前途。到了嘉靖年间，著名音乐家魏良辅对昆腔进行了改革，使昆腔更为优美，加之伴奏乐器兼用箫管、琵琶、月琴等弦乐，较其它声腔更为丰富。因此昆腔流行后，除弋阳腔外，其它声腔大都难与之竞争。一般认为，梁辰鱼的《浣纱记》是用改革后昆腔演唱的第一篇传奇，它对昆腔的流布发挥了很大作用。

梁辰鱼，字伯龙，号少伯，江苏昆山人，（1510？—1580？）。其《浣纱记》家门中说：“……何暇谈名说利，漫自倚翠偎红。请看换羽移宫，兴废酒杯中。骥足悲伏枥，鸿翼困樊笼。试寻往古，伤心全寄词锋。问何人作此，平生慷慨，负薪吴市梁伯龙。”可见他大概是个怀才不遇的失意文人，他富有才情，尚著有151《红线女》等杂剧三种。

《浣纱记》写吴越兴亡事。“浣纱”乃是越臣范蠡与美女西施当初定情之物，故为剧名。作品写范蠡西施本已定亲，但在国破之际，范蠡从国家大局出发，将西施送与吴王。越兴吴亡之后，西施又回到越国，与范蠡二人乘一叶扁舟隐居去了。虽然作者对女色亡国的“美人计”给予肯定，但总的说

来，读者为之深受感动的是范蠡西施为国家利益牺牲个人幸福的高尚情操。西施对范蠡因国事未能如期践约时说：“国家事极大，姻亲事极小，岂为一女之微，有负万姓之望。”范蠡劝西施入吴时说：“若能飘然一往，则国既可存，我身亦可保，后会有期，未可知也。若执而不行，则国将遂灭，我身亦旋亡；那时节虽结姻亲，小娘子，我和你必同作沟渠之鬼，又何暇求百年之欢乎？”都表现了他们热爱祖国与身明大义。范蠡功成名就后急流勇退，携西施泛舟五湖：“人生聚散皆如此，莫论兴和废。富贵似浮云，世事如儿戏，惟愿普天下做夫妻，都似咱共你”。又说明了他对统治者“狡兔死走狗烹”的深刻远见及摆脱片面的贞操观念、看重共同理想的珍贵思想；尤其是后者，是对当时统治者大力提倡的“饿死事小，失节事大”，及“好马不备二鞍，好女不嫁二夫”封建观念的勇敢否定。并且，人们也可以从剧中得到骄傲自满、疏远忠臣、淫佚放纵为败亡之根；艰苦奋斗、卧薪尝胆、广纳忠言，乃兴国之本的历史结论。

《浣纱记》有不少优美的曲词，刻划内心能曲尽人情，如《思忆》；描写景色则情景交融，如《泛湖》，都能给人以艺术的享受。

但总的说来，《浣纱记》头绪比较纷繁，情节比较拖沓。其所以受观众欢迎并传唱不衰，与其所用的昆山腔的优美音律固然有关，但更重要的恐怕还在于它不是基于个人恩怨、而是从国家的兴衰治乱出发对昏君权臣的批判。即它指出了具有普遍意义的、中国封建社会、更是明代政治昏乱腐败的症结，唤起了人们心中久郁的不满与积愤，引起了人们的共鸣。《浣纱记》之后，以历史题材抨击权臣的作品便屡屡出现，成为传奇的重要主题之一。

#### 第五节 徐霖的《绣襦记》、弋阳腔传奇《荔枝记》、《珍珠记》及其它传奇

除以上论及的外，此时期剧坛上还流传不少传奇。最早的当属《赵氏孤儿记》、《牧羊记》。此二剧作者均佚名。其中，《牧羊记》记西汉苏武事，《赵氏孤儿记》与元杂剧《赵氏孤儿》同一题材，内容亦相去不远。这二种剧内容艺术都不见有出色处。此外，在《宝剑记》、《鸣凤记》、《浣纱记》之前的剧作主要还有：沈采的《千金记》、《还带记》；姚茂良的《双忠记》；佚名的《金丸记》、《精忠记》；王济的《连环记》；沈受先的《三元记》；陆采的《明珠记》《怀香记》《南西厢记》；徐霖的《绣襦记》（一说作者为薛近兗）、郑若庸的《玉玦记》，以及依弋阳腔按曲的《珍珠记》、《荔枝记》等等。下面择其要者作简单介绍。

沈采，字练川，吴县人。他的《千金记》叙人们熟悉的刘邦项羽韩信等人之事；《还带记》写唐代裴度故事，说裴度未遇之时曾在香山寺拾一玉带而返还其主，为此而积了阴德，后来得中进士官至宰相，迷信色彩很浓。沈采在当时名声很高，吕天成《曲品》说他“名重五陵，才倾万斛；记游适则逸趣寄于山水，表勋猷则热心畅于干戈。元老解颐而进剜，词豪捫指而搁 153 笔。”

姚茂良，字静山，武康人。他的《双忠记》写唐安史之乱时张巡许远坚守睢阳与叛军对抗到底之事。“笔能写义烈之刚肠，词亦达事态之悲愤”（《曲品》），当是依照史传文学敷衍而成。另外，佚名的《金丸记》、《精忠记》有人以为也是姚茂良作，但多有疑义。《金丸记》记北宋真宗刘皇后换李宸妃所生子之事；《精忠记》写岳飞事，在当时很有影响。它通过岳飞抗金精

忠报国反遭杀戮的历史题材抨击权奸害国，很能引起当时人们的共鸣，被改编成昆山腔后，更加流行。据传，它在明季上演时，“吴县洞庭山乡有樵子者……尝荷薪至演剧所观《精忠传》。所谓秦桧者出，髯怒，飞跃上台，摔秦桧，殴，流血几毙。众惊救，髯曰：‘若为丞相，奸似此，不殴杀何待？’众曰：‘此戏也，非真桧。’髯曰：‘吾亦知戏，故殴；若真桧，膏吾斧矣’（焦循《剧说》），可见其在当时的影响。

王济，字伯雨，号雨舟，浙江乌镇人。他的《连环记》写三国时吕布与貂蝉故事，是人们所熟悉的题材。剧本写王允以貂蝉诱吕布，许与为婚，又密将貂蝉送与董卓，造成董吕矛盾，使吕布恨董而图谋之。董卓被诛后，貂蝉与吕布成婚。后吕布为关羽所擒，貂蝉亦为关羽所杀。吕天成称此剧“词多佳句，事亦可喜。”

沈受先，字寿卿，他的《三元记》，写道德高尚的冯商博施济民、终得善报之事。剧情大概是：“良贾冯商，贤妻金氏，世居江夏，奕叶门楣，货绕巨万，四十尚无儿。金氏虑无承嗣，劝夫娶妾，贸易京师。尚义冯商，赈贫拯难，恻隐频施。勉从妻命，载囊驱驰。抵寓托寻媒主，议聘娇姿。适际张公折运，偿官货女，得遂佳期。淑女情哀，冯商义重，不忍相留速遣归。原聘分毫不取，慨付婚书，更又逆旅还金。诬徒认马，阴德重皇天鉴之。深荷苍穹昭报，赐产佳儿。年少三元高捷，旌誉振乡闾。”（第一出《开宗》）剧中虽充满迷信因果报应之说，但作者对以道德教化来惩恶劝善之意亦可谓用心良苦。

陆采（1495—1540），字子玄，号天池，苏州长洲人。《明珠记》是陆采十九岁时与兄陆粲合写的剧本，写王仙客与刘无双的爱情，取材于唐人小说薛调的《无双传》；《怀香记》写晋朝贾充女贾午与韩寿私心相悦，终成连理之事。其先期偷约，中遭家长干予，功成后得谐秦晋、以及婢女从中撮合等过程与《西厢记》相似。《南西厢》是对王实甫《西厢记》的改编，是因不满于李日华之《南西厢》而作。但也不见出色。而李作由于更忠实于王《西厢》而更多为演者使用。

徐霖（1449？—1525？）字子仁，号髯仙，亦为苏州长洲人。他的《绣襦记》取材自唐人自行简小说《李娃传》，写妓女李亚仙与贵族子弟郑元和的爱情故事，其情节与小说大略相同，但李娃形象更为完美。在小说中，李娃是骗捧郑生的“倒宅计”的知情者与参与者，是她对郑生说：“与郎相知一年，尚无孕嗣”而去祈神求子，整个行骗过程也从容圆熟悉：“娃下车，姬逆访之曰：‘何久疏绝？’相视而笑。娃引生拜之……生谓娃曰：‘此姨之私第耶？’笑而不答，以他语对。”《绣襦记》则将李娃也一并作为受骗者，再三指责其母：“好苦！娘你下得这般狠毒。”“虽则我门户人家，也要顾些仁义，惜些廉耻，何故这等狠毒，天不容地不载呵！”并且从此“终日掩镜悲啼，再不肯接人”，“面垢头蓬”，“忧心悄悄，待死而已”。使李娃形象前后更为统一，表现了身不由己沦落风尘的妓女的高尚品质。结局，郑生高登金榜，李娃被封汧国夫人，虽事实上难能实现，但它同《李娃传》一样，表现了人们的一种美好愿望和不计出身卑贱而重节行瑰奇的进步爱情理想。这在理学泛滥、对妇女束缚格外严重、贞操观念更强的明代，更有着明显的反叛意义。它体现了劳动群众尤其是新兴市民阶层的思想情感与审美理想。虽然如此，但归根结底，作者没有摆脱封建伦理观念的阴影，相反，倒是主动地向义夫节妇靠拢。李娃想到“为妾一身，损君百行，何以生为？”

遂“剔目劝学”，自刺双眼，以毁容激励郑生；她说：“不孝有三，无后为大”要郑生“早结婚姻，以奉蒸尝”“结媛鼎族”；她自视污秽：“书中有女颜如玉，你今名魁金榜，怕无贵戚相扳，恋我风尘下贱”等等。这种舍己为人、乐善不倦的精神固然可嘉，但同时也带有一种封建伦理规塑下自我意识薄弱、蒙昧的色彩。而最后，“丹诏下尧天，褒封到剑南”，要皇帝承认并受诰封的结局，更是落于俗套了。

《绣襦记》结构紧凑，语言也较洗炼，对底层社会生活描写富有生活气息，如郑元和沦落为乞儿时唱的莲花落：

小乞人捧定一个瓢，自不曾有顿饱。肚皮中捱饥饿，头顶上瑞雪飘。最苦冷难熬，正遇着严冬严冬天道，凜凜的似水浇，冻得咱来曲折了腰。呀！有那个官人每穿破了绵袄，戴破了的旧帽，残羹剩饭舍些与小乞儿嚼。因此打上一回哩哩莲花哩哩莲花落也。

郑若庸（1510？—1589？）的《玉玦记》与《绣襦记》题材相同而主题相反，它写倡女李娟奴为了金钱抛弃谋害真心爱她的贵族公子王商，最后被癸灵大王差鬼使将其命索去，并被罚三世为牝猪。全剧旨在揭露“没仁没义”“只爱钱”的“娼家行径”，反映了与《绣襦记》同一社会生活内容的不同层面。传说《玉玦记》演出后，妓院生意受到影响，于是倡门中便有人请写《绣襦记》以挽回声誉。《玉玦记》枝蔓多，有些与主题关系不大的情节铺陈过多，显得零乱芜杂，加上好用典故，因此流行不象《绣襦记》那样广。

此时期特别值得提起的，还有按弋阳腔按曲的《荔枝记》和《珍珠记》。

在明代剧坛上，堪与昆山腔争胜媲美的是弋阳腔，但由于作品散佚，已难见其全貌，现能见到的明刊整本戏很少。弋阳腔剧作者，多为艺人或民间剧作家的集体创作，也有不知名文人所写，因此往往更多地体现了下层民众的审美理想和艺术趣味。在现存弋阳腔作品中，流行于此时期的《珍珠记》《荔枝记》是佼佼者。

《荔枝记》（也叫《荔镜记》）写陈三与黄五娘的爱情故事。比起正统文人创作的此类题材作品，它有更强烈的反抗精神和泼辣风格。陈三钟情于五娘，便不顾封建等级的尊卑限制，做了磨镜匠，又打破宝镜卖身为奴，以得到接近五娘的机会。五娘不接受父母的包办婚姻，在对陈三进行反复试探考验后，决心与陈三离家私奔。对此作者都持歌颂态度。五娘性格泼辣，完全不符合封建社会提倡的温柔敦厚的大家闺秀规范。她不为媒婆夸耀的富贵所动，说“富贵由天”，“婚姻由己”；她踏坏媒婆拿来作聘的金钗，命仆人将媒婆痛打一顿；她责备母亲爱金钗不爱女儿，夺下母亲打她的鞭子。总之，从主题到人物形象，《荔镜记》的反封建婚姻意味都是很浓的。但同时，它也有糟粕和落后面，它对陈三的某些轻佻行为持欣赏态度；对陈三调戏婢女益春及五娘益春都自愿共许陈三也予以肯定。这些都有损于正面人物的形象，也降低了作品本身的思想境界的品位。157

《珍珠记》写高文举仕进与婚变故事。高文举欠官银，富户王百万代为赔纳并将女儿王金真嫁给了高文举。后高文举中状元，奸相温阁逼迫高赘为女婿；文举写信迎金真，又被后妻温氏拆改；金真进京寻夫，遭到温氏残酷折磨。后在老奴帮助下，文举与金真在书馆重逢。二人相约去开封府告状；包拯审明案情上奏皇帝，最后以奸相温阁被贬谪，金真恕温氏，二女共事一夫结束。由此可见，《珍珠记》在情节主题上，都有与《琵琶记》相似之处，不同的是温丞相是道德恶劣者，而牛丞相能知错改过；温氏悍泼狠毒，牛小

姐贤淑善良。另外,《珍珠记》还在与温相的矛盾上,赋予了反权奸的色彩,带上了明代政治的影象。

《珍珠记》的主要人物都刻画得比较成功。高文举既善良,又软弱。他本心不肯从婚相府认为“停妻再娶人伦丧”,但温丞相以削除官职相威胁时,便屈服了,深恐“枉受十载灯窗之苦”;他想见前妻王氏,但王氏在书斋外叫他的名字,他又不肯开门;对王氏所受的折磨,他敢怒不敢言等,这些都刻写得比较真实。王金贞形象则较多地体现了下层民众的审美理想。作品没有把她写成节妇的典范,没有让她逆来顺受地接受命运的摆布,而是让她告到了包公府上,维护了自己的合法权益。

同大多数古典戏剧一样,《珍珠记》在矛盾的解决上表现了它的局限。它将虐待王金贞的主要责任归之于小人张千的挑唆,最后让张千被斩而温氏交与王氏处理。结尾则在“情知仇德须当报,以德报仇福不轻”,王氏宽恕了温氏,“一家怡乐如春”、“团圆后永安宁”中落下帷幕,损害了它的思想深度。

另外,成化至隆庆的后期,还有两个人应该提一下;张凤翼(1527—1613)和屠隆(1542—1605)。他们在当时也较有名。张凤翼有传奇九种,成就较高的《红拂记》是根据唐杜光庭小说《虬髯客传》及孟棻《本事诗》中乐昌公主破镜重圆两个故事糅合而成的。屠隆(1542—1605)为骈骊派传奇的继承者,著有《昙花记》等传奇三种。他们直到下一时期万历年间仍有创作。

## 第六节 徐渭的《四声猿》及王九思、康海等人的杂剧

成化至隆庆时期的杂剧已从明初的雄踞剧坛下跌到附属地位。成就较高的只有王九思的《杜甫游春》、康海的《中山狼》及徐渭的《四声猿》。

王九思(1468 - 1551)字敬夫,号渼陂,陕西郿县人。康海(1475—1540),字德涵,号对山,陕西武功人。他俩都是“前七子”中人物,弘治正德间名士。王九思的《杜甫游春》写安史之乱后唐玄宗出居蜀中时杜甫游长安,目睹荒败景象,不禁痛骂权相李林甫的“嫉贤妒能,坏了朝纲”,后隐身避世事。作者对奸臣恶吏的指斥颇为有力:“三三两两厮搬弄,管什么皂白青红。把一个商伯夷,生扭做虞四凶。兀的不笑杀了懵懂,怒杀了天公。……自古道聪明的却贫穷,昏子谜做三公。”其借古讽今寓意十分明显。有人说,剧中李林甫实则影射当时宰相李西涯,与作者正德间因涉嫌是刘瑾政派被免职回乡的政治际遇有关。康海的《中山狼》是一部“具有寓言特点的讽刺喜剧”。被王季思等收入《中国十大古典喜剧集》中。据说是康海据其老师马中锡的《中山狼传》改编的。故事写晋国正卿赵简子大猎中山,见一狼纵箭射之,狼带箭而逃,途遇奉行“无所不爱”迂腐信条的墨者东郭先生,便甜言蜜语再三求救,东郭遂将狼藏入书囊,使狼脱险。但事后狼却恩将仇报,要吃掉东郭。东郭提出“若要好,问三老”,先后询问老杏树、老牛,但杏树与老牛都历数人之忘恩负义,帮了狼的忙。最后杖藜老人裁判之时用计杀死了狼,

---

“前七子”是明弘治中倡导文学复古“文必秦汉、诗必盛唐”中的七个人:李梦阳、何景明、徐祯卿、边贡、康海、王九思、王廷相。

康海作《中山狼》杂剧之说,起于晚明。由于前此材料未见提及者,故有人怀疑,认为非康海所作,这里姑从众说,定为康作。

救了东郭。全剧辛辣地讽刺了东郭的迂腐。批判了不辨善恶是非的仁慈与温情。据说此剧与马中锡的《中山狼传》都是借以讽刺李梦阳对康海的负恩这类忘恩负义的寓言是世界性的，不少民族都存在，据郑振铎所列表可见。可能中国的中山狼故事原也是民间传说，马中锡和康海拿来改编用以寄托怨愤：《中山狼》的第三折〔天净沙〕道：

俺为您拼了身躯，俺为您受了忧虞，刚把您残生救取，早把俺十分饱觑，这瘦形骸打点充馐！

第四折末〔太平令〕曲：

怪不得那私恩小惠，却教人便叫唱扬疾。若没有个天公算计，险些儿被么麽得意。俺只索含悲忍气。从今后见机，莫痴。呀！把这负心的中山狼做傍州例。

似乎很可见出作者的怨望与愤愤。康海被罢官三十年，卒于嘉靖十九年、六十六岁时。

《中山狼》剧结构严谨，语言精炼、本色、自然，人物鲜明生动，思想较深刻。如最末折东郭与杖藜老者的一段话：

末：丈人，那世上负恩的尽多，何止这一个中山狼么？

老：先生说的是，那世上负恩的好不多也！那负君的，受了朝廷大俸大禄，不干得一些儿事，使着他的奸邪贪佞，误国殃民，把铁桶般的江山，败坏不可收拾。那负亲的，受了爹娘抚养，不能报答，只道爹娘没些挣挫，便待拆骨还父，割肉还母，才得亨通，又道爹娘亏他抬举，却不思身从何来。那负师的，大模大样，把个师傅做陌路人相看，不思做蒙童时节，教你读书识字，那师傅费他多少心来。那负朋友的，受他的周济，亏他的游扬，真是如胶似漆，刎颈之交，稍觉冷落，却便别处去趋炎赶热，把那穷交故友撇在脑后。那负亲戚的，傍他吃，靠他穿，贫穷与你资助，患难与你扶持。才竖得起脊梁，便颠倒面皮，转眼无情。却又自怕穷，忧人富，剜地的嫉忌，暗里所算他。你看世上那负恩的却不个个是这中山狼么！

骂尽了世上的负义之徒，写尽了封建社会的炎凉世态。

在写景上《中山狼》也大有元人风范，如第一折的〔油葫芦〕：

古道垂杨噪晚鸦。看夕阳恰西下，呀呀寒雁的落平沙。黄埃卷地悲风刮。阴云遍野荒烟抹。只见的连天衰草岸，那里有林外野人家？秋山一带堪描画，搵挡不住俺清泪洒袍花。

比起那些典故堆积、艳语满纸的骈骊派传奇，真有令人耳目一新之感。

除《中山狼》外，康海尚有《王兰卿服信明贞烈》杂剧。

后于《杜甫游春》《中山狼》而在杂剧上作出贡献的是杰出的戏曲家徐渭的《四声猿》。徐渭（1521—1593），字文清，后改文长。有天池、青藤

---

正德初年，宦官刘瑾专权，慕康海才华，曾招之，康不肯就。后李梦阳代人拟弹劾刘瑾的奏章而被刘关入监狱，并定为死罪。李梦阳求救于康海，于狱中出纸片曰：“对山救我”。康海为此而谒见刘瑾，救梦阳脱虎口。不久，刘瑾败落，康海受牵连罢归乡里，李梦阳为朝廷起用，却不为康海申辩。

故事来源/施恩的人/忘恩的兽/兽所遇之困厄/初次遇见之二或三物/最后遇见之人或物中山狼传及中山狼杂剧/东郭先生/狼/赵简子打猎/牛、杏树/杖藜老子中山狼院本/东郭先生/狼/赵简子打猎/牛、杏树/土地神列那狐的历史（文基译本）/人/蛇/落于网中/乌鸦、熊与狼/狐 Steele 的潘约故事/婆罗门/虎/落于陷井中/Pipae 树、水牛/豺儿西伯利亚的故事/Kirghiz/蛇/鹤的捉食/牛、榆树/狐高丽的神仙故事 Griffith/和尚/虎/落于陷井中/大树、石神/青蛙 Asbjørnsen & Moe 的挪威的民间故事//龙/被压于大石下/狗、马/狐

山人、山阴布衣等号，浙江山阴人。徐渭才华横溢，诗文书画无所不能，但却科场失意。二十岁进学，三年一考，接连七次失利，到老仍是一个秀才。他曾在浙江总督胡宗宪幕中为书记，颇受胡的器重。他“好奇计”“谈兵多中”（袁宏道语），曾参加过抗倭战争。后来胡宗宪失势入狱，他也受到牵连。因长期心情压抑，忧忿疑惧，积郁成狂，意图自杀而未遂。在乖戾狂躁的心态和精神病带来的幻觉中，他怀疑继室张氏不贞，将她杀死而被捕入狱，过了七年的囚徒生活。他思想激进，与李卓吾同为明代进步思想的代表者。他的《四声猿》杂剧内容和形式上都表现了他超凡脱俗的思想和不受世俗规范的个性。

《四声猿》包括四个杂剧：《玉禅师翠乡一梦》、《狂鼓史渔阳三弄》、《雌木兰替父从军》、《女状元辞凰得凤》。其中，《玉禅师》是最早作品，大约作于嘉靖三十四年（1556），徐渭三十五岁前后。全剧仅二折。故事写南宋绍兴年间，临安水月寺高僧玉通，因不肯参拜新上任的府尹柳宣教，为柳宣教所忌恨。为对玉通实行报复，柳宣教派妓女红莲扮作良家妇女来寺中引诱玉通入圈套，使玉通破了色戒。事后玉通察觉，恼恨而死。怨魂投入柳宣教妻腹中，成为柳的女儿柳翠，长大沦落为娼，败坏了柳家的门风。玉通的师兄月明和尚奉祖师之命，访柳翠于西湖边佛寺，点破了柳翠前生之事，柳翠感悟，二人修成正果，同行而去西方。此剧是根据传说中的红莲、柳翠故事敷衍而成的。田汝成的《西湖游览志》所记民间传说，与徐渭此剧情节基本一样。但徐渭也增加了一些新内容。不能否认，徐渭此剧带有因果报应色彩。但它以修行二十多年的高僧玉通禅师面对红莲的诱惑不能自禁、一朝而败，说明了禁欲的虚伪和违背人性。它认为虚伪是人精神升华终成正果的最大障碍，因此，“他以和尚妓女两种绝不相同的人物，互相对照，他认为只要是真性情真道德的人，不管是妓女和尚，都能升天得道，伪善者才永远是天国门外之客”。玉通和尚破戒后有一段自嘲的话：

当时西天那魔登伽女，是个有神通的倡妇，用一个淫咒把阿难菩萨霎时间摄去，几乎儿坏了他戒体，亏了那世尊如来才救得他回，那阿难是个菩萨，尚且如此，何况于我？

这实际上是以形象方式表现情欲对非人性戒律挑战的胜利，阐述自己在激烈的思想论争中“情”与“理”关系问题上的看法。在明代剧坛充斥着伦理说教之时，徐渭的《四声猿》将进步的社会思潮演化为戏剧，公开阐扬情欲的天然合理性，其意义不可低估。它是接踵而来的《牡丹亭》等优秀戏剧所要表现的进步主题的先声。

《狂鼓史》大约完成于万历二、三年，徐渭七年监牢生活结束后不久。故事根据《三国演义》敷衍而成，但将骂曹场所移在了阴司。全剧仅一折，写祢衡上天做天官之前，应判官之清，在阴间再次击鼓骂曹的情形，后世也称之为《阴骂曹》。曲词中充溢着悲忿狂放的激情。其中揭露曹操的阴毒，痛快淋漓。如〔油葫芦〕〔天下乐〕两支曲，沉痛至极：毒，痛快淋漓。如〔油葫芦〕第一来逼献帝迁都，又将伏后来杀，使郗虑去拿。唉！可怜那九重天子救不得一浑家。帝道后少不得你先行，咱也只在目下。更有那两个儿，又不是别树上花，都总是姓刘的亲骨肉在宫中长大，却怎生把龙雏凤种做一**班**鳅鱼虾。

〔天下乐〕有一个董贵人，是汉天子第二位美娇娃。他该什么刑罚，你差也不差，他肚子里又怀着两三月小娃娃。既杀了他的娘，又连着胞一搭，把娘儿们两口砍做血虾蟆。

前人说此乃徐渭“有为而作”，或以为是以曹操影射严嵩，因徐渭曾一再在诗中以击鼓骂曹的祢衡喻因揭发严嵩党徒罪行而遭杀害的沈炼。不管其说确否，总之，其借古骂今，吐露对当朝奸佞弄权的愤慨是显而易见的。

《雌木兰》、《女状元》是令妇女扬眉吐气之作。两个女主角，一文一武，一个疆场英雄，一个文苑才女。《雌木兰》演木兰替父从军事，其事北朝民歌已有之，作者略增其事如擒贼、木兰父姓花名弧，木兰最后嫁王郎等。歌颂了木兰的非凡才干和无比英勇，全剧共二折。《女状元》写黄崇嘏女扮男装参加科考，得取状元，为官理政，大展才华，政绩斐然。全剧共五折。也是据历史故事改编的。这二部戏，表现了徐渭在妇女问题上的进步观点：妇女有与男子相同、甚至男子所不及的聪明才智，如果给她们与男子平等的机会，她们必会做出一番经世治国、轰轰烈烈的大事业。剧中唱词道：“立地撑天，说什么男儿汉”；“世间好事属何人？不在男儿在女子！”它实际上代表了伴随着资本主义生产关系的萌生而产生的新的社会思潮，是对封建传统观念的冲击、叛逆和挑战。

徐渭在明代戏曲史上有较重要地位。从思想内容上讲，他的《四声猿》一扫前此剧坛存在的卫道的陈腐的说教，表现出对封建伦理道德的某种不敬，把所生活时代特有的时代特征和新的思想带入了戏剧。他肯定人的情欲，谈论男女平等，赞美叛逆精神，这在明代戏剧文学的思想境界方面，是一个值得注意的转折，其后的《牡丹亭》、《玉簪记》、《娇红记》等均是它的思想的延伸或发展。

《四声猿》曲词宾白都明白晓畅，通脱利落，本色自然；风格雄豪辛辣。在杂剧形式上，也如其为人，狂放不羁，未守元人规矩。曲调不限南北，折数不拘多少，多至五折，少则一出，又非一人主唱到底。这都是对明初朱有燉就有之的明杂剧某些特点的发展。虽然在曲词格律上受某些曲论家訾议，但一些戏曲大家，都对他推崇备至。陈继儒说：“徐文长老子独步江东；”王骥德谓《四声猿》“高华爽俊，称丽奇伟，无所不有，称词人极则，追躐元人。”汤显祖则赞曰“《四声猿》乃词坛飞将。辄为之演唱数通，安得生致文长，自拔其舌！”而他把四剧合为一组，冠以总名《四声猿》，也是创举。后人蹈之者如清人张韬的《续四声猿》和桂馥的《后四声猿》等，均表明了其影响之深。

《四声猿》之外，据传《歌代啸》杂剧也是徐渭所作，有人称之为内容严肃的闹剧。它以荒诞的情节、市井的琐事、风趣的语言、嘻笑怒骂的方式，抨击了是非颠倒的社会相。

此外，徐渭还著有《南词叙录》一书，是现存最早的研究南戏的专著，它对南戏的起源，发展、风格、声律等都有涉及，并品评了前人的南戏和当时的传奇，表现了他重“本色”的观点。对戏中常用的术语、脚色、方言等也有简要考释。是研究戏曲尤其是南戏发展的重要资料。

这一时期比较重要的杂剧作家作品还有杨慎（1488—1559）的《宴清都洞天玄记》、李开先的《园林午梦》、冯惟敏（1511？—1580？）的《僧尼共犯》、《梁状元不伏老》等。



### 第三章 万历时期戏剧（一）（1573—1620）

#### 第一节 万历时期戏剧概况

万历时期，杂剧愈益萧索而传奇更加繁荣。传奇作品数量多、题材丰富、形式多样，主题深度也有所开掘。此时出现了杰出的戏曲家、为人称为“东方曲坛伟人”的汤显祖。戏曲理论论坛也人才辈出，称得上是传奇发展的黄金时代。这种现象的形成固然有艺术自身规律的原因：如传奇正处于富有生命力的博采众长阶段等，但外部作用也不容忽视。

万历时期，城市商业、手工业较前期更加繁荣。早在上一时期就已在东南沿海城市出现的资本主义萌芽此时又有迅速发展。据《明实录》神宗卷载，苏州纺织业“染房罢而染工散者数千人，机房罢而织工散者又数千人；此皆自食其力之良民也。”可见这种具有资本主义雇佣性质的手工工场在当时的规模。不仅纺织业如此。采矿、冶铸、造纸、印刷、制糖、轧棉等行业也都迅速成长。随着工商业的兴盛、城布的繁荣，市民阶层也不断扩大，为戏剧这种群众性极强的艺术提供了更雄厚的生成基础和传播土壤，也注入了新鲜的思想血液。

伴随着经济上的发展变化，从明中叶以来思想界也颇为活跃。上一时期出现的以王艮（1483—1541）为代表的王学左派，发展了王守仁（1472 - 1528）哲学中反道学的积极方面，富有叛逆精神。这一学派认为“百姓日用即是道”“圣人之道，无异于百姓日用。凡有异者，皆谓之异端”。其杰出代表李贽（1527 - 1602），更是公开反对以孔子之是非为是非，否定圣贤的权威；认为儒家经典并非“万世之至论”；强调“穿衣吃饭”即是人伦物理，“道”不是要禁欲，而在于满足人们的需要和追求物质的快乐，反对理学家离开人们物质生活空谈“天理”的虚伪说教；他倡“童心说”；他主张男女平等，认为男女虽有性别之分，并无是非之辨；他赞成“自择佳偶”，肯定历史上的卓文君。虽然他被统治者认作“异端之尤”下狱而死，但其学说影响并未随之消失。

所以，这一时期戏剧内容丰富复杂，一方面为整个庞大的传统政治文化运行机制所制约，以及惯性心理的推动，宣扬封建道德和荒诞迷信，以直接“教忠教孝”劝人为善为目的作品仍然不少，如王穉登的《全德记》颂扬“积德多子”的窦禹钧，即所谓：“燕山窦十郎，教子以义方，灵椿一株老，仙桂五枝芳”。佚名的《四美记》写蔡端明孝行感天，神灵帮助造桥，如题目诗所说：“忠悬日月蔡兴宗，节劲冰霜王玉贞，义重交游吴自戒，孝能竭力蔡端明。禅心如水僧明惠，法力无边观世音，四美济川阴德盛，洛阳桥就万年春”。还有罗懋登的《香山记》弘扬佛法，苏元隽的《梦境记》阐扬道术，等等。另一方面，继续《宝剑记》《鸣凤记》《浣纱记》开辟之路，产生了一些关注国家命运的政治剧。以历史题材入戏的如写晋陶侃奋力救国的《运甓记》（吾丘瑞作）；描定韩世忠英勇抗金的《双烈记》（张四维作）。直写当朝事情的如歌颂清正官吏海瑞的《金环记》（木石山人作）；写沈炼弹劾严嵩遭害的《忠孝记》（史槃作）《壁香记》（佚名）等。爱情仍为此时期剧作的主要内容之一，不少作品并表现出了较新的思想。如写王魁与敫桂英

团圆的《焚香记》（王玉峰作），一改以往王魁负心之说，把矛头转向了迫害妓女的富豪，被汤显祖盛赞“所奇者，妓女有心”，“无情者心动，有情者肠裂”；写赵汝州与谢素秋恋爱始末的《红梨记》（徐复祚作），歌颂了坚贞的爱情；叙裴禹与李慧娘爱情、与卢昭容婚姻经过的《红梅记》（周朝俊作），揭露了权奸贾似道的荒淫残暴，言爱情非暴力所能扼杀；谈温峤与刘润玉夫妇悲欢离合的《玉镜台记》（朱鼎作），把主人公命运与国家社会命运紧紧联系起来。等等。而汤显祖的《牡丹亭》，则达到了此类题材思想境界和艺术成就的高峰。此外，还有写宋江故事的《水浒传》（许自昌作）；写刘备三顾茅庐的《草庐记》（佚名）；写包公断真假金牡丹的弋阳腔剧本《鱼篮记》（佚名）等。争奇斗艳，不一而足。

形式上此时期传奇也竞相标新立异。篇幅上，长者可至百出，如郑之珍的《目连救母劝善戏文》；短者仅十余出，如高濂的《陈情记》、《赋归记》。有的以自传体出之，讲个人历史，如朱期的《玉丸记》。在音乐上，南北曲牌杂用及采用民歌、自创新调者均有。语言上也是经史骈骊方言口语，随时可见。梅鼎祚的《玉合记》与上一时期邵粲等一脉相承，将骈骊派传奇推向了极至。

随着戏曲创作的繁荣兴盛，理论探讨也愈见深入。汤显祖树起了主情论旗帜，沈璟则为格律派领袖，演成了历史上有名的“临川”“吴江”派之争。此外，还有《琵琶》、《西厢》、《拜月》高下之争，本色派与文词派之争，不少人参与其间。吕天成（1580？—1618？）的《曲品》将汤沈并置上品提出“合之双美”，王骥德（？—1623）《曲律》亦折中调和，其曲论体大思精。徐复祚批评文词派，褒《拜月》、抑《琵琶》；张凤翼作有《红拂记》、《祝发记》等，梅鼎祚著有《玉合记》，屠隆著有《曇花记》等被看作文词派作家。论争结果，促进了传奇艺术的成熟和愈加繁荣。

## 第二节 沈璟与吴江派作家作品

万历时期，戏剧界出现了汤显祖和沈璟两位大家，他们在戏剧创作及相关理论上，存在着尖锐的意见分歧，后人称之为“汤沈之争”。汤显祖祖籍临川，沈璟故园吴江，因各有一些拥戴者，因此，戏剧史上又称之为“临川派”与“吴江派”之争。

沈璟（1553—1610），字伯英，号宁庵，自号词隐生，江苏吴江人。万历二年进士，官至光禄寺丞。后因主持科场考试时录取了当时首辅申时行的女婿李鸿一事被攻击而弃官归乡，时年仅三十七岁。归乡后的二十多年中，他专心于戏曲创作与理论研究，直到逝世。王骥德《曲律》说他“生平故有词癖，谈及声律，辄尾尾剖析，终日不置。”以至于躬身登场，探索场上之曲的规律。他编著有《南九宫十三调曲谱》、《遵制正吴编》、《唱曲当知》、《论词六则》、《南词韵选》、《北词韵选》等多种曲学著作，并著有剧作十七种。

汤沈之争的焦点是音律在戏曲中的地位，或音律与词采的关系问题。关于这个问题，汤沈之前就已为人所关注。因为中国古典戏曲属歌剧性质，表

---

吕天成在《曲品》中说沈璟“妙解音律，兄妹每共登场，雅好词章，时招僧妓饮酒。”

如：元罗宗信《中原音韵序》说：“当其歌咏之时，得俊语而平仄不协，平仄协语则不俊，必使耳中聒

现内容情节的唱词要附着于一定曲谱之上传达给观众。但它又不象西方歌剧先有词后谱曲，而是先有固定曲牌，作家按曲牌规定调式填词，曲词只有合律，演员唱起来才顺口。但曲律又往往束缚文词的意趣神色。所以，音律与词采关系问题，向来为人所重视。

在这个问题上，沈璟观点有二：一是特别推重格律。他在〔二郎神〕套曲（后题为《词隐先生论曲》）中说：“名为乐府，须著教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。”又说：“宁协律而调不工，读之不成句，而讴之始协，是曲中之工巧”（吕天成《曲品》引）。并修改了汤显祖的《牡丹亭》，使之协律便于上演。二是在语言上提倡“本色”。他说：“鄙意癖好本色。”他《曲谱》中所引例句，大都采自民间，良玉不雕，美自天然。他平时也注重学习民间，李鸿在为他《南九宫十三调曲谱》所作序中说，他不喜饮酒，但时从友人出入酒社间“闻有善讴，众所属和，未尝不倾耳听也。”

沈璟要求“词人当行，歌客守腔”，推重声律，强调本色，目的是使戏曲更好地成为“场上之曲”而不是“案头之作”；他所编的曲谱，为不少人奉为“律令”、“指南车”。这对明代一些传奇远离戏曲舞台实践，只注重文辞的骈丽典雅，缺少戏剧性的弊端，有积极的匡正作用。但他过分苛求音律，以至于“宁协律而调不工，读之不成句...”，没有变通，在某种程度上又束缚了作者思想的表达，不益于戏剧艺术的发展。而他的“本色”内涵又过于狭隘，甚至把鄙俚浅陋有时也看作本色，也妨碍了作者才情的施展。

沈璟及吴江派作家，秉承高明《琵琶记》以来的戏曲教化说，十分注重戏曲的“作劝人群”（《埋剑记·家门》）作用。他们的戏曲实践也体现了这一主张。沈璟剧作《属玉堂十七种》，全本保存下来的有七种：《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》、《义侠记》、《桃符记》、《坠钗记》、《博笑记》。其中，《义侠记》写武松故事，是沈璟作品中流传最广之作，描绘了武松等被逼上梁山的过程。剧中对武松打虎、杀西门庆写得比较精彩。但武松性格被涂上了封建道德色彩，他本不想上梁山，因为“我几年坎坷，安心受他，怎教咱半生清白一念差讹”，认为上梁山会玷污他的清白。上梁山后，他也是日夜盼望招安。末尾“人生忠孝和贞信，圣世还须不弃人。卮言似假，千秋万载垂正论”，更是直接表现了他教忠教孝的“风世”之良苦用心。

沈璟的其它剧作也都不见出色。《红蕖记》曾为当时戏曲家徐复祚、王骥德推崇。该戏写书生郑德璘、崔希周与盐商女韦楚云、曾丽玉偶遇洞庭湖边，尔后辗转各成夫妇事。带有很强的宿命色彩。他的《博笑记》倒是有些别开生面，二十八出写了十个小故事，合则为一本，拆则可单独演出，开了晚明折子戏的先河。十个故事的名目是：

---

听，纸上可观为上，太非止以填字而已。此所以难于宋词也，”认为既有俊语，又合平仄，方为上乘，兼重音律与词采。明朱权《太和正音谱》云：“大概作乐府切忌有伤于音律，乃作者之大病也……”。“且如词中有字多难唱处，横放杰出者，皆是才人拴缚不住的豪气，然此者若非老于文学者，则为劣调矣。”看重音律，但认为有杰出才情的可以有所突破；若既无才情，又不守音律，则为劣调。

汤显祖在《与宜伶罗章二》中说：“《牡丹亭》要依我原本，其吕家改的，却不可从”；在《答凌初成》信中说：“不佞《牡丹亭记》，大受吕玉绳改窜，云便吴歌……”都称改者为吕玉绳。而据王骥德《曲律》云，沈璟曾改《牡丹亭》字句不协律者，吕玉绳转交临川，因此，有人认为，汤所称“吕家改的”即沈璟改本。

巫举人痴心得妾 乜县佐竟日昏眠  
邪心妇开门遇虎 起复官遭难身全  
恶少年误鬻妻室 诸荡子计赚金钱  
安处善临危祸免 穿窬人隐德辨冤

卖脸客擒妖得妇 英雄将出猎行权内容不止于诙谐调笑，而是带有明显的惩恶扬善意图。如《恶少年误鬻妻室》写一恶少之兄在外经商多年未归，恶少想卖掉嫂子独吞家产，却误卖了自己老婆——作者用意是警戒奸盗。《邪心妇开门遇虎》说一寡妇半夜听有人扣门，以为是投宿之客想调戏自己，便严词拒绝，但最后终于动心开门，却是一只老虎扑入，吃掉了寡妇。——讲不守贞操怀有“邪心”的下场。后者显见作者对封建道德的维护立场。所以茗柯生说：“似讥似讽，可叹可悲之意，又未始不悉寓其间”。

总的说来，沈璟剧作成就不高。由于他迁就音律，以俚俗为本色，更由于他维护封建伦常和腐朽道德的创作思想，使他的作品缺少深邃的思想和妩媚生动的情趣。如王骥德所说“如老教师登场，板眼场步，略无破绽，然不能使人喝采。”

与沈璟同时受沈璟影响较大，为人称作吴江派的剧作家有吕天成、王骥德、卜世臣、叶宪祖等。其中，叶宪祖的《鸾鐏记》成就较高。叶宪祖（1566—1641），字美度，一字相攸，别号六桐，别署橿园居士，橿园外史、紫金道人等。他富有进取精神，万历二十二年（1594）第一次参加乡试便中试，万历四十七年（1619）五十三岁时才考中进士，在考场上奋斗了二十多年。步入仕途后，他曾做过广东新会知县，南京刑部主事，四川参政等官。他著作较丰，有传奇六种，杂剧十四种，传奇传世者仅《鸾鐏记》和《金锁记》二种；杂剧传世者较多，但除《骂座记》写汉代灌夫使酒骂座较有生气外，余者均较一般。

《鸾鐏记》是叶宪祖的代表作。故事写唐末文人温庭筠与鱼玄机、杜羔与赵文姝的爱情故事。大意是：杜羔本已以碧玉鸾鐏一双与赵文姝订婚，但因父母双亡而婚事未酬。权相令狐綯欲强聘赵文姝做李亿补阙的妾，文姝邻居、义妹鱼蕙兰为解文姝之难，顶替文姝嫁与李亿。但未及婚而李亿死。鱼蕙兰便入长安咸宜观做了女道士，号为玄机。杜羔与文姝恐事情多变，亦急忙成婚。当初，文姝感恩于鱼蕙兰，曾赠鱼一枝鸾鐏以为永久纪念。温庭筠、贾岛、杜羔是同年好友，三人同时进京应考。丞相令狐綯欲让温庭筠代其子为文以投考，被温拒绝；曾受温讥讽的谄佞小人胡谈亦借机向令狐进谗，因此，温、贾、杜、三人都名落孙山而令狐綯之子令狐綯以及胡谈却高中金榜。落第后贾岛出家为僧，杜羔游学他乡，温则羁留京师。这时，鱼玄机已以能诗而誉满西京，文人学士纷纷与之唱和，拜谒求见。温庭筠亦慕名而往，并竭尽才情做一精妙之诗请玄机侍儿绿翘送与玄机。玄机读罢赞叹不已，酬答一诗并附赠鸾鐏，以示爱慕之情、姻娅之意。不久又逢会试之年，贾岛在韩愈劝说下还俗，与温杜二人同去赴考，共登金榜。温、鱼亦在杜羔夫妇帮助下结为伉俪。

《鸾鐏记》的成功之处，首先在于它在传统的才子佳人题材中注入了较为深刻的现实政治内容——对明代科场黑暗的揭露和批判。

晚明之时，政治黑暗，贪官污吏横行，科举考试挟私舞弊成风。考场中

“以甲为乙、移花接木”者屡见不鲜，“无赖孝廉，久弃贴括者，尽抄录小本，挟以入试”。贿赂、依附权贵便可高登榜首，正直的才学之士难能出头，许多著名文人如汤显祖等都曾身受其害。当时不少戏曲作品都曾对这种丑恶现象进行过描写。如阮大铖的《燕子笺》，写掌管科场编号誊卷的臧不退休只因“赚几贯铜钱养阿正”便接受了目不识丁的鲜于佶的贿赂，使其高中金榜。另许自昌的《桔浦记》、王衡的《郁轮袍》等亦都谈及科举之弊。但除汤显祖的《邯郸记》外，有思想深度的不多。叶宪祖跋涉科场二十多年，对科举腐败现象体会至深，深恶痛绝，因此，其《鸾箫记》对这种丑恶的揭露比较深刻。它主要表现在围绕丞相令狐綯干预、有温庭筠、贾岛、杜羔三才子参加的一场考试上。

令狐綯是深受皇帝信赖的“任用最专”、“恩宠无比”的当朝宰相。他为了让儿子在大比之年得以高中金榜而内外布置、周密策划。场外，他把“那些考官”“都嘱咐了”，让他们录取其子；场内，他安排“幼有才名”、擅长词章的温庭筠代笔，以在“文字”上“遮盖”。当遭到温庭筠拒绝后，他又大肆报复，使温庭筠及其好友贾岛、杜羔全部落第，而将儿子令狐湫和谄媚奉迎他的无知小人胡谈推上金榜。显而易见，令狐綯的所作所为，正是晚明首辅干予科场、带头作弊，致使“公道悉坏”“主司以文场为市，利在则从利，势在则从势，录其子以及人之子，因其亲以及人之亲”（徐复祚语）的现象的形象化写照。由此我们可以联想到汤显祖的际遇。汤显祖因拒不接受首辅张居正的笼络而京试下第、仕途落拓，张居正死后方中进士；也会想到张居正及其后任的首辅张四维、次辅申时行都曾借助权势将自己的儿子拉上龙虎榜等等一系列事实。也就是说，《鸾箫记》将揭露科场黑幕的矛头直指最高权力机构，挖到了事情的根本，是其高出某些类似作品的精华所在。

如果说，剧中的令狐綯是作者予以鞭挞的反面形象，目的在于揭示科举上的邪僻之风自上启之的话，那么，温庭筠、贾岛的形象则表现了作者对科场腐败的复杂心态。

历史上的温庭筠是个风流才子。剧作主要也是写他的风流儒雅。但其性格已与历史有所区别。剧本将他描绘成富有才华而倨傲不羁、蔑视权贵、保持文人气节的正直文士。故事中，他象古代大多数文人一样，追求功名。但他依靠的是自己的真才实学，不邀宠取媚于权贵，不为荣华富贵屈膝折腰。为此，他将送上门来的飞黄腾达之机推出门外。他鄙视一身媚骨巴结权贵的胡谈之流，毫不留情地讥笑嘲讽。面对令狐綯的报复而导致的科考落第，他表现得洒脱而自信：“令狐湫令狐谈这伙庸才也得中榜，难道我们偏终身不遇？！”“天付功名会有时，人生不必浪愁眉”。他的这种用乐观的态度对待科考挫折的性格特点，反映了受儒家正统教育，即使久试不第仍不坠恪守儒学之志的作者思想中的主要层面。

历史上贾岛与温庭筠的生活年代相差近半个世纪，作者将他与温庭筠捏合到一起，以贾岛曾出家为僧后又还俗的经历生发附会，巧妙地将自己思想融入其中，使他一度成为科举腐败现象清醒冷峻的批判者。贾岛落第后，不是温庭筠似的自信洒脱，而是由愤怒走向清醒和超脱，他看透了科场的腐败：“纵教书向窗前读，无奈场中不论文”；“逐狡兔人争捷，守枯株我独愚”。

---

见《明史纪事本末》补编卷二

见《万历野获编》卷十六

靠家风没个亲爷护，赂权门少的钱神铸……”所谓考试靠的是权势和钱财，实质上是培植个人势力排斥异己的骗局。为此，他决意走向佛门：“不能勾领春风看遍洛阳花，到不如讨闲身静对菩提树，皈心禅定，寄迹精庐”。所以，贾岛的戏虽然不多，只有六场，但其作用不可低估。他既是作者借以发抒困于公车二十余年之苦的主要形象载体，又表现了作者在挫折中有时“皈心佛乘、博览内典”，在佛教的超脱中寻求精神安慰和寄托的另一思想层面。

如果说，温、贾二文人形象体现了对科举腐败的不满与批判，那么，女主人公鱼玄机的形象则显示了作者进步的妇女观、爱情观。

历史上的鱼玄机，美貌多才而命运不幸。她曾嫁与李亿为妾，后来不知何故（一说是李亿“夫人妒不能容”，一说是“爱衰”）便被遗弃，入长安咸宜观做了女道士。她明慧有诗才，与当时的一些著名诗人有唱和交往。温庭筠是她的诗友之一。温比鱼大三十二岁，我们不必细察温庭筠与鱼玄机是否真有感情纠葛，可以肯定的是，鱼玄机没曾享受过正常美好的人间爱情生活，而是在二十五岁之时，便因“妒嫉杀人罪”而惨遭刑戮了。被人遗弃的侍妾、孤寂的女冠生活、淫妒的罪名，遭刑戮的结局，鱼玄机的命运可谓悲惨极了！《鸾录记》作者没有写鱼玄机的种种不幸，而是安排这个先为侍妾后为女冠的女诗人与才子温庭筠有一段美好的爱情交往并最后终成眷属，使她有了正常生活的美满归宿。大概作者认为，如此美好的人应该有一个与她一样美好的结局吧。剧中的鱼玄机，不仅具有绝代的才貌，而且具有舍己为人的侠义品格：她是为救人两命而替人做妾的，她牺牲了自己，成全了别人。她做道士后，没有放弃对人间美好生活的追求。她说：“易求无价宝，难得有心郎”，在众多的送诗请教者之中，留意寻求可意者。她自重自爱，不轻易与只想猎艳别无他能的凡俗之辈交往。但面对年少美貌、才气纵横的温庭筠的真诚追求，她即刻应允，以鸾相赠，以示婚嫁，一往情深，并最终与温结成百年之好。剧中的鱼玄机形象，表现了作者对地位卑微的侍妾和遭受孤寂之苦的女道士的无限同情与关切；肯定她们对爱情的自主权力和勇敢追求。这正是在晚明旧道德遭受冲击之时，主张个性解放、爱情自主的新的妇女观、爱情观的形象体现。

当然，作者对科举黑暗的批判是不彻底的。他笔下的文人即使是由愤怒失望走向遁世的贾岛，最终也还是重归了求取功名之路；并且作者让温、贾、杜三人在下一次会考中就如愿以偿。这表明，作者在强烈的不满中仍对统治者抱有不小的希望，这就不免削弱了作品的批判力度。

《鸾录记》人物形象比较生动饱满；语言较通俗；情节有波澜又不芜杂。尤其是物件安排得最见工巧：鸾录作为贯穿全剧的线索，由杜、赵二人的婚姻聘物，一变为赵、鱼二人姐妹友情的证物；又变为鱼、温二人私订终身的信物；再变为温、鱼二人订婚的聘物。辗转经过四人之手，都与剧情自然地紧密相连。一对鸾录，完成了两对恋人的婚姻使命，造就出如此波澜曲折的悲欢离合故事，正是：“以一物件维系姻缘事，此派盖出《荆钗记》，至叶宪祖造其极矣。”（青木正儿语）

总之，《鸾录记》在吴江派作家作品中，称得上是上乘之作。

其他吴江派作家：吕天成，戏剧未有传世者，唯有论曲著作《曲品》流传下来，“仿钟嵘《诗品》、庾肩吾《书品》、谢赫《画品》例，各著论评……上卷品作旧传奇者及新传奇者，下卷品各传奇……”（《曲品自叙》），为研究明代戏曲提供了不少资料。王骥德，著有《曲律》，体大思精，见解精

辟，对戏曲创作问题作了全面研究；剧作《男王后》，成就一般。卜世臣的《冬青记》则没甚特色。

综合而言，除个别者外，吴江派作家成就均不高，教化意识和过份推重音律的理论限制了他们才情的发挥。

### 第三节 高濂的《玉簪记》、周朝俊的 《红梅记》、孙鍾龄的《东郭记》

此时期较优秀的作品有《玉簪记》、《红梅记》和《东郭记》。

《玉簪记》作者是高濂。高濂，字深甫，号瑞南，浙江钱塘人，生平事迹不详。他的《玉簪记》是昆剧名作之一。被王季思等收入《中国十大古典喜剧集》。故事写女道士陈妙常和书生潘必正的恋爱始末，题材取自民间传说。《古今女史》说：“宋女贞观尼陈妙常年二十余，姿色出群，诗文俊雅，工音律。张于湖授临江令，宿女贞观，见妙常，以词调之，妙常亦以词拒。后与于湖故人潘法成私通情洽。潘密告于湖，以计断为夫妇。”后来，这个故事被编成小说戏曲。如杂剧《张于湖误宿女贞观》，小说《张于湖传》等。但他们都把张于湖作贯穿全剧的线索，把潘必正陈妙常爱情作为才子佳人的风流韵事描画，立意不高，高濂的《玉簪记》将潘陈爱情作主线，写宦门小姐陈娇莲父亲早逝，在靖康之乱中逃难时与母亲失散，进了女贞观修行，取法名妙常。在“且向空门中暂度年华”时，她曾一度努力压下凡心，皈依宗教，“苦守清规”数载。但见落第书生潘必正后，便生爱慕之情，“俗念顿生”，在“闪闪”的“松舍清灯”和“沉沉”的“云堂钟鼓”中，她“强将津唾咽凡心”，却“争奈凡心转盛”，最后终于与潘私订终身。尽管全剧在郎才女貌，一见钟情、高登金榜、夫贵妻荣、合家团圆等方面均未脱一般传奇俗套，但它肯定了青年人基于追求“分中恩爱、月下姻缘”的正常情感要求和对宗教清规礼教伦常的越轨行为。并着意描叙了潘陈二人对爱情的忠贞执着，使人物形象显得纯正健康而不庸俗，从而深化了剧作的主题。它肯定“人欲”，揭露庵观生活对人性的压抑摧残，这在宣扬“存天理、灭人欲”的理学猖獗的明代具有明显的进步意义，它所表现的主题，是徐渭《四声猿》某些思想的继承。

《玉簪记》对佛道二教也表现了不敬和嘲弄：“我把芳年虚度，老大蹉跎，衣食浑无措。空门来托钵，做尼姑，也只是当年没奈何”，把尼姑道士出家，说成是没奈何混饭吃，而决不是一些神仙道扮戏的宣扬因果迷信。尤其是它把潘陈二人的谈情幽会安排到这样一个“敕建”的道观中，无疑也是对统治者提倡宗教的一种亵渎和嘲弄。

但是，如同古代大多数爱情戏一样，作者对封建礼教的态度是矛盾和软弱的。他一开始便安排了潘陈二人指腹为婚的关节，以证明日后二人私情的合理性。这也许是历史的局限所造成的不彻底性吧。

周朝俊，字夷玉，生卒年不详。他的《红梅记》也是爱情剧。全剧由李慧娘与裴禹的爱情、卢昭容与裴禹的婚姻两条线索组成。关于裴李爱情一线写得至为感人。李慧娘是贾似道的侍妾，因对邂逅相遇的裴禹萌生爱慕之念而惨遭贾似道杀害，头颅被割下向贾的其他姬妾示傲。但她并没有屈服贾似道的淫威残暴，死后游魂终于与裴禹结合：“贼子呵道俺残魂只索把花根傍，那知又向人间魅阮郎”，以浪漫主义手法写爱情之火非暴力可以扑灭。自此

可见，它与《牡丹亭》一样体现了中晚明进步文艺思潮。但另一线索裴卢婚姻则写得一般，未脱才子佳人戏窠臼。如果将裴卢一线删去，使其结构更紧凑些，艺术效果会更好。

《东郭记》是一部富有喜剧色彩的政治讽刺剧。它的作者是孙钟龄（？—1630以后）。故事以孟子“齐人有一妻一妾”的寓言为本生发开来，铺叙成长达四十四出的传奇。剧的主角齐人与他的朋友淳于廪、王爨等都是“一贫如洗、日不聊生”寡廉鲜耻的流浪汉。因见“当今之日，贿赂公行，廉耻道尽”便分头去谋求荣达。齐人骗娶了一对姐妹为妻妾，每日外出向人乞讨残羹剩酒度日，回家谎称到“至友公卿”处赴了盛宴。后来他借助已谋到官职的淳于廪的帮助，步入官场，竟然做了显赫一时的贵官。王爨则是先“沿街卖唱”，因来钱太少，就“爬墙挖壁”做了“穿窬之贼”，用当盗贼积得的百金向田大夫行贿，成了权倾一时的高官。戏剧对官场黑暗的揭露是辛辣的。如有人责备王爨偷鸡行为“非君子之道”时，王爨回答说：“不须相谤，论攘鸡比窃国田常，只缘咱盗小无名，还则是赃多受赏。”说他偷鸡与田常窃国没什么两样，只因他盗小无名便要多受责谤，田常窃国当了诸侯反倒受人尊敬推赏。另如唱曲的绵驹说：“……齐国的风俗……做官的便是圣人，有钱的便是贤者”；王爨对淳于廪说：“如今做官”“第一要银子多的，便为美缺”，等等。至于剧中一些势利之徒对荣贵后的王廪等胁肩谄笑，取媚奉迎，甚至拔掉胡须，扮做妇人，以博得当官的欢心之类，对封建社会官场的肮脏腐秽揭露得可谓淋漓尽致了。《东郭记》外，孙钟龄还有《醉乡记》传奇。

#### 第四节 徐复祚等剧作家作品

这一时期剧作家比较有名的还有汪廷讷、徐复祚、梅鼎祚、陈与郊、王衡等。

汪廷讷字昌期，一字无如，自号坐隐先生，无无居士，安徽休宁人，官至盐运使。有剧作《狮吼记》《投桃记》、《三祝记》、《种玉记》、《彩舟记》、《义烈记》等传世；其代表作是喜剧《狮吼记》，意在讽刺嫉妒成性的妇女。作品夸张地描写了宋代陈慥的惧内，陈妻之骄悍。但作者站在封建伦理道德的立场，将陈的寻花问柳携妓邀游视之为风流；将陈妻为维护自己的专爱权而约束丈夫的做法视为不合妇德的恶行，让她下地狱遭受捶楚荼毒之苦。在充满喜剧的氛围中令我们深深感受到了封建社会妇女地位的卑微可怜。

徐复祚（1560—1630后），字阳初，别署三家村老、悭吝道人，江苏常熟人。代表作是《红梨记》，写宋代才子赵汝州与教坊妓女谢素秋的爱情故事。虽是传统的才子佳人题材，但在思想及艺术上都有独到之处。首先是情节上波澜叠起，赵谢二人在剧开始的第二出便相互慕名赠诗表露情怀，第十九出二人才第一次见面谈话，而此时谢又未暴露身份；二十九出才真相大白，二人喜结良缘，很是引人入胜。其二是作者把他们屡遭阻隔放到官吏荒淫、奸臣弄权、金兵入侵的历史大背景中，扩展了剧情反映历史生活的幅度，并不无深刻地趁势揭露了奸佞小人扰乱朝纲的恶行。如太尉梁师成对太傅、楚国公王黼说：“王黼儿，我教道你，大凡官家（按：指皇帝），不要容他闲，常则是把些声色货利打哄日子过去，他就不想到政事上。左班那些秀才官儿，



便有言也不相入了”等等，揭露奸臣惑主的方法可谓深刻。再次是在功名利禄与爱情的关系上，作者态度也与传统有所不同，表现了对“不要道学”的人生态度的赞许。如第二出赵的故友雍丘县令钱济之（孟博）见赵汝州痴心思念谢素秋时劝赵说：

你青云志正骄，红粉何足道。喜春风得意正在今朝。岂可为莺俦燕侣三春约，忘却你鹏路鹏程万里遥。

对此赵汝州答道：

功名怕不到手，所难得者佳人耳。孟博兄不要败兴，不要道学。

在接到谢素秋信后，他又唱道：

多娇，胜道韞过薛涛，更八法能奇妙。（小弟若得此人同偕伉俪呵）也强如蟾宫稳步，龙门高跳，凤池容与，鼇禁逍遥。但只恐东墙花落，西厢月冷，巫岫云高。（那时节呵）就状元及第也徒劳。

当然，赵的这种未曾谋面便日思夜想、忠心耿耿、穷追不舍的爱情态度是建立在谢素秋绝代的才貌——主要是貌的基础上的。所以，当他见到王小姐（谢素秋装）时，立刻就“不觉神魂飘荡、废寝忘食”，有点情为之移了。因此在他后来的行为中，不免流露出了一些轻薄。

《红梨记》语言优美、流畅，清词丽句，比比可见。在当时就受到人们的激赏。

《红梨记》外，徐复祚的杂剧《一文钱》也较为有名。戏共六折，写士财主卢至的爱财如命，吝啬成性，妻子生病他都不管不顾，还到叫化子处讨剩饭吃。后来一个和尚用法术把他的万贯家财粮食都分给了贫民。据说作者此剧有所指，王应奎《柳南随笔》曰：“余所居徐市，徐大司空聚族处也。明季其族有二人，并拥高资，一豪奢，一吝啬。吝者为诸生启新，其族人阳初作《一文钱》传奇以诮之，所谓卢至员外者，指启新也。”虽然如此，实际上作者所写还是很有典型意义的，它在令人捧腹的喜剧气氛中，让人们看到了那个社会守财奴、吝啬鬼的形象的一斑。徐复祚还有笔记《三家村老委谈》，表现了他的一些戏曲观点。在本色派文词派论争中，他倾向于本色，批评倾向于文词的王世贞；他同意何良俊看法，认为《拜月》胜过《琵琶》。

与汪、徐同时的梅鼎祚（1549—1615）向被人称作邵灿《香囊记》以来骈骊派发展的极至者。他一生只写三个剧本，《玉合记》为代表作，系对唐人小说《柳氏传》的改编。剧中人物，婢仆使女，一概四六骈俪，“使闻者不解为何语”，当时就受到人们的批评。

在杂剧每况愈下的衰落势头中，陈与郊、王衡却写出了较好的作品。陈与郊（1545？—1612？）字广野，号玉阳仙史（王骥德也有此号），海宁人，官太常寺少卿。今存杂剧《昭君出塞》、《文姬入塞》、《袁氏义犬》三种。《昭君出塞》有人称“足与东篱《汉宫秋》相颉颃”；《文姬入塞》因蔡琰《悲愤诗》及《胡笳十八拍》而张扬，讲文姬离别胡中二子独回中原，写别情格外感人，读之令人酸鼻。《袁氏义犬》依《南史·袁粲传》敷衍而成。此外，陈与郊尚有《冷痴符》四种传奇。其一《灵宝刀》写林冲事，本于李开先《宝剑记》，其二《麒麟鬪》，写韩世忠梁夫人事；三《鹦鹉洲》，写韦皋玉箫女事，事本于无名氏《韦皋玉环记》；此三种改订多于创造。其四《樱桃梦》，事本《太平广记》《樱桃青衣》一节，自创者较多。总的看，传奇成就似不如杂剧。

王衡（1560—1609），字辰玉，太仓人，官翰林院编修。今存杂剧三种：

《郁轮袍》写王维凭才学应试，不屈从王侯权势；《真傀儡》写杜衍致仕后，在市井观傀儡戏，受人凌辱而无愠色。后朝廷宣召，他无朝服，借傀儡衣冠前去受命，讽刺意味很强。

陈与郊、王衡的杂剧都一定成就，但也只能是为寂寥的杂剧剧坛点缀几点不引人注目的绿色而已，并不能改变杂剧发展江河日下的局面。

## 第四章 万历时期戏剧（二）——汤显祖

### 第一节 汤显祖的生平

汤显祖是明代杰出的戏曲家。鲁迅曾说：“血管里流出的是血，水管里流出的是水。”深邃的思想与“天纵”的艺术才能的结合，使汤显祖成为站在时代之巅、独领明代剧坛风骚的人物。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号海若，又号若士，别署清远道人。出生在江西临川的一个祖上四代都有文名的书香之家。聪颖的天资和良好的家庭教养，使他二十多岁便饮誉文坛了。但他秉性刚正，因不受宰辅张居正的笼络，在科场上屡受打击。直到万历十年张居正病故之后，他三十四岁时，才考中了进士，三十五岁才正式步入仕途，被授以南京太常寺博士的闲官。当时明王朝极端腐败，皇帝昏庸糜烂，官吏贪污腐化，宦官特务横行，人民苦不堪言。万历十九年，在南京做礼部主事的汤显祖，在百官沉寂、噤若寒蝉之时，借“星变之儆”的机会，向神宗皇帝上奏了著名的“论辅臣科臣疏”，抨击了首辅申时行等的不义及吏科都给事中杨文举等的贪赃枉法，为此被贬到广东徐闻县做典史。一年后，被升调为浙江遂昌知县。在遂昌五年中，他“兴教劝学”，扶持农桑，抑制豪强，惩治恶人，驱逐虎害，除夕释放囚犯回家过年，政绩斐然，深受当地人民拥戴，但却遭到统治集团中某些人的嫉妒。他感到“世路之难，吏途殊迫”“上有疾雷，下有崩湍”，处境艰难。终于在万历二十六年（1598）四十九岁时，弃官归乡。从此绝意于仕途，稳居家中，读书著述，走完了生命最后十几年的道路。

在思想上，汤显祖鲜明地表现了与统治阶级大力提倡的“存天理，灭人欲”的程朱理学的反叛与对立；而与较为开明进步的、认为“百姓日用即是道”、“制欲非体仁”的泰州学派思想息息相通。他的老师罗汝芳就是泰州学派重要成员。他对当时杰出的思想家、抨击程朱理学“阳为道学、阴为富贵，被服儒雅，行若狗彘”的李贽很是崇拜；对以禅宗与程朱理学相对抗的达观禅师十分敬重，说他们是一“雄”一“杰”；“寻其吐属，如获美剑”。

如大多数古代文人一样，青年汤显祖有儒家的济世之心，想在政治上有所建树；但同时他的思想中也暗隐着“仙游”的潜流。在体验到人生道路上的种种酸甜苦辣之后，他感到了社会的腐朽黑暗、理想的难以实现、官场的腐败、从政的险恶、世道的艰难，他原有的出世思想有所发展。因此，在他后期作品如《邯郸记》、《南柯记》中，有时流露出人生如梦思想。

在戏曲创作中，汤显祖强调“情”，反对格律至上。他说：“凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞进拽之苦，恐不能成句矣。”（《答吕姜山》）因此，他反对别人对他作品的改窜，说“虽是增减一二字以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了”（《与宜伶罗章二》）。即把意趣放在首位，反对以律害意。这是他与沈璟曲论的重要区别。

此外，汤显祖还认为音律应该出于自然，不应加以繁琐的戒律。他说：“曲者，句字转声而已。葛天短而胡元长，时势使然。总之，偶方奇圆，节数随异。四六之言，二字而节，五言三，七言四，歌诗者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一节，故为缓音，以舒上下长句，使然而自然也。”（《答凌初成》）

汤显祖的这些观点，大体上是正确的。但他说：“弟在此自谓知曲意者，笔懒韵落，时时有之，正不妨拗折天下人嗓子”（《答孙侯居》）则是过激之词了。

## 第二节 肯定正常人性、反对理学禁欲的《牡丹亭》

中国封建社会发展到明代，伦理规范日益走向腐朽反动。作为官方统治思想的程朱理学，将三纲五常，忠孝节义等视为天理，将人的一些正常欲求如对爱情的追求、婚姻的自由等视为邪恶的“人欲”，认为“天理存则人欲无”，鼓吹“存天理、灭人欲”。它对妇女的残害格外严酷，要妇女“从一而终”，说“饿死事小，失节事大”，大力提倡和表彰妇女殉夫而死的所谓“节烈”行为。皇帝皇后亲自参与编纂教化妇女遵守节烈道德的训戒，成千上万的妇女殉节而死。

在这种情况下，汤显祖的《牡丹亭》以杰出的戏剧形式和深刻的叛逆内容，向窒息人性的程朱理学、封建道德发出了猛烈的冲击。

《牡丹亭》全名《牡丹亭还魂记》，完成于万历二十六年（1598）秋汤显祖弃官归里之后。全剧共五十五出，写坚壁于深宅大院中的贵族小姐杜丽娘将对爱情的渴望幻化为梦境，与一陌生青年柳梦梅在梦中相会，“由梦生情、由情而病，由病而死，死而复生”，最后终成眷属的故事。它与王实甫的《西厢记》一样反映了人们尤其是青年男女反对封建礼教、追求自由幸福爱情、要求个性解放的心声。但二者反映的角度不同。《西厢记》写已经许配于人的相府小姐崔莺莺冒着身败名裂之险与她所钟情的人张生私定终身，与代表封建家长制及封建礼教的老夫人构成主要矛盾冲突。崔莺莺所爱恋的对象及冲突的对立面都很具体。而《牡丹亭》则是写幽居于深闺中的少女杜丽娘由于年龄成熟而春情萌动、三春美景使其不能自己，终于由情感梦，与梦中书生柳梦梅私会，并因寻梦不着而憔悴至死。杜丽娘所追求的开始只是异性并无具体所指，造成她死的原因也并不是具体的人。即它写的是“自然的正常的人性与伦理化的扭曲的异化的人性的冲突”。因此，《牡丹亭》的主题有着区别于王西厢的更为深邃的时代意义和社会内容：肯定人“情”、人“欲”的正当合理，抨击“存天理、灭人欲”的理学的灭绝人性。

首先《牡丹亭》用幽居于深闺中的杜丽娘春情自主萌发难以排遣对爱情的追求乃是人的自然本性。杜丽娘年已二八，一直身栖官衙深院，受严格的封建规范教化，三年中没去过一次后花园，白天睡一会儿觉也是违反闺教，有正统的儒师教习儒家经典，但这些都束缚不住她由于年龄成熟而产生的强烈的爱情要求。读《诗经·关雎》，她想到的不是老师陈最良及“先圣先贤”们解释的“后妃之德”，而是唤起了求偶的愿望：“关了的雎鸠，尚然有洲渚之兴，可以人而不如鸟乎？”偶踏后花园，置身于姹紫嫣红的满园春色之中，她立刻由春色易逝联想到红颜难驻，自己处于盛年而无如意之夫：“吾今年已二八，未逢折桂之夫；忽慕春情，怎得蟾宫之客”“吾生于宦族，长

---

如：成祖时，仁教皇后亲撰《内训》，“颁赐”臣民；又辑《古今列女传》，由成祖作序，刊行之后，流布天下。明神宗的郑妃曾为《闺苑图说》一书写序，广为发行。

仅《明史》上所记录的“节烈妇女”就有三百零八人；而据《明史·列女传》序载；因殉节而死，“著于实录及郡邑志者，不下万人。”

于名门，年已及笄，不得早成佳配，诚为虚度青春，光阴如过隙耳。[泪介]可惜妾身颜色如花，岂料命如一叶乎！”因此，她感到“春色恼人”“春情难遣”“怀人幽怨”心中苦楚无处言，度日如煎：“没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨。则为我生小婵娟，拣名门一例一例里神仙眷。甚良缘，把青春抛的远。俺的睡情谁见？则索因循腼腆。想幽梦谁边？和春光暗流转。迁延，这衷怀那处言？淹煎，泼残生除问天。”情欲的冲动使她陷入了无边的苦恼，以至达到呼天问地的地步。作者真实生动地描写了杜丽娘微妙的心理动态和情感涌动，意在说明对爱情的渴求乃是人性的自然欲求，是不可抗拒的。

其次，《牡丹亭》以健康美貌的杜丽娘由于情感欲望的不能实现终至痛苦夭亡说明了程朱理学对人精神、肉体的严重摧残，对人性的戕杀。强烈的爱情渴求使杜丽娘产生了幻觉，进入了梦境。她将现实中的情感统统托之于梦中的书生，在梦中与想象中的书生欢会，而得到了片刻情感的满足。但灵境难驻，那只能是现实中不能实现的梦想。醒来之后，情景依旧。为此她感到“睡起无滋味，茶饭怎生咽”，她神情恍惚，面容憔悴。自己也弄不明白“为甚衾儿里，不住的柔肠转”。她渴望着“再见那书生”，再度来到园中“寻梦”，执着地追求梦中曾有过的幸福。可梦境不再，“寻来寻去都不见”“牡丹亭、芍药栏怎生这般凄凉冷落，杳无人迹”，她泪流满面“好不伤心”。她感到梦中欢会是“赚骗”，她“伤心自怜”“情怅然”“泪暗悬”，想以一死来了结这痛苦的人生：“偶然间心似缱，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。待打并香魂一片，阴雨梅天，守得个梅根相见。”之后，她茶饭不思，春容日消、病体恹恹；最后她自画真容，怀着“月落重生灯再红”的希望，溘然逝去。显而易见，此时杜丽娘所遭受的，主要不是代表“父权”的杜宝的压制，而是封建理学对她精神的禁锢。即《牡丹亭》中与杜丽娘势不两立的直接矛盾对象是将“人欲”之一的爱情视为邪恶的程朱理学。封建理学是杀死杜丽娘的刽子手。汤显祖这一思想是明确的，他在剧中借春香之口说：“《昔氏贤文》把人禁杀！”一针见血地指出理学以理杀人的本质。从这个意义上讲，《牡丹亭》对封建理学之残酷性的揭露比以往任何爱情剧都要深刻。

剧情进展到第二十出“闹殇”，杜丽娘于中秋之夜伤春而死，作者所要表现的上述主题已经明确。如果全剧就此结束，作品无疑就是一部震撼人心的悲剧。但接下去作者借用已有的民间传说——话本《杜丽娘慕色还魂记》中的情节，用浪漫主义手段，让杜丽娘起死回生，与她梦中所遇书生柳梦梅结成百年之好。这种结局固然与中华民族常见的追求团圆的心态有关。但在这个剧本中汤显祖同时又赋予了他所参照借鉴的原有故事所不曾有的细节和深刻思想。事实上，剧本中杜丽娘与其父——封建礼教顽固而忠实的信守者杜宝之间的矛盾在杜丽娘死而复活后才真正展开。十八层地狱的判官尚且通情达理，放“慕色而亡”的杜丽娘重返阳间，而生身之父杜宝却不能容忍女儿以生命为代价换来的幸福，拒不承认柳梦梅为女婿，视女儿的叛逆行为为“花妖狐媚”，而要“奏闻灭除”。这说明，在为礼教所牢笼的社会，一个少女合乎人性的正常心愿，只有在梦中才能实现；她身心所受的桎梏，死后方可解脱。一旦她回到人间，便会重入礼教罗网。梦中比现实美好，阴间比人间更富人情味。所以，在皇帝的金銮殿前，杜丽娘感到“在阎浮殿见了些青面獠牙，也不似今番怕”。这些都说明，在现实的社会规范下人们要实现正常的情感欲望是何等的艰苦卓绝！然而，杜丽娘最终毕竟胜利了——皇帝

圣旨“敕赐团圆”。这种方式虽未能免俗，并显得牵强，但也实在是历史的局限。当稚弱的资本主义萌芽只在强大的封建专制社会中闪现星星之光时，汤显祖不可能看到代替旧社会的新制度，故而也找不到实现真情的正常的、正确的途径，只好借助于具有至高无上权威的皇帝。但我们也要看到，这里的皇帝传旨敕命团圆结局，决非平庸的戏剧家的教化目的和对观众心理的肤浅迎合，而是体现着作者的别一番深意：它以杜丽娘死而复生与梦中情人终成眷属的美好结局来表现“人情”对“天理”的胜利，从而进一步说明人的正常“情”“欲”具有不可抗拒的、任何“天理”都不能禁杀的巨大力量。它表现了作者对自己哲学伦理思想的自信。作者也正是在对杜丽娘叛逆行为和执着态度终获胜利的赞美和讴歌中，进一步流露了他反对封建理学的鲜明的倾向性。

### 第三节 《牡丹亭》的艺术成就

首先谈一下人物形象。杜丽娘形象塑造得最为光彩照人。在她身上寄托了汤显祖对天理人欲问题的全部哲学思考，但又不是概念化的。作为宦门千金，受严格封建正统教育的杜丽娘，在对爱情的追求上，经历了一个由潜意识的自发萌动到主动追求的过程，她原本性格稳重温顺矜持，但枯燥的环境、空虚的精神生活，常常使她感到苦闷。当腐朽不堪的老师为她讲《诗经·关雎》时，她没有盲从传统的解释，而是理解到这是一首歌唱爱情的恋歌，并进而由“关关雎鸠，在河之洲”的成双成对的鸟儿的欢快和鸣，联想到自己的处境竟不如无知之鸟，开始对自己乏味的囚徒般的生存环境感到不满。从某种意义可以说这是她人性的觉醒。后花园的大好春光令她春心萌动，想起“诗词乐府”中“古之女子，因春感情，遇秋成恨”，有的如“韩夫人得遇于郎，张生偶遇崔氏……佳人才子，前以密约偷期，后皆得成秦晋……”她潜意识中对爱情的渴望终于明朗了。这是青春的觉醒，并且在觉醒中流露出自己主宰自己命运自择佳偶的愿望。青春的觉醒使她感到自己“年已及笄，不得早成佳配”，“虚度”了“青春”。这又是以实现个体生命价值为内容的自我意识的觉醒。上述三种觉醒决定了杜丽娘必定不能再逆来顺受地忍受眼前境遇，而必然要有所追求、有所行动。而现实的严酷又决定了她只能在非现实的环境中使自己的追求如愿以偿。于是，有了“惊梦”和“寻梦”。柳梦梅的形象，实际上是杜丽娘潜意识或意念中早已有之的意中人的模式。杜丽娘之所以“惊梦”“寻梦”并为梦中爱人形容憔悴、缠绵枕席，以至于香消玉殒，沉埋九泉，都来源于外部世界将她觉醒后的思维情感视为邪恶的人欲而绝对不能容忍。然而，杜丽娘没有屈服，死亡使她摆脱了人世不人道的道德束缚，换来了追求幸福的自由。她又借爱情之力回转到阳世，她更坚强了，经过不屈不挠的斗争，她终于获得了胜利。如果说，杜丽娘之死，说明了封建理学以理杀人的话；那么，杜丽娘的起死回生，一灵咬住，生死不渝，不达目的，决不罢休，则表现了站在那个时代先列的觉醒的青年一代对封建理学勇敢的反叛态度和为追求自由婚姻幸福爱情的坚定信念、果决行动。

当然，杜丽娘也没有完全摆脱封建伦理观念的羁绊。回生之后，她仍想经由“父母之命、媒妁之言”的“正统”礼教完成她与柳梦梅的婚姻；她希望所嫁者非白衣秀才而是“蟾宫折桂之夫”，因此她鼓励丈夫参加考试以获

取功名富贵。这是杜丽娘的局限，也是汤显祖的局限。在这一点上，杜丽娘确乎与崔莺莺不同。《西厢记》中崔莺莺是在已同尚书之子郑恒订婚的前提下与张生偷期密约、私订终身的，违背了“父母之命、媒妁之言”的成法，崔莺莺视考状元为“蜗角虚名，蝇头微利”，说“但得一个并头蓬，煞强如状元及第”。由此可见《牡丹亭》与《西厢记》主题及女主人公思想的差异。

《西厢记》主要反对的是无视子女意志的封建家长包办婚姻及门当户对的婚姻观念，肯定恋爱自由与婚姻自主；《牡丹亭》则主要抨击的是程朱理学对人性的扼杀，为人之真情、人之正常欲望争得存在的合法地位。正因为汤显祖没有蹈袭《西厢记》蹊径，而是去表现王实甫没有表现过的、也是自己时代最为尖锐迫切的问题，它才能在三百多年来“几夺《西厢》之席”，与《西厢》并誉为古典戏曲之“双璧”。

相比之下，柳梦梅形象不如杜丽娘丰满，但也是个性鲜明的。固然，柳梦梅之爱杜丽娘乃是由于丽娘的“如花美眷，似水流年”，并无什么思想基础。但他一旦进入角色后，就爱得那么专一、真挚、痴情。为了爱他不畏惧人鬼的阻隔，为了爱他冒被处死的危险开棺使丽娘重返人间；为了爱他在烽火战乱中替丽娘探望父母，为了爱他不屈从于岳父的刀棍鞭打……正因为他这种性格品质才使丽娘的爱情有所附着而大放光彩。当然，他也有缺点。他不能摆脱对功名富贵的追求，这是崇尚立德的中国古代封建社会知识分子的通病。但唯其如此，才更真实，更令人信服。

杜宝和陈最良的形象也都具有典型意义。杜宝是“标准”“完美”的正统封建官吏形象：他严守修身、齐家、治国、平天下的封建规条：在家庭中，他爱女儿，用封建伦理道德教育女儿，以便使她出嫁后“知书识礼，父母光辉”；他无儿子却从不想纳宠娶妾，个人修养甚高；他唯一的女儿死去了，他难过伤心；但女儿还魂后，他又不能容忍女儿自招女婿，认为有辱门第，败坏家风，极其残忍地破坏女儿的幸福。他想做个慈父，但按封建规条行事，却落得个冷酷无情。在官场上，他清正廉洁，施政仁和，公而忘私，对封建国家忠心耿耿。他的所作所为，都是为了维护现存的封建社会秩序。但“完美”地履行国家臣民的权力和义务的结果，却是断送了女儿的青春和幸福。由此可见，封建道德体系是多么地荒谬不合理。

陈最良是个迂腐僵化的老学究。他三年一考，考了十五次，在科举道路上消耗了毕生精力。他教习杜丽娘《诗经》，只是依注解书，让杜丽娘“思无邪”“收放心”，进行陈腐的说教，作者传神地描述了他的醋酸，迂腐。作者对他的讽刺和批判，实际上就是对被封建科举制所造就的正常情感被窒息、生命活力被吞噬的众多文人精神面貌的讽刺的批判。

此外，《牡丹亭》艺术上最大的成功是它以高超的艺术手段，将深闺少女心曲的情感波澜，微妙复杂的心理状态，要眇幽深的思想发展，以及她妩媚绰约的仪态风韵，都维妙维肖地展示了出来。最令人拍案叫绝的是[惊梦]一出中游后花园的唱词：

[步步娇] 袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面。迤逗的彩云偏，步香闺怎便把全身现。

[皂罗袍] 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱！

[好姐姐] 遍青山啼红了杜鹃，荼蘼外烟丝醉软。牡丹虽好，他春归怎

占的先！闲凝眄，生生燕语明如翦，历历莺歌溜的圆。

有人论此曲文时曾说：“深闭幽闺之女孩，偶然涉迹园林，花花草草，莺莺燕燕，都非常见之物，新感触，旧幽郁，相混而发，乃有一种无可名言之情绪，綢繆脑中。此情绪，非愁非怨，非恨非瞋，而一切罪业魔障，皆由此为动因。此情绪，虽以善剖心理之佛祖，以相宗百法例之，将无可归纳，却被心灵手敏之文人，轻轻描出。然又一无痕迹，只是隐约流露于声中言外……”（童伯章语）。说得对极了！这优美的曲辞中确实包容了无限丰富复杂、可以意会难以言传的情绪、意念，乃至形象：一个旖旎妩媚、风姿绰约、脉脉含情的妙龄少女的顾影自怜的微妙心理；她由醉人美景引起的思春之情；及由于美（美好之景及自身之美）被轻掷被冷落的婉惜、幽怨、感伤等等。真个是“意中有景，景中有意”，令“读之者若疑若忘，恍然与之同情矣。亦不知其所以然。”无怪乎在当时就是老年人读之惆怅，青春少女为之断肠了。

《牡丹亭》的语言十分优美。除前边所引的几段曲辞外，还有一些唱段，都或被人称做“曲曲美玉、字字珠玑”；或被人赞为“曲中绝唱”。总而言之，它确实是妙语连珠，美不胜收，读后“满口余香”。但它又绝对不是骈骊派传奇如《香囊记》等的滥用典故、堆砌辞藻，而是严格依据剧情需要。王骥德说，其语言在“浅深、浓淡、雅俗之间”。有的曲子，华美绚丽，如“则为你如花美眷，似水流年”“姹紫嫣红开遍”等等，有的则朴素本色，语如说话，如春香唱的“陪她理绣床、陪她烧夜香，小苗条吃的是夫人杖”等，总之，由于人物身份的不同，语言风格也有异。所以王骥德又说，它的语言是“最是本色当行”。

《牡丹亭》也有缺点，个别地方有庸俗的描写，剧的结构稍欠严密，枝蔓显多，头绪纷繁，这些都有损于它的艺术效果。

总的说来《牡丹亭》是一部成功的浪漫主义杰作。它以现实中不可能有的“因梦而死”“死而复生”的幻想情节结构故事，表现理想与现实的矛盾。它以较为完美的艺术形式入木三分地揭露了戕害人性的封建理学的反动本质。正因为此，它一经问世就受到了人们的酷爱，唤起了极其广泛的共鸣，以至出现了俞二娘、商小伶等受其感动而伤心而死的中外戏剧史上都极其罕见的现象。

汤显祖在戏剧史上具有崇高地位。在国内古典戏曲领域，他与关汉卿比肩并驾，关汉卿为现实主义戏曲大师，他则是浪漫主义艺术巨匠。在国际上，人们则常将他与莎士比亚相提并论。而奠定他这一地位、为他带来如此殊荣的，就是光耀千古的《牡丹亭》。

#### 第四节 《紫箫记》、《紫钗记》

---

前者如汤显祖政敌王锡爵在观看《牡丹亭》时叹道：“吾老年人，近颇为因此而惆怅。后者如著名女演员商小伶，每演《牡丹亭》，总是泪痕满面。某日，当她唱到“待打并香魂一片，阴雨梅天，守的个梅根相见”（《寻梦》）时，悲哀过度，倒于台上，溘然而逝。另广陵女子冯小青，富于才情，屈从父母之命，嫁为冯生之妾，忧郁苦闷，读《牡丹亭》后作诗云：“稽首慈云大士前，莫生西土莫生天。愿为一滴杨枝水，洒作人间并蒂莲”。“冷雨幽窗不可听，挑灯闲看《牡丹亭》。人间亦有痴于我，岂独伤心是小青。”未及二年，幽愤而死。再娄江女子俞二娘，“酷嗜《牡丹亭》传奇，蝇头细字，批注其侧，幽思苦韵，有痛于本词者。十七惋愤而终”，汤显祖曾作《哭娄江女子二首》悼之。



除《牡丹亭》外，汤显祖尚有《紫箫记》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》四种传奇。后三种与《牡丹亭》合称为“临川四梦”。

### 一、《紫箫记》

《紫箫记》是汤显祖早期不成熟的和未完成的半头作品。大约作于他二十八岁至三十岁，即万历五年（1577）至万历七年（1579）。故事本于唐人蒋防的传奇小说《霍小玉传》，较原传增加了些人物，增设了些情节，并改为团圆结局。剧本第一出《开宗》的〔凤凰台上忆吹箫〕概括了剧情：

李益才人，王孙爱女，诗媒十字相招。喜华清玉琯，暗脱元宵。殿试十郎荣耀，参军去七夕银桥。归来后，和亲出塞，战苦天骄。娇饶，汉春徐女，与十郎作小，同受飘摇。

起无端贝锦，卖了琼箫。急相逢天涯好友，幸生还一品当朝。姻缘好，从前痴妬，一笔勾消。

但剧本只写到第三十四出李益参军归来，与霍小玉重聚。仅就完成部分看，《紫箫记》不是一部成功之作。其主旨本是写霍小玉与李益的悲欢离合，但它删除了唐传奇李益另娶高门卢氏的情节，又未增添造成霍李分离的实质动因，而仅仅是李益赴边参军，不久便返家与小玉重聚。所以，不只是主题浮浅，而且霍李的离合人为痕迹也很强。同时，它枝蔓繁多，对一些配角如媒人鲍四娘等，也重笔立传，故结构芜杂。它的曲文过于骈骊，好堆砌典故，炫耀才学。内容上也未摆脱一般才子佳人的俗套，所以远不如唐传奇《霍小玉传》思想深刻。

### 二、《紫钗记》

《紫钗记》仍是写霍小玉与李益的爱情故事。约完稿于万历十五年（1587），作者三十八岁时。它以霍小玉的紫玉燕钗结构故事，故称《紫钗记》。

《紫钗记》更接近于唐传奇《霍小玉传》，但同时也融进了明代的现实内容和作者官场生活体验，故内容远较《紫箫记》深刻，艺术上也开始走向成熟。

《紫钗记》对唐传奇《霍小玉传》的改动主要有以下几点：

唐才子李益赴京赶考流寓长安，经媒人鲍四娘介绍，与已故霍王庶出女儿霍小玉结成秦晋之好。完婚之后，李益去临时改变的考试地点洛阳赴考，行前留下了指诚日月的誓言。并果真不负所约，状元及第后又回到了小玉身边。并且到后来始终对小玉忠贞不二，未存抛弃之念。即李益已由小说中负心汉薄情郎形象变为忠于爱情的人物。

为霍小玉婚姻爱情造成巨大痛苦的是“一门贵盛，霸掌朝纲”的卢太尉，他因李益“恃才气高”，未去拜访他而心怀忌恨，但又爱李益的杰出才华，想招李益为婿，又加以笼络。因此他不断地为霍李关系制造障碍，对李益软硬兼施，以至将李“软禁”，逼迫李益就范。即《紫钗记》中已将主要的鞭挞对象由小说中的李益改成了卢太尉。

为寻找李益，小玉托亲拜友，耗尽资财，典当了曾当作聘礼的紫钗。最后沉绵枕席，奄奄一息。一个“族本山东，姻连外戚”的黄衫豪客，闻见不平，拔刀相助。将李益劫持至小玉家，使二人团圆。由于此时李益已从唐小说中自己故意对小玉躲而不见，改为被卢太尉软禁，行动不得自由。所以，他对小玉的负心也就不复存在。

即剧本对小说重大改动是结局由悲剧变为团圆，李益由负心变为忠诚，增设了小玉婚姻的破坏者卢太尉。这一改动虽然表现了我国古典戏剧作家追求团圆的心态，但它同《牡丹亭》一样，在这种追求中融入了较为深刻的社会内容。它以上层统治集团中一个权贵卢太尉反照出了整个官僚集团的骄横腐败。对卢太尉的塑造也不流于概念化脸谱化，而是较为饱满，具有个性，带有较强的时代印迹。如写卢太尉得宠时“坐掌朝枢，出入近乘舆”，“只手擎天势独尊，锦袍玉带照青春”“欲作江河唯画地，能回日月试排天”，势焰熏天，不可一世；所以文臣武将中的势力小人多去逢迎依附：“洛阳贵将多陪席，鲁国诸生半在门”。卢太尉干预开科选士，李益因未去拜谒而遭报复等，都与明代宰辅张居正行为相似，李益诗中有“不上望京楼”句被便卢太尉以“怨望”把柄要挟，又曲折表现了明代的文字狱。卢府暗探遍布，霍小玉李益的一举一动都被置于监视之下，也反映了明代宦官特务统治之情况。总之，《紫钗记》对卢太尉的增设，深化了作品的主题，赋予了戏剧冲突以更深的社会意义。

但是，剧情最终以黄衫豪客解决矛盾毕竟由于缺少现实基础而显得牵强。黄衫豪客是何许人？他何以能有那么大的能量？作者无法自圆其说，只能借剧中人之口含糊地交待他“族本山东，连姻外戚”，以显示他门第和身份的高贵；以“力通宫掖”说明他势力的非比寻常，而无法诉诸于形象。从而给这个人物罩上了一层神秘色彩。由此可见，在当时的社会条件下，霍李婚姻的圆满结局，只能是作者的美好愿望；如果它以悲剧告终，则会更符合历史的真实和生活的真实，艺术效果会更好。

霍小玉形象与唐传奇《霍小玉传》中所描写的基本一致。她为李益香销翠减，病体恹恹，耗尽家财，慨然为之，从没有丝毫的动摇。但总的说，比起唐传奇中霍小玉，她少了些刚烈、自尊，多了些委屈求全。她是霍王之女，身为郡主，但由于“出身微庶”，不被诸兄收录，毕竟不够太高贵。所以，面对年少多才、出身高门的李益，她头脑是清醒的。在《折柳阳关》一出中，汤显祖基本袭用了唐小说中的原话，让霍小玉对即将别离的李益说：“妾年始十八，君才二十有二，逮君壮室之秋，犹有八岁。一生欢爱，愿毕此期。然后妙选高门，以求秦晋，亦未为晚。妾便舍弃人事，翦发披缁，夙昔之愿，于此足矣。”即希望自己能在李益三十岁而立之年之前，与李益共度八年欢爱生活，然后便永遁空门。表现了她在门第观念极强的社会中为追求可怜的幸福所作的牺牲和自尊自爱。但在戏剧中，当她听到卢太尉所指使的王哨儿讹传李益已“议亲卢府”时，伤心之余，她为自己寻找了一条不失去李益的道路：

[渔家犯]……有家法拘当得才子天涯，没朝纲对付的宰相人家。比似你插金花招小姐，做官人自古有偏房正榻。也索是从大小那些商度，做姊妹大家懽恰。

[扑灯蛾]书生直恁邪，见色心儿那。把他看不上早则吞他不下。也是风流儒雅，没禁持做出些些，也则只索轻怜轻骂。说他知咱小胆儿见了士女争夫怕。

甘心退居其次，以小妾身份与新夫人“做姊妹大家欢恰”，宽容了李益的薄倖与轻薄（当然李益并非薄情），这不能说是“爱丈夫胜于爱自身”，也不能说是“中国人民传统美德的突出反映”，只能说明那个社会妇女地位的卑微，可怜和没有独立人格。

李益在戏剧中已一改负心薄情形象。此剧中虽然他性格软弱，但面对卢太尉的强横他始终没有屈服，而是以装病的办法拖延时日。他始终没有忘记霍小玉。正是他的忠贞，才使这出戏成为喜剧结尾。

《紫钗记》艺术上较《紫箫记》已大进一步，已经显示出作者善于描写细腻缠绵情感的特长。但语言不够本色，结构也显松散冗赘。

## 第五节 《南柯记》

《南柯记》写于万历二十八年（1600），汤显祖五十一岁时。全剧四十四出。以唐李公佐传奇小说《南柯太守传》为轮廓铺衍而成。写唐贞元年间，东平人淳于棼梦入槐安蚁国，被招为附马历尽荣华富贵，梦觉后悟到人生如梦而永遁空门的故事。

显而易见，《南柯记》表现了作者消极的佛教出世思想。它写淳于棼的整个命运都受制于契玄禅师，给人以佛法无边、天眼先知的印象；它在《禅请》《情著》《转情》《情尽》等出中对佛教思想进行了阐释；它让淳于棼在对情的追求破灭后立地成佛，并借助于剧中人之口总结人生进行说教：“人间君臣眷属，蝼蚁何异。一切苦乐兴衰，南柯无二。”“要你众生们看见了普世间姻缘如是”“普天下梦南柯人似蚁”……凡此种种，使不少人都将它看成是一部“表现人生如梦”“为佛教说法”的“失败作品”。

但如果细加分析，就会发现事实并不那么简单。在剧中，作者固然阐说了佛教思想，但同时也有不少对佛的轻慢。如淳于棼得意时说：“齐家治国之法只用孔子之道，佛教全然不用”；在受过五戒的和尚眼中，如来佛祖的宝座竟是“人肉样的莲花业作台”，瑶芳公主多病，契玄禅师说只要长斋三年，念《血盆经》，便能消灾，但她却夭亡了。为此国母悲恸地说：“天呵！俺曾写下了目连经卷也，谁知道佛也无灵被鬼侵。”等等，又都是对佛的不敬和嘲弄。剧中这类矛盾，正是汤显祖思想中一直存在的出世入世思想矛盾的反映。也就是说，虽然作者后期思想中原有的佛教思想有所滋长，但总的说，如他自己所说，是“秀才念佛，如秦皇海上求仙，是英雄末后偶兴耳，”他并没有真正皈依佛教。

正因为此，在笼罩着佛家出世思想的《南柯记》中，同时还可见到作者关注现实的积极的人生态度。如它以淳于棼借助瑶芳公主之力做“老婆官”而飞黄腾达，直上青云，讽刺明代官场腐败的裙带之风；以老谋深算的右相段功出于对淳于棼的嫉妒而挖空心思地伺机剔除，写官场的勾心斗角互相倾轧；以南柯郡录事官“掌印坐黄堂”却“文书批点不成行”，只会赌博；小吏对上惯于“飞天过海”，对下搜刮劫抢“油得嘴光光”，写下层官吏百无一能只会鱼肉百姓等等，都十分深刻。不仅如此，作者还在剧中强烈地抒发了他的儒家仁政思想。在《风谣》中，作者通过紫衣官之口描绘了南柯郡的和乐太平景象：“才入这南柯郡境，则见青山浓翠，绿水渊环，草树光辉，鸟兽肥润。但有人家所在，园池整洁，檐宇森齐。柯止苟美苟完，且是兴仁兴让。街衢平直，男女分行。但是田野相逢，老少交头一揖。”并且通过四组不同人物唱歌谣，赞美淳于棼的德政：

[孝白歌]（众扮父老捧香上）征摇薄，米谷多，官民易亲风景和。老的醉颜酡，后生们鼓腹歌。……

[前腔]（众扮秀才捧香上）行乡约，制雅歌，家尊五伦人四科。因他

俺切磋，他将俺琢磨……

[前腔][扮村妇女捧香上]多风化，无暴苛。俺婚姻以时歌《伐柯》。家家老小和，家家男女多。……

[前腔](扮商人捧香上)平税课，不起科，商人离家来安乐窝。关津任你过，昼夜总无他。……

实际上，这正是作者在“国势如溃瓜”、人民苦不堪言的黑暗现实下，对自己曾在遂昌勉力实行着的、以儒家仁政思想拯治国家的政治理想的形象抒发和描画。尤为难能可贵的是，在封建经济政治仍强固地统治全社会之时，作者顺应资本主义萌芽成长的历史趋势，在他的理想国里，没忘记“平税课，不起科，商人离家来安乐窝”，为商人争得自由合法发展的社会条件。从这一点及《牡丹亭》对扼杀人性的封建理学的战斗性反击看，汤显祖确实站到了他所生活时代的前列，虽然他是朦胧的、不自觉的。

总之，《南柯记》绝不仅仅是一部消极言佛的作品。他同时也抒发了自己美好的社会理想、又揭示了这个理想的破灭。由于时代和阶级的局限，他在深刻地鞭挞了黑暗现实后又因无法实现他所憧憬的社会理想而终于走向了空门。

《南柯记》中的主角淳于棼在政治上曾大显身手，有所作为，功业赫赫，把南柯郡治理得一片太平，但最终又走向了堕落——公主死后，他被招还朝，恩封左相，“势要勋戚都与交欢，其势如炎，其门如市”，他便陷入了花天酒地之中，日与郡主琼英、国嫂灵芝、皇姑上真三人乱伦淫乐。淳于棼形象的前后变化虽然也可以说明“宦场就好象染缸一般，任你有多么高尚的情操，有多么美好的理想，掉到里边，都要改变颜色，弄得不能自拔。”（张庚郭汉城主编《戏曲通史》）。但总的说来，淳于棼性格的这种变化显得突兀，内在根据不够充分。

## 第六节 《邯郸记》

《南柯记》写成之后一年多，即万历二十九年汤显祖五十二岁时，又完成了与《南柯记》题材类似，仅次于《牡丹亭》的杰作《邯郸记》。

### （一）《邯郸记》梗概

《邯郸记》取材于唐沈既济的传奇小说《枕中记》，又作了重大改动。要而言之，它虽然承袭了原传有关神仙道化的构思，也流露了人生如梦思想，但主流却是借邯郸一梦“备述人世险诈之情”写“明季宦途习气”（吴梅语）。剧的梗概是：唐开元年间，祖籍山东，随父迁居河北邯郸的二十六岁的秀才卢生，因“学成文武之术”却“未售予帝王之家”而整日郁闷，“心神难定”。一日，卢生在赵州酒店遇仙人吕洞宾，言谈之中慨叹自己“生世不谐，穷困如是”，认为“大丈夫当建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使宗族盛而家用肥饶”，言毕觉得困倦，便枕吕洞宾拿过来的瓷枕朦胧入梦。

梦中卢生不自觉步入“世代豪华”的清河第一高门崔氏的高墙深院，得以与崔氏小姐成婚，婚后不久，天子黄榜招贤，崔氏因家中“七辈无白衣女婿”，而要卢生前去应举。卢生想“儒冠误了多年”有些踌躇，崔氏便说：“奴家四门亲戚，多在要津。你去长安，都须拜在门下”，同时“再着一家兄相帮引进”，就会“取状元如反掌”。而“家兄者，钱也”。卢生依崔氏之计而行，“将金赍广交朝贵”，果真“满朝勳贵”，“都保他文才第一”，

因而“竦动了君王”，皇上便御笔亲点，将他“在落卷中番出做个第一”。

主考官是“性喜奸谗、材能进奉”的当朝权相宇文融。他原本已内定了前宰相裴行俭之子、武三思之婿裴光庭为第一，梁武帝之后萧嵩为第二，没想到卢生没通过他的门路就当上了状元，很不高兴：“咱看定了的状元，谁想那卢生以钻刺抢去了，偏不钻刺于我”。但想到卢生是御笔亲点，不得不“且自趋奉他一、二”。可卢生在宴会上却题诗说：“香飘醉墨粉红催，天子门生带笑来，自是玉皇亲判与，嫦娥不用老官媒。”宇文融感到卢生“奚落了”自己，便怀恨在心，要“权待他知制诰有些破绽之时，寻个题目处置他。”

卢生得了翰林学士兼知制诰之官，春风得意，乘掌制诰之权，徇私舞弊，“偷写下了夫人诰命一通，混在众人诰命内，朦胧进呈”，皇帝竟没有发觉“侥幸”“都准行了”。但却被伺机寻隙的宇文融“看破”，向天子奏了一本，在卢生夫妻正欢天喜地之时，差官传来了天子之命，贬卢生做陕州知州，令其凿石开河。

在陕州，卢生耗尽民力，用“盐蒸醋煮”法，化石为水，开通了河道；又迎天子“东游观览胜景”，选千名彩女摇橹唱曲，大讨皇帝欢心。在皇帝称赞卢生“汝功劳在万万年不小也”之时，又传来了吐蕃犯境、边将败绩的消息。天子惊慌，寻将战讨。一直想整治卢生的宇文融顿时又生一计：“开河倒被卢生做了一功，恰好又这等一个题目处置他”，便举荐卢生前去征战。卢生推辞不过，只好接受任命，以御史中丞、兼领河西陇右四道节度使、征西大将军的身份前去救边。卢生到边疆以“反间计”除掉了“足智多谋”的番国丞相悉那逻，败了番兵，乘胜长驱，直至天山脚下，勒石记功。边关的赫赫战功，使卢生又被加官加爵——加封定西侯，食邑三千户，领太子太保兵部尚书同平章军国大事。

宇文融眼见整治卢生不成反使其加官封爵，至为恼恨，便“潜遣腹心之人，访辑卢生阴事”，得知战时，番将曾以雁传帛书央卢生放他“一条归路”，便胁迫朝官萧嵩一同奏本，诬陷卢生“交通番将，图谋不轨”。皇帝闻知，勃然大怒，命令即刻将正在开庆功宴的卢生“拿赴云阳市，明正典刑”。由于卢生之妻崔氏朝门鸣冤、高力士在皇帝面前周旋，在卢生引颈受刑的千钧一发之际，传来卢生死罪得免、改判流放至“广南崖州鬼门关”的圣旨，妻子也被没入外机坊织作，儿子“俱竄去远方”。此后三年，卢生一家遭受了无限之苦。

后来唐与吐蕃交好，卢生“通蕃”之冤得以昭雪，宇文融以诬告罪受到惩治，卢生又被“钦取还朝，尊为上相，兼掌兵权”，崔氏受诰封为一品夫人，儿子们均受门荫，做了高官。此后，卢生出将入相几十年，享尽了人间荣华富贵。最后极尽淫欲，死于相位。

然而这竟是一场大梦。卢生一身冷汗醒来之后，见睡前店小二为他煮的黄梁米饭尚未蒸熟。由此卢生醒悟：“人生眷属，亦犹是耳，岂有真实相乎？其间宠辱之数，得丧之理，生死之情，尽知之矣！”便随吕洞宾出家去蓬莱做了道童。

## （二）卢生形象及《邯郸记》主题的社会学意义

在卢生形象塑造上，《邯郸记》没有走中国传统戏剧人物往往性格善恶绝对的老路，而是赋予他个性以较为深刻复杂的内涵。入梦之前，他颇有“建功树名，出将入相，列鼎而食，选声而听，使宗族茂盛而家用肥饶”光宗耀祖的志向。入梦后，意外地娶了出身第一高门的崔氏小姐，便有些安于现状，

对科考不十分热心了。但他终于接受了夫人的劝告，以卑鄙手段中了状元，做了高官。他也不乏能力，开河、平边，他都“马到成功”。他似乎不象宇文融么阴险、奸诈，但他同样是利欲熏心。他刚一做官就营私舞弊，为自己大捞好处，偷写诰命，朦胧进程，为自己妻子谋得夫人封号。他搜刮民脂民膏，选彩女，唱菱歌，点缀升平景象，极力奉迎天子。他心口不一，虚伪至极，皇帝赐他二十四名女乐，他引经据典，洋洋洒洒地讲了一大通女色不可近的正人君子之道，什么“……故曰，皓齿蛾眉，乃伐性之斧；莺声燕语，乃叫命之梟；细唾黏津，乃腐肠之药；翻床跳席，乃糜痿之机。老子曰，五色令人目盲，五音令人耳聋；所以小人戒色，须戒其足；君子戒色，须戒其眼。相似这等女乐，咱人再也不可近也。”等等。可当妻子说“这等……何不写一奏本，送还朝廷”时，他又赶紧说“不可”，又引经据典地说“不敢虚君之赐”“却之不恭”等等，而尽情享用起来，最后终因荒淫无度，一病不起。他是个权力狂，沉绵枕席，仍重大事机，床前裁决。他欲壑难填，本人真个“出将入相，列鼎而食”“选声而听”了，儿子也受了门荫，得做高官了，可临死前却还为年方数岁的孽生之子未有“门荫”而不肯咽气，还担心编国史漏记了他的功劳，关心死后加什么官赠什么諡……

总之，作者没有把卢生形象简单化，他有功劳，有能力，他无辜而屡受宇文融迫害，他遭受过劫难，象只可怜的羔羊，任宇文融摆布，这些都令人同情。然而他又利欲熏心，敲榨民脂民膏以媚上，他假道学，这些又令人厌恶，鄙弃。

至于《邯郸梦》的主题，似乎无须多说，仅从前边梗概介绍便可见出。它极为深刻地揭露了封建社会官场的黑暗腐败，称得上是中晚明时期的官场现形记。它对明代科举不才学而以“关系”“门路”“钱财”择人的抨击可谓淋漓尽致：未经考试之前，主考官就内定好了录取之人及其名次；遍使金钱广通贿赂就能使天子将落卷之人翻为第一；所谓考试只不过是主考官以录取之权拉拢“门生”，作为树立私党的手段，不是他家“门生”便要千方百计寻个题目处置。它曲尽名利场中人对上的胁肩谄媚，对下的专横跋扈，以及人情的浇薄，世态的炎凉：卢生得势之时，人们都去奉迎、巴结，司礼太监不懂装懂地恭维他“字字端楷”，甚至权相宇文融也曾对他“趋奉一二”。而当他落难之时，“满朝仕宦，竟没一个为其表白冤情”；崖州司户在宇文融的授意下，甚至想“结果了”卢生去换取高官，而对卢生滥用酷刑；可当听说宇文融伏诛，朝廷召卢生还朝时马上又自绑其身，口称“有眼不识泰山”“合当万死……”。它入木三分地反映了中晚明官场的尔虞我诈、你死我活的权力角逐；宇文对卢生假荐真陷，暗中刺探，歪曲事实，编派罪名，胁迫诬告，置之于死地而后快，等等。

总而言之，一部《邯郸记》活画出了封建社会政治舞台上大小官吏追逐名利不顾廉耻的蝇营狗苟。其所描写的社会腐败、皇帝昏庸，首辅跋扈，上层社会的生活糜烂，统治集团的勾心斗角，无一不可从嘉隆以来社会现实中找到原型，有人甚至认为卢生形象“分明依附着张居正的幽灵”但又“不是

---

见《戏曲研究》第十辑，212页。按张居正为明神宗时首辅，富有政绩而“刚而有欲”，据说其三子懋修是“关节状元”；长子敬修亦以第二甲第十三名赐进士出身，当时曾有人在朝门贴诗说：状元榜眼俱姓张，未必文星照楚邦。若是相公坚不去，六郎还作探花郎。汤显祖也曾因不受张的笼络而受打击。

任何人的影射，而是集中反映当时大官僚的丑恶生活的典型”。它揭下了盘踞在各级权力机构尤其是上层统治者中间的“阳为道学、阴为富贵，被服儒雅，行若狗彘”的伪君子们的画皮，给予辛辣的讽刺和无情的鞭挞。它形象地说明了，大明王朝已经糜烂到了无可救药的地步。

《邯郸记》虽然揭露痛快，剖析深刻，但同《南柯记》一样，汤显祖看不到如何改变这种被他称之为“矫情”的现象，只好到佛道中寻找答案，将现实归于梦幻——“六十年光景，熟不的半箸黄粱”，并且企图借助于宗教唤醒追权逐利者的痴梦，希图通过他们的忏悔来解决社会矛盾，这些都是它的消极之处。但从总体上说，它还是激人鼓怒、令人愤激的具有现实深度和历史深度的杰作。

《邯郸记》是四梦中最短的一梦。王骥德《曲律·杂论·七三》称《南柯》《邯郸》二记，“渐削芜糲，俯就矩度，布格既新，遣辞复俊，其掇拾本色，参错丽语，境往神来，巧凑妙合，又视元人别一蹊径。”大体上是符合实际的。尤其是《邯郸记》描绘的官场生活如此繁复庞杂，概括的生活面如此广泛，却只用了三十出，确如有人所说，“增一折不得，删一折不得”（吴梅语）。所以在“渐削芜糲，俯就矩度”上，确实反映了作者艺术技巧的高度成熟。

“临川四梦”问世之后，便受到人们的广泛喜爱。当时士大夫的家班及民间舞台都竞相演出；许多著名文人如臧懋循、吕天成、冯梦龙等都改编过《牡丹亭》。到清代，四梦仍活跃在民间舞台、家班堂会上，并也成为宫廷中屡屡上演的剧目。蒋士铨甚至还把汤显祖与他的“四梦”溶为一体，创作了《临川梦》传奇。曹雪芹的《红楼梦》中有“西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心”的回目，这些都足以说明汤显祖的影响。随着时代的演进，从辛亥革命到建国之后，“四梦”始终受到人们的重视，除单折上演外，还不断地有整本的改编，至今仍活跃在舞台上。

在世界上，汤显祖的影响也与日俱增。《牡丹亭》的译本早年就已在德、日、英流传。前苏联科学院主编的《世界通史》（卷四）中说：“在十六世纪的戏曲作品中，汤显祖的《牡丹亭》十分重要。这部作品对旧道德基础进行了猛烈挑战”。英国《新版大不列颠大百科全书》说汤显祖的戏曲“以细腻感人而闻名”。而日本著名戏曲史家青木正儿则早在五十多年前就将汤氏与莎士比亚相提并论了。这说明，汤显祖的“四梦”，不仅是为我国人民，也是为世界人民留下一笔丰厚的、有价值的文化遗产。

---

#### 《汤显祖诗文集·前言》

单折上演者如《紫钗记》的《折柳》、《阳关》；《牡丹亭》的《闹学》、《惊梦》；《南柯记》的《花报》、《瑶台》；《邯郸记》的《扫花》、《三醉》等。

如一九五七年，江西省赣剧团演出的由石凌鹤用弋阳腔改译的《还魂记》，被长春电影制片厂摄制成彩色戏曲片。另一九五九年俞平伯、华粹深用昆曲形式改编了《牡丹亭》。又一九八一年，北方昆剧院、八二年江苏昆剧院、上海昆剧团都分别改编演出了此剧。八二年十月，四梦全部以整本形式搬上舞台。

## 五章 明末戏剧（1620—1661）

### 第一节 明末戏剧概况

从光宗泰昌到南明桂王永历的最后覆亡（1620—1661），是为明末。明末是社会变动极其剧烈、各种矛盾集结纠缠的时代：农民起义和市民运动接踵而起，阶级矛盾尖锐；明王朝与蒙古族、满族和倭寇间战争不断，民族矛盾激化；统治阶级内部进步势力与阉党的斗争也愈演愈烈。这些动荡的社会内容在戏剧中也有反映。如抨击魏忠贤的剧本：陈开泰的《冰山记》、盛于斯的《鸣冤记》、高汝拭的《不丈夫》、穆成章的《请剑记》、王应遴的《清凉扇》、三吴居士的《广爱书》、范世彦的《磨忠记》等。但流传者很少，仅《磨忠记》传世，又很平庸。大概是戏剧这种文学样式对政治的反映不象诗文那样短小轻捷，需要较安定的创作环境和一段时间的历史回顾来总结和反思吧。所以，见存的较好作品仍以爱情和历史题材居多。

明末主要戏曲作家有孟称舜、阮大铖、吴炳、袁晋、沈自晋、沈自徵、范文若、冯梦龙等。其中不少人颇受汤沈影响，成为他们的追逐者。因此有人遂以临川派、吴江派称之。事实上，这种分法不甚科学，因汤显祖并未与人组成什么派，并且有的作家如吴炳、范文若等也是同时接受汤、沈两方面的影响的。

被称作吴江派的沈自晋、沈自徵是沈璟的侄。沈璟家一门鼎盛，子弟大都知曲，而以自晋、自徵最著。沈自晋（1583—1665），字伯明，又字长康，号鞠通生。他所作传奇《耆英会》已佚失；《翠屏山》为水游戏，写杨雄、石秀杀潘巧云事。其中的《交帐》、《戏叔》、《反诳》、《杀山》等是昆曲的保留剧目。《望湖亭》写钱万选代其表兄颜伯雅相亲而被留，终于高氏女成婚之事。据沈自友为沈自晋作的《鞠通生传》说：“海内词家，旗鼓相当对帜而角者，莫若吾家词隐先生与临川汤若士先生。水火既分，相争几於怒詈。生蝉缓其间，锦囊彩笔，随词隐为东山之游。虽宗尚家风，著词斤斤尺譽，而不废绳筒，兼妙神情，甘苦匠心，朱碧应度。词珠宛如露合，文冶妙於丹融，两先生亦无间言矣”。谓沈自晋兼得汤沈之妙，虽为言过其实之语，但说他在曲律和文彩方面均有顾及，确为实情。沈自晋还编有《南词新谱》，是为补正沈璟的《南九宫谱》而作，在当时很有影响。

沈自徵（1591—1641）是沈自晋之弟。有杂剧《傻狂生乔脸鞭歌妓》、《杨升庵诗酒簪花髻》、《杜秀才痛哭霸亭秋》三种。其中《霸亭秋》抨击了科场黑暗，为刺世之作。

被看作吴江派的还有范文若、袁晋。范文若（1588—1636），著有《鸳鸯棒》、《花筵赚》等传奇十三种。描写细腻、情节曲折为其剧作特点。袁晋（1592？—1674），原名韞玉，后改名晋，字于令、令昭、鳧公，号箴庵、白宾，又号幔亭仙史等。苏州吴县人。他的作品讲究音律。“奉谱严整，辞韵恬和”。著有传奇《西楼记》、《金锁记》等八种，及杂剧《双莺传》等。

《西楼记》是代表作，写官宦子弟于叔夜与教坊歌妓穆素徽的爱情故事。其中虽然郎才女貌，最后男主人公高登金榜，终成姻好的情节结构未脱常见传奇窠臼，但情节读来较为顺情合理，尤其是男女主人公饱经磨难而矢志不渝的忠贞情感颇为动人。其中一些场次如“楼会”、“拆书”、“错梦”等一直流行于剧坛，为昆曲名段。



被称作临川派的有孟称舜、吴炳、阮大铖等。孟、吴下节专讲。阮大铖（？—1645），字集之，号圆海，又号石巢，安徽怀宁人。阮大铖政治上名声很不好。天启时他曾投靠魏忠贤阉党，为士林所鄙视。崇祯初曾被罢斥为民，在家专心于戏曲的写作编排工作。后迎立福王有功，官至兵部尚书右副都御史。后来又投降了清朝。清代孔尚任对他晚年的作为在《桃花扇》传奇中作了如实而形象的刻画。阮大铖在创作上极力追步汤显祖，曲辞富有文采，但他学汤也只是停留在表面，未得玉茗堂之真髓，作品思想远不能与汤显祖相比。他作有传奇《燕子笺》、《春灯谜》、《双金榜》、《牟尼合》等。其中《燕子笺》为代表作，写书生霍都梁与妓女华行云、贵族小姐郗飞云之间的婚姻经过，在当时颇为流传。明末清初张岱的《陶庵梦忆·阮圆海戏》中说：

阮圆海家优讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班卤莽者又不同。故所搬演本本出色，脚脚出色，出出出色，句句出色，字字出色。余在其家看《十错认》（按：即《春灯谜》）、《摩尼珠》（按：即《牟尼合》）、《燕子笺》三剧，其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明，知其义味，知其指归，故咬嚼吞吐寻味不尽。……阮圆海太有才华，恨居心勿净。其所编诸剧，骂世十七，解嘲十三，多诋毁东林，辩宥魏党，为士君子所唾弃，故其传奇不之著焉。如就戏论，则亦镞镞能新，不落窠臼者也。

即说阮大铖虽人品低劣，为人鄙视，但他很有艺术才能，亲自编写并认真指导家班演出，无论在表演、文学，还是在表演与文学的结合上，对戏剧艺术都是有贡献的。

## 第二节 孟称舜和他的爱情悲剧《娇红记》

王国维说：“明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。”这种说法不尽符合实际：明末孟称舜所撰的《娇红记》、冯梦龙改编的《精忠旗》都称得上是杰出的悲剧。诚然，《窦娥冤》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》等都是悲剧。而且，“关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》，……即列之于世界大悲剧中，亦无愧色”（王国维语）。但事实上，就是这两种王国维氏所谈的元剧中最卓越的悲剧，也已显示出向明传奇靠拢甚至相似的悲剧意蕴：即（王国维所说的）“先离后合，始困终亨”，如窦娥的最后得明冤昭雪、赵氏孤儿的大复仇等，而决非西方悲剧式的彻底毁灭。正因为此，甚至有人认为中国古代无悲剧。事实上，上述两种看法都是以一种固定范式、即以西方为本位来考察中国文学。世界不同的民族有不同的经济生活和政治文化，不能要求他们有千篇一律的思维模式和审美理想。中国古典戏剧有别于西方之处多矣，如含唱念做打的戏曲表演形式等等。不能只承认这是一种民族特色而将悲剧的民族特色排斥在外。

出现在明末的《娇红记》、《精忠旗》就是体现了民族风格的悲剧。《娇红记》写官宦子女王娇娘与申纯两相悦慕、私订终身，后由于帅公子挑唆、娇娘父迫于帅府威势，欲将娇娘嫁与帅公子。申、娇二人遂双双殉情而死。死后化为鸳鸯，升于仙界团圆。《精忠旗》叙的是尽人皆知的岳飞抗金遭秦桧迫害故事。最后秦桧在阴府受到了严刑审讯，被“打入阿鼻地狱”“万劫

不得脱离苦趣”；岳飞被“追复原官，以礼改葬，赠太师，諡忠武，追封鄂王、“三世祖、父并赠加官，阖门男女俱有封荫。”二戏都是王国维说的“始于困者终于亨。”

《娇红记》作者是孟称舜。称舜，字子若，又字子适（或作子塞），会稽山阴（今浙江绍兴）人，生卒年不详，主要创作活动在明末天启、崇祯年间。他的著作有传奇《娇红记》、《贞文记》、《二胥记》和杂剧《桃花人面》、《死里逃生》、《花前一笑》、《郑节度残唐再创》、《陈教授泣赋眼儿媚》等。其中，以传奇《娇红记》和杂剧《桃花人面》最为著名。前者被王季思等收入《中国十大古典悲剧集》，后者被郭汉城等收入《中国十大古典悲喜剧集》。

《桃花人面》取材于唐孟棨的《本事诗》，原文说：“崔护……举进士下第，清明日，独游都城南，得居人庄，一亩之宫，而花木丛萃，寂若无人。扣门久之，有女子自门隙窥之，问曰：‘谁耶？’以姓字对，曰：‘寻春独行，酒渴求饮。’女子以杯水至，开门，设床命坐，独倚小桃斜柯仁立，而意属颇厚，妖姿媚态，绰有余妍。崔以言挑之，不对，目注者久之。崔辞去，送至门，如不胜情而入，崔亦睇盼而归。嗣后绝不复至。及来岁清明日，忽思之，情不可抑，径往寻之，门墙如故，而已锁扃之，因题诗于左扉曰：‘去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。’即它本是一段诗坛佳话，后经人们一再渲染，便更富有情趣，孟称舜以此为据，将它改写成一出感人的戏剧。戏剧说清明时节新科进士崔护踏青散闷，过秦川城南小庄，口渴欲饮，敲开了叶蓁儿家庄门，二人一见倾心，但却未得传言。事隔经年，两相情牵，崔护再度于清明节时重游城南小庄。适值叶蓁儿外出，崔护便于门扉题诗一首曰：‘去年今日……’叶蓁儿回，见诗更觉神伤：‘谁料盼望经年，一时相失’，遂自恨命薄，精神恍惚，如醉如痴，不茶不饭，绝食而死。恰好此时崔护再来寻访叶蓁儿，见此状痛哭不已。叶蓁儿为崔护精诚所感，死而复生，二人遂结良缘。

《桃花人面》与同被收入《中国十大古典悲喜剧集》中的《牡丹亭》情节上有相似之处，如死而复生等。诚然，它的思想内涵与艺术成就都不能与《牡丹亭》相比，但它描写了在对自己的终身大事没有自主权的封建时代，青年男女想与自己所倾心爱慕者结成佳偶的困难。叶蓁儿虽没有家长干预，也没有外界小人的间阻挑拨，但传统习俗束缚住了她的身心，她不能也无法主动去追寻那一过而去的意中人，致使她只能在相思中煎熬，乃至于憔悴而死。剧的深刻处在于它对“情”的巨大作用的描写，真情能使叶蓁儿死而复生。即剧中说的“生还死，情未灭；死还生，恨早枯”。它与汤显祖的“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”，所表述的思想是一脉相承的。

《桃花人面》曲词比较优美。作者很善于用细节来描摹青春妙龄少女萌动的春情。近人欧阳玉倩曾依据此剧改编成京剧《人面桃花》；至今舞台上仍在上演。

与《桃花人面》一样，《娇红记》也是才子佳人戏，不过后者是一出悲剧。较《桃花人面》，《娇红记》思想更为深邃，反理学的倾向亦更为鲜明。在婚姻观上，它主张婚姻自由，它借它所全力歌颂的女主人公娇娘之口说：“婚姻儿怎自由，好事常差谬，多少佳人错配了鸳鸯偶”，肯定王娇娘“与其悔之于后，岂若择之于始”的主动追求精神；它一定程度上突破了《西厢

记》以来郎才女貌的婚姻标准，提出带有现代性爱色彩的重视共同理想、追求“同心”的爱情观：“但得个同心子，死共穴，生同舍”即使“身葬荒丘、情种来世，亦所不恨”。因此，它赞美王娇娘不要不学无术的纨绔子，不要朝三暮四的文人、轻薄无行的才士的择偶标准；对把婚恋放在科举功名之上“不怕功名两字无，只怕姻缘一世虚”的男主人公报以赞誉。更有甚者，他不让申纯象以往爱情剧男主人公那样把科举功名当作博得爱情的手段，而是安排他断然舍弃已经到手的、令无数人钦羡的“锦绣前程”，去为娇娘殉情而死。由此可见，轻视功名的申纯形象已与后来《红楼梦》中贾宝玉思想暗暗相通；追求“同心”的申娇爱情也隐约带有以背叛封建仕途经济为共同思想基础的宝黛爱情的某些影象。《娇红记》所反映的这些思想，正是封建社会走向没落、资本主义萌芽日强、市民阶层壮大的时代氛围下，进步文人对爱情婚姻问题认识的深化。从《西厢记》到《牡丹亭》，再到《娇红记》，又到清代的《红楼梦》，我们可以明晰地捕捉到我们的先人在婚恋问题上艰难跋涉的历史轨迹。

《娇红记》艺术上也较成功。它写申娇二人从相识到萌发爱情又到感情日深、誓同生死的过程，十分细腻，很好地展示了二人尤其是王娇娘的内心世界、性格特征。娇娘有贵族小姐的稳重、矜持，她对申生“自从瞥见后”，“不知何故，心上要丢再也丢他不下”，但她不肯轻易表露；对申生的表白，她当面抢白，背后怜惜；她担心申生用情不专和变心；她为相思而憔悴……这些都符合她的教养身份。但同时，她又有坚贞的情感和刚烈的个性，当她一旦得知申生的一片真情，便忠贞不移。在她父亲迫于权势而将她许于帅公子、申生要她“勉事新君”时，她大为反感，指责申生：“兄丈夫也，堂堂六尺之躯，乃不能谋一妇人。事已至此，而更委之他人，兄其忍乎？妾身不可再辱，既以许君，则君之身也”，表示要“死向黄泉，永也相从”，表现了她的刚强不屈。

《娇红记》的缺点是篇幅太长，全剧五十出，枝蔓有些纷繁，有些与剧情联系不甚紧密的如番兵挑衅等情节大可删节。这是就形式而言。内容上，它虽为悲剧，让申娇殉情而死，但与焦仲卿刘兰芝死后化鸟，梁山伯与祝英台死后化蝶一样，它让申娇化为鸳鸯，并上到仙界团圆，体现了中国传统文化追求圆满的特有心态，它表现了人们的美好善良愿望，让人不致于一味沉浸在悲痛之中，或对生活失去信心。但也如有人所说，它使人们“认为生前不能成夫妇，死后却可以美好团圆，往往导致一些在爱情上失望的青年走向双双殉情的道路”。

### 第三节 冯梦龙的政治悲剧——《精忠旗》

如果说，孟称舜的《娇红记》是明代爱情悲剧的代表作，那么，冯梦龙改订的《精忠旗》则是明代政治悲剧的代表作。

冯梦龙（1574—1645 或 1646），是我国文学史上有特殊地位的通俗文学家。他生于明万历卒于清顺治时代，在明最后一个皇帝崇祯时曾做过福建寿宁知县；清兵渡江时，参加过抗清活动。他字犹龙，号龙子犹，墨憨斋主人等。苏州长洲（今江苏苏州人）。曾编辑话本集《喻世明言》、《警世通言》、

《醒世恒言》，世称“三言”；还编过《挂枝儿》、《山歌》等时调集。他曾创作传奇《双雄记》、《万事足》。《精忠旗》署曰“西陵李梅实草创，东吴龙子犹详定”，即是他对别人剧本的修改。

我们所以将《精忠旗》作为明代政治悲剧的代表，是因为它成功地表现了岳飞气壮山河的正义精神，比较真实地再现了秦桧迫害岳飞全过程中所包容的复杂的政治内容，在思想上艺术上都堪称明代同类题材的较好者。

首先，改订后的《精忠旗》一些重要情节及人物性格更接近于历史真实。剧作第一折的“家门大意”中说：

〔蝶恋花〕发指豪呼如海沸，舞罢龙泉，洒尽伤心泪。毕竟含冤难尽洗，为他聊出英雄气。千古奇冤飞遇桧，浪演传奇，冤更加千倍。不忍精忠冤到底，更编纪实《精忠记》。

即作者认为历来一些岳飞剧是“浪演”，损害了岳飞形象。他不忍使英雄冤到底，故又加以改写。因此，作者对以往关于岳飞的传说进行了加工剪辑。一方面，依据史料增加了“若水效节”、“书生扣马”、“世忠诘奸”、“北庭相庆”等内容，使岳飞形象更趋丰满；另一方面，删去了岳夫人卜卦、岳飞看相等情节；还将岳飞怕岳云、张宪报仇造反损害自己的忠孝之名，而写信骗他们前来共死的情节，改成了岳云、张宪是被秦桧迫害，慷慨就义的。这样，就剔除了原岳飞形象上近于奴性的愚忠的一面，使其更加完美。

其次，《精忠旗》在人物形象刻划上也较为饱满、立体化。岳飞形象自不待言，剧本全方位地描写了他的忠勇：如在北土沦陷、二帝被掳时，他“涅背”明志，表现了强烈的爱国之心，在与金兵对峙的战场上，他“誓旅”、“挫寇”，兵法如山、军纪严明、屡战屡胜，表现了卓越的军事才能；在“金牌伪君”，十二道金牌步步逼压而来时，他不得已班师的痛苦，又表现了他正统的忠君思想与爱国情感之间的矛盾。总之，剧本从各方面写在内有奸佞、外压金兵的情况下，他独撑大厦、力挽狂澜，置个人身家性命于不顾，最后含冤而死的过程。对岳飞的“精忠”刻划的可谓淋漓尽致。

《精忠旗》的次要人物，也往往个性鲜明。如岳飞夫人，面对奸佞当道，她头脑十分清醒。她认为，岳飞精忠报国，独木难支，很难会有好结果。因此她一再劝岳飞：“尽忠两字谈何容易？如今忠臣若得出力时，国家也不到这般了。岂不闻有道则见，无道则隐。你自不去学那扬子云为莽大夫，还是学陶渊明为晋处士，却不身名两全，忠智兼尽？”她要岳飞“休迂，死忠死孝徒自苦，总虚誉半毫无补”。对最高统治者，她也看得很透：“自古道：高鸟尽，良弓藏”“今日呵怕高鸟也难弋取”，等等，都表现了岳飞夫人对形势的明察洞悉和明哲保身思想；同时，也衬托出岳飞明知凶多吉少，成败难料，仍要杀敌报国，不顾惜个人利益的崇高品格。

此外，上场的各类人物，忠者奸者，智者勇者，愚者鲁者，一般都各有特色，用笔浓淡疏密的分寸把握得较好。有时是粗笔勾勒，如正直的大理寺丞李若朴，面对秦桧对岳飞的构陷，他据理力争：“那岳飞果是忠臣，圣上赐得有精忠旗一面，就这旗上字也堪为质见”；他说：“教我李若朴去杀人、媚人，怎么使得？我不如将此官诰，送还官家去罢。秦桧，秦桧，我常将冷眼观螃蟹，看你横行得几时？”（掷纱帽下）宁肯辞官而去，也不干昧良心的勾当。他铮铮铁骨，内心没有矛盾、没有斗争，甩掉乌纱帽，义无反顾，扬长而去。作者写来也简单、利落。而对李若朴的同行何铸这样一个良心未泯，但又软弱、自私、患得患失的人，作者的描写也随之细腻复杂，如“公

心拒谏”中一段：

[杂入介]丞相爷拜上何爷，说岳飞一案，一定要老爷问，请老爷明午便呈招上去。

[外]（按：即何铸）：呀，怎么单要我问？

[杂]因大理寺李爷不肯问，丞相大怒，故此改送何爷。

[外作慌介]你只说我告了假罢。

[杂]这怎么使得？一定是老爷问，小人回复丞相爷便了。

[杂做去介]（外追转介）你回去，切莫便说我不肯问。

[外]这事怎么了？我何铸今番撞出这场费处的事来问。

[外]唉，这样一个忠臣，何忍将他陷害？也罢，如今世上的人，不知做了许多没天理的事，也不见报应，难道偏我何铸一弄就弄出来不成？便丧了这一次良心，谅也不妨。……

……且住，我何铸今夜在此踌躇，敢怕有鬼神听见。〔做惊介〕呀，为甚才说鬼，便忽然肉颤？……怎么我心下只是不决？恁般心战，何铸若不依从，定有重祸了。那其间又怕相公埋怨。……总之，我辈生于此世，就是个悔气，左又不得，右又不得。倘若不执持的时节，到后来通鉴上叙出我的名字，逢著伊川程氏也骂一顿，致堂胡氏也骂一顿，却不是个遗臭万年了？

……唉，只怕死后的声名，也无益于生前的利害。

……

可以说，把既为岳飞不平，又不敢不秉相命；既怕青史留恶名，又顾及眼前个人的身家性命的左右为难、首鼠两端的微妙复杂的心情刻写的维妙维肖，很符合生活实际。

再次，作品把对奸臣秦桧的刻划与朝廷内复杂的政治斗争结合起来，使其具有更广泛的揭露意义。固然，作者写秦桧主和迫害岳飞有两个重要原因，一是秦是金人派回宋廷的内奸；二是秦“怕恢复功成”，岳飞“宠用”，他便不能“长守相位”。但其奸谋何以能够成功，还在于他有一套高明的“权术”。这权术在作者看来，除了蛊惑“圣上”外，主要就是扫除异己，培植个人势力。而奸党中人物有阿谀谄媚、想升官、主动巴结秦桧者，如第六折“奸党商和”中的万俟卨、罗汝楫，千方百计向秦桧近侍行贿送礼，通过他们探知秦桧的喜怒好恶，以见机行事，讨秦桧欢心。有构陷岳飞以报私仇者，如第十七折“群奸搆诬”中枢密使张俊“素与岳飞有隙，每每要寻个甚么计较下手他……幸得秦丞相心下著实不喜欢他”便“趁此因风吹火，一来去眼中之钉，二来又奉承了丞相”……对这些人，秦桧都是委以高官，授以重权，成为一个奸党集团。再就是胁迫，如岳飞下属王贵，不肯助纣为虐、“捏情出首”，便要“串入张宪一起，先将他敲死”！王贵只好屈从。如此种种。总之，顺我者昌，逆我者亡，无所不用其极。而在描述上述具体事件过程时，如万俟卨、罗汝楫行贿送礼套口风等，又无不是明代官场腐败的投影。这样，它的揭露意义就远远超过它所表现的时代而带有普遍意义。

《精忠旗》也有败笔之处。它把秦桧妻王氏的助桧为奸诬陷岳飞说成是她与金国兀术太子有私情，将“严酷的政治斗争庸俗化”了；另外，岳飞被害之后的一些场次，如“湖中遇鬼”、“阴府讯奸”等，带有浓重的因果报应的迷信色彩，给人以画蛇添足之感。

《精忠旗》带有鲜明的中国古典悲剧特有封建政治文化色彩，其主要表现是：岳飞形象的忠君色彩。诚然，《精忠旗》删去了岳飞骗招岳云张宪

共死情节，又详尽地铺写了他面对十二道金牌而不得已班师回朝的复杂心理，使以往岳飞剧中的“愚忠”色彩有所淡化，但仍不可抹去其忠君的本质：统帅千军万马、所向无敌、“连战俱胜”“汴京计日可复”的岳飞，面对昏庸的皇帝、奸佞的宰相所发的十二道催归牌，处于民族利益、个人责任、个体生命和忠君义务的矛盾之中，这时，他满可以以“将在外，君命有所不受”的军事惯例拒不受命；也可以正大光明地以救二帝之驾的名义杀退金兵、一举夺胜；也还有联合两河豪杰韦铨、李通的退路。但这些他都置之不理、不予采纳，在民族利益、个人责任、个体生命与忠君义务面前，尽管他思想上有矛盾，但归根结底，他还是牺牲了前三者，完成了后者，拱手让出兵权，回朝接受害国害民害己但却是“忠君”的死亡。作者这种描写是符合历史真实的。岳飞这种行为，是以宗法制为基础的封建政治文化长期积淀教化而形成的思维方式发展的必然结果。作者思想上的忠君色彩。主要表现在悲剧矛盾上，作者只写忠义之士与奸佞之臣的矛盾斗争，不触及皇权和皇权的任何代表者。虽然作者曾借万俟卨之口说：“况既有主上，又要二帝何用？”又让狱卒对临终前要拜辞二帝的岳飞说：“那样东西，就不辞他也罢了”，接触到了岳飞被害的本质原因，也表现了对“圣天子”的某种不敬，但纵观全篇主要倾向还是为皇帝开脱罪责。如第三十六折“阴府讯奸”，秦桧在阴府受审时说：“……岳爷被祸，他也有自取处”，“他心心要把二帝迎还，却置皇上于何地？皇上因此与他不合，不专是我秦桧的主意”。但冥王马上就说：“一发胡说！若是朝廷与他不合，屡次宸翰褒奖，却是为何？叫鬼卒，扯起御赐精忠旗与他看。”将秦桧的论据一下子推翻了。也就是说，尽管事实上主张妥协、反对抗金的秦桧后面有宋高宗赵构的支持，是赵构怕一旦收复失地徽钦二帝回归对他眼下的至尊地位造成威胁，岳飞被害归根结底是赵构的旨意，但作仍然认为是皇帝受了奸臣的蒙蔽，杀害岳飞是奸臣的“矫诏”，从而把皇帝的责任推得干干净净，让秦桧承担了全部罪责，成了替罪羊。这种只反奸臣，只写忠奸矛盾，为“圣天子”回护的特点，是中国古典政治悲剧共有的矛盾模式，亦来源于中国长期封建政治文化规塑下形成的人格所特有的思维方式。

同是悲剧，把《精忠旗》与《娇红记》比较一下，我们就会发现，后者比前者对封建伦理观念的突破要多一些。《娇红记》肯定了青年男女基于爱情的婚姻和对个人感情的尊重，如前所述，这是市民意识在戏剧中的反映。但不可否认，它在表现这种肯定时又充满了矛盾，步履维艰，左顾右盼，极力弥合新旧两种观念的冲突，不肯把矛头对准事实上婚恋悲剧的制造者——封建家长制的媒妁之言、父母之命等封建伦理道德，只好安排了一个不仁不义的道德小人来解释这一带有普遍意义的社会现象，如它写申娇悲剧的直接原因是帅公子的挑唆等。同时，尽管王娇娘的性格算得上刚烈，那也是比较而言。事实上，申、娇对爱情的主动争取仍显不够，他们很大程度上把幸福的获得寄托在外在权威的恩赐上，娇娘面对变故，只是暗自垂泪，在父母面前毫无主张，缺乏西方悲剧主人公的主动进攻、鱼死网破的抗争精神。这种人物性格和悲剧矛盾性质（君子与小人），又是大多数中国古典爱情悲剧共存的模式。

#### 第四节 吴炳的爱情喜剧——《绿牡丹》

吴炳的《绿牡丹》是一部喜剧。在谈及喜剧时，我们亦应提及中西古典喜剧的不同。亚里士多德说：“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。”（《诗学》）维伽说：“喜剧所讨论的是卑贱的和平民的种种行动，而悲剧则是王室的和高贵的行动”（《当代编剧的新艺术》）这一观点，曾一度成为西方戏剧家遵奉的金科玉律。

如同中国古典悲剧之与西方古典悲剧不同、并不都以高贵人物为主角、卑贱的小人物也可成为主人公一样，中国古典喜剧的正面人物也多为地位卑微者（如关汉卿《救风尘》中的赵盼儿），而被嘲笑的对象倒大多是“高贵”的权豪势要（如《救风尘》中的周舍），以他们的愚蠢、卑劣、冥顽作为笑料。这乃是中西方古典喜剧的一大区别。中国古典喜剧这一特点在元代就已露端倪，明清基本上沿此道路前进，《绿牡丹》便是如此。因此，中国古典喜剧往往不仅仅是揶揄、讽刺，而且也有猛烈的抨击和挹伐。

吴炳（1595—1648），字石渠，号粲花主人。常州宜兴人，崇祯时官至江西提学副使；后又曾任南明永明王的兵部侍郎兼东阁大学士。永历元年（1647）为精兵所俘，次年（1648）绝食而死。

吴炳少有才华。据焦循《剧说》卷五说，他“十二三岁时便能填词。《一种情》传奇，乃其幼年所作也。恐为父呵责，托名粲花。粲花者，其司书小吏也。”吴炳现有传奇《画中人》、《西园记》、《绿牡丹》、《疗妬羹》、《情邮记》五种。吴炳剧作大都描写爱情婚姻故事。由于生活阅历所限，他多取材于士大夫圈内，反映的生活面不广。但他艺术上极力追步汤显祖，注意情节的生动和曲辞的优美，同时也不忽略吴江派有关戏曲音乐及舞台艺术的经验。他与孟称舜都是明末戏曲家中的优秀者。郑振铎曾在《插图本中国文学史》中不无过誉地推崇他和孟称舜、范文若“同为临川派的最伟大的剧作家。”

《绿牡丹》是吴炳的代表作。故事以喜剧方式，写谢英和车静芳、顾粲与沈婉娥两对富有才华的青年男女的婚姻经过，揭露了明代科场的倩代之风，对不学无术的纨绔子弟车尚公、柳五柳进行了辛辣的讽刺。“绿牡丹”是文会诗题，是两对男女青年婚姻的引发线和真假才子的考见者，剧作因以为题。

从思想意义上看，《绿牡丹》象晚明一些戏剧如汤显祖《邯郸记》、叶宪祖的《鸾镜记》一样，抨击了科场的黑暗，但角度有所不同。《邯郸记》中卢生是借助妻子在朝廷要津的亲戚和“孔方兄”（钱）的力量将满朝官员打点得满意，都向皇帝保举他，因而皇上御笔亲点，将他“从落卷中翻出做了个第一”；叶宪祖的《鸾镜记》是令狐絢借自己宰相权势嘱托主考官将儿子拉上了金榜；《绿牡丹》则是讲了考场内的种种舞弊现象：“平时不烧香，临死抱佛脚”的不学无术的车尚公（名本高），为了参加沈翰林家的会考，跪求妹妹车静芳代笔；在考场上，先把诗题偷传给早已等在门口的老保母，保母拿回给车静芳；然后车尚公再以“出恭”（上厕所）之名到外面将保母送回的作好的诗取回抄录下来。另一个白丁柳五柳（名希潜）的方法则是他对苍头的吩咐：“等我先到会所，出过题目，你方送笔砚来。那时我便付题目与你带回，教谢相公快些做完，趁送午饭来，就好传递……”谢相公，即谢英，柳五柳家的“坐馆”先生。结果这两个目不识丁的蠢材竟然考了头两名，真正的才子顾粲倒落了第三。真是天大的笑话。然而这正是明代科考现实的真实写照。作者以嘻笑怒骂方式讽刺了假名士的卑劣言行。但比起《邯

邯郸记》《鸾录记》来，作者视线似乎稍嫌狭窄；他把严肃考场纪律作为纠正科举弊端的药方，一再表明要“严试”，“须把规矩放严些儿”，以辨真伪：“天下有真有伪，真者为伪者所抑，就是真伪混淆，须要辨明才是”。认为只要杜绝考场上的作弊现象，即可录取真材，没有看到这种舞弊乃来自于考场外的大舞弊者皇亲国戚权臣宰辅；当然，更没有看到考试内容的不合理（这后一点《邯郸记》《鸾录记》亦然），这就一定程度上限制了作者揭露的深度。但其现实意义仍功不可没，尤其是将它与其它反映科举腐败的剧作结合起来看，可以使我们真实、生动、全面地看到封建王朝的上层建筑之一科举制度已经糜烂，透露了明王朝大厦将倾的信息。

《绿牡丹》还表现了作者在妇女及婚恋问题上的进步思想：它以浪漫主义方式写闺中少女具有与须眉颀颀甚至男子也望尘莫及的才华；它肯定不论门第但凭人才的婚姻思想。车静芳说：“我只爱这诗，也不管他姓柳不姓柳，便是家世寒薄些也不妨！”沈翰林说：“择婿岂论门第？”虽然它在结尾也没有摆脱洞房花烛、金榜题名的俗套，但中间穿插了车本高、柳希潜两个假名士为达到婚姻目的而收买人假报中榜时，车静芳、沈婉娥两个闺阁少女表现了“不爱乌纱爱俊才”的品格，宁肯嫁给没有功名的才子，也不愿与粗俗的官人成婚。这都使全剧闪动着正义的光辉。

作为一出喜剧，《绿牡丹》虽然有许多令人捧腹的喜剧场面，但少有庸俗的描写，也少闹剧气氛，抒情气息较浓，风格比较文雅。对反面人物讽刺的分寸把握得也较适当，所以它一直为人们所称颂。日本青木正儿称之为“文雅的滑稽剧”；王季思等编的《中国十大古典喜剧集》说它是“轻喜剧”，都是很有道理的。

顺便应该提及的是，从《牡丹亭》《鸾录记》、《绿牡丹》等等一些剧作中，已可隐约看到婚姻观念的演变。各剧中除郎才女貌外，亦已加入另一重要因素：女才。杜丽娘、鱼玄机、车静芳、沈婉娥这些少女，不仅秉绝代姿容，亦擅旷世才华，她们或能诗词，或能琴曲，锦心绣口，才气纵横。人们为之倾倒的，不仅是她们的容貌，还有她们的才气。这种才貌兼俱的婚姻观，已不同于旧的封建婚姻观念，而是具有了现代情爱的性质。再往前发展，到《红楼梦》，这一观念就更为明晰了。



## 第四编 清代戏剧

### 第一章 顺治、康熙时期的戏剧（1644—1723）（一） ——李玉与苏州作家群

#### 第一节 顺治、康熙时期的社会及戏剧概况

1644年，明王朝在农民起义的浪潮中灭亡。建州女真族建立的国号先称大金（史称后金）后改为清的政权，在明朝降将吴三桂的引导下入关，镇压了李自成起义军，取得了中央政权。清初几十年，民族矛盾激烈。清政府采取严厉措施镇压人民的反抗，曾发生了满族上层统治者对汉民实行的著名的大屠杀惨案“扬州十日”、“嘉定三屠”。之后，清政府采取了一些缓和民族矛盾、恢复农业生产、笼络知识分子等政策，社会才渐趋稳定。这种特殊的历史文化背景，形成了清初戏剧的如下特点：

1. 明末清初的戏剧家大都亲身经历了明代的覆亡，对明季由政治腐败所导致的亡国之因有深切的体验；或者有的年辈稍晚的作家虽未亲历其时，但从明遗民那里接受了由受异族统治带来的不平衡心态，和由于清初统治者残酷镇压而产生的反感与不平。所以揭露明季黑暗、探讨明代覆灭原因，婉曲抒发故国之思、抒写兴亡之感，表现家国飘零的失落和惆怅等，就成了此时期剧作的主流。一批表现重大社会问题、政治问题的戏剧接踵而出，如李玉的《清忠谱》、《万民安》《一捧雪》、孔尚任的《桃花扇》等。承接传统题材，以写爱情面孔出现的作品也往往表现出对国家兴亡衰乱原因的深切关注与思索，如洪升的《长生殿》等。吴伟业作品中流露出来的悲凉感伤和惆怅更透露出了鲜明的时代气息。

2. 明末清初特殊的历史环境造就了一些专业或半专业戏曲家；前代丰厚的戏剧创作遗产和理论著述为这一时期的作家提供了经验教训和从理论上进一步升华的条件。所以这时期的一些剧作家大都不仅重视曲词，也意识到了戏剧本身的审美特性，考虑到了舞台艺术特点；理论著述方面也出现了具有集大成意义的戏剧专著李渔的《闲情偶寄》。

#### 第二节 李玉生平

李玉是明末清初之际重要的戏剧家，作品数量颇丰。他“以曲为史”，进一步在戏剧领域发挥了中国文学所特有的言必称天下的泱泱气度，沿着明代《鸣凤记》开辟的道路，更为纯熟地驾驭重大社会政治题材，表现了鲜明的政治倾向和嫉恶如仇的品质。但这样一个著名戏剧家生平却难以考索，我们仅能据一些题署序跋和笔记的零星记载勾勒如下。

李玉，字玄玉，一作元玉，吴县（今苏州）人。约生于明万历末，卒于清康熙二十年（1681）左右。号一笠庵主人，苏门啸侣。据说他出身低微，本在明大学士申时行府中做过家人，但此说有人提出质疑。因明代规定，娼优隶卒之家不许入仕，而李玉在明末曾中副榜。对此，冯沅君先生认为：“……

---

焦循《剧说》卷四说：“元玉系申相国家人，为申公子所抑，不得应科试，

吴伟业《北词广正谱·序》“仍中副车”。《吴县志》说李玉“明崇祯间举于乡，入清不再上公车。”

由于明奴众多，他们主人的社会地位、政治地位又彼此不同，即在一家之中，每个奴仆与主人的关系也有出入，因而奴仆之间不免升沉悬殊，甚至于某些人从一般奴仆中分化出来。这类人可能在某些方面尚未完全摆脱奴仆的羁绊，而他们的思想意识却已士大夫化。这类士大夫化的奴仆，还可能走着两条不同的立身处世的道路：一种是与封建官僚沆瀣一气，揽权纳贿，营私舞弊。……另一种是以正派的封建士大夫为法，自负才学，要通过科举（当时所谓正路）取得官职；是非感比较强烈，拥护封建道德，景慕忠臣义士。就我们所掌握的材料论，李玉应该是这方面的例子”（见《冯沅君古典文学论文集》）。这种说法很有道理。

总之，各种材料说明，李玉出身低微，富有才华，饱读诗书，曾很想走中国古代一般文人读书仕进的道路。虽然卑下的社会地位曾使他倍受压抑，抚“为申公子所抑”，后又“连厄于有司”，但最后到底在明末中了副榜举人。不过据记载，他入清之后，便“绝意仕进”了，而专心于戏剧创作，成了一名专业戏曲家。他把自己激荡的才情、满腔的愤郁，都倾注到作品中。“以十郎之才调，效耆卿之填词”，“借他人之酒杯，浇自己之块垒”（吴伟业《北词广正谱序》）。他与当时苏州剧坛上一些社会地位低微的沉郁下层的文人才士交游往还，切磋创作，形成了一个以他为首的戏曲创作作家群——吴县（或苏州）作家群。

一般认为，李玉一生共有剧作三十三种，目前整本留传于世的计十九种，具体是：《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《牛头山》、《太平钱》、《眉山秀》、《两须眉》、《清忠谱》、《千钟禄》、《万里圆》、《麒麟阁》、《意中人》、（即《意中缘》）、《风云会》、《七国记》、《昊天塔》、《五高风》、《连城璧》、《一品爵》。另外，存有散出的两种：《洛阳桥》、《埋轮亭》。有剧情梗概的六种：《双龙佩》、《万民安》、《千里舟》、《武当山》、《长生象》、《罗天醮》。

李玉精于音律曲学，张大复的《寒山堂南曲谱》、沈自晋的《南词新谱》，他都曾协助编制。入清后，他又将徐于室和钮少雅合作的《北词九宫谱》原稿“参而订之”，编成了《北词广正谱》十八卷。正因为李玉如此博学多才，“上穷典雅，下渔稗乘，既富才情，又娴音律”，所以才能“词满天下”（引文见钱谦益《眉山秀题词》）。

### 第三节 李玉作品之一：批判恶浊世风的社会剧《一捧雪》等

明末社会黑暗、官场腐败，世风日下，对这种现象李玉深恶痛绝，写了不少剧予以揭露抨击。其中，最有代表性的是《一捧雪》。

《一捧雪》写的是明嘉靖年间，奸相严嵩之子严世藩为夺得一只珍贵玉杯“一捧雪”而陷害莫怀古的故事。它所依据的主要是“伪画致祸”传说。据传王世贞之父王忬藏有宋人张择端的《清明上河图》，严世藩依势索要，王忬交假画应付，严知道后大怒。王忬终因此致祸被构陷而死。李玉以此为据并参照其它资料写成了《一捧雪》剧。剧的大意是：嘉靖时，前宰相之子莫怀古受任左仆卿，为补官偕爱妾雪艳娘、老仆莫诚、及被他从困厄中救助出来的裱褙匠汤勤带着传家宝“一捧雪”玉杯，往京师投靠同年严世藩，并

---

事见《明史纪事本末》《万历野获编》、《天水冰山录》等。各书记载稍有不同，但大同小异

将汤勤推荐给严世藩裱褙字画。汤勤是个心地险恶的小人。为阿谀严世藩，他将“一捧雪”玉杯密泄给严，严世藩为把杯弄到手对莫怀古一再迫害，致使莫怀古的老仆莫诚、爱妾雪艳娘均为此而死；莫怀古本人也差点送掉性命，全家人亦妻离子散。直至严嵩势败后，方才夫妻父子团圆。

《一捧雪》剧具有较为丰富的文化内涵。这是继王世贞《鸣凤记》之后对明代官场腐败进行的又一次直接深刻的大揭露。据史载，嘉靖朝严嵩控制朝政期间，“凡文武迁擢，不论可否，但衡金之多寡而畀之。”（《明史》）“入官视事，循例索取”（《明嘉靖实录》）。《一捧雪》剧多方揭露了这种“官以钱得，政以贿成”的丑恶：“遥遥华胄，簇簇名家”出身的莫怀古竟然公开与严世藩论价要官：“只要司空升我做个得道粮储都御史，我便向家中取来相送”。并且果真，莫怀古以一假玉杯换取了太常寺正卿的官；汤勤也因告密有功而得到左军都督府经历之职。其他官吏亦是如此升迁：剧本写右佥都御史何帮镇为充任广抚，送给严世藩八千两银子，严嫌少，说：“好个两广军门，值不得一万两银子？又短二千，罢了，让他罢！”总兵戴铣“逢虏倒戈，坐失辖境”，理应杀头，但送给严世藩赤金十筒、走盘珠一千颗、五色宝石二百粒、汉玉杯一只之后，不但死罪被一笔勾消，同时还保住了官位，等等。对这种恣意妄为、贿赂诛求现象作者深恶痛绝。但是他认为这种现象的形成主要导源于严氏父子个人品质的恶劣。剧中严世藩说：“父居相国，身为侍郎，富堪敌国，力可回天。文武臣僚尽供驱使，生杀予夺俱属操持。”即李玉认为这主要是由于奸臣的一手遮天、欺君罔上造成的，而没有看到封建制度体制上的根源。

批判明季恶浊世风，亦是《一捧雪》剧的要旨。明季政治黑暗，必然导致世风恶薄、道德沦丧；工商业的发展，资本主义萌芽的出现，也引起了道德观念和社会风气的一些变化。一些人为追营逐利而见利忘义、损人利己，对腐败政治造成的险峻世风也起了推波逐澜的作用。所以，当时社会风气每况愈下，阿谀奉承、趋炎附势、尔虞我诈、敲诈勒索、助纣为虐、恩将仇报等等屡见不鲜。对此，李玉在《一捧雪》剧中，通过汤勤这个中山狼形象，给予了有力的针砭批判。

汤勤本是一个穷困潦倒的裱褙匠，是莫怀古把他从冻饿中救助出来。但他为了攀结权贵以飞黄腾达，先是见到严世藩便“跪门膝行叩头”，以后又以主人的“一捧雪”玉杯作为自己高升的筹码，为此不惜一而再、再而三地出卖主人，甚至将救命恩人致于死地。对此，他却得意备至：“好一场大事，被我舌尖儿轻轻几句，脱卸去了。如今一搜搜将出来，区区不惟无罪，而且有功。这督府的官儿又好超升了。老莫老莫，我哪里顾得你死活哩？……非咱欺瞒旧同卿，只因奉承新阁老。”他寡廉鲜耻，莫诚代死后，他先是揭发人头是假；后来为了占有雪艳娘，又“轻翻舌底”，推倒原供，说人头是真，翻云覆雨，人格丧尽。如同没有嫖客就没有妓女一样，没有趋炎附势、助纣为虐的无耻政客、高级奴才，严世藩之类的当道者也不能如此肆无忌惮、为所欲为。汤勤形象不仅负载着作者对中山狼似的忘恩负义行为的批判，更渗透着他对明季恶浊险恶的世风和充斥着龌龊卑鄙政客的官场的鞭笞与痛恨。

应该指出的是，作为正统封建文人，李玉在猛烈抨击社会黑暗面的同时，也表现了他自身道德观上愚昧腐朽的层面。这主要体现在雪艳娘和莫诚而主要是莫诚的形象上。

雪艳娘是莫怀古的侍妾。她不仅具有封建社会所要求妇女的“妇容”——

——美丽，“妇德”——贤淑，而且富有主见，侠肝义胆。在戚继光以莫诚之头冒充莫怀古被汤勤识破后，为了保全对莫怀古有恩的戚继光，她假意同意汤勤的无耻企求，诱使汤勤翻供，使戚继光摆脱了干系、生还复官，然后又与汤成婚之夜杀死了汤，自己亦自刎而死。作者高度赞扬了雪艳娘身全仇报这一义举，借戚继光之口盛赞她远胜须眉，“千古犹生”。

莫诚是莫怀古的仆人。他对主人忠心耿耿、善良、机警、会识别人。他早就感到汤勤“言词谄谀、行藏奸诡”，提醒莫怀古“切宜远之”；他屡次替莫怀古解危求难。莫怀古酒醉后泄露了假杯秘密，他却冷静地说：“玉杯送与严爷了，哪里还有？”严世藩亲自带人去莫怀古处搜杯时，他机智地携杯掩藏起来；在严世藩派兵追捕的路上，他又寻机逃脱，于黑夜潜入戚继光军府，请求戚救助主人；在严世藩命戚继光杀掉莫怀古、众人都一筹莫展时，他又挺身而出，毅然代主受戮而死。

对于雪艳娘与莫诚的行为，如果说雪艳娘还可以说表现了为正义献身的高尚品节的话，莫诚的行为就不那么简单了。他对主人忠心耿耿以至最后献出生命的自我牺牲精神，诚然有可以肯定之处；但作者为莫诚设计的指导思想不单单是纯朴的舍己为人，而主要是尊卑有序的封建等级观念和奴隶道德。莫诚替死的原因是：“老爷承先老爷宗祧之重，况公子年幼，未列缙绅。老爷一身关系非小，只有小人世受豢养之恩，此身之外无可报效。”他认为这样做自己便可“万年名显”；不仅如此，作者还让莫诚的儿子文鹿替小主子莫昊去赴罪戍边。即莫诚亦即作者认为：主子是高贵的，奴仆是卑贱的；主子死了事关重大，奴才生命不值一钱，死了算不了什么；奴仆为主子效忠赴死是理所当然的、值得赞美和提倡；这是一条使奴才“万古流芳”的道路。显而易见，这是封建统治者为维护尊卑有序的等级秩序而强加给底层人民的价值观念。它暴露了李玉伦理价值观中落后的一面。

《一捧雪》外，《人兽关》、《永团圆》也属社会剧一类。它们与《一捧雪》都产生于李玉创作的早期，是著名的“一、人、永、占”中的前三部，《人兽关》写苏州桂薪对恩人施济忘恩负义、梅亲赖债，最后终得报应，妻子死后变犬的故事。《永团圆》叙富豪江纳势利投机，想毁掉长女与家道衰落的蔡文英婚约而最终落得搭上二女、人财两空的过程。这两部剧都以揭露明季险恶颓衰的世风为主旨，有的剧亦兼及卖官鬻爵等腐败现象，表现了作者对纲纪陵替、世风日下的世道的不满与痛恨。

总的说来，李玉的社会剧对现实的揭露针砭是比较深刻的。这种以揭露社会黑暗而为指归的作法显然是白居易现实主义诗歌传统在戏剧领域的自觉应用。但作者并没有认识到黑暗现象险恶世情产生的根源，只是企图用陈腐的封建伦理道德去矫正不良的世风，甚至幻想借助宗教的因果报应达到惩恶扬善的目的，这又不能不损害它的思想价值。

#### 第四节 李玉作品之二：时事政治剧《清忠谱》等

李玉剧作中最值得注意亦是最成功的，是他与朱素臣、毕万后、叶雉斐等人合写的《清忠谱》。这是一部以明代真实历史为依据的时事剧，写的是明代天启六年（1626）苏州人民反对魏忠贤党徒、支持东林党人周顺昌而进行的一次波澜壮阔的市民斗争。此剧被收入王季思主编的《中国十大古典悲剧集》。剧本梗概如下：

明天启年间，魏忠贤阉党垄断朝政，胡作非为，残害忠良。吏部文选司员外郎周顺昌被“削籍家居”，因与“钦犯”、被魏阉迫害的魏大中联姻和在魏忠贤生祠指奸骂像，被苏州巡抚毛一鹭上报魏忠贤，将周顺昌罗织罪名，矫诏逮捕。苏州市民颜佩韦等五义士知道后，动员全市百姓闹诏示威，冲进察院，殴杀了校尉。后来周顺昌被秘密押往京师，惨遭酷刑后被囊首害死。毛一鹭以“逆党聚众，抗提钦犯”为名，诬陷百姓造反，上疏朝廷，清旨屠城。颜佩韦等五义士为保全苏州全城百姓，挺身就戮。不久，熹宗去世，新帝登基，魏忠贤缢死。五义士被重新安葬，周顺昌亦被平反昭雪，受三代荣封。

《清忠谱》题材上具有开创性。把如火如荼的市民运动轰轰烈烈地搬上舞台，李玉之前的戏剧中还未曾有过。这场市民运动标志着伴随资本主义生产关系而产生的手工业工人和市民政治上的觉醒。对此剧本以歌赞的态度加以描状，反映了作者进步的历史观。

《清忠谱》真实地刻划了以颜佩韦为首的五个市井英雄形象。颜佩韦是一个“一生落拓，半世粗豪，不读诗书，自守着孩提真性”的下层市民，他任侠好义，“不贪过手钱财，也不恋如花女色，单只是见弱兴怀，”“路见不平，即便拔刀相助。”“淋漓血性，颇知忠义三分”。说书人讲《说岳传》，听到韩世忠被奸臣陷害时，他拍桌怒嚷：“可恼可恼！童贯这魑狗，作恶异常！”“这等恶人，说他什么？”一脚踢倒了书案，闹散了书场。知魏阉派人捉拿周顺昌，他立即纠集周文元等几个侠义兄弟，带领苏州市民，掀起一场反奸逆运动；他头脑清醒，没有读书人的迂腐，在设法搭救周顺昌时，两个秀才要“拉了三学朋友，写一辩呈”，恳求毛一鹭，他一针见血地说：“老毛是魏太监的干儿子，这番拿问也是他的线索，怎肯出疏保留？”他率众包围了官府，痛打了魏忠贤的干儿义子。在官府要屠城报复的时刻，他又挺身而出，以自己之死换取了全城人的性命。作品生动地刻写了颜佩韦可歌可泣的英雄品格。后来《清忠谱》中的某些折子仍以《五人义》为名在舞台上盛演不衰，也说明了作者对这五位下层市民所倾注的感情和他们在作品中的地位。

剧中主角周顺昌是体现作者人格理想的士大夫形象。周顺昌是东林党人，他为政清廉、严于律己，身为吏部美官，家居富饶的苏州，但“居官多载，如洗空囊”；妻子儿女，“衣无重絮，食止菜羹”；招待客人，只有“水酒一壶，生腐一方”；造访朋友，翻山越岭，全靠步行。他忧国忧民，念念不忘帮助皇上“肃整朝纲”“扫清宫禁”，“奠安社稷”。他秉性刚正，嫉恶如仇，魏大中弹劾权珰被捕，别人避之犹恐不及，他却独往舟中探望，主动与之联姻；他去魏忠贤生祠，当着魏的爪牙，历数魏阉罪行。就捕之时，他大义凛然，视死如归：“我若是一步回头品便低”；在公堂上，他受尽酷刑，被敲掉牙齿，仍骂不绝口：“有口不能咀贼肉，好将碎齿咀奸肠”；被囊首害死之前，他发誓死后要化做厉鬼击杀奸贼，等等，表现了正直士大夫的凛凛正气和高尚节操。但同时，他恪守封建纲常，为官之时，表彰节义，为朱祖文之母造节妇牌坊；他对国君忠心耿耿，朝政混乱，无辜者受难，在他看来，也是“圣主当阳，权奸蔽日”，皇帝永远圣明；就捕时，他明知是魏珰假传圣旨，他却要“闻呼即赴”，说“君命难违”，毫不犹豫地束手就擒；他很怕群众起来斗争，唯恐会陷他于不义，一再劝阻百姓，并趁月夜无人之时偷偷上船去京师受审……。总之，周顺昌既有拯世济时的抱负、忧国

忧民的情怀，威武不屈的气节，洁身自好的品质，又有陈腐不堪的愚忠观念和封建道德。这种性格特点，固然是作者对封建社会尤其是明末东林党人思维模式和道德观念的典型概括，但也体现了作者的审美理想和价值观念，因为迷信、依赖、忠于皇权，甘愿为皇权肝脑涂地，是他们共同恪守的封建伦理纲常。

李玉与《清忠谱》题材相似的剧作还有《万民安》，但剧本已佚，现仅存剧情梗概。据《曲海总目提要》载，此剧是“演葛成击杀黄建节事，谓因此而苏州得安，故曰‘万民安’也。”即它亦是写历史上实有的一次大规模的群众运动——明万历廿九年（1601）苏州人民在织工葛成领导下进行的一场轰轰烈烈的抗税斗争。如果说，《清忠谱》中颜佩韦等下层市民在剧中尚属配角的话，那么，《万民安》中的穷苦织工已经成了剧的主人公了。作者依据史实，描写了葛成卓越的领导才能、舍己救人的高尚情操：他带领百姓罢市，打死税棍黄建节，火烧税衙；为保护全城市民，他又自请系狱，承担了全部责任……。同时，还虚构了一些情节，赋予葛成更多美好品质：如济危扶困，对贫苦无告的邻居倾囊相赠；他品德端方，洁身自爱，拒不接受别人为报恩而送上门来的妻子等。使葛成形象更趋完美。

《清忠谱》、《万民安》描写具有时代感的重大政治事件——市民斗争，把下层人民当作歌赞的对象，这在前此剧坛是没有的，因此它们应在中国戏剧史上占一席重要位置。至于作品对市民斗争根源挖掘得不够、颜佩韦和葛成身上封建意识与市民意识并存、甚至前者还很浓厚等等，这固然有作者本人的思想深度和审美标准的原因，但恐怕也是那个时代人们、包括下层人民思想意识的实际情况——伴随着新生的资本主义生产关系而产生的新思想在延续千年的传统的封建生产关系和完备的封建道德土壤上滋生，其意识不能不为传统的一切所限定和裹动。

李玉的《万里缘》、《千锤戮》也是以明代事件为题材的政治剧。

《万里缘》又作《万里圆》，写明清交替、社会动荡、干戈载道之际，苏州孝子黄向坚抛妻别子，独行万里，历时十年，前往云南寻找久绝音讯的父母的故事。剧本根据真人真事写成。剧中主人公黄向坚与李玉是同时同地人。黄向坚寻亲事，在顾公燮《消夏闲记》、归庄《黄孝子传》等文中有记载。黄向坚本人亦著有《寻亲纪程》、《滇还纪程》，记载寻亲经过。

《千忠戮》又作《千忠录》、《千锤禄》，写的是明太祖朱元璋嫡孙建文帝位后，燕王朱棣为谋夺帝位，以“清君侧”、“靖难”为名，围攻京师金陵，对建文帝及其朝臣进行惨无人道的追捕屠戮事件。

《万里缘》、《千忠戮》与《清忠谱》、《万民安》一样，都取材于明代的真人真事。尽管各剧事件各异，主角社会地位高下不同，但却显示了作者这类剧的共同特点：具有强烈的时代性和历史感。详而言之，就是：

1. 以曲为史，倾向鲜明，具有敢于揭示历史真相的勇气和胆魄。

《清忠谱》、《万民安》把反权奸、反税监的市民斗争搬上舞台予以歌颂，已经表现了作者善于摄取具有史诗品格的事件作为题材、并从进步历史观予以评价的历史眼光和见识，《千忠戮》、《万里圆》进一步体现了这一

---

据史载，明末东林党人杨涟、左光斗、李应升等被捕时都有数万群众截拦拒捕，他们都以君臣大义说服群众，主动就捕。李应升死前还说：“臣罪应难赦，君恩本自宽。”高攀龙写下“君恩未报，结愿来生”诗自杀。

特色。单就题材看,《万里圆》并不重大。但是,作者以黄向坚万里寻亲的见闻及他家的遭际,再现了清军南下江南时的暴行。剧的第十出借一老兵之口说:“乙酉年闰六月……清朝官府坐了苏州。那些百姓一个个投顺了就罢了吓;谁想湖内多烽起,城外也焚烧……恼了清朝官府,……发出兵马,不管好歹烧杀砍杀,惨不可言……金阊外不分玉石淆,尽家资倾刻如风扫,好房廊烧得烟尘扰,满街衢杀得人如草。”另外,剧中写顺治九年时,苏州人民还用崇祯铜钱;黄向坚家被清廷稽查,“差役络绎,匍匐公庭”,最后“虽脱罗网”但已“家室荡然”……等等。都流露了强烈的民族感情。《万里圆》写在文字狱严重的清初,许多地方不能过于直露。但即使如此披露,也是需要一定的勇气和胆识的。

与《万里圆》对历史真实的揭露,主要表现反映民族矛盾不同,《千忠戮》反映的是明代统治阶级内部的权力之争。当然,作者是从封建正统的观点出发,站在建文帝立场上,写朱棣以“清君侧”、“靖难”之名,行夺权称帝之实,而对之予以贬抑。但同时,剧作也通过朱棣之口,说“齐泰、黄子澄日夕谗譖,连灭周、齐、代、岷诸王,看看削及孤家,故尔起兵靖难”,对这场权力之争的复杂性亦多少有所涉及。虽然剧中所写并不完全符合历史事实(如剧尾建文帝入朝自首,宣德帝以礼相待,建文在大内颐养天年等等),但它如实地描写了朱棣夺得皇帝宝座后,对建文臣子“斩的斩,剐的剐,一一处死。轻者合族全诛,最重者诛夷九族,俗呼为‘瓜蔓抄’。村里绝少人烟,昼夜惟闻鬼哭”;写投靠朱棣的陈瑛把首级装了几十车,运到各地示众等,都是对那段历史的真实写照,暴露了统治阶级的残忍和暴虐。尤其是作者对方孝孺等忠臣义士的歌赞、对陈瑛等背主求荣的鞭笞,很易与明清之际的民族斗争发生联想。“你也曾立朝端,首领驾行。食禄千锺,紫授金章。顿忘了圣主汪洋。到如今反颜事敌,你就转眼恩忘……”这也不就是对警颜事敌的吴三桂等人的指斥吗?

## 2. 表现了具有较强的把历史转化为戏剧的艺术创造能力。

如《清忠谱》,是一部“事俱按史”、甚至被人称为“信史”的时事剧。它真实地再现了中国历史上的一次重大政治事件。如此人数众多、背景复杂、场面恢宏的市民斗争,作者却走笔从容,有条不紊。全剧紧紧围绕主要人物周顺昌命运展开戏剧冲突,选择了“缔姻”、“骂相”、“忠梦”、“叱勘”、“囊首”等出实写、细写,突出周的忠义;又穿插其他人尤其是五义士救援场子,既烘托了主要人物性格,使之趋于丰满;又正面描写了人民群众的侠义行为。只用二十五出,就把一场波澜壮阔的反权阉斗争层次分明地展示了出来。《千忠戮》亦是如此。朱棣几年的“靖难”战争,建文几十载的逃难生涯,总共也只用了二十五出,而且写得生动感人。主要原因也在于对史实剪裁得当、繁简安排比较适中。前五折就把事件缘起、时代背景、人物等全都交代清楚了,接着便进入主线建文逃难。朱棣一方,以陪衬穿插方式出之。总之,作者很有驾驭复杂题材和时空跨度大的政治事件的能力和技巧。

3. 往往有一些具有悠远、悲壮的历史气韵的曲词,易于激起人们产生一种苍凉深沉的历史感。最突出的是《千忠戮·惨靚》中朱允炆装扮成和尚流亡途中唱的一支曲:

收拾起大地山河一担装,四大皆空相。历尽了渺渺程途、漠漠平林、垒垒高山、滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织,受不尽苦雨凄风带怨长!这雄城壮,看江山无恙,谁识我,一瓢一笠到襄阳!

### 第五节 李玉作品之三：《占花魁》等婚姻爱情剧及其它剧作

李玉的爱情婚姻剧有《占花魁》、《眉山秀》、《太平钱》、《千里舟》、《意中人》、《罗天醮》等。《占花魁》即“一、人、永、占”中的“占”，是李玉早期的作品。题材资料主要来源于冯梦龙编《醒世恒言》中的《卖油郎独占花魁》，并参考了田汝成《西湖游览志》、冯梦龙《情史》等。剧本写北宋末年战乱中，由将门公子沦为卖油郎的秦种与由官宦人家小姐沦为青楼妓女的莘瑶琴之间的纯真爱情。秦种不嫌莘瑶琴烟花贱质，尊重莘瑶琴的人格，没有封建的贞操观念，通过不懈的追求，与莘结成了伉俪；莘瑶琴不慕荣华，不图富贵，追求“志诚君子”、“有情郎”而托身于卖油郎。这种注重真实感情而不计门第、身份的选择，是市民阶层中进步爱情观的体现；也表现了作者思想中进步的一面。但同时，作者改动了小说中男女主人公的家庭出身：秦种父亲小说中是经纪人，剧中变成了朝廷贵官；莘瑶琴也被处理成原为官宦人家小姐；并且，最后作者让秦莘满门封荫、夫贵妻荣，又显得很庸俗。

《眉山秀》叙北宋著名词人秦少游与苏老泉女苏小妹、以及妓女文娟之间的爱情故事。是据话本、笔记中有关记载铺写的一部喜剧。文辞雅丽，在当时很受推崇。

《千里舟》铺陈官宦子弟双渐与陷身青楼的苏小卿的爱情故事。状元及第后的双渐为追赶被茶商与鸨母设计骗走的苏小卿而一昼夜行船千里，因此叫《千里舟》。也是根据旧有故事改编的。

《意中人》写史弘与刘梦花私相倾慕、自定终身，并得到父母允诺，但却遭到权奸豪门的破坏，几经劫难后终于团圆的故事。

《罗天醮》讲龙履祥与门秀鸯曲折的婚姻经过。情节与《意中人》有类似处。但造成男女主角磨难的原因是秀鸯表兄戚维荣的嫌贫爱富，全剧亦以团圆告终。

《太平钱》写张老与文姑、韦固与韩休女的姻缘。张老为八十老翁，娶了十八岁的文姑，后二人一起飞升仙界，张老即张真人，文姑为紫华夫人。文姑之兄韦固受仙人长老梦中指点，得知自己未来之妻是某县某村一瞽目老嫗所抱的刚满周岁的女婴，韦固按梦去寻，一怒之下刺伤女婴。二十年后韦固娶宰相韩休女，见女的鬓边有一疤痕，始知果为二十年前他所刺伤的女孩。此剧也是根据一些传奇小说等敷衍而成的，宣扬了婚姻前定的宿命思想和神道迷信观念。

以上诸剧，除《太平钱》外，基本倾向都是比较健康的。表现了作者对爱情婚姻的态度：肯定男女自相爱慕的自由恋爱，但让它父母之命统一起来（如《意中人》）；不反对一夫多妻制（如《眉山秀》《罗天醮》）。不过总的说来，仍没有摆脱古代才子佳人戏的俗套。

除前几节介绍过的之外，李玉还有一些用历史传说为题材改编的戏剧。其中《长生像》讲包公为倪太守嫡子与妾子巧分遗产事；《七国记》敷陈孙臆与庞涓的传说；《五高风》写宋代忠臣文洪与奸相尤权的斗争；《埋轮亭》



(李玉与朱佐朝合作)写东汉顺帝时御史张纲与“跋扈将军”梁冀的斗争；《牛头山》讲岳飞父子破敌勤王事；《昊天塔》歌颂杨家将的抵御外侮、精忠报国；《连城璧》铺写蔺相如完璧归赵故事；《麒麟阁》写秦琼等人的侠义性格及辅佐李世民建唐事情。《风云会》“演赵太祖收郑恩事”。以上这些历史题材作品，大都是以鲜明的时代精神加以烛照。它们或影射明季恶浊世风(如《长生像》《七国记》)；或写奸臣的弄权误国、陷害忠良(如《埋轮亭》、《五高风》)；或借古申今，委曲地表达怀明的民族意识，都是“借他人酒杯，浇自己块垒”的有为之作。

但是，李玉又具有封建正统观念和因循保守的陈旧思想，这使他的某些剧表现出腐朽落后乃至反动的东西。如《双龙佩》写明代的“土木之变”和“夺门之变”，剧作美化了昏君明英宗和主和派，对抵御外辱有功的于谦和主战派没有给予应有的评价；《眉山秀》对王安石变法取仇视态度；《两须眉》、《武当山》及与朱良卿合编的《一品爵》都表现出对农民起义军的敌视。这些都说明了李玉思想及剧作的复杂性。

## 第六节 朱雥、叶时章等苏州派作家

在李玉周围，有一批作家，如朱雥、朱佐朝、叶时章、毕魏、张大复、丘园等，他们大都是吴县人，社会地位比较低微，彼此间有一定交往；有时还合作创作。人们称他们为“苏州派作家”或“吴县作家群”。这里介绍其中较为著名的几位。

这些作家中，朱雥最有名。朱雥，字素臣，吴县人。作剧十余种，现存《秦楼月》《翡翠园》、《未央天》、《聚宝盆》、《十五贯》等。此外，他还曾参与修订李玉主编的《清忠谱》。他的作品不少都取材于中、下层社会，语言流畅，情节跌宕。其中《十五贯》流传最广。《十五贯》又名《双熊梦》，事本于宋人通俗小说《错斩崔宁》和“三言”中的《十五贯戏言成巧祸》。写淮安熊友兰、熊友蕙兄弟的两桩冤案。大意是：熊友蕙与童养媳三姑家为邻，老鼠将三姑家钗环衔到友蕙的书架上，将十五贯钱衔入鼠洞，又将友蕙准备药老鼠的烧饼叼到三姑家。三姑丈夫误食烧饼而死，邻家遂以钗环作为凭证，说友蕙与三姑私通，害死了三姑丈夫。县官过于执未经详察，凭主观推测便将友蕙和三姑判为死罪。无锡的屠户游葫芦饮酒荡尽家产，向亲戚借十五贯钱为本，欲重振家业。他酒醉中与养女苏戍娟开玩笑，说是卖她的身价钱。戍娟信以为真，便连夜逃往亲戚家。戍娟走后，赌徒娄阿鼠窜入游家偷钱，被游葫芦发觉，娄阿鼠杀死游葫芦后逃走。天亮后，邻居发觉游死，认为苏戍娟逃走与游葫芦之死有关，便去追赶。熊友蕙之兄熊友兰在外做船工，听乘客陶复朱说弟弟被判死刑，便当即背着陶复朱赠给他的十五贯钱回家，途中遇到迷路的苏戍娟，因是同路，二人便结伴而行。这时恰被前来追赶的邻居赶上。二人同被逮回。已调任无锡做法官的过于执又认为苏戍娟与友兰是通奸谋杀，卷钱而走，亦判以死刑。

问斩前，监斩官、新任苏州知府况钟感到其中有冤，便连夜请示巡抚周忱，以自身官职为质，请给半月时间复查此案。况钟在调查中，从淮安友蕙家鼠洞中发现了被鼠衔去的十五贯钱和药饼，弄清了友蕙案情原委；况钟又扮做测字先生微服私访，从娄阿鼠口中套出真情。于是友兰之案亦真相大白。此剧虽以圆满结局，但当时象况钟这样敢于伸张正义、无私无畏、为民请命

的官员毕竟极少，而大多数是过于执周忱那样昏庸的官僚。所以，况钟形象带有很强的理想色彩。解放后对这出戏进行了改编，已成为流传甚广的优秀剧目。

朱佐朝，字良卿，吴县人，传为朱曜的弟弟。著有三十余种传奇，今存二十一种。代表作是《渔家乐》，写东汉末年渔家邬氏父女救助被奸臣梁冀追逐的清河王刘蒜，渔女邬飞霞刺杀刘冀，被刘蒜立为妃的故事。邬飞霞形象写得很动人。该剧的《端阳》《藏舟》、《相梁》、《刺梁》诸齣，后世一直盛演不衰。此外，朱佐朝的《艳云亭》传奇也较有名，此剧演萧凤韶女惜芬爱富有才华的洪绘，旋为奸相王钦若掠去，装疯乞食以避祸，备尝辛酸，最后洪绘与惜芬终成眷属事。其中并贯以萧凤韶与王钦若的政治斗争。

苏州派作家中另外值得提起的人物是张大复和叶时章。张大复，一名彝宣；字心期，一字星其。吴县人。有剧作三十余种，今传十余种。较著名者有《醉菩提》、《如是观》。前者演济公故事；后者又名《倒精忠》，“以姚茂良《精忠记》直叙岳飞之死，而秦桧受冥诛，未足快人意，乃作此以翻案。述飞叙大功，桧受显戮，一善一恶，当作如是观”。（《古典戏曲存目汇考》）作者有意改写历史，显然融进了他的民族感情。一说此剧为明末吴作虹作，人多不信。

叶时章，字雉斐，一字美章，别号牧拙。曾参与修订李玉主编的《清忠谱》；并与朱佐朝、朱曜、丘园合作《四大庆》。叶稚斐剧作现知八种，存《琥珀匙》、《英雄概》两种。（另与人合作的《清忠谱》、《四大庆》亦存）其中，《琥珀匙》最有名。被收入郭汉城主编的《中国十大古典悲喜剧集》。

《琥珀匙》故事取材于明代流传于江南的翠翘故事。作者虽然参照了有关翠翘的史传、传说等资料，但对人物情节都作了重大改造。

全剧以书生胥坝和良家女子桃佛奴的悲欢离合为主线，展示了明代社会一些主要层面。桃佛奴貌美，能诗善画，多才艺，邂逅书生胥坝后，两相爱慕，私订终身。由于父亲被贪官诬陷，吃了官司，她为救父而托妹代嫁，自卖其身为他之妾，却被骗入了妓院。她不惧威逼，立志卖诗画赎身，并将自身遭遇编成《苦节传》，请人叫卖，终于使事实披露于外，为束御史所知而得救，多方波折后，与胥坝团圆。

剧本对才高貌美、刚义贞烈的桃佛奴、风流倜傥与憨厚忠直兼具的胥坝都塑造得比较生动。在这二人的爱情经历中，亦体现了以往某些爱情剧常见的进步观点和局限：将私定终身与父母认可统一；赞美坚贞爱情、肯定一夫多妻。

《琥珀匙》的思想锋芒在于：作者在揭露官吏的贪赃枉法、官场黑暗腐败的同时，塑造了一个济困扶危、惩恶扬善的绿林豪侠形象——金髯翁。他拥兵海岛，南面称孤：“暂借天威佐圣王”，惩治邪恶，扶助清廉，见义勇为，在帮助桃佛奴脱离险境与胥生团圆上，发挥了重要作用。这种“庙堂中有衣冠禽兽，绿林内有救世菩提”思想是犀利、大胆的。在金髯翁身上，寄托了处于乱世的作者希望绿林中出现扭转乾坤、重整山河的英雄豪杰美好理

---

清焦循《剧说》引《蜚瓮新话》云：“《琥珀匙》……中有句云：‘庙堂中有衣冠禽兽，绿林内有救世菩提’，为有司所患，下狱几死。”但现存梨园钞本没有这两句话，只有“怪盗跖衣冠，沐猴廊庙，幸官评海岛存公道”等句，语义与“庙堂”句相近。

想。

## 第二章 顺治、康熙时期戏剧（二） ——李渔及吴伟业、尤侗等

### 第一节 李渔的生平

李渔是戏剧史上令批评者颇费踌躇的人物。他靠“打抽丰”维持庞大家族奢侈生活的生活方式，不仅为正统封建士人所鄙视，今天看来也不可取。他以戏剧取悦于人，又缺少作家应有的严肃态度。然而，他有出众的才华，上乘的艺术使其作品在当时便流播海内；他极富价值的戏剧理论著作至今仍是值得珍视的宝贵遗产。

李渔原名仙侣，字谪凡，号天徒。后改名为“渔”，字笠鸿，号笠翁。同时他还有不少别号，如笠道人、随庵主人、伊园主人、觉道人、觉世稗官等等。他生于明万历三十八年（1610），卒于清康熙十九年（1680），享年七十。

李渔祖籍浙江兰溪，他生在江苏如皋，父、伯辈以行医为业，家产似乎颇为丰厚，但在李渔十九岁、即崇祯二年之后，随着父亲的去世及不久后的明末战乱，家境便中落了。李渔在父亲去世后不久便返回兰溪，在那里居住了十几年。约在顺治八年（1651）年他四十一岁左右移居杭州；六、七年后四十七、八岁时再迁金陵，寓居金陵达二十年之久，并以金陵为据点，游历了大江南北。在康熙十六年（1677）年他六十七岁时又回到杭州，并最后终老于彼。

李渔对戏剧似乎有一种偏爱。早年在兰溪时他就曾组织乡间剧团演戏。他也曾在明末应举考试，但都没成功，入清后，他便完全荒废了举业，放弃了对仕途的追求，而走上职业戏剧家的道路。他家道中衰，无维持生计之恒产；虽然在金陵时他曾经营过一个“芥子园”书铺，刊行包括他自己书刊在内的书画，有些收入。有时还带着家庭戏班为达官贵人巡回演出；但更主要的，是靠干谒豪门，即“打抽丰”来谋得钱财，这是他颇为重要的生活来源。此道之所以成功，除了有人说的“厚脸皮”外，更重要的在于他出众的才华和“才子”声望。他是当时著名的“西泠十子”之一；光绪年间修的《兰溪县志》曾将他与著名思想家李卓吾并提，《兰溪县志》虽为后来的追记，也足可见他当时的声望。这种声望使得当时一些士大夫愿意“借以为名”而资助他。

李渔以出类拔萃的才华和丰富的演出经验自编自导戏剧，因此他的剧作艺术性颇高，都是可观赏的场上之曲而非案头之作。他著有传奇十八种，常见的《笠翁十种曲》即显示了他的成就。

李渔的思想是复杂的。虽然他说“传奇原为消愁设”“一夫不笑是吾忧”（《风筝误》收场诗），但作为一个封建文人，他的思想是为统治阶级思想规范化了的，“为圣天子粉饰太平”、“规正风俗”、“助皇猷”“益风教”，也是他念念不忘的信条。他在人生哲学及个人品行方面，存有许多末期封建社会腐朽的东西。他追求庸俗的享乐生活，对选姬买妾津津乐道，甚至在《闲情偶寄》的《声容部》进行专门谈论，趣味低下。他有时又道貌岸然，大谈礼教纲常；可有时又对男女青年追求美好爱情的行为予以歌颂（如《比目鱼》

---

也有人说李渔著传奇十六种或十五种。

剧)，这后一点又使他作品的思想在平庸之中时而闪出动人的火花。尤其是他总结自己戏剧创作及编导实践而写成的戏曲论著《闲情偶寄》（主要是其中的《词曲部》及《演习部》）体系完整，论证精辟，很富有创造性。因此有人说他是既“有帮闲之志，又有帮闲之才”的帮闲文人（鲁迅语）；有人说他是“卓越的戏剧理论家”“平庸的戏剧剧作家”（杜书瀛）。人们菲薄他的人品，遗憾他作品的格调境界，但对他才华则是交口称赞的。

## 第二节 李渔作品

李渔剧代表作是《笠翁十种曲》，包括传奇十种：《怜香伴》（又名《美人香》）、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《玉搔头》、（又名《万年欢》）、《比目鱼》、《奈何天》（又名《奇福记》）、《凰求凤》、（又名《鸳鸯赚》）、《慎鸾交》、《巧团圆》（又名《梦中楼》）。

李渔作品可分为三阶段。第一阶段，是写于杭州的《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》四剧。均为才子佳人题材《怜香伴》写秀才范介夫之妻崔云笈对少女曹语花於尼庵一见而相怜爱，想方设法将曹推荐给丈夫做妾，妻妾相处欢洽事。《意中缘》演才女杨云友、林天素分别嫁与才子董其昌、陈继儒为妾事。历史上杨、林与陈、董只有笔墨交往，并无姻缘事。李渔认为，才女才子配合，方是士大夫理想生活，故捏合成戏。《蜃中楼》将《柳毅传书》、《张生煮海》两故事牵合，以柳事为主、张事为副。说洞庭龙女与东海龙女是堂姊妹，游蜃楼而遇柳、张二生，遂订百年之好。后洞庭龙女错配泾河，坚执不从，饱受磨难。张羽代柳传书，始得成姻。张羽亦煮海而得与东海龙女成婚。《风筝误》写韩世勋、戚友光春日放风筝，飘落詹府，而引起才子韩世勋与美女詹爱娟、花花公子戚友先与丑女詹淑娟两姻缘情事。

以上四剧剧情轻松愉快。如李渔在《风筝误》传奇之末说：“传奇原为消愁设，费尽杖头歌一阙。”“惟我填词不买愁，一夫不笑是吾忧”。因此，这些剧都有一种喜剧风格。《风筝误》还被收入王季思主编的《中国十大古典喜剧集》。

李渔第二阶段剧本是《玉搔头》、《比目鱼》、《奈何天》、《凰求凤》，写于他寓居金陵的前期。其中，《比目鱼》是一出很生动的爱情戏。家道中衰的宦门子弟谭楚玉，爱慕女伶刘藐姑，便不顾刘的出身卑贱而自卖身入戏班，“不但把功名富贵丢在一边，连终身的名节也不顾”。但刘藐姑之母贪恋金钱，将女儿许给一富豪为妾。刘藐姑决心以死相抗，她借演《荆钗记》“抱石投江”一出戏之机，在淋漓地倾吐了满腔怨愤之后，真个跳入滔滔江中，谭楚玉亦随之殉情而死。后来二人被隐居的官吏慕容介救起并帮助成婚。婚后不久谭又在慕容资助下赴考，得官后平贼安民，建立了功勋；又在慕容点化下功成身退，解组归山，与妻刘藐姑偕隐桃源。《比目鱼》的积极意义在于，它表明，合理的爱情婚姻应是男女双方才貌相当、情感相投，而不是门第的高低和金钱的多寡，客观上暴露了父母之命、媒妁之言的封建婚姻制度的弊端。但由于李渔维护封建纲常的立场，又使他在男女主人公身上强加上“义夫节妇”的头衔。这种人物形象本身内蕴的思想与作者给予解释的矛盾，损害了人物形象的完整性。这个剧被收入郭汉城主编的《中国十大古典悲喜剧集》。

《玉搔头》、《奈何天》、《凰求凤》思想远不及《比目鱼》。《玉搔头》写明武宗微行大同，托名威武将军，与妓女刘倩倩之间的情事；中又贯以王守仁、许进辅佐武宗平宸濠事；《奈何天》写一不知书、多财富的奇丑男子阙里侯，连娶三美妇，均因其丑而逃避净室，题扁额曰“奈何天”。后阙里侯力行善事，感动神明，变为美男，终于全家和谐。“奈何天”有人生有命无可奈何之意。此戏说教意图明显，作者在第二十三出借阙里侯第三妇之口说：“你们看戏的里面，凡是有才有貌的佳人，嫁不着好丈夫的都请来看样。就作才思极高，不过象邹小姐的了；就作容貌极美，不过象何小姐罢了；就作才貌兼全，也不过象我吴氏罢了。都嫁了这样男人，任你使乖弄巧，也不曾飞得上天，钻得入地，可见红颜薄命四个字是妇人跳不出的关头，况且你们的丈夫，就生得极丑，也丑不到此人的地步。大家象我一般，都安心乐意过了一世罢。”显而易见，这番议论意在要妇女屈从于命运安排的“妇道”。《凰求凤》写才高貌美的书生吕哉生被众女追逐——许仙侑、曹婉淑、乔梦兰三美争一夫，格调不高，劝人止淫止妒之意甚明。

李渔第三期作品为《慎鸾交》、《巧团圆》，写于寓居金陵的后期。《慎鸾交》写吴中妓女王又嫖、邓惠娟择婿从良事。秀才华秀与王又嫖于择交慎重，不轻易相许，但一旦订交后终不负心；秀才侯雋与邓惠娟一见便信誓旦旦，而终却背弃。剧中华秀是李渔理想中的风流与道学合一的形象。他在第二出华秀第一次上场时，就让华秀讲了这个道理：“我看世上有才有德之人，判然分作两种：崇尚风流者，力排道学；宗依道学者，酷诋风流。据我看来，名教之中不无乐地，闲情之内也尽有机。毕竟要使道学、风流合而为一，方才算得个学士文人。”这话实际上是说：读书人寻花问柳，自是名士风流，只要做得适当，就能既保住正人君子的美名，又可享受倚香偎翠的艳福。这真是为既想当婊子，又要立牌坊的人创造的绝妙的行为依据！《巧团圆》一名《梦中楼》。写姚继自幼失亲，后几经周折巧获团圆事。“奇缘奇会，情节幻甚”。

纵观李渔十种曲，或美化士大夫风流韵事，（如《意中缘》）；或努力将文人狎妓与道学名教统一（如《慎鸾交》《玉搔头》）；或鼓吹、歌颂封建的婚姻道德（《奈何天》《怜香伴》《凰求凤》），思想都很平庸。即或《比目鱼》之类的有积极意义的动人的爱情戏，也不免被作者落后的思想所笼罩。所以，虽然李渔剧作语言通俗生动、结构比较洗炼，艺术成就较高，但总的说来并不引人入胜。

### 第三节 李渔的剧论

李渔的戏剧理论主要见于《闲情偶寄》中的《词曲部》和《演习部》，人们将此两部称为《李笠翁曲话》。《闲情偶寄》作于李渔晚年，结晶着他一生创作及舞台指导的实践经验，因此许多都是“折肱之语”，发语中肯，论证深透，至今仍不乏指导意义。

李渔论剧，比较全面，涉及到编剧、导演、舞台演出、观众心理等许多方面。说它体大思精，也未尝不可。他的词曲部，分结构、词采、音律、宾白、科诨、格局六部分；《演习部》分选剧、变调、授曲、教白、脱套五部分。其中每部分又各有分论，就某一侧面详加阐发。下面仅撮其要点作一介绍。

1.结构第一。李渔说：“填词首重音律，而予独先结构”。他认为，戏曲不同于诗词古文，它是专为登场搬演故事的，所以，就要特别讲究结构。如同建房，“基址初平，间架未立，先筹何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧。”论剧重结构，乃李渔首创。由于我国戏剧为戏曲形式，所以，人们从来都首先看重音律。虽然李渔之前也有人注意到结构，但从未如此强调。

在怎样组织结构上，李渔认为，应“戒讽刺”“立主脑”、“减头绪”、“脱窠臼”、“密针线”、“审虚实”。等。其中“立主脑”、“减头绪”，是说要突出主要矛盾，删除与情节无关或关系不大的繁芜枝节及“旁见侧出之情”。此说颇有针对性，对明代以来一些传奇越写越长，枝蔓杂芜现象很有纠正作用。“审虚实”讲艺术虚构问题；“戒讽刺”说不用戏剧作人身攻击；“脱窠臼”指情节及其安排上新颖不落俗套；“密针线”指情节结构上要前后照应，不出破绽等等，都是与结构结合起来阐述的。有不少精彩之论。

2.戏剧语言“贵浅显”“重机趣”、“戒浮泛”“忌填塞”。“贵浅显”、“戒浮泛”是说戏剧语言应通俗和个性化；“重机趣”意为戏剧语言之间要有内部联系，要有人情味，趣味性，全剧要构成一个和谐的整体；忌填塞，要少用事用典。李渔认为；“传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深；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，故贵浅不贵深”，所以，戏剧语言应“话则本之街谈巷议，事则取其直说明言”。但他同时强调，“浅”不是粗俗，而是“意深词浅”，作者应富有文学修养，广泛读书，“无论经传子史，以及诗赋古文……道家、佛氏、九流、百工之书……孩童所习之《千字文》《百家姓》无一不在所用之中。”但“至于形之笔端，落于纸上，则宜洗濯殆尽”。即将民众的生活语言与各种书本文字融汇贯通，“于浅处见才”，既通俗，又有文学色彩。而且，要“语求肖似”，“说何人肖何人，议某事切某事”，“务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛……”。阐议颇精，几近今人之论。

3.提高说白地位，使与曲词等同。李渔说：“宾白一道，当与曲文等视。”我国古典戏剧为戏曲形式，故一向重曲词而轻说白。如徐渭说：“唱为主，白为宾，故曰宾白”。而李渔认为：“曲之有白，……犹经文之于传注；……如栋梁之于榱桷；……如肢体之于血脉”。“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，是文与文自相触发……”所以，李渔认为，不仅戏中宾白数量可增加，而且同曲文一样，要认真推敲，“声务铿锵”，“语求肖似”，“词别繁简”，“字分南北”、“文贵洁净”，“意取尖新”，“少用方言”，“时防漏孔”。李渔此说亦为创见，对我国戏剧形式的发展，大有裨益。

4.格外重视戏剧的审美特性，立论紧密联系演出。李渔说：“填词之设，专为登场”。为此，他撰演习部，专谈登场之道。《词曲部》中诸论，也都密切联系舞台演出立论。如在结构上，他主张“减头绪”，原因之一就是为了使三尺童子皆能“了了于心，便便于口”；他抬高宾白地位，亦是要以说白帮助观众了解剧情，因唱词不易听懂。他批评《牡丹亭》中某些曲文过于典雅艰涩，观众难于听懂，只能“作文字观，不得作传奇观。”他要求少用方言等，都是从剧本能否搬演于台为观众理解为依归。他并以自身体会为例，讲剧作家编剧时必须考虑演出效果：“手则握笔，口却登场，全以身代梨园，复以神魂回绕，考其关目，试其声音，好则直书，否则搁笔”，在理论上明

确提出写戏就是为了演出。这对于明藻绘派以来一些文人刻意追求文辞博雅深奥，把剧本变成案头文学的现象，有极强的针砭作用。

此外，李渔对人物关系的真实感及情节发展的逻辑性上，在戏曲音律上，乃至演员的艺术修养上，都有许多真知灼见，此不一一赘述。

以上着重介绍的是李渔剧论中与文学联系较大的部分。李渔这部剧论，多讲艺术而少谈思想内容。但并不是他忽略戏剧的思想性。在《闲情偶记·凡例》中，他说：“武士之戈矛，文人之笔墨，乃治乱均需之物。乱则以之削平反侧，治则以之点缀太平。”剧论中仅有的一点涉及思想性的字句中，也全是封建伦理的一套。他剧论所体现的这种特点，与他剧作的高艺术低境界的一般状况是吻合的。

在一部戏剧文学史中，用一节篇幅介绍李渔的戏剧理论，足可见其地位之不凡。李渔之前，亦有不少戏剧理论论著，如元代芝庵的《唱论》，明代吕天成《曲品》、王骥德的《曲律》等，闻名于当世的有十数种之多，但如赵景深先生所说，这些曲论，“或囿于声腔，或详叙故实，或泛评剧作，或划分等第，理论家们虽于音律拥有专长，却缺乏丰富的舞台经验，与社会尤少广泛接触。”《李笠翁曲话》是在我国民族戏剧土壤上生成的戏剧理论体系，它把剧本文学与舞台表演全面结合起来，对我们今天的剧作家、导演、演员亦都具有指导意义。从文学角度讲，他所提出的编剧理论，今天仍给人以启迪。

#### 第四节 吴伟业、尤侗等剧作家

吴伟业，字骏公，号梅村，生于明神宗万历三十七年（1609），卒于清康熙十年（1671），江苏太仓人。吴伟业是明末清初著名的“江左三大家”（钱谦益、吴伟业、龚鼎孳）之一，诗歌成就颇高。钱谦益称他“以锦绣为肝肠，以珠玉为咳唾”；《四库提要》说他的诗歌“格律本乎四杰，而情韵为深；叙述类乎香山，而风华为胜”。明崇祯帝、清康熙帝都对他的才华倍加赞誉。

吴伟业生活于明清两代。他早年深得明崇祯皇帝的赏识。崇祯四年（1631）会试时他曾遭人诬陷，后由崇祯帝亲批试卷，他才得以高中一甲榜眼（第二名），被授为翰林院编修。之后又奉旨归娶，极为荣耀。在崇祯朝，他仕途一直是春风得意：崇祯十年（1637），迁东宫讲读；十二年，又迁南京国子监司业；十三年，升中允谕德；十六年，升庶子。为此，他对明王朝、对崇祯帝感激涕零。顺治元年（1644），李自成入京，崇祯帝在煤山自缢，他悲痛欲绝，“号痛欲自缢”，为家人救护劝止。之后，他又曾在福王朱由崧的南明朝官少詹事，因与马士英、阮大铖等人不合，居官仅两月便辞归故里。吴伟业在明朝所受的荣宠和封建正统思想，决定了他与新朝的不合作态度。因此，明亡后，他闭门不与世相通十年，屡受官召而不赴。但他又性格软弱，未能坚持到底。顺治十年，“诏举遗佚。荐郅交上”，在清政府的“敦逼”及父母流涕相求下，他不得已而应召入都，做了清朝的国子监祭酒。顺治十四年，以病辞归。

作为受过先朝“厚恩”的封建正统文人，吴伟业一直把仕清看作是“失节”的行为，他常为此痛悔自责。他的不少诗都流露了这一情感：“忍死偷生廿载余，而今罪孽怎消除？受恩欠债应填补，总比鸿毛还不如”“误尽平



生是一官，弃家容易变名难”。在六十三岁去世前的遗嘱里，命埋葬时将他的墓石刻为“诗人吴梅村之墓”，不愿以入清后的官名相称。

吴伟业的戏曲作品主要就是反映了他的自责自悔矛盾彷徨的心境、是“伤心痛哭之调”。他有传奇《秣陵春》，杂剧《通天台》、《临春阁》等。这几部剧都是“案头之曲”，以抒发情感为主，他自己说“一唱三叹，于是乎作焉，是编也，果有托而然耶？果无托而然耶？余亦不得而知也”（《秣陵春序》）实际上，都是有所托的。

据顾雪堂《梅村先生年谱》说，《秣陵春》作于顺治九年，吴伟业四十四岁时，其时，正值吴伟业应清政府之召出山的前夕。有人说该剧是吴伟业读罢夏完淳吊南京陷落的《大哀赋》后，“大哭三日”提笔写就的。如此看，《秣陵春》剧反映的正是作者应召前夕那种矛盾、彷徨、无可表白的心情的。

《秣陵春》以南唐功臣之子徐适与宠妃的甥女黄展娘之间的爱情故事为载体，抒写了作者作为旧朝宠臣欲隐不能、欲出不忍、终于忝食新朝俸禄，但又顾念旧朝恩眷的复杂心态。剧作男主人公徐适是作者这种心态的传达者。在剧中，徐适是南唐后主李煜的旧臣徐铉之子，对南唐旧国怀有眷念之情。剧中他出场时已是大宋统一后的第十个年头了，他因“家国飘零、市朝迁改”而“浪迹金陵，放情山林”，不愿与新朝合作。尔后他到冥界做了南唐的中军元帅，并与展娘缔结了姻缘。李后主告诉他世界已发生了变化，要他到新朝求取功名。徐适返回阳间后，仍不想出仕。但有人检举他偷盗了故国宝物“烧糟琵琶”，欲加之罪，他万般无奈，只好作赋自解。于是，他过人的才学被新朝发现。新朝不仅没治其罪，反而将他特召为状元郎。最后他到底做了新朝的官。徐适形象实际上是作者自喻，其意在说明，作为一个曾仕旧朝而又颇有声望的人，新朝屡次征召而坚辞不就是行不通的。不仅如此，作者还安排徐适在获得状元封号后由深感知遇而萌发的对新朝的感激之情：“谢当今圣上宽洪量，把一个不伏气的书生款款降”。并借剧中人之口说：“……你好不痴也！只看如今的世界，四海江山都姓赵，斗甚英豪？吓着鬼做黄巢。”这表明，吴伟业认为，自己是对得起明朝的，因为自己为挽救亡明做过努力。如今江山换主，又归一统，此乃天命所归，反对新朝是既无意义也无作用的。所以说，有人认为，《秣陵春》剧是吴伟业在长期的思想斗争后，行将准备出仕清廷自剖心迹的代言，是很正确的。写完《秣陵春》剧的第二年，吴伟业就在“有司”的“敦逼”之下，“扶病出山”了。

《秣陵春》全剧两条线索：一为徐适与展娘的爱情；一为徐适出仕前的困顿、及后来新朝对他的器重。前者意在说明冥世先朝对旧臣外戚的倚重关怀；后者重在讲先朝遗民在新朝的遭际。而中心是刻写徐适由对旧皇的眷顾到事奉新君的思想演变。由于作者目的是表白心迹，所以艺术上有图解主题的倾向。但它有些曲词典雅工丽，悲凉感伤，很能传达人物心曲。

《通天台》杂剧仅二折。所写故事据《陈书·沈炯传》。剧本写沈炯在梁亡之后，客居长安，在落于荒郊的汉武帝通天台废墟痛哭的故事。所流露的情感与《秣陵春》有相近之处，但侧重于写亡国之痛和希望新朝体恤哀怜允其归隐的意愿。如写沈炯登台痛哭醉卧其间，梦汉武帝召宴，想起用他为官时，沈炯力辞的唱辞：“臣炯负义苟活之人，岂可受上客之礼，以忘老母哉。陛下所谕，臣不敢受命。”“臣炯国破家亡，蒙恩不死，为幸多矣。陛下纵怜而爵我，我独不愧于心乎。如必不得已，情愿效死勿颈于前。”等等。

《临春阁》杂剧牵合《隋书·谯国夫人传》、《陈书·张贵妃传》而敷

衍成剧，写陈后主降隋事，亦是痛亡明之作。

总的说，吴伟业戏曲成就不算高，远不及他的诗。但由于他在当时文坛上的地位，更由于他剧中所流露的明遗民特有的家国飘零的失落感和兴亡变迁的惆怅。很能唤起明遗民的感慨，所以产生了一定影响。吴伟业之后，类似题材的剧作大量出现。艺术上，他对当时的戏曲案头化倾向也起了推波助澜的作用。

与吴伟业同时以写“案头剧”比较著名的还有尤侗。尤侗（1618—1704），字展成，号悔庵，又号西堂，长洲（今江苏苏州）人。曾任清翰林院检讨等官。他的作品主要有杂剧《弔琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平调》、《读离骚》及传奇《钧天乐》。《弔琵琶》四折写王昭君故事；《桃花源》四折演绎陶渊明事，以《归去来辞》起，以入桃源洞成仙止；本事杂取正史、《续晋春秋》、《高僧传》等。《黑白卫》写聂隐娘事，本事出自裴铏《传奇》，此剧据说在当时极负盛名。《清平调》一名《李白登科记》，写唐玄宗时，李白登状元、杜甫、孟浩然皆同科登第，皆无事实根据，纯为作者遐想翻案之作。有人认为此剧为作者自喻，写于作者才名甚著而未试博学鸿词科前。《读离骚》四折写屈原事，题材兼取楚辞《天问》、《卜居》、《九歌》、《渔父》、《招魂》等。传奇《钧天乐》以揭露科场黑暗内幕闻名。剧本写科考中沈白、杨云有才而被斥，而纨绔市侩贾、程、魏辈却名列前茅。贾妹寒簧，本已许嫁沈白，此时则亦有毁婚之议。后寒簧死、杨云亡，沈白哭于项王庙，为上帝召试中天榜状元，赐宴蕊珠宫，奏《钧天广乐》云云。据作者自记说：此剧登场一唱，座上贵人未有不色变者。据传，尤侗因才高而不第，遂写此剧，以讽刺科场舞弊等黑暗，并由是而引起了顺治丁酉科场大狱。总之，尤侗的剧作，有一定现实性，大都是有感而发、有为而作的。

此外，这一时期还有王夫之（1619—1692）的杂剧《龙舟会》；嵇永仁（1637—1676）的杂剧《续离骚》；宋琬（1614—1673）的杂剧《祭皋陶》等，亦都各有特色。

### 第三章 顺治、康熙时期戏剧（三）——洪升

#### 第一节 洪升的生平思想

洪升（1645—1704），字昉思，号稗畦，钱塘（今杭州）人。出身于富裕的士大夫家庭。他夫人黄兰次是清初文华殿大学士兼吏部尚书黄机的孙女，他本人又是黄机的外孙。洪升自幼受过很好的文化教养，很早就有文名。二十四岁时到北京国子监学习，旨在求取功名，但却未能如愿，在京呆了一年便返回了杭州，之后不久，大约是一六七一年前后，洪升遭到了“家难”，他与父母关系恶化，被迫分住，后又不得已客居京城十七年。他遭“家难”后，失去了父母的接济，生活日益艰难。这期间，他父亲政治上又受到重大挫折，“被诬遣戍”，洪升四处奔波营救“徒跣号泣，白于王公大人”，但并没有奏效。他又“昼夜并行”，从京师返回钱塘，侍奉双亲前往戍所，备受颠沛流离之苦。虽然不久以后由于其它原因他父亲蒙恩遇赦（北京皇宫太和殿失火，皇帝以为是天心示儆，便赦免了一部分人，洪升父亲亦在其中）又回到了家乡，但洪升一家精神心理及经济上所蒙受的损失已无法弥补，他的家道中落了。这一系列变故，使洪升对社会人生的认识有所深化，在出处问题上产生过矛盾，但总的说来，他依然没有忘情于功名，仍希冀自己政治上能有所作为。

洪升生在清灭明后的第二年 1645 年即顺治二年，他的老师陆繁昭是不肯仕清的明遗民；与洪升密切往来的其他师友如毛先舒、柴绍炳、徐继恩、张丹、沈谦、张竞光等人，也大都是心怀明室不肯与清合作者，加上洪升亲闻目睹清初的民族歧视和残暴政治，这些都必然给他思想以影响，时或产生一些兴亡之感。但他毕竟不是明朝遗民，就他本人讲，并不存在对前朝的回忆眷恋；对清初的残暴，他也没有到理性思考的年龄；更何况他父亲一直未能忘情于功名，在清初政局趋于稳定后，便出去做官了。他的外祖父黄机还做到了颇受清朝皇帝重视的高官——文华殿大学士兼吏部尚书。家庭影响必然使他有较强的功名欲望。而且，他是生在清长在清的，按儒家的君臣规范来讲，效忠清朝似也在情理之中。所以，洪升早期作品虽有兴亡之感的流露，但远不及明遗民之深切。他的功名心一直存在。不过由于他为人孤傲狂直，“交游宴集，每白眼踞坐，指古摘今”，不善为人处世、因此他仕途上一无成就。

洪升本人天赋极好，加上从小就受名师指导，后来交友亦多是当时文坛名流，又使天赋获得很好的发展。所以，他诗歌戏曲均有成就，而“尤工院本，宫商五音不差唇吻，旗亭壁间，时闻双鬟讴诵之，以故儿童、妇女莫不知有洪先生者”（《方志著录元明清曲家传略》）。

洪升二十九岁时，与友人谈及唐开元天宝事，因“偶感李白之遇”写了《沉香亭》传奇；但写得一般，一位朋友说“排场近熟”。于是六年之后，他三十五岁时，又删掉了原剧中李白的情节，加入了李泌辅肃宗中兴事，更名为《舞霓裳》。之后又过了九年，他四十四岁时，他又想到历代帝王，嫔妃成群，但如唐明皇之钟情于杨贵妃之深的，于帝王家罕有，便又杂采历史传说将《舞霓裳》改作《长生殿》。

---

“家难”详情不明，有的研究者认为可能是由于别人挑拨离间。

《长生殿》一经脱稿，便大受人们称赞，立刻成为颇受欢迎的上演剧目。康熙二十八年八月（1689），在佟皇后丧期，洪升招戏班在家中搬演《长生殿》，许多名人都去观看，于是洪升被弹劾为“大不敬”而受到处分，革去了国子监的学籍，看戏者大都受到处分。从此，洪升彻底失去了当官的机会。这就是有人说的：“可怜一曲《长生殿》，断送功名到白头。”关于洪升的获罪，有人认为，“大不敬”只不过是当道者迫害他的一个借口，实际上是与《长生殿》涉及到兴亡之情及安禄山的胡人身份有关，因为它会使处于明清易代之际的人们产生不利于满清统治的联想；加之当时朝廷中南北党争激烈，洪升与南党主要人物徐乾学等关系较密，北党便借此机会大作文章以作为攻击政敌的武器。

虽然如此，洪升获罪的公开原由并不是剧的内容，所以《长生殿》一直被上演不衰。康熙四十三年（1704）春末，即洪升六十岁那年，江南提督张云翼将洪升请到驻地松江，举行了盛大宴会，演出《长生殿》；紧接着江宁织造曹寅（曹雪芹祖父）又把洪升请到南京，“集江南江北名士为高会”又演了三天三夜，“极尽其兴赏之豪华”，演出后，曹寅又赠与他很多钱。但不幸的是，盛会结束后，洪升自南京乘船回家，途经乌镇时因酒醉失足落水了，当时天黑风大，人们无法搭救他，他就这样离去了。这天正好是《长生殿》的女主人公杨贵妃的生日——阴历六月初一。

## 第二节 《长生殿》复杂的思想内涵

《长生殿》写唐明皇李隆基与杨贵妃的爱情故事，但内涵却很复杂。作者一方面是“借太真外传谱新词，情而已”（《长生殿》第一出《传概》，全力描写赞美李杨间坚贞不渝的爱情；一方面又以历史的理性精神，把李杨爱情镶嵌在广阔的社会政治、国家兴衰的大幕布上，与“安史之乱的发生发展纠结起来，使其互为因果，互相推进”，（张庚等《戏曲通史》），说明“逞侈心而穷人欲，祸败随之”，《长生殿·自序》，寓有“乐极哀来，垂戒来世”（《长生殿·自序》）的意图，这就使主题显得复杂矛盾。

李杨故事自中晚唐始一直是人们乐道的话题，历代文人以他们为主人公的作品迭见不息，其中较著名的诗如唐白居易的《长恨歌》、李商隐的《马嵬》；文如唐陈鸿的《长恨歌传》，五代王仁裕的《开元天宝遗事》，宋乐史的《杨太真外传》；元杂剧如白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》《唐明皇游月宫》、关汉卿的《唐明皇哭香囊》、庾天锡的《杨太真霓裳怨》、明传奇有吴世美的《惊鸿记》、屠隆的《彩毫记》等。洪升“荟萃唐人诸说部中事及李、杜、元、白、温、李数家诗句，又刺取古今剧部中繁丽色段以润色之”，写成了“为近代曲家第一”的《长生殿》。（焦循《剧说》）。由于李杨故事本身的复杂性，一为盛世皇帝，一为绝代美女；前者是中国封建社会鼎盛期的缔造人，也是大唐帝国由盛转衰的制造者；后者则在这历史的由盛变衰中扮演了重要角色。他们之间“在帝王家罕有”的富有传奇色彩的真挚爱情令人感叹，他们爱情的悲剧结局又令人同情。由于他们形象本身就具有二重性，所以，即或是以歌咏爱情为主的作品（如《长恨歌》）也不能不涉及到他们爱情所造成的政治后果，更何况本来就具有“垂戒来世”目的的洪升呢。

《长生殿》所取题材及人物本身的复杂性，作者创作动机的复杂性，决定了作品内涵的复杂。因此，《长生殿》的主题可以说是双重的，而以爱情为主。

（一）爱情主题《长生殿》歌颂了李杨间坚贞不渝、至死不变的爱情，一定程度上表现了具有现代性爱色彩的爱情观。

在《长生殿》第一出《传概》中，作者开宗明义地说：“今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。笑人间儿女怅缘悭，无情耳。”

感金石，回天地。昭白日，垂青史。看臣忠子孝，总由情至。先圣不曾删郑卫，吾侪取义翻宫徵。借太真外传谱新词，情而已。”

全剧共五十出，上本写李杨生前的爱情，下本写他们死后的相思。为了表现爱情主题，作者净化了李杨感情，有意回避了杨妃历史上与寿王的一段姻缘纠葛及传说中与安禄山的暧昧关系，而把她说成是一个普通宫女，因“德性温和，丰姿秀丽”而被册封为贵妃受到唐玄宗的万般宠爱。她精通音乐，爱好艺术，具有艺术家的气质与才能，与李隆基志趣相投；她对玄宗忠贞不渝，期望得到玄宗真心专一的爱情。她深知后宫三千佳丽对她的威胁，常常怀有忧惧之心，惟恐君心无定，一朝被弃。为此，她不顾玄宗贵为天子的特殊身份，不许玄宗与他人亲近，曾因争恩擅宠而触怒玄宗被撵出宫去。她采用种种手段，巩固自己的专宠地位，千方百计地笼络君心，排斥异己。经过种种斗争，最后才逐渐得到了李隆基对她“纯洁”“专一”的爱。

剧中的李隆基对杨玉环的爱情一开始远不如杨玉环对他专一。作者对李隆基的感情作了合乎逻辑的叙述。李贵为天子，后宫有三千宫女供他享受。他爱杨妃，同时还与虢国夫人勾搭，与梅妃往来，这在一夫多妻制的古代社会，是平常的，天经地义的。这也说明他对杨妃之爱尚属浮浅。作者没有脱离实际地去美化他。他曾对杨妃的嫉妒恼恨发怒，把杨妃赶出皇宫。但杨妃去后，他内心烦躁，不思茶饭，“触目总是生憎，对景无非惹恨”，连打两个小臣，被无尽的相思愁苦折磨。这一番分离之后，他才感到自己对杨妃依恋之深，便从此“恩情更添十倍”。尔后又曾密会梅妃，杨妃直去“絮阁”查问，他感到杨妃“情深蔕亦真”，非但没有指责，反而极力掩饰，表白心情，自认其错，安慰杨妃说“朕和你两人”“纵百岁犹嫌少”，“总朕错，请莫恼”。最后，七月七日，双星之下，长生殿中，二人立下了“在天愿做比翼鸟，在地愿做连理枝、天长地久有时尽，此誓绵绵无绝期”的誓言，“愿世世生生，共为夫妇，永不相离”。从此，玄宗对杨妃之爱方走向专一，达到了他们生前爱情的极至与巅峰。

马嵬之变是李杨的帝妃之爱向人间普遍意义的夫妻之爱转化的标志。作者让李杨的爱情经受了生死巨变的考验，极力渲染了他们痛苦的分别：在大难临头之际，他们彼此体贴，为对方着想，面对群情激愤的羽林军，玄宗尽最大能力弹压：“妃子在深宫自随驾，有何干六军疑讶”，让陈玄礼“作速晓谕他，恁狂言没些高下”；他与杨妃抱头痛哭，难舍难分：“魂飞颤，泪交加”，“难道把恩和义，霎时抛下？”杨妃要求“今事势危急，望赐自尽，以定军心。陛下得安稳至蜀，妾虽死犹生”；玄宗则说：“你若捐生，朕虽有九重之尊，四海之富，要他则甚！宁可国破家亡，决不肯抛舍你也！”杨妃临死前，牵挂的仍是玄宗“春秋已高”，要高力士“小心奉侍”。可以说，李杨间真正的、纯洁的爱情从杨妃死的“埋玉”开始才真正体现、展开。

作者用第二十六到第五十出的半本篇幅，侧重写杨妃死后李杨间彼此无尽的相思。杨妃死后，一缕孤魂不散，追踪玄宗，她“对星月发心至诚”，对玄宗要“拼向九泉待等”；说“敢仍望做蓬莱座的仙班，只愿还杨玉环旧

日的匹聘”。玄宗则朝朝暮暮痛悔自责：“只悔仓皇负了卿，”“我独在人间，委实的不愿生”；“羞杀咱掩面悲伤，救不得月貌花庞。是寡人全无主张，不合呵将他轻放。”“我当时若肯将身去抵搪，未必他直犯君王；纵然犯了又何妨，泉台上，倒博得永成双。”最后，终于他们的一片真情感动了天孙织女，使他们在月宫中获得了永久团圆。

剧作成功地描写了李杨爱情从不专到专一，从附有多种社会因素的帝妃之爱，到脱却了帝妃桂冠、不附加任何功利目的的、达到理想的最高层次的纯粹的爱情的过程。即李杨之爱，已不同于普通的帝妃关系而是建立在志趣相投、情真意切的基础上的男女夫妻之爱。这种歌颂至情真情的爱情观，在一定程度上已经具有了现代性爱色彩。它对反对明代以来社会上呈现的两个不良的极端——把情看成罪恶的渊藪的扼杀人性的程朱理学，和狎妓纳妾肉欲横流的淫靡之风，都具有重要意义。这是一种时代的进步。作者让李杨这对“罪孽深重”的情侣，精诚悔过后，以真情感动天帝，得以最后天界团圆，用以说明只要“精诚不散”，就会“终成连理”，赞扬真情的超越生死的巨大力量。可以说，这种观念是对汤显祖《牡丹亭》所阐发的情爱观的发展和延伸。

## （二）政治主题

洪升在《自序》中说：“然而乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉”。为了表达这个思想，作者将李杨爱情与安史之乱前后的社会政治联系起来展开情节，爱情和政治两条线索交叉发展而以前者为主，集结了天宝年间复杂的社会矛盾和政治纠葛：杨国忠的专权纳贿、安禄山野心的萌生与发展、外戚藩镇的狼狈为奸和勾心斗角、朝政的腐败、乃至农民的辛苦贫困、人民的不堪重负，使全剧具有一种宏伟的历史剧规模。即作者在歌赞李杨真挚的爱情并对其悲剧结局给予同情的同时，仍没有忘记用冷峻的历史眼光分析他们爱情对国家、社会、人民造成的不良后果，并由此提炼出历史教训：“逞侈心而穷人欲”必“祸败随之”，表现了中国古代文人所特有的关注政治兴衰的历史责任感。

在情节安排上，作者在第二出李隆基一上场的第一支曲子，就让他勾划了自己的形象：“升平早奏，韶华好，行乐何妨。愿此生终老温柔，白云不羡仙乡。”这说明，这时的唐玄宗已是一个倦于政事、沈溺于享乐的腐化之君了。接着，作者在用大量篇幅叙写李杨之间缠绵缱绻的情意的同时，毫不隐讳地描述了玄宗是怎样以一个帝王所能达到的一切手段来宠爱杨妃的：他让杨妃一门政治上尽受荣宠，贵妃之兄杨国忠拜为右相，三姊尽封为国夫人；杨氏家族“外凭右相之尊，内恃贵妃之宠”气焰嚣张，炙手可热；他们争奢斗富，大兴土木，都与他的纵容有关；他为讨杨妃欢心，不惜从千里之外以大量人力、践踏百姓的庄稼甚至生命运取鲜荔枝。以满足杨妃的口腹之欲；他迷恋杨妃，倦于政事，竟不仅糊里糊涂地赦免了犯了死罪的安禄山，而且又委安禄山以重任，种下了安史之乱的祸根，等等。总之，是他“占了情场，弛了朝纲”，才导致日后政治上的动乱，在动乱中又失去了爱妃，亲尝了自己种下的苦果。此外，作者除了客观描叙外，还曾借用剧中人之口阐述这一政治寓意。如听流落到江南的李龟年唱弹词的游人说：“只可惜当日天子宠爱了贵妃，朝欢暮乐，致使渔阳兵起，”“说起来令人痛心也”，等等。

总之，虽然由于作品主题的侧重和作者忠君思想等原因，有些地方有意无意为玄宗开脱，把一些罪责转嫁到臣子杨国忠等人身上；有些地方写得也

较含蓄，但其“逞侈心而穷人欲，祸败随之”的“垂戒来世”之意仍是明显的。

但是，把两个矛盾的主题捏合到一起是不容易的。既要同情李杨爱情，又要批判他们爱情带来的恶果，在处理材料时就势必遇到一系列的两难问题，处理不好，容易给人造成作者是在同情歌赞着不该同情的人的错觉。

对此，作者是怎样处理的呢？主要是：

1. 对李杨这两个主角，在涉及有损于他们形象的个人品质问题时，作者采取了回护态度。如他改写了历史上杨玉环本为唐明皇儿子寿王妃的事实，把她写成是原为普通宫女，这就除掉了唐明皇品德上令人反感的一大污点；他全部删除了笔记传说中有关杨妃与安禄山、宁王等关系暧昧的记载，而把杨妃写得无比专一；对杨妃的妒悍争宠，作者也没把她写得可恶可恨，反而觉得她是在维护自己的爱情权利，如第十八出《夜怨》中杨妃说：“唉，江采萍、江采萍，非是我容你不得，只怕我容了你，你就容不得我也！”说出了她不能自主命运、惟恐被弃的愁苦和可怜，令人生出几许同情。

2. 作者没有让李杨本人过多地与政治发生联系，而是把一些事转移到杨国忠身上。并且还着力刻写了杨国忠的欺君罔上，招权纳贿。如让杨国忠自我陶醉自矜自夸：“国政归吾掌握中，三台八座极尊崇。退朝日晏归私第，无数官僚拜下风”“下官杨国忠……官居右相，秩晋司空。分日月之光华，掌风雷之号令。穷奢极欲，无非行乐及时；纳贿招权，真个回天有力”，让人感到皇帝是受了奸臣的蒙蔽。另外，虽然为了政治寓意，作者写了一些人民的不满，如酒保和郭子仪对杨门大造府第的抨击等；并在《进果》一场，将进荔枝死人伤苗作为专场正面演出，但总的说，李杨二人对他们行为的恶果似乎并不知晓。如此安排，读者虽能明显地看出国君应负的责任，可又总觉得玄宗只是个为了爱妃而误用了奸佞小人的昏庸皇帝，他本人并不残酷、奸诈和暴虐。这样，作者就在最大程度上缩小了爱情与政治主题之间的矛盾，使人们对玄宗产生只是责难，而不是痛恨和厌恶。

3. 让杨妃悔过，认识到自己的罪愆。在第三十出《情悔》中，作者让杨妃痛苦地自责：“只想我在生前所为，那一桩不是罪案。况且弟兄姊妹，挟势弄权，罪恶滔天，总皆由我，如何忏悔得尽！……”等等。实际上，弄权的是杨妃的兄弟姐妹而非杨妃本人，而杨妃主动地包揽了一切罪过，发自内心地忏悔，态度十分虔诚，很能引起人们的同情。加之，作者让杨妃一再地申诉对玄宗的痴情：“只有一点那痴情，爱河沉未醒。说到此悔不来，惟天表证。纵冷骨不重生，拼向九泉待等。敢仍望做蓬莱座的仙班，只愿还杨玉环旧日的匹聘”。又令人感到，她生前所作所为，包括“皆由她来”的杨氏家族的荣宠，都是由于她对玄宗的一片真情而不是她本人的政治目的和政治野心。所以，与对玄宗一样，人们只是对她同情与责备，并不是憎恶。

总之，作者主要通过以上几种方式缩小了爱情与政治主题之间的矛盾，较为巧妙地处理了一些两难问题，把李杨写成了是犯了错误的好人而不是彻头彻尾的坏人。

虽然如此，由于题材和作者主观意图上的矛盾，作者的情感立场有时仍不免表现出模糊与混乱。如对马嵬之变，《埋玉》一出，作者写出了士兵的群情激愤，并对他们的作法持肯定态度；但在《哭像》中，又满含同情地让李隆基说出“今日呵，恨不诛他肆逆三军众，祭汝含酸一殒国”。《雨梦》中李隆基又骂陈玄礼是“乱臣贼子”，把他杀掉。还借杨妃之口说陈玄礼：

“你兵威不向逆寇加，逼奴自杀”。对杨妃之死，李暮说是“绝代佳人绝代冤”，郭从谨说是“乐极惹非灾，万民遭害”；李暮说杨妃锦袜是“千古芳踪千古传”，郭从谨说“这等遗臭之物，要它何用”等等，两说并存，作者不加评判。由此可以见出作者情感与理智的矛盾。

### （三）《长生殿》流露了民族意识和兴亡之感

如前所说，洪升算不上明遗民，早年的民族意识似乎也不强烈。但他生在清初，老师朋友多是忠于明的遗民和富有民族气节者；他也曾亲睹清初的民族歧视，这些都形成了他潜在的民族意识。这种民族意识在现实一次次无情地撕碎他的人生理想时便可能被激发起来。《长生殿》故事情节和男女主人公命运与安史之乱息息相关的特殊时代背景，也为抒发这种民族意识、折射明清易代之际的历史文化背景提供了绝好的机会。不管作者在多大程度上意识和利用了这一点，《长生殿》流露了民族意识兴亡之感是显而易见的。如流落到江南的昔日内苑伶工李龟年的说白与唱词：“一从鼙鼓起渔阳，宫禁俄看蔓草荒。留得白头遗老在，谱将残恨说兴亡。”“唱不尽兴亡梦幻，弹不尽悲伤感叹，大古里凄凉满眼对江山。我只待拨繁弦传幽怨，翻别调写愁烦……”（《弹词》）；又如乐工雷海青对投降安禄山官员的痛骂：“平日价张着口将忠孝谈，到临危翻着脸把富贵贪。早一齐儿摇尾受新衔，把一个君亲仇敌当作恩人感。咱只问你蒙面可羞惭？”等等。这些凄凉悲愤的曲词，在明亡之后不久、国破家亡的惨痛记忆犹新之时，无疑是会唤起明遗民的共鸣的；同时也容易引起降清的明代官吏和清贵族的敏感反应。这些能够激起清政府嫌怨之处或许与洪升因《长生殿》获罪不无关系。

总之，《长生殿》的主题是复杂的，内涵是丰富的。它负载着多种政治寓意和审美信息，寄托着作者对男女爱情、国家治乱、民族兴亡、事业成败等一系列问题的看法。而这些，主要又是通过爱情与政治这一主一副的主题来完成的。

## 第三节 《长生殿》的艺术成就

《长生殿》艺术上比较成功，表现之一就是塑造了许许多多个性鲜明的人物形象。它在广阔的历史层面上展开情节，涉及到上上下下不少人物，有些人物即使出场很少也都有其个性，彼此难以混淆。如杨国忠的奸诈妄为、安禄山的跋扈狡黠、郭子仪的忠正刚直、雷海青的威武不屈、郭从谨的从容炼达等等，无不跃然纸上。主要人物李杨更是声口毕肖，既有他们所属的该类人物的共性，又洋溢着浓郁自我气息。李隆基身为皇帝，一举手一投足都不失帝王风度、气质；杨贵妃秉绝代姿容，擅超世技艺，灵心慧口，全身心都透着宠妃的机智、娇憨和骄矜。作者极善于把握他们独特的身份性格展示情节。如《傍讶》《献发》《复召》等出，写唐玄宗以帝王的至尊和特权而恣情放纵，勾搭虢国夫人，与骄矜、痴情的杨妃发生了矛盾，导致了杨妃的忤旨被遣。事后，两人又都很后悔。杨妃的后悔表现为登楼洒泪、献发寄情，哀怨而热切地倾诉了自己想重返九重、再受眷宠而又回“天”无术的悲愁，最后，机智地献发，以求感悟君心。唐明皇则有碍于帝王的尊严，虽一心想将杨妃召取回宫，却又难于出口，相思之情无法排遣，只感到“触目总是生憎，对景无非惹恨”，看什么都不顺眼；但是明明心中恼悔，却又不肯承认，反说“我心绪有何不快！”迁怒于两个进膳的内侍……最后终于使善



于体察“圣情”的高力士“从旁参透个中机”，想出个两全之策“打合鸾凰在一处飞”，将杨妃召回。作者把帝妃心理性格捉摸得体贴入微，表现得生动传神，实为难能可贵。

其次，《长生殿》较好地处理了历史与艺术的关系，做到大方向上不背离历史真实，具体情节细节又不拘泥于历史事实。以杨国忠为例，历史上杨国忠拜相执政是在杨玉环被册封为贵妃的七年之后，《长生殿》却写成了几乎是册封同时；历史上安禄山封王显贵是在杨国忠为相之前，《长生殿》则把时间挪到了杨国忠为相之后；历史上贿宥安禄山的是李林甫执政时的事，《长生殿》则移置杨国忠；历史上最初是杨国忠趋奉安禄山，《长生殿》反过来写是安禄山贿赂杨国忠，等等。作者之所以改写史实，是因为这样重组之后便于集中矛盾组织故事、展开剧情，以杨国忠一人的行状展示出外戚的依势弄权、唐玄宗的昏愤误国、朝政的腐败黑暗，藩镇与外戚的争斗、勾结，并直接与安史之乱大唐中衰和李杨爱情悲剧联系起来。由于作者没有违背杨国忠是唐代奸相、误国害民这一基本事实，所以，人们并不认为是违反了历史，反倒觉得改得很合情理。其他人物如郭子仪、雷海青等，作者都根据需要作了不违背其基本思想倾向的改写和虚构，使人物饱满起来，获得了较好的审美效果。

《长生殿》艺术上第三点出色之处是它浓郁的抒情特色。抒情性可以说是中国古代爱情戏的一大特点。《西厢记》《梧桐雨》、《汉宫秋》等名剧都曾以此获得美誉。《长生殿》亦是如此，这种抒情气氛笼罩全剧，而在杨妃死后变得更加浓郁。它把唐玄宗对杨贵妃的思念写得沁人心脾，令人不由得随之泪水潸然。如《闻铃》出的一段唱词：

淅淅零零，一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树，战合风雨，高响低鸣。一点一滴又一声，一点一滴又一声，和愁人血泪交相迸。对这伤情处，转自忆荒莹。白杨萧瑟雨纵横，此际孤魂凄冷，鬼火光寒、草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿！负了卿！我独在人间，委实的不愿生。语娉婷，相将早晚伴幽冥。一恸空山寂，铃声相应，阁道崢嶸，似我回肠恨怎平？

——〔武陵花〕

如有的评论家说的：“缠绵哀怨，一往而情深”。

从结构上讲，《长生殿》也很讲究。全剧五十出，前半部以爱情起笔，爱情和政治两条线索并行，场次交叉展开，到二十五出合处合一。《埋玉》一场，是李杨爱情发展到高峰之日，也是社会矛盾集结总爆发之时，显示了爱情与政治的互为因果关系，主题已经显明。后半部的浪漫主义描叙，极写男女主人公的痛苦相思，表现了作者以爱情为主线的意图和同情李杨爱情遭际的情感倾向。同时，又用了《献饭》、《骂贼》、《剿寇》、《看袜》等出承接上半部的政治副主题总结历史教训，又表现了作者对李杨爱情情感上的同情和理智上批判的矛盾复杂心态。最后以团圆结束，进一步规定了爱情与政治二者在全剧中的主副地位。

在场次上，《长生殿》安排得也很得体：“离合悲欢、错综参伍，搬演者无劳逸不均之虑，观听者觉层出不穷之妙，自来传奇排场之胜，无过于此。”（王季烈《螭庐曲谈》）它音律上成就也很高。洪升本人在音律上颇有造诣，

---

据《资治通鉴》：“杨国忠为御史中丞，方承恩用事。禄山登降殿阶，国忠常扶掖之。”

又得到曲学专家徐麟的订正，所以全剧“句精字研，罔不谐叶”（吴舒凫《长生殿序》），以至于“爱文者喜其词，知音者赏其律，以是传闻益远。蓄家乐者，攒笔竞写，优伶能是，升价什佰”（吴舒凫）。

《长生殿》也有缺点，较突出的是，作者为了上下本剧本的对称，杨妃死后亦写了二十五出，所以后半显得拖沓，不及前半紧凑。

《长生殿》既是一出爱情悲剧，又是一出政治悲剧，被收入王季思主编的《中国十大古典悲剧集》。由于其内容与艺术上的成就，在当时就广为流传，有“家家‘收拾起，’”“户户‘不提防’”的话流行。清人梁廷桢说：“《长生殿》至今，百余年来，歌场舞榭，流播如新”，说洪升“以绝好题目，做绝好文章，学人、才人，一齐俯首。”可见其影响和为人推崇之深。

#### 第四节 《四婵娟》

洪升保存下来的戏剧还有《四婵娟》杂剧。

《四婵娟》包括《咏雪》、《簪花》、《斗茗》《画竹》四出短剧，是一组写心杂剧，不讲究情节的生动曲折，主要是借剧中人物抒写作者的心曲。每剧只一折，分咏谢道韞、卫茂漪、李清照、管仲姬四位才女事。谢道韞能诗，卫茂漪善书，李清照能词、管仲姬擅画。作者掘取她们生活中的佚事，阐发了自己的妇女观与婚恋观，亦即作者对妇女、婚姻、家庭等问题的审美标准和审美理想。

首先，《四婵娟》肯定了妇女之“才”。这其中有两种含义：一是作者认为有才华的女性才是完美的女性；二是承认妇女有超乎男人之上的才华。在中国古代，为封建统治者提倡的、传统的女性审美标准是：“妇德、妇言、妇容、妇功”（周礼）。“妇德谓贞顺，妇言谓辞令、妇容谓婉娩、妇功谓丝枲”（郑玄）。由此可见，根本没有“妇才”的份儿。因为“女子无才便是德”。如同“天尊地卑”是万古不变的“宇宙规律”一样，“男尊女卑”也被视为天经地义的“至理”，妇女只是男人的奴婢。即使男人中的“多情”者，也大都是把女人等同花鸟看待，女人根本谈不上有什么人格。在《西厢记》杂剧等具有反封建进步意义的剧作中，郎才女貌、一见钟情式的婚姻，固然是对传统门当户对婚姻观的一种反叛、一种进步，但究实质说，对女子的要求还只是貌，对男子则要求的是才，仍是女性以貌取悦于人的观念的延伸。而在《四婵娟》中，作者高度赞美了富有才华的女性。谢道韞“林下清风玉不如，绿窗深掩小春初。朝来懒把蛾眉画，只爱牙籤插架书”，她“虽是个女子，却只耽情笔墨”；卫茂漪“闺阁名姝，独精书法，簪花妙楷，擅绝古今”；李清照是名传千古的女词人；管仲姬以善画竹而闻名。她们不仅秉绝世芳姿，而且擅超群才华。作者认为她们这样的女性才是完美的。这种不仅把外在的美貌、而且将内蕴的才华作为衡量女性流品高下的标准的观念，显然是对传统的女性审美标准的更新。

这种观念的更新还表现在，作者隐隐地摒弃了封建道德对女性的贬毁，而是认为妇女有与男人一样、甚至男人所不及的才华。在《咏雪》中，作者

---

“收拾起”是李玉《千忠戮》中“惨睹”一出[倾杯玉芙蓉]的开头三个字。详见李玉章第四节。“不提防”是洪升《长生殿》“弹词”出[一枝花]句首三个字，开头是：“不提防余年值乱离，逼拶得歧路遭穷败……”。

借谢安之口说：道韞“若论她锦心绣口，端的不减男儿，就是他诸兄弟每也都要让她一筹”。第二折《簪花》中，作者写“一代风流、千古才子”掇绝时流”的大书法家王羲之“降心投纳”于卫夫人之门下，心悦诚服地求教。在卫夫人的点化下，他的书法才最终入绝妙境地。从历史上看，这些描写都有一定事实为本，但作者单单把它们提取出来使之成为艺术作品，满腔热忱地大肆渲染歌赞，显然是有其深意的。

其次，《四婵娟》表现了作者新型的婚恋观。这种观点主要体现在《斗茗》中。作者借李清照赵明诚夫妇之口对往古以来的婚姻进行了评论。指出：合理的夫妻、美满的夫妻，应是才貌相当，以知音式的互爱作为基础；但现实中的夫妻则大都根本不具备这一点：“虽则是唤一双，问谁能两愿偿。大古来婚姻簿里甚荒唐。数美郎、配艳娘，有几个一般才貌恰相当，可不道多半是参商？”为此，作者把以往的婚姻分成夫妻与“不成夫妻”两大类。又把夫妻分为美满、恩爱、生死、离合四等。划分的标准，是真情的有无与深浅程度。对那些没有真情，而只是由“父母之命”捏合到一起的“夫妻”，作者认为“不成夫妻”而为之下泪。作者认为，最理想的夫妻是弄玉、箫史之类的美满夫妻，他们以对音乐的共同爱好而缔结姻缘，志趣相投使他们互爱终身厮守。恩爱、生死、离合夫妻，虽然够不上美满，但都有真情存在。他们或“恩爱虽深，或享年不永，或中道分离”；或“都生难遂死要偿，噙住了一点真情，历尽千魔障，纵到九地轮回也永不忘，博得个终随唱，尽占断人间天上”。即作者认为，恩爱、生死、离合夫妻，虽然与美满夫妻有差别，但他们夫妻间都有真情，故而也称得上是真夫妻。反之，如果没有真情，即使是才子佳人两相当，也会遗恨千古，如李益之于霍小玉；张生之于崔莺莺。但同时作者还指出，霍小玉、崔莺莺虽然不幸，但毕竟曾经领略过纯情的欢乐，虽然很短暂，比起“负绝代之姿容终身未得伉俪之乐者”如西施、蔡文姬、王嫱等还要算是幸运。这些见解，可以说十分深刻。他的思维触角不仅触及了只考虑门第、财富等包办婚姻的不合理性，也不满足于单纯的郎才女貌式的异性间吸引，而是从感情志趣立论，“把真情看作人性的第一需要”，把志同道合看作是婚姻的基础。这种具有现代性爱色彩的婚恋观，具有极强的反理学倾向。

基于以上思想，作者又把笔深入到了家庭生活的内部。他描写了在情投意合、志趣一致、相互倾慕为基础建立起来的家庭的和谐幸福。这种幸福不是以往才子佳人爱情小说戏曲所歌赞的模式——有情人终成眷属后便夫贵妻荣、多子多福；而是赵明诚与李清照对坐品茗共论古今，是赵孟頫与管仲姬同盟鸥鹭诗歌唱和。这是夫妻在才能、修养、素质、情趣等方面处于对等地位、存在共同语言、爱好所形成的新型家庭关系。在这个家庭中，妻子有自己独立的个性，他们由于自己出众的才能和高尚的品格而使自身具有一般容貌体态美所不具备的魅力。丈夫对他们的爱是出于敬重、爱慕而不是玩弄和居高临下的“恩赐”。作者称这样的夫妻为“人世夫妻榜样”。《四婵娟》所设计的这种具有男女平等色彩的新型夫妻关系，在“夫为妻纲”、封建伦常窒息着人的灵魂的时代，其意义是不可低估的。在这个问题上，洪升称得上是思想上的先驱者。

## 第四章 顺治康熙时期戏剧（四）——孔尚任

### 第一节 孔尚任的生平

孔尚任（1648—1718），山东曲阜人，孔子第六十四代孙。字聘之，又字季重，号东塘、岸堂、云亭山人。孔尚任生在清灭明后的第四年，当时南方尚有明宗室建立的南明政权与清对峙，内地也有反清斗争发生，加之清王朝的民族压迫政策，使相当一部分汉人仍不同程度地存在怀明情绪。孔尚任家庭亦然。置身于这种氛围中，早年孔尚任就常听到一些明代遗事，尤其是他族兄孔尚则再三提到的明末名妓李香君反抗强暴、以头撞地、血溅香扇、由杨龙友将血迹点作桃花的事，使孔尚任不胜感动，青年时就萌生了将李香君与侯方域爱情写成《桃花扇》剧的想法。但“恐闻见未广，有乖信史”而“仅画其轮廓”（《桃花扇本末》）。随着康熙年间政治局势的稳定，南明王朝彻底覆灭及清朝统治者的怀柔政策，大批文人参加了科举考试，孔尚任也于康熙十七年往济南应乡试，但未中举。之后他便返回家乡，在曲阜附近的石门山过了一段隐居生活。康熙二十四年（1685），康熙皇帝到曲阜祭孔，孔尚任御前讲经受到皇帝赏识，被破格任命为国子监博士。对此孔尚任感激涕零，从此开始了他的仕宦生涯。他怀着济世之心来到北京，但国子监博士是个闲官，这又使他很失望。康熙二十五年，孔尚任作为工部侍郎孙在丰的属员，到淮安、扬州一带参加治河工作，为时三年多。这期间，他开始体验到一些社会黑暗以及吏治的腐败、人民的疾苦，也结识了不少知名文人和不忘明朝的遗民故老，使他对南明兴亡的佚闻史料的了解大有增广，更深一层地体味到明遗民的感情，对南明覆灭缘由也有了更清醒的认识。这对于他写作《桃花扇》都很有帮助。

三年之后，孔尚任又重回北京，做国子监博士等官。这时，他对仕宦不那么热中了，把不少精力放在读书、收藏古文物和创作诗歌戏曲上，构思已久的《桃花扇》传奇终于在康熙三十八（1699）年完成了，这时，他五十一岁。

《桃花扇》写成后。立即传布京师，“王公缙绅，莫不借抄，时有纸贵之誉”（《桃花扇本末》）一些“故臣遗老”观后“掩袂独坐”，“唏嘘而散”。当年秋天，就被宫中内侍索入皇宫。相传康熙帝看此剧，演到设朝选优诸折曾叹曰：弘光虽不欲亡，其可得乎！次年春天，孔尚任被提升为户部广东司员外郎，但旋即又被罢官，居官还不到一个月。两年后即康熙四十一年（1702），孔尚任五十四岁时，重又回到了故乡，过起了闲淡的生活，直到七十一岁逝世。

除《桃花扇》外，孔尚任尚有《小忽雷》传奇，是他与顾采合作的，完成于《桃花扇》脱稿的前五年（1694）。《桃花扇》被收入王季思主编的《中国十大古典悲剧集》。

### 第二节 《桃花扇》的主旨——借情言政

---

孔尚任被罢官原因不明，可能是由于《桃花扇》流露了民族意识，这是清政府所忌讳的，但又不好明说，就先升后罢，以琐事撤了孔尚任的职。但这只是些研究者的推测，目前无明确资料可以证实。

《桃花扇》“借离合之情，写兴亡之感”，以复社文人侯方域与青楼歌妓李香君的爱情悲欢为线索，描写了南明弘光王朝从建立到覆亡的全过程，目的在于探究“三百年之基业，隳于何人？败于何事？消于何年？歇于何地？”以“惩创人心，为末世之一救”（引文见《桃花扇 小引》），即它是一出明确地把探究明朝灭亡原因作为最高宗旨的历史剧。

《桃花扇》所写的弘光朝，是李自成农民起义军攻破北京、崇祯自缢煤山后，残存在江南的明朝军政要员拥立福王朱由崧在南京建立的一个小朝廷。

弘光朝建立之初，尚据有富庶的半壁山河，拥有上百万军队。如果彼时君臣上下同仇敌忾，奋发图强，仍是有所作为的，但这个小朝廷仅存一年就土崩瓦解了。何以会如此悲惨？作者认为，主要原因是权奸误国。在义军破京，崇祯自尽，江山无主之时，马士英、阮大铖等奸臣暗喜“幸遇国家多故，正我辈得意之秋”，为争拥立大功拜相封侯而“捷足争先”，迎立了骄奢淫佚的福王朱由崧。那当上了皇帝的朱由崧，只知花天酒地、采选淑女、演舞教歌，在强敌犯境、内患迭起时还为“无有声色之奉”而“日夜踟蹰，饮食俱减”，在“万事无如杯在手，百年几见月当头”的熏风殿荒淫享乐，将朝政一委马、阮等权奸。马、阮等人大权在握，他们无视中原未复、大敌当前、国家残破的现实，卖官鬻爵、结党营私；买妾选优、笙歌宴舞；网罗罪名、公报私仇、陷害忠良。最后竟调黄刘三镇兵马堵截左良玉——因为“宁可叩北兵之马，不可试南贼之刀”，宁肯向外族北兵投降，也不肯向内部反对派屈服让步，终于导致悍然丢下黄河一带，造成“千里空营”，使清兵得以长驱直入。总之，作者形象地再现了马阮等权奸将南明弘光朝推向灭亡的全过程，从而说明了“魏阉余孽”是“隳三百年之帝基”的祸根。

《桃花扇》对南明弘光朝覆亡原因分析得十分深刻。这种深刻表现在作者在激愤地鞭笞权奸误国的同时，也对明代的整个士大夫阶层乃至封建社会的上层建筑进行了检讨和反思。作者敏锐地观察到，在生活方式上，他所同情的复社文人与他所憎恶的马阮之流并没有太大的区别。在国难深重之时，复社文人所负的责任应该说是格外重大的。但他们并没有发扬蹈厉、卧薪尝胆，而是仍然不忘流连声色。侯方域“闲居无聊，欲寻一秦淮佳丽”，觅得李香君，遂沉醉于温柔乡中。作者在《逮社》眉批云：“温柔乡容易，沧桑奈何！”《逢舟》一出，侯方域自感没有完成史可法托付的重任，说“无颜再见史公”，作者眉批：“难见史公，且见香君，亦是心事，”贬责之意，寓于其中。当然，复社文人到底不似马阮。他们关心国事，有正义感；但他们在危急时刻所出计谋或不堪实用，或只能纸上谈兵，行动上毫无建树。如侯方域在史可法处所出的主意及后来对高杰劝阻不成、一走了之等。作者以此揭示了在当时“膺誉甚重”、“自视甚高”、饱读诗书的复社文人的不堪重任，从而也兼接触及了培育这样文人士大夫的上层建筑意识形态——宋明儒学文化。

《桃花扇》主题的深刻还体现在，作者在描写弘光朝文争于内、武哄于外的腐烂政治时，清醒地看到文臣武将中“非但小人，君子亦然”的门户之见是南明覆亡的致命因素之一。作者曾在《逮社》出总批说：逆党挟仇、复社罹殃，南朝亡国之政也。将主要批判锋芒指向了马阮。但他对复社文人等正面形象也不是毫无保留的、《逮社》出眉批说：“复社极力标榜东林，故有南朝党人之祸”；《沉江》出更直接借陈定生、吴次尾之口说出了“日日

争门户，今年傍那家”的沉痛之语，都婉曲地表明了他这一看法。如果说，《争位》《和战》二出高杰与黄刘三镇为争夺位次而大打出手，可以看成是纯粹的“武哄于外”的话，那么左、黄二“忠臣”之战则纯粹是门户之争了。马阮阉党余孽拥立弘光，翻起了天启朝的旧案。东林党及受其影响的人认为福王一脉非正统，“三镇既立弘光，便与崇祯为敌”（《拜坛》眉批），左良玉忠于崇祯而讨伐弘光；黄得功尊奉弘光，视左为叛逆，丢下黄河一带起兵堵截，左黄同室相斗，致使“河北人马”“乘虚渡淮”，南明弘光朝直接灭亡在门户之争当中。真是“社稷可更，门户不可破，非但小人，君子亦然，可慨也！”（《拜坛》眉批）。表现了作者见解的深刻。

总之，《桃花扇》的可贵处在于，它在揭示权奸亡国的同时，还以历史的眼光，冷静客观地分析了与权奸对立的“忠良”一派的思想行为，以春秋笔意含蓄地指出了他们在明亡中亦应负有一定咎责。在揭示了明亡教训的同时，也为后来统治者提供了治国的借鉴。这对以往戏剧往往是对正面人物的绝对美化也是一种历史的进步。

### 第三节 《桃花扇》的艺术成就

《桃花扇》成就最突出的是对人物形象的塑造，在不少方面都达到了古典戏剧人物塑造的较高层次。

就思想内涵的深邃说，最有光彩的人物是李香君。

在中国古代艺术的长廊上，李香君的形象是全新的。从具有叛逆意义的女性主人公看，最有代表性的《西厢记》、《牡丹亭》中的女主角，她们的觉醒只限于在婚姻爱情上的自主意识，这种自主意识不关心外界社会的政治风云。《长生殿》中的杨贵妃由于身份特殊，其所作所为客观上给予政治某些影响，但主宰她意识的是千方百计采取一切手段维护已到手的“爱情”，根本不费心思考虑国家的兴衰治乱。也就是说，“爱情”是这些女主人公人生的唯一目的和最终归宿。

李香君是青楼妓女，地位卑下。她与这些女性一样，追求美好爱情，向往幸福生活。但她不把思想局促于男欢女爱的狭小天地里，而是同时关注国家的兴亡变乱，在历来为男人所独享、女性不去问津的政治斗争中表现出超人的见识和胆略。她之爱侯朝宗，在对对方儒雅风流的才貌倾慕的同时，也将政治斗争中的是非及在这种是非中所表现出来的人品的高下融入了情感之中。所以，当她得知自己新婚所用妆奁为魏阉余孽阮大铖所赠后，便当即断然将价值高昂的裙钗弃之于地，坚定地说：“脱裙衫，穷不妨；布荆人，名自香”，并责备行动犹疑的侯方域“璫私废公”；她宁可碎首淋漓也不肯再嫁权贵田仰，公开宣称：“奴是薄福人，不愿入朱门”；她甚至置生命于不顾，当场痛骂马阮“堂堂列公，半边南朝，望你峥嵘。出身希贵宠，创业选声容，后庭花又添几种……”“东林伯仲，俺青楼皆知敬重。干儿义子从新用，绝不了魏家种……”，等等。这种对国家命运的深切关心、积极参与、对纯洁爱情的维护，以及在其中所表现出来的胆略见识，完美地展示了李香君卓越的政治眼光和坚贞刚烈、嫉恶如仇的性格。同时，从她与侯方域的关系看，她的风标卓识亦对侯有所激励，使侯由衷地视其为“畏友”而大加敬重，也使侯本因“慕色”而生发的情感加进了对她人格倾慕的因素，从而使侯李爱情有了较深厚的思想内涵。这对以往爱情剧来说，不能不说是一种进

步。

总之，李香君形象体现了下层人物的崇高品质；说明了女性有不逊于男性的卓越见识；也表现了作者爱情观上的进步。

《桃花扇》的另一主人公侯方域，比起李香君来，表现要逊色得多。他是明末进步文人组织复社领袖之一。作者真实地描绘了他与魏阉余党的斗争及他所受的迫害；同时也写出了他性格行为上的缺点弱点：在国家的内忧外患深重之时，他仍沉迷于秦楼楚馆；在得知香君妆奁为阮大铖所助后，他竟想收下贿赂、替阮分解，表现得软弱动摇；他风流倜傥，才学出众，政治上有一定见识，但常有书生之见，缺乏处理军国大事的实际能力。这些都是符合他的性格实际、也符合明末复社文人一般特征的。

侯李之外，《桃花扇》还出色地塑造了一批各类人物，都很有典型意义。在下层人物中最应提及的是柳敬亭、苏昆生。他们是民间艺人，社会地位低下。但他们关心国事，政治是非感很强。他们原为阮大铖门客，知道阮为魏阉逆党后便拂衣而去；在说书唱曲中讽谕时事，抨击奸佞，被复社文人视为“我辈中人”。他们侠肝义胆，有勇有谋，富有牺牲精神。柳敬亭自告奋勇远道跋涉去武昌，劝阻不顾大局要领兵东下就食的左良玉，在诙谐中，机智地讥诮左的“错处”，表现了随机应变、辩才无碍的智慧。苏昆生为救助被阮大铖拿下监狱的侯方域等，主动自南京到武昌左良玉幕府求救，历尽了千辛万苦。明亡后，他们又都归隐山林，渔樵为生，保持自己的节操。他们身上表现了下层人民美好的品质和优美的人性。苏、柳及李香君的形象，都表现了作者对时代脉搏切摸的准确，是他在总结兴亡治乱原因时把美好希望寄托于社会下层的情感的流露。

如果说，对侯李苏柳作者着重于刻画他们的主要性格特征，这些特征也还都明晰的话，那么，活跃在清浊之间的杨龙友就不同了。他是个充满矛盾的人物，既做好事，也做坏事。他能诗善画，亦是一个名士，戏开始时他是罢职县令，客居南京。在交友上，他不择清浊贵贱，十分广泛：既与清流侯方域有交往，并深得侯的信任；又与奸党马阮过从甚密——马是他的妻兄至亲，阮是他的笔砚至交。他常出入于歌楼妓馆，与香君假母李贞丽是老相好。他殊爱多事，为贞丽假女起名香君，为其妆楼题名“媚香楼”。他是撮合成侯李姻缘的大媒。同时，他又出谋让阮大铖为“客囊羞涩”的侯方域“助奁”，以使阮结纳清流、洗刷恶名。香君却奁，他大讨没趣，但也不在意，仍在清浊之间周旋。当武昌主帅左良玉因缺粮要率军东下就食，危及南京的紧急关口，他受南京兵部尚书之托，求侯方域代父修书与左，阻止了左军行动；阮大铖因香君“却奁”而恼羞成怒，诬侯“修札”是要做左的内应、马士英要“着人访拿”侯方域之时，他又替侯辩解，并瞒着马阮，急去向侯生报信，为侯出躲避史可法幕中的主意，使侯免遭毒手。他政治上似乎有是非感，但在马士英迎驾有功、大权独揽、与阮大铖狼狈为奸时，他也借马之力重新做起了官。他是成就侯李好事的功臣，也是破坏侯李姻缘的罪魁。侯生避祸远去之后，他又推荐李香君做新任漕抚田仰的妾；遭香君拒绝后，他也还尊重香君个人意愿，不去硬逼；马士英派人去强抢香君时，他又跑到媚香楼保护香君，最后出了个贞丽代嫁的、在他看来“一举四得”的馊主意；并称赞香君的志节，将香君头血溅扇的血痕画成了几笔折枝桃花。他一方面建议苏昆生替香君找侯生，另一方面在侯生赶回南京看香君、因香君入宫未得会面时劝侯“别寻佳丽”。他虽深知“而今马阮当道，专以报仇雪恨为事”，不满

马阮的倒行逆施，并关照马阮的政敌侯生提高警惕；另一方面又在弘光朝冰消瓦解、马阮大势已去时救助马阮逃生。如此等等。正因“做好做恶者皆龙友也”，因而长期以来对他的评论颇多异词。说他是两面三刀的“帮闲文人”、“势利政客”者有之；说他无一定政见、对党争不感兴趣、为人厚道者亦有之；说他是八面玲珑的乡愿者还有之。但这些看来矛盾的性格特征却天衣无缝地融进了杨龙友的形象之中，非但不使人感到不真实，反而觉得血肉丰满，很有魅力。这正是作者的成功之所在。这种人物性格的模糊性特征，体现了作者对人的洞察已达到进入深层结构的层次。杨龙友形象标志着中国古典戏剧人物性格已从单纯走向复杂。因此，就这一点说，《桃花扇》在古典戏剧人物塑造上具有某种里程碑的意义，也不为过。

《桃花扇》对其他人物刻画也各有千秋。如史可法的孤忠、悲壮，在腐烂透顶的政局下，他力擎大厦，念念不忘收复中原，最后沉江殉国，写得十分感人。另如阮大铖的胁肩谄媚、弘光的昏愤，也都描摹得维妙维肖，无不跃然纸上，没有一些古典戏曲常犯的脸谱化毛病。

《桃花扇》构思新颖。它用一把男女主人公定情的信物桃花扇，串起了南明王朝兴亡的历史。爱情政治两条线索紧密交织，贯穿始终。全剧四十出、外加试、闰、加、续各一出，共四十四出。其中只有十二出（《访翠》、《眠香》、《却奁》、《辞院》、《拒媒》、《守楼》、《寄扇》、《骂筵》、《选优》、《逃难》、《栖霞》、《入道》）直接写侯李姻缘，大量篇幅叙写政治斗争，表现了作者以“兴亡之感”为主的命意所在。作品结尾作者让侯李双双入道，改写了侯方域入清后曾参加乡试的事实，也没有写成团圆结局，这亦是《桃花扇》剧成功的主要之笔。这样安排有益于“兴亡之感”主题的深化，使观众不致为庸俗的团圆欢乐冲淡对历史教训的反思，也不会触犯时忌。同时，这种逃儒入道的结尾选择，从某种意义上也说明了“清初先进的思想家面临思想史的质变前夕那样惶惑苦闷而找不到出路的心理状态”（《桃花扇发微》）。

为了更好地起到警戒作用，剧中所写人物事件，大都有历史依据。作者在《桃花扇凡例》中说：“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。至于儿女钟情，宾客解嘲，虽稍有点染，亦非乌有子虚之比”。并写有《考据》一篇，列举了创作所依据的许多文献资料及历史事实；在每出之前，都标有戏中事件发生的时间。表现了谨严的史笔。但同时它又将这一切文学化、戏剧化、使之成为一部生动的传奇。

《桃花扇》的语言运用很讲究，每字每句都经过细心推敲。作者驾驭语言的能力很强，有不少脍炙人口的曲词。如《余韵》中苏崑生所唱的〔哀江南〕套曲：

俺曾见金陵玉殿莺啼晓，秦淮水榭花开早，谁知道容易冰消。眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了。这青苔碧瓦堆，俺曾睡风流觉，将五十年兴亡看饱。那乌衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，凤凰台栖枭鸟。残山梦最真，旧境丢难掉，不信这舆图换稿。诌一套哀江南，放悲声唱到老。

——〔离亭宴带歇指煞〕

《桃花扇》也有一些不足。在思想内容上应特别指出的是，由于作者封建地主阶级正统文人立场，使他站在与农民起义军的对立面上，剧中一些地方表现出对李自成义军的敌视。同时因创作时代是清初，这一特殊历史背景



也决定了他对一些民族矛盾的回避。这都是我们读此剧时应当了解的。艺术上由于作者信守“宁不通俗，不肯伤雅”的原则，语言上有些地方显得当行不足，有欠生动。

#### 第四节 《小忽雷》传奇

孔尚任还与顾彩合作了《小忽雷》传奇。据镜蛸居士（吴穆）康熙丙子（1696）年为《小忽雷》所作序说：“孔门星座立传周详，顾氏仙才填词秀雅。”似乎全剧主皆、结构、情节、人物等为孔所构思，而填词者为顾彩。孔尚任自己说：“前有《小忽雷》传奇一种，皆顾子天石代予填词，予虽稍谙宫商，恐不谐歌者之口。……”因此也有人认为“则尚任为之作白，而曲则彩作也”（卢前《明清戏曲史》）

顾彩，字天石，号补斋，另号梦鹤居士，江苏无锡人，官至内阁中书。他曾著传奇数十种，除此《小忽雷》外，皆佚。他曾改孔尚任《桃花扇》为《南桃花扇》，“令生旦当场团圆，使快观者之目”。（孔尚任《桃花扇本末》），可窥见他与孔尚任审美追求的差异。

《小忽雷》的主人公是梁厚本和郑盈盈。全剧以唐代宪、穆、敬、文宗四朝的政治风云为背景，描述了男女主人公在险恶的政治浊流中遭受迫害和磨难，最后终于结为夫妻的故事。乐器小忽雷贯穿全剧，常有转折剧情的作用，故剧本名之曰《小忽雷》。

《小忽雷》传奇是据历史传说改编的，其个别情节见于唐段安节的《乐府杂录》，但已对传说有很大改动。它在构思上亦体现了孔尚任将爱情与政治密切联系起来的特点。传说中的郑中丞只是个“善胡琴”的“宫人之官”，《小忽雷》传奇却让她做了善于投机的甘露之变的策划者之一郑注的胞妹，并为她起名叫郑盈盈。这样，女主人公就通过郑注与政治联系起来，成了郑注谋取政治资本的筹码。在郑注企图将她再三“换主”以追逐权势中，使她与贵戚、权阉、乃至宫廷皇帝发生联系，产生多种波折。郑注先是看中梁府的权势、主动将年方五岁的妹妹求嫁于才华颇富的梁厚本；梁府失势后，他又毁约，要妹改嫁权阉仇士良之侄，因郑盈盈誓死不从而不得其果；后郑注又幻想做皇亲国戚，与仇士良合谋将郑盈盈送入宫中。盈盈入宫后，成了一名出色的琵琶手，被文宗赐名中丞，并允其日后出宫与丈夫梁厚本团圆。后来郑注等人发动“甘露之变”失败，盈盈因先前与仇士良结下了冤仇被仇借机矫诏勒死，投入御河，为正在钓鱼的梁厚本救起，二人团圆。

梁厚本也同样被社会化、政治化了。剧中作者让梁厚本成了权监梁守谦

---

《乐府杂录》说：“文宗朝，有内人郑中丞善胡琴。中丞即宫人之官也。内库有二琵琶，号大小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器，悉在此坊，其中二赵家最妙。时有权相旧吏梁厚本，有别墅在昭应县之西，正临河岸垂钓之际，忽见一物浮过，长五六尺，上以锦绮缠之。令家僮接得就岸，即秘器也。及发棺视之，乃一女郎，装饰俨然，以罗领巾系其颈。解其领巾伺之，口鼻有余息，即移入室中。将养经旬，乃能言。云是内弟子郑中丞也，昨以忤旨，命内官缢杀，投于河中。锦绮即弟子相赠尔。遂垂泣感谢。厚本即纳为妻。因言其艺，及其所弹琵琶，今在南赵家。寻值训、注之乱，人莫有知者，厚本赂乐匠赎得之。每至夜分，方敢轻弹。后遇良辰，饮于花下，酒酣，不觉朗弹数曲。洎有黄门放鸽子过其门，私于墙下听之，曰：‘此郑中丞琵琶声也。’翌日达上听，文宗方追悔，至是惊喜，即令宣召。乃赦厚本罪，仍加锡赐焉。”

的侄儿、掇客梁正言的胞弟、宰相权德舆女婿独孤郁的西宾。这种特殊的社会关系加上他出众的才华，使他直接或间接地同当时的一些政治事件如于頔行贿谋官、白居易直言遭贬、裴度平淮西藩镇、仇士良擅政弄权、刘蕡名落孙山等发生联系，从而将牵涉到国家命运的宦官专权、藩镇跋扈、官吏贪赃枉法，选举徇私废公等重大问题纳入剧中，将梁郑爱情故事投入了深厚的政治内容。

《小忽雷》传奇广泛揭露了唐代政治上的黑暗面。其中，宦官乱政是抨击的重点。作者比较成功地刻划了仇士良这个权监代表人物。他仗势欺人、公报私仇、陷害忠良、擅改奏章、操纵科举。甘露之变后，他又挟持皇帝、为所欲为。这种描写可以说既是对唐代历史的回顾，也有明代政治的某些影象。对总结历史教训很有意义。

作者还比较成功地塑造了一个普通的草药郎中、江湖术士郑注怎样通过奔走权门、看风使舵、趋炎附势，爬上了凤翔节度使的高位；京畿督捕郭鏐如何地专横跋扈；颇有诗才、风流自赏、不乏正见的巡城御史郑光业在官场上是如何地世故圆滑、随方就圆，从而官运亨通，登上了礼部尚书的高位。等等。暴露了封建社会官场的踉跄黑暗。

在爱情描写上，梁郑关系是贯穿于全剧的一条线索。作者歌颂了他们对爱情的坚贞，赞美盈盈的反抗性格。由于作者安排了他们直接和间接（主要是间接）了解的渠道，使他们原本是本于家长之命、媒妁之言的婚约有了某种感情和思想上的基础。所以，让人感到他们对婚约的竭力维护是正义的、合理的、令人同情的。这是这部剧在爱情描写上的成功之处。

虽然《小忽雷》有上述许多长处，但总的说，它艺术上是不太成功的。它的关目过于繁杂，头绪过于纷乱，主次不分，有些可以通过暗场虚写即可的事件，也拿到明场来详述，如润娘与郑光业一线等。这就使全剧显得散漫不集中。曲词也过于典雅。这也是它至今仍没引起人们广泛重视的一个原因。

## 第五章 雍正至道光时期戏剧（1723—1851）（一） ——地方戏

### 第一节 本时期戏剧发展概貌——雅部衰落花部繁荣

自明代昆山腔与弋阳诸腔戏繁盛之后，从清代康熙末年到道光末叶，我国戏剧又进入了一个新的发展阶段——民间地方戏的兴起繁荣阶段。所谓民间地方戏，主要是指被人称为花部乱弹戏的梆子、皮簧、弦索等新兴剧种；藏剧、白族吹吹腔、壮剧等少数民族戏曲；也包括地方化了的昆、弋诸腔戏和一些地区固有的古老剧种，如闽广一带的兴化戏、潮调等。

雍正到道光时期戏剧发展的概貌是，民间地方戏由蓬勃兴起、大获发展，进至与传统昆曲争胜，最后取得了压倒昆曲的优势。人们通常将这种状况称之为雅部的衰亡与花部的繁荣。所谓“雅部”，就是指以昆曲形式演出的传奇、杂剧；所谓“花部”，就是指以弋阳腔、梆子腔、秦腔、二簧调等为主的地方戏。“花部”，人们又称之为“乱弹”。

#### 一、地方戏剧的兴起与繁荣

详细分来，雍正至道光时期戏剧的发展又可分为两个阶段。第一阶段大约从康熙末到乾隆中，此时期是全国各地地方戏纷纷兴起，遍地开花时期。

康熙后期，社会渐趋稳定，统治者采取了一些有效措施。使农业生产和城市经济都得到了恢复和发展。在相对和平的环境和安定的生活中，人民群众需要能反映自己情趣爱好的通俗娱乐活动来消遣自娱。戏剧便成了人们逢年过节，休闲假日娱乐的一种手段。传统的昆曲戏是文人雅士之调，思想内容日渐陈腐，艺术形式日益僵化，与民众的审美理想、欣赏水平差距越来越大。于是在审美需要的催动下，在古老的戏曲传统及民间艺术的滋养下，符合民众自己审美兴趣的地方戏便迅速产生并发展起来了。据资料记载当时一些地区地方戏的盛况：“枫泾镇为浙江连界，商贾丛积，每上已赛神最盛。筑高台，邀梨园数部，歌舞达旦”。（董含《蓴乡赘笔》）“郭外各村，于二八月间，递相演唱，农叟渔父聚以为欢，由来久矣”。“天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演。”（焦循《花部农谭》序言）由此可见当时地方戏深入人心的程度。

据一些资料记载，这一时期流行的除昆山腔、弋阳诸腔戏外，民间还有以下新兴地方剧种上演：梆子腔（包括弋阳梆子、293 安庆梆子、陇西梆子等）、乱弹腔（有扬州乱弹、四川乱弹等）、秦腔、西秦腔（一名琴腔、或名甘肃调）、襄阳腔（一名湖广腔）、楚腔（一名楚调）、吹腔（一名枞阳腔、石牌腔）、二簧调（一名胡琴腔）、罗罗腔、弦索腔（一名女儿腔，俗称河南调）唢呐腔、巫娘腔、柳子腔、勾腔、宜黄诸腔、本地土腔（本地指河南，包括大笛翁、小唢呐，朗头腔、梆锣卷）、山东弦子戏、滩簧等。上举这些新兴的地方戏名称无规范，形态亦不稳定，其中名同实异、或名异实同者，间或有之。由此看来，此时期地方戏虽诸腔竞陈，争奇斗艳，但还不够成熟和完善。

第二阶段，大约从乾隆末叶起，至道光末叶止，是花部“乱弹”诸腔大获发展并与雅部昆曲激烈争胜的时期。在长期的较量中，花部诸腔博采众长，

---

此处列举的地方戏声腔剧种，有些产生于康乾之前，如西秦腔、弦索腔、罗罗腔，在康乾前即有记载。

迅速发展，走向成熟，最终形成了各大声腔系统，和含多种声腔的新型剧种。

伴随商品经济的发展、商业的繁荣和流通的畅达，那些起初在民间土台子上演出、流行于村乡集镇的简单戏曲，逐渐向城市扩散，流布各地，一些戏班也常以本地商帮所设会馆为据点，在大城市演出。因此，一些工商城市便成为各种地方戏曲演出的集中地。其中，尤以北京和扬州戏曲活动最为繁盛。北京是都城；扬州是南方水运交通枢纽，为乾隆帝南巡御前承应的“花雅两部”的著名演员就曾荟萃于此。据《扬州画舫录》载，扬州“郡城”除演唱昆腔“堂戏”、本地乱弹“台戏”外，还有各地外来戏班，“句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以啰啰腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。”这种八方荟萃的局面，促进了各种地方戏曲的交流、借鉴、丰富和提高，至此，地方戏进入了全面发展成熟阶段。清代地方戏的成熟标志是：1.形成了各大声腔系统。所谓声腔系统就是同一戏曲声腔在不同地区繁衍而形成的既具有当地特色，又是以这一声腔为基础而派生的在声腔、表演、剧目上具有基本相同特征的剧种群。当时的声腔系统，除高腔腔系（由明代以来弋阳腔在各地所衍化的剧种构成）、昆腔腔系（由昆曲传入各地与当地方言及民间音乐结合衍变出的具有地方色彩的各种昆腔戏构成）外，主要还有梆子腔系、皮簧腔系、弦索腔系和乱弹腔系。其中，以梆子、皮簧腔系流布最广、成就最高。同时，少数民族戏曲也受汉族戏曲一些影响，在本民族表演风格基础上自成体系。2.产生了多声腔剧种。多声腔剧种是不同戏曲声腔在同一地区融合后形成的包容着多种声腔的新剧种。这类剧种是不同声腔剧种演员合作同台演出的产物。其特点是能融合各声腔之长，既保持了原声腔的特征、成就，又能在适应当地观众审美心态上达到共识，取得风格上的一致。

总之，从康熙末至道光末的一百多年，是地方戏蓬勃发展并大放光彩的时期。

## 二、花部与雅部的争胜

花部的发展并不是顺畅的，它一开始就受到鄙视民间艺术、维护昆曲正音的一些封建士大夫的反对，更为清政府所不容。从某种意义上说，花、雅之争并不只是戏曲形式、唱腔剧种的竞争，同时也是思想意识、或说审美理想的较量或斗争，花部戏的内容用清政府禁令中的话说是：“其所扮演者，非狹邪褻，即怪诞悖乱之事，于风俗人心殊有关系”，“川、楚教匪，借词滋事，未必不由于此”（嘉庆四年五月禁令）。“今登场演《水浒》，但见盗贼之纵横得志，而不见盗贼之骈首受戮，岂不长凶悍之气，而开贼杀之机乎？”（道光十六年丙申四月《容山教事录》载《禁止演淫盗诸戏谕》）等，由此可见，花部戏内容上的叛逆性。所以在地方戏发展过程中，清政府不断动用行政手段干预、甚至打击花部乱弹，扶植雅部昆曲，由此酿成了持续近百年的、范围波及全国的“花雅之争”。从国都北京剧坛看，花雅之争经历了三次集中较量。

第一次较量是京腔（由弋阳腔演变而来的，又称高腔）与昆腔的争胜，事在乾隆初年。当时出现了“六大名班，九门轮转，称极盛焉”（杨静亭《都门纪略》）的京腔盛极一时的情况，昆曲明显处于难能抗衡的劣势。但这种局面未能持续太久，由于清政府的利用、规范，京腔很快从花部中分化出去，

---

各腔系的渊源及所含剧种、流布范围，因与本书内容关系不大，故从略。

被引入宫廷，雅化为御用声腔。

第二次较量是秦腔代表花部与京腔昆腔的争胜。四川籍艺人、秦腔演员魏长生乾隆四十四年（1779）进京，在北京剧坛红极一时，“大开蜀伶之风，歌楼一盛”（天汉浮槎散人《花间笑语》），京腔不能与之抗衡，终于使“京腔旧本置之高阁”，“六大班几无人过问”（燕兰小谱》，以至出现“六大班伶人失业，争附入秦班觅食，以免冻饿”的情况。竞争的结果是“京腔效之”（效法秦腔）“京、秦不分”（《扬州画舫录》），促进了声腔剧种间的交流和融合。这种状况无疑对已生危象的昆曲是更大的威胁。对此，清政府对秦腔以强行禁演方式进行扼制。“乾隆五十年议准，嗣后城外戏班，除昆弋两腔仍听其演唱外，其秦腔戏班，交步军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆弋两腔。如不愿者，听其另谋生理。倘于怙恶不遵者，交该衙门查拿惩治，递解回籍。”（《钦定大清会典事例》）。这次北京的花雅之争，以魏长生离京而暂告结束。

第三次较量起至徽班进京。乾隆五十五年（1790），借为乾隆皇帝祝寿之机，以著名艺人高朗亭为台柱的三庆徽班进京。之后，又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等安徽戏班相继入京。后来六班合并为三庆、四喜、春台、和春四大徽班。他们在原本兼唱多种声腔戏的基础上，吸收京、秦特别是秦腔精华，同时发展自己的专长，从而“四徽班各擅胜场”，在京都剧坛大展才华，成为与雅部竞争的中坚力量。虽然清政府一再发令禁止：“除昆弋两腔仍照旧准其演唱，其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准再行唱演”（苏州“老郎庙碑记”），但收效甚微。徽班与京、秦诸腔戏在京城并行上演，以至后来全国各地都“竞相仿效，”苏州、扬州，亦有“以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆剧抛弃”者。（苏州老郎庙碑）。终于。在这场为时近百年的花雅之争中，地方戏以其深厚的民众基础而告胜利。

高朗亭所率徽班原本就是以唱二簧调为主，同时兼唱昆腔、吹腔、四平调、拨子、罗罗、梆子等各种腔调的戏班。到北京后，又吸收了京、秦二腔特别是秦腔的优长，使其在原有诸腔的腔调剧目外，又增添了秦腔（后来称为西皮调）的腔调和剧目。徽班这种善于博采众长、融为己用的特点，以及高超的表演艺术，使自己获得了其它声腔剧种难与抗争的地位，所以，二簧调便作为一个剧种代表而独尊于京都剧坛。到了道光年间，汉调由湖北演员王洪贵、李六、余三胜等人带入北京，被二簧调吸收。徽汉二腔再次的合流，为道光末叶京剧的诞生奠定了基础。因此徽班进京一向被视为京剧诞生的前奏。

## 第二节 地方戏剧目概述

清代地方戏剧目广泛吸收了先前的戏曲资料。其中有对昆曲传统剧目的吸收、加工和改造，这类情况尤其在地方化了的昆曲和吸收昆山腔的各种地方剧种中表现得更为突出。另外，明初著名南曲传奇和由弋阳诸腔“改调歌之”的昆山腔传奇剧目，有相当大一部分被各地高腔剧种承袭下来，并依据当地观众的具体审美意向而又有进一步改编创造。如《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》、《幽闺记》、《玉簪记》、《绣襦记》《金印记》、《红梅记》、《金貂记》、《同窗记》、《织锦记》、《破窑记》等。同时，各地高腔戏还从流行于时的历史演义小说及讲唱艺术（如弹词、鼓词、宝卷等）中提取

素材编排成戏，这类剧不少是连台大戏，连演几天，如长沙湘戏高腔的“七本大戏”《岳飞传》、《封神》、《目连》、《西游》、《南游》、《东游》、《中游》等。乾隆时期盛行于北方的京腔戏（明末清初弋阳腔流入北京后与当地语言结合形成的新剧种）仍以大量演出昆弋传奇剧本的一些折子戏为主。如现存“百本张”钞本《高腔戏目录》就收录了《金印记》、《琵琶记》、《红梅记》等剧一些折子，及《倒铜旗》、《锦囊记》等二百余种整本大戏名目。

昆山腔、弋阳腔之外的花部乱弹诸腔戏，如秦腔、梆子、弦索、皮黄等新兴地方剧种，在清代地方戏中占有相当重要地位，演出剧目很多。但这些剧作者大都是民间艺人自己，或者是与民间艺人接近的下层文人，没有留下姓名，剧本也大都没有刊刻付印，往往只是民间艺人间口传心授，或只有简单的梨园钞本，因此今天难能见到完整剧本。现存收录清代地方戏剧目最早的选刻本是玩花主人原编，钱德苍（沛思）增补重编的《缀白裘》。《缀白裘》六集（乾隆三十五年即1770年刻印）的一部分、十一集（乾隆三十九年，即1774年刻印）的全部收录了当时流行的“梆子腔”“乱弹腔”“西秦腔”等地方剧三十余种（五十余出）。《缀白裘》外，当时的《纳书楹曲谱》“外集”“补遗”（叶广明）、《扬州画舫录》（李艾塘）、《剧说》（焦循）、《燕兰小谱》（吴太初）、《日下看花记》（小铁蓬道人）、《听春新咏》（留春阁小史）、《金台残泪记》（华胥大夫）等等资料中，还提到二百来个剧目；加上解放后又发现的十多种古老坊间刻本、梨园手钞本，我们对花部乱弹诸腔戏剧目概貌还是能有一个大概了解的。但除《缀白裘》、《纳书楹曲谱》所收及解放后发现的几本可看到当时的演出本或曲谱外。其余都仅存剧目。所以要想全面详尽地了解这些新兴花部乱弹戏情况，仍嫌不够，我们这里也只能就仅存资料进行评介。

文人也有为地方戏写剧本者。著名小说家蒲松龄就写过《考词九转货郎儿》、《钟妹庆寿》、《闹馆》三出戏，但皆失传。道光、咸丰年间的余治（莲村）也写过皮黄剧本二十八出，载在《庶几堂今乐》中；他还写有《苦节记》、《状元篇》、《巧还报》、《人兽关》、《五雷报》、《孝友图》六剧，已不传。余治的剧作直接为封建教化服务，思想艺术都不高明，不受欢迎。

### 第三节 《缀白裘》中的地方戏剧本

《缀白裘》的六集部分与十一集的全部收有“梆子腔”、“乱弹腔”、“西秦腔”等地方剧三十余种五十余出，现简介如下：

《买胭脂》写开胭脂花粉铺的王月英与书生郭华的爱情；

《落店》、《偷鸡》为《水浒》中石迁故事；

《花鼓》写一对靠打花鼓为生的夫妇的卖艺生活。

《途叹》、《问路》、《雪拥》、《点化》叙唐代韩愈被贬潮州赴任途中，被韩湘子度化成仙事。

《阴送》是杨家将故事。演杨八姐奉母命至幽州探听父兄消息，杨七郎阴魂护送八姐过山场景。

《搬场》、《拐妻》讲荒年武大郎偕潘金莲迁往阳谷县，途中潘金莲随脚夫私奔，宋江为武大郎将潘追回的事。

《送昭》、《出塞》，为王昭君故事。

《探亲》、《相骂》写乡下女儿嫁到城里，母亲前去探望及与亲家母发生的争吵。

《过关》写梁山女将唱曲蒙混过郑州城关事。

《安营》、《点将》、《水战》、《擒么》，演岳飞、牛皋与杨么战斗事。

《上街》、《连相》，演打连相女艺人的卖艺生活，内容与《打花鼓》类似。

《杀货》、《打店》，《水浒》故事，写十字坡孙二娘开人肉包子店杀死卖皮弦客人，后为武松降伏事。

《借妻》、《回门》、《月城》、《堂断》，内容是：秀才李成龙意欲进京赶考而无路费。李妻早亡，岳父将妆奁收回，允李再娶时交还。不务正业的张古董欲骗得这份妆奁，逼妻沈赛花假充李妻与李成龙同去李岳丈家取妆奁，未料弄假成真。张古董告官，官判沈赛花归李。

《猩猩》叙铃木关韩府太夫人入山进香被猩猩怪负去，郑思砍柴，击杀怪兽，救出韩老夫人。

《看灯》、《闹灯》、《抢甥》、《瞎混》，写正月里汴梁城大放花灯，倾城人出动观灯时发生的一些事。

《赶子》，（《清风亭》）是《天雷报》中的一折。故事写薛荣上京一去不回，其妾周桂英不为大妇所容，产子遗弃郊外，为磨豆腐老人张元秀拾得并抚育成人，取名张继宝。后继宝入学因同学讥讪，回家追问父母为谁，为张元秀呵责，继宝逃入清风亭，恰遇上京寻夫的周桂英在此暂歇，遂相认带走。

《请师》、《斩妖》，写青城山下周德龙为九尾狐精缠害，请道士降妖事。

《闹店》、《夺林》，写武松醉打蒋门神事。

《缴令》、《遣将》、《下山》、《擂台》、《大战》、《回山》（即《神州擂》），讲神州主将王宏招募勇士任原摆下擂台，要打尽天下英雄好汉，百日完满，便起兵征剿梁山。宋江布署兵力主动出击；任原为燕青击败后被李逵打死，王宏被花荣射杀。梁山军大胜而归。

《戏凤》，写明武宗微行梅龙镇，调戏民女事。

《私行》、《算命》（《何文秀》），写何文秀几次遭人陷害，身陷囹圄；后脱出罪名出狱，得中状元，奉皇帝之命为七省查盘都御史，私行察访，报他日之仇，寻久别之妻的事。

《别妻》，演花大汉从军别妻情景。

《斩貂》，三国故事，关羽斩貂蝉事。

《上坟》、《除盗》（《蜈蚣岭》），写民女张凤琴被蜈蚣岭上飞天大王掳去强求成亲，被武松救出故事。

《借靴》，惯贪小便宜的张三向吝啬鬼刘二借靴赴宴，被刘二百般刁难，结果耽误了时辰，酒宴已散。

《挡马》宋杨家将故事。杨八姐女扮男装入辽，遇焦光普之事。301

《磨房》、《串戏》写孔怀兄妹对母亲虐待嫂嫂心中不平，到磨房替嫂嫂干活并串戏开心的事。

《打面缸》：演妓女周腊梅从良后被县太爷配与张才为妻，乘张才外出

公干之机县吏县官纷纷来周腊梅处讨便宜的事。

《宿关》、《逃关》、《二关》，写汉太子刘建唐奉太后之命，追驾回朝，遇胡兵追杀，逃回途中，遇“番邦”女将而被强留成亲事。

《番衅》、《败虏》、《屈辱》、《计陷》、《血疏》、《乱箭》、《哭夫》、《显灵》 全名《淤泥河》，演唐初高丽犯境，高祖李渊命李元吉统兵征剿，元吉与秦王李世民不合，借机陷害秦王将领罗成之事。

通过以上简要介绍可见，《缀白裘》中地方戏，主要以历史传说，英雄传奇和日常生活题材构成。前二者如《过关》、《安营、点将、水战、擒么》、《杀货、打店》、《闹店、夺林》、《缴令、遣将、下山、擂台、大战、回山》、《斩貂》、《挡马》、《番衅、败虏、屈辱、计陷、血疏、乱箭、哭夫、显灵》等；后者如《买胭脂》、《花鼓》、《探亲、相骂》、《借妻》、《看灯、闹灯、抢甥、瞎混》等。其中有些剧目，很能表现下层人民情感。它的英雄传奇：“每喜扮演好勇斗狠”和“怪诞悖乱之事”，“以盗劫为英雄，以悖乱为义气”，对于敢于“犯上作乱”者予以歌赞。如《神州擂》，把梁山好汉作为正面形象，写他们号令严明，军容整肃，威风凛凛，不仅打死了“两臂有千斤之力，一身有虎豹之威”的官军勇士任原，而且将主将王宏射杀，以官军大败、梁山义军得胜回山作结，歌颂了梁山好汉的智慧和勇武。对此，封建文人余治颇为不满，他说：“《神州擂》一出，其主将陈元（按：即任原）摆列擂台，招集义勇，其意固欲团练一方，杀尽梁山盗，为国灭贼者。……顾竟至为逆贼所败。……看戏之人，则异口同声，无人不笑陈元之败绩而快梁山之得胜者。呜呼！人心死矣！无怪乎结党争雄者效尤日甚。”从反面说出了这类戏与统治者对立的思想倾向。再者，如写韩愈被贬的《途汉、问路、雪拥、点化》，更有对皇帝的直接指责：“我为官，又不曾将民词屈断：又不曾苦打成招，结下了死生冤。唐天子好不重贤，轻慢斯文，把忠良坑陷，早知道今日遭磨难，何不去袖手旁观，尸位素餐？没来由，冻诤什么忠言！这苦有谁怜？”写出了文人无辜遭贬后对皇帝昏愤的满腔怨愤，也是历代文人戏中绝少有的。

《缀白裘》中最有特色的，当属那些取材于日常生活的小戏。这些小戏，人物多为底层民众，生活气息浓厚，常以喜剧和闹剧的形式出现。它敷衍的故事，“事不必皆有征，人不必尽可考。有时以鄙俚之俗情，入当场之科白；一上氍毹，即堪捧腹”（许道承《序》）。插科打诨占有相当分量，在一幅幅带有戏谑性的生活素描中，暴露了某些社会相。如《花鼓》、《连相》写靠卖艺为生的人们“被人嘻笑元何故？只为饥寒没奈何”（《花鼓》）的屈辱生活；《借妻》中县官老爷断案时兼顾私事并吃点心的亵渎职守行为；《看灯》中势要公子抢劫民女；《打面缸》县府从官到吏对妓女的追逐等等。还有一些对恶劣品质的挖苦嘲讽，如张古董贪小便宜，将老婆借人，结果偷鸡不成反蚀把米（《借妻》）；贪图小利的张三向吝啬鬼刘二借靴赴宴，结果反倒耽误了一顿好酒席（《借靴》）；刁钻的婆婆虐待儿媳，激起亲生儿女的义愤和不平（《磨房》、《串戏》）；声称能降妖的王老道只知多索钱物，反被妖吓得落荒而逃（《请师》），等等。其中有的唱词通俗深刻，如《花鼓》中花鼓艺人的一段唱：

说凤阳，话凤阳，凤阳原是好地方。自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。大户人家卖田地，小户人家卖儿郎；惟有我家没得卖，肩背锣鼓走街坊……颇为脍炙人口，至今仍在传唱。



艺术上,《缀白裘》中的地方戏大都比较粗糙,民间俚语较多,但它生活气息浓,有时能通过三言两语入木三分地刻划出人物性格。如《借靴》中吝啬的刘二不愿借靴给张三,但碍于情面不能不借又舍不得借时的心态;《杀货》中皮弦客商幻想与女店主成亲后的种种如意算盘等,都是对生活提炼,很有典型意义。

这些地方戏也有不少缺点;如科诨过多,有不少迎合小市民低级庸俗趣味的东西,甚至是色情的描叙;对现实的针砭,也往往只停留在表面现象的展示上,少有深入的挖掘;对下层人物时有不尊重、甚至丑化的描写,如《花鼓》写民间艺人为了赚钱而自我侮辱;对皇帝对民女的调戏也取欣赏态度等等。

#### 第四节 《祭风台》等五种楚曲

楚曲又名楚调或楚腔,源于湖北一带,即汉剧(或汉调)的前身。据史载,清道光后,楚曲流播到北京,极为盛行,直接影响了京剧的形成。本节所谈的楚曲,是解放后发现的古老坊间刻本——汉口唐氏三元堂、文升堂、文雅堂刊行的《新镌楚曲十种》中今存的五种:《英雄志》、《李密降唐》、《祭风台》、《临潼斗宝》、《青石岭》,均为历史题材。

《李密降唐》写唐初之事。李密降唐被招为附马,旋即又叛,杀死了公主及宫娥彩女,为秦王李世民追剿,最后走投无路,自刎而死。全剧分“秦王打围”、“拾箭降唐”、“招宫杀宫”、“双带箭”四回。剧中对李世民李渊的不计前嫌、宽仁大度,以及王伯党“一生忠义,不怀二心”的愚忠都刻写得比较鲜明,惟人物缺少心理活动,情节进展过快,缺少必要的铺垫。这也是中国古典民间戏剧的通病,在下面几种楚曲中也不同程度存在。

《临潼斗宝》是春秋时期事。秦穆公意欲吞并天下,南面称孤,依百里奚之计,设临潼之会,假周天子之命,命十七国俱带宝物进献,“诤进关来,一鼓擒拿”。楚国太师伍奢之子伍员保楚平王前去赴会。入关途中伍员制伏了被秦收买的占山为王的柳展雄,赴会后与秦斗智斗勇,大展雄风,最后力举千斤鼎,致使秦“用尽机关一旦空”。全剧分“说计进宝”、“晓谕各国”、“上山结拜”、“临潼斗宝”四回。主要是歌颂伍员的无比勇武。

《青石岭》写“周义王”时,王后禾云庄守边平乱,屡立战功。后周王相信西宫贾翠屏的谗言,使禾云庄几被杀头。禾云庄为人救出后,又战死沙场。情节多涉荒诞。但对禾云庄的勇武善战、顾全大局,周王的无能昏愤、贾妃的奸诈都写得比较生动。尤其是剧中所表现的为君者“行不正”,会“反惹忠良反朝廷”思想十分可贵。作者以同情口吻叙写了巨子对昏君的责骂,如王洪、孟禧等人知周王信谗要杀禾云庄时,义愤填膺,即刻去私劫法场,唱:“一言怒发三千丈,太阳头上冒火常。叫声大兵随弟往,弟兄双双打昏王”,要“进宫去问问狗昏王”,“叫声昏王开宫门,孟禧与你把理论”等等。这种情节构想体现了下层人民对君臣关系的看法,是“君要臣死,臣不敢不死”的文人士大夫们所不敢想、不敢言的。《青石岭》又名《莲台山》、全剧分“收王洪”、“收孟禧”、“草桥关”、“归天团圆”四卷。

《英雄志》与《祭风台》都是讲三国故事,前者写诸葛亮安 305 居平五路事,其情节如“报场”中所说:“三国英雄魏蜀吴,鼎足列成。曹丕纠合五路,羌蛮二国练精兵。诸葛亮安居平五路,邓芝巧计和江东。张温

成都答礼，秦宓席筵辩天文。曹丕兴兵下蔡颖，徐盛破魏用火攻。赵子龙恢复阳平关，君臣畅饮贺太平。”全剧分四卷二十五场。后者讲赤壁大战情景，情节亦于“报场”中罗列：“汉室英贤，孔明过江激孙权。周公瑾鄱湖水战，诸葛亮舌战群贤。蒋干过江中计，曹操自杀水军，孔明曹营借箭，徐庶兵逃潼关。黄盖苦肉把粮送，庞统巧计献连环，祭风台告星禳斗，华容道释放曹瞒。孔明一气周公瑾，保刘备驾坐荆襄。”全剧分两册四卷二十八场。

在以上五部楚曲中。以《祭风台》影响最大。它搬演的赤壁鏖兵是对《三国演义》第四十二回到第五十一回内容的敷衍。思想倾向亦是拥刘反曹。与历史比较，《祭风台》虚构的成份较多。诸葛亮是全剧歌赞的中心人物，他有无比的智慧，过人的胆识，在刘备“弃新野，走樊城，败当阳，奔下（夏）口，无有容身之地，只得退归江夏容身”的窘困之中；在曹操志得意满，率八十三万大军，直下江南，意欲席卷东吴，统一天下的危急时刻，他孤身赴吴，激励孙权，建立了孙刘联盟，共同击败了不可一世的曹操。最后使刘备未费兵卒之劳，便将荆、襄南郡拿到了手中。全剧矛盾复杂，既写了孙刘与曹操的矛盾，又写了孙刘联盟内部的矛盾、吴国内部主和派主战派之间的矛盾，曹操将帅之间的矛盾等等；但却大体上做到了走笔从容，有条不紊。孔明的神机妙算、顾全大局，鲁肃的忠诚憨厚，曹操的奸诈、自以为是，蒋干的迂腐愚蠢，黄盖的忠心耿耿，阚泽从容机变等等，都跃然纸上。尤其是对孙吴主帅周瑜，写得更是出色。作者既写出了他胸襟褊狭，嫉贤妒能、屡次想加害孔明的一面，又写出了他少年英俊，智慧超群的一面：在战前的斗智中，他屡出巧计，引导魏方入彀，操纵老奸巨滑的曹操于股掌之上；但他的一举一动，总是为孔明一眼看破，他针对孔明的圈套总是不能奏效，以致在战略布署的关键一环——借东风上，不得不俯首向诸葛亮求计。从而也更加衬托出了诸葛亮较周瑜更高一筹的非凡的智慧和魄力。总之，楚曲《祭风台》以完整的结构，较为得体的布局，比较好地展示了一千多年前三国鼎立时驰骋于赤壁古战场上的一代风流人物的风貌。现代汉剧、京剧《群英会》、《华容道》等都可以看出直接受益于楚曲《祭风台》的印迹。

## 第五节 地方戏的文学形式

清代地方戏在民间长期的演出过程中，对先前的戏剧文学形式又进行了调整和发展。主要表现如下：

1、高腔剧种进一步在传统的套曲分出形式内进行了表现手法的改革：它将明代弋阳诸腔的畅滚，演化为无韵散文体曲文和放流。所谓畅滚，就是指在曲牌之外加唱大段的滚调，这在本书第三编第二章第二节已有所涉及。到清代的高腔剧种中，畅滚便进一步散体化为无韵的曲文，更口语化，较之弋阳诸腔的畅滚也应用得更普遍了。由于无韵散文体曲文可根据剧情选择适当语言，不必受韵律曲牌限制，无疑更有利于随心所欲地表现剧情。而将畅滚进一步融入原剧曲词当中，使之演化为一支曲牌本身的乐句、曲牌本身的有机组成部分，就是放流。如湘剧、川剧《抢伞》两段同一曲牌的唱词：湘剧〔金莲子〕古今愁，谁知目下这般忧。（耳听人声闹，忙向森林躲，）恐怕有人搜，恐怕有人搜。

川剧〔金莲子〕孤身愁，谁知目下这般忧。（耳听人马吼，贼子下山丘，忙向林中走，）恐怕有人搜，恐怕有人搜。

其中括号里边唱词，是放流部分，括号外则是全曲的基本调式。总之，“放流”的句数可按内容需要来增减，次数也不拘，自由灵活，比起弋阳诸腔的加滚在艺术表现上也与全剧更为和谐统一。

2、梆子、皮黄等剧种在音乐结构上改变了南戏、杂剧及昆弋诸腔传奇所用的曲牌联套体形式，创造了一种以板式变化为特征的音乐结构形式，引起了戏曲文学形式的变化。

所谓板式变化体，就是“以一对上、下乐句为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用，以各种不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）的联结和变化，作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段，以表现各种不同的戏剧情绪”（《中国大百科全书·戏曲卷》）。

板式变化体的音乐结构形式对戏剧文学的影响主要有

一是这种音乐结构的唱词通常用七字或十字句为主的整齐排偶句，不受任何曲牌字数及联套形式的限制，可完全随剧情需要决定曲词的长短多少，伸缩自如，灵活简便。不必再用内容来迁就形式。其它戏剧表现手段念做打也可依据情节灵活处理，不必再受以唱为主的套曲的制约。

二是作者不必再受套曲分出形式的限制，可以根据戏剧冲突、发展需要来安排场次，创造了分场的剧本结构新形式。这是中国戏剧史上的一次具有划时代意义的革新，它彻底解决了戏剧结构与音乐结构的矛盾，大大增进了戏剧表现生活的能力，进一步提高了我国古典戏剧的综合性能和戏剧化程度。

## 第六章 雍正至道光时期戏剧（二） ——雅部作家作品

### 第一节 本时期雅部作家作品概貌

如前所述，本时期雅部昆曲已走向衰亡，但作为一个曾主宰剧坛风靡明清二百多年的大剧种，它的能量不是即刻就能消失的。所以，此时期雅部作家作品仍有不少；但它毕竟已趋向没落了，因此有成就者寥寥无几。总的说来作品日益脱离现实。从剧作家看，主要有张照、夏纶、桂馥、金兆燕、董榕、唐英、杨潮观、蒋士铨、张坚、沈起凤、黄燮清、李文瀚等。其中，杨潮观、蒋士铨成就较高，后边将以专节讲述。这里对上述其他作家作品作一简略介绍。

张照（1691—1745），字得天，号泾南，华亭（今上海市松江）人，官至刑部尚书。他作有杂剧《九九大庆》、《法宫雅奏》、《月令承应》等。前者系讲“神仙赐福、黄童白叟、含哺鼓腹”诸事，以为祝贺皇家喜寿之用；中者叙“祥徵、祥应之事”，亦备内廷诸庆事时演之；后者应各月令以演其故事。前者包括杂剧四十余种，中者包括杂剧三十余种，后者包括杂剧约二十种。此外，他还著有传奇《升平宝筏》（一名《莲花会》）演唐玄奘西天取经事，《劝善金科》，讲目连救母事。总的看，张照剧作数量可观，但佳作甚少，尤其是把剧作当成歌功颂德工具，更不可取。

夏纶（1680—1753以后），字惺斋，浙江钱塘（今杭州）人。作有传奇《惺斋乐府》六种，分别是：《无瑕璧—褒忠》、《杏花村—阉孝》、《瑞筠图—表节》；《广寒梯—劝义》、《花萼吟—式好》《南阳乐—补恨》，从剧作题目，就可出其宣扬封建伦理道德的意图。

桂馥（1736—1805），字冬卉，号未谷，山东曲阜人，曾官云南永平令，他的《后四声猿》杂剧，为模仿徐渭《四声猿》之作，《后四声猿》一曰《放杨枝》二曰《投濠中》，三曰《谒府帅》，四曰《题园壁》，分演白乐天、李长吉、苏子瞻、陆放翁一段情事。关于桂馥写此剧意图，王定柱序说：“先生才如长吉，望如东坡，齿发衰白如香山，落落不自得，乃取三君轶事，引宫按节，吐臆抒感，与青藤争霸风雅。独《题园壁》一折，意于戚串交游间，当有所感，而先生曰无之，要其为猿声一也。”由此看来，乃是作者借古代文人雅士之佚闻韵事而抒写个人胸臆，亦是“借他人之酒杯，浇自己之块垒”之属也。

金兆燕（约1775前后），字锤越，号棕亭，别署兰皋生。安徽全椒人。有传奇《旗亭记》传世，演旗亭画壁故事，题目作：王之涣听歌吐气，谢双鬟怜才得婿；除国贼女子奇功，宴旗亭才人盛会”。据卢见曾之序云，此剧曾得卢之润色。亦是抒写个人胸臆之作。

董榕（1711—1760），字念青，一字渔山，号恒崖、繁露楼居士，浙江湖州人，曾官九江知府，赣宁道。有传奇《芝龛记》传世。全剧以秦良玉、沈云英二女将为主人公，并将明季万历、天启、崇祯三朝史事贯穿剧中。在情节上，因作者过于追求史料翔实而失之琐碎，内容上亦有不可取之处。

张坚（约1681—1771年之前），字齐元，号漱石，别号洞庭山人，江苏江宁（今南京）人。史称其“娴于音律词调”，著有《玉燕堂四种曲》，含《玉狮坠》、《梅花簪》、《梦中缘》、《怀沙记》四部传奇。张坚在当时

就有文名，曾被九江关监督唐英罗致幕中，唐并出资为他刊刻曲稿。但今天看来，他的剧并无特别出色之处。四种曲中，最为人推崇的《梅花簪》演绿苞、杜冰梅以梅花撮合事。据说，此剧演出后，张氏家二十年香橼老树，从未花实者，忽然花大吐，结实累累至千颗……（吴禹洛序）；又说，“《梅花簪》稿成时，为江宁优伶购去，易名《赛荆钗》搬演，一时称奇。”其实，亦不过是才子佳人的旧题材花样翻新而已，并无特别深刻与动人之处。倒是赏识张坚的唐英写出了较具特色的剧本。唐英（1682—1755），字隽公，号蜗寄居士，沈阳人，曾官九江关、粤海关监督。唐英有《古柏堂传奇》行世。据前人考证，唐英有杂剧剧本《十字坡》、《三元报》、《女弹词》、《英雄报》、《梅龙镇》、《虞兮梦》、《傭中人》、《面缸笑》、《芦花絮》、《长生殿补阙》、《清忠谱正案》、《笏骚》等；有传奇剧本《天缘债》、《转天心》、《双钉案》等。由于唐英比较注意向地方戏和民间传说汲取营养，所以他的剧本在描绘世相、讽刺官吏恶行上都不乏深刻之作。尤其是《面缸笑》，是根据梆子腔脚本《打面缸》改编的，对污浊官吏的讥刺颇为辛辣，郑振铎称其“谑而不虐，易俗为雅，厥功亦伟”，诚有道理。

然而，象《面缸笑》之类的向民间吸取新鲜血液的剧作，毕竟很少；而一些有才华的剧作家，又往往被皇家收罗去做应制戏，这就更促进了“雅部”的衰亡。如乾隆时的沈起凤（1741—1770以后），精于词曲，据说“其所著词曲，不下三四十种。当其时，风行于大江南北”（石韞玉《红心词客四种曲序》），在乾隆帝南巡时，就两次被召写供御戏曲。他如今传世的四种传奇：《才人福》、《文星榜》、《伏虎韬》、《报恩猿》，或“慰穷士”，或“惩隐慝”，或“警恶俗”，或“戒负心”，察其内容，多以封建道德为据，有些地方格调不高，甚至被人称之为“低级胡调”。如此看来，雅部昆曲真正是日薄西山，彻底走向末路了。而嘉庆、道光时期的李文瀚（1805—1856）、黄燮清（1805—1864），就是在奄奄一息中挣扎的雅部寥寥可数的作家中的两位。

李文瀚，字云生，号讯镜词人，安徽宣城人。著有传奇《胭脂舄》、《紫荆花》、《凤飞楼》、《银汉槎》、四种。其中，《银汉槎》演张骞乘槎探河源，附汲黯开仓赈饥民事。其中写黄河水灾，有一定现实意义。黄燮清，字韵甫，一字韵珊，浙江海盐人。著有杂剧《凌波影》、传奇《居官鑑》、《帝女花》、《茂陵絃》、《桃谿雪》、《鸳鸯镜》、《鹁鸽原》，合称《倚晴楼七种曲》。此外还有传奇《玉台秋》、《绛绡记》两种。其中，《茂陵絃》（一名《当製钗艳》），演司马相如、卓文君故事；《凌波影》演曹植遇洛神故事，写得比较好，但这也是就当时昆曲剧的一般状况横向比较而言。

以上是此时期“雅部”戏剧概貌。

## 第二节 杨潮观、蒋士铨

杨潮观、蒋士铨是这一时期较有成就的剧作家。

杨潮观生于康熙五十一年（1712），卒于乾隆五十六年（1791），（一说生于1710，卒于1788），字闳度，号笠湖，江苏金匱（今无锡）人，乾隆元年（1736）二十五岁时中举人，之后曾先后在山西、河南、云南等地任知县，后来升迁为四川简州、邛州、泸州知府。他为官行政宽仁，爱护百姓，颇有政声。他在邛州时，得到据说是卓文君妆楼的旧址，便在彼处修一建筑，

取名“吟风阁”。乾隆三十九年（1774），他把往日所写的杂剧编定成集，集名为《吟风阁杂剧》。

《吟风阁杂剧》包括三十二种短剧，每种仅一折，类似如今的独幕剧。三十二种剧的剧名分别是：

《穷阮籍醉骂财神》、《快活山樵歌九转》、《李卫公替龙行雨》、《黄石婆授计逃关》、《新丰店马周独酌》、《大江西小姑送风》、《温太真晋阳分别》、《邯郸郡错嫁才人》、《汲长孺矫诏发仓》、《贺兰山谪仙赠带》、《夜香台持斋训子》、《开金榜朱衣点头》、《鲁仲连单鞭蹈海》、《荷花荡将种逃生》、《灌口二郎初显盛》、《魏徵破笏再朝天》、《荀灌娘围城救父》、《信陵君义葬金钗》、《动文昌状元配髻》、《感天后神女露筋》、《华表柱延陵挂剑》、《东莱守暮夜却金》、《下江南曹彬誓众》、《韩文公雪拥蓝关》、《偷桃捉住东方朔》、《换扇巧逢春梦婆》、《西塞山渔翁封拜》、《诸葛亮夜祭泸江》、《凝碧池忠魂再表》、《大葱岭只履西归》、《寇莱公思亲罢宴》、《翠微亭卸甲闲游》。

这三十二种短剧，大都取材于历史传说或神话故事，作者将这些旧有材料或稍加点染、或再作增删、或重新编排，或稍作虚构，写成具有一定寓义的短剧。内容比较复杂，其中有些是作者为官多年所历所得所感所思的形象再现，颇有积极意义。如历来为人所推崇的《汲长孺矫诏发仓》，叙汉武帝时，河南连年饥荒，人烟消散，天上蝗虫，地下差使弄得民不聊生。时值朝廷派黄门给事汲黯往河东勘察火灾，河南驿丞之女贾天香为救河南百姓，设计面见汲黯，与汲黯辩难，终于使汲黯“从权矫诏，持节发仓，救此数百万生灵垂死之命。一面便宜行事，一面奏闻天子。”这出剧真实地反映了生民苦难，其寓意在于说明：从政者流应有胆有识，根据具体情况，对朝命从权达变，方能利国利民。《发仓》一剧体现了杨潮观的从政思想，其中隐含着作者的影子。据袁枚《邛州知州杨君笠湖传》说：（杨潮观）“常过杞县，有尪羸男妇百余，焚香跪道旁，乡保指曰：‘此公所活氓也。’君愕然。乡保曰：‘公不记某年开赈归来案一乎？大府不准报销，此辈皆公捐俸所活氓也。’”由此可见，这也是一部托古人以表现自己的作品。

再如《东莱守暮夜却金》写汉时关西大儒杨伯起拜东莱太守，赴任途中，宿昌邑县馆驿，他的学生昌邑县令王密深夜求见，馈赠金钱，为他严辞拒绝之事。作者在剧中提出了廉洁是为官者第一官箴的思想；指出靠贿赂向上爬的人，其钱财“无非膏脂剥削层层扰”，是盘剥百姓得来的；告戒掌权者，只要自身光明磊落，洁身自好，任何行贿者也不能得手。此剧所显示的思想在今天仍具有深刻意义。

其它各剧，所指不一。《穷阮籍醉骂财神》写阮籍酒醉后入钱神庙对财神哭笑痛骂，借以嘲讽世间求利之徒。但剧中阮籍虽然洒脱，不爱钱财，但仍不免为名缰所牵引。可谓道出了封建时代知识分子的最大弱点。《快活山樵歌九转》叙一樵夫依一把破斧养家糊口，一日上砍山砍柴遇一落第书生，樵夫“将人比物”、“将男比女”、“将健康的比疾病的，说“爬得不很高，跌得不很痛”，“骨肉完聚，不知生死离别之苦”等等，对书生发了一通议论，要书生不要“只管往上想，上不去自然想出烦恼来了”，而要“往下想”，便会觉得“非仙是仙”，终于把书生的一肚子烦恼，浇得雪散冰消。这出剧含有知足者常乐的思想，但同时也是借樵子之口讲隐逸的快乐。《李卫公替龙行雨》写隋末李靖入山学道，途中偶宿龙王家，受龙母之命代为行雨，他

见河东下界赤地千里，便未按龙母只洒枝头一滴的吩咐，而是尽倒净瓶中水，致使人间洪水滔天、泛滥成灾。写本想救世，反伤万命，好心做了坏事。其它如《温太真晋阳分别》骂古人借孝逃忠；《夜香台持斋训子》反对冤滥错狱；《荀灌娘围城救父》颂美有胆有识之女；《动文昌状元配瞽》歌赞对婚姻的忠贞；《华表柱延陵挂剑》赞赏古人之友道可风；《下江南曹彬誓众》推崇爱护百姓礼待降敌的良将，等等。这些剧或讽喻，或劝善，都不乏积极意义。

总之，《吟风阁杂剧》可读者不少。但也有内容消极者，如《感天后神女露筋》，表彰牺牲在封建道德下的少女金娘，宣扬了不合理的杀人的旧礼教，实不可取，应当批判。

从艺术上看，《吟风阁杂剧》每出只一折，情节失之于简单。但从独幕剧角度看，在如何运用短小的形式表现一个有意义的主题，如何组织重构历史题材刻划一两个较丰满形象方面，它都提供了一些经验，值得今人借鉴。

蒋士铨（1725—1785），字清容，一字心余，号苕生，又号藏园，江西铅山人，乾隆二十二年（1757）考中进士后，授编修。后乞归养母，晚年为国史馆纂修官。蒋士铨当时就有诗名，与袁枚、赵翼一起，被称为三大家；戏剧亦受推崇，王季烈称其曲“学汤显祖作风，而能谨守曲律，不稍逾，洵为近代曲家所难得。”

蒋士铨是一位对戏剧的社会作用颇为重视的剧作家。他说：“欲善国政，莫如先善风俗；欲善风俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之兴衰之根源也。”因而他的作品，与社会的兴衰治乱联系比较紧密。他的戏剧今存十六种，见于《红雪楼十二种曲》和《西江祝嘏》中。

《西江祝嘏》是蒋士铨早期作品，其中包括《康衢乐》、《忉利天》、《长生策》、《升平瑞》四部杂剧。蒋士铨生活在“民物丰阜，小民生活之安乐，盖以斯时为极盛矣”“（肖一山《清代通史》卷中）的乾隆盛世。早年，他涉世未深，深为太平盛世的表象所激励感动，对社会充满了幻想。乾隆十六年，“逢皇太后万寿”，他写下了以上四种杂剧。四剧内容主要是歌颂盛世和勾画理想。在剧中，他描画了“妇亲蚕，儿饭牛，听书声相应，机声未休……饱暖优游，喜男女康宁福寿，更鸡有、彘有、钱有、子有孙有”的农民康乐生活；他编就了“野无旷土、国无游民，雨顺风调，家给人足。愚贱皆能孝悌力田，俊秀相期克己修德，道路无非礼让，宵小尽化善良，民间数世同享国家太平之福”（《康衢乐》第二出）的理想社会蓝图；他塑造了终日兢兢、忧国忧民的圣明天子形象。但所有这些，只不过是封建小农经济土壤所孕育的农民的理想、以及自幼屡为衣食所困窘的作者的纯真愿望而已。事实上，皇帝远不那么好，社会也不那么安泰。乾隆好大喜功，六次南巡极尽铺张奢靡，开了社会上的糜费之风，社会风气每况愈下，巨商富贾争奇斗富；各级官吏淫逸贪残；贪赃枉法贿赂舞弊之事常见。日后在考场官场上遭受挫折、耳闻目睹这些腐败现象的蒋士铨，终于一改先前的歌颂基调，转而写下了一些揭露抨击社会黑暗、讽刺世情的作品：如以作者知友、南昌县令顾瓚园事为题材的时事剧《空谷香》传奇、敷衍白居易故事的《四弦秋》杂剧、推演汤显祖事迹的《临川梦》传奇等。在一些剧中，他抹去了所谓太平盛世的虚光：“……庆丰登，田畴半焦；颂仓箱，男妇偕逃；云密布西郊，各衙内妻孥醉饱。”（《香祖楼》第六出）；他批判了“箝群口，占朝堂”

的权相、“借清议，暗里把持朝局”的隐士（《临川梦》）；指斥“把百姓膏脂尽量敲，将赤子皮肤剥”的知府（《空谷香》）；鞭挞昏愤无能、见死不救的县令（《香祖楼》）。他同情贫苦农民，说：“从来只有民情厚，无奈贪官若寇仇”（《临川梦》）；他认为百姓之所以走上反抗道路成为“盗贼”，是由于“吏治亏、纲纪颓，做良民受不得各样欺”，为了“且图些食共衣，且免些寒与饥”，“因此上”才“效倭蛮，横行无忌”的（《香祖楼》第二十七出），即造反的百姓本来“皆朝廷赤子，总因有司失职，民不聊生，不得已窃土弄兵”的（《雪中人》）。以上这些都显示了作者进步的思想和对现实的深刻认识，尤其是他看到了官逼民反这一事实，并一再地将这一思想反映到剧本之中，这对身受封建正统教育的知识分子来说，尤为难能可贵。而《临川梦》中汤显祖耿介不阿的品格，实际上也正是作者自我人格的写照。

受儒家正统教育的蒋士铨推崇“孔曰成仁，孟曰取义”、“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的富有志节的人格，为此，他还在一些剧中极力歌颂忠臣孝子，抨击权奸逆贼。如《桂林霜》传奇，盛赞在清三藩之乱中坚持操守、合家三十九口殉难的广西巡抚马雄镇，为马雄镇逃亡出来的儿子的悲苦境遇而激扬愤慨，大抱不平；痛骂先降又叛，两朝为官的吴三桂是“无廉耻”的“狗彘”。《冬青树》传奇刻划了南宋灭亡时文天祥、谢枋得的忠贞节烈的浩然正气，怒斥降官降将为遗臭万年等等。

总之，蒋士铨的剧作比较切近现实生活，对社会黑暗面的揭露也比较深刻。但他思想上的局限也是十分明显的；他将封建伦理道德不加区别地全盘继承过来，因此，他虽然痛恨腐败骄奢、抨击贪官污吏，但却几乎没有触动封建制度和封建皇帝；他承认男女之情是天生存在的，但仍坚持“以情关正其疆界，使言情者弗敢私越”（《香祖楼》自序）的观点，并通过剧中人物进行说教。他不反对一夫多妻，说：“与为俗物之妻，宁作文人之妾”（《空谷香》第七出），安排大妇小妇，相敬事夫的情节……等等，这与他稍前或同时的汤显祖，吴敬梓等人比较起来，就显得落后多了。

### 第三节 方成培的《雷峰塔》

在清代，还出现了一部著名的、至今仍上演不衰的爱情剧《雷峰塔》。

《雷峰塔》传奇写蛇仙白娘子与许宣的婚姻故事，十分曲折动人。同许多神话故事一样，《雷峰塔》传奇也是产生于民间、经历了漫长的发展演变而日臻完美的。据现存资料，白蛇被镇于雷峰塔下的传说宋代就已有之。明吴从先《小窗自纪》云：“宋时法师钵贮白蛇，覆于雷峰塔下。”现在能够看到的关于白蛇故事的最早记述见于明刻《清平山堂话本》中的《西湖三塔记》，是宋元话本。它写宋孝宗时，临安府青年奚宣赞游西湖，救了一由鸡妖变的少女白卵奴，并由此结识了白卵奴的母亲和祖母——由白蛇精变的白衣妇人和由獭精变的黑衣妇人，后来奚宣赞同白蛇精同居。几为所害。奚宣赞被救出后，三妖被镇于西湖“三潭印月”的三个塔石之下。显而易见，这个故事与后来的白蛇传奇有一定的联系。之后，白蛇故事一直在民间流传，

---

如《临川梦》中说霍小玉之所以受李十郎负心之报，原因是“你灯前留盼，花下坠钗，罪等牵情，罚宜饮恨”。俞二娘为《牡丹亭》断肠而死，剧中说俞“不该与那假杜丽娘有苟合之行，故尔今生仍为此事断肠而死。”



据载，在明嘉靖年间，它已成了民间说唱艺术中的重要节目。

明末冯梦龙《警世通言》中有《白娘子永镇雷峰塔》，被人们认为是白蛇故事在民间发展演变的集大成者。后来方成培所编《雷峰塔》传奇中游湖、借伞、订亲、赠银、避吴、远访、成亲等等一些主要情节《警世通言》话本中都已具备。话本中白娘子虽未脱尽妖气，但积极主动追求爱情的蛇仙形象已经确立了。

以戏剧形式搬演白蛇故事的，最早的是明代大约与冯梦龙同时的陈六龙，但他的《雷峰记》剧本已失传。晚明祁彪佳说该剧：“相传雷峰塔之建，镇白娘子妖也。以为小剧则可，若全本则呼应全无，何以使观者着意？且其词亦欲效顰华赡，而疏处尚多”，可见陈六龙《雷峰记》还是很粗糙简单的。

现今可见到的、有关白蛇故事的戏剧是清代黄图珌（字容之，别号蕉窗居士）的看山阁刻本《雷峰塔》传奇，此本大约写成于雍正、乾隆之际，情节与冯梦龙的话本基本相同，比起话本来，黄本《雷峰塔》传奇更多地刻写了白娘子对爱情的执着追求和温柔细腻，少了一些妖气；在结构上，黄本为许白爱情罩上了因果宿命论的头尾：在开端《慈音》中，他让如来佛登场，说“顿忘皈依清净，妄想堕落尘埃”的东溟白蛇与本是“座前捧钵侍者”的许宣原有宿缘，故而产生白娘子与许宣间的一场恩恩怨怨，而法海是受佛的指派，在许白“孽缘圆满”后“收压妖邪”的。

黄本出现后，马上被艺人搬上了舞台。在传演过程中，依据观众的审美理想，故事又不断充实完善，并增加了白娘子生子中状元的情节。对此黄图珌大为不满，认为“白娘，蛇妖也，而入衣冠之列，将置己身于何地邪？”但由于民众的欢迎，艺人的增删本大行于世，黄本反倒受了冷落。

到了乾隆中叶，又先后产生了两部较为有名的《雷峰塔》传奇：一是陈嘉言父女的梨园演出本（又称梨园钞本、旧钞本）；一是方成培的水竹居刊本。梨园钞本只在艺人中传抄，未付出版；方本是在旧钞本基础上改写的。

方成培，字仰松，别署岫云词逸，徽州（今安徽歙县）人。除《雷峰塔》外，还有《双泉记传奇》。他的《雷峰塔》传奇刊刻于乾隆三十六（1771）年。据方成培自己说，他改编《雷峰塔》传奇的原因是，在普天同庆太皇太后生日时，他观《雷峰塔》戏，不满意舞台演出本的“辞鄙调讹”因而“重为更定”的。方本对旧钞本有所增删，但戏剧冲突人物形象都承袭原意，未作什么改动。象全剧高潮《水斗》，方成培也说原作“曲白可观”，他虽稍为润色但“犹是本来面目”。总之，经过漫长时期的演化，白蛇故事已日趋完美。方成培广泛吸收前人成果改编而成的《雷峰塔》传奇，已经成为一部感人肺腑的爱情悲剧。

《雷峰塔》传奇写人妖或人仙恋爱故事。一个修炼千载的白蛇精因留恋尘世生活而化作美女，来到人间，与杭州青年许宣结成夫妻。她一心追求爱

---

明代人田汝成《西湖游览志余》云：“杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话以觅衣食，谓之陶真，大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。……若红莲、柳翠、济颠、雷峰塔、双鱼扇坠等记，皆杭州异事、或近世所拟作者也。”

陈嘉言为当时昆腔老徐班名丑。

方成培在《自叙》中说：“……较原本曲改其十之九，宾白改十之七、《求草》、《炼塔》、《祭塔》等折，皆点窜终篇，仅存其目。中间芟去八出。《夜话》及首尾两折，与集唐下场诗，悉予所增入者。时就商酌，则徐子有山将伯之力居多……。”

情和幸福，并无半点害人之心，但却遭到一些社会力量和神权力量的迫害，最后终于被法海禅师镇压在雷峰塔下。这出悲剧与以往一些才子佳人悲剧不同的是，许宣是个小市民，他与白娘子的爱情更多地体现了市民的思想意识道德观念，因而它的悲剧冲突也就有着更强烈的时代色彩。

剧中主人公的娘子，从黄本到手钞本又到方本，“妖”的气质渐渐淡化。在爱情婚姻上，她积极主动、不屈不挠。在游西湖中，她倾慕许宣“风流俊雅”，便“顿掇骤雨”制造与许宣接近的机会；为促成与许宣的婚事，她主动赠银，险些闯下大祸；许宣避难苏州，她又跟踪而至；她几次同破坏他们幸福的各种势力斗争；为救活爱人，她冒着生命危险去求取仙草；为夺回幸福，她与法海展开了殊死搏斗。虽然她最后失败了，但她的凛然正气和坚强意志博得了人们的深切同情。

许宣是一个小市民，他没有过多的封建思想束缚，与白娘子湖中邂逅，他便一见倾心，他不顾忌白娘子的寡妇之身而欣然允婚。他爱白娘子的美丽多情，但以往一些奇怪之事又使他不能不对道士的言语相几分，为此他常常左右摇摆；他对白娘子既爱又惧，这种矛盾复杂的性格，使他终于帮助法海葬送了白娘子，同时也葬送了他自己的幸福。剧本对许宣的这种矛盾性格刻画得十分真实。如旧钞本中许宣亲手合钵，罩住白娘子后，心中又十分后悔；方本则写许宣念“夫妻之情，不忍下此毒手”，由法海“亲来收取”白蛇，等等，诸如此类的描写，都体现了作者对人物性格分寸把握得日渐深入和对人情理解得体贴入微。

在手钞本和方本中，法海形象较黄本虽有所变，但他始终都是与白娘子对立的形象。他是一个有道的禅师，但这样一个法力高强的高僧，不去安心念佛，也不去管人间的诸多不平事，偏偏一而再、再而三地去破坏别人的美满姻缘，而且他的这种不光彩行为还是受佛的指使，这种写法客观上不能说不是对佛的亵渎和不敬。因此法海也就成了不受赞赏的人物。如鲁迅所说：“凡有田夫野老，蚕妇村氓，除了几个脑髓里有点贵恙的之外，可有谁不为白娘娘抱不平，不怪法海太多事的？和尚本应该只管自己念经，白蛇自选许仙，许仙自娶妖怪，和别人有什么相干呢？他偏要放下经卷，横来招是搬非，……”。总之，法海是许白婚姻悲剧的直接制造者。

青儿在旧钞本和方本中也成了一个重要角色。她是千年修炼的青蛇变成，在促成白许婚姻中起了不小的作用。她聪明、伶俐，为白娘子披肝沥胆，作出了巨大牺牲。由于身份不同，她对许宣的一再“磨折”也与白娘子有所区别。如《断桥》一出，白娘子与法海激烈战斗、水漫金山之后，又见到了许宣，青儿称许宣的陪不是是“假慈悲”、“假小心”、“辜负娘娘一点真心”，兀自不肯罢休；而对许宣一片痴情的白娘子却被许宣的几句话就说得怒气全消，反替许宣向青儿讲情……。作者相当好地把握了人物性格上的这种微妙差别。

旧钞本和方本《雷峰塔》的缺点是：它承袭了黄本原有的某些消极思想，把一个富有进步意义的爱情故事镶嵌在生死轮回，因果报应的框架内，把白许婚姻聚散说成是由天而定的“夙缘”，最后让白娘子在佛的教旨之下忏悔而皈依正果。这不能不削弱这出戏的思想内涵。

旧钞本和方本《雷峰塔》产生不久，就被一些地方剧种移植过去了，它们在搬演过程中又进行了改编，使地方戏《白蛇传》更加体现人民的意愿。

这样，经过千锤百炼的白蛇故事便成了深受人民欢迎的剧目流传下来。解放后，仍为一些剧种改编上演，近年来它又出现在影视屏幕上。

应当指出的是，《雷峰塔》剧的形成民间艺人起了重要作用，似应放到民间戏一章中去谈及。但如今人们常见的是文人剧本（黄图秘、方成培本），尤其是方本，对白蛇故事提炼、修改、增饰，在艺术上取得了不小成就，是我们今天研究白蛇剧的主要依据，所以，本书将《雷峰塔》传奇放到了文人作品一章论述。

方成培的《雷峰塔》传奇，被王季思等人收入了《中国十大古典悲剧集》。

## 后记

本书是为大学中文系和相关学科专业学生所写的教材。为使学生便于掌握中国古代戏剧文学的发展脉络，本书仍采用一般文学史常用的以时代为经、以作家作品为纬的传统体例，从中国戏剧的起源讲起，到一八四一年鸦片战争前后截止。全书共分四编：第一编：中国戏剧的起源；第二编，元代戏剧；第三编：明代戏剧；第四编：清代戏剧。

由于本书是戏剧文学史，以戏剧的文学要素剧本为主要研讨对象，所以，对构成中国古代戏剧的其它要素如音乐、唱腔、舞台表演等只在必要处作了简单介绍；戏剧理论除了与文学关系密切者外，也未多加阐述。在编写中，我们比较注意吸收新的研究方法和科研成果，对作品尤其是重点作家的作品分析避免浮泛和表面化，而是力求挖掘出它所蕴含的文化心理内涵，及所表现的民族风格，并努力在对作品总体把握的基础上概括出中国戏剧文学的一些规律，以求对今后中国戏剧的发展有所补益和借鉴。

本书第一编、第二编作者是邓涛；第三编、第四编作者是刘立文。

由于写作时间仓促，掌握资料也不够充分，定有疏漏舛误之处，恳请读者批评指正。

