

通俗文娱体育论

石 麟 著

目 录

第一章 绪论	1
第一节 中国通俗文学概况.....	2
第二节 传统娱乐体育活动概况.....	6
第二章 民间歌谣	9
第一节 上古歌谣.....	9
第二节 汉魏南北朝乐府	13
第三节 唐代民间歌曲	17
第四节 金元散曲	24
第五节 明清民歌时调	28
第六节 民族史诗与民间叙事诗	33
第三章 神话 传说 民间故事	38
第一节 神话与仙话	39
第二节 民间传说	47
第三节 民间故事	58
第四章 传统诗唱文学	70
第一节 变文与俗讲	71
第二节 诸宫调	79
第三节 弹词	86

第四节	子弟书·····	102
第五节	其他讲唱文学·····	112
第五章	传统戏剧 ·····	121
第一节	元杂剧·····	122
第二节	南戏·····	151
第三节	明清杂剧与传奇·····	165
第四节	地方戏与京剧·····	177
第六章	古代通俗小说 ·····	210
第一节	宋元话本·····	210
第二节	明清章回小说·····	224
第三节	明清拟话本·····	240
第七章	传统民间歌舞 ·····	246
第一节	传统舞蹈·····	246
第二节	汉族民间歌舞·····	253
第三节	少数民族民间歌舞·····	262
第八章	古代游戏娱乐活动 ·····	276
第一节	棋牌游戏·····	276
第二节	文字游戏·····	286
第三节	益智游戏·····	310
第九章	传统体育活动 ·····	318
第一节	球类活动·····	318
第二节	水上活动·····	322
第三节	其他体育活动·····	330
本书参考书目 ·····		339

第一章 绪论

首先正名，本书原来的名字准备叫做“通俗文学与传统娱乐体育活动”，太长了，为了与整套丛书的书名配套，故改为“通俗文娱体育论”所论述的对象却仍然是两大部分——中国古代的通俗文学和传统娱乐体育活动。

中国通俗文学和传统娱乐体育活动，表面看来，似乎是并不相干的两件事；但实际上，至少有四点它们是相互沟通的，那就是大众化、通俗化、民族化、形象化。

中国通俗文学和传统娱乐体育活动都是大众化的产物，它们都是为中国古代广大民众所喜闻乐见的文学样式或活动形式。

中国通俗文学和传统娱乐体育活动都是通俗化的产物，它们都是无须多么高深的修养就能进行创造的文学样式或活动形式。

中国通俗文学和传统娱乐体育活动都是民族化的产物，它们都是植根于中化民族传统文化土壤上的文学样式或活动形式。

还有一点似乎更为重要，无论是中国通俗文学也罢，传统娱乐体育活动也罢，它们都是我们的祖先形象思维的结果。

以上四点，将是贯穿“通俗文娱体育论”这一话题的基

本线索，我们的介绍或议论也往往会从这几个方面开发开去。

下面，让我们先来分别了解一下中国通俗文学和传统娱乐体育活动的基本情况。

第一节 中国通俗文学概况

一、中国通俗文学的性质和类别

通俗文学，又称“俗文学”，也就是民间化、大众化的文学。中国通俗文学，指的就是那些植根于中华民族文化土壤中的为广大人民群众所喜闻乐见的具有通俗化、大众化特色的文学形式。

中国通俗文学主要有如下品种：

1. 民间歌赋

从上古民间歌谣到诗经中的十五国风和小雅，从汉魏南北朝乐府民歌到唐宋民间的“歌词”，从金元散曲到明清民歌时调，还有那富有民族风情的史诗与叙事诗，都是中国古代典型的通俗文学作品。

2. 讲唱文学

从古代的俳优语录到今天的相声，还有唐宋以来的变文、诸宫调、弹词、鼓词、宝卷、子弟书以及快书、快板和各种地方小曲、小唱等等，也都是典型的通俗文学作品。

3. 传统戏剧

中国古代的传统戏剧流传至今的主要有金元朝的杂剧、宋元南戏、明清传奇戏、由皮黄戏演变而成的京剧以及各种地方戏。它们也是中国通俗文学中十分重要的一类。

4. 通俗小说

中国古代小说大体可分为笔记小说和通俗小说两大类，笔记小说是文人个体创造的产品，不在本书论述之列。通俗小说如宋元话本小说、明清章回小说、明清拟话本小说等，都属于通俗文学的范畴。

5. 神话传说

中国古代的许多神话、仙话、传说、故事，包括一些带有宗教内容的作品，包括少数民族的作品，也是中国通俗文学中不可忽视的一个环节。

二、中国通俗文学的特点

前面说过，中国通俗文学具有大众化、通俗化、民族化的特点，它还是广大人民大众形象思维的结果，具体而言，这些特点又体现在如下几个方面。

1. 集体创造与大众享有

中国通俗文学的第一个特点就是：它们是人民大众创造的，也是为人民大众所享有的，这也就是所谓大众化特色。无论是民间歌赋还是戏曲小说，无论是神话传说还是讲唱文艺作品，它们的作者一开始往往都是无名氏，实际上也就是一种集体创作。只不过是在流传的过程中，它们不断地被一些文人提炼、加工、改造、润饰，从而转变成一些比较高雅的文学样式而已。

2. 口头流传与书面改造

中国通俗文学的第二个特点就是：它们多半是先有口头创作，然后，经过相当长时间的历史积淀以后，才被固定为某种文本形式。例如，通俗小说首先就来自于说话艺术，在完成了由诉诸听觉的说话形式向诉诸视觉的小说文本的转化之后，才成为一种固定的文学形式。中国古代戏曲也是先有舞台演出，

然后才有剧本创作的。至于民间歌谣、讲唱文学和神话传说，口头流传的特点更为明显，有的甚至一直到今天仍然是口头文学与书面文学形式并存。

3. 通俗易懂与想象丰富

中国通俗文学的第三个特点就是：它们只可能、也必须是通俗易懂的，因为它们的接受者绝大多数是普通群众。他们没有什么高深的文学修养，他们无须也无暇对欣赏对象细细咀嚼，而只能大口吞咽。这样，势必造成通俗文学作品在形式上必须让广大读者或听众过目不忘或落耳消融，甚至有些就是要造成一种感官刺激。但同时，这些通俗文学作品又必须是想象丰富的，它们必须尽可能地让接受者留下最深的印象，干瘪的作品不行，太理性的作品也不行。它必须是感性的，而且是对接受者情感丰富的刺激和触动。几乎所有的通俗文学作品都具有这一特色，如果不这样，它就会失去它赖以生存的接受者，而没有接受者的通俗文学作品是没有生命力的，因为此类作品的生命线就是必须有人接受。

三、中国通俗文学的演变流程

中国通俗文学的演变既是历时的，又是共时的。就某种具体的通俗文学样式的发展变化而言，它是历时的；就整个中国通俗文学的发展变化而言，它又毫无疑问具有共时性的一面。其发展脉络大体如下：

神话和歌谣无疑起步最早，在中华民族的先民尚处于蒙昧或半蒙昧的时候，大众化的歌谣和想象丰富的神话就已经出现了。此后，在神话的作用和影响下，民间传说与仙话蓬勃发展；而在歌谣的影响下各种民间歌曲和讲唱艺术也如雨后春笋一般在不同的时代涌现出来。当然，讲唱艺术除了受到民间歌

谣的影响之外，又与由民间的讲故事发展而来的俳優表演有着血脉相连的关系，而讲故事、俳優表演与讲唱艺术又推动了中国古代戏剧和通俗小说的形成和发展。从根本上讲，中国古代的戏剧和通俗小说其实是同宗共祖的兄弟，它们共同的祖宗就是上面所讲到的诸种文学样式和艺术形式。歌谣、神话、传说、仙话、讲故事、俳優活动、讲唱艺术……，所有这些，既是形成中国古代戏剧的多种因素，也是产生古代通俗小说的多种源头。就戏剧而言，它萌生于唐代，在宋金时期正式形成，而于元明清三代渐臻极盛；其间，又经历了由南戏到传奇戏、元杂剧到明清杂剧、花雅之争、地方戏勃兴、从皮黄戏到京剧等不同的演变阶段。就通俗小说而论，它也经历了宋元话本小说、明清章回小说、明清拟话本小说的发展演变过程。而在戏剧和通俗小说蓬勃发展的元明清时期，如歌谣、传说，尤其是各种讲唱艺术形式并未消歇，而是百花齐放般地继续发展。元代的散曲可堪与作为剧曲的元杂剧并称为“元曲”，明代的民歌时调被当时人称为“我明一绝”，清代的各种讲唱艺术形式不断翻新，流风余韵，直至今日。民间传说更是具有广泛的市场，即便在多媒体传播信息的当今世界，传说故事仍然有其旺盛的生命力。

由上可见，通俗文学，在某种意义上，正是一个民族传统文明最好的载体，它最能体现一个民族深厚的文化底蕴。从这个意义上讲，深入了解中国的通俗文学，对于弘扬民族精神，提高国民的文化素质，均具有不可抵估的重大作用。

第二节 传统娱乐体育活动概况

一、传统娱乐体育活动的性质和特点

这里所谓传统娱乐体育活动，指的是中国古代社会各阶层的人们经常性开展的娱乐体育活动，其中，还包括某些在文人阶层中流行的文字游戏。从整体上讲，它们都是雅俗共赏的，为广大民众所喜闻乐见的，具有持久生命力的；同时，也是中国古代人民形象思维的智慧结晶。

传统娱乐体育活动具有以下特点：

1. 娱乐性。

传统娱乐体育活动基本上都不是出于政治目的，它们不具有经邦治国的政治大效用，虽然有时也考虑一定程度的经济效益，但说到底，它只不过是人们消闲的产物。因此，娱乐性是它们最大的特点，也是这些活动的根本目的。

2. 自发性。

开展传统娱乐体育活动多半是广大民众的一种自发的行为，它不是封建统治阶级的规定，多半不是一种政府行为。虽然有时也有各级政府或朝廷官员参与甚至组织某些娱乐体育活动，但那不过是顺从民意而已，是入乡随俗而已，是为了表示政治清明、天下大治而已。说到底，传统娱乐体育活动是民众意志的一种体现。

3. 兼容性。

传统娱乐体育活动绝大多数都是一种综合性极强的行为，它们在往兼有语言艺术、形体艺术、造型艺术、化装艺术、绘画艺术、竞技艺术等各种艺术形式之所长。它们的活动空间也

十分广泛，有的在空中，有的在水上，有的需要广阔的场地，有的却只要一张桌面即可。总之传统娱乐体育活动大多具有极强的兼容性。

二、传统娱乐体育活动的主要种类

1. 歌舞类

歌舞类的活动主要包括传统歌舞、汉族民间歌舞和少数民族民间歌舞等内容。其中，传统歌舞具有极强的时代性，从先秦到汉魏两晋，从唐宋到金元明清，各个时代的歌舞都有自己的特色。民族歌舞，无论是汉族还是各少数民族的歌舞则具有极强的地域性。从天山南北到江南水乡，从云贵高原到白山黑水，每个民族都有自己独具特色的歌舞形式，都有自己的民族风情和地方情调。所有这些，是绝对不能强求一律的。

2. 棋牌类

中国古代的棋类游戏品种繁多，如围棋、象棋、弹棋、樗蒲、叶子、骨牌、马吊等等，但主要是围棋和中国象棋两大类。值得提出的是，在棋类与牌类之间，却有着密切的联系，有时甚至难分彼此。棋类与牌类，二者之间的关系是相辅相成的，共同发展的。

3. 文字类

中国古代的文学游戏是很有市场的，有的兼有一些功利性，有的则纯粹是为了娱乐。如酒令、诗钟、商谜、藏字、拆字乃至各种对联，均属此类。这些娱乐形式，本来是知识分子所喜爱的，但有些也传到了民间，并对一般民众的生活产生了一定程度的影响。

4. 运动类

中国古代的体育运动大多带有明显的娱乐色彩，是娱乐、

健身、赌赛三者的结合。其主要项目是足球、毽子、马戏、相扑、秋千、风筝、花灯、游泳、水嬉、赛舟、杂技等等。其活动范围颇为广泛，活动空间颇为广阔，而且有些项目男女老少均可参与，至少是可以观看，故而多为广大民众所欢迎、所喜爱。

5. 杂耍类

杂耍类的游戏活动主要是满足某些人日常的娱乐兴趣的，多多少少带有一些贵族性、消闲性。如投壶、藏钩、斗鸭、斗鸡、斗蟋蟀、斗鹤鹑等等。但也有一些益智型的游戏活动如九连环、七巧板之类，却是为中国古代的妇女和儿童所特别喜爱的。

第二章 民间歌谣

中国古代的民间歌谣从先秦一直贯串到明清，每个朝代、每个历史时期的歌谣都有着不同的时代特色和审美韵味。它们都是各时期人民大众心灵的歌、心灵文本的外化，可以兴、可以观、可以群、可以怨；从另一个意义上讲，它们又都是时代、社会、历史的一面又一面镜子。

第一节 上古歌谣

上古歌谣，主要见于中国最早的诗歌总集《诗经》之中，当然，并非《诗经》中所有的作品都是“歌谣”，那里还有宗庙祭祀之歌和宴饮之歌等其他内容的作品。我们这里所讨论的《诗经》中的歌谣，主要是指十五国风和小雅中的部分作品。除了《诗经》中的这些作品之外，还有一些上古歌谣被清人沈德潜收入《古诗源》一书中，那里面也有一些很好的作品。

上古歌谣最大的特点就是直接反映人们各个方面的生活，劳动、爱情、战争、社交、崇拜以及衣、食、住、行等等都有十分生动的描写和再现。《古诗源》卷一“古逸”中所收的几十篇作品，就是这方面的代表。如《击壤歌》：“日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉？”如《伊

耆氏蜡辞》：“土反其宅，水归其壑。昆虫毋作，草木归其泽。”如《麦秀歌》：“麦秀渐渐兮，禾黍油油。彼狡童兮，不与我好兮。”如《衣铭》：“桑蚕苦，女工难。得新捐故后必寒。”如《琴歌》：“乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离。”如《弹歌》：“断竹，续竹。飞土，逐●（肉）。 ”如《六韬》：“天下攘攘，皆为利往。天下熙熙，皆为利来。”如此等等，不一而足。其间，有些作品是对先民生活和心态的真实写照，有些作品中还带有十分深刻的生活哲理，读者自可细细体味。

与《古诗源》中所收的残篇断简相比较，《诗经》中反映先民生活方方面面的作品更全面、完整、深入。大要而言，可以分为以下几类进行介绍。

一、描写爱情婚姻生活的作品

描写爱情婚姻生活的作品在《诗经》中数量很大，名篇也很多。这里有少男少女天真无邪的爱恋，如《郑风·狡童》：“彼狡童兮，不与我言兮。维子之故，使我不能餐兮。彼狡童兮，不与我食兮，维子之故，使我不能息兮。”如《邶风·静女》：“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。静女其娈，贻我彤管。彤管有炜，说怿女美。自牧归荑，洵美且异。匪女之为美，美人之贻。”诸如此类的作品。还有《周南·关雎》，《召南·●有梅》，《召南·野有死●》，《●风·桑中》，《卫风·木瓜》，《郑风·●兮》，《郑风·褰裳》，《郑风·东门之●》，《郑风·子●》，《郑风·出其东门》，《郑风·溱洧》，《陈风·东门之扮》等等。

除了描写少男少女正常、健康的爱情生活之外，《诗经》中的有些篇章还反映了人们、尤其是女性在爱情婚姻方面所受到的挫折、打击、磨难和痛苦，有的甚至就是一种震撼人心的

悲剧。如《王风·采葛》：“彼采葛兮。一日不见，如三月兮！彼采萧兮。一日不见，如三秋兮！彼采艾兮。一日不见，如三岁兮！”再如《秦风·蒹葭》：“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。蒹葭凄凄，白露未●。所谓伊人，在水之湄，溯洄从之，道阻且跻。溯游从之，宛在水中坻。蒹葭采采，白露未已。所谓伊人，在水之●。溯洄从之，道阻且右。溯游从之，宛在水中●。”诸如此类的作品，还有《周南·汉广》，《邶风·柏舟》，《邶风·谷风》，《●风·柏舟》，《卫风·氓》，《郑风·将仲子》，《唐风·葛生》等等。

当然，在《诗经》中也有对美满幸福的婚姻进行祝福、赞颂的作品。如《周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。桃之夭夭，有●其实。之子于归，宜其家室。桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其室。”此类作品，还有《周南·●木》、《唐风·绸缪》等等。

上述作品，要么写得情真意挚，要么写得清新自然，要么写得形神兼备，要么写得情境交融。但无论如何，都是从创作者的胸臆间流出的，是人类心灵的歌，是真正意义上的“天籁”。

二、反映多种社会问题的作品

《诗经》中的国风和小雅，除了大量描写婚姻爱情生活之外，反映得比较多的问题就是战争与徭役了。这大概也是给当时人们留下极深印象的两件彼此相关联的事。对于战争和徭役，大多数人所持的是一种厌恶、怨恨、批判的态度。如《邶风·击鼓》写长期服役的战士们厌战思归的心理，如《卫风·伯兮》写妇女对从征的丈夫的深深思念，《王风·君子于

役》则反映的是长时间的服劳役给许多普通家庭所带来的不幸和痛苦。诸如此类的作品，还有《王风·扬之水》、《王风·兔爰》、《魏风·陟岵》、《唐风·鸛羽》、《豳风·东山》、《小雅·采芣》、《小雅·何草不黄》等等。

劳动者吃不饱穿不暖，不劳动者反而饱者食终日、养尊处优，这是中国奴隶社会、封建社会的普遍现象，这样一种使人们有切肤之痛的现象，自然也会在广大民众心灵的歌唱中表现出来。人们歌颂劳动者，批判、甚至讽刺谩骂那些不劳而获、作威作福的统治者。这就形成了《诗经》中最富有战斗精神的一些篇什。如《邶风·式微》，《●风·相鼠》，《魏风·葛屨》，《魏风·伐檀》，《魏风·硕鼠》，《唐风·山有枢》，《桧风·隰有萋楚》，《豳风·七月》，《小雅·黄鸟》，《小雅·北山》，《小雅·苕之华》等作品，均从各个不同的角度对那种不平等的社会状况进行了严厉的批判、谴责和沉痛的控诉。而如《郑风·大叔于田》，《齐风·还》，《魏风·十亩之间》，《小雅·大田》等作品，却又对当时诸如狩猎、采集、耕种等各个方面的劳动者的勤劳、勇敢进行了热情的歌颂。

值得提出的是，上述这些作品广泛地运用了多种多样的艺术手法和修辞手段，夸张、排比、比喻、拟人、讽刺、铺陈、比兴、寄托，……，从而从不同的角度给人以不同程度的审美享受。

“诗三百”，当然不止以上两大类作品。但毫无疑问，以上两大类作品却是《诗经》中最富民间歌谣意味的美好篇章。它们正是上古歌谣最典型、同时也是最优秀的代表作品。

第二节 两汉南北朝乐府

要了解两汉南北朝乐府歌谣的大体情况，我们必须首先要明确什么叫做“乐府”。“乐府”，本来是汉代所设的音乐机构的名称，它的主要任务是收集全国各地的民间歌谣以及一些文人的诗歌作品，并将这些歌谣、作品经过配乐以后供统治者欣赏或者祭祀之所用。随着时间的推移，人们习惯上便将这种配乐的诗歌称为“乐府”，从而，使“乐府”成为一种新诗体的名称。

宋代郭茂倩《乐府诗集》将乐府诗分为十二大类：郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞。然而，经过后世学者的考察研究，鉴于伪托、重复、不入乐等原因，认为应删去其中的四类：琴曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞。

两汉、南北朝阶段，是乐府诗高度发展的阶段。在这几百年的时间里，出现了许多优秀的乐府作品。但是，汉乐府与南北朝乐府由于时间上的差异，自然具有不同的时代感；而南朝乐府与北朝乐府又因为地域上的差异，也具有明显不同的地方特色。下面，我们分别予以介绍。

一、汉乐府

汉代乐府机构的虽然是在西汉武帝时期，但汉乐府的优秀之作却大多集中在东汉时期。今存汉乐府作品虽然仅有 40 首左右，但其内容却是非常丰富的。

首先是反映民众苦难生活和反抗情绪的作品。如《东门

行》：“出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼：‘他家但愿富贵，贱妾与君共●糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！’‘咄！行！吾去为迟！白发时下难久居。’”诸如此类的作品，还有《战城南》、《十五从军征》、《平陵东》等。与之相关的是某些反映家庭矛盾以及社会问题的作品，如《孤儿行》、《妇病行》、《艳歌行》等等。

其次是描写爱情婚姻生活的作品。如表示坚定不移的爱情之《上邪》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”再如对被负心男子所抛弃的多情女深表同情的《怨歌行》：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪，裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热，弃捐篋笥中，恩情中道绝。”诸如此类的作品，还有《有所思》、《饮马长城窟行》、《白头吟》、《古艳歌》等等。

汉乐府中最优秀的篇章是反映婚姻问题以及家庭矛盾的长篇叙事诗《焦仲卿妻》（《孔雀东南飞》）和充满喜剧意味的抗暴题材的讽刺作品《陌上桑》。《焦仲卿妻》是爱情的悲剧、婚姻的悲剧，也是典型的封建家庭的悲剧。作者通过美的毁灭，对那个愚昧、落后的社会的许多方面进行了强烈的控诉和深刻的批判。而更能够引起千百年后的现代读者思考的是，那样的悲剧为什么能在中华民族的大地上蔓延发展达几千年之久？焦仲卿与刘兰芝的悲剧为什么能在他们身后的许许多多的恩爱夫妻或多情伴侣身上千百次的重复？而类似于焦仲卿妻这样的悲剧题材为什么会被各种各样的作家用各种各样的文学体裁千百次地表现？弄清这些问题，对于正确理解这样一首中国文学史上最长而又最美的叙事诗应该说具有很大的帮助作用

的。《陌上桑》是一篇美与丑正面冲突的佳作，作者调动了多种艺术手段，在歌颂善良、正义、美好的同时，毫不留情地鞭撻了凶狠、邪恶和丑陋。使人读后感到一种享受、一种对人间美好事物的真正的享受；同时，也感受到一种宣泄，一种唾弃丑恶、扫除心灵污垢的痛快的宣泄。

二、南北朝乐府

南北朝时期，由于南北长时间处于分裂状态，故而南北诗风的截然不同比任何时候都更为明显，民间歌谣又比文人诗歌更能体现其风格的巨大差异。

这种差异几乎是全方位的。题材、风格、意境、语言乃至具体的表现手法，都明显地南北异趣。

南朝乐府民歌主要有出自建业一带的“吴歌”和流行于长江中游一带的“西曲”两大类。这些作品几乎全部都是情歌。如《子夜四时歌》75首，我们且看其中春、夏、秋、冬各一首。《春歌》：“春林花多媚，春鸟意多哀。春风复多情，吹我罗裳开。”《夏歌》：“朝登凉台上，夕宿兰池里。乘月采芙蓉，夜夜得莲子。”《秋歌》：“仰头看桐树，桐花特可怜。愿天无霜雪，梧子解千年。”《冬歌》：“渊冰厚三尺，素雪覆千里。我心如松柏，君情复何似。”与此查类似的还有《子夜歌》42首、《懊侬歌》14首、《华山畿》25首、《安东平》5首、《读曲歌》89首、《石城乐》5首、《莫愁乐》2首、《三洲歌》3首、《那呵滩》6首、《西乌夜飞》5首等等。当然，其中更其精致、优美的则是经过文人些许加工的《西洲曲》。这首情歌反反复复歌咏的只是一个多情女子对心上人的思念和以往美好生活的回忆。为了更好地表达这种情感，作者调动了多种艺术手段。有借物抒情，有借景抒情，有通过叙事来抒

情，还有利用谐音、比喻、起兴、双关等艺术手法来抒情。语言之流畅自然，音节之流转自如，遣辞造句之生动活泼，都达到了相当的境地。它代表着南朝乐府成熟阶段的最高成就。当然，那些没有或基本没有经过文人加工改造的作品，也具有自身独特的韵味。这种韵味的核心就是“天然”，如出水芙蓉般的天然清丽。诚如两首《大子夜歌》所说的那样：“歌谣数百种，子夜最可怜。慷慨吐清音，明转出天然。”“丝竹发歌响，假器扬清音。不知歌谣妙，声势出口心。”

与南朝乐府风格之柔媚婉丽相比，北朝乐府则是另一种风格：质朴刚健，语言明快，气象雄浑，豪气逼人。至于题材方面，北朝乐府则比南朝乐府要广泛得多，有反映民生疾苦的，有反映战争生活和尚武精神的，有描写北国风光的，当然，也有描写爱情生活的作品。流传千古的《敕勒歌》堪称其中的极品：“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”以无比广阔的胸怀拥抱同样无广阔的天地，人与自然融为一体。那雄浑、那气概、那充盈于其间的不可我状的感受，体现了中华民族民间歌曲中最健康的情调。与之同类的作品，还有《企喻歌》4首、《隔谷歌》2首、《捉搦歌》4首、《折杨柳歌辞》5首、《幽州马客吟歌辞》5首、《折杨柳枝歌》4首、《陇头歌辞》3首、《高阳乐人歌》2首等等。北朝乐府中具有代表性的长篇作品是《木兰诗》，虽然其中如“万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。将军百战死，壮士十年归”等句子可能经过后世文人的润饰，但全诗仍然基本保持了浓厚的民歌特色。而且，它可以说是中国古代文学史上最优秀的叙事诗之一。其叙事手法是十分高明的，除了古代诗歌常用的一些基本方法和修辞手法如夸张、渲染、借代、对偶之外，它还注意到不断转换叙述视角

和叙述主体，这在中国古代叙事诗中是不多见的。

第三节 唐代民间歌曲

我们这里所说的唐代民间歌曲，主要指三方面的内容。其一，某些唐代文人所写的适合民众口味的通俗诗；其二，唐代兴起的新诗体——民间词；其三，唐代理曲。

一、文人的通俗诗

谈到通俗诗，尤其是唐代的通俗诗，人们很容易想到白居易。其实，白居易的诗虽被称之为老妪能解，却不能称之为通俗诗，因为它不过只是语言通俗而已。真正的、完整意义上的通俗诗，是要在审美情趣、思想感情、心绪口吻乃至引用方言俗语等方面全方位地通俗化、大众化。

唐代比较著名的通俗诗人或擅长写通俗诗人主要有王梵志、顾况、胡曾、罗隐、杜荀鹤、李山甫以及诗僧寒山、拾得、丰干等。

生活在唐代初期的王梵志，是一个非常特殊的诗人，他的通俗诗多半体现出一种既出世而又关切世俗的态度。一方面，他根据佛家思想劝人扬善弃恶；另一方面，他又抑制不住对人情冷暖、世态炎凉的讽刺和批判；还有的时候，他也流露出一种悲观厌世的自嘲情绪。我们且看他的一些诗句：“世无百年人，强作千年调。打铁作门限，鬼见拍手笑。”“城外土馒头，馅草在城里。一人吃一个，莫嫌没滋味。”这便是他对人生、死亡与坟墓的特殊解读。既看破红尘，又揶揄世态，还带有一点儿凄凉况味，至于其间所蕴涵的人生哲理，则需要后人去细细咀嚼。更有意味的是，诗中的“铁门限”“土馒头”这两个

奇特而又妥帖的比喻，却因为它们既通俗易懂又警悟人生，故而深受后人喜爱。范成大在《重九日营寿藏之地》一诗中将它们概括成为“纵有千年铁门限，终须一个土馒头”的人生警句。曹雪芹在《红楼梦》中也对这两个比喻再三致意，创造了“铁槛寺”“馒头庵”两个地名，并让妙玉说：“古人中自汉晋五代唐宋以来，皆无好诗，只有两句好，道是‘纵有千年铁门槛，终须一个土馒头。’”（63回）然而，王梵志对后世影响更大的还不在于他某些通俗的诗句或生动的比喻，而是一种更深层次的心理情绪。如表现自足自保心态的诗句：“吾有十亩田，种在南山坡。青松四五树，绿豆两三窠，热即池中浴，凉便岸上歌。优游自取足，谁能奈我何？”再如表现他狂放不羁之个性的诗句：“梵志翻著袜，人皆道是错。乍可刺你眼，不可隐我脚。”还有如同《红楼梦》中“好了歌”一般的当头棒喝的诗句：“造作庄田犹未已，堂上哭声身已死。哭人尽是分钱人，口哭元来心里喜。”还有作者在痛苦生活中所磨练出来的对现实的特殊感受：“不羨荣华好，不羞贫贱恶。随缘活世间，自得恣情乐。”当然，也有劝世淑世的诗句：“好事须相让，恶事莫相推。但能辨此意，祸去福招来。”无论这些诗句能否经得起咀嚼回味，也无论这些诗句到底具有多大的美学价值，重要的是，王梵志的通俗诗影响的不仅仅是某些士大夫，还有广大民众，而且，后者所受的影响更大。

王梵志的诗作不仅影响了世俗中人，还在更大程度上影响了唐代一些著名的诗僧，盛唐时的寒山、拾得、丰干就是其中的代表。丰干尝称“寒山特相访，拾得常往来。”可见三人过从甚密。寒山有诗云：“有人笑我诗，我诗合典雅。不烦郑氏笺，岂用毛公解。不恨会人稀，只恨知音寡。若遣趁宫商，余病莫能罢。忽遇明眼人，即自流天下。”即是通俗诗人的自我

标榜、自我写照，也是对正统的古典诗人们的揶揄讽刺。拾得有诗云：“世间亿万人，面孔不相似。借问何因缘，致令遣如此。各执一般见，互说非兼是。但自修己身，不要言他已。”这简直就是一种机锋、一种偈语，写这样的诗句，堪称梵志嫡传、寒山挚友。

中唐诗人顾况当然不是诗僧，甚至也不是一个哲理诗人，他属于另一种品格的擅长写通俗诗的作家。顾况诗歌所反映的社会生活面颇为广阔，他蛭的特点就是引用言俗语入诗。如《田家》：“带水摘禾穗，夜捣具晨炊。县帖取社长，嗔怪见官迟。”诸如此类的作品还有《囿》《过山农家》《行路难》等等。

晚唐胡曾的“咏史诗”别具一格，也是一种通俗诗。由于语言的通俗流畅，为后世广大读者所喜爱，在一些通俗小说如《三国演义》等书中常常被引用。而罗隐、杜荀鹤、李山甫等人的通俗诗，则更是形成了一个小小的气候，他们作品中的某些句子，一直到今天还流传在民众语言中间。如杜荀鹤诗句：“逢人不说人间事，便是人间无事人。”如李山甫诗句：“劝君不用夸头角，梦里输赢总未真。”如罗隐诗句：“今宵有酒今宵醉，明日愁来明日愁。”“采得百花成蜜后，不知辛苦为谁甜。”

唐代的通俗诗同样是诗人们观照生活的结果，不管是对现实的冷嘲热讽也罢，抑或是劝人弃恶从善也罢；无论是同情民生疾苦，还是抒发个人感受，都是作者们对生活的一种解读，而且是一种通俗的解读。因为作家们在解读现实生活时，往往站在普通人的立场，抱着平常人的心态，运用大众化的语言，所以，这些诗歌一般都能受到老百姓的欢迎和喜爱。从这个意义上讲，这些作品也就是地地道道的通俗文学。

二、唐代民间词

“词”作为一种文体，对于它的起源有多种说法，但无论如何，词来自民间总是不错的。唐代的民间词，应该就是词源自民间的标本。

唐代民间词大量集中于“敦煌曲子词”中，可察看王重民《敦煌曲子词集》、任二北《敦煌曲校录》、饶宗颐《敦煌曲》、任半塘（二北）《敦煌歌辞集》等书。

妇女问题是唐代民间词中反映得比较充分的一个方面。如表现爱情坚贞的《菩萨蛮》：“枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现，北斗回南面。休即未能休，且待三更见日头。”这首词完全可以与汉乐府中的《上邪》相媲美，写出了爱情的执着、甚至是执迷。再如反映在男权社会里女性、尤其是妓女痛苦遭遇的作品两首《望江南》：“天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云。照见负心人。”“莫攀我，攀我太心偏。我是曲江临池柳，这人折去那人攀。恩爱一时间。”无论是弃妇还是妓女，她们被玩弄的命运是一样的，她们的痛苦是一样的，因此，她们的愤怒也是一样的。在唐代民间词中，当然也有健康的、纯洁的爱情颂歌，如有一首《鹊踏枝》运用似人的手法，通过女主人公与灵鹊的对话，生动地体现了一个盼望出征在外的心上人早早回来的女人的复杂而微妙的心理。与爱情紧密相关的婚姻问题也倍受词作者们的注意，而在婚姻问题上作出牺牲、饱尝苦果的往往是那些苦难的女性。这里有“悔嫁风流婿”（《南歌子》）的哀怨，这里还有“教妾实在烦恼”（《鱼歌子》）的愤懑，甚至还有那“一旦聘得狂夫，攻书业抛妾求名宦”的深闺饮恨。

战争以及战争所带来的种种相关的问题，是唐代民间词重点反映的又一个热点。这里有反对分裂、希望祖国内部畅通无阻的呼声：“敦煌古往出神将，感得诸蕃遥钦仰。效节望龙庭，麟台早有名。只恨隔蕃部，情恳难申吐。早晚灭狼蕃，一齐拜圣颜。”（《菩萨蛮》）这时有对艰苦奋战在边庭的将士英雄气慨的由衷歌颂：“三尺龙泉剑，匣里无人见。落雁一张弓，百支金花箭。为国竭忠贞，苦处曾征战。未望立功勋，后见群王面。”（《生查子》）当然，在这类作品中，也有对战争强烈不满的悲愤的呼号和控诉。如“低头泪落悔吃粮，步步近刀枪。”（失调名）如“不觉眼中泪千行，劝你耶娘少怅望，为吃他官家重衣粮。”（《捣练子》）更多的则是思妇对征人的怀念和对战争徭役的怨恨。如“孟姜女，杞梁妻。一去燕山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送征衣。”（《捣练子》）如“征夫数载，萍寄他邦。去便无消息，累换星霜。”（《凤归云》）如“君在塞外远征回，梦先来。”（《阿曹婆》）如“泪珠串滴，旋流枕上，无计恨征人。”（《洞仙歌》）如“情恨切，气填胸，连襟泪落重重。”（失调名）尽管角度不同、程度不同，但所表达的情绪却是一致的。

唐代，随着城市经济的繁荣、科举制度的形成，士子与商人的生活也在民间歌曲中留下了深深的一笔。在敦煌曲子词中，有三首《长相思》，描写的都是商人的生活，其中，既有经商暴富，天天沉醉于红灯绿酒之中者：“频频满酌醉如泥，轻轻更换金卮。尽日贪欢逐乐，此是富不归。”也有生意亏损，穷途末路，终日以泪洗面者：“尘土满面上，终日被人期。”“遥望家乡长短。此是贫不归。”还有本钱耗尽，一无所有，连尸骨都不能回家的客死他乡者：“得病卧毫厘。”“村人曳在道傍西，耶娘父母不知。”“此是死不归。”这三首词，可

以说是当时商人生活的多角镜、连环画，非常全面地反映了经商的种种结局、种种心态。在真实反映商人生活的同时，唐代民间词中还有一些反映读书人生活的篇章。这里有他们“也曾凿壁偷光漏，堑雪聚飞萤”（《菩萨蛮》）的勤奋学习的写影；这里也有他们“几度龙门点额退”（《苏幕遮》）的悲哀；这里还有他们“渺渺三江水，半是儒生泪”（《菩萨蛮》）的痛苦；最终他们也只有落得个“所以将身岩薮下，不朝天”（《浣溪沙》）的可悲结局。唐代实行科举制，从历史发展的角度看，无疑具有相当大的进步意义；然而，深入下去看问题，我们就可发现，这种进步往往是伴随着一部分人的热血和苦泪的。如果上述作品是读书人自己的创作，那就是一种十分及时的心灵写照；如果上述作品不是读书人的创作，而是别人写的，那就称得上是对社会焦点问题最为敏感的捕捉，因为这一问题竟然往后延长了一千年左右。值得提出的是，描写商人生活也罢，描写士子生活也罢，这些民间歌辞都是从生活的最底层所发出的声音，而且是带有十分浓厚的时代气息的声音，这正是这些民间歌辞最重大的意义之所在。

三、唐代俚曲

唐代俚曲，目前所知的比较著名的作品有《叹五更》，《十二时》，《五更转》，《南宗赞》，《太子入山修道赞》，《思妇五更转》（题拟），《太子十二时》，《女人百岁篇》等作品，基本上都出自“敦煌”这一文学宝库中。这些作品可以说是比民间词还要俚俗的文学样式，它们中的不少作品深深受到宗教、尤其是佛教的影响。在内容方面，它们是宗教思想与民众愿望的结合；从形式上讲，它们是传统诗歌和民间讲唱艺术的联姻。它们影响了后世的诸多讲唱文学形式，尤其是宝卷之

类。

《叹五更》所表达的是一种没有文化的人们浅层次的人生感叹：“一更初，自恨长养枉身躯，耶●小来不教授，如今争识文与书。二更深，《孝经》一卷不曾寻，之乎者也不识，如今嗟叹始悲吟。硬更半，到处被他笔头算，纵然身达得官职，公事文书争处断。四更长，昼夜长如面向墙，男儿到此屈折地，悔不《孝经》读一行。五更晓，作人已来都未了，东西南北被驱使，恰如盲人不见道。”其他作品虽然具体描写对象各有不同，但大体的情调却如出一辙。宣扬孝义仁厚，表达人生悲哀，是这些作品共同的主题。当然，其中也有直接宣扬佛教思想的作品，如《南宗赞》《太子入山修道赞》等。在这些作品中，可以明显感觉到的是一种通俗、直白、浅近的表达，没有多少含蓄、曲折和高雅，更谈不上什么诗情画意、意在言外之类的诗歌创作方面的追求。因而可以说它们大多都是诗歌的变种，甚至可以说是民间歌谣的变种，但同时，它们又是民间讲唱文学的典型和模范。

当然，在上述作品中也有少数篇章在具备通俗晓畅的民间俚俗风貌的同时，又多多少少保持了前代乐府民歌的韵味，运用了多种艺术手法，并且具有令人回味的诗情画意。且看《思妇五更转》的一个片断：“一更初，夜坐调琴，欲奏相思伤妾心。每恨狂夫薄形迹，一过挽人年月深。君白（当作自）去来经几春，不传书信绝知闻。愿妾变作天边雁，万里悲鸟（当作鸣）寻访君。”这样的作品，堪称传统诗歌创作与民间俚曲创作相结合的产物。

由上可见，在唐代这么一个诗歌创作的黄金时代，回荡在广袤的中国大地上的，绝不止于那些文人辉煌的歌唱；构建着大唐帝国的煌煌的文化大厦的，也绝不仅止于李白、杜甫等伟

大的诗人。这里还有通俗的诗、通俗的词、通俗的曲，还有一大批知名的和不知名的通俗作家、民间诗人。正是他们与李、杜、高、岑、王、孟、韩、柳们一起，推动了中国古典诗歌这位跨时代的美丽巨人的大踏步前进。

第四节 金元散曲

散曲兴起于金，鼎盛于元，它是一种有别于“剧曲”（杂剧）的诗歌形式。散曲与杂剧最大的相同点是都能演唱，而它们二者之间最大的不同之处则有两点：其一，杂剧以叙述故事为主要任务，散曲虽有叙述故事的作品，便更多的则是用以抒发感情或发表议论的；其二，杂剧是一种代言体的戏剧形式，散曲虽也有少数代言的片断，但更多的则是一种自叙体的诗歌形式。

金元散曲起自民间，后来又经过文人的进一步发展，更加成熟。因为元代有许多沦落社会风尘的下层文人，而他们又是散曲创作的主要作者，这样，就在相当程度上保持了元代散曲的通俗性和大众化特色。再加上还有一些无名氏的作品，或许就是一种民间创作。故而，从中国古代俗文学发展的角度来看，我们在这一节里就要讲两方面的内容，下层文人的通俗散曲作品和民间散曲作品。

一、下层文人散曲中的通俗之作

有不少金元时代的著名散曲作家都写过非常通俗的作品，这些作品非常适合在瓦肆勾栏或茶楼酒馆中歌唱。如关汉卿的一首《双调沉醉东风》：“咫尺的天南地北，霎时间月缺花飞。手执着饯行杯，眼阁着别离泪。刚刚道得声‘保重将息’，痛

煞煞教人舍不得，‘好去者，前程万里！’”描写男女送别的情景，十分准确、生动，与柳永的《雨霖铃》有些相似，但要通俗得多。再如马致远的一首《双调寿阳曲》：“心间事，说与他。动不动早言两罢！罢字儿碜可可你道是要。我心里怕那不怕！”写一个被无情汉冷落的弱女子的复杂心理，却全用口语表现，惟妙惟肖、如见如闻。谁会相信这支小令的作者与那写“枯藤老树昏鸦、小桥流水人家、古道西风瘦马”的《越调天净沙·秋思》的是同一个人？但事实就是如此。可见像关汉卿、马致远这样的散曲人家，写起作品来当雅则雅、当俗则俗，当文人情调就文人情调，当世俗意味就世俗意味，这正是他们的过人之外。再如姚燧的一首《越调凭栏人·寄征衣》：“欲寄君衣君不还，不寄君衣君又寒。寄与不寄间，妾身千万难。”这是多么敏感的生活捕捉，又是多么通俗的表达方式。这样的作品，似乎没有经过对生活的任何加工，但实际上，它中间提炼、加工、艺术表现的痕迹读者是看不见的，这是一种化境，一种神来之笔所造成的化境。诸如此类具有明显的通俗意味的散曲作品，还有杜仁杰《般涉调耍孩儿·庄家不识勾栏》套数，关汉卿《南吕一枝花·不伏老》套数，王和卿《仙吕醉中天·咏蝶》、《仙吕一半儿·题情》，商挺《双调步步娇·祝愿》，白朴《中吕阳春曲·题情》，马致远《般涉调耍孩儿·借马》套数，卢挚《双调折桂令·田家》，邓玉宾《正宫叨叨令·叹世》，张养浩《南吕一枝花·喜雨》套数，睢景臣《般涉调哨遍·高祖还乡》套数，乔吉《双调水仙子·怨风情》，刘致《双调殿前欢·即事》，徐再思《中吕喜事来·闺怨》，李伯瑜《越调小桃红·磕瓜》，周德清《双调折桂令·自嗟》，钟嗣成《正宫醉太平·落魄》、《南吕一枝花·丑斋自序》套数，兰楚芳《南吕四块玉·风情》等等。

以上作品所反映的社会生活面是十分广泛的，但作家们的注意力却并不分散，而是集中在两大问题上。一是知识分子怀才不遇的痛苦表达，二是下层人物爱情生活的真实描写。而实际上，这两点又是相互勾通的。元代是一个知识分子极不受重视的时代。“儒人颠倒不如人”，统治阶级数十年停止科举考试，将绝大多数的读书人逼向了市井山林之间。当时的知识分子被迫作出两种选择：要么隐居山林之中，高唱着“归去来兮”，诅咒着黑暗现实，表现着自身的贫困与清高；要么厮混于市井之中，依偎着“红巾翠袖”，沉醉于低唱浅斟，袒露着自身的才华与痛苦。他们偶尔也关心民生疾苦，但这样的作家作品太少太少；他们也回顾历史长河，但却是借古讽今，仍然为了表达自己的郁闷与悲哀。他们直接批判社会的力度是远远比不上某些无名氏的作品的，因为无名氏的作品所关心的是整个社会，而这些著名作家的作品，虽也具有比较突出的民间色彩，但可惜他们中间的大多数人说来说去，总离不开一个“我”字。

二、元代无名氏的散曲作品

与上述文人的散曲作品相比，元散曲中无名氏的作品显得更为大胆泼辣、明白流畅，更具有不顾一切的气势，同时也更能代表广大民众的思想感情。且看《正宫醉太平·讥奸佞专权》：“堂堂大元，奸佞专权。开河变钞祸根源，惹红巾万千。官法滥刑法重黎民怨，人吃人钞买钞何曾见，贼做官官做贼混愚贤，哀哉可怜！”这只曲子那种激烈的不满和反抗的情绪，可谓跃然纸上了。我们再看《正宫醉太平·讥贪小利者》：“夺泥燕口，削铁针头，刮金佛面细搜求，无中觅有。鹌鹑喙里寻豌豆，鹭鸶腿上劈精肉，蚊子腹内剖脂油，亏老先生下

手。”对那种生活中的吝啬鬼们可谓极尽讽刺之能事，而且写得那么形象、生动、传神。还有一篇失宫调失曲牌名的《大雨》：“城中黑潦，村中黄潦，人都道天瓢翻了。出门溅我一身泥，这污秽如何可扫？东家壁倒，西家壁倒，窥见室家之好。问天工还有几时晴？天也道：“‘阴晴难保！’”在自然灾害面前，当时的人们就是如此束手无策，就是如此的痛苦不堪。像这样一些直接面对黑暗现实，发出心底呼喊，甚至对那不合理的一切、丑陋的一切表示强烈讽刺的作品，还有《正宫醉太平·叹子弟》二道、《中吕朝天子·志感》二首、《越调寨儿令·题章宗出猎》二道、《中吕满庭芳·刺鸩母》、《商调梧叶儿·嘲谎人》等等。

元代无名氏散曲的另一常见内容，是那些描写男女爱情及爱情悲剧的作品。如《中吕十二月过尧民歌·相思》：“【十二月】看看的相思病成，怕见的是八扇帏屏。一扇儿双渐小卿，一扇儿君瑞莺莺；一扇儿越娘背灯，一扇儿煮海张生。【尧民歌】一扇儿桃源仙子遇刘晨，一扇儿崔怀宝逢着薛琼琼；一扇儿谢天香改嫁柳耆卿，一扇儿刘盼盼昧杀八官人。哎！天公，天公！教他对对成，偏俺合孤另！”描写小儿女对爱情的追求，却不从正面说，反而列举一连串的爱情故事来反衬，这大概也可算作是以乐写哀吧。再看《越调小桃红·别忆》：“断肠人寄断肠词，词写心间事，事到头来不自由。自寻思，思量往日真诚志。忠诚是有，有情谁似，似俺那人儿。”全篇用顶真续麻的修辞手法，表达了一个女性对爱情的执着而又热烈的追求。诸如此类的作品，还有描写妻子盼望出门在外的丈夫早早归来的《大石调初生月儿·闺思》，描写女子孤独情怀的《中吕红绣鞋·月夜闻雁》，反映妇女们对美好爱情婚姻生活的憧憬追求的《中吕迎仙客·七月》，描写男女打情骂俏的

《中吕四换头·题情》二首，反映被遗弃的女子对负心汉愤怒谴责的《越调寨儿令·恨负心贼》，描写轻薄少年与痴女子对答的《双调水仙子·风情》等等。

大体而言，元散曲中无名氏的作品较之那些著名作家的作品而言，在共同体现通俗化原则的基础上显得更为开放、恣肆、直率、泼辣，也更能代表普通民众的心理，更具抗争精神。这是元代人民大众真正发自内心的呼声，是在那黑暗王国的最底层所发出的愤懑痛苦而又浑浊粗重的呻吟。

本节虽然题为金元散曲，但实际所论述的主要是最带俗文学意味的那一部分作品，这是因为本书的大题目所决定的，特别在此说明。本节没有提到的金元散曲的杰出作家和优秀作品还有很多，由于全书体制所限，只好忍痛割弃了。

第五节 明清民歌时调

明清两，各种文学样式都进入一个大总结的阶段，就连民间歌谣都出现了一个云蒸霞蔚的喜人局面。相比较而言，明代民歌的成果更为辉煌一些。明代作家卓人月曾经说过：“我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几《吴歌》、《桂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类，为我明一绝。”（陈宏绪《寒夜录》引）由此可见，民间歌谣在当时影响之巨大。

今天所能见到的明代民歌，主要被冯梦龙收在《桂枝儿》、《山歌》《夹竹桃》中；而清代的民歌时调，则主要见于王廷绍编辑的《霓裳续谱》和华广生收集的《白雪遗音》之中。

一、明代的民歌时调

明代的民歌时调流传到今天的至少在一千种以上，这么多的作品，概括而言，有两大特点：其一，多半是城镇中的流行歌曲；其二，多半以写爱情为主。下面，就让我们来领略一下明城镇所流行的爱情歌曲那动人的旋律吧：“傻俊角，我的哥！和块黄泥儿捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏的来一似活托；捏的来同在床上歇卧。将泥人儿摔破，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我。哥哥身上也有妹妹，妹妹身上也有哥哥。”（《汴省时曲·锁南枝》）“要分离除非天做了地！要分离除非官做了吏！你要分时分不得我，我要离时离不得你，就死在黄泉也做不得分离鬼！”（《桂枝儿·分离》）“熨斗儿熨不开眉间皱，快剪刀剪不断我的心内愁，绣花针绣不出鸳鸯扣。两下都有意，人前难下手。该是我的好姻缘，哥！耐着心儿守。”（《桂枝儿·耐心》）“情郎一去两三春，昨日书来约道今日上我个门。将刀劈破陈桃核，霎时间要见旧时仁。”（《山歌·旧人》）“郎种花荷花姐要莲，姐养花蚕郎要绵。井泉吊水奴要桶，姐做汉衫郎要穿。”（《山歌·要》）诸如此类的作品，还有《桂枝儿》中的《相会》，《问信》，《解恼》，《真心》，《疼恼》，《专心》，《陪笑》，《愿嫁》，《心口相问》，《喷嚏》，《想嫁》，《空书》，《发狠》，《专心》，《寄夫》等等；还有《山歌》中的《做人情》，《有心》，《跳窗盘》，《奢遮》，《送瓜子》，《唱》，《久别》，《多》，《月子弯弯》，《借个星》，《约》，《咒骂》等等。

明代的民歌时调大部分的思想情调是积极健康的，无论是花前月下的打情骂俏，还是高墙深院的密约偷期；无论是情人终成眷属，还是痴情者劳燕分飞，总之，在这里所展现的都

是一种活生生的、不可抗拒的、充满幸福同时也充满痛苦的生命躁动。这些作品中的男女主人公们，有的追求肉欲的满足，有的追求心灵的共鸣，但更多的则是追求着一种灵与肉的全面结合。为此，他们表现出了惊人的炽烈、执着和勇敢，也表现出了足够的坦白、纯洁和忠诚。想说什么就说，想干什么就干，人类生命的潮水在这里放纵奔流，人类心灵的火焰在这里得到了真正的燃烧。这是根本用不着诠释的诗篇，因为它们是从有情人的心田流出的，完全不需要咬文嚼字、布局谋篇。一切写作学、修辞学、语言学的概念在这里都变成了零，因为来自大自然的东西是无须雕饰的，也是不需要规定的。所以，对于这样一些民间歌曲，我们无法分析什么艺术成就、思想内涵、审美效应，只能将它们摆出来，各人自去阅读。至于你用“眼”阅读，还是用“心”阅读，那是每个读者自己的事。

当然，在明代的民间歌谣中也并非纯然是爱神在大展歌喉，其间，也有苦难神灵发自地狱的痛苦呻吟或愤怒呼喊。我们且看一首揭露批判大权奸严嵩的民歌：“可笑严介溪：金银如山积，刀锯信手施。尝将冷眼观螃蟹，看你横行得几时？”（见朱国桢《涌幢小品》）我们再看为残酷的封建官僚机构写照的作品：“一案牵十起，一案飞十里。贫民供鞭捶，富有吸骨髓。”（《沅湘耆旧集》）如此等等，现存的作品虽远远赶不上描写爱情生活之作那么汗牛充栋，但也的确反映了明代民间歌谣的另一面。

二、清代的民歌时调

清代的民歌时调作品保存下来的数量比明代更多，至少有一万二千余首。这些作品所反映的内容，仍然以爱情生活占了绝大比例。与明代民歌相比，清代的民歌具有两点变化：其

一，更加商业化；其二，篇幅长的作品增多。

当然，也有些作品仍然继承了明代民歌那健美的风格，且看：“妹相思，妹有真心弟也知，蜘蛛结网三江口，水推不断是真丝。”（《粤风·粤歌》）“一对鸟儿树上睡，不知何人把树推。惊醒了不成双来不成对，只落得吊了几点伤心泪。一个儿南往，一个儿北飞。是姻缘飞来飞去飞成对，是姻缘飞来飞去飞成对。”（《寄生草·一对鸟儿树上睡》）“欲写情书，我可不识字，烦个人儿，使不的！无奈何画几个圈儿为表记。此封书惟有情人知此意：单圈是奴家，双圈是你。诉不尽的苦，一溜圈儿圈下去。（重）”（《寄生草·欲写情书我可不识字》）“人儿人儿今何在，花儿花儿为的是谁开。雁儿雁儿，因何不把书来带。心儿心儿，从今又把相思害。泪儿泪儿，掉将下来。天儿天儿，无限的凄凉怎生奈。被儿被儿，奴家独自将你盖。”（《马头调·人儿人儿》）

但是，上述那样的作品在清代民歌中毕竟占量较小，而更多的则是那种富有商业化特色的、在酒肆歌楼甚至妓院中歌唱的、篇幅较长、比较文气的作品。如《霓裳续谱》中的一首《倚纱窗》：“倚纱窗，掩翠袖。低声儿咳嗽，哑谜儿偷向人投。写的是月明人静三更后，转过回廊，步花阴，渡水流。等郎君人在那绿杨亭下，白玉阑头。莫差迟，错上妆楼。好提防莺眠芳径，鹭睡萍洲。（叠）怕只怕风流消息，轻被人窥透。（叠）”这样的民歌，已十分接近戏剧舞台上的唱词。其中，几处注明“叠”字，则是现场演出的标志。这类作品，基本上可以算作是民歌商业化的产物。尤其值得注意的是，有些作品简直就是一种清唱的小曲，甚至是对《西厢记》等戏曲名著某些片断的集中、概括和改造。如《霓裳续谱》中的这样两只曲子：“淋漓彩袖啼红泪，伯劳东去燕西飞，老天全然不

管人憔悴。夕阳古道，衰柳长堤，只落得眼中流血，心内成灰。眼底人千里，且尽樽前酒一杯。（叠）到而今总有好梦难寻见。（叠）”“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。恨则恨相见得迟，怨则怨归去得急，泪滴柳丝长，玉骢难系。倩疏林，你与我挂住斜晖。马儿慢慢行，车儿快快随。恰告子相思回避，破题儿又早别离。听得一声去，松了金钏，罗衣褪。遥望见十里长亭，减了玉肌。（哎）此恨谁知。（叠）再告苍穹，老天不管人憔悴。（叠）”稍稍涉猎《西厢记》的人都会知道，这两只曲子，基本上是拼凑甚或照抄其中“长亭送别”中的唱词出来。甚至还有些曲子，一看其曲名，就知道来自何方。如《霓裳续谱》中的《西风起梧叶纷飞》，《老夫人镇日间》，《玉宇无尘》，《碧云西风》，《张君瑞收拾琴剑书箱》，《合欢未已》，《相国行祠》，《兰万贼兵》，《望蒲东》等等，简直就是一套西厢故事集锦。如《白雪遗意》中的《张角作乱》，《桃园结义》，《风仪亭》，《三国志》，《过五关》，《火烧志壁》，《单刀赴会》等等，当然更是三国故事连缀。还有如《霓裳续谱》中的《鲁智深游戏山门外》，《高君宝有公干》，《高君宝把南唐下》，《山东秦琼》，《双锁山上刘金定》，《阎婆惜的魂灵到正三更》，《潘氏金莲》，《屈死了大郎》，《王昭君云和番》，《汴梁瑞兰来逃难》，《王瑞兰进花园自解自叹》，《王瑞兰移步进花园》等曲子，《白雪遗音》中的《九里山》，《醉打山门》，《杨雄杀妻》，《武松杀嫂》，《秦琼》，《罗成托梦》，《敬德》，《八仙》，《雷锋塔》，《昭君出塞》，《独占花魁》，《穆阁寨》，《辕门斩子》，《补雀裘》等曲子，只要比较喜爱传统戏曲或古代小说的读者，一定会知道它们所演唱的是什么故事。

清代民歌时调中直接反映现实生活中的矛盾斗争的作品虽

然不是很多，但有些作品读了以后，还是给人留下不可磨灭的深刻印象。如《林则徐禁鸦片》：“林则徐，禁鸦片；焚烟土，在海边；开大炮，打洋船；吓得鬼子一溜烟。”如《世上官多不太平》：“天上星多月不明，地上坑多路不平，河中鱼多搅混水，世上官多不太平！”如《清朝兵》：“清朝兵，太稀松。见了洋人就害怕，见了百姓可真凶。”与上面那些描写男女爱情的作品相比，这样的作品显然又是一种风味，同时，也包含和体现了另一种深刻的含蕴。

明清民歌时调是传统民间歌谣和金元散曲相结合的产物，一方面，它带有传统民间歌谣的纯朴、率真、自然；另一方面，它又具有一定的格式规定，其中某些作品甚至还要受宫调、曲牌的规定或限制。从某种意义上讲，明清民歌时调应该说是金元散曲在明代进一步文人化以后，在民间兴起的又一种歌曲形式。它与传统民歌相同的一面在于它们都是民间歌唱，而不同的一面则在于，明清民歌时调更多的是城镇居民的歌唱，而且有的甚至就是一种商业性的歌唱。而这，又是与社会的发展有着密切关系的。

第六节 民族史诗与民间叙事诗

中国是一个多民族的国家，每个民族都有自己的文化传统，每个民族也都有自己的歌唱形式。在上面诸节中，我们实际上已部分涉及到汉族以外的其他兄弟民族的民间歌曲，这里，我们再重点讨论一下以诸多兄弟民族为主的民族史诗与民间叙事诗两个问题。

一、民族史诗

在《诗经》中，有《生民》、《公刘》、《●》、《皇矣》、《大明》等作品，被某些人称之为周民族的史诗。但从严格的意义上讲，它们尚不具备民族诗史那种恢弘的气势和整体的格局。民族史诗主要包括两个大的方面，一是“创世史诗”，一是“英雄史诗”。值得注意的是，这两大类史诗在汉民族的诗歌中并没有、至少在目前并没有发现，而在中国少数民族的诗歌中，这两在类作品全都存在。

创世史诗，亦称“神话史诗”或“原始性史诗”。它们的作者应该说永远是无名氏，因为它们上是各民族人民大众集体创造。这类作品有《苗族古歌》，彝族的《梅葛》、《阿细人的歌》以及纳西族、白族、瑶族各自的《创世纪》等等。

创世史诗所反映的核心内容是人与自然的关系。日月星辰，天地万物，它们是怎样诞生的？我们人类又是怎样诞生的？人类与大自然是怎样一种关系？在这样一些故事的描写过程中，充分体现了人类征服自然、改造自然的信心和能力。当然，大自然的无比的美丽和无比的威力，它给人们的愉悦和恐惧感也在这一过程中得到了体现。尤其引人注目的是，在歌唱这种人与自然的关系的时候，各少数民族的先民们充分调动了他们各自丰富的想像力，把自己美丽的心灵与美丽的大自然融为一体，把自己的劳动生活与大自然对人类的贡献结合在一起；从而，真切地体现出人类童年的美好愿望，尽管是那样幼稚、天真的愿望。而这，正是创世史诗最为宝贵、也最值得后人永远牢记的地方。

在创造了大量的创世史诗以后，中华民族许多少数民族的歌手和作家，那些“无名氏”和有名氏”，都以他们的满腔激

情和聪明才智，创造了各民族的英雄史诗。其中，比较著名的作品有藏族的《格萨尔王传》、柯尔克孜族的《马纳斯》、蒙古族的《格斯尔传》和《江格尔》、维吾尔族的《乌古斯可汗的传说》等等。

英雄史诗与创世史诗最大的区别在于，创世史诗主要反映的是人与自然的关系，而英雄史诗则重点反映人与人之间的关系，或者说得更准确一点，它们所反映的主要是部落与部落之间、民族与民族之间的关系。这里有各部落间的格斗，各民族间的厮杀；这里有战略大转移，也有民族大迁徙；这里有英雄与鲜花，也有阴谋与小人；这里还有着文学的两大永恒的主题——死亡与爱情。生与死、爱与恨、成与败、兴与亡，总之，这些都是血与火交织成的英雄乐章。它们故事曲折，它们结构宏伟，它们气势磅礴，它们感情跌宕。在这里，读者可以得到艺术享受，也可以勾起历史回忆，可以了解民族风情，也可以产生无尽的遐想。英雄史诗，比创世史诗要显得成熟，但与后世的文人作品相比，她仍然是年轻的、健康的、美丽的、永远充满魅力的。

二、民间叙事诗

如果说，创世史诗与英雄史诗更多地产生于各少数民族人民之中的话，那么，民间叙事诗则是包括汉族在内的中华民族的共同创造。《诗经》中的《氓》、《谷风》、《七月》等作品，乐府诗中的《陌上桑》、《焦仲卿妻》、《木兰诗》等作品，都是十分优秀的民间叙事诗的代表作。唐宋以降，叙事诗被文人接过去发扬光大，出现了白居易、元稹等叙事诗的写作大家，产生了《长恨歌》、《琵琶行》、《连昌宫词》等名篇，惜并非民间之作。宋金以降，别说民间，就连文人的叙事诗也

不发达。直到明末清初的吴伟业出来，创作了《圆圆曲》等作品，才使文人的叙事诗稍振。此后，文人的叙事诗则逐渐转化为各种讲唱文学样式，如变文、诸宫调、弹词、宝卷之类。

在汉民族的文人发展着叙事诗的时候，各少数民族的民间作者也对叙事诗的创造作出了巨大的贡献。他们运用当时最简单也是最永恒的传播方式——口头创作给我们留下了十分丰富的民间叙事诗的宝贵遗产。据整理，流传在我国各民族间的叙事诗有一百多部，其间较为著名的作品有：蒙古族的《嘎达梅林》、苗族的《张秀梅之歌》、回族的《马五哥与●豆妹》、彝族支系撒尼人的《阿诗玛》、傣族的《娥并与桑洛》、《葫芦信》、《线秀》、《召树屯》、《朗鲸布》、《松帕敏与嘎西娜》等等。

民间叙事诗、尤其是各少数民族的民间叙事诗是创世史诗和英雄史诗的后裔，但由于它是阶级社会的产物，故而在反映人与自然的的同时，更着重反映人与社会的关系；在反映民族斗争的同时，也着重反映阶级斗争。当然，人类社会的另一个重大问题——爱情婚姻，更在各民族的民间叙事诗中得到了全面、充分的反映。包办婚姻、买卖婚姻，这些在汉民族中窒息青年男女爱情生命的恶魔，在少数民族那里完全可以找到。于是，逃婚、抗婚乃至以死殉情的故事也就自然会在各少数民族的少男少女那儿发生。氏族家长、封建家长要儿女们服从家世的利益、氏族的利益，而少男少女们却要维护和争取自己的幸福，双方坚持不下，势必发生斗争。由于家长一方势力的雄厚，子女们无以抗衡，于是，他们只能付出生命的代价。到这种时候，悲剧便不可避免的发生。当然，如果叙事诗中的男女主人公所反抗的不仅仅局限于氏族家长或封建家长而是整个社会制度或邪恶势力的话，那么，其中的意义就更深了一

层，作品的价值也就更高了一筹。令人瞩目的是，这些民间叙事诗的创造者们在为读者们留下一个个令人心悸的悲剧故事的同时，往往将审美眼光投向那美好的天涯海角。他们常常为故事中的悲剧主人公创造了各种各样的美好的结局，哪怕是在幻想世界中的美好结局。通过这些美好结局的设置，充分体现了光明必将战胜黑暗、正义必将战胜邪恶、善良必将战胜凶残、美好必将战胜丑陋的历史追求。民间叙事诗、尤其是少数民族的民间叙事诗不仅有着积极向上的健康内容，在形式上它们也是十分精美的。第三人称叙事是这些作品常见的表达方式，在那充满历史感和现实感的叙事过程中，作品一般都追求中心突出、线索清晰、故事完整、情节曲折、语言流畅，有的作品还注意到对中心人物和情节的反复咏唱。至于运用比喻、夸张、拟人、排比等民间歌曲常用艺术手法的例子，在这些民间叙事诗中更是俯拾皆是、不胜枚举。这一切，都使这些民间叙事诗具有无比丰富的审美意蕴。

第三章 神话 传说 民间故事

神话、传说和民间故事，都是人民创造的，它们之间有许多共同之处，但也有很多不同之处。还有与神话关系到为密切的仙话，更容易使人将二者混为一谈。因此本章在介绍和论述这几种俗文学样式各自特点的同时，还有一个重要任务，那就是对它们之间的相异之处进行必要的区分。

首先比较神话与仙话。它们最大的相通之处是超现实的想象。它们最大的不同之处有三：其一，神话产生于上古无阶级时代，仙话则产生于三代以后的有阶级时代；其二，神话中的“神”是天生的、自然的，而仙话中的“仙”则多半是修炼而成的；其三，神话中的人物与正常的人一样，有“生”与“死”，而仙话中的人物则超脱于生死之外。

神话与传说的相通之处也在于二者都是超乎人类能力的，而且是被平常人信以为真的记载。二者之间的不同之处在于：其一，传说所记叙者，多半是某一部落的英雄、某一民族的祖先、某一国家的缔造者、某一朝代的开创者，而神话所记叙的则是某些自然物或可能存在的人物经过改造以后的神或半人半神的形象；其二，对于先民而言，传说是以一定程度的历史根据为前提的一种具象的变形的记忆，而神话则是对某些自然现象、历史观察的形而上的整体的概括性记忆；其三，神话中的

英雄人物，主要是与大自然发生关系的，某种程度上他们与大自然作斗争并力图主宰大自然，而传说中的英雄人物则主要与其它人发生关系，他们并没有多少战胜自然主宰自然的能力或希望。

神话与民间故事的相通之处在于都具有程度不同的虚构或假想，而且都是人民大众的虚构和假想。二者之间的不同之处在于，其一，神话中的人物和故事的意蕴具有相当程度的稳固性，而民间故事中人物和故事所蕴涵的意义则随着现实生活的变化而不断发生变化；其二，神话更多地带有一种对崇高美的理性追求，而民间故事则更多地体现了一种对与现实生活紧密相关的未来的美好憧憬。

第一节 神话与仙话

神话与仙话之间的关系，不是一种“兄弟”关系，而是一种“父子”关系。先有神话，然后才有仙话，仙话是在神话的基础上发展演变而来的。因此，我们在介绍它们的时候，也按照这一先后顺序，先神话，后仙话。

一、上古神话

神话是人类童年的幻想，它流传于上古的民间，所讲述的是我们的祖先认为真实而实际上是虚乃至荒谬的故事，这些故事的主人公是具有超人能力的神。质言之，神话是关于人们想象中的神的故事。由于上古神话本是一种口头流传的东西，因此，今天我们不可能看到它们的所谓“文本”，而只能从一些历史文献中找到它们的片段，故而，我们只好把这些片段称为神话“作品”。

神话可分为解释的神话和唯美的神话两大类。解释的神话是先民为解释某些自然现象而创造的故事，唯美的神话则是先民为了调剂生活而创造的具有娱乐意味的幻想故事。在中国上古神话中，解释的神话多于唯美的神话。

中国上古神话起源于母权制氏族社会的繁荣期，主要歌颂了女性的伟大，如“女娲”、“精卫”、“羲和”、“常羲”等等，这是神话的幼稚阶段。而此后的男权制氏族社会的神话，所歌颂的神自然就从伟大的女性转而成为英雄的男性，如“夸父”、“羿”、“舜”、“禹”、“黄帝”等等，这是神话的青春阶段。到了奴隶制社会，神话也就具有了阶级内容，带有浓厚的社会化的痕迹和强烈的反抗意味，如关于“刑天”的故事等等，这已经是神话的衰老阶段了。再往后，神话也就慢慢地蜕变为仙话，而它自身则走向枯竭和死亡了。

在中国上古神话中，反映人与自然的作品的作品占了绝大的比例。此类作品，又可以分为两种情况，一是解释自然现象，二是反映人类与自然的斗争。我们先看第一种情况的作品：“天地混沌如鸡子，盘古生其中。万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地。盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈。如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三皇。”（《艺文类聚》卷一引《三五历纪》）“首生盘古，垂死化身。气成风云，声为雷霆，左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地里，肌肤为田土，发髭为星辰，皮毛为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽，身之诸虫，因风所感，化为黎●。”（《绎史》卷一引《五运历年记》）这两则神话，一个是“盘古开天辟地”，一个是“盘古化生万物”，将它们联系一起，我们就可大略看到，在上古先民们看来，天

地万物，包括我们人类（黎●），都是从哪里来的，都是由什么变成的。这就以十分幼稚但又非常具有想像力的方式回答了人类必须首先问到的两个问题：我是什么？我从哪里来？当然，答案不可能只有一个。因为上古神话不仅不是某一个人创造的。既然作者有千千万万，其作品当然就有各种不同的版本了。我们再看：“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人。剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。故富贵者，黄土人；贫贱者，引绳人也。”（《太平御览》卷七十八引《风俗通》）这就是著名的“女娲造人”的神话，不过，在流传过程中，留下了阶级社会的烙印，有了黄土人富贵、引绳人贫贱的等级区别。诸如此类的解释自然的神话，在历史文献中多有记载。如《山海经·大荒北经》中关于“烛龙”的记载，如《搜神记》卷十三中关于“巨灵擘山”的记载，如《淮南子·览冥训》中关于“女娲补天”的记载，如《淮南子·天文篇》中关于“共工怒触不周山”的记载，如《初学记》卷一引《淮南子》中关于“嫦娥奔月”的记载等等。

上古先民不仅要在神话中解释大自然，而且还要在神话中反映人与自然的关系，反映大自然给人类带来的灾难，反映人类与自然搏斗的勇气和遗迹，反映人类战胜大自然的力量和信心。且看：“发鸠之山，其上多柘木。有鸟焉，其状如乌，文首，自●，赤足，名曰精卫，其名自●。是炎帝少女，名曰女娃。女娃游于东海，溺而不返，故为精卫，常衔西山之木以堙于东海。”（《山海经·北次三经》）东海淹死了少女，少女就要向东海寻求报复，填平它！这美丽而悲壮的神话，所反映的其实是先民对大海的恐惧和希望战胜大海、消除恐惧的坚定信念和坚韧不拔的精神。再看：“夸父与日逐走，入日，渴欲得饮，饮于河渭，河渭不足，北饮大泽，未至，道渴而死。弃其

杖，化为邓林。”（《山海经·海外北经》）夸父与太阳赛跑，渴饮黄河渭水，最终倒了下去。夸父虽然死了，但他抛出的手杖化作的桃林却永远留在了人间；夸父虽然倒下，但他坚韧不拔的精神却永远留在了人间。再看：“洪水滔天。鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命，帝令祝融杀鲧于羽郊。鲧●生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。”（《山海经·海内经》）鲧禹父子前赴后继治理洪水的故事，体现了先民在与大自然搏斗的时候的艰难困苦和不屈不挠的战斗精神。与之相接近的内容，还有《列子·汤问》中的“愚公移山”、《淮南子·本经训》中的“羿射十日”、《拾遗记》卷一中的“禹尽力沟洫”、《淮南子·地形》中的“禹量大地”等记载。

除了反映人与自然的关系以外，上古神话中还有不少反映人与人之间种种矛盾、斗争的故事，例如《史记·五帝本纪》、《楚辞·天问》洪兴祖补注引古本《列女传》、《列女传·有虞二妃》等文献中有关舜与象兄弟之间的瓜葛矛盾的记载就是这方面的典型。甚至还有有的神话作品由此推而广之，反映了部落与部落之间、部落联盟与部落联盟之间的矛盾、冲突、战争，以及部落首领之间争夺统治权的斗争等等。例如：“黄帝与炎帝战于阪泉之野，帅熊、罴、狼、豹、●、虎为前驱，以雕、●、鹰、鸢为旗帜。”（《列子·黄帝》）“大荒之中，有●昆之山者，有共工之台，射者不敢北乡。有人衣青衣，名曰黄帝女魃。蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃命应龙攻之冀州之野。应龙蓄水。蚩尤请风伯雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰魃，雨止，遂杀蚩尤。”（《山海经·大荒北经》）“刑天与帝争神，帝断其道，葬之常羊之山，乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞。”（《山海经·海外西经》）这些，都是非常典型的先民对上古部落之间战争或部落首领之间权力之争的形象记

忆。诸如此类的记载，还可在《太平御览》卷七十九引《蒋子万机论》中的“黄帝胜四帝”、《山海经·西次三经》中的“钟山之子”等片段中看到。

当然，在上古神话反映人与人之间关系的作品中，也不仅仅是体现着流血冲突和殊死斗争，有时候，还是存在着脉脉温情的，甚至有时还体现了天长地久的深厚感情。请看：“昔宇宙初开之时，有女娲兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民。议以为夫妻，又自羞耻。史即与其妹上昆仑山，咒曰：‘天若遣我二人为夫妻，而烟悉合；若不，使烟散。’其妹即来就兄，乃结草为扇，以障其面。”（李冗《独异志》卷三）这是一个混杂着原始神话和后世封建观念的故事，但无论如何，我们还是可以看到原始时代近亲婚配的痕迹；而且，故事也很优美，很有情味。诸如此类的作品，还有《山海经·大荒南经》中关于“羲和”的记载、《搜神记》卷十四中关于“盘瓠”的记载、《群芳谱》中关于“湘妃竹”的记载等等。至若《拾遗记》卷一中关于“少昊出生”的记载，其中描写少昊的父母白帝之子与皇娥相亲相爱的片段，则更是充满诗情画意：“帝子与皇娥并坐，抚铜峰梓瑟，皇娥倚瑟而清歌，白帝子答歌。”当然，如此美丽的图景，那也是经过后人加工的结果。但无论如何，总要以那美丽的神话传说作依据的。

二、仙话

如果说，神话是先民们的无意识中创造的一种解释自然与人类的关系的故事的话；那么，仙话则是从春秋战国时代的方士们有意识地捏造的迷人的幻想开始的。

尽管仙话是方士们所捏造的，但仙话产生的精神源头却是神话，神仙们大都经历了一个由“神”而“仙”的过程。在

上古神话流传到阶级社会夏、商、周三代的时候，人们已完全相信在生活于大地的芸芸众生之上，还有一个神仙的世界。目前所知，最早记载这些神仙们身影的是《庄子》。《庄子·逍遥游》中提到神仙，并描绘了他们的生活状况：“藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。其神凝，使物不疵疠而年谷熟。”稍后，在“楚辞”的《离骚》、《九辩》、《远游》诸篇中，也不断有神仙的身影。据《史记·封禅书》记载，大约在战国中期，今山东北部、河北北部一带，出现了一些方士。他们大力鼓吹神仙之说，说什么修炼之人可长生不老，还可以“尸解”，灵魂遨游于人世之外。到此时，“仙话”可谓正式形成。

何以谓“仙”？《说文》：“●，人在山上貌，从人山。”《释名》：“老而不死曰仙。仙，迁也，迁入山也。故制定人傍山也。”可见，仙与山有不解之缘。神仙们虽然能云游六合、魂系九天，但总得要一个歇脚的地方，或者说，他们也需要一个“家”。这个落脚的“家”安排在哪里呢？最佳选择当然是“山”。这一点，古今中外都是一样的。希腊神话中的众神不是住在奥林匹斯山上吗？中国上古神话中的许多神不也住在昆仑山上吗？中国今天的或真或假的“神仙”们，不是仍然住在各名山在岳之中吗？那么，先秦时代的仙家主要住在什么山上呢？那就是与西方昆仑山相对的东方渤海之“三神山”，或称“五神山”。《史记·封禅书》云：“蓬莱、方丈、瀛州，此三神三者，其传在渤海中。”《列子·汤问》云：“渤海之东，不知几亿万里，有大壑焉，实为无底之谷。……其中有五山焉：一曰岱舆，二曰吊峤，三曰方壶，四曰瀛洲，五曰蓬莱。”方士们说，那些仙山上都是金宫银阙、琼楼玉宇，居住

着众多神仙，并藏有长生不老之药。受如此美好的风物和如此实际的利益的诱惑和驱动，从齐威、燕昭到秦皇、汉武，都不止一次地派人去寻访仙山。只可惜仙山可望而不可即，人还未到跟前，仙山就消失了。如果当时有科学家告诉他们这是海市蜃楼，说不定他们就不会这么执着了。延至汉末，方士之说与道家学说以及其他的宗教、迷信、崇拜的思想资料相结合，产生了道教，而道教对仙话的发展所起的作用则无疑是直接和巨大的。与此同时，以三神山为中心的仙话也与以昆仑山为中心的神话相结合。这样，就进一步确定了中国古代仙话的稳定性、系统性和完整性。

根据道教典籍以及其他著作如《列仙传》，《神仙传》，《续仙传》，《集仙录》，《墉城集仙录》，《汉武帝内传》，《史记·封禅书》，《抱朴子》，《枕中记》，《葛洪》。《海内十洲记》等记载，在宋代以前就流传着四百多位神仙人物及其故事。这些神仙的来源一般有以下几个方面：其一，由神仙家、方士修炼而成的人物，如宋母忌、正伯桥、羡门子高、安期生等等；其二，由神话传说中转化过来的人物，如西王母、盘古、黄帝等等；其三，被尊之为神仙的历史人物，如老子、吕尚、介子推、范蠡、东方朔、关羽等等；其四，根据某些道教人物而塑造出来的仙真形象，如赤松子、鬼谷子、张天师、许真君、陈抟老祖以及“八仙”等等。

仙话中的神仙是有上下尊卑之分的，南朝的陶弘景就曾经在《真灵位业图》中给神仙们排座次。道教的神仙谱系，天神中除了日月星辰雷电诸神外，以“三清”之元始天尊、灵宝天尊、道德天尊与“四御”之玉皇大帝、北极大帝、天皇大帝、土皇地祇为最高。其他诸神，等而下之。神仙们本来活动在仙山之上，后来受到佛教三十三天的影响，幻造出三十六

重天的说法，将神仙们搬到了天宫之上。但仍然有大量的神仙居住在诸多名山大岳的洞天福地之中，有的甚至还常常到尘凡世界去走走。

仙话中有许多流传久远的美丽故事，如黄帝的故事、西王母的故事、安期生的故事、负局先生的故事、赤松子的故事、张天师的故事、东方朔的故事、王子侨的故事、陈抟的故事以及“八仙”的故事等等。

其中，又以“八仙”的故事流传最广泛，也最具美学价值。“八仙”故事至少有三大特点：第一，它所描写的是一群神仙的集体故事，而并非像某些神仙那样是个体行为；第二，八仙的故事与尘世生活紧密相连，而不是那种远离人间的洞天福地的生活；第三，在仙话作品中，八仙的故事最具平民色彩和人性意味，脱掉神仙的外衣，八仙就是八个现实生活中的普通人。这三点，决定了“八仙”故事作为仙话代表作的不可动摇的地位。

虽然在唐代就有《八仙图》、《八仙传》，但可以肯定唐代的“八仙”绝非我们今天所熟知的八位神仙。唐代以降，“八仙”故事有一个漫长而曲折的发展演变过程。张果老的事迹见于唐人李德裕的《次柳氏旧闻》、郑处海的《明皇杂录》和宋人所修的新旧《唐书》。韩湘子是一个历史真实人物，他是韩愈的侄孙，唐代小说家段成式《酉阳杂俎》中记载了他的故事。吕洞宾是唐人末年人，《全唐诗》中收有他的诗作。钟离权大约与吕洞宾是同时的人，《全唐诗》中也收有他的作品，《宣和画谱》中也有关于他的记载。何仙姑的事迹则见于北宋的两部著作《中山诗话》和《青琐高议》中。蓝采和的事迹，见于南唐沈汾的《续仙传》。铁拐李的故事最早见于元代岳伯川的杂剧《吕洞宾度铁拐李岳》，但未见任何史籍对他

有所记载，可能是一个民间传说中的人物。姓曹的国舅爷，整个宋代只有一个，名叫曹佾，而“八仙”中的曹国舅却叫曹友，大概此“国舅”是彼“国舅”的加工改造吧！必须指出的是，在长时间的“八仙”搭班子的过程中，曹国舅与何仙姑两人的位置是最不稳定的，他们常常被徐神翁、张四郎所轮番代替。这也是仙话在民间流传过程中的正常现象。根据目前掌握的资料，最早敲定现在这个“八仙”班子的作品是元代作家范康的杂剧《竹叶舟》。“八仙”的故事除了上述那些书籍的记载之外，在文学领域影响最大的便是戏剧和通俗小说。现在所知的表演“八仙”故事在戏剧至少有如下作品：《黄粱梦》，《岳阳楼》，《铁拐李》，《竹叶舟》，《城南柳》，《八仙庆寿》，《花月神仙会》，《八仙过海》，《邯郸梦》等等，而描写八仙故事的小说则有《八仙出处东游记》，《韩湘子全传》，《吕仙飞剑记》，《吕祖全传》，《八仙得道》，《三戏白牡丹》等等。

第二节 民间传说

传说与仙话一样，也是上古神话的儿子，但它与神话仙话却都有着明显的区别。关于传说与神话的不同，前面已经讲过，这里再来看看传说与仙话的不同。首先，仙话中的人物有不少并是历史上真实存在过的，而传说中的人物基本上都是历史人物，有的还是历史名人；其次传说较之仙话离现实生活的距离要近得多，它对历史事实的叙写虽然也有一定程度的虚构、夸张、渲染，但不般不像仙话那样远离生活真实；再次，传说对于历史上或地方上的某些风土人情、名胜古迹、自然环境、社会习俗以及与之相关的人物或事件具有解释性的意味，

而仙话与上述各方面的内容则多具相关性意义；最后，有些传说具有明显的地域色彩，而仙话则具有普及性。当然，在有的作品中，神话、仙话和传说三者之间存在着一定程度的混杂乃至重合现象。

民间传说大体上可分为记人传说、记事传说、记物传说三大类。当然，也有三者之间内容重叠交叉的作品。

一、记人传说

记人传说，顾名思义，是以某一人物为核心，而以若干事件来表现其某种性格、精神、爱好、技艺的传说种类。简言之，它的特点是“以人系事”。历史上许多著名人物，都给后世留下了许多美妙的传说故事。如孔子、鲁班、屈原、西门豹、诸葛亮、华佗、关羽、李冰、王羲之、王薄、李白、包拯、岳飞、张士诚、朱元璋、罗贯中、李时珍、唐寅、海瑞、戚继光、李自成、薄松龄、曹雪芹、林则徐、秋瑾等等，这些历史人物，上至帝王将相，下至民间艺人，他们或在历史上作过贡献，或在某方面具有特殊的专长，或干过一些惊天动地的大事，或具有伟大的人格精神。总之，他们总有某些被后人永远不能忘记的地方，故而成为传说中的人物。

然而，后世的人们对上述人物感兴趣的往往并不是那些可以载入史册的大事，因为这些大事自有正正规规的历史著作来讯工。传说中讲述得更多的则是这些大人物的故事，著名人物的遗闻琐事，甚至是“借树开花”的莫须有的故事。如“孔子和采桑娘”的传说，通过孔子向一位采桑娘请教如何穿九曲珠的故事，说明世界上绝没有生而知之的先知先觉、实践出真知的道理。孔子在这里不过是一种符号，代表着只具有书本知识的知识分子的符号。至于他是否真的请教过什么采桑

娘，那是用不着去追究的。再如“铁杵磨成针”的传说，描写了大诗人李白小时候看到一个白发婆婆正在将一根铁杵磨成绣花针，他感到很奇怪，于是，老婆婆跟他讲了“只要功夫深，铁杵磨成针”的道理。李白明白这个道理以后，刻苦学习，终于成为著名的文学家。李白在这里也是一种代表，可塑性很强的少年儿童的代表。我们实在没有必要去考证李白究竟在何时何地碰到怎样一位磨针的老婆婆。像这样的名人传说的例子还有很多，如“鲁班学艺”的传说、纪念屈原的“赛龙舟吃粽子”的传说、“诸葛亮与黄氏女”的传说、“王羲之学字”的传说、“唐伯虎三笑姻缘”的传说、戚继光“光饼”的传说、“李闯王渡黄河”的传说等等，都是有“真”有“假”或真真假假，都是广大民众对历史人物的一种再创造。

二、记事传说

所谓记事传说，就是对历史上发生过或者可能发生过的事情，进行深入一步的宣传的传说方式。它以故事为主，通过故事来表现人物。简言之，它的特点是“以事系人”。记事传说的情况比记人传说的情况要复杂得多，因为其中被表现的人物可以是历史人物，甚至是历史名人，但也可能是历史上根本不存在、而由广大民众创造的人物。

记事传说是中国古代民间传说故事的主体，许多精彩的传说都属于这一类别。如“仓颉传说”、“牛郎织女传说”、“孟姜女传说”、“董永传说”、“莫愁女传说”、“木兰女传说”、“梁山伯与祝英台传说”、“李隆基与杨玉环传说”、“杨家将传说”等等。

仓颉，传说中文字的创造者。最早提到仓颉造字的是《韩非子·五蠹》，书中说：“古者仓颉之作书也。”稍后的

《吕氏春秋·君守》中也谈到“仓颉作书”。汉代以后，关于仓颉的传说更加盛行，他造字的过程也有了多种说法。《说文解字·叙》云：“黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄●之迹，知分理之可相别也，初造书契。”《孝经援神契》云：“仓颉视龟文而作书。”《春秋元命苞》则说他“穷天地之变，仰观奎星圆曲之势，俯察龟文、鸟羽、山川、指掌而创文字。”高诱则在《吕氏春秋·君守》的注文中说仓颉“写仿鸟迹以造文章。”《淮南子·本经》中甚至说“昔者仓颉作书而天雨粟，鬼夜哭”。这些说法既有历史真实的一面，如汉字是从模仿自然的象形字开始的；也带有明显的传说意味，将千千万万先民的努力和创造统推算到了仓颉一个人身上。

牛郎织女传说源于上古神话，《诗经·大东》中写道：“维天有汉，监亦有光。●彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。●彼牵牛，不以服箱。”这里已出现了“天汉”、“牵牛”、“织女”等意象。到了《古诗十九首》的《迢迢牵牛星》一诗，则这样写着：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语。”已出现了牛女双星遥隔天河而不能相会、甚至不能交谈的痛苦。双星已具有了人性意味，故事也初具梗概。再往后，到了东汉应劭的《风俗通》中，又出现了“织女七夕当渡河，使鹊为桥”的记载。到了南朝·梁代殷芸的《小说》中，这个传说更具有完整的故事性；“天河之东有织女，天帝之女也，年年机杼劳役，织成云锦天衣。天帝怜其独处，许嫁河西牵牛郎，嫁后遂废织衽。天帝怒，责令归河东，许一年一度相会。”（《月令广义·七月令》引）至同时的宗懔的《荆楚岁时记》中，则将牛郎织女的故事与民间妇女七月七日的“乞巧”活动联系到了一起：

“七月七日，为牵牛织女聚会之夜。”“是夕，人家妇女结彩缕，穿七孔针，或以金银●石为针。陈瓜果于庭中，以乞巧。有喜子网于瓜上，则以为符应。”由天上的星辰而形成一个美丽动人的传说，织女与牛郎的欢乐与悲哀，体现了广大民众对封建婚姻的一种抗议，也体现了对正常的夫妻生活的一种渴望与追求。而且，这种抗议、渴望和追求的影响极为深远，直到今天，这个故事再创造仍未终止。

与牛郎织女传说不同的是，孟姜女传说多多少少有一点历史根据。有人认为孟姜女形象最早的来源是《左传》襄公二十三年中记载的杞梁之妻，据载，杞梁战死之后一，“齐侯归，杞梁之妻于郊，使吊之。辞曰：‘殖之有罪，何辱命焉？若免于罪，犹有先人之敝庐在，下妾不得与郊吊。’齐侯吊诸其室。”到了战国时的《礼记·檀弓》，对这段史实却有了这样的记载：“杞梁死焉，其妻迎其柩于路而哭之哀，庄公使人吊之。对曰：‘君之臣不免于罪，则将肆诸市朝，而妻妾执。君之臣免于罪，则有先人之敝庐在。君无所辱命。’”这里，增加了孟姜女传说中最核心的内容——哭。再往后，《孟子·告子下》里，则又成为“华周杞梁之妻善哭而变国俗”了。此后，在西汉刘向的《说苑》和《列女传》中，孟姜女的传说又经历了一个根本的转折——“哭夫于城，城为之崩”。且看《列女传》卷四的记载：“齐杞梁殖之妻也。庄公袭莒，殖战而死。庄公归，遇其妻，使使者吊之于路。杞梁妻曰：‘令殖有罪，君何辱命焉；若令殖免于罪，则贱妾有先人之敝庐在下，妾不得与效吊。’于是庄公乃还车诣其室，成礼然后去。杞梁之妻无子，内外皆无五属之亲。既无所归，乃枕其夫之尸于城下而哭。内诚动人，道路过者莫不为之挥涕，十日而城为之崩。”后面还有一部分，写杞梁妻以身投淄水而死，此不具

录。篇末的“颂”，可以说是对杞梁妻故事的一个小结：“杞梁战死，其妻收丧。齐庄吊道，避不敢当。哭夫于城，城为之崩。自以无亲，赴淄而薨。”孟姜女的故事的基本完成是在唐代。《敦煌曲子词》中已出现“孟姜女”这一称呼，唐代《●玉集》所采《同贤记》中，则叙说了个尤富民间传说特色的孟姜女的故事。杞梁逃避筑城的劳役，躲进孟家花园，与孟家小姐仲姿结为夫妻。后来杞梁死于修筑长城之役地，孟姜女哭倒长城。然而，孟姜女故事并未从此定型而一成不变，孟姜女的名字成为一种特殊的文化符号，孟姜女的传说也具有不同的地域性特色。长城的起点老龙头附近有姜女庙，北京市与河北省的民间传说认为孟姜女是八达岭人。此外，湖南澧县、陕西铜川、以及江浙一带，都有孟姜女的“家乡”。甚至在毛难族的传说中，孟姜女还是种山人，并且是一个好歌手。在此后的通俗文学创作中，许多作家不断运用各种文学样式来重新构造孟姜女的故事。如唐戏弄《送征衣》，金院本《孟姜女》，元杂剧《孟姜女送寒衣》，明清传奇《送寒衣》、《孟姜女传奇》、《姜女寒衣记》、《长城记传奇》、《杞梁妻传奇》，明杂剧《寒衣记》，师公戏《孟姜女》，贵池傩戏《孟姜女》，福建闽剧《孟姜女》，江西赣剧《送衣哭城》等等。此外，还有《佛说贞烈贤孝孟姜女长城宝卷》、《长城宝卷》、《孟姜仙女宝卷》等宝卷，还有子弟书《寻夫词》，鼓词《孟姜女寻夫》，民间故事《孟姜女遇难大宅山》等等。

如果说，孟姜女的传说是由一个历史人物（杞梁妻）向一个传说人物（孟姜女）转变而形成故事的话；那么，莫愁女的传说则是由两个人物纠缠在一起而形成一个新人物并具有新的故事了。中国古代乐府诗中有两个莫愁，一个是“洛阳莫愁”，一个是“石城莫愁”。先看洛阳莫愁，《乐府解题》

谓：“古歌亦有莫愁，洛阳女。”这个莫愁本是贫家女，嫁与富家为妻室。但这种笼中鸟一样的富贵生活给莫愁带来的却是无穷无尽的惆怅与悲哀，她甚至希望嫁到一个普通的家庭，嫁给邻家男子，那样，或许更自由、更幸福一些。梁武帝萧衍根据古辞改写的《河中之水歌》所描写的就是这样一个莫愁：“河中之水向东流，洛阳女儿名莫愁。莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头，十五嫁为卢郎妇，十六生子名阿侯。卢家兰室桂为梁，中有郁金苏合香。头上金钗十二行，足下丝履五文章。珊瑚挂镜烂生光，平头奴子擎履箱。人生富贵何所望，恨不早嫁东家王。”另一个莫愁居于郢州石城（今湖北钟祥）城西，善歌谣，而当时当地流行的《石城乐》歌曲中，又有“妾莫愁”的和声，因此《石城乐》这种乐府歌曲又被名为《莫愁乐》。陈·释智匠《古今乐录》云：“《莫愁乐》者，本石城乐妓，而有此调。石城西有女子名莫愁，善歌谣，且在《石城乐》中有妾莫愁声，因名此歌。”《旧唐书·乐》亦云：“《莫愁乐》者，出于《石城乐》。石城有女子名莫愁，善歌谣，《石城乐》和中复有忘愁声，因有此歌。”随着《莫愁乐》的流行，作为一个多情女子的代表的莫愁的形象也流传开来。且看两首《莫愁乐》中的莫愁形象：“莫愁在何处？莫愁石城西。艇子打双桨，催送莫愁来。”“闻欢下扬州，相送楚山头。探手抱腰看，江水流不断。”到了北宋时期，民间传说中又出现了一个“金陵莫愁”，并且这个金陵莫愁系综合洛阳莫愁和石城莫愁而成。宋人乐史《太平寰宇记》载：“莫愁湖在三山门外，昔有妓卢莫愁家此，故名。”周邦彦《西河》词云“断涯树，犹倒倚，莫愁艇子曾系。”以上所谓“三山门”即南京水西门，而周邦彦的词所咏亦乃金陵风物。这样，就把莫愁与金陵扯到了一起，但同时又留下了洛阳与石城莫愁的痕迹。且

看，金陵莫愁姓卢，此乃洛阳莫愁之夫姓，所谓“卢家少妇”、所谓“卢家有莫愁”是也。再看，金陵莫愁具有乐妓的出身和与艇子相伴，这又是石城莫愁的本来面目。当然，这样一个杂合的莫愁女的形象也并没有于宋代最后定型，而是在民间不断发展，或强调洛阳莫愁的一面，或强调石城莫愁的一面，或将几个莫愁融为一体，从而双创造了许多优美动人的莫愁女的传说故事。

其他传说故事也都有各自的发展线索与特点，并且，对于某些传说故事的主人公的历史真实性问题，还存在着不小的争议。如对于“木兰女传说”中的主人公木兰，有人认为她是文学作品中的人物，历史上并无其人；也有人认为她是一个真实存在过的历史人物。但这种学术争议丝毫不影响木兰传说的继续流传，也丝毫不影响花木兰替父从军的动人故事对后人的巨大感召力。再如“梁山伯与祝英台传说”，它的特点就是主题的单一性和典型性，反映了青年男女的自发的爱情与传统封建礼教之间的不可调和的矛盾。这个传说产生的时间较晚，流传过程也比较简明。初唐梁载言的《十道四蕃志》中才开始有梁祝同冢的记载，此后，唐人张读的《宣室志》中所叙之梁祝故事已与今天所流传的大体相似了。但这并不意味着梁祝传说缺乏深厚的文化底蕴，一个细小的例子就可以说明这一问题。梁祝传说中最后双双化蝶的美丽动人的场景，究其实，是间接来自于《搜神记》。该书写韩凭夫妇死后，各自坟墓中都长出一棵大树，“根交于下，枝错于上，又有鸳鸯雌雄各一，恒栖树上，晨夕不去，交颈悲鸣，音声感人”。只不过一处是蝴蝶，一处是鸳鸯罢了。其他的，如“董永传说”、“李隆基与杨玉环传说”、“杨家将传说”等等，它们的流变过程，也都有各自的特点，我们就不一一举例了。

三、记物传说

记人传说是以“人”为主，记事传说是以“事”为主，记物传说当然是以“物”为主了。但是，这里的“物”所幻化成的“人”。说得更简捷一些，记物传说就是将那些动物、植物或无生命的物体“人化”的过程。

记物传说具有比较明显的地域色彩，不同的地方有不同的记物传说。因为这种传说方式是以具体的“物”作为对象的，而有些具体的“物”只有某些地域才具有，因而，只有这样的地方才有可能出现关于这种“物”的传说。这一点，在关于山水和地方风物的传说中表现得尤为明显。例如，鄱阳湖上的大孤山，形如一只大鞋，故而产生了瑶池玉女与鄱阳渔郎的爱情传说，大孤山被说成是玉女上天时留下的一只乡花鞋。再如钱塘江潮汹涌澎湃，有一种复仇怒涛的磅礴气概，兼之相传伍子胥死后被抛入江水中的说法，于是产生了伍子胥之灵化为潮神的传说。以此类推，险峻的华山之仙掌岩自然会被传说成巨灵神的脚印，亭亭玉立的神女峰自然也会被传为楚襄王与朝云暮雨，庐山仙人洞有仙人洞的传说，黄山梦笔生花有梦笔生花的传说，云南石林中的一块酷似人形的大石头，就更会产生阿诗玛的传说了。

即便是对某种抽象的“物”，各不同地域的传说也有不同的“版本”。例如，对“蛇精”的传说就是如此。蛇精的传说首先源于蛇神形象，在上古神话中，就已经有不少“人面蛇身”或“人面龙身”的形象，如女娲、伏羲、共工、轩辕、雷神、烛龙以及鲧、禹等等。后来，有一些野史杂记、文言小说和宋代话本中又出现了许多蛇精形象，如《五色线》中的小青蛇、《李黄》中的大白蛇，还有《夷坚乙志》、《西湖三塔

记》、《葆光录》等篇中性格各异的白蛇等等。它们或化作美女以妖艳媚人而最终欲致人于死地，或因受人之惠而报答恩人，或变为女子而为自己报仇雪恨，总之是具有了各种不同的性格。再往后，才有白蛇故事的集大成之作《白娘子永镇雷锋塔》、《雷锋塔奇传》等白话小说以及戏曲舞台上的《白蛇传》等剧本。即便是今天大家所熟知的白蛇传的故事，也仍然处于未完成状态。举一个最简单的例子，白蛇与法海的出生地点就有各种不同的说法。四川的传说认为白蛇出自峨眉山白龙洞、法海出自峨眉山蛤蟆洞，江、浙一带的传说则认为他们均出自镇江金山寺，而鄂、赣一带的人们又认为他们出生于武当山。

与“蛇精”传说一样，“望夫石”的传说也经历了时间与空间的大转移、大开拓。历史上有许多“望夫石”的传说，各地也有不同的“望夫石”的故事。据考，目前所知最早记载“望夫石”故事的是《列异传》一书，书中说：“武昌阳新县北山上有望夫石，状若人立者。传云：昔有贞妇，其夫从役，远赴国难。妇携幼子饯送此山，立望而形化为石。”这是流传于魏晋时代的湖北阳新的望夫石，还有流传于北朝的山西黎城县的望夫石，见于北魏酈道元《水经注》卷十：“漳水又东北历望夫山，山之南有石人，伫于山上，状有怀于云表，因以名。”此外，在我国许多地区都普遍存在望夫石的传说。辽宁绥中、安徽当涂、江西德安、湖北房县、陕西紫阳、广东电白、广东肇庆、湖南张家界等地均有望夫石或望夫山，三峡神女峰也是望夫石，回族传说中还有望夫的“秧哥塔什”——望夫石。如此等等，不胜枚举。

望夫石的传说还引起了历代文人的极大兴趣，他们从各自不同的角度来歌咏着望夫石，但基本情调却又大体一致。诚如

陈师道所言：“望夫石在处有之，古今诗人，共用一律。”（《后山诗垢》）我们稍作排列，就可看出“望夫石”的传说在古代诗人们那里是一个多么“热门”的话题。李白《望夫石》句云：“寂然芳蕙内，犹若待夫归。”武元衡《望夫石》句云：“佳人望夫处，苔藓封孤石。”王建《望夫石》句云：“望夫处，江悠悠，化为石，不回头。”刘禹锡《望夫山》句云：“终日望夫夫不归，化为孤石苦相思。”孟郊《望夫石》句云：“望夫石，夫不来兮江水碧，行人悠悠朝与暮，千年万年色如故。”刘方平《望夫石》句云：“佳人成古石，藓驳覆花黄。犹有春山杏，枝枝似薄妆。”唐彦谦《望夫石》句云：“妾来终日望，夫去几时归？”王安石《望夫石》句云：“云鬟烟鬓与谁期？一去天边更不归。还疑九嶷山上女，千秋长望舜裳衣。”苏轼《望夫台》句云：“谁能坐待山月出，照见寒影高伶俜。”吴承恩《为赋望夫石》句云：“艰难谁念妾身孤，化石江头为望夫。”李邕《石赋》谓：“鸟可恨而填海，山何言而望夫？徒以贞者不黷，坚者可久。”白行简《望夫化为石赋》谓：“至坚者石，最灵者人。何精诚之所感，忽变化而如神。”钱文荐《望夫石赋》谓：“石乃坚硬，人则虚灵。何凝眸而注恋，忽变质而呈形。”这些诗人赋家，通过对望夫石的描写，或歌颂疾情女子对爱情的坚贞，或谴责负心男儿的薄情寡义，或反映客观现实造成的恩爱夫妻的痛苦别离，或从望夫石的身上发掘出一种坚韧不拔的精神。总之，同情、赞美、歌颂的都是封建时代那些柔弱而又刚强、可怜而又可敬的女性的幻化——望夫石。而他们的歌咏，无疑使望夫石的传说具有了更带审美意味的诗情画意，从而也进一步推动了望夫石传说向着更深、更高层次的发展和演进。

综上所述，无论是记人传说、记事传说还是记物传说，都

有各自的特色，同时又有共同的特点。它们都必须具有传奇色彩，往往都有一定的文化背景，而且，三者之间还存在着经常出现的交叉现象。

第三节 民间故事

民间故事当然也是人民大众集体创作的产物，从宽泛的意义上讲，它与神话、尤其是与民间传说具有极大的相近之处，有时甚至难以分清一篇作品到底是民间传说还是民间故事。然而，它们之间还是有区别的。最主要的区别就在于，民间故事比神话、仙话和民间传说更不须文本根据，或者说，更具有口头传说的特点。反过来，倒是某些民间故事经过文人记录以后，才得以保存下来。

民间故事是人民大众的口头散文创作，它具有完整而美妙的情节，它的时间、地点、人物、事件随着叙述者的变化而产生着微妙的变化。它具有集体性、口头性、变异性、匿名性、传承性、地域性等特点。

如果进一步的划分，我国的民间故事又可分为童话、寓言、笑话等几大类别。

一、童话

童话是充满幻想的民间故事，因此，又可称之为幻想故事。它以丰富的想象为主要特征，当然，这种想象又是建立在充分现实化的基础上的。童话故事一般都表扬那些勤劳、勇敢、善良、宽容、公正和充满智慧的人们，而批判那些懒惰、怯弱、凶恶、狭隘、自私和自以为聪明其实很愚蠢的家伙。如《叶限》、《旁●》、《老虎外婆》、《太阳山》、《田螺姑娘》、

《羽毛衣》、《蛇郎》、《葫芦兄弟》等等。

《旁●》故事的记载最早见于唐代段成式的《酉阳杂俎续集》卷之一，这是一个经过文人记录的民间故事，而且还是一个从域外引进的民间故事。它所反映的是一个在中外民间文学作品都经常见到的题材——兄弟之间的矛盾，并且这一个故事就发生在新罗国。所不同的是，在我国传统民间故事中，多半是哥哥迫害弟弟，而在这个发生在新罗国的故事中，却是弟弟不断地迫害哥哥。最后的结局当然是中外一致：“勤劳善良者终于得到神灵的帮助，而懒惰凶残者则势必遭到上天的惩罚。故事中的想象十分丰富，如写哥哥向弟弟求蚕种谷种，弟弟将蚕种谷种蒸熟以后借给哥哥，想不到却生出“日长寸余，居旬大如牛，食数树叶不足”的神蚕和“其穗长尺余”的神禾。后来，哥哥又因为追逐衔走神禾的鸟儿而遇到一群赤衣小儿，小儿以金锥子击石而变化万物，哥哥取其锥而归，成为巨富。弟弟也想暴富，依样画葫芦，竟至愚蠢到要他哥哥用蒸过的蚕种和谷种来“欺骗”自己。后来，他果然也入深山之中，却不料被群鬼认作窃贼，严加惩罚，将他的鼻子拉长一丈，如大象一般，令人忍俊不禁。这种民间故事具有十分明显的惩恶扬善的色彩，但态度比较缓和，且具有一点儿幽默感，不像我国某些其他类型的惩恶扬善的故事，是一定要將反面人物置于死地而后快的。

《叶限》故事最早也见于段成式《酉阳杂俎续集》卷之一，这是一个由文人记载的少数民族的民间故事。故事表现的是南方一洞主吴氏的家庭纠纷，是典型的后母迫害前妻之女的题材。女主人公叶限，就是一个中国的“灰姑娘”形象。故事中，与这位灰姑娘休戚相关的是一种极通人性的神鱼。灰姑娘叶限将它从两寸多长一直养到丈多长，而神鱼也只认叶限一

人，“女至池，鱼必露首枕岸，他人至不复出。”然而，这样一条与弱女子亲密无间的神鱼，却被灰姑娘的后母残忍地杀害了，“鱼即出首，因斫杀之”，并且“膳其肉”，“藏其骨于郁栖之下。”后来，经神灵指示，藏在粪堆下的鱼骨终于被灰姑娘领回家中。从此，灰姑娘要什么，鱼骨就给他弄什么。终于，在一次“洞节”上，叶限“衣翠纺上衣，蹑金履”，出尽了风头。故事的结局，是人所共知的。由于一只金履的媒介作用，灰姑娘这一个“兵强，王数十岛，水界数千里”的陀汗国主娶为“上妇”，而那狠心的后母却被飞石砸死。这个美丽动人的童话故事，并非简单的、浅层的鼓吹惩恶扬善、因果报应，而是深入到人类灵魂深处的一种严肃的心灵拷问。它歌颂的是善良的人性，谴责的是人类社会某些人身上的凶残的非人性一面。这种人道主义的深层内核，正是《叶限》这类“灰姑娘”故事得以在民间长期而广泛流传的根本原因。

《田螺姑娘》的故事最早见于陶渊明的《搜神后记》卷五，篇名叫做《白衣素女》，也是文人记载的一个民间故事。该故事的男主人公名叫谢端，他“夜卧早起，躬耕力作，不舍昼夜”，是一个勤劳的年轻人。后来，他在路上捡一大螺，拿回家放在瓮中。此后，奇迹发生了。“端每早至野，还，见其户中有饭饮汤火，如有人为者。”谢端以为是邻人帮忙，再三感谢。邻人却笑他自己娶了老婆，藏在家中做饭，却反而来感谢别人。谢端半信半疑，为了弄清事实真相，他于劳动中途潜回家，果然见一女子在家中为自己烧茶弄饭。原来这个女子仍是“天汉中白衣素女”，因天帝哀怜谢端孤苦贫穷而又恭慎自守，故而派这位藏身于大螺中的白衣素女来为他烧茶弄饭，并让他十年之中发家致富、娶妻生子。只可惜被谢端莽撞地撞破了此事，白衣素女已现原形，不得不回到天上去。所幸白衣

素女留下了螺壳，“以贮为谷，常可不乏”。这则美丽的童话故事又经过长时间的流传和许多人的加工以后，男主人公变成一个打柴度日的没爹没娘的名叫王小的穷孩子，白衣素女自然也就干脆变成为田螺姑娘，并且，她也没有飞到天上，而是做了王小的妻子。更为有趣的是，在故事的后半，加进了一大段田螺姑娘斗大官儿的情节，具有“轻喜剧”特色，并且大有喧宾夺主之势，几乎使后半段成为故事的主体和人们关注的焦点。但无论如何，表扬善良、勤劳，抨击凶恶、歹毒的主题却是贯串始终的。

上述这些著名的童话故事，几乎每一个都是一种“母题”，或者说，成为一种类型。如“灰姑娘”类型、“兄弟矛盾”类型、“田螺姑娘”类型、“葫芦兄弟”类型等等。每一种类型之中，又包含了许多情节相近而人名、地名、时代各不相同的故事。这正是民间故事中童话一类作品是一个显著特点。

二、寓言

提到寓言，人们马上会想到《庄子》、《孟子》、《列子》、《韩非子》、《战国策》、《吕氏春秋》等先秦散文中的寓言。我们这里所说的寓言，虽然不能完全等同于那些书籍中的寓言，但二者之间却有不可分割的内在联系。简言之，二者之间是一种双向转化的关系。哲学家、思想家、历史学家们将人民大众在社会实践中知识、经验、智慧的光闪和在日常生活中所形成的幽默、调侃、讽刺的趣味结合在一起，形成很多寓意深刻的片段，并将它们写入各自的论著中间，用以说明或阐发自己想要解决的问题，于是，他们取得了极大的成功。他们所要阐明的一些枯燥的形而上的理论，借助于那些生动的故事得到

了很好的表达。与此同时，这些生动的被称之为“寓言”的故事，又形成一种以现实生活提炼而成的有意味的“紧缩”形式，给后人以无限的启迪。后人正是在这一基础上，进一步创造了更多的能说明生活中哲理的、生动活泼的、富于理性色彩的民间寓言故事。

民间寓言故事的内容是十分广泛的，它反映了人民大众对生活方方面面的深刻控询。

首先，这里有生活经验的总结。如“南辕北辙”告诉人们，如果方向不对，条件越好就离追求的目标越远。如“邯郸学步”告诉人们，干任何事都要实事求是，根据自身的条件创造自身的特色，而不要搞盲目的崇拜。此类作品还有“弈秋诲弈”、“浑沌之死”、“丑妇效顰”、“井底之蛙”、“讳疾忌医”、“三人成虎”、“买椟还珠”、“唇亡齿寒”、“愚公移山”、“纪昌学射”、“扁鹊投石”、“曾参杀人”、“画蛇添足”、“鹬蚌相争”等等。

其次，这里还有对思维方式的探究。如“刻舟求剑”说明要用发展的眼光看问题，而不能静止、机械、孤立地看问题。如“郑人买履”则告诉人们要根据情况的变化而变动自己的思维和行动，对那种机械唯物主义者进行了严厉的批判。此类作品还有“揠苗助长”、“庖丁解牛”、“自相矛盾”、“守株待兔”、“亡●者”、“杞人忧天”、“歧路亡羊”、“杨布打狗”、“杯弓蛇影”等等。

在民间寓言故事中还有一类是对种种不良的社会现象和不道德的思想行为进行嘲弄和讽刺的作品。如讽刺死要面子活受罪的伪君子的“齐人有一妻一妾”，如谴责忘恩负义之徒的“中山狼”，如嘲弄那种不学无术而又企图投机取巧者的“滥竽充数”，如批判那种斯软怕硬到处招摇撞骗的小人的“狐假

虎威”。诸如此类的作品，还有“偷鸡的人”、“五十步笑百步”、“枯鱼之肆”、“宣王好射”、“朝三暮四”等等。

三、笑话

笑话就是好笑的故事，我们这里所说的笑话主要指民间笑话，它又被称之为滑稽故事或民间趣事。民间笑话最大的特点就是对某些人和事透过现象揭示其实质。如庄严背后的滑稽、崇高掩盖的卑下、貌似聪明而实际愚蠢、假装清高而其实贪婪……。总之，民间笑话像一枝枝锋利的宝剑，刺破人世间的种种虚伪，而将忠诚交还善良的人们。它所用的武器是唯一的。但也是永恒的，那就是“笑”，令一部分人开怀的大笑和令另一部分人心悸的冷笑。

民间笑话自古有之，一些有眼光、有勇气的文人还搜集了大量笑话并结集出版。如魏·邯郸淳撰《笑林》，传为隋·侯白撰《启颜录》，宋·无名氏撰《籍川笑林》，传为宋·陈元靓撰《事林广记》，传为宋·苏轼撰《艾子杂说》，明·陆灼撰《艾子后语》，明·刘元卿撰《应谐录》，明·浮白主人辑《笑林》，明·浮白主人辑《笑林》，明·浮白斋主人撰《雅谑》，明·张夷令《迂仙别记》，明·郁履行辑《谑浪》，明·乐天大笑生纂集《解愠编》，明·王世贞编《调谑篇》，明·赵南星撰《笑赞》，明·冯梦龙辑《笑府》，《广笑府》，明·冯梦龙撰《古今谭概》，明·郭子章辑《谐语》，明·醉月子辑《精选雅笑》、明·陈眉公辑《时兴笑话》、明·姚旅撰《露书》、明·无名氏撰《时尚笑谈》，明·无名氏撰《华筵趣乐谈笑酒令》，清·独逸窝退士辑《笑笑录》，清·游戏主人辑《笑林广记》，清·程世爵撰《笑林广记》，清·小石道人辑《嘻谈初录》、《嘻谈续录》，清·陈皋谟撰《笑倒》，清·

铁舟寄庸撰《笑典》，清·石成金撰《笑得好》等等。还有一些流传于少数民族的笑话，如维吾尔族的《阿凡提故事》、藏族的《阿古登巴故事》、蒙古族的《巴拉根仓故事》等等，更是在幽默讽刺的同时充满了各民族不同的情调和风味。下面，我们就对这些精彩的笑话分门别类一点简单的介绍。

首先，民间笑话中最多也最具战斗性的是那些对形形色色的贪官、庸官、糊涂官的讽刺与谴责的作品。

如《嘻谈续录·五大天地》：“一官好酒怠政，贪财酷民，百姓怨恨。临却篆（卸任），公送德政碑，上书‘五大天地’。官曰：‘此四字是何用意？令人不解。’众绅民齐声答曰：‘官一到任时，金天银地；官在内署时，花天酒地；坐堂听断时，昏天黑地；百姓含冤的，是恨天怨地；如今交卸了，谢天谢地！’”

再如《笑得好·剥地皮》：“一官甚贪，任满归家，见家属中多一老叟，问此是何人，叟曰：‘某县土地也。’问因何在此，叟曰：‘那地方上地皮都被你剥将来，教我如何不随来？’”

还有《雅谑·呆县丞》：“长洲县丞马信，山东人，一日乘舟谒上官，上官问曰：‘船泊何处？’对曰：‘船在河里。’上官怒，叱之曰：‘真草包。’信又应声曰：‘草包也在船里。’”

诸如此类的作品，还有《谐语·蝗》，《嘻谈续录·糊涂虫》，《笑得好·判棺材》，《笑得好·烂盘子》，《笑得好·有天没日》，《笑林广记·取金》（游），《事林广记·家兄》，《雪涛谐史·假银》，《古今谭概·偷鞋刺史》，《笑林广记·有理》（游），《应谐录·悦谏》，《笑笑录·高帽子》，《古今谭概·取油客子金》，《嘻谈续录·黄鼠狼》，《嘻谈续录·堂属

问答》，《笑林·青盲》（浮），《广笑府·六千兵散》，《古今谭概·试荆》，《笑府·红烛》，《嘻谈初录·象人不象人》，《嘻谈续录·官读别字》，《广笑府·贪墨》，《笑林·靶子》（浮），《广笑府·吏人立誓》，《广笑府·直走横行》，《古今谭概·张鹭鸶》，《笑得好·夫人属牛》，《笑得好·偷锄》，《解悃编·坏了一州》，《解悃编·衣食父母》，《解悃编·新官赴任问例》等等。

其次，还有一类作品，在民间笑话中数量也比较大，那就是对一些为富不仁的财主和贪得无厌的吝啬鬼的讽刺和鞭挞。

如《广笑府·秋蝉》：“主人待仆从甚薄，衣食常不周。仆闻秋蝉鸣，问主人曰：‘此鸣者何物？’主人曰：‘秋蝉。’仆曰：‘蝉食何物？’主人曰：‘吸风饮露耳。’仆曰：‘蝉着衣否？’主人曰：‘不用。’仆曰：‘此蝉正好跟我主人。’”

再如《古今谭概·省夕餐》：“桐乡方某性吝，其兄晚从乡来，其欲省夕餐，托以远出。兄草草就宿。忽黄鼠逐鸡，某不觉出声驱之，兄唤云：‘弟乃在家乎？’某仓卒对曰：‘不是我，是你家弟妇。’”

还有《广笑府·死后不赎》：“一乡人，极吝致富，病剧牵延不绝气，哀告妻子曰：‘我一生苦心贪吝，断绝六亲，今得富足，死后可剥皮与皮匠，割肉卖与屠，刮骨卖与漆店。’必欲妻子听从，然后绝气。既死半日，复苏，嘱妻子曰：‘当今世情浅薄，切不可赎与他！’”

诸如此类的作品，还有《广笑府·藕如船》，《嘻谈续录·死要钱》，《笑得好·讨饭》，《笑倒·背客吃饭》，《笑得好·愿换手指》，《广笑府·七十三八十四》，《广笑府·太尉传神》，《笑林·中人》（浮），《雅谑·换鱼字》，《笑林广记·田主见鸡》（游），《笑林·豆腐》（浮），《古今谭概·吝祸》，

《嘻谈续录·富家傻子》，《笑得好·只管衣服》，《笑得好·四时不正》，《广笑府·一钱莫救》，《精选雅笑·赏历》，《笑得好·穿树叶喝风》，《笑林·不请客》（浮），《笑得好·莫砍虎皮》，《广笑府·大眼》，《笑得好·喝风扇烟》，《笑得好·看写缘簿》，《谑浪·钱眼里坐》，《时兴笑话·一毛不拔》，《解悃编·豆腐先生》，《解悃编·铁心肝》等等。——其三，民间笑话作品中，对于现实生活中那些愚笨者或自以为聪明而实则愚笨至极者也进行了辛辣的嘲讽，其中还包括那些令人捧腹喷饭的白字先生。

如邯郸淳《笑林·食竹》：“汉人有适吴，吴人设筍，问是何物，语曰：‘竹也。’归煮其床箠而不熟，乃谓其妻曰：‘吴人●轳，欺我如此！’”

再如《广笑府·较岁》：“一人新育女，有以二岁儿来作媒者，其人怒曰：‘我女一岁，渠儿二岁，若吾女十岁，渠儿二十岁矣，安得许此老婿？’妻闻之曰：‘汝误矣，吾儿今年一岁，明年便与彼儿同庚，如何不许？’”

还有《精选雅笑·破网巾》：“一人网甚破，人见谓曰：‘不象样，何不修好载之。’其人悻然曰：‘正是我费了钱，却图你依好看！’”

还有《广笑府·川字》：“一蒙师只识‘川’字，见弟子呈书，欲寻‘川’字教之，连接数叶，无有也，忽见‘三’字，乃指而骂曰：‘我着处寻你不见，你到卧在这里！’”

诸如此类的作品，还有《雅谑·呆子》，《笑府·倒拿借据》，《笑林广记·七月儿》（游），《笑林·我不见了》，《笑府·我忘了》，《笑林广记·母猪肉》，《笑林广记·魂作阔》（程），《笑得好·皇帝衣帽》，《笑赞·岂有此理》、《应谐录·万字》，《笑林·问令尊》（浮），《笑林·树叶隐身》（邯），

《启颜录·负麦饭》，《笑林·读别字》（浮）《笑赞·隐身草》，《雅谑·修屋漏》，《雅谑·矮坐头》，《艾子杂说·冢宰奇画》，《广笑府·玉堆宫》、《广笑府·须寻生计》，《雅谑·借衣》，《嘻谈续录·读白字》，《广笑府·下公文》，《艾子杂说·肉食者》，《广笑府·乐山乐水》，《笑林·风水》（浮），《笑赞·咬文嚼字》，《笑林·借牛》（浮），《时尚笑谈·看相》，《笑得好·疮痛》，《古今谭概·罚人食肉》，《迂仙别记·病目》，《事林广记·秦士好古》，《启颜录·买奴》、《启颜录·盆帽》、《笑得好·答令尊》，《笑倒·利市》，《广笑府·赋诗》，《嘻谈初录·白字先生》，《笑林·执长竿入城门》，《华筵趣乐谈笑酒令·嘲不识人》，《华筵趣乐谈笑酒令·江心贼》，《笑倒·凑不起》，《笑倒·误哭遭打》，《笑得好·拳头好得狠》，《时兴笑话·教书先生》，《解悃编·明年同岁》等等。

此外，还有一些作品，虽然讽刺的只是人们社会生活中的一些细小问题，而实际上是小题大做，借生活琐事揭示做人的大道理，读来能起到警醒世人的作用。

如《笑府·梦周公》：“一师昼寝，及醒，谬言曰：‘我乃梦周公也。’明昼，其徒效之，师以界方击醒曰：‘汝何得如此？’徒曰：‘亦往见周公耳。’师曰：‘周公何语？’答曰：‘周公说：昨日并不曾会见尊师。’”

再如《广笑府·性刚》：“有父子俱性刚不肯让人者。一日，父留客饮，遣子入城市肉，子取肉回，将出城门，值一人对面而来，各不相让，遂挺立良久。父寻至见之，谓之曰：‘汝姑持肉回，陪客饭，待我与他对立在此。’”

还有《笑得好·兄弟合买靴》：“兄弟二人合买靴一双，言过合穿。及买归，其弟日日穿走，意无兄分。兄心不甘，乃

穿靴夜行。总不睡觉，不几日靴破，弟谓兄曰：‘再合买一双新的！’兄愁眉曰：‘不买了，还让我夜间好睡睡觉罢。’”

再如《嘻谈初录·喜写字》：“一人最喜与人写字，而书法极坏。一日，有人手摇白纸扇一柄，伊欲为之写字。其人乃长跪不起，喜写字者曰：‘不过扇子几个字耳，何必下此大礼？’其人曰：‘我不是求你写，我是求你别写。’”

诸如此类的作品，还有《古今谭概·易术》，《后颜录·蜜》，《笑林·虾》（浮），《笑得好·题呼》，《笑禅录·盗》，《事林广记·兄弟虚妄》，《笑得好·狗咬》，《时尚笑谈·厚面皮》，《时尚笑谈·嘲不及第》，《笑林·颂屁》（浮），《笑林广记·插草标》（程），《笑得好·相法不准》，《雪涛小说·异想天开》，《艾子后语·认真》，《嘻谈初录·万字信》，《笑得好·剪箭管》，《笑得好·医驼背》，《笑林·合种田》（浮），《广笑府·易怒》，《广笑府·游水》，《笑府·千手观音》，《笑林广记·懒妇》，《精选雅笑·换粪》，《笑得好·门上贴道人》等等。

笑话是人民大众生活于痛苦环境中的一种心灵的安慰，也是对黑暗现实投过去的一把匕首；它是清凉剂，也是镇定剂；它同时具有甜酸苦辣涩种种生活中的味道，它是生活的五味瓶；它也同时具有赤橙黄绿青蓝紫种种颜色，它是生活的七彩花。笑话，以其短小精悍的篇幅，以其嬉笑怒骂的形式，以其意味深长的内涵，以其余音袅袅的效果，永远留在了人间。有人类，就会有笑话。

除上述几类之外，民间故事还有许多直接反映现实生活的作品，可称之为生活故事或写实故事。这类故事基本上没有幻想性，而且表现出十分明显的地域性和变动性特色。但有一个基本主题是不会变的，而且全国各民族各地方都一样，那就是

劳动者最聪明，剥削者最愚蠢。故事的作者当然是人民大众，这些作品的立足点也自然会永远在人民大众一边。于是乎，故事所讽刺、谴责、批判的对象理所当然就是那些封建统治阶级分子，那些压迫者、剥削者；而故事所表彰、赞美、推崇的对象也理所当然就是那些封建时代的被统治者，那些劳动者。不管是长工和地主的矛盾，或者是渔民与渔霸的冲突，不管是工人与老板的纠葛，或者是百姓与官府的斗争，作者们的爱憎永远都是分明的，作者们的态度也永远是绝不含糊的。除了这一主导面之外，生活故事中还有一些反抗封建礼教的作品、描写巧媳妇与傻女婿的作品、反映生产经验的作品等等。其实，这些作品不过是上述基本点在另外一些方面的曲折表现而已。反抗封建礼教的作品，归根到底是从思想领域对封建统治者发出控诉和谴责，乃至宣战；而描写巧媳妇与傻女婿的作品则是对几千年的男尊女卑的封建思想和人身等级制度的一种悖逆与反叛；至于反映生产经验的作品，则从社会实践的角度雄辩地证明了劳动者最聪明的基本观点。总而言之，这些生活故事在基本点不会改变的前提下，将随着时代的发展而发展，进一步体现它地域性和变动性的特色。与以上三类故事相比，生活故事更年轻、更有朝气，同时，也更具辉煌的前景。

第四章 传统讲唱文学

在谈到中国古代小说起源或中国古代戏曲起源的时候，学术界有一种观点，认为二者系同一源头——民间讲唱文学。从一定意义上讲，这种观点是有道理的。因为中国古代小说与中国古代戏曲都有着从历代讲唱文学中吸取进来的营养：故事性、有说有唱的形式、大众化的审美趣味、通俗易懂的语言表达。正是上述这四个方面，决定了中国古代小说和中国古代戏曲都是从中国传统讲唱文学的土壤中孳生出来的艺术长青之树。

关于中国古代小说和中国古代戏曲的具体情况，我们在后面还要专门讲到。这里，我们用一章的篇幅先对传统讲唱文学作一点介绍，因为它在我国俗文学发展过程中的作用实在是太重要了。

若要追杂传统讲唱文学的源头，那便是先民在劳动之余的讲故事。后来随着社会分工的细密，半专业、专业的讲故事者不断涌现出来。例如《荀子·成相》，有的研究者就认为它是采用当时流行的民间讲唱文学体裁写成的，是一种对民间文艺的模仿之作，而从事这种讲唱文学活动的有不少是瞽者。与此同时，还有另一种讲唱文学的表演者，那便是俳优侏儒。春秋战国时期，俳优侏儒的活动就很频繁了。周惠王时晋国有优

施，周定王时楚国有优孟，到秦始皇统一以后，秦代还有优旃等。这些俳优侏儒主要服务于帝王贵族之家，可以算是以娱乐他人为目的的、职业化的讲唱文学的表演者。《孔子家语·相鲁》云：“齐奏宫中之乐，俳优侏儒戏于前。”就是对当时演出情况的真实记载。到汉魏时期，俳优侏儒的活动有增无减，《三国志·王粲传》裴注引《魏略》说曹植在邯郸淳面前“诵俳优小说数千言”。而《南史·始兴王传》则记载这位喜爱民间讲唱文学的王爷“夜常不卧，执烛达晓，呼招宾客，说人间细事”。在俳优侏儒讲唱于豪门大院的同时，民间艺人也在人民大众中间讲唱。1957年在成都天回山汉墓中曾清理出一个“击鼓说唱俑”，这是一个胖子，伸着头、耸着肩、跷起一只脚，神采飞扬，栩栩如生。这就是距今1700多年前的汉代民间讲唱的真实写照。

隋唐以降，民间讲唱文学的发展更加迅速，多种讲唱艺术形式如雨后春笋一般涌出来，并茁壮成长。更为可贵的是，不少通俗讲唱艺术在表演之后尚有文本幸存，这就给后人对它们的研究造成了极大的方便。我们在这一章所讨论的，主要就是产生于隋唐以后的、并且有文本留下来的一些通俗讲唱文学作品。

第一节 变文与欲讲

变文与俗讲是两种相互之间颇有关系的讲唱文学样式，甚至容易使人产生变文就是俗讲的文字记录的错觉。其实，两者之间既有联系更有区别，绝不能混为一谈。下面，我们就对这两种讲唱文学形式分别予以介绍和评说。

一、变文

敦煌藏经洞的发现，不仅给我们展示了大批宗教典籍和一些经、史、子、集的著作，而且还提供了一些俗文学写本。王国维曾将这些讲唱文学作品称之为“通俗诗”或“通俗小说”，罗振玉则将它们整理刊布后称之为“佛曲”。后来，郑振铎采用了“变文”这一名称，一直沿用至今。至于变文作品，则绝大多数收入了诸多著名学者共同编辑的《敦煌变文集》一书中。

什么叫做“变文”？变文这一名称从何而来？变文这种讲唱文学形式有何不同于其他讲唱文学形式的特点？对这些问题，学术界是有争议的。郑振铎认为变文“当是‘变更’了佛经的本文而成为‘俗讲’之意。日本学者长泽规矩也认为“变文据说原本就是指曼荼罗的铭文”。周一良则说“我疑心‘变’字的原语，也许就是（梵文）Citra”。戴不凡根据段成式的一篇文章中的一段话推论：“所谓‘变’，就是佛像（雕的或塑的）；那么，所谓‘变文’，那就该是歌咏讲述佛的故事的一种文体了。”（以上言论，均转引自戴不凡《小说见闻录·小说小识录》）周绍良对变文的解释也是从什么是“变”开始的，他说：“所谓‘变’应该解释为‘故事’之意，所谓故事画就是‘变相’，而故事文就是‘变文’。”（《唐代变文及其它》）白化文也是从“变相”与“变文”之间的关系入手来探讨问题的，他认为“变文是配合一种故事性图画演出的。这种图画称为‘变相’。……变文配合变相演出，大致是边说边唱边引导观看图画。因此可以说，变文是一种供对听众（也是观众）演出的说唱文学底本。”（《变文与俗讲》）

目前我们能读到的变文，从内容上讲，大概可以分为以

下几个方面。

其一，宗教题材的作品，尤其是歌咏讲述有关佛与佛教的故事的作品。如《太子成道变文》（五件）、《八相变》、《破魔变文》、《降魔变文》、《大目乾连冥间救母变文》、《目连变文》、《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔天因缘变》等等。

其二，历史题材的作品，尤其是演唱历史名人的故事的作品。如《伍子胥变文》、《李陵变文》、《张义潮变文》、《张淮深变文》、《汉八年楚灭汉兴王陵变》、《舜子至孝变文》等等。

其三，情爱题材的作品，多半是借历史人物或传说故事来表现作者的婚姻爱情观念。如《孟姜女变文》、《王昭君变文》、《董永变文》、《秋胡变文》等等。

变文的典型的“讲唱”文学，因此，一般说来，都是有说有唱的，而且，唱的部分占有重要地位。且看《伍子胥变文》中写伍子胥逃难途中的一段：“子胥行至莽荡山间，按剑悲歌而叹曰：‘子胥发忿乃长吁，大丈夫屈厄何嗟叹。天网恢恢道路穷，使我●惶没投窜。渴乏无食可充饥，迥野连翻而失伴。遥闻天渐足风波，山岳●●接云汉。穷洲●际绝●●，若为得达江南岸。下仓倘若逆人心，不免此处生留难。’悲歌以了，更复前行，信业随缘，至于颖水。风来拂耳，闻有打纱之声，不敢前●，隈形即立。‘子胥行至颖水傍，渴乏饥荒难进路。遥闻空里打纱声，屈节斜身便即住。虑恐此处人相掩，捻脚攒形而●树。量久稳审不须惊，渐向树间偷眼觑。津傍更亦没男夫，唯见轻盈打纱女。水底将头百过窥，波上玉腕千●举。即欲向前从乞食，心意怀疑生犹豫。进退不也辄谕量，●蹢即欲低头去。’”这一段描写，既有唱又有白，既有散文又有韵文，韵散相间，唱白相生，是典型的变文表现方式。而且，唱词部分，既可用来抒发故事中主人公的内心情感，又能

描绘人物的举止言行，甚至还穿插有一定份量的环境描写。由此可见，某些优秀的变文作品，已具有比较高的艺术水平。

在变文作品中，唱词部分还可以用来描写人物对话，且看《汉八年楚灭汉兴王陵变》中的一段对白和唱词：“霸王亲问，身穿金钹，揭去头牟，搭箭变弓，臂上悬剑，驱逐陵母，直至帐前。吓协陵母云：‘肯修书诏儿已不？’其母遂为陈说。‘无道将军是项羽，步卒精神若狼虎。汉将王陵听斫营，发使交人捉他母。遂将生杖引将来，搭箭弯弓如大怒。三魂真遣掌前飞，收什精神听我语。何得交儿仁汉王？窃盗偷踪斫营去！如今火急要王陵，但愿修书须命取。若不得王陵入楚来，常向此间为受苦。陵母天生有大贤，闻唤王陵意惨然。须是女儿怀智节，高声便答项王言。自从楚汉争天下，万姓惶惶总不安。斫营比是王陵过，无拿老母有何●？更欲从头知有道，仰面唯称告上天。但愿汉存朝帝阙，老身甘奉入黄泉。’。这一段，写项羽色厉内荏、穷凶恶极的丑恶形象和王陵之母大义凛然、视死如归的英雄形象，都是很生动的。而且，唱词和对白都有各自的任务，都能为表现人物性格服务。

二、俗讲

《敦煌变文集》的《出版说明》第一句话就说：“早在公元七世纪末期以前，我国寺院中盛行一种‘俗讲’。纪录这种俗讲的文字，名叫‘变文’。”这种将“变文”与“俗讲”混为一谈的观点遭到了不少专家的反驳。现在，一般都认为变文和俗讲是两种不同的艺术形式。

唐代的“俗讲”是与“僧讲”相对而言的，据日本沙门圆珍《佛说观普贤菩萨行法纪记》（《大正藏》卷56）载：“言讲者，唐土两讲：一、俗讲。即年三月就缘修之，只会男

女，劝之输物，充造寺资，故言俗讲（僧不集也云云）。二、僧讲。安居月传法讲是（不集俗人类，若集之，僧被官责）上来两寺皆申所司（京经奏，外中州也。一日〔月〕为期）。蒙判行之，若不然者，寺被官责（云云）。由此可见，僧讲乃是佛教徒们的专业性“讲座”，听讲对象只能是僧人，而讲解的内容则以经文为主。俗讲则不然，听众并非僧人，而是世俗社会中的红男绿女。欲讲目的至少有两个：一昌宣扬佛家思想，因此其中有一些是佛教故事或通俗化的佛教经典；二是为了收集钱财，以用于寺院的建设或僧众的生活所需，为了吸引更多听众，就不必拘泥于专门讲述佛教故事，也可以讲一些与佛教无关或关系不大的故事。这样，俗讲也就成为变文之外的又一种民间故事的形式了。

俗讲与变文有许多方面的区别，最为明显的区别就在于：俗讲必须由僧人中的都讲和法师合作完成，而变文的演唱者则可以是世俗中人，甚至是俗家女郎。唐代诗人吉师老有一首《看蜀女转昭君变》的诗就是很好的证明，诗云：“妖姬未著石榴裙，自道家连绵水●。檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。说尽绮炮当日恨，昭君传意向文君。”

根据现有的材料分析，俗讲的具体表现形式又可分为“讲经文”、“因缘”（或称“缘起”“缘”）、“押座文”、“解座文”等种类。

1. 讲经文

讲经文是俗讲最常见的一种底本，它不再像讲经那样以“演空有之义”为已任，而是以“悦俗邀布施”为目的的一种说说唱唱的结合体。它是由化俗法师讲授的，另有都讲陪同读经文，其间，还包含有阐明哲理、解释经义的意味。现存的讲

经文作品有《金刚般若波罗蜜经讲经文》、《妙法莲花经讲经文》、《父母恩重经讲经文》、《孟兰盆经》、《维摩诘经讲经文》、《维摩碎金》、《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》、《佛报恩经讲经文》、《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》等等。

这些讲经文都是讲解文与唱诗交相为用的，下面，举《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》中的一个片段为例：“我皇每临美●，尝今耕夫。忧水旱之不调，恐赋租之难办。所以每宣品●，不苦烹炮。重颗粒以如珠，惜生灵之若子。每念田家四季忙，支持图得满仓箱。发于鬓上刚然白，麦向田中方肯黄。晚日照身归远舍，晓莺啼树去开荒。农人辛苦官家见，输纳交伊自手量。”前面一段散文用以道白，后面一段韵文用以歌唱，分工十分明确。虽然说白与歌唱的内容大体上差不多，但歌唱部分更有文采。即如上述那段唱词中间的两联：“发于鬓上刚然白，麦向田中方肯黄。晚日照身归远舍，晓莺啼树去开荒。”如果放到一首内容相关的律诗中去，也应当算得上是非常不错的对偶句。这样富有文采的语句，充分证明了有些讲经文并非市井中的粗制滥造之作，而是经过了有相当文学水平的僧人或者其他什么人润饰加工的结果。

2. 因缘

因缘又称“缘起”或“缘”，是一种宣讲拂经故事的说唱形式。因缘与讲经文虽然同属于俗讲，但二者之间却是有区别的。讲经文是对经文的释义，有申辩解答的意味，是由法师和都讲协作完成的。而因缘则是一种“说法”的形式，主要选择一段故事或一段传记，由法师一人讲说，或编制敷衍，或照本宣科，没有发问和论辩。相对于讲经文而言，因缘是对俗讲的补充、发展与开拓，它具有更大的自由和空间。

现存的因缘作品有：《难陀出家缘起》、《悉达太子修道因

《缘》、《太子成道因缘》、《欢喜国王缘》、《丑女缘起》、《四兽因缘》、《佛图澄和尚因缘记》、《刘萨诃和尚因缘记》、《隋净影寺沙门慧远和尚因缘记》、《灵州史和尚因缘记》等等。

因缘也是有散文有韵文，有白有唱的一种演说形式。我们不妨先看《难陀出家缘起》的开头一段：“次解难陀者，是佛新弟，姨母所生。相貌端严，世间希有。虽知世尊是新兄弟，且不肯出家。缘有孙陀罗是妻，容颜殊胜，时为恋着是妻。世尊千方万便，教化令教出家，且不肯来，便语言无端，乱说辞章，缘恋着其妻。其妻何似生？其妻容貌众皆知，更能端正甚希其。脸似桃花光灼灼，眉如细柳色辉辉。容颜端正实难比，美貌论情世上希。虽有师兄身是佛，被妻纓绊懒来修。”叙事简洁，描摹生动。尤其是描写难陀妻子容貌的“脸似桃花光灼灼，眉如细柳色辉辉”两句，俗中含雅，很有民间讲唱文学的特色和风味。

因缘作品中的唱词部分较之说白部分更有韵味一些，不仅能描摹人物或事物，而且还能生动地描写人物语言。且看《丑女缘起》中的一段人物语言：“王告臣曰：‘卿今听朕语，子细说来处。缘是国大王，有一亲生女。天生貌不强，只要直●●，觅取一儿郎，娉与为夫妇。’大王又向臣下道：‘卿为臣下我为君，今日商量只两人。朝暮且须看听审，惆怅莫交外人闻。相当莫厌无才艺，莽路何嫌彻骨贫。万计事须相就取，陪些房卧莫争论。’”通过语言写国文的性格心理，十分真切。而且，一会儿五言，一会儿七言，灵活多变，运用自如。由此可见，因缘中也是有不少很不错的文字的。

3. 押座文和解座文

为了招●听众和稳定已在座的听众，僧人在讲经文或说因缘之前，往往来一段唱词，起着弹压四座的作用。这种唱词称

之为“押座文”或作“压座文”，它有些类似于说话、戏曲或其他讲唱文学中的入话、楔子、引子、开场白等等。押座文篇幅不长，常见的是七字句，间或夹杂着一些说白。如《左街僧录大师压座文》：“敕天下三十洲内，建造舍利塔，差天使僧人葵同，取午时八承，一时起塔。节度刺史县令傅常，务检校用正库钱物修造。三界众生多爱痴，致令烦恼镇相随。改头换面无休日，死去生来没了期。……”除此之外，今天能见到押座文还有《八相押座文》、《三身押座文》、《维摩经押座文》、《温室经讲唱押座文》、《故圆鉴大师二十四孝押座文》、《阿弥陀经押座文》以及一些未题名的押座文等等。

有的押座文也并非纯熟的七字句，如《故圆鉴大师二十四孝押座文》的开头即为“世门福惠，莫越如来，相好端严，神通自在”的四字句。押座文一般比较简洁，但也淋漓酣畅的片断：“孝心号为真菩萨，孝行名为大道场，孝行昏衢为日月，孝心苦海作梯航。孝心永有清凉国，孝行常居悦乐乡。孝行不殊三月雨，孝心何异白花芳。孝心广大如云布，孝心分明似日光。孝行万灾咸可度，孝心千祸总能禳。孝为一切财中宝，孝是千般善内王。”反复歌唱孝心、孝行、大有一唱三叹，令人永久难忘之意。

与押座文形式大体相同而作用不同的还有一种唱词，有关专家称之为“解座文”。解座文一般也是以七字句为主，有的还带几句散文道白。它主要是在某天演唱或某一讲经完毕时作为结束语使用的，有点类似于后世讲史话本中的散场诗或章回小说中的“直交如何如何”、“有分交如何如何”、“欲知后事如何，且听下回分解”等等套话。例如《目连缘起》的最后：“须觉悟，用心听，闲念弥陀三五声，火宅忙忙何日了，世间财宝不经营。无上菩提勤苦作，闻法三涂岂不惊，今日为

君宣此事，明朝早来听真经。”再如附于《三身押座文》后面的几句：“今朝法师说其真，坐下听众莫因循，念佛急手归舍去，迟归家中阿婆嗔。”如此等等，还有一些，都是在散场时带有送客意味的一种歌唱形式。

第二节 诸宫调

在中国古代讲唱文学发展的过程中，诸宫调是一种十分重要的艺术形式。它不仅拥有足以在文学史上占一席之地的重要作品如《西厢记诸宫调》等等，而且对元代杂剧的最终形成产生了直接而巨大的影响。因此，对诸宫调的了解和研究，不仅有利于对中国古代讲唱文学史的整体研究，而且对中国古代杂剧研究也是不可或缺的一个重要的环节。

一、宫调与诸宫调

要想弄清楚什么是诸宫调，首先必须弄清楚什么是宫调。

什么是宫调？“宫调者，所以限定乐器管色之高低也。”（吴梅《顾曲尘谈·论宫调》）说得更通俗一点，宫调就是曲调的统称，也就是每一段音子调子高低的标志。西洋音乐中叫做调式，如 C、D、E、F、G 之类，中国古代管它们叫做宫调。

宫调之法，古已有之。“五声、六律、十二管，还相为宫也。”（《礼记·礼运》）

这里所谓五声，指的是“宫”“商”“角”“徵”“羽”，相当于今天简谱中的 1 (do)、2 (re)、3 (mi)、5 (sol)、6 (la) 五个音阶。后来，又加上第四级的“变徵”和第七级的“变宫”两个音。“变徵”相当于现代简谱中的 #4 (fis)，比现

在的 4 (fa) 要高半音，比“徵”又低半音，古代音乐中没有与今天的 4 (fa) 相当的音。“变宫”则相当于现代简谱中的 7 (ti)。这样，就形成了中国古代的七声音阶：宫 (1)、商 (2)、角 (3)、变徵 (#4)、徵 (5)、羽 (6)、变宫 (7)。

这里所谓六律，实际上是“六律六吕”的简称。古人是用“律”来定音之高低的，所谓“律”，据说是指用竹管或金属管制造成的一种定音器，共有长短不同的十二根，可吹出二十个高低不同的标准音。这十二个标准音就叫“十二律”，也就是上引《礼记·礼运》中所说的“十二管”。十二管又可分为“六律六吕”，它们的名称依次为：黄钟（律）、大吕（吕）、太簇（律）、夹钟（吕）、如洗（律）、仲吕（吕）、蕤宾（律）、林钟（吕）、夷则（律）、南吕（吕）、无射（律）、应钟（吕）。十二管中，以黄钟最低，至应钟为最高，但应钟之上，又有“清黄钟”，清黄钟与黄钟的关系，即为“1”和“i”的关系，也就是我们今天所谓“高八度”。清黄钟以上依次类推，还有“清大吕”“清太簇”等等。

宫调是“五声”与“十二律”相互配搭的结果。五音中的宫、商、角、徵、羽各作为基准音与十二律分别搭配，“五”乘以“十二”，从理论上讲，便可得出六十种宫调。同样的道理，如果将变徵和变宫也算上，即为七声与十二律分别搭配，“七”乘以“十二”，从理论上便有八十四个宫调。但自古以来，在实际演唱过程中，并没有完全采用这八十四个宫调。据载，在宋代流行的只有二十八调了。（见宋·陈●《乐书》）到了元代，则更有仅仅剩下正宫、中吕宫、道吕、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、大石调、双调、小石调、歇指调、商调、越调、般涉调、高平调、宫调、角调、商角调之六宫十一调了。（见元·周德清《中原音韵》及陶宗仪《录鬼簿》）

同一宫调的若干支曲子组成的演唱单位叫“套数”，而每支曲子都有自己的名称——曲牌轮番运用诸多宫调所统属的套数联合起来演唱一个完整的故事的艺术形式就是“诸宫调”。除了唱曲部分以外，诸宫调中也夹杂有说白部分。相对于元代散曲而言，诸宫调的“套数”比较短，其所包含的曲子多则五、六支，少则一、两支。诸宫调对于各种宫调可以反复使用，换言之，它可以轮流而有序地使用隶属于各种宫调的数十乃至数百套曲子来演唱一个故事。如著名的《西厢记诸宫调》就一共运用了193套曲子。诸宫调由唐五代的变文演变而成，它兴起于北宋，盛行于金代，又对金元杂剧的形成具有重大的作用。

二、诸宫调的作品概况

诸宫调虽然兴起于北宋，但北宋时期的诸宫调作品全都没有保存下来。今天我们能读到的诸宫调文本只有三个，即《刘知远诸宫调》、《西厢记诸宫调》和《天宝遗事诸宫调》，都是金元间的作品。然而，宋代的诸宫调作品虽然没有保存下来，但在宋·周密的《武林旧事》、元·陶宗仪的《辍耕录》、《西厢记诸宫调》、《天宝遗事诸宫调》、元·石君宝杂剧《风月紫云亭》以及南戏剧本《张协状元》等著作中却给我们留下了一些宋代诸宫调作品的名目。这些作品目录如下：《耍秀才诸宫调》、《诸宫调霸王》、《诸宫调卦铺儿》、《崔韬逢雌虎诸宫调》、《郑子遇妖狐诸宫调》、《井底引银瓶诸宫调》、《双女夺夫诸宫调》、《傅女离魂诸宫调》、《崔护谒浆诸宫调》、《双渐赶苏卿诸宫调》、《柳毅传书诸宫调》、《三国志诸宫调》、《五代史诸宫调》、《七国志诸宫调》、《赵贞女诸宫调》、《张协状元诸宫调》等等。

上术诸宫调作品，虽然我们不能看到原作，但由于这些故事大都有其他体裁的作品行世，故而对其中的大部分作品的故事内容还是能了解的。就其内容而论，大致可分为三大类。其一，历史故事，如“霸王”、“三国志”、“五代史”、“七国志”等等；其二，爱情题材，如“崔韬逢雌虎”、“郑子遇妖狐”、“井底引银瓶”、“双女夺夫”、“倩女离魂”、“崔护谒浆”、“双渐赶苏卿”、“柳毅传书”等等；其三，市井生活，如“耍秀才”、“卦铺儿”、“赵贞女”、“张协状元”等等。

当然，最能够让我们了解诸宫调的思想内涵、艺术成就、审美趣味和它在文学史上的作用和影响的，还是那保留到今天的三个诸宫调文本。

三、现存诸宫高三种

1. 《刘知远诸宫调》

《刘知远诸宫调》作者无考，保留到今天的只是一个残本，但却是金代刊刻的。它于1907年至1908年间，由沙皇俄国的柯兹洛夫探险队在我国发掘黑土故城时出土，到二十世纪五十年代，苏联将残本原书归还给我国。对于残本《刘知远诸宫调》，郑振铎称之为“最古的一部刻本的诸宫调”，（《刘知远诸宫调跋》）陈治文认为“此刻本之刊刻时代当在金世宗朝之后”。（《刘知远诸宫调校读》）该书原来有十二卷，现存残卷只有第一卷（缺第四页）、第二卷、第三卷（存第一第二两页）、第十一卷（缺第一第二第三共三页）、第十二卷。从第三卷第三页起至第十一卷第四页止，将近原书三分之二的篇幅，已全部散佚无存。

《刘知远诸宫调》演述的五代时后汉高祖刘知远与其妻子李三娘悲欢离合的故事，尽管这个残本诸宫调的故事情节已不

完整，但由于刘知远与李三娘的故事还被如南戏《刘知远白兔记》和宋元讲史话本《五代史平话》等其他文学样式所表演和叙说，故而它的故事内容还是为人们所熟知的。所存的第一卷题为“知远走慕家庄沙陀村入舍第一”，第二卷题为“知远别三娘太原投事第二”，第三卷题为“知远充军三娘剪发生少主第三”，第十一卷题为“知远探三娘一与洪义厮打第十一”，第十二卷题为“君臣弟兄子母夫妇团圆第二十”。

《刘知远诸宫调》的语言通俗流畅，虽然有许多异体字，但阅读起并没有多大的障碍。有的地方，还能于本色之中秀出一些韵味和情致。如第二卷写李三娘与刘知远依依惜别的一段《歇指调耍三台》：“李三娘刘知远两口难为相守，泪点儿多如雨点，旧愁难压新愁。若到并州早来取，休交人倚门专候。常记取此夜相别，凡百事刘郎恋旧。”虽然谈不上情景交融，风情万种，但也算得上感情真挚，催人泪下。再如第十二卷写刘知远对着后妻讲结发妻子李三娘的艰苦辛酸一段《般涉调耍孩儿》：“安抚天晚归衙内，对岳氏从头说破：‘早来私地奔沙陀，一星星见本末。无图兄嫂由然在，往日凶顽不断却。伤心处，向庄中，常把我妻凌虐。因吾打得浑身破，折到得朋头露脚。长交提水负柴薪，终日捣碓推磨。论贞心谁似三娘子！早起庄南斯撞着。夫人鉴，不曾改嫁，尚自守我。’”看信平白直露的语言，毫无文采可言，表达的却是非常深厚的情感。这也应算作一种极致，一种近乎天籁的人性自然的呼唤。

2. 《西厢记诸宫调》

《西厢记诸宫调》产生于金代，作者是董解元，故简称为“董西厢”。“解元”是当时对读书人的一种尊称，并不是他的名字。有人认为董解元名叫董朗或董琅，但均系传言，并不可靠。因为诸宫调在演唱时要用比弦乐器伴奏，故而《西厢记

诸宫调》又叫“弦索西厢”或“西厢●弹词”。

《董西厢》的故事源自唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，这是一个爱情悲剧故事。它描写了张生与崔莺莺这一对贵族青年男女追求恋爱自由而终于得以结合的过程，但最后张生却在“善补过”的心理的支配下，对崔莺莺“始乱之，终弃之”，残酷地抛弃了崔莺莺。这篇作品反映下作者既赞扬恋爱自由又歌颂封建礼教的思想矛盾，但作品的前半部分却在客观上给后人留下了一个美丽动人的爱情故事，而美丽、善良、多情的崔莺莺，也给后人留下了极为深刻的印象。此后，又有不少文人词客对莺莺长张生的故事予以关心、进行歌唱。宋代秦观与毛滂都写过《调笑转踏·莺莺》，用讲唱的形式来描写崔张故事。另一位宋代作家赵德麟，则写了《商调蝶恋花鼓子词》来歌咏崔张故事。关于崔张故事在当时盛传的情况赵德麟在《商调蝶恋花鼓子词》中说得很清楚：“至今士大夫极谈幽玄，访奇述异，莫不举此以为美谈；至于倡优女子，皆能调说大略。”

《董西厢》虽然基本上彩了《莺莺传》的故事情节，但对《莺莺传》的思想内涵则进行了很大程度上的改造。《董西厢》打破了《莺莺传》那种在男女爱情和封建礼教中徘徊的格局，竭尽全力地歌颂青年男女为爱情自由所付出的努力和抗争，并且把这种爱情追求置于反对封建礼法的基础之上，这就使得《董西厢》的主题思想具有更为强烈的反封建意味和积极的社会影响。

《董西厢》除了成功地塑造出富有斗争精神的叛逆女性崔莺莺的忠于爱情、大胆追求爱情的青年才子张生这两个动人的艺术形象之外，还给我们留下了一个光彩照人的婢女形象——红娘。红娘主持正义、见义勇为、爱憎分明、待人热情，尤其

是富于同情心，她为崔张的结合起到了关键性的作用，并由此留下“红娘”这一专门替人张罗婚姻的美好代名词。

从艺术成就的角度来看，《董西厢》无疑是现存三大诸宫调中最优秀的作品，同时，也是中国文学史上最优秀的叙事文学作品之一。《董西厢》中一共用了南吕宫、道宫、仙吕调、黄钟调、商调、中吕调、大石调、般涉调、双调、正宫调、越调、小石调、高平调、羽调等十几种宫调。这种广泛选取多种宫调来演唱一个故事的做法，极大地丰富了故事的情感内涵。同时，又使整个故事的叙述过程显得跌宕有致、绚烂多姿。《董西厢》中有许多叙事、抒情的佳篇妙句，绝不亚于唐诗宋词中的名篇佳作。以下聊举数例，以作一啖之尝。如卷六《大石调·尾》：“莫道男儿心如铁，君不见满川红叶，尽是离人眼中血！”如卷六《越调·上平西缠令》：“景箫箫，风淅淅，雨霏霏，对此景争忍分离！仆人催促，雨停风息日平西。断肠何处唱《阳关》，执手临歧。蝉声切、蛩声细，角声韵，雁声悲，望去程依约天涯。且休上马，苦无多泪与君垂。此际情绪你争知，更说甚湘妃！”写崔张二人分手时的痛苦，可谓情景交融，与王实甫《西厢记》杂剧的“长亭送别”中的唱词各有千秋，具有异曲同工之妙。再如同样是卷六的《仙吕调·赏花时》：“落日平林噪晚鸦，风袖翩翩催瘦马，一径入天涯。荒凉古岸，衰草带霜滑。瞥见个孤林端入画，篱落萧疏带浅沙，一个老大伯捕鱼虾。横桥流水，茅舍映荻花。”写张生刚刚离别莺莺时的痛苦心情，如诗如画，大可与元代马致远的散曲小令《天净沙》媲美。

3. 《天宝遗事诸宫调》

相对于《刘知远诸宫调》而言，《天宝遗事诸宫调》的残缺情况更为严重。或者应该反过来说，《天宝遗事诸宫调》根

本就只有残曲，它实际上是以一种辑佚曲的状况而存在。在明清两代的各种曲选或曲谱中，保存有《天宝遗事诸宫调》佚文的书籍有：刊印于洪武三十一年年的《太和正音谱》、嘉靖四年的《词林摘艳》、嘉靖四十五年的《雍熙乐府》、万历三十二年的《北宫词纪》，还有刊刻于顺治康熙年间的《北词广正谱》、康熙五十四年的《钦定词谱》、乾隆十一年年的《九宫大成南北词宫谱》、乾隆五十七年及以后续刊的《纳书楹曲谱》等等。其中，尤其以《雍熙乐府》收录最多，有 56 套曲子。其次，《北词广正谱》和《九宫大成南北词宫谱》二书所收录的套曲或只曲也不少。

《天宝遗事诸宫调》所演，乃为人们所熟知的唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的故事。较之于《刘知远诸宫调》而言，《天宝遗事诸宫调》的语言要典雅一些，但它又没有《西厢记诸宫调》那样雅俗共赏。且看其中的几个片断，如“杨妃梳妆”中之《南吕一枝花》：“苏合香兰蕊膏，琼花粉蔷薇露，绣帏中春睡足，绿窗下起妆梳。香水银壶，簇向金盆注。玉纤纤春笋舒。嫩红似掬破琼珠，淡白似梨花带雨。”再如“太真闭酒”中之《仙吕宫翠群腰》：“香闺捧出风流况，水静年芳。梳云掠月娇相向，怨东皇，忍教辜负李三郎。”用这样一曲词，来写宫中雍容富贵的生活和贵妃娘娘淡淡的哀愁，当然也是很恰当的。

第三节 弹词

弹词又叫南词，是流行于南方诸省的一种讲唱文学形式，有人认为其前身为“陶真”或“词话”，亦有人认为它是从变文蜕化而出的，还有人认为它源于“弹唱词话”、“●弹说词”

或“弹唱说词”，故又称“词话”、“说词”、“唱词”。

一、弹词的基本情况

一般认为，弹词兴起于明代中叶。但臧晋叔于明万历年间曾刻过元末杨维贞《西游记弹词》可知弹词之名或许在元代已有。正德嘉靖间，杨慎曾写过《二十一史弹词》，其体制已与我们今天还能读到的弹词作品差不多了。

弹词可分为“文词”与“唱词”两大类：文词是一种“叙事”体，是写给人阅读的，基本上只是客观叙述；唱词则是一种“代言”体，可用第三人称，也可用第一人称，其中相当一部分是在茶肆歌楼中唱给人家听。进而言之，弹词的表演方式有三种：“说白”、“表白”、“唱句”。文词有表白、唱句而无说白，唱词则三者具备。弹词的唱句多为七字句或十字句，语言上又可分为“国音”和“土音”两大类。国音的弹词作品很多，体制也比较纯粹。土音的弹词以吴音的最流行。各地方的弹词还具有区域特色，若细加分别，则有苏州弹词、扬州弹词、四明南词、长沙弹词、桂林弹词等等，绍兴的平胡调实际上也就是绍兴弹词，就连广东的木鱼也是与弹词极其相近的曲艺形式，有的专家就将它放在弹词一起论述。

目前所知的具有故事情节的最早的弹词作品是明末的《白蛇传》（并非《义妖传》），流传到今天的弹词作品绝大多数是乾隆以后的作品，根据有关专家考证，大约有二百种左右。其中比较著名的作品有《十粒金丹》、《三笑姻缘》、《义妖传》、《凤双飞》、《安邦志》、《定国志》、《凤凰山》、《天雨花》、《玉蜻蜓》、《再生缘》、《榴花梦》、《珍珠塔》、《笔生花》、《描金凤》等等，木鱼书中则有人将《花笺记》、《二荷花史》、《金锁鸳鸯记》、《雁翎媒》并称为“四大名作”，此

外，还有演唱梁山伯祝英台故事的《牡丹记》等作品。

弹词作品反映的社会生活面是十分广泛的，这里既有历史风云的再现，也有神仙鬼怪的踪迹，既有才子佳人的偷期密约，也有江湖好汉的厮杀格斗。但写得最好的还是那些反映妇女生活的作品，反映妇女爱情婚姻生活的作品，反映巾帼不让须眉的作品，反映理想世界中杰出女性建功立业的作品。从这个意义上讲，弹词是妇女生活的状写、心声的外化，是地地道道的妇女文学。

妇女们喜欢看弹词，她们用弹词这个雅俗共赏的艺术形式以消遣她们的时光；她们进而开始写弹词，在弹词中反映生活、发泄不平、显露才识、追求理想；最后，有些妇女便将弹词作为她们精神生活的载体、灵魂休憩的港湾、诗意生命的寄托，她们创造了作品中的人物，也在理想化的境地中创造了远离现实生活的自我。有些弹词的作者、那些女性作者，在一定程度上已与自己笔下的人物融为一体了。在中国文学史上，还没有任何一种文学形式能够像弹词这样，成为真正的妇女文学。这是真正的女性的心灵在颤抖，是她们心弦拨动时发出的真切自然的声音，而不是那些须眉男儿模拟女性的口吻在说话。

二、弹词名作评价

1. 《珍珠塔》

《珍珠塔》一名《九松亭》，作者不详，是产生于清初的一部吴语弹词作品，目前所见最早版本为清乾隆四十六年（1781）刊刻的《孝义真迹珍珠塔全传》。《珍珠塔》是弹词作品中版本最为复杂的一部，各种版本有数十种之多。有二十回本、五十四回本、二十四回本等等，还有四卷不分回本。这种

版本的复杂性表明，《珍珠塔》与下述《天雨花》、《再生缘》、《笔生花》等作品不同，它不是由某一位闺中女作家个人创作的，而是由民间艺人不断改造的“积累型”的作品。

《珍珠塔》的故事内容和主题思想也与《天雨花》、《再生缘》、《笔生花》等作品大不相同，这是一个真实描写人情冷暖、世态炎凉的作品。主人公方卿贫困时处处受辱，尤其是他那嫌贫爱富的姑妈对他的蔑视，简直就是人性最低层次的表现。作者对这种人性丑陋的一面的讽刺和批判，在一定程度上激起了读者们共同的愤慨和耻笑。与此同时，作品后半部分写穷书生一举成名而得荣华富贵，并以此对市佞的姑妈进行报复性的羞辱，实际上已经不仅仅代表一介书生，而是代表了广大的普能民众的一种共同的泄愤心理。当然，作品中也体现了一定程度上的对封建礼教的宣扬和对市民意识中庸俗一面的欣赏，但那毕竟是次要的，而且是众多古代通俗文学作品所共有的思想局限。

《珍珠塔》篇幅不算太长，最多只能算是弹词中的中篇作品。然而，在情节结构方面，《珍珠塔》却显得十分严谨而曲折。故事以珍珠塔为线索层层展开，诚如山阴周殊士在《珍珠塔叙》中所言：“又《赠塔》后，有《劫塔》、《追塔》、《当塔》、《认塔》、《哭塔》及《造塔》为止，而俗本概未备载。譬造浮图者级凡七，今但造其级之三，而曰塔在是，亦塔之所不任受也。也曷可以塔名其书乎？”《珍珠塔》在人物塑造方面也取得了很大的成绩，一些主要人物和重要人物都写得个人鲜明、跃然纸上。“其中如方卿的清高自傲，方老夫人的宽宏大度，姑娘方氏的势利冷酷，陈璉的耿介刚直，陈翠娥的温柔贤淑，采苹的聪明伶俐，红云的刁钻撒泼，王本的忠厚纯朴，静芳的仁慈善良，邱六桥的凶悍暴戾，凡此等等，都能给

人们留下较为深刻的印象。”（黄强《珍珠塔前言》）《珍珠塔》的语言通俗流畅，唱词部分约占一半篇幅，写得尤为精彩。且看方卿寻母途中的一段唱：“绕堤曲曲沿河去，前边隐隐一茅庵。荒郊寂寂无人迹，只听得紫竹林中鸟语喧。曲径白云拖满地，亭亭松柏护墙垣。母亲吓，你是金章紫绶官家眷，怎与那晨钟暮鼓结空缘？猿啼雀泪增悲切，四壁堆尘那得安？为人子者心何忍，累娘流落拜蒲团。我方卿罪实如山重，只怕天不容来地不宽。一头思想匆匆走，行来早已到尼庵。”叙事、写景、抒情、议论，全都融会在短短的几句唱词之中，而且是水乳交融的会合。

2. 《天雨花》

《天雨花》的作者是谁？有五种说法：梁溪（今无锡）陶贞怀说、浙江徐致和太史说、浙江闺秀某说、江西安福县女子刘淑英说、化名陶贞怀而不知何许人说。其中，影响最大的是第一种说法。目前所见《天雨花》最早版本是清嘉庆九年（1804）遗音斋刻本。《天雨花》书名的语源来自黄庭坚的《晓贤师续佛寿颂》：“出家人儿不费秋毫力，讲得天雨花，说得石点头。”“天雨花”的“雨”字作动词用，读去声，是“落下来”的意思。天雨花，也就是天花乱坠的意思。

《天雨花》在思想内容方面至少具有两大意义，其一，通过对明代三大案（梃击、红丸、移宫）以及与之相关的政治事件的描写，真实地反映了明末东林党人与阉党的斗争。在这一方面，左维明是正面形象，其对立面是郑国泰、魏忠贤之流。其二，通过左维明的家庭生活和种种纠纷的描写，反映了封建时代夫权、父权对妇女的压抑；同时，也真实地体现了广大妇女即使是诰命夫人和千金小姐也难以摆脱的作为男性附庸而受到封建礼教戕杀的低贱地位和悲惨命运。在这方面，左维

明却是反而形象，他的对立面是以其女儿左仪贞为代表的一些妇女。

在人物塑造方面，《天雨花》取得了很大的成功。首先是女主人公左仪贞的塑造，可以说使中国古代说唱艺术的人物描写别开生面。左仪贞具有超人的才华，诗词歌赋，无所不精；琴棋书画，无所不能；而且特别善于应对，言辞犀利。从根本上讲，左仪贞具有封建女性善良的本质和大家闺秀所共有的文静温柔。但同时，在这个闺阁千金的身上，又具有一种不屈不挠的反抗斗争精神，尤其是当她认为自己的行为具有正确性、正义性的时候，她更是义无反顾；甚至在强权目前，这个弱女子也丝毫不愿低下她高贵的头颅。左仪贞的形象在第十五回得到了一次极其精彩的表现，当满朝文武出于各自不同的目的而不敢对郑国泰进行斗争时，竟是这位巾帼豪杰智勇双全，怒斩权奸。请看：“仪贞近前把枕头往下一扯，见他全然不觉，心中一想：此时再不下手，更待何时？回身放下通宵烛，灯前忙便卸衣衿，脱了上盖龙凤袄，解下腰间日月裙，头上珠冠来摘下，依然还是旧原身。盘龙宝剑来扯出，凛凛寒光杀气生！便将双袖齐卷起，柳眉倒竖眼圆睁。转身仗剑来床下，挂起盘龙宝帐门。银牙咬定无明烈，泼天雄胆力通神！心中暗想道：左仪贞啊！你平日只用身包胆，今宵须要胆包身。报仇雪恨全在此，完节全名只此行，千万不可来手软，须要一刀两段老奸臣！仪贞便定睛看了老贼，勃然大怒，立起杀心！不觉浑身用力，右手握剑，左手指定郑国泰道：你这奸贼，胆敢弑君篡国，又敢戏我女中英雄。奸贼，你此刻且吃我一剑！言罢之时重拂剑，剑尖挑下绣鸾衾，刚刚露得咽喉出，电闪风驰下绝情。”

除了左仪贞这一人物以外，左维明的形象塑造也是很成功

的。这是一个两面人物，站在政治立场看问题，他是一个坚定、勇敢、正直的士大夫，敢于与权奸作斗争，而且是斗智斗勇，并非蛮干；但如果站在人性的角度看问题，则左维明是一个十足的残暴者。他坚持按照封建礼教来严格要求女儿和与自己相关的所有女性。当女儿违背他的意志时，他轻则酷刑毒打，重则逼女投水自杀，以至于他的亲生女儿表示死后也要向父亲索命。这一看似矛盾的人物，却深刻地反映了封建社会的真实情况。以朝为忠臣、在家为曝君的封建士大夫绝非左维明一个，而是千千万万。更可怕的是，这些人比起那些权奸国贼们起来，却要理直气壮得多，因为他们从来都认为自己是对的，自己是正人君子。其实，从某种意义上讲，这些所谓的“正人君子”对人性的践踏，实在是不亚于那些国贼权奸的。《天雨花》，一部女性作家创作的讲唱文学作品，竟然接触到了这么一个重大的社会问题，并且还作出了颇为充分而深刻的描写，在当时确实是一件了不起的事。这是女性觉醒的体现，这也是人性觉醒的一种体现。

《天雨花》的故事情节比较注重趣味性，语言则流畅自然，爱作渲染。尤其可见作者才情的是，全书八十万字，竟能一韵到底，这在中国文学史上是罕见的。

3. 《再生缘》

清乾隆三十三年（1768），有一位名叫陈端生的女子开始了她长篇弹词《再生缘》写作，那一年，她才十八岁。两年后，她完成了该书的十六卷。然而，从此以后，一连串的事情使她心灰意懒或无暇动笔，未再继续写下去。首先是母亲病逝，几年后又是自身出嫁，再往后，其丈夫科场作弊被发配伊犁。延至陈端生三十四岁那年（1784），她才用了整整一年的时间续写了《再生缘》的第十七卷，并且从此停止了该书的

写作，直到这位杰出的女作家走完她人生的四十六个春秋。今所见二十卷八十回《再生缘》的后三卷一十二回，乃梁德绳（楚生）续作。《再生缘》开始以手抄本流传，直到道光二年（1822）才由宝宁堂刊行，全书达八十多万字。

《再生缘》又名《华丽缘》、《孟丽君》，所描写的是一个以儿女婚姻为故事主体、以忠奸斗争为实际内核的悲欢离合的长篇故事。故事主要涉及到当时云南昆明的三大家族：卸职归家的龙图阁大学士孟士元，云南总督皇甫敬，国丈刘捷。故事的开端是皇甫敬闻孟家小姐丽君才名，欲为自己的儿子皇甫少华聘为妻室，不料，刘捷次子刘奎壁亦欲向孟家提前。故事的发展进程是异常复杂的，但大要无非是奸邪的刘家父子迫害忠义的皇甫一家，而已被许配给皇甫家的孟丽君亦为了躲避刘家的逼婚而女扮男妆亡命江湖。最后，历历种种曲折，皇甫少华拜东征元帅，因功封王，然心中依然思念孟丽君。刘捷父子则因陷害大臣、里通外国而被朝廷严惩。主人人公孟丽君连中三元，官至保和殿大学士，不料又被皇帝识破其伪装，欲强逼为妃子。孟丽君又悲、又气、又苦、又怒，口吐鲜血。陈端生所写十七卷即到此处为止，梁德绳所续后三卷却写孟丽君借助皇太后的力量，摆脱了皇帝的纠缠，与皇甫少华有情人终成眷属。

从故事的前半段看，《再生缘》虽然与很多弹词作品以及才子佳人小说的情节设置和审美趣味大体相同，但有几点却显示出这篇弹篇作品的与众不同之处。

其一，塑造了孟丽君、苏映雪、刘燕玉三个命运相同而性格却同中有异的女性形象。孟丽君乃相府千金，从小便心高气傲，并具有绝代才华。因此一旦遇到人生的挫折，她首先想到的便是向古代的巾帼英雄学习，女扮男妆，行走江湖。经过数

年的历练，她变得越发老练，能自如地应付许多突发事件，充分显示了巾帼不让须眉的胆略、见识和气度。这一形象，在很大程度上带有理想化色彩。苏映雪虽然是孟丽君乳母的女儿，但出身儒门，知书达礼。她受命代孟丽君嫁入刘府，无奈心中亦倾慕皇甫少华而憎恶刘奎壁，兼之性情刚烈，故而在行刺刘奎壁不成之后愤而投水自杀。后来又帮助女扮男妆的孟丽君打掩护，假作夫妻，也是一个深明大义、敢作敢为的奇女子。刘燕玉是刘奎壁庶出的妹妹，但她与其父兄的性格却截然相反，心地善良而又目光如炬。当其兄长阴谋放火烧死皇甫少华时，作为妹子的她却放走了皇甫公子，并与皇甫私订终身，亦可算作又一位奇女子。三位“奇女子”有不少共同之处，如爱憎分明、敢作敢为、历尽艰辛而痴心不改，忠于爱情而刚烈坚贞。但是，毕竟由于出身不同、生活环境不同，三人之间又有着明显的性格差异。较之孟丽君巾帼英雄气概而言，苏映雪显得有些过于温柔宽厚，甚至可以说有几分怯弱。而较之于孟丽君宽友大量而言，刘燕玉则多少有一点心胸狭隘、为自己着想。但无论如何，这三个女性都是十分可爱的。在同一篇弹词作品中成功地塑造了三位性格同中有异、异中有同而又都很成功的女性形象，可见作者在塑造人物方面具有相当的功力。

其二，孟丽君的形象在中国文学史上是没有重复、也是不可重复的，是十分真实而又带有作者理想探索的“这一个”。奇女子女扮男妆，得中状元，甚至官居宰辅的故事，在中国古典文学作品中并不希奇。尤其是明清两代的戏剧、小说和讲唱文学作品中女状元、女驸马、女将军、女学士的形象经常出现。问题在于，她们最终几乎全部在适当的时候回归了女儿本色，尤其是在能够与如意郎君喜结连理的时候，她们几乎全都不假思索地将自己的男性色彩打磨干净，重新回到自己认为应

当回到位置上，做一个贤妻良母，继续着她们的母亲所走过的人生道路，作为男性的附属品而生活在世界上。这真是一个十分可悲的回归，可悲得足以抵消前面的故事对她们超乎寻常的赞美与歌颂。《再生缘》中的孟丽君虽然在梁德绳的续作部分也写到她重新成为皇甫少华的诰命夫人，但这并不能代表陈端生的意思，因为陈端生只写到孟丽君吐血为止，后面的情节将怎样安排，谁也不知道。然而，至少有材料证明，陈端生笔下的孟丽君形象与其他许多女状元、女学士们是不一样的。她居然拼命掩盖自己的女儿身份，在自己是否回归女性身份这一问题上体现出一种深层次的犹豫与徘徊，同时也深刻地体现了一个长时间在男性世界里生活的女性的内心痛苦。这时的孟丽君，对于从一而终、夫唱妻随这些封建伦理观念早已不当一回事，甚至于对于男婚女爱也不怎么放在心上。这里虽然有着一些客观原因，如她对父母所言：“瞒蔽天子，戏弄大臣，搅乱阴阳，误人婚配，这四件一来，孩儿就是一个杀刷的罪名了。”但更重要的则是她主观上的原因，因为她已经在长时间参加男性社会的政治活动的过程中，充分展示出她的聪明才智，并且她自己也充分认可了这种男性化的聪明才智。她在有意无意间发现了自我、认识了自己，尤其是认识到了自己的价值。可悲的是，她所生活的那个社会只能承认男性这些方面的价值，继续做一个能在社会生活实践中充分发挥自身潜能的人，就必须隐瞒自己的女性身份。这种思路、这种描写、这种大胆的表现，在当时实在可以称得上是石破天惊了。尽管我们今天无法想象陈端生将怎样继续塑造孟丽君这一人物形象，但仅凭她已经描写到的部分，就足以见得这位女性作家眼光的不同凡响。

其三，《再生缘》的艺术表现手法也有许多值得后人借鉴

鉴之处。首先，作者能根据生活实际写出杂色的人、人的杂色。如孟丽君、如苏映雪、如刘燕玉均乃如此，甚至连一些次要人物和刘家仆人江进喜亦乃如此，就连反面人物如刘奎壁父子也都是这样。正面形象并非完美无缺、性格单纯，而大奸大恶也并非与生俱来或一无是处。其次，真实可信而又曲折多变的故事情节设置。从整体上看，《再生缘》似乎有不少与生活实际并不相符的描写，似乎有太多的理想化的虚构色彩。其实，《再生缘》是在整体理想化的基础上进行了具体的真实化的描写。书中绝大多数的故事都是符合生活逻辑的，是真实可信的。同时，《再生缘》的故事又是曲折多变的。作者常常能在情节运行过程中来一些出人意料的描写，但细细一想，又都在情理之中。尤其是书中的主要矛盾、中心情节之所在，即孟丽君故事的那些部分，作者都是采用现实主义的写法来完成的，其中，绝大多数的矛盾的解决，都是靠的孟丽君自身的聪明才智。再次，《再生缘》的语言也是很有特色的。其说白与唱词各有所司，却又相互结合，可谓曲折相生，相得益彰。大体而言，曲辞流畅自然，可叙事、可抒情，有时还富有诗情画意；而说白则口语铺排，调剂气氛，推动情节，有时又能插科打诨，充分体现了大众化、通俗化的特点。且看苏映雪代孟丽君出嫁而怒斥刘国舅、投水自尽一段：“（唱）国舅之言犹未尽，气坏了，三贞九烈一苏娘。（白）呵唷匹夫呀！我孟丽君今日到来，愿拼一命，少不得善恶到头终有报，只争来早与来迟。（唱）奴家舍命在楼中，与你免仇不放松。人世不留轻薄命，冥君应念苦哀衷。灵魂不散朝朝绕，怨气难消日日攻。拼此一身全了节，闹得你，人亡家败眼前中。仇人如若难凭信，看一看，暗佩临期行刺锋。烈火言完回玉腕，尖刀一拔起寒风。喝声尔看凭空掷，打中刘家国舅容。奎壁说声来不得，遮

拦不及面皮红。但只见，一声悲唤不迟延，跳出楼窗两扇中。翠袖飘扬遮粉面，湘裙扫展动金莲。悲切切，红愁绿暗登时里，惨凄凄，玉碎珠沉顷刻间。一闪芳形拖不及，只听见，平空响亮落流泉。望着江上无人影，不见了，一位瑶台阆苑仙。奎璧一人心大骇，霎时间，魂灵直上九重天。（白）呵唷不好了！孟丽君坠楼死了！”

总而言之，在中国古代弹词作品中，《再生缘》是最优秀的一部。

4. 《笔生花》

在清代道光、咸丰年间，江苏淮阴有一位女作家叫做邱心如，先是为娱乐母亲，后来又推广到邀闺之清赏，故而写了一篇弹词作品《笔生花》。然而，她成为继陶贞怀、陈端生之后又有一位著名的弹词女作家，而《笔生花》也因此成为继《天雨花》《再生缘》之后又一部著名的以女性人物为头号主人公的弹词作品。

八卷三十二回的《笔生花》，有着与《天雨花》《再生缘》极其相近似的地方，那就是作品中出现了一个类似于左仪贞、孟丽君的女性人物姜德华。姜德华有着与左仪贞、孟丽君一样的痛苦，也承受过大体相同的灾难，并且，她也有着与左、孟二人一般的才华和容貌。更为有趣的是，姜德华也乔装应试，也得中状元，也建立业，总之是也与左、孟二人一样体现了辉煌的人生、人生的辉煌。但是，姜德华毕竟不是左仪贞或孟丽君，她比左、孟二人更具有一个封建淑女的精神气质和理想追求。姜德华的行为，在部分冲出封建礼教的同时，更大部分却依然停留在封建思想的范畴之内。她是一个忠、孝、节、义的封建淑女的标本，又是一个豪气冲天的巾帼英雄。她对封建礼教的冲越和封建礼教对她的束缚，在作品中几乎是同

步进行的。作品中写嘉靖皇帝封姜德华为“忠孝英烈女侯”，真是准确到位。当年，归根结底，人物的思想在一定程度上是反映作者的思想。姜德华之所以在与左仪贞、孟丽君有着相同一面的同时又有如此大的差异，关键还是作者邱心如起作用。因为邱心如本人就是一个典型的封建淑女，她笔下的姜德华其实就是其人格理想追求的载体。关于这一点，作者在该书的第八回第十二回都有交代，此不赘言。正因如此，所以邱心如认为《再生缘》中有许多不合封建礼法的东西，故而要“因翻其意更新调”，要在作品中，在主要人物身上塞进那么多的封建意识。也正因如此，《笔生花》的思想价值便不如《天雨花》和《再生缘》。

当然，《笔生花》也有自身的特点，例如它在反映妇女的痛苦生活方面，在揭露社会黑暗方面，都不亚于《天雨花》和《再生缘》。有的地方，甚至于比那两部书更深刻一些。如对皇帝点秀女的描写，就是一例。在有的地方，作者竟然对皇帝颇有微词。请看第一回中的一段唱词：“单说当今正德皇，风流不亚李三郎。一从御极登龙位，宠信奸邪乱纪纲。蒙蔽圣聪由逆瑾，参充相职乃焦芳。崇释教，礼空王，迨后奸刘伏法亡，始获肃清诸弊政，终乎难改旧行藏。广招群妓春如海，信任诸阉首是江。游幸无时耽逸乐，江山不重重红妆。”如此大胆地直接指斥皇帝，在中国古代的通俗文学作品中并不多见。另外，《笔生花》在艺术方面也有它书所不及之处。如对人物内心世界的揭示，对人物内在情感的描写，都非常细腻深入。再如该书情节之曲折、结构之宏大，也非一般的弹词作品之可比。还有，该书的人物大都写得具有个性色彩。“其中如姜近仁的傲岸迂执，吴叔度的糊涂腌●，伯固修的阴险奸诈，水清臣的性急武断，文少霞之轻薄风流，谢春溶之诙谐调笑，文太

太之泼辣果决，步静娥之温柔忍耐，花氏成氏之刁恶撒野，申福母子之忠厚纯朴，沃良规之狂谬悖悍，谢雪仙之出世绝俗，凡此等等，都能给读者留下较为深刻的印象。作者注重描写的女性德华、九华、玉华、纯娘，个性又更鲜明一些。”（江巨荣《笔生花·前言》）

5. 《十粒金丹》

《十粒金丹》又名《第一奇女》、《宋史奇书》，十二卷六十六回。作者不详，有人认为“《十粒金丹》系弹词，作者乃一闺秀，颇不为人所知”。（吉水《近百年来皮簧剧本作家》）该书目前所知最早版本为光绪癸巳（1893）上海书局石印本。

《十粒金丹》以北宋神宗朝为背景，叙述了镇国公高廷赞一家悲欢离合的故事。书中的主人公为高家小姐高梦鸾，她在经历家难以后，女扮男妆，从军靖边，屡建奇功，最终为父伸冤，用自己的行为对传统的男尊女卑、女子无才便是德的封建思想进行了有力的突破。在成功塑造高梦鸾这一智勇双全、巾帼不让须眉的女性英雄形象的同时，作者还十分广泛地反映了当时的社会生活、封建官吏贪赃枉法，广大民众生活艰难，百姓们被逼上梁山。如第四十七回写道：“只因那谈知县十分贪脏，又遇着六房人等一群狗徒，官吏合心，搭上了伙计，犹如作买卖一般，把那些缚绅富户良善居民，一言抄百语，大凡是有碗饭吃的人家，他便千方百计的搜索，借个因由，把人拿到监中，大开着门子要钱，只把人弄的家产尽绝，方才罢手。民不聊生，盗贼蜂起。”

关于《十粒金丹》的艺术成就，吉水在《近百年来皮簧剧本作家》一文中还说道：“自李（钟豫）采以入剧，其书竟大行于世，闺阁中靡不人手一编，虽《天雨花》、《来生福》不能过也。”由此可见，该作品在当时影响之大。而这种巨大

的影响又是与该作品颇为高超的表现艺术分不开的。大要而言，《十粒金丹》在艺术表现方面具有如下特点：其一，充分的生活化描写。该书在表达褒忠贬奸的主题思想的同时，对世态人情、里巷风俗乃至吃饭穿衣、男欢女爱以及种种家庭琐事都进行了十分细腻而生动的描写和刻画。这就不仅为女主人公提供了一个广阔而真实的活动空间，而且还给人一种观赏市井风俗画般的感受，这正是该书强似其他弹词作品的很重要的一点。我们且看几个市井人物的一番对话：“原来伏准自十四日素娘备了书礼送他回家，与他母亲过节。十六日一早，正与滑氏吃饭，只见劳勤笑嘻嘻的跑进来说：‘大相公，咱爷们可享定福了！昨夜把个双印丢了，郑昆方才带着许多人从这庄里找过去了。’滑氏一声喝道：‘还不住口，什么享福不享福的，这也是当话儿说的么？’劳勤说：‘只咱娘儿三个，又无外人，可怕个什么？’滑氏说：‘隔墙有耳，万一被人听了去，立刻就是饥荒！说着你还七个八个的强嘴，浅嘴的杂种，舌头就欠割了！’骂的劳勤低了头，撅着嘴走过一边。”（第十五回）其二，成功的人物塑造。该书写人物时十分注重心理揭示，尤其能联系环境描写来刻画人物的内心世界。如写老秀才千里寻亲一段唱词：“行程正遇残秋后，荒郊一片景荒凉，但只见，万木凋残飞拜叶，百草经霜颜色黄。冷凄凄金风透体离人醉，悲哀哀碧天云外雁成行，哗啦啦小桥流水银波细，幽雅雅篱边菊绽送清香。一阵阵旷野无人狐兔走，荡遥遥钟声远寺韵悠扬。叫喳喳林中野鸟争巢闹，乱纷纷飘涉天丝素线长。见几处田野收割农忙事，携妻带子运新娘。见几处，重楼瓦舍垂帘模，纱窗笑语隐红妆。见了些村妇门前抱幼子，大朵红花压鬓旁。宿了些荒村野店茅屋小，走了些崎岖颠险路羊肠。过了些州城府县庄村镇，经了些寒暖饱饿共风霜。涉水登山非一日，十月初

旬到汴梁。”（第二回）如此描写，堪称叙事、写景、抒情三者的有机结合，而且很有些生活感受，不像是闭门造车者所能为之。书中的一些主要人物或重要人物，都写得栩栩如生、跃然纸上。如高梦鸾之智勇双全、高廷赞之耿介忠直、吕国材之权变狡诈、伏准之奸毒无赖等等，都给读者留下了极为深刻的印象。其三，完整而曲折的情节结构。该书作者在情节设置方面花费了不少心血，从而使全书情节屈曲多致、引人入胜。作者善于运用误会法、巧合法，善于设置悬念，往往能出人意料之外而又在情理之中。诚如宾红阁外史在该书的序言中所说的那样：“其可泣可歌，可惊可愕，可怨可叹，可恨可怜，忽为天女之散花，忽如壮士之舞剑，离奇乔矫，令人思议俱穷。而所叙者又皆为家常之事，不同牛鬼蛇神，谁谓小说中无善本●？”

6. 《安邦志》、《安国志》、《凤凰山》

《安邦志》、《定国志》、《凤凰山》三部长篇弹词的总名为《七梦缘》，又名《芙蓉洞》，作者不可考，成书时间不晚于同治朝。全书共72册674回，叙宋太祖赵匡胤家族故事，时间跨度很大，由唐至五代再至宋共计七个朝代。

《七梦缘》的思想倾向非常明显，歌颂那些具有雄才大略的英雄人物，批判那些卑鄙无耻或淫乐丧志的昏庸君王。与此同时，也反映了残唐五代那混乱的社会给广大民众带来的种种痛苦和灾难。全书规模宏大却线索清晰，人物众多而栩栩如生，反映的社会生活面十分广泛，从禁苑皇宫到寻常院落，从宫廷斗争到家庭纠纷，从险恶江湖到喧闹市井，从金戈铁马到偎翠依红，作者都进行了生动的描绘。其中，对战争场面的描写尤为恢弘壮阔，刻画人物心理也颇为细腻深刻。且看《凤凰山》中的一个片断：“洪声无暇来饶舌，只把平生本事呈，

舞动宝刀光似雪，只见刀来不见人。……前词说到洪声事，他与朱良大战争。杀得朱良难开口，加紧刚刀敌个平。频催战鼓咚咚响，马蹄到处起飞尘。今日半斤逢八两，杀得天昏地不明。庄王立马门旗下，不觉心中抱着凉。辰牌战至申牌后，没个输来没个赢。庄王暗暗心中骇，上将初逢对手人。两虎相争须损一，恐防不利赵洪声。若杀朱良天有幸，我军一挫走无门。王心一时忙传旨，不须久战快鸣金。一声旨下金声振，马听锣声往内奔。朱良强敌洪声勇，当时趁势也回身。喝道一声容你去，龙驹拨转便回军。”（第五十六回至第五十七回）赵洪声、朱良作战之勇敢，庄王细腻的内心里活动，都描写得很充分，给读者留下了深刻的印象。

除上述几大著名的弹词作品之外，如《三笑姻缘》、《义妖传》、《凤双飞》、《玉蜻蜓》、《榴花梦》、《描金凤》等也都是弹词中的名作佳篇，其间的每一部作品都有自身的特色，篇幅所限，就不能一一介绍了。

第四节 子弟书

子弟书兴起于清代乾隆年间，衰亡于清末，在北京以及东北地区流行了一百多年，并留下了四百多种、一千数百部作品。因此可以说，子弟书是一种颇具特色而又风靡一时的民间讲唱艺术形式。

一、子弟书概况

子弟书又叫“清音子弟书”，相传为满族八旗子弟所创。曼殊震钧《天咫偶闻》云：“旧日鼓词有所谓子弟书者，始创于八旗子弟。其词雅驯，其声和缓，有东城调、西城调之分。

西调尤缓而低，一韵萦纆良久。此等艺，内城士夫多擅场，而替人其次也。”子弟书的兴起，一开始是受到满族祭祀活动中所演唱的单鼓（太平鼓）的影响。最先是用满语歌唱，然后是满语与汉语夹杂演唱，最终则是用汉语演唱，然而，有些子弟书作品中仍然保存着一些满语词汇。

子弟书不像弹词等讲唱艺术那样有唱有白，它是有唱无白的。其唱词以七言为主，可加衬字，衬字甚至可多达十九字，是一种节奏感极强而又富于变化的艺术形式。在押韵方面，它两句一押，每回书只限一韵。大多数作品每回的开头，都有八句“诗篇”，也有多达数十句的，如韩小窗的《悲秋》之“诗篇”就有三十二句。子弟书的篇幅一般都比较短小，不像变文、弹词那样多为鸿篇巨制。子弟书大多数为无名氏的作品，现存四百多种子弟书中，知道作者姓名的仅二十余人。

子弟书的题材来源广泛，有历史故事，也有现实生活，还有民间传说，但数量更大的作品则是根据以前的戏曲、小说等文学艺术形式中的故事改编的。《红楼梦》中的故事尤其为子弟书的作者们所青睐，流传至今者有近四十种。其他如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《后西游记》、《聊斋志异》、《说唐全传》、《西厢记》、《牡丹亭》、《红梅记》、《金锁记》、《一捧雪》、《雪峰塔》、《长生殿》等等小说戏曲名著，都有许多片断被改编成子弟书中的唱段。

二、子弟书的主要作家和作品

1. 主要作家及其作品

子弟书虽然有大量作品为无名氏所作，但我们知道作者或姓名或字号的毕竟有二十余人，相对于某些讲唱艺术形式而言，这个数字并不算太小。下面，就对一些影响较大的作者略

作介绍。

罗松窗是子弟书早期最突出的西调作家之一，其生平事迹不详。所作子弟书作品甚多，今天还能看到十种左右。其中，比较著名的有如下作品：《翠屏山》二十四回，演《水浒传》中石秀故事；《庄氏降香》六回，演唐代罗成妻子庄翠琼故事；《寻梦》三回，演《牡丹亭》杜丽娘故事，《百花亭》四回，取材于明代无名氏《百花记》传奇；《七夕密誓》二回，演《长生殿》李隆基杨玉环故事。其中，《百花亭》是罗松窗代表作。这是一篇歌颂英雄（青年将军江海俊）美人（百花公主）相爱的故事，虽然并未跳出夫贵妻荣的大团圆结局的俗套，但在一定程度上却对封建礼教进行了冲击。而且，全篇情节曲折，人物生动，语言流畅，富有诗情画意。且看全篇开头的几句，便可见一斑：“满园春色满园香，安西王府后月榭云廊。竹径松棚天作画，桃霞杏粉雁成行。几点姣云闲水墨，一轮丽月小纱窗。”

在子弟书的作者、尤其是东调作者中间，韩小窗无疑是最杰出的一个。关于他的生平情况亦不是很清楚，只知道他是一位满族作家，一种说法认为他是嘉庆、道光时沈阳人，另一种说法认为他是道光至少绪时的开源人，曾寓居沈阳，病死于辽阳。韩小窗是目前所知的子弟书作家中最多产者，有人考证“韩小窗脚本有五百余支”，（杨庆五《大鼓书话》）有人则认为他的作品“有七、八十种”。（王铁夫《二人转研究》）韩小窗的子弟书作品，包括存疑者在内，有48篇。其中，取材于《红楼梦》的作品不在少数，如《一入荣国府》四回、《宝钗代绣》一回、《芙蓉谏》六回、《黛玉悲秋》一回、《露泪缘》十三回、《双玉听琴》一回等等。此外，韩小窗的其他作品也大多取材于各种通俗小说或戏曲。如《齐陈相骂》一回，

源自清代高腔戏《骂齐》；《长坂坡》二回，取材于《三国演义》；《卖刀试刀》二回，取材于《水浒传》；《得钞傲妻》二回和《续钞借银》二回，均取材于《金瓶梅》，《绿衣女》二回，取材于《聊斋志异》；《千金全德》八回，内容来自明代传奇戏《全德记》；《红梅阁》三回，取材于明代传奇戏《红梅记》，《访贤》四回，取材于清代高腔戏《访贤》，《草诏敲牙》四回，取材于清代高腔戏《敲牙》，《下河南》四回，取材于清代高腔戏或京剧《下河南》，《樊金定骂城》三回，取材于清代高腔戏《骂城》或京剧《西唐传》奕康在其子弟书《逛护国寺》中尝言：“论编书的开山大法师，还数小窗得三昧。”由此可见，韩小窗的子弟书创作在当时具有极高的地位。

在韩小窗的子弟书作品中，反映红楼故事的《黛玉悲秋》和《露泪缘》堪称代表作。《黛玉悲秋》虽然大致接近于《红楼梦》之第二十七回至第二十九回中的相关内容，但更大程度上却应当视为一种再创作。韩小窗抓住一个“情”字下笔，深入到林黛玉的内心世界，将这位追求爱情自由而不可得的贵族少女多愁善感的性格揭示得淋漓尽致。作者尤其善于借助景物描写来烘托人物内心世界，有的地方，再加以叠字的运用，令人有身临其境之感，真正称得上是感人肺腑之作。且看主仆游园一段：“林黛玉独自房中无情绪，唤丫鬟随我到门前略一行。说话间紫鹃扶定轻轻走，雪雁跟随慢慢行。主仆们慢慢的步出潇湘馆，呀！这一种凄凉迥不同：潇洒洒碧落天空云织锦，静荡荡云山雾敛雨初晴。纤巍巍三径菊花开灿烂，碧森森千竿竹叶显菁葱。韵铮铮隔院秋砧惊午梦，呼喇喇临窗老树起悲声。枯干干荷盖翻披为败叶，软怯怯海棠憔悴剩残茎。香馥馥芬芳尚有岩前桂，冷凄凄零落远留井上桐。重叠叠山经秋雨

十分翠，碧澄澄水共长天一色青。急煎煎云外归鸦投远岫，乱纷纷亭前落叶舞西风。寂寞寞往来那有双飞蝶，静屑屑上下不闻百●莺。一阵阵天际惊寒穿旅雁，几处处空庭应候少秋虫。细条条数棵衰柳无情绿，丛簇簇一片枫林着意红。”此种描写，可以说是对《红楼梦》某些片断或某种情致的一种补充发明和弘扬光大。

如果说，韩小窗的“红楼梦子弟书”以《黛玉悲秋》的文辞和意境最美的话，那么，他的《露泪缘》则以构思之精美、情节之感人而独具特色。《露泪缘》根据高鹗续作《红楼梦》之第九十六回至第一百零四回改编，全篇一共十三回，从“凤谋”（凤姐设奇谋）、“傻泄”（傻大姐泄密）开始，中经“痴对”（宝玉探病）、“神伤”（黛玉自叹）、“焚稿”（黛玉忍痛焚稿）、“误喜”（宝玉错认姻缘）、“鹃啼”（紫鹃悲啼）、“婚谔”（宝玉知真情）“诀婢”（黛玉归天），一直写到“哭玉”（宝玉哭灵），层层铺垫、层层推进、层层深化，一步步将矛盾推向高潮。而后，又有“闺讽”（宝钗讽宝玉）、“证缘”（宝玉魂游仙境）、“余情”（宝玉询问紫鹃）三回收束，使全篇余音袅袅、意味无穷，产生了惊心动魄的艺术效果。读后，不由人不掩卷长思、热泪盈眶。在故事推展的过程中，作者调动了种种艺术手段来为主题服务、为人物服务。全篇十三回，每回一韵，恰好用上十三辙。至于各种修辞手法的运用，更是举不胜举。且看第十回“哭玉”中贾宝玉表达对林黛玉无以复加的赞 怀念的一段唱：“我许你高节空心同竹韵，我重你暗香疏影似梅花，我羡你心高志大把人压，我佩服你骨骼清奇无俗态，我喜你性情高雅厌繁华，我爱你娇面如花花有愧，我赏你丰神似玉玉无瑕，我畏你八斗才高行七步，我服你五车学富有手八叉，我听你绿窗人静棋声响，我和你流水高山琴韵

佳，我哭你椿萱并丧凭谁靠，我疼你断梗飘蓬哪是家，我敬你冰清玉洁抬身份，我信你雅意深情暗浹恰。”这样的片断，真可谓最大限度地利用了子弟书这种讲唱文学的特长，经排比句法，淋漓尽致地抒写了主人公的内心世界。相比较而言，第九回“诀婢”最后写黛玉之死一段，则更具有感天地泣鬼神的艺术魅力，因为作者在这里是将宝玉成亲与黛玉之死进行对比描写的。请看：“香魂艳魄飘然去，这时候正是宝玉娶宝钗。一边拜堂一边断气，一处热闹一处悲哀，这壁厢愁云下雨遮阴界，那壁厢朝云暮雨锁阳台，这壁厢阴房鬼火三更冷，那壁厢洞房喜气一天开。”读了这样的片断，你一定可以理解，越剧《红楼梦》表演黛玉之死一段为什么会那样感人肺腑、催人泪下了。

爱新觉罗·奕赓，号鹤侣，也是清代著名的子弟书作家，其作品数量今存 16 篇，仅次于韩小窗。奕赓所作子弟书中，比较著名的作品有具有政治讽刺意味的《孟子见梁惠王》一回、为民间艺人传神写照的《柳敬亭》一回、表面讽刺“名医”实则讽刺“名相”的《刘高手治病》二回、集子弟书作品名目之大成的《集锦书目》一回等等。奕赓的子弟书创作具有自身的特色，他不像一般作家那样去人云亦云地写一些历史故事、爱情故事或生活中的故事，而是开拓新的题材，发人之所未发。同时，他的作品还往往具有较强的现实性，甚至是一种与现实政治紧密相关的时代性。且看《刘高手治病》开头一段：“几净窗明小院中，鹤侣氏新书一段又编成。非敢讥刺时医辈，借题写意，识者休憎。论时医，自我视来如狼虎，病者遭之似夺命星。他那知，名医如名相，有关生死，他只晓‘趁我十年运’，且博虚名。”

除了上述几大作家之外，署名或署别号的子弟书的作者或

改订者还有文西园、竹轩、煦园、渔村、虬髯白眉子、古香轩、蕉窗、竹窗、云田、梁霜毫、芸窗、蔼堂、蛤溪钓叟、符斋、叙庵、二酉等等。在这些作家所创作的子弟书作品中，也有不少优秀之作或优秀的片断。如文西园的《长随叹》（一回）就通过一位长随的自白，写出了那些原本出身低贱但一朝得势就作威作福的市井小人的丑恶嘴脸，从而，从一个较深的层次批判了封建时代的人身等级制度及其社会恶果。我们且看其中写长随得志时的丑态：“真可喜，上司升官得外任，我也就，轰轰烈烈胜先前。只因为，我是个陈人多重用，派出来各样官差都剩钱。前衙马号将名儿挂，门上管事外带跟班。就是那，伴儿中哥们谁不敬，有内情，我要辞人不费难。除了本官惟有我大，扬眉吐气好威严。眼眶子高，回事官员都●不起，倚仗着上司是本管，混捏酸。手下的三小儿成群，服侍我，作势拿腔，不怕厌烦。决不该，小人乍富忘根本，一味胡行花费钱。决不该，卖弄奢华由着性儿搅，穿了些锦缎纱罗，折受福田，带了些悲翠班指西洋表，胡洒冤，我也学吃袋雅片烟。肚内肥，美味珍馐都懒得咽，顿忘了饭饼，糖窝窝不够●。自古道：人得饱暖就生闲事，终日里，只在花街柳巷眠。行院中，许多姑娘合我厚，不过是双凤、金妞与翠兰。把那些，艰难苦况全都忘，只因为腰内充足，有几个糟钱。引斗风情倚红偎翠，终朝惜玉又把香怜。想他们，千娇百媚人迷恋，要想逃出万万难。又谁知，此身打入迷魂阵，就便是，花费资财无怨言。”这样一种描写，充分体现了“西园氏每将文章带诙谐”（奕康《逛护国寺》）的特点，即使在今天，也具有一定程度的现实意义。再如梁霜毫的《追信》（五回），通过“萧何月夜追韩信”的故事，表达了在封建时代许多壮志男儿怀才不遇的心灵悲哀。该篇具有比较深厚的历史文化积淀，其

中一些唱词写得悲壮深沉，颇能令人心旌摇动。如：“堪叹豪杰幻梦间，英雄勋业化飞烟。坐下马冲山色淡，背边剑射斗光寒。满腔幽怨还天地，无限离愁载战鞍。按不住浩然之气冲霄汉，恰像似稠云遮断，玉砌雕栏。这豪杰，举头新雁悲无极，叹英雄，回首家山怅满天。原只道龙投大海，把天关驾，谁承望，勒马单骑绕栈还。只落得兵书战策灰尘裹，仗剑摇环意懒然。急忙难掩这英雄泪，不觉的，皓首苍颜对夜阑。”（第三回）再如：“叹今生，时乖运促何年好，枉担搁，我一事无成两鬓斑，埋没我英雄志量沉江海，空对着，一天星斗月儿斜残。”

此外，如竹轩的《查关》（二回）描写了汉朝太子与边境少数民族公主之间纯真的爱情，表达了中华各民族大团结的美好愿望。如煦园改订的《葛巾传》（一回）根据《聊斋志异·葛巾》改编，歌颂了“人生能为情死是三生幸”的情痴情种形象。如虬髯白眉子的《调精忠》（一回）歌颂了岳飞的爱国精神，揭露和批判了昏君奸臣卖国求和的丑恶嘴脸。如蕉窗的《遣晴雯》（二回）根据《红楼梦》“抄检大观园”中有关片段改编，歌颂了婢女晴雯强烈的反抗精神，同时也揭露了封建统治者及其帮凶对奴婢们的残酷迫害。如芸窗的《飞熊梦》（五回）通过姜太公遇文王的故事，反映了广大人民群众歌颂仁政、反对暴政的历史要求和政治愿望。如符斋的《游亭入馆》（一回）取材于《红楼梦》之“史太君两宴大观园”，成功地完成了对贾母、刘姥姥、贾宝玉等人物形象的再创造。页二酉的《碧玉将军》（四回），则更是一部直接讽刺现实生活中腐朽官僚的佳作。所谓碧玉将军即道光皇帝的侄儿奕经，这是一个昏庸无能、自以为是、荒淫无度、丧权辱国的混账东西，作者对他进行了毫不留情的嘲讽与批判。如此等等，不一

而足。这些优秀的子弟书作品，从各个不同的方面反映了时代、社会和生活，也表达了作者们心头的爱憎，有的还具有十分深刻的现实意义和思想价值。

2. 无名氏的佳作

在那些留下姓名或字号的子弟书作者为我们创造了大量名篇佳制的同时，还有一些我们至今还不知姓名字号的作者也留下了不少优秀作品。这些作品，同样应该在中国古代通俗文学的长廊中占有一席之地。

我们先来看《单刀会》（五回）中关羽单刀赴会时行舟江上的一段描写：“圣贤爷，昂然虎坐舡头上，凤目留神四下里观，但只见：碧湛湛的青天，红拂拂的日，巍耸耸的高山，叠翠的盘，孤另另的江亭，红漆漆的柱，疏落落的庄村，树木攒。方方圆圆光闪闪，影影绰绰雾漫漫。远远的波涛，滚滚的浪，荡荡的桅蓬，稳稳的舡，一望四野天连水，波涛滚滚浪花翻。风吹水涌千层浪，月映长江万丈潭。周仓喝道说‘好水！’老爷腹内暗伤残。圣贤爷，观罢江中的景，频频嗟叹五七番：光明似箭催人老，转眼更换了几千番。青山绿水依然在，千古英雄被土漫，二十年前争天下，忘生舍死为江山。鼎足三分今已定，可叹那，汉室江山，火化了盐！年少的周郎今何在？勇战的温侯在那边？此水并不是五湖四海流来的水，好似英雄的血一般！”这段唱词，虽然是从关汉卿杂剧《单刀会》中化出，但却别有情味，在悲壮激昂的关作的基础上，更添了几分俚俗意趣。

我们再来看《葬花》（五回），该篇以“黛玉葬花”为中心，对贾宝玉和林黛玉爱情生活作了细腻而深刻的描写。其间，“埋花”一回中的一段唱词尤为典丽动人：“探腰肢，微舒玉指拾花片，把那些败落残红，归作了一攒。回玉腕，簪发

金钗轻轻儿拔下，屈香躯，也不顾尘渍污染衣衫。弄金钗，纤纤素手翻春土，埋花片，婷婷俏立暗伤残。”再如全篇最后一段，则写的缠绵悱恻，感人肺腑：“两个一般同悔恨，二人四目共递连，香闺顿化●心院，绣榻忽成垂泪山。正所谓，一腔心事无由诉，纷纷红泪落君前。一个儿，深思妹妹适来的意，一个儿，全忘哥哥已往的愆；一个儿，体贴公子心无二念，一个儿，细想佳人好有千般；一个儿，想前日光景是奴暴躁，一个儿，细想方才话语是我失言；一个儿，有话欲说，随口怕错，一个儿，怀情欲吐，启齿觉难。二人悲心相视处，听外面说一声‘好了’！笑语纷然。”

《春香闹学》（一回）是根据《牡丹亭》中的“闺塾”改写而成的，然而，其间的小春香较之原著更为泼辣大胆、天真可爱。我们且看作者对她的描写：“侍女春香为读伴，也拿本撕去皮儿的旧《大学》。两眼机伶，一团野性，十分狐媚，百样●嗦，听见风就是雨，常把个出恭的牌子在手内托，翠袖儿，滴落砚水是一团墨，绣鞋儿，来往踢蹬把门坎子磕，一下台阶使脚掌儿跳，才揭书本儿把眼皮合，背书日日翻白眼，写仿遭遭闹成墨河，哪像学生活小鬼，可怜师傅死穷磨。”“说话之间春香不在，许多时，往园里飞跑去串花棵。先生出馆忙呼唤，只叫得嗓哑喉干把手搓。小春香方才答应说‘来了！谁掉了魂了么？叫我作什么……’一壁里嘟囔，一壁里走，口含着裙带儿在脚上拖。”如此生动、鲜明的人物形象，真正是植根于园囿中的鲜花，令人感到一股生命的气息扑面而来”在汗牛充栋的古代戏曲、小说作品中，像这样栩栩如生的人物描写，似乎还不多见。

无名氏的子弟书作品，绝大多数都是根据以前的文学作品改编而成的，因此，在充分肯定它们思想水平、艺术成就、审

美效应、社会影响的同时，我们不可忘记它们毕竟是“二传手”，总不及原著那样具有开创性的功劳。然而，在无名氏的子弟书作品中，也有少数作品是作者自己“原创”的，并且，还具有某一方面的特殊意义。例如《石玉昆》（一回），就生动地描绘了清代著名说书艺人石玉昆的惊人绝技，给我们留下了当时说书技艺的形象化的资料。且看其中一些片段：“高抬声价本超群，压倒江湖无业民，惊动公卿夸绝调，流传市井效眉颦。编来宋代包公案，成就当时石玉昆。”“安场已毕，先生才上，好些个，阔家恭惟，如见大宾。他不过，流水腰儿一咧嘴，这光辉巴结不上，是几层儿人。恨不能，进身承受先生宠，意欣欣，替他得意，自己也提神。只见他，款定三弦如施号令，满堂中，万籁寂寞，鸦鹊无闻。但显他，指法玲珑，嗓音嘹亮，形容潇洒，字句清新。令诸公，一字一夸，一字一赞，众心同悦，众口同音。”除此而外，像《灯谜会》（一回）、《碧云寺》（二回）、《逛二闸》（一回）等作品，均从不同的角度描写了当时社会的市井风俗、世态人情，且大都写得诙谐辛辣、生动有趣，对我们了解清代的社会生活，尤其是京师各阶层人们的生活，均有较大的帮助。

第五节 其他讲唱文学

从古到今，中国民间的讲唱文学样式是非常之多的，除了上面所介绍的几大类之外，还有一些为广大民众喜闻乐见的艺术形式，有的一直流传到今天，有的虽然在今天已被人们淡忘，但毕竟曾经红极一时，并且对某些新的艺术形式的出现产生了重大的影响。因此，从中国通俗文学发展历程的角度出发，我们也不应该完全抛弃对这些民间讲唱技艺的认识和了

解。下面，就让我们基本按照这些讲唱文学形式所产生的时间先后顺序，对它们作一些简明扼要的介绍吧。

1. 弹唱因缘

“弹唱因缘”是流行于宋代的一种讲唱艺术形式。南宋周密《武林旧事》卷六载：“弹唱因缘：童道、费道、蒋居安、陈端、李道、沈道、顾善友、甘道、俞道、徐康孙、张道。”在所举十一人当中，竟有七人是道士。可见，“弹唱因缘”以道士演唱者居多。因而，也有人认为它是一种以道教故事为主要题材内容的民间讲唱艺术形式。

2. 唱赚

宋代说唱伎艺中有由“缠令”和“缠达”演变而成的“唱赚”，所用脚本为“赚词”。南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》云：“唱赚在京师日，有缠令、缠达：有引子、尾声为‘缠令’；引子后只以两腔互迎，循环间用者，为‘缠达’。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中，又有四片太平令，或赚鼓板，遂撰为‘赚’。赚者，误赚之义也，令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。令又有‘覆赚’，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、蕃曲、叫声诸家腔谱也。”其结构为集若干曲调为一套曲，前有引子，后有尾声，中间则有以“赚”为名的曲调。其作品如元刊本《圆里圆赚》等。据《武林旧事》卷六载，南宋杭州城中的唱赚艺人有濮三郎、扇李二郎、郭四郎等数十余人。

3. 鼓子词

“鼓子词”亦为宋代说唱伎艺之一。它以同一词调重复演唱多遍而叙事写景，说唱时以鼓为节拍，或间以说白。现存鼓子词作品有欧阳修咏西湖景物的《采桑子》、赵德麟咏《会真

记》故事的《商调蝶恋花》等。且看赵德麟《商调蝶恋花》鼓子词的第一段唱词：“丽质仙娥生玉殿，谪向人间，未免凡情乱。宋玉墙东流美盼，落花深入曾相见。密意浓欢方有便，不奈浮名，旋遣轻分散。最恨多才情太浅，等闲不念离人怨。”

4. 陶真

“陶真”亦作“淘真”，是一种古代说唱艺术形式，南宋《西湖老人繁胜录》云：“唱涯词只引子弟，听陶真尽是村人。”可见陶真于南宋时已在杭州一带广为流传，明代则流行于江浙等地。明田汝成《西湖游览志余》卷二十载：“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。……其俗殆与杭无异，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。”陶真唱本今无存者，明代郎瑛《七修类稿》中记述了少量唱词，为七字句。一般认为陶真是弹词的前身，亦有人认为陶真是古时江南一带对部分曲艺形式的泛称，直到清中叶，还有陶真在杭州、南京一带演出的记载。

5. 道情

“道情”又叫“渔鼓”，后世又有称之为“古文”、“竹琴”者。道情源于唐代《九真》、《承天》等道曲，以道教故事为题材。南宋初，其形式与鼓子词相同，后用渔鼓和简板为伴奏乐器，故又称“渔鼓”，南宋时非常流行。元代以道教故事为题材的作品如《岳阳楼》、《竹叶舟》等杂剧中均穿插演唱。如范子安《竹叶舟》第四折写列御寇所唱的道情曲儿即由“村里逐鼓”、“元和令”“上马娇”、“胜葫芦”四只曲子组成。我们且看他“村里逐鼓”一曲：“我这里洞天深处，端的是世人不到。我则待埋名隐姓，无荣无辱无烦无恼。你看那

蜗角名、蝇头利多多少少，我则待夜睡到明、明睡到夜，睡直到觉。呀！蚤则是刮马儿光阴过了。”明清以降，流传更广，并形成以七字句为主的唱词体制。如明代通俗小说杨尔曾《韩湘子全传》中就有不少这样的七字句的道情，我们且看该书第十回的一段描写：“那湘子便打着渔鼓、简板，口中唱道：[遍地锦]‘十岁孩童正好修，元阳不漏可全周。金丹一粒真玄妙，身心清净步瀛洲。……一个老儿七十七，再过四年八十一。耳聋眼瞎没人扶，苦在人间有何益！’众人听罢，个个夸奖说：‘好也！’”近代流行于各地的道情有几十种，多以各地地名命名。如浙江一带的温州道情、义乌道情、东阳道情，再如山西一带有洪赵道情、神池道情、临县道情，此外，还有湖北渔鼓、湖南渔鼓、四川竹琴以及江西一带的南康古文、于都古文等等。

6. 词话

词话是流传于元明两代的一种说唱艺术形式，元初即已盛行。关汉卿杂剧《救风尘》第三折赵盼儿唱词：“你则是忒现新、忒忘昏，更做道你眼钝。那唱词话的有两句留文：咱也曾武陵溪畔曾相识，今日佯推不认人，我为你断梦劳魂。”今所见最早的词话刊本为明代成化年间的《新编全相说唱足本花关索出身传》、《石郎驸马传》等十六种，均为中长篇作品，韵散结合或全为韵文，韵文部分多为七字句，亦有“三、三、四”句型的攒十字间杂其间。至明代万历、天启年间，则有诸圣邻的《大唐秦王词话》八卷六十四回这样的词话中的鸿篇巨制出现。该书韵散结合，韵文部分主要有七字句和十字句两种。这里，对两种句型的唱词各举一例。如第一回描写李世民披挂上阵七字句唱词：“相貌堂堂锦绣装，威风凛凛世无双；开基马上驮天子，创业鞍中坐帝王。”再如第三十回写秦

叔宝夜战尉迟恭一段十字句唱词：“尉迟恭举钢鞭来迎勇将，秦叔宝抡铁铜对敌英豪。正遇着夜阑天碧空如洗，彩云收烟雾散月朗星明。初相见急抡鞭花飞雪卷，乍交锋忙举铜鳞走蛟腾。鞭打来秦叔宝飞仙落马，铜挥去胡敬德鎧里藏身。一个是●荡舟尘寰少有，一个是秦白起盖世无伦。从子时只杀到蟾光初坠，海东头明朗朗捧出红轮。战一百二十合不分胜负，尉迟恭生巧计智赚秦琼。”

7. 莲花落

“莲花落”亦称“莲花乐”、“落子”，起源颇古，并流行于全国各地。宋代已有演唱莲花落者，元明的某些戏剧作品中亦有提及或穿插表演。如元杂剧《金线池》中鸨儿讽刺杜蕊娘若嫁得穷秀才“韩辅臣这一千年不长进的，看你打莲花落也”。而杜蕊娘随即答道：“他怎肯教一年春尽又是一年春。”而这里杜蕊娘所学的，正是一句莲花落的词儿。明传奇《绣襦记》第三十一出“襦护郎寒”中就描写了郑元和等人演唱“四季莲花落”的情况，我们且看其中第一段：“一年才过，不觉又是一年春。哩哩莲花，哩哩莲花落也。小乞儿也曾到东岳西庙里赛灵神。哈哈莲花落也。小乞儿摇●象板不离身。哩哩莲花，哩哩莲花落也。只听锣儿钹钹钹，鼓儿咚咚咚，板儿喳喳喳，笛儿支支支。夥里夥里夥里夥里夥里夥，小乞儿便也曾闹过了正阳门。哈哈莲花落也。只见那柳阴之下，香车宝马，高挑着闹竿儿，挨挨拶拶哭哭啼啼都是女妖娆。哩哩莲花，哩哩莲花落也，又见那财主每荒郊野外摆着杯盘、列着纸钱，都去上新坟。哈哈莲花落也。”到明末则出现了称为“文词说唱”的叙事性莲花落，清乾隆以后演唱内容渐以民间传说为主，并出现专业演员。说唱者通常为一二人，多以竹板按拍。

8. 宝卷

“宝卷”源于唐代“俗讲”，其内容多为佛教故事或劝世经文，是一种模仿佛经式的经卷作品，往往被人们视之为“经”。如传为宋代普明和尚所作的《香山宝卷》，就又有有一个名称叫做《观音济度本原真经》。元明间逐渐扩大到神仙故事，如《药王救苦忠孝宝卷》等等。清代则更进一步扩大到民间故事和历史题材。目前所知的宝卷作品有200种以上。宝卷的取材与弹词或鼓词大体相类，其名作有《王昭君和番宝卷》、《木兰宝卷》、《梁山伯宝卷》、《白蛇宝卷》、《岳飞宝卷》、《二度梅宝卷》等等。宝卷是一种韵散结合的讲唱文学形式，我们且看《雷峰宝卷》（即《白蛇宝卷》）开头的一段：“雷峰宝卷初展开，报德报恩到武林。善男信女虔诚听，明心见性便成真。话说雷峰宝卷，出在大宋真宗年间。提表四川嘉定州峨嵋山，……那山洞内，有一条白蛇，因他修炼一千七百余年，不贪外道，不害生灵，长受日月之精华，能变人形，腾云驾雾，呼风唤雨，坚心至意。……”宣讲“宝卷”称为“宣卷”，曲调和伴奏均比较简单，又因流行地区不同而有以地名命名者，若苏州宝卷、四明宝卷云云。

9. 鼓词

“鼓词”，后又称“大鼓”，亦有人认为鼓词即元明间流传的“词话”或由词话直接发展而来。鼓词明清时流行于北方地区，尤以京津一带为盛，演唱时以小鼓配以三弦伴奏。鼓词的代表作有明末清初贾凫西的《木皮散人鼓词》。此外，还有许多与弹词或宝卷题材相同的作品以及一些改编文学名著的作品。如演白蛇故事的《白蛇借伞》、《游湖借伞》、《雄黄酒》、《水淹金山寺》，演梁祝故事的《梁山伯祝英台夫妇攻书还魂团圆记》、《柳阴记》，演张生莺莺故事的《西厢记》十卷，演聊斋故事的《瞳人语》、《画壁》、《妖术》、《梦狼》、《天宫》、

《晚霞》、《公孙夏》，演红楼梦故事的《红楼梦十二金钗》、《红楼梦》八集、《红楼梦木石缘》、《馒头庵》等等。鼓词在表演时，先念一诗，然后散文表白与唱词交替进行。以求实斋著《梦狼》篇的开头为例：“诗曰：可恨贪官与污吏，不管是非与曲直。滔滔都是这等官，美煞龙图不转世。话说当康熙年间，三藩初平，连年花费军饷，朝廷中出入不敷，所以上自县官，每年须纳捐若干。保定府地方，有个姓白的，年届花甲，家资富有，作了当地的绅董，人家不敢称他名字，叫他做白老翁。他有个儿子，名叫白丁，到了十五六岁，当真目不识丁。终日赌钱吃酒遇事生风，闹出事来，少不得白老翁出来料理。白翁是，一想儿子甚狂荡，他日里，难免托锁依门旁。遂急急，先把妻房来婚配，欲待交，新娘管束丈夫郎。又谁知，成婚不久更放纵，白老翁，心中好不添悲伤。”

10. “其他”的其他

除上述而外，我国传统的民间讲唱文学形式还有：形成于清代康熙年间而流行于江苏北部及山东、河南、安徽部分地区的“徐州琴书”，乾隆年间就已盛行于江苏部分地区的“扬州清曲”，起源于乾隆间而流行于河南省的“三弦书”，起源于乾隆间而逐渐流行于东北、华北一带的“单弦”，原为满族人民牧居歌曲而在乾隆间发展为坐唱形式的“八角鼓”，乾隆间发源于河北省河间、沧州、保定一带而进入天津等地的“西河大鼓”，形成于乾隆间而流行于山东及华北、东北各地的“山东琴书”，形成于清中叶流行于京津地区的“梅花大鼓”，形成于嘉庆年间而在北方地区广为流传的“竹板书”，形成于道光、咸丰年间而流行于甘肃兰州一带的“兰州鼓子”，咸丰年间形成于山东的西部和南部的“山东快书”（武老二），咸丰年间形成并流传于京津地区及河北、辽宁一带的“联珠快

书”，形成于咸丰、同治间而至今流传于全国的“相声”，产生于清末而流行于河南、安徽及华北、东北、西北部分地区的“河南坠子”，清末形成于京津地区的“京韵大鼓”，形成于清代而流传于四川全省及云南、贵州部分地区的“四川金钱板”等等。

还有明清以来在全国各地起源或流行的各种具有地方特色的讲唱文学形式，如流行于全国各地的“评书”、“数来宝”、“快板”、“打连厢”、“隔壁戏”，北京有“北京琴书”“北方时调小曲”、“双簧”，天津有“天津时调”、“西城板”，京津地区有“太平歌词”，河北有“京东大鼓”、“乐亭大鼓”，京津地区及河北一带有“木板大鼓”，山西有“沁县三弦调”、“翼城琴书”，内蒙古有“好来宝”、“乌利格儿”、“内蒙道情”，东北地区有“东北大鼓”、“昆高笛曲”，东北及内蒙部分地区有“二人转”、“太平鼓”，上海地区有“钹子书”、“锣鼓书”，江苏有“无锡评曲”、“淮海锣鼓”，浙江有“杭州滩簧”、“宁波走书”、“温州莲花”、“义乌花鼓”，安徽有“凤阳花鼓”、“四股弦”、“安徽大鼓”、“安徽琴书”、“四句推子”，福建有“南词”、“福州●唱”、“芗曲说唱”、“锦歌”、“十音八乐”，台湾有“答嘴鼓”，江西有“萍乡春锣”、“南丰香钹”、“永新小鼓”、“江西清音”、“瑞昌般鼓”、“赣州南北调”，山东有“山东大鼓”、“胶东大鼓”、“山东八角鼓”、“山东柳琴”、“小鼓”，河南有“大调曲子”、“河洛大鼓”、“槐书”，湖北有“湖北大鼓”、“湖北小曲”、“文曲坐唱”、“郢西三弦”、“襄阳小曲”、“利川小曲”、“长阳南曲”、“恩施扬琴”、“歌腔”、“宜都梆鼓”，湖南有“湖南丝弦”、“祁阳小调”、“单人锣鼓”、“益阳围鼓”，两湖地区有“东山番邦鼓”、“说鼓”、“跳三鼓”、“三棒鼓”，广东有“南音”、

“龙舟”、“木鱼”、“粤讴”、“粤东渔歌”、“竹板歌”，广东及香港、澳门一带有“粤曲”、“潮州歌册”，广西有“文场”、“末伦”（壮话）、“唱师”（壮族）、“麒麟调”、“堂煌调”，四川有“四川清音”、“竹琴”、“荷叶”、“盘子”、“相书”、“阿苏巴底”（彝族），贵州有“贵州文琴”、“嘎百福歌”（苗族）、“布依弹唱”（布依族），云南有“云南扬琴”、“大本曲”（白话）、“哈尼哈巴”（哈尼族）、“喊伴光”（傣族），西南一带还有“琵琶歌”（侗族）、“车灯”、“嘎锦”（侗族），西藏有“喇嘛马尼”（藏族），陕西有“陕西说书”、“陕南渔鼓”、“陕西快书”、“商雒说书”，甘肃有“河州平弦”，青海有“青海平弦”、“青海孝贤”、“越弦”，甘肃、青海一带有“河州调”，宁夏有“宁夏数花”（回族），新疆有“念说”（锡伯族）。如此等等，不一而足，可见我国民间讲唱文学品种之繁多，大众文化资源之丰富。

第五章 传统戏剧

戏剧是一门综合艺术，我国古代的传统戏剧在其形成、发展、演变的过程中，尤其体现了这种“综合性”。诗歌、音乐、舞蹈、武术、杂技、美术、服饰、化装等多种艺术因素都在中国古典戏的发展进程中担负着重任，同时，它们也都是中国古代戏曲形成的重要因素。

诗歌、舞蹈、音乐都不能等同于红剧，但它们却都与戏剧有着密切的关系。原始时代的歌、舞、乐，是戏曲形成的最早源头。《尚书·舜典》云：“予击石拊石，百兽率舞。”这里的“百兽”，即为人所化装成的各种野兽，他们伴随着拍打石头的节奏而翩翩起舞。《吕氏春秋·古乐》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”这里的“牛尾”，就是一种简单的道具，而“投足以歌”，则又体现了一种载歌载舞的表演方式。随着社会的发展，当这些艺术形式综合起来表演一个故事的时候，戏典也就处于萌生状态了。周代的队舞“大武”，是以舞蹈动作来象征性表演武王伐纣的故事。此后，西周以降在宫廷中由俳优侏儒们表演的“滑稽戏”，由奴隶社会民间驱傩活动演变而成的汉代“驱傩舞”，汉代“总会仙倡”等歌舞，汉代出现的二人角技的“角●戏”，南北朝时由参军、苍鹅戏弄表演的“参军戏”，唐代出现的辅之以舞蹈的“歌舞

戏”，都为中国古代戏剧的形成作出了贡献，同时，也向我们展示了中国古代戏曲汇融百川、兼收并蓄的逐步形成过程。而宋代的“官本杂剧”和金代的“院本”，则是多种艺术形成融合的结果，也标志着中国古典戏曲的基本形成。这时，已出现了戏头（末尼）、引戏、副净、副末、装旦或孤五种角色，并出现了大量的剧本。据宋·周密《武林旧事》载，宋代官本杂剧的剧目有 280 种，据元·陶宗仪《辍耕录》载，金院本的剧目有 690 种，实际数字恐怕远不止这么多。与此同时，一些民间讲唱艺术形式和“变文”、“说话”、“唱赚”、“诸宫调”等，更促使中国古典戏曲在音乐性和文学性两大方面的日趋成熟。到了宋、金对峙的时候，中国古代成熟的戏剧已经是呼之欲出了。

第一节 元杂剧

在中国文学史上，有“元曲”这一概念。所谓元曲，实际上包括两个大的方面，一是前面介绍过的元代散曲，另一个就是这里所要介绍的元代杂剧。元杂剧又称“北杂剧”、“北曲”，它是在宋杂剧的金院本的基本之上发展起来的一种新的戏曲形式。它大致形成于蒙古灭金前后，至元代而勃兴，尔后，由北而南，推向全国，并影响到明清两代。下面，我们就对元杂剧的一些重要问题作一些简明扼要的介绍。

一、元杂剧的体制

1. “折”与“楔子”

元杂剧的基本单位是“本”，每个剧本又以一本四折为通例。所谓“折”，原写作“摺”，因为演出时的台本，大都写

在折叠式的小手摺上，故而，戏剧的一某一段落便叫做“摺”，后简写为“折”。一折大致相当于现代戏剧中的一幕。元杂剧每本四折的分法实际上是沿袭了宋代官本杂剧四段（艳段、正杂剧二段、杂扮）的分法而成的。一般剧作家都能严守一本四折的法则，只有少数例外。如王实甫《西厢记》第二本是五折，《元曲选》本纪君祥的《赵氏孤儿》也是五折等等。

如果某位剧作家认为一本四折难以表演一个完整的故事的话，可以两种方式来解决这一问题。故事太长的作品可用“连台本”演出，如《西厢记》就是五本二十一折，而杨景贤的《西游记》杂剧则是六本二十四折。故事不太长而只需略作补充的剧本，则可使用楔子。所谓“楔子”，本是木匠为了使木器的●头接得更牢而在间隙处插入的小木片。宋元话本借用了一这一名词，元杂剧又二度借用，成为一个戏曲术语。楔子只能用于全剧的开始或四折戏的任何两折的中间，而不能用于全剧的最后。用于剧着者相当于“序幕”，可简单地交代人物、情节的头绪，埋伏线索；用于折与折之间者，则可加强前后两折之间的联系，起过渡作用，大致相当于“过场戏”。“楔子”是全剧的有机组成部分，但不是主要部分。

2. 曲辞与官调、曲牌

元杂剧每一折戏由曲辞、宾白、科泛三大要素组成。所谓“曲辞”，就是演员的唱词，这是每个剧本的主要部分。元杂剧的曲辞，都是长短不齐的句子复杂地排列的诗歌形态，说得更明确一些，就是一种散曲形态。元杂剧的曲辞要求句句押韵，平仄声可通押，一折戏中的曲辞必须一韵到底，不能中途换韵。元杂剧所用的韵，与普通的诗韵不同，是根据当时北方的标准语的音韵。据元代周德清《中原音韵》的概括，其韵

分为十九部，即：东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤侯、侵寻、监咸、廉纤。

元杂剧的每一支曲子都有曲牌，而每一个曲牌都有它的定格，但又可以加上一些衬字。衬字多半加在句首，也有加在句中的，但不能加在句尾。实际上，元杂剧每一折戏的一套唱词即为散曲中的一套数，它是由同一宫调的若干支曲子连缀而成的。据现存剧本考察，最多的可连缀二十六支曲子，如孟汉卿《魔合罗》第四折，最少的也有三支曲子，如金仁杰《追韩信》第四折。

元杂剧以北方曲调作为唱腔的基础，像散曲一样，所有曲调均分别隶属于不同的宫调。元杂剧中所用的宫调只有五宫四调共九种，用这些宫调所演唱的曲辞，都有各自不同的情趣。元代燕南芝庵著《唱论》，对元代流行的六宫十一调共计十七种宫调的情趣分别用四字进行描述。其中，对元杂剧所用的五宫四调是这样描绘的：仙吕调（宫）唱，清新绵邈；南吕宫唱，感叹伤悲；中吕宫唱，高下闪赚；黄钟宫唱，富贵缠绵；正宫唱，惆怅雄壮；大石唱，风流蕴藉；双调唱，键捷激袅；商调唱，●怆怨慕；越调唱，陶写冷笑。元杂剧中，四折戏各用何种宫调，也形成了一些习惯。如第一折多用仙吕宫，第二折多用南吕宫，第三折多用中吕宫，第四折多用双调，第二折用正宫或越调的也不少。当然，这仅仅是就一般情况而言，并不绝对化。楔子中一般没有唱词，如果有的话，也只用一、两支曲子，多用仙吕宫或越调。

3. 宾白与科泛

元杂剧的说白叫宾白，是以唱为主、以白为宾的意思。元杂剧的宾白大多用元代北方的口语，也有用诗词或顺口溜之类

的韵文的。宾白有如下形式：独白，一个人自述或叙事；对白，两个或两个以上的人物对话；背云，即“旁白”，表示人物的内心活动；定场白，人物初次上场时所用的符合自己身分的韵文；带云，在唱词中由歌唱者插入的说白。下断，全剧即将结束时，由一位有身分的人物用韵文概括剧情或对某些剧中人进行旌奖、惩罚等等。

科泛，又写作“科范”，简称“科”。科泛有两个意义，其一，演员在舞台上表演时的动作或表情的提示；其二，舞台音响效果的提示，音响效果由后台发出。

4. 角色与旦本、末本

元杂剧角色可分为末、旦、净、杂四大行当。

“末”即剧中男角，以正末为主，另有副末、冲末、大末、二末、三末、小末、外末等。“旦”即剧中女角，以正旦为主，还有副旦、贴旦、老旦、大旦、小旦、花旦、色旦、搽旦、外旦等。“净”色多扮演刚强凶猛或滑稽可笑的人物，须打脸谱，净之外，还有副净、二净、次净、丑等名目。“杂”即为末、旦、净三大行当之外的其他角色的总称，如孤（官员）、祗从（侍从人员）、卒子（士兵）、细酸（穷书生）、孛老（老头子）、卜儿（老婆子）、●儿（小孩子）、邦老（强盗）、●刺（番兵）、禾（农民）、杂当（杂色人物）等等，皆为次要角色，有的属于临时装扮。

元杂剧每本戏的唱词的只能由正旦或正末中的一个角色一唱到底，正旦主唱的叫“旦本”，正末主唱的叫“末本”，其他角色一律只有白、不能唱。楔子中的一两支小曲例外，一般由冲末来唱。当然，也有打破常规的例子，但不多，如《西厢记》第五本就是由一末（张生）、二旦（莺莺、红娘）轮换主唱的。

5. 题目正名

题目正名不是无杂剧剧本本身的构成成分，只是作为全剧的名称，在散场时念出来的一种韵文。其主要作用是在剧场外的“纸榜”（海报）上写出来，用以招●观众的，实际上是一种广告词。题目正名有两句的、四句的、八句的，前半半为题目，后半半为正名。其实，题目、正名是一个东西，就是用极简单的几句话来概括全剧的主要内容。现在，我们一般都是从题目正名中选取最关键的三个字或四个字作为剧本的名称。

二、元杂剧的分期

元杂剧的创作大致可以 1300 年为界分为前后两期，前期是繁荣阶段，创作中心在大都（今北京）；后期是衰微阶段，创作中心南移至杭州。

元代前期杂剧创作可谓人才经济、名作如林，其代表作家有关汉卿、马致远、白朴、高文秀、郑庭玉、李文蔚、李直夫、王实甫、武汉臣、尚促贤、石君宝、杨显之、纪君祥、李好古、张国宾、康进之、李行道等等。著名作品有：《窦娥冤》，《蝴蝶梦》，《拜月亭》，《望江亭》，《救风尘》，《单刀会》，《汉宫秋》，《青衫泪》，《荐福碑》，《梧桐雨》，《墙头马上》，《双献功》，《浣池会》，《看财奴》，《后庭花》，《燕青搏鱼》，《虎头牌》，《西厢记》，《生金阁》，《老生儿》，《柳毅传书》，《单鞭夺槊》，《秋胡戏妻》，《潇湘夜雨》，《赵氏孤儿》，《张生煮海》，《合汗衫》，《李逵负荆》，《灰阑记》等等。这是中国戏曲史上一个最为繁荣的时代，作者们敢于反映现实，敢于批判社会黑暗，许多作品都具有强烈的斗争精神。同时，每一个作家都具有自己的创作风格，整个剧坛显得五彩缤纷、百花齐放，并在此基础上形成了“本色”、“文采”二派。

相比较而言，元杂剧后期创作远逊前期。作家们大多取材于历史故事或风情故事，现实题材减少，缺乏斗争精神。当然，其中也有一些优秀的作家和作品。如“元曲四大家”之一的郑光祖，就写出了歌颂爱情的名作《倩女离魂》和表达文人怀才不遇的《王粲登楼》等作品。再如宫天挺的《范张鸡黍》《严子陵》等作品，借古人酒杯浇胸中块垒，文字风格以瘦硬遒劲见长，亦称佳作。此外，如乔吉《扬州梦》、杨梓《豫让吞炭》、秦简夫《东堂老》、金人杰的《追韩信》、曾瑞卿的《留鞋记》、萧德祥的《杀狗劝夫》、朱凯《昊天塔》、罗贯中《风云会》等都是较有特色的作品。还有无名氏作品《陈州粳米》，虽不知其具体创作年代，但无疑是元杂剧中的上乘之作。

三、关汉卿及其剧作

关汉卿（1225？——1300？）是中国古代最杰出的戏剧家之一，而且是一个集编、导、演为一身的戏剧作家。明代朱权《太和正音谱·古今群英乐府格势》谓关汉卿之词如“琼筵醉客”。

关汉卿的戏剧创作以“本色当行”著称，相当广泛地反映了当时社会各阶层的生活状况，尤善写公案剧和风情剧，间或也写历史剧。根据有关记载，关汉卿一生至少写了60多个剧本。可惜大部分已全部亡佚，有力存片断，保留下来的完整的剧本有十几种。具体情况是：可以肯定关汉卿所作的13种，即《单刀会》，《西蜀梦》，《拜月亭》，《调风月》，《窦娥冤》，《金线池》，《望江亭》，《玉镜台》，《救风尘》，《绯衣梦》，《谢天香》，《蝴蝶梦》，《哭存孝》；是否关汉卿所作尚有争议的5种，即《鲁斋郎》，《陈母教子》，《五侯宴》，《裴度还

带》，《单鞭夺槊》；有辑佚曲者3种，即《哭香囊》，《春衫记》，《孟良盗骨》。下面，将其中有代表性的优秀之作略作介绍。

1. 公案剧

关汉卿公案剧的代表作有《窦娥冤》、《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》等。

《窦娥冤》是一本依据汉代以来就流传于民间的“东海孝妇”的故事为本事，而直接取材于当时的现实生活的著名的悲剧作品。他通过窦娥一生中所遭遇到的种种不幸，深刻地揭露和批判了元蒙贵族统治下社会的黑暗、官府的贪暴腐朽。窦娥的形象是真切感人的，这个出身贫贱的年轻的寡妇，在相依为命的婆婆面前是那么善良，而面对恶棍张驴儿以及贪官桃机太守，她又是那么勇敢和坚定。尤其是该剧第三折，写窦娥因冤枉被判死刑，在刑场上这个柔弱的女性居然对天地（实际上指的是封建统治的权威和封建社会的秩序）进行了大胆的控诉和指责。并且，为了证明自己是屈死的，窦娥还在刑场上发下了三大誓愿：热血飞练、六月降雪、亢旱三年。一直到她死后，其鬼魂还明确指出：“这的是衙门从古向南开，就中无个不冤哉！”并要求自己的父亲肃政廉访使窦天章要“从今后把势剑金牌从头摆，将滥官污吏都杀坏”。所有这些，都充分表示了窦娥不是一个一般的柔弱女子，而是一个逐步成熟而后浑身闪烁着斗争光芒的宁死不屈的中国古代妇女中的“这一个”。而窦娥形象的成功塑造，也正是《窦娥冤》这个剧本得以流传数百年的主要原因之一。

《蝴蝶梦》与《鲁斋郎》是关汉卿另外两个杰出的公案剧。《鲁斋郎》描写权豪势要鲁斋郎到处横行霸道、抢人劫物，先后在许州和郑州抢走了银匠李四、孔目张●的妻子，弄

得两个家庭妻离子散。后经包拯用计将他处斩，为民除害。《蝴蝶梦》也是一部以反恶霸为主题的公案剧，写的是皇亲葛彪在社会中为非作歹，打死无辜的老人，而老人的儿子又替父报仇打死了葛彪。这个戏与《鲁斋郎》相比，有明显的不同之处。《鲁斋郎》更多着力于揭露权豪势要的为非作歹，更多地描写了被欺凌的弱者的苦难深重，气氛比较沉郁。而《蝴蝶梦》却着重歌颂了被压迫人民敢于反抗强暴的斗争精神，反映了弱者在患难中的相互爱护，悲痛的气氛中又带有些许乐观向上的情调。

2. 风情剧

关汉卿所创作的风情剧主要指的是那些反映男女爱情或以女性、尤其是妓女为中心人物的作品。其间，最突出的便是《救风尘》、《望江亭》、《拜月亭》。

《救风尘》是一部喜剧，关汉卿在剧中深刻地揭露了娼妓制度的罪恶、妇女社会地位的低下。更为可贵的是，作者还看到了在某些可怜的妓女们身上所蕴藏着的正直的道德品质和强烈的反抗精神。剧中女主人公赵盼儿是一个为人热情、善良、正直，同时，对社会中的邪恶势力又敢于斗争善于斗争的侠妓形象。作者在她身上赋予强烈的理想色彩，进行了一定程度的夸张性的塑造，从而，使这一青楼女子在舞台上精光四射，极大地鼓舞了那些被压迫、被损害、被欺凌者的反抗精神和斗争意志。

《望江亭》也是一部喜剧作品，该剧通过一个机智勇敢、刚毅果决的女性的形象谭记儿的塑造，对剧中像杨衙内那样的凶狠而又愚蠢的权豪势要进行了有力地抨击和尽情地嘲讽，同时，对那身为太守的谭记儿的丈夫白士中面临大事的慌乱无能也进行了善意的嘲笑。通过这样双重的对比描写，谭记儿这一

女中豪杰、巾帼须眉的形象就在中国戏剧史的人物画廊中占有一席之地，乃至于仍然活跃在今天的京剧舞台上。

谭记儿和赵盼儿尽管出身不同，但在性格上却有许多相通之外。她们同样具有正义肝肠，具有超出男子之上的勇敢和智慧；她们同样以自己的美貌作为战胜那些好色之徒的武器，并采取了同样的对敌斗争方式——浓妆艳抹以迷惑之而后战胜之；她们同样地蔑视对手，同样对胜利充满信心；她们在对手面前同样表现出深谋远虑的镇定，一个把对手玩弄于股掌之上，一个把对手不放在眼皮底下；她们同样在尖锐、复杂、细致的斗争过程中，赚得了强大的失敌人赖以张牙舞爪的宝贝——文书证据或势剑金牌。由此，她们也同样给人们以精神的鼓舞和心灵的启发。这样两个不同凡响的女性形象，与我们在一般戏剧中所经常看到的那种娇羞、文弱、无力甚至病态的女性形象最迥然不同的，是不能同日而语的。

《拜月亭》是一部富有抒情气息的爱情剧。作品歌颂了大家闺秀王瑞兰对爱情的坚贞，指责了阻碍青年男女婚姻自主的封建家长以及封建婚姻制度。由于作者是把王瑞兰与蒋世隆的爱情放在动乱的社会大背景之下去进行描写的，因而，作品在客观上反映了残酷的战争和动荡的社会给广大民众所带来的灾难。但同时，作者又正是通过在混乱的社会背景中的青年男女的爱情描写，使王瑞兰和蒋世隆的爱情具有更为深刻的意义。

除了上述作品而外，关汉卿的风情剧作品还有《谢天香》、《金线池》、《调风月》等等，有的批判了封建时代不合理的娼妓制度，有的反映了婢女生活的痛苦，由于作者对勾栏妓院和市井人家的生活都很熟悉，故而写起来都很得心应手，人物也大都真实生动。

3. 历史剧

关汉卿历史剧的代表作是《单刀会》，另外，《西蜀梦》也写得不错。

《单刀会》写三国时吴、蜀争夺荆州的故事，虽然取材于历史，但对历史事实却有很大的改变，尤其是关羽和鲁肃这两个人物形象及其表现与历史事实相比，有较大的差距。这样一些改造，并不能说明作者对历史的无知，而是体现了他明显的政治倾向性。剧中的关羽这一形象，虽然带有比较浓厚的封建正统思想，但在元蒙贵族的血腥统治下，作者通过对关羽这样一个历史英雄人物维护“汉家节”的热烈歌颂，在一定程度上流露上作者的民族感情。《单刀会》的唱词写得十分壮美，尤其是第三折关羽的几段唱词，更是抚今追昔、激昂慷慨，至今仍在戏剧舞台上回响不绝。

《西蜀梦》写刘备兴兵为关羽、张飞报仇，在梦中与二人相会的故事，大致上也体出了与《单刀会》相同的思想情绪。此外，《哭存孝》也属于历史剧的范畴，只是远远赶不上《单刀会》而已。

关汉卿无疑是元代、乃至中国戏曲史上、乃至世界戏剧创作领域最伟大的作家之一，王国维曾在《宋元戏曲考》中对他有这样一段评价：“关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”此语堪作定评。

四、王实甫《西厢记》

王实甫，名德信，大都人。所作杂剧除《西厢记》外，还有13种，保留至今的只有《破窑记》、《丽春堂》2种的全本和《芙蓉亭》、《贩茶船》2种的佚曲。贾仲明吊词称王实甫“作词章风韵美，仕林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”《太和正音谱》称王实甫之词如“花间美

人”。

王实甫《西厢记》全名《崔莺莺待月西厢记》，又被称之为“王西厢”、“北西厢”、“春秋”，共五本二十一折，是元杂剧中最宏伟、最优美的一部大型喜剧。它问世以来，不但文学剧本流传不息，拥有广大的读者，而且就舞台演出而言，也极受广大观众的喜爱，其中不少节目，至今还活跃在戏剧舞台上。然而，西厢故事并非王实甫一人所独创，在王实甫以前好几百年，西厢故事就已广泛流传了。首先是唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，随后是宋代秦观、毛滂各自的“调笑转踏”和赵德麟的“商调蝶恋花鼓子词”的歌咏，再往后，还有金代董解元的“西厢记诸宫调”（简称“董西厢”）的演唱。王实甫在“董西厢”的基础上，又进行了一次飞跃性的改造。其改造主要体现在以下几个方面：减掉不必要的情节，使主要矛盾更突出；删改不必要的描写，使人物形象更真实；避免繁冗的叙述和过多的土语的运用，使情节更生动、语言更简练。这样一来，“王西厢”对“董西厢”而言，就大有“青出于蓝而胜于蓝”的意味了。

“王西厢”通过张生与莺莺曲折的爱情故事，热烈地歌颂了敢于反抗封建礼教的贵族青年男女争取婚姻自主、恋爱自由的正义斗争，揭露了封建礼教的冷酷无情和封建婚姻制度的不合理性，表达了“愿天下有情人终成眷属”的进步理想。“王西厢”中所反映的矛盾是错综复杂的，首先是张生、莺莺、红娘的联合战线与老夫人之间的矛盾，这是全剧的主要矛盾；其次是莺莺、张生、红娘三者之间的矛盾，这是次要矛盾，但它们体现了矛盾的复杂性；第三是莺莺自身思想的矛盾，这是“王西厢”中写得最细腻、最深刻同时也是写得最成功的矛盾。以上多重矛盾在“王西厢”中呈现出一种十分复杂的态

势，相互交替、此起彼伏、错杂跌宕，产生了令人目不暇接的艺术效果。

“王西厢”中的崔莺莺是一个十分成功的叛逆女性的形象，其性格内涵是非常丰富而复杂的。她首先是一个戴着封建镣铐的追求自由者。明明是她写下“待月西厢下，迎风户半开，隔墙花影动，疑是玉人来”的诗句约会张生，然而，当张生真的跳墙赴约而来的时候，她却翻脸不认账，说什么：“张生，你是何等之人！我在这里烧香，你无故到此，若夫人闻知，有何理说？”这种出尔反尔的行为，正体现了作者笔下人物真实性。如果莺莺在那种场合下，没有那么多的假意儿，不说谎、不耍赖，那她就不是相国家的小姐，也不算是老夫人的女儿了，反而显得不真实了。王实甫的艺术魔力，就在于他真实地、具体地从封建阶级的本质特征出发，刻画了莺莺特殊的性格，从而，才使我们看到这个浑身带有本阶级烙印的封建叛逆者的斗争是何等的艰难曲折，需要多么大的毅力、信心和勇气，才使我们能更加深刻地体会到封建礼教具有何等的可怕和罪恶。其次，莺莺又是一个具有舍己救人的灵魂美的女性。当孙飞虎兵围普救寺的时候，全寺僧俗人等一片惊慌，惟有莺莺决定牺牲自己来避免全寺僧俗的灾难，提出“五便三计”。所谓“五便”是：第一来免催残老太君，第二来免殿堂作灰烬，第三来诸僧无事得安宁，第四来先君灵柩稳，第五来欢郎虽是未成人。所谓“三计”是：一，将自己献与贼着；二，自己寻个自尽，献出尸首，以绝贼心；三，不拣何人，能退贼者，与他成亲。这“五便三计”，便利的都是别人，惟独没有莺莺自己，而吃亏的都是自己，没有其他任何人。在这里，作者以细腻的笔触，深入到莺莺的内心世界，写出这位相府千金在生死存亡的关键时刻为了他人的利益，宁愿牺牲自己的高贵

品格，揭示了莺莺的灵魂美。使人们看到莺莺不仅是一个戴着封建镣铐的追求自由者，而且是一个心地善良的贵族少女。再次，莺莺还是一个蔑视家庭利益的有情人。当莺莺与张生私下结合以后，老夫人发现了隐情，以“三代儿不招白衣婿”为由，逼张生进京赴考，不得官就不要回来了。这时莺莺的态度与她母亲截然相反，她认为婚姻比功名更重要。老夫人的逼试对于莺莺来说，是一个极大的威胁，因为，如果张生考不上，他们的婚姻将成为泡影；相反，如果张生考上了，又很有可能以功名为条件而抛弃莺莺。因此，张生得中不得中，对莺莺而言，都有可能是一种灾祸。对这种潜在的悲剧因素，莺莺是看得很清楚的。因而，她对老夫人逼张生赴试表示了强烈的不满，对夺取功名表示了极大的厌恶。在第四本第三折“长亭送别”中，莺莺这种思想表现得非常充分。她称科考是“蜗角虚名，蝇头微利，拆鸳鸯在两下里。”她反复嘱咐张生：“你休忧文齐福不齐，我则怕你停妻再娶妻。你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：若见了那异乡花草，再休似此处栖迟。”她甚至发出了“但得个并头莲，煞强如状元及第”的呼喊。所有这些，都可以看到莺莺是一个真正的把爱情放在首位的女。而莺莺的这种表现，又使她远比那些既要互有郎洞房花烛、又要求丈夫金榜题名的女性要高出百倍。

“王西厢”之所以能在民众间广泛流传，更得力于作者在作品中给我们留下了一个不同凡响的婢女形象——红娘。王实甫在这个被压迫、被奴役、被残害的社会底层人物的身上，挖掘出黄金般闪光的精神。红娘这一艺术典型，是出现于“王西厢”中的真正的奇迹。在她的身上，集中地体现了封建时代人民大众无穷的智慧和高尚的品质。她具有正义感，她勇

敢、机智、坦率、热诚，她看问题很尖锐，她性情泼辣而开朗。红娘的出现，几乎喧宾夺主地吸引了广大读者或观众的注意力，人民群众在红娘身上看到了人民自己的信心、力量和精神面貌。

“王西厢”的艺术成就极高，在人物塑造、情节结构、戏剧语言等方面，都可在戏曲史上垂范百代。作者善于通过特殊的气氛环境描写来塑造人物，善于通过具有特征性的行动描写来揭示人物的内心世界，善于通过他人的眼睛来描写人物的神态，还善于通过个性化的语言来表现人物性格。至于“王西厢”曲辞之美，那更是有口皆碑。

五、元杂剧其他重要作家和作品

除了关汉卿和王实甫以外，元杂剧还有不少杰出的作家和优秀的作品。下面，我们按题材分类，略作评价。

（一）公案剧

由于种族歧视和职业歧视，元代广大民众生活在水深火热中，在万般无奈之际，他们只好把伸冤报仇的希望寄托在某些清官的身上，于是，一大批公案剧就应运而生，占据了元杂剧的舞台。清官的名字虽然不同，但他们的精神气质实际上是一样的。元杂剧中较常见的清官是包拯、张鼎、王●然等，其中写得最多的是包拯。在现存的元杂剧中，写包拯断案的剧本就有十种之多。它们是：关汉卿《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》，郑廷玉《后庭花》，李行道《灰阑记》，武汉臣《生金阁》，曾瑞卿《留鞋记》，无名氏《陈州糶米》、《合同文字》、《神奴儿》、《盆儿鬼》。

据《宋史》记载：包拯“立朝刚严，……贵戚宦官为之敛手。”连童稚闺阁都知道包拯的威名。当时的谚语说：“关

节不到，有阎罗包老。”（见朱熹编《王朝名臣言行录》）元杂剧中的包拯完全成为传奇人物，他仿佛是民间的正直之神。在元蒙贵族统治的那个黑白颠倒、是非混淆的社会里，人民所塑造的包拯形象毫不含糊地指出，什么是善，什么是恶，何者为“是”，何者为“非”，什么人该受到保护，什么人该受到惩罚。包拯的判决，某种意义上代表了人民的判决，人民借助包拯这一历史上著名的清官表达了自己的愿望。因此，在包拯身上，我们所看到的并不是人们对已经成为过去的历史人物的怀恋，而是对公平、公正的期待，对未来美好生活的希望和憧憬。从这个意义上讲，包拯形象是一种突破时空观念的苦难民众信心和理想的化身。

一般的公案剧多捞刑事案或民事案，不外乎杀人抢劫家庭纠纷。但是，也有些以包拯为主角的公案剧，却表现了更为重大的社会问题，如《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》和《陈州粢米》就是这方面的典型。关汉卿的《蝴蝶梦》和《鲁斋郎》在前面已略有分析，这里，重点评析一下无名氏的《陈州粢米》。《陈州粢米》以陈州大旱、朝廷放粮为主要故事线索，成功地塑造了三类人物。一是贪官污吏的代表刘衙内及其儿子小衙内、女婿杨金吾；二是敢于反抗的民众代表张撇古及其儿子小撇古；三是清官包拯和范仲淹。该剧通过这三类人物之间错综复杂的矛盾关系，充分暴露了当时吏治的浑浊和政治的黑暗，反映了人民大众在天灾人祸双重灾难中的垂死挣扎，歌颂了民间勇敢者在忍无可忍的情况下奋起反抗的煌煌胆气和斗争精神。尤其是通过刘衙内父子与张撇古父子之间的斗争，鲜明地揭示了贪官污吏和贫苦农民之间的对立，并且从正面尖锐地描写了这种对立以及由之而导致的斗争的你死我活的不可调和性。刘衙内父子与一般公案剧中的权豪势要既有相同的一面，

如在社会中横行霸道、为所欲为，但更有不同的一面，即：他们利用政治特权有计划、有步骤并且最大限度地对数以千万计的人民大众进行掠夺式的经济剥削。这就使他们的行为再也不代表一个、两个贪官污吏，而是代表了一种制度的存在、阶级的存在、统治集团的存在，体现了统治者对被统治者压迫和剥削的普遍性和残酷性。《陈州糶米》中的包公形象较之其他以包拯为主人公的公案剧而言，也更为丰满，内心活动更为复杂。他一方面铁面无私，“和那权豪每结下些山海也似冤仇”；另一方面，他也有所顾虑，也想过要急流勇退、明哲保身，“我是个漏网鱼，怎敢再吞钩”，“不如及早归山去，我则怕为官不到头”。但是，在民众的灾难面前，包拯还是鼓起了勇气，“与陈州百姓每分忧”，投入到与权豪势要的斗争激流中去。这样一个包拯形象，才显得更真实、更令人相信、更具有艺术生命力。

（二）水戏

以宋江为首的水浒英雄的故事，自南宋以来就在民间广泛流传。对于这么一种反抗强暴、为民除害的内容，一些有胆有识的剧作家十分及时地在自己的杂剧创作中予以展示。元杂剧中，以水浒故事为题材的作品今存剧目者有二、三十本，其中，流传至今的剧本还有6种。即：康进之《李逵负荆》、高文秀《双献功》、李文蔚《燕青搏鱼》、李致远《还牢末》、无名氏《争报恩》、《黄花峪》。

从现存的这几部水戏作品来看，它们具有如下共同特点。首先，这些戏都揭露了恶棍、歹徒强占他人妻女或坏女人勾结陷害好人的罪恶行径。《黄花峪》中蔡衙内抢走了穷书生的妻子，《李逵负荆》中歹徒宋刚、鲁智恩抢走了民女满堂娇，《双献功》和《燕青搏鱼》都写到某衙内与平民的妻子通

奸，《还牢末》和《争报恩》也都有小妇与人通奸而陷害丈夫或夫妻的情节。这一切，都是当时社会政治紊乱、恶徒横行的真实写照。同时，这几本剧本大多数都写到冤狱，这也是元代社会吏治黑暗，官府、恶霸、恶霸、歹徒沆瀣一气、狼狈为奸的真实反映。正因为这些作品真实地描写了怎么一个残暴贪婪、恶欲横流的社会，描写了广大民众动荡、痛苦的生活，所以，水浒英雄的出现，就更使人感到亲切、可爱。这些替人民说话、替人民伸冤的绿林好汉，代替了包龙图等人民心目中的清官来铲除强暴、清理冤狱。而且，他们比那些清官来得更彻底、更坚决、更大快人心。这些可爱的英雄人物在舞台上生龙活虎般地活动着，他们为人民所信赖、所传育，成为千千万万苦难民众的主心骨、精神支柱。正因如此，我们才可以说，水浒戏，毫无疑问是元杂剧的精华之所在。

在上述几本水浒戏中，最有代表性的是《李逵负荆》和《双献功》。

1. 康进之的《李逵负荆》

《李逵负荆》的作者康进之，棣州（今山东惠民）人，作杂剧二种，皆以“黑旋风”为题材，今仅存《李逵负荆》一种。在《李逵负荆》中，作者正面歌颂了梁山英雄的正义感和他们与人民大众的血肉联系。通过这个剧本，我们可以看到梁山泊纪律的严明和对民众利益的绝不侵犯。李逵就是这种正义性的代表，如果有谁破坏了人民的利益，哪怕是山寨最高领导、哪怕是结义多年的大哥、哪怕是他心目中崇拜的偶像，都会遭到李山儿的反对。李逵板斧所到之处，是不容许任何破坏民众利益的现象存在的。这正是李逵令人感到可爱的关键之处，也是李逵这一现象之所以能流传千古的重要原因之一。《李逵负荆》对李逵形象塑造的另一个成功之处，就在于写出

了这一个黑大汉的童心童趣、赤子之心。剧中写李逵下山时追赶桃花的一段歌唱、说白兼舞蹈表演就是最好的证明。

2. 高文秀的《双献功》

高文秀，东平人，府学生，早卒，都下人称小汉卿。作杂剧 32 种，今存 5 种，即：《双献功》、《遇上皇》、《襄阳会》、《淬范叔》、《渑池会》。《太和正音谱》谓高文秀之词如“金瓶牡丹”。值得注意的是，在高文秀所作的 32 个剧本中，就有 8 本写李逵，真可谓“黑旋风”专家了，只可惜保留至今的只有《双献功》一本。《双献功》与《李逵负荆》有着一致的地方，那就是它们都表现了梁山好汉为民除害、疾恶如仇的精神。《双献功》还通过被告白衙内竟能借坐大堂、作威作福，而原告孙孔目反而被打下监牢的描写，反映了当时社会的黑白颠倒和吏治之混乱。《双献功》中的李逵，虽与《李逵负荆》中的李逵一样，有其正义的一面，但又有与《李逵负荆》中的李逵不一致的地方，这个李逵显得更为机智。例如，当他保护的对象孙孔目被抓起来之后，他并没有暴跳如雷，拿着板斧排头儿砍去，而是用计巧胜。他拿着掺有蒙药的羊肉泡饭想去麻翻牢子，怕牢子不吃，故意说：“一罐子羊肉泡饭，哥哥不吃，我自家吃。”引得牢子垂涎三尺，终于上当。这种写李逵“粗人弄细”的方法，特别具有喜剧意味，并给后世戏剧、小说作品中粗卤汉子的塑造提供了一成功的范例。

（三）历史剧

反映历史题材的作品，在元杂剧中占量很大，但其间有不少作品，是借古讽今，借历史题材反映现实，关汉卿的《单刀会》就是其中的一部典型作品。此外，如马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》、纪君祥的《赵氏孤儿》均属于这方面的优秀之作。

1. 马致远的《汉宫秋》

马致远（1250——1321？），号东篱，大都人。他青年时期追求功名，中年时会当过江浙行省务提举，晚年“将人间宠辱参破”，看透了那“密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血”的黑暗现实，向往着“和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶”（马致远【双调·夜行船】《秋思》）的隐居生活。马致远虽然也对现实不满，但在更多的时候，他所采取的是一种消极的态度。这种复杂的思想，在他的剧作中有充分的表现。马致远的杂剧作品，存目的有13种，保留至今的有7种。除了历史剧《汉宫秋》外，《荐福碑》尽量倾泻了穷书生潦倒坎坷、忿忿不平之气，《青衫泪》借助于白居易的《琵琶行》描写了一个才子佳人的恋爱故事。其他四个剧本——《陈抟高卧》、《任风子》、《岳阳楼》、《黄粱梦》（此剧本与李郎、红字李二、李时中合作）则为“神仙道化”题材的作品。马致远剧作文辞优美，《太和正音谱》誉之为“朝阳鸣凤。”

《汉宫秋》是一个著名的历史悲剧，它所反映的是汉代的王昭君和番的故事。据《汉书·匈奴传》和《后汉书·南匈奴传》的记载，王昭君远嫁匈奴是因为“入宫数岁，不得见御，积悲怨”，完全是一种自愿的行为。而且，王昭君嫁给匈奴首领呼韩耶单于以后，被封为宁胡阼氏。呼韩耶单于死后，王昭君又从胡俗，嫁给了呼韩耶单于前妻之子复株累若●单于。至于当时匈奴的军事力量，也并不强大，并非匈奴威胁汉朝，而是他们三番五次地求见，“自言愿婿汉氏以自亲”。马致远在创作这个剧本时，并没有完全依照历史事实。而是写当时匈奴势大、汉室衰弱，昭君和番是出于不得已。并且，写昭君行至番奴交界处，投水而死，以身殉国。那么，作者为什么

要将昭君和番写成了一个历史大悲剧，将王昭君写成一个独具特色的悲剧女性呢？马致远生活在蒙古贵族统治下的元代，尖锐的民族矛盾与阶级矛盾交织在一起，呈现出一种复杂的态势。而生活于元代初年的马致远，对于宋末的一些皇帝的软弱无能、沉迷酒色、大权旁落而最终导致国破家亡的历史事实是非常清楚的。于是，这位具有浓厚历史意识的剧作家出于一种对历史的沉痛记忆，出于对那腐朽无能的旧政权中的昏君和奸臣的愤怒和批判，出于对当时黑暗政治的强烈不满，出于一种民族意识，就将王昭君这一历史人物搬上了戏剧舞台，并赋予她大义凛然、为国捐躯的浩然正气。马致远这样做，其实是借他人之酒杯，浇自己胸中的块垒。然而，这样一来，就使得《汉宫秋》这个历史剧剧本充满了强烈的时代气氛和民族感情。

《汉宫秋》曲辞优美，历来为人们所激赏。尤其是第三年写汉元帝送别王昭君以后，回宫时无可奈何、触目伤怀的一段唱辞，利用【双调】“健捷激袅”的基调，利用【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】等曲子急促的旋律，重言叠语、急节促拍、文字描写与音乐节奏十分巧妙地结合在一起，十分准确地表达了汉元帝这个无奈君王错综复杂的思想感情和迷离恍惚的精神状态。

2. 白朴的《梧桐雨》

白朴（1226——1306 以后），字仁甫，一字太素，号兰谷，河北真定（今正定）人。白朴幼经伤乱，仓皇失母，父亦早卒，由父亲的好友元好问携带抚养。其性格郁郁寡欢，不求上进。作剧 15 种，多为历史剧或风情剧。今存 3 种，即：《梧桐雨》、《墙头马上》和《东墙记》。《太和正音谱》称白朴之词如“鹏搏九霄”。

《梧桐雨》写唐明星与杨贵妃的爱情故事，其思想内容颇为复杂。作者一方面同情李、杨爱情，以歌颂他们的忠诚爱情为作品的主题，但同时，又不得不时时流露出对这种爱情所造成的恶果的不满甚或批判。在人物塑造方面，作者虽然把同情寄予唐明皇，但又十分真实地表现了这位风流天子的腐朽、无能和自私。杨玉环的形象，也写得比较软弱，并具有浓厚的封建思想。正因如此，尽管白朴的才华并不在马致远之下，但《梧桐雨》在读者或观众心目中所引起的共鸣，却远远不及《汉宫秋》等作品那么强烈。

《梧桐雨》在艺术上具有较高的成就，堪称元杂剧中的上流之作。首先是该剧结构紧凑，无徒然的笔墨全剧逐步紧张，至最后，在一片雨打梧桐的声音中静静地收场，余音袅袅，韵味无穷。其次，曲辞优美，且能于内雅的整体风格中，恰当地运用俗语俚语。

3. 纪君祥的《赵氏孤儿》

纪君祥，一作纪天祥，大都人。作剧6种，今存《赵氏孤儿》一种及《松阴梦》残曲。《太和正音谱》称纪君祥词如“雪里梅花”。

《赵氏孤儿》写的是春秋时期晋灵公手下奸臣屠岸贾杀害忠臣赵盾一家，而赵家遗孤被众多义士所救，长大后大报冤仇的故事，是一部十分感人的历史剧。作者通过剧本对义士们舍己救人的崇高品质和复仇者的英雄行为的歌颂，已不再是体现一种个人恩怨或家庭悲剧，而是充分展现了善良终于战胜凶残、正义最终战胜邪恶的思想，这正是当时的一种民众渴望和时代精神的体现。剧中的屠中岸贾，完全是邪恶、暴力的代表。他在千方百计搜求赵氏孤儿不果的情况下，竟然要杀死全国数以百计的婴儿。后来，他又亲手摔死了自以为是孤儿的程

婴之子。在这个凶暴、狠毒、疯狂的恶魔一般的人物身上，我们可以看到元蒙贵族集团中统治者的影子。而赵氏孤儿的复仇，在某种意义上也可以看作是作者借历史题材来发挥自己理想的一种表现。《赵氏孤儿》中的韩厥、程婴、公孙杵臼这三个义士的形象的塑造都是很成功的，在同样表现了他们正义精神的前提下，作者突出了韩厥的自尊和刚强、公孙杵臼的深沉与老练，而程婴则在正直之外更具有精明、机智的性格特征和伟大的牺牲精神以及极大的忍耐性。

《赵氏孤儿》矛盾冲突尖锐激烈，故事情节曲折生动，戏剧结构严谨缜密，人物刻画深入细腻，而其曲辞则遒劲雄浑，能适应故事内容的需要。尤其是写程婴以亲子代孤儿的第三折，公孙杵臼的唱词于雄劲之中略带凄恻，大大增强了戏剧效果。

《赵氏孤儿》是元杂剧中对后世影响最大的作品之一，明代徐元据之而作《八义记》，皮黄戏里有一本《八义图》。而且，早在十八世纪，《赵氏孤儿》就有了几种法译本，后又有英重译本，曾引起当时欧洲戏剧界、文艺界的极大兴趣。继《赵氏孤儿》之后，武汉臣的《老生儿》、马致远的《汉宫秋》、关汉卿的《窦娥冤》、张国宾的《合汗衫》、郑光祖的《●梅香》、无名氏的《货郎担》等剧本，才先后传到欧洲。

除上述作品而外，元杂剧中写得比较好的历史剧还有高文秀的《渑池会》、尚仲贤的《单鞭夺槊》、朱凯的《昊天塔》、金仁杰的《追韩信》、杨梓的《敬德不伏老》等等。

（四）风情剧

元杂剧中的风情剧，除了关汉卿的一些剧作和王实甫《西厢记》而外，比较优秀的作品还有白朴的《墙头马上》、石子章的《竹坞听琴》、戴善甫的《风光好》、石君宝的《曲

江池》、郑光祖的《倩女离魂》、《●梅香》、乔吉的《扬州梦》、《两世姻缘》、《金钱记》等等。其中最突出的作品是《墙头马上》和《倩女离魂》。

1. 白朴的《墙头马上》

白朴的《墙头马上》根据白居易诗《井底引银瓶》中的句子“妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨”而得名，故事内容也基本上依据白氏的这首诗敷衍而成。该剧描写的是青年男女不承父母之命、媒约之言而自主择配的故事，在当时具有进步意义。作品中的女主人公李千金的形象塑造得颇为成功。这个洛阳总管的女儿，与尚书之子裴少俊墙头马上、一见钟情，居然敢与自己所爱的人私下结合，并且私奔到男家一住就是七年，还生下一对儿女。这在当时，的确是一种大胆的举动。尤其是当她被裴少俊的父亲裴尚书赶出家门以后，她仍然毫不屈服。最终，竟然当面顶撞、讥刺前来认亲的公公裴尚书，指出他所秉持的封建礼教的虚伪性，她唱道：“【耍孩儿】告爹爹●●听分诉，不是我家丑事将今喻古。只一个卓王孙气量卷江湖，卓文君美貌无如，他一时窃听《求凰》曲，异日同乘驷马车，也是他前生福。怎将我墙头马上，偏输如沽酒当垆。”自比卓文君，公开鼓吹恋爱私奔的合理性，表现了一种冲破封建罗网的锐气。李千金的形象，虽不及崔莺莺那么丰满厚实，但却比崔莺莺更为热情、果敢、泼辣、坚定。

《墙头马上》结构简洁明了而死板，第四折虽然是团圆俗套，但媳妇讽刺公公，为千古之所罕见。故而矛盾冲突仍然很激烈，甚至可以说是全剧真正的高潮。至于该剧曲辞之典丽，则几几乎可与《西厢记》比肩。例如第一折的几支曲子，差不多可作一篇“春赋”来读。

2. 郑光祖的《倩女离魂》

郑光祖，字德辉，平阳襄陵（今山西临汾）人，约生于元世祖至元初年（1263 左右），约于元泰定元年（1328）前后卒于杭州。据《录鬼簿》载，郑光祖曾经“以儒补杭州路吏。为人方直，不妄与人交。名香天下，声振闺阁，伶伦辈称郑老先生”。郑光祖是“元曲四大家”之一，所作杂剧 18 种，今存 8 种，即《倩女离魂》、《周公摄政》、《王粲登》、《●梅香》、《三战吕布》、《伊尹扶汤》、《智勇定齐》、《老君堂》、《太和正音谱》谓郑光祖之词如“九天珠玉”。

《倩女离魂》取材于唐陈玄●传奇小说《离魂记》，写张倩女离魂追赶心人的故事。作者充分发挥其幻想，意在使人相信，情之所钟，虽然身隔千山万水，而灵魂却是相通的，精神的活动是永远锁不住的。这里所表达的，正是一种贵族青年男女理想冲破现实、个性冲破封建礼教束缚的时代要求。剧中的张倩女是通过“肉体”和“灵魂”两方面来体现的，而这两方面，正好体现了张倩女思想解放的要求和现实对这种要求的束缚。倩女之魂的所作所为，正是这个深闺少女冲破封建牢笼，追求爱情、追求自由的表现，而倩女之身所经受的痛苦，则又是封建时代千千万万的传统女性所受到的迫害的真实写照。作者写倩女之身，意在揭露和抨击封建礼教的冷酷无情，而作者写倩女之魂，则是对叛逆女性的赞扬和歌颂。更有甚者，《倩女离魂》中的“离魂”与《西厢记》中的“惊梦”这两折戏具有异曲同工之妙，而灵魂的活动又到底比梦境的描写更具体、更实在。因此，“离魂”对于“惊梦”而言，无异于是中国戏剧家们在描写叛逆女性的手法上的又一个提高和进步。这个传统，一直到《牡丹亭》中的杜丽娘为爱情而“再生”的描写时，才又得到了发扬光大。

《倩女离魂》在塑造张倩女的形象时采用了双管齐下的手

法，一个实实在在，一个真真假假，使人产生了新奇之感。尤其是对灵魂的刻画，作者多用双关的手法，恍惚迷离，令人不觉。如第二折写张倩女追赶王生时唱道：“我这里踏岸沙，步月华；我觑这万水千山，都只在一时半霎。”一方面表达了倩女追赶心上人的急切心情，另一方面又暗示是“灵魂”的活动，故能如此迅速。《倩女离魂》的曲辞，优美艳丽，令人赏心悦目，尤其是第二折“登舟”一段，情景交融，历来为人们所称诵。

（五）生活剧

元杂剧中，还有不少反映世态人情的生活剧。其中，比较优秀的有：杨显之的《潇湘夜雨》、石君宝的《秋胡戏妻》、郑廷玉的《看钱权》、《冤家债主》、张国宾的《合汗衫》、李直夫的《虎头牌》、武汉臣的《老生儿》、秦简夫的《东堂老》、宫天挺的《范张鸡黍》、萧德祥的《杀狗劝夫》、无名氏的《货郎担》等等。

《看钱奴》勾画封建时代的财主之贪婪、狡诈、伪善、吝啬的性格入骨三分，《合汗衫》描写了一个普通家庭几代人的悲欢离合，《虎头牌》则将笔触伸向女真人的生活和他们的道德观念，《老生儿》却从伦理道德的角度表现了一个封建家庭围绕继承权问题所发生的纠纷，《东堂老》叙述了一个浪子回头、重振家业的故事，《范张鸡黍》歌颂了朋友之间深厚的情谊、真挚的感情，如此等等，不一而足。总之，生活剧的作家们将我们带到了当时社会生活的方方面面，为我们挖掘出当时形形色色的人的内心世界，同时，也为我们展示了一幅又一幅元代社会市井家庭的风俗画图。当然，在这类作品中，写得最好的还是《潇湘夜雨》和《秋胡戏妻》。

1. 杨显之的《潇湘夜雨》

杨显之，大都人，与关汉卿为莫逆交，凡作文词，二人相互参订，人称“杨补丁”。作剧9种，多取材于现实生活或民间故事，今存《潇湘夜雨》、《酷寒亭》二种。《太和正音谱》称其词如“瑶台夜月”。

《潇湘夜雨》是一部抨击负心汉的作品。穷书生“贵易妻”的事，在封建时代屡见不鲜，在宋、元、明、清的戏剧小说作品中屡有反映，《潇湘夜雨》是其中写得比较好的一部。该剧通过崔通忘恩负义、陷害前妻张翠鸾的故事，充分暴露了无耻文人趋炎附势、忘本负心的丑恶嘴脸，鞭挞了这类人物自私、阴险、卑鄙、歹毒的灵魂。作品对张翠鸾遭受冤屈而惨遭遗弃的过程写得十分细腻深刻，尤其是对崔通居然将张翠鸾诬为逃奴、脸上刺字而发配沙门岛的描写更令人触目惊心。从中体现了当时社会秩序的混乱，揭露人百姓无处伸冤而只能听任统治者宰割的现实状况。崔通的所作所为，较之一般的负心汉更为恶劣，因为他并不像一般的负心汉那样私下里谋杀前妻，而是堂而皇之地对一个无辜的弱女子滥用刑罚，并且利用职权给她判罪。这已不是一般意义上的“贵易妻”，而是一种人身迫害，是公然地进行着统治者对被统治者的无理迫害。《潇湘夜雨》之不同于一般的鞭挞负心汉的剧本，也恰恰在于它已不是孤立地描写一个家庭内部的恩怨是非，而是涉及到当时的官府、吏治和一系列的社会问题。因而，它比一般的单纯遣责负心汉的作品要深刻许多。

《潇湘夜雨》语言本色，与关汉卿风格相近，尤善于通过环境的营造、气氛的烘托来表现人物的精神世界。如第三折描写张翠鸾刺配途中“走雨”一段，在风雨交加的夜晚，一个被丈夫陷害的弱女子表达出她的苦况和苦衷几段唱词，真正可以说是催人泪下。

2. 石君宝的《秋胡戏妻》

石君宝，平阳（今山西临汾）人。有人说他名石盖君宝，是女真族作家。剧做10种，今存《秋胡戏妻》、《曲江池》二种和《紫云亭》的曲辞。《太和正音谱》谓其词如“罗浮梅雪”。

“秋胡戏妻”的故事，见于汉代刘向的《列女传》，后又广泛流传于民间。石君宝根据这些传说，并结合现实生活而写成了《秋胡戏妻》杂剧。因此，这个故事虽有一定的历史根据，但作者更多地是反映了现实生活，故不能算历史剧，而应算作生活剧。《秋胡戏妻》的背景虽然春秋时代，但从剧本中看到的所有人物却都是元代社会的现实中人。秋胡家是“军户”（元代户籍制度的一种），婚后第二天便被勾去当军。他的妻子罗梅英只好以自己辛勤的劳动来养活自己和年迈的婆婆，而且还要时时提防地方上的土豪恶霸、流氓无赖的威胁利诱和调戏凌辱，这正是当时许许多多劳动妇女痛苦生活的典型写照。这样的一些可怜的女人，她们唯一的希望就寄托在那出门在外的丈夫早早平安归来。幸好，丈夫没有阵亡，而且做了大官，终于回家了。然而，由于地位发生了巨大的变化，象罗梅英的丈夫秋胡这样的男人已失去了原有的善良和忠厚，而变得轻佻、无耻，在人格上发生了根本的变化。他竟然敢在光天化日之下调戏民女，不料所调戏者却是自己示曾记清面容就匆匆分别的妻子。罗梅英当然也不认识丈夫，因此，对于这样一个向自身行无赖手段的男人进行了坚决的反抗和斗争。罗梅英的形象无疑是光彩照人的。在她身上，我们可以看到中国劳动妇女勤劳、勇敢、大胆、泼辣的性格，看到那种强暴不能屈、富贵不能移的优秀品质。罗梅英比《潇湘夜雨》中的张翠鸾更勇敢、更坚定、更有主见。当她知道那个在桑园中调戏自己

的恶物居然是自己守望了十年的丈夫时，她不再是消极的防卫，而是主动出击了。她一连几次叫秋胡，要与他离异。她斥责他、怒骂他，说自己宁可到街上去讨饭，也决不接受这样的男人。对于秋胡的荣华富贵，她正眼儿都不看一下，她不愿意与这样灵魂卑污的人生活在一起，她知道离开了这样的男人她可以照常生活，过去的十年难道不就是她自食其力而挺过来的吗？当秋胡调戏她的时候，她不正在为了养活秋胡一家而流着汗水吗？因此，罗梅英对秋胡的斗争，是代表了千千万万的旧时代的劳动妇女向恶势力的斗争。从罗梅英身上，我们可以看到卑贱者的人格尊严，可以看到我国古代劳动妇女不畏强暴、不羨荣华的灵魂美。进而言之，《秋胡戏妻》也正是通过对罗梅英这个不甘凌辱、起而抗争的女子的热烈歌颂和对秋胡这样的无耻之尤的新兴官僚的无情鞭挞，使这个剧本跳出了家庭生活纠纷的圈子，而具有了更为泛的社会意义和审美价值。

《秋胡戏妻》的故事简单而又平凡，但作者正是在这平凡之中表现出不平凡的意义，并塑造出动人的形象。剧本的第三、第四两折，写得尤为动人。该剧曲辞于本色之中屡见俊语，有时还能适当地插入一些农家语言，使作品更带有生活气息，更为生动、活泼、有趣。

（六）神话剧

元杂剧中，还有一些根据美丽的神话故事改编神话剧，它们写的是天上，反映的却是人间的现实、现实的人间。这类剧本中，有相当一部分是将神话传说与宗教思想（主要是道教，尤其是全真教）混合在一起的，前人称之为“神仙道化”剧，如马致远的《陈抟高卧》、《任风子》、《岳阳楼》岳伯川的《铁拐李》，范子安的《竹叶舟》，多人合作的《黄粱梦》等等，但都不如非神仙道化的两部作品好，这两部作品就是尚仲

贤的《柳毅传书》和李好古的《张生煮海》。

1. 尚仲贤和《柳毅传书》

尚仲贤，河北真定人，曾任江浙行省务官。作剧 10 种，今存 3 种，即《柳毅传书》、《气英布》、《单鞭夺槊》。《太和正音谱》称其词如“山花献笑”。

《柳毅传书》根据唐人李朝威传奇小说《柳毅传》改编，写的是下第书生柳毅帮助洞庭湖龙王的女儿传递家书而使之脱离夫家的虐待的故事。表面上看，《柳毅传书》写的是神仙世界妇女的痛苦生活，但反映的却是现实世界中的女性生活的痛苦。龙女的丈夫泾河小龙是神，但龙女受到了这个“神”的迫害，她依靠柳毅这个“人”的力量而解除了痛苦、而获得了新的生活，由此，她对柳毅产生了爱情。龙女对柳毅的爱，并非像许多神话故事所表现的那样，是单纯地出于一种锁闭天宫中的仙女偶尔思凡，或者是某位仙女被某个凡人的品德、才化、相貌、气质所打动，而与之朝云暮雨。这里的龙女爱上柳毅，除了被柳毅本身的精神、品格所打动之外，还有一种很重要的思想——报恩。一个“神”报一个“人”的恩，这意义是与一般的神话剧大不相同的。作品中，柳毅形象的塑造是十分成功的。作者并没有写他才如子建、貌若潘安，并没有着重写这位落第书生的外在的美，而是将笔触伸向他的灵魂深处，写出了他内在的美，他的急人之难的好品质，他对横暴势力的不满，他对受苦受难的弱者的同情。这样，就使得柳毅这个没有高中的书生比那些高中状元，而且只会吟诗作赋、对月伤怀、传书递柬、眉目送情的风流才子们要高尚得多、健康得多、美好得多。

《柳毅传书》的情节并不复杂，但作者尤善开拓舞台空间，场面安排煞费苦心。第一折以悲哀而寂静的河岸为背景，

写出了龙女生活的痛苦；第二折则变成了激烈的战斗，场面极其宏伟壮阔；第三折又转入碧波荡漾的龙宫，有利于表达夺女归来的喜庆气氛；第四折又写到柳毅这个凡人的家里举行婚礼，充满了民间的欢乐气氛。这样的场面安排，注意到了冷场与热场相间，使观众感到新鲜有趣。

2. 李好古与《张生煮海》

李好古，河北保定人。作剧3种，都是神仙故事，今仅存《张生煮海》。《太和正音谱》谓李好古之词如“孤松挂月”。

《张生煮海》写书生张羽与龙女琼莲相爱，后以煮海威胁龙王招之为婿的故事。该剧以优美的场景、乐观的笔调，表现了青年男女之间真挚的爱情；同时，也反映了他们向着自由挣扎、向着封建道德斗争的信心和勇气，并在一定程度上表现了人战胜神、人定胜天的思想。

《张生煮海》的曲辞非常美丽，尤其是第一折和第二折，通过龙王琼莲和毛女仙姑之口，以铺陈的手法描写了大海的辽阔的壮丽，简直可以当作一篇“海赋”来读。

《柳毅传书》与《张生煮海》都写的是书生与龙女的恋爱故事，一个着重体现了柳毅急人之难的正义肝肠；一个则突出了张羽大胆反抗的斗争精神，堪称元杂剧神话剧的双璧。

第二节 南戏

南戏，是“南曲戏文”的简称，又称“戏文”，是用南方的语言和南方的歌曲进行表演的一种民间戏剧形式。因其最早出现于温州地区，故又称“温州杂剧”，又因温州即当时的永嘉郡，故又名“永嘉杂剧”。

南红概况

1. 南戏的形成和发展

“南戏出于宣和之后，南渡之初”（明·祝允明《猥谈》）的南北宋之交，最初是一种以“村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏”（明·徐渭《南词叙录》）的流行于温州地区的民间歌舞小戏。后来，流行于闽、浙一带。南宋后期，永嘉杂剧则农村集镇进入苏州、杭州等大城市。宋度宗咸淳四年（1628），临安（杭州）南戏曾行一时，有些文人也进行了南戏的创作。如当时的太学生黄可道，就动笔写了《王焕》戏文。在这广泛而长期的流传过程中，由于文人的参与写作，南戏吸收了不少宋词的营养，逐步形成成为一种独立的剧种。

由宋入元，在北杂剧风靡全国的时候，南戏的发展势头虽然稍受阻碍，但并未真正衰落，反而吸收了北杂剧之长，不断地进行着自身的完善。元中叶以后，南戏又掀起新的高潮。在中国南方，出现了不少南方组织和作家。如武林书会的萧德祥，敬先书会的柯丹丘，九山书会的史九敬先、刘一捧等等。同时，专工南戏的演员也相继出现，“龙楼景、丹墀秀，皆金门高之女也，俱有姿色，专工南戏。”（元·夏庭芝《青楼集》）元末，南戏趋于极致，出现了《琵琶行》的作者高明这样杰出的南戏作家和《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》等杰出的南戏作品。此时的南戏，不仅在南方各大城市如杭州、温州、福州、泉州、潮州等地流行，而且还传到北方的大都。元末朝初时，已形成了海盐、余姚、弋阳、昆山、杭州等各种声腔。前后绵延发展了二百多年，其流风所及，直接影响了明代传奇戏的诞生。

2. 南戏的形式和特点

南戏成为一种独立的剧种之后，就具有了自身的形式和特点，或者说，它形成了一套独具特色的体制。

一开始，南戏的唱腔以村坊小曲、里巷歌谣为基础。后来，它与词体歌曲、诸宫调、唱赚、大曲等多种艺术形式融合，形成以宫、商、角、徵、羽五色音阶为特点的南曲音乐。再往后，它又吸收北曲营养，形成了南北合套的曲牌联套体，但并不寻宫数调，在音乐结构上比北杂剧灵活一些。

早期南戏以人物上下场为界线，将一个剧本分为若干段落，后来才逐渐形成基本单位“出”。一本戏分为多少“出”，完全根据剧情需要，可多可少、可长可短。其中，第一出戏往往先由副末登场，演唱“家门大意”，介绍创作宗旨、故事梗概乃至演员阵容之类，比较繁琐；第二出戏起，才正式演出故事。

南戏第一出戏主要由曲、白、介三方面，曲是唱词，白是道白，介是动作提示。其角色行当有生、旦、净、丑、外、末、贴等。

与元杂剧相比，南戏在体制上具有如下特点：

其一，元杂剧是一本四折或加一到两个楔子，形式比较固定；而南戏则没有固定的“出”数，可长可短，形式比较自由。

其二，元杂剧每一折戏一般只能用同一宫调的一套曲子来演唱，并且一韵到底；而南戏一出戏中，不限于用一个宫调，也不限于通神一韵，甚至不限于单纯地运用南曲，有时还夹用北曲，形成南北合套。

其三，元杂剧每本戏分别由正旦或正末主唱到底，其他角色一般都只有说白而不能唱；南戏则所有上场角色都可以唱，除独唱外，还有对唱、合唱等形式。

其四，北杂剧以北曲为主，其主要特点是神气飞扬，有杀伐之声；而南戏则以南曲为主，其主要特点是流丽婉转，多柔媚之情。

其五，在行腔方面，南戏也与元杂剧不同。“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则声情少而辞情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。”（明·王世贞《曲藻》）

3. 南戏的剧本情况

整个宋元南戏的剧本有多少，恐怕谁也说不清楚，我们只能根据现有的资料进行统计和考证。据钱南扬《戏文概论》中的统计，南戏共存剧目 238 种，其中，有佚曲可辑录者 134 种，保存至今的只有 17 种。

完整保留的十七种南戏剧本是：《张协状元》，《宦门子弟错立身》，《小孙屠》，《赵氏孤儿报冤仇》，《秦太师东窗事犯》，《吕蒙正风雪破窑记》，《苏秦衣锦还乡》，《黄孝子千里寻母记》，《冯京三无记》，《苏武牧羊记》，《周羽教子寻亲记》，《郭华胭脂记》，《王十朋荆钗记》，《刘知远白兔记》，《王瑞兰闺怨拜月亭》，《杨德贤妇杀狗劝夫》，《忠孝蔡件喈琵琶记》。其中，保存了南戏原来面目的只有《张协状元》、《宦门子弟错位身》、《小孙屠》、《白兔记》、《琵琶记》五种。其余十二种，都不同程度地经过明代人的修改。

二、南戏主要作品评价

（一）永乐大典戏文三种

现存最早的宋元南戏剧本为保存在《永乐大典》中的“戏文三种”，即《张协状元》、《宦门子弟错位》、《小孙屠》。

1. 《张协状元》

《张协状元》乃是戏文初期的作品，当时尚处于业余演员的全盛时代。剧本题署“九山书会编撰”，应该是书会才人的集体创作。《张协状元》是一个伦理道德戏，书生张协受贫女之恩甚重，且结为夫妻。后来，张协中了状元，竟至亲自动手，杀害自己的恩人兼妻子——贫女。这种人物，无论如何是应该遭到批判和否定的。他与我国古代戏剧小说作品中的某些“负心汉”有一致之处，但显得更为无情、更其残忍。剧本通过张协这一丑恶形象的描写，对封建时代那种“贵易妻”的忘恩负义的士子进行了深刻的揭露和批判。

《张协状元》曲辞颇佳，其中一些插科打诨的地方，尤为生动，且明显带有宋杂剧那种诙谐博笑、借题发挥的讽刺传统。

2. 《宦门子弟错立身》

《宦门子弟错立身》产生的时间较之《张协状元》稍晚一些，大约是金亡以后、宋亡以前这一阶段，基本上与元杂剧期的创作同时。这是一个别具一格的作品。所谓“错立身”者，指的是“宦门子弟”延寿马抛弃家业而浪迹江湖，如同走错了路一段。然而，此剧最终写延寿马与女伶王金榜结为夫妇，而来自官宦家庭的阻扰终归失败，这在当时却具有一定的进步意义。作者通过剧中那生动的故事，似乎在表达这么一个意思：官宦人家毕竟向那漂流四方的路岐人让步投降了。由此可见作者的立场，很明显是站在下层民众一边的，而对于统治阶段中的人物，却多多少少地带有一些讽刺或抨击的意味。

《宦门子弟错立身》曲辞也不错，尤其是某些描写景物的曲辞很有特色。另外，该剧比较真实而细致地描绘了江湖艺人的生活，这对于我们研究宋、金时期的戏曲是很大帮助的。

3. 《小孙屠》

《小孙屠》产生的时间较之《宦门子弟错立身》更晚一些，乃是与后期元杂剧创作同时的作品。这是一部描写奸情杀人故事的公案剧，作品中对于奸夫依仗权势为所欲为的罪恶行径有所揭发，这对当时社会的黑暗具有一定的暴露意义。《小孙屠》故事情节颇为曲折，且时有出人意外之笔，在情节安排方面大有可取之处。另外，《小孙屠》中有南北曲间用的形式出现，如第九出中几段唱词的曲牌依次是：【北曲新水令】、【南曲风入松】、【北曲折桂令】、【南曲风入松】、【北曲水仙子】、【南曲犯寰】、【北曲雁儿落】、【南曲风入松】、【北曲得胜令】、【南曲风入松】，可见南北合套的现象在元代后期不仅发生于北杂剧中，也在南戏中出现。

（二）四大南戏——“荆”、“刘”、“拜”、“杀”

所谓“荆”、“刘”、“拜”、“杀”，即指《王十月荆钗记》、《刘知远白兔记》、《王瑞兰闺怨拜月亭》、《杨德贤妇杀狗劝夫》、简称《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》，后人将它们并称为“四大南戏”。

1. 《荆钗记》

《荆钗记》的作者是谁，虽然有些争议，但一般认为是宋元时人柯丹邱。柯丹邱生平资料和，只知道他是“吴门（今苏州）学究”、“敬先书会”中人。《荆钗记》描写的是王十月与钱玉莲的夫妻之间围绕爱情婚姻这一主要情节所经历的悲欢离合的动人故事，歌颂了男女主人公坚贞不屈的爱情，批判了拨乱其间的邪小人和种种人情冷暖、世态炎凉的社会现状，体现了作者善善恶恶的思想；同时，也表达了广大民众的褒扬正义、反对邪恶的情感追求与道德理想。男主人公王十朋史有其人，他字龟龄，号梅溪，温州乐清人，生活在南宋时代，官

至龙图阁学士，《宋史》有传。这样一个有趣的情况就发生了，南戏源于温州，而王十朋又是温州人，这样，就使读者和观众在欣赏《荆钗记》时具有一点特殊的感受。当然，剧中王十朋的故事基本上都是剧作家虚构的，它不可能是照抄王十朋真实的生活遭遇。

《荆钗记》中男女主人公的形象都塑造得比较成功，王十朋不同于许多“贵易妻”的封建士子，他是一个富贵不忘糟糠之妻的有良心的读书人的形象。更为难能可贵的是，王十朋万俟卨的强大压力之下，能以家有糟糠之妻为由而拒绝了对方的无理要求，并且据理力争，驳斥了“贵易妻”的荒唐说法。这一点，与广大的具有善良心理的读者和观众的是非观念是一致的，因而，这个正直而又倔强的知识分子形象是能被广大读者和观众所欢迎和接受的。钱玉莲的形象也很不错，她忠于爱情、心地善良，同时，也具有强烈的反抗精神。当继母逼迫她嫁给无耻小人孙汝权的时侯，这个弱女子以死相拼，情愿自杀也绝不屈服。在钱玉莲柔弱的外表包裹下的，是一颗坚定、执着、刚强的心。

《荆钗记》在艺术方面也有自身的特色，诚如王世贞在《艺苑卮言》中所言：“《荆钗》近俗，而时动人。”《荆钗记》的曲辞比较粗糙，无法与其他著名戏剧作品媲美。然而，它最大的特点却在于情节曲折动人，有些方的场面描写尤其能打动读者和观众。如第十一出写钱玉莲出嫁前入祠堂向生母的灵位告别的“辞灵”，如第三十一出写王十朋在京城中与母亲相见的“见母”等，都是非常精彩的片断。

2. 《白兔记》

《白兔记》作者不祥，只知道为永嘉书会的才人所作。该剧描写的是五代时后汉开国君王刘知远及其妻李三娘的故事。

这个故事虽然未见欧阳修《新五代史》中有什么记载，但在民间却广为流传。宋代讲史话本《五代史平话》、金代《刘知远诸宫调》、元代刘唐卿杂剧《李三娘麻地捧印》（佚）等作品均对这一故事有所演绎。《白兔记》在这些民间创作的基础上，颇为成功地演述了这一曲折动人的故事。

《白兔记》最精彩的部分是李三娘那嫌贫爱富的兄嫂李洪一夫妇对刘知远的种种轻贱与迫害，以及刘知远从军以后李三娘被史嫂虐待折磨的场次。尤其是李三娘白天汲水、夜晚推磨，劳累不堪，因而磨房产子的情节，能够深深地打动读者和观众作为一个“人”的心灵深处所包含着的本能的同情。剧本虽然用了较大的篇幅写刘知远，剧名也叫做“刘知远白兔记”，但在读者心目中留下深刻印象的真正主人公却是李三娘。这是一个勤劳、善良同时又性格刚强、从不屈服的女性。她宁愿日夜劳作，直至咬脐产子于磨房之中，也绝不向那居心不良的哥哥嫂子妥协低头。她的生活是艰苦的，但她的人格却是无比珍贵的。在李三娘身上，集中体现了中国的传统妇女的悲惨遭遇，同时，也在相当程度上概括了中国传统妇女的优秀品质与斗争精神。也正因如此，有关李三娘苦乐悲欢的几出戏，如第十九出“挨磨”、第二十一出“分娩”、第二十四出“见儿”、第三十二出“私会”等等，就显得特别动人，特别为广大观众所喜爱，直到今天，仍然在戏剧舞台上盛演不衰。

《白兔记》故事情节展开有序，刘知远和李三娘忍受的故事有分有合、线索分明。不足之处乃在于刘知远的形象前后存在着顾此失彼的矛盾现象。从语言的角度看，该剧曲辞质朴，对白直率，尤善用民间口语、俗语。正如明代吕天成在其《曲品》中所评价的：“《白兔》词极古质，味亦恬然，古色可挹。”

3. 《拜月亭》

《拜月亭》又名《幽闺记》，多数人认为系元代施惠所作。元·钟嗣成《录鬼簿》云：“施惠，字君美，杭州人，居民山城隍庙前，以坐贾为业。公巨目美髯，好谈笑。余尝与赵君卿、陈彦实、颜君常至其家。每承接款，多有高论。诗酒之暇，惟以填词和曲为事。有《古今砌话》，亦成一集，其好事也如此。”这里，并没有提到他写作《拜月亭》。因而，此剧是否施惠所作，尚存疑问。《拜月亭》将关汉卿四折一楔子的同名杂剧改编成为四十出的大部头南红，以书生蒋世隆与尚书王镇之女王瑞兰的爱情婚姻故事为主线，以蒋世隆之妹蒋瑞莲与忠臣陀满海牙之子陀满兴婚姻故事为副线，以金人与蒙古人的战争这一重大历史事件为背景，对那战乱环境中上至朝廷大臣、下至店家小二等形形色色的人物都进行了生动而深刻的描写。通过这些描写，作品从客观上反映了战争给人民大众所带来的苦难；同时，也体现了善良的人们在患难之中相互间的关心和帮助。作品对贪富欺贫（嫌贫爱富不足以形容之）的王尚书进行了无情的鞭挞，对忠于爱情、敢于抗争的蒋世隆和王瑞兰进行了热烈的歌颂。

王瑞兰的形象塑造得非常成功。这个官宦人家的千金小姐，从小在高墙大院中长大，深受封建礼教的熏陶，对社会完全缺乏了解。大动乱将她从宁静的庭院卷进了苦难的深渊，她不知如何是好。在那与父母失散的兵荒马乱的日子里，她得到了书生蒋世隆的帮助和热爱，使她对社会对生活有了比较深的理解。但由于深受封建思想的束缚，她在接受蒋世隆的爱情时表现得畏畏怯怯、躲躲闪闪。后来，在店主人的帮助下，她才战胜了自我，勇敢地与蒋世隆结为夫妇。随后，当她的父亲活活拆散了她与蒋世隆这一对患难夫妻的时候，她对封建家长产

生了一定程度的不满、乃至憎恨之情。因而，她虽然被父亲强行拉了回去，但心上却仍然怀念那曾经给她以幸福和爱情的穷书生。直到最后，当她听说父亲要为她招新科状元做女婿时，她进行了坚决的抵制和反抗，充分体现了她不羨荣华、不遵守父命的叛逆性格。由上可见，剧本对王瑞兰这一女性形象性格发展的过程的描写，是十分细腻、深刻、真实的，同时，也标志着这一人物形象的塑是非常成功的。更值得我们瞩目的是，王瑞兰和蒋世隆的爱情，绝不同于一般的才子佳人的一见钟情。他们的爱情是建立在休戚与共、患难之交的基础上的。他们爱情的最好体现就是互相关心、互相体贴、互相照顾。这样，就使人感觉到他们的爱情是深厚的、深刻的。特别是在遭到王尚书的强烈反对并将他们生生拆散之后，他们仍然都对对方念念不忘。这样一种执着、深沉的爱情，在封建时代实在是难能可贵、令人经久难忘的。

《拜月亭》在艺术方面也取得了相当高的成就。首先是人物塑造的厚实丰满、真实动人，这一点，在上面对王瑞兰形象的分析中已可见一斑。其次是故事情节的曲折生动，作者善于运用“巧合法”、“误会法”，使故事更加曲折有致。如一开始写在战乱中，王瑞兰与其母失散，蒋瑞兰与其兄失散，王瑞兰与蒋世隆相遇，而蒋瑞莲也恰恰被王瑞兰的母亲收留。再如最后写王尚书欲为亲女王瑞兰和义女蒋瑞莲分别招文、武二状元为婿，王瑞兰坚决不肯，文状元亦坚决不肯。真相大白以后，才知道文状元原来就是蒋世隆，武状元原来又是陀满兴福。于是，王瑞兰与蒋世隆夫妻重圆，陀满兴福与蒋瑞莲洞房花烛，真正是无巧不成书了。当然，《拜月亭》在情节结构方面亦有不足之处，这主要体现在次要故事陀满兴福与蒋瑞莲的戏份量太重，竟有全剧四分之一的篇幅，而主要故事蒋世隆与王瑞兰

的故事也不过占全剧四分之一而已。其三，《拜月亭》在语言方面也独具特色。该剧的曲辞以本色当行为主，尤其是一些场面描写，能做到情境交融，以气氛环境来烘托人物，在浅显自然的前提下，具有深远的意境。故而，深得前人的好评。明代吕天成《曲品》谓之云：“元人词手，制为南词，天然本色之句往往见宝，遂开临川玉茗之派。何元朗绝赏之，以为胜《琵琶》，而《谈词定论》则谓次之而已。”日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中则对它进行了这样的评价：“语语本色，不失于文饰，真为南曲中一大杰作，足与《琵琶记》比肩。”

4. 《杀狗记》

《杀狗记》的作者，一般认为是元末明初的徐●。清代末彝尊《静志居诗话》“徐●”条载：“字仲由，淳安人，洪武初征秀才，至藩省辞归。有《巢松集》。识曲者目《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为元四大家，《杀》则仲由所撰也。”其实，徐●不过是《杀狗记》折改编者之一，南戏中早就有了《杀狗劝夫》的名目，元杂剧中也有萧德祥的《杀狗劝夫》一剧。《杀狗记》所描写的是一个封建家庭中发生的伦理道德故事，其创作目的是要人们遵守封建的“孝悌”之道。作品中大力表彰了两个正面人物，一个是主人公孙华的妻子杨月真，这是一个遵守封建妇道、不断匡劝丈夫并想方设法帮丈夫排忧解难的贤妻的典型。另一个是孙华的弟弟孙荣，这是一个克尽悌道、“事兄如事父”（第五出）的人物。作者通过对这两个人物的歌颂，对封建伦理道德进行了全力的鼓吹。全剧除了对两个反面人物柳龙卿、胡子传之流的揭露稍有意义而外，就整体而言实在不值得称赞。

《杀狗记》语言本色自然，有不少曲文直接采取民间谚语

俗语，通俗易懂。但又有喜欢搬弄典故的弊病，全剧中“关张结义”、“管鲍之交”等词句不胜其多，尤其是第三十五出“断明杀狗”，杨氏与开封府尹王修然的一段对话竟然东扯西拉说了一大堆有关“狗”的典故，令人生厌。在“四大南戏”中，无论是思想意义还是艺术价值，《杀狗记》无疑都是最差的一部。

（三）《琵琶记》

《琵琶记》作者高明（1307？——1359），字则诚，号菜根道人，浙江瑞安人。至正五年（1345）进士，曾任多处地方官，约于至正十六年（1356）隐居于宁波的栎社，以词曲自娱，《琵琶记》亦作于此时。

《琵琶记》是根据在民间广为流传的南戏《赵贞女》改编的。明代徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”所列第一本就是《赵贞女蔡二郎》，并注云：“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也。实为戏文之首。”《赵贞女》的剧本今天虽然看不见了，但我们仍然可以通过一些旁的材料来窥测它的故事梗概。在京剧、秦腔的《小上坟》中，女主角萧素贞有这样的一段唱词：“正走之间泪满腮，想起了古人蔡伯喈。他上京中去赶考，一去赶考不回来。一双爹娘都饿死，五娘子抱土筑坟台。坟台筑起三尺土，从空降下一面琵琶来。身背着琵琶描容相，一心上京找夫回。找到京中不相认，哭坏了贤妻女裙钗。贤惠的五娘遭马蹇，到后来五雷轰顶是那蔡伯喈。”由此可见，《赵贞女》的故事是一个悲剧结局，蔡伯喈则是一个忘恩负义的士子。然而，经过高明改编的《琵琶记》却从根本上改变了故事的结局，蔡伯喈也由背亲弃妇变成了全忠全孝。这就使《琵琶记》的思想内容变得异常复杂起来。

我们首先来看看作者的创作宗旨。《琵琶记》的题目是这

样写的：“极富极贵牛丞相，施仁施义张广才，有贞有烈赵真女，全忠全孝蔡伯喈。”在第一出“报告戏情”中，作者又通过副末之口宣称：“正是：不关风化体，纵好也徒然。”“只看子孝与妻贤。”“孝矣伯喈，贤哉牛氏。”如此种种，十分明显的是要宣扬封建伦理道德。但是，由于《赵贞女》原作在民间的巨大影响，由于作者高明较为真实地反映了现实生活，更由于赵五娘这一人物形象的成功塑造，使得《琵琶记》的客观效果远远超出了作者的主观创作意图，从而闪烁着现实主义的熠熠光辉。该剧通过蔡伯喈一家的悲惨遭遇，深刻揭露了封建社会在许多方面的不合理性，反映了普通民众、知识分子以及统治阶级成员不同的道德观念和生活理想，对我们认识封建社会后期的历史真实，具有相当大的借鉴作用。赵五娘是作品中最为感人的悲剧形象，也是中国古代文学史、尤其是通俗文学史上一个成功的悲剧艺术典型。她所受到的苦难，从某种意义上代表了中国封建社会千千万万的妇女所受的苦难。而她的任劳任怨的吃苦精神、舍己为人的牺牲精神、克服困难的斗争精神，总之，她那伟大人格力量，数百年来，感动了千千万万的读者和观众。蔡伯喈则是一类较之张协和王十朋更为典型的封建时代的知识分子形象。他不像张协那样忘恩负义，也不像王十朋那样忠于爱情，他是既思念前妻，又不得不入赘相府，并与后妻恩爱相处。作者为了把蔡伯喈写成一个全忠全孝的人物，给他安排了“三辞三不从”情节，即：辞试父不从，辞婚相不从，辞官君不从。作者的本意，是想为蔡伯喈背亲弃妇的行为开脱，但客观上却将他放到了矛盾的风口浪尖上，并在激烈的冲突中展现了这一人物的内心矛盾和性格的软弱性。蔡伯喈的形象实际上最为真实的，在现实生活中，像张协或王十朋那样极端歹毒和极端高尚的人物毕竟是少数，而像蔡伯喈这

样的充满思想矛盾的有良心的软弱者倒是大有人在。

高明是一个精通音律的剧作家，再加上他一丝不苟的创作精神，故而使《琵琶记》的艺术水平达到了相当的高度。首先是在情节结构方面采用对比手法，该剧的故事情节是按双线展开的，一边是京师丞相府，一边是灾年秀才家。我们刚刚看完蔡伯喈中状元洋洋自得的一幕：“洛阳富贵，花如锦绣，红楼数里，无非娇媚。春风得意马蹄疾，天街赏遍方归去。”

（第九出）随即，我们就听见新士那贫贱的妻子在低声啜中间环节：“长吁气，自怜薄命相遭际。相遭际，晚年舅姑，薄情夫婿。”（第十出）一壁厢，我们刚刚看到赵五娘在罗裙包上、埋葬公婆时的痛苦情景：“四顾青山静悄悄，思量起暗里魂消。黄土伤心，丹枫染泪，谩把孤坟自造。”（第二十六出）一壁厢，我们很快又看到丞相府中秋赏月的幽雅进界：“长空万里，见婵娟可爱，全无一点纤凝。十二栏杆，光满处，凉浸珠箔银屏。”（第二十七出）如此等等，不一而足。的确能给人一种“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的深切感受。其次，人物语言的个性化。在《琵琶记》中举凡蔡公、蔡婆的语言，大都比较朴实、平直、浅俗，而牛相、牛女、蔡伯喈的语言则多半比较典雅、凝重、婉约，赵五娘的语言则视剧情而时雅时俗。

总而言之，《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶》等南戏中的名篇，就其内容而论，多反映市井家庭生活和悲欢离合故事；从剧本形式看，则都已成为基本固定的体制，并给明清“传奇红”的形成奠定了基础。

第三节 明清杂剧与传奇

明清两代，戏剧创作和演出主要体现在三大方面：其一，由元杂剧发展演变而成的明清杂剧；其二，由宋元南戏发展壮大而成的明清传奇戏；其三，由各种地方声腔和民间小调发展而成的绚烂多姿的地方戏。本节主要介绍明清两代的杂剧与传奇戏。

一、明清杂剧

相对于元杂剧而言，明杂剧已在变异之中走向衰落，至清代，杂剧更成为强弩之末了。

（一）明代杂剧

由元入明，杂剧创作仍延续发展。明杂剧一方面继承了元杂剧之规模，另一方面又受南戏影响而在体制和音乐方面有所突破和改变。

我们首先来看看明代杂剧的基本情况。明代杂剧作家除无名氏外，在作品上署有姓名或别号者，可考的有近300人，但这并不等于有300名作家。因为当时许多作家喜欢给自己取很多的号，如皇族作家朱有■就有全阳子、全阳真人、全阳老人、全阳翁、老狂生、锦窠老人、诚斋等许多号。而这些剧作家们在作品上署名时，有时写姓名，有时写号，这就造成一种重复现象。实际上，当时的杂剧作家，有姓名保留下来的，大概在100人左右。明杂剧的作品情况是：存目的有500多个，有剧本保留下来的有150本左右。在所存的500多个剧目中，有四分之三写鬼神故事，尤其是神仙道化剧数量更多；有三分之一写风花雪月、男女爱情；其他的也多是历史题材的作

品。由此可见，明杂剧的现实性、战斗性是远逊元杂剧的。

明杂剧以正德、嘉靖间（1521 年左右）为界，可分为前后两期。

1. 明代前期杂剧

前期杂剧在体制上基本是元杂剧的延续，但在内容上却远远不及元杂剧。这些作家大致上可分为两批：其一，由元入明者；其二，两位皇族作家。

第一批作家及其作品其王子一的《误入桃源》、刘兑《娇红记》（8 折）、杨景贤《西游记》（六本 24 折）、谷子敬《城南柳》、贾仲明《升仙梦》等等。他们中间的大多数人在创作上是严守元杂剧的体制的，但也有敢于突破传统的作家。如贾仲明的《升仙梦》一剧，每折唱词南北合套，末、旦同唱一折，末唱北曲，旦唱南曲。

明杂剧早期剧坛的领袖是两个皇族作家，一个是以戏剧理论而见长的朱权，另一个是以作品数量多而著名的朱有●。朱权是明太祖朱元璋的第十六子，封宁王。他作剧 12 种，今存《大罗天》、《卓文君》二种。他对中国古代戏曲的贡献主要不在创作，而在戏曲理论。他的《太和正音谱》记录了元代和元末明初的杂剧剧目，评论了一大批杂剧作家和作品，是研究元杂剧不可或缺的重要著作。朱有●是明太祖第五子之长子，封宪王。他是明杂剧前期作家的最后一人。他的杂剧作品较多，有 31 种，全部保存下来，总名《诚斋乐府》。朱有●的杂剧作品在当时风行一时，明中叶诗人李梦阳《汴中元宵绝句》云：“中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥上月如霜。”朱有●的杂剧偏重于以妇女为主人公，也有不少描写妓女生活的作品。表面看起来，这方面很像关汉卿，但实际上大不一样。关汉卿是真正了解下层妇女、尤

其是歌女、妓女的生活痛苦，从而为她们写出内心深处的悲伤与愤怒；而朱有●则是从一种居高临下的角度来反映下层妇女、尤其是妓女的生活，只能是浮光掠影、隔靴搔痒。这种立足点的不同，决定了他们二人反映妇女、尤其是妓女题材的作品之思想内涵其实是大相径庭的。除此而外，朱有●的作品中还有一些是用于游宴或庆贺的赐福上寿之作，可称之为一种“应用杂剧”，这就更没有什么意义了。之所以出现这种现象，当然有多方面的原因，但最根本一条，是与其皇族的高贵地位的束缚分不开的。

2. 明代后期杂剧

明代杂剧自弘治年间起，开始发生变化。在体制和唱腔方面深受南戏影响，对元杂剧有大幅度的突破。一些剧作家打破了元杂剧每本四折的惯例，有少至一折一本的，也有多至五折一本的。有的甚至从南北合套进而发展到以南曲来演唱杂剧，这实际上已是南杂剧了。并且每本戏也不一定由一人主唱到底，而是独唱、合唱、接唱等多种方式交相为用。

明代后期杂剧的主要作家有李开先、冯惟敏、康海、王九思、杨慎、徐渭、汪道昆、王衡、梁辰鱼、王骥德、徐复祚、叶宪祖、陈与郊、吕天成、孟称舜、凌●初等。其中，也有一些很不错的杂剧作品。如康海的《中山狼》、王九思的《杜甫游春》，都是著名的单折戏，且都表现了作者对现实的一种较深层次的思考。再如徐复祚的《一文钱》、王衡的《郁轮袍》、《真傀儡》、叶宪祖的《骂座记》等，都是讽刺当时社会种种不良倾向作品，都具有一定现实意义。至于孟称舜的《人面桃花》，则是明代杂剧中写爱情方面最优秀的作品。当然，明代杂剧的代表作还是徐渭的《四声猿》。

徐渭的《四声猿》包括《狂鼓史》（1出）、《玉禅师》

(2 出)、《雌木兰》(2 出)、《女状元》(5 出) 四个独立短剧，集中反映了作者愤世疾俗之情和高华俊爽的风格。《狂鼓史》写祢衡在阴间打鼓骂曹的故事，宣泄了作者一腔愤世嫉俗之气；《玉禅师》写玉通和尚坏身于妓女红莲，后投胎柳翠为妓女，为月明和尚所度的故事；《雌木兰》写花木兰替父从军的故事；《女状元》写奇女子黄春桃分扮男妆中状元的故事。四个剧本，除了《玉禅师》的主题宣扬因果报应、思想消极之外，其他三剧剧本，为女写照，让女性在戏剧舞台上扬眉吐气，更具有进步意义。徐渭杂剧的语言新鲜活泼，往往能出人意料之外而又切合实际，饶有风趣。正如徐渭自己所害，能令人“如冷水浇背，陡然一惊。”（《与许北国书》）

（二）清代杂剧

清代杂剧，更具案头化倾向，元杂剧生动泼辣的精神失殆尽。然亦偶有佳作，如杨潮观的《吟风阁杂剧》堪称古代杂剧的殿军。清代杂剧大致上可分为清初、清中叶两个阶段。

1. 清初杂剧

清初，写杂剧的作家是吴伟业、尤侗、洪●等人。他们杂剧作品的共同特点是通过剧本来寄托自己的才情或心曲。

吴伟业的杂剧有《通天台》和《临春阁》，前者借梁代尚书左丞沈炯游通天台而痛哭兴亡，具有强烈的时代感受，且写得“字字蹄杜鹃血之声”。（青木正儿《中国近世戏曲史》）后者亦乃借古人之酒杯，浇胸中之块垒的作品，以陈后主的亡国暗寓南明王朝的灭亡。

尤侗的戏曲作品有《西堂乐府》6 种，其中，包括传奇剧《均天乐》和 5 个杂剧《读离骚》、《桃花源》、《清平调》、《吊琵琶》、《黑白卫》。尤侗的杂剧创作，主要是借历史上的著名人物或生动故事来抒发自己对现实的感受。如《读主

骚》，表面上写屈原，实际上是借古人之事发自己的牢骚。其第一折“题壁”，以《天问》为张本，将自己所认为的历史上许许多多的不平之事——网罗进去。再如《吊琵琶》通过王昭君的故事，曲折地流露出反满的情绪。至于《黑白卫》，则借聂隐娘行侠仗义、为民除害的故事，深深地吐出了作者对黑暗现实满腔不平的一口恶气。

洪●的杂剧作品有《四婵娟》，这四折短剧分别以古代的一名才女及其闺中的韵事为题材撰写而成。一“咏雪”，写谢道韞事；二“簪花”，写卫夫人事；三“斗茗”，写李清照事；四“画竹”，写管仲姬事。四折戏，充分展现了作者的才情和理想，并表现了作者的“情教”观。同时，其中的某些片断，作者也偶置讽刺之笔。

2. 清中叶杂剧

清中叶杂剧作家有唐英、杨潮观、桂馥等，他们作品的共同特点是案头化倾向日益严重，舞台生命日趋衰落。

唐英有《古柏堂传奇》¹⁷种，虽名曰“传奇”，实际上中间只有5种是传奇戏，其他都是杂剧。唐英的戏剧创作，善于吸取地方剧种和民间传说之精华。尤其是其中的一些剧本，保留一些民间戏曲的优点，颇为可取。如《画缸笑》讽刺污浊官吏相当尖刻，如《天缘债》描摹世态人情也有声有色。但唐英作为一个封建官僚，他在吸取地方戏生动活泼的艺术形式的同同时，也将地方戏中某些落后的、庸俗的内容选择到自己的戏剧作品中来。如《梅龙镇》、《三元报》、《俑中人》等，均乃如此。

清代杂剧最杰出的作家是杨潮观。他有《吟风阁杂剧》³²种，每种一折，写一个故事，很像是独幕剧。每折之前都有小序，说明作者的写作意图，由此亦可见作者创作目的之明

确。杨潮观的一些杂剧作品，流露出痛恨贪官污吏、同情民生疾苦的情绪，具有强烈的批判精神。就艺术手法来看，故事内容大都很新奇，只可惜情节过于简单，没有做到曲折多变。杨潮观戏剧的宾白是很不错的，流畅明快，具有强烈的感染力。然而，其剧作中之唱词则颇为枯窘，且多有不合律处。《吟风阁杂剧》中最优秀的作品是《寇莱公思亲罢宴》。该剧写寇准当大官后，一次过生日大肆铺张，老婢女刘婆见后不忍，向寇准提及当年的艰苦生活，寇准猛醒，因而罢宴。剧本表达了戒奢崇俭的思想，发人深思，并在当时产生了巨大的影响。据清人焦循《剧说》载，曾任浙江巡抚的阮元看了这个戏以后，居然自己也真正地罢宴。《吟风阁杂剧》中的《汲长孺矫诏发仓》也是一个很不错的剧本，剧中塑造了一个同情民生疾苦的好官汲黯。他不顾个人安危得失而矫诏发仓救民，所体现了的乃是儒家思想的精华——民本思想。更重要的是，剧中还塑造了一各小女子贾天香，她抨击那些无视民间疾苦的封建官僚，说服大臣汲黯，推动他矫诏发仓。这个女性形象，实际上是广大民众的化身。作者让她发出民众的呼声，体现人民的智慧，这在那个重男轻女的封建时代，实在是一件了不起的事。除上述作品外，再如《偷桃捉住东方朔》指出仙佛不足信，《李卫公替天行雨》写过犹不及、好心办坏事，都是发人深思的题材较好的作品。

桂馥的《后四声猿》包括《放杨枝》、《投溷中》、《谒帅府》、《题园壁》，分别借白居易、李贺、苏轼、陆游四大诗人的故事表达封建时代文人怀才不遇的痛苦心理，变乃借古写今之作。

二、明清传奇戏

当杂剧创作由元而入明、延至清代逐步衰落的时候，明清传奇戏则在宋元南戏的基本上发展壮大起来。严格而言，高明的《琵琶记》乃是从南戏到传奇的过渡性产物，而所谓四大南戏，也并非全是宋元作家的手笔。明传奇戏较之于南戏，体制更为完整、精致，更为格律化、典雅化。二者的主要不同之处在于：其一，早期南戏不寻宫数调，而传奇却要受南九宫十三调的限制。其二，南戏虽分“出”，但有的并无“出”名，而传奇则每出戏都有出名标目。其三，南戏开场仪节繁琐，传奇则通常在剧首以两支曲子代之，说明创作缘起，交代剧情大意。其四，南戏用韵根据方言，传奇戏押韵要求严格，有专门的韵书。此外，传奇不吸收了元杂剧的一些长处，如角色、分场方法，有的传奇还吸收北曲，南北合套。

从宋代到元明之际，东南各地盛行着南曲系统的四大声腔——海盐、弋阳、余姚、昆山。其中，海盐腔最早，南宋末年已传到苏州；弋阳、余姚腔次之，皆形成于元代；昆山腔最晚，元代后期才流行。但到了明中叶嘉靖年间，戏曲音乐家魏良辅对昆山腔进行了精心改革，称为“水磨调”。开始只用于清唱，自梁辰鱼采用新昆腔演唱其剧作《浣纱记》后，昆腔立时兴盛起来。由此直到清中叶，昆腔在传奇戏的演唱中一直占主导地位。

下面，我们来看看明清两代传奇戏的作家和剧本情况。

（一）明代传奇戏

1. 明代前期传奇

明代前期传奇戏，有三大特点。其一，宣扬封建思想；其二，大写历史故事；其三，改编他人作品。

明初传奇戏，宣扬封建道德倾向颇为严重，如邵灿的《香囊记》，是“以时文为南曲”的标本。与此相近似的还有邱●的《五伦全备记》、沈受先的《三元记》等，都是封建教化气味很浓的作品。徐复祚说它们“陈腐臭烂，令人呕秽”。（《三家村老委谈》）这种风气影响了整个明代前期剧坛。

与此同时，反映历史题材的作品在明代前期大量涌现。如苏复之《金印记》、沈采《千金记》、王济《连环记》、姚茂良《精忠记》等，大写战国两汉、三国两宋等时代的历史故事。而苏秦、韩信、吕布、岳飞等形形色色的历史人物，都成为剧作家们关注的对象。

此外，明代前期的传奇作家还喜欢将南戏或元杂剧的剧本改编成新的作品。如著名的《西厢记》就被崔时佩、李景云改编成为《南西厢》。我们不妨以其中的一个片断为例，看他们是怎样改编的。《南西厢》第二十九出是“秋暮离怀”，相当于王实甫《西厢记》第四本第三折“长亭送别”。《西厢记》该折开始几段曲辞为大家所熟悉，下面看《南西厢》该出相对应处的曲辞：“【普天乐】（生）碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来明谁染霜林？多管是别离人泪。恨相见得迟，怨疾归去。柳丝长情絮系，倩疏林挂住斜晖。去匆匆程途怎随，念恩情使人心下悲凄。”

2. 明代后期传奇

明代后期传奇戏在形式上越来越趋于完善，长短自如，结构多样化，音乐方面各种声腔相互融合，最终以改造后的昆山腔占主导地位。

嘉靖以降，明传奇创作进入繁荣阶段。从内容上看，题材远比前期广泛，封建说教减少，爱情剧、历史剧数量较大，还出现了一批时事剧。随着传奇戏创作的繁荣，优秀作家作品大

量涌现，并出现了以沈景为首的重格律、讲本色的“吴江派”和以汤显祖为代表的重情趣、讲词采的“临川派”。这一时期的传奇名作有：梁辰鱼的《浣纱记》，李开先的《宝剑记》，无名氏的《鸣凤记》，吴江派作家沈●的《红●记》、《义侠记》，卜世臣的《冬青记》，沈自晋的《望湖亭》，王骥德的《题红记》，袁于今的《金锁记》，临川派作家汤显祖的《紫钗记》、《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》，孟称舜的《娇红记》，吴炳的《绿牡丹》，阮大铖的《燕子笺》等。此外，孙仁孺的《东郭记》、周朝俊的《红梅记》、高濂的《玉簪记》也是明代后期传奇戏中的佳作。

梁辰鱼的《浣纱记》是最早用改造过的昆山腔演唱的传奇剧本，写西施亡吴事。该剧借范蠡、西施的悲欢离合来写吴越两国的兴衰存亡。作者充分肯定了越国君臣的艰苦兴邦，严厉批判了吴国君臣的骄淫亡国。与此同时，作者对西施舍身为国、牺牲个人的青春、爱情、幸福的行为进行了生动的描写和热情的歌颂。《浣纱记》语言典丽，才气融贯，能够十分准确地表达各种剧中人的思想感情。有哀伤、有凄苦、有骄横、有潇洒，各见其貌。

李开先的《宝剑记》写林冲故事，虽然出自《水浒传》有关章节，但在不少方面有较大的变动。其一，林冲与高俅矛盾的起因不同于《水浒》，剧中写林冲首先上本揭露高俅，高俅对林冲是政治报复，而高衙内调戏林冲娘子的事则发生在林冲充军以后。这就使林冲与高俅的斗争由个人恩怨变成了政治斗争。其二，故事结局不同。《宝剑记》中林冲的娘子张真娘未死，而是由使女锦儿代嫁自杀，张真娘逃脱为尼。后来林冲受招安，诛杀高氏父子而与妻子团圆。其三，人物性格也有一些改造。《宝剑记》中的林冲是权居水泊，等候招安。鲁智深

则带有相当程度的士大夫气味，消极厌世。相反，对林冲妻子的塑造反倒取得了较大的成功，双小说中所描写的要丰满得多、深刻得多，尤其是她在逆境中鲜明的抗暴性格，大大增强了这一人物的光彩。《宝剑记》曲辞具天然自在之趣，有的场次写得情景交融，感情奔放，十分感人。如第三十七出“林冲夜奔”，直到今天仍然盛演不衰，有的曲辞，甚至在今天的戏曲舞台上还照搬《宝剑记》原文。

通过历史故事来反映现实，是从元杂剧到明代传奇戏的一个传统，然而，自从无名氏的《鸣凤记》出现之后，这个传统被打破了，因为《鸣凤记》所代表的，乃是直接描写社会现实的时事剧的产生。《鸣凤记》相传为王世贞或其门人所作，但不可靠。该剧描写明代夏言、杨继盛等人前赴后继，与严嵩父子作斗争的故事。剧中对严嵩父子结党营私、把持朝政、祸国殃民的罪恶行径极尽揭露、挞伐、讽刺之能事。同时，对爱国的正派官员夏言、杨继盛、邹应龙等则给予热烈的赞扬。整个剧本，虽然是站在封建统治阶级的立场来反映阶级内部的斗争，但对于我们认识封建专制政治的腐朽与残酷，有较大的帮助作用。自《鸣凤记》之后，传奇戏中的时事剧的写作蔚然成风，主要集中于对明代后朝至明末的权奸和阉宦如严嵩、魏忠贤等人的批判。这类剧本一时间竟达数十部之多，可惜均已失传。但无论如何，作者们关心时事、关心政治、关心现实的好风气却通过这些剧本的写作传了下来。直到清初李玉等人的《清忠谱》出现，才将这类时事剧的写作推向光辉的顶峰。

汤显祖的《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》合称为“玉茗堂四梦”或“临川四梦”，其中，最能代表汤显祖思想水平和艺术成绩的是《牡丹亭》。《牡丹亭》是在明代

话本小说《杜丽娘慕色还魂》的基础上改造而成。该剧通过杜丽娘现实生活中的痛苦和幻想世界中的幸福的描写，暴露了残酷的封建制度对人们正常的生活理想的摧残。传达了在封建礼教压迫下的广大青年妇女要求恋爱自由、婚姻自主的时代呼声，具有强烈的反封建礼教的精神。《牡丹亭》的主要矛盾是“情”与“理”的冲突，具体而言，就是杜丽娘、柳梦梅所具有的人的天生之“情”与封建家长、冬烘先生所恪守之“理”的冲突。这里所谓“情”，就是人的真实的思想感情，它包括对爱情的寻求和对自由生活的追逐。在《牡丹亭》中，作者赋予“情”以超越生死的力量，这一点，在女主人公杜丽娘身上体现得尤其充分。作品中的杜丽娘，对爱情不顾一切地追求，乃至脱离和反叛了封建礼教的纲常之理。在《诗经·关雎》的启发之下，在美好春光的感召之下，杜丽娘游园惊梦，有了一个梦中情郎，从些她为之进行了生生死死的追求。正如作者在《牡丹亭》的“题词”中所言：“如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。”杜丽娘这么一个爱自然、爱生命、爱自由的女性，正是整部作品艺术生命之所在。《牡丹亭》结构井然，针线细密，曲辞清丽，说白明快。具有很高的艺术水平。尤其是剧中的有些唱词，香气郁馥，堪称作者的惊才绝艳之笔。

（二）清代传奇戏

清代传奇戏的发展，亦可分为两个阶段，一是清初，二是清中叶。

1. 清初传奇戏

清初，传奇戏的创作又有新的发展，以李玉为首的“苏州派”作家，创作不少反映现实生活乃至政治斗争的作品。他们的创作以本色为主，又兼文采之长。其中名作如李玉

《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》，朱素臣《十五贯》，朱良卿《渔家乐》，叶时章《琥珀匙》，毕万后《三报恩》，张大复《如是观》，邱园《虎囊弹》等等。而以李玉为主，加上朱素臣、毕万后、叶时章四人合作的《清忠谱》，更是苏州派的代表作，也是自明代后期以来的时事剧的集大成之作。苏州派而吴伟业《秣陵春》、尤侗《钧天乐》、万树《空青石》、李渔《风筝误》等，亦乃传奇名作。

清初传奇成就最高的是洪●的《长生殿》和孔尚任的《桃花扇》。

洪●的《长生殿》以复杂的社会矛盾为背景，突出了李隆基和杨玉环的爱情。该剧的后半部分，具有浓厚的抒情色彩，堪称“诗剧”。尤其是“闻铃”、“哭像”、“弹词”等出，曲辞写得尤其优美。

孔尚任的《桃花扇》通过复社文人侯方域与秦淮名妓李香君的爱情故事，借离合之情写兴亡之感，表达了作者深沉的历史思考。该剧将时代巨变尽收笔闾，具有浓厚的悲剧意味。剧中人物形象的塑造取得了极大的成功，如李香君、侯方域、柳敬亭、史可法、苏昆生、左良玉、杨龙友乃至马士英、阮大铖等人物，无论是正面形象还是反面形象，无论是帝王将相还是市井小民，一个个都性格鲜明、栩栩如生。该剧矛盾错综复杂，情节曲折有致，曲辞风格多样，或悲壮、或温婉、或绮丽、或俚俗，总之是，是视故事内容而定，是视人物性格而定。尤为可贵的是，作者善于处理曲与白的关系，能做到曲白各有所司而又相互生发。

2. 清中叶传奇戏

清中叶，传奇戏已成强弩之末，一些作品或宣扬封建伦理，或描摹风花雪月，大都缺乏创造性。这一时期较有成就的

作家是蒋士铨，写得较好的作品则有由黄图●创作、后经民间艺人陈嘉言父女修订、最终由方成培增删改造的《雷峰塔》传奇。

蒋士铨是传奇戏走向衰落时期最有才华、且作剧最多的作家。他作剧 10 种，流行的 9 种合称为《藏园九种曲》。其中的《冬青树》堪称清人传奇戏的殿后之作。该剧以南宋灭亡为背景，歌颂了民族英雄文天祥，鞭挞了卖国投敌的留梦炎之流。这个剧本，无论是思想价值还是艺术水平，都称得上是这一时期不可多得的佳作。蒋士铨的另一个剧本《四弦秋》是根据白居易的《琵琶行》撰写的。该剧笔触细腻动人，刻画人物有独到之处。十分成功地表达了才高遭忌的罪谴者与沦落天涯的琵琶女所共有的深沉感慨。

《雷峰塔》演在我国流传久远的白娘子的故事。该剧在思想境界和艺术水平两方面都较以前同题材的戏剧小说作品有很大的进步。白娘子的“人性”的一面得到了尽可能的发挥，而她的“妖气”的一面却几几乎趋向于零。尤其是该剧经过文人和民间艺人反反复复的修改润饰之后，更是具有舞台演出和阅读回味的双重审美效应。白娘子的形象，也被剧作家和民间艺人们创造成为一个美丽、善良、多情、勇敢的不朽艺术典型，长期以来，一直为人民群众所喜爱。

第四节 地方戏与京剧

十八世纪初到十九世纪中叶，亦即清代康熙末年到道光末年，我国的戏曲艺术的发展出现了一个新的面貌，那就是昆曲的衰落、地方戏的兴起和京剧的逐步形成。

一、花雅之争

昆山腔从明中叶直至清代康熙年间，在传奇骠的演出中一直占统治地位，人们称之为“雅部”，而与之相对应的各种地方戏则统统被称之为“花部”。花部继承了弋阳诸腔在民间流传演变传统，同时，也吸收了昆腔的艺术精化，并在此基础上突破了宋元以来戏剧艺术“联曲体”的形式，逐步形成了以板式变化为主体的“乱弹”形式，从而，使我国的戏曲艺术经历了一次极其重要的变化，由此也跨入了一个新的发展阶段。

地方戏的兴盛与昆腔衰落几乎是同步的，这是一个比较长久的发展过程，这一过程又可分为两大阶段。

1. 从康熙末到乾隆初（1700 左右——1774）

昆腔从明中叶盛行到清初，一方面在艺术上不断提高，越来越精美、完整，在清代初年终于出现了诸如《长生殿》、《桃花扇》以及苏州派作家所创造的一些剧作；但是，昆腔在另一方面却在越来越雅化的不时离生活越来越远，曲高和寡，脱离了群众，并逐渐走上了宫廷化、贵族化的道路，这样，到了乾隆前期，昆腔终于走向了它的衰落。

在昆腔走向衰落的同时，“乱弹”诸腔却在全国各地蓬勃发展来。各地的地方戏，恰如雨后春笋般纷纷涌现，形成诸腔争胜的局面。当时在民间流行的声腔剧种，见于记载的就有梆子腔、乱弹腔、秦腔、西秦腔、襄阳调、楚腔、吹腔、安庆梆子、二簧调、罗罗腔、弦索腔、巫娘腔、唢呐腔、柳子腔、勾腔等等，至于未见记载而实际上流行于地方戏中的还不知有多少。

2. 从乾隆末到道光末

乾隆皇帝曾六次南巡，到过江浙一带，而扬州则为必经之地。扬州的官绅富商们为迎接圣驾光临所准备的重要节目之一便是演戏。他们聚集了各剧种的戏班子，南腔北调汇集在一起，争奇斗艳。据成书于乾隆末年的李斗的《扬州画舫录》所载：“两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏：雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”这时的花、雅二部明确区分，本是为了供皇帝轮流欣赏时管理的方便，但在客观上却造成了花、雅二部的争胜。进而言之，这种急奇斗艳胜的状况，也极大地促进了各种戏曲的相互交流，有力推动了地方戏的发展。尽管这时仍然有不少士大夫欣赏昆腔，他们高谈古乐而鄙弃新声，但广大市民百姓却极其喜爱通俗易懂的花部诸腔，以至于达到了“歌闻昆曲，辄哄然散去”（张漱石《梦中缘传奇序》）的地步。在这种情况下，即使统治者出面支持昆曲、禁止花部也无济于事。花、雅二部经过长期绝对的优势，最终压倒了昆曲。而昆腔亦从此一蹶不振，退出其雄据数百年的统治宝座。

乾隆以降，乱弹诸腔开始形成了各大新的声腔系统和各种大型的地方剧种。

二、京剧

京剧是当今中国的“国剧”，从它的萌生、形成、发展、成熟到趋于极致，大约有二百多年的历史。下面，就对这一过程作一个粗略的巡阅。

1. 京剧的形成

京剧曾经叫做“皮黄戏”，它形成于中国传统地方戏的基础之上，一般认为，京剧是以旧京腔为基础、吸收了其他地方剧种中的特点而形成的，这是一种符合实际的想法。问题在于，

旧京腔从何而来？答案只有一个，即来自于曾经在北京地区演出、流传过的各种戏曲形式。

北京作为具有 700 年历史的文化古都，在封建社会后期，尤其是元明清三代，各个方面都处于全国的中心地位，且具有强大的凝聚力。戏剧艺术也不例外。早在金元之际，一些著名的杂剧作家如关汉卿、马致远、王实甫、杨显之、纪君祥、石子章、王仲文等人和著名的杂剧艺人珠帘秀、顺时秀、天然秀、司燕奴等人就都在北京从事戏剧活动。元代的大都（即今北京地区）成为早期杂剧的创作和演出中心，另一方面，宋元南戏四大声腔之一的弋阳腔。除了在南方诸省发展而外，在明代，又向北发展，入京后便演变为旧京腔。清代初期，用昆腕演唱的一些传奇戏名著如《长生殿》、《桃花扇》等，也在北京演出。如果说，从声腔系统来看，京腔主要源自弋阳腔而兼收诸腔的话；那么，其他各种戏曲形式在舞台演出、角色、脸谱衣饰乃至机关布景等各个方面，对京剧的形成都产生了不同程度的影响。当然，这些影响往往是隐性的、不易为人所察觉的。

乾隆后期，情况发生巨变，给京剧的真正形成带来了历史契机。促成这种巨变的因素主要有两点：其一，花、雅争胜。“花雅之争”的大体情况已见上述，这里值得指出的是，六次南巡的皇帝每一次从南方回到北京，必然会带回许多南方文化之精华，其中，就包括各种地方戏的声腔特色和舞台艺术。而这些各具特色的声腔和舞台艺术形成自然在京城与原来固有声腔和舞台艺术相结合，给集大成的“国剧”的形成提供营养。其二，宫廷大戏的演出。当时盛行宫廷大戏，即在宫廷内设有戏班，多半由太监们组成。所演剧目，大多根据民间旧有的杂剧或传奇戏国加以整理、扩充，例如：演目连救母故事的

《劝善金科》、演三国故事的《鼎峙春秋》、演水浒故事的《忠义璇图》、演取经故事的《升平宝筏》等等。所用声腔，则昆山腔、弋阳腔兼而有之，而且还有分工，生旦排场的剧目用昆山腔，热闹场面的剧目则用弋阳腔。至于文词，则有相当一部分出自翰林词臣之手。这类宫廷大戏，可以说是一种绝妙的“俗”、“雅”结合，文人与民众创作的结合，宫廷文化与市井文化的结合。这种结合，又使得集大成的“国剧”躁动于母腹了。

这时的北京城，已经具备诸腔各调，而昆腔则已逐渐失掉高雅的正统地位，不得不让位于自成体系的京腔。当时北京城中出现的“六大名班”、“京腔名伶十三绝”，正是这种昆腔与京腔此起彼落的标志。然而，京腔在当时的北京虽已居正统地位，却不是惟一的剧种，早在康熙年间，“秦优新声”就已来北京，并且以“山陕班”的名义常来常往，有的甚至长住于京师。这样一来，以陕西秦腔为主、参以山西梆子的秦晋一带的戏曲艺术就非常自然地与旧京腔发生交流与融合。1790年，四大徽班进京，并相继在京得势，又给京城剧坛注入了新鲜血液。1828年，湖北楚班进京，出现了徽、汉调合奏的局面，产生了具有北京特色的、有别于以前任何一种剧种的戏曲异体，这便是京剧。经过如此持续、复杂的大融合，京剧终于在汇集百川的基础上形成了大江长河，在融化了众多地方剧种之精华的基础上最终成为一种新的剧种。

2. 京剧的体制和艺术特征

京剧是一种综合性极强的艺术形式，它不仅融合会了许许多多的地方剧种之所长，而且还包容了诗歌、音乐、舞蹈、吟诵、美术、武术、杂技、化装等诸多艺术形式之精华，最终形成了它独具民族特色的体制和表演艺术特征。下面，我们从几

个方面对京剧的体制和特征略作了解。

其一，唱腔与伴奏

京剧曾经被称为“皮黄戏”，这是因为它是以“西皮”和“二黄”两种声腔为主的剧种。关于二黄调这一名称的来源，有几种说法。一种说法是出于湖北的黄冈、黄陂两县，一种说法是出自江西的宜黄腔，还有人认为是出自安徽。但无论如何，二黄调产生于长江中游一带地区是没有问题的。西皮调所经历的行程则更为曲折，它脱胎于秦腔。明清之交，陕西梆子在湖北襄阳一带演变为襄阳调，一名湖广调。当它传入今武汉地区后，才与二黄调相汇合。因为它来自湖北西边的陕西，而湖北戏班的术语称一段唱词为“一段皮”，故有“西皮”之称谓，意即来自西边的腔调。由于二黄、西皮先后均由南方传入北京，故又被统称为“楚调”。

决定一段唱腔艺术风格的主要因素是调式和板式。调式主要标志唱腔音乐的高低和区域，西皮和二黄均属调式，二者之曲调各有特色。大要而言，西皮调比较高亢、激越、明快、流畅，二黄调则比较深沉、浑厚、稳健、舒展。另有反西皮、反二黄等调式，所谓反调其实就一种“变调”方式。反西皮和反二黄都是用来表现低沉、悲痛、凄迷、忧伤的情调的。京剧的板式是标志唱腔音乐的速度和节奏的，西皮、二黄同类的板式有导板、慢板、快三眼、原板、摇板、散板等，西皮独有的则为二六板、流水、快板等，反西皮只有原板，反二黄则有导板、慢板、原板、散板等。在上述板式中，导板、散板、摇板属自由节拍，慢板、快三眼属四分之四节拍，原板为四分之二节拍，二六、流水和快板为四分之一节后。今天的京剧，在板式方面又有一些变化，此不赘言。

京剧的伴奏乐器，主要是民族管弦乐和打击乐。

早期的京剧，伴奏的主要丝弦乐器是京胡、月琴、弦子三大件，而打击乐则有单皮鼓、小锣、大锣、铙钹。后来，才逐步发展成文武场多种乐器伴奏。所谓“文场”，指伴奏的管弦乐器，主要有京胡、京二胡、月琴、三弦、笛子、唢呐、海笛、笙等；所谓“武场”，指伴奏的打击乐器，主要有单皮鼓、大锣、小锣、铙钹、唐鼓、齐钹、碰铃、云锣等。在演出时，整个乐队的总指挥是操单皮鼓的鼓师。

其二，服饰和脸谱

京剧的服装，又被称之为“行头”，主要有蟒、靠、褶、帔、衣五大类。蟒，也叫龙袍，乃剧中帝王将相、后妃重臣办公时的官服。靠，也称铠甲，是剧中武将升帐点兵、沙场下战时的服装。褶，又称为道袍，即便服之列，剧中各种人物都可以穿。帔，是达官贵人或富有之人所穿的一种便服。衣，指上述四大类之外的其他剧中人所穿的服装，如公主、郡主所穿之“宫衣”，太监所穿之“太监衣”，文武官员办公时所穿之“官衣”，帝王、武将、少年武士、草莽英雄所穿之“箭衣”等等，均属上层人物所穿之“衣”。再如侠客、武士所穿之“英雄衣”，江湖人物所穿之“快衣”，江湖侠女或巾帼英雄所穿之“打衣”等。此外，还有一些专门服饰，如兵卒所穿之“兵衣”、“卒坎”，僧人、道士所穿之“八卦穿”、“道姑衣”，渔夫樵子、酒保书童等所穿之茶衣腰包的对襟粗布衣裤，民间少女所穿之绣花裤袄，以及各种神仙或妖魔的拟动物形态的衣服等等。以上所言，均乃一般人物的服装。京剧舞台上服装的颜色有高低贵贱之分，其中，黄、红、绿、白、黑为“上五色”，而紫、粉、蓝、湖、绛为“下五色”。

京剧中各种人物的盔帽和头饰也十分丰富多彩。盔帽被称之为“盔头”，可分为盔、冠、巾、帽等类。盔，属于硬胎帽

类，有原型和上方下圆两种。戴盔者多是重臣或武将。盔的名称很多，有因形状而得名者，如虎头盔、狮子盔、荷叶盔、倒缨盔、扎巾盔等；有因人物而得名者，如项羽所戴之霸王盔、关羽所戴之夫子盔、孙悟空所戴之钻天盔以及帅盔、中军盔、草王盔等。女将所戴之盔，有蝴蝶盔、七星额子等。冠，亦属硬胎帽类，为帝王、后妃太子、公主所戴。帝王戴平天冠，后妃、公主戴凤冠，太子戴紫金冠。还有一些特殊的冠帽，如虞姬所戴之如意冠、玄奘所戴之五佛冠，以某些名相所戴之相貂等等。巾，又称巾子，属软胎帽类。京剧舞台上许多种人物都能戴巾子，但根据身份、地位的不同有不同的造型和名称。如皇帝所戴之皇巾，文官所戴之相巾，士绅所戴之员外巾，丑角所戴之棒槌巾，文人学士所戴之文生巾、桥梁巾、高方巾，店东、农夫或一般平民老者所戴之鸭尾巾或豆包巾，以及战将、豪将侠、吏卒、兵士等人物分别所戴之扎巾、武生巾、皂隶巾、大板巾、小板巾等等。帽，京剧舞台上的帽子种类很多，各种人物都有适合于自身的帽式。如帝王将相等人物所戴之皇帽、侯帽、文阳帽、纱帽、太监帽，各种官员所戴之各种纱帽，侠义英雄、下级武官、富户家仆所戴之罗帽，兵卒所戴之虎头帽，堂倌小贩所戴之毡帽，渔夫樵子所戴之草帽圈，此外，还有和尚帽、道士帽以及少数民族人物所戴之鞑帽、缨帽等等。京剧的头饰也很杂，大要而言，戴头盔的男性角色，一般都要先戴包头网子，有些丑角则剃光头，戴发修行的人物如武松、鲁智深等则用蓬头，某些妖怪戴双抓髻蓬头，儿童戴孩儿发或抓髻，中青年女性的发式有大头、古装头、旗头，老年妇女则戴网子，除年老妇女之外，许多类人物均可戴雉翎和狐尾。

除衣服盔帽而外，各类舞台人物的靴鞋和中年以上的男性

角色胡须（髯口）等方面，都有许多规定和讲究，这里就不一一介绍了。

脸谱是中国戏曲特有的一种化装艺术，其最大的意义在于别善恶、寓褒贬、辩忠奸。京剧脸谱中常用的颜色有红、粉、紫、赭、黑、灰、蓝、黄、白等。脸谱勾画的主要部分称之为眉窝、眼窝、鼻窝、嘴型。当各种颜色在各个部分勾画出各种图案花纹时，一种经过夸大以后的象征意味就产生了。一般说来，红色表示忠勇、正义，粉色表示正直、年迈，紫色表示持稳练，黑色表示刚毅、梗直，蓝色表示勇猛、骄横，黄色表示干练、凶狠，绿色表示倔强、残暴，而金银色，则多用来勾画神仙鬼怪一类人物。京剧脸谱的类型很多，常见的有表现奸诈权谋之类人物的“水白脸”，表现忠厚倔强或严肃傲慢之类人物的“三块瓦脸”，表现豪爽轩昂或桀骜不群之类人物的“花三块瓦脸”，表现年迈之江湖英雄人物的“老三块瓦脸”，表现多种老年人物的“六分脸”，表现雄风犹在之老年英雄人物的“十字门脸”，表现带喜剧意味人物的“喜鹊眼脸”，表现天真风趣之人物的“蝴蝶脸”，表现相貌丑陋而又英勇之武将的“花碎皱脸”等等。此外，还有为表现某一特殊人物而画法独一无二的“小花脸”，只用水白色勾画脸上的一小部分。如文官书生一类人物的“豆腐块脸”，下级武官或江湖侠客的“枣核形脸”，渔翁店家之类人物的正、反“元宝脸”顽皮小儿的“桃形脸”等等。

其三，程式和行当

京剧是一种虚拟的、夸张的、象征性的表演艺术、而这种表演艺术有一套规范化的格式和套路——程式。这种表演程式又具体体现在唱、念、做、打、翻等方面。

如前所述，京剧是一种板腔体的演唱形式，唱，在京剧表

演艺术中居于首要位置。演员除了要熟悉一定的曲腔和板式之外，还必须掌握“平上去入”四声和“唇齿舌喉鼻”五音等发声吐字的规律，要使自己表演的唱腔达到声情并茂的地步。在京剧表演艺术中，念也占有很重要的位置。京剧的念白有韵白、京白、方言白三类。“京白”讲的是北京的，“韵白”讲的则是长江中游一带的地方话，方言白是摹仿各地方言的念白，常见的有山西、山东、河南、江苏、四川等地的方言。做，是身段和表情表演的统称。它主要包括手、眼、身、法、步等方面的技巧。手，指的是手的形态和各种手式。手形有兰花指、曲指、并指、张指，手式有虚指、怒指、比指、气指、弹指、赞指，还有搓手、摊手、推手、拍手、按掌、抱拳、云手、托月、虎抱头等。眼，指的是眼睛和眼神的表演。如转眼、笑眼、媚眼、怒眼、呆眼、泪眼、惊眼、对眼、倦眼、斜视、鄙视等。身，指的是各种身段姿态。常见的表演身段有水袖功、手帕功、髯口功、扇子功、甩发动、纱帽动、翎子功等。步，指的是舞台上的各种步伐步态。如云步、垫步、趋步、圆场、滑步、跨步、碾步、醉步等。法，指的是各种动作的要领和相互间的协调关系，要在表演时达到运用自如、炉火纯青的境界。打，是指的两军对阵或格斗厮杀。比较常见的打法有：用枪的如小五套、小快枪、枪架子、对枪、枪下场，用大刀的如搬花、背花、勾刀、对刀、刀下场，用单刀的如大小锁喉、夺刀、刀花、对刀小一套，用棍的如皮猴、棍花、反天杆，插拳的如五套、走跤，此外，还有七节鞭、三节棍、匕首以及一些特殊人物的特殊兵器的各种打法。翻，即翻跌技巧，俗称筋斗。京剧中的筋斗功有两大类：一类是长筋斗，又称硬毯子功，主要包括有串小翻、小翻提、折腰、串虎跳、虎跳前扑、抱肩前扑、跺子漫子、蹶子、趟星提、龙头爬、大过

桥、小过桥等；另一类是短筋斗，又称软毯子功或小牌头，主要包括有前后毛、窜毛、扑虎、倒叉虎、抢背、吊毛、加官、案头、叠筋、搅柱等。

行当，即演员根据剧中人物不同的年龄、性别、性格、职业、地位、身份等因素而进行不同的表演的专门性分工类。京剧的行当划分，是从昆曲、徽剧、汉剧等古老的剧种演化发展而来的，经过反复的调整，现在一般都认为是四大行当——生、旦、净、丑。生行，系指剧中的男性角色，又可分为须生、红生、小生、武生、娃娃生等类。须生，也叫老生、正生、胡子生，系指剧中中老年男性角色。须生又可分为安工老生、衰派老生、靠把老生三类。红生系指勾红脸的须生，如关羽、赵匡胤之类。小生，专门表演剧中的年轻人。小生亦可分为翎子生、纱帽生、扇子生、穷生、武小生几类。武生，系指那种带武打的角色。武生又可分为长靠武生和短打武生。娃娃生，系指剧中扮演小孩的角色。旦行，又称“占行”，系指剧中的女性角色，又可分为青衣、花旦、武旦、刀马旦、老旦、彩旦等类。青衣，即正旦，主要扮演性格端庄淑静的女性。花旦，主要扮演那种天真活泼的少女或性格泼辣的少妇。花旦又可分为闺门旦、玩笑旦、泼辣旦、刺杀旦、小旦等行类。又有将青衣与花旦结合起来的一种行当，称之为“花衫”。武旦与刀马旦本来都是以“武”而为本色的，早先二者有些区别，现在基本上已经合并了。老旦，所扮演的当然是老年妇女。彩旦，或扮演爽朗风趣的女性，或扮演刁顽狠毒的恶婆。净行，所扮演者虽然也是男性角色，但须打脸谱，因此又叫“花脸”。净又可分为正净、副净、武净等种类。正净，又可称为铜锤花脸、黑头，主要扮演那种庄严、凝重的忠臣良净。副净，又可称为架子花脸，其所扮演的人物颇为复杂，有

奸臣，有悍将，也有草莽英雄。武净，又包括武花脸、摔打花脸，以表演武打或翻跌功夫为主。丑，又称“三花脸”，主要扮演男性中那些滑稽风趣或阴险狡诈的角色，包括文丑和武丑两大类，也有将彩旦归入丑行中者。文丑，又称“小花脸”，所扮演的人物极为复杂，大致上又有方巾丑、袍带丑、苏丑、茶衣丑、邪僻丑、老丑等小类的分别。武丑，又叫“开口跳”，这是因为他们既有清脆的念白，又有利索的武功，所扮演的角色，主要是一些侠客、义士或某些神话中的人物。

3. 京剧剧目

京剧剧目十分丰富多彩，陶君起编著之《京剧剧目初探》一书收录了一千三百多个。

这一千多个京剧剧目，按其故事发生的时间先后划分，可分为上古殷代、周代、秦代、汉代、三国、两晋南北朝、隋唐、五代、宋代、元代、明代、清代、民国这么一些阶段，还有一些时代不明的剧目。其中，上古故事的剧目比较少，只有《开天辟地》等6个，多半根据上古神话或民间传说改编。殷代戏则基本上是反映商纣王时代和周武王伐纣的故事，多根据《武王伐纣平话》或《封神演义》改编，共有29个剧目。周代故事戏多写春秋、战国期间的故事，所根据者，多半是《左传》、《国语》、《战国策》、《史记》等历史著作或一些明清的历史小说，共有剧目92个。秦代故事的剧目不算多，有《哭长城》等15个。汉代故事的剧目也不算多，西汉、东汉，还包括新莽时代总共也只有《未央宫》等52个。三国戏多半取材于《三国演义》，虽然所反映的只有不到一百年的生活，剧目却有155个，尤其是《三国演义》中的故事，从《三结义》到《哭祖庙》，几乎都写遍了。两晋南北朝故事的剧目不多，只有20个。隋唐故事戏则是大户，共有剧目202个，且

故事来源很杂，有来自史书记载的，有来自戏曲小说的，还有民间传说的。五代故事戏就其历史时间而言，在比例上不算少，区区几十年的时间里的故事，居然也有 31 个剧目长演不衰。描写两宋故事的剧目最多，竟然高达 283 个，其间根据小说改编的剧目占了大半。元代故事戏不算多，有 30 个剧目。明代故事的剧目，若按其 200 多年的时间比例来算，却属于比较少的，只有 134 个。清代戏按时间比例算更少，反映 200 多年历史的剧目却只有 103 个。民国年间故事的剧目更少，只有区区 11 个。之所以出现这种历史时间与剧目数字不成正比的现象，主要原因是由于京剧之题材大多取自古代小说，尤其是历史小说，尤其是著名的历史小说。周代故事的剧目比较多，是因为有《东周列国志》这部比较著名的历史小说。秦代、汉代、两晋南北朝故事的剧目不多，是因为反映这几个时代的历史小说如《西汉演义》、《东汉演义》、《东西晋演义》等名声太小。隋唐时代的剧目多，是因为有《隋史遗文》、《隋炀帝艳史》、《隋唐演义》、《说唐》以及《西游记》等名声较大的小说。宋代故事的剧目最多，乃是这中间有《杨家府演义》、《包公案》、《三侠五义》、《水浒传》、《说岳全传》等小说名名著支撑。而明代、清代、民国的剧目那么少，究其原因，是明清两代的小说直接描写现实的作品太少，而且，有些直接描写现实的作品如《红楼梦》又多半不太具备传奇趣味，在舞台上远远不如那些传奇色彩浓烈的小说如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《说唐》、《杨家府演义》等作品那样走俏。或者我们说得更明确一些，演三国故事的《鼎峙春秋》、演水浒故事的《忠义璇图》、演取经故事的《升平宝筏》等清代的宫廷大戏，更是对三国故事、唐代故事、宋代故事的剧目产生了直接的影响，从而使得这几个时代的京剧剧目特别

地多了起来。

如果从这些剧目所反映的内容来分析，我们大致上可将它们分成三大类：其一，反映历史故事的；其二，描写现实生活的；其三，表演神话故事的。三者之间作一比较，则第一类明显多于后两类。若再作进一步的划分，则“历史故事”类又可分为军国大事、忠奸斗争、抵抗外侮、行侠仗义、高风亮节、坚贞抗暴等方面。这几个方面都有不少著名的剧目，略举如下：演出“军国大事”的如《空城计》、《群英会》、《完璧归赵》等等；演出“忠奸斗争”的如《打严嵩》、《三岔口》、《徐策跑城》等等；演出“抵抗外侮”的如《挑滑车》《八大锤》《太君辞朝》等等；演出“行侠仗义”的如《野猪林》、《连环套》、《打渔杀家》等等；演出“高风亮节”的如《四进士》、《铡美案》、《搜孤救孤》等等；演出“坚贞抗暴”的如《三击掌》、《六月雪》、《宇宙锋》等等。而“现实生活”类则又可分为日常琐事、生活趣事、爱情故事等方面。这几个方面的著名剧目如下：演出“日常琐事”的如《小放牛》、《小上坟》等等；演出“生活趣事”的如《打面缸》、《打沙锅》等等；演出“爱情故事”的如《春秋配》、《花田错》等等。至于表演神话故事的作品，其思想意义也各有各异但多半带有历史作品中的“行侠仗义”、“抵抗外侮”和“坚贞抗暴”等内容。其代表剧目如《白蛇传》、《宝莲灯》、《水帘洞》等等。

4. 京剧流派

要了解京剧流派的发展过程，首先必须介绍“同光名伶十三绝”。

“同光名伶十三绝”的说法是来自清代画家沈蓉甫的一幅彩色戏装人物画像，上面画着两排人物，都是清代同治、光绪

年间著名的京剧（其中杨鸣玉与朱莲芬以演昆曲为主）演员，甚至可以说是京剧艺术的奠基人。这十三个著名演员及其在画面上所扮演的角色如下。前排由左向右：张胜奎，老生，《一捧雪》中饰莫成；刘赶三，丑，《探亲家》中饰乡婆；程长庚，老生，《群英会》中饰鲁肃；时小福，旦，《桑园人》饰罗敷女；卢胜奎，老生，《战北原》中饰诸葛亮；谭鑫培，武生，《恶虎村》中饰黄天霸。后排由左向右：郝兰田，老旦，《行路训子》中饰康氏；梅巧玲，旦，《雁门关》中饰萧太后；余紫云，旦，《彩楼配》中饰玉宝钗；徐小香，小生，《群英会》中饰周瑜；杨鸣玉，丑，《思志诚》中饰闵天亮；朱莲芬，旦，《琴桃》中饰陈妙常；杨月楼，老生，《四郎探母》中饰杨延辉。

“同光名伶十三绝”与其同时和以后的京剧艺术大师们，为广大京剧爱好者创建了各具特色、绚烂多姿的京剧艺术流派，极大地推动了京剧艺术的向前发展。下面，我们就对一些影响比较大的京剧流派进行一些简要的介绍。

程派。程长庚擅长扮演老生行的各类角色，他嗓音洪亮，高亢之中带有沉雄，演唱时讲究四场，字正腔圆，既朴实又具有韵味，扮相威严，被人们称为“程派”。程长庚常演鲁肃、关羽、伍子胥等具有典牙庄严之风度的人物，常演之剧目的《群英会》、《取成都》、《华容道》、《捉放曹》、《战长沙》、《文昭关》、《鱼藏剑》等等。

余派。余三胜亦擅长演老生行角色，并能在程长庚之外另树一帜。‘反二黄’腔调却为余三胜在徽调的基础上所创建。他嗓音嘹亮，歌唱、念白均有韵味，表演洒脱细腻，以花腔取胜，人称“余派”。其常演之剧目有《定军山》、《空城计》、《捉放曹》、《当铜卖马》、《击鼓骂曹》、《李陵碑》、《乌盆记》

等等。

奎派。张二奎仪表英伟，气象堂皇，扮相雍容大度非常适合演“王帽老生”。他嗓音虽不太洪亮但却十分浑厚淳朴，演出时喜欢用北京字音，并且字字坚实，具有独特的表演风格，故而被称为“奎派”，又与程长庚、余三胜并称“老生三杰”或“三鼎甲”。张二奎常演之剧目有《天水关》、《打金枝》、《金水桥》、《黄鹤楼》、《上天台》等等。

谭派。谭鑫培是程长庚的弟子，对程派唱法的行腔、咬字等方面的技巧掌握得十分牢固，又因为谭鑫培与余三胜同为湖北人，又吸收了“余派”的唱法，同时，他又对张二奎的演唱风格多有研究。这样，转益多师，终于使谭鑫培集众家之所长，形成了自己独特的演唱风格，成为“伶界大王”。谭鑫培演唱时巧于用气，吐字发音清晰可辨，唱腔婉转悠扬、流畅圆润，有些则略带感伤，极富神韵，人称“谭派”。谭鑫培的演出堪称“文武昆乱不挡，唱念做打俱精”，其所擅长的戏竟达三百多出，其中常演之剧目有《空城计》、《汾河湾》、《打棍出箱》、《打渔杀家》、《秦琼卖马》、《珠帘寨》、《战太平》、《桑园寄子》、《连环套》、《恶虎村》、《长坂坡》、《定军山》、《阳平关》、《镇檀州》、《李陵碑》等等。

汪派。汪桂芬自幼学艺，工老生，先攻程派，后又吸收张派之精华，逐渐形成了唱腔高昂激越而又浑厚刚劲、朴实无华而又气势非凡的“汪派”。汪桂芬常演之剧目有《文昭关》、《取成都》、《取帅印》、《捉放曹》、《洪洋洞》、《华容道》、《战长沙》等等，他还兼演老旦戏，如《钓金龟》等。

孙派。孙菊仙出身票友，后成为职业演员，以演老生著名。他的唱腔以程派为宗，兼学余派，其特点为宽宏、简练、凝重，雄劲粗犷，极少用花腕，善于表达慷慨激昂的感情，人

称“孙派”。其常演之剧目有《桑园寄子》、《金马门》、《捉放曹》、《三娘教子》、《骂杨广》、《骂王朗》、《鱼藏剑》、《逍遥津》等等。相对于程长庚、余三胜、张二奎而言，孙菊仙与谭鑫培、汪桂芬并称京剧“后三派”或“新三派”。有人评价说：“谭以腔胜，汪以韵胜，孙以气胜。”又云：“谭派中和，汪派沉郁，孙派悲壮。”

杨派。杨小楼为杨月楼之子，工武生，曾受杨月楼、杨隆寿、俞菊笙、谭鑫培等名家指点。他身材高大、器宇轩昂，扮相英气逼人；嗓音响亮、高亢动听，唱腔挺拔刚健、朴直爽朗；念白节奏铿锵、斩钉截铁；表演于稳、准、狠之外，更追求“美”。故而赢得了“第一名伶”的美称，并形成了独具特色的“杨派”。杨小楼常演之剧目有《长坂坡》、《连环套》、《麒麟阁》、《恶虎村》、《八大锤》、《芭蕉扇》、《落马湖》、《桃滑车》、《铁笼山》、《艳阳楼》、《安天会》、《野猪林》、《霸王姬》等等。

余派。余叔岩是余三胜的孙子，老生演员，曾投谭鑫培门下学艺。其嗓音质朴圆润，演唱以韵味醇厚见长，演出时念、做俱精，干净利落，于儒雅中显豪壮，人称“余派”。余叔岩常演之剧目有《盗宗卷》、《战太平》、《问樵闹府》、《定军山》、《打棍出箱》、《洪洋洞》、《李陵碑》、《桑园寄子》等等。余叔岩与言菊朋、高庆奎、马连良并称为“四大须生”。

言派，言菊朋，老生演员，酷爱谭派艺术。其嗓音虽然并不洪亮，但他能根据自身特点，并吸收其他行当和京韵大鼓的唱念方法，追求演唱的表现力和感染力，形成了一种婉转跌宕、细腻精致、苍凉古朴、沉郁幽雅的风格，人称“言派”。言菊朋常演之剧目有《击鼓骂曹》、《汾河湾》、《宝莲灯》、《战太平》、《法场换子》、《定军山》、《桑园寄子》、《三让徐

州》、《卧龙吊孝》等等。

高派。高庆奎，老生演员，在演唱上继承了汪桂芬和刘鸿声的传统，并形成了自己独特的风格，人称“高派”。高庆奎嗓音响亮，巧于用气，故而其演唱质朴酣畅、豪壮奔放、高亢激越。他常演之剧目为《逍遥津》、《斩黄袍》、《辕门斩子》、《李陵碑》、《煤山恨》、《烟粉记》、《哭秦庭》、《鼎盛春秋》等等。

马派。马连良是老生演员中又一个集大成者，他在继承京剧艺术的优良传统的基础上，融会众长，自成一家，形成了深受广大观众喜爱的“马派”。马连良的唱腔俏丽流畅、新颖多变，念白节奏铿锵、顿挫有致，做派潇洒飘逸，并善于结合唱、念，运用京剧艺术的做工、舞蹈、髯口、水袖、服饰、身段、台步等综合表现方式来为塑造人物服务。马连良常演之剧目有《群英会》、《清官册》、《淮河营》、《一捧雪》、《清风亭》、《四进士》、《范仲禹》、《审潘洪》、《串龙珠》、《甘露寺》、《铡美案》、《十老安刘》、《借东风》等等。

麒派。周信芳七岁学艺，艺名七龄童，后改为“麒麟童”，是谭鑫培的私淑弟子。他的嗓音有些沙哑，但他却用富有感情怕演唱弥补了这一不足，并且形成了自己独特的艺术风格，人称“麒派”。周信芳的演唱口齿清晰、浑厚遒劲，念白铿锵有力、感情充沛，扮相庄严，表演细腻，是风靡江南的著名老生演员，与马连良并称“南麒北马”。周信芳常演之剧目有《坐楼杀惜》、《徐策跑城》、《义责王魁》、《明末遗恨》、《徽钦二宗》、《四进士》、《清风亭》、《追韩信》、《温如玉》、《文素臣》、《亡国恨》以及《华容道》、《走麦城》等等。

梅派。梅兰芳是梅巧玲嫡孙，旦行演员，早年学艺曾受到诸多名家指点，他转益多师，刻苦钻研，终于形成集旦行表演

艺术之大成的“梅派，并继谭鑫培之后，被称为“伶界大王”。梅兰芳歌喉甜润响亮，唱腔典丽高雅，舞姿洗练优美，扮相清秀俊俏，表演端庄大方，叶字清晰，武功圆熟，昆乱不肖，具有全面的艺术才能。他擅演青衣、花旦、刀马旦各种角色的剧目，并与王瑶卿等人一起，将三者的表演艺术融为一体，形成京剧“花衫”行当。梅兰芳所演之剧目很多，主要有《祭江》、《奇双会》、《二进宫》、《三娘教子》、《樊江关》、《穆柯寨》、《思凡》、《春香闹学》、《抗金兵》、《断桥》、《游园惊梦》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《生死恨》、《上元夫人》、《麻姑献寿》、《太真外传》、《天女散花》、《嫦娥奔月》、《千金一笑》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《洛神》、《西施》、《廉锦枫》等，此外，他还大胆尝试排演了“时装戏”《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓霞姑》、《童女斩蛇》等等。

尚派。尚小云曾受教于陈德霖、王瑶卿、孙怡云等京剧著名旦行演员，在此基础上形成了自己的艺术风格。尚小云的唱腔爽朗浏亮、刚健挺拔，尤善运用颤音和顿音，其表演富有强烈的节奏感和高度的舞蹈技巧，尤其是武功功底深厚，常演出巾帼英雄或女将女侠，人称“尚派”。尚小云常演之剧目有《祭塔》、《二进宫》、《三娘教子》、《巴骆和》、《楚汉争》、《梁红玉》、《双阳公主》、《峨嵋酒家》、《墨黛》、《昭君出塞》、《乾坤福寿镜》等等。

程派。程砚秋曾拜王瑶卿、梅兰芳为师，但因其十多岁倒嗓后，嗓音变得窄而闷，后经反复研究练习，终于创造了一种幽咽婉转、若断若续而又刚劲坚实、韵味高雅的唱法，同时在水袖、身段、台步、表情等做工方面也取得了很大的成就，人称“程派”。程砚秋以善演悲剧著称，他常演之剧目有《荒山泪》、《窦娥冤》、《春闺梦》、《亡蜀鉴》、《青霜剑》、《文姬归

汉》、《英台抗婚》、《红拂传》等悲剧以及《锁麟囊》等等。

荀派。荀慧生亦曾得王瑶卿等前辈旦行演员指点，早年演青衣、花旦，后以演花衫为主。唱腔柔媚婉转、舒展流畅，念白字字清晰、句句入耳，尤擅长爽朗、清脆的京白，做工亦佳，武技身手矫健，形成独具特色的“荀派”。荀慧生关于饰演天真调皮、活泼热情的少女和英姿飒爽的巾帼英雄、风尘侠女，其常演之剧目有《全部玉堂春》、《审头刺汤》、《小放牛》、《大英杰烈》、《坐楼杀惜》、《红娘》、《钗头凤》、《红楼二尤》、《金玉奴》、《勘金钗》、《霍小玉》、《荀灌娘》、《十三妹》、《杜十娘》等等。荀慧生与梅兰芳、尚小云、程砚秋并称为京剧“四大名旦”。

裘派。裘盛戎乃裘桂仙之子，净行演员。以前的正净表演，都以嗓音的洪亮高亢取胜，裘盛戎常演之剧目有《姚期》、《打龙袍》、《铡美案》、《赤桑镇》、《锁五龙》、《盗御马》、《将相和》、《赵氏孤儿》等等。

叶派。叶盛兰是一位唱工、袍带、武打、书生、穷生五门俱精的小生演员，雉尾生尤其出色。他大小嗓俱佳，声音洪亮，演唱刚劲挺拔，表演大方而又精致，被称之为“叶派”。叶盛兰常演之剧目有《群英会》、《黄鹤楼》、《辕门射戟》、《白门楼》、《战濮阳》、《得意缘》、《飞虎山》、《雅观楼》、《柳荫记》、《白蛇传》、《水淹下邳》、《全部罗成》、《周仁献嫂》等等

盖派。盖叫天原名张英杰，私淑李春来，后成为江南著名武生演员，因善演武松戏而人称“活武松”。他武功功底深厚，尤善短打，身手干净利落，注重人物精神气概，其表演艺术被称之为“盖派”。盖叫天常演之剧目有《打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《恶虎村》、《三岔口》、《一箭

仇》、《乾元山》等等。

除上述著名流派之外，在京剧艺术长期发展的过程中，还有很多著名演员以及一些产生过不同程度影响的流派，因篇幅限制，无法一一缕述，只能点到即止。如老生行的王九龄、潘月樵、贾洪林、刘鸿声、汪笑侬；“谭派”继承人谭富英；杨宝森及其“杨派”；奚啸伯及其“奚派”；兼宗余派老生和杨派武生的李少春；有“红生泰斗”之称的王鸿寿；武生行的杨隆寿；俞菊笙及其“俞派”；黄月山及其“黄派”；南派武生李春来；“黄派元老”尚和玉；兼有杨派尚派之长的李万春；兼有杨派盖派之长的高盛麟；小生行的“龙调”创始人龙德云；龙调支派传人德●如，以及朱素云、王愣仙、程继仙；首创“娃娃调”的美妙香；表演时书卷气十足的俞振飞。旦行中与梅兰芳并称“北梅南欧”的欧阳予倩；青衣行的陈德霖；花旦行的田桂凤；筱翠花（于连良）及其“筱派”；兼工青衣、花旦的胡喜禄和余紫云；将青衣、花旦相结合而开创新行当“花衫”的王瑶卿；梅派传人有李世芳、张君秋（张派）、言慧珠、杜近芳等；荀派弟子则有赵燕侠、吴素秋、童芷苓、李玉茹等；程派后劲有赵荣琛、王吟秋、李世济、张曼玲等；尚派之佼佼者则有杨荣环等；武旦行的余玉琴；老旦行的谢宝云、谭志道；龚云甫及其“龚派”；李多奎及其“李派”净行的何桂山、金秀山、黄润甫、刘永春、钱金福、裘桂仙；金秀山之子金少山及其“金派”；郝寿臣及其“郝派”；侯喜瑞及其“侯派”；郝派弟子袁世海。丑行的王长林、罗百岁（罗寿山）、萧长华、傅小山、叶盛章。至于年辈再晚一些的各行表演艺术家和梨园新秀，则更是百花齐放，不胜枚举。

三、地方戏

“花雅之争”不仅导致了京剧的形成，同时也进一步推动了各地方剧种的蓬勃发展。下面，我们就对“花雅之争”前后至清末民初的一些影响较大的地方剧种作一点简略的介绍。

1. 昆剧

昆剧又叫“昆腔”、“昆山腔”、“昆曲”，起源于江苏昆山，为元末顾坚所创制，明代嘉靖年间经魏良辅改造成为“水磨调”，更加高雅华贵、细腻婉转。表演风格优美、舞蹈性强，伴奏乐器有笛、箫、笙以及琵琶等。后又产生了北昆、湘昆、川昆、宁昆等支派。“花雅之争”后，作为“雅部”的昆剧走向衰落，但其有些剧目和表演艺术却在京剧、川剧、徽剧、婺剧、湘剧等剧种中得以保存，昆剧演员大多兼演京剧。近半个世纪以来，昆剧又重新焕发了新的活力。昆剧著名演员有杨鸣玉、周凤林、朱莲芬、陶显庭、郝振基、侯益隆、红豆馆主（傅侗）、王益友、徐凌云、侯玉山、韩世昌、白云生、俞振飞、白玉珍、王传淞、朱传茗、华传浩、侯永奎、马祥麟、周传瑛、李淑君、张继青、华文漪等，常演剧目有《刺汤》、《刺梁》、《山门》、《安天会》、《钟馗嫁妹》、《夜奔》、《芦花荡》、《断桥》、《游园惊梦》、《琴挑》、《思凡》、《痴梦》、《醉皂》、《盗甲》、《打虎》、《晴雯》、《跪池》、《太白醉写》、《十五贯》等等。

2. 秦腔

秦腔源于陕西、甘肃一带的民间曲调与宋、金、元的铙鼓杂剧，形成于明中叶，曾受昆腔

弋腔、青阳腔的影响，流行于陕、甘、宁及青海、新疆等地。秦腔有曲牌（含丝弦、唢呐）200多种，锣鼓谱50多种，

板式分为塌、滚、摇、代、尖五部，伴奏乐器有二股弦、胡胡、笛琴、月琴、三弦、笛子、笙箫、唢呐、大号、干鼓、暴鼓、堂鼓、战鼓、钩锣、小锣、马锣、银锣、铙钹、梆子、牙子、交子、水子等。秦腔角色分为老生、须生、小生、幼生、老旦、正旦、小旦、花旦、媒旦、大净、毛净、丑等。著名演员有党甘亭、木匠红（刘立杰）、王天民、刘毓中、李正敏、苏育民、宋上华、孟遏云（孟小光）、八岁红（萧若兰）等，传统剧目有4700多个，常演剧目有《周仁回府》、《殷桃娘》、《春秋笔》、《烙碗记》、《火焰驹》、《三滴血》、《白玉●》、《白蛇传》、《玉堂春》、《黛玉葬花》、《五典坡》、《闹严府》、《伐子都》、《游西湖》、《打柴劝弟》、《杀狗》、《拷红》、《龙门寺》、《打金枝》、《游龟山》、《铡美案》、《柜中缘》等等。

3. 山西四大梆子

“山西四大梆子”指的是中路梆子（晋剧）、北路梆子、蒲州梆子（蒲剧）、上党梆子。四大梆子中，蒲州梆子最为古老，约形成于明代中后期，流行于山西南部以及陕、甘、豫的部分地区，当地人称这为“乱弹戏”，与陕西同州梆子有血缘关系，与秦腔相互影响，清末曾称“山陕梆子”，风靡京城。蒲州梆子音调高亢，表演方面很有特色，尤以甩发、帽翅、绞子等功夫见长。常演之剧目有《窦娥冤》、《活捉三郎》、《三家店》、《薛刚反朝》、《麟骨床》、《杀铎》、《挂画》、《卖水》等，蒲剧著名演员有五存才、阎逢春、十三红（张庆奎）、王秀兰等。上党梆子又叫“东路梆子”、“上党宫调”，源于蒲州梆子，明末清初兴起于泽州（今晋城）一带，流行于上党地区。上党梆子音调高亢激昂，除梆子腔外，还吸收了昆腔、罗罗腔、赚戏、皮黄的曲调，且互不融而并存，因此，上党梆子的优秀演员必须兼学昆、梆、罗、赚、黄五种声腔。演出剧目

多至 500 多出，常演的有《长生殿》、《小宴》、《雁门关》、《甘泉宫》、《三关排宴》、《东门会》、《送印杀差》等，著名演员有段二淼等。中路梆子又称“晋剧”、“山西梆子”，源于上党梆子，清代道光、咸丰年间已盛行，主要流行于山西中部以及河北、内蒙、陕西的部分地区。开始时，演员念白均用“蒲口”，即蒲州方言，后来逐步吸收了晋中地区的民歌、秧歌等韵调，遂成成风格。晋剧常演之目有《清风亭》、《蝴蝶杯》、《空城计》、《打金枝》、《卖画劈门》、《小宴》《杀宫》《算粮》等，著名演员有果子红（丁果仙）、牛桂英等。北路梆子亦源于蒲州梆子，约形成于清中叶，流行于山西北部以及河内、内蒙的部分地区。唱腔、典调、念白均与中路梆子相近，然更为高亢激越，而且重唱功、讲花腔。清末民初时会盛行于京城，并对河北梆子产生了一定的影响。其常演之剧目有《劈殿》、《五宝钏》、《血手印》、《金水桥》、《访白袍》等，著名演员有狮子黑（董福）、小电灯（贾桂林）等。

4. 绍剧

绍剧又叫“绍兴乱弹”、“绍兴大班”，形成于明末，流行于浙江之绍兴、宁波、杭州一带。绍剧的表演艺术和剧目来源甚为广泛，有“调腔”、“目连戏”、“秦腔”、“昆腔”等多种声腔剧种。主要腔调有“三五七”“二凡”等，主要伴奏乐器为板胡。绍剧的锣鼓和武功是其主要特色：“绍班锣鼓”保持了古老乱弹锣鼓点及音色的特点，粗犷、朴实、庄重，具有浙东吹打的特色；武功更另人大开眼界，到今还保存着“丢龙头”、“旋包”“九窜滩”、“手顶”、“甩桌”、“穿耳线”、叠罗汉”、“飞钢叉”、“窜刀”等古老武术技艺。绍剧常演之剧目有《打太庙》、《潞安州》、《金玉奴》、《龙虎斗》、《女命女》、《南唐》、《梳妆楼》、《单串磨房》、《醉酒》、《和番》、《斩

貂》、《打面缸》、《高平关》、《天缘债》、《关恩打殿》、《思凡》、《劝农》、《男吊》、《女吊》、《调无常》、《轩辕镜》、《●砂记》、《双贵图》、《龙凤锁》、《孙悟空三打白骨精》、《火焰山》、《闹天宫》、《于谦》、《孙安动本》等等，著名演员有汪筱奎、筱芳锦、卢长胜、陈鹤皋、筱昌顺（彭运生）、七龄童（章宗信）、六龄童（章宗义）、十三龄童（王振芳）等。

5. 豫剧

豫剧又叫“河南梆子”、“河南高调”，明末时由秦腔和蒲州梆子传入河南后与当地民歌小调结合而形成，或谓由北曲弦索调直接发展而成，除河南外，还流传于陕、甘、晋、冀、鲁、苏、皖、鄂诸省的部分地区以及天津、青海、西藏、新疆等地。唱腔板式主要有慢板、二八、流水、飞板等，伴奏乐器颇多，主要有板胡、二胡、三弦、琵琶、笛子、笙、唢呐、大锣、二锣、手钹、板鼓、梆子等。豫剧著名演员有赵义庭、陈素真、常香玉、阎立品、马金凤、崔兰田等，传统剧目多达650多出，常演之剧目有《南阳关》、《黄鹤楼》、《三上轿》、《宇宙锋》、《梵王宫》、《红娘》、《花木兰》、《断桥》、《大祭桩》、《藏舟》、《碧玉簪》、《秦雪梅》、《穆桂英挂帅》、《花打朝》、《对花枪》、《秦香莲》、《桃花庵》、《七品芝麻官》等等。

6. 湘剧

湘剧渊源于明代，有高腔、低牌子、昆爱、乱弹四大声腔。高腔用帮腔，曲牌约三百多支，多为南曲。低牌子之曲片与高腔同名，字少声多。乱弹中包括反二黄和反西皮。伴奏乐器有二弦、月琴、竹笛、唢呐、鼓板、铙钹、大锣、小锣等。湘剧传统剧目有1000多个，绝大部分唱高腔或乱弹。其常演

之剧目有《金印记》、《投笔记》、《白兔记》、《拜月记》、《荆钗记》、《琵琶记》、《禅台报》、《取成都》、《哭雄信》、《铁冠图》、《白良关》、《龙虎斗》、《二进宫》、《双带箭》、《翠屏山》、《劈三关》、《鸿门宴》、《天水关》、《芦花荡》、《生死牌》、《醉打山门》、《断桥》、《打雁加窑》、《奇双会》、《四进士》、《温凉盏》等等，湘剧著名演员有陈绍益、罗元德、罗裕廷、欧元霞、吴绍之、徐绍清、谭保成、彭俐侬等。

7. 京腔

京腔又称“弋腔”、“高腔”，是明末清初弋阳腔传入北京后与当地语言相结合而产生的一种剧种。清代康熙、雍正、乾隆间曾盛极一时，有“南昆、北弋、东柳、西梆”之说，北弋即京腔。乾隆以降，随着秦腔、徽调的进京，京腔走向衰落，渐渐绝迹。

8. 徽剧

徽剧又名“徽戏”。明末清初时期，徽州、青阳、四平等腔调受昆曲的影响，形成昆弋腔，后又与西秦腔结合，在安徽桐城、石台一带先形成吹腔、拨子、二黄等腔调，清代乾隆年间形成徽戏，流行于南方各小。乾嘉之际，三庆、四喜、春台、和春“四大徽班”进京，吸收了京腔、汉调、秦腔之所长，逐渐演变为京剧。徽剧的主要腔调有吹腔、四平、拨子、二黄等，剧目很多，擅长表演历史题材的故事，如《赠袍赐马》、《雪拥蓝关》、《献地图》、《取荥阳》等等。

9. 粤剧

粤剧是在弋、昆、梆子、皮黄等声腔的影响下，吸收广东民间音乐和流行曲调，于清初形成的南方一大剧种。板腔体与曲牌体混合使用，音乐系统包括梆子（京剧汉剧之西皮）、二黄、西皮（京剧之四平调）、牌子、小曲、南音、粤讴、板

眼、龙舟、木鱼、咸水歌、海南曲、梵曲等，伴奏乐器主要有二弦、高胡、三弦、月琴、沙鼓、高边锣以及小提琴、萨克斯号等。脚色分类原有与汉剧相同的十大行当，后来演变成生、旦、文武生、武生（须生）、公脚、小武、六分、拉扯等。流传于两广的粤语区以及香港、澳门乃至东南亚和美洲、欧洲、澳洲等华侨居住地。著名演员有李文茂、新华（邝殿卿）、千里驹、薛觉先、马师曾、靓少佳（谭少佳）、罗品超、文觉飞、陈笑风、红线女（邝健康）等，常演之剧目有《芦花荡》、《苏武牧羊》、《李密陈情》、《搜书院》、《关汉卿》、《王昭君》、《胡不归》、《十奏严嵩》、《孙成骂殿》、《夜战马超》、《罗成写书》、《平贵别窑》、《借靴》、《接郎配》、《绣●记》、《昭君出塞》、《山乡风云》等等。

10. 汉剧

汉剧旧称“楚调”、“汉调”，约形成于清代康熙年间，主要流行于湖北省及河南、陕西、湖南、广东、福建等地。汉剧早期与徽剧互有影响，并对湘剧、川剧、赣剧、滇剧的形成和发展均有所影响，清代嘉庆、道光年间，汉调入京，对京剧的最终形成产生了影响。汉剧主要声腔为西皮和二黄，角色分为十行，即：一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。汉剧著名演员有米应先、余洪元、大和尚（李春森）、牡丹花（董瑶阶）、吴天宝、小牡丹花（陈伯华）等，常演剧目有《破壁观书》、《乔府求计》、《兴汉图》、《四进士》、《盗宗卷》、《李陵碑》、《群英会》、《扫春桧》、《翠屏山》、《双下山》、《审陶大》、《打花鼓》、《活捉三郎》、《闹金阶》、《小姑贤》、《梅龙镇》、《坐楼杀惜》、《醉归杀山》、《哭祖庙》、《辕门斩子》、《打鼓骂曹》、《未央宫》、《风尘三侠》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《二度梅》、《窦娥冤》、《打花鼓》、

《柜中缘》、《屈原》等等。

11. 川剧

川剧是在早先流传于四川一带的昆腔、高腔、胡琴、弹戏以及本地灯戏这五种声腔的基础上于清代乾隆年间同台表演融合而成的，流行于四川省、重庆市以及云、贵一带。高腔部分唱腔高亢，用打击乐和帮腔。常用曲牌有“新水令”、“端正好”等 300 多个。著名演员有李调元、傅三乾、康子林、唐广林、浣花仙（李绍文）、萧楷臣、当头棒（刘成基）、面娃娃（彭海清）、周裕祥、周企何、阳友鹤、曾昆仑（曾荣华）、琼连芳、袁玉●、陈书舫、廖静秋、杨淑英、许倩云、司徒慧登、竞华（董汝陵）等，常演之剧目有《描容奔番》、《评雪辨踪》、《八阵图》、《北邙山》、《江油关》、《泾河牧羊》、《三祭江》、《托国入吴》、《杀家告庙》、《疯僧扫秦》、《龙凤剑》、《审吉平》、《长生殿》、《杀惜》、《红梅记》、《琵琶记》、《太平仓》、《盗银瓶》、《鸳鸯谱》、《打红台》、《西川图》、《柳荫记》、《情深》、《秋江》、《杜十娘》、《金山寺》、《连环记》、《别洞观景》、《焚香记》、《李三娘》、《梁红玉》、《谭记儿》、《柜中缘》、《穆桂英》、《拷红》、《拉郎配》等等。

12. 河北梆子

河北梆子又叫“京梆子”、“直隶梆子”，也曾经被称为“秦腔”或“山陕梆子”。由乾隆年间传入河北的秦腔和山西梆子演变而成，后主要流行于河北、东三省和内蒙一带及山东部分地区。属板腔体，有慢板、二六、流水、尖板、哭板、反调以及各种引腔和尾腔。主要伴奏乐器为板胡、笛子等。传统剧目有 500 多出，代表作有《空城计》、《蝴蝶杯》、《蝴蝶杯》、《打金枝》、《玉堂春》、《王宝钏》、《柜中缘》、《拾玉镯》、《南天门》、《辕门斩子》、《金水桥》、《梅龙镇》、《新安

驛》、《杜十娘》、《桑園會》等。著名演員有响九宵（田际云）、元元红（郭宝臣）、十三旦（侯俊山）、小元元红（魏连升）、小香水（李佩云）、银达子（王庆林）、金刚钻（王莹仙）、秦凤云、刘香玉、小金刚钻（贾桂兰）、李桂云、韩俊卿、王玉罄、金宝环等等。

13. 黄梅戏

黄梅戏又称“黄梅调”，曾被称为“怀腔”，源于湖北黄梅一带的采茶歌，清代道光年间在鄂、皖、赣交错地区形成民间小戏，后又受到青阳腔和徽剧的影响，成为大戏，现在主要流传于安徽、湖北、江西等地。黄梅戏的主要唱腔有平词、火工、二行、三行、彩腔等。黄梅戏著名演员有王少舫、严凤英、潘●●等，常演剧目有《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》、《夫妻观灯》、《打猪草》、《西楼会》、《送香茶》、《鱼网会母》、《戏牡丹》、《春香闹学》、《红楼梦》、《西厢记》、《责夫劝夫》等等。

14. 评剧

评剧，早期曾被称为“平腔梆子戏”或“蹦蹦”，又行被称为“唐山落子”、“奉天落子”，其支派有“西路评剧”。以河北东部滦县一带的“对口莲花落”为基础，在清代末年吸收了京剧、河北梆子、皮影戏、打鼓等戏剧曲艺的音乐和表演艺术而形成独立剧种。属板腔体，有慢板、二六、楼上楼、散板等板式，伴奏以板胡为主。代表作有《马寡妇开店》、《王少安赶船》、《杜十娘》、《孟姜女》、《六月雪》、《珍珠衫》、《花为媒》、《赵五娘》、《桃花庵》、《二度梅》、《杨三姐告状》、《秦香莲》、《昭君出塞》、《井台会》、《打金枝》、《十三妹》、《刘巧儿》、《小女婿》等等。主要演员有金菊花、成兆才、九岁红（倪俊声）、月明珠（任善峰）、花莲舫、李金

顺、葡萄红（张凤楼）、白玉霜（李桂珍）、筱桂花（张丽云）、刘翠霞、芙蓉花、喜彩莲（张素云）、鲜灵霞（郑淑云）、筱俊亭（张宗善）、小白玉霜（李再雯）、魏荣元、夏青、李忆兰、席宝昆、新凤霞（杨淑敏）、花淑兰、韩少云、马泰等。

15. 沪剧

沪剧，曾被称为“本滩”、“申曲”，源于上海浦东的民歌，清末时形成上海滩簧，又受到苏州滩簧的影响，并吸收了文明戏演出形式之所长，流行于上海和江、浙两省的部分地区。主要板式有长腔长板、三角板、赋子板等。沪剧著名演员有筱文滨、石筱英、丁是娥、杨飞飞、王盘声、筱爱琴等，常演之剧目有《徐阿增出灯》、《杨乃武与小白菜》、《李三娘》、《白蛇传》、《红鬃烈马》、《珍珠塔》、《大庵堂》、《阿必大回娘家》、《借黄糠》、《卖红菱》、《啼笑因缘》、《罗汉钱》等等。

16. 越剧

越剧曾称“的笃班”、“小歌班”、“绍兴文戏”，清末，由嵊县一带的民谣、山歌在余姚秧歌班的影响下形成，后又吸收绍剧之唱腔和京剧之舞蹈，流行于浙江、上海以及苏、赣、皖等地，影响所及，达于华北、中南等地。主要曲调有“弦下调”、“四工调”、“尺调”等，伴奏乐器为板胡（后改为二胡）、笛子、斗子等，擅长表达柔美细腻的感情。代表剧目有《珍珠塔》、《西施》、《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《龙凤锁》、《白蛇传》、《盘夫索夫》、《盘妻索妻》、《琵琶记》、《西厢记》、《红楼梦》、《打金枝》、《柳毅传书》、《追鱼》、《情探》、《杜十娘》、《孔雀东南飞》、《穆桂英挂帅》、《玉堂春》、《南冠草》、《王老虎抢亲》、《山河恋》、《祥林嫂》等等。著

名演员有魏梅朵、金荣水、马潮水、姚水娟、筱丹桂、竺水照、尹桂芳、马樟花、袁雪芬、徐玉兰、张桂凤、傅全香、范瑞娟、王文娟、张茵、戚雅仙、陈佩卿、金采风、吕瑞英等。

除上述以外，还有许多剧种流行于全国各地，如北京一带有“曲剧”，河北省各地分别有“河北乱弹”、“丝弦戏”、“老调梆子”、“定县秧歌”、“隆尧秧歌”、“蔚县秧歌”、“横歧调”、“上四调”，“新颖调”、“唐剧”等等，还有流行于冀、豫、晋部分地区的“武安平调”，流行于山西、河北、内蒙部分地区的“赛戏”，流行于山西、河北、内蒙部分地区的“二人台”，流行于山西省各地的则分别有“上党落子”、“上党皮黄”、“耍孩儿”“铙鼓杂戏”、“晋北道情”、“洪赵道情”、“晋西道情”、“沁源秧歌”、“浑源罗罗”、“左权小花戏”、“繁峙秧歌”、“朔县秧歌”、“襄垣秧歌”、“壶关秧歌”、“泽州秧歌”、“祁太秧歌”、“山西碗碗腔”等，流行于辽宁海城的有“海城喇叭戏”，流行于吉林的有“吉剧”，流行于黑龙江的有“龙江剧”，流行于上海和江、浙一带的有“滑稽戏”、“锡剧”、“苏剧”、“丹剧”、“淮剧”、“扬剧”、“淮海戏”、“丁丁腔”、“童子戏”、“南方歌剧”、“香火戏”、“海门山歌剧”、“甬剧”、“姚剧”、“杭剧”“湖剧”、“睦剧”、“瓯剧”、“和剧”、“婺剧”、“处州乱弹”、“台州乱弹”、“黄岩乱弹”、“调腔”、“西安高腔”、“侯阳高腔”、“西吴高腔”、“瑞安高腔”“松阳高腔”“宁海平调”、“永康醒感戏”等，流行于安徽省各地的分别有“庐剧”、“泗州戏”、“皖南花鼓戏”、“沙河调”、“乐西高腔”、“淮北花鼓戏”、“嗨子戏”、“卫调花鼓戏”、“推剧”、“含弓戏”、“洪山调”、“傩戏”、“清音戏”、“文南词”、“梨簧戏”等，流行于皖、苏、浙、湘、赣等地的有“目连戏”，流行于江苏、山东、安徽部分地区的有

“柳琴戏”、“周姑子”等，流行于福建省各地的分别有“闽剧”、“莆仙戏”、“梨园戏”、“高甲戏”、“龙岩汉剧”、“词明戏”、“竹马戏”、“三角戏”、“右词南剑调”、“游春戏”等，还有流行于闽、台一带的“芩剧”，流行于江西省各地的分别有“赣剧”、“东河戏”、“宜黄戏”、“宁河戏”、“九江高腔”、“南昌采茶戏”、“武宁采茶戏”、“景德镇采茶戏”、“赣东采茶戏”、“高安采茶戏”、“抚州采茶戏”、“吉安采茶戏”、“宁都采茶戏”、“赣南采茶戏”、“萍乡采茶戏”等，流行于山东省各地的分别有“山东乱弹”、“莱芜梆子”、“章丘梆子”、“五音戏”、“茂腔”、“柳腔”、“二夹弦”、“锣鼓铕子”、“花鼓荡子”、“花鼓丁香”等，流行于鲁、苏、皖、豫部分地区的有“大平调”、“吕剧”、“四平调”等，流行于山东及江苏、河南部分地区的有“柳子戏”，流行于鲁、豫部分地区的有“大笛子罗罗”、“大弦戏”、“百调”等，流行于鲁、豫、冀部分地区的有“山东梆子”、“枣梆”等，流行于山东、河北部分地区的有“哈哈腔”、“一勾勾”等，流行于冀、豫部分地区的有“五调腔”、“武安落子”等，流行于豫、陕、晋部分地区的有“扬高戏”，流行于河南、湖北部分地区的有“越调”、“河南曲剧”等，流行于河南省各地的分别有“河南道情”、“怀梆”、“宛梆”、“乐腔”、“罗戏”、“眷戏”等，流行于湖北省各地的分别有“南剧”、“湖北越调”、“清戏”、“楚剧”、“应山花鼓戏”、“天沔花鼓戏”、“东路花鼓戏”、“襄阳花鼓戏”、“随县花鼓戏”、“远安花鼓戏”、“郧阳花鼓戏”、“黄梅采茶戏”、“通山采茶戏”、“阳新采茶戏”、“梁山调”、“建东花鼓戏”、“柳子戏”、“堂戏”、“恩施灯戏”、“提琴戏”、“傩戏”等，流行于鄂、赣、皖部分地区的有“文曲戏”，流行于湘、鄂部分地区的有“荆河戏”，流行于湖南省

各地的分别有“祁剧”、“辰河戏”、“巴陵戏”、“衡阳湘剧”、“岳阳花鼓戏”、“苗剧”、“师道戏”等，流行于粤、闽、台部分地区的有“潮剧”、“正字戏”、“西秦戏”，流行于粤、闽部分地区的有“白字戏”，流行于闽、台部分地区以及东南亚华侨居住区的有“歌仔戏”，流行于琼、粤部分地区的有“琼剧”、“雷剧”，流行于广东省各地的分别有“广东汉剧”、“乐昌花鼓戏”、“粤北花鼓戏”、“梅县山歌剧”、“花朝戏”、“贵儿戏”等，流行于海南省各地的有“临剧”，流行于两广部分地区的有“粤西白戏”、“牛娘剧”等，流行于桂、湘部分地区的有“桂剧”，流行于广西壮族自治区各地的分别有“彩调”、“邕剧”、“丝弦戏”、“广西采茶戏”、“文场戏”、“师公戏”等，流行于广西、云南部分地区的有“壮剧”，流行于贵州省各地的分别有“黔剧”、“地戏”、“贵州梆子”、“天柱阳戏”、“布依戏”、“贵州花灯戏”等，流行于贵州、广西、湖南部分地区的有“侗戏”，流行于云南全省以及贵州、四川部分地区的有“滇剧”，流行于云南省各地的分别有“傣剧”、“白剧”、“云南壮剧”、“壮族沙剧”、“云南花灯戏”、“关索戏”等，流行于西藏西藏自治区的有“藏剧”，流行于陕西省各地的分别有“同州梆子”、“汉调桄桄”、“安康曲子”、“陕北道情”、“西府曲子”、“跳戏”、“紫阳民歌剧”、“韩城秧歌戏”、“陇剧”、“高山剧”等，流行于川、陕部分地区的有“端公戏”，流传于陕西以及川、鄂、湘、甘部分地区的有“汉调二黄”，流行于陕、某、宁、青、鄂、豫、晋部分地区的有“眉户剧”，流行于青海各地的有“青海平弦戏”，如此等等，不胜枚举。这些地方剧种，或因其定型时间较晚，或因其影响范围不大，或因其发展状况过于复杂，篇幅所限在此就不一一详加介绍了。

第六章 古代通俗小说

中国古代小说其实可以分成两大类，一类是笔记小说，一类是通俗小说。笔记小说全部采用文言文，而通俗小说则以白话文为主体。笔记小说后来演变出诸如志人小说、志怪小说、传奇小说等小的类别，而通俗小说也可分为话本小说、章回小说、拟话本小说等支类。对于笔记小说，在这里我们不拟展开讨论，因为它不属于“俗文学”的范畴。我们这里所讨论的只是中国古代小说中属于“俗文学”的那一部分——通俗小说。

第一节 宋元话本

要想了解宋元话本小说的情况，我们首先必须了解一下“说话”、“话本”等相关问题。

一、说话

所谓“说话”，就是讲故事，是古代的一种近似于今天“说书”的讲唱艺术形式。“话”表示“故事”的意思，最迟在隋代就已出现。隋·侯白《启颜录》中记载杨素的儿子杨玄感要求侯白“可以玄感说一个好话”，意思就是为我杨玄感

讲一个好故事。“说话”连用作为“讲故事”理解，最迟在唐代就已出现。唐·郭●《高力士外传》记载高力士给当了太上皇的李隆基提供的娱乐项目中就有“说话”。唐代，说话在宫廷、寺院、民宅都有表演，比较活跃。到了宋代，说话更在瓦舍勾栏为主体的多种娱乐场所得到了很大的发展，渐渐趋于极盛。

“瓦舍勾栏”的出现，与宋代的城市格局有着密切的关系。随着城市经济的繁荣，宋代的城市格局已由唐代的“坊”（居住区）、“市”（商业区）分离制而演变成为居住区与商业活动场所相混杂的状况，通衢大道的两边可以有住宅、酒楼、铺面、茶馆等各种建筑。且唐代实行“宵禁”，宋代则有热闹的“夜市”。再加上宋代实行“禁军”制度，大量军人驻扎于大都市之中，城市人口急剧增加。所有这些，都极大地刺激了宋代一些大都市的夜生活。为了适应夜间娱乐活动的开展，当时的一些大都市中出现了丰富多彩的“瓦舍伎艺”。

所谓“瓦舍”，又叫“瓦肆”、“瓦市”、“瓦子”，大致相当于今天之所谓活动中心、娱乐城之类。每一个瓦舍又分成若干勾栏，也就是瓦舍中的分类娱乐棚，每座勾栏均可容纳几百乃至一千多人。每座娱乐棚中表演着不同的伎艺，杂剧、影戏、唱赚、耍词、清乐等等，应有尽有。而说话，也是其中很重要的一类。在瓦舍勾栏中作表演的民间艺人都有各自的行会组织，如扮杂剧的“绯绿社”、演影戏的“绘革社”、唱赚的叫“遏云社”、搞耍词的称“同文社”、奏清乐的名为“清音社”等等，“说话人”的行会组织则叫做“雄辩社”。雄辩社是“说话人”训练说话技能的组织，因为他们在那里培训口才，故说话又被称之为“舌耕”，这一行业的民间艺人十分重视口头表达能力和演出效果。

宋代说话伎艺可分为若干“家数”，其中最流行的是讲史、小说、说经、合生等几类。其中，合生因为没有话本流传下来，故而关于它的具体情况我们并不清楚，而讲史、小说、说经的情况就比较清楚一些。

讲史类的说话，主要是讲述一朝一代之兴亡的历史故事，小说类的说话多讲述那些日常生活故事，说经类的说话则主要讲述一些与宗教相关的故事。说话的兴盛，直接导致了“话本”的产生，间接推动了章回小说、拟话本小说等通俗小说的形成。

二、话本

所谓“话本”，即说话人的底本。目前所知的话本种类主要有讲史话本、说经话本、小说话本三大类。由于说经话本目前我们只看到《大唐三藏取经诗话》一部，对它缺乏整体的了解，因而，在这里我们只对讲史话本和小说话本的基本情况作一点简要的介绍。

1. 讲史话本

讲史话本又称“平话”或“评话”，是只说不唱的说话底本。它以散文为主，虽中间也穿插一些诗词，但只念诵而不歌唱。所谓“平话”，也就是不加弹唱、不配管弦的意思，这与其他讲唱文学如诸宫调等不同。至于又被称之为“评话”，则似乎含有夹叙夹评的意思。其实，“平话”与“评话”不过是一个意思，写法不同而已。

讲史是长篇的话本，所讲内容往往是一朝一代兴亡的大故事，内容丰富复杂，因此，大都篇幅漫长。现存的上十部讲史话本，一般都长达数万字，有的甚至长达十几万字，如《五代史平话》。讲史话本的体制有如下特点：

其一，分段标目。由于讲史话本篇幅太长，不可能在一个单位时间内讲完，必须逐日分段演讲，故通常根据故事内容分节立目。这有两种情况：一种情况是上图下文，另一种情况是在全书的卷首列有目录。其二，开场诗。讲史话本一般都有开场诗，多是一两首七绝或七律。这些诗，有的概括了从远古到说话人所处时代的全部历史，有的则只概括了某部讲史话本自身所述的主要内容，有的以评判历史发端，有的则是简述内容且夹以评论。其三，缀合部分。在开场诗与正话之间，有的讲史话本还有一段缀合部分。这种缀合部分的文字，一般用来对正话内容以前的历史作一简明概括，也有将正话内容一并交代一个大概的，还有的将正话以前的历史截取一段，只说正话内容之近因。总之，这缀合部分，大都是开场诗的扩大和发展，是从开场诗引入正话的一个过渡层次。其四，正话。“正话”是讲史话本的主体部分，由于篇幅漫长，故而多采取断代编年的叙事方法，有的甚至不断标明某段故事发生的时间、年号。一般说来，均严格地按时间先后顺序讲述故事，当故事告一段落时或紧要处，往往有诗词进行小结或评议。整篇讲史话本都以半文半白的散文为主，除了穿插一定的诗词之外，有时也引用一些奏章、诏书、信柬等历史资料或野史杂记中的文字。其五，散场诗。正话演完之后，在整篇话本的结尾处，往往有一道散场诗，多为七绝或七律。有的引用前人作品，更多的则为书会才人或说话艺人自撰。这些散场诗的作用无非是总结全文或殷鉴历史，或二者兼而有之。

2. 小说话本

“小说”又称“银字儿”。所谓“银字”，在唐代本是一种应律之器，指的是在笙、篳篥之类的管乐器之按孔处钿之以银而作字，如银字笙、银字篳篥等。早期的小说话本在表演时

是有说有唱的，如《清平山堂话本》之《刎颈鸳鸯会》一篇中，就有〔商调·醋葫芦〕十首，都是用来唱的，说话人也不止一次地提到：“奉劳歌伴，先听格律，后听芜词”，“奉劳歌伴，再和前声。”既有伴唱，便极有可能用“银字儿”的管乐伴奏，这是“小说”被称为“银字儿”的一个可能。再者，银字管乐器所发为哀艳之声，所奏为哀艳之乐，它的旋律是哀艳动人的。到宋代，“银字”则更由代指哀艳旋律而指代哀艳情调。而属于小说一类的“烟粉”、“灵怪”、“传奇”、“公案”故事，大多是哀艳动人的。故而，以“银字儿”代称小说话本，对那些需要伴奏或无须伴奏者均可适用。

小说话本虽然内容丰富，题材广阔，但每一篇的篇幅并不长，说话人能在较短的时间内讲完一个故事。正如宋人灌圃耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》所言：“最畏小说人，盖小说者能以一朝一代故事，顷刻间提破。”亦如宋人吴自牧《梦粱录》卷二十“小说讲经史”中所言：“最畏小说人，盖小说者，能讲一朝一代故事，顷刻间捏合。”“提破”也罢，“捏合”也罢，都是指在短时间内将故事当场讲完。因此，早期的小说话本，篇幅大都比较短小，每篇一般都只有数千字。小说话本的体制有如下特点：

其一，题目。小说话本的题目，是该篇故事内容的高度概括。一开始，它的题目大多是一些人名、地名、物名，或附以行为、事件，比较粗糙和简短。这一点，在《醉翁谈录·小说开辟》所开列的篇目中看得最清楚。其中最短的题目为“许岩”二字。最长的如“西山聂隐娘”五字，其他均以三字或四字为题。后来，为了使题目更具有艺术性，从而更能引起听众或读者的兴趣，大多数小说话本的题目便发展为六言、七言、八言的单句。《清平山堂话本》中的小说题目就呈现出一

种参差不齐的过渡状态，至明代冯梦龙编撰“三言”，则将所有题目都统一为七字句或八字句，且相邻两篇的题目成对偶句。再往后，凌初的“二拍”则将每篇题目作一对偶句了。其二，入话。“入话”有广义、狭义之分。广义的入话比较少见，指的是小说话本中正话以前所有的韵文与散文、故事和议论，因它们不是正话本身，又具有“引入正话”的作用。更多的“入话”是狭义的，即以一诗或一词甚或诗词各一首或外加一些解释、议论性的文字引入“头回”或“正话”。“入话”与“头回”或“正话”有着各种联系，甚至是转弯抹角的联系，它不能离开正话而独立存在。其作用是多方面的，或点明主旨，或概括全篇，或制造氛围，或抒发感叹，但其根本任务是逐步引入头回或正话，无论是正面、反面还是侧面，只要能起到穿针引线的作用都行。“入话”本身，颇能体现说话人或书会才人的历史知识、文化素养，如有必要，往往引经据典，谈天说地，借题发挥，有时亦颇引人入胜。故而，有些“入话”具有一定的文学价值。其三，头回。头回又称“笑耍头回”、“得胜头回”、“得胜利市头回”等。所谓“头回”，即冒头的一回之意，亦即正话前头一回的意思。所谓“笑耍”，乃勾栏调笑戏谑风气所致。所谓“得胜”、“利市”云云，则是为了迎合听众中城市居民的吉利心理。头回一般处于“入话”与“正话”之间，它本身是一个与正话相类或相反的故事，从而从正面或反面来映衬正话。头回的作品与入话基本一致，一是为了突出正话的主题，二是为了等待和招徕听众。但从本质上讲，头回与入话是完全不同的两种东西，“入话”是解释性的议论文字，“头回”则是故事性的叙述文字。并不是所有的小说话本都有头回，有头回的小说话本也不限定只设一个，也有多至两个、三个、四个头回的。这方面没有硬

性规定，完全视作品内容的需要或作者的兴趣而定。其四，正话。正话又叫“正传”，即“正文”、“主要故事”的意思。正话的文字有韵文和散文两种。散文大多数是当时的口语，主要用来铺排故事、推动情节、塑造人物。话本中还保留着相当多的说话艺人临场表演时的口吻，如“话说”、“却说”、“且说”、“再说”、“单说”、“话休烦絮”之类，用以增强故事情节的层次感，使整篇作品段落分明。韵语文要有诗词、骈偶句等形式，主要用来对人物、事件、环境作静止的描绘或品评，以补散文部分之不足，亦可直到烘托、渲染的作用。这些韵文往往以“正是”、“但见”、“常言道”、“有诗为证”一类的话头引起，有的是说话人的“创作”，有的是故事中人物的“作品”，也有的引用古人的“成果”。韵文穿插于散文之中，其长处是能适当调节听众或读者的紧张心理，其短处是有时不免浮浅、庸俗或程式化。其五，篇尾。篇尾不是正话的结局，而是在故事讲完之后的一种附加物，以诗词或题目的方式出现，也有先用一段评议后再缀以诗词或题目者。篇尾部分一般紧接在正文的结局之后，具有相对的独立性。其作用是多方面的，或总结全篇意旨，或对故事中的人物进行评价、或进行劝戒，或抒发感慨。总之，篇尾是小说话本所特有的一种结尾方式。

三、宋元话本

宋元时期的通俗小说形式只有“话本”，宋元时期小说的最高成就的代表也就是“话本”，而话本小说的最高成就恰恰也在宋元时代。

1. 宋元话本的作品概况

保留至今的宋元话本有讲史、说经、小说三大类。

讲史话本有《五代史平话》（含《梁史平话》卷上、《唐

史平话》卷上卷下、《晋史平话》卷上卷下、《汉史平话》卷上、《周史平话》卷上卷下)、《宣和遗事》、《武王伐纣书》、《乐毅图齐平话》、《秦并六国平话》、《前汉书平话》、《三国志平话》、《梁公九谏》、《薛仁贵征辽事略》等。说经话本则只有《大唐三藏取经诗话》一种。

小说话本的情况比较复杂一些，大致上有保存在《清平山堂话本》、《熊龙峰刊行小说四种》以及冯梦龙编撰之“三言”中的四、五十篇作品。其中，《清平山堂话本》中有《柳耆卿诗酒玩江楼记》、《简帖和尚》、《西湖三塔记》、《合同文字记》、《风月瑞仙亭》、《蓝桥记》、《快嘴李翠莲记》、《洛阳三怪记》、《阴鹭积善》、《陈巡检梅岭失妻记》、《五戒禅师私红莲记》、《杨温拦路虎传》、《花灯轿莲女成佛记》、《曹伯明错勘赃记》、《董永遇仙传》等十五篇。《熊龙峰刊行小说四种》中有《苏长公章台柳传》一篇。“三言”中有《赵伯昇茶肆遇仁宗》、《史弘肇龙虎君臣会》、《陈从善梅岭失浑家》、《杨思温燕山逢故人》、《张古老种瓜娶文女》、《简帖僧巧骗皇甫妻》、《宋四公大闹禁魂张》、《任孝子烈性为神》、《拗相公饮恨半山堂》、《陈可常端阳仙化》、《崔待诏生死冤家》、《钱舍人题诗燕子楼》、《三现身包龙图断冤》、《一窟鬼癞道人除怪》、《小夫人金钱赠年少》、《崔衙内白鹞招妖》、《计押番金鳊产祸》、《金明池吴清逢爱爱》、《皂角林大王假形》、《万秀娘仇报山亭儿》、《福祿寿三星度世》、《小水湾天狐诒书》、《勘皮靴单证二郎神》、《闹樊楼多情周胜仙》、《张孝基陈留认舅》、《郑节使立功神臂弓》、《十五贯戏言成巧祸》等二十七篇。其中，与《清平山堂话本》故事内容基本重复者有《简帖僧巧骗皇甫妻》、《陈从善梅岭失浑家》两篇，再加上散见于其他书籍中的《梅杏争春》、《王魁》、《钱塘梦》、《绿珠坠

楼记》五篇。今存可确认为宋元小说话本的作品大致在四十五篇左右。此外，尚有一些小说话本作品究属宋元产物抑或明人创作，还有争议。这些尚存争议的作品有“三言”中的《新桥市韩五卖春情》、《张舜美灯宵得丽女》、《李公子救蛇获称心》、《汪信之一死救全家》、《范鳬儿双镜重圆》、《乐小舍●生觅偶》、《白娘子永镇雷锋塔》、《宿香亭张浩遇莺莺》、《乔彦杰一妾破家》、《蒋淑真刎颈鸳鸯会》、《金海陵纵俗亡身》等十一篇，以及保存在《最娱情》中的《李亚仙》和保存在《万锦情林》中的《裴秀娘夜游西湖记》等。

上述作品，广泛地反映了以市民为主体的广大民众的历史观照、现实感受、审美趣味、理想追求。它们在艺术水平上虽参差不齐，但却使通俗小说第一次大规模地进入文学园囿。宋元话本的出现，还代表着申诉诸听觉的艺术形成向诉诸视觉的书面文学的转变。

2. 宋元话本的思想内涵和艺术表现

中国古代文学，在宋元时代发生了一次大的地震，出于广大民众娱乐的需要，市民文学如雨后春笋一般涌现出来，并充分体现着它们强大的艺术生命力和广阔的市场需求量。由宋及元，传统的诗歌、散文不得不在实际上让位于新起的通俗文学样式——戏剧和白话小说，这可以算得上是中国文学史上一次最伟大的革命。宋元话本在这场波澜壮阔的文学史巨变的潮流中，毫无疑问担负了极其重要的历史使命；同时，也扮演了极其重要的历史角色，因为它具有旺盛的生命力。

宋元话本之所以具有旺盛的生命力，主要取决于两点：深刻的思想内涵和独特的艺术形式。其思想内涵集中体现于平民化，其艺术形式则集中体现于通俗化。正因为有了这两点，宋元话本才拥有了最广大的欣赏者，从而也使之立于不败之地。

首先，我们来考察一下宋元话本中的平民化意识观念。

表面看来，宋元讲史话本似乎与平民化观念背道而驰，因为它是根据正史敷衍而成的，应当是史官文化的扩大，而在封建社会的中国，史官文化的核心和主体其实就是封建统治阶级思想的一种表现。然而，宋元讲史话本在反映了一定的封建统治阶级思想的同时，却也在相当程度上反映了平民化意识观念。讲史话本素来被称为“野史”，与封建时代的“正史”放在一起，似乎都有一个“史”字，应该是基本上相去不远的；但实际上二者之间却有着很大的差别，而这些差别中最关键的一点，便是正史“正”，讲史话本却不时放“野”。何以谓“正”？曰：封建统治者之意识形态也；何以谓“野”？其实就是平民的意识观念。某些封建统治者看来天经地义的东西，在讲史话本中却得到了相反的表现。为了说明问题，不妨聊举数例为证。

君为臣纲，父为子纲，这在封建时代是不可动摇的信条。然而，在《武王伐纣书》中，作者却分明歌颂周武王以臣伐君、殷交以子伐父的行为。尤其是全书最后殷交充当刽子手，“一斧斩了纣王”的描写，更具叛逆性。像这种以臣杀君、以子杀父的双重叛逆思想，绝不会是封建统治者的意识形态，而只能属于平民百姓。人民群众最关心的，并非君位继承的血统关系，而是君王本身的“有道”或是“无道”、“仁义”或是“不仁”。《武王伐纣书》如此，其他几部现存的讲史话本亦大略如此。在《前汉书平话》、《三国志平话》、《宣和遗事》中，不是分别写到了秦末、汉末、宋末的农民大起义吗？值得注意的是，宋元讲史话本多写乱世、多写朝代更替。这本身就蕴含着一种与占统治地位的统治者的思想相悖逆的意思。《五代史平话》中所表现的一连串的短命王朝的更迭，《秦并六国

平话》中秦王将周天子分封的诸侯一个一个吞掉，最后自称“始皇帝”，这都是不成体统的行为，而这不成体统便是叛逆，而所谓叛逆思想，无论其后来如何变化，总是一种以下对上的行为，其发源点则在广大民众之中。因为这些历史王朝的更迭，多半是由民众的反抗所引起的；而民众之所以反抗，多半是由封建统治者的残暴所引起的；而民众之所以反抗强暴，是希望统治者施行仁政。宋元话本描述了这许多拥护仁政、反对暴政的故事，所表现的恰恰是广大人民群众的一种历史要求，它是属于民众化的意识形态范畴的东西。

除此而外，在讲史话本中，平民的意识还时时在一些细微末节处显现出来，如《武王伐纣书》中写文王因谏纣王而被囚禁，书中有诗为证：“是非只为多开口，烦恼皆因强出头。”这便是市井小民害怕惹事生非的一种明哲保身的思想。再如《乐毅图齐平话》，写齐王被燕兵追赶，在淄河边向一洗衣妇人讨饭吃，妇人与饭吃罢，问明他是齐王之后，说：“可惜，饭与这无道之君吃。”这又充分体现了普通民众自有自己的爱憎感情，而不受什么“君臣大体”的束缚。在《宣和遗事》中，更描写了一个敢于议论朝政得失的石匠形象，从中所表达的又正是一种平民百姓的是非观念。此外，如《三国志平话》中写张飞拳打段●、夜杀元峤、怒鞭督邮这一系列故事，所宣泄的也正是广大平民百姓深受封建官吏、土豪劣绅欺压而无处发泄的心头怒气。而《五代史平话》中叙黄巢、刘知远、郭威等人出身寒微而终至发迹变泰的大段大段的故事，也正是平民百姓对功名富贵的羡慕心理的一种曲折表现。

宋元小说话本中所体现的平民意识，较之讲史话本则更为普遍和深入。例子随处可见：如《董永遇仙传》中对勤劳善良者的祝福，《王魁》一篇中对负心汉的指斥，《崔待诏生死

冤家》中所表达的做一对自食其力的恩爱夫妻的婚姻要求，《闹樊楼多情周胜仙》中对市井小儿女诚挚爱情的颂扬，《拗相公饮恨半山堂》中对朝廷弊政的切齿痛恨，《十五贯戏言成巧祸》中对封建司法部门的批判，《赵伯●茶肆遇仁宗》中对飞黄腾达者的羡艳，《任孝子烈性为神》中对孝烈的表彰，如此等等，不一而足，都体现了市井平民的思想意趣。

总之，宋元话本小说作品无论是在重大问题上，还是在细微末节之处，都带有十分强烈的平民意识，代表着广大民众的心声，这对于传统文化是一个很大的震动。正因为这种代表性、这种震动力，使宋元话本拥有最为广泛的读者，具有顽强的艺术生命力。当然，我们在这里并不是说宋元话本小说作品所反映的是完完全全的平民意识。由于在封建时代，统治阶级的思想毕竟是占统治地位的思想，因而在宋元话本中仍有大量的代表着统治阶级意识形态的东西或杂揉着统治者意识和平民意识的东西。但是，我们同时更应该看到，在宋元话本中，民众的意识正在有力地冲击着传统的、正统的、占统治地位的意识形态。而这种冲击本身，就是一个绝大的进步，是一个代表历史潮流的极大进步。

下面，我们再来考察一下宋元话本通俗化的艺术表式。

无数事实证明，任何一种文学样式，要想得到广大民众的热爱和拥护，必须适应最普通的平民百姓的审美心理，必须最大限度地具备民族化、大众化的艺术风格。具体而言，至少要做到以下三点：第一，它必须反映广大民众所熟悉或感兴趣的人物和故事；第二，它必须运用广大民众所能接受的通俗语言；第三，它必须采取广大民众喜闻乐见的叙事方式。宋元话本小说的绝大多数作品在这三方面都做得不错。

先看第一方面。宋元话本中所描写的人物主要有两大类：

一是历史名人；二是市井百姓。所写故事亦有两大类：一是历史大事；二是市井琐闻。其中，对历史名人、历史大事的描写，所表现的是中国民众所固有的一种寻根究古的浓厚兴趣以及由之而来的借古鉴今的潜在意识；而市井人物、市井琐闻所描写的、所反映的，则是广大民众所熟悉的、有一种亲切的认同感和由之而来的表现自我的潜在心理。人们在欣赏历史故事的时候，是希望将那些隐隐约约的、尚属陌生化的东西熟悉起来；而人们在欣赏现实故事的时候，则希望在熟悉的生活中去寻求那陌生化（即传奇化）的刺激的一面。这么一来，宋元话本小说的创造者们于有意无意之间，完成了一种陌生与熟悉、熟悉与陌生之间的相互转换。历史人物身上被赋予现实的色彩，而现实中的人物却被赋予传奇意味。历史大事、生活琐事，历史伟人、市井细民，就这样得到了艺术性的结合和统一。如《武王伐纣书》中写周文王、姜子牙、周公之间的对答应酬，居然是唐代以后才出现的七言绝句。而许多话本小说作品中对某些历史人物的精神世界的描写，也都带有十分明显的现实化、世俗化的倾向。最典型的便是《三国志平话》中将历史上刘备亲自动手鞭打督邮改变为飞张“怒鞭督邮”一段。大概是话本小说的创造者们认为像刘备这样的人物亲自鞭打督邮太不像话，于是干脆“篡改”历史，把这不成体统的“粗活”转交给莽撞的张飞去干，而且干得干净彻底，一百大棒尚不解恨，必打杀并分尸六段而后快。这样，才能最大限度地发泄一般民众对上面派来的狐假虎威的巡视大员——督邮们的愤恨心理。在张飞这个历史人物身上，所体现的正是一种强烈的现实化、世俗化的色彩。不仅张飞如此，宋元话本所描写的许多历史上的英雄人物都有这种现实化、世俗化的表现，如黄巢、刘知远、郭威、孙膑、乐毅、吕后、陈平等等尽皆如

此。尤其是《五代史平话》一书，其中梁、唐、晋、汉、周每一朝历史故事的开头部分，几乎都是一篇市井小说，几乎都是以现实化、世俗化的方式来介绍某些历史英雄人物发达前的苦衷和贫困。与上述情况相反，对于现实社会中的人物，话本小说的创造者们则十分注重他们身上的传奇意味。《小夫人金钱赠年少》、《崔待诏生死冤家》、《闹樊楼多情周胜仙》等篇，都写了人与鬼之间的爱情、婚姻关系，其实，作者或读者何曾见过这些哀艳动人的女鬼？小夫人、璩秀秀、周胜仙变成鬼女之后对爱情的执着追求，不过是她们在现实世界中爱情追求的延续和升华而已。许多例证告诉我们，反映现实的作品并不一定要完完全全地采用“现实”的方法。尤其是当作者们“现实”不下去了的时候，他们便会“神异”、“传奇”起来。例如，在现实生活中，口齿伶俐的妇女总是有的，但何尝像快嘴李翠莲那样，无论何时何地，都来这么一段风快的顺口溜？这便是一种对生活真实的夸大，便是一种使平常人物具有传奇色彩的写法。同样，在《赵伯●茶肆遇仁宗》、《任孝子烈性为神》、《勘皮靴单证二郎神》等篇章中，都从不同的角度使日常生活变形，从而达到一种具有传奇意味的陌生化效果。

第二方面，就话本小说的语言而论，除了讲史话本中某些照搬史书、文人著作的片断之外，绝大多数地方所运用的都是以宋元时代的口头语言为基础的非常通俗的白话。其中，还穿插了一些当时的谚语、成语、俗语、方言乃至行话、黑话。其间的道理很简单，因为宋元话本乃是说话人的底本，它主要是用来演讲或演唱的，不通俗，观众便听不懂。因此，这必须做到落耳消溶，而不能让观众产生语言上的障碍。相对而言，小说话本的语言较之讲史话本更为通俗化一些。无论是作品中的叙述语言还是人物语言，大都以通俗、明快、生动为其基本特

色。尤其是一些流传于广大民众间的警世“贤文”，在小说话本作品中更是随处可见。例如“春为花博士，酒是色媒人”，“火到猪头烂，钱到公事办”，“将身投虎易，开口告人难”，“有意栽花花不发，无心插柳柳成荫”，“屋漏更遭连夜雨，行船又撞打头风”，“画龙画虎难画骨，知人知面不知心”等等。今天，仍然是流行于广大民众的口头之中的“活语言”。

第三方面，宋元话本、尤其是小说话本的叙事方式也是符合广大民众的审美需要的，是具有鲜明的民族特色和时代特色的。它们大都具有很强的故事性，而且故事完整；情节曲折多变，但又必须连贯流畅；描写融于叙述之中，昼避免静态描绘；尤其要善于卖关子、设悬念、埋伏线、抖包袱，还要善于运用巧合法、误会法，甚至要带有一定的幽默谐趣。例如《西湖三塔记》、《崔待诏生死冤家》、《勘皮靴单证二郎神》、《计押番金鳃产祸》等篇，都是故事完整、情节曲折而又连贯流畅的代表作，其间悬念的设置、伏笔与照应的处理均各有特色。再如《十五贯戏言成巧祸》从一“巧”字落笔，巧合法、误会法更相使用，效果极佳。《快嘴李翠莲记》一篇，则妙语如珠，又带有十分明显的谐趣意味。还有，几乎所有的宋元话本、尤其是小说话本都是在运动过程中描写人物、叙述故事。所有这些，都是宋元话本在艺术形式方面的基本特点，也为此后几百年的通俗小说的写作奠定了坚实的基础、提供了比较固定的模式。

第二节 明清章回小说

宋元话本在元末明初以后开始分流，产生了中国古代通俗小说的两大品种——章回小说和拟话本小说。章回小说产生于

元末明初，拟话本小说则产生于晚明，由此，通俗小说臻于极盛，为广大众所喜闻乐见，成为明清两代文学创作的主流，压倒其他各种文学样式。本节着重介绍章回小说的基本情况，并对某些问题进行初步的探究。

章回小说是明清小说的主要形式，它是由宋元话本（尤其是讲史话本）胎孕而来，以白话为主体，分章叙事、分回立目的中长篇通俗小说。上自元末、下至晚清，经历了几百年的发展历程，章回小说中诞生了诸如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》、《儒林外史》、《红楼梦》等伟大的具有代表性的作品，并形成了历史演义、英雄传奇、神魔怪异、市井家庭、浓俗艳情、侠义公案、才子佳人、时事新闻、社会现状、政治理想这十大作品类型。这些作品，全面、广泛、深刻而迅速地反映了封建社会后期的政治、经济、军事、外交、文化、宗教等方面的诸多问题以及人们日常生活的方方面面，使小说的社会功能、教育功能、审美功能都达到了前所未有的地步。下面，我们就对上述那些代表作品和小说类型的历史地位和发展状况分别进行阐述。

一、《三国演义》与历史演义小说

在讲史话本的直接影响下，元末明初产生了历史演义小说。此类作品以一朝一代之兴衰为线索，以在历史上起过某种作用的著名人物为主要描写对象，从而展开叙写、敷演成书，其代表作是罗贯中《三国演义》（原名《三国志通俗演义》）。

《三国演义》反映了从汉末黄巾起义到三国归晋近一个世纪的历史，重点描写了魏、蜀、吴三国之间在政治、军事、外交等方面的斗争，表达了作者所代表的广大民众对仁政的向往和对暴政的批判，再现了这一特定历史阶段中众多英雄人物的

风姿。

《三国演义》成功地塑造了一系列叱咤风云的英雄人物形象，如刘备、诸葛亮、关羽、张飞、赵云、马超、黄忠、曹操、郭嘉、张辽、司马懿、吕布、孙权、周瑜、鲁肃、陆逊、孟获等等。其中，又以诸葛亮、曹操、关羽这三人人物最为典型。诸葛亮是忠贞的代表，也是智慧的化身。在这个人物身上，同时具备着德性人格和智性人格两个方面的丰富内涵。更为有趣的是，每当诸葛亮德性人格与智性人格二者相统一的时候，他就无往而不胜；但是，当二者发生分裂甚至矛盾的时候，诸葛亮就会用德性人格的一面去压制智性人格的一面，因而也做一些违心的事，从而造成巨大的悲剧。作者在诸葛亮身上寄托了自己的政治理想和人格理想，尤其是政治理想——仁政，更是一部《三国演义》的核心思想。因此，诸葛亮毫无疑问是《三国演义》中的灵魂人物。“乱世之奸雄”曹操是《三国演义》中另一个成功的艺术典型，“奸雄”二字是我们解读《三国演义》中曹操形象的一把钥匙。作为大英雄的曹操，具备了大政治家所应该具有的许多方面的基本素质，如远大的志向、敏锐的眼光、廓大的胸襟、应变的手段等等；但同时，曹操又是一个奸诈的英雄。为了自己的利益，他可以无故杀人，可以对人施行骗术，可以撒谎，可以搞阴谋诡计，总之，可以干很多非人道、非人性而为他人所不齿或切齿的事。“宁教我负天下人，休教天下人负我”，就是曹操的人生哲学。广大读者要想知道封建时代有所作为的政治家是个什么样子，不用看别人，读一读《三国演义》中的曹操形象就足够了。关公崇拜现在已成为一种文化现象，究其原因，主要是因为《三国演义》的作者为我们留下了一个封建时代伦理道德的载体——关羽。《三国演义》中关羽的性格三重奏是“义”、

“勇”、“骄”，而以“义”为主旋律。关羽的“义”包括有君国大义、桃园恩义、个人信义三个方面。其中，君国大义是封建统治阶级所喜爱和提倡的，桃园恩义是江湖中人所喜爱和提倡的，而个人信义则是普通民众所喜爱和提倡的。这样，关羽的“义”就具有了十分丰富的内涵和几乎是全方位的社会覆盖面。关羽的“勇”也不同于一般意义上的骁勇、英勇或勇猛、勇敢之类，他是一种“威勇”，一种大将军八面威风的“威勇”。关羽以杀敌速度之快而著名，斩颜良、诛文丑、袭车胄、杀蔡阳、五关六将、温酒华雄，均乃如此。关羽的“骄”，既有骄傲自负、刚愎自用的一面；也有一言九鼎、光明正大的一面。这样，就构成了关羽这么一个光彩熠熠的英雄形象；同时，也体现了包括作者在内的封建社会各阶层的多层面的道德理想追求。

《三国演义》的艺术成就是多方面的，善写战争是该书最突出的特点。《三国演义》的战争描写在中国小说史上可以说是空前绝后的，它给我们展现的是全景式的战争描写，它体现了战争进程中矛盾的复杂性和每一次战争矛盾的特殊性，它揭示了战争的本质，它通过战争描写塑造了栩栩如生的人物，它充分展示了各次战争的相对独立性和历次战争之间的连续性的辩证统一，它写战争能做到张弛有致、动静结合、刚柔相济。《三国演义》的语言则以浅显的文言为基础，文不甚深，言不甚俗，为以后的历史演义小说提供了一个成功的范型。

在《三国演义》的影响下，历史演义小说的创作蔚然成风，尤其在明代掀起高潮，至明末清初开始衰落，然仍不绝如缕，几乎形成一部通俗的中国历史。其间比较常见的作品有《残唐五代史演义传》、《英烈传》、《东西两晋志传》、《隋炀帝艳史》、《开辟衍绎通俗志传》、《有夏志传》、《有商志传》、

《东周列国志》、《西汉演义》、《东汉演义》、《南史演义》、《北史演义》、《羊石园演义》、《痛史》、《洪秀全演义》等。然较之《三国演义》，这些作品无论是思想水平抑或是艺术水平方面均相差甚远。

二、《水浒传》与英雄传奇小说

紧接着历史演义小说出现的是英雄传奇小说，并且后者是由前者的一个分支而蔚为大国的。表面看来，英雄传奇小说写的也是历史故事，但实质上它再也不以一朝一代之兴衰为表现中心，而以某些英雄个人、英雄家族、英雄群体为描写对象。质言之，历史演义写的是历史的英雄，而英雄传奇写的则是英雄的历史；而且，英雄传奇艺术虚构的成分比历史演义要大得多。也正因为如此，英雄传奇虽比历史演义起步稍晚，但却很快取得更大的成绩，而成为明清章回小说的主要品种，甚至影响了近、现代武侠小说。

英雄传奇的龙头之作毫无疑问是《水浒传》。《水浒传》一书，虽在整体上真实地再现了农民起义由发生、发展到失败的全过程，但绝大多数的具体描写，却是从市民阶层和下层知识分子的视角出发去看待农民起义的。书中反映得最充分的并不是农民所关心的土地等问题，而是一种在游民思想的基础上所产生的游侠意识。书中写得最成功的当然是一群江湖好汉形象，这使它成为了一部人间英雄谱、江湖豪侠传，并成为后世英雄传奇小说的始作俑者。书中的主要英雄人物，如宋江、吴用、林冲、杨志、李逵、鲁智深、武松、石秀等等，一个个都写得栩栩如生，还有一些市井人物，如潘金莲、西门庆、何九叔、王婆、潘巧云、阎婆惜、白秀英、金翠莲、唐牛儿等等，也都写得毫发毕现。

由此，也就决定了《水浒传》在艺术方面最大的特点——以英雄人物为主体的各色人物的成功塑，其写人艺术达到了空前的高度。《水浒》中的人物，在上场时多半是带着背景的，也就是说，每个人物的语言和行为，都能充分体现他的出身、地位、教养、阅历在中间所起的作用。如同样是性格粗豪的人物，李逵做事是做了再说，从来不考虑后果；鲁智深是边干边想，与鹬蚌之中略略带些机智；武松则是想好再干，是一个豪爽的精细人儿。《水浒传》中的人物，又都是在斗争的激流中塑成功的。李逵江州劫法场，显得是那么勇猛与莽撞；而石秀的大名府劫法场，则显得那以机警、灵活。《水浒》中的人物，还往往是通过对比的手法塑成功的，如同样是面临着“杀威棒”，林冲是宁可受些委屈、花些钱财，也要免除皮肉之苦；而武松则是满不在乎，宁愿挨打也不愿坏了自己的名声。《水浒》的语言以白话为主，通俗、明畅，极富表现力，尤其是人物语言，更是能从说话中看出人来。试比较柴进、鲁智深、杨志、武松、李逵诸人初见宋江所说的第一句话，便可见《水浒》状写人物语言之功力。柴进拜倒在地，口称道：“端的想杀柴进！天幸今日甚风吹得到此，大慰平生渴仰之念。多幸，多幸！”（第二十二回）鲁智深道：“久闻阿哥大名，无缘不曾拜会，今日且喜认得阿哥。”杨志起身再拜道：“杨志旧日经过梁山泊，多蒙山寨重义相留，为是洒家愚迷，不曾肯住。今日幸得义士壮观山寨，此是天下第一好事。”（均见第五十七回）武松初见宋江时，是定睛看了看，纳头便拜，说道：“我不信今日早与兄长相见！”（第二十二回）李逵初见宋江尤妙，开始是戴宗叫李逵下拜，李逵因被戴宗骗得多了而不肯下拜，当宋江亲口说出“我正是山东黑宋江”时，李逵拍手叫道：“我那爷，你何不早说些个，也教铁牛欢喜。”

(第三十七回)柴、鲁、杨、武、李都是梁山上的一流人物，但作者并未用同样笔墨来描写他们，而是仅凭他们初见宋江所说的第一句话就充分显示了各自的出身、教养、脾气、性格。由此，说《水浒传》的作者是写人高手，绝非过誉之词。

在《水浒传》的影响下，英雄传奇小说在明清两代形成浩大的声势，且经久不衰。其中常见之作有《南宋志传》、《北宋志传》、《杨家府演义》、《于少保萃忠全传》、《禅真逸史》、《禅真后史》、《隋史遗文》、《后水浒传》、《水浒后传》、《说岳全传》、《隋唐演义》、《说唐前传》、《说唐后传》、《说唐三传》、《野叟曝言》、《飞龙全传》、《说呼全传》、《粉妆楼》、《五虎平西》、《五虎平南》、《荡寇志》、《万花楼》、《绿牡丹》、《永庆升平前传》、《永庆升平后传》、《兰花梦》、《三门街前后传》等等。

三、神魔怪异小说与《西游记》

章回小说中的神异描写，当然并非开始于《西游记》。旧题罗贯中的《三遂平妖传》就已在历史题材中渗入了大量的神异内容，就是在一些早期的历史演义和英雄传奇小说中，也都有或多或少的神异描写。然而，真正意义上的神魔怪异小说则是明中叶出现的《西游记》，因为它开创了一个神魔怪异小说创作的新天地。

《西游记》通过大闹天宫和西天取经这两大故事的有机组合，向读者展示了一个庞大完整而又神奇瑰丽的幻想世界，从而曲折地反映了现实生活。更有意味的是，在《西游记》这部貌似游戏谐趣的作品中，又实实在在地蕴含着一些十分深刻而又令人玩味的人生哲理。书中那些神、魔形象，或代表人类理想，或写照世俗人生，或是真善美的化身，或乃假丑恶的昭

示。孙悟空毫无疑问是《西游记》中的灵魂人物，这是一个崇高美的艺术典型。孙悟空的崇高美主要体现在两个方面：其一，在他身上凝聚了中华民族多方面、多层次的传统美德、优秀品质、崇高精神，这些东西正是中华民族之所以成为中华民族的精髓之所在，也是每一个炎黄子孙值得骄傲的民族精神的亮点；其二，在他身上，充分体现了人类对未来生活理想的崇高追求，而这种理想追求不仅可以激励着普通人在艰难困苦中勇敢而自信地生活下去，甚至还可以给后世的科学家们以极大的精神鼓舞和思维启迪。但同时，孙悟空又是一个深深所根于中华民族现实生活土壤中的普通的“人”，他不仅具有中国人所普通具备的美德，同样也带有我们民族的劣根性的一面。猪八戒则是一个喜剧美的艺术典型，他是西天路上地地道道的凡夫俗子。他有着可爱的自私，有着索取回报的“勤劳”，还有着人类与生俱来的诸多欲望：贪吃、贪睡、贪图享受、贪小便宜……。然而，猪八戒虽然很丑，但却丑得公开、丑得本色、丑得公然、丑得心安理得、丑得地地道道、丑得味道醇正，总之是丑得令人乐于接受。之所以在猪八戒身上会产生这么一种审美效果，乃是因为猪八戒其实是我们每一个人的一面镜子，人们在嘲笑猪八戒的同时，往往会从这一喜剧人物身上看到“自我”，看到我们每一个“自我”身上的非道德的观念和非理性的欲求。

《西游记》的作者在神魔形象的塑造方面，采用了人、神、物三者有机结合的手法，“人”的一面体现其社会存在，“神”的一面体现其传奇色彩，“物”的一面体现其自然属性，三者又以“人”性的一面为核心。《西游记》还能以诙谐之笔写严肃的社会问题，故事绚烂多姿，语言幽默生动。所有这些，都使《西游记》成为一部老少皆宜而又意味深长的“奇

书”。

在《西游记》的影响下，神魔怪异小说后来居上，作品众多，亦成为明清章回小说的重要品种之一。其中较为著名的作品有《封神演义》、《西游记》、《三宝太监西洋记通俗演义》、《韩湘子全传》、《扫魅敦伦东度记》、《续西游记》、《西游补》、《后西游记》、《斩鬼传》、《平鬼传》、《女仙外史》、《何典》、《镜花缘》、《绣云阁》、《蜃楼外史》等等。

四、市井家庭小说的崛起与极盛

当历史演义、英雄传奇、神魔怪异三类小说各领风骚以后，章回小说的新品种——市井家庭小说在明代后期悄然兴起，并越来越发展壮大，最终占据了中国古代章回小说创作的主流地位。《金瓶梅》是此类作品的开山之作，延至清代乾隆年间，《儒林外史》、《红楼梦》的出现，标志着此类小说的最高成就。通过平凡的人、平凡的事反映不平凡的意义，于由菽粟之中写出时代的特色，塑造出以前小说中不曾出现过的时代新人，从描写“事”之奇到描写“情”之奇的转变，让读者从阅读小说所受到的强烈感官刺激进而深入到隽永的心灵触动，所有这些，正是市井家庭小说中的优秀作品对小说史的伟大贡献。至此，小说创作已基本摆脱历史传说、神异传说的束缚而直面人生、咀嚼现实，从而达到高度现实主义的水平。

作为明代四大奇书之一的《金瓶梅》，究竟“奇”在什么地方呢？实在话，《金瓶梅》的故事情节并不奇，都是些日常生活中的琐事；《金瓶梅》的表现手法也并不奇，只是对生活如实写来，多用白描手法。然而，“奇”正寓于“不奇”之中。是书作者能从日常生活中写出“一代新人”，这便是奇；它的作者能用白描手法勾画出一个“新的世界”，这便是奇。

质言之,《金瓶梅》之“奇”就奇在它给我们展现了生活在新世界中的一代新人,它给我们留下了许多中国小说史从来未曾出现过的人物。西门庆是作品中的主人公,他以全新的姿态出现于《金瓶梅》中。他懂得金钱“那东西是好动不喜静的”,(五十六回)这是从货币流通的角度对金钱最本质的认识。一开始,西门庆掠夺钱财的手段主要是通常的巧取豪夺。如开生药铺、放高利贷、霸占亲戚产业、谋取富孀家财,乃至倚仗官府权势等等。但是,到了后来,西门庆终于发现了一条更为迅速而宽广的生财之道——自我的官商一体,他要的是具有相对独立性的剥削权力。最终,他甚至懂得了感情投资,用金钱去巴结、收买那些刚刚取得政治地位而无经济实力的新科进士、状元,尔后又利用这些新官僚手中的日益增长的权力获取更多的金钱。西门庆的最突出之处,乃在于他做了金钱的主人,而不愿做金钱的奴隶。他能够运用一切手段去掠夺钱财,也能够采取一切方式去挥霍钱财。总之,西门庆对金钱的力量、金钱的作用、金钱的花费等方面的深刻认识是空前的。金钱至上是西门庆的人生信仰,金钱万能是西门庆的处世哲学。所有这一切,都表明西门庆是以前文学史上从来未曾见过的属于那一特殊时代的“新人”。不仅西门庆是新人,那受尽摧残和毒害而最终满身恶欲、对社会进行畸形报复的潘金莲也是新人,那陷于罪恶的深渊而不能自拔、沉于痛苦的孽海而无以自明的李瓶儿也是新人,甚至可以说,几乎书中所有的重要人物都是新人。那身居正妻之位,却又担心西门庆“有了他富贵的姐姐,把我这穷官儿家丫头只当亡故了的算帐”(二十回)的吴月娘;那绝顶聪明、带着自己的资财一再改嫁,人不离财、财不离人的孟玉楼;那身为婢女、心比天高,由奴婢变成主子而又纵欲身亡的庞春梅;那无能、无耻、无赖、无聊的纨

纨绔子弟，典型的社会大废物陈经济；那能说会道、精于世故，成天跟在金钱背后垂涎三尺的应伯爵之流。……所有这些人，都是属于他们时代的“新人”。

《金瓶梅》的作者正是通过对上述那些“新人”的塑造，来完成了他对那罪恶的社会现实的严峻的批判；同时也反映了在明代后期资本主义思想萌芽阶段的天崩地坼的历史巨变，反映了传统伦理道德的动摇和消歇，反映了许许多多的新的社会问题。总之，作者深刻地揭露了现实中的丑恶，但全书最大的不足之处，乃在于缺乏对光明理想的追求。在艺术表现方面，《金瓶梅》最大的特点是善用白描手法，偶显嘲弄笔锋，以小写大，从琐屑拉杂之中反映出深刻的思想内涵和时代精神。

清代乾隆年间出现的《儒林外史》、《红楼梦》二书，是市井家庭小说的塔尖，也是章回小说的绝顶，还是中国古代小说的颠峰之作。无论是它们所达到的思想水平，抑或是艺术成就，在中国小说史上都是无与伦比的。

解读《儒林外史》的一把钥匙是闲斋老人《儒林外史序》中的一段话：“其书以功名富贵为一篇之骨。有心绝功名富贵而媚人下人者，有倚仗功名富贵而骄人傲人者，有假托无意功名富贵自以为高，被人看破耻笑者；终乃以辞却功名富贵，品地最上一层，为中流砥柱。”书中所写的一些主要或重要人物，基本上都可以归入这四类之中。心艳功名富贵而媚人下人者，有处于穷途的周进、范进等等；倚仗功名富贵而骄人傲人者，有梅玖、王惠等等；假托无意功名富贵自以为高，被人看破耻笑者，则有景兰江、杜慎卿等等；辞却功名富贵，品地最上一层，为中流砥柱者，更有庄绍光、杜少卿等。通过对书中各类人物的描写，作者在批判黑暗现实的同时，反映了一代文人之厄。作者对那些在科举场中爬进爬出的人物既痛恨、又同

情，既怒其不争而又哀其不幸。同时，又通过对真儒、淳儒、叛逆形象、市井奇人的歌颂，寄托了改造现实的一线希望。

《儒林外史》最突出的艺术成就是“讽刺”，其讽刺艺术达到了空前的高度，令后人难以企及。调整的方法主要有如下几点：其一，合理夸张。即对社会中的种种丑恶现象进行夸张描写，但同时又符合生活的本来面目。如对周进撞号板、范进中举的描写，对严监生两根灯芯的描写，对鲁编修一喜一忧的描写，对胡三公子买鸭子以耳挖子戳肥瘦的描写等等。其二，以矛攻盾。即采取“以子之矛，攻子之盾”的方法，把矛盾着的双方同时集中在某一人物身上，让被调整对象处于自我暴露、自我嘲弄的地步。如写严贡生自夸而露底一段，如写匡超人自吹而出纰漏一段，还有写夏总甲之吹牛、杜慎卿之虚伪等等，均用此法。其三，前后对照。即通过某些人物对同一事物前后截然相反的态度，来揭露其势利小人的丑恶嘴脸。这方面最突出的例子当然是那个“行凶闹捷报”的胡屠户了。相类似的表现，我们在王德、王仁、梅玖等人身上也能找到。其四，自然流露。《儒林外史》对儒林群丑的讽刺，在更多的时候都是通过人物自己的言行“从场面和情节中自然而然地流露出来”的。作品中对马二先生游西湖的描写就是突出的例证。类似的描写，还有严贡生赖船钱、范进居丧饮宴、景兰江献头巾等等。

《红楼梦》以贾宝玉、林黛玉、薛宝钗之间的爱情、婚姻悲剧为主线，通过一个封建大家族的兴衰史，反映了封建制度极不合理的方方面面，对封建社会末期的经济基础和上层建筑的许多方面，包括经济、政治、文化、教育、法律、道德、宗教、婚姻等制度以及与这些制度相联系的封建思想体系，进行了一次深刻、系统的解剖和批判，从而反映了封建地主阶级的

统治已经岌岌可危而即将走向灭亡的历史趋势，表现出作者对现实生活的痛绝以及他向往自由理想。虽有一些挽歌情调、感伤色彩，但作者对封建社会崩溃前夜的时代特征的把握和揭示又是那么准确而又深刻。小说给我们留下了一系列栩栩如生的人物形象，如贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、王●凤、史湘云、贾探春、妙玉、尤三姐、晴雯、袭人等等。贾宝玉是《红楼梦》中的灵魂人物，是一个从现实生活中刚刚胎孕出来而未来及确立其固定形态的时代新人，又是一个感伤绝望的封建叛逆者。贾宝玉的叛逆思想，主要体现在对平等和自由的追求两大方面。平等思想是贾宝玉进步思想体系的核心，“不平则鸣”则他叛逆性格的基调。贾宝玉虽然不是一个宣传天赋自由的哲学家，但他却在日常生活中以曲折隐晦的方式来表达他个性自由的思想。贾宝玉思想中的一些新的因素，其发展方向是资产阶级的民主和自由。但在他身上，这种因素尚处于极其朦胧、模糊的状态之中。他对许多旧的东西不满，却又找不到新的出路。再加上宗教思想的影响，他悲观、失望，最后只好遁入空门，给读者留下无限的遗憾、无限的思索。林黛玉是《红楼梦》中另一个反封建的叛逆形象，同时又是一个绝代的悲剧典型。特殊的遭遇和环境，使她形成了独具个性的叛逆性格。林黛玉蔑视功名利禄，高度尊重自我，反抗传统礼教，渴望自由生活，敢于表现自己的爱情，洁身自爱、一尘不染。她以一个弱女子的身份与强大的封建思想对抗，这又决定了她必然失败的悲剧性。她以自己悲剧的、有价值的生命，向封建主义发出了血泪控诉和强烈抗议，她是一个具有悲剧美的反抗典型。薛宝钗是一个封建淑女，同时也是一个悲剧女性。她很有才华，甚至具有治家的才能。她很会做人，在贾府那么复杂的环境之中，她能上下讨好、左右逢源。“冷”，是薛宝钗性格的

特色。对周围的一切，她冷然处之；对别人的痛苦，她冷漠无情；即便对自己心头的爱情火焰，她也以冷水浇之。所有这些，都体现了封建礼教对她的熏陶、教育和影响。但同时，薛宝钗又是一个悲剧人物。她毫无挣扎地静静地死在本阶级的怀抱之中，她被自己终身信奉的封建礼教所吃掉，她甚至还没有认识到自己是个悲剧人物。从某种意义上讲，薛宝钗比林黛玉更具悲剧性。王●凤是《红楼梦》中又一个成功的女性形象，在她身上，集中体现了封建统治阶级的特性，而且是一个能干的统治者的特性。极端利己主义，是她的信仰。她惟利是图，充满了金钱欲；她争强好胜，充满了权势欲。为了金钱和权力，她“机关算尽”，作出了变化莫测的出色表演：谈笑风生、甜言蜜语、假作多情、含威不露、痛哭流涕、放泼耍刁，甚至到了不顾一切的地步。然而，王●凤也是一个悲剧人物，她也受到“夫权”的统治，她也因为没有儿子而时时惧怕自己地位的动摇，她最终也只能落得个“哭向金陵事更哀”的悲惨结局。

《红楼梦》的出现，不仅打破了传统的思想，而且还打破了传统的写法。《红楼梦》的人物塑造达到高度个性化水平，能在平凡的日常生活中塑造出动人的形象，能在环境大体相近的人群中写出性格迥异的人物，能深刻地揭示人物的内心世界，甚至能以物件写人、以色彩写人、以诗词写人、以景物写人。《红楼梦》情节结构呈纵横交错的网状复杂态势，具有严密而完美的特点。它以尖锐复杂的社会矛盾为背景，逐步引出情节主线，主线所在之处，尤以重笔突出写来；还能按事物发展的逻辑，层次分明、步步深入地展开主线。全书结构堪称九派横流，一线贯穿，以主带副，同时推进。在语言方面，《红楼梦》更是达到了炉火纯青的地步。其描写语言在自然物象

描写、人物神情描写、人物动态描写、活动场面描写等方面都取得了成功的艺术经验；其人物语言更具特色，主要人物都有各自独特的语言体系，次要人物的语言则力求性格化；尤妙是对话描写，堪称各种人物各种语言的精妙配合。总之，《红楼梦》的语言雅俗共赏，具有极强的表现力，又具有浓郁的抒情意味，达到了中国古典小说的巅峰。

章回小说中的市井家庭之作，除上述三部作品外，颇为著名的还有《金瓶梅》、《续金瓶梅》、《世无匹》、《快心编》、《醒世姻缘传》、《林兰香》、《绿野仙踪》、《雪月梅传》、《歧路灯》、《蜃楼志》、《绘芳录》、《泪珠缘》以及《红楼梦》的若干续书等等。

五、其他类型的章回小说

明清章回小说，除了以上介绍的历史演义、英雄传奇、神魔怪异、市井家庭四大类型之外，从晚明到清末，还产生了才子佳人、浓欲艳情、侠义公案、时事新闻、社会现状、政治理想等类型的作品，下面分别予以简要的评价。

才子佳人小说盛行于明末到清中叶，其中较为常见的作品有《平山冷燕》、《玉娇梨》、《宛如约》、《春柳莺》、《吴江雪》、《锦香亭》、《醒风流》、《飞花咏》、《麟儿报》、《赛红丝》、《玉支矶》、《画图缘》、《两交婚》、《定情人》、《好逑传》、《驻春园》、《二度梅》、《铁花仙史》、《英云梦》等等。此类作品，堪称下层文人五彩缤纷的风流梦。许多在现实世界中得不到的东西，如金钱、地位、名誉、美色等，他们都希望在一个虚幻的“现实”世界中得到，而且是最大限度地得到。才子佳人小说在艺术表现方面最大的特点是重视情节设置、轻视人物塑造，因此在具有一定程度的可读性的同时，又具有

“千人一面”的毛病。

浓欲艳情小说有两个创作高潮，一是晚明，一是清末。晚明的浓欲艳情小说以写放纵的性欲为主，典型作品有《浪史》、《绣榻野史》、《肉蒲团》、《株林野史》等。此期作品所表现的，主要是在传统伦理道德观念的土崩瓦解的情况下，当时社会所萌发而蔓延的一种由上及下的纵欲心理。清末的浓欲艳情小说则以写畸形的恋情为主，典型作品有《品花宝鉴》、《花月痕》、《青楼梦》、《海上花列传》等。此期作品所反映的，乃是封建末世的知识分子在感伤颓废的心态的驱使之下的一种放纵情欲以求慰藉的自欺欺人的心态。

相比较而言，侠义公案小说的形成情况更为复杂一些。晚明时期，已出现比较单纯的歌颂清官断案的公案小说，如《包龙图判百家公案》、《海刚峰先生居官公案传》等。另外，在《水浒传》等章回小说和某些小说话本、拟话本作品中，又有不少江湖好汉行侠仗义的描写。到了清代嘉庆年间，描写江湖好汉投靠官府的侠义内容与清官断案的公案小说合流，遂成为侠义公案小说。此类小说重点描写侠客在清官的统帅下，以扫荡各种与封建中央政权为敌的政治、军事力量为己任，代表作即《施公案》。至晚清，又有《三侠五义》、《小五义》、《续小五义》、《续侠义传》、《彭公案》、《七剑十三侠》等。侠义公案小说最大的特点就是带有浓厚的评话气息，故事颇能吸引人。此类作品最大的问题就是“奴”气十足，令人厌恶。

时事新闻小说亦有两个创作高潮：明末和清末，均以反映当时重大政治问题、新闻人物为重点。常见作品有《警世阴阳梦》、《●机闲评》、《辽海丹忠录》、《海角遗篇》、《七峰遗编》、《樵史》、《轰天雷》、《胡雪岩外传》、《大马扁》等等。时事新闻小说的最大特点是反映现实问题“大”、“快”、

“新”，其缺点是大多不注重写作技巧，有的简直就是为了赶时间而粗制滥造。

社会现状、政治理想两类章回小说均出现于鸦片战争以后的半殖民地半封建的中国。前者以揭露批判当时社会中种种落后、腐朽、残暴、贪婪的怪现状为主，是比较典型的暴露文学。后者则以鼓吹社会改革乃至革命为己任，甚至对理想社会的蓝图进行远景规划，是典型的理想小说。社会现状小说的代表作有《官场现形记》、《文明小史》、《二十年目睹之怪现状》、《负曝闲谈》、《老残游记》、《孽海花》、《九尾龟》、《苦社会》、《宦海》、《上海游骖录》等等。政治理想小说的代表作有《新中国未来记》、《黄绣球》、《东欧女豪杰》、《狮子吼》、《宪之魂》、《未来世界》等等。其实，社会现状小说与政治理想小说之间是有着深刻的内在联系的，正是因为对腐朽现实的深恶痛绝，人们才会翘首理想的明天。

第三节 明清拟话本

明清两代，当章回小说的创作一浪高过一浪的同时，由宋元小说话本演变而成的拟话本小说也在晚明开始出现。所谓“拟话本”，即文人模拟小说话本而创作的一种白话短篇小说。它具有题目、入话、头回、正话、篇尾等基本格式。从晚明到晚清，拟话本小说也红红火火地发展了几百年。

一、“三言”

所谓“三言”，即晚明通俗文学大家冯梦龙编撰的《喻世明言》（《古今小说》）、《警世通言》、《醒世恒言》三部小说集的合称，它们是由小说话本向拟话本过渡的载体。“三言”

中既有宋、元、明的小说话本，又有晚明的拟话本，共 120 篇作品。对于宋元旧篇和明代小说话本，“三言”是一个伟大的集结；对于此后的拟话本创作，“三言”则是一个光辉的起点。

“三言”所反映的社会问题非常广泛，各种题材的作品都给我们留下了名作佳篇。风情类作品如《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁》、《众名姬春风吊柳七》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《闹樊楼多情周胜仙》等；市井类作品如《蒋兴哥重会珍珠衫》、《崔待诏生死冤家》、《宋小官团圆破毡笠》、《张廷秀逃身救父》、《一文钱小隙造奇冤》等；宗教类作品如《月明和尚度柳翠》、《明悟禅师赶五戒》等；信义类作品如《羊角哀舍命全交》、《吴保安弃家赎友》、《俞伯牙摔琴谢知音》、《施润泽滩阙遇友》等；公案类作品如《陈御史巧勘金钗钿》、《勘皮靴单证二郎神》、《陆五汉硬留合色鞋》、《十五贯戏言成巧祸》等；历史类作品如《木绵庵郑虎臣报冤》、《拗相公饮恨半山堂》等；神异类作品如《陈从善梅岭失浑家》、《李公子救蛇获称心》、《小水湾天狐诒书》、《薛录事鱼服证仙》等；士林类作品如《穷马周遭际卖●媪》、《王安石三难苏学士》、《老门生三世报恩》、《卢太学诗酒傲王侯》等；豪侠类作品如《史弘肇龙虎君臣会》、《杨谦之客舫遇侠僧》、《汪信之一死救全家》、《赵太祖千里送京娘》等；伦理类作品如《金玉奴棒打薄情郎》、《任孝子烈性为神》、《桂员外途穷忏悔》、《三孝廉让产立高名》等。还有一些兼类的佳作好篇，如《玉堂春落难逢夫》、《白娘子永镇雷峰塔》、《沈小霞相会出师表》、《灌园叟晚逢仙女》、《钱秀才错占凤凰俦》等等。这些作品，广泛而深入地反映了封建社会各阶层的生活状况，尤其是其中风情、市井两大类作品更是穷相极态，深入到人性

的底蕴，揭示了某些实质性的社会问题。毫无疑问，冯梦龙的艺术视野是广袤的，他对生活的体验也是深刻的。甚至可以说，他对人生的许多问题都有着严肃而深入的思考。难能可贵的是，他将这些思考与体验借助于通俗文学的形式深入浅出地表达了出来，并且赢得了广大读者的欢迎和喜爱。

“三言”的人物心理描写，具有简洁、明快的特色，同时，还能紧扣当事人所处的小环境。如在《薛录事鱼服证仙》、《金令史美婢酬秀童》、《卖油郎独占花魁》、《白玉娘忍苦成夫》、《施润泽滩阙遇友》、《李玉英狱中讼冤》、《吴衙内邻舟赴约》、《蔡瑞虹忍辱报仇》等篇章中，都有十分成功的人物内心世界的展露。“三言”在情节结构方面也取得了很大的成绩，许多作品都具有相当强的可读性。如《赫大卿遗恨鸳鸯绦》、《陆五汉硬留合色鞋》、《金明池吴清逢爱爱》等篇，均写得一波未平、一波又起，戏中有戏、愈翻愈奇，堪称情节曲折的代表作。《张孝基陈留认舅》、《施润泽滩阙遇友》、《张廷秀逃身救父》所写的本是平常人的平常生活，却能将平凡的故事写得曲折有致、引人入胜。《黄秀才傲灵玉马坠》、《十五贯戏言成巧祸》、《苏知县罗衫再合》等篇中的巧合法、误会法的运用，亦可见作者之匠心。《小水湾天狐诒书》、《杜子春三入长安》中的悬念设置，亦让人击节称奇。至于《刘小官雌雄兄弟》、《桂员外途穷忏悔》、《三现身包龙图断冤》、《勘皮靴单证二郎神》等篇，则采用了限制视角的叙事方法。人读之，如剥茧抽丝、拨云去雾，层层迷团解去之后不禁豁然开朗，从而获得一种审美快感。《宋小官团圆破毡笠》、《吴衙内邻舟赴约》等篇中的伏笔与照应的运用，也极大地推动了情节的发展。“三言”的人物语言和叙述语言也都达到了相当高的水平。如《崔待诏生死冤家》中崔宁与璩秀秀的一段对

话，《白娘子永镇雷峰塔》中白娘子与许宣的一段对话，《汪信之一死救全家》中洪教头与细姨的一段对话，《陆五汉硬留合色鞋》中陆婆与寿儿的一段对话等等，这些描写，既符合当事人的身份、教养，又符合当时的特殊情境，堪称高度个性化的人物语言。此外，尚有《灌园叟晚逢仙女》、《俞伯牙摔琴谢知音》等篇中的景物描写，《钱秀才错占凤凰俦》、《乔太守乱点鸳鸯谱》中的喜剧意味，《简帖僧巧骗皇甫妻》等篇中的人物肖像描写，《白娘子永镇雷峰塔》等篇中的人物服饰描写，《老门生三世报恩》中的调整笔法，《薛录事鱼服证仙》中的童话色彩等等，无不垂范后世。总之，“三言”的120篇作品大体统一在通俗、生动、带有市民趣味的基点上，是典型的市民文学。

二、“二拍”

紧随“三言”之后的著名拟话本集，有凌●初的《拍案惊奇》和《二刻拍案惊奇》，合称“二拍”。“二拍”继承了“三言”多写市井、风情、公案等内容的特点，但在表现商人的行业生活方面比“三言”更为细致、深入。如《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》、《叠居奇程客得助，三救厄海神显灵》等篇，就颇为成功地再现了商人们的经商心理、经商过程、经商经验等方面的内容。

“二拍”亦以情节曲折、描写细腻见长。在写作技法方面，凌●初在学习“三言”的基础上也具有自身的特点。如《顾阿秀喜舍擅那物，崔俊臣巧会芙蓉屏》、《姚滴珠避羞惹羞，郑月娥将错就错》、《青楼市探人踪，红花场假鬼闹》、《酒谋财于郊肆恶，鬼对案杨化借尸》、《权学士权认远乡姑，白孺人白嫁亲生女》、《丹客半黍九还，富翁千金一笑》、《夺

风情村妇捐躯，假天语幕僚断狱》、《两错认莫大姐私奔，再成交杨二郎正本》、《徐茶酒乘闹劫新人，郑蕊珠鸣冤完旧案》这样一些作品，均写得一波三叠、引人入胜。此外，如《错调情贾母骂女，误告状孙郎得妻》、《许察院感梦擒僧，王氏子因风获盗》，等篇之悬念设置，《陶家翁大雨留宾，蒋震卿片言得妇》、《乌将军一饭必酬，陈大郎三人重会》。等篇的巧合法的运用，《诉穷汉暂掌别人钱，看财奴刁买冤家主》、《韩秀才乘乱聘娇妻，吴太守怜才主姻簿》等篇的谐趣调整与调笑之风，《同窗友认假作真，女秀才移花接木》、《小道人一道饶天下，女棋童两局注终身》等篇的轻喜剧意味，《大姊魂游完宿愿，小姨病起续前缘》、《赵县君乔送黄柑，吴宣教干偿白镪》等篇的限制视角叙事法，《刘东山夸技顺城门，十八兄奇踪村酒肆》中的神秘色彩，《襄敏公元宵失子，十三郎五岁朝天》中的插叙法，《韩侍郎婢作夫人，顾提控掾居郎署》中的追叙法，均体现了凌●初高超的写作技巧。

三、其他拟话本小说

“三言二拍”以后，拟话本创作蔚然成风，由明末到清末，先后出现了《天凑巧》、《贪欣误》、《鼓掌绝尘》、《型世言》、《宜春香质》、《弁而钗》、《欢喜冤家》、《石点头》、《西湖二集》、《一片情》、《鸳鸯针》、《醉醒石》、《清夜钟》、《人中画》、《连城璧》、《十二楼》、《豆棚闲话》、《照世杯》、《云仙笑》、《西湖佳话》、《生绡剪》、《五色石》、《八洞天》、《二刻醒世恒言》、《雨花香》、《通天乐》、《娱目醒心编》、《跻春台》等集子。

上述作品各有特色，有的拟话本集子中还有一些可与“三言二拍”争胜的佳作好篇。如李渔的两部拟话本集子《连

城璧》、《十二楼》，就具有强烈的谐趣意味。为了达到谐趣效果，李渔想尽了办法，并形成了一套他所特有的艺术经验。如通过强烈的反差而造成谐趣意味，通过夸张、渲染、变形、错位等手法来形成谐趣意味，以连珠般的妙谑来达到谐趣意味，总之是通过种种取巧弄奇的手段来增强作品的娱乐效果。李渔的作品之外，还有《天凑巧》中的《曲云仙》、《鸳鸯针》卷二、《人中画》中的《风流配》、《照世杯》中的《走安南玉换猩绒》、《鼓掌绝尘》之《月集》、《型世言》中的《三滑空作寄邮，一鼎终归故主》、《欢喜冤家》中的《乖二官骗落美人局》、《石点头》中的《贪婪汉六院卖风流》、《西湖二集》中的《吹凤箫女诱东墙》、《醉醒石》中的《假虎威古玩流殃，奋鹰击书生仗义》、《载花船》卷二、《豆棚闲话》中的《朝奉郎挥金倡霸》、《珍珠舶》卷一、《生绡剪》中的《七条河芦花小艇，双片金藕叶空祠》、《五色石》中的《双雕庆》、《二刻醒世恒言》中的《错赤绳月老误姻缘》、《雨花香》中的《四命冤》、《娱目醒心编》中的《愚百姓人招假婿，贤县主天配良缘》、《跻春台》中的《南乡井》等等，每一篇都有自身的特点，共同组成了拟话本上说光辉灿烂的天地。

拟话本小说最大的缺陷乃在于劝戒太多，而且大多穿插于故事进程中，让读者大倒胃口。清中叶至清末，拟话本创作已成强弩之末，大多作品思想陈腐、艺术低劣，甚或训诫连篇、喧宾夺主，已失去了文学应有的审美意味，同时也脱离了广大读者，如此，也自然在文学史的长河中消逝。

第七章 传统民间歌舞

中国的传统民间歌舞是异常丰富多彩的。从先秦到现代，从北国到江南，从汉民族到诸多兄弟民族，每一个时代、每一个地区、每一个民族的民间歌舞都具有不同的特色，都令人感到美不胜收。为了使读者对中国传统民间歌舞有一个大致的了解，我们将分三个小节来进行介绍。

第一节 传统舞蹈

本节的题目叫做“传统舞蹈”，而不叫“传统歌舞”，似乎只讲“舞”不讲“歌”。其实，古代的“歌”，在本书第二章就已作过大致的介绍了，故此，这里主要讲“舞”。但是，当歌与舞实在是无法分开叙述的时候，还是要歌舞混杂着讲述的。

一、先秦舞蹈

舞蹈是一种人体文化。目前所知的最早的能够称之为“舞蹈”的东西，主要见之于考古发现和文献记载。有关资料告诉我们，上古的舞蹈主要有以下几大方面的内容。其一，对狩猎、农耕、采集、战争等活动的反映。如伏羲氏的舞《凤

来》，如炎帝的乐舞《扶犁》，如刑天氏的“操干戚而舞”，如《尚书》中所记载的“百兽率舞”，如建筑者的“筑城相杵”等等。其二，对自然崇拜的祖先崇拜的体现。如《周礼·大司乐》中所载：“舞《云门》以祀天神，舞《咸池》以祭地祇，舞《大磬》以祀四望，舞《大夏》以祭山川，舞《大●》以享行妣，舞《大武》以享先祖。”此外，《诗经》中的“颂”诗中还有很多篇记载了祭祀自然神灵或祖先的歌舞。其三，对人体崇拜以及笥爱和生殖祈祷活动的表达。如纪念女娲的《充乐》之舞，再如内蒙乌兰察布岩画中夸大乳部、腹部、阴部的女性裸体雕象，两性拥抱而舞图像，还有在新疆天山山脉发掘的以生殖崇拜为主题的大型岩画等等。此外，在《诗经》和“楚辞”中也有不少反映性爱歌舞的篇章。

进入阶级社会以后，舞蹈也具有了政治含义和等级象征。周公在制礼作乐的过程中，对传说中的舞蹈也进行了统一整理和规划，这就是所谓“六代舞”。纪念黄帝的叫《云门》，纪念尧帝的叫《大章》，纪念舜帝的叫《大韶》，纪念禹帝的叫《大夏》，纪念商汤王的叫《大护》，歌颂周武王的叫《大武》。“六代舞”均属周代雅乐的范畴，前四舞是“文舞”，后二舞乃“武舞”，并由此确定了传统舞蹈的“文”、“武”二途，对后世影响极大。除“六代舞”外，周代宫廷雅乐舞蹈还有“六小舞”，即《●舞》、《羽舞》、《皇舞》、《旄舞》、《干舞》、《人舞》。此外，还有《象舞》、《万舞》以及少数民族的乐舞《四裔乐》、体现宗教色彩的《雉舞》、《巫舞》等。春秋战国时代，诸侯的乐舞打破了传统的等级和限制，齐景公与鲁定公相会时竟然表演具有民俗意味的“蛮夷”乐舞，因此遭到孔子的批判。但一百多年以后，随着民间舞蹈的更加普及，孟子便不再指责批判了，反而表扬君王喜爱世俗之乐是

“与百姓同乐”。战国时，各地的乐舞都高度发展，仅著名的楚舞舞曲就有《激楚》、《结风》、《阳阿》等。

先秦舞蹈中的“文舞”执●或鸟羽，“武舞”则执干戚，常常是文舞与武舞交替表演。如《礼记·檀弓下》所谓“万入去●”，指的就是表演《万舞》的舞队上场了，前面表演文舞的执●者就得下场。此外，还有以长袖为舞者，如《周礼》注《人舞》“以手袖为威仪”，也就是一种徒手的以袖为舞。至于屈原《九歌》中的舞蹈，则更是形式多样化。《东皇太一》和《东君》都是群舞，前者舒缓而肃穆，后者辉煌而华贵。《湘君》、《湘夫人》是在秋风落木的背景下的偶舞，而《山鬼》则是女神凄清的独舞。

先秦时代的各种舞蹈，都分别对后世的舞蹈产生了巨大的影响。

二、汉魏南北朝舞蹈

汉魏的舞蹈，往往与杂技、武艺、幻术、歌咏等结合在一起，成为一种综合表演，傅毅的《舞赋》，崔●的《七依》，张衡的《西京赋》、《舞赋》、《七辩》，崔琦的《七蠲》，成公绥的《七唱》，边让的《章华台赋》，曹植的《七启》，卞兰的《许昌宫赋》，王粲的《七释》等辞赋作品，对这种表演进行了细腻的描绘。其中有包括武舞和杂技的《百戏》，有规模宏大的歌舞表演《总会仙倡》，有融舞蹈、幻术为一炉的百兽之舞《曼延之戏》，有角●戏性质的歌舞表演《东海黄公》，还有戏车上由舞童表演的《俳童程材》等等。除了大型的宫廷演出之外，从豪门贵族乃至普通百姓，都喜欢观看各种舞蹈表演。如《棍舞》、《刀舞》、《干舞》、《矛舞》、《戚舞》、《剑舞》、《巾舞》、《铎舞》、《●舞》、《磐舞》、《鼗舞》、《对

《建鼓舞》、《盘鼓舞》、《长袖舞》、《七盘舞》、《猕猴舞》、《东舞》、《赵舞》、《楚舞》、《郑舞》、等等。汉魏的《雉舞》也很普及。少数民族舞蹈则有《四夷舞》、《胡舞》、《鼓舞》、《舞天》、《巴渝舞》、《羽舞》、《弓矢舞》、《盘舞》、《匏笙舞》等等。

两晋南北朝时代，民族大融合使传统舞蹈更散发出新的光芒，以前的各种舞蹈在这里也得到了进一步的交融与发展。如盛行于六朝的《白●舞》就是《长袖舞》在新时代的代表作，还有与《白●舞》同称为“杂舞”的民间舞蹈《拂舞》、《杯盘舞》、《●鸽舞》、《拍张舞》、《大垂手》、《小垂手》等。再如魏晋以后，荆楚《雉舞》受佛教的影响并与南海、西南夷的风俗相结合，形成了以细腰鼓伴奏并有人装扮金刚、力士的新《雉舞》。

汉魏南北朝时期，“杂舞”与江南的《吴歌》、荆楚的《西曲》统称《清商乐》，属于汉民族的乐舞。同时，又有大量的少数民族乐舞甚至外国乐舞传入中原，如《天竺乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《康国乐》、《高昌乐》等等。这种异域乐舞的大交融的局面，对此后的1000多年的中国舞蹈的发展又起到了极大的推动作用。

三、隋唐舞蹈

隋文帝曾将当时流传于中国的汉族、各少数民族以及从国外传入的乐舞共分成“七部”，称为《七部乐》或《七部伎》，即《西凉伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》，后又增补《康国乐》、《疏勒乐》而成为《九部乐》。这种总结规划性的工作，对隋代以及随之而来的唐代的舞蹈起到了至关重要的影响和作用。

唐代舞蹈堪称西域精华和东方文明大融合的博大载体。唐人爱舞、善舞蔚然成风，上自帝王后妃，下至市井百姓，能歌善舞成为一种高尚的文化修养的标志。唐太宗李世民将隋代《九部乐》中的《文康伎》去掉，将《天竺》改为《扶南》，又加《宴乐》、《高昌乐》，共为《十部乐》，并曾亲自排练乐舞《破阵乐》。唐玄宗李隆基六岁时就在其祖母武则天的寿宴上表演《长命女》，同时演出的还有其他王孙公主，有演《安公子》的，有演《兰陵王》的，还有对舞《西凉》的。唐玄宗的贵妃杨玉环更是著名的宫廷舞蹈家，她以善舞《霓裳羽衣》而名传千古，此外，她还会跳《胡旋舞》。唐中宗时举行宴会，工部尚书张锡舞《谈容娘》，将任大匠宗的晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》。唐僖宗时的宰相李蔚，为了引入入席赔罪，竟亲舞《杨柳枝》。至于民间的舞蹈，更是百花盛开，万紫千红。仅以剑舞为例，杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》是人们所熟知的，而杜甫本人也是“检书烧烛短，看剑引杯长”。至于同时的李白，更是“酒酣舞长剑”，“三杯拔剑舞龙泉”，“起舞莲花剑”，“三杯拂剑舞秋月”。裴●的剑舞则与李白诗歌、张旭草书并称为“三绝”。岑参亦有诗云：“酒泉太守能剑舞，高堂置酒夜击鼓。”（《酒泉太守席上醉后作》）姚合也有《剑器词》二首描写军中舞蹈家在部队打了胜仗以后演出的剑舞。如此等等，不一而足。

唐代的乐舞门类有《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等，有记载的可考的舞名就有100多个。其中，“有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。”（唐·段安节《乐府杂录》）还有“歌舞大曲”、“歌舞戏”以及一些无法归类的舞蹈。除了上面提到的以外，比较著名的舞蹈节目还有《前溪舞》、《采莲舞》、《双柘枝》、《安乐》、《太平乐》、《西河剑

器》、《剑器浑脱》、《裴将军满堂势》、《邻里曲》、《柘枝》、《屈柘枝》、《踏歌》、《苏郎中》、《垂手罗》、《回波乐》、《春莺啭》、《半社渠借席》、《乌夜啼》、《阿辽》、《拂林》、《大渭州》、《达摩》、《玉树后庭花》、《五方狮子舞》、《凌波曲》、《菩萨蛮舞》、《破阵乐》、《大定乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》、《云韶乐》、《南诏奉圣乐》、《佛曲》、《笙舞》、《宴乐》、《白鸽》、《白鹤》、《孔雀王》、《野鹅》、《斗羊胜》、《何满子》、《叹百年》、《绿腰》、《解红》、《胡腾舞》、《轮台舞》、《雄舞》、《巫舞》等等。这些舞蹈，有的是在传统舞蹈的基础上进一步发展变化而来的，有的是吸收少数民族文化或域外文化的结果，有的则是唐代艺术家和广大民众新创制的，总之都给唐代乐舞的园囿增添了光彩。

四、宋代舞蹈

宋代的宗庙祭祀之雅舞的舞容今天已不甚了然，只是在文献资料中保存了一些舞名，如《天善乐舞》、《大顺乐舞》、《大庆乐舞》等等。宋代燕乐中的舞蹈代表节目是“队舞”。

队舞是一种将舞蹈与大曲、诗歌、朗诵综合为一体的艺术形式。宋代队舞分为小儿队与女弟子队两类：小儿队凡 72 人，有《柘枝队》、《剑器队》、《婆罗门队》、《醉胡腾队》、《浑臣万岁乐队》、《儿童感圣乐队》、《玉兔浑脱队》、《异域朝天队》、《儿童解红队》、《射雕回鹘队》10 队。女弟子队凡 153 人，也有 10 队，即《菩萨蛮队》、《感化乐队》《抛球乐队》、《佳人剪牡丹队》、《拂霓裳队》、《采莲队》、《风迎乐队》、《菩萨献香队》、《采云仙队》、《打球乐队》。二队舞曲有不少脱胎于唐代乐舞，如《柘枝》、《剑器》、《浑脱》、《解红》、《采莲》、《菩萨蛮》等等。20 队中，每一队的服饰打扮都有

很大的不同。队舞在表演程式方面继承了唐大曲并有所创新，其程序大体如下：开场由“竹竿子”（又称“参军色”，即队舞的指挥者）引舞念致语，陈述节目内容，名曰“勾队”；中场由“竹竿子”和“花心”（担任独舞的主演者）互相问答，名曰“放队”或“遣队”；收场，又以“竹竿子”念致语作结，歌舞队（队舞的主体演员）和唱，后行（伴奏的乐队）吹奏。除了首、中、尾三次穿插表演之外，整场舞蹈还可分若干场次，有独舞、群舞、独唱、和唱、吹奏、对白等多种形式。在表演“大曲”这种多段体的大型歌舞套曲时，因为唐代大曲多至数十遍，因此宋代演出时裁截应用，称之为“摘遍”。大致而言，唐宋大曲的结构体系可分为三段。一是“散序”，只有乐曲，不舞”二是“中序”，慢板，舞蹈刚刚开始，节奏舒缓，有时要排若干遍；三是“破”，由中板到急板，包括各段舞蹈，非常丰富。“破”又可分成下列步骤和情况：“入破”，舞蹈略快；“虚催”，过渡处；“实催”，节奏急促的舞蹈；“袞遍”，极快的舞蹈；“歇拍”，节奏渐慢；“煞”，或称“杀袞”、“煞袞”，舞蹈结束。

除了队舞之外，宋代还有多种民间舞蹈，如《抱锣》、《舞鲍老》、《舞判》、《讶鼓》、《扑旗子》、《蛮牌》、《抹跔变阵子》、《踏歌》、《腰鼓》、《耍和尚》、《狮子舞》等，其中最活跃的则是“舞队”。舞队经常演出于瓦舍勾栏、街道茶楼之间，其节目大多富有生活气息，生动活泼、妙趣横生，如《扑蝴蝶》、《旱龙船》、《竹马儿》、《十斋郎》、《村田乐》等等。

五、元明清舞蹈

元明清三代，由于戏剧高度发达，有些舞蹈内容被摄入戏

剧表演之中。元杂剧的“科”、明清传奇的“介”、京剧的“做”和“打”，都可以说是舞蹈化的生活动作，或者说是生活动作的舞蹈化。尽管戏剧的发达使一部分舞蹈局部地失去了它自身的独立性，但在元明清三代仍然有单纯的舞蹈。元代舞蹈的最大特点是在宋代队舞的基础上增加了蒙古族的特色和宗教意味。蒙古族古代信萨满教，因此萨满《巫舞》一直在民间流传。元蒙统治者信奉藏传佛教，对道教、伊斯兰教也持保护态度，因此，在舞蹈中也能体现出这种佛道庄重的特点。如宫廷队舞《说法队》中有的队伍是僧人装束或道士装扮，而第十队又扮演了文殊菩和八大金刚等等。再如著名的《十六天魔舞》，所体现的就是佛教密宗思想。就是在民间演出舞蹈时，宗教化的色彩也十分浓烈，如《安代舞》就带有萨满教巫舞的特点。蒙古族古老的民间舞除了《安代舞》以外，还有《倒喇》、《摔跤舞》、《灯舞》、《盅碗舞》等。

汉族传统民间舞蹈，在元明清三代也仍然不绝如缕。元代张宪写有《白●舞词》，明代张昱写有《白瓠雀歌》，清代徐石麟写有《[意难忘]美人舞》，这些诗歌作品的描写告诉我们，传统舞蹈仍然在民间演出。此外，在民间演出的各种舞蹈还有舞狮、舞龙、高跷、旱船、傩舞以及各种鼓和秧歌舞等等。

第二节 汉族民间歌舞

在传统歌舞的影响之下，经过千百年的积淀，汉民族形成了许多具有自然特色的舞蹈形式，并在广袤的中国大地上流行，成为中华民族传统文化的一道亮丽的风景线。下面，我们就对最为常见的汉族民间歌舞作一点简略的介绍。

一、龙舞

龙舞流行于全国各地，《后汉书·礼仪志》中就有舞青、赤、黄、黑各色龙以祈雨的记载，明清以降，更是蔚为大观。龙舞除了大家比较熟悉的“龙灯”（火龙）之外，根据构成材料和表演方式的不同，还有“布龙”（打龙、彩龙）、“草龙”、“百叶龙”“板凳龙”、“纸龙”、“人龙”等等。龙舞最基本的三种手法是“滚动”、“缠绕”、“穿插”，由此演变成千变万化的阵势或套路。各类龙舞模拟想象中龙的形态和习性的动作花样有“游龙”、“穿花”、“滚龙”、“龙打腰”、“龙打脚”、“龙戏珠”、“龙翻身”、“龙腾云”、“龙下海”、“龙戏水”、“龙滚潭”、“龙翻沙”、“龙出洞”、“龙摆尾”、“龙撒仔”、“龙蜕皮”、“龙跃四门”、“大龙跃水”、“双龙下海”、“双龙跃水”、“双龙出洞”、“黄龙缠腰”、“黄龙出洞”、“盘龙戏尾”、“乌龙跳涧”、“游龙喷花”、“双龙抱柱”、“海龙寻珠”等等，还有一些其他动作或内容如“画眉跳涧”、“鸳鸯穿莲”、“孔雀进城”、“喜鹊衔仔”、“猛虎跳涧”、“鲤鱼撒仔”、“枫树盘根”、“望日过垅”、“铁树开花”、“黄藤盘树”、“太公钓鱼”、“洞宾背剑”、“九州黄河”、“筒车翻堰”等等。

二、秧歌

秧歌是一项在我国很多地方都很盛行的群众性的歌舞艺术活动，其中影响比较大的有如下地方性秧歌。

其一，东北秧歌。东北秧歌流传于东北城乡各地，其特点在一个“扭”字，故又称“扭秧歌”，主要步伐有“走”、“扭”、“跳”、“跑”等。走，有前抬步、后抬步、旁踢步、颤步、顿步、自由步、矮子步、蹲踢步、跟步等；扭，有十字

步、别步、斜跨步、横错步、云步、拧步、麻花步等；跳，有跳蹁、跳步、吸腿跳踢步、盖腿垫步、跺步、擦步等；跑，有跑场、花梆步、快速小扭步等。东北秧歌还能用手绢和扇子等道具做出各种各样的“手绢花”和“扇子花”，这是它区别于其他地区秧歌的一个最大的特点。

其二，辽南高跷秧歌。辽南高跷秧歌主要以辽宁大石桥一带最为昌盛，同时也在东北各地广泛流传。高跷秧歌舞队大多由14至16人和7到8副架组成，经常扮演的人物有头跷、二跷、许仙、白娘子、青蛇、丑公子、萧恩、萧桂英、傻柱子、老●等等，其他的都扮成上装（旦角）和下装（生角）。其表演方式分为“大场”和“单场”。“大场”又可分为“过街楼”（街趟子）、“下大场”（前大场）、“架象”（叠罗汉）三种形式。“单场”则可分为两种形式：一种是被称为“四梁柱”的节目，所表演者乃《张三卖艺》、《铁弓缘》、《打渔杀家》、《扑蝴蝶》；另一种即“二人场”，即兴表演，又有“情场”、“逗场”、“丢场”、“气场”等名目。辽南高跷秧歌与东北秧歌有非常紧密的联系，前者是后者的母体，后者是前者不踩高跷的平地表演状态。

其三，冀东地秧歌。地秧歌又名“平秧歌”，是与高跷秧歌相对而言在平地上扭的秧歌。地秧歌在河北省东部一带盛行，尤以昌黎县为最，故名冀东地秧歌。传统的冀东地秧歌的角色主要有丑、妞、●、公子。丑是技艺最高的核心角色，也是幽默风趣的喜剧人物；妞又称“包头”和“上装”，扮演大姑娘小媳妇之类；●即丑婆，是在表演时穿插、挑逗的角色；公子类似戏剧中的书生，潇洒而带酸腐气。地秧歌的表演主要在肩、胯、膝、腕等部位的协调配合，尤其是肩部和胯部的运动给人留下更为深刻的印象。肩部动作有端肩、错肩、绕肩、

抖肩、转肩、扯肩等，胯部动作有提胯、掀胯、坐胯、转胯、绕胯、拧胯、掀胯、错胯、揉胯等。

其四，陕北秧歌。陕北秧歌主要流行于陕西省铜川市以北的广大地区，民间又称之为“闹秧歌”、“闹社火”、“闹红火”。陕北秧歌有三大类，一是“伞头”一人或二人，二是秧歌队中男女各半成双配对的“文武身子”，三是装扮各异的“丑”若干人。陕北秧歌的动作要领，主要是扭、摆、拐、闪四个字。陕北秧歌队的组织结构有“二十八宿秧歌”、“民间传统老秧歌”和“新秧歌”三种。

除上述而外，还有流传于山东北部的“鼓子秧歌”，流传于鲁东半岛北部的“海阳秧歌”，流传于胶州湾一带的“胶州秧歌”，并称为“山东三大秧歌”，亦各有特色。

三、花鼓

花鼓是在我国南方许多地方流传的一种为民众所喜闻乐见的民间歌舞形式，它又有花鼓灯、花鼓舞、地花鼓等名目。

花鼓灯主要流行于安徽省境内的部分地区，其角色繁多，主要演员为“兰花”和“鼓架子”。兰花又称“拉花”、“包头的”、“腊花”、“锣上”，是女角的统称，为花鼓灯演出的主要成员。鼓架子又名“鼓上”，是花鼓灯男角的统称，其间又有大鼓架子、小鼓架子、丑鼓、伞把子的区分。除了一些开场、过场和收场的仪式以外，花鼓灯表演的主体部分为“大花场”与“小花场”。大花场是热烈奔放的集体舞，在伞把子的指挥下，众多的兰花和鼓架子组成变化多端的队型进行舞蹈，并在其间穿插表演个人所擅长的身段、动作。一般的大花场队型，先跳“走四门”，然后再跳诸如“五朵梅”、“蛇蜕

壳”、“两堵墙”、“卷白菜心”、“三穿子”、“里罗城外罗城”、“倒卸莲”、“偷梁换柱”、“堆花谢花”、“门转子”等20多种其他图形。小花场主要是兰花和鼓架子的双人舞，一般表演青年男女的恋爱故事。小花场又有以唱为主的文场和以舞为主的武场之分。通常是先舞，再唱，再舞。演唱时兰花主唱，鼓架子帮腔。小花场是花鼓灯表演的精华之所在，其常演节目有《抢扇子》、《抢手巾》、《抢板凳》、《送郎》、《四老爷坐轿》、《双花场》等等。

花鼓舞主要流行于江苏省各地，有扬州花鼓、泰兴花鼓、邗江花鼓、江都花鼓、仪征花鼓、泰县花鼓、兴化花鼓等等。花鼓舞的演出人数从二人到十多人不等，两人表演的叫对子花鼓，三人表演的叫三人花鼓，以此类推。然具体的角色名称各地也有所不同，如江都的《莲湘花鼓》是二旦一丑，《海安花鼓》则有“上首”（生）、“红娘子”（旦）、“鞑子兵”（丑）。花鼓舞的动作也丰富多彩，如邗江的《对子花鼓》有“跌怀”、“撞肩”、“磨盘”、“跨马”、“背剑”等舞蹈动作，泰兴的《对子灯》有“喜鹊登梅”、“玉兔败月”、“蜻蜓点水”、“枯树盘根”、“雪花盖顶”等舞蹈动作，《海安花鼓》有“风摆柳”、“趴马跳”、“三步二搭桥”、“蝴蝶戏花心”等舞蹈动作等等。

地花鼓主要流行于湖南省各地，尤以常德地区为盛。演出时多为小旦、小丑的“对子花鼓”，亦有一小丑、二小旦的“双花鼓”，还有小旦、小丑、小生、老生的“穿格子花鼓”。地花鼓的表演通常由四个部分构成：一是“邀伴”，由小旦上场独舞并以歌声邀小丑上场；二是“进门参”，小旦、小丑二人对唱对舞；三是“打四门”，在堂屋或场地的四个角各唱一支小调；四是“谢主”，即向主家告辞致意的合舞合唱。地花

鼓的节目很多，主要有《五想郎》、《掐菜苔》、《跳粉墙》、《五更相思》、《采茶》、《打猪草》、《洋芋歌》、《薅豆苗》、《放风灯》、《下象棋》、《接龙轿》、《绣荷包》、《双对花》、《小拜年》、《十把扇子》、《十二月古人》等等。

四、北方地区其他民间舞蹈

我国北方除了流传最广的各地秧歌之外，还有一些各具地方特色的民间舞蹈形式，下面选其著名者略作介绍。

二人转，又名“双条儿”、“双调”、“双玩意儿”、“对口”、“边曲子”、“唱热闹”、“小秧歌”、“小落子”、“春歌戏”、“蹦子”等，是东北秧歌与莲花落相结合的一种载歌载舞的民间表演艺术形式，主要流传于东北一带。二人转由“上装”（旦）和“下装”（丑）扮演多种角色，既叙事又代言。二人转的表演手段有所谓“四功一绝”：四功，即唱、说、做、舞，以唱为首。一绝，即运用手绢、扇子、大板子、手玉子等道具的特技。其中，以扇子花和手绢花最常见，“扇子花”有转、抖、翻、拉、推、端、盖、侧、滚、飞等，“手绢花”有片、挽、滚、缠、绕、抖、甩、飞、转、叨等。二人转有不少击打技巧，如“大板子”与“甩子”相结合，有人能舞出“风摆柳”、“仙人摘豆”、“金龙盘玉柱”、“黑虎出山”、“金鼠归洞”、“缠头裹脑”等高难度动作。由于二人转诞生已有300多年的历史，因而积淀成不少程式化的舞段，如“观花”、“观画”、“猜谜”、“报菜名”、“开药方”、“对对联”、“梳洗篇”、“夸奖篇”、“路途景”、“观城景”、“房瓢子”等。

拉花，是流行于河北井陘一带的民间歌舞形式，又有文拉花、武拉花、丑拉花、俊拉花、戏拉花等流派。拉花所反映的

题材主要有三大方面：其一，表现百姓背井离乡去逃荒的拉花，这派拉花原本就叫做“拉荒”，表演时有6个人物，即老头、老婆、儿子、儿媳、孙子、孙女一家三代六口；其二，表现爱情自由、婚姻自主的拉花，表演时有6个人物，一货郎、一丑婆以及两男两女；其三，表现古代英雄人物的拉花，表演时有9人，货郎、相公、丑婆各一，旦（女青年）、“霸王鞭”（男青年）、“四块瓦”（女孩）各二。虽然各派拉花的演出人数不等，但都能形成相对固定的表演程式。其常见的舞蹈表演构图有“一字长蛇”、“双龙并进”、“一根鞭”、“龙摆尾”、“牛角弯”、“豆角蔓”、“龙凤相会”、“雁归春”、“四老观花”、“梅花瓣”、“倒脱靴”、“大圆场”、“蛇蜕皮”、“葫芦阵”、“对花”、“枣落把”、“莲花吐艳”、“推磨”、“雁南飞”、“鼎字场”等等。

讶鼓，又称“趺鼓”，是一种古老的民间舞蹈，主要流行于河北省磁县一带和山西省阳泉一带。讶鼓本是一种军鼓，在宋代的军队中形成一种舞蹈并流传到民间，主要因为祈雨活动的需要而得以流传下来。舞者均为男性，鼓高约0.23米，鼓面直径约0.5米，系腰间，双手持槌摆打起舞，另有一人持小马锣击打指挥，还有二人击镢配合。持小马锣者，有腾、闪、跳、转以及抛锣出手等动作，讶鼓队除了行进时的“行路鼓”外，还有“大得胜”、“小得胜”、“出征”、“刘备过江”等套路。

陕北腰鼓，又称“横山腰鼓”“安塞腰鼓”，是流行于陕北一带的一种民间舞蹈形式，尤以横山、安塞两地的腰鼓最为著名。传统腰鼓的主要角色有“伞头”1名、“鼓子手”和“拉花女”各8—12名、杂色丑角若干名，新腰鼓则只有“伞头”和清一色的男性“鼓子手”。陕北腰鼓分为文、武两

派：文腰鼓又称“老人腰鼓”，主要表演“下三路”动作，如“缠腰打鼓”、“掏腿蹲打”、“连身转打”等；武腰鼓又称“后生腰鼓”，主要表演“上三路”，多为幅度大、力度强、速度多变的动作。陕北腰鼓的表演有四种形式：其一，“小场腰鼓”，由鼓子手和拉花女各1名表演双人舞；其二，“四人鼓子手表演”，实际上是鼓子手和拉花女各4人在1名伞头的指挥下表演的纯情绪舞蹈；其三，“八人鼓子手表演”，这是一种大场表演方式，每名鼓子手均配一拉花女，除伞头指挥而外，还有杂色丑角；其四，“腰大群舞表演”，这是兴起于1942年的特大型腰鼓表演，少则几十人，多时可达五、六百人。

五、南方地区其他民间舞蹈

除各种花鼓表演外，我国南方各地还有许多民间舞蹈表演形式，下面，亦择其要者而言之。

男欢女喜，这是流行于江苏省南部的一种民间舞蹈形式，尤以宜兴地区最为发达。男欢女喜的表演者只有两人——“男欢”和“女喜”，表演时，男欢持一扇，女喜则持一扇一帕，据说表演时的扇子功和步子功各有72套。“男欢女喜”的传统节目今存12各舞段，即“采桑”、“送茶”、“跪池”、“男困”、“女困”、“璧成”、“荡湖船”、“拾玉镯”、“卖胭脂”、“扑蝴蝶”、“开窗望月”、“武松打店”等。

采茶舞，主要流行于江西省，尤以赣南为甚。赣南采茶舞的表现手段主要在下述三方面：其一，扇子花，有开扇、合扇、转扇、抛扇、绞扇、削扇、吊扇、风车扇、波浪扇、收抛扇等等；其二，单水袖，有抓袖、搭袖、背袖、蛇袖、拖袖、夹袖、遮阳袖、绕肩袖、腋下袖、绕膝袖、凤尾袖、狗尾袖、

花篮袖、上抛袖、掸灰袖、拜年袖、波浪袖、前后甩袖、腹前卷袖、胸前纹袖、头顶团袖、穿针引线袖、缠腰高抛袖等等；其三，矮子步，有矮桩、中桩、高桩之分，为男角所表演。

拍胸舞，原为乞丐乞讨时所跳，后发展成为民间踩街和进香时所表演的一种民间舞蹈，主要流行于福建省南安、泉州一带。舞者表演拍胸舞时，赤膊上场，头扎一条稻草辫，基本动作作为“拍”和“跳”。拍的部位主要有胸大肌、腋下、两肋、大腿，跳的步伐则根据表演场所的需要而分为四类。一是踩街时所跳，有大人步、雨来步、斗鸡步、欢喜步、李铁拐步、不倒翁步等；二是乞讨时所跳，有邦唄、拜步、阿娘、头家步、要钱步、耳朵痒等；三是田间移动时所跳，有泼茶、矮子步、大乐步、青蛙出洞等；四是酒醉时所跳，有老头步、蜘蛛步、抓田鸡、斗牛步、蟋蟀跳、蜘蛛放丝、鸡展翅步等。

花灯舞，主要流行于云南省部分地区，其表演形式有二：一为“街头歌舞”，一为“团场歌舞”。云南花灯舞的基本动律特征是“葳”，也就是腰步、胯步动作的灵活与协调。除葳步外，还有转步和跳步。“葳步”又可分为小葳、正葳、反葳、蹂蹂步、女反葳、大反葳、等点步、大颠步、男小反葳、斜胯送扇、螺蛳转背等，“转步”又可分为葳掖步转、小鱼抢水、岩鹰展翅、鸳鸯吸腿、盖扇反花转、雪花盖顶转等，跳步则可分为跨跳、侧蹬跳、蛤蟆跳、跳划步、后踢步跳、鲤鱼穿江、乌龙伸腿跳等。花灯舞的手部动作则以“手巾花”和“扇花”为主。“手巾花”有平绕花、下挽花、挑绕花、后翻花、双绕花、侧甩巾、小甩巾、背巾等名目。“扇花”的品类更为繁复，分为“捻扇”、“满扇”、“抖扇”、“扣扇”、“抱扇”等几大类，每一类又都有动作若干种；几大类之外，还有“拨扇”、“柳扇”、“抬扇”、“平压扇”、“五花扇”、“按反

花”、“飞燕扇”、“开打扇”、“打肩扇”、“葵花扇”、“风车扇”、“蜻蜓点水”、“四指平花”等动作，据说各种变化共有70多种。

第三节 少数民族民间歌舞

中国是一个多民族的国家，除汉族以外，各兄弟民族都有自己独具特色的歌舞。从白山黑水到青藏高原，从天山南北到五岭三江，到处都有动人的歌声，到处都有美妙的舞蹈。能歌善舞，是中华民族各族人民共同的特征。由于篇幅的限制，我们在这里不可能将所有的少数民族的舞蹈一一介绍，只能对某些影响较大的民族舞蹈作管豹之窥。

一、藏族舞蹈

藏族的民间歌舞可分为“谐”与“卓”两大类，另外，还有流行于西藏东部部分地区的“热巴舞”。

“谐”的意思就是歌舞，泛指多种民间歌舞，其中主要包括如下舞蹈。“果谐”，即圆圈歌舞，流行于前藏、后藏的广大农村地区，尤以山南地区为甚。其结构通常分为降谐（慢歌）、谐个（歌头）、觉谐（快板）、谐休（尾声）四个部分。该舞节奏为2/4拍，重拍起步，三步一变。“堆谐”，“堆”是高地的意思，堆谐即高地的舞蹈，主要流行于后藏雅鲁藏布江上游的部分地区，是一种农村的圆圈舞蹈。堆谐由果谐发展而来，其结构、节奏均与果谐基本相同，但经历了从踏歌到踏舞的过程，成为一种“踢●舞”。此外，还有酒歌“羌谐”、弦子舞“谐”、劳动歌舞“勒谐”、抒情歌舞“朗玛谐”、颂歌“谐青”以及昌都果卓与牧区果卓等等。上述歌舞，除“弦子

舞”因受汉族舞蹈的影响，具有长袖善舞的特点之外，其他舞蹈均以注重脚下节奏为其主要特征。

“卓”的意思是“舞”，泛指各种表演性强的集体歌舞，主要指各种“鼓舞”。如后藏的大鼓舞“卓”，山南、拉萨地区的腰鼓舞“卓谐”，查雅、丁青、林芝一带的铃鼓舞“热巴卓”等。这些歌舞的特点是跳跃性大，歌时不舞、舞时少歌，歌舞穿插表演，或者歌、舞、白结合表演。

“热巴”，此指流行于藏东部分地区和云南、四川藏族地区的一种综合表演艺术。“热巴”由铃鼓舞、杂曲、民间歌舞三部分组成，演出时分为7段。其一，以铃鼓舞开场；其二，领舞者致“卡谐”（报幕词）；其三，集体铃鼓舞表演；女子表演“正反转”“缠头扭身”“猫跳翻身”等技巧；其四，男子技巧表演，有“滚毛”“滚坛子”“单腿胯转”“躺身蹦子”等动作；其五，杂曲表演和藏剧片断；其六，民间舞蹈表演，主要有“锅庄”“弦子”等；其七，全体舞者表演铃鼓舞。热巴表演的主体部分是铃鼓舞，铃鼓舞又叫“热巴卓”，无音乐伴奏，只随着女子的鼓点和男子的铃声而起舞。舞蹈过程中有“老鼠出洞”、“兔子横穿”、“花鹿腾跃”、“雄鹰盘旋”等许多模拟动物的动作，其高潮则是男子舞蹈中的特技表演，主要有躺身蹦子、双人跌滚、抢背滚猫、连珠小蹦子、单腿吸胯转、单腿吸腿蹦子、矮子双腿蹲转、虎跳拧身平转、直立侧身小蹦子等等。

二、景颇族舞蹈

景颇族舞蹈主要有“目瑙纵戈”、“整戈”、“串戈”“布滚戈”等等。

目瑙纵戈，意思是“聚集在一块场地上跳舞”。目瑙纵戈

最隆重的是一种祭祀性的舞蹈盛会——“逊目瑙”，祭祀的对象是权力最大的天鬼之一的太阳神“目代”。逊目瑙可分为四个步骤：一是“瑙剥”，即“去差”或“开始”的意思；二是“瑙东·瑙苏”，即“涨潮”或“盛开”的意思；三是“支鸡麻朗”，是“单脚跳步”的意思；四是“瑙定”，是“结束”的意思。在第四个步骤中，象脚鼓舞、木鼓舞、舂米舞都跳起来。而第三个步骤中的单脚跳步则是著名的景颇族“刀舞”的起源。除了逊目瑙之外，目瑙纵戈还因不同的内容形成了许多不同的形式。如为准备战争或重大婚事聚集财力的“布当目瑙”，如亲友相聚的“公央目瑙”，如庆祝胜利或丰收的“公润目瑙”，如表现好友分手或兄弟分家的“能坦目瑙”等等。

“整戈”，意思是“跳新房”。在新房落成的当天晚上，由手持蒲扇的“董萨”（巫师）带着人们围着新房里的火塘边歌边舞，表演盖房的全过程。“串戈”，意思是“刀舞”。刀舞的表演程式有单刀、双刀、双人对刀等，主要动作有砍、挡、戳以及横“8”字绕花等。“布滚戈”是祭祀死者的舞蹈，内容为表现生产过程，或表现粮食生产的过程，有40多个动作；或表现棉花生产的过程，有20多个动作。

三、彝族舞蹈

彝族舞蹈主要有“打歌”、“跳乐”、“烟盒舞”、“跳火”、“响把舞”等等。

打歌，又称“叠脚”，是彝族最常见的一种民间集体舞蹈，主要流行于云南省部分地区。打歌是一种自娱性活动，歌舞结合，其程序为领舞者以芦笙吹开头曲，舞众闻声相随，进行各种队形的舞蹈。打歌有技巧性动作如“端腿抖腰”、“悠

步盖腿快转”等，其通常的舞蹈步伐则主要有平步、碾步、拐步、踏步、十字步、斗脚跳、单脚跺步、双脚跺步等等。

跳乐，有多种跳法，尤以彝族支系阿细、撒尼人的“阿细跳月”最为著名。这是一种喜庆舞蹈，之所以将跳乐称为“跳月”，是因为舞者喜欢在皓月当空时在草坪或岭岗上跳。阿细跳月在表演时是吹、弹、唱、跳相结合。“吹”，即吹奏“木独”或“批鲁”，也就是用山竹做成的笛子；“弹”，即弹奏木制的大三弦、小三弦、四弦等，或拉奏二胡和三胡；“唱”，即舞至高潮时舞者边舞边唱以及发出口哨声或吼叫声；“跳”，阿细跳月的基本步伐是“邀请步”或“进退步”，三步两抬脚，其他步伐动作则有“悠腿转跳”、“单腿纵跳”、“平步换脚跳”、“旁悠腿变旁吸腿”、“做90度单腿转跳”、“前后弓箭步顿步跳”、“旁弓箭步原地双膝曲伸晃动胯部”等等。

烟盒舞，流行于云南部分地区，舞时，弹响水冬瓜木薄片制成的道具烟盒以打节拍，故名“烟盒舞”。烟盒舞有四种表演类型：其一，纯舞型，有“三步弦”“二步弦”“二步半”“赛谷都”“三脚里”等名目；其二，表演型，有“公鸡打架”“鸭子拐拐”“哑巴拿鱼”“扭松毛结”“猴子掰包谷”等名目；其三，技巧型，有“长虫扭腰”“小牛犁地”“倒挂金钩”“癞蛤蟆扳交”等名目；其四，歌舞型，有“老人家”“大理弦”等名目。烟盒舞脚步的基本动作与跳弦有密切关系，如晃腿、吸腿、蹬步、点步、走步、跪步、撤步、后踏步、吸腿转等。至于全身舞蹈动作或表演片断的名目就更多了，有“梳头”、“划船”、“拉丁钩”、“剪子口”、“鸽子渡食”、“鹭鹭拿鱼”、“小黄牛”、“茄子开花”、“仙人搭桥”、“山神爷抬土”、“哑巴砍柴”、“老鹰叨小鸡”、“狮子盘球”、

“蚂蚁走路”、“半截观音”、“亲哥尼阿妹”、“老熊攢膘”、“长虫过埂”、“虾巴虫扭腰”等等。

跳火，彝族语言称之为“嘞且”，是凉山彝族最有代表性的、在火把节时围者篝火所跳的民族舞蹈。跳火的领舞者或吹芦笙，或吹笛子，所有的舞者均视领舞者的步伐而变换自己的舞步。跳火的动作特点主要在双腿和双脚上体现出来，尤其是小腿动作，更为灵活多变，有踢、勾、盘、跳等动作。在整体体态方面，跳火将山区群众负重行走的端肩、抱臂、挺腰、跷臀等动作予以艺术夸张，从而体现出一种曲线的美。

响把舞，又名“跳掌”，为彝族支系仆家人所独有，是在“祭龙树”时所跳的舞蹈。所谓“响把”，是一种由一大一小两个竹筒组合而成的舞具。据说响把一开始是人们在粮食成熟时为轰走偷吃的山雀的一种响器，故而响把舞在演出时有模仿这种劳动动作的形态。

四、土家族舞蹈

土家族舞蹈主要有“摆手舞”、“跳丧”等等。

摆手舞，又名“社巴”、“社日巴”，是土家族最富民族风情的舞蹈形式。摆手舞当然以手的摆动为主要特征，其动作有单摆、双摆、上摆、套摆、雀跃、展翅、踏浪、侧身摆、团圆手、打浪子肘等等。有时，还可表演一些带故事性的舞蹈如“空拳斗虎”、“水牛打架”等。摆手舞可分为“大摆手”与“小摆手”两大类。大摆手敬祭的是“八部大王”，祭祀之后，开始表演，共分八大部分，即“排甲起驾”、“闯驾进堂”、“纪念八部”、“兄妹成亲”、“迁徙定居”、“自卫抗敌”、“饮酒庆贺”、“送驾归堂”。小摆手主敬的是“彭公爵主”，场坪中众人围绕锣鼓而舞，行列之前者谓之“导摆者”，行列之中

者谓之“示摆者”，行列之后者谓之“押摆者”。

跳丧，是土家族丧葬活动中的群众性舞蹈的总称，它包括“跳丧”、“坐丧”、“摇丧”、“游丧”等多种形式。跳丧的节奏多为 $3/4$ 拍，其动作名称有“待尸”、“摆丧”、“幺莲哦”、“螃蟹歌”、“怀胎歌”、“哑谜子”、“●●哦”、“幺姑姐筛箩”、“四大步”、“风夹雪”、“牛擦痒”、“凤凰展翅”、“虎抱头”、“猛虎下山”、“犀牛望月”、“半边天”、“美人梳头”、“打架式”等等。

五、苗族舞蹈

苗族舞蹈主要有“芦笙舞”、“踩鼓舞”、“铜鼓舞”、“木鼓舞”、“猴儿鼓”等等。

芦笙舞，是苗族最有代表性的舞蹈，主要可分为“究给”和“丢捞比给”两大类。“究给”是一种自娱性的群众舞蹈，每逢佳节，人们公社一支庞大的兼有伴奏和领舞双重任务的芦笙队而翩翩起舞。这种舞蹈的步伐有四步、六步、二步、三步、磨转、跳转等，其中以四步为基础。“丢捞比给”则是一种表演性的舞蹈，要求有比较高超的步伐技巧，因此，多由各村寨的芦笙队中选拔优秀的舞者来参加竞赛表演。“丢捞比给”的动作主要有“开场步”、“结束步”、“双脚步”、“跳花步”、“旋转步”、“分腿步”、“左右摆”、“三步蹬”、“翻身步”、“踢跳步”、“进退步”、“扭转步”、“一扯二转”、“三方向步”、“一搓一甩”、“犁田步”、“开门步”、“推豆腐”、“爬坡步”、“捞蝗虫”、“斗鸡步”、“鱼摆尾”、“鸡蹩脚”、“斗斑鸠”、“蚱蜢跳”、“牛打角”、“鱼晒滩”、“老虎下山”等等。

踩鼓舞，苗族语言称之为“究略”，是一种女性跳的集体舞蹈。跳踩鼓舞时，在场坝或草坪中央置一直径约 40 厘米、

高度30厘米的皮鼓，由一位技艺高超的姑娘边唱边走向鼓旁，歌声结束，鼓声随即响起，姑娘们群起而舞之。舞蹈动作要求柔美协调，其要领是：手不大动，置于腰部左右又甩又摆；足不大踢，只作富有弹性的轻轻抬动。踩鼓舞的动作主要有“略劳方”（四方舞）、“略却岗”（捞虾舞）、“略澳劳”（旋转舞）等等。

铜鼓舞，苗族语言称之为“究略高”，是一种集体舞蹈。铜鼓舞的内容主要表现苗族先民的狩猎生活，因而在舞蹈中有许多从骑马、放鸭、捉蟹、赶斑鸠等生产劳动中提炼出的动作。铜鼓舞的主要表演动作有三拍动作“发嘎兜”（赶斑鸠）、四拍动作“丢虾各”（踩河中泥沙）、八拍动作“梅妞夏”（刀舞）、三拍动作“给夏凉”（欢快）等等。

木鼓舞，苗族语言称之为“直质努”，是“跳鼓”的意思。铜鼓舞是一种在祭祀祖宗的活动“跳牯脏”时才能进行的祭祀性舞蹈，而且是一种男性舞蹈，故而其风格粗犷而庄严。

猴儿故，苗族语言称之为“朗难”，是一种模拟猴子动作的舞蹈形式。舞者化装成猴子的模样，以小木棒击打斜置于木架上的鼓而起舞。猴儿鼓无伴奏，全依表演者自己的鼓声为节拍，所表演的故事是根据传说编排的，其顺序为：撞鼓、看鼓、试鼓、听鼓、偷供果、吃桃、争鼓、抢鼓，直至群猴戏鼓而达到高潮，结尾部分是群猴发现有人来了以后惊慌逃散。后来，在表演过程中，又增加了猴子掰包谷、攀藤、爬树等动作。

六、瑶族舞蹈

瑶族舞蹈主要有“跳盘王”及其所属的“长鼓舞”等。

跳盘王，这是瑶族祭祀先祖盘瓠的一种仪工舞蹈，在每年农历十一月二十六日“盘王节”那天举行。跳盘王是瑶族民俗歌舞的集大成者，颇为全面而充分地反映了瑶族的历史、文化和信仰。完整的跳盘王由十节组成，即：第一节“起坛舞”，第二节“招兵舞”，第三节“铜铃舞”，第四节“五谷兵马舞”，第五节“开克舞”（开克意即“度戒”），第六节“捉龟舞”，第七节“长鼓舞”，第八节“出兵收兵舞”，第九节“还愿舞”，第十节“扫坛舞”。其中，有些片断以仪式为主，有些片断则带有较强的表演色彩。如第二节“招兵舞”，由8个师公来跳，舞者手持各种兵器跳“刀舞”、“剑舞”、“旌舞”、“棒舞”等节目，以显示盘王召集瑶民练兵习武。再如第六节“捉龟舞”，由4个或6个师公来跳，内容是讲述伏羲兄妹联婚以造人类的故事。舞蹈程序有“拜天地”、“走龟花”、“捉龟”、“拜神”、“收庄”等，模拟龟及捉龟的动作与队形则有寻、撮、看、捉、捆、破、洗、煎、翻、铲、摆、点、吃、收、串、背、鲜、挂等名目和变化。

长鼓舞，跳盘王中的重要片断，主要是纪念盘王，讲述盘王的丰功伟绩和不幸遭难的过程，具体内容可参看瑶族史书《过山榜》中的有关记载。长鼓舞所用道具主要是长鼓，但有大、小之别，而长鼓舞的表演也有“大长鼓舞”和“小长鼓舞”之分。大长鼓有两种，一种叫“泥网雍”，意思是“黄泥古”，此种舞蹈的俗称就是“黄泥古舞”，主要流行于广西金秀一带；另一种叫“担轰啾”，意思是“圆圈鼓”，这种舞蹈的名称也叫“圆圈鼓”，又叫“十二姓鼓”或“大树鼓”，主要流行于广东连南一带。黄泥古舞所用之鼓有“公鼓”、“母鼓”两种，表演时，公鼓竖着拿在左手，用右手敲打，母鼓则斜着横挂胸前，用双手拍打，一般都是一只母鼓组合四只公

鼓而成为一个舞群。圆圈鼓参加人数不限，每两只鼓为一组，其表演程序有八段。其一，“些培”意为开场结拜；其二，“起堂”，意为歌堂会正式开始；其三，“担洪”，意为转大圈；其四，“监娟”，意为跟随老鼓手起舞；其五，“恩侯”，意为仰翻；其六，“伸枋”，意为穿插；其七，“向东向西”；其八，“转蹲”。小长鼓又名“花鼓”，故而小长鼓舞又名“打花鼓”。这种舞蹈形式多样，有36套、18套、12套等打法，其常见动作有“打鼓花”、“蹲拜鼓”、“磨鼓”、“马步鼓”等，还有技巧性较高的动作如“抛鼓”、“踢鼓”、“十八响”、“鹞子翻身”、“盖顶金莲”、“金鸡抓米”、“猴子捧瓜”、“画眉跳杆”、“车筒倒水”等等。

七、壮族舞蹈

壮族舞蹈主要有“师公舞”、“打虎烈”、“蚂拐舞”等等。

师公舞，壮族语言称之为“调筛”，是一种以带面具跳神为主要特色的祭祀性民间舞蹈。师公舞的表演形式有“小型歌舞”、“情节舞蹈”、“群舞”三种类型，其舞蹈特点是蹲得越矮越好，故而形成了连、蜷、偃、蹇、含胸、矮桩等基本舞姿。师公舞的腿部动作有顿点步、吸踹步、朝阳步、前点步、颤点步、旁靠步、跳踏步、明灯步、侧身点跳、丁字立掌步、吸倒腿转身等，手部动作则有绕手、绕腕、单摆、双摆、扣翻、斜托掌、凤凰手等。

打虎烈，又叫“打榔”、“打●”、“扁担舞”，是一种敲打扁担一类的器物而表达情绪的舞蹈。扁担舞演出时，少则二人四人、多则十人八人为一组，在一条长凳上互相敲打。其基本打法有“虎烈丈”、“虎烈分阜”、“虎烈分水”、“虎烈分、

“虜烈分侯”、“虜烈高花”6种，用以表现插秧、收割、打谷、舂米等内容。

蚂拐舞，是广西部分地区的壮族民众在每年农历正月“蚂拐节”上所跳的系列舞蹈，蚂拐即青蛙。蚂拐舞系列有如下名目：“皮鼓舞”、“蚂拐出世舞”、“长板敬蚂拐舞”、“拜铜鼓舞”、“征战舞”、“耙田舞”、“薅秧舞”、“插秧舞”、“打鱼捞虾舞”、“纺纱织布舞”、“庆丰收舞”等等。

八、傣族舞蹈

傣族舞蹈主要有“象脚鼓舞”、“孔雀舞”、“抬鼓舞”等等。

象脚鼓舞，又有称“凡光”、“戛光”者，是一种以敲打象脚鼓为主的舞蹈，多为男性舞蹈。象脚鼓是傣族乐器中最富民族特色者，因其造型酷似象足，故名。象脚鼓舞有三种主要跳法，即“摆鼓”、“甩鼓”和“晃鼓”。其动作主要有“鹭鸶翘脚”、“孔雀爬沙”、“猴子倒退”、“前后踏步”、“鹤鹑走路”、“孔雀照影”等等。

孔雀舞，有两种方式：一是戴面具、挎道具的原始的孔雀舞，其表演动作通常是舒展身躯、飞出暖巢、屏息静听、寻找甘泉、开怀畅饮、照泉自美、入泉洗浴、开展旋舞等；另一种是在前者的基础上，去掉面具和挎具，以表演者的各种手法和舞步来表现孔雀的动作和情态的，如起飞、下山、高翔、降落、栖树、搭巢、出林、寻伴、饮泉、洗澡、嬉水、抖翅、搜毛、踩石、扒沙、纵跳、追逐、展翅、受惊、窥望、静歇、开屏、吃小虫、吃树籽、吃辣椒等等。

抬鼓舞，是一种以抬鼓为中心的舞蹈。抬鼓，傣族语言称之为“光弄”，重约50公斤，必须两人用大竹杠抬着方能表

演，故称“抬鼓”。抬鼓舞综合了傣族拳术的交叉步斜身和孔雀舞的双腿晃步等技法，又配以大镲大●，并与配以小镲小●的象脚鼓队在一起表演，显得别有风味。

九、蒙古族舞蹈

蒙古族舞蹈主要有“安代舞”、“海青舞”、“托普修尔”、“公驼舞”、“野狼叨羊群”等等。

安代舞，是一种具有驱役去灾意味的舞蹈形式。“安代”，即蒙语“奥恩代”的变音，其意有二：一是祝福患者早日康复，二是希望大家摆脱灾难。安代舞一般在仲夏农闲时进行，由一人领唱，众人相和，边唱边舞。舞蹈动作为双手各执手帕或蒙古袍大襟甩动，一拍一次，并做跳跺脚的圆形移动，将单一的动作反反复复地进行。

海青舞，是一种保留在蒙古族摔跤比赛选手们出场仪式中的传统舞蹈。“海青”是青雕的一种，凶猛异常，被有的部落奉为战神，尤其是“白海青”，更是古代蒙古人崇拜的对象。将这种舞蹈用作摔跤手们的出场表演，让他们模仿海青展翅的动作，是希望勇士们能象海青一般凶猛迅捷，具有向战神祈祷胜利之意，也是一种热身活动。

托普修尔，本是一种蒙古族古老弹拨乐器的名称，后指用这种乐器为主弹奏的套曲，最终又指以这种乐器伴奏的舞蹈。托普修尔表演时的手部动作有三类：其一，“查索其勒·比伊勒”，即“劈”或“刨”之意；其二，“达勒之思·比伊勒”，即“招手”之意；其三，“遨绕楞·比伊勒”，即“缠绕”之意。其肩部动作则有柔肩、硬肩、碎抖肩等等。托普修尔舞蹈动作所表现的内容非常丰富，有挤奶、捣茶、酿酒、播种、扬场、絮羊绒、擀毡子等生产劳动动作，还有照镜、描眉、梳

头、戴头饰等日常生活动作，甚至还有模拟动物或水波的动作等等。

公驼舞，蒙古族语言称之为“孛尔古纳”。这是一种游戏性质的舞蹈，众人携手站成若干行，至少得4行，每行4人，另以两人分别扮演公驼和牝驼，公驼要逮住牝驼，牝驼则要设法躲避公驼，众人组成的可灵活变动的队列则起着屏障的作用。公驼与牝驼要在众人合唱的《放驼歌》结束前决出胜负。

野狼叨小羊舞，也是一种游戏性质的舞蹈。由三人表演，分别扮作小羊、野狼、牧羊人。舞蹈在周围人们的歌声中进行，野狼要抓住小羊，小羊则要在牧羊人的保护下躲避野狼的追捕。舞时对三位表演者都有一些具体要求和注意事项。

十、维吾尔族舞蹈

维吾尔族舞蹈主要有“赛乃姆”、“多朗舞”、“萨玛舞”等等。

赛乃姆，是维吾尔族最有代表性的民间舞蹈形式，也是维吾尔族人民日常生活中不可缺少的一部分。“赛乃姆”一词源自阿拉伯文，本是“神像”的意思，后多用作漂亮姑娘的名字。“赛乃姆”又是一个地名，那里的居民于16世纪左右迁徙到南疆一带，故而又可指代这些移民，最终又成为南疆一带的一种民间舞蹈。赛乃姆可一人独舞，也可两人对舞，还可以三、五人同舞。舞时头、肩、腰、手腕、小腿部分运用得较多，舞姿则有托帽式、挽袖式、拉裙式、●望式、抚胸式等等。

多朗舞，这是一种用多朗地区的民间歌舞套曲《多朗木卡姆》伴奏的舞蹈。“多朗”，又作“多浪”、“刀朗”、“多兰”、“都兰”、“朵兰”，是古代居住在塔里木盆地个别地区的

维吾尔族人的自称，也是其他地区的人们对该地区的一种称谓。多朗舞有 5 个部分构成：其一，散板，木卡姆许唱；其二，奇克提曼，典型节奏为 $3/4$ 拍；其三，赛乃姆，节奏为 $4/4$ 拍；其四，赛乃克司，典型节奏为 $2/4$ 拍；其五，司勒力玛，典型节奏为 $2/4$ 拍，是多朗舞的高潮，并进入竞技阶段。多朗舞所表现的内容是狩猎过程，它最显著的动律特点是“滑冲”和“微颤”。

萨玛舞，是一种源于原始宗教“萨玛教”的民间舞蹈形式。萨玛舞的动作有三种类型：其一，以模仿飞鸟的姿态为主要特点；其二，描述信徒们在祭祀活动中聆听诵经或诵诗的情景；其三，比较随意的手舞足蹈，最常见的动作为踩步转身、前后甩手等。萨玛舞也有特技动作，如单步擦起接空转、单步跳转等。

十一、鄂温克族舞蹈

鄂温克族舞蹈主要有“努该里”、“篝火舞”、“鸿雁舞”、“跳虎”等等。

努该里，又称“鲁日该勒”“阿罕拜”，是一种以妇女为主，男女都可参加的民间集体舞蹈形式，人数不限，但须成双。“努该里”，也就是“跳舞”的意思。努该里是一种自呼自跳的舞蹈，其呼号不仅可以作为一种舞蹈节奏，而且还有特定的含义。努该里可分为四个部分，第一部分比较抒情，第二部分要变换三组动作，第三部分有照镜、梳头等模拟动作，第四部分有模拟挑水的动作等等。

篝火舞，鄂温克族语言称“伊堪”，是“圈舞”的意思。这种舞蹈开始是夜晚围着篝火跳，后来发展到白天也可围着大树跳。篝火舞一般是 8—20 人拉手围圈，随着引唱着的歌声

而起舞，并不断变换舞步作顺时针方向旋转。篝火舞的独特舞步有“扭身慢步走”、“跳行步”、“快跳步”三种。

鸿雁舞，鄂温克族语言称“斡日切”，是一种模拟鸿雁飞行的舞蹈。主要由妇女来跳，亦有男女合舞的场面。其基本舞步是“跟靠步”，步伐和队列变化有横飞、斜飞、大小圈里外穿飞等等。

跳虎，鄂温克族语言称“巴勒图克卡南”，“巴勒”即“虎”的意思，“图克卡南”即“跳”的意思。这是一种带游戏意味的舞蹈，一般由5人表演，4人扮虎，1人扮虎的猎物，扮虎者半蹲于场子四角，扮猎物者头戴帽子站在众虎之中间，虎扑猎物，猎物逃避，最终以某一虎叨走猎物的帽子而结束舞蹈。

除以上所介绍的以外，我们中华民族各兄弟民族还有很多各具民族风情的舞蹈，如哈尼族的“●鼓舞”、傈僳族的“琵琶舞”、拉祜族的“戛克”、白族的“绕三灵”、羌族的“皮鼓舞”、侗族的“踩歌堂”、水族的“斗牛舞”、黎族的“跳竹竿”、●家的“猴子舞”、达斡尔族的“鲁日该勒”、土族的“安昭”、回族的“沐浴舞”、哈萨克族的“马舞”和“熊舞”、乌孜别克族的“铃铛舞”、满族的“莽式空齐”、赫哲族的“哈康布力”、鄂伦春族的“黑熊舞”和“树鸡舞”、高山族的“拉手舞”和“发舞”、佤族的“木鼓舞”、塔吉克族的“鹰舞”、京族的“进香舞”和“花棍舞”、朝鲜族的“舞相帽”等等，这些舞蹈，都各有特色、各有千秋，共同装点着我国万紫千红的民族舞蹈园囿。

第八章 古代游戏娱乐活动

我国古代民众的游戏娱乐活动也是非常丰富多彩的，主要有棋牌游戏、文字游戏以及益智游戏等。下面，分别予以扼要的介绍。

第一节 棋牌游戏

中国古代的棋牌游戏均源自博戏。根据有关记载，最早的博戏是“六博”，相传出自夏桀王的大臣乌曹之手。此后，围棋、樗蒲、弹棋、象棋、双陆、骰子戏、叶子戏、宣和牌、马吊、斗虎、纸牌等纷纷出现。其中，有些游戏的规则后世已不太清楚，有些游戏却对后世影响甚大。因此，我们的介绍也必然会有详有略。

一、从“六博”到“象棋”

象棋之所谓“象”，乃“象征”之意，即以棋象征战斗之事。关于中国象棋的起源，说法很多。一般认为，象棋的“形”、“制”大约产生于周代前后，至迟在战国时期它便已在贵族中流行。不过，战国时的象棋与今天不同，它由棋、箸、局组成，两人对弈，当时称之为“六博”。

六博，又作“陆博”，是一种“局戏”，六箸十二棋，棋子分黑白二色，各六枚。“局”即棋盘，局戏也就是在棋盘上进行的 game。“箸”，又叫“箭”或“究”，是“骰子”的远祖。箸的制作过程是，将竹子断为六分长的小管，纵剖之为二，于凹槽中填以金属，其上刻以博采。六博可分为大博和小博两种，大博用六箸，小博用二箸。“箸”，也是骰子的远祖，木制，后来改作玉制，故又可称之为“琼”或“玖”。“琼”之形式为橄榄状，两头小，中间大，有五个平面，分别刻有不同的纹路。一画为“塞”，二画为“白”，三画为“黑”，两画交叉为“五”，不刻者为“绳”，统称“博采”。六博的下法，在《楚辞·招魂》中有所记载：“分曹并进，遒相迫些。成枭而牟，乎五白些。”可知，六博对弈时，是以投箸的方法移动棋子而决胜负。

到了秦汉时期，“象棋”这一名称实际包括了“六博”、“弹棋”等各种博戏形式。弹棋始创于西汉，中绝于东汉，曹魏时复兴，发展于两晋南北朝，延续于唐代，宋以后衰落失传。弹棋既需要动脑筋进行列子布阵的思维，又需要以手指的灵巧活动来运作棋子，因此，它是一种介乎于棋类与球类之间的娱乐活动。弹棋的棋盘二尺见方，以玉石或木料为之，中心稍高，四角微隆，表面光滑，以利于棋子移动。弹棋子以木或象牙制成，大小一致，对弈双方各有 12 子，黑白对半，全局共有棋子 24 枚。弹棋开局之前，双方按自己的意图列子布阵，开局的首要目标便是击落对方棋子，即以手弹我方棋子击触对方棋子便算击落。弹棋按子色分为贵贱两种，贱者被一击则落，贵者须两击才落。当对方棋子逐渐被击落之后，便可攻门，也有利用对方布子不当而尽快破门以巧取胜者。每破门一次，获得一筹，十八筹汇总，决定一局的胜败。弹棋的战术有

三种：一是直接中路进攻，快速破门，但因棋盘中心点地势较高，不易得逞；二是缘边路迂回作战，下底后再伺机破门，这种战法需要耐心和随机应变的本领；三是斜红冷射，突然破门，这种战法需要较高的技巧。

秦汉时，还出现了一种“塞”的棋战，摆脱了靠侥幸取胜的因素，而必须依靠智慧取胜，堪称中国象棋史上的一大革新。汉末至南北朝时期，出现了一种新的棋战形式“象戏”，较之“塞”更为有趣，又不像围棋那么费时，故而深受欢迎。北周武帝宇文邕还写过一篇《象经》的文章，向文武百官讲解“象戏”。可惜该文已失传。隋唐时期，象棋在统治阶层中颇为流行，唐太宗、武则天、唐玄宗、唐肃宗等君王都喜欢下象棋。唐玄宗与杨玉环所下之象棋尤为特别，他们不是在棋盘上对弈，而是以人代棋，在多名宫女胸前缀以棋子之名称，棋盘则绘制在宫殿的金砖地上，众宫女随着帝妃的指令声而“走”棋，故而有“香车”、“桂马”、“金将”、“银将”、“玉将”之说。唐代还有一种“宝应象棋”，棋子形状为木制象形立体，名称有“上将”、“缁车”、“天马”、“卒”等。北宋司马光还制造了一种“七国象棋”，将2人对局改为7人对局。后来，晁补之又将棋局扩大为纵横各19路，棋子加至98枚，名之曰“广象棋”。

中国象棋形制的最后定型，是在北宋末南宋初。此时的象棋，已与现代象棋完全相同。棋盘纵10路、横9路，有界河，老将在九宫格之内。棋子为“将”2枚，“士”、“象”、“车”、“马”、“炮”各4枚，卒10枚，共32枚，分红、墨二色刻其上，正面是各自相应的字形，反面是宋体形象图案。宋代还出现了许多象棋棋谱和理论著作，如洪迈的《棋经论》、叶茂卿的《象棋神机集》等，也出现了一些象棋高手。到明代，则

涌现出一批象棋国手，同时，也有一批象棋专著如《金鹏秘诀》、《金滕七着》、《梦入神机》、《百变象棋谱》等保留下来，尤其是徐芝精选的《适情雅趣》一书，堪称象棋古谱中最系统、完整、实用者。清代，更是中国古代象棋的全盛期，名家辈出，象棋棋谱大量出现，如《梅花泉》、《韬元机略》、《心武残篇》、《竹香斋象棋戏谱》、《百局象棋谱》等等。尤其是王再越所著《梅花谱》，更是以战例丰富、变化精妙而著称。

总之，中国象棋经历了一个由草创、变革到完美的过程，它由简到繁、由粗及精、由杂乱而统一，最终发展成为一种高雅的益智娱乐形式。

二、围棋

围棋，古称“弈”。究竟产生于何时？至今尚无定论。就目前所知，最早记录围棋起源的文献是战国时期的《世本》，其中写道：“尧造围棋，丹朱善之。”张华《博物志》中也有相同的记载。现在较流行的观点则认为围棋产生于殷商时代，特别是“盘庚迁殷”以后的可能性较大。

围棋在中国古代是发展变化的，棋盘有纵横各 15 道、17 道、19 道几种情况，最终通行 19 道。现代的围棋棋盘呈正方形，由纵横各 19 道直线相交，构成 361 个交叉点。扁圆形的棋子分为黑、白两种颜色，由两人对弈。

围棋在春秋战国时就已经非常流行，孟子所提到的弈秋，就是“通国之善弈者”。东汉时期，开始出现探讨围棋理论的著作，如桓谭的《新论》、班固的《弈旨》等，而马融的围棋赋则对围棋实践进行了精彩的描写。三国时期的曹操、王粲、孙策、吕范、陆逊、顾雍、费●等人均为围棋爱好者。此时，

还出现了邯郸淳所著《艺经》一书，对围棋进行了九品鉴别：“夫围棋之品有九：一曰入神，二曰坐照，三曰具体，四曰通幽，五曰用智，六曰小巧，七曰斗力，八曰若愚，九曰守拙。”两晋时期，形成了中国棋史上的第一个高潮。从皇帝到大臣、将军、名士，爱好围棋的人很多，也出现了许多高手，如王恬、江●、羊忱、王献之、范汪等等。南北朝时期，围棋盛况空前，出现了以“品棋”来确定棋艺高低从而给棋手定等级的现象。当时的最低标准是“格”，入格以上者方能定“品”。品的级别效法“九品中正制”，由高到低分为“九品”，“一品”最高、“九品”最低，与现代的段位制恰恰相反。东晋人范汪曾的《棋九品序录》、南齐时代的《永明棋品》、梁武帝《围棋品》、梁代陆云公《棋品序》等书，都是记录棋手们棋品的著作。如刘宋时的羊玄保棋品第三，南朝宋齐之间的王抗棋品第一，而同时的褚思庄和夏赤松则并为二品等等。这一时期，还出现了专门的围棋机构——围棋州邑，设有若干官员，负责与围棋相关的各项工作。隋唐时代，围棋随着文化的输出而传往朝鲜、日本等地。唐代还由官方设置专业棋手，武则天供养“棋博士”，唐玄宗设立“棋待诏”。唐宋时，许多名人不仅喜欢下围棋，还写了不少关于围棋的文学作品。如张说、李泌、王安石、苏轼、黄庭坚等，都作有关围棋的诗歌。明清时，围棋从宫廷到社会都为人们所普遍喜爱。明成祖、明宣宗、明思宗都是棋迷，清代的康熙帝、乾隆帝、慈禧太后都喜欢下棋。明代还形成了“京师派”、“永嘉派”、“新安派”等围棋流派，清代更是出现了如黄龙士、徐星友、梁魏今、程兰如、施襄夏、范西屏等围棋国手，并产生了围棋专著《弈府阳秋》、《仙机武库》、《弈话》、《二子谱》、《四子谱》、《弈理指归》、《桃花泉弈道》等等。

围棋在中国人的心目中，绝不止于黑白两色，而是一个五彩缤纷的世界。它以科学与艺术相融合的形式，展示了人们围绕这一智能活动所创造的思维方式、道德规范以及社会文化氛围，展示了中华民族辩证思维和逻辑思维的水平。它是一种高雅的文化娱乐活动，与文学、艺术、科技、军事、体育、教育、益智以及品性涵养等方面都有着密不可分的联系。

三、其他棋牌游戏

1. 樗蒲

樗蒲是一种棋类游戏，起源于汉代，盛行于魏晋南北朝，隋唐以后逐渐衰落，南宋时已废置不行。樗蒲的游戏规则，我们今天已不甚了然，只能根据东汉马融的《樗蒲赋》并参考其他著作了解一个大概。主要有两种说法。一种说法是：樗蒲的器具有盘（枰）、杯、矢、马四种。“盘”即棋盘，白或紫等颜色的毛织品为之，盘上绘以棋道。“杯”是用来投骰子的容器，多以昆山●木为之。“矢”即“五木”，类似于骰子，以木料或玉石、兽骨、象牙等原料做成，状似杏仁，两头尖而中间平广。每“矢”都有两面，每面都画有标记，谓之“采”，一面涂黑，上画牛犊；一面涂白，上画雉鸟。“马”即棋子。游戏时，以五枚“矢”同时投向“杯”中，按其所得之“采”数在棋盘上运动“马”，既可自己前进，亦可吃掉对方的“马”，双方相互追逐，先到终点者为胜。如果所投五“矢”全都为黑，名叫“卢”，是最高的采，为游戏者所期盼，因此投五木时人们总喜欢呼叫“卢”，谓之“呼卢”。另一种说法是，“盘”（枰）不是棋盘，只不过是一件带花样的丝织品，是投掷骰子的地方。“矢”与“五木”之“木”并非同一个东西，也不是“5”个，而是120个，是象棋盘上的格子

一样用来数行棋“步数”的东西。樗蒲就是一种在一张花布上摆列“矢”作为棋道，投五木而行马的游戏。

2. 骰子戏与骰子令

骰子，是我国古代许多种博戏中不可缺少的器具，它的异名很多，有投子、琼●、浑花、浑化、出玖、浮图、六赤、穴骰、投琼、撒家、胡缠、色子、色数、明琼、挫角媒人、惺惺二十一等等。骰子发端于春秋时代的大小“六博”，由“箸”、“琼”、“五木”等演变而成。骰子形成今天这种正六面体博具的时间是在晋代以前，因为在浙江余姚的晋墓中就已经有一枚磁制骰子，与现在的骰子的形制完全相同。骰子戏在唐代非常盛行，宋以后又有了很大的发展。现在的骰子的六面分别标志着从一至六的点数，其中，一点和四点是红色。据说本来骰子只有“幺”一点加红，其他均为黑色。有一次，唐明皇与杨贵妃采战，唐明皇将输，只有要到一个“四”点才能解决问题，有一骰子旋转未定，唐明皇大声喊“四”，果成“四”，唐明皇非常高兴，命令高力士赐“绯”，一直沿用到今。骰子六面上的六种点子，各有“取象”，这样，几枚骰子搭配在一起投掷，就会产生许许多多的花样。从而，也形成了骰子戏的许多种玩法。如《红楼梦》第七十八回就描写了薛蟠等人所玩的“抢新快”、“打公番”等博戏。骰子在唐代还可以用来行酒令，明清以降，愈演愈烈，以骰子为主要行令工具的酒令就有如“一色令”、“揽胜图”、“花灯令”、“六顺令”、“赶羊令”、“占风令”、“乌龙令”、“福禄寿令”、“遇缺即升令”、“状元游街令”、“连中三元令”、“事事如意令”等。民间的多种游戏，也往往以骰子为工具，如宋代的“骰子选格”，明清两代的“掷状元”、“升官图”、“水浒选仙图”、“大观园游览图”等等。

3. 双陆

双陆究竟产生于何时，现已无法详考，有传说为胡人所造者，亦有认为是三国时槽植所制，但无论如何，至少在唐代就已经出现这种博戏了。其法今我国已失传，日本所行之双陆，又名“飞双陆”。关于双陆的零星情况，可参看宋·张溪《云谷杂记》、宋·俞弁《山樵暇语》、明·谢肇●《五杂俎》等书。另外，在清代李汝珍的《镜花缘》等七十四回中，有一段打双陆的简略描写，虽然是小说家言，亦可参之一二。按该书所言，打双陆为二人对局，要用三枚骰子掷入盆中，算点子时，要除掉一个。双陆还有“梁”的概念，两个、三个连在一起，就算“一梁”，对方就不能动，若放单不能成梁，遇见对方则被打下。若对方有“五梁”在我盘，我方如不掷出六点，就只好让对方一人行走了。

4. 宣和牌及骨牌令

宣和牌，是骰子戏发展到宋代宣和年间而产生的一种新的骨牌博戏形式。宋代的宣和牌有三十二扇牌，其实，每一扇都是由两只骰子的花色分别组合而成的。如双六为“天牌”，双幺为“地牌”，双四为“人牌”，幺与三构成“和牌”等等。其实，单个的骰子上的点数的“取象”也有很多种说法。清代乾隆年间重订的《宣和牙牌汇集·六点取象》中就有如下说法：“六”为天、为龙、为老翁、为绿、为雪花六出；“幺”为地、为星、为日月、为珠、为春水、为儿孙；“四”为人、为锦、为霞、为火、为花、为彩凤、为纯阳、为赤；“三”为和、为鱼龙、为剑、为禽、为蚕、为柳、为索；“五”为梅花、为虎、为莲蓬、为菱角、为云；“二”为蝶翅、为星斗、为眼、为孩儿。将这些“点数”组合在一起，就会产生许多非常有趣的名目，如四骰浑六叫“混江龙”、三红单二叫“蝶

恋花”、浑三叫“雁行儿”、浑四叫“满园春”等等。宣和牌的斗牌法对后世影响极大，“天九”、“牌九”、“接龙”诸种游戏均源自“宣和牌”。骨牌也在后世常常引入酒令，如“牙牌令”、“考试令”、“骨牌离合令”、“骨牌名贯穿令”、“骨牌名贯诗令”等等。仅《红楼梦》第四十回所描写的“牙牌令”就有如“蓬头鬼”、“二郎游五岳”、“樱桃九熟”、“铁锁练孤舟”、“篮子”、“一枝花”等许多名目。

5. 叶子戏种种

叶子戏又名“叶子”、“叶子格”，是一种传统的纸牌游戏，产生于唐代，盛行于明清两代。叶子本来是古人读书时的一种用纸或绢制成的检索“卡片”，后来，人们发现在这些叶子上写一些其他的字，便可用来玩游戏，于是，便出现了叶子格的纸牌游戏方式。叶子戏开始是用来行酒令的，后来才发展到其他博戏领域。从唐代到北宋初期，叶子戏一直很盛行，但到了北宋末年，叶子戏却失传了。然而，到明代，叶子戏又重新抬头，并发展成许多新的玩法，如“马吊”、“闹江”、“打海”、“上楼”、“斗蛤”、“斗虎”、“斗鹰”“扯张”等等，其中，最有名的便是“马吊”与“斗虎”。

马吊又名“马掉”，明代弘治年间便已流行，其繁复的玩法，尤其为士人所喜爱。明代的马吊每副牌 40 张，分为十字门、万字门、索子门、文钱门 4 门。其中十字门、万字门的每张牌上绘以宋元期间流传的水浒人物为价值区分，而索子门与文钱门各叶子上则分别书写索数和钱数。如明代中叶的马吊的具体情况是：十字门共 11 张，即“万万贯呼保义宋江”、“千万贯行者武松”、“百万贯短命二郎阮小五”、“九十万贯活阎罗阮小七”、“八十万贯混江龙李进”、“七十万贯病尉迟孙立”、“六十万贯铁鞭呼延绰”、“五十万贯花和尚鲁智深”、

“四十万贯赛关索王雄”、“三十万贯青面兽杨志”、“二十万贯一丈青张横”；万字门共 9 张，即“九万贯插翅虎雷横”、“八万贯急先锋索超”、“七万贯霹雳火秦明”、“六万贯九纹龙史进”、“五万贯黑旋风李逵”、“四万贯小旋风柴进”、“三万贯大刀关胜”、“二万贯小李广花荣”、“一万贯浪子燕青”。索子门共有牌 9 张，从“九索”依次到“一索”，明代人以索串钱，每百钱称为一索。文钱门共有牌 11 张，从“九钱”依次到“一钱”，最后是半钱、尊空没文（没钱）。马吊的游戏规则是，4 人依次抓牌，每人 8 张，所剩 8 张置之桌面。4 人中有 1 人为主将（桩家），其他 3 人联合斗主将，主将赢，则继续坐庄；主将输，则由赢家依次为主将。40 张叶子的大小由面值决定，一般是大牌赢小牌。牌未出时，一律反扣，不让人看见；出后，4 人同时亮牌。关于马吊斗牌的原则和技巧方面的专著，有潘之恒《叶子谱》、黎遂球《运掌经》、冯梦龙《马吊脚例》等。产生于清初的拟话本小说《照世杯》卷四《掘新坑怪鬼成财主》一篇中，就描写了一位马吊先生，根据冯梦龙的马吊“十三篇”对当时马吊的打法进行了非常精练的介绍。他说：“惟有马吊必用四人，所以按四方之象；四人手执八张，所以配八卦之数。以三家而攻一家，意主合从；以一家而赢三家，意主吞并。此制马吊之来历也。若夫不打过桩，不打连张，则谓之仁；逢桩必捉，有千必挂，则谓之义；发牌有序，殿牌不乱，则谓之礼；留张防贺，现趣图冲，则谓之智；不可急促，必发还张，则谓之信；此运动马吊之学问也。”马吊牌及其派生物“默和”、“碰和”等与宣和牌杂交的结果，就产生了中国的“国赌”——麻将。

较之士大夫喜欢繁复的马吊而言，一般百姓则比较喜欢简单得多的“斗虎”博戏。斗虎共有 30 张叶子，比马吊少“十

字门”中除“千万贯行者武松”以外的 10 张叶子。在玩法上，斗虎与马吊略有不同，主要是增加了“顺”和“豹”。所谓“顺”，即在同一门中抓到三张相连的叶子，如三索、四索、五索即为“一顺”。所谓“豹”，即指抓到横跨三门而数字相同的三张叶子，如七万、七索、七钱即称之为“七豹”。抓到“顺”、“豹”的人便可叫赢，如果大家都抓到了“顺”和“豹”，那就要比点子之和了，大者为胜。

清代的新式叶子戏还有“红楼叶戏”，因其玩法比较复杂，且需要一定的“红楼”知识，故而多为文人或闺秀所喜爱，而更多的普通民众则比较喜欢在马吊的影响下产生的“纸牌”博戏。纸牌与马吊最大的区别就是改“索”为“条”，从“一条”到“九条”；改“钱”为“饼”，从“一饼”到“九饼”；“万”字不变，亦从“一万”到“九万”。三门为 27 张牌样，另加设“红花”、“白花”、“老千”3 种牌样，共为 30 种牌样。但，纸牌每种牌样均为两张，这样，每一具纸牌总数就是 60 张了。纸牌的玩法在吸收马吊和斗虎的格式后，又有许多新的变化。最终，纸牌取代了其他叶子戏，一直流传到今天。

除上述棋牌游戏外，还有“诗牌”，是流行于明清两代的一种训练写诗技巧的游戏，也是一种高雅的赌赛活动。至于其他一些或地方性的、或影响较小的、或玩法已失传的博戏，我们就不一一介绍了。

第二节 文字游戏

我国古代的文字游戏有很多种方式，其中最主要的有谜语、对联、诗钟以及某些酒令等等。

一、谜语

谜语，古人称之为●辞、隐语、灯虎、春灯、灯谜、商谜等等。在夏、商、周时，就已有隐语出现，秦汉以后，谜语逐渐兴盛起来。“谜语”一词，在《文心雕龙·谐隐》中就已出现：“自魏代以来，颇非俳優，而君子嘲隐，化为谜语。”宋代以后，谜语有了诗谜、字谜、戾谜、社谜的分类。当时还有“对谜”活动，即猜中了别人的谜语之后，并不说出谜底，而是另编一则谜底相同或相关的谜语，让对方猜，用以表示猜中了对方的谜语。

一般说来，一则谜语由三个部分组成，即谜面、谜目和谜底。所谓谜面，就是谜语的喻体，又叫“表”，多用一些短谣、成语、韵语、诗句、词句等表示，亦可用单字、多字、图形、符号、公式甚至故事来表示。所谓谜目，指的是对谜面要求猜射事物的范围的规定，如“打一字”、“打一人”、“打一地名”或“打成语二”、“打古书名三”、“打动物四”等等。所谓谜底，就是谜语的本体，又叫“里”，即谜面所表示的需要猜射的事物。

我国的谜语可分为很多种类，如可分成灯谜、字谜等大类，每一大类中又分成许多小类。如灯谜又可分为“名”、“目”、“书”，而“名”中又有人名、地名、国名、物名、动物名、植物名、药名、书名等等。这样分下去，恐怕有几百个小的类别。我们在这里拟分成四大类：1. 文字类，包括字谜、词语谜、古文谜、诗词谜、成语谜等所有以语言文字为谜底的谜语；2. 名称类，即上面提到的“名”的部分，包括谜底为各种名目或称谓的谜语；3. 实物类，即指谜底为各种事物的谜语；4. 特别类，包括如射覆谜、画谜、填空谜、趣味谜、

带格谜、故事谜等等一些用特殊方式为谜面的谜语。

在谜语的谜底中，还有“谜格”一说，也就是说，有些谜语的谜底必须根据特殊的规定、方式、思路才能猜到。据说古代流传下来的谜格有 400 多种，但有些已不再使用，目前比较常见的谜格有如下品种：会意格、拆字格、谐声格、梨花格、白头格、粉底格、玉带格、鹤顶格、丹心格、系铃格、解铃格、秋千格、卷帘格、上楼格、下楼格、双钩格、虾须格、素腰格、蜓尾格、燕尾格、碎锦格、徐妃格、摩顶格、升冠格、加冠格、脱帽格、系铃格、脱靴格、解带格、遗珠格、纳履格、掉尾格、探骊格、内附格、外附格、遥对格、求凰格、亥豕格、鸟纱格、皂靴格、红豆格、重门格、连环格、抵销格、揭顶格、谐音格等等。

下面，我们就对各类谜语中之精粹略举数例，有谜格的，则附带对其格式或思路作些说明，让读者品味一二。

1. 文字类

其一，字谜。“打一字”的如“海军”（浜）、“饭”（糙）、“北地”（塑）、“祝福”（诘）等等。“打两字”的如“二直一撇”（工、厂）、“大手大脚”（拒、距）、“批评与自我批评”（认、记）、“他俩差点都当兵”（乒、乓）等等。“打三字”的如“一人、三人、七人”（大、众、化）、“给一半，留一半，要一半，扔一半，吃一半，还有一半”（细、奶、迄）等等。“打四字”的如“一大一小，一大二小，一小一小，一小二小”（尖、奈、林、标）、“门外一个人，门里一个人，两人隔一土梗，两人同道而行”（们、闪、坐、丛）等等。

其二，词语谜。“打常用词语一”的如“今”（念头）、“手杖”（执行）、“铡美案”（包办）、“黛玉葬花”（埋怨）、

“公说公有理”（雄辩）、“对面淌水过河”（交涉）、“人面不知何处去”（丢脸）等。“打常用词语二”的如“邮政编码”（信用、信号）、“东二点，西三点”（解冻、洒脱）等。还有一些专用名词，如“打文明礼貌用语一”的“司机辛苦”（劳驾），如“打法律用语一”的“站着说话”（起诉），如“打语言学用语一”的“孙中山自传”（文言文），如“打外交用语一”的“影集”（照会），如“打经济学用语一”的“分娩记录”（生产资料），如“打体育用语一”的“关公战秦琼”（打时间差），如“打教育用语一”的“群芳谱”（花名册），如“打广告用语一”的“正职说了算”（无副作用），如“打储蓄用语一”的“拆去一点”（存折）等等。

其三，古文谜。此类谜语比较难猜，因为谜底多是古书中的成句，猜谜者必须具备一定的古典文史知识，但猜中了，则余味无穷。举几个大家熟悉的例子：如“打《论语》一句”之“退席”（不在其位），如“打《孟子》一句”之“请勿过虑”（求其放心而已矣），如“打苏轼文一句”之“点滴归公”（虽一毫而莫取）等等。

其四，诗词谜。诗词谜也较难猜，但比古文谜要稍稍容易一点，因为一般人对古诗词比古文背诵的要多一些。也举几例常见的：如“打《诗经》一句”的“莺莺”（黄鸟黄鸟）、“斩监候”（秋以为期）等。“打唐诗一句”的“药丸”（粒粒皆辛苦）、“张翼德查户口”（飞入寻常百姓家）等。如“打宋词一句”的“晚会”（人约黄昏后）、“历史局限性”（此事古难全）等等。

其五，成语谜。“打成语一”的如“龙”（充耳不闻）、“还”（不着边际）、“导游”（引人入胜）、“初一”（日新月异）、“水帘洞”（口若悬河）、“白开水”（放任自流）、“楼下

客满”（后来居上）、“世袭爵位”（原封不动）、“空对空导弹”（见机行事）、“霓虹灯广告”（闪烁其词）、“眼药使用说明”（引人注目）、“厨房里的垃圾”（鸡毛蒜皮）、“卷我屋上三层茅”（风吹草动）、“凭君传语报平安”（言而无信）、“不准超过十五分钟”（刻不容缓）、“有方有圆，有红有绿”（形形色色）、“车马炮进攻，帅士相助战”（按兵不动）、“目睹邪道文风，更念太史直笔”（见异思迁）、“小霸王醉入销金帐，花和尚大闹桃花村”（通情达理）等等。“打成语二”的如“白云千载空悠悠”（说来话长、言之无物）、“太阳镜”（远在天边、近在眼前）、“元宵节后捷报多”（大喜过望、喜出望外）等等。

2. 名称类

其一，人名谜。如“打《水浒》人名一”的“北京城绿化”（燕青），“打《水浒》诨名一”的“只剩谜底”（没面目），“打《三国演义》人名一”的“孔雀收屏”（关羽），“打《红楼梦》人名一”的“冰雹大作”（冷子兴），“打中国古代作家名一”的“御碑”（王安石），“打汉代人物名一”的“昌黎尺牌”（韩信），“打唐代人物名一”的“唐王万岁”（李龟年），“打中国电影工作者名一”的“落英缤纷”（谢芳），“打中国现代作家名一”的“十”（田间），“打中国现代画家名一”的“放眼世界”（张大千），“打中国京剧演员名一”的“牙牙学语”（尚小云），“打中国运动员名一”的“赤兔”（马艳红）等等。

其二，地名谜。如“打中国省名一”的“黄河解冻”（江苏），“打中国大城市名一”的“双喜临门”（重庆），“打黑龙江地名一”的“向往光明”（爱辉），“打辽宁地名一”的“以德服人”（抚顺），“打山东地名一”的“松烟”（即墨），

“打北京地名一”的“桂花遍野”（木樨地），“打河北地名一”的“水陆要塞”（山海关），“打河南地名一”的“求教孔子”（商丘），“打陕西地名一”的“挈妇将雏”（汉中），“打湖南地名一”的“士”（吉首），“打湖北地名一”的“旭日东升”（阳新），“打江西地名一”的“改造江河湖泊”（修水），“打安徽地名一”的“两个胖子成家”（合肥），“打江苏地名一”的“航空信件”（高邮），“打福建地名一”的“祖先种过的地”（古田），“打台湾地名一”的“分明在湖上”（日月潭），“打广东地名一”的“菩萨岭”（佛山），“打云南地名一”的“掩耳盗铃”（蒙自），“打贵州地名一”的“结拜守则”（遵义）等等。

其三，国名谜。如“打亚洲国家名一”的“从没有难为他们”（也门），“打非洲国家名一”的“灰尘吹来”（埃及），“打欧洲国家名一”的“何当共剪西窗烛”（希腊），“打拉丁美洲国家名一”的“水陆各半”（海地），“打大洋州国家名一”的“面条太干来一勺”（汤加）等等。

其三，药名谜。如“各打中草药药名一”的有“用钱”（金银花）、“马识途”（熟地）、“忠诚老实”（厚朴）、“五月既望”（半夏）、“九死一生”（独活）等。再如“各打中草药药名二”的有“愚公移山”（白头翁、远志）、“老蚌生珠”（贝母、附子）、“雪压冬梅”（冰片、沉香）等。还有“各打中草药药名三”的如“少小离家老大回”（白头翁、当归、熟地）、“爷爷上了光荣榜”（红花、当归、白头翁）等等。

其四，书名谜。“打中国小说名一”的如“涯”（《水浒传》）、“欧洲见闻录”（《西游记》）、“闲话素食”（《聊斋》）、“暑往寒来”（《秋》）等。“打外国文学作品名一”的如“吸血虫”（《牛虻》）、“冶金讲座”（《钢铁是怎样炼成的》）、

“询”（《十日谈》）、“乔叟”（《高老头》）等。“打《聊斋志异》篇名一”的如“枯树发芽”（《叶生》）、“环环相扣”（《连锁》）“重温旧梦”（《续黄粱》）、“卖子”（《贾儿》）等等。

其五，剧名谜。如“打京剧剧名一”的有“阿庆嫂上班”（《卖水》）、“望穿”（《十五贯》）、“拜倒财神脚下”（《金玉奴》）、“停业告示”（《文昭关》）等。如“打中国故事片名一”的有“燎原”（《扑不灭的火焰》）、“蒋干盗书”（《渡江侦察记》）、“短兵相接”（《小刀会》）、“惊蛰”（《早春二月》）等。如“打外国故事片名一”的有“军”（《大蓬车》）、“垓下歌”（《绝唱》）、“户口簿”（《人证》）、“蛛”（《丹娘》）等。如“打国产电视剧名一”的有“巴尔干”（《渴望》）、“捐资给单位”（《济公》）、“汉堡包”（《围城》）、“营业范围”（《商界》）等等。

3. 实物类

其一，生物类。“打动物一”的如“年纪不大，胡子一把，爱吃青草，常喊妈妈”（羊）、“有头无颈，有眼无眉，无脚能走，有翅难飞”（鱼）、“一朵芙蓉头上戴，锦衣不用剪刀裁，果然是个英雄汉，一唱千门万户开”（公鸡）、“为你打我，为我打你，打你皮开，打我血出”（蚊子）等。“打动物四”的如“大姐用针不用线，二姐用线不用针，三姐点灯不干活，四姐干活不点灯”（蜜蜂、蜘蛛、萤火虫、蝙蝠）、“一个叫姑姑，一个叫妈妈，一个叫哥哥，一个叫娃娃”（鸽、羊、鸡、乌鸦）等。“打植物一”的如“兄弟七八个，围着柱子坐，大家一分手，衣服就扯破”（大蒜头）、“红口袋，绿口袋，有人怕，有人爱”（辣椒）、“一个小姑，住在水中央，打把绿阳伞，穿件红衣裳”（荷花）、“千姐妹，万姐妹，同床

睡，各盖被”（石榴）等。“打植物四”的如“老大头上一撮毛，老二红脸似火烧，老三越长越弯腰，老四开花节节高”（玉米、高粱、稻子、芝麻）、“空筒子箭射不得，扁筒子剑舞不得，红绿灯笼年不得，红绿鞋儿穿不得”（葱、韭、辣椒、扁豆）等。“打人体器官一”的如“兄弟生来三十多，先生弟弟后生哥，平常事儿弟弟干，大事一来请哥哥”（牙齿）、“大的分两段，小的分三段，总共算一算，二十八小段”（手指）等。“打人体器官二”的如“后生下，先生上，先生短，后生长”（头发、胡须）等等。

其二，自然类。如“打天体名一”的“有时落在山腰，有时挂在树梢，有时像面圆镜，有时像把镰刀”（月亮），如“打自然物一”的“箭射没有洞，刀砍不留痕，雨来成碎锦，风起现花纹”（水），如“打日常现象一”的“枣大枣大，一间屋子装不下”（烛光），如“打自然现象一”的“拳打不瞅，脚踩不理，推它不倒，扶它不起”（影子），如“打天文名词一”的“勤俭成风”（节气），如“打气象名词一”的“怒发冲冠”（大气）等等。

其三，常用物品类。如“打常用物一”的有“长的少，短的多，脚儿踩，手儿摸”（梯子）、“远看是点心，近看是点心，虽说是点心，充饥可不行”（蜡烛）、“ $10 + 10 = 10$ ”（手套）、“朵”（分机）等。如“打常用物四”的有“上圆下四方，下圆上四方，内圆外四方，外圆内四方”（箩筐、筷子、砚台、铜钱）、“一条腿的挨雨淋，两条腿的灶下行，三条腿的火烧肚，四条腿的举客人”（伞、火钳、香炉、凳子）等等。

其四，其他类。如“打数学名词一”的“屃”（内角），如“打物理名词一”的“喋喋不休”（频道），如“打化学名

词一”的“三天一休”(晶体)，如“打地理名词一”的“扇子”(热带)，如“打医学名词一”的“空中图案”(天花)，如“打地质名词一”的“熔岩”(化石)，如“打农业名词一”的“以前就相识”(早熟)，如“打机器名词一”的“卧铺”(车床)，如“打农药一”的“咧嘴石榴”(乐果)，如“打军事设施一”的“写文章要具体”(防空洞)，如“打武器一”的“枪伤”(中子弹)等等。总之是各种事物、行各各业、各项社会活动都有编谜语的素材。

4. 特别类

特别类的谜语，一般来说，其谜面大都采用特殊方式，如射覆谜、画谜、填空谜、趣味谜、带格谜、故事谜等等。

其一，射覆谜。这是一种将词语 A 与词语 B 通过各种方式的分割和组合，从而产生词语 C、词语 D……的谜语形式。如：“广□□州。广州是地名，空格填上杭州著名风景名，使前两字为省名，后两字为浙江一地名。(西湖)”再如：“巴□□□西。巴西是南美洲一国家名，空格填入我国河流名，使前两字为一中国现代作家名，后两字为我国一省名。(金沙江)”再如：“日□□□□前。日常是一常用词，空格填上我国古代一药书名，使前两字成为亚洲一国名，后两字为一常用词。(本草纲目)”再如：“□白杨□。白杨为电影演员名，空格填入我国古代著名将领姓名，使前两字成为唐代一诗人姓名，后两字成为我国历史上一帝王名。(李广)”再如：“□雪□花。雪花为一电冰箱的名称，空格中填入一国产故事片名，使前两字为一自然常用词，后两字为一外国手表牌名。(冬梅)”再如“长□江□。长江是我国一河名，空格

中填入一香烟牌名，使前两字成为我国东北一地名，后两字成为我国一文学杂志名。（春城）”

其二，画谜。即通过一定的画面或花纹图案的提示，而按规定猜出谜底的谜语方式。聊举一例，如：



上图是两个正方形，根据画意猜出中药名一、常用名词一、成语一。（八角、双方、内外交困）

其三，填空谜。这种方式较之射覆谜有异曲同工之妙，不过更简明、也更丰富多彩一些。如：“在每一句的空格里，填上适当的字，使其成为一部电影片名。鸡□□（鸡毛信）。

□□马（雪青马）。□蛇□（白蛇传）。□猴□（过猴山）。□□鸽（小白鸽）。蝶□□（蝶恋花）。□鸭□（野鸭洲）。□龙□（丁龙镇）。燕□□（燕归来）。□

□虎（小老虎）。□鹿□（金鹿儿）。□猪□（野猪林）。□□鱼（小金鱼）。像□□（像不像）。”再如：

“把红、黄、蓝、绿、青、紫、黑七个表颜色的字正确地填入以下唐诗诗句的空格中。____枫江上秋帆远（青）。____树花迎晓露开（红）。____云万里动风色（黄）。____溪水气无清白（蓝）。____柳才黄半未匀（绿）。____云压城城欲摧（黑）。____泉宫殿锁烟霞（紫）。”

其四，趣味谜。此类谜语大多具有一些特殊的趣味或与众不同的形式。如“打标点符号一”的“左右开弓。（[]）”如“打英文字母一”的“一减一不是零。（H）”如“打汉语

拼音字母二”的“弓箭。(D、I)”如“打复姓一”的“举杯饯行。(钟离)”如“打评剧名一、打电影名一、打宣传用品一、打中药名一”的连环谜“只生一个。(《无双传》、《奇袭》、传单、杜仲)”如“谜面谜底都是古典诗词名句”的“黄河入海流。(大江东去)”如“猜海谜”种种：“什么海，熊熊燃？(火海)”“什么海，长树木？(林海)”“什么海，天上滚？(云海)”“什么海，长思索？(脑海)”“什么海，街上涌？(人海)”“什么海，夜间明？(灯海)”“什么海，知识多？(辞海)”“什么海，香喷喷？(花海)”等等。

其五，带格谜。谜语之“格”，即由谜面猜出谜底的思路的提示和规定。有些谜格，是一般人很快就会采用的正常思路，如“会意格”，只须会其意思就不难猜出，例如：“打《左传》人名一”的“留学欧洲”，谜底即为“西乞术”。然而，更多的谜格，都是有特殊要求或规定的，若不按照这种规定的思路想下去，这个谜语就很难猜对。下面，将最为常见的一些谜格略作举例说明。1. 拆字格，谓谜底必须将一字拆开方能与谜面吻合。如“打一字”的“楚霸王自刎”，谜底是“翠”，可拆为“羽卒”二字，羽即楚霸王项羽，卒即自刎而死，故“楚霸王自刎”即“羽卒”二字，羽即楚霸王项羽，卒即自刎而死，故“楚霸王自刎”即“羽卒”亦即一“翠”字。2. 秋千格，谜底为两字，须倒过来读方符合谜面，如同秋千荡来荡去一样。如“打国名一”的“今天”，谜底为“日本”，“今天”即“本日”，倒读为“日本”。3. 卷帘格，也是将谜底倒过来读，如同倒卷珠帘一般，不过不限于两个字，而是三个字以上的谜底均可。如“打世界地名一”的“岛”，谜底为“地中海”，“岛”即“海中地”，倒读为“地中海”。再如“打成语一”的“9999”，谜底为“万无一失”。“9999”

即“失一无万”，倒读为“万无一失”。4. 求凰格，必须谜面和谜底成为对偶句，如同凤求凰一般，有时亦可在谜底前面或后面加上“双”、“对”、“齐”、“配”、“和”、“匹”等字。前者如“打词曲目一”的“桃花女”，谜底即为“柳叶儿”，两两相对，极其工整。后者如“打京剧名一”的“实弹”，谜底为“对花枪”，“实弹”与“花枪”相对，又可加一“对”字。5. 徐妃格，谜底须两字以上并具有相同的偏旁，去掉偏旁，方能与谜面相合，该谜格的名称根据南朝徐妃半面之妆的典故而来。如“打虫名一”的“阎王爷出告示”，谜底为“螟蛉”，去掉两字共有之“虫”旁，为“冥令”，即“阎王爷出告示”之意。6. 白头格，即谜底第一字要故意读成白字方能与谜面相合，“白头”者，“头一字读白”之意也。如“打唐代诗人一”的“油煎豆腐两面黄”，谜底为“李白”，两面黄的油煎豆腐，里面是白的，将“李”白误读成“里”白，就与谜面相合了。谜格的形式还有很多，但有些难度太大，不适合普通民众娱乐的需要，而成为文人的一种文字游戏，故而仅举以上几类而已。

其六，故事谜。故事谜就是一个故事中包含一个或几个谜语，有的故事谜某种意义上就是一种智力测验题，或者如稍稍复杂一些的脑筋急转弯之类。前者如：“一画家于大街上挂一幅画，上画一黑犬，画家对围观者说，‘这是一则字谜，猜中者，即以此画相送。’众人猜了半天均未猜中。一青攥前取下画儿就走，画家问他谜底，青年人笑而不答，画家哈哈大笑说：‘他猜中了！’读者能说出青年人所猜中的谜底吗？”这则故事的谜底是一个“默”字，也就是画面上“黑犬”所要表达的意思，而且，猜谜者是不能说话的，故而青年人“默默”地拿走了画。后者如：“一人夜读书，其妻将灯关掉，屋里漆

黑一团，丈夫仍然原地不动继续津津有味地读下去。第二天，丈夫将书中的内容原原本本地讲给妻子听了。请问，这是怎么回事？”答案是“这位丈夫是个读盲文的盲人”。

二、对联

对联俗称“对子”，雅称“楹帖”，是我国汉族所特有的一种语言艺术形式，也是一种雅俗共赏的文字游戏活动。对联起源于“桃符”，古人认为鬼神怕桃枝，往往于新年元旦用桃木做成神荼、郁垒二神的雕像或在桃木上写上二神的名字悬挂在门的两边以驱鬼避魅，这种桃木，便叫做“桃符”。到后蜀国主孟昶在“桃符”上题写了“新年纳余庆，嘉节号长春”的对句，此即对联的开始，但仍然叫做“桃符”。到宋代，对联多用于楹柱之上，故称“楹联”。明代初年，又有“春联”之称，并一直沿用至今。在上述基础上，对联又推而广之形成许多小的种类，除春联外，还有婚联、寿联、挽联、装饰联、名胜联等等。下面，分类略作举例说明。

1. 春联

所谓“春联”，就是将新年的吉利话用对联的方式表现出来。因为春联多半贴在门框或木板上，故而字数不宜太多。除了每一年都可以用的吉利话以外，为了表现不同年份的特点，有些春联往往嵌上某一年的数字、干支或属相。如：“钟声敲子夜，瑞气入鼠年。”“春风刚入户，虎气又临门。”“玉兔刚归明月去，金龙又伴紫云腾。”“万里征途千里马，十年树木百年人。”“雄鸡一二声人间报晓，瑞雪三五片天下皆春。”除了春节以外，其他节日也有应景的对联。如“三三令节，九九芳辰”就是重阳节的对联。再如“帝女合欢，水仙含笑；牵牛迎辇，翠雀凌春”乃是七夕联。

2. 婚联

婚联是庆贺别人结婚的对联，多用花好、月圆、并蒂、同心一类的词汇。如：“三生有幸成佳偶，一世无虞结美缘。”“春牡丹夏芍药秋菊冬梅皆是花园美女，东启明西长庚南箕北斗尽为星海檀郎。”“凤落梧桐梧落凤，珠联璧合璧联珠。”“嘉礼求平等，新婚尚自由。”除新婚外，金婚、银婚等庆典活动，亦可撰联以贺。如金婚贺联：“七旬侣芝兰满座，五十年风雨同舟。”写婚联要尽量避免使用一些容易引起别人产生误会的字眼，以免产生不良的效果。如祝贺梁启超长女与周姓结婚的对联：“绝代《艺衡词》，三岛客星归故国；传家《爱莲赋》，百花生日贺新郎。”对联很不错，但上联开首用一“绝”字，下联开首用一“传”字，联系在一起，容易使人产生“绝了传人”的误会。

3. 寿联

寿联是祝颂生辰的对联，多用东海、南山、龟寿、鹤年一类的词汇。如：“数百岁之桑，过去五十，再来五十；问大年于海，春华八千，秋实八千。”寿联一般为他人庆贺之作，但也有自撰寿联的，如清代郑权桥⁶⁰寿辰时会自撰一寿联云：“常如作客，何问康宁，但使囊有余钱，瓮有余酿，釜有余粮，取数叶赏心旧纸，放浪吟哦，兴要阔，皮要顽，五官灵动胜千官，过到六旬犹少；定欲成仙，空生烦恼，只令耳无俗声，眼无俗物，胸无俗事，将几枝随意新花，纵横穿插，睡得迟，起得早，一日清闲似两日，算来百岁已多。”寿联的撰写也应注意回避容易引起误会的字眼。如章太炎为黄侃五十岁所写的寿联：“韦编三绝今知命，黄绢初裁好著书。”上联用孔子读《易经》“韦编三绝”和“五十而知天命”的典故来形容黄侃刻苦治字，下联用“黄绢幼妇”的典故来赞扬黄侃的

文章乃绝妙好辞，对联本身写得很好。但黄侃看了以后却大为吃惊，认为上联有“绝命”二字，下联“黄绢”二字亦为“绝”的意思，并且，一“绝”不算，还要“三绝”，看来命不久矣。于是郁郁不乐，不久就去世了。

4. 挽联

挽联是哀悼死者的对联，多用仙游、归真等词汇，若悼亡，则用镜破、钗分等词汇。挽联要写得好非常不容易，但也有出类拔萃的，如蔡锷逝世时的一幅挽联：“三年奔走空皮骨，万古云霄一羽毛。”在正常的情况下，挽联都是由生者送给死者的，但也有自作挽联者。如清代鲍桂星临终前自撰一挽联云：“功名事业文章，他生未卜；嬉笑悲歌怒骂，到此皆休。”

5. 装饰联

装饰联多用于建筑物中，楼台厅阁、书室闺房中均可悬挂，但有一点，必须与主人的地位、性格、爱好相合方才有趣。仅以《红楼梦》中的几副对联为例：如秦可卿卧房中的对联：“嫩寒锁梦因春冷，芳气袭人是酒香。”再如探春房中的对联：“烟霞闲骨格，泉石野生涯。”都非常符合两位主人公的性格情趣。然而，在宁国府上房悬挂的一幅对联则是：“世事洞明皆学问，人情练达即文章。”是那么冠冕堂皇而又俗不可耐。至于“孽海情天”的对联则是：“厚地高天，堪叹古今情不尽；痴男怨女，可怜风月债难酬。”简直可以说是一部《红楼梦》的主旋律。

6. 名胜联

名胜联，顾名思义，是为山水名胜所撰写的对联。此类对联中，精品特多，要在不仅仅能模山范水，而且往往能发思古之幽情、传山水之精神，甚至能借古人之酒杯，浇自己胸中之

块垒。聊举数例：泰山南天门对联：“门辟九霄，仰步三天胜迹；阶崇百级，俯临千嶂奇观。”华山玉泉院对联：“三峰三霄通，宝掌千秋留薛迹；一岳一石作，金天万里矗莲花。”黄果树瀑布观瀑亭对联：“白水如棉，不用弹弓花自散；红霞似锦，何须梭织天生成。”大明湖小沧浪亭对联：“四面荷花三面柳，一城山色半城湖。”汤阴岳庙对联：“千秋冤案莫须有，百战忠魂归去来。”武汉晴川阁对联：“山势西分巫峡雨，江流东压海门潮。”岳阳楼对联：“四面湖山归眼底，万家忧乐到心头。”崇安武夷山石湖涧对联：“松声，竹声，钟磬声，声声自应；山色，水色，烟霞色，色色皆空。”湖口江天一览亭对联：“天镜照晴空，谪仙去后来坡老；石钟留胜迹，小姑依旧对彭郎。”滕王阁对联：“我辈复登临，目极湘山千里而外；奇文共欣赏，人在水天一色之中。”南京莫愁湖对联：“赌墅付传闻，叹青史成堆，千古江山棋一局；争墩笑多事，看画梁依旧，半湖烟雨燕双飞。”采石矶太白楼对联：“狂到世人皆欲杀，醉来天子不能呼。”还有著名的昆明大观楼长联：“五百里滇池奔来眼底，批襟岸帻，喜茫茫空阔无边，看东骧神骏，西翥灵仪，北走蜿蜒，南翔缟素，高人韵士，何妨选胜登临，趁蟹屿螺洲，梳裹就风鬟雾鬓，更苹天苇地，点缀些翠羽丹霞，莫辜负，四周香稻，万顷晴沙，九夏芙蓉，三春杨柳；数千年往事注到心头，把酒凌虚，叹滚滚英雄谁在？想汉习楼船，唐标铁柱，宋挥玉斧，元跨革囊，伟烈丰功，费尽移山心力，尽珠帘画栋，卷不及暮雨朝云，便断碣残碑，都付与苍烟落照，只赢得，几杵疏钟，半江渔火，两行秋雁，一枕清霜。”

7. 其他对联

除上述几类而外，对联还可有多方面的用途，这里略举几

个方面。其一，抒情言志。如明代敢于弹劾严嵩的忠臣杨继盛曾自撰一联：“铁肩担道义，辣手著文章。”再如石达开曾借剃头铺而撰联：“磨砺以须，问天下头颅几许？及锋而试，看老夫手段如何！”还有一例，清末举人杨乃武，因受冤下狱，审案钦差是浙江学政胡瑞澜，结果杨乃武被判死刑，杨乃武便以对联抒发心中的愤懑之情：“举人变犯人，斯文扫地；学台充宪台，乃武归天。”其二，讽刺幽默。如民间流行的财神庙楹联：“只有几文钱，你也求，他也求，给谁是好？不做半点事，朝也拜，夕也拜，叫我为难。”再如许多寺院在弥勒佛塑像两边的对联：“大肚能容，容天下难容之事；开口便笑，笑世间可笑之人。”还有讽刺袁世凯的一幅对联：“国犹是也，民犹是也，何分南北；总而言之，统而言之，不是东西。”其三，调侃应对。例如，传说明中叶文坛领袖李梦阳视学江西，有一生员与之同名同姓，李梦阳出上联调侃曰：“蔺相如，司马相如，名相如，实不相如。”该生员不卑不亢地对答道：“魏无忌，长孙无忌，彼无忌，此亦无忌。”再如，传说江南神童吴文七八岁时，家中来一客人，客人见吴家所养蚕正吐丝作茧，顺口吟出一上联：“蚕作茧，茧抽丝，织就绫罗缎匹。”正在写字的吴文旋即应出下联曰：“兔生毫，毫扎笔，写出锦绣文章。”其四，警句格言。如林则徐所作的一幅对联：“海纳百川，有容乃大；壁立千仞，无欲则刚。”再如人们所熟悉的劝学联：“书山有路勤为径，学海无涯苦作舟。”如此等等，不一而足。

当然，对联中最让人赏心悦目而咀嚼品味的还是那些在某些方面玩弄各种技巧的作品。如同音叠字的对联：“饥鸡盗稻童筒打，暑鼠凉梁客咳惊。”“桥上晒荞，风吹荞动桥不动；路中有露，日照露干路亦干。”如拆字合字的对联：“此木为

柴山山出，因火成烟夕夕多。”“冻雨洒窗，东两点，西三点；切瓜分客，上七刀，下八刀。”如谐音双关的对联：“莲（怜）子心中苦，梨（离）儿腹内酸。”“风动莲花，君子也贪红粉色；月穿杨柳，嫦娥偏爱青衣郎。”还有一种集句联，更见工力，须多多读书且又富于联想者方可为之，聊举数例。集唐诗的如：“劝君更尽一杯酒，与尔同销万古愁。”（上联出王维《渭城曲》，下联出李白《将进酒》）集杜诗的如：“歌词自作风格老，诗卷长留天地间。”集词牌名以作婚联的如：“王孙信，满庭芳，绿意红情舞春风，醉公子；人月圆，好事近，个侬多丽如春水，贺新郎。”集戏曲唱词的如：“愿天下有情人，都成了眷属；是前生注定事，莫错过姻缘。”（上联出《西厢记》，下联出《琵琶记》）集药名为对联的如：“稚子牵牛耕熟地，将军打马过常山。”集节气名为对联的如：“霜降如小雪，春分不大寒。”

三、诗钟

诗钟是一种学习对偶技巧的文字游戏，也是文人欣赏对偶技巧的一种娱乐活动，兴起于清代中叶。

诗钟、诗钟，顾名思义，有诗有钟。所谓“诗”，是指游戏的主体乃七言诗中的对偶句；所谓“钟”，即限定钟点的意思。据考，诗钟的游戏规则是，题目出了以后，随即将坠有铜钱一枚的细线悬空系在一根点燃的香上，下面置一铜盘，当香火烧断了细线后，铜线掉在铜盘中，“当”的一声，表示时间已到，参赛全部搁笔。现在钟表普及了，当然可以用钟表计时，但却缺少了那一份古味和雅趣。诗钟限匙通常有两种方式，或咏两事，或嵌两字，诗钟也因此可分为“分咏体”和“嵌字体”两大类。

1. 分咏体

分咏体要求将完全不相干的两样事物用七字句的上下联分别吟咏出来，这种做法，实际上是一种超常规的思维，可以活跃人们的思路，此类比赛也往往能出人意料地产生一些正常状态下不易出现的佳作。举数例如下：《抹胸·弥勒佛》：“兜住寸心春不露，坦将大腹法无边。”《琵琶·阮籍》：“几辈座中遭白眼，有人江上湿青衫。”《八股文·杜鹃》：“能使英雄皆入彀，可怜帝子已无家。”《岳武穆·杨太真》：“名将无心防桧贼，美人有意逐梅妃。”《柳·爪》：“莫教少妇愁中见，似倩麻姑痒处搔。”《李清照·辘轳》：“漱玉千年传绝调，回环九曲似柔情。”另有合咏体，即用上下联合咏一事，如《马援》：“越国战功横海大，汉庭家法寡恩多。”这种类型较之分咏要简单一些，同时，为防止提前做好而作弊，多在题目中要求嵌字。如《咏马，嵌“嫁”字》：“驮出王嫫悲远嫁，堕来孙寿挽新妆。”

2. 嵌字体

嵌字体就是将规定的字嵌入诗钟作品的上下联之中，由于嵌字的位置和方式有所不同，故又有很多格目，而且对这些格目的称谓也不尽一致，这里略作举例说明。

其一，嵌两字者，又有多种说法。上下联均嵌第一字的叫做“凤顶”，如《魂·梦》：“魂感洛神才子赋，梦游天姥谪仙诗。”上下联均嵌第二字的叫做“燕颌”，如仍以《魂·梦》为题：“鹃魂啼断春将老，鸳梦惊回夜未央。”上下联均嵌第三字的叫做“鸢肩”，如《熟·芙》：“开樽熟酒无边绿，出水芙蓉别样红。”上下联均嵌第四字的叫做“蜂腰”，如《素·存》：“神交有素三生契，手泽犹存一卷书。”上下联均嵌第五字的叫做“鹤膝”，如《银·胆》：“学士文章银泻地，将军气

概胆包身。”上下联均嵌第六字的叫做“鳧胫”，如再以《魂·梦》为题：“怜他倩女离魂日，笑尔痴人说梦时。”上下联均嵌第七字的叫做“雁足”，如《口·苏》：“横槊才看离夏口，听钟今又到姑苏。”将二字分别嵌入上联最后一字和下联开首一字的叫做“蝉联”，如《下·可》：“偶起秋风忆吴下，可能夜雨话巴山。”将二字分别嵌入上联之首与下联之末的叫做“魁斗”，如《公·居》：“公子夷门尊上客，佳人空谷耐幽居。”将题中两字一字明嵌入一句中，另一字则在另一句中暗含，这种格目叫做“晦明”，如《风·尘》：“宋帝蒙尘随北去，周郎纵火借东来。”两字都不写明，分别暗藏于上下两联中的格目叫做“笼纱”，如《春·手》：“急潮带雨无人渡，流水听松为我挥。”将两字一字嵌入上联第一字、一字嵌入下联第二字，或一字嵌入上联第二字、一字嵌入下联第三字，依次类推，直至一字嵌入上联第六字，一字嵌入下联第七字，这种格目叫做“辘轳”。如一二辘轳《来·客》：“来公谯郡清泉山，楚客长沙古宅留。”再如三四辘轳《端·菜》：“雨滋菜圃含新绿，日映林端露浅红。”将两字分别嵌入上联第二字、下联第一字或上联第三字、下联第二字、依次类推，直至一字嵌入上联第七字、一字嵌入下联第六字，这种与辘轳相反的格目叫做“卷帘”。如五四卷帘《袍·到》：“草色侵来袍袖底，花香飞到酒樽中。”

其二，嵌三字者，亦有多种说法。将构成一个词语的三字错综嵌在上下联中，字序不拘，这种格目叫做“鼎峙”。如《孙春阳》：“金屋夕阳飞燕子，玉关春草接乌孙。”将构成一个词语的三个字分别嵌入一联的首和尾、另一联的第四字，这种格目叫做“鸿爪”。如《大司马》：“大文垂世推班马，小吏分司计簿书。”

其三，嵌四字或四字以上者，说法亦自不少。将构成词语或词组的四个字分别嵌入上联和下联的首和尾，这种格目叫做“双钩”。如《太常仙蝶》：“太上忘情同梦蝶，常人奢望拟登仙。”将组成句子或成语的四个字分别嵌入上下联中，字序不拘，但对仗须工，这种格目叫做“碎锦”。如《何草不黄》：“黄花何日堪留醉，碧草如烟不解愁。”将四字或五字分别嵌入上下联中，字序不拘，亦无须对仗，但上下联之间须一气贯通、自然流利，这种格目叫做“碎流”。四字碎流如《四字碎流》：“帅字旗开风四吼，碎冰如屋大河流。”五字碎流如《织女会牛郎》：“郎去饭牛依自织，羞他女伴会桑间。”将组成句子的五字分别嵌入上下联中，字序不拘，但须对仗，这种格目叫做“五杂俎。”如《王小玉生日》：“小莺啼日花王寿，远翠生春玉女眉。”

诗钟嵌字之格，据说有千余种，以上所举，乃是最为常见的一些种类。

四、其他文字游戏

古人文字游戏的方式多种多样，除了上面介绍的几种外，还有很多种类，其中，有些娱乐形式虽然并不是纯然的文字游戏，但其中也包含了相当程度的文字游戏成分。下面，择其要者略作介绍。

1. 酒令中的文字游戏令

酒令并非全部都是文字游戏，譬如其中的骰子令、猜拳令、猜枚令、快乐令、拍七令、寻访令、绕口令、酒胡子令、捉放曹令、击鼓传花令等，都只是为活跃气氛、助酒兴而进行的通俗的酒令方式。而具有文字游戏意味的酒令，则多多少少带有一些雅趣。

文字游戏酒令主要有如下类型：其一，古今贯串令。此令难度较大，其格式为：古文一句，旧诗一句，一骨牌名称与一曲牌名称相衔接，末尾以历书一句，以上为酒面；最后，还须照应到酒席之上现成的果菜一样，作为酒底。例如，《红楼梦》第六十二回，贾宝玉过生日，酒宴上划拳输给了史湘云，史湘云罚贾宝玉说的就是这种令，贾宝玉说不出，“黛玉便道：‘你多喝一盅，我替你说。’宝玉真个喝了酒，听黛玉说道：‘落霞与孤鹜齐飞（王勃《滕王阁序》），风急江天过雁哀（与陆游《寒夕》诗句稍有不同），却是一只折捉雁（由长三、一二、长三组成的一副骨牌），叫的人九回肠（曲牌名），这是鸿雁来宾（《礼记·月令》）。’说的大家笑了，说：‘这一串儿倒有些意思。’黛玉又拈了一个榛穰，说酒底道：‘榛子非关隔院砧，何来万户捣衣声。’”其二，赋诗对句令。此令乃按照一定的规则赋诗对句，不成者罚酒。如明代周玄晖《泾林续记》中就记载了一次这样的酒令。三县令小酌，一令出一酒令，作四句诗，须依次带“三分白”、“一点红”、“颠倒挂”、“喜相逢”字样。甲令云：“东方日出三分白，日落西山一点红，北斗七星颠倒挂，牵牛织女喜相逢。”乙令云：“一湾流水三分白，出水荷花一点红，映水莲房颠倒挂，鸳鸯戏水喜相逢。”丙令云：“村里妇人三分白，口上胭脂一点红，两耳金环颠倒挂，洞房花烛喜相逢。”再如《红楼梦》第二十八回写贾宝玉、冯子英、蒋玉菡、薛蟠等人喝酒时所行的“女儿悲”、“女儿愁”、“女儿喜”、“女儿乐”的酒令，也大致上属于这一类，只不过后面还有附加条件，难度更大些而已。除此而外，还有“四书令”、“词牌令”、“射覆令”、“拆字组字令”、“双声叠韵令”、“诗句贯曲牌令”等等，因其玩法大都比较复杂，非一般人所能参与，故不一一介绍了。

2. 拆字

提到拆字，有人会马上想到街头巷尾的那些算命先生，认为拆字不过是一种迷信活动。其实，拆字也是一种文字游戏，是一种充满智慧的娱乐活动。

拆字活动在中国出现得比较早，根据现有的资料，最迟在东汉末年就有这方面的记载了。传说蔡邕逼乱江东时，曾经看到著名的曹娥碑上的碑文极佳，就在碑阴上刻下“黄绢幼妇外孙齏臼”八字。后来，曹操看到这八个字，不解其意，杨修作了详细的解析：“黄绢，色丝也，于字为‘绝’；幼妇，少女也，于字为‘妙’；外孙，女子也，于字为‘好’；齏臼，受辛也，于字为‘辞’；所谓‘绝妙好辞’也。”关于东汉末年的另一个人物董卓，也有一个拆字的故事。当时京都童谣云：“千里草，何青青。十日卜，不得生。”“千里草”合为一“董”字，“十日卜”合为一“卓”字，这是百姓们骂董卓不得好死。唐人传奇小说《谢小娥传》中也有一段拆字的故事。谢小娥的父亲和丈夫都被强盗杀害，事后，她父亲梦中告之：“杀我者，车中猴，门东草。”她丈夫也梦中告之：“杀我者，禾中走，一日夫。”谢小娥不解其意，后来，作者李公佐对谢小娥作出了解释：“車中猴，車字上下各一画，是申字，又申属猴，故曰車中猴。草下有門，門中有東，乃蘭字也。又，禾中走是穿田过，亦是申字也。一日夫者，夫上更一画，下有日，是春字也。杀汝父是申蘭，杀汝夫是申春，足可明矣。”还有一例：北宋末年的赵明诚在童年时会做一梦，梦中诵一书曰：“言与司合，安上易脱，芝芙草拔。”赵明诚不解，问其父，其父赵挺之解释说：“此离合字，‘词女之夫’也。”后来，赵明诚果然娶得了词女李清照为妻。

至迟在宋代，文人们就已经开始利用拆字法来作诗填词。

北宋诗人黄庭坚《两心词》云：“你共人女边着子，争知我门里挑心。”两句的后四字合拢来就是“好闷”二字。两宋之交的诗人刘一止有一首拆字诗更妙：“日月明朝昏，山风岚自起。石皮破仍坚，古木枯不死。可人当何来，意若重千里。永言咏黄鹤，志士心未已。”曹芹在《红楼梦》中也多次运用拆字法来暗示书中人物的性格或命运。

拆字法还可用来行酒令。有一个故事，说古代一现职官员请一卸职官员吃饭，一师爷作陪。席间，现职官员想讽刺卸职官员，出一拆字酒令，他自己先来一首：“有水也是溪，无水也是奚，去水加鸟变成鷄。得胜的猫儿强似虎，落毛的鸾凤不如鷄。”卸职官员心知对方讽刺自己，于是反唇相讥：“有水也是淇，无水也是其，去水加欠变成欺。龙游浅水遭虾戏，虎落平原被犬欺。”师父一看不好，马上进行调解道：“有水也是湘，无水也是相，去水加雨变成霜，各人自扫门前雪，休管他人瓦上霜。”另一个故事，说有三位神仙经常在一起饮酒，甲、乙二仙比较大方，丙仙则多次占甲、乙的便宜。一次，甲、乙二仙躲开丙仙在一个名叫“聖賢愁”的地方喝酒，谁知又被丙仙闻风赶来。甲、乙二仙无奈，只好约定以“聖賢愁”三字为题，行得酒令者方有饮酒。赌赛开始，甲仙说一“聖”字道：“耳口王，耳口王，壶中有酒我先忙，盘中无餐不下酒，下只耳朵共品尝。”于是下一耳朵于盘中。乙仙接着说一“賢”字曰：“臣又贝，臣又贝，壶中有酒我先醉，盘中无餐不下酒，割了鼻子来搭配。”于是割了鼻子置盘中。轮到丙仙，说一“愁”字云：“禾火心，禾火心，壶中有酒我先斟，盘中无餐不下酒，……”说到此，丙仙捋起袖子，伸出胳膊。甲、乙二仙以为他要出只胳膊，大喜过望。不料，丙仙缓缓拔根毫毛，轻轻放入盘中，随即吟道：“拔根毫毛表寸

心。”三仙大笑。

3. 藏字诗

古代文人在制作经世济国的大文章的同时，往往也弄些嬉笑怒骂的作品来调剂自己的生活。藏字诗就是其间最常见的方式。

藏字诗有多种情况，一种叫做“藏头诗”，也就是一首诗每句的第一个字联系在一起，能成一句话。如《水浒传》第六十一回写吴用为了赚卢俊义上梁山，化装成算命先生，在卢俊义家的白粉壁上写下了四句诗：“芦花丛里一扁舟，俊杰俄从此地游。义士若能知此理，反躬逃难无可忧。”此诗每句的第一字连起来读，便是“卢俊义反”，这就是所谓“藏头诗”。另有一种情况是某一字在一首诗中始终未曾出现，但却在全诗的每一句中暗藏着，这是地地道道的“藏字诗”。有一个民间故事，说的是一酒店夫妻二人老是喜欢往酒里掺水，欺蒙顾客。一天，一书生进店。店主殷殷奉上一杯酒，老板娘连忙追问：“屋檐漏下几滴无？”是暗问其夫酒中掺水没有。店主答道：“北边壬癸已调和。”北边、壬癸均属水，是暗示其妻酒中已掺水。不料书生听懂了店主夫妻的暗语，拔腿就走，边走边说：“有钱不买金生丽。”因为旧时蒙学课本《千字文》中有“金生丽水”一句，故而书生借以表示不喝掺水的酒。老板娘一听慌了神，急忙对走向邻家酒店的书生喊道：“隔壁青山绿更多。”青山绿，藏一“水”字，意谓邻家的酒掺水更多。四句诗，均未见“水”字，然句句藏“水”，十分有趣。

第三节 益智游戏

我国传统的益智游戏主要有七巧板、益智图、华容道、九

连环、蛇环、花篮环、孔明锁、移动十五、重排九宫、二十一巧、伤脑筋十二块等等。下面将比较普及的几种游戏分别作些介绍。

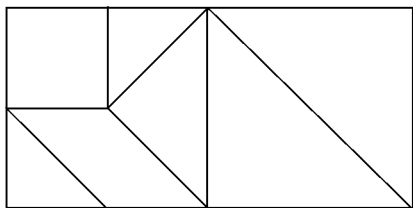
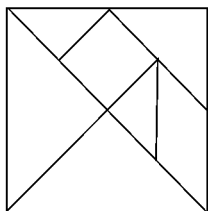
一、七巧板与益智图

七巧板和益智图均属于拼板类益智游戏，益智图是在七巧板的基础上发展演变而成的。

1. 七巧板

七巧板一名“智慧板”。一般认为，七巧板源自宋代的“燕几图”，是北宋黄伯思创造的。黄伯思的本意不是为了设计一种益智游戏的玩具，而是用七张小桌几拼成各种图案以形成各种宴席格局来接待宾客的。后来，他将这各种各样的格局编成一本书，就是“燕几图”。这就形成了一种新的益智游戏玩具的雏形——摆在地上的七巧板。到了明代，又有一个名叫严澄的人在“燕几图”的基础上设计了“蝶翅几”，也是用来接待客人的宴席格局套路，据说有 100 多种图形。七巧板就是在“燕几图”和“蝶翅几”的基础上形成的，清代嘉庆年间有养掘居士著了《七巧板》一书，后又写了《补遗》，从此，七巧板就成为一种非常流行的益智游戏形式。不久，七巧板就传到欧洲，被称为“唐图”（Tangram），成为一种世界性的益智游戏形式。

七巧板一般用厚纸板、薄木板或塑料板制成，由七块几何图形的组件构成。这七块图板含大三角形 2 块、中三角形 1 块、小三角形 2 块、正方形 1 块、平行四边形 1 块，合起来成为一个大正方形或由两个正方形连在一起的长方形。如图：



七巧板包含着非常深刻的数学、几何学的原理，对此，我们在这里不作进一步的探究。我们感兴趣的是七巧板中的七块小几何图形的构件经过组合排列之后，可以变成各种各样的图形，五彩缤纷，引人入胜。

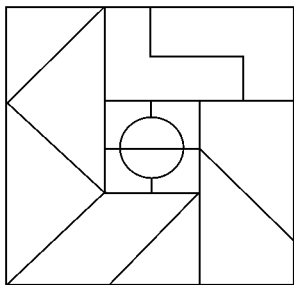
七巧板组成的图形可分成多种部类，略举其要如次：“人事部”有抚琴、观弈、阅书、读画、听风、扫雪、眠花、拜月、坐雨、看云、卧雪、眠月、枯坐、参禅、醉酒、高卧、待燕、望雁、扫花、整容、摇扇、垂袖、新妆、临镜、倚椅、伏几、凭栏等；“文字部”有不、亡、五、月、九、日、仙、山、川、水、竹、石、仁、正、太、少、公、立、十、丫、止、爪、心、工、勺、二、上、下、彳、亍、戊、午、江、个、厂等；“兵器部”有干、戈、戚、扬、剑、戟、弓、矢、刀、斧、槌、盾、画戟、搭钩等；“动物部”有马、虎、牛、羊、雕、鹭、鹤、雁、鸥、鹅、鸡、燕、鹊、鹞、雀、鸠、立蝶、舞蝶、鸣蝉、飞蝉、蜻蜓、螳螂、鱼游、鱼潜、金鱼、江魴、鳊鱼、河豚、蟾蜍、蜥蜴等；“植物部”有荷、子午莲、品字莲、牡丹、菊、春兰、素心兰、空谷兰、含笑、向日葵、蟠桃、寿桃、佛手、灵芝、百合、荸荠、乌菱、蘑菇、柿子、合子瓜等；“器具部”有书籍、藏画、古砚、斗笔、笔架、笔筒、墨林、水盂、砚镜、书灯、几、独座、背椅、瓷瓶、提灯、盆、碗、盖碗、烟袋、斗、肉刀、厨刀、熨斗、锄头、花

篮等；“服饰部”有胃、靴、鼻烟壶、抹胸、官帽等；“亭台部”有山峡茅店、半山草亭、山腰酒旗、云山古寺、石塔、轩亭、斜亭、半亭、茅店、山居、更楼、风窗、华表、长桥、洞桥、浮桥、亭桥、栏桥等；“山石部”有昆仑、峨嵋、孤山、凌云小住、秋山几重、层峦耸翠、仙人石、蹲虎石、灵石、欹石、湍石、峻石等；“舟船部”有湖船、小船、渔船、子母船、桅杆船、破浪舟、顺风船、平篷船、飘泊舟、荡桨舫、采莲舟、钓鱼船、风行天下等。

2. 益智图

益智图，俗称“十五巧”，乃清代末年童叶庚所制。它是在七巧板的基础上进一步发展演变的结果，其形制较之七巧板更为复杂，所拼的图案也更加变化多端。

益智图共有 15 块小型拼板，含大三角形 2 块、小三角形 2 块、大矩形 2 块、小矩形 4 块、梯形 2 块、半圆形 2 块、平行四边形 1 块，合起来可成为一正方形。其基本形制如下图：

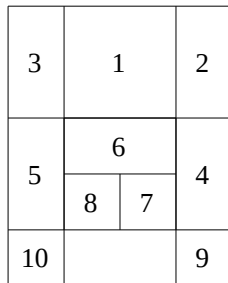


由于益智图比七巧板的小板数量翻了一倍以上，因此，更富有表现力，也能够表达更为复杂生动的图案。前人甚至充分发挥了自己的想像力，给这些图案取下了一些富有诗情画意的名字；同时，也使益智图进一步呈现出令人赏心悦目的审美意味。在此，也略举数例：墙头春色、舟中遇雨、江楼望月、午

梦抛书、竹院逢僧、山寺钟声、东篱采菊、泛舟寻春、人语潮生、江上沙鸥、青山排闥、船头晃眺、山壁题诗、郊外寻花、苏武牧羊、夜扣禅关、普照十方、卧看明月、临江高阁、案头瓦雀、戏捉柳花、醉汉扶归、月明梧影、策杖观山、寒将独钓、茅店鸡声、楼观浴日、赏雨茅屋、孤山放鹤、一琴一鹤、叱石成羊、骑牛过关、虎溪三笑、圯桥进履、西施浣纱、鼓棹采菱、嫦娥奔月、秦台跨凤、飞燕舞风、二乔观书等等。上述这些图案，几乎每一幅都蕴涵着一个典故或一句古诗。游戏者不仅在这里开发智力，而且在这里接受美育。至于表现各种人物、风景、器具、文字、字母等方面的图案，更是不胜枚举。近来，有人又在益智图的基础上制造了“二十一巧”等拼板游戏，具有更大的发展前景。

二、华容道

华容道是借《三国演义》中关羽华容道放曹操的故事而形成的一种移块类游戏玩具。华容道的游戏器物共有组件 10 块，包括：大正方形一块、大小相同的相当于大正方形一半面积的长方形四块、大小相同的相当于长方形面积一半的小正方形四块，另有四边加框的长方形底盘一块。形制如图：



这里，各方框里序号代表的人物如下：1 号曹操，2 号张飞，3

号赵云,4号马超,5号黄忠,6号关羽,7——10号各代表一名小卒。游戏的最终目的是要将块头最大的曹操从最里面移出来,在移动过程中,木块之间不能重叠,只能向空格移动。

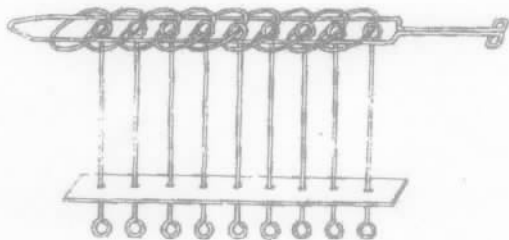
华容道的布局方式很多,有“横刀立马”、“齐头并进”、“兵分三路”、“屯兵东路”、“左右布兵”、“将拥曹营”等。其中,以上图所表示的“横刀立马”式最为常见。经有关人士的反反复复研究,这种“横刀立马”布局的解法至少要81步。

三、“九连环”与古环游戏

中国的古环游戏,或称“拓扑益智环”,有数十种游戏方式和玩具,其中,最有名的是“九连环”。

1. 九连环

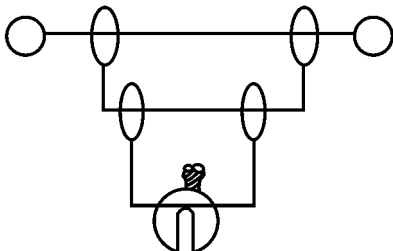
现在的九连环一般用金属构造,其构件主要包括四个方面:“钗”、“环”、“线”、“板”。首先是必须有一个狭长的“钗”,也有人称做“柱”,一端为半环形,微微向上翘起,另一端是手柄。另有九个大小相同的“环”,并列套在“钗”上。而且,九环之间分别用九根铁丝次第相连,九根铁丝的下端分别穿在一个小铁板上。板上钻有九个等距离的小孔,九根铁丝分别穿在小孔中,可以上下活动。九个连环可以从“钗”上拆解下来,亦可再套上去。其基本形制如图:



九连环虽然叫做“九连环”，其实并不一定非要9个环不可。“九”在中国古代文化之中，乃阳数之极，也就是代表着很多很多的意思。九连环的解法具有规律性，除了第一环不受其他环的制约而可以上下移动外，其他8个环的运动都必须以前一环在钗上为前提。根据有关人士试验，要想全部开解九连环，必须正确上下环341次。如果将环增加到20个，则将正确上下环524287次，那已经超出常人的忍耐力了，故而一般的九连环还是地地道道的“九”连环。

2. 其他古环游戏

除了九连环之外，古环游戏中比较著名的还有“岐中易”，其基本形制见下图：



岐中易的形制就像一架倒置的云梯，而它的“钗”则象一个中间凹进的桃形体。岐中易的解法与九连环原理相同，二者的主要区别在于：九连环是“环”做运动，而岐中易则是“钗”做运动。由此，也可见岐中易是九连环的一种变体。

除九连环和岐中易外，还有将连环作成汉字状的“汉字益智环”，如“寿环”、“鼎环”等。至于由九连环和岐中易演变而成的连环类或绳套类的游戏玩具就更多了，如“孔明锁”、“韩湘子花篮”、“关公进城”、“蝴蝶对头飞”、“蛇环”以及“十大元帅点兵”、“哥俩好”、“姐妹相连”、“步步登高”等等，至少有四十多种。

除以上三大类游戏娱乐活动之外，我国古代还有投壶、藏钩、斗蟋、斗鸡、斗鸭等各种各样的游戏，因有的带有赌博性质，有的今天已基本消失，故略而不谈。

第九章 传统体育活动

我国古代的体育活动源远流长，史前的体育活动往往是与生产、军事、宗教等活动紧密相关的。如一些砍削、弹射、投掷、游水、奔跑、跳跃、负重等与生活相关的活动，如果先民们以之用来锻炼身体的话，实际上它们也就是最早的体育运动了。随着时间的推移、社会的进步，我国古代的体育活动也越来越显得异常丰富多彩，有球类活动、有水上活动，还有其他方面的形形色色的体育活动。这里，我们只能分类进行简介。

第一节 球类活动

我国传统的球类活动主要有足球、抛球、马球、步打球等等，其中，最有名的是足球运动。我们就从足球谈起。

一、古代的足球

中国古代的足球又称蹋鞠、蹴鞠、蹴圆、筑球、踢球等等。原始的足球是踢石球，这在黄河流域的一些新石器时代的考古发掘中可以得到证明。正式的足球运动，最迟在战国时代就已经开始了，当时的齐国和楚国一带有“蹋鞠”的记载。“蹋鞠”，又写作“蹴鞠”，“蹋”和“蹴”，都是足踢的意思；

而所谓“鞠”，大概是一种实心皮球，球心塞进了诸如毛发之类的东西。《战国策》和《史记》中都记载了苏秦游说齐宣王时对齐国都城临淄市民的娱乐活动的描述，其中就有“蹋鞠”游戏。

汉代是有记载以来足球运动的第一个高峰期。汉高祖刘邦因为他的父亲非常喜欢“蹴鞠”作乐，竟然从家乡沛县将这位“太上皇”的球友们迁到陕西临潼的新丰镇来“陪练”。上有好者，下必甚焉。皇家如此，百姓何乐不为？于是，蹴鞠很快就成为一种深受社会各阶层人士喜爱的体育活动。关于这方面的情况，只要读一读《盐铁论》、刘向《别录》、徐广《弹棋经序》以及《史记》、《汉书》、《西京杂记》等书籍中的有关记载就可以知其大概。至于汉代蹴鞠的具体情况，《汉书·艺文志》著录有“《蹴鞠》二十五篇”，可惜已经失传。幸而在其他一些文献记载和文学作品中给我们留下了汉代足球的星星点点的资料，再加上一些出土文物的证明，使我们能对我国早期的足球运动了解一二。何晏的《景福殿赋》、卞兰的《许昌宫赋》、李尤的《鞠城铭》等作品对足球场地和制度都有一些记载和描写。从中可知，汉代的足球场叫做“鞠城”或“鞠域”，也就是练兵的“讲肄之场”。这种踢球、练兵两用的场所建筑得非常讲究：整个球场是方形的，四周还有围墙。看台的左边是台阶，右边是斜面台阶。圆圆的球像天上的太阳，球场相对的两边各有六个月牙形的球门对称排列。双方各有六名队员上场，每队还有队长。场上还有裁判员，他必须作出公平的判决，但队员也必须服从裁判。这就从当时足球比赛的场地、规模、人数、规则、裁判等方面进行了描写，只可惜比赛规则的描述还太抽象，不能使我们具体了解当时的比赛情况。有一些出土文物可以补文献记载之不足，如通过某些出土的汉

代画像砖石，可以看到不少“蹴鞠图”。有的是一男子脚踢一球而起舞，有的是一女子踏弄双球而甩袖，还有蹴鞠与击鼓相结合者，还有倒踢球过斜竿者，甚至还有五人起舞而其中一人脚跟挑起一球者。如此等等，不一而足。这些生动的画面，充分显示了汉代足球运动的高度发展。

中国古代足球的发展，汉代是第一个高峰，第二个高峰就是唐代。唐代的足球经过了重大的改革，进入一个新的历史阶段。这种改革首先体现在对于“鞠”也就是“球”的改造，由原来的实心体改变成空心体。具体操作方法是，将合适的皮子裁成8片大小相等的三角形，然后再拼成一个球，“球”的内芯是用动物尿泡吹圆的“胆”。这种“球”，当时叫做“●”或“气●”，足球运动也由此而被称为“蹴●”。同时，由于空心球的弹性好，球门也相应升高，设在几丈高的竹竿上，并有网子。比赛规则也随之改革，两队各自隔门而赛，以射门命中率的高低来决定胜负。再者，唐代的女子足球比赛一般不射球门，而只要求将球踢高，并踢出各种花样，可以一人单独踢，也可以多人互踢，称为“白打”。唐代有许多文学作品都写到“蹴●”或“白打”，如李白、杜甫、王维、白居易、韦庄、王建等诗人都有这方面的诗章。《新唐书·张廷●传》还记载了唐玄宗对蹴●的酷爱。更有趣的是，在《全唐诗话》中还记载了一个姓归的人用足球来嘲笑皮日休姓“皮”的一首诗：“八片尖皮砌作●，火中●了水中揉。一包闲气如常在，惹踢招拳卒未休。”这也间接地证实了唐代足球的制作过程和比赛方式。

宋元时期，是足球大普及的时期。这时的足球比唐代制作得更为精致，已经由8片皮拼凑而发展到用12块皮拼凑，这就使“球”更为“圆满”，而足球的名称又多了“健色”的

新称谓。这一时期，还有了足球运动的专门性组织——圆社（又称“齐云社”），制订了一定的游戏规则和规章制度。更重要的是，这时还出现了关于足球运动的专业书籍，如汪士程的《蹴鞠图谱》等等。在比赛规则方面，这时也有了一些变化。比赛虽然仍旧分为射门和白打两大类，但花样翻新，令人目不暇接。尤其是白打，居然有上百种动作，参加人数也可从1人到10人不等。参与者不仅用脚接触球，全身的其他部位如“背”“臀”“头”等均可与球接触，最关键的是不能让球落地。此外，还有很多具体的要求，足以见得足球运动在这一时期的高度发达。

明代以降，由于“蹴●”往往与声色犬马相提并论，屡遭禁止，故而传统的足球运动渐渐走向衰落。到清代，几乎绝迹。清末，随着域外足球的传入，传统足球就更没有其存在的价值了。

二、其他球类活动

中国古代的球类活动，除了“蹴鞠”（足球）以外，还有“抛球”、“马球”、“捶丸”等等。

抛球就是用手玩的球类游戏。唐代饮酒时常抛球催酒，后来形成了“抛球乐”的教坊曲名，又成为词牌名。宋代还有队舞“抛球乐队舞”，舞者着锈罗宽衫，系银带，表演抛绣球的动作。

马球古称“击鞠”、“打●”、“击●”，是一种骑在马上以杖击球的体育运动，唐宋时期尤为盛行。比赛者分成两队，以击球进球门次数的多少为胜负。古代的马球场很大，周长有一千步（与现代马球长周长一千米差不多）。球门有“单球门”和“双球门”两种，单球门立于球场南面，是双方共同

使用的球门；双球门则立于球场的东西两端，比赛双方分别攻击对方的球门，双方各有守门员看守。

“捶丸”源自唐代“步打球”，步打球是一种步行以杖击球进对方球门的游戏。捶丸则成熟于北宋末年，至明代以后渐渐不为人们所重视。捶丸的场地，多设在野外。场上有“基”，也就是画定的击球点。另外，设10个小洞——“窝”，又叫“家”，边上各插有不同颜色的小旗。“丸”即木制小球，以杖由“基”上击之，球入窝则得筹，最后以筹结算总分以定胜负。这种体育运动兼游戏活动方式，或许与“高尔夫球”有些渊源关系。

第二节 水上活动

我国古代的水上体育运动也十分丰富多彩，主要有游泳、泛舟赛舟以及其他水上嬉戏活动。

一、游泳

原始时期，先民为了在水中捞取自己想要得到的东西，又要避免被淹死的危险，必须学会水上活动的本领。于是，他们模仿水上运动的姿势和动作在水中游动，这就是最早的“游泳”。

在中国最早的诗歌总集——《诗经》中，就有不少记载游泳的诗句。如《邶风·谷风》中云：“就其深矣，方之舟之；就其浅矣，泳之游之。”游泳在古代又称“游术（数）”，《淮南子·说有训》云：“渡水而无游数，虽强必沉；有游数，虽羸必遂。”古人学习游泳的时候，为避免溺水，往往借助于最古老的“救生圈”——匏。所谓匏，就是“瓢葫芦”，有较

强的浮力。《邶风·匏有苦叶》云：“匏有苦叶，济有深涉；深则厉，浅则揭。”《事物纪原》云：“燧人以匏济水。”匏，又称为“壶”。《●冠子·问学篇》云：“中流失船，一壶千金。”

随着古人游泳技术的提高，开始出现一些带有表演或竞技性质的游泳活动，如潜水、弄潮、游龙门等等。

1. 潜水

潜水当然也是源自生活的需要，人们为了捞到水底的东西，不得不潜入水深处游泳。古代的潜水员叫做“没人”，《庄子·达生篇》云：“仲尼曰：‘善游者数能，忘水也。若乃夫没人之未尝见舟而操之也，彼视渊若陵，视舟之覆犹其车却也。’”郭璞注云：“没人谓能鹜没于水底。”

在历代古籍和笔记小说中，有不少记载潜水高手故事的篇章。《南齐书·张敬儿传》载张敬儿乘船落水后，居然能将两个小吏“两腋挟之，随船覆仰，常得在水上，如此翻覆行数十里，方得迎接”。《宋史·礼志》载淳化二年（992），唐代袁郊的《甘泽谣·陶岬》载陶岬有一叫做摩诃的昆仑奴“善泅水”，陶岬“每遇水色可爱，则遗环剑于水，命摩诃下取，以为戏笑也”。唐代裴●《传奇·周邯》载周邯有一约十四、五岁的小奴“入水如履平地。令其沉潜，虽经日移时，终无所苦”。《宋史·礼志》载宋太宗“幸金明池，命为竞渡之戏，掷银瓯于碧波间，令人泅波取之”。宋代周密《齐东野语》载一潜水者“能伏水中数日不食”。清谈迂《北游录·纪闻上》载一渔户“入水捕鱼，口啖一，手捕其一”。清代李光庭《乡下解颐》卷二云：“暑月有善泅者，以洗澡为名，试其技曰‘凫水’，藏身露脚谓之‘竖直立’，自南岸泅至北岸始见，谓之‘渣猛子’。”清代王应奎《柳南随笔》卷二云：“世者

善泅者，往往能伏水底，谓‘打没头’。”至若古代通俗小说中的人物，如《水浒传》中之“浪里白条”张顺，如《三侠五义》中之“翻江鼠”蒋平等，则更是潜水的高手。当然，那都是经过艺术夸张之后的人物，但这种夸张也是建立在现实生活基础之上的。

2. 弄潮

弄潮是一种别具特色的水上运动，庶几可以称之为一种最古老的“冲浪”运动。南方浪潮较大的江河中均可开展这项活动，最有代表性的则是钱塘江下游的杭州湾弄潮。杭州湾是钱塘江与大海汇合处，每到秋季，海水上涨，江潮倒涌，形成惊天动地的钱塘江潮。在成千上万的观潮者的注目之下，吴越一带的水上健儿们勇敢地投身于几丈高的潮水之中，表演各种各样的动作，以为嬉戏，称作“弄潮”或“弄涛”。这种活动，最迟在唐代就已出现。唐代诗人李益诗云：“嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。”宋人王说《唐语林》载：“杭州端午竞渡，于钱塘弄潮。”

正如李益诗中所说，在钱塘江中弄潮的被称作“弄潮儿”。这些人是非常勇敢的，也具有非常高超的水上技艺。宋代的一些文献资料和文学作品，记载和描述了他们在弄潮时的惊心动魄的场面和匪夷所思的本领。潘阆词《酒泉子》中写道：“弄潮儿向涛头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看，梦觉尚心寒。”耐得翁《都城纪胜》载：“惟浙江自孟秋至中秋间，则有弄潮者，持旗执竿，狎戏波涛中，甚为奇观，天下独此有之。”吴自牧《梦粱录》卷四载：“其杭人有一等无赖不惜性命之徒，以大彩旗，或小清凉伞、红绿小伞儿，各系绣色缎子满竿，伺潮出海门，百十为群，执期泅水上，以迓子胥弄潮之戏，或有手脚执五小旗浮潮头而戏弄。……向有前辈作

《看弄潮诗》云：‘弄罢江潮晚入城，红旗●●白旗轻。不因会吃翻头浪，争得天街鼓乐迎。’”周密《武林旧事》卷三载：“吴儿善泅者数百，皆披发纹身，手持十幅大彩旗，争先鼓勇，●迎而上，出没于鲸波万仞中，腾身百变，而旗尾略不沾湿，以此夸能。”

传为宋代李嵩所画的《钱塘江观潮图》，成功地表现了当时弄潮儿的表演。画面场景宏伟，江面上有四只船儿迎浪而上，其中一舟正翘首弄潮冲浪。每只船上的三、五人均画得栩栩如生，历历在目，生动异常。看了这样的画面，真让人有身临其境之感。

3. 游龙门

游龙门也是一种极富刺激性的水上活动，它与弄潮有相近之处，都是在水流湍急、惊涛骇浪之中进行表演。然而，游龙门的地点却不在南方，而在北国。

龙门，古称吕梁，在陕西、山西二省的交界处。黄河由此南下，水流湍急，如悬空而下。然而，很早以前，就有人在此游泳。《庄子·达生》载：“孔子观之吕梁，县，流沫四十里，鼋鼉鱼鳖之所不能游也。见一丈夫游之，以为有苦而欲死也，使弟子并流而拯之。数百步而出，被发歌而游于塘下。”这里的“县”字通“悬”，可见龙门波涛飞流直下的气概。就是在这样危险的地方，居然有人从容游之，可见其游泳技巧之高超。这种游龙门的活动，一直到唐代仍然很盛行，不过，那也是要冒着生命危险的。唐代李肇《国史补》卷下云：“龙门人皆言善游于悬水，接水上下如神，然寒食拜必于河滨，终为水溺死也。”

二、泛舟与赛舟

赛舟与泛舟都是一种船上活动，所不同的是，泛舟是一种娱乐活动，而赛舟则是一种娱乐兼竞赛活动。

1. 泛舟

我们的先民很早就知道泛舟以取乐，《诗经·二子乘舟》云：“二子乘舟，泛泛其景。”汉代的富豪人家更把多种娱乐活动移到船上，《汉书·元后传》载成都候商“穿长安城，引内沔水注第中大陂以行船，立羽盖，张周帷，辑棹越歌。”南朝时，也有“士女泛舟，或临水宴乐”的习俗。（梁·宗懔《荆楚岁时记》）

当然，泛舟并非专为声色之好。如果那样的话，在岸上应该比船上方便得多。古人泛舟还有一个重要目的，欣赏大自然的美景，亦即《诗经》所谓“泛泛其景”的意思。唐代诗人王籍《入若耶溪》诗云：“●●何泛泛，空水共悠悠。阴霞生远岫，阳景逐回流。”所描写的，就是泛舟赏景的乐趣。此外，如王勃、宋之问、卢照邻、卢纶、王建等作家，都以诗歌或散文描写了这种饮酒泛舟之赏心乐事。

宋代泛舟的规模更大，简直可以称得上是气势雄伟的水上游行。在浙江绍兴：“大姓皆楼船载箫鼓，鸣榔游饮，姚人谓之游江。”（《嘉泰会稽志》）在湖北襄阳：“郡中移会汉水之滨，倾城自万山泛彩舟而下。”（《鸡肋编》卷上）在四川成都：“妓乐数船，歌吹前导，命曰游江。于是郡人士女骈集于八万里间，纵观如堵。”当然，规模最大也最为奢华的还是南宋都城临安（今杭州）的泛舟活动。耐得翁《都城纪胜》云：“西湖舟船，大小不等。有一千料，约长五十余丈，中可容百客；五百料，约长三二十丈，可容三五十余客。皆奇巧打造，

雕栏画栋，行运平稳，如坐平地。无论四时，常有游玩人赁假。舟中所须器物，一一毕备，但朝出登舟而饮，暮则径归，不劳余力，惟支费钱耳。其有贵府富室自造者，又特精致耳。”当时西湖上的游船种类还有“百花”、“七宝”、“罗船”、“金胜”、“十样锦”、“金狮子”、“劣马儿”等名号。此外，还有许多负责物质供应、生活必须的各种附属性船只，如卖酒的、卖茶的、卖糖的、卖花的、卖水果的、卖蔬菜的、卖羹汤的等等。还有一种特殊的小脚船，“专载贾客妓女、荒鼓板、烧香婆嫂、扑青器、唱耍令缠曲”。（吴自牧《梦粱录》卷12）

元代，除了杭州西湖仍然作为泛舟游览的胜地而外，元蒙统治者还在北京进行了多种多样的泛舟游乐活动。明代，全国最有名的泛舟游览场所是南京的秦淮河。据余怀《板桥杂记》卷上载：“秦淮灯船之盛，天下所无。两岸河房，雕栏画槛，绮窗丝障，十里珠帘。……薄暮须臾，灯船毕集，火龙蜿蜒，光耀天地。场槌击鼓，踏顿波心。自聚宝门水关至通济门水关，喧阗达旦。”清代，我国南方许多城市都效仿南京秦淮河，大力开展泛舟游乐活动。如苏州：“吴门为东南一大都会，俗尚豪华，宾游络绎，宴客者多买棹虎丘。画舫笙歌，四时不绝。”（西溪山人《吴门画舫录》）如扬州：“扬州画舫，始于‘鼓棚’。鼓棚本泰州驳盐船，至朽腐不能装载，辄牵入内河，架以枋楣椽柱。大者可置三席，谓之‘大三张’，小者谓之‘小三张’。”（李斗《扬州画舫录》卷18）如杭州至常山600里的水面上：“所至皆有画舫，多则数十艘，少或数艘。船之增减，视地方之盛衰。停泊处如鱼贯、如雁序，数白黛绿，列舟而居。每当水面风来，天心月朗，杯盘狼藉，丝竹骈罗，洵足结山水之胜缘，消旅居之客感也。”

2. 赛舟

赛舟，或称“龙舟竞渡”，是一项具有 2000 多年历史的群众性水上娱乐和体育竞赛活动。龙舟竞渡一般在农历端午节举行，关于它的起源，至少有三种说法：纪念屈原、与伍子胥或越王勾践有关。

龙舟竞渡在战国时略露端倪，三国时已粗具规模，唐宋以降就蔚为大观了。它的活动区域，也从唐代以前的江南移到了全国许多地方。比赛时，往往先置一标竿于水面，相当于今天的终点线。一声令下，在起点排列成一线的若干龙舟同时出发，并肩前进，争先恐后地向扎有锦旗的标竿冲去，先到者为胜。有时，要连争三次，方为最后定局。唐人张建封《竞渡歌》云：“五月五日天晴明，杨花绕江啼晓莺。……鼓声三下红旗开，两龙跃出浮水来；棹影斡波飞万剑，鼓声劈浪鸣千雷。鼓声渐急标渐近，两龙望标目如瞬；坡上人呼霹雳惊，竿头彩挂虹霓晕。”五代董源的卷轴画《笼袖骄民图》，也画出了当时江南龙舟竞渡的场景。画面上草木葱葱，当为端午时节；画面的左下方两舟前后相接，鼓舞前进；岸上画有挥槌者，促赛加油；两岸还有观者十数人。整个画面非常热烈。宋代的龙舟竞渡情况在孟元老的《东京梦华录》卷七中记载得颇为详尽：“又以旗招之，则诸船皆列五殿之东面，对水殿排成行列，则有小舟一军校执一竿，上挂以锦彩银碗之类，谓之‘标竿’，插在近殿水中。又见旗招之，则两行舟鸣鼓并进，捷者得标，则山呼拜舞。”更为有趣的是，宋代画家张择端的《金明池夺标图》竟与《东京梦华录》中记载的场面基本相同。画面中心是皇帝坐的大船——御舟，御舟两侧各有五条之舟，每舟 10 人，队员们全力以赴，奋勇划船，奔向扎着锦旗的水上标竿。整幅画面上有上千的人物，神态各异，充分再现

了当时热闹非凡的场面。明清时，龙舟竞渡仍然是一种为广大民众喜闻乐见的体育竞赛运动。明代沈德符《万历野获编》、清代徐珂《清稗类钞》等书中均有记载。直到今天，这种群众性的体育活动仍然流行于全国很多地方，尤其是江南各地。

三、其他水上嬉戏活动

中国古代的水上娱乐体育活动，除了上面所介绍的以外，还有撮弄、抢金瓶、水秋千、水傀儡、水上歌舞等等。下面，我们重点介绍一下“水秋千”和“水傀儡”。

水秋千类似于今天的“跳水”运动，不过，并非从高台或跳板上往下跳，而是用船上设置的秋千将表演者送到空中，然后做各种动作进入水中。由于秋千是晃动的，并且不能由运动员自己掌握节奏，也没有临路前情绪调整 and 身体平衡等方面的准备工作，故而其动作难度应该说比今天的高台跳水还要大。孟元老在《东京梦华录》卷七中记载了宋代“水秋千”的表演情况：“又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身入水，谓之‘水秋千’。”当时的水秋千往往与龙舟竞渡一起进行，从帝王后妃到平民百姓都能同时观看。宋人王●曾写《宫词》云：“内人稀见水秋千，争擘珠帘帐殿前。第一锦标谁夺得，右军输却小龙船。”元代画家王振鹏的《金明池夺标图》，对上述这种情景有生动的描画。当然，中国古代还有更像今天之高台跳水者，唐代赵●《因话录》卷六载优胡曹赞能“百尺墙上不解衣，投身而下，正坐水面，若在茵席。”不过，具有这样高超技能的人应该说比一般的耍“水秋千”的人还要少得多。

水傀儡是一种水上杂技表演形式，同时，也是一种水上戏

曲表演活动。南北朝时，就有水傀儡之雏形出现。北齐一官员崔士顺在一艘大船上设计了一套木偶人（即傀儡），每个木偶人手上都拿着一样乐器或佛事器具。设计者利用水流的力量，使木偶人“进退俯仰，莫不中节”，并能“至佛前作礼，礼毕，整衣而行。周而复始，与人无异”。（元·●贤《河朔访古记》卷中）到宋代，水傀儡更为兴盛。孟元老《东京梦华录》对此述之甚详：“又列两船，绵乐部。又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中。乐船上参军色进致语，乐作，彩棚中门开，出小木偶人，小船子上有一白衣垂钓，后者小童举棹划船，辽绕数回，作语，乐作，钓出活小鱼一枚，又作乐，小船入棚。继有木偶筑球舞旋之类，亦各念致语，唱和，乐作而已，谓之‘水傀儡’。”

第三节 其他体育活动

我国古代的体育活动，除了上面讲到的球类活动和水上活动之外，还有许多方面的内容。在此，我们择其要者而言之。

一、杂技

古代的杂技，又叫“百戏”，虽然其间有些内容并不属于今天体育活动的范围，但毕竟还有不少内容与今天之体育运动紧密相关者。上一节我们提到的“水傀儡”以及曹赞高墙跳水等水上活动，实际上已经是一种杂技表演，不过，它们都是水上杂技。下面，我们再来看看内容更为广泛的其他杂技表演。

1. 竿技与绳技

竿技主要有两种表演方式，而且这两种竿技的表演方式和

动作难度，都与今天杂技表演中的竿技相差不远。

一种是一人顶竿，竿上有人作各种动作的“戴竿”。唐代的戴竿表演十分发达，有著名艺人王大娘“善戴百尺竿，上施木山，状瀛洲方丈，令小儿持绛节出入其间而舞不辍”。（宋·乐史《杨太真外传》）

另有一种竿技，是在固定的竿上做各种动作。唐·苏鹗《杜阳杂编》卷中尝记载一名来自幽州的女艺人石火胡与其五个年龄都在8、9岁的养女表演这种竿技：“于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟执戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，赴节如飞，是时观者目眩心怯。”

绳技也主要有两种表演方式。一种接近于今天的“走钢丝”，即将粗绳绷起，两头固定，演员在绳子上表演各种动作。唐·封演《封氏闻见记》卷六载：“技女自绳端摄足而上，往来倏忽，望若飞仙。有中路相遇，侧身而过者，有著履而行，从容俯仰者，或以画竿接脰高六尺，或踏肩踏顶至三四重。既而翻身直倒至绳，还往曾无蹉跌，皆应严鼓之节。”

另一种绳技则具有出神入化的意味，即表演者将长长的绳子抛向空中，随意玩耍，甚至可以顺着绳子爬上去。唐·皇甫氏《原化记》中有《嘉兴绳技》一篇，就描述了这么一个富有传奇意味的“绳技”故事。该篇的结尾写道：“明日，吏领至戏场。诸戏既作，次唤此人，令效绳技。遂捧一团绳，计百余尺，置诸地，将一头手掷于空中，劲如笔。初抛三二丈，次四五丈，仰直如人牵之。众大惊异。后乃抛高二十余丈，仰空不见端绪。此人随绳手寻，身足离地，抛绳虚空，其势如鸟，旁飞远●，望空而去。”

2. 马戏

马戏源于对动物的驯养，周代就进一步有驯养动物的专职

人员。而“马戏”一词，至迟在汉代就已出现，并且已不专指驯马之戏——骑术，而是指训练多种动物进行表演。西汉桓宽《盐铁论·散不足》所说的“戏弄蒲人杂妇，百兽马战斗虎”就是明证。

当然，马戏马戏，马的作用还是很重要的。例如，唐代的驯马表演就已达到较高的水平。唐人郑处海《明皇杂录》补遗云：“玄宗曾命教舞马四百蹄，各为左右，分为部目，为某家宠某家骄。时塞外也有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。因命衣以文绣，络以金银，饰以鬃鬣，间杂珠玉。其曲谓之《倾杯乐》者数十回，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞，或命壮士举一榻，马舞于榻上，乐工数人立左右前后，皆衣淡黄衫、文玉带，必求少年而姿貌秀美者。每千秋节，命舞于勤政楼下。”宋代的骑术表演更是五花八门，有全套的正规表演。其基本程序、动作有：引马、开旗道、拖绣球、●柳枝、立马、骗马、跳马、献鞍、倒立、拖马、飞仙膊马、镫里藏身、赶马、绰尘、豹子马等。

除驯马外，还有驯大象、犀牛、狮子、豹子、狗熊等。还有驯猴，猴子较之其他动物更能领会人的意思，故而能惟妙惟肖地模仿人类的动作，作出精彩绝伦的表演。孟元老《东京梦华录》卷6谓“猴呈百戏”。而所谓“百戏”，根据孟元老《东京梦华录》和宋末元初马端临《文献通考·乐考》等书的考证和记载，至少应该包括上竿、跳索、倒立、折腰、弄碗注、踢瓶、筋斗、擎戴、踏球、蹴球、踏●、藏挟、杂旋、透剑门、飞弹丸等等。

马戏表演除了驯兽而外，还有驯禽鸟、驯虫蚁等微型马戏。孟元老《东京梦华录》中所说的“鱼跳龙门，使蜂唤蝶，追呼蝼蚁”就是这个意思。

驯禽鸟包括斗鸡、禽鸟认书、老鸦下棋、灵禽演剧等节目。唐代的斗鸡非常流行，据陈鸿《东城老父传》所载，京城中的斗鸡者贾昌技艺尤高：“执铎拂，道鸡群，叙立于广场，顾眄如神，指挥风生。树毛振翼，●吻磨距，抑怒待胜，进退有期，随鞭指低昂，不失昌度。胜负既决，强者弱者后，随昌雁行，归于鸡坊。”宋代还有驯禽鸟进行表演的专业人员，《西湖老人繁胜录》载：“教飞禽，赵十七郎。”同书还记载了当时所表演的禽鸟一类的节目：“飞放鸛鹰，赌赛叫，老鸦打线。”“老鸦下棋，蜡嘴舞斋郎，鹌鹑弩。”

驯虫蚁的表演则有蛤蟆教书等“蛙戏”，乌龟叠塔等“龟戏”，蜘蛛跳胡旋舞的“蜘蛛戏”，蚂蚁打仗、蚂蚁排阵等“蚁戏”，老鼠荡千秋、老鼠推磨等“鼠戏”，跳蚤组字、跳蚤拉车等“蚤戏”，还有同时有龟、鳖、鳅、鱼、蟹等动物表演的“七宝之戏”等等。在宋代，还有专门调教小动物的艺人，孟元老《东京梦华录》载：“刘百禽，弄虫蚁。”

3. 踢毽子

毽子，又名“蹀●”，是一种简便的体育活动用具。它分成“毽铤”和“毽羽”两部分，“毽铤”多半用圆形的金属片制成，“毽羽”则多半以翎毛为之。“踢毽子”也是百戏的一种。一般认为，踢毽子乃蹴鞠之余事。据出土文物为证，最迟在汉代就有踢毽子这项带游戏意味的体育活动了。到了南北朝时期，踢毽子活动已非常普及，人们在这方面的技艺也有了很大的提高。唐代释道宣《高僧传》卷二记载：“沙门慧光年立十二，在天街井栏上反踢蹀●，一连五百，众人喧竞异而观之。”唐宋时期，踢毽子的技艺更加提高。宋人高承《事物纪原》载：“今时小儿以铅锡为钱，装以鸡羽，呼为●子，三五成群走踢，有里外廉、拖枪、耸膝、突肚、佛顶珠、剪刀、拐

子各色。”明清以降，踢毽子的花样越翻越奇，清代阮葵生《茶余客话》说“其中套数家门，凡百十种。”

踢毽子活动以脚为主，身体的其他部位如膝、腹、头等均能接触毽子，并表演各种动作。踢毽子可以原地活动，也可以边踢边跑；可以两人对踢，可以数人更番踢，也可以分成小组进行比赛。踢毽子的运动量可大可小，男女老少均可参加，故而在我国许多地方都是一项为广大民众、尤其是妇女与儿童所喜爱的体育锻炼运动。

二、秋千

秋千，又称“千秋”，是一种体育运动器具，而荡秋千则是一种具有游戏意味的体育活动。

关于秋千的来源，有多种说法。一种说法是秋千来自先民的狩猎活动，是对揪藤条跳跃的一种模仿；另一种说法是古代北方山戎人的游戏，由齐威公北伐时带回中原；第三种说法是汉武帝时，宫中为之祝寿称千秋，后讹传为秋千。还有拉祜族的一个传说，大肥猪因为过年时被人类吊起来屠宰，心里不服，到天神那里告状，要求天神也让人类尝尝被吊的味道，天神同意了大肥猪的请求。拉祜人为了既不违背天神的意志，又保持人类的尊严，于是在过小年时荡起了秋千。以上说法，比较可信的应该是第二种。秋千应该说是起源于山戎人，引进到内地后，很快得到了发展，到汉代时已经在宫廷中非常流行了。汉代以后，秋千更成为广大民众在春节、寒食、清明、端午等节日中经常开展的一项娱乐性体育活动。

在古代，秋千被许多人、尤其被女性所喜爱，因而一些文人墨客也因此留下了大量的与秋千相关的诗词作品。从这些作品中，我们可以看到古人、尤其是古代女性荡秋千时的风姿神

态。汉代的辞赋家王延寿有《千秋赋》一篇，唐代杜甫诗云：“十年蹴鞠将雏远，万里秋千习俗同。”刘禹锡诗云：“秋千争次第，牵掩彩绳斜。”南唐冯延巳词云：“柳外秋千出画墙。”李煜词云：“桃李依依春暗度，谁在秋千，笑里低低语。”宋代欧阳修词云：“堤上游人逐画船，拍堤春水四垂天。绿杨楼外出秋千。”张先词云：“那堪更被明月，隔墙送过秋千影。”晏几道词云：“无处说相思，背面秋千下。”苏轼词云：“墙里秋千墙外道，墙外行人，墙里佳人笑。”黄庭坚诗云：“未到清明先禁火，还依桑下系千秋。”李清照词云：“蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。露浓花瘦，薄汗轻衣透。”吴文英词云：“黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝。”元代白朴在散曲中写道：“杨柳秋千院中，啼莺舞燕，小桥流水飞红。”贯云石也在散曲中写道：“倦理琵琶，人倚秋千，月照窗纱。”明代施绍莘词云：“墙里秋千人笑语，花飞撩乱处。”

以上诗词作品，大都只是将秋千作为表情达意的道具，因而，秋千在作品中只是局部地展现。下面两首秋千诗，一雅一俗，才是真正地对荡秋千的女性进行了细腻深入的描写。一首是宋代释惠洪的《秋千》诗：“画架双裁翠络偏，佳人春戏小楼前。飘扬血色裙拖地，断送玉容人上天。花板润沾红杏雨，彩绳斜挂绿杨烟。下来闲处从容立，疑是蟾宫谪降仙。”另一首是明代通俗小说名著《金瓶梅》第二十五回中描写孟玉楼与潘金莲荡秋千时所云：“红粉面对红粉面，玉酥肩并玉酥肩。两双玉手挽复挽，四只金莲颠倒颠。”由此可见，秋千是一种深为古代妇女所喜爱的娱乐性体育活动。

三、风筝

风筝又名纸鸢、风鸢、鹞子、风鹞、纸鹞、纸鸢、纸鸢，

唐代中后期，人们在纸鸢上设置了琴弦，遇风即发出响声，故称“风筝”，这是一种内涵十分丰富的民间艺术形式，而放风筝则是一种集观赏、娱乐、竞技、健身为一体的体育活动。关于风筝的起源，有“春秋战国说”、“秦汉说”、“南北朝说”、“五代说”四种说法，其中，第三种说法可靠性的程度更高一些。

自风筝诞生以来，其社会功能主要有二：一是作用于通讯、军事、运载、摄影、救生、探测、宣传等社会事业；一是作为一种民间带有健身性质的娱乐器具。这里我们介绍的主要是作为娱乐器具的风筝，它大致上可分为如下种类。

1. 硬翅风筝

硬翅风筝的特点是做工简洁、牢固度好、适应性强。其基本做法是两翼用上下两根横竹条构成，与躯干相连，两翼不能折叠。硬翅风筝的造型有燕子、凤凰、仙鹤、蝴蝶、蜻蜓、老鹰、金鱼等虫鸟鱼类，也可制成孙悟空、武松、钟馗等人物形象。硬翅风筝中最有代表性的是北京的“沙燕”。沙燕又可分为“肥燕”、“瘦燕”、“雏燕”、“比翼燕”、“黑锅底”等形制，并且每种形制又都有“说法”。北京的民谣说：“肥比男，瘦比女，雏燕是孩童，双燕是夫妻。”黑锅底则是将一只标准的沙燕图案反向着色而成，原来的空白涂黑色，原来的黑色改成空白。若将黑色改用红色、蓝色，就变成了“红锅底”或“蓝锅底”。

2. 软翅风筝

软翅风筝的特点是直观简洁、轻便适用。其基本做法是双翅均只有一根竹条，下沿轮廓由面料构成，不用竹条，因此，它的翅膀的下半部是可以折叠的。软翅风筝的面料比较讲究，多用柔韧性较强的纸张或质地软而薄的丝绸充当，以免在随风

抖动时发生破裂。软翅风筝的表现力比硬翅风筝更强一些，更为适合表现昆虫禽鸟一类造型，如蜻蜓、蝴蝶、老鹰、仙鹤、锦鸡、大雁等。软翅风筝在制作时力求逼真生动，禽鸟昆虫的羽毛、脉络、纹路都要求有细致的工笔重彩的描绘，使之放飞时能达到迎风展翅、扑簌蠕动的效果。

3. 其他类别的风筝

除了上述硬翅与软翅风筝之外，常见的风筝品种还有“拍子风筝”、“长串风筝”、“拆装式风筝”、“简易风筝”等等。

拍子风筝的外轮廓力求简洁，整个物体结构近乎一块平板。其造型主要有鼎、蝉、双喜、宝塔以及各种脸谱等等。若进一步区分，拍子风筝也可分为硬翅和软翅两种。硬拍子风筝用竹条扎成外轮廓，再在上面糊纸，并加上较长较重的尾穗以增强稳定性。其最大特点是形体平直，不易损坏，典型作品是“八卦”。软拍子与硬拍子的区别是下沿轮廓不用竹条支撑，因此它可以折，便于携带。其常见的造型有孙悟空脸谱、张飞脸谱、凤凰、吉庆有余等等。

长串风筝是由许多圆片连缀而成的风筝，每一个圆片称为一“节”，少则 20 节，多则 150 节。俗称“蜈蚣”，如装有龙头的则称为“龙头蜈蚣”或“龙箐”。放长串风筝时，要呈现“塌腰跷尾”的趋势，显得气势磅礴、宏伟壮丽。

拆装式风筝即可以拆卸和随时组装的风筝，软翅风筝、软拍子风筝均可制成拆装式。简易风筝即广大民众自行设计的风筝，品种极多，常见的有瓦片形、桶形、菱形等等。

我国古代的体育活动，多半带有娱乐性，有的还带有赌博性质，上面所介绍的是颇为常见的一些类别。其实，棋牌类的一些活动，也属于宽泛的体育活动的范畴。此外，还有一些体

育活动，如“角抵”（或谓“相扑”、“争交”等）就是今天“摔跤”和“武术散打”的前身，如“射箭”直到今天仍然是体育比赛项目，至于跑、跳、投掷、跳伞、滑冰、气功、拿鼎、跳板、刁羊、顶棍、跳竹竿、打扁担、抛荷包、抢花炮、玩龙灯、耍狮子、雄鸡打架、象步虎掌等等，许许多多大大小小的体育竞赛项目，都为我国各民族广大群众所喜爱，惜篇幅有限，不能一一介绍了。

中国古代的通俗文学、通俗艺术、通俗娱乐活动、通俗体育活动，任何一个方面都是说不完、道不尽的话题，都有值得我们深入研究的课题。这里，我们作了一些浮光掠影般的介绍，实在是非常浅薄，非常不尽人意。为了使读者不至于过分地失望，笔者将那些原始资料的来源一一开出，有兴趣者，自可进一步翻阅原书，以免为笔者所误。

本书参考书目

郑振铎 《中国俗文学史》 上海书店 1984 年 6 月版

沈德潜 《古诗源》 中华书局 1963 年 6 月新 1 版

陆侃如、冯沅君 《中国诗史》 人民文学出版社 1956 年 9 月版

赵浩如 《诗经选译》 上海古籍出版社 1980 年 2 月版

余冠英 《汉魏六朝诗选》 人民文学出版社 1978 年 12 月版

北京大学中国文学史教研室 《两汉文学史参考资料》 中华书局 1962 年 8 月新 1 版

北京大学中国文学史教研室 《魏晋南北朝文学史参考资料》 中华书局 1962 年 8 月版

中国社会科学院文学研究所 《唐诗选》 人民文学出版社 1978 年 4 月版

唐圭璋等 《唐宋词选注》 北京出版社 1982 年 4 月版

张锡厚 《敦煌文学》 上海古籍出版社 1980 年 5 月版

萧善因 《元散曲一百首》 上海古籍出版社 1982 年 2 月版

王季思等 《元散曲选注》 北京出版社 1981 年 6 月版

隋树森 《全元散曲》 中华书局 1964 年 2 月版

商礼群 《古代民歌一百首》 上海古籍出版社 1979 年 11 月版

月版

- 《明清民歌时调集》 上海古籍出版社 1987 年 9 月新 1 版
钟敬文《民间文学概论》 上海文艺出版社 1980 年 7 月版
茅盾《神话研究》 百花文艺出版社 1981 年 4 月版
袁珂《神话论文集》 上海古籍出版社 1982 年 7 月版
袁珂《神话选译百题》 上海古籍出版社 1980 年 8 月版
王世舜等《庄子译注》 山东教育出版社 1984 年 5 月版
无垢道人《八仙得道》 春风文艺出版社 1987 年 9 月版
杨尔曾等《八仙全传》 岳麓书社 1994 年 8 月版
《二十二子》 上海古籍出版社 1986 年 3 月版
周光培等《历代笔记小说汇编·汉魏六朝笔记小说》 辽

沈书社 1990 年 12 月版

- 《左传》 岳麓书社 1988 年 12 月版
《周礼·仪礼·礼记》 岳麓书社 1989 年 7 月版
《十三经注疏》 中华书局 1980 年 10 月版
《民间文学论丛》 中国民间文艺出版社 1981 年 6 月版
《民间文艺集刊》（第三集） 上海文艺出版社 1982 年 11

月版

- 段成式《酉阳杂俎》 中华书局 1981 年 12 月版
吕红绂等《历代小说选》（第一册） 中国青年出版社
1982 年 4 月版
沈起炜《先秦寓言选择》 上海古籍出版社 1981 年 11 月
版
阎恒宝《历代笑话选》 山西人民出版社 1980 年 5 月版
王贞珉、王利器《历代笑话续编》 春风文艺出版社 1985
年 9 月版
戴不凡《小说见闻录》 浙江人民出版社 1980 年 2 月版

王重民等《敦煌变文集》人民文学出版社 1957 年 8 月版

欧阳代发《话本小说史》武汉出版社 1994 年 5 月版

朱平梦《西厢记诸宫调注释》甘肃人民出版社 1982 年 10 月版

凌景埏、谢伯阳校注《诸宫调两种》齐鲁书社 1988 年 2 月版

蓝立●《刘知远诸宫调校注》巴蜀书社 1989 年 3 月版

顾学颉《元明杂剧》上海古籍出版社 1979 年 9 月版

《绘图第一奇女》山西人民出版社 1987 年 12 月版

《十粒金丹》中州古籍出版社 1986 年 4 月版

陶怀贞《天雨花》中州古籍出版社 1984 年 8 月版

陈端生《再生缘》中州古籍出版社 1982 年 11 月版

邱心如《笔生花》中州古籍出版社 1984 年 8 月版

《凤凰山》中州古籍出版社 1988 年 12 月版

胡士莹《弹词宝卷书目》上海古籍出版社 1981 年 7 月版

谭正璧、谭寻《弹词叙录》上海古籍出版社 1981 年 7 月版

谭正璧、谭寻《评弹通考》中国曲艺出版社 1985 年 7 月版

汤草元、陶雄等《中国戏曲曲艺词典》上海辞书出版社 1981 年 9 月版

关德栋、周中明《子弟书丛钞》上海古籍出版社 1984 年 2 月版

胡文彬《红楼梦子弟书》春风文艺出版社 1983 年 12 月版

《珍珠塔》中州古籍出版社 1987 年 11 月版

程蕙英《凤双飞》（前传）中州古籍出版社 1988 年 12 月

版

程蕙英《凤双飞》（后传）中州古籍出版社 1991 年 10 月

版

《描金凤》中州古籍出版社 1989 年 3 月版

张竹等《中华民间艺术大观》湖北少年儿童出版社 1996

年 1 月版

臧晋叔《元曲选》中华书局 1958 年 10 月版

杨尔曾《韩湘子全传》中国书店 1987 年 5 月版

孟元老等《东京梦华录·都城纪胜·西湖老人繁胜录·

梦粱录·武林旧事》中国商业出版社 1982 年 3 月版

田汝成《西湖游览志余》浙江人民出版社 1980 年 11 月

版

诸圣邻《大唐秦王词话》辽宁古籍出版社 1996 年 1 月版

毛晋《六十种曲》中华书局 1958 年 5 月新 1 版

傅惜华《西厢记说唱集》上海古籍出版社 1986 年 8 月版

《二荷花史》文化艺术出版社 1985 年 9 月版

杜颖陶、俞芸《岳飞故事戏曲说唱集》上海古籍出版社

1985 年新 1 版

关德栋、李万鹏《聊斋志异说唱集》上海古籍出版社

1983 年 11 月版

《花笺记》文化艺术出版社 1985 年 9 月版

傅惜华《白蛇传集》上海古籍出版社 1987 年 6 月版

《金锁鸳鸯珊瑚扇》群益堂 1987 年 4 月版

路工《梁祝故事说唱集》上海古籍出版社 1985 年 8 月新

1 版

中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》中国戏剧出

版社 1959 年 7 月版

钱南扬《永乐大典戏文三种校注》中华书局 1979 年 10 月版

俞为民《宋元四大戏文读本》江苏古籍出版社 1988 年 2 月版

钱南扬《元本琵琶记校注》上海古籍出版社 1980 年 12 月版

钱南扬《戏文概论》上海古籍出版社 1981 年 3 月版

袁行霈等《中国文学史》高等教育出版社 1999 年 8 月版

隋树森《元曲选外编》中华书局 1959 年 9 月版

王实甫《西厢记》上海古籍出版社 1978 年 12 月新 1 版

北京图书馆善本组《析津志辑佚》北京古籍出版社 1983 年 9 月版

张忱石等《浣纱记校注》中华书局 1994 年 2 月版

傅惜华《水游戏曲集》（第二集）上海古籍出版社 1985 年 6 月版

洪●《长生殿》人民文学出版社 1958 年 5 月版

孔尚任《桃花扇》人民文学出版社 1959 年 9 月版

汤显祖《牡丹亭》人民文学出版社 1963 年 4 月版

李斗《扬州画舫录》江苏广陵古籍刻印社 1984 年 10 月版

陶君起《京剧剧目初探》中国戏剧出版社 1963 年 3 月版

景孤血《京剧行当》中国戏剧出版社 1960 年 8 月版

张梦庚等《京剧漫话》北京出版社 1982 年 6 月版

冯禹等《中华传统文化大观》中国大百科全书出版社 1993 年 4 月版

彭松《中国舞蹈史》（秦汉魏晋南北朝部分）文化艺术出版社 1984 年 6 月版

董锡玖 《中国舞蹈史》（辽宋金西夏元部分） 文化艺术出版社 1984 年 6 月版

姜波 《最新中国谜语大全》 西南师范大学出版社 1998 年 10 月版

志恒 《最新对联荟萃》 黑龙江人民出版社 2001 年 1 月版

《游戏大观》 北京中国书店 1987 年 9 月版

《文史知识》 《古典文学知识》 《文学遗产》 文章多篇