

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

名家解读 元曲

 **EBOOK**
网络资源 电子图书

序

邓绍基

《名家解读古典文学名著丛书》首批五种出版以后，备受读者欢迎。按照预定计划，编委会继又编选成五种，即《名家解读唐诗》、《名家解读宋词》、《名家解读元曲》、《名家解读聊斋志异》和《名家解读儒林外史》。交稿之际，主编张宝坤同志问序于我，我自忖才疏学浅，不是作序的合适人选，但盛情难却，因略抒感想，权置书前。

唐诗、宋词、元曲并称，始自元人，罗宗信为周德清《中原音韵》所作序文中说：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉”。这里所说“大元乐府”即指元曲。《中原音韵》写成于元泰定元年(1324)。从罗宗信序文看，他所说“乐府”主要指散曲，但也包括剧曲。后人使用“元曲”一语时，实际上又是散曲和杂剧的合称。

明清以来，把唐诗、宋词、元曲并称的说法已被普遍接受，清人焦循在《易余龠录》中还把这种并称与“代有所胜”见解联系起来立论，也就是说，他认为唐诗、宋词和元曲分别是唐、宋、元三个朝代的最有代表性的文学业绩。

我国是一个诗的国度，诗歌创作源远流长，唐代是我国古代诗歌创作一个极其辉煌灿烂的时代，流传下来的唐诗近五万首，诗人有两千多家，其中最杰出的代表作家就是被郭沫若誉为“双子座”的李白和杜甫。

我曾在修改《唐诗选注》序文时说过：谈论唐诗，过去人们常常习惯地推崇“盛唐正声”，这又同史学家所说的“盛唐气象”互为联系，尽管这个命题比较复杂，但有一种现象是相当明显的，在安史之乱前，伴随着经济繁荣、政治统一和国力强盛的局面，在唐诗中表现出一种“匡社稷”“济苍生”的英雄抱负，表现出一种奋其智能，建功立业，许身报国的豪迈气概。这实际上又是华夏民族的创业维艰、奋发有为的传统精神的继承和发扬。安史之乱后，这样一种英雄抱负又主要表现为要求国家统一、民族振兴的爱国思想。如果说，李白的“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里”诗句是建功立业思想的象征，杜甫的“国破山河在”、“济时敢爱死”等诗句就是代表着一种执着的爱国精神。这类唐诗，曾经打动并激励过后世无数爱国者的心。

唐诗的内容又是千汇万状，无比地丰富，被后人称作边塞诗和田园山水诗的作品固然有许多名作，此外如送别、闺情以及宫词等题材方面也多有佳作。这就使得整个唐诗显得那样丰盛富赡，那样色彩缤纷。

唐代诗坛又是流派众多，名家辈出。“王(勃)、杨(炯)、卢(照邻)、骆(宾王)”，“沈(期)、宋(之问)”，“王(维)、孟(浩然)”，“韦(应物)、柳(宗元)”，“高(适)、岑(参)”，“韩(愈)、孟(郊)”，“元(稹)、白(居易)”，“温(庭筠)、李(商隐)”，“皮(日休)、陆(龟蒙)”诸多并称，正是后人对唐诗流派纷呈的描绘和概括。值得注意的是，唐代许多诗人都还有显著的独特艺术风格，李白和杜甫固然是这样，其他一些重要诗人在艺术风格上也往往各有特色。譬如，后人所说“王孟诗派”，主要着眼于王维和孟浩然的山水田园诗而言，但这两位诗人的相同题材的作品又各有不同的造诣。后人所说“高岑诗派”，主要着眼于高适、岑参的边塞诗，但

尽管高、岑都写边塞，却又风格各异。所以不妨说，唐人写诗，竞相创新，一空依傍，这种写作实践又表现出唐代诗人有着一种十分可贵的创造信心和魄力。

鲁迅有一句名言：“我以为一切好诗，到唐已被做完”。（《鲁迅书信集·致杨霁云》）在我国古典诗歌史上，唐诗作为“一代之胜”的伟大成就，确实是难以超越的，甚至是难以企及的。还不妨这么说，在很大的程度上，唐诗是我国古典诗歌伟大成就的主要标志。

宋词的繁荣是我国古典诗歌史上出现的又一个高峰。如果说，唐代完成和创造了七言古诗、五七言近体诗（绝句和律诗）这样一些诗歌形式，前人把这些形式叫做“齐言”诗，宋人则在作为“杂言”形式的词（长短句）的完成和创造上做出了杰出的贡献。

俞平伯先生《唐宋词选·前言》中曾说：从诗的体裁看，文学史上原有齐言和杂言的区别，但在中唐以前，无论诗与乐府，齐言一直占着优势。一言以蔽之，由四言到五言到七言，是先秦至唐中国诗型变化的主要方向，杂言也有发展，却不曾得到主要的位置。俞先生又说：“词的勃兴，即从最表面的形式来看，也是一桩有意义的事情；因为形式和内容是互相影响着的。词亦有齐言，却以杂言为主，故名‘长短句’。它打破了历代诗与乐的传统形式，从整齐的句法中解放出来，从此五、七言不能‘独霸了’。”

作为长短句形式的词体并非始于宋代，中唐以后已见流行，但它的繁荣兴盛，汇成大泽却是在宋代。至今留存的宋词（不包括残篇）有20000余首，有名姓可考的作者1400多人，可见宋代词业的大盛。

宋代词人也是名家辈出。北宋的著名作家有晏殊、欧阳修、张先、晏几道、柳永、苏轼、贺铸、秦观和周邦彦等。论者尝认为晏殊和欧阳修的词作基本上还是承建南唐词风，所谓南唐词风主要指冯延巳、李煜和李煜的词。但张先在艺术形式上创制了若干慢词，区别于在这以前普遍流行的小令。真正开创两宋慢词局面的是柳永，他以新声慢曲取代了唐五代的原有小令，实际上也就使词调的构成发生了重要变化。柳永的词作雅俗共赏，在当时影响很大。

北宋词坛最大的革新者当数苏轼。他把诗家的“言志”和词人的“缘情”结合起来，开辟了词的境界。如果说词到柳永，尚跳不出“艳科”范围，到了苏轼，就打破了，也就使词的表现力有了很大开拓。可以说，从内容到风格，苏词都有破旧拓新之功。

南北宋之交的著名词人是周邦彦和李清照。李清照历来被认为是上继南唐李煜、李煜词风的女词人。周邦彦创调很多，讲究词法，对南宋一些诗人影响极大。

南宋的著名词人有辛弃疾、陆游、陈亮、刘过、刘克庄、姜夔和张炎等。辛弃疾的词上承苏轼词风而又有开拓，他在词中抒写抗金的忠愤之情，把金戈铁马引入词中。姜夔和张炎上继周邦彦，都擅长乐律，追求音节文采，他们的词律、词法主张对清代词坛的流派发展起过很大作用。吴文英也是南宋词坛的大家，他的词以追求内容上的雅深和表现上的细腻著称。

自明人张 把宋词区分为“婉约”和“豪放”两“体”，清人王士禛把张 之说引申为“词派有二”后，从此宋词分为婉约、豪放两派之

说，盛行开来，约定俗成，至今仍然是流行说法。其实宋代著名词家的艺术风格都可称是各树一帜。以豪放派的代表人物苏轼、辛弃疾而论，论者有“貌同心异”之说，但实际上他们也不全是“貌”同，而是有同有异，同中有异。至于所谓婉约派，更是万木千花。前人把“周（邦彦）秦（观）”并称，“贺（铸）晏（几道）”并称，“姜（夔）张（炎）”并称，还把“秦（观）柳（永）”并称，“周（邦彦）姜（夔）”并称，等等。但这些被并称的词人，实也是同中有异，各极其妙。与唐诗一样，宋词作为一代文学的代表，在中国文学史上有着独特的光辉业绩。

元代的散曲，实际上也是一种杂言诗体，其间又有套曲和小令之别。它的形式同词一样都以长短句组合成体，但音乐曲调则不同。散曲中的有些曲调虽同词调有继承关系，但也有不少曲调来自俗谣俚曲，即使是继承词调，大抵又是“仍其调而易其声”，“止用其名而尽变其调”，也就是说，曲对于词在音乐上又承继又变化，最终成为一种新声。这种新声在金代开始流行，到了元代大盛。据不完全统计，现存元代散曲小令 3800 多首，套曲 470 余套。

元代散曲作品的风格和流派，按照研究家的看法，大致可分为豪放和清丽两派，前者以马致远为首，包括张养浩、冯子振、贯云石和杨朝英等作家；后者以张可久为首，包括白朴、卢挚、乔吉和徐再思等作家。豪放派超逸隽爽，清丽派和婉雅丽。豪放派多用口语、本色语，少用典实；清丽派讲究蕴藉，注重炼字炼句，并且喜用故实。二者的差异比较明显。但散曲的内容较之宋词，更显狭窄，再加上其它一些弱点，它在文学史上的实际成就不如宋词，与唐诗成就相比，更显得逊色。

元曲之所以能与唐诗、宋词相颉颃，这三者并称之所以长期被人认同，其间主要因素是元曲中还包括有杂剧。杂剧是一种戏剧形式，但它的歌唱部分也就是剧曲的格式、体制完全同于散曲，而杂剧作家中有很多人同时又是散曲作家。

元杂剧虽然不是我国首先出现的戏剧，却是最早在全国范围内流行并产生了众多作家和大量剧本的戏剧样式。它的一些表演程式在很大程度上为我国民族戏曲表演特点奠定了基础。

元代历时不长，不到百年。明人李开先曾说他藏有杂剧千余种，汤显祖也说他收藏的元剧剧本上千种，可见元杂剧的创作盛况之一斑。自明代以来，大量散佚，但今存作品约计也有 200 多种。由于鉴别元人和明人作品的不易，现在对元杂剧作家、作品作统计，各家说法不同。大致为：今存姓名可考的元代作家的作品 109 种，无名作品 31 种，元明之际无名氏作品 78 种。

元杂剧作家众多，异彩纷呈。其中最著名的当数关汉卿，人称“杂剧班头”。元末明初人贾仲明曾把关汉卿、白朴、马致远和庾吉甫并列，说他们“齐肩”，杨维桢则把“关、庾”并称。庾吉甫的作品今已无传。元人周德清则以关汉卿、郑光祖、白朴和马致远并列同称，开创了“元曲四大家”之说，一直流行，只是后人对这四大家的排列次序有所不同而已。事实上，王实甫、纪君祥、高文秀和杨显之等也都名闻一时，他们的作品各有特色，形成了繁荣的局面。王实甫编写的《西厢记》是一代名作，它使后世的不少戏剧家为之倾倒。关汉卿的《窦娥冤》也是一代名作，近代学人王国维认为它和纪君祥的《赵氏孤儿》剧“即列之于

世界大悲剧中，亦无愧色也。”《赵氏孤儿》是一本历史剧，当代学人研究元剧有“五大历史剧”之说，除了《赵氏孤儿》外，还有关汉卿的《单刀会》、高文秀的《渑池会》、白朴的《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》。其中《汉宫秋》和《梧桐雨》又常被人并称，视为双葩竞艳。当代元剧研究者还有“四大爱情剧”之说，那是指《西厢记》、《拜月亭》（关汉卿作）、《墙头马上》（白朴作）和《倩女离魂》（郑光祖作）。

几乎为研究者一致公认，元杂剧的内容非常广阔，它真实地反映了五光十色的社会生活，鲜明地展示出多种多样的作家的个性和精神世界，丰富地提供了可贵的戏剧艺术经验，成为一代文学的骄傲。

上文说到清人焦循把唐诗、宋词、元曲并称这一现象，与“一代还其一代之所胜”联系起来立论。当他说到可继这三者“以立一门户”的明人写业绩时，却说只有八股文才能充当其任。而在焦循以前，明末人卓人月在《古今词统序》中说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几吴歌、挂枝儿、罗江怨、打枣竿、银绞丝之类，为我明一绝耳！”他们似乎都不把明代小说放在眼里。事实上，我国的白话小说创作的大繁荣时期正是有明一代。就实际的业绩和成就而言，明代的白话小说在中国文学史上的地位确实比同时期的诗文显得重要，也足以把它同“唐诗”、“宋词”和“元曲”并称。“五四”以来，文学史家大抵认为明代是小说和戏曲的时代。这也是对明代文学成就的一种基本估计。清代的白话小说继续繁荣，文言小说也兴旺发达，并都有卓越成就，还出现了煌煌巨著《红楼梦》，这也是文学史所昭示的事实。在明清小说中，《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》和《红楼梦》被近人尊为四大古典文学名著，还有被称为奇书之一的《金瓶梅》，在很大程度上，这几部长篇确也代表着古典小说的最高水平。首批名著解读丛书就是围绕着这五部小说编选的。但明清时代还有卓越的著名小说，蒲松龄的《聊斋志异》和吴敬梓的《儒林外史》就是这样的作品，所以这一批丛书中又补充选录了这两部小说的解读著述。

《聊斋志异》是文言短篇小说集。惊人的是作者蒲松龄一个人写了五百篇左右的作品，其中有不少都是在思想上、艺术上成熟的优秀之作，表明他对小说史的发展作出了突出的贡献。他继承了魏晋南北朝志怪小说和唐代传奇小说的优良传统，把文言小说的艺术推向一个新的高峰。

《聊斋志异》的内容是丰富而深湛的，譬如对社会黑暗和腐败政治的刻画和揭露，对科举制度的描写和批判，对青年男女在爱情、婚姻问题上的追求和反抗，构成了这部小说集的最主要也是最重要的主题。而这些主题又大都是借助于狐鬼或其他异类造成的“亦真亦幻”的艺术境界来完成的。

鬼的形象本属幻，狐作为一种动物本是真，但狐变成人却又属幻，就是说，狐鬼的人格化世俗化都是幻。在《聊斋志异》以前的文言小说中，人格化了的鬼狐和其他异类形象早有出现，而且随着时代的发展和小说的演变，这类形象在真与幻有机结合上也不断进化，但在真幻相彰达到更高的水平，真幻结合臻于水乳交融的境界，如同鲁迅所说，真到可以使读者“忘为异类”，“而又偶见鹤突，知复非人”，那就是《聊斋志异》的成功艺术世界。

《儒林外史》是一部富有特点的长篇讽刺小说，它以批判科举制度为中心，对形形色色“儒林”人物欺世盗名的丑恶灵魂，作了深刻的暴露和抨击。它是连缀许多故事而成的长篇，并无一中心人物，也没有贯穿始终的中心故事，这种艺术结构自成一格。当然，《儒林外史》最突出的特色是讽刺。鲁迅在《中国小说史略》中说：“迨吴敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指摘时弊，机锋所向，尤在士林；其文又威而能谐，婉而多讽；于是说部中乃始有足称讽刺之书”。这就是说，作者的讽刺手法是超过了以前任何作品的。确实，《儒林外史》达到了中国古典文学的讽刺艺术的高峰。

无论是唐诗、宋词、元曲，还是明清以来的小说杰作，都是历史的产物，在这个意义上说，它们已是历史陈迹，但它们又一直活在后世人们的心中，它们还吸引着今天的人怀着无限的兴趣去研究，去评论。古人的各种文化创造是文明的表现，今人对古文化的研究和评论也是文明的表现。古典文学名著凝聚着古人的聪明智慧，今人的古典名著研究也昭示了今人的聪明智慧。因此，我总认为，编选古典名著解读丛书的举动，看似向读者提供“工具”，实是提供智慧，以期有助于读者更好地理解古典名著的“心”。

当然，阅读古典名著，读者的主体作用是十分重要的。西方接受美学理论是重视这种主体作用的。事实上，我国的老一辈学者也持有这种理论见解，俞平伯先生就说过：“阅水成川，已非前水，读者此日之领会与作者当日之兴会不必尽同，甚或差异”。又说：“读者宜先求本义而旁及其它。亦可自己引申，即浮想联翩与作者的感想不同，固无碍其欣赏也”。俞先生还把读者的联想，认定是作品之得以永远流传的一个重要原因。文学史家的基本任务是论定一个古代作品的历史价值，不免也就给人一种印象，某个作品或某些作品之所以千古流传，纯是由它的历史价值（包括历史的美学价值）决定。但按照俞先生的观点，作品之所以永久流传，这里面还有别种因素，他说：“以彼此今昔联想不同，作品流传遂生生不已”。古人的作品已是历史陈迹，它们“生生不已”的生命力，并不仅仅仗着它们的历史成就，还有后世读者欣赏主体这个因素。但读者的主体作用又要受到作品的制约，即对作品历史具体性的凭借。俞先生说的“本义”即指作品内容的历史具体性。西方接受美学理论是轻视乃至排斥作品的历史具体性的，所以这种理论是跛脚理论，也就是说，它的应用范围是有限的。至于由重视读者的主体作用而轻视借鉴他人智慧，那也是片面的，所谓差之毫厘，失之千里。阅读古典名著时注意借鉴他人的评论和解读文章，恰恰是有助于读者欣赏水平的提高，也就有助于读者主体意识的发扬。正是本着这种认识，尽管我自感汗颜，还是乐意撰写这篇序文。不当之处，还望大家不吝指正。

1998年12月6日

名家解读古典文学名著丛书

出版说明

古典文学名著是中国文学史上的瑰宝，一经问世，即为广大人民所喜爱，广泛流传，经久不衰，影响深远，可谓家喻户晓。

据估计，目前市场上流通的同名、同版本的古典文学名著不下几十种。有如此众多的同版本的名著同时流通，首先是由于名著本身的魅力，可谓“挡不住的诱惑”；其次，也是由于广大读者阅读品位和审美层次的提高。在被称为“知识大爆炸”的信息时代，人们为了生存、竞争，每天必须面对各类不同的出版物，影视媒体的加盟，更加分散了人们的读书时间和精力。人们当然懂得如何最有效地利用自己获取有用知识和信息的时间：一是加快生活节奏；二是有所选择。就读者来讲，首先选择经由数百年历史沉淀而凸现出来的名著——无疑是最明智的选择。

文学名著的魅力，不仅吸引了一般普通读者，而且几乎吸引了所有的作家、艺术家、思想家、政治家和其他什么家。与普通读者不同的是，名著除满足了名家们的阅读愿望外，也刺激了他们的写作欲望。他们以其独特的思想、阅历、兴致、造诣、视角，或考证，或论辨，或研读、揣摩，写出了与名著一样不朽的著述。

数百年来，关于文学名著的著述何止万千，尤其是“小说界革命”以来，由于鲁迅、胡适、郑振铎、吴晗、俞平伯等大家的介入和关注，古典文学名著的研究、解读更成了一种专门的学问。新中国的成立和改革开放以来，随着许多新史料的发现，新思想、新方法的引进，以及新的人才的辈出，古典文学名著的研究、解读更是百花齐放，异彩纷呈，蔚为大观。

《名家解读古典文学名著丛书》拟出十种，首批五种：《名家解读三国演义》、《名家解读水浒传》、《名家解读西游记》、《名家解读金瓶梅》、《名家解读红楼梦》出版后，受到了广大读者和学界的欢迎。在他们的热心支持下，第二批五种很快与读者见面。与首批五种不同的是，第二批中除增加了可与第一批名家解读相媲美的《名家解读聊斋志异》、《名家解读儒林外史》两部小说类名著解读外，还增加了《名家解读唐诗》、《名家解读宋词》、《名家解读元曲》。相对于古典小说类著作，唐诗、宋词、元曲称之为“名作”似乎更为恰当。我们之所以把它作为同一个系列出版，除认为唐诗、宋词、元曲、明清小说在文学史上有着同等重要的地位外，更重要的是这样有利于更好地满足古典文学爱好者的多样化需求。

在这里，我们要特别感谢中国社科院文学所张宝坤等诸位选家，把名著、名作研读从学术殿堂引向广大普通读者所做的有价值的工作，特别是对于那些通过阅读名著、名作而有志于增加一些真正的学问的读者来说，无疑是功德无量的！我们也要感谢诸多名家，慨然允诺将他们的大作收入本书。必须表示歉意的是，由于种种原因，尚有部分入选作品的作者，我们还未能与他们取得联系，祈请见谅。亦望作者本人能提供自己的地址，以便奉寄薄酬。

文学名著以其经久不衰的魅力而成为传世之作；名家解读名著、名作的著述也同样会因名著、名作的光辉和自身的魅力而成为传世之作。

——我们深信！

山东人民出版社
1999 年元月

承唐继宋 元曲开一代风尚

王国维

元剧之文章

元杂剧之为一代之绝作，元人未之知也。明之文人始激赏之，至有以关汉卿比司马子长者。（韩文靖邦奇）三百年来，学者文人，大抵屏元剧不观。其见元剧者，无不加以倾倒。如焦里堂《易余龠录》之说，可谓具眼矣。焦氏谓一代有一代之所胜，欲自楚骚以下，撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋，则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲。余谓律诗与词，固莫盛于唐宋，然此二者果为二代文学中最佳之作否，尚属疑问。若元之文学，则固未有尚于其曲者也。元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。

明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。就其存者言之：如《汉宫秋》、《梧桐雨》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》等，初无所谓先离后合，始困终亨之事也。其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》，纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。

元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之。然如武汉臣之《老生儿》，关汉卿之《救风尘》，其布置结构，亦极意匠惨淡之致，宁较后世之传奇，有优无劣也。

然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。明以后其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境则为元人所独擅。兹举数例以证之。其言情述事之佳者，如关汉卿《谢天香》第三折：

〔正宫·端正好〕我往常在风尘，为歌妓，不过多见了几个筵席，回家来仍作个自由鬼；今日倒落在无底磨牢笼内！

马致远《任风子》第二折：

〔正宫·端正好〕添酒力晚风凉，助杀气秋云暮，尚兀自脚趄趄醉眼模糊；他化的我一方之地都食素，单则俺杀生的无缘度。

语语明白如画，而言外有无穷之意。又如《窦娥冤》第二折：

〔斗虾蟆〕空悲戚，没理会，人生死，是轮回。感著这般病疾，值著这般时势，可是风寒暑湿，或是饥饱劳役，各人证候自知。人命关天关地，别人怎生替得，寿数非干一世，相守三朝五夕。说甚一家一计，又无羊酒缎匹，又无花红财礼，把手为活过日，撒手如同休弃。不是窦娥忤逆，生怕旁人议论。不如听咱劝你，认个自家悔气，割舍的一具棺材，停置几件布帛，收拾出了咱家门里，送入他家坟地。这不是你那从小儿年纪，指脚的夫妻，我其实不关亲，无半点凄怆泪。休得要心如醉，意似痴，便这等嗟嗟怨怨，哭哭啼啼。

此一曲直是宾白，令人忘其为曲。元初所谓当行家，大率如此；至中叶以后，已罕觐矣。其写男女离别之情者，如郑光祖《倩女离魂》第三折：

〔醉春风〕空服遍 眩药不能痊，知他这腌臢病何日起。要好时直等的见他时，也只为此症候因他上得。得。一会家缥缈呵，忘了魂灵。一会家精细呵，使著躯骸。一会家混沌呵，不知天地。

〔迎仙客〕日长也愁更长，红稀也信尤稀，春归也奄然人未归。我则道相别也数十年，我则道相隔著数万里；为数归期，则那竹院里刻遍琅玕翠。

此种词如弹丸脱手，后人无能为役；唯南曲中《拜月》、《琵琶》差能近之。至写景之工者，则马致远之《汉宫秋》第三折：

〔梅花酒〕呀！对著这迥野凄凉，草色已添黄，免起早迎霜，犬褪得毛苍；人搠起纓枪，马负著行装，车运著糗粮，打猎起围场。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁。他部从，入穷荒；我銮舆，返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒蛩；泣寒蛩，绿纱窗；绿纱窗，不思量。

〔收江南〕呀！不思量，便是铁心肠，铁心肠也愁泪滴千行；美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。

〔尚书云〕陛下回銮罢，娘娘去远了也。（驾唱）

〔鸳鸯煞〕我煞大臣行，说一个推辞谎，又则怕笔尖儿那火编修讲。不见那花朵儿精神，怎趁那草地里风光。唱道伫立多时，徘徊半晌，猛听的塞雁南翔，呀呀的声嘹亮，却原来满目牛羊，是兀那载离恨的毡车半坡里响。

以上数曲，真所谓写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出者。第一期之元剧，虽浅深大小不同，而莫不有此意境也。

古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无。又所用之字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故，故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。兹举其例，如《西厢记》第四剧，第四折：

〔雁儿落〕绿依依墙高柳半遮，静悄悄门掩清秋夜，疏刺刺林梢落叶风，昏惨惨云际穿窗月。

〔得胜令〕惊觉我的是颤巍巍竹影走龙蛇，虚飘飘庄周梦蝴蝶，絮叨叨促织儿无休歇，韵悠悠砧声儿不断绝；痛煞煞伤别，急煎煎好梦儿应难舍，冷清清咨嗟，娇滴滴玉人儿何处也？

此犹仅用三字也。其用四字者，如马致远《黄粱梦》第四折：

〔叨叨令〕我这里稳丕丕土炕上迷彪没腾的坐，那婆婆将粗刺刺陈米喜收希和的播，那蹇驴儿柳阴下舒著足乞留恶滥的卧，那汉子去脖项上婆婆没索的摸。你则早醒来了也么哥，你则早醒来了也么哥，可正是窗前弹指时光过。

其更奇绝者，则如郑光祖《倩女离魂》第四折：

〔古水仙子〕全不想这姻亲是旧盟，则待教袄庙火刮刮匝匝烈焰生。将水面上鸳鸯忒楞楞分开交颈，疏刺刺沙鞬雕鞍撒了锁鞦，厮琅琅汤偷香处喝号提铃，支楞楞争弦断了不续碧玉箏，吉丁丁瑯精砖上摔破菱花镜，扑通通东井底坠银瓶。

又无名氏《货郎旦》剧第三折，则用叠字，其数更多。

〔货郎儿六转〕我则见黯黯惨惨天涯云布，万万点点潇潇夜雨；正值著窄窄狭狭沟沟壑壑路崎岖，黑黑黯黯彤彤云布，赤留赤律潇潇洒洒断断续续，出出律律忽忽鲁鲁阴云开处，霍霍闪闪电光星注；正值著飏飏摔摔风，淋淋淅淅雨，高高下下凹凹答答一水模糊，扑扑簌簌湿湿淅淅疏林人物，却便似一幅惨惨昏昏潇潇水墨图。

由是观之，则元剧实于新文体中自由使用新言语，在我国文学中，于《楚辞》、《内典》外，得此而三。然其源远在宋金二代，不过至元而大成。其写景抒情述事之美，所负于此者，实不少也。

元曲分三种，杂剧之外，尚有小令、套数。小令只用一曲，与宋词略同。套数则合一宫调中诸曲为一套，与杂剧之一折略同。但杂剧以代言为事，而套数则以自叙为事，此其所以异也。元人小令套数之佳，亦不让于其杂剧。兹各录其最佳者一篇，以示其例，略可以见元人之能事也。

小令

〔天净沙〕（无名氏。此词《庶斋老学丛谈》及元刊《乐府新声》，均不著名氏，《尧山堂外纪》以为马致远撰，朱竹撰《词综》仍之，不知何据。）枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。

套数

《秋思》（马致远。见元刊《中原音韵》、《乐府新声》）

〔双调·夜行船〕百岁光阴如梦蝶，重回首往事堪嗟！昨日春来，今朝花谢，急罚盏夜阑灯灭。〔乔木查〕秦宫汉阙，做衰草牛羊野，不恁渔樵无话说。纵荒坟横断碑，不辨龙蛇。〔庆宣和〕投至狐踪与兔穴，多少豪杰，鼎足三分半腰折，魏耶？晋耶？〔落梅风〕天教富，不待奢，无多时好天良夜，看钱奴硬将心似铁，空辜负锦堂风月。〔风入松〕眼前红日又西斜，疾似下坡车，晚来清镜添白雪，上床与鞋履相别。莫笑鸠巢计拙，葫芦提一就装呆。〔拨不断〕利名竭，是非绝，红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙东缺，竹篱茅舍。〔离亭宴煞〕蛩吟罢一枕才宁贴，鸡鸣后万事无休歇，算名利何年是彻！密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，闹攘攘蝇争血。裴公绿野堂，陶令白莲社，爱秋来那些？和露滴黄花，带霜烹紫蟹，煮酒烧红叶。人生有限杯，几个登高节？嘱付与顽童记者，便北海探吾来，道东篱醉了也。

〔天净沙〕小令，纯是天籁，仿佛唐人绝句。马东篱《秋思》一套，周德清评之以为万中无一，明王元美等亦推为套数中第一，诚定论也。此二体虽与元杂剧无涉，可知元人之于曲，天实纵之，非后世所能望其项背也。

元代曲家，自明以来，称关马郑白。然以其年代及造诣论之，宁称关白马郑为妥也。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。白仁甫、马东篱，高华雄浑，情深文明。郑德辉清丽芊绵，自成馨逸，均不失为第一流。其余曲家，均在四家范围内。唯宫大用瘦硬通神，独树一帜。以唐诗喻之：则汉卿似白乐天，仁甫似刘梦得，东篱似李义山，德辉似温飞卿，而大用则似韩昌黎。以宋词喻之：则汉卿似柳耆卿，仁甫似苏东坡，东篱似欧阳永叔，德辉似秦少游，大用似张子野。虽地位不必同，而品格则略相似也。明宁献王曲品，跻马致远于第一，而抑汉卿于第十。盖元中叶以后，曲家多祖马、郑，而祧汉卿，故宁王之评如是。其实非笃论也。

元剧自文章上言之，优足以当一代之文学。又以其自然故，故能写当时政治及社会之情状，足以供史家论世之资者不少。又曲中多用俗语，故宋金元三朝遗语，所存甚多。辑而存之，理而董之，自足为一专书。此又言语学上之事，而非此书之所有事也。

（王国维：《宋元戏曲考》节录）

吴梅

元剧略说

我讲这个题目，须要晓得宋词、元曲的分别究竟在那里。原来这曲子的起源，并不是凭空生出来的，是从宋朝的大曲变成来的。宋朝大曲，现在留传下来的，不过七八套，都是文人墨客弄笔头的把戏。内中名目，倒也不少。什么叫做〔水调歌〕咧，〔道宫薄媚〕咧，〔逍遥乐〕咧，我们但把曾慥编的《乐府雅词》一看，便都知道了。但是他的唱法段落，完全与唱词的法子不同，差不多要费几十倍的辛苦。宋人的词，唱完一首就算了事。他却是联串了许许多多，至少的一套，也要有八九只，而且还要带唱带舞，所以觉得非常麻烦。《宋史·乐志》里头说：“春秋圣节，三大宴，小儿队，女弟子队，各进杂剧队舞”，就是这种顽意儿。但宫里的杂剧曲词，民间是不会晓得的，所以没有传下来。现在就将曾慥编的几套，细细推究起来，知道就是元剧的根由来历。何以见得呢？这种大曲虽是全用词牌凑拢来的，但是却有许多名目。一套里头，有散序，有入破，有虚催，有实催，有袞拍，有歇拍，比较现在戏剧，什么慢板、倒板、二六等名色，也算得是一样的。元剧里面，每出曲子，一定有八九只，多的也许有十七八只，唱起来先慢后快，还有锣鼓按定拍子，竟是同大曲一鼻孔出气的。我就决定元剧是宋朝的大曲变成的。

这还是一个远因，我再讲一个近因出来。金章宗的时候，可不是有一位董解元吗？这位解元先生，叫做什么名字，实在考究不出，但是他做的一部《西厢 弹词》，至今还是完完全全的。为什么叫做 弹词呢？因为唱这种词的时候，口里念着词句，手里弹着三弦，所以叫做 弹词，又叫做《弦索西厢》，又叫做“诸宫调词”。这解元先生做了《西厢》词，大家都弹唱起来，一时非常风行，不过都是坐唱，不能扮演出来。于是王实甫就把他改做通行剧本，将全书情节，分做五大本，每本四出。刚刚作完第四本，他不知为着什么，就搁笔起来。幸亏关汉卿再把这书续了下去，才把第五本完工。这便是目下大家看见的《西厢记》。自从这部书出来，戏场里都要扮演，大家觉得非常好看。同时一班词客，都要仿他样子做些剧本，甲也做一本，乙也做一本，丙丁又各做一本，从此元戏的风气，遂成了一种四出的短杂剧。

此种短杂剧，做的时候，大概都用白话体，一切方言，都夹入在里头。如呼眼为“录老”，呼孩子为“魔合罗”，名字颇多。读元剧的人，往往到这种地方，就觉得有许多困难。我今天本讲不到元曲的方言，但就这一点看起来，曲子的做法，是用不着词章话头，那就可以知道了。实甫的《西厢记》，虽有词藻，然而通体本色的居多，如〔四边静〕云：“若能彀汤他一汤，倒与人消灾障。”〔小梁州〕云：“鶺鴒录老不寻常。”〔搅筝琶〕云：“怕我道赔钱货两当一便成合……休波省人情的奶奶忒虑过恐怕张罗。”全部里面，却是非常的多，一时也引证不了。即如他作《丽春堂》杂剧，亦多用白话，如〔满庭芳〕云：“这都是托赖大人虎势，赢的他急难措手，打的他马不停蹄。……则你那赤瓦不刺强嘴，兀自说兵机。”〔耍孩儿〕云：“这泼徒怎敢将人戏，你托赖着谁人气力。挣开你那驴眼，可便觑着阿谁。我便歹杀者波，也是将相的

苗裔。”

照此看来，作曲子的法儿，只许用本色的话头。若如明朝人《玉玦》、《绣襦》、《香囊》、《浣纱》等南曲，句句用词藻，语语须渲染，岂不是绝对的不合法么？不过填词的许多先生们，都是读书的，叫他用白话做谐合音律的文字，觉得非常困难，所以词藻的曲子，到今日还是废不掉。但是元朝几位曲家，却是不一定用词藻的。我既说明了这个原由，就要讲曲家的小历史了。

有人说，元朝人把词曲考试士子，这句话我可是不信他。臧晋叔《元曲选序》，吴梅村《北词广正谱序》，都有这种话头，其实都是未曾考订确实的。我今天讲不到此。总之元朝有没有词曲科的考试，实在没有可靠的证据罢了。

元朝的曲子，大概是北方人最擅长的。就《太和正音谱》说起来，三处地方，要算得人才最盛。第一个就是大都，第二个是真定，第三个是东平。其他若襄陵、平阳、杭州、嘉兴等处，也有几个作家，但不及前三处的盛况而已。我且把各处曲家略略的讲一遍。(1)属于大都的，有王实甫、关汉卿、庾天锡、马致远、王仲文、杨显之、纪君祥、费君祥、费唐臣、张国宝、石子章、李宽甫、梁进之、孙仲章、赵明道、李子中、李时中、曾瑞、王伯成。(2)属于真定的，有白朴、李文蔚、尚仲贤、戴善甫、侯正卿、史九敬先、江泽民。(3)属于东平的，有陈元妄、高文秀、张时起、顾仲清、张寿卿、赵良弼。别处地方，如襄陵有郑光祖，平阳有石君宝、于伯渊、赵公辅、狄君厚、孔文卿、李行甫。杭州有金仁杰、范康、沈和、鲍天祐、陈以仁、范居中、施惠、黄天泽、沈拱、周文质、萧德祥、陆登善、王晔、王仲元。嘉兴有杨梓。

照这样看来，人才之多，可以算得极盛的了。但现在所流传的剧本，却只有一百十六种。

现在，要进一步讲元剧的体裁。我们读到《朱砂担》和那《燕青博鱼》等剧，觉得有一种感想，见得元人何以描写社会上齷齪情形，竟是禹鼎铸奸，无微不至。我们设身处地着想，觉得照这种做法，完全是一句做不出来。因为填词的人，都是念书的学者，所以摹写雅人口气，十分周到，至于齷齪情形，不是不能写出，实是他没有知道。但是元人何以能够知道呢？其中也有一个缘故。原来元剧的科目，有十二种，一切剧中情节，都要消纳在里头。做戏剧的人，如认定一科，细细的研究，俗语说得好：“思之思之，鬼神通之。”果能逐事细究，处处留心，那有不登峰造极的？元人的剧本，就为这个理由，才能够出神入化的到了个极自然、极紧凑、极真实的地步。我且把十二科写出来：(1)神仙道化(2)林泉邱壑(3)披袍秉笏(4)忠臣烈士(5)孝义廉节(6)叱奸骂谗(7)逐臣孤子(8)钹刀赶棒(9)风花雪月(10)悲欢离合(11)烟花粉黛(12)神头鬼面。这十二科便是限定杂剧的题目。例如做游仙的话头，便归到神仙道化科；做山林隐逸的话头，便归到林泉邱壑科；其他各科，可以类推。再就现存的一百十六种内，分配这十二科，亦能各各吻合。如《汉宫秋》归悲欢离合科，《黄粱梦》归神仙道化科，《杀狗劝夫》归逐臣孤子科，《单鞭夺槊》归钹刀赶棒科，《曲江池》归烟花粉黛科，倘将一百十六种逐一分析，无一不可分类归科的。就是将许多不传的五百余种，按他各种名目，分配起来，亦是都能一例的合拍。所以这十二科，差不多是

杂剧分类的总目，实则世间事实，原不外这些科条。

再讲到杂剧中分配的角色。据明朝宁献王的说话，有九种色目：（引原文）

(1)正末：“当场男子能指事者也，俗谓之末泥。”

(2)副末：“执磕瓜（或作瓜）以朴靛，即古所谓苍鹘是也。”

(3)狻：“当场之妓者也，狻狻之雌者，其性好淫，今俗讹为旦。”

(4)狐：“当场之装官者也，今俗讹为孤。”

(5)靛：“傅粉墨，献笑供谄者也。古称靛妆，故谓之妆靛色。今俗讹为净。”

(6)鸩：“妓女之老者也。鸩似雁而大，无后趾，虎文，喜淫而无厌。诸鸟求之即就，世呼独豹者是也。”

(7)獠：“凡妓女总称也。獠亦属，喜食虎肝脑，虎见而爱之，辄负于背。獠乃取虱遗虎首，虎即死，取其肝脑食焉。以喻少年爱色者，亦如爱獠然，不至丧身不止也。”

(8)捷讥：“古谓之滑稽，杂剧中取其便捷讥谑，故名。”

(9)引戏：“即院本中之狻也。”

宁王为明初人，他所说九种，定是当时常见者，较宋朝五花爨弄，已是多了好几种了。我就九种中参核一番，知道正末即是正生，副末至今尚存，狻即正旦，狐即外，靛即净，鸩即老旦，獠即贴旦，捷讥即丑，引戏即杂脚。就南曲中角目一一加以考订，便可恍然领悟了。不过照《西厢》原本，单有末、旦、净、外的四名，（此照古本《西厢》，非近时金人瑞批的）并且元人曲中，亦颇不一定，例如《任风子》剧，冲末扮马丹阳；《碧桃花》剧，冲末扮张珪；《货郎旦》剧，冲末扮李彦和，小末扮李春郎。可知正末、副末以外，尚有小末一种哩。又如旦有正旦、老旦、大旦、小旦、贴旦、色旦、搽旦、外旦、旦儿等名。《中秋切脍》剧，正旦扮谭记儿，旦儿扮白姑姑；《碧桃花》剧，老旦扮张珪夫人，正旦扮碧桃，贴旦扮徐端夫人；《张天师》剧，搽旦扮封姨，旦儿扮桃花仙，正旦扮桂花仙；《救风尘》剧，外旦扮宋引章；《货郎旦》剧，外旦扮张玉娥；《玉壶春》剧，贴旦扮陈玉英；《神奴儿》剧，大旦扮陈氏；《陈抟高卧》剧，郑恩引色旦上；《误入桃花源》剧，小旦扮桃源仙子侍从。各剧情节不同，所以各剧旦色也不同。此外又有徠儿、孛老、帮老、卜儿等名目。如《货郎旦》剧，徠儿扮李郎；《潇湘雨》剧，外扮孛老；《薛仁贵》剧，正末扮孛老；《朱砂担》剧，冲末扮孛老；又《合汗衫》剧，帮老扮陈虎；《盆儿鬼》剧，帮老扮盆罐赵；《朱砂担》剧，帮老扮白正；又如《金线池》剧，搽儿扮卜儿；《秋胡戏妻》及《王粲登楼》剧，并老旦扮卜儿；《合汗衫》剧，净扮卜儿。可知各色分配，并无一定目标，仅就剧中情节，略加区别，期勿溷观场者之目光而已。但是徠儿，孛老，帮老，卜儿等名，究竟如何讲释呢？原来徠儿是幼童的通称，孛老是老人的通称，帮老是盗贼的通称，卜儿是老年婆子的通称。说出原因，却是很可笑的。徠儿即孩子的转韵，孛老即老諀之意。元人以合伙行劫谓之帮，遂省作邦。卜儿之卜字，即娘字减笔，元词多俗体书，娘作諀，遂省作卜。剧场名目，虽有匪夷所思的地方，但是细加考察，终有线索可寻。我所以略说一番，供研究此学的一个方法罢了。

尚有方言一层，最是繁多，我暂且略过。总之，元剧的来历，现存的剧数，作者的姓氏，命题的范围，角儿的名色，照上述数则，亦可以供学子的研讨了。

（原载《小说月报》第17卷号外《中国文学研究号》）

朱东润

元杂剧及其时代

（一）

在讨论元人杂剧以前，我们应当知道：在我们现在所看到的一百几十种元人杂剧之中，臧晋叔的《元曲选》占去九十四种。所以假如臧晋叔的选本有了问题，连带地整个的元人杂剧也有问题。我们把《元曲选》和《古今杂剧三十种》对勘；第一看到曲调字句的互异，第二就是在《元曲选》里面我们看到整段的宾白，可是其他的本子，完全删却宾白，甚至使得我们对于全剧不易了解。这里也许是元代流行的本子原有异同，也许是《元曲选》曾经臧晋叔的修改，现在均不得而知。晋叔《元曲选序》说：“或又谓主司所定题目外，止曲名及韵耳，其宾白则演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语。”在《元曲选》里我们还看到许多“鄙俚蹈袭”的宾白，而且在《桃花女》这一类的杂剧里宾白有时每段多至一千字以外，尤其和《元曲选序》“曲白不欲多”的原则相反；这却是未经晋叔修改的一证。总之，无论如何，我们所讨论的元杂剧，主要部分还是以《元曲选》为根据。

其次，谈到元杂剧里面的时事，我们应当知道，元代杂剧作家写到史事，往往和事实不合，在这里固然有一部分是无意的错误，而大部分却是有意的歪曲。本来在元代作家中，虽然有修养有素的关汉卿、白朴这一类人，同时也有红字李二、张国宾这一类出身倡家的作者。出身既然不同，素养因之亦异，偶然有些史实的颠倒，原不足怪。可是大部分却是有意的歪曲。这也有几种原因。一则作剧原与作史不同，作史自然要追求事实的真相，作剧却不然，常常因为剧情的牵制，连带地史实也要移转，以事实迁就剧情，这是歪曲的第一个原因。二则在元代有“诸乱制词曲为讥议者流”（《元史》卷百五《刑法志》四）一条法令，所以元代作家谈到当时的时事，往往采取陈古刺今的方法，以避免当时的文网。我们所要讨论的就是后面的这一点。

元杂剧所有的时代错误很多，像《东坡梦》所举子瞻兄妹三人，“弟曰子由，妹曰子美，嫁秦少游者是也”，多半是游戏文章，原算不上什么错误。但是像《冻苏秦》里，写着苏秦上万言长策，不遇而回，以至唱“如今那有才学的受困穷，几时得居要路为卿相！”确把元代儒人所受的困厄曲曲写出。《范张鸡黍》范巨伯唱“你道是文章好立身，我道今人都为名利引，怪不着赤紧的翰林院那伙老子们钱上紧。”接着又道，“有钱的无才学，有才学的却无钱，有钱的将着金帛，干谒那官人每，暗暗的衙门中分付了，到举场中各自去省试殿试，岂论那文才高低。”这里要是认定作者写的是汉代范巨卿、张元伯的故事，那当然是时代错误了，可是作者述古刺今，所写的正是元代科场之弊。还有这种止论门

阔、专重结纳的风气，在科举未复之前，是杂剧作家所意想不到的，所以在元杂剧中，虽然我们常看到“一举状元及第”或“得了头名状元”的故事，但是这种写着科场流弊的杂剧必定要到仁宗延祐二年(1315)恢复科举以后才能产生。所以《范张鸡黍》出于元代第二期作家之手，不是偶然的事。

我们推求元杂剧里的时事，常常可以用这类的方法，但是却不能不防备推求太过的流弊。《毛诗序》推论作者的时世，《西崑发微》推论李义山的用意，何尝没有道着的地方，但是正因为他们推求太过，以至不能取信于后代。所以推求元杂剧里的时事，我们一定要从当时人的著作和元代的史籍求得旁证，那么我们所得的结果才有可信的根据。

(二)

杂剧的创始在金末元初的时代，关汉卿所作杂剧，《太和正音谱》谓为杂剧之始。元杨维禎《宫词》说：“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦，大金优谏关卿在，‘伊尹扶汤’进剧编。”（《铁崖先生古乐府》卷之十四）正指此事，可是金末元初是怎样的一个时代呢？自金贞祐二年(1214)宣宗南渡至天兴三年(1234)金亡之时，共二十年中，彼时河北一路，因为蒙古人的掳掠残杀，以及女真人和汉人的仇杀，土豪的迫害，整个地成为人间地狱；而造成这样的人间地狱，当然蒙古人要负最大的责任。刘因《武强尉孙君墓铭》说：

戊申夏六月丁巳，武强尉孙君以疾卒。临卒，疏其子继贤等曰：“吾以世泽，生有四幸，若等可勿忘。金崇庆末(1212)，河朔大乱，凡二十余年，数千里间，人民杀戮几尽，其存者以户口计，千百不一余，而吾与存焉，一幸也。其存焉者，又多转徙南北，寒饥路隅，甚至髡钳黥灼于臧获之间者，皆是也，而吾未尝去坟墓，且获尉乡县焉，二幸也。当其扰攘时，侵袭逼夺，无复纪序，而吾四妹一弟，俾皆以礼婚嫁，今皆成家，若与世不相与者，三幸也。平居非强宗，世乱受凌暴，自其分尔，而吾乃为乡人所推，遂得挺身树栅，保千余家，凡族党姻戚，皆赖以安全，四幸也。”

——《静修先生文集》卷十七

刘因《翟节妇诗序》说：“昔全源氏之南迁也，河朔土崩，天理荡然，人纪为之大扰，谁复维持之者！”（《静修先生文集》卷一）他还有一首《杂诗》说：“闻昔飞狐口，奇兵入捣虚。人才九州外，天道百年余。草木皆成骑，衣冠尽化鱼。遗民心胆破，讳说战争初。”（《静修先生文集》卷七）在这首诗里，我们可以看到蒙古人应负的责任。《元史》卷二百二《邱处机传》也说在元太祖时，“国兵践蹂中原，河南北尤甚，民罹俘戮，无所逃命。处机还燕，使其徒持牒招求于战伐之余，由是为人奴者得复为良，与滨死而得更生者，毋虑二三万人，中州人至今称道之。”

蒙古人的残杀掳掠，第一步是在河北，到了金哀宗的时候，蒙古人再向河南侵掠，直至金亡的时期，那时残杀的目标转移到河南。《元史》卷一百六十三《张雄飞传》记着：“国兵屠许，惟工匠得免。”卷百五十五《史天泽传》也说：“世祖时在藩邸，极知汉地不治，河南尤甚。”在这个时期内，驻扎在河南的军队，有的“郡中婚嫁必先赂之，得所请而后行，咸呼之为翁。”（《元史》卷百五十九《赵璧传》）有的简直“杀人之夫而夺其妻。”（《元史》卷百四十六《杨惟中传》）当然在

这残杀掳掠的一群中，也有依附蒙古人的汉军。

金亡以后不久，蒙古人再积极南侵，一直到世祖至元十六年(1279)，于是整个的中国完全陷落。在这一段时间内，当然地残杀掳掠之祸，也逐渐向南推进。《元史》卷百七十《雷膺传》记着：“是时江南新附，诸将市功，且利俘获，往往滥及无辜，或强籍新民以为奴隶。”卷百九十七《羊仁传》记着羊仁一家的分散，情形尤惨。“至元初，阿珠兵南下，仁家为所掠，父被杀，母及兄弟皆散去，仁年七岁卖为汴人李子安家奴，力作二十余年。子安怜之，纵为良。仁踪迹得母于颍州蒙古军塔海处，兄于睢州蒙古军约尼处，弟于邯郸连大家，皆为役，尚无恙。乃遍恳亲故，贷得钞百锭，历诣诸家求赎之。经营百计，更六年乃得遂，大小二十余口复聚居为良。”在这段时期内，屠城之祸也尽多。

因为蒙古人的一再向南发展，残杀掳掠之祸也跟着军队的移转而向南推进，本是史实，可是蒙古人的兵祸好像也跟着时代的推演而略见缓和，所以像贞祐二年以后河北所受的祸害，以致“邢州旧万余户，兵兴以来，不满数百，凋坏日甚。”（《元史》卷百五十七《刘秉忠传》）这样的记载，以后究不多见。所以元初的兵祸，多分是河北第一，河南第二，江南第三。当然这是约略的推计，够不上说精确。

在金代遗民的著作里，我们看不到什么兴亡之感。刘祁《归潜志》（卷七）尝说：“天兴之变，士大夫无一人死节者”，其事可想。元遗山的诗里虽然也有沧桑之叹，但是想到他曾为降元的崔立立碑，还有早年在降元的严实幕中，其后作《东平行台严公神道碑》称其功业，以及《癸巳寄中书耶律公书》称为萧、曹、丙、魏、房、杜、姚、宋，我们也可想见其为人了。这一类的事实，并不足奇。大致在彼时北方的汉人眼中，女真人也是要不得，所以听到蒙古人的侵掠，多数人认为是汉人抬头的机会，这正和北宋会女真灭辽，南宋会蒙古灭金，是一样的心理。至于辽人既灭而女真之祸更甚于辽，金人既灭而蒙古之祸更甚于金，本来无从逆料，总之，没有身受蒙古之祸的人却认为民族复兴之机。金人南渡以后，“偏私族类，疏外汉人，其机密谋谟，虽汉相不得预。”（见《归潜志》卷十二）首先引起猜嫌，同时汉人也起了铲除女真的运动。见于记载的，有下列几节：

贞祐二年，受代有期，而中原被兵，盗贼充斥，互为支党，众至数十万，攻下郡邑，官军不能制。渠帅岸然以名号自居，黠拔地之酷，睚眦种人，期必杀而后已。若营垒，若散居，若侨寓托宿，群不逞哄起而攻之，寻踪捕影，不遗余力，不三二日，屠戮净尽，无复噍类。至于发掘坟墓，荡弃骸骨，在所悉然。

——元好问《临淄县令完颜公神道碑》（《遗山先生文集》卷二十八）

前年京兆治中李友直私逃华州，结同知防御使冯朝、河州防御判官郝遵甫、平凉府同知致仕杨庭秀、水洛县主簿宿徽等，团集州民，号忠义扈驾都统府，相挺为乱，杀其防御判官完颜巴锦及城中女真人。以书约都统杨珪，为府兵所得，珪讳之，请自效，诱友直等执之，麾所招千余人，纳仗，阬诸城中。

——《金史》卷十四《宣宗本纪》（贞祐三年）

先是华州李公直以都城隔绝，谋举兵入援，而玉特其军为可用，亦欲为勤王之举。……公直一军，行有日矣，将有违约，国朝人有不从者，辄以军法从事。京兆统军使谓公直据华州反，遣都统杨珪袭取之，遂置极刑。

——《金史》卷一百十《韩玉传》

在这几节里，“种人”、“国朝人”即指女真，李公直当即李友直，《韩玉传》中所谓“将有违约”者，也许是指公直铲除女真的计划。他的企图是显然地失败了，可是代表了当时北方汉人的欲望，所以金代遗民的著作里谈不到什么兴亡之感，在元人杂剧里也不多见。”

在南宋灭亡以后，情形完全两样了，不但在南宋遗民的诗文词里面都看到兴亡之感，就是在他们的散曲里面，也留着不少的痕迹。举赵文宝的几首曲于次：

小窗开水月交光，诗酒坛台，莺燕排场，歌扇唤风，梨云飘雪，粉黛生香。红袖台已更旧邦，白头民犹说新堂，花妒幽芳，人换宫妆，惟有湖山，不管兴亡！

〔折桂令〕（《湖山堂》）

来时春社，归时秋社，年年来去搬寒热。语喃喃，忙怯怯，春风堂上寻王谢，苍陌鸟衣夕照斜。兴，多见些；亡，都尽说。

〔山坡羊〕（《燕子》）

——以上《乐府群玉》

文宝这两首曲是赋，意犹易见，曹明善的曲则是比兴，更将沧桑之感完全写尽，举二则于次。

长门柳丝千万结，风起花如雪，离别复离别，攀折更攀折，苦无多旧时枝叶也。

长门柳丝千万缕，总是伤心树，行人折嫩条，燕子衔轻絮，都不由凤城春作主。

〔清江引〕（《失题》）见《乐府群玉》

但是在元人杂剧里面，看不到什么南宋人的兴亡之感。这却另有一种解释。杂剧本来是北方的产物，所以第一期的作家完全是北方人，也可算是金的遗民；待到后来杂剧在杭州盛行的时候，时代恰在至顺元年（1330）前后——据钟嗣成《录鬼簿》——上去宋亡（1279）之日，为时已久，不独“君父至尊亲，送其终也，有时而既”，而且多数作者生于宋亡之后，自然也无从谈到什么兴亡之憾了。可是像无名氏《谢金吾》、《昊天塔》两剧之言杨家故事，尤其像《谢金吾》第四折清江引，“谢得当今圣明主，不受奸臣误，把清风楼重建一层来，着杨六郎元镇三关去，直把宋江山扶持到万万古！”在这里我们隐约看到对于南宋的追思，纵使我们不能肯定地这样说。

在这样的一个兵马荒乱的时代，产生了元杂剧。还有，在整个的元代，我们处处看到异民族对于汉人的迫害。本来自从五代以来，直到元代，中国的北部逐渐地堕入异民族的掌握之中，契丹人败了，来了女真人，女真人败了，又来了蒙古人。可是就是在元代，契丹人和女真人的迫害还在。《元史》卷百九十九《张特立传》记特立“改宣德州司候，州多金国戚，号难治，特立至官俱往谒之，有五将军率家奴劫民群羊。”这还可说是金泰和年间事。又卷百五十三《刘敏传》记：“初耶律楚材总裁都邑，契丹人居多，其徒往往中夜挟弓矢，掠民财，官不能禁，敏戮其渠魁，令诸市。”这是元代契丹人的迫害了。

蒙古入统中国以后，始终是把中国人看做被征服民族：最初还曾经计划过来一下整个民族的大屠杀。宋子贞《中书令耶律公神道碑》（《国朝文类》卷五十七）记着，“自太祖西征之后，苍廩府库，无斗粟尺帛，而中使别迭等佞言，虽得汉人，亦无所用，不若尽去之，使草木畅茂以为牧地。公即前曰：‘夫以天下之广，四海之富，何求而不得，但不为耳，何名无用哉！’因奏地税商税酒醋盐铁山泽之利用，岁可得银五十

万两、绢八万匹、粟四十万石。上曰：‘诚如卿言，则国用有余矣，卿试为之。’”这是元太宗时候的事。当时蒙古人预备用吃鹅肉的计划，耶律楚材却告诉他们吃鹅蛋的办法，总算汉人藉此苟延残喘，但是汉人的生命仍旧是受着不断的危害。就是当时的汉军——在蒙古人指挥下的军队——也曾于甲戌年(1214)在牛栏山受着蒙古人的屠杀。(见《元史》卷百五十一《石抹孛迭儿传》)鼎鼎有名的汉奸董文用也说着“我汉人，生死不足计。”(至元元年—1264—事。见虞集《道园学古录》卷二十《翰林学士承旨董公行状》及《元史·董文用传》)直到顺帝至元三年(1337)还有巴延请杀张、王、刘、李、赵五姓汉人的事。(《元史》卷三十九《顺帝本纪》)总之，在整个的元代，蒙古人始终是以被征服民族待遇汉人，始终是在计划着大屠杀。就是在容许着汉人存在的时候，也是时时禁止持兵器、田猎、养马、学武艺。在《元史·世祖本纪》里，就可以看见以下各次的禁令。

申严汉人军器之禁。(至元十九年二月)

分汉地及江南所拘弓箭兵器为三等，下者毁之，中等赐近居蒙古人，上等贮库。(至元二十二年五月)

己亥敕中外，凡汉民持铁尺手挝及杖之藏刃者，悉输于官。(至元二十三年二月)

戊申括诸路马，凡色目人有马者，三取其二，汉民悉入官。敢匿与互市者罪之。(同年六月)

戊午禁江南民挟弓矢，犯者籍而为兵。(至元二十六年四月)

申汉人田猎之禁。(至元二十七年九月)

申严江南兵器之禁。(至元三十年二月)

此后申严汉人兵器田猎之禁，《元史》里常常可以看到。英宗至治二年(1322)正月甲戌禁汉人习武艺也有明令。《元史》卷百五《刑法志》还载着：

诸汉人持兵器者禁之，汉人为军者不禁。诸民间有藏铁尺铁骨朵及含刀铁柱杖者，禁之。

诸弃本逐末习用角抵之戏，学攻刺之术者，师弟子并杖七十七。

《刑法志》还载着藏甲、藏零散甲片、藏枪若刀或弩、藏弓箭之罪。这样一来，民间的武器禁尽了，再加以铁法的规定，“无引私贩者比私盐减一等，杖六十七，铁没官。”武器的来源也断绝。还有“江南铁货及生熟铁器，不得于淮汉以北贩卖，违者以私铁论。”(皆见《刑法志》)在淮汉以北，不论生熟铁器，有引与否，一切不得贩卖，于是在大都附近数千里之内，成为绝对的安全地带。我们也许认蒙古人为文化较低的民族，但是他们防制汉人的计划，不能不算周密了。

《世祖本纪》(《元史》卷十三)记着至元二十二年(1284)“定拟官军格例，以河西、回回、辉和尔，依各官品充万户府达鲁噶齐，同蒙古人。女真、契丹同汉人。若女真、契丹生西北，不通汉语者，同蒙古人；女真生长汉地，同汉人。”本来达鲁噶齐是止有蒙古人做的，经过这样的规定，凡是不通汉语的都做得，通汉语的都做不得。到顺帝至元二年(1334)“禁汉人南人不得习蒙古色目文字”，(见《元史》卷三十九《顺帝本纪》)在这里，我们又可以看到蒙古人是怎样地根据语言文字的差异，永远地加深了征服民族和被征服民族间的裂痕。

从种种方面，我们可以看到奇渥温氏一朝怎样地统治中国。在这里

不是以一姓统治万民，而是以一个民族统治另一个民族，在胜利的时候，他们是加紧地掳掠、屠杀，直到失败的时候，他们退出长城，度原来的游牧生活。他们不了解中国，也不希望中国的了解；他们不接受中国文化，也不希望中国接受他们的文化。在中国历史里，元代可以算是黑暗时期中最黑暗的一幕。

但是在这段最黑暗的时期中，全部的元人杂剧出来了，在中国文学史上留下了永恒的光辉，除了李直夫（即薄察李五，所作今存《虎头牌》一种）系女真人外，其余全是汉人，他们的努力值得后人无穷的钦慕。可是假如我们认为元代杂剧是因为元人与西方交通，才能发达，固然是与史实不合；万一认为是因为元代国势大盛，才能有这样伟大的戏剧，也与事实违反。在元人杂剧里，我们所看到的，是被征服民族的血泪。有些是由痛苦而感到麻木，由麻木而产生颓废，由颓废而追求享乐，享乐是享乐了，可是在欢愉的眼角里仍萦着悲惨的泪颗；但是有些毕竟是痛苦，是呼号，是在无可希冀之中想望解放的方法。

（三）

蒙古人向中原进攻，遇到了抵抗后，就来一次大屠杀；要是遇不到抵抗，那么就是掳掠。宋子贞《中书令耶律公神道碑》说着，“国初方事进取，所降下者因以与之，自一社一民，各有所主。”这是贞祐之初到金亡时候的事。当时所掳的奴隶，据宋子贞说：“时诸王大臣及诸将校所得驱口，往往寄留诸郡，几居天下之半”，实在是一个可惊的数子。子贞又说：“时河南初破，被俘虏者不可胜计，及闻大军北还，逃去者十八九。有诏停留逃民及资给饮食者，皆死无问，城郭保社，一家犯禁，余并连坐。由是百姓惶骇，虽父子弟兄，一经俘虏，不敢正视。逃民无所得食，踏死道路者，踵相接也。”明诏保障掳掠者的权利，在中国史上真是稀有了。元遗山《续小娘歌》，（《遗山先生文集》卷六）“山无洞穴水无船，单骑驱人动数千，直使今年留得在，更教何处度明年。”“太平婚嫁不离乡，楚楚儿郎小小娘，三百年来涵养出，却将沙漠换牛羊！”又《癸巳（1233）五月三日北渡》，（《遗山先生文集》卷十二）“道傍僵卧满累囚，过去旃车似水流，红粉哭随回鹘马，为谁一步一回头！”“白骨纵横似乱麻，几年桑梓变龙蛇，只知河朔生灵尽，破屋疏烟却数家！”这是金亡时候掳掠的记载。

到蒙古人灭南宋的时候，除了从事残杀掳掠的军队，还有随军的专门杀掠的人。世祖二十二年八月“御史台言：无籍之军，愿从事杀掠者，初假之以张渡江兵威；今各持弓矢，剽劫平民，若不分隶各翼，恐生他变。”（《元史》卷十三《世祖本纪》）这是宋亡时候掳掠的记载。

关汉卿的杂剧《拜月亭》写着在蒙古军队攻下河北以后的一段离合姻缘。第一折〔点绛唇〕：“锦绣华夷，忽从西北天兵起。”〔混江龙〕：“许来大中都城内，各家烦恼各家知。”把当时的祸源指明，其后〔金盏儿〕：“哥哥道做军中男女若相随，有儿夫的不掳掠，无家长的落便宜。”将掳掠妇女的情形约略写一写。无名氏《冯玉兰》更写着当时的军官如何杀死男人，掳掠妇女。

杨显之《酷寒亭》第三折店小二的自白，把他生活的经过，完全记着。

小人江西人氏，姓张名保，因为兵马嚷乱，遭驱被掳，来到回回马合麻沙宣差衙里。往常时在侍长行，为奴作婢。他家里吃的是大蒜、臭韭、水答饼、秃秃茶食；我那里吃的！我江南吃的都是海鲜，曾有四句诗道来；〔诗云〕：江南景致实堪夸，煎肉豆腐炒冬瓜，一领布衫二丈五，桶子头巾三尺八。他屋里一个头领，骂我蛮子前，蛮子后。我也有一爷二娘、三兄四弟、五子六孙，偏你是爷生娘长，我是石头缝里进出来的！谢俺那侍长见我生受多年，与了我一张从良文书。本待回乡，又无盘缠，如今在这郑州城外，开着一个小酒店儿，招接往来客人。昨日有个官人，买了酒吃，不还酒钱，我赶上扯住道，还我酒钱来。他道：你是什么人？我道：也不是回回人，也不是达达人，也不是汉儿人，我说与你听者，〔唱〕我是个从良自在人。

元代蓄奴的风气很盛，张国宾《合欢衫》楔子，侯兴说：“老爹，你也好与我一纸从良的文书了。”石子章《石坞听琴》楔子，郑彩鸾都对管说：“为你年纪高大，与你这纸从良的文书。”无名氏《来生债》第二折卜儿说：“但是家中人都与他从良文书。”在这些地方，我们都看到蓄奴的风气。奴隶的来源，除了由世奴孳长以外，多数是由于征讨所得，但是也有占降民为奴，和籍新民为奴者。（见《元史》卷十二《世祖本纪》及卷百七十《王利用传》）这些奴婢到手以后，有留为自用的，有到手转卖的；甚至有卖良家子女为娼（《元史》卷十《世祖本纪》），或取人子女为奴妾者。（见《元史》卷百五十三《贾居贞传》）《元史》卷百五十六说：“将校素无俸给，连年用兵，至有身为大校，出无马乘者。”当时掳掠的风气也许是这种无给制度的结果。

（四）

蒙古人入主中国以后，蒙古军队到处驻防，姚燧《千户所厅壁记》说：“我元驻戍之兵，皆错居民间，以故万夫千夫百夫之长，无靡城邑者。”（《牧庵集》卷六）宋本《绩溪县尹张公旧政记》说：“万夫长、千夫长、百夫长，恃世守，陵轹有司，欺细民，细民畏之过守令，其卒群聚为虐。”（《国朝文类》卷三十一）在这种情形之下，产生了无恶不作的“衙内”和“权豪势要之家”，——皆指当时蒙古军官。另有《说衙内》一篇考之，今不赘。

关汉卿《鲁齐郎》就写着这样的一个，楔子鲁齐郎引张龙上，诗云：

花花太岁为第一，浪子丧门再没双，街市小民闻吾怕，则吾是权豪势要鲁齐郎。小官鲁齐郎是也，谢圣恩可怜，除授今职。小官嫌官小不做，嫌马瘦不骑。但行处引的是花腿闲汉，弹弓黏竿，儿小鹞，每日价飞鹰走犬，街市闲行。

鲁齐郎抢了银匠李四的妻子，李四到郑州请六案都孔目张珪与他做主，张珪掩口道：“哎哟，唬杀我也！早是在我这里，若在别处，性命也送了你的。我与你些盘缠，你回许州去罢，这言语你再也休题。”接着唱：“被论人有势权，原告人无门下，你便不良会可跳塔轮，那一个官司敢把勾头押，题起他名儿也怕！”

张珪算是不抵抗主义者，接着鲁齐郎教他把妻子献上，张珪只得照办。他的妻子道：“你在这郑州做六案都孔目，谁人不让你一分，那厮甚么官职，你这等怕他，连老婆也保不的！你何不拣个大衙门告他去？”张珪道：“你轻说些，倘或被听见，不断送了我。〔唱〕他他他嫌官小不为，嫌马瘦不骑，动不动挑人眼，剔人骨，剥人皮。〔云〕他便要我张珪的头，不怕我不就送去与他。如今只要你做个夫人，也还算是

好的。”后来鲁齐郎问他：“张珪，你敢有些烦恼，心中舍不的么？”张珪回道：“张珪不敢烦恼。”

武汉臣《生金阁》所写的庞衙内也是一例，第一折庞衙内领侍从上，诗云：

花花太岁为第一，浪子丧门世无对，闻着名儿脑也疼，只我有权有势庞衙内。小官姓庞名勋，官封衙内之职。我是权豪势要之家，累代簪缨之子。我嫌官小不做，马瘦不骑，打死人不偿命，若打死一个人，如同捏杀一个苍蝇相似。

郭成在酒店里，看见庞衙内，献上生金阁儿，要想做官，衙内连郭成的浑家也要，对他说：“你的浑家与我做个夫人，我替你另娶一个，你意下如何？”郭成不肯，唱道：“他他他从头儿说事故，就就就諛的我麻又酥，道道道别求个女艳姝，待待待打换我这丑媳妇，我我我面不搽头不梳，那那那有甚的中意处。”庞衙内发了怒，一面把郭成的浑家扶到后堂，一面拿大铁锁把郭成锁到马房里去。郭成的妻子对嬷嬷说：“我待要寻一个大大的衙门告他去哩。”嬷嬷唱道：“你待要叫屈声冤，姐姐也，谁敢便收词接状？”最后嬷嬷是被丢在八角琉璃井里，郭成是被铜了头。

元人杂剧所写的“衙内”和“权豪势要之家”，为数不少，现在不必多举，他们所以这样地横行，第一就是打死人不偿命。《元史》卷百五《刑法志》说：“诸蒙古人因争及乘醉殴死汉人者，断罚出征，并全征烧埋银。”这里给了蒙古人以法律上的保障，还有当时驻防各地的军队“兵若民异属……其卒群聚为虐，或讼之有司，举令甲召其偏裨共弊（原文），则诺而不至，事率中寝，民苦无可奈何。”（见宋本《绩溪县尹张公旧政记》）蒙古人杀了人，根本就不必偿命，再加一般官吏，因为“兵若民异属”的缘故，也就没有制裁他们的法权，所以在《鲁齐郎》、《生金阁》里，一则说“那一个官司敢把勾头押”，一则说“谁敢便收词接状”。

高文秀《黑旋风双献功》所写的事更妙。白衙内拐了孙孔目的妻子，第三折上场道：“小子白衙内，平生好依翠，拐了郭念儿，一日七个醉。自家白衙内的便是，自从我拐了那郭念儿来，我则怕那孙孔目来告状，因此上我借这大衙门坐三日，他若来告状，我自有主意。”后来果然孙孔目来告状，白衙内道：“如何，我道他来告状么，如今把这厮下在死囚牢里，我直牢死他。”这类借坐衙门的事，好像有些儿戏，但是在元代是尽有的。《元史》卷百六十《王磐传》记着西域大贾“恃势干官府，直来坐厅事，指挥自若。”卷百四十三《策丹传》说：“时有以驸马为江浙行省丞相者，其宦竖恃公主势，坐杭州达噜噶齐位，令有司强买民间物，不从辄殴之。”这都是借坐衙门的故事，在商贾和宦竖都可以借坐衙门的时候，那么白衙内“官拜衙内之职”，（《双献功》楔子）当然有这样的权利。

元代汉人受着蒙古军官的压迫，真是到了走头无路的境地，杂剧作家却指示了他们两条出路，以后再说。

（五）

在蒙古人的武力压迫以外，同时来了经济侵略，这样一边杀掠，一边榨取，汉人真走上了绝路。经济侵略多分是西方民族所做，蒙古

人打到亚西，打到欧洲，带回来的就是这一批放高利贷的西方民族，在当时的记载里称为羊羔利。元遗山《顺天万户张公勋德第二碑》（《遗山先生文集》卷二十六）说：“军兴以来，贾人出子钱致求赢余，岁有倍称之积，如羊出羔，今年而二，明年而四，又明年而八，至十年则累而千。调度之来，急于星火，必借贷以输之，债家执券日夕取偿，至于卖田业，鬻妻子，有不能给者。”遗山没有把贾人的来路指明。王磐《中书右丞相史公神道碑》说：“兵火之余，民间生理贫弱，往往从西北贾人借贷，周岁辄出倍息，谓之羊羔利。稍积数年，则鬻妻卖子，不能尽偿。”（《国朝文类》卷五十八）《元史·王磐传》记者王磐为真定顺德路宣慰使的时候，“郡有西域大贾，称贷取息，有不时偿者，辄置狱于家，拘系掳掠其人。且恃势于官府，直来坐厅事，指挥自若。磐大怒，叱左右捽下，箠之数十。时府治寓城上，即挤诸城下，几死，郡人称快。”在这里证明了放羊羔利的是西域人，其为当时众怨所归，也可以看到。

但是王磐这样的官员太少了，多数的是和放高利贷的大贾勾结，甚至代人民向他们借债，随即代他们向人民索偿。《元史》卷百九十一《吴澄传》说：“岁乙未，籍民户，有司多以浮客占籍，及征赋，逃窜殆尽，官为称贷，积息数倍，民无以偿。澄人观，因中书耶律楚材，面陈其害。”《耶律楚材传》（《元史》卷百四十六）也说：“先是州郡长吏，多借贾人银以偿官，息累数倍，曰羊羔儿利。至奴其妻子，犹不足偿。楚材奏令本利相侔而止，永为定制。”《楚材传》所说的，多分和《吴澄传》所说的是一件事，所谓“奴其妻子”，应指奴民之妻子而言。假使是以官之妻子为奴犹不足偿，那么西域贾人的威势更可怕了。

在元人杂剧内，关于高利贷的事，关汉卿《救风尘》第一折，“干家的乾落得淘闲气，买虚的看取些羊羔利”，提出羊羔利的名称。关作《窦娥冤》楔子蔡婆婆道：“这里一个窦秀才，从去年问我借了二十两银子，如今本利该银四十两。”无名氏《鸳鸯被》第一折刘员外云：“自从李府尹借了我十个银子，今经一年光景，不见回来，算本利该二十个银子还我。”无名氏《来生债》楔子庞居士云：“我有一故友，乃是李孝先，往年问我借了两个银子，出外做买卖去，本利该还四个了。”还有郑廷玉《看钱奴》第二折周荣祖骂贾仁道：“我骂你个勒措穷民贾员外，或是有人家典段正，或是有人家当钁，你则待加一倍放解。”在这许多场所，我们看到羊羔利是怎样地到处流行着。

鬻妻卖子的事，在元杂剧里也留下阴影来。《窦娥冤》窦秀才向蔡婆婆借钱，无法偿还，蔡婆婆就要他的女儿做儿媳妇，窦秀才道：“谁想蔡婆婆常常着人来说，要小生女孩儿做他儿媳妇，况如今春榜动，选场开，正待上朝取应，又苦盘缠缺少，小生出于无奈，只得将女孩儿端云送与蔡婆婆做儿媳妇去。〔做叹科云〕嗨！这个那里是做媳妇，分明是卖与他一般，就准了他那先借的四十两银子，分外但得些少东西，勾小生应举之费，便也过望了。”《鸳鸯被》写着李府尹罢任以后，托道姑向刘员外借钱，刘员外听说府尹有一个小姐，就说：“既是这等，我借与他十个银子，着他立一纸文书，你就做保人，着他那个小姐也画个字，日后好还我债。”一年以后，府尹未回，债亦未偿，刘员外对道姑说：“你如今问他那小姐讨那银子去，有便还我，若无呀，这里也无人，我虽然叫做员外，这等年纪，还没浑家，他若肯与我做个浑家，一本一利都不

要他还。”

债权人对于债务人的威胁，因为当时的官吏对于债权者的拥护而益见横暴，在元杂剧也有实证。《来生债》楔子李孝先向庞居士借了两个银子，本利伤折，无钱还他，上场道：“小生前者往县衙门首经过，见衙门里面绷扒吊拷追征十数余人，小生向前问其缘故，那公吏人道，是欠少那财主钱物的人，无的还他，因此上拷打追征。小生听罢，似我无钱还庞居士，若告将下来，我那里受的这苦楚。小生得了这一口惊气，遂忧而生疾，一卧不起。”这一类吊拷追征的事，在元代一面维持“官为称贷”的信用，一面拥护西域大贾的利息，当然是应有尽有。《陈州糶米》第三折包待制唱：“俺俺俺宋朝中大小官员，他他他胜与你财主每追征了些利钱，您您您怎知道穷百姓苦恹恹叫屈声冤。”在这里完全写的元代事实，“宋朝”两字，祇是一种掩护。

(六)

在异民族统治之下，经过了重重叠叠的武力压迫和经济侵略，这一个时期中，当然谈不上吏治，而元代吏治之坏也确为二十四史中所仅见。所以造成这样的状况，其直接的原因也有几个。

第一，元代郡邑正官完全是蒙古人或色目人。《元史》卷六《世祖本纪》至元二年二月(1265)“甲子以蒙古人充各路达鲁噶齐，汉人充总管，回回人充同知，永为定制。”其后至元五年三月(1268)“罢诸路女真、契丹、汉人为达鲁噶齐者，回回、奈曼、唐古人仍旧。”大德八年(1304)三月“诏诸王驸马所分郡邑达鲁噶齐惟用蒙古人，三年依例迁代，其汉人、女真、契丹名为蒙古者，皆罢之。”(见《元史》卷二十一《成宗本纪》)在蒙古人不了解中国文化，也不接受中国文化，用为郡邑正官，其治绩已可想见；至于当时尚有汉人冒充蒙古者，其人品更可见了。

第二，元初军官是无给职，同时州县官吏也是无给职，《元史》卷百六十八《陈祐传》说：“中统元年(1260)真除祐为总管，时州县官以未给俸，多贪暴，祐独以清慎见称。”同卷《陈天祥传》说：“时州县未有俸给，天祥从便规措而月给之，以止其贪，民用勿扰。”这是至元十三年(1276)以后的事。陈祐、陈天祥是偶然的例证，止可作为例外，我们所见到的，是自从元人入居中国，一直到至元十三年或以后，州县官是无俸给的。军官没有俸给，其必然的结果是掳掠；州县官没有俸给，其必然的结果是贪污：这都是当时政治制度的产物。

第三，元代尝以郡邑为养贫之地。《元史》卷百八十五《盖苗传》记着，大臣“又欲宿卫士悉出为郡长官，俾以养贫。苗议曰：‘郡长所以牧民，岂养贫之地哉？果有不能自存，赐之钱可也。若任郡寄，必择贤才而后可。’”这是顺帝后至元六年(1340)以后的事。

还有，元代官长的出身的问题。在元代，因为科举制的中断和国子学的不振，所以由士人进身的官员特少，而由胥吏进身的特多。本来这种趋势，在金代已经显然，元遗山《雷希颜墓铭》(《遗山先生文集》卷二十一)曾说到金名士高廷玉献臣道：“卫绍王时，公卿大臣多言献臣可任大事者，绍王方重吏员，轻进士，至谓高廷玉人才非不佳，恨出身不正耳。”宣宗南渡，高琪为相，大恶进士，更用胥吏，又使由郡转部，由部转台省，不三五年皆得要职，士大夫反畏避其锋。刘祁叹为亡

国之政。（见《归潜志》卷七）《元史》卷百六十三《张德辉传》也说，元世祖时“或曰：‘辽以释废，金以儒亡，有诸？’对曰：‘辽事臣未周知，金季乃所亲睹，宰执中虽用一二儒臣，余皆武弁世爵，及论军国大事，又不使与闻。大抵以儒进者三十之一。国之存亡，自有任其责者，儒者何与焉！’”这种重用吏胥的趋向，到元代遂成为一面倒的情势。

元《经世大典序录·治典》说：“国朝入官之制，自吏业进者为多，卿相守令，于此焉出，故补吏之法尤为详密。”（见《国朝文类》卷四十）姚燧《送李茂卿序》也说：“大凡今仕惟三途，一由宿卫，一由儒，一由吏。由宿卫者出中禁，中书奉行制敕而已，十之一。由儒者则校官，及品者提举教授，出中书；未及者则正录而下，出行省宣慰，十分之一之半。由吏者省台院中外庶司郡县十九有半焉。”（《牧庵集》卷四）仁宗延祐二年，复行科举，但是由士人进身的仍旧很少，甚至较科举未复以前的情形还要坏。《元史》卷百八十五《林鏞传》说：“泰定四年（1327）转国子博士，俄拜监察御史，当时由进士入官者仅百之一，由吏致位显要者常十之九。”这些都是元代重用胥吏的情势。

固然我们无从证实由士人进身的一定会比由胥吏进身的较好，而且从孙仲章《勘头巾》、孟汉卿《魔合罗》两本杂剧，以及虞集《王诚之墓志铭》，（《道园学古录》卷十九）我们也知道胥吏中间也确有智量过人、关心民瘼的人，但是究竟胥吏进身的较之士人进身的差得多了。他们的素养，完全两样。士人里面人品尽管不齐，但是诗书读多了，忧国忧民的思想，多少总会渗入他的潜意识里，成为人生观的一部分。胥吏的濡染可就太坏了，成年累月的“手执哭丧棒，囊揣滴泪钱”，这确是人格上的最大的创伤。

这一切的原因造成了元代的吏治。

元杂剧对于当时滥官污吏常常有刻毒的讽刺。王仲文《不认尸》第三折孤上诗云：“我做官人只爱钞，再不问他原被告，上司若还刷卷来，厅上打得狗也叫。”孟汉卿《魔合罗》第二折孤上诗云：“我做官人单爱钞，不问原被都只要，若是上司来刷卷，厅上打的鸡儿叫。”李行道《灰栏记》第二折郑州太守苏顺上诗云：“虽则居官，律令不晓，但要白银，官司便了。”李行道《还牢末》楔子孤上诗云：“做官都说要清名，偏我要钱不要清，纵有清名没钱使，依旧连官做不成。”更深刻的写法，如关汉卿《窦娥冤》第二折写着楚州太守桃机看见张驴儿跪下，也就跪下，祇候道：“相公，他是告状的，怎生跪着他？”太守道：“你不知道，但来告状的，就是我衣食父母。”《魔合罗》里也有这样的科诨。我们不必管他是不是钞袭，但这种科诨的流行，反映着无给制度之下的州县官的生活。

当时的人民对于官吏的咒诅，也反映在杂剧里。《不认尸》第三折李氏唱道：“你要我数说您大小诸官府，一划的木笏司糊涂，并无聪明正直的心腹，尽都是那绷扒吊拷的招伏，把囚人百般拴住，打的来登时命卒，哎哟！这便是您做下的个死工夫。”无名氏《陈州糶米》第一折张撇古唱道：“做官的要了钱便糊突，不要钱方清正，多似你这贪污的枉把皇家禄请。”在这里，看到当时人民对于官府的认识。当我们读到马致远《陈抟高卧》第四折郑恩的自白，“平生泼赖曾为盗，一运峥嵘却做官”，我们不禁猜疑这是马致远对于元代官吏的讽刺。

因为当时郡邑正官的不了解和昏聩，所以实权便渐渐的从州县官的手里转到胥吏。在这里有孔目，有令史，令史又称为外郎。无名氏《神奴儿》第三折曾经诙谐地道：“天生清干又廉能，萧何律令不曾精，才听上司来刷卷，登时諛的肚中疼。自家姓宋名了人，表字脏皮，在这衙门里做着个令史。你道怎么唤做令史？只因官人要钱，得百姓们的使，外郎要钱，得官人的使，因此唤做令史。”接着县官着人请外郎，外郎云：“料着是告状的，又断不下来，唤我呢，我见相公去。”县官见了外郎，跪下道：“外郎，我无事也不来请你，有告人命事的，我断不下来，请你来替我断一断。”在《不认尸》里也有同类的记载。《灰栏记》第二折写得更奇，郑州太守苏顺，将判断官司的事，全交给赵令史、却自叹自慰道：“这一桩虽则问成了，我想起，我是官人，倒不由我断，要打要放都凭赵令史做起，我是个傻厮那！〔诗云〕今后断事我不瞋，也不管他原告事虚真，笞杖徒流凭你问，只要得的钱财做两分分。”但是纵使一切威权都交给令史，最后的责任仍是官长的，所以赵令史舞弊事发，一待追问，却说：“哎哟！小的做个吏典，是衙门里人，岂不知法度，都是州官原叫做苏模棱，他手里问成的，小的无过是大拇指头挠痒，随上随下，取的一纸供状，便有些什么违错，也不干吏典之事。”在这样的情形之下，人民的生活就可想见了。

元世祖至元初，马祖常建白一十五事，曾经说起：“亲民之官，守令为急，然守令者缘系朝廷迁除之人，才或不良，心亦知惧，而行省所差府州司县提控案牘，都吏目典史之徒，往往恃其名役之细微，纵其奸猾，舞文弄法，操恃官长，倾诈庶民。盖此徒出自贴书小吏，数十年间，转充是役。卑职顷居田亩，尝闻此等言曰，“我辈身无品级，子无荫叙。”原此初心，谓之无赖，而令窃弄府州司县之权，剥刻单弱以肥其孳，良可悯叹。”（《国朝文类》卷十五）此处可以看到胥吏的无赖，而元代由吏致位显要者常十之九，那么，元代吏治之坏，不为无因了。

在官长昏聩之下，吏权日重，所以在《不认尸》里令史自夸道：“我这枝笔比刀子还快呢。”又道：“我这管笔着人死便死。”那时“全凭着这令史口内词因，葫芦提取下招伏。”（《不认尸》第四折）因为吏员权重，生死在握，所以引起一般人民的怨毒。李致远《还牢末》第四折正末对赵令史唱道：“想着你黑的是心，白的是财，只要图人性命将人害。且看鬼门关谁先到，枉死城中那个该，毕竟是行短的天教败，少不得将你心肝百叶做七事家分开。”无名氏《货郎旦》第三折张三姑唱：“可知道今世里令史每都挝钞，和这古庙里泥神也爱钱”，更是意外的调侃。

元杂剧里写胥吏的地方很多，尤其是岳伯川《铁拐李》写得淋漓尽致。铁拐李原名岳寿，为郑州都孔目。他的兄弟张千夸道：“你不知道俺哥哥的名儿。若说起来，諛你八跌，他是岳寿，见做着大案都孔目，谁不怕他？有个外名儿叫做大鹏金翅雕。俺这郑州奉宁郡，但除将一个清官来，俺哥哥着他坐一年便一年，着他坐二年便二年，若不要他坐呀，只一雕就雕的去了。俺哥哥是大鹏金翅雕那正官，俺是个小雕儿，雕那佐二。”（第一折）第二折岳寿临死叹道：“他那擎天柱官人每得权，俺拖地胆曹司又爱钱。你须知我六案间峥嵘了这几年，也曾在饥喉中夺饭吃，冻尸上剥衣穿，便早死呵不敢怨天！”岳寿死后，魂游地府，阎

王烧起九鼎油镬，放上一文金钱，教岳寿自取，岳寿唱道：“火坑里消息我敢踏，油锅内钱财我敢拿，则为我能跳塔，快轮，今日向阴司折罚。”（楔子）在这些地方，都可以看到深刻的讽刺。后来岳寿夺小李屠胎还魂，瘸着一条腿，自叹道：“我想当初做吏人时，扭曲作直，瞒心昧己，害众成家，往日罪过，今日折罚，都是那一管笔。〔唱〕则我那一管笔扭曲直，一片心瞒天地，一家儿享富贵，一辈儿无差役。……俺只道一世里吃不尽那东西，谁承望半路里脚残疾！……为甚我今日身不正，则为我往常心不直，和那鬼魂灵不能勾两脚踏实地。至如省里、部里、台里、院里，咱只说府里、州里，他官人每一个个要为国不为家，怎知道也似我说的行不的。”（第三折）这里是胥吏的忏悔，连带地是对于一般官员的讽刺。

（七）

元代有“一官二吏，九儒十丐”之说，在谢枋得、郑思肖的文章里，也曾有同样的记载。但是在元代典章里，并没有这样的规定，所以也许是宋代遗民的宣传。儒就是读书人，也是知识分子，向来是享有特殊地位的，可是蒙古人一来，特殊地位发生动摇，当然会引起剧烈的反感。

在蒙古人初入中国的时候，比较有特殊地位的是工匠；读书人和一般人民享受着同样的命运，不是被杀，就是被掳。刘因《武遂杨翁遗事》曾说：“保州屠城，惟匠者免。予（杨翁）冒入匠中，如予者亦甚众。或欲精择能否，其一人默语之曰：‘能挟锯亦匠也。’拔人于生，挤人于死，惟所择，事遂已，而凡冒入匠中者皆赖以生，当时恨不知其人之姓名。”（《静修先生文集》卷二十一）《元史》卷百六十三《张雄飞传》也说：“国兵屠许，惟工匠得免。有田姓者，琮故吏也，自称能为弓，且诈以雄飞及李氏为家人，由是获全。”总之，在元初，工匠占着特殊地位，当然的这是因为工艺对于军事上有直接价值的缘故。

因为工匠取得地位的缘故，所以知识阶级的出路，除了冒充工匠苟全性命以外，就是以工匠比附。《元史·耶律楚材传》说：“夏人禅巴沁以善造弓见知于帝，因每自矜曰：‘国家方用武，耶律儒者何用？’楚材曰：‘治弓尚须用弓匠，为天下者岂可不用治天下匠耶？’”这是知识阶级抬头的一幕。但是到了元人破汴梁的时候，蒙古人掳掠士人如故，元遗山《癸巳岁寄中书耶律相公书》说：“百年以来，教育讲习非不至，而其所成就者无几，丧乱以来，三四十人而止矣。夫生之难，成之又难，乃今不死于兵，不死于寒饿，造物者挈而授之维新之朝，其亦有意乎，无意乎？诚以阁下之力，使脱指使之辱，息奔走之役，聚养之，分处之，学馆之奉不必尽具，饔粥足以糊口，布絮足以蔽体，无甚大费，然施之诸家，固已骨而肉之矣。”（《遗山先生文集》卷三十九）其后四年丁酉“楚材奏曰：‘制器者必用良工，守成者必用儒臣。儒臣之事业非积数十年殆未易成也。’帝曰：‘果尔，可官其人。’”（见《元史·耶律楚材传》）。士人的地位逐渐的引起蒙古人的注意，这是元太宗时候的事。

但是直到宪宗（1251—1259）时候，儒者的地位还是很低，所以宪宗问高智耀道：“儒家何如巫医？”（见《元史》卷一百二十五《高智耀传》）中间在壬子年（1252）世祖尚在藩邸的时候，张德辉“与元裕北观，

请世祖为儒教大宗师，世祖悦而受之。因启累朝有旨蠲儒户兵赋，乞令有司遵行。”（见《元史》卷百六十三《张德辉传》）这种摇尾乞怜的情形，真是可悯，但是世祖渡江的时候，儒生所受的掳掠仍与前无异。

《高智耀传》说：“时淮、蜀士遭俘虏者皆没为奴，智耀奏言以儒为驱，古未有也。陛下方以古道为治，宜行之以风厉天下。”《廉希宪传》（《元史》卷百二十六）也说：“世祖渡江取鄂州，命希宪入籍府库，希宪引儒生百余拜伏军门，因言今王师渡江，凡军中俘获士人，宜官购遣还以广异恩。”从这许多方面，我们可以知道在元人灭金灭宋的时期，士人是度着怎样悲惨的命运。

干戈稍定以后，本来是士人抬头的日子了，可是一则台省院部郡邑正官完全是蒙古人的世界，二则补官之法，十分之九都是胥吏出身，士人还是处在不利的地位。在文学上所表现的情绪是兀傲、嗟叹以及对于一般官吏的咒诅。先举元人散曲数则于次：

担挑山头月，斧磨石上苔，且做樵夫隐去来。柴，买臣安在哉？空岩外，老了栋梁材。

夜来西风动，九天鹏鹞飞，困杀中原一布衣。悲，故人知未知？登楼意，恨无天上梯。

马致远《金字经》（《东篱乐府》）

忘忧草，含笑花，劝君闻早冠宜挂。那里也能言陆贾，那里也良谋子牙，那里也豪气张华，千古是非心，一夕渔樵话。

白仁甫《庆东原》（《阳春白雪》前三）

杀三士，因二桃，不如五柳庄前傲。文魔贾岛，诗穷孟郊，酒困山涛，他得志笑闲人，他失脚闲人笑。

诗情放，剑气豪，英雄不把穷通较。江中斩蛟，云间射

雕，席上挥毫，他得志笑闲人，他失脚闲人笑。

张小山《庆东原》（《阳春白雪》前三）

从嗟叹到兀傲，从“困杀中原一布衣”到“不如五柳庄前傲”，是情绪的移转，本来只是那一回事。可是在散曲里，叙述自己的情怀，所以还留着相当的余地；在杂剧里，借他人之酒杯，倾自己之块垒，尽情奔放，一泻无余，流露了作者的“勃然不可磨灭之气，英雄失路，托足无门之悲。”高文秀《绛范叔》第一折范睢唱道：“自古书生多命薄，端的可便成事的少，你看几人平步蹶云霄。便读得十年书，也只受得十年暴；便晓得十分事，也抵不得十分饱。至如俺学到老，越着俺穷到老，想诗书不是防身宝，划地着俺白屋教儿曹。”这里写的不是战国的说士而是后代的穷儒。第三折又道：“人道是文章好济贫，偏我被儒冠误此身，到今日越无求进，我本待学儒人倒不如人！”这的确是元代的穷儒了。因为元代儒人地位的下落，所以在元杂剧常有儒人不如人的恶谑。像《荐福碑》的“你本是儒人，我着你今后不如人”；《秋胡戏妻》的“我想着儒人颠倒不如人，早难道文章好立身”；《举案齐眉》的“你道是儒人今世不如人”；以及《合同文字》的“也只为不如人，学做儒人”；都是相当的例子。

马致远《荐福碑》所写的情绪更复杂了，第一折张镐唱道：“则这断简残编孔圣书，常则是养蠹鱼，我去这六经中枉下了死工夫。冻杀我也，《论语》篇，《孟子》解，《毛诗》注；饿杀我也，《尚书》云，《周易》传，《春秋》疏。以及道河出图，洛出书，怎禁那水牛背上乔男女，端的可便定害杀这汉相如。”在这里他把穷儒遭际讲尽了，接着

又唱：“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途，如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊涂越有了糊涂富。则这有银的陶令不休官，无钱的子张学干禄。”在这一段，把当时盘据要津、妨碍贤路的情形都和盘托出，但是还没有詈骂。

《误入桃源》或以为马致远作，第一折刘晨自言慕山林幽雅，遂有终焉之意，又唱道：“空一带江山江山如画，止不过饭囊饭囊衣架，塞满长安乱似麻。每日价大纛高牙，冠盖头踏，人物不撑达，服色尽奢华，心行更奸猾，举止少谦洽，纷纷扰扰由他，多多少少欺咱，言言语语参杂，是是非非交加。因此上不事王侯，不求闻达，隐姓埋名做庄家，学耕稼。”一切对于当道的愤懑，完全借着刘晨口中一一道出。

延祐二年，科举复兴，士人进身之阶总算来了，但是连带地也来了科场的不平。本来国学试贡授官的品级，规定蒙古六品，色目正六品，汉人从七品，其中差别，已经显然。还有考试的方法也规定“试蒙古生之法宜从宽，色目生宜稍加密，汉人生则全。”《元史》卷八十一《选举志》除此以外，再加试官的贪黷，科举之弊，于此尽见。杨显之《潇湘夜雨》第二折试官上诗云：“皆言桃李属春官，偏我们墙另一般，何必文章出人上，单要金银满秤盘。今年轮着我家主司考卷，我清耿耿不受民钱，乾剥剥止要生钞。”即此以观，其事可想。

宫大用《范张鸡黍》可算是借着范、张生死之交，专写元代科场流弊的一部杂剧。第一折范巨卿指出随朝职名被大官人家子弟都占去了，又有权豪势要之家，三座衙门把的水泄不通，后面唱道：“国子监助教的尚书是他故人，秘书监里著作的参政是他丈人，翰林院应举的是左丞相的舍人。”这完全是把持科举，阻塞贤路了，所以范巨卿接着又唱道：“我堪恨那伙老乔民，用这等小猢猻，但学得些装点皮肤，子曰诗云，本待要借路儿苟图一个出身，他每现如今都齐了行不用别人。将凤凰池拦了前路，麒麟阁顶杀后门，便有那汉相如献赋难求进，贾长沙痛哭谁揪问，董仲舒对策无公论。便有那公孙弘撞不开昭文馆内虎牢关，司马迁打不破编修院里长蛇阵。”到第二折更唱道：“天不生仲尼，万古如长夜，秦灰犹未冷，汉道复衰绝，满目奸邪，天丧斯文也。今日个秀才每遭逢着末劫，有那刀笔吏入省登台，屠沽子封侯建节。”这里又把当时的仕途情态加以慨叹，真是慷慨高歌，歔歔欲绝了。

郑德辉《王粲登楼》第二折王粲唱：“如今那有钱人没名的平登省台，那无钱人有名的终淹草莱，如今他可也不论文章只论财。”这是和《范张鸡黍》在同样的情绪之下写出来的。元杂剧第二期有名的作家，在宫大用、郑德辉之外，还有乔梦符。梦符《渔父词》云：“沙堤缆船，渔夫问讯，溪友留连，笑谈便是编修院，谁贵谁贤！不应举江湖状元，不思凡蓑笠神仙，鱼成串，垂杨岸边，还却酒家钱。”（《梦符散曲》）读书人肮脏之气藉此完全写出，而我们也赖以知道元代科场之弊一至于此。

（八）

元代的政治，全在权豪势要滥官污吏的手里，一般的平民压得透不过气来，在杂剧里，我们处处可以看到。杂剧作家指示我们的途径，好像止有两条路。李文蔚《燕青博鱼》第一折燕青唱：“我不向梁山泊里东路，我则拖你去开封府的南衙。”梁山泊和开封府是两条路：关于开

封府的有许多以包公为中心的杂剧，其后演变为《包公案》；关于梁山泊的有许多以梁山好汉为中心的杂剧，其后演变为《水浒传》。

我们在元朝的时代里，牵进包公故事和《水浒》故事，好像时代错误，但是这是不成问题的。一则作剧原与作史不同，在事实方面本来不妨稍加迁移，就我范围。二则元代讥议时政，见之禁令，所以述古刺今，成为风气。因此元杂剧中，在《秋胡戏妻》里，可以看到金、元签军之事；在《冻苏秦》里，可以看到金、元人上万言长策的风气；（金末李之纯上万言书，见刘祁《归潜志》卷一；元许衡上疏，见《元史》本传）在《范张鸡黍》、《王粲登楼》里，可以看到元代科场之弊。乃至金朝士大夫以政事最著名之王恂然，（见《归潜志》卷八及《金史》卷百五本传）在无名氏《杀狗劝夫》第四折自称：“小官姓王名恂然，在这南衙开封府做过府尹，方今大宋仁宗即位，小官西延边才赏军回来。”还有当金人入寇，徽宗传位钦宗，其时敌人围汴，情势危急，但是在无名氏《百花亭》第四折种师道却云：“方今大宋钦宗皇帝即位，改元靖康，朝廷命老夫招集天下英雄豪杰征讨土番，直杀过相思河，将西凉平定。”在这许多地方，我们应当记得元杂剧的写定用不到根据史实。

现存元杂剧里关于包公的，有关汉卿的《鲁齐郎》、郑廷玉的《后庭花》、武汉臣的《生金阁》、李行道的《灰栏记》、曾瑞卿的《留鞋记》，以及无名氏的《陈州糶米》、《合同文字》、《神奴儿》、《盆儿鬼》，并托名关汉卿的《蝴蝶梦》。在这许多杂剧里，除去儿女离合的小故事外，包公是永远和权豪势要滥官污吏以及强横恶霸处在不两立的地位。《灰栏记》第四折包待制上云：“官拜龙图待制天章阁学士，正授南衙开封府府尹之职，敕赐势剑金牌，体察滥官污吏，与百姓伸冤理枉，容老夫先斩后奏。以此，权豪势要之家，闻老夫之名，尽皆敛手；凶暴奸邪之辈，见老夫之影无不寒心。”《陈州糶米》第二折包待制唱云：“老夫有件事向君王陈奏，只说那权豪每是俺敌头。他便似打家的强贼，俺便似看家的恶狗。他待要些钱和物，怎当的这狗儿紧追逐。”接着又道：“只愿俺今日死、明日亡，惯的他千自在、百自由。”这不是悔恨，而是孤立无助的慨叹。包公又道：“我和那权豪每结下些山海也似冤仇，曾把个鲁齐郎斩市曹，曾把个葛监军下狱囚，剩吃了些众人每毒咒。到今日一笔都勾！从今后不干己事休开口，我则索会尽人间只点头，倒大来优游。”这里所看到的只是怨愤，不是灰心。

《鲁齐郎》的鲁齐郎，《生金阁》的庞衙内，《蝴蝶梦》的“权豪势要之家打死人不偿命”（《蝴蝶梦》第一折）的葛彪，以及《陈州糶米》的“打死人不要偿命，如同房檐中揭一个瓦”（《陈州糶米》第一折）的刘衙内，都是元代异民族统治中国之下的产物。传说中的包公，专和这一般人作对，这是包公受人讴歌的地方。在《陈州糶米》里，刘衙内保举其子小衙内及婿杨金吾往陈州放粮，大称小斗，倚势打死张撇古，无恶不作，包公奉命前往查办，刘衙内嘱托道：“老府尹若到陈州，那两个仓官可是我家里小的，看我分上看觑着。”包公看剑道：“我知道，我这上头看觑着。”刘衙内责备包公没面情，包公便唱着骂道：“你积攒的金银过北斗，你指望待天长地久，看你那于家为国下场头，出言语不识娘羞。我须是笔尖上挣鬪来的千钟禄，你可甚剑锋头博换来的万户侯！”后面两句，更见出元代世袭的武官是怎样地受着读书人的轻视。

在元杂剧里，包公虽是奉了“势剑金牌，先斩后奏”，尽管对于《后庭花》的店小二、《灰栏记》的赵令史、《盆儿鬼》的盆罐赵，可以为所欲为，但是遇到了权豪势要之家，就露出许多左支右绌的情势。《蝴蝶梦》葛彪倚仗皇亲国戚，毆死李老，王大、王二、王三因报父仇，打死葛彪，王三被捕到官，要是包公存心释放王三，正可援“诸人杀死其父，子毆之死者不坐，仍于杀父者之家征烧埋银五十两”（见《元史》卷百零五《刑法志》）的条文，一迳给他放了，但是毕竟皇亲还是皇亲，包公也止得杀死偷马的赵顽驴，替王三偿葛彪之命。《鲁齐郎》的鲁齐郎，无恶不作，但是包公无从上奏，止有捏造鱼齐郎之名。奏请处分，一挨批准，再行加笔补点，才算偷偷地除此一害。《陈州糶米》的小衙内和杨金吾，作恶多端，包公正要除此二人，刘衙内已经请求赦书，包公止得趁赦书未到，教小撇古将小衙内打死，给他一个迅雷不及掩耳。止有《生金周》的庞衙内，是痛快地杀死了，但是包公一面吩咐将衙内斩首示众，一面特赐郭成进士出身；但是包公本无“特赐”的职权，那么，斩首的号令也是一样的无稽。所以尽管包公立意和权豪势要作对，实际上除了偷天换日以外，毕竟也是无可如何。

现存元杂剧中关于《水浒》故事的，有高文秀的《黑旋风》、李文蔚的《燕青博鱼》、康进之的《李逵负荆》、李致远的《还牢末》和无名氏的《争报恩》。正和包待制、王偁然一样，因为他们是民间耳熟能详的人物，所以也成为故事的中心。在北宋的末年，宋江等止是一群强盗，但是现在变了，在《黑旋风》和《燕青博鱼》里面，他们也成为和权豪势要作对的人物。本来在蒙古侵入中国以后，蒙古军队到处的烧杀掳掠，成为常事，正如范子安《竹叶舟》所说的“你则看凌烟阁那个是真英武，你则看金谷乡都是些乔男女”；（第一折）无名氏《连环计》所说的“俺只问鸳鸯班中怎容的诸盗贼，麒麟阁上是画的甚公侯”。（第一折）号称主持正义的军队既然杀人放火，那么，杀人放火的强盗有时也就不妨主持正义。因此，在元杂剧里，梁山好汉就以两种不同的姿态出场，有时杀人放火，有时也就替天行道。

《双献功》第一折宋江上场诗云：“家住梁山泊，平生不种田。刀磨风刃快，斧蘸月痕圆。强劫机谋广，潜偷胆力全。弟兄三十六，个个敢争先。”又说：“风高敢放连天火，月黑提刀去杀人。”《李逵负荆》第二折宋江上场诗云：“旗帜无非人血染，灯油尽是脑浆熬。鸦嫌肝肺扎煞尾，狗 骷髅抖搜毛。”《还牢末》第四折李逵上场诗云：“上山鞋履不闻声，下山锣鼓便齐鸣。蓦然一阵风来处，知是强人带血腥。”还有《燕青博鱼》第一折燕青唱：“今日拜辞了主人家，绰着这过眼齐眉的枣子棍，依旧到杀人放火蓼儿洼，须认的俺狠哪吒。”在这些地方，都可以看到梁山泊的本来面目。

把梁山好汉的地位提高的，是他们和权豪势要作对的这件事。《双献功》写着孙孔目因为带同妻子郭念儿赴泰山东岳庙烧香，请黑旋风李逵作为护臂。半途郭念儿被白衙内拐走了，孙孔目告官缉捕，不料白衙内借坐衙门，反将孙孔目下狱，这又是“衙内”们干的一件无法无天的事。李逵探监时唱道：“呀！俺哥哥又不是打家截道的杀人贼，倒赔了个如花似玉的好娇妻，送与你这倚权仗势白衙内。”（第三折）他有时唱：“我也不用一条枪，也不用三尺铁，则俺这壮士怒，目前见血。东

岳庙磕塔的相逢无话说，把那厮滴溜扑马上活挟。他若是与时节，万事无些，不与啊山儿待放会劣撇，恼起我这草坡前倒拖牛的性格，强逞我这些敌官军勇烈，我把那厮脊梁骨各支支生撅做两三截。”（第二折）这里看到他和“衙内”们对敌的决心。

《燕青博鱼》里也有同样的一件事。燕青因被逐下山，呕气成誓，不料被杨衙内打了一顿，正待追问，燕二道：“兄弟休要大惊小怪的，则他便是杨衙内，是个有权有势的人，打死人如同那房檐上揭块瓦相似，你和他打了这一操，他如今不来寻你，就是你的造化了。”燕青道：“哥也，你说那里话！[唱]你道是他打了我呵，似房檐上揭瓦，不信道我打了他呵，就着我这脖项上披枷！调动我这莽拳头，扇动我这长梢靶，我向那前街后巷，便去爪寻他。我一只手揪住那厮黄头发，一只手把腰脚牢掐，我可敢滴溜扑活撞那厮在马直下。”（第一折）燕青敢作敢为的气概，也就够人倾倒了。

就凭着这点和权豪势要作对的勇气，梁山好汉博得一般人的同情。

《争报恩》第一折济州通判夫人李千娇道：“我一向闻得宋江一伙，只杀滥官污吏，并不杀孝子节妇，以此天下驰名，都叫他做呼保义宋公明。”在第二折里千娇烧夜香，祷告道：“天也，李千娇头一炷香愿天下太平，第二炷香愿通判相公与一双孩儿身体安康，第三炷香愿天下好男子休遭罗网之灾。”要是梁山好汉，当真做到替天行道，妇孺皆知，也就不枉了《盗牢末》第四折宋江下场诗，“俺梁山泊远近驰名，要替天行道公平，忠义堂施呈气概，结交尽四海豪英。”

杂剧作家指示我们这两条出路。但是这是怎样的出路呢？无论传说中的包待制是理想的人物，就是当真有了，也止能偷天换日地干一下。

《水浒》好汉多得很，但是纵使他们组织严密和传说中宋江们一样，也止能就地除去白衙内、杨衙内这样一两个小民贼。总之，这两条出路，在整个的民族复兴的途径上，是没有关系的。我们的艰难多着呢，从贞祐南渡起(1214)一直要等到顺帝至正十五年(1355)韩林儿称帝，朱元璋起兵，经过了141年的大黑暗，才算得了复兴的曙光，但是在这段大黑暗中间，文学家是不断地——纵使微弱地——透露了他们的呼声。

（九）

在最近因为俗文学的抬头，重新提起时人对于元人杂剧的注意。可是一般人读元杂剧，常常给他一种过分的推崇，认为这是戏剧中的标准作品，正和明代臧晋叔不满徐文长、汤义仍的作品，更选元剧百种，以为当时的准则一样。其实论到元人杂剧，在组织上，在结构上，大都不及后代的作品。在这里所看到的止是一种特有的趣味、新鲜的生气和一股初生之犊不畏虎的姿态。这正是每一种好的新文学产生以后应有的常态，而不是后代作品所能摹仿的东西。

还有，现代人读元杂剧，止看到这是戏剧，而忘去了杂剧后面的时代，忘去了这是在异民族压迫之下写出来的东西。固然，在元杂剧里，尽管有颓废的享乐，但是字里行间，到处流露了痛苦和呼号，这一点却没有受到现代人的注意。我们要知道假使不是这样，那么在蒙古人掳掠残杀、居民十不余一的情形之下，当时流行于一般社会的杂剧，对于这种严重的情势，一些影子都没有留下，那才是中国文学史上的奇迹。

《乐记》说：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政

乖；亡国之音哀以思，其民困。”确是讨论吾国文学的颠扑不破之论。加以在过去的时代中，中国民族经过了无数的丧乱流离，所以，文学上不断地看到了政治的阴影，在诗，在文，在词，都是如此。到了元初，散曲和杂剧勃兴，实际地取得了文学的领导者的地位，那么，在散曲和杂剧里，更应当显然地看到时代的阴影。这一点，元代的学者也曾经说过。元刘祁《归潜志》说：“古人歌诗皆发其心所欲言，使人诵之至有泣下者；今人之诗，惟泥题目事实句法，将以新巧取声名，虽得人口称而动人心者绝少，不若俗谣俚曲之见其真情而反能荡人血气也。”（卷十三）读元杂剧时，就要看定这“见其真情而荡人血气”之处。

张惠言《词选序》论词，以为“盖‘诗’之比兴，变‘风’之义，骚人之歌，则近之矣。然以其文小，其声哀，放者为之，或跌宕靡丽，杂以昌狂俳優。然要其至者莫不惻隐肝愉，感物而发，触类条鬯，各有所归，非苟为雕琢曼词而已。”张氏《词选》论词中寄托，有时故为刻深，以致引起后人的非议；但是后人尽管对于张惠言有部分的非议，他的整个的立论毕竟无处推翻，词的文学决定不是雕琢曼词的文学。同样地，我们也可以论元杂剧。在这里，“跌宕靡丽，昌狂俳優，”竟是杂剧文学的本等了，再加因为戏剧的体裁，古人袍笏登场，一切陈古刺今的言论，从古人口中说出，又添了一层警惑，可是“惻隐肝愉，感物而发”，到底可以看出。刘知几说：“言近而旨远，辞浅而义深，虽发语已殫而含义未尽，使夫读者望表而知里，扞毛而见骨，睹一事于句中，反三隅于句外，晦之时义，不亦大哉！”（《史通·叙事》篇）读元杂剧时，我们应当晓得这一层意义。

（原载《国文月刊》第77、78期，1949年）

邓绍基

论元杂剧思想内容的若干特征

元杂剧的内容异常广阔，元人胡祇遹说：“上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之厚薄，以至医药卜筮释道商贾之人情物性，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。”（《紫山大全集·赠宋氏序》）明人朱权把杂剧分为十二科：“一曰神仙道化；二曰隐居乐道（又曰林泉丘壑）；三曰披袍秉笏（即君臣杂剧）；四曰忠臣烈士；五曰孝义廉节；六曰叱奸骂谗；七曰逐臣孤子；八曰拔刀赶棒（即脱膊杂剧）；九曰风花雪月；十曰悲欢离合；十一曰烟花粉旦（即花旦杂剧）；十二曰神头鬼面（即神佛杂剧）。”在元剧流行的过程中，本已出现脱膊杂剧、驾头杂剧；闺怨杂剧和绿林杂剧这类名称（《青楼集》），朱权的分类当是参考了这类世俗通称。朱权的分类法不见允当，却也说明杂剧内容的丰富纷繁。近代学人对元杂剧的分类也有多种说法，比较常见的是以爱情婚姻剧、神仙道化剧、公案剧、水浒剧、社会剧和历史剧这类名称来叙说元杂剧的内容，这种分类虽然也未必十分妥当，但大抵约定俗成。这里也权用这种分类法来说明杂剧的内容和创作特点。

在现存杂剧剧目中，爱情婚姻剧约占五分之一，是引人注目的部分。其中最著名的是四大爱情剧——《西厢记》、《拜月亭》、《墙头马上》和《倩女离魂》，其中尤以《西厢记》为压卷之作。元人爱情剧出现了

若干与前代描写爱情的作品不同的特征，这些特征与当时的社会生活和作家的心理都有着密切的关联，而作家对人物性格和情节矛盾的不同处理，也显示出作家的爱情理想和社会理想。

自从唐人小说革新汉魏以来的小说传统，在变“志怪”为“传奇”的过程中，出现不少描写“才子”和“佳人”的爱情故事的作品后，又形成一种新传统，宋、金的小说，戏曲和诸宫调等各种文艺作品中也多有这样的内容。元杂剧中的爱情剧写这类故事也较多，而且，爱情与仕宦这二者又常常纠结在一起。元人杂剧又具有自己的特征，其一是剧中的书生的身份多半为命运不济的晦气的穷秀才，而女子一方却多半出身显赫或有大家闺秀一般的文化素养的“上厅行首”，双方的实际生活地位（穷和富）往往高下悬殊。其二是故事情节多半是青年男女竭诚相爱，而中间有外力进行干扰，或鸨母嫌贫爱富，或商人加以破坏，或女方父母出于门第观念的考虑进行阻挠。其三是剧中的女子在爱情婚姻问题上，在反抗外来阻碍，争取婚姻自主的斗争中，常常表现了一种积极的主动精神。

元代爱情剧中女子地位的加强和提高，不仅表现在作家对他们的身份处理上，更主要的是她们在剧中所处的地位和发生的作用，以及她们的心理状态和性格内涵上产生的新的因素。譬如在选择情人时，女子并不只是处在被选择的被动地位上，《救风尘》中赵盼儿直言：“姻缘簿全凭我共你，谁不待拣个称意的。”《拜月亭》中王瑞兰姐妹，也曾在文武状元之间作了比较。在选择的具体标准上虽各有不同，但传统的以才貌取人的观点仍然在元剧中延续了下来，但像《墙头马上》中所写李千金先是倾向于裴少俊的外貌，继而又钦慕他的多才，而裴少俊也为李千金“倾城之态”和“出世之才”所吸引，这就由“郎才女貌”发展到了双方的“才貌双全”。《西厢记》和《倩女离魂》等也都是如此。

在元人爱情剧中，女子一方往往还表现出为男子所不及的识见和胆量。《倩女离魂》中写张倩女灵魂追上王文举时说：“常言道做着不怕”，而王文举却对“私奔”表现出恐慌害怕。可以视为张倩女的姐妹形象的李千金，她还为自己的私奔行为理直气壮地辩护，说“这姻缘也是天赐的”。《秋胡戏妻》中的罗梅英，又是一种性格，她忠实于爱情，当她发现丈夫的行为玷污了夫妻感情后，要求离异，只是因为照顾婆婆的缘故才收回了离异的要求，却也声明，她并非是“假乖张，乔模样”，而是要“整顿我妻纲”。如果说女子要求自主婚姻，自己选择丈夫，在元代杂剧中还是比较常见的现象，那么，罗梅英要求自主离婚就属罕见的了。这两方面合在一起，就更加显示了女子在人格上与男子平等的要求。

与张倩女、李千金和罗梅英相比，这三个剧中的男主人公王文举固然显得胆小怕事，在父亲面前不敢不写休书的裴少俊尤为懦弱，而秋胡就更是猥亵不堪了。《救风尘》中的穷儒生安秀实和歌女宋引章有婚姻之约，后来宋引章却又选择了商人周舍，只是依仗另一个歌伎赵盼儿的帮助，加上周舍虐待宋引章这个因素，安秀实才得以娶宋引章为妻。这里，赵盼儿是一位女中豪杰，安秀实只是一个懦弱书生。这种对比是十分鲜明的。在《切脍旦》一剧中，甚至已当上潭州理的白士中，当权豪势要杨衙内企图夺走他的妻子谭记儿并加害于他时，他也属无能为力，而只是靠着谭记儿的斗争才免除一场灾祸。这种种女子强于男子的描写

在元人爱情婚姻剧中成为一种重要现象，它在一定程度上显示出传统的“男尊女卑”观念的削弱，甚至“颠倒”。产生这种现象的原因是复杂的，多方面的。自宋代开始，随着市民社会力量日益壮大，他们的与传统道德观念不同的若干思想大致是意识已经直接、间接对文艺发生了影响。这个因素在元代继续存在。元代社会有野蛮黑暗的一面，也有统治松弛的一面，在一个时期内，封建纲常观念也在一定程度上受到削弱。这是元杂剧中的一些妇女形象少有封建伦理道德负担，甚至带着“野性”的重要社会原因之一。但同时也要看到，元杂剧中的一些妇女形象的性格和行动，也有“理想化”的色彩，这又同创作者的思想、心理有关。

相对说来，元代儒生不像唐、宋时代那样受到优待，元代民间有俗谚：“生员不如百姓，百姓不如祗卒”（李继本《一山文集·与董涑水书》），甚而至于“小夫贱隶，亦以儒为嗤诋”（余阙《青阳先生文集·贡泰父文集序》）。这种生活现实反映在元人爱情剧中，儒生们常常受到达官贵人的蔑视，富户婢仆的白眼，商人的欺侮，乃至鸨母的嘲辱。这种描写中透露出痛苦和愤慨。当现实不给书生们提供后盾，前途又那么暗淡时，他们需要有人为他们伸张正义，在世人鄙薄他们时，却来选择他们，由能识英雄于贫贱之时的巨眼英豪来发现和宣传他们的价值。在爱情剧中将能够爱上书生的女子写得高大和带有理想色彩，正是符合并能满足这种心理要求的。而且，在元人爱情剧中，常常出现通过女子的选择为儒生的地位、价值和前途进行辩护的情节。《举案齐眉》中孟光和父亲争论，一个说穷秀才一千年不得发迹，一个说：“你道是儒人今世不如人……直等待凤凰池上听丝纶”；《破窑记》中刘月娥抛绣球择婿时反驳了梅香嗤诋“穷酸饿醋”的看法，并祝告绣球打中一个“有志气好文章的画眉郎”，“贫和富有何妨”。凡此等等，都是针对轻儒世风的笔墨，也是元代儒生的一种特殊心理状态的反映。

元代爱情剧几乎一律以大团圆作为结局，书生们总能克服重重障碍，仕宦上一举成名，爱情上如愿以偿。这除了出自大团圆结局最符合在长期封建社会中形成的、以维护宗法关系为美德的伦理观念、而易于被各阶层的人们所接受的原因外，另一方面，也同元代儒生的特殊心理有关。杂剧作家在真实地揭示书生们穷愁潦倒和为世俗鄙薄的同时，似乎必须描写爱情与仕宦都属美满这种锦上添花的结局。即使是编织的美梦，也可借以寄托和安慰伤感、失望等等复杂的心情。

元杂剧中的神仙道化剧也是一种形成倾向的创作现象。它们的内容大抵是或敷演道祖、真人悟道飞升的故事，或描述真人度脱凡夫俗子和精怪鬼魅的传说。不管故事的具体内容和表现的角度有多么纷繁的变化，这些作品大都是以对仙道境界的肯定和对人世红尘的否定，构成它们内容上的总特点。其中有些作品所写的故事还与全真教传说有密切的关联。但这个总特点却又并不意味着它们就是一般的“宗教宣传品”，而有着特定的社会内容，不过它们往往通过把现实内容纳入梦幻虚空这种形式来加以表现罢了。首先值得注意的是不少神仙道化剧中，仙道和隐逸常常交织在一起。这些剧中出现的吕洞宾、王重阳和钟离权等，他们的身份是道祖、真人，但他们提出的对人生否定的教训，却常是文臣武将的宦海悲剧，《黄粱梦》中的钟离权说：“俺闲遥遥独自林泉隐，您虚飘飘半纸功名进，你看这紫塞军、黄阁臣，几时得个安闲分，怎如

我物外自由身。”其次是这些真人谴责的事物也往往是世人所不满的现象，《竹叶舟》中吕洞宾说：“你则看凌烟阁那个是真英武，你则看金谷乡都是些乔男女”。第三是这些道祖们指点的榜样，常常是著名的退隐儒生，《任风子》中写杀狗屠驴的任风子一旦被度脱，也倾慕“陶令休官，范蠡归湖”。这些道祖们提倡的生活实际上又往往是隐士生涯，《黄粱梦》中钟离权说：“俺那里地无尘，草长春。四时花发常娇嫩，更那翠屏般山色对柴门。雨滋棕叶盛，露养药苗新。听野猿啼古树，看流水绕孤村”。这样，就使剧中的这些道祖、真人的身份不像不食人间烟火的神仙，而更多地带有文士和隐士的思想情趣，至多再加上若干人间道士具有的宗教色彩。就是说，这些形象基本上是按照世俗人物尤其是文人的生活与精神特征塑造出来的。因此，这些剧中出世、愤世常常交织在一起，而就局部范围来看，有的剧中表现的愤世又同恋世交织在一起。正因为这样，这些剧中宣扬的出世倾向，往往也就在不同程度上透露出批判现实精神。

神仙道化剧出现上述特征有两个方面的原因，首先，元代社会的知识分子比较普遍地存在着的苦闷甚至绝望的思想情绪，是神仙道化戏涌现的重要原因。按照儒家“达则兼济天下，穷则独善其身”的传统观念，隐居避世，就成为一种社会现象。神仙道化戏表现出隐士思想的特点，正是与这种现象有关的。

其次，宋元时，一批儒生出身的道家，对原来讲究飞升炼化之术，祭醮禳禁之科的天师道进行了改革，创立了新道教——全真教。他们以“忍辱含垢，苦己利人”为宗，提倡摒弃名利，“渊静以明志”，于乱世苟全性命不求闻达，因此，神仙道化戏中屡屡提到“天下有道则见，无道则隐”，只要丢掉名缰利锁，便可返本归真，得到解脱。此外，饱经战争灾难和黑暗统治的痛苦，信奉宗教也是追求精神上遁世的一种出路。事实上，当时有许多文士在乱世中，不仅读书不仕，而且作了道士，既可以方外人自居遁迹嚣埃，又可以保有文士的情趣，并与文人相往来，身为全真门徒，过的半隐半俗的隐士生活。这就是神仙道化剧中所表现的仙道的思想和生活常带有隐士的特色，剧中津津乐道的超尘拔俗的榜样，常是严子陵，陈抟一流名隐却不是斩妖除怪的天师的原因。

当然，这一特点在各个作家的剧作中表现并不一致，特别是在前后期的作品中表现尤为相异。至少有三点明显的差异：一是后期作品大抵对现实生活、社会矛盾的反映愈趋淡薄，概念化的倾向愈加明显，二是后期作品宗教说教增加，隐逸思想明显地削弱。三是元末明初的作品更不再包含那么多的愤世的痛苦，逐渐变得平淡和冷静。这种差别的产生，与整个社会的变化和作家个人的遭遇和经历都有关系。

宋代说话名目有“说公案”，大抵是围绕着民刑事件，叙说摘奸发覆、洗冤雪枉的故事。元人并无公案剧之说，但后人以小说名目用在戏剧内容分类上，有所谓公案剧。现存元杂剧中这类作品也占有一定数量，因为它们具有举发罪恶、惩恶扬善的内容，因而成为研究中被肯定的对象。

元代公案剧大致可归为两类：第一类主要写权豪势要欺压无辜百姓，清官惩治豪强，为百姓申冤昭雪，诸如《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》和

《陈州糶米》等。第二类多写恶人图财害命，或因家庭问题、财产继承问题引起争执，良善受欺受诬，由清官伸张正义。如《灰阑记》、《盆儿鬼》、《神奴儿》、《魔合罗》和《勘头巾》等。

第一类公案剧中描写诉讼事件本身并不复杂，甚至个中是非曲直常常是简单而明了的，只要官吏清廉、正直，就不难作出正确的判断。困难倒是在于一些权豪势要的权势很大，大到足以震慑审判者，而官吏们又过于贪酷，视有无贿赂了结官司。清官们面临的问题是愿不愿执法和敢不敢执法的问题。所以，这类公案剧侧重在颂扬官吏的刚直不阿。而矛盾的解决，又是为了借以表现一种对政治清平、社会安定的向往和对正义的渴望。同宋元时代的“说公案”话本相似，这类公案剧中主要展开的是诉讼当事人之间的纠葛，官吏断案的描写所花笔墨较少，因此，清官在剧中常常作为最后解决矛盾的人物出场，并非主角。

第二类公案剧倒常有比较曲折的情节乃至是无头公案，需要作细致的分析和侦缉，才能明白真相。这里就需要更多的智慧。但一些原本可以在破案手段上结构引人入胜的剧情的公案剧，却采用了借助鬼魂弄清真相的办法，使破案手段简单化。这类剧的作者虽然创造了复杂的案情，却在解决问题时走了捷径。也有的剧本如《魔合罗》和《勘头巾》具有比较完整、复杂的破案过程，办案人员判断是非的依据是人证和物证，官吏的智慧有进一步展开，推理侦破手段有所丰富，这样“公案剧”较之宋代“说公案”明显地发展了一步。

由于第一类公案剧中矛盾的一方是“权豪势要”，而且剧情所展示的决定诉讼的关键并不是能不能、而是敢不敢判断是非，于是敢于“与百姓每分忧”的包拯就自然成为理想的人物，成为恶霸权豪的“敌头”。除了包拯以外，元剧中写到的清官能吏还有王修然、李圭和张鼎等。其中张鼎只是一个普通的吏，关于他的传说故事可能在元代比较流行。从《魔合罗》和《勘头巾》中的描写看，张鼎是个模范的贤吏，他廉洁奉公，头脑冷静，办事认真。而剧中出现的官都是贪官或糊涂官，张鼎就作为“爱钞”的县令或者是只凭口供和主观想像执掌生杀的府尹的对立面出现，成了带有理想色彩的传奇式人物。而实际上他所秉以行事的宗旨却也只是“人命事关天关地非同小可”、“掌刑君子当以审求”这种最普通的“原则”，所以，从张鼎这一人物受到歌颂这一现象，可以看到民间对公理和正义的渴望其实是一种很低的要求，反过来却又在某种程度上说明当时那个社会缺乏公理到了何等的程度。

有一种很值得注意的特殊现象，元杂剧中的水游戏几乎可以算作公案剧中的一个分支。现存元人水浒剧的内容基本上属于一类：良善的平人遭到强人、恶霸的欺凌或百姓之间发生纠纷时，弱者受侮，梁山好汉扶弱抑强，诛恶锄奸。虽然作品中大抵都交代梁山好汉“替天行道救生民”，但事实上，现存元代水浒剧中没有一个剧写到梁山好汉与官军的厮杀，这是与后来的小说《水浒传》最大的不同。实际上，元人水浒剧中的梁山泊与包拯的开封府相提并论，在作者看来，两者都是为民作主，为民撑腰的场所。当然，从实际描写看，梁山泊是民间的“法庭”，这还是和官府衙门有很大区别的。而且水浒剧中确实也表现了起义英雄和人民之间的信任和爱戴关系。不过从现存元代水浒剧所表现的思想内容，可以发现后代公案作品中清官与侠义合流的端倪。

元人水浒剧中的人物，如果与《大宋宣和遗事》相比，思想性格颇有发展，尤其像黑旋风李逵性格面貌的基本特征，已与后来的《水浒传》相似，一些剧中交代的水泊梁山的规模也与《水浒传》接近或相似。

元杂剧分类中的“社会剧”一说并无十分明确的概念，或者相似于国外学者所说的“风俗剧”，而所谓“风俗剧”是包括“公案”和“水浒”戏在外的，此外还有“劝戒”、“冤事”和“杂事”三类。所以也把“风俗剧”解释为“关于社会之杂事者”。如果把“风俗剧”理解为描写社会问题的剧本，那么，确乎也可称作“社会剧”。如果把“公案”和“水浒”划分出去，“社会剧”就只指以下这类剧本：《窦娥冤》、《酷寒亭》、《合汗衫》、《货郎旦》、《罗李郎》、《看钱奴》、《冤家债主》、《东堂老》、《老生儿》等等。这些剧作的创作思想比较复杂，涉及的生活面也很不同，艺术上的成就高下也不一致，但大抵有下述特征：(1)它们普遍地在不同的程度上反映和描写了当时社会带有普遍性的生活现象，揭露了社会的各种弊病。其中最突出的作品《窦娥冤》还通过窦娥一生的悲剧命运对封建社会本身与生活在这个社会中的普通人民的矛盾这样一个根本问题作了深刻的揭露，响亮地表达了普通人民的正义呼声，表现了深湛的历史意义，从而使它成为元杂剧的代表作之一。(2)通过对不同社会现象的描写，交织成一幅世态众生相。如《老生儿》表现家庭纠纷，由重男轻女的宗法观念导致夫妻之间、嫡庶之间、侄婿之间的种种矛盾，演变为争夺财产的你死我活的斗争，真实生动。又如《看钱奴》和《冤家债主》解剖被金钱腐蚀了灵魂的守财奴的丑恶灵魂，淋漓酣畅。再如《合汗衫》写落难汉被人搭救，反而恩将仇报；《酷寒亭》写后母对前房子女的残酷虐待，都尖锐地批判了堕落世风。一般说来，这几个剧本的生活气息也颇浓厚。(3)这些剧本从不同的角度揭露社会弊端时，笔触是相当尖锐的，但作者们提出的解决办法，大都仍然不能摆脱封建思想的桎梏。或者宣扬加强传统的封建道德伦理观念，对人的私欲加以诱导和规劝，或者用轮回报应陈述利害，希望对世风作当头棒喝。寄希望于封建道德，往往也就要求对历史上太平盛世返古模仿，向往“古风”。而乞灵于迷信则是一种宗教的劝善情绪的流露。因此，有的作品甚至像是为了演绎伦理观念而作，如《焚儿救母》、《替杀妻》和《九世同居》等，主旨都在形象地化演孝悌忠义，艺术上也常常无可取，概念化倾向比较严重，但从中可以看到杂剧创作的另一侧面。(4)在这些社会剧中出现的财主形象有的是商人，他们的生活、思想得到一定程度的表现，《老生儿》中的刘从善说他为了经商逐利，“那搭儿里不到，几曾惮半点勤劳”。《东堂老》中的赵国器，因做商贾致富，他希望由他“早起晚眠”积攒成的家业，由他儿子“久远营运”，他临终之前拜托他的义弟李实教育他的儿子扬州奴，李实也是一个“我则理会有钱的是咱能”的商人，他教育扬州奴时就是本着对商人家业的珍惜：“恨不得儿共女辈辈峥嵘，只要那家道兴，钱物增，一年年越昌越盛”。这里表现了商人精神世界的特色，而这种对商人家业的自豪感与传统的以世代为宦的士人自豪感恰好成为强烈的对比，因而透露出新鲜气息。元代商人力量有所壮大，元王朝实施的政策中，也比较重视和优待商人，但杂剧中并没有对商人世界作更多的反映，而且不时还有谴责（这种谴责并不都是错的），像《东堂老》这样的作品虽属罕见，却也显得稀贵。

据《梦粱录》和《都城纪胜》记载，宋代傀儡戏和影戏的故事题材，受说话的影响，尤其是影戏，“其话本（按：指故事）与讲史书者颇同”，而讲史书（或作讲史）又大抵是“历代君臣将相故事”。元杂剧中写历史上帝王将相故事的剧本也很多，仅流传下来的就有四十余种，占现存杂剧的四分之一。对这类杂剧，近人称作史剧或历史剧。其中有的也常被人视作是爱情剧，如马致远的《汉宫秋》和白朴的《梧桐雨》。本来任何一种传统的分类法总会使某些作品有所交叉。元人历史剧涉及时代上自商、周，下到唐、宋，所写内容，从政治斗争到战场风云，从将相发迹到宫闱情事，几乎包罗无遗。而且佳作颇多，有代表性的可列于前茅的至少有五种，除了上述两种外，还有纪君祥的《赵氏孤儿》、关汉卿的《单刀会》和高文秀的《渑池会》。或许可以称作元杂剧中的“五大历史剧”。其中尤以《赵氏孤儿》和《单刀会》成就突出，恰似双峰对峙，各尽风光。

元人历史剧继承了宋代“讲史”的“大抵多虚少实”和“大抵真假参半”（《都城纪胜》）的传统，也接受了古代诗歌中咏史诗常借历史来发泄作家感情的影响，在处理题材时并不局限、拘泥于史料，这主要表现在两个方面：第一，绝大多数历史剧结构的内容，并无正史、野史和传说的清晰界限，而且虚构成分很大。第二，不少历史剧又是作家借历史故事来表现他们的观念和感情，对史实和史实细节的尊重和服从，甚至下降到次要地位。而作家的观念和感情，又和当时的现实紧密相关。如果仔细区分，又存在着三种情况：

第一种情况是，作家为了表达自己的意念和情绪，在史料的选择上作了有利于这种表达的选择和改造。如元代三国戏，作品中三国鼎立和胜负结局的经线大体上是不错的。但作家对某些历史事件的表现，更多采用汇集民间三国故事的《三分事略》的记载，《单刀会》、《连环记》和《襄阳会》等都是如此。《单刀会》所写东吴鲁肃奉命索回荆州，正史上的记载是鲁肃处于道义上的优势，关羽几乎无言以对。杂剧中却写关羽凭着刘备“姓刘”，是汉室子孙的理由，大义凛然地斥责东吴：“则你这东吴国的孙权和俺刘家却是甚枝叶”。如果说这种尊刘倾向并非作家关汉卿首创，那末剧中所写关羽在江上吐露英雄情怀时，发出“二十年流不尽的英雄血”的悲凉感慨，感叹古今豪杰也难免英雄老去、销声匿迹的结局，这就纯属是作家的主观思想了。

其他如《赚蒯通》和《哭存孝》，作者为了加深对最高统治者凶狠残忍、无情无义面目的揭露，删芟或者改变了历史记载中韩信李存孝都确实曾经策划谋反的事实，相反却扩展和渲染他们建立功勋和忠心耿耿的一面，并把他们的死都归为忠臣的无辜受戮。

第二种情况是在少量史实的基础上，进行大幅度的扩展和虚构。如张国宾的《薛仁贵》就是属于这一类型的突出例子。新、旧《唐书》薛仁贵本传记有薛仁贵从太宗征辽、大败莫利支部将高延寿、高惠真，建立奇功；又记高宗时薛仁贵射杀突厥骁健，击溃九姓突厥十万余众，三箭定天山等事迹。平话《薛仁贵征辽事略》也描叙薛仁贵辞亲从军、大战摩利支、三箭定天山以及被封为天下兵马大元帅的过程。《薛仁贵》剧却将这些内容都紧缩在楔子和第一折中，几乎只是为了提供全剧的背景，后面三折，则写薛仁贵功成名就，后梦回家乡和真的荣归故里以后

的事情以及他的思想、感情波澜。通过一系列的细节描绘，在肯定薛仁贵变态发迹、改换门庭的道路的同时，却对他以“忠”代“孝”的行为进行了批评。剧中对薛仁贵从军带给他的双亲“无靠无捱”的痛苦生活的描写，实际上表现了作者对“孝”的观念的一种平民化的理解。在这个剧中，史实最多占三成，但作品的重心和成功之处恰恰都属于纯属作家虚构、扩充部分的内容。《王粲登楼》、《贬夜郎》和《贬黄州》也都不同程度地有这种情况存在。

第三种情况是，还有一部分作品，在史料的运用上，是相当“忠实”的。它们的基本情节，甚至某些细节，与史书的记载和前代作品的描写都并无多大不同，作者用自己的情感把握了这些材料。如白朴《梧桐雨》的主要情节来自《资治通鉴》，新、旧《唐书》以及《长恨传》，《杨太真外传》等前代作品。它的剧情发展的主要关目，甚至人物的一些对白，也有撷取史书的痕迹，例如剧中安禄山对自己身世的叙述，张守珪决定把安禄山送京听取“圣断”时与安禄山的对话，李隆基与张九龄在讨论处理安禄山时发生意见分歧，安禄山被杨玉环认为义子并大办洗儿会的情景，马嵬坡兵变时李隆基与高力士的问答，几乎都与史书相同。而金钗细盒定情、进荔枝和舞霓裳等情节，又可以在《长恨传》、《杨太真外传》中找到。从表面看来，白朴对史料是相当“忠实”的，但综观全剧的主旨和情绪，就会发现，白朴通过史书和前代作品提供的材料连缀起来的剧情，在很大程度上是为他个人抒情服务的。因此，敷衍李杨爱情，却并未表现歌颂；描绘李隆基失败，却又不着于谴责。这些描绘最终都归结于一种由盛衰无定带来的虚幻和悲哀情绪，服从于作者对历史发展、沧桑变化的总看法，远离了史家劝讽的原意。因此，从作品的思想情绪来看，史料只是提供了作家表现他的情感的躯壳。

从上述三种情况看，在元人历史剧中，作家对史实的着眼点，往往并不在于再现历史的真实面貌和冲突。当然也有像《赵氏孤儿》、《渔樵记》、《冻苏秦》、《马陵道》、《谗范叔》、《气英布》、《单鞭夺槊》、《渑池会》等作品对史料的借重较多，内容上又主要是表现和扩充历史本身昭示的思想意义的剧作，但它们也在改造史料及具体细节的构撰中，开拓了广阔的“自我表现”的天地。《谗范叔》以《史记·范雎蔡泽列传》为本，它表现的“一饭之德必偿，睚眦之怨必报”主题，和《史记》昭示的意义相同，但作品中颇多书生不遇、飘零的叹息；《冻苏秦》的主要情节出于《史记·苏秦列传》，主旨也与历史记叙大体一致，但对现实的谴责和对世态炎凉的铺叙，却是历史记载中所没有的，《渑池会》中的三个主要情节完璧归赵、渑池大会和负荆请罪都于史有徵，但具体描写中表现了诸多的儒家理想。这都与历史记载相异。总之，它们都是有着明显的作家个人主观的成分。

如上所述，元代历史剧在不同的程度上存在的虚构性构成一种基本倾向和基本特色，这里除了宋代说话和古人咏史诗的传统影响外，还有时代所赋予的因素。元代的许多杂剧作家，大抵是门第卑微、职位不振的知识分子，他们中间还有不少是高才博艺的人。当他们把目光注视着社会现实，他们对社会矛盾作了若干有力的剖析，同时他们也从历史上寻求寄托，他们的这种历史回顾，往往是对失去的、或在当时很难实现的“理想”的向往，也是表现现实状况与他们的理想的冲突。在这种情

况下，他们艺术创造的注意力，往往不在重视对史实的精细观察和把握，而重在通过某些史实、传说所提供的一些人物、情节的“原型”和现成的“框架”，作为他们表现主体精神的凭借和依托，于是“历史”逐渐失去它们原有的面貌，失去其原有的个性。却为作家感情的表达，提供了一条可以有許多自由发挥的途径。

几乎为研究者一致公认，在元人历史剧中，不同程度地浮现着那个时代的光影。但是，这种时代的光影，大抵是通过作家所表现的自身的情感和经验，得到折射，虽然这种情感和经历，具有相对独立的性质，但归根到底，还是受时代的支配。例如表现儒生的怀才不遇，原是文学作品中常见的题材，但像在众多的元代杂剧中表现得那样强烈和普遍，却是元代独有的。描写历史人物的《王粲登楼》剧和《范张鸡黍》剧同样表现了读书人不平和绝望的内容，郑德辉笔下的王粲是在飘零、客寄的思乡惆怅中，感叹“才高命蹇”，同时也是作者自己命运不济的叹息。而宫大用笔下的范式，对仕途的不公平现象进行强烈谴责，同时也表露了作者对自身遭遇的不平之感。如果把《王粲登楼》和《范张鸡黍》所写的人物和内容同历史记载相比，可以发现剧本的虚构性很大，这种虚构性中所透示的作家个性也有差异。但这一节都表现出了时代感，表现出时代感和作者个性相互渗透，而由于作者的个性受着时代的影响，作品的虚构归总又受到时代的制约。

综上所述，元杂剧的内容非常广阔，真实地反映了五光十色的社会生活，鲜明地展示出丰富多样的创作家的个性和精神世界。整个元杂剧批判了封建社会的婚姻制度、家庭制度、官僚制度和其他各种社会弊端，揭露了封建统治阶级和上层人物的残暴、腐朽、荒淫和虚伪；同时把深厚的同情给予不幸的被压迫者和牺牲者，并且歌颂了他们的美好性格，表达了他们的正义呼声，再现了他们的英勇抗争，从中还透露出反传统的新的思想光芒。因此不妨这么说：元杂剧是元代社会生活的百科全书。

（原载《内蒙古民族师院学报》1987年第4期）

指点社会 尽包罗世态人情郑振铎 论元人所写商人、士子、妓女间 的三角恋爱剧

一 史料的渊藪

在官书，在正史里得不到的材料，看不见的社会现状，我们却常常可于文学的著作，像诗、曲、小说、戏剧里得到或看到。在诗、曲、小说、戏剧里所表现的社会情态，只有比正史、官书以及“正统派”的记录书更为正确、真切，而且活跃。在小说、戏剧，以及诗、曲里所表现的，不一定是枯燥的数字，不一定是无聊的事实帐本，——要在那里去寻找什么数字，十分之十是要失望的——而是整个的社会，活泼跳动的人间。

我以为，我们今日要下笔去写一部中国历史，——一部通史，文化史，社会史，经济史……等等——如果踢开了或抛弃了这种活生生的材料，一定要后悔不迭的。唐代的史料存在于《太平广记》和《全唐诗》里的，准保要比新、旧《唐书》多而重要。同样的，我们要知道元代——这个畸形的少数民族统治的黑暗时代——的状况，元杂剧和元散曲却是第一等的最活跃的材料渊藪。

那些戏剧的题材，尽管说的秦皇、汉祖，写的是杨妃、昭君，唱的是关大王、黑旋风，歌颂的是包龙图、王翦然，描写的是烟粉灵怪、金戈铁马、公案传奇，然而在这一切人物与情节的里面，却刻骨镂肤的印上了元这一代的社会的情态——任怎样也拂拭不去，挖改不掉。

同时，元这一代的经济力是怎样的强固的爬住了这些戏剧、散曲，而决定其形态，支配其题材的运用之情形，也可于此得见之。

诚然的，现在留存的许多元剧，还有令我们感到不足的地方，特别是有许多曾经过明人的改订、增入，而失去了一部分的原形。但那也并无大害。我们很不难在那真伪的材料之间求得一个决定。

这里所论的，是许多可讨论的题材里的比较有趣的一个，就是论及元剧里所写的商人、士子和妓女间的三角恋爱的争斗的。以这种“三角恋”的故事为题材的元剧，不在少数，存留于今的也还有不少。然其间，我们很可以窥见元这一代的经济状况的一斑。而同时也便说明了：构成了这种式样的三角恋的戏剧的，乃正是元这一代的那样的“经济状况”在幕后决定着，支配着，指挥着，或导演着。

二 叙写商人、士子和妓女 间的“三角恋”的诸剧

以商人、士子、妓女间的三角恋爱的争斗为题材的杂剧，很早的便已经开始了。杂剧之祖的关汉卿，曾作着一本《赵盼儿风月救风尘》。据今日的元曲选所载的，此剧的故事为郑州人周同知的儿子周舍和一个秀才安秀实间的争夺妓女宋引章事。但臧晋叔所添注的“说白”，未必可靠。仔细读着全剧，所谓“周舍”者，实是“商”而非“官”。他是一个富商，并非一个官家子弟。

[雁儿落]这厮心狠毒，这厮家豪富，冲一味虚肚肠，不踏着实途路。（第四折）

[赚煞]……哎，你个双郎子弟，安排下金冠霞帔，却则为三千茶引，嫁了冯魁。（第

一折）

还不明明的说是和双渐、苏卿的故事相同么？不过苏卿之嫁冯魁，是心不愿，宋引章之嫁周舍（？），却是她自己所欲的。她不听她好友赵盼儿之劝，竟抛弃了穷秀才的安秀实而嫁给了豪富的周舍。这大约是人情世态之常。但后来，引章为周舍所虐待，赵盼儿才偕安秀实去救出了她。结果，还是秀才胜利。

所谓双渐、苏卿的故事，曾盛行于元这一代，作为歌曲来唱者不下七八套（皆见《雍熙乐府》）。王实甫则写了《苏小卿月下贩茶船》一本。张祜《词林摘艳》存其一折（《粉碟儿》套，大约是第二折吧）。其故事是：妓女苏小卿喜书生双渐，而渐则贫穷无力。有茶商冯魁者，携二千茶引发售，遇见小卿而悦之。即设计强娶了小卿到茶船上。小卿终日在船无聊。后双渐为临川令，复将小卿夺了过来。

无名氏《斗鹤鹑》套，写“赶苏卿”事，最为明快。小卿和双渐相见了：

[么篇]……见了容义，两意徘徊，撇了冯魁。怎想道今宵相会！解缆休迟，岸口慌离，趁风力到江心一似飞。

[尾声]冯魁酩酊昏沉睡，不计较苏卿见识。一个金山岸醒后痛伤悲，一个临川县团圆庆贺喜。

他们是这样的双双脱逃而去。实甫的一套，写的却是鸨母和冯魁设计，伪作双渐写给小卿的信，和她决绝。她虽因此不得已而嫁了冯魁，而心里却是百分的不愿意。“你道是先忧来后喜，我着你有苦无甜。”

[尧民歌]使了些精银夯钞买人嫌，把这厮剔了髓，挑了筋，刮了肉不伤廉。我从来针头线角不会拈，我则会付粉施朱对妆奁。心严财钱信口添，着这厮吃我会开荒剑。

这故事成了后来许多同型故事的范式。许多写商人、士子、妓女间的三角恋者，均有意无意的受了这双渐、苏卿的故事的影响。

马致远的《江州司马青衫泪》也便是双渐、苏卿故事的翻版之一。不过把双渐改成了白居易，苏卿改成了裴兴奴，冯魁改成了浮梁茶客刘一郎耳。白香山的一篇那末沈痛的抒情诗《琵琶行》，想不到竟会变成了这样的一篇悲喜剧！白居易和妓女裴兴奴相恋。当他出为江州司马时，兴奴却被欺骗的嫁给了茶客刘一郎。后二人复在江州江面上相逢。兴奴等刘一郎睡了之后，却便偷上了居易的船而逃去。因元微之斡旋之力，皇帝竟同意于他们的婚姻，而将刘一郎流窜远方而去。

武汉臣的《李素兰风月玉壶春》也是可被放在这一型式里的。号为玉壶生的秀才李斌，在春天清明节，到郊外去踏青，遇到了妓女李素兰，便即偕同赴妓院里去。同居了许久。有故人陶伯常的，经过嘉兴，取了李斌的万言长策，去见天子。而李斌却受尽了鸨母的气。有个客人甚舍，见素兰而爱之。他原是装了三十车羊绒潞绸到这嘉兴府做些买卖的。鸨母逼走了玉壶生，要教素兰嫁给甚舍。她不肯，竟剪了头发。有一天，素兰正约玉壶生相会，为甚舍等所冲破，而告到了官。这官恰是陶伯常。他已由京回来。这时，天子已看了玉壶生的万言策，甚为嘉许，便命他做了本府同知。素兰遂嫁了他。而甚舍却抗议道：“同姓不可为婚。”素兰证明本身姓张，不姓李。于是甚舍被断遣还乡，而玉壶生和素兰则“从今后足衣足食，所事儿足意。呀，不枉了天地间人生一世。”

这样的结果，诚是秀才们所认为“不枉了天地间人生一世”的！

无名氏的《逞风流王焕百花亭》，那故事正是连合了双渐、苏卿和玉壶春的。而情节更惨楚，遇合之际，更为娇艳可喜。有妓女贺怜怜的，在清明佳节，到郊外去游玩。于百花亭上遇见了一个书生，风流王焕。因了卖查梨条的王小二的介绍，二人便做了同伴。半年之后，王焕没了钱财，却被鸨母赶他出去，将怜怜嫁给了西延边上的收买军需的高常彬。常彬居怜怜于一萧寺，内外不通消息。又是王小二替他们传达了一番信息。于是王焕便扮做了一个卖查梨条的。

[随尾熬]皂头巾裹着额颅，斑竹篮提在手，叫歌声习演的腔儿溜。新得了个查梨条除授，则这的是郎君爱女下场头。

他进了寺，和怜怜相见。得知高常彬私吞军款的事，便到延西边上，向种师道告发了他。师道将常彬杀却，怜怜便嫁给了王焕。这剧所写的高常彬，虽不是一个商人，却是一个收买军需的“买办”，仍是“商人”的一流。

元末明初的作家贾仲名，有《荆楚臣重对玉梳记》一剧，写的也是双渐、苏卿型的故事。有妓女顾玉香的，和秀才荆楚臣作伴了两年。不料有一东平府客人柳茂英，装二十载棉花来松江货卖。他见玉香而喜之，要和她作伴。当然，那妓家是欢迎他的，便把荆楚臣赶出门外。楚臣得了玉香之助，到京求取功名。茂英再三的以财富诱惑玉香，都被她拒却了。玉香对他说道：“则俺那双解元普天下声名播，哎，你个冯员外舍性命推没磨，则这个苏小卿怎肯伏低将料着，这苏婆休想轻饶过。呆厮，你收拾买花钱，休习闲牙磕。常言道：井口上瓦罐终须破！”但茂英还是不省得。玉香被他缠得慌，便逃到京城去。楚臣却中了状元，除句容县令。在途中，玉香为茂英追及。正在逼她时，恰好遇见楚臣。那柳茂英便被锁送府牢依律治罪，而玉香却做了楚臣的夫人。“探亲着高抬着暖轿，送人情稳坐着香车。”好不体面。

石君宝的《李亚仙诗酒曲江池》一类的杂剧，也可归入这一行列里。不过缺少了商人的一角，而露面者却只有鸨母的恶狠狠的面目耳。

未见流传的杂剧，今见载于《录鬼簿》里者，我们如果就其名目而爬搜了一下，一定还可以寻到不少的这一类的剧本。

白仁甫有《苏小小月下钱塘梦》，武汉臣有《郑琼娥梅雪玉堂春》，戴善甫有《柳耆卿诗酒玩江楼》，王廷秀有《盐客三告状》，殆皆可归入这一类型里去的。而纪君祥有《信安王断复贩茶船》的一剧，也许便是故意开玩笑的一个关于冯魁的翻案文字的滑稽剧吧？《盐客三告状》也许亦为其同类。

三 商人们的被斥责

但这一类型的故事，其共同的组织是可知的。第一，士子和妓女间的热恋。第二，为鸨母所间隔，而同时恰好来了一个阔绰的嫖客。鸨母便千方百计的离间士子与妓女间的感情，或设法驱逐了士子，欺骗着妓女，强迫她嫁给了那阔绰的嫖客。这阔绰的嫖客呢，大约不是有二千茶引的茶商，便是一个豪富的盐商，一个手头里把握无数钱财的军需官，或一个贩潞绸的山西客人，或一个有二十载货物的棉花商人。第三，妓女必定反抗这强迫的姻缘——但也有自动的愿意嫁给，像《风月救风

尘》，但那是例外。——她或以死自誓，剪发明志，像《玉壶春》里的李素兰，或私自脱逃了去寻找她所恋的，像《重对玉梳记》里的顾玉香。但最多的是，不得已而嫁给了那个商人，像苏卿之嫁给冯魁，裴兴奴之嫁给刘一郎，贺怜怜之嫁给高常彬。第四，士子与妓女间，忽然的重逢了，或在船上，或在山寺，或在途中。而这时，必有超出于经济势力之上的统治者出来，将妓女从商人手中或船里，夺取了去，将她嫁给了士子。

这样的，四个段落，形成了一场悲欢离合的恋爱的喜剧。那布置，简言之，是如下式的：

- (一) 士子和妓女的相逢；
- (二) 商人的突入场中；
- (三) 嫁作商人妇或设法逃脱；
- (四) 士子的衣锦归来，团圆。

这显然都是以士子为中心，全就士子方面的立场而叙写的戏曲，故对于商人们是，往往加以不必要的轻蔑或侮辱。——也许只有今已失传之《盐客三告状》(?)和《断复贩茶船》之类是故意的写着反面的文章吧。

在士子们的口中，他是怎样自负着，而对商人们是怎样的憎恨，看不起，——这当然的是包蕴着传统的轻视。

[三煞]你虽有万贯财，争如俺七步才。两件儿那一件声名大？你那财常踏着那虎口，去红尘中走；我这才但跳过龙门，向金殿上排。你休要嘴儿尖，舌儿快，这虔婆怕不口甜如蜜钵，他可敢心苦似黄蘗。

——《玉壶春》第三折

有的几乎在破口的大骂着。郑廷玉的看钱女买冤家债主云：“子好交披上片驴皮受罪罚。他前世托生在京华，贪财心没命煞，他油铛内见财也去抓。富了他三五人，穷了他数万家。今世交受贫乏还报他。”

郑光祖《醉思乡王粲登楼》云：“如今那有钱人没名的平登省台，那无钱人有名的终淹草莱，如今他可也不论文章只论财！”这便是骂元这一代的，不过借了古人王粲的口中说出而已。

甚至借妓女之口而骂之，而劝之，而诅咒之：

[三煞]贩茶船柱儿大，比着你争些个棉花载数儿俭，斟量来不甚多。那里禁的半载周年，将你那千包百篓，也不索碎扯零寻，则消得两道三科。休恋这隋堤杨柳，歌尽桃花，人赛嫦娥，俺这狠心的婆婆。则是个追命的母阎罗。

[二煞]若是娶的我去家中过，便是引得狼来屋里窝。俺这粉面油头，便是非灾横祸。书阁兰堂，便是地网天罗。敢着你有家难奔，有口难言，有气难呵，弄的个七上八落，只待睁着眼跳黄河。

[黄钟煞]休置俺这等掂稍折本赔钱货，则守恁那远害

全身安乐窝。不晓事的颓人认些回和，没见识的杓徕知甚死活，无廉耻的秀才惹场折挫，难退送的冤魂像个什么。村势煞捻着则管独磨，桦皮脸风凝着有甚彪抹，横死眼如何有个分豁，喷蛆口知他怎生发落，没来由受恼耽烦取快活。丢了您那长女生男亲令阁，量你这二十载绵花值的几何！你便有一万斛明珠也则看的我。

——《重对玉梳记》第二折甚至极轻蔑的讥笑他，甚至极刻薄的骂到他的形貌和打扮：

[耍孩儿]这厮他村则村，到曾做这等暗臊态，你向那兔窝儿里呈言献策。遮莫你羊绒绸段有数十车，待禁的几场儿日炙风筛。准备着一条脊骨，捱那黄桑棒，安排着八片天灵

撞翠崖。则你那本钱儿光州买了滑州卖，但行处与村郎作伴，怎好共鸾凤和谐。

[四煞]则有分别胜的泥球儿换了你眼睛，便休想欢喜的手帕儿兜着下颏。一弄儿打扮的实难赛，大信袋滴溜着三山骨，硬布衫拦截断十字街。细端详，语音儿是个山西客，带着个高一尺和顶子齐眉的毡帽，穿一对连底儿重十斤壮乳的麻鞋。

——《玉壶春》第三折

甚至借商人们自己的口中而数说着自己的不济，不若士子们之有前程：

[滚绣球]读书的志气高，为商的度量小，是各人所好。便苦做争似勤学。为商的小钱番做大本，读书的白衣换了紫袍。休题乐者为乐，则是做官比做客较装腰。若是那功名成就心无怨，抵多少买卖归来汗未消，枉了劬劳。

——武汉臣《散家财天赐老生儿》第二折

把商人们厌弃到这般地步，士子们的身价抬高到这般地步；这全是传说的“士大夫”的精灵在作怪。在实际社会上，全然不是这样的。

荆楚臣的情人顾玉香说道：

[煞尾]做男儿的，除县宰称了心，为妻儿的，号县君享受福。则我这香名儿贯满松江府，我与那普天下獠儿每可都做的主。

那只是幻想的唱着凯歌而已。为了戏曲作家们多半是未脱“士子”的身份的，他们装着一肚子不平，故往往对于商人们过分的加以指摘，责骂。

从前，有一个寓言道：人和狮子做了好朋友。他们一同出游，互夸其力量的强大。恰好走过一座铜像下面。那铜像铸着一只狮子，伏在人的足下，俯头贴耳的受人的束缚。人道：这不是人的力量强过狮子的证据么？狮子笑道：你要知道，那铜像是人铸的呀。如果是狮子铸来树立的，便会是人俯伏于狮的足下了。

这正足以说明，那些三角恋爱剧，为何如此的贬斥商人阶级的原因。

石君宝诸宫调《风月紫云庭》杂剧里，有一段话说得最是痛快，说尽了这三角恋爱的场面的情况：

[醉中天]我唱道那双渐临川令，他便脑袋不嫌听。搔起那冯员外，便望空里助彩声。把个苏妈妈便是上古贤人般敬。我正唱到不肯上贩茶船的小脚，向那岸边相刁蹬，俺这度婆道，兀得不好拷末娘七代先灵！

正如韩楚兰所谓：“尔便有七步才，无钱也不许行，六艺全，便休卖聪明！”那妓院里便是这般形相，那世界也便是这般形相。杜蕊娘（见关汉卿《金线池》）也是这样的说：“无钱的可要亲近，则除是驴生鞞角瓮生根。”

在实际社会里，商人们是常常高奏凯歌的。一败涂地的，也许便是“士子”们。

四 商人们的初奏凯歌

就以那些描写商人、士子、妓女间的三角恋爱剧而论，在其间，商人们也都是初奏凯歌的。至少，鸨母们及一般社会的同情是在他们那一边的。甚至妓女们也未必个个都是喜欢秀才的呢。

鸨母们对于富商大贾，尽了帮忙的一切力量。在《贩茶船》剧里，鸨母假造了双渐的信来欺骗苏小卿，她却真的相信了这假信里的话：

[石榴花]原来这负心的真个不中粘。想当初嚼赚我话儿甜。则好去破窑中捱风雪，

受齏盐。那时节谨廉君子谦谦，赍发的赴科场。才把熬头占，风尘行不待占粘。如今这七香车五花诰无凭验，到做了脱担两头尖。

〔斗鹌鹑〕别有的泪眼愁眉，无福受金花翠靛。我这里按不住长吁，搵不干搵不干泪点。谁承望你半路里将人来死抛闪，恩情似水底盐，到骂我做路柳墙花，顾不的桃腮杏脸。于是冯魁占了上风，便乘机娶了她而去。

在《青衫泪》里，裴兴奴替远赴江州为司马的白居易守志，鸨母却逼她跟从了茶客刘一郎。她坚决不从。鸨母却设了一计，令人传了一个消息，说白居易已经死在任上。她信以为真，便于祭奠了居易之后，随了茶客刘一郎上他的茶船。

在《重对玉梳记》里，荆楚臣是被强迫的赶出门外。那东平府的商人柳茂英便乘机对妓女顾玉香献尽殷勤。她逃了出去，仍被茂英所追上。假定楚臣这时不来，玉香必定仍是落在茂英手里的。

在《百花亭》里，高常彬是毫不费力的娶了贺怜怜去。在《玉壶春》里，假如陶伯常不恰恰的在甚舍扯了李斌告状时来到嘉兴大街上，李素兰恐怕也便要落在甚舍手下的。在关汉卿的《救风尘》里，虽赵盼儿再三的劝宋引章嫁给安秀实，不嫁周舍。引章却道：“我嫁了安秀实呵，一对儿好打莲花落！”这便是真正的妓女们的心理！

在一般社会里，不喜欢白衣的“秀才”的，恐怕也不止鸨母为然。在《拜月亭》杂剧（《元刊古今杂剧本》）里，王瑞兰的父亲王安抚硬生生的把她从蒋世隆的病榻边拖走了。瑞兰道：“不知俺耶心是怎生主意！提着个秀才便不喜！穷秀才几时有发迹！”

而商人们便在这般的世情上，占了胜利，奏了凯歌。

明周宪王的《宣平巷刘金儿复落倡》一剧，描写刘金儿怎样的厌弃贫穷而向慕富家子弟，富裕生活。她连嫁了好几个丈夫，都没有好结果。结果还是再做了娼妇。但她那种追逐于优裕的生活之后的思想，却是一般娼妓所同具有之的，未可以厚非。而像裴兴奴、苏小卿辈的意志比较坚定者却倒是例外。

为什么戏曲作家们把握着这些题材来写作时，总要把妓女们写得很崇高，很有节操，完全是偏袒着士子们的一边的呢？

一方面，当然为了这些剧原都是为士子们吐气扬眉的；对于作为士人们的对手的妓女们，便也不得不抬高其地位；而同时，为了要形容商人们怎样的强横与狼狈，便也不能不将妓女们的身分抬高到和贞女节妇并立的地位。

在实际社会上，这些故事都是不容易出现的。妓女们是十之九随了商人们走了的。商人们高唱着凯歌，挟了所爱的妓女们而上了船或车，秀才们只好眼睁睁的望着他们走。这情形，特别在元这一代，是太普遍，太平常了。

五 士子们的“团圆梦”

然而“士子们”不能甘心！

他们想报复。——至少在文字上，在剧场上。而在实际社会里，他们的报复却是不可能。

于是乎，在这些商人、士子、妓女间的三角恋爱的喜剧里，几乎成了一个固定的型式，便是士子和妓女必定是“团圆”。士子做了官，妓

女则有了五花诰，坐了媛轿香车，做了官夫人。而那被注定了的悲剧的角色，商人呢，则不是被断遣回家，便是人财两失，甚至于连性命都送掉。

《救风尘》里的安秀实终于和当初不肯嫁他的妓女宋引章结婚。

苏小卿已经嫁了冯魁；裴兴奴已经嫁了刘一郎；她们都住在她们丈夫们的贩茶船上。当然没法和她们的会情人会面相聚的。然而，在这里，作者们便造作了传达信息和忽闻江上“琵琶声”的局面出来。

但他们虽然会面了，仍是不能长久相聚的，强夺也不可能。作者们便又使她们生了逃脱的一念，在丈夫熟睡的时候，她偷偷的上了情人的船，人不知，鬼不觉的。等到丈夫们发觉了时，他们的船已经是远远的不知撑到什么地方去了。

这是不得已的一种团圆的方法。

像《玉壶春》那样的写着：恰好遇见陶太守归来，还带了一个同知的官给李斌，而当场把妓女李素兰抢夺过来给了斌；像《百花亭》那样的写着：军需官高常彬回了军队时，恰遇他的情敌王焕已经发迹为官，告了他一状，他便延颈受戮，而他的妻贺怜怜也便复和她的王焕团圆；像《重对玉梳记》那样的写着：“当顾玉香正在逃脱不出柳茂英的势力圈子，而恰恰的，她的情人荆楚臣便得了官回来，且还恰恰的在最危急的时候，在最危急的地方，遇见了他们；他救出了她，还将他的情敌柳茂英送府断罪。果有那样的痛快的直接了当的团圆的局面么？”

这是不可能的，我可以说，在实际的社会里，特别在元的这一代。

没有那末巧遇的，像双渐、苏卿，白传、兴奴的情形。更万万没有那末巧遇的，像楚臣、玉香，李斌、素兰。

而在元这一代里，士子们更永远的不会逢有这种痛快的直捷了当的团圆的。

这只是一个梦；这只是一场“团圆梦”。总之，这只是“戏”！在元这一代，士子们是那样的被践踏在统治者的铁蹄之下。终元之世，他们不会有过杨眉吐气的时候。

而因此，他们的“团圆梦”便更做得有声有色！

六 元代士子的社会地位的堕落

士为四民之首，向来地位是最尊最贵的。也有穷苦不堪，像王播寄食僧寺，范进、周进（儒林外史）之受尽奚落的。然而一朝时来运来，便可立刻登青云，上帝京，为文学侍从之臣。立刻，妻也有了，家也有了，仆役也有了，田地也有人送来，财货也有人借给。所谓“富贵逼人”者是。这不是一套魔术的变幻么？而这魔术的棒，这亚拉定神灯似的怪物，便是“科举”者是。不管是诗赋，经策，是八股文，其作用是全然一致的。昔人有诗云：“十年窗下无人问，一举成名天下知。”便是实况。因此，便养成了“百般皆下品，惟有读书高”的心理了。宋代尤重士，不论居朝在乡，士的地位都是很高的。金人取了中国北部，却也知道笼络人心，屡行科举。南宋对于士更是看重。

但那个“以马上得天下”的蒙古民族却是完全不懂得汉人、南人的社会状况的。他们的生活和思想，与汉人、南人是那样的不同。元帝国

所囊括的地域是那末广，所包容的不同文化与思想的民族是那末众多。要他们怎样的特别的照顾到汉人、南人的旧有文化和制度，当然是不可能的。

于是乎，科举的这个制度，“士”的登庸的阶梯，便也不被注意的废止了下来。

《元史·选举志》尝痛论元代仕宦流品之杂。“捕盗者以功叙，入粟者以赏进。至工匠皆入班资，而与隶亦跻流品。诸王公主宠以投下，俾之保任，远夷外徼，授以长官，俾之世袭。凡若此类，殆所谓吏道杂而多端者欤？”其实，在元世祖时代，基本上便不曾有过科举。到了仁宗延祐间方才恢复了科举制度。而得上第者未必便有美官。士子出身者大抵皆浮沈下僚，郁郁不得志。辍耕录云：

国朝儒者，自戊戌选试后，所在不务存恤，往往混为编氓。

“士”的地位在元这一代便根本上起了动摇。他们是四民中的一个，而不复居其“首”。他们手无缚鸡之力，身无一技之能，自然更不能为农、工、商所看得起。而把握着当时经济权的商人则尤视“士”蔑如。郑德祐的《遂昌山樵杂录》云：

高昌廉公，讳希宪……尝言：先兄（希宪）礼贤下士如不及。方为中书平章时，江南刘整，以尊官来见。先兄毅然不命之坐。刘去，宋诸生襤褸冠衣，袖诗请见。先兄急延人坐语，稽经绸史，饮食劳苦如平民欢。既罢，某等兄弟请于先兄曰：刘整，贵官也，而兄简薄之。宋诸生，寒士也，而兄加礼殊厚，某等不能无疑。敢问。公曰：此非汝辈所知。吾国家大臣，语默进退，系天下轻重。刘整官虽尊贵，背其国以叛者。若夫宋诸生，与彼何罪而羁囚之。况今国家起沙漠，吾于斯文不加厚，则儒术由此衰熄矣。

像廉希宪那末爱士的人实在不多见，而他的这个“于斯文加厚”的行为便为后人所称。然竟也无以起儒术之衰。

同书又载尤宣抚一事云：

时三学诸生困甚。公出，必拥呼曰：“平章。今日饿杀秀才也！”从者叱之。公必使

之前，以大囊贮中统小钞，探囊撮予之。

那些酸秀才的窘状，不亚于沿门托钵的人物么？金刘祁《归潜志》（卷七）有一段文字形容金末仕宦者之苦：“往往归耕，或教小学养生。故当时有云：古人谓十年窗下无人问，一举成名天下知。今日一举成名天下知，十年窗下无人问也。”却恰好用来形容元这一代的士子的苦闷。

故元代的作者，每多挺秀的才士，而沦为医卜星相之流，乃至做小买卖，说书，为伶人们写剧本，以此为生。关汉卿做医生，而郑光祖为杭州路吏，赵文宝以卜术为生业，做阴阳教授，施惠乃居吴山城隍庙前，以坐贾为业。

其或足以自立者，都是别有原因的，不是被贵游所援引，便是家本素封，不患衣食。顾阿瑛、倪雲林他们之所以名重天下，原来也便是惯作寒士们之东道主的。

“士子”的社会地位的堕落，也便是形成了他们的落魄与贫穷的原因。而在三角恋爱的场面上，他们当然显得寒酸、落伍、减色，而不能和商贾们作有力的争衡的了。

七 元代商业的繁盛与 商人地位的增高

而同时，商贾们的地位却突然的爬高了几层，重要了许多。和士人阶级的没落，恰好成一极明显的对照。

杭州虽是故都，但依然繁华如故，并不因南宋的灭亡而衰落下去。也许反因北方人的来游者多，藩邦外国人的来往经商旅行者多，以及驻防军队的数量的增加等等之故，而更显得有生气起来。作剧者关汉卿到杭州来过。而曾瑞卿来到了杭州之后，便定居于此，不肯再回北方去。许多剧本都是刊于杭州的。——更多的古籍是发见于此。她成了元这一代的“文化城”。郎瑛《七修类稿》云：

吾杭西湖盛起于唐。至南宋建都，则游人仕女画舫笙歌，日费万金，盛之至矣。时人目为销金锅，相传到今。然未见其出处也。昨见一竹枝词，乃元人上饶熊进德所作。乃知果有此语。词云：“销金锅边玛瑙坡，争似侬家春最多。蝴蝶满园飞不去，好花红到剪春罗。”

所谓“销金锅”也便是商业中心之意。其实在元这一代，于杭州外，附近的松江，——驻防军的大本营所在地——茶业的中心的九江，及市舶司所在地的泉州、上海、澈浦、温州、广东、庆元（连杭州，凡七所）等地，也都是很繁盛的。这些，都还是“江南”之地。北方的都市还不在于其中。

“江南”素为财富之区。南宋的政府，诛求尤酷。元代所谓江南，即指最繁荣的：

- （一）江浙行省
- （二）江西行省
- （三）湖广行省

而言。据《元史·食货志》，江南三省天历元年“夏税”钞数，总计中统钞一十四万九千二百七十三锭三十三贯。

江浙省五万七千八百三十锭四十贯，
江西省五万二千八百九十五锭一十一贯，
湖广省一万九千三百七十八锭二贯。

而商税的收入，历代都占不大重要的地位者，这时却大为增加，大为重要。至元七年，定三十分取一之制以银四万五千锭为额。至元二十六年大增天下商税“腹里”为二十万锭，江南为二十五万锭。到了天历之际，天下总收入之数，视至元七年所定之额盖不啻百倍云。（《元史·食货志》）所谓百倍，即约四百五十万锭也。仅江南三省已占了四十万零三百八十五锭多了。计：

江浙行省二十六万九千二十七锭三十两三钱
江西行省六万二千五百一十二锭七两三钱
湖广行省六万八千八百四十四锭九两九钱

较之“夏税”已多四倍，而盐税，酒税，茶税，互市税尚不在内。可见这个时代的商业的隆盛，商人负担能力之惊人。市舶司的税，至元间，其货以十分取一，粗者十五分取一。后禁商入海，罢市舶司。不久，又屡罢屡复。惜未详其税入的总额。想来，那笔数目必定是很可观的。

酒税为国赋之一，“利之所入，亦厚矣。”仅“杭州省酒课岁办二十七万余锭”，其他可知。

天下盐总二百五十六万四千余引，而两浙之盐，独占了四十五万引。

江西、湖广及两淮等处的盐引也不在少数。在盐课钞总七百六十六万一千余锭里，江南三省是占了很大的一个数字的。

茶的总枢纽为江州，总江淮荆湖湖广之税皆输于江州的榷茶都转运司。天历二年，始罢榷可而归诸州县。而其岁征之数，凡得二十八万九千二百一十一锭。

还有种种的杂税呢，且不说了罢。总之，就商人的负担之重，——从古未有之重——便知元这一代从事于商业者是如何的占势力。他们成了国家的重要的基础石。国税从他们身上付出的是那末多。而元地域那末广大，兵威那末强盛。为商贾的往来，交通，除去了不少的阻碍。其商业之突盛，是必然的情形。旧《唐书·食货志》云：“士农工商四人各业。食禄之家，不得与下人争利，工商杂类，不得预于士伍。”而元这一代，商人却成了一个特殊的阶级了。他们和蒙古民族有经济和商业上的必要的往来，其接近的程度当然较士子们为密。而元代又有“入粟”为官之例。由商人一变而为官吏，当也是极平常的事。

处在这样的优越的条件之下，商人和士子间的三角恋爱的争斗，其胜利权，当然是操在商人的手上了。

故冯魁、柳茂英们，硬生生的拆散了秀才妓女们的鸳鸯，而夺取了她们去。秀才们忍气吞声，妓女们没法挣扎。

他们只是幻想的等候着以另一种势力——自己做了官，或朋友做了官——来夺回了他们的所爱。而这幻想却终于是幻像而已。这等候，却终于是不会在实际社会上实现的。

为了戏曲家们的本身便是“士子”的同流，其同情便往往寄托在秀才们的身上，而往往给商人们以一个难堪的结果——这正足以证：在实际社会上，秀才们恐怕是要吃亏到底的；故才有了那样的“过屠门而大嚼”的团圆！

八 茶客及其他

在那些商人们里，无疑的，茶商和盐商是最为称豪长的，故也最为士人们所深恶痛绝。

盐是日常的必需品。把握了盐的贩卖权的商人们，几乎没有一个不成了豪富之家的。连沾着了些盐的气息的官吏们，也都个个的面团团的起来。西门庆的富裕，和贩盐很有关系。明代的阔人汪廷讷，在南京有了很宽大华美的别墅，他能够收买别的作家们的稿子，他刻了很多很讲究的书；那精致是到今尚藉藉人口的。总为了他是个和“盐”的一字有些渊源。

清的戏曲家唐英，在江州享尽了福，刻了一部极讲究的《琵琶亭集》，那是专为了白居易的《琵琶行》的一诗而集刻之的。他自己的戏曲，也刻得不少。他成了当时一部分文人的东道主。而扬州的盐商们，在清代，也是始终的把握着文运的兴衰。他们和帝王们分享着养士之名。

在元这一代，盐商们也许还没有那末阔绰，那末好文、好名，知道怎样的招贤纳士，但他们的强横，却也够瞧的了。

我曾见到元人一套嘲盐商的曲子，极淋漓痛快之致。惜一时失记出于何书。故未能引在这里。

茶商的地位，在元代显然也是极重要的。冯魁是贩茶客，刘一郎也是贩茶客。宋人茶税钱，治平中，凡四十九万八千六百贯。而元代茶税，竟增至银二十八万锭以上。按钱一百贯折银一锭计，则所增不啻在五十余倍以上。明代茶税，也居不甚重要的地位。倪元璐《国赋记略》及《明史·食货志》均以为：明取官茶以易西马。

若无主者令军人筹种，官取八分，有司收贮，于西番易马。

——《国赋纪略》（学海类编本）页五

则在明代，茶之对外贸易，除了以货易货之外，是很少输出的。但元代则幅员至广，商贾通行无阻。茶商贸易，至为自由、便利。其获利之厚，自在意中。故增税至银二十八万锭以上而茶商不以为困。

他们便能有余财以供挥霍；便能和士子们在恋爱场中相角逐而战胜了他们。

士人们遂养成了最恨茶商的心理。王实甫《贩茶船》借苏小卿之口骂之道：

〔耍孩儿〕俺伴是风流俊俏潘安脸，怎觑那向日头獐儿的嘴脸。乔趋跑宜舞一张掀，怎和他送春情眼角眉尖。我心里不爱他心里爱，正是家菜不甜野菜甜。觑不的乔铺苦，看了他村村棒棒，怎和他等等潜潜。

〔二煞〕你休夸七步才，连敢道三个盐，九江品绝三江激。倚仗你茶多强挽争着买，倚仗着钱多热死粘。眼见的泥中陷。赤紧的泛茶的客富，更和这爱钞的娘严。

无名氏《苏卿题恨》云：“恨呵，恨他那有势力的钱！彼几文泼铜钱将柳青来买转。莫不我只有分寡宿孤眠！”

又无名氏《咏双卿》云：“嗟乎，但常酬歌买唉，谁再睹沽酒当垆。哎，青_·蚌_·压_·碎_·那_·茶_·药_·琴_·棋_·笔_·砚_·书！今日小生做个盟甫，改正那村绉的冯魁，疏驳那俊雅的通叔！”

这正和纪天祥的《断复贩茶船》有些同类吧，而悲愤之情却溢于纸外。

王日华有《与朱凯题双渐小卿问答》（见《乐府群玉》），其中冯魁的“答”最妙：

黄金铸就劈闲刀，茶引糊成划怪锹。卢山凤髓三千号，陪酥油尽力搅。双通叔，你自才学：我揣与娘通行钞。他掂了咱传世宝，看谁能够凤友鸾交！

元散曲作家刘时中有《上高监司曲文》两大套，刻画世态，至为深切。第二套写商人舞文弄法，破坏钞法的，尤为极重要的史料。

〔滚绣球〕库藏中钞本多，贴库每弊怎除！纵关防住谁不顾，坏钞法恣意强图。都是无廉耻卖买人，有过犯驱传徒，倚仗着几文钱百般胡做，将官府觑得如无。只这素无行止乔男女，都整扮衣冠学士夫，一个个胆大心粗。

〔倘秀才〕堪笑这没见识街市匹夫。好打那好顽劣江湖伴侣。旋将表德官名相体呼。声音多厮称，字样不寻俗，听我一个细数。

〔滚绣球〕糞米的唤子良，卖肉的呼仲甫，做皮的是仲丁，邦辅，唤清之必定开沽。卖油的唤仲明，卖盐的称土鲁。号从简是采帛行铺，字敬先是鱼鲊之徒，开张卖饭的呼君宝，磨曲登罗底叫德夫，何足云乎！

这真是蕴蓄着一肚子的愤妒而在刻画的写着的。而多财善贾之流，不仅冒用了文人们的雅号，窃披上士夫们的衣冠，且还实际上和士子们争夺社会的地位和歌人的恋爱。

〔塞鸿秋〕一家家倾银注玉多豪富，一个个烹羊挟妓夸风度。撮标手到处称人物，妆

旦色娶去为媳妇。朝朝寒食春，夜夜元宵暮。吃筵席唤做赛堂食，受用尽人间福。中这一段话，正足为许多元剧为什么把商人、士子、妓女间的角恋爱的故事写成了那个式样的注脚！

1934年10月13日写毕

（原载《文学季刊》第1卷第4期，1934年12月）

王季思

元人杂剧的本色派和文采派

文学是社会生活的反映，在不同历史时期，由于阶级形势、社会风尚的不同，文学上也必然反映出不同的风貌。特别是不同历史时期所流行的文学作品，如所谓唐诗、宋词、元曲，它们先后之间虽有其承传关系，但归根到底是在当时的社会影响之下各自形成一代的文学风貌。在同一个历史时期里，由于不同阶级、阶层对文学的要求不同，作家的生活道路、文艺爱好的各异，他们的作品又往往表现出不同的风格。风格相近的作家又自然形成彼此可以互相区别的流派，如盛唐诗人的边塞诗派、山水诗派，两宋词家的豪放词派、婉约词派。元人杂剧是我国文学史上有作品流传的最早的戏剧形式，它在思想和艺术上的成就又达到当时文艺的最高水平，部分作品七百年来上演不衰，影响也很深远。本文试图就元人杂剧的时代风貌和不同流派进行初步的探索。由于文学历史现象的复杂性和个人历史知识、理论水平的限制，文中提出的论点只能是尝试性质的。如果这些论点能引起学术界的注意，通过反复研讨，从而引出比较正确的结论，那么，即使原来那些不成熟的论点全被推翻，它究竟也在元人杂剧的研究工作中起了垫脚石的作用了。

元人杂剧同其他不同历史时期的文学，如唐诗、宋词、明清传奇，有其明显的不同表现，那就是它的悲歌慷慨、本色当行的时代风貌。当时杂剧创作上的主要流派，即以关汉卿、石君宝、康进之、高文秀等为其代表的本色派，集中表现了这种时代风貌。同时，随着杂剧创作的发展，以王实甫、白朴、马致远、郑光祖等为其代表的文采派也在逐渐形成。

关于我国戏曲流派，明人已有论述。王骥德《曲律·论家数》说：“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，逐滥觞而有文词家一体。……夫曲以模写物情，体贴人理，所取委曲宛转，以代说词；一涉藻绩，便蔽本来。然文人学士，积习未忘，不胜其靡，此体遂不能废。”臧懋循《元曲选·序》说：“曲有名家，有行家。名家者，出入乐府，文采烂然，在淹通闳博之士，皆优为之。行家者，随所装演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处而几忘其事之乌有；能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘，首曰当行。”这些论述把我国戏曲分为本色当行的行家和文采烂然的名家二派。并认为“曲之始，止本色一家”。由于“文人学士，积习未忘”，才产生了“文词家一体”，这是符合我国戏曲历史发展的实际的。他们认为行家的成就在名家之上，这评价也是我们所可以接受的。

当行指适应于某一行业的要求，就戏曲说，是指符合于演戏的行业的要求。本色一般是就语言的自然本色，很少装饰或假借说的。语言是思想的外衣，语言的本色归根到底决定于思想内容的要求。一个接近人民群众、熟悉当时社会各种人物的作家，可以按照现实生活的本来面貌来写戏，他的戏曲语言必然是本色的。如果他还对前代流传的诗词歌赋有修养，掌握了传统诗文的有效手法，他还可以在本色的基础上设色加工。反之，如果是一个生活内容空虚的作家，专靠搬弄书本材料来写戏，即使文采烂然，也只能成为一些封建文人案头欣赏之作，不可能通过舞台演出对群众产生积极的影响的。因此就戏曲的本色说，我比较倾向于臧懋循在《元曲选·序》里的解释，即“人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外假”。所以要“人习其方言”，要“境无旁溢，语无外假”，到底还是为了“事肖其本色”，就是依照事物的本来面貌来描写。它的基本精神是符合于我们今天对于现实主义的解释的。

戏曲脚本最初总是为舞台演出写的，最早的脚本往往只是舞台演出的纪录。如果不本色，群众听不懂，看得也莫名其妙，它就不能适应舞台演出的要求。因此最初从民间产生的戏曲总是本色当行的。戏曲史上最早出现的戏曲作家直接向民间戏曲学习，也大都具有本色的风格。我们就初期元人杂剧来检查，关汉卿、高文秀等向来被认为本色的作家不必说了；就是王实甫、白朴等开后来文采一派的作家，也是在本色的基础上设色加工的。马致远开始表现较为明显的文采派的倾向，到了元剧后期，郑光祖、乔吉等作家，脱离人民群众的斗争愈远，追求文采的倾向也愈来愈显著了。

关汉卿，向来被认为元人杂剧里的最早作家之一，同时是我国戏曲史上本色当行一派作家的代表人物。他的作品所表现的进步思想，如认为官吏的贫赃枉法是人民痛苦的根源，违背子女愿望的婚姻只有给青年们带来痛苦，主张对压迫者进行报复、反抗，使他有可能写出《窦娥冤》、《救风尘》、《单刀会》等表现一定程度的战斗性的现实主义作品；而天从人愿，人定胜天，以及藐视敌人，坚信胜利的思想，又使他的部分作品带有浪漫主义的色彩。

从关汉卿的这种思想出发，他作品中所选择的正面人物，即剧中主角，往往是受压迫最深的下层妇女，如窦娥、赵盼儿、杜蕊娘、燕燕等，同时赋予这些妇女以坚强的反抗性格，在她们身上寄托了胜利的希望。即使不是下层妇女，如《单刀会》里的关羽，《西蜀梦》里的张飞，同样表现了斗争胜利的信心和至死不忘复仇的意志。

基于关剧这种主题思想和人物性格的要求，关剧在关目处理上有它们的特点，这就是把正面人物放在对抗性的矛盾的尖端来刻画，使他们放射出惊人的反抗火花，最后终于击败了强大的敌人，取得了胜利。在封建社会里，像窦娥、杜蕊娘、燕燕等下层妇女所遭遇到的种种侮辱、迫害，那是最常见的。因此作者就有可能更好地从现实生活选择素材，进行艺术概括，体现了高度的现实主义精神。然而由于当时统治阶级掌握了国家机器及其它上层建筑，受迫害、受侮辱的下层妇女在对她们进行反抗斗争时，并不都是胜利的，特别当她们还没有组织起来的时候，要取得斗争的胜利就更加困难。这样，在故事发展到后半，也即斗争最

艰苦的阶段，作者就往往不是按照客观现实的本来面目选择素材，进行艺术概括，而是在斗争中出现幻想的奇迹，如窦娥的对天誓愿，六月下雪，包公的梦见蝴蝶为蜘蛛所网，受到感动等；或者由于意外的巧合，构成胜利的条件，如《救风尘》里的坏蛋周舍要去追赶赵盼儿、宋引章，恰好驴子漏蹄了，马又产驹了；等到赶上了时，遇到的恰好是封建社会难得的清官，他不但没有胜诉，反而挨了一顿大板子。其他如窦娥死后恰好碰到她父亲去查案；王尚书招亲，恰好招着他以前逼女儿离了他的蒋世隆，也同样是巧合的。关剧关目上这个特点可以用明人在文艺批评方面的一句话来概括：“始正而未奇”。“始正”奠定了作品的现实主义的基础，“未奇”表现了作品的浪漫主义精神。我国一部分长期在民间流行的故事，如千里寻夫的孟姜女，以哭倒长城结束；生死相恋的梁山伯、祝英台，以裂坟化蝶终场，都具有类似的性质。可以推想关剧关目的这种安排，同样是接受了民间文学的影响的。而这一点也正好表现本色派作家与文采派作家的不同，他们主要是吸收了民间文学的营养，而没有过分重视书本上的材料。

戏剧语言的朴素、本色，决定于作家对现实认识的清楚，是非观念的分明和生活知识的丰富。这样，他就有可能从现实生活里汲取语言材料，通过现实的本来面目来打动观众和读者，而不必从书本上去搬弄模拟。一切当行本色的戏曲家在语言上有其共同的特征，关汉卿在这方面的成就更其突出。他在《窦娥冤》里的曲白写得那么朴素、本色，因为他对当时官府的黑暗以及它给人民带来的灾难是了如指掌的。他在《救风尘》里的曲白写得那么朴素、本色，因为他对当时受压迫受侮辱最深的下层妓女的生活和斗争既十分熟悉，也一眼看透了像周舍那样的浮浪子弟内心的种种活动。

关汉卿的戏曲语言在本色、朴素之中又兼有泼辣的特色，这决定于作家强烈的感情和鲜明的爱憎，他在《救风尘》中写赵盼儿和周舍的斗嘴，《诈妮子》中写燕燕对小千户的诅咒，《单刀会》中写关羽胜利归来时的豪情胜概，使读者眉飞色舞。然使关汉卿对作品中的正面人物没有深切的同情，对周舍、小千户等坏蛋没有强烈的憎恨，他的曲词、宾白就不可能写得那样泼辣。

我国文学史上的现实主义作家，如杜甫、白居易，他们主要是从儒家的民本思想、仁政思想出发，对人民有所同情，从而写出人民的痛苦，揭露官吏的贪暴，希望朝廷对此有所了解，进而改良政治，缓和阶级矛盾，来挽救封建统治阶级濒临崩溃的危机。受了新的时代气氛的激荡，人民反抗阶级压迫、民族压迫的斗争风起云涌，关汉卿在杂剧里不但写出了当时人民的痛苦，还写出了他们的挣扎和斗争，这是他超过了前代现实主义作家的地方。然而关汉卿归根到底只能从“人命关天关地”的儒家人道主义出发来反映人民的痛苦和斗争。他憎恨那不分好歹、不辨贤愚的天地，通过窦娥的口对它百般诅咒，是为了希望出现一个能为人民主持正义的天地：六月下雪，使楚州亢旱三年，对贪官污吏提出警告。他通过窦娥的口指责“官吏们无心正法，使百姓有口难言”，是为了希望出现一个“为天子分忧，为万民除害”的清官，平反人民的冤狱，恢

这句话见《文心雕龙》的《隐秀》篇，是明人伪作的。

复封建社会的正常秩序。他在《救风尘》、《望江亭》、《金线池》等戏的结尾都让一个地方官出来判决是非，在《诈妮子》的结尾让受欺骗受侮辱的婢女燕燕在夫人的主持之下嫁给小千户作侍妾，同样表现了这种思想局限。

元人杂剧里写下层妇女的反封建压迫的戏，在关汉卿之外，首先值得我们注意的是石君宝。石君宝遗留下《曲江池》、《紫云庭》、《秋胡戏妻》三个戏。《曲江池》写妓女李亚仙跟郑元和恋爱的故事，当郑元和被他父亲打死时，李亚仙把他救活了，鸨母赶来，叫她撇了他回去，李亚仙说：“常言道：娘慈悲，女孝顺；你不仁，我生忿（即忤逆）。”这跟封建社会认为“天下无不是的父母”，认为“父欲子死，子不得不死”的道德教条是鲜明对立的。正是在这种进步的思想指引之下，作者才有可能把李亚仙写得那样泼辣、可爱。试看她下面这一段跟老鸨顶嘴时的曲白：

到家里决撒喷（决裂意），你看我寻个自尽，觅个自刎。官司知，决然问；问一番，拷一顿。官人行怎亲近，令史们无投奔，我看你哭啼啼带着锁披着枷，恁时分……〔云〕走到衙门首古堆邦（死气沉沉的样子）坐地，有人问妈妈：“你为什么来送了这孤寒的老身？”妈妈道：“这都是那生忿的小贱人送了我我的！”

这就说明如果鸨母不答应她和郑元和结合，她便要以性命相拚，就是死了也要叫她吃官司，休想从她身上捞到半点便宜，并把她自杀以后老鸨怎样在衙门里披枷带锁、吃拷受问的景象生动地比划给她看。这些语言是从当时妓女本身的生活里概括出来的，它是多么本色；同时它把妓女跟老鸨的斗争表现得那样尖锐、激烈，因此它又是十分泼辣的。正是在这样坚强的反抗者面前，那老鸨的终于让她把那穷光邈邈的郑元和留在家里才是可以理解的。

《紫云庭》写一个卖唱的妓女韩楚兰跟一个官家公子灵春马爱上了，遭到老鸨和那官老爷的反对，她就和灵春马双双私奔，一路以卖唱为生。后来那官老爷访到了他们的行踪，叫他们到官府里来说唱，并终于让他们团圆。这剧本虽然是个节略本，没有宾白，但从主角韩楚兰的唱辞来看，它是完全依照一个冲州撞府、卖嘴说唱的妓女的特定性格来写的。她受压迫更深，生活经历更丰富，因此斗争也更有办法。韩楚兰在开场时，表白她自己的生活说：

我勾阑里把戏得四五回铁骑，到家来却有六七场刀兵。我唱的是《三国志》先饶《十大曲》，俺娘便《五代史》续添《八阳经》。

铁骑、刀兵都是战争故事，《三国志》、《五代史》也都是说唱的篇目。这些话真正做到了“人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外假”。然而它又多么动人地概括了韩楚兰的生活，表现了她和老鸨之间尖锐的矛盾啊。

现在我们试来看看韩楚兰决心要跟老鸨决裂时的表白：

今后去了这驼汉子的小鬼头，看怎结末那吃勤儿的老业魔（勤儿是指那些向妓女献殷勤的公子哥儿，老业魔即骂老鸨，结末意即结果。这二句意即我要走了，看你有什么办法）？

《十大曲》是金元时期民间流行的十首词，见《阳春白雪》卷一；《八阳经》是西晋竺法护译的《八阳神咒经》，是当时“说经家”演唱的篇目。

再怎施展那个打鸳鸯抖搜的精神儿大？只明日管（定会意）舞旋旋空把个裙儿系，劳攘攘干（徒然意）将条柱杖儿拖，早则没着末（意即没归宿），致仕了弟子（即妓女），罢任吧虔婆（即老鸨）。

被骂作虔婆的老鸨是靠那被称作弟子的妓女过活的。妓女不干了，老鸨也只好跟着“罢任”了。这不仅仅是妓女和老鸨之间的关系，在阶级社会里同时也说明了一切被剥削者和剥削者之间的关系的，这些关系只有那些深受剥削的人们认识得最清楚。在封建社会的作家也只有跟这些被剥削者生活在一处，才有可能认识这种关系，从而把封建社会里这些下层人物的性格写得那么泼辣、鲜明。

《秋胡戏妻》同样是元人杂剧里的杰作，作品里突出的思想是认为妻子为了“整顿妻纲”可以教训教训丈夫。正是在这种进步思想指导下，作者才有可能把女主角罗梅英的反抗性格写得那么鲜明、泼辣。当她母亲要她改嫁那有钱的李大户时，她可以拿自己那经受过长期艰苦生活考验的硬性子来把她顶回去说：“只我那脊梁上寒噤是捱过这三冬冷，肚皮里凄凉是我旧忍过的饥，休想道半点儿差迟。”当她丈夫在她面前流露出一副无耻的嘴脸时，她会主动向他讨休书，表示宁可沿街讨饭也不能跟他共同生活。

从《曲江池》、《紫云庭》看，石君宝对城市下层人民的生活十分熟悉；从《秋胡戏妻》看，他把乡村劳动人民的生活环境又写得那么真切动人。他写罗梅英远望那桑园景象是：“俺只见野树一天云，错认做江村三月雨。”写她到了桑园时的景象是：“只见那浓阴冉冉，翠锦哎模糊，冲开它这叶底烟，荡散了些枝头露。”这些曲子不仅把剧中人物的生活环境诗化了，同时流露了作者对这种生活环境的喜爱心情。关剧就这方面看，未免显得逊色，虽然他描写城市下层人民的生活和斗争有超过石君宝的地方。

为石君宝杂剧创作的这种思想倾向和人物性格所决定，在关目安排上也总是把人物放在带有对抗性质的矛盾的尖端来刻画的。

然而生活在七百年前的石君宝还不可能为李亚仙、韩兰英、罗梅英等受侮辱、受迫害的妇女找出一条跟封建家长彻底决裂的道路，因此作者写她们受侮辱、受迫害时的反抗斗争虽十分动人；而在经过斗争，矛盾缓和下来之后，依然只能以一家父子夫妇的大团圆结束。这同关汉卿的《诈妮子》，杨显之的《潇湘雨》，在结局上有其类似之处。前人说元人杂剧到第四折往往成为“强弩之末”，主要因为作家在最后解决问题时往往流露了调和阶级矛盾的倾向，损害了前面那些在斗争中表现得十分坚强的人物的性格。

杨显之是关汉卿的“莫逆之交”，他的《潇湘雨》也跟关汉卿的《窦娥冤》一样，七百年来一直上演不衰。剧本写崔通先贫后富，就入赘高门，把千里迢迢来找他的原妻张翠鸾当作逃奴，刺配沙门岛，深刻揭露了封建统治阶级的残酷。然而作者事先既把张翠鸾安排作谏议大夫张商英的女儿，为后来的勉强团圆打了埋伏，又写她的受难是因她父亲触犯淮河神引起的，这就用封建迷信的思想掩盖了阶级矛盾的实质。在我们今天看来，他的另一个戏《酷寒亭》却更值得注意。这个戏里写的大妻小妇争风吃醋、通奸谋害等情事也是当时杂剧中常见的；值得注意的是

剧中以主角登场的草莽英雄宋彬和店小二张保的形象。下面就是张保登场时的一段自白。

小人江西人氏，姓张名保。为天兵勘乱，遭驱被掳，来到回回马合麻沙宣差衙里。往常时在侍长行为奴作婢，他家里吃的是大蒜、臭韭、水答饼、秃秃茶食。我那里吃的，……他屋里一个头领，骂我蛮子前蛮子后。我也有一爷二娘三兄四弟五子六孙，偏你是爷生娘长，我是石头缝里迸出来的。谢俺那侍长见我生受多年，与了我一张从良文书。本待回乡，又无盘缠。如今在这郑州城外开着一个小酒店儿，招接往来客人。昨日有个官人买了我酒吃，不还酒钱。我赶上扯住道：“还我酒钱来。”他道：“你是什么人？”我道：“也不是回回人，也不是达达人，也不是汉儿人，我说与你听者：我是个从良自在人。”

这段自白生动地反映出元初的民族矛盾和阶级矛盾。由于当时元朝分中国人为四等：蒙古人最贵，鱼目人次之，汉儿人又次之，南人最贱，这个已经从良的奴隶被人家白吃了酒还不敢承认自己是南人。宋彬是个路见不平，拔刀相助的英雄人物。后来判罪刺配沙门岛，又扭开枷锁，打死解差，继续在山中聚义反抗。剧中的郑孔目在郑州府衙里作司吏，本是封建统治阶级的帮凶，却依靠一度结识这个草莽英雄，才能保护自己。这就多少反映了当时农民起义的声势已引起统治阶级内部的分化。宋彬在下场词里说：“今天下事势方多，四方里竞起干戈。其大者攻城略地，小可的各有巢窠”。这是当时中国人民到处以武装斗争反抗元朝统治的真实反映。杨显之还写过《黑旋风乔断案》的水浒故事戏，可惜没有流传。

杨显之虽没有像关汉卿、石君宝那样擅长写城市下层人民的反抗，却已在部分作品里描写了领导农民起义的英雄人物。他又是一个和民间艺人合作，擅长改编民间戏曲的作家。决定于他的这种思想倾向和创作道路，他杂剧的曲白、关目也向来是以当行本色著称的。

元代前期已出现了专写水浒故事戏的作家，高文秀写了八种，康进之写了两种，红字李二写了五种。这是元代广大农民的武装斗争在杂剧创作上的鲜明反映。从现在留传下来的高文秀《双献头》、康进之《李逵负荆》、李文蔚《燕青博鱼》、无名氏《黄花峪》等几个水戏看，它们的共同表现是：

一、剧中受迫害的人物不再向官府控诉，而请求梁山英雄为他们报仇除害。这跟那些以清官判案结束的公案戏有本质的区别。

二、把梁山水浒的环境和梁山英雄美化了。如《李逵负荆》写梁山泊环境是“雾锁着青山秀，烟罩定绿杨州”，一片和平美好的景象。写梁山英雄为了人民的利益，可以拿头颅相赌。《双献头》、《黄花峪》都写梁山英雄只身深入虎穴，铲除了那些为非作歹的恶霸。《黄花峪》写梁山泊“纵横河港一千条，四下方圆八百里。东连大海，西接咸阳，南通巨野金乡，北靠青济兖郛。有七十二道深河港，屯数百只战舰艨艟；三十六座宴台，聚百万军粮马草。声传宇宙，五千铁骑敢争先；名播华

此句《元曲选》本作“因为兵马嚷乱”，现据《古名家杂剧》本改正。

回回人是色目人的一种，达达人即蒙古人，汉儿人指当时中国北方的汉族和女真、契丹等族的人民。他和当时著名杂剧演员顺时秀熟悉，顺时秀尊敬他作伯父，又因擅长于替民间流传的杂剧补写词曲，因此被称为“杨补丁”。

夷，三十六员英雄将。”就俨然是一个气象兴旺的独立国家。

三、写梁山义军内部纪律严明，上下团结。义军领袖之间各以兄弟相待，不像封建统治阶级内部的上下等级森严，又彼此争权夺利。

四、全剧关目紧凑，往往一波未平，一波又起。曲词本色当行。《李逵负荆》在这方面取得的成就尤为显著。从《李逵负荆》中人物矛盾的产生、发展、解决看，是合情合理的。李逵和宋江的矛盾是因李逵误听人言、不明事实真相引起的。后来他们调查了事实，分清了是非，问题就跟着解决了。在一些小关目上又处处体现了喜剧的风格特征。如第一折老王林一边替李逵打酒，一边一把眼泪一把鼻涕地向他诉说自己女儿满堂娇的被抢；第二折李逵上山摹仿老王林的做作声口，向宋江、吴用转述老王林的不幸遭遇；第三折李逵和宋江、鲁智深下山对质时又摹仿满堂娇的声口，赚老王林打开门来就抱住他当自己的女儿痛哭。这些地方见出作家在安排关目时已注意到全剧风格的一致性。曲词既本色，又泼辣；既整练，又流走，完全可以和关汉卿、石君宝并驾齐驱。又往往在曲词中插入说白，曲白结合得更好。

元人杂剧里有不少公案戏，包括关汉卿的《窦娥冤》在内，揭露封建社会的黑暗相当深刻，但归根到底是希望朝廷派个清官来替代那些贪官污吏，把政治改良一下。水游戏就不同。它是反映当时广大农民要求推翻封建地主阶级的统治的，这就在一定程度上表现当时人民的革命性。

以关汉卿、石君宝为代表的描写下层妇女反抗封建压迫的戏和以康进之、高文秀为代表的描写农民起义英雄的戏，以及纪君祥的《赵氏孤儿》，李直夫的《虎头牌》，无名氏的《昊天塔》、《谢金吾》、《赚蒯通》、《陈州糶米》等，它们共同构成了以悲歌慷慨、本色当行为其风格特征的元人杂剧的主流。它们的成

就有大小，但可以肯定都是带有一定理想色彩的现实主义作品。这在《窦娥冤》、《单刀会》、《秋胡戏妻》、《紫云庭》、《李逵负荆》、《昊天塔》、《陈州糶米》等杂剧里表现尤为明显。它们是当时广大人民在深重的阶级压迫和民族压迫中进行坚决反抗的艺术反映；同时是作家们深入下层人民生活并和民间艺人密切合作的结果。

在向来认为本色派的元剧作家里还有另一种类型，它可以郑廷玉、武汉臣为代表。在郑廷玉现传六个杂剧中，《看钱奴》是最能表现他的独特风格的。剧本写秀才周荣祖带着老婆儿子上京应考，回到家来因墙下藏金被掘，穷得活不下去，只得把亲生儿子卖给当地财主贾仁作养子。过了二十年，贾仁已死，他的养子贾长寿到泰安东岳神庙去烧香，正好周荣祖夫妇叫化到泰安，也在神庙里过宿，就在偶然的机缘里父子相认，一家又得团圆。剧本写周荣祖贫穷落魄，忍痛卖子，以及贾仁的刻薄、悭吝，那是按照事物的本来面貌描绘，并表现了作家高度艺术概括的才能的。他写贾仁看上了周荣祖的儿子，但又舍不得出钱，于是特意叫他在字据上写明：“不许反悔，如有反悔，罚宝钞一千贯。”周荣祖问他：“那反悔的人罚宝钞一千贯，我这正钱可是多少？”他说：“我是个财

主，指甲里弹出来的你也吃不了。”可是当他把孩子领过来之后，周荣祖问他要恩养钱，他不但分文不给，反过来要周荣祖给他钱。他的理由是周荣祖养不起孩子，如今这孩子在他家里吃饭，就得付饭钱。这场戏把贾仁对穷人的残酷剥削，作了无情的揭露，他连穷人卖儿子的钱都要赖掉，那还有什么不赖的呢？这种刻薄性格是剥削阶级最本质的东西，然而作为一个看守金钱的奴才，贾仁性格里还有另一方面，吝啬。试看他临终时跟儿子的对白：

贾仁：我儿，我这病觑天远，入地远，多分是死的人了。我儿，你可怎么发付我？

长寿：若父亲有些好歹啊，你孩儿买一副好杉木棺材与父亲。

贾仁：我的儿，不要买，杉木价高。我左右是死的人，晓的什么杉木柳木，我后门头不有那一个喂马槽，尽好发送

了。

长寿：那喂马槽短，你偌大一个身子装不下。

贾仁：哦，槽可短，要我这个身子短也容易，拿斧子来把我这身子拦腰剁做两段折叠着，可不装下了。我儿也，我

嘱咐你：那时节不要咱家的斧子，借别人家的斧子剁。长寿：父亲，俺家里有斧子，可怎么向人家借？

贾仁：你那里知道，我的骨头硬，若使我家斧子，剁卷了口，又得几文钱钢。

读者看到这里可能要笑痛肚皮，然而就在这些地方，作品血淋淋地揭示了一个被金钱腐蚀了的丑恶灵魂，暴露了剥削阶级的本性：金钱就是生命，就是一切。而为了这一点，甚至在他呼出最后一口气时，还估摸着怎样占人家的便宜。

从《看钱奴》这些描绘看，不能不承认郑廷玉是个现实主义的作家。然而剧中这些人物活动，依照作者的主观解释，都是命中注定的；因此杂剧开场时，就由东岳增福神上场，把周家的福力借给那穷苦的贾仁二十年。这样，贾仁便在砌墙脚时挖到了周家的藏金，替周家看守二十年的财产，最后仍通过他养子贾长寿的手交还给周家。贾仁有了泼天也似家私，为什么还那样刻薄、吝啬呢？在作者看来，不是由于他的剥削阶级本质所决定，恰恰由于他原来是个做泥水匠的“穷贾儿”，他只能依照神的意旨替那大财主周家看管二十年的钱财，而丝毫不能动用它。这又是多么荒谬的想法啊。

郑廷玉的另外一个影响比较深远的《后庭花》杂剧，通过两件比较复杂的通奸谋杀案，一定程度上反映了当时社会的混乱与官府的黑暗，同时带有鬼神迷信的色彩。他的《楚昭公》杂剧写吴兵侵楚的历史故事，曲折反映了侵略战争给人们带来的灾难；同时宣传“贤达妇三从四德”、“仁孝子百顺千随”的封建道德，还有龙神救护孝子贤妻的描写。

和郑廷玉同时的作家武汉臣，他的《生金阁》杂剧题材跟关汉卿的《鲁斋郎》相似，都是写恶霸强占人家妻子的故事，具有深刻的现实内容。然而作品远没有《鲁斋郎》动人。这首先由于作家的宿命论思想，把剧本主人公郭成的不幸遭遇看成是命定的“血光灾”，削弱了作品的现实意义。其次是正面人物郭成没有写好，作者写他热中功名，主动向那恶霸出妻献宝，因而招致了不幸，这就降低了人们对他的悲剧的同情。

他的《老生儿》杂剧写的本是地主家族内部争夺家私的丑剧，作者从封建宗法观念出发，大力加以赞扬。

从上面介绍的郑廷玉、武汉臣的杂剧看，可以概括出它们的风格特征是：

一、作品一般缺乏进步的思想倾向，虽然部分场子反映了社会现实，有时还揭露得相当深刻；但往往同时宣扬了宿命论和封建道德。血淋淋的现实惨象和不可抗拒的命运安排、阴森恐怖的鬼神场景交互出现，构成了这些作品的特色。元人杂剧里一些无名氏的公案戏，如《盆儿鬼》、《朱砂担》、《神奴儿》等，同样表现了这种风格特征，它们在民间都有深远的影响。

二、剧中正面人物的不幸遭遇写得相当动人，但缺乏坚强的反抗性格；有时作品中的反面人物比正面人物更能吸引人。

三、全剧关目往往从作者的主观想法来安排，而不是从剧中人物的不同环境、性格出发，展开戏剧冲突。由于作家的宿命论思想的支配，往往在作品开始时就出现“神奇”的情节，如由神直接上场宣布剧中主角的命运，或由一个算命先生透露神的意旨，然后按照人物预定的命运安排关目。这些情节是“神奇”的，然而它是歪曲了现实的。而在一些有理想的现实主义作家，总是在戏剧矛盾发展到高潮，剧中正面人物利用一些现实所可能的条件进行斗争而依然未能取得最后胜利时才出现奇迹，如《窦娥冤》的六月飞雪，《孟姜女》的哭倒长城，给人一种“精诚所至，金石为开”的感觉，表现了“人定胜天”、“天从人愿”的精神。郑廷玉等作品的最后有时也出现巧合的关目。如贾长寿到东岳神庙烧香，正好碰到周荣祖夫妇在那里叫化。作家这样安排是为了证明神所预定的不可改变的命运，这就不可能给读者一种新奇的感觉。然而由于郑廷玉等作家对当时人民的痛苦是有一定的认识的，他们又都熟悉舞台生活；因此剧中的部分场子，如《看财奴》的《卖子》，《生金阁》的《献宝》，基本上按照现实的本来面貌安排关目，展开矛盾，跟关汉卿一派作家有其一致之处。

四、语言朴素、本色，但不像关汉卿一派的泼辣。

从上面这些风格特征看，这类作家看到了现实中的不合理现象，但不能正确的解释；看到了被压迫人民的痛苦，但看不到他们的反抗斗争。他们对受迫害的人民有同情，对黑暗的社会现实有不满，因此可能在作品里局部地反映了现实。然而由于他们没有企图跟广大人民一起斗争来改变自己的命运，而把希望寄托在神灵、在宗教、在封建统治者，这就使他们不可能像关汉卿一派的作家那样在现实中汲取战斗力量，赋予他们的作品以理想的色彩和乐观的精神。

元人杂剧中这一派本色作家跟关汉卿一派有明显的区别。如果我们肯定关汉卿一派是有理想的现实主义作家，那他们就只能是爬行的或鼠目寸光的现实主义作家。也正因为这样，前一派的作品往往兼有积极浪漫主义精神，而后者往往蒙上了一层消极浪漫主义的阴影。

元人杂剧里这两种不同流派的产生，首先决定于不同阶级的观众对戏曲的不同要求。从蒙古灭金到在全中国建立元朝统治的初期，在淮河以北的广大地区，民族矛盾和阶级矛盾交错在一起，广大人民反对民族压迫和阶级压迫的斗争前仆后继，他们必然要求在戏曲舞台上看到自己的斗争和胜利，看到敌人的丑恶和失败。这就是关汉卿一派本色作家作品产生的根本原因，同时构成了元剧风格的主要特征。然而当时中国北

方的封建社会结构并没有因金元的交替而有所改变。封建社会的思想意识，特别是忠孝节义等道德观念，虽没有像中国南方那样由于理学家的宣传而深入人心，却依然是占统治地位的意识形态。元初的统治者为了巩固它的封建统治，更大力提倡佛道等宗教来麻痹人民的反抗思想。从郑廷玉、武汉臣等作品里，我们明显看到了统治阶级思想意识的影响。当然，比之关汉卿一派作家，他们的作品就比较受到统治阶级的欢迎。

其次决定于不同作家的生活经历和对待生活的态度。今天我们对元代杂剧作家的生活经历知道得很少。然而从蒙古灭金后就废除科举，断绝了许多出身中小地主阶级的士子在政治上向上爬的道路；当时杂剧作者大多数是在政治上找不到出路终于和倡优合作的书会才人。这就使他们比较熟悉下层人民的生活，同时在和倡优合作之中逐步掌握了杂剧的艺术形式。这是关汉卿一派作家和郑廷玉一派作家在戏曲创作方面的共同生活基础。这种共同的生活基础，使他们的杂剧都有较为浓厚的生活气息，语言朴素、本色，关目紧凑、当行，符合于当时舞台演出的要求。然而关汉卿通过《窦娥冤》、《救风尘》等杂剧表示要对敌人进行针锋相对、至死不屈的斗争；而郑廷玉在《忍字记》里宣扬了“得忍且忍，得耐且耐，不忍不耐，小事成大”的人生哲学。石君宝在《曲江池》里认为对待不仁的父母，子女也可以不孝，在《秋胡戏妻》里认为妻子可以教训教训丈夫来“整顿妻纲”；而郑廷玉在《楚昭公》里宣扬了“贤达妇三从四德”，“仁孝子百顺千随”。这种对生活的不同态度不能不在他们杂剧创作的风格上表现出来。

最后还有文艺本身的传统影响。我国向来认为“燕赵多慷慨悲歌之士”。由于燕赵地处边塞，人民生活艰苦，又常有战斗，因此在诗歌风格上也特为悲壮。汉魏乐府里的《入塞》、《出塞》、《关山月》等横吹曲，以及南北朝乐府中的北方民歌《木兰辞》、《敕勒歌》等，充分表现了这种慷慨悲歌的传统。到盛唐时期，高适、岑参等的边塞诗又继承这传统而有所发展。从金人的南下到元兵的灭宋，在这漫长的一个半世纪里，北方中国人民的斗争特别艰苦，同时从契丹、女真等民族流传进来的在马上弹唱的音乐，又发展了北方的乐曲风格，使它更适合于表现富有战斗性的曲词的内容。徐渭《南词叙录》说：“今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌。”又说：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也。”这是善于形容北方乐曲的慷慨悲歌的风格的。以关汉卿为代表的集中在当时“玉京书会”里的“燕赵才人”，他们所写的以北曲演唱的杂剧可说是“燕赵悲歌慷慨”的文艺传统在新的历史时期的发展。然而应该看到，在我国文学史上有慷慨悲歌的作品，也有愁苦悲叹的作品。在汉魏乐府里，《陌上桑》、《羽林郎》和《孤儿行》、《妇病行》同样反映了当时的现实，然而前者给人明快的感觉，后者就使人读了心情沉重。严羽《沧浪诗话》说：“高岑之诗悲壮，读之使人感慨；孟郊之诗愁苦，读之使人不欢。”可见唐诗里同样有这种不同风格的流派。下至宋人话本，如《碾玉观音》中的遽秀秀，《郑意娘传》中的郑意娘，多少给人一些

根据贾仲明在《录鬼簿》里的题记和吊词看，当时在大都影响最大的玉京书会就集中了关汉卿、白朴、赵子祥等好些作家。

悲壮的感觉。如《菩萨蛮》、《志诚张主管》中的人物就缺乏一种鼓舞人向黑暗现实斗争的力量。我国文学史这些不同作家作品的风格特征在元人杂剧里同样表现出来。

现在我们来再看看元人杂剧里的文采一派，即臧懋循所称为“名家”的。

向来有人认为王实甫《西厢记》是元人杂剧里文采一派的代表作，明代戏曲评论家何元朗说它“调脂弄粉”，又说它“才情富丽，真辞家之雄”，意即说它不本色。王骥德不同意他的看法，他说：“《西厢》组艳，《琵琶》修质，其体固然。何元朗并誉之，认为《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，殊寡本色。夫本色尚有胜二氏者哉？”（见《曲律·杂论第三十九、二一》）“其体固然”是说作品的内容要求这样。王实甫写张生、莺莺的故事，他们本来是有文学修养的青年，如果不用这些华丽的词句，反而不能表现他们的本色。王骥德从作品的内容要求出发理解本色，而不仅仅根据词句的是否华丽来判断，见解确在何元朗之上。我们从《西厢记》的思想倾向，人物描写，关目安排等方面来看，应肯定王实甫是一个有理想的现实主义作家。就这方面看，他跟关汉卿、石君宝等本色作家有其基本一致之处。然而比之关汉卿一派，王实甫的戏曲确实给人一种“文采烂然”的感觉，因为他在本色的基础上作了较多的设色加工，而这正是表现戏曲史上文采一派的最高成就的。

比之关汉卿、石君宝等擅长写下层妇女的反抗斗争的作家，王实甫就较多地选择上层统治阶级里带有叛逆性格的人物来描绘。这不仅《西厢记》，就是他现传的另一个戏曲《丽春堂》也是写统治阶级内部的矛盾的。王实甫也写过妓女苏小卿的戏，现在还残留下一折，然而比之关汉卿的《救风尘》、《金线池》，石君宝的《曲江池》、《紫云庭》，就未免逊色。王实甫剧中的主角虽然在某一个问题上对封建统治阶级不满，如崔莺莺在婚姻问题上对老夫人不满，完颜丞相在用人问题上对朝廷不满，然而他们本身就是统治阶级的成员，在更多问题上和统治阶级利益一致。这就决定他们在矛盾冲突中所表现的性格不如关汉卿、石君宝剧中人物性格的坚强、泼辣。我们如拿杜蕊娘、李亚仙对鸩母的态度和崔莺莺对老夫人的态度比较，可以明显区别出来。其次是在人物描绘上较多采取抒情诗人的手法，由景入情，情景交融，而不像关汉卿那样从人物的不同社会地位出发描写他们对事件的不同态度，由一个矛盾引出另一个矛盾，一步步突出人物的性格特征。最后是较多吸收传统诗词中的词汇、句法到戏曲中去，曲词显得比较整练，华美，而不像关汉卿一派作家的善于提炼当时下层社会各种人物的口头语言，以本色、泼辣著称。

和王实甫同时的杂剧作家白朴，风格基本上和王实甫相近，但从他的《梧桐雨》杂剧看，就带有更多的感伤的情味。

元人杂剧作家在王实甫、白朴之外，还有另一类以文采著称的作家，马致远在这类作家里有其代表性。明代文人特别喜爱马致远的作品，明初朱权的《太和正音谱》列他为“群英之首”，不是偶然的。

以马致远为代表的这类作家作品，不但曲词、宾白比较华丽，而且

表现了更多的封建文人的思想意识。这不仅跟那些接近下层人民和民间艺人的本色派作家不同，就是比之王实甫、白朴等擅长写封建统治阶级内部叛逆者的形象的作家，也有明显的区别。就马致远遗留下来的七个杂剧看，《汉宫秋》是成就最高的作品，作品中的主角汉元帝以为边塞久和，忠臣有用，可以高枕无忧，可是一旦敌兵压境，君臣上下，一筹莫展，这些描写对封建没落王朝的批判相当深刻。另一方面作品还通过毛延寿勾引外族入侵和王昭君投江殉国，曲折反映了当时的民族矛盾。他的《荐福碑》杂剧通过书生张镐的不幸遭遇，一定程度上反映了元代政治的黑暗、社会的混乱。他说：

这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途，如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊涂越有了糊涂富。只这有钱的陶令不休官，无钱的子张学干禄。

相当深刻地揭露了当时统治阶级的是非颠倒，贪污成风。他的《青衫泪》杂剧通过裴兴奴的自白对妓女的非人生活，作了血淋淋的控诉：

经板似粉头排日唤，落叶似官身吊名差。俺那老母呵，更怎当她银堆里舍命，钱眼里安身，挂席般出落着孩儿卖。几时将缠头红锦，换一对插鬓宝钗。

从这些地方看，马致远对现实有一定的认识，对封建统治阶级最腐朽的一面表现出一定的清醒态度，对受压迫最深的下层人民怀有一定的同情。马致远思想里这些积极因素，使他的部分作品如《汉宫秋》，或作品里的部分描绘，如《荐福碑》、《青衫泪》、《陈抟高卧》等戏里的片段，在艺术上取得较高的成就，而有别于那些一味宣扬愚忠愚孝或因因果报应的作品，如郑廷玉的《楚昭公》、刘唐卿的《降桑椹》等。

然而马致远对现实的不满，主要是从一个封建文人的个人利益受到损害出发的，这在《荐福碑》里表现最明显。《荐福碑》里的书生张镐那样厌恶他在村塾里的教学生活，只因为这样教下去不知几时是他的发达时节；他在龙神庙里那样怨气冲天，只因为龙神的“玃儿”暗示他不能做官。这种封建文人的思想意识在他的《青衫泪》、《汉宫秋》里同样流露出来。作者在《汉宫秋》里写汉元帝和王昭君的爱情，实际是以封建社会的“名士风流”为蓝本的。他在《青衫泪》里同情妓女裴兴奴，归根到底为了她能够赏识一个“诗措大、酒游花、却元来也会治国平天下”的白侍郎。这样，他的剧中主人公在功名得意时就对着皇帝、宰相、满朝大臣，洋洋得意，像张镐、裴兴奴在《荐福碑》、《青衫泪》终场时所表现的那样；在看到宦途险恶、世路艰难时，就逃向山林，逃向神仙，像陈抟、吕岩在《陈抟高卧》、《黄粱梦》二剧中所表现的那样。马致远剧作中这些思想倾向，包括他对现实不满的思想在内，跟他在散曲里所表现的基本一致。他继承了我国历史上一些对现实有所不满的文人名士的传统，用杂剧这一新的艺术形式表现出来，使他成为元代以来在文人里影响最大的杂剧作家之一。

马致远剧作里的宿命论观点同样十分显著，这不仅表现在《荐福碑》、《陈抟高卧》等杂剧，就是《汉宫秋》里的王昭君也自说：“母亲生妾时梦月入怀，复堕于地”。暗示她的不幸遭遇是命定的。《青衫泪》里的裴兴奴在受尽鸨母的磨折时还只恨自己的“年月日时”不好，命该如此，不敢埋怨她的母亲。在这种思想指导之下，马致远剧中的正面人物常常是软弱的，动摇的，在强大的压力面前表示无可奈何的态度而带有浓厚的感伤主义色彩。这不仅表现在汉元帝、张镐等封建统治阶级

人物身上，就是封建社会受压迫最深的妓女裴兴奴也未能例外。裴兴奴为了要嫁白侍郎，曾拒绝了阔商人刘一郎的求爱，但当她听到了那伪造的白侍郎的死信时，立即改变态度，主动把刘一郎留下来。我们拿裴兴奴跟关汉卿、石君宝等剧中所描写的妓女比较，她就只能给我们一个可怜虫的印象。

马致远杂剧在人物描写上有一个显著特点，就是通过剧中人物直接倾吐他自己的心情，这跟本色派的作家要按照不同人物的本来面貌来描写有明显的区别。我们看他的《荐福碑》，就好像读他的〔黄钟·女冠子〕一类的散曲，倾吐他“都不迭半纸来大功名一旦休”的痛心；看他的《青衫泪》，就好像读他的〔大石调·青杏子〕散曲，歌颂他“天赋两风流”的姻缘；看他的《陈抟高卧》等神仙道化剧，更像读他的〔双调·夜行船〕、〔般涉调·哨遍〕等散曲，欣赏他“红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺”的世外桃源。普希金在指出莎士比亚和拜伦之间的不同时说：“莎士比亚是个什么样的人，总共只能理解一种性格的悲剧家拜伦在他的面前是多么渺小，拜伦把自己性格的某些特点分配给他的主角。”这些区别在关汉卿和马致远之间是同样存在的。

观致远的写剧更多地像写诗，为了情景交融，他比较注意环境气氛对剧情的衬托，而不能掌握人物性格的矛盾，合情合理地展开情节。像汉元帝在灞桥对着满目秋光送他心爱的妃子去国，归来后在嘹唳雁声中引起一连串的回忆和怀思。又像吕洞宾在岳阳楼上面对着“龙争虎斗旧江山”，抒发他的古今兴亡之感；作为抒情诗来读，满不差，然而很难想像它在广场中演出会受到群众的欢迎。像《汉宫秋》第四折就是汉元帝的独脚戏，他一个人断断续续唱了十几支曲子，陪衬他的就只有一个哑巴似的小黄门，以及在梦里偶然出现的王昭君。

关目安排上的公式化倾向已较为明显地在马致远的戏曲里出现，特别是他的几个神仙道化剧。开始时总是某一个神仙或教主，发现某处某人有神仙之分，于是下凡去度他，他先是“执迷不悟”，经过酒、色、财、气的种种考验，终于看破红尘，决心出家，于是八仙突然相继出现，接引他同登仙国。

马致远杂剧的最大成就在语言，尤其在曲词方面，他更多吸收前代诗人词人的成就到戏曲里，形成自己独特的风格，这同王实甫、白朴的杂剧有其一致之处，像《汉宫秋》里那些向来为人所传诵的曲子不必说了，就是他的神仙道化剧里有些曲子在抒情写景方面都有独到的地方。试看陈抟辞朝时唱的〔离亭宴带歇指煞〕：

把投林高鸟西风里放，也强如衔花野鹿深宫里养。你待要加官赐赏，教俺头顶紫金冠，手执碧玉简，身着白鹤氅。昔年旧草庵，今日新方丈。贫道呵除（除字下疑落了“睡”字）外别无伎俩，本不是贪名利世间人，只一个乐琴书林下客，绝宠辱山中相。推开名利关，摘脱英雄网，高打起南山吊窗，常则是烟雨外种莲花，云台上看仙掌。

在作家抒写他对功名富贵的厌弃和对自由生活的向往时，他把山林隐逸的环境美化了。作品中所表现的这种思想感情并没有超出魏晋以来隐逸诗人、山水诗人的范畴，然而我们在读过文学史上许多田园诗、山水诗

之后，最初接触到这些曲子时多少还有一些新鲜的感觉，因为它是通过这种新的文艺形式表现的。语言在工整之中兼有流走之势，他既掌握了向来文人惯用的词汇、声律和对偶，同时还采取了一些民间艺人运用语言的手法。

然而马致远的戏曲有不少地方是为了炫耀渊博或掩饰内容的空虚而滥用文词的。如《汉宫秋》里呼韩邪单于上场时一段广引历史故事的定场白就有点可厌，而且成为明人传奇里许多以骈体写宾白的作品的滥觞。他在《汉宫秋》里的〔梅花酒〕、〔收江南〕二曲，运用连环句式和增句格，浓烈地渲染了汉元帝送别王昭君时的凄凉情绪，成为向来传诵的名作：

呀，俺向着这迥野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬褪得毛苍，人搠起纓枪，马负着行装，车运着糒粮，打猎起围场。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁。他部从入穷荒，我銮舆返咸阳；返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，绿纱窗；绿纱窗，不思量！

呀！不思量除是铁心肠，铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我“高烧银烛照红妆”。

同调的两支曲子曾在《荐福碑》第四折里出现，也用连环句式和增句格：

呀，张仲泽你忒下得，说小生当日，正波迸流移，无处可也依栖。他倚恃着黄金浮世在，我险些儿白发故人稀。当日在，村庄里；村庄里，教学的；教学的，谢天地；谢天地，遂风雷；遂风雷，脱白衣；脱白衣，上丹墀；上丹墀，帝王知；帝王知，我身亏；我身亏，那一日；那一日，便心里；便心里，得便宜。

呀！你今日得便宜翻做了落便宜，你待将迳麻坑索换我凤凰池。你道你父亲年老更残疾，他也并不是个好的，常言道，“老而不死是为贼”。

这二曲的格调跟前二曲那样类似，然而读了索然寡味。我想很可能他是先写《汉宫秋》，取得了艺术的效果，于是在《荐福碑》里也如法炮制。两相比较，我们可以得出结论：为了更好地表达内容，我们并不排斥文采；而一切不顾作品内容的生搬硬套则必须摈斥。

从上面的分析来看，马致远的戏曲是有他的特点的。这些特点较多地表现了文人名士的习气，使他成为元人杂剧里另一派文采作家的代表人物。他的戏曲在明清以来文人中拥有广大的读者，但在舞台方面的影响就远不及关汉卿、王实甫等作家。

跟马致远同时的作家风格相近的还有费唐臣。他的《贬黄州》杂剧写苏轼谪官黄州时唱的〔点绛唇〕曲：

万顷潇湘，九天星象，长江浪，吸入诗肠，都变做豪气三千丈

是善于抒发这位以风格豪放著称的诗人的胸怀的。然而在元代前期马致远的同调究竟是少数。到后期情况就不同了，当时著名的杂剧作家郑光祖、乔吉，他们的作品都带有比较浓厚的文人氣息和感伤情调。这跟当时元朝统治的渐趋稳定和杂剧创作中心的南移杭州有关，同时决定于作家的生活道路和文艺爱好。郑光祖、乔吉原来都是北方人，到了杭州，羡慕江南的人才之多，景物之盛，定居下来。在长期同许多南方文人相处之后，生活上既脱离了广大人民的斗争，文艺上也沾染了南方词家柔媚的习气，他们的创作就不可能继承关汉卿、高文秀等慷慨悲歌的传统。

比之马致远，郑光祖、乔吉更多地把文人名士的风流故事搬上舞台，他们的成就也以这方面为较突出，对明清两代文人戏曲创作的影响也较

大，如郑光祖的《王粲登楼》、《倩女离魂》，乔吉的《两世姻缘》、《扬州梦》等杂剧。

马致远的曲子更多地接受了陶渊明、李白等诗人以及豪放派词家的成就，这在他的神仙道化剧里表现得明显。就是《汉宫秋》、《荐福碑》等杂剧，也隐隐在歌曲里传达出悲愤苍凉的心声。郑光祖、乔吉却更多地接受了李长吉、李商隐等诗人以及婉约派词家的影响，带有比较浓厚的感伤情调。在音律和修词上，郑光祖、乔吉比之马致远更注意了。周德清在《中原音韵》里引郑光祖《王粲登楼》里的〔迎仙客〕曲作为写曲子的典范说：“美哉！德辉之才，名不虚传（德辉是郑光祖的字）！”主要是就他的注意音律说的。他们都喜欢用典、对偶、组织华美的词藻，而不善于从现实生活中提炼各种人物口头的语言，像关汉卿、石君宝、郑廷玉这些作家那样。他们用这种手法写他们所熟悉的题材时，往往能发挥他们的长技，把他们的曲子写成一首首动人的抒情诗，像他们杂剧里向来为人传诵的片段那样。问题在他们每每喜欢在这些地方卖弄才情，炫耀技巧。乔吉在遇到部分可以随意增加句子的曲词如〔混江龙〕、〔后庭花〕等，就尽量铺排。郑光祖喜欢在曲子里嵌从一到十，又从十到一的数字，如《倩女离魂》里的〔十二月〕、〔尧民歌〕二曲。他的《王粲登楼》里有首〔捣练歌〕，连写了几十句叠字句，如“星眼眼长长出泪，多多多滴捣衣中”等，就完全是文字游戏。

本色派曲家一些动人的曲子或宾白是从人物性格和情节发展中自然流出的，对上文说，它是一连串戏情发展的结果；对下文说，它又是一连串新的戏情的起点。如关汉卿在《诈妮子》里写婢女燕燕在跟小千户发生爱情之后，邻家女伴在寒食邀她去游戏，她不等终场就匆匆回来时唱的一段曲子：

年例寒食，邻姬每斗来邀会，去年时没人将我拘管收拾，打秋千，闲斗草，直到个昏天黑地。今年个不敢来迟，有一个未拿着性儿女婿。

这是燕燕当时的行动和心情的最好表白，同时见出燕燕被小千户骗上手之后仍始终对他怀疑，因而为下文他们之间一连串新的矛盾透露了消息。这样的戏曲语言就必然是生动的，前后血脉贯串的。郑光祖、乔吉等文采派作家的曲子往往是见一物，赋一词。如《扬州梦》写杜牧到了扬州，看到了扬州的好景致，于是唱了两支歌咏扬州的曲子，他见了牛僧孺，牛僧孺请他喝酒，他又唱了一支赞美酒的曲子；后来牛僧孺拿出笔砚请他题诗，他又唱了一支赞美文房四宝的曲子。这些曲子既不是人物性格与情节发展的必然结果，就不大能够起活络前后戏情的作用，因而给我们一种死板、呆滞的感觉。

在关目安排上由于这些作家不能从现实生活直接进行艺术概括，就只能模拟前人或互相蹈袭。郑光祖《伯梅香》的模拟《西厢记》不必说了；他的《王粲登楼》也未能摆脱《冻苏秦》、《举案齐眉》等写书生先穷后贵的窠臼。乔吉的《金钱记》从故事内容看，无疑是《韩寿偷香》的翻版。他的《两世姻缘》的第四场更全仿马致远的《青衫泪》。

他们爱写的人物是文士名流，像王粲、韦皋、杜牧、白敏中等。出现在他们笔下的小姐、妓女或侍婢，也都爱好谈文应对，带有浓厚的文人氣息。暂时处在他们对立面的如蔡邕、牛僧孺、张延赏、韩夫人等也都不是坏人，因此他们之间虽然一度也翻过脸，经过彼此说明，或

第三者从中解释，原来都是误会，于是后堂摆酒欢庆，全戏跟着终场。这些戏里没有一个反面人物，有些有钱有势的丈人丈母在他们的穷女婿上门时，开始也不许他成亲，甚至把他轰出门去；但同时总要暗中吩咐另一个人给他鞍马金银，送他上京应考。当女婿取得了功名，不肯认他的丈人丈母时，这个人就出来排解，说老人家当时这样做正是为了刺激他上进。于是那些夫人、员外又成了这些穷秀才的大恩人。这跟关汉卿一派本色作家把人物放在阶级社会的典型环境中去刻画，通过尖锐的矛盾斗争，突出人物的性格，完全是两种作法，效果也截然不同。后者往往通过戏剧冲突揭示了阶级社会不可调和的矛盾，前者却掩盖了它。

从上面语言运用，关目安排，人物描写一连串的手法看，体现了以郑光祖、乔吉为代表的文采派的共同风格。钟嗣成在《录鬼簿》里批评郑光祖说：“惜乎！所作贪于俳谐，未免多于斧凿。”“贪于俳谐”，不仅指在曲词宾白上卖弄小聪明，更重要的是创造笑料，掩盖了血淋淋的现实。“多于斧凿”，主要是说戏剧情节和人物不符合事物本来的面貌，是人工刻画出来的。明末李贽说《西厢记》、《拜月记》是“化工”，是“宇宙之内本自有如此可喜之人”，而《琵琶记》是“画工”，“似真非真，所以人人之心者不深”。他对《琵琶记》的批评实际上也可以移用于郑光祖、乔吉等的作品。

郑光祖曾以儒补杭州路吏，乔吉是江湖清客之流，他们在当时统治阶级里一般没有什么地位，因此在作品里也流露怀才不遇的牢骚和对世态炎凉的不满。从他们的部分爱情剧如《倩女离魂》、《金钱记》等看，他们对青年男女追求自愿结合的爱情有同情。然而他们又都是寄生在封建统治阶级的人物，因此同时在作品里流露了追求功名的庸俗思想，偶然也通过剧中主角宣扬封建道德的门面话，虽然还不像郑廷玉、秦简夫那样的头巾气。

和郑、乔二家同时的宫大用，也表现较多的文人习气，他的《范张鸡黍》杂剧有点像马致远的《荐福碑》，《七里滩》杂剧有点像马致远的《陈抟高卧》，风格也与郑、乔二家有点不同，要显得豪迈一点。

根据上面的分析，元人杂剧前期作家绝大多数是本色的，但在本色之中，又可以区分为以关汉卿为代表的一派和以郑廷玉为代表的一派。后来由于文人染指戏曲的渐多，开始出现了一些在本色基础上设色加工的作家，王实甫在这方面取得最大的成就。到了马致远、郑光祖、乔吉等作家就表现了更多的文人习气，脱离现实的倾向和片面追求词藻、音律的作风也愈来愈严重。

元人杂剧里不同流派的形成，归根到底决定于当时不同观众的爱好，同时和剧作家的生活道路和文艺修养有关。自称为“响当当一粒铜豌豆”的关汉卿把那些受压迫最深的妇女写得那么泼辣、生动，如果不熟悉她们的生活，不同情她们的遭遇，同时掌握了表现她们的各种艺术手法，这有可能吗？郑廷玉、武汉臣、秦简夫等就比较熟悉地主阶级的生活。康进之、高文秀爱写草泽英雄，郑光祖、乔吉却爱写风流名士。从这些不同作家的杂剧里明显看出他们的阶级烙印；而作品风格的不同，更直接表现了他们的艺术修养。

从一些残余下来的文献看，当时不同风格的戏曲作家已经有了不同

的集体组织。关汉卿称他自己的戏曲活动为“我家生活”，又说：“子弟所扮是我一家风月。”就宋元时期的戏曲小说看，家就表示流派。当时在大都影响最大的玉京书会就集中了关汉卿、白朴、赵子祥等好些作家，而马致远和李时中、花李郎等却参加了另一个元贞书会。从他们创作倾向的明显不同看，这两个同时在大都出现的书会之间不可能没有矛盾斗争。

不同戏曲流派的斗争，首先表现在题材的选择上。关汉卿一派作家写了许多受压迫人民直接起来斗争的戏，马致远写了四种神仙道化戏，乔吉写了三种文士风流戏，这些不同题材反映了不同阶级阶层对戏曲的要求。其次表现在同类题材的不同处理上。如同写恶霸抢占妇女的戏，关汉卿的《鲁斋郎》和武汉臣的《生金阁》就各有不同写法：前者写恶霸鲁斋郎见到了人家有长得好的妻子就抢，后者却写那书生自己向恶霸讨好，惹火烧身。又如写有权有势的丈人看不起穷女婿，《拜月亭》里的王尚书不管他女婿病得要死，拉起女儿就走，充分勾画出他的凶恶嘴脸。《王粲登楼》里的蔡丞相一面把女婿轰出去，一面又暗叫人看顾他，就比较符合那些员外老爷的口味。不同流派在戏曲创作上的斗争主要表现在这两方面。至于语言的本色或华丽，泼辣或和平，也为投合不同观众的胃口，但比之题材的选择和处理，还是次要的。

文学史上的不同流派在互相斗争时往往互相吸收，诗文如此，戏曲也未能例外。关汉卿的曲子是本色的，然如《单刀会》里写关羽的归舟：“缆解开岸边龙，船分开波中浪，棹搅碎江心月。”又如《诈妮子》里写小千户的书房：“翠筠月朗笼蛇乱，碧轩夜冷灯香信，绿窗雨细琴书润。”未尝不华美。王实甫、马致远偏于文采，然如《西厢记》惠明送书时唱的大段曲词和《任风子》里“添酒力晚风凉，助杀气秋云暮”等语，未尝不本色。关汉卿的杂剧思想倾向比较好，但也出现了像《玉镜台》那样赞扬老夫小妻的庸俗作品。他的另一个写妓女的杂剧《谢天香》，从人物、关目到语言，都带有更多的文人气息。元代文采派作家的总成就虽不及以关汉卿为代表的本色派，仍有个别杰出的作品，如王实甫的《西厢记》、白朴的《墙头马上》、马致远的《汉宫秋》、郑光祖的《倩女离魂》。因此我们在研究元人杂剧时虽更重视关汉卿、石君宝、高文秀、康进之等作家的成就；仍不能因此抹杀其他流派的长处。

从上面对于元人杂剧里本色派和文采派的论述，我想提出下面几点意见，作为本文的小结。

一、分析戏曲史上不同流派，应从作品的思想倾向、人物描写、语言运用等各个方面去考察，过去有些戏曲论著往往只就曲调的本色或华美、豪放或清丽来分析，现在有些文学史又只从题材内容来分，都不能更好说明问题。

二、戏曲史上不同流派的形成，反映了不同阶级阶层对现实的态度和他们的美学观点，因此总是跟当时的阶级形势、文艺思潮密切相关。从文艺本身看，又总是跟它以前的文学流派有继承关系。因此我们不能把它们孤立起来看。

三、我国古典戏曲基本上可分为本色、文采二派。现实主义是前者的特征，其中部分优秀作品又往往带有积极浪漫主义的色彩。后者中的王实甫、白朴基本上仍是现实主义作家，从马致远到郑光祖、乔吉，就

愈来愈表现脱离现实的倾向，多数作品又带有浓厚的感伤情调和消极浪漫主义色彩。

四、元人杂剧里不同流派的作家作品在戏曲史上的影响是深远的。关汉卿、高文秀等一派本色作家，由于深刻揭露了封建社会的黑暗，表现了受压迫人民的反抗斗争，长期以来在民间戏曲里有深远的影响。明清以来民间流行的《赛琵琶》、《白蛇传》以及三国、水浒、杨家将等故事戏，基本上继承了这一派作家的创作道路发展。他们写下层人民如何对敌斗争取得胜利，写农民义军领袖之间如何面对事实，分清是非，从而团结对敌，对今天的读者也还有一定的历史教育意义。至于郑廷玉、武汉臣一派，就在《琵琶记》、《白兔记》、《杀狗记》等南戏以及明末清初李玉、朱素臣等的作品如《人兽关》、《翡翠园》、《双熊梦》等戏曲里得到继承。这些作品中虽也有片段反映现实的，整体说来是宣扬封建统治阶级的道德教条和迷信思想的。王实甫、白朴等文采作家的进步思想倾向在汤显祖的《牡丹亭》、孟称舜的《娇红记》等作品里得到继承。而马致远、郑光祖、乔吉等作家却在更多的以名士风流自命的作家里发现了他们的同调。明清传奇作家里还有混合郑廷玉、武汉臣和郑光祖、乔吉二家为一手的，沈璟的《红藻记》，蒋士铨的《香祖楼》、《空谷香》等传奇就明显表现了这种倾向。他们既宣扬了地主阶级的封建道德，又投合那些封建文人的生活趣味。因此向来文人们都把他们捧得很高，今天看来就很少可取了。

（原载《学术研究》1964年第3期）

李春祥

元代水游戏简论

北宋末年，山东宋江领导的一次农民起义，虽然在封建统治阶级镇压下失败了；但是，以宋江为首的三十几位主要英雄人物活动为中心的水浒故事，却不断地在民间广泛流传。抛开史书的记载不论，在宋、元之间，仅仅通过各种文艺形式传播水浒故事的，就有说话艺人的话本、文人的绘画和诗歌等。到了元代，水浒故事不仅被画家“传写”上画面，被说话艺人搬上讲台，而且也被剧作家和演员搬上舞台。在长期的流传过程中，水浒故事不断丰富发展，英雄人物形象也更加鲜明突出。特别是元代的水游戏，它在表现主题和塑造人物方面所作出的贡献及其在文学史上的地位，都是很值得一提的。

元代的水游戏，作为一笔重要的文学遗产，今天应该从作品实际出发，重新对它的思想和艺术，以及在文学史上的地位，作出恰当的评价来。

除暴安良是元代水游戏 的基本主题

据一些研究者推断，元代的水浒戏大约有 30 余种，流传至今者有 10 种，其中有 6 种可以推断为元人所作，它们是《黑旋风双献功》、《同乐园燕青博鱼》、《梁山泊黑旋风负荆》、《大妇小妇还牢末》、《争报恩三虎下山》和《鲁智深喜赏黄花峪》。另外有《梁山五虎大劫牢》、《梁山七虎闹铜台》、《王矮虎大闹东平府》和《宋公明排九宫八卦阵》4 种，从思想倾向和艺术风格上看，可能是明人作品，其它二十几种皆不传。

元代的水浒戏如此之多，是与元代农民起义频仍有密切关系的。不管剧作者出于什么动机，这些水浒戏在客观上都是借宋代农民起义故事，来抒发元代人民对黑暗现实的不满和对起义英雄的怀念与颂扬，因此，它不仅是前代水浒故事的继承和发展，而且更重要的是元代社会现实生活——特别是元代阶级斗争影响下的产物。

从现存的 6 种水浒戏可以看出，“替天行道”，除暴安良是它的基本主题。这个主题的重大意义在于揭露了元代社会政治的黑暗，表达了人民的愿望与理想。

在现存的 6 种水浒戏中，有 3 种写了权豪势要为非作歹，倚势欺人（《双献功》、《燕青博鱼》、《黄花峪》），有 4 种写了奸夫淫妇（有的权豪势要就是奸夫），倾陷人命（《双献功》、《燕青博鱼》、《还牢末》、《争报恩》），最后都是经过梁山英雄的斗争，才惩罚了恶棍，救护了好人。这就是元代水浒戏宣扬“替天行道”的实质。

各种类型的恶棍，凡是被梁山英雄诛杀的，几乎都有梁山英雄头领宋江的一段判词或其他人的颂语，这些判词和颂语又总是要宣扬“替天行道”、“忠义”或“天理”等来突出作品的思想倾向。如《双献功》第四折宋江词云：“白衙内倚势挟权，泼贱妇暗合团圆，孙孔目反遭缧绁，有口也怎得伸冤。黑旋风拔刀相助，双献头号令山前。宋公明替天行道，到今日庆赏开筵。”《燕青博鱼》第四折宋江宣布杀了杨衙内和王腊梅后有词云：“这的是与民除害，不枉了浪子燕青。”《还牢末》第四折宋江宣布将赵令史和萧娥“剖腹剜心”后亦有词云：“俺梁山泊远近驰名，要替天行道公平……早准备庆喜筵席，显见的天理分明。”

《争报恩》第四折李千娇唱[随尾]曲歌颂梁山英雄亦云：“谢得你梁山泊上多忠义，救了咱重生再世”。《黄花峪》第四折宋江宣布将蔡衙内“杀坏了者”后亦有词云：“……虽落草替天行道，明罪犯斩首街前”。

不仅如此，那个《李逵负荆》杂剧，虽然也写了诛杀坏人，但并不是杀的奸夫淫妇，而宋江的判词亦云：“宋公明行道替天，众英雄聚义林泉。李山儿拔刀相助，老王林父子团圆”。

以上六剧有四剧提出“替天行道”，其中一剧还同时提出“天理分明”，一剧提出“与民除害”，一剧提出“梁山泊上多忠义”，而各种

聂绀弩先生《水浒是怎样写成的》（《人民文学》1953年6月号）统计元代水浒戏为32种，其中有《梁山五虎下劫牢》等4种未肯定为元人作品。从作品思想倾向和艺术风格上推断。此4种非元人所作。又据《光明日报》1987年7月25日《李逵负荆 摭谈》一文称，元代水浒戏为33种（未列剧目），并说明内有7种属于“元明间的作品，它们的确切的写作时代尚难断定”。聂文统计32种中除4种为明人作品外，尚有28种，加上《录鬼簿续编》记有演鲁智深故事的《消灾寺》1种、《太和正音谱》记似与杨志等12人押送“花石纲”有关的《搬运太湖石》1种，故推断元代水浒戏约为30种。

提法，其中心或是“替天行道”，或是“替天行道”的具体解释。

如果不是抽象地去评论“替天行道”，而是从作品实际出发，我们就不难发现，水游戏中提出的“替天行道”，只不过是梁山义军的政治口号或斗争手段，而除暴安良才是这个口号的具体内容。当然，不能说这个口号没有包含“忠君”观念，也不能说它的革命性是彻底的；但是，在没有先进阶级及其政党为领导的封建社会下的农民革命，即使“杀去东京，夺了鸟位”（《水浒传》中李逵语），黄袍加身，取得政权，难道不是仍然不能推翻人剥削人的封建制度吗？因此，我们不应超越历史许可的条件对古代作家提出不应该提出的要求，相反，我们首先应该看到他们提出这一口号的革命性。在阶级矛盾与民族矛盾都十分尖锐激烈的元代，不仅水游戏的作者利用梁山英雄提出的“替天行道”口号和封建统治阶级及一切邪恶势力进行斗争，而且还有其他元剧作家也借古人之口，把“替天行道”作为进行政治斗争和夺取政权的口号，如无名氏《千里独行》杂剧[仙吕·点绛唇]一曲，关羽就唱出：“我则待创立刘朝，替天行道，诛奸暴”。这同样也是不能随意加上宣扬“忠君”“投降”之类的罪名而否定得了的。

水游戏中的“替天行道”，是针对元代黑暗社会，特别是针对封建统治者不“替天行道”而提出的一个革命口号，对它进行评价时不能脱离作品提供的具体情节和涉及的生活范围。结合作品中梁山英雄的活动进行分析，所谓“天”，不管是象征天上玉帝或人间皇帝，它都是指人们幻想中有至高无上权力的施行“仁政”的统治者；所谓道，就是体现“天意”的道理，也就是应该怎样作和不应该怎样作之意。结合作品，就是梁山英雄行使“天意”的除暴安良行为。封建统治者不仅不除暴安良，而且还纵容、庇护坏人行凶作恶。正是在官府的纵容和庇护下，那些“衙内”之流的权豪势要或其他坏人，才敢肆无忌惮地横行不法。他们或则夺人妻女，将人吊打；或则随意抓人，致人死地；或则“借衙”坐堂，捉人下牢……而封建官府对这些不法之徒不仅不管不问，而且还利用权势，助纣为虐。总之，他们不“替天行道”。在这样情况下，梁山英雄诛杀权豪势要或其他坏人就是“替天行道”了。《黄花峪》中秀才刘庆甫之妻被蔡衙内抢走后的一段道白说：“我别处告，近不的他，直往梁山上告宋江哥哥走一遭去”，还有《燕青博鱼》中的“为民除害”判词，都是从不同方面对这一口号作了最好的解释。因此，“替天行道”、除暴安良就是在元代政治黑暗、社会秩序混乱、人民渴望草泽英雄解除苦难情况下出现在水游戏中的、带有重大革命意义的主题，它是与元代此伏彼起的阶级斗争息息相通的。

还有这样一些作品，它们虽然在某种意义上也涉及到“替天行道”、除暴安良的主题，也有梁山英雄诛杀坏人的情节，但是，这些作品的主要内容却不是写梁山英雄与坏人的斗争，而是在展开矛盾冲突中，从另一方面显示出作品具有更重要的社会意义。它们或者描写梁山英雄内部之间的误会引起的矛盾冲突，提出了义军队伍内部的建设原则；或则描写梁山义军头领招请江湖好汉上山，以壮大义军队伍力量。它们从不同方面都提出了义军队伍的建设问题。《李逵负荆》和《还牢末》就是这

一类型的代表作品。

《李逵负荆》描写一个山村酒店店主王林之女被冒充宋江、鲁智深的歹徒抢走，李闻知此事，和宋、鲁引起一场误会。经过当面对证，真相大白，捉住歹徒，误会消除。

过去的一些研究者在评价这部作品时，多侧重于“表现梁山义军和人民群众的血肉关系”一面，这一点当然是不能忽视的。但是，必须指出的是，作品的主要矛盾冲突是由于梁山义军头领内部之间的误会引起和展开的，这一矛盾冲突的产生、发展和解决，向我们提出了一个具有严肃意义的重大问题，即梁山义军队伍内部的建设原则问题。

李逵听到王林当面控告宋江、鲁智深抢走他的亲女。应该怎么办？宋是山寨之主，又是结义的兄长；而王林之女被抢，人民利益受到损害。是维护弟兄们之间的“义气”和山寨头领的威信？还是维护义军纪律和人民利益？他毫不迟疑地选择了后者，并以生命作代价，去和自己认为是不义之徒的宋江进行斗争。他嘲讽宋江，要砍倒上书“替天行道”的杏黄旗，以头打赌……负荆请罪和杀了歹徒，这一切说明，他是在用生命来维护梁山义军队伍内部的纪律和人民利益不可侵犯的根本原则。问题弄清，误会清除，英雄头领又在新的基础上团结起来了。今天重新阅读这个作品，还可以看到这一主题深远的社会意义。

《还牢末》的艺术和思想都并不怎么高明，过去的研究者也多不重视它。但是，这部作品却从一个侧面描写了梁山义军是在怎样扩大队伍。东平府的五衙都领史进、刘唐都有“一身好本事”，虽然，他们又都是封建官府的爪牙，但“他二人有心待要上梁山”，愿意走上反抗封建统治者的革命道路。梁山义军头领宋江打听得实，就先后派李逵和阮小五前往招请。由于梁山义军的威信和号召力量，刘唐克服了偏狭不义的弱点，救出受他迫害的李孔目，一同上了梁山。第四折宋江有词云：“俺梁山泊远近驰名……结交尽四海豪英。……今日个英雄聚会，一个个上应罡星”。革命事业的发达兴旺，重要的一条经验就是要善于延揽人才。惺惺惜惺惺，好汉爱好汉。他们就是这样招请既有本领而又愿意革命的人上山以壮大义军队伍。它虽然不是作品的主题，但这一思想的重要社会意义却是不能忽视的。

如果不是企图简单地否定这些水游戏，实事求是地指出它的缺陷或局限也是必要的。比如：现存的六种水游戏，题材范围还比较狭窄，没有正面地、广阔地描写官逼民反、“乱自上作”（金圣叹评《水浒》语）的革命斗争生活；只反豪霸，“不反皇帝”，有革命性，同时也有局限性等。当然，就总的方面来说仍是瑕不掩瑜，其思想倾向的主要方面还是值得肯定的。

李逵是元代水游戏中 最突出的英雄形象

李逵是元代水游戏中被写得最多、也是最成功的英雄形象。在可以确认是元人所作的30种作品中，有12种是以李逵为主角，它们是：

《黑旋风诗酒丽春园》 《黑旋风大闹牡丹园》
《黑旋风敷衍刘耍和》 《黑旋风斗鸡会》

《黑旋风穷风月》 《黑旋风乔教学》
《黑旋风双献头》 《黑旋风借尸还魂》
《板踏儿黑旋风》 《黑旋风老收心》
《梁山泊黑旋风负荆》和《黑旋风乔断案》

（据钟嗣成《录鬼簿》）。

另外还有《还牢末》、《黄花峪》两种，李逵也是其中重要角色之一。这就是说，在元代水游戏里，竟有 14 种是以李逵为主角，或者李逵是其中的重要角色。他几乎占了全部元代水游戏的二分之一。

在现存的 6 种水游戏中，李逵也是十分重要的人物。《李逵负荆》、《双献功》二剧是以李逵为主角；《还牢末》的题目正名作“李山儿生死报恩人，都孔目风雨还牢末”；《黄花峪》的二、三折是正末扮李逵，题目正名作“李山儿打探水南寨，鲁智深喜赏黄花峪”。他在剧中的地位仍很重要。

以上四剧中的李逵，除了具有鲁莽粗直、嫉恶如仇特点外，还表现了他的粗中有细和机智灵活的一面，形象是丰满的。

杏花庄酒店店主王林，向前来饮酒的李逵诉说女儿被“贼汉夺将去了”之事。“贼汉”二字触犯了李逵的忌讳，他决不容许有人对梁山义军进行污辱。一怒之下，甚至就要动手打人，放火烧房。他怒气冲冲地对王林说：“兀那老子，你说的是，万事皆休；说的不是了，我不道的饶你哩”。王林详细地诉说自称宋江和鲁智深的强人夺走其女的经过，并拿出宋留下的“红绢搭膊”作证物。不由李逵不相信这是事实，他毫不怀疑宋江干了坏事。

回到梁山，他“磨拳擦掌”、“怒气如雷，可不道他是谁我是谁”，要和宋江“见个到底”。在聚义堂上见了宋江，也不唱喏施礼，也不寒暄问好，就满口“新郎”、“娇客”，带着嘲讽、挑衅的口气发话：“俺宋公明在那里？请出来和俺拜两拜，俺有些零碎金银在这里，送与嫂嫂做拜见钱”。接着还把鲁智深也捎带上：“俺哥哥要娶妻，这秃厮会做媒”。他越想越气越恼怒，就拔出板斧，要砍倒“替天行道”的杏黄旗。他决不能容忍“梁山泊有天无日”，让山寨头领为非作歹；他受不了群众的议论，说“梁山泊水不甜、人不义”，使义军威信受到损害。他以生命为代价，决心和宋江、鲁智深打赌对质，找王林当面对质。这些描写，充分表现了李逵无比热爱梁山起义事业和坚决维护人民利益的高贵品质。

真相大白，负荆请罪，又表现了李逵的粗直可敬，知过能改。他当众承认是自己“一时间没见识”，请求宋江责罚，这也是英雄人物身上的可贵品德。

还要提出的是，作品如果仅仅写了李逵粗直的一面，这个形象还不能说是很丰满的。可贵的是，它同时还写了人物的粗中有细，颇有点“心眼儿”。他向王林索要宋江抢夺其女的证据；对质前又告诫宋江莫言语，好让王林大胆认人；王认清二人不是抢夺女儿的歹徒，他又怪宋江“吓”王、又怪鲁智深不该“先喝一声”。……总之，他非常细心地防止别人捣鬼，自己被捉弄。如果说，这些描写表现了李逵并非一味鲁莽粗直，而是粗中有细的话；那么，在《双献功》和《黄花峪》二剧中还可以进一步看到，他还是一个善于随机应变、很富有斗争智慧的英雄

人物。

《双》剧中的孙孔目是宋江结拜的兄长，李逵自告奋勇保护孙去泰安神州烧香，权豪势要白衙内与孙后妻郭念儿通奸，又乘其不防之机在路途中将郭拐走，并借衙坐堂将孙打入死囚牢。

怎么办？他不能丢开不管，返回梁山求救又来不及。就在这样“无计可施”的情况下想出“一个主意”：将自己“打扮做个庄家后生，提着这饭罐儿”，前往探监，乘机救人。他小心地打听监牢去处；到了牢房前又装做不懂得“拽动牵铃索”，而是拣了半截砖去敲门，并故意问牢子：“叔待、叔待，家里有人么？”明知是监狱而偏说是牢子“家里”，是十分辛辣而又合乎“庄家”口吻的嘲讽！对牢子又是“支揖”，又自称“孩儿每是个庄家”，并编造假话，说孙孔目下乡“劝农”时曾住他家，认了亲戚。一席合情合理的话骗取了牢子的信任，进牢之后又巧妙地麻翻了牢子，救出孙孔目。他虽然深入虎穴，却似如入无人之境，机智巧妙地进行斗争，直到取得胜利。

《黄》剧中的李逵遇到了另一种类型的对手。权豪势要蔡衙内比白衙内更有权势，他不必依仗官府就可以在光天化日之下抢走有夫之妻李幼奴，吊打其夫刘庆甫。而救人的地点又是十八层水南寨，是个大地主庄园。他不认得李，仅仅拿着李给其夫的木梳作信物，困难是不少的。怎样救出李幼奴，他不能不费一番思索。他决定“打扮做个货郎儿，担着些零碎去寻那艳质”，并想好了办法去应付各种情况。“绕村坊，寻门户”，进到了水南寨。他高声吆喝：“买来买来！卖的是调搽宫粉，麝香胭脂，柏油灯草。破铁也换”。见到李后，他说出枣木梳，道出刘庆甫，终于顺利地救出李幼奴。

从以上可以看出，元代水游戏中的李逵不仅鲁莽粗直，而且粗中有细，很有斗争智慧，简直是一个智勇双全的英雄人物。元以后的水游戏或《水浒传》小说在描写李逵时常常忽略了这一点，有时甚至歪曲了英雄人物的性格。

元代水游戏在我国 文学史上占有重要地位

元代的 30 种水游戏，虽然只有五分之一的作品流传下来，但是，它对我国“水文学”的贡献及其在文学史上的地位，还是很值得一提的。下面拟分三个方面来谈：

一、第一次大规模地把水浒故事搬上舞台

元代以前的水浒故事，多借说话艺人或画家、诗人传播，从文字资料上看都比较粗略。《醉翁谈录》所记仅有几个人物条目而无情节，《宣和遗事》虽有情节而情节简略。至于高如、李嵩的绘画，因无作品流传，无法窥知其具体内容。龚圣与《宋江三十六赞》仅是对英雄人物绰号的评语，人物形象和故事情节亦难揣摩。元代的水游戏是综合性的舞台艺术，它具有一般戏剧“道人情，状物态”的特点，十分形象地把水浒英雄人物搬上舞台，对水浒故事的传播起了很大推动作用。

二、提供了前代流传水浒故事所没有的东西

为了说明元代水游戏提供了前代流传水浒故事所没有的东西，简略地回顾一下元代以前水浒故事在文艺领域的流传情况还是有必要的。

如上所述，宋元之间流传的水浒故事，最早见于文字记载的，大约是南宋罗烨的《醉翁谈录·小说开辟》，它记载说话人的题目有《石头孙立》、《青面兽》、《花和尚》和《武行者》。这仅是几个极其简略的人物条目而无任何具体情节，也没有提供可供研究的故事，只说明几个英雄人物的绰号而已。

稍晚一点的《宣和遗事》，大约是宋元之间说话艺人所依据的说话底本。该书分前后两集，标目 290 余条，其中约有 7 条记载了以宋江为中心的某些梁山英雄人物名字及其活动的故事，比《醉翁谈录》所记有很大的突破与发展。除新增英雄人物和丰富故事情节外，《石头孙立》和《青面兽》等人的形象比较具体了。这时的水浒故事虽已初具规模，但是具体情节还是比较简略。

龚圣与所作《宋江三十六赞并序》，对梁山主要英雄人物写了概括性的评语，《序》里记载宋元之间有高如、李嵩等人曾“传写”梁山故事，赞词则是对英雄人物的绰号加以解释，其中值得提出来的有两点：一是提示某些英雄人物性格特点和对他们的评价，如赞宋江、李逵、关胜、鲁智深等；二是保留了征方腊的某些情节，如赞张顺等。这些赞词对分析人物性格和探索水浒故事的发展演变有参考价值。

元代水游戏从两个方面提供了前代流传水浒故事所没有的东西：

1. 发展了人物形象

现存的 6 种元代水游戏，共有 19 个英雄人物出场，他们是宋江、吴学究、李逵、燕青、鲁智深、刘唐、史进、阮小五、关胜、徐宁、花荣、杨雄、李俊、雷横、卢俊义、武松、王矮虎、呼延灼和张顺。其中宋江六剧皆出场，李逵、吴学究皆四剧出场，其他或二剧或一剧出场。在 19 人中，李逵、鲁智深、杨雄等形象比较丰富而富有特色，尤以李逵最为突出。

李逵之名不见于《醉翁谈录》，史书上虽有同姓名者，但与梁山英雄李逵毫无关系。《宣和遗事》中其名凡两见：一是九天玄女庙天书上三十六人姓名有“黑旋风李逵”，二是宋江得天书后“只得带领朱同、雷横、李逵……等九人，直奔梁山冻上”。《宋江三十六赞》在《黑旋风李逵》条下有四句评语云：“风有大小，不辨雌雄，山谷之中，遇尔亦凶”。评语虽有助于理解李逵的性格特点，如李乱动板斧、不讲策略之类，但并未提供可供研究的具体情节。

元剧中的李逵是被写得最多、也是最生动、最成功的英雄人物。他不仅鲁莽粗直、智勇双全，而且还敢于蔑视封建社会现存秩序，很有风趣地向不合理的黑暗现实挑战。现存的“黑旋风”戏已如前述，下面仅从一些作品已佚、而剧目犹存的资料中，看看这个人物在元代舞台上的风貌。《乔断案》、《乔教学》、《穷风月》、《丽春园》、《斗鸡会》和《借尸还魂》等剧目，提示了他曾经嘲弄官府、蔑视礼法、轻慢腐儒、讥讽名士和揶揄神佛仙鬼，其中某些情节，还在后来的《水浒传》小说

中保存下来。在元代水游戏里，他是最使人喜爱的英雄人物。

鲁智深在《醉翁谈录》中记有《花和尚》条目，关于他的故事，可见在民间流传较早。《宣和遗事》中其名凡三见：一是天书上三十六人姓名有“花和尚鲁智深”；二是宋江上梁山聚义时提出“今会中只少了三人”，其中之一就是“花和尚鲁智深”；三是朝廷派呼延绰征剿宋江时，有“僧人鲁智深反叛，亦来投奔宋江”。《宋江三十六赞》对鲁的评语提示了大闹山门等情节，其评语云：“有飞飞儿，出家尤好，与尔同袍，佛也被恼”。元剧中的鲁智深，着重突出了他天真幽默和富有正义感。在《负荆》剧里，李逵误信人言宋江抢夺民女，是鲁做媒，回梁山就闹个不休，山寨之人都摸不着头脑，他讥讽李逵说：“你看这厮，到山下去曷了多少酒，醉的来似踹不杀的老鼠一般，知他支支的说什么哩！”几句话表现了鲁的坦然不怕怀疑和李的气急说话不清的神态。李以脑袋和宋打赌，并要拉上鲁作陪，鲁讥讽李说：“我这光头，不赌也罢，省的叫你不利市”。真是快人快语而又富有风趣。后又以义气为重，协助李捉住歹徒。不知出于什么原因，在《水浒传》小说中，他在《负荆》剧里扮演的角色却被转移到柴进身上了。

杨雄原作王雄，其名最早见于《宣和遗事》，凡两见：一是押送“花石纲”时作“指使”，二是天书上三十六人姓名作“赛关索王雄”。龚圣与改作“赛关索杨雄”。可见在流传过程中，其名字尚不能确定。龚赞其人云：“关索之雄，超之亦贤，能持义勇，自命何全”。对杨之“义勇”很称许，但仍未提供可供研究的具体情节。元剧中的杨雄，则是一个肝胆照人的英雄。他对善良的扶助，对权豪势要的恼恨以及对梁山义军“替天行道”的宣传，都被写得很有特色。晚出的小说《水浒传》，尽管丰富了杨雄的活动故事，但其初次出现在书中时被踢杀羊张保捉弄挟持、幸遇石秀解救的描写，与水游戏中的杨雄相比较，还是有相形见绌之感。

2. 丰富了故事情节

元代水游戏的情节是十分丰富的，从现存 30 种剧目可以看出，围绕李逵为中心的剧目特别多，故事情节也特别丰富。其中《双献头》、《李逵负荆》、《乔断案》、《乔教学》等还可以在《水浒传》小说中看到某些情节。其余如《穷风月》、《丽春园》、《牡丹园》、《斗鸡会》和《借尸还魂》等富于浪漫色彩的“黑旋风”故事也可能是别开生面和绚丽多姿的。还有武松故事也比较丰富，《武松大报仇》、《折担儿武松》、《窄袖儿武松》等剧目，至少包括了打虎、杀西门庆、杀嫂等情节，这些都是前代流传水浒故事中所没有的新东西。另外，还有燕青故事、鲁智深故事、花荣故事以及扈三娘故事等也超过了前代。总之，从宋元流传的水浒故事到元代的水游戏，其故事情节是愈来愈丰富了。

三、元以后的水游戏难以为继

元以后的水游戏，据傅借华、杜颖陶先生编的《水游戏曲集》共收元明清水游戏 21 种，其中杂剧 15 种，传奇 6 种。除去前面所举元人作

何心先生《水浒研究》第 20 章第 17 节《水浒传奇》计列剧目 26 种，其中与《水游戏曲集》重复者 7 种，尚有 19 种。又王玉章先生《杂剧传奇中的李逵》（1951 年 7 月 21 日《光明日报》）一文称，以水浒故事为题材的杂剧传奇“一共有 70 种左右”。除去元代水游戏 30 种外，明清水游戏约有 40 种。

品 6 种外，尚有《黑旋风仗义疏财》、《豹子和尚自还俗》、《梁山五虎大劫牢》、《梁山七虎闹铜台》、《王矮虎大闹东平府》、《宋公明排九宫八卦阵》、《宋公明闹元宵》、《戴院长神行蓟州道》、《十字坡》（以上杂剧）、《宝剑记》、《灵宝刀》、《义侠记》、《水浒传》、《元宵闹》和《偷甲记》（以上传奇）等 15 种。有些作品虽然在不同程度上曲折地反映了作者那个时代的政治斗争和他们的道德观念，但许多作品都失去了元代水游戏那种思想健康、风格质朴的特色，不少作品还有这样一些共同点：

1. 从题材上看，多取材于《水浒传》小说，只是略加穿凿、稍事铺排而成。它们缺乏思想和艺术的独创性，因而也失去了艺术魅力。如《九宫八卦阵》、《闹元宵》、《神行蓟州道》、《十字坡》、《宝剑记》、《灵宝刀》、《义侠记》和《水浒传》等。有的作品也增添一些情节，如《宝剑记》写林冲之婢锦儿代主出嫁自杀、林妻出家为尼、后与林团圆。这大约是鲁迅先生说的“必令生旦当场团圆，方肯放手者”（《坟·论睁了眼看》）一类。有的作品关目还在较长时间内作为折子戏演出。说实在话，这些关目的思想和艺术都不是很出色的。

2. 从思想倾向上看，多数作品都宣扬招安、一些作品诬蔑梁山英雄，鼓吹阶级调和与阶级投降。如《黑旋风仗义疏财》、《闹元宵》、《宝剑记》、《灵宝刀》、《义侠记》和《元宵闹》等都热中于宣扬招安。这些作品受到《宣和遗事》和《水浒传》小说消极部分的明显影响。

还有少数作品诬蔑梁山英雄，大搞阶级调和与阶级投降。如《王矮虎大闹东平府》，写关胜、呼延灼等捉住去追捕王矮虎和徐宁的杨衙内等人，并将他们押送梁山，而宋江、吴学究等却把这与梁山义军为敌的敌人，看成是已经放下屠刀的佛门弟子。他们对杨等不仅不予治罪，而且对杨当众侮辱梁山义军也无动于衷，还高高兴兴地放杨等回去。

还有个别作品，恣意攻击梁山英雄是鼠窃狗偷、打家劫舍和杀人放火的盗贼，如明初皇室文人周宪王朱有燉写的《豹子和尚自还俗》杂剧，先是攻击鲁智深“擅自杀害了平人”，被责打四十大棍，忿而出家。接着写李逵、鲁妻、鲁母等前往劝其还俗归山，鲁皆不从。后是宋江派人假意要打其母，鲁怒而出面厮打，宋等以其“破斋”为借口，说服鲁重返梁山。十分恶毒的是，作者不仅利用梁山英雄及其亲属对梁山义军进行攻击，而且在全剧结束时还利用“题目”来攻击梁山义军。可以这样

据《缀白裘》统计，清代演出水浒故事的单折折子戏，选自昆腔系统的有《义侠记》、《蜈蚣岭》、《水浒传》、《翠屏山》、《虎囊弹》和《雁翎甲》等 6 种，剧目约 20 出。选自梆子腔系统的剧目有 9 折，其中《落店》、《偷鸡》、《盗甲》、《闹店》较好，其关目本事多出于《水浒传》，其它折子戏并不出色。

《王矮虎大闹东平府》写杨衙内与宋江的一段谈话：“（衙内云）：宋公明，我不家去了；留下我，我也做贼罢。这里倒好耍子哩！（宋江饮酒科）（云：）酒够了，好快乐也。衙内、社头、里长，都饶你性命，与我下山去者”！

《豹子和尚自还俗》写鲁智深出家后回忆梁山生活是：“想起那昔日模样，身穿着短裙窄裤，手 着黑油枪，风高时杀人放火，月黑时 窟刺墙”。李逵劝鲁还山时也说：“似你这做僧人每日辛苦……有甚好处？俺做贼的十分快活：趲家私、干衣食，又不犯本钱”。鲁妻相劝时也说：“你留下这个贼孩子，你教的他会做贼了；送还我，养活我”……最后的“题目”是：“修行办道僧做僧，厮打相争贼是贼”，竭尽诬蔑攻击之能事。

说，这个杂剧从头至尾都浸透着这位皇室王爷对农民义军的刻骨仇恨，其立场的反动是毫不掩饰的。

总之，不管从思想到艺术，明清的水浒戏，都远远不如元代的水浒戏了。

（原载《郑州师专学报》1982年第1期）

徐朔方

元曲中的包公戏

现存的一百几十种元代杂剧中，有十本包公戏。另外有五本虽然写的不是包公，是别的人物，但性质是相近的。一般公案剧还不在数内。可见包公——公案故事的题材曾经广泛地为元代杂剧作家所采用。

根据《宋史》的记载，包拯“立朝刚毅，贵戚宦官为之敛手”。连童稚妇女都知道包待制的名字。当时谚语说：“关节不到，有阎罗包老”。当然不能认为这是对历史人物包拯的客观评价，但是民间传说确实是按照这个面貌而发展起来的。

在元代杂剧里，包公完全成为传奇人物。他仿佛是民间的正直之神。在外族统治下的黑白颠倒、是非不分的社会里，人民以包公的形象毫不含糊地指出：什么是善，善的必然胜利；什么是恶，恶的必然灭亡。包公的判决可以说就是人民的判决。这种信心和理想有助于人们从那样多难的年代坚持过来。

借助包公的形象，人民还表达了自己的愿望：不要那些为非作歹的赃官污吏，要大公无私的包公那样的人来为人民办事。所以在包公身上，我们看见的不是我们祖先对过去的历史人物的怀恋，而是对美丽的未来的展望。

包公戏之所以流传不绝，其原因正在于此。

但不是所有的包公戏都是好的。《留鞋记》虽然有明朝人把它改编为传奇，它内容贫乏，戏剧性弱，不是一个好戏。包公戏的比较共同的缺点主要有两个。第一，鬼神、梦兆之类含有迷信果报的成分。如《魔合罗》、《生金阁》、《盆儿鬼》的被害者都是命中注定有一百日血光灾，《冯玉兰》、《生金阁》有令人恐怖的提头鬼，《蝴蝶梦》的梦兆等。第二，封建道德的说教。如《救孝子》、《蝴蝶梦》、《合同文字》中的孝子、义妇与贤母。

但是，即使在较差的包公戏里，和它们的缺点并存的也还有较好的东西。以《盆儿鬼》为例。被害者的骨灰烧成尿盆，它发出声音为自己伸冤。这当然是迷信。但是它说明了一点：如果不是自己要报仇，无论包公怎样聪明正直也是没有用的。而且，害死的人被“烧灰捣骨夹泥水

包公戏十种是：无名氏《包待制陈州糶米》、无名氏《包龙图智赚合同文字》、关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》、关汉卿《包待制三勘蝴蝶梦》、郑廷玉《包待制智勘后庭花》、李行道《包待制智赚灰阑记》、曾瑞卿《王月英月夜留鞋记》、无名氏《叮叮当当盆儿鬼》、武汉臣《包待制智赚生金阁》、无名氏《神奴儿大闹开封府》等。另外五种：孟汉卿《张孔目智勘魔合罗》、孙仲章《河南府张鼎勘头巾》、关汉卿《钱大尹智勘绯衣梦》、无名氏《冯玉兰夜月泣孤舟》、王仲文《救孝子贤母不认尸》等。

烧做盆儿”还是阴魂不散，复仇的意志是何等坚强。遗憾的是这些意图缺乏清晰有力的表达。

李行道的《包待制智赚灰阑记》可以作为一般包公戏的代表。

它成功地描写了从良妓女张海棠。剧情发展取决于她的社会地位以及她的善良的性格。

张海棠为了维持自己、养活母亲做了妓女。她的兄弟张林觉得很羞耻，骂了她一顿出门去。从良后，她嫁给马员外为次妻，养出一个孩子。后来张林落魄回来，要她资助。她不答应。马员外的正妻假意劝说海棠，让她把海棠的头面衣服交给张林。马员外看见海棠的头面衣服没有了，正妻却说是海棠私赠给奸夫了。其实，赵令史正是正妻的奸夫。正妻通同赵令史毒杀马员外，并以海棠的孩子据为己有以图谋财产。邻舍、收生婆接受贿赂为她作证。县里审不清楚，解到包公那里。包公命人把石灰撒成一圈（灰阑），孩子放在里面。看张海棠和正妻，谁能把孩子拉出来。海棠疼爱孩子不忍用力拉，被正妻拉出来。包公判明张海棠是孩子的生母。正妻和赵令史凌迟处死。

杂剧开始于张海棠、张林兄妹的误会。海棠对落魄回来的兄弟的嘲笑、挖苦，是妓女和次妻生活的长期屈辱的反激。整个社会不把她当作人看待，连自己的兄弟也不例外。而现在兄弟落魄回来了，她要泄愤一下，这种心情是可以理解的。事实上不是她不愿意帮助兄弟，而是妓女、次妻的身份使她不敢作主。后来，正妻说可以给兄弟一点东西，她就给了。元曲里有做过妓女而旧习不改的一些搽旦饰的女性形象，张海棠则是做过妓女想重新做人而过分拘谨的女性。她在公庭上说不出话来。但是在任何情况下，她深信正义和胜利属于她自己。

从《灰阑记》使人想起所罗门的故事。所罗门说要把孩子劈为两半。真正的母亲放弃她的一半，得到的是整个孩子。它和《灰阑记》是不同民族的各自的传说。某些学者硬说《灰阑记》受到所罗门故事的影响，由于缺乏可靠的证据，这种说法不能成立。《灰阑记》以人的智慧代替了某些包公——公案戏的迷信果报的东西。它和《陈州糶米》、《鲁斋郎》、《合同文字》等几本戏在这一点是同样成功的。

《灰阑记》最初审理案件的不是幻想出来的包公而是当代现实生活中的县官、太守。几个包公——公案戏都是如此处理。只有权豪势要要被告才是一上堂就遇到包公。例外的不多。

在《灰阑记》、《神奴儿》和《救孝子》、《魔合罗》、《勘头巾》等戏里，两次审判出现在同一剧里，形成显明的对比。拥护的是人们理想中的人物，反对的是元代的现实政治。爱憎分明，丝毫不容混淆。

这几个以及非公案戏的其他几个杂剧写到坐堂审事的一般官员总是尽讽刺的能事。它们对现实的深刻的揭露加强了包公——公案戏的现实主义精神。

请看《灰阑记》的描写。

郑州太守听了马员外正妻的话，不知所措，说她“口里必力不刺说上许多，我一些也不懂的，快去请外郎出来。”外郎说：“相公呼唤我，必是有告状的又断不下来，请我去帮他哩！”——实际上审理案件的是外郎赵令史，而他正是正妻的奸夫。

太守的上场诗：“虽则居官，律令不晓，但要白银，官事便了。”

太守的下场诗：“今后断事我不嗔，也不管他原告事虚真，笞杖徒流凭你问，只要得的钱财做两下分。”——两首诗活画出赃官的嘴脸。

杂剧所反映的是元代吏治的真相。

元代不同于历史上的任何一个皇朝，蒙古酋长不懂得甚么叫吏治。剥削榨取是他们的根本政策，这也是政治腐败的根本原因。在铁木耳大德七年一次就发觉一万八千四百七十三名脏污官吏，四万五千八百六十五锭赃钞，五千一百七十六件冤狱。有势力的赃官还不在此内。杂剧所写的正官昏庸、令史专权可以从元代史实中得到解释。

一、蒙古色目子弟以“承袭”、“承荫”得官。这就是杂剧《范张鸡黍》所说：“口边厢奶腥也犹未落，顶门上胎发也尚自存，生下来便落在那爷羹娘饭长生运，正行着兄行弟后财帛运，又交着夫荣妻贵催官运。”

二、如元刊本《范张鸡黍》所写：“有钱的张打油提在不次选用科”，富豪以财货得官。

三、蒙古酋长以军人为地方官。

这些官员自己没有办事能力，有的还不懂得汉语，只得把讼事交给下级吏人，只要发财就行。

元代军运频繁，州县长官因“管押钱粮等事，动经半年周载不能署事”。在这种情况下，令史、外郎专权更是自然的结果。

除了以上所说，元初官员不给俸钱，肃政廉访使（后改诸道黜陟使）、达鲁花赤向州县长官的勒索，使得官员非贪污不可，更加深了吏治的腐败。

《元典章》十二“吏部·六”曾引录某监察御史在1301年的一个呈子。它这样描写诉讼的各种弊端：

……各处状铺之设，本欲书写有理词讼，使知应告不应告之例，庶革泛滥陈词之弊，亦使官府词讼静简，公事易于杜绝。比年以来所在官司设立，书状人多是各官梯己人等于内勾当或计会行求充应，所任之人既不谙晓吏事，反以为营利之所。凡有告小事，不问贫富须费钞四、五两而后得状一纸；大事一定（锭）半定者有之。两家争竞一事，甲状先至，佯状已有乙状，却观其所与之多寡，而后与之书写。若所与厌其所欲，方行书写，积或悻吝，故行留难，暗行报与被论之人，使作原告。甚至争一先，费钞数锭者。又有一等有钱告状者，自与妆饰词语虚捏情，虽理由曲而亦直。无钱告状者，虽有情理，或与之削去紧要事意，或与之减除明白示（字）样，百般调弄，起灭词讼，由是讼庭日见烦冗。

不能认为这个官方文件有何等深刻的揭露作用，由于原作者的地位和偏见，它只写到下级吏人的舞弊，但是它是具体的记载，可以和前面所说互相印证。

一般包公戏中的案件不外乎人命和家庭纠葛。可是还有另外一类包公戏。在《陈州糶米》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、《生金阁》等杂剧里出现的是远为重大的社会问题。《陈州糶米》的凶手和罪犯是带着敕赐紫金锤的小衙内，《鲁斋郎》的罪犯是“嫌官小不做，嫌马瘦不骑”的权豪势要鲁斋郎，《蝴蝶梦》的凶手是“打死人不偿命”的葛皇亲，《生金阁》的凶手和罪犯是“打死一个人如同捏杀个苍蝇相似”的“权

见《中国通史简编》初版本。以下关于元代社会的分析，不注明出处的，均见该书。

见《元典章》十四“吏部·八”。

豪势要之家、累代簪缨之子”庞衙内。

当时所谓权豪势要包括蒙古统治者、有地位的色目人、为虎作伥的宋金降臣以及“附丽权贵、滥叨名爵”的豪富之家。可是依杂剧所描写的他们的气焰看来，他们应该不是任何个人的名字，而是享受特权的蒙古统治者的代名词。

无名氏的杂剧《包待制陈州糶米》是最适当的代表。

它创造了反抗的老百姓张撇古父子的形象。他们不是温顺的被欺压的人。张撇古是为反对小衙内和仓官的小斗出、大秤进、以坏米作好米的苛政而被当场打死的。他骂官员是“吃仓廩的鼠耗，啞脓血的苍蝇”。“柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声”——他意识到自己的行动是正当的。

传说的包公在这个元代杂剧里并不太有威权。他甚至有消极、退避的倾向。第二折有许多曲子是包公在诉苦。“待不要钱呵怕违了众情，待要钱呵又不是咱本谋，只这月俸钱做咱每人情不够。我和那权豪每结下些山海也似冤仇……吃了些众人每毒咒。”如果说元代官员中的确有人像传说的包公那样清廉正直，他的处境是极度困难的。

包公只能让小撇古打死杀害他父亲的凶手小衙内，如果不是幸运地利用刘衙内请来的赦书，小撇古是要抵命的。然而小衙内打死张撇古，包公没有公正的法律可以运用，只能运用计谋。这就是说，连传说中那么威风赫赫的“龙图阁待制正授南衙开封府尹”包公对这般权豪势要也是无可如何的。敕赐的势剑金牌并不能使他在权威势要之前有所作为。

满朝大臣知道刘衙内的儿子小衙内不是好人，但是还是派他到陈州去开仓糶米，而且还交给他打死人勿论的敕赐紫金锤。

所有这些描写大大加强了杂剧的现实性，它和最好的几种元曲一样，十分成功地以历史题材反映了当代民族压迫、阶级压迫交加的社会现实。

不是偶然的，在《生金阁》里，包公不是去捉拿凶手庞衙内，而是以请他喝酒的名义去邀来的。《蝴蝶梦》葛皇亲打死老百姓王老汉，谁也不敢过问。可是王的儿子打死葛皇亲为父亲复仇，立即被公人押起来。包公在审判时不提到葛皇亲应该为王老汉偿命，而不能不叫王的儿子为葛皇亲偿命。这是元统治者制订的法律。在这里包公之所以为人称颂，只是因为他用计释放了王老汉的儿子。在另一个杂剧，尽管鲁斋郎罪大恶极，包公只能奏请予鱼齐即以死罪，然后把“鱼齐即”改为“鲁斋郎”。郑廷玉的《包庞图智勘后庭花》也有类似的情形。所有的罪犯都判以应得之罪了，可是首犯廉访使夫人却是逍遥法外。

这几种包公戏没有为当时的社会现实加以粉饰。杂剧中的权豪势要是真正享受特权的蒙古统治者。对他们的罪恶的暴露以及一般包公戏对元代黑暗政治的抨击必然包含人民的反抗因素在内，这是不待论证而自明的。

（原载《文史哲》1955年9月号）

引号内语句见《元典章》八“吏部·二”。富豪之家成为权豪势要，同书“吏部·二”有详细说明。他们“把持官府，欺凌百姓”，“虚捏着怯薛（元代宫廷的近卫军），冒着籍贯，欺狂朝廷，受了宣敕”。

元剧与唐传奇中的 爱情作品特征比较

元人爱情剧或以爱情为主要情节的剧作有三十余种，约占现存元人杂剧的五分之一。这些剧作的思想特征，与当时的社会生活和作家的心理都有着密切的关联。尤其和唐人小说中的爱情故事相比，二者对人物性格、情节矛盾的不同处理，更显示出两个时代的处于不同阶层的作家不同的爱情理想和社会理想。

元人爱情剧的题材与唐代传奇很有些渊源关系。唐代传奇中描写士子婚姻的名篇有《李娃传》、《莺莺传》、《霍小玉传》、《离魂记》、《无双传》、《柳氏传》、《步飞烟》、《柳毅》等。其中的《李娃传》、《莺莺传》、《离魂记》、《柳毅》被元人改编成《曲江池》、《西厢记》、《倩女离魂》和《柳毅传书》，并保存了传奇中的基本情节。除了这种题材上的直接继承关系之外，一些唐代传奇中的爱情故事和元人爱情剧即使在故事情节上并没有直接的承继关系，但在格局以及故事主旨上，也有许多相通之处，表现了两者之间的衔接。

这两个不同时代的爱情作品的相同之处是：它们都是描写读书人的爱情生活。而且，在作品中，爱情婚姻与仕宦二者，又常常纠结在一起，成为不可分割的两个重要因素。

它们之间的不同点更为明显。择其要者，大概有三个方面。第一，从唐人小说到元人爱情剧，男女双方的社会地位发生了值得注意的变化。唐代传奇中男子（亦即书生、士子）的身分比较高，社会地位比较优越。《李娃传》中的“生”为“时望甚崇，家徒甚殷”的“常州刺史荥阳公”之子，而李娃是个普通的“长安之倡女”；《霍小玉传》中李益为“门族清华”的得意进士，而霍小玉是妓女，虽然号称“霍王小女”，其实是霍王婢女的女儿；《柳氏传》中韩翊（翊，当系翊之误）为“知名”书生，柳氏为人姬妾，等等。元人爱情剧中女子的地位就显而易见地上升了。《墙头马上》中的李千金为宗室小姐、《金钱记》中的柳眉儿为府尹千金、王瑞兰是尚书之女（《拜月亭》），其他如《举案齐眉》中的孟光、《偈梅香》中的裴小蛮、《竹坞听琴》中的郑彩鸾、《倩女离魂》中的张倩女等，都有着显赫的出身。最明显的是《西厢记》和《曲江池》。《莺莺传》中的崔氏母女虽然“财产甚厚，多奴仆”，但从“旅寓惶骇，不知所托”看，并非宦门。而到《西厢记》，作者就采用了“董西厢”的写法，使莺莺成为“相国之女”。《曲江池》中的李亚仙，也由《李娃传》中的“长安倡女”成为名重京师的“上厅行首”。元杂剧中的“上厅行首”都是非同一般的，她们都被写成是有相当高的文化素养、能诗词、会弹唱、谈吐文雅、内心丰富而细腻的女子，与大家闺秀形象近似。或者说，作家是按照闺阁女子的面貌来塑造这些妓女的。相比之下，元代爱情剧中的读书人的身分地位却有些下降。在唐人传奇中，即使男子一时还是士子，也被社会承认是“白衣卿相”，有着可望可即的前程，而在元杂剧中，“穷秀才”就意味着“晦气”和“一万年不能发迹”。

第二，从唐代传奇到元人爱情剧，作品中的矛盾性质也有所变化。在唐人小说中，矛盾冲突大多发生在男女双方本身。唐代社会的门第观念，以及知识分子在仕途前程上的实际考虑，常常成为酿成爱情悲剧的直接原因。莺莺与张生、霍小玉与李益的离异，主要都不是由于外力的压迫，而是由于当事人双方的缘由。张生与莺莺结合以后，崔母虽然并不赞成，但她也并未有任何破坏的举动，反而表示“我不可奈何矣”“因欲就成之”，希望崔张的婚姻合法化。然而，关键在于张生并无与莺莺永结百年之好的打算。他在与莺莺同居于西厢后一月，曾西去长安，后“复游于蒲，会于崔氏者又累月”，之后，适逢“文调及期”，又西去，遂与莺莺成永诀。张生的行迹，虽然与《游仙窟》中张文成嫖妓宿娼的行径有所不同，但至多也只是将与莺莺的结合当作“艳遇”。虽然他在为自己“忍情”割爱提出依据时，诬莺莺为“尤物”，“不妖其身，必妖于人”，自己则是“善补过”因而退步抽身的，但这显然是用来掩盖自己势利的动机和薄幸行为的借口。《霍小玉传》中李益与霍小玉的离异，也是由于“生以书判拔萃登科”，为前程计，尊母命，别婚于“卢氏甲族”，而违背了自己当初的誓言。总之，是由于女子地位的卑微，而男子又有前程仕宦上的考虑，促使了爱情悲剧的产生。

元人爱情剧的矛盾性质发生了变化，矛盾的对立面有了转移。元人爱情剧一般分为两种类型：一是写书生与妓女相爱，中间经历波折，或鸨母从中干预，或商人加以破坏，历尽周折，终至团圆，如《曲江池》、《青衫泪》、《对玉梳》、《玉壶春》、《金钱池》等都是。另一种写秀才与名门闺秀邂逅，互相倾心，以身相许，也经历种种磨难，或由第三者从中牵合，或秀才高中奉旨成亲，有情人终成眷属（这种归类，郑振铎、王季思均作过概括）。这些爱情剧的主要矛盾，都并不是发生在当事人双方，而往往是男女爱情与外力干扰的冲突，如鸨母的嫌贫爱富，商人为得到妓女而从中破坏，或者是女方父母出于门第观念所进行的阻挠等等。这一点，从《莺莺传》到《西厢记》的发展中，表现得非常明显。《西厢记》中的张生，不再是《莺莺传》中那个始乱终弃的负心汉，成为一个用情专一的文魔秀士。而崔母则不仅身分成为相国夫人，也成为崔张婚姻爱情的直接障碍。

第三，在元人爱情剧中，女子在爱情婚姻问题上，在反抗外力的阻挠，争取婚姻自主的斗争中，表现了一种积极的主动精神。相反，在唐代传奇中，这种主动权是操在男子手中的。《莺莺传》自不必说，张生为莺莺容貌倾倒，先是追求，后又抛弃。《霍小玉传》，李益“思得佳偶”，得到霍小玉后，心满意足，曾经“引谕山河，指诚日月”，后却别婚于卢氏，抛弃了霍小玉。《步飞烟》中，赵象在窥见飞烟以后，“废食忘寐”，先贿赂阍人，又让门媪达情传诗，主导的一方也在赵象。《李娃传》中荥阳公子也是对李娃一见倾心，不达目的不肯罢休。相反，这些小说中的女子，多半处于被选择、被玩弄的被动地位，即使在遭到不幸时，也只是自叹红颜薄命。莺莺被遗弃时，只是愁怨悱恻。霍小玉冤愤至死，对李益也无可奈何。柳氏先为李生幸姬。后被赠给韩翃，接着被蕃将沙吒利抢去，继而又为许俊夺回。这虽然是个奉旨团圆的故事，但柳氏像一件东西一样被赠送、被抢夺，都表现了她近乎奴隶的地位。元人爱情剧改变了女子这种被动、软弱的状况，剧中女子在爱情追求上

大多具有主动精神和大胆勇敢的气概，婚姻的决定权和左右婚事发展趋势的力量，也往往转移到女子一方。这在《墙头马上》、《曲江地》、《倩女离魂》和《望江亭》中，都有充分的体现。

唐人小说与元人爱情剧描写爱情、婚姻的作品的异同，当然不限于上述列举的几点，即如上述几点，也是就唐代传奇和元人杂剧的主要作品的主要倾向而言，并非没有例外。而且，这些异同所显示的文学作品的思想、艺术上的意义，也是多方面的。但是，这里有一个值得注意的问题，这就是：比起唐代传奇来，元人爱情剧中的女子的地位得到极大的加强和提高，并且常常是以具有独立性格力量的形象出现。

元人爱情剧出现的这些新的因素，在宋代的爱情作品中，虽然也有所表现，但并未形成许多作品的共同点，也未构成较完整、充分的特征。即使在宋代话本中出现了性格泼辣大胆的下层社会市井女子的形象，但是，这些与本文所论述的元人爱情剧的特征，也还有着相当的距离。

元人爱情剧中女子地位的加强和提高，不仅表现在作家对她们的身分的处理上，即由唐人小说中的寒门和微贱的出身，上升到元剧中宦宦大族门第（虽然这种处理也不是无关紧要的），更主要的是她们在剧中发生的事件中的地位和作用，以及她们的心理状态和性格内涵上的变化。如前所述，唐人爱情小说中，女子是处在被选择的被动地位上，而在元代爱情剧中，男女双方都表现了选择的权力，甚至有时选择的决定权还转移到女子的手中。《救风尘》中的赵盼儿直言：“姻缘簿全凭我共你，谁不待拣个得意的，他每都拣来拣去百千回，待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对，待嫁一个聪俊的，又怕半路里轻抛弃”。剧中的宋引章也在商人周舍和秀才安秀实之间进行了权衡。《拜月亭》中的王瑞兰姐妹，也曾在文武状元之间作了比较。在选择的具体标准上，虽然她们各有不同的考虑，但传统的，包括唐人小说中所描写的以“才”、“貌”取人的观点，仍然在元剧中延续下来，而且，被当作主要的标准。不过，如果仔细考察，唐代小说和元代杂剧在对“才”与“貌”的要求上又有差异。唐人小说强调“郎才女貌”，而元人杂剧则往往双方都要求对方“才貌双全”。例如《墙头马上》中的李千金，首先倾心于裴少俊的外貌，继而又钦慕他的“多才”，而裴少俊也是为李千金“倾城之态”和“出世之才”所吸引，这两点，成为他们互相爱慕的基础。《西厢记》中莺莺爱张生“外像儿风流青春年少，内性儿聪明冠世才学”，张生也是迷恋莺莺的貌类观音和才思敏捷，他们自佛殿相逢起，便是“四目相视”，有契于心的，不像《莺莺传》有很长一段时间，都是张生由迷恋莺莺的美色而害着单相思。其他如《潇湘雨》、《举案齐眉》、《玉壶春》、《倩女离魂》等都是如此。从“郎才女貌”到双方的“才貌双全”，并要求精神上情趣上的契合（比如靠琴音互相了解，用诗词彼此传情等等），这种选择标准的变化，是以女子地位的提高作为必要的前提的。正因为如此，在元人爱情剧中，卓文君与司马相如式的、才子才女的结合作为一种理想的爱情婚姻关系，一再被那些相爱的男女提出而奉为榜样。这改变了犹如唐人小说中张生对莺莺、李益对霍小玉那样的男子对女子单方面的“渔色”的观点，显示了女子在人格上与男子平等的朦胧要求。

在元人爱情剧中，女子的地位的提高和她们性格上的新因素，还表

现在她们为男子所远远不及的识见和胆量上。如《倩女离魂》中的张倩女，她的灵魂追上王生以后，对王生说“你抛闪咱比及见咱，我不瘦杀多应害杀，他若是赶上怕待怎么，常言道作着不怕”。当胆小怕事的王生搬出“古人云聘则为妻，奔则为妾……你今私自赶来有玷风化”的封建礼教责难倩女时，她答道：“你振色怒增加，我凝睇不归家，我本真情，非为相讪已主定心猿意马”，表现了女子一方惊人的勇气。在《肖淑兰》剧中，闺阁女子肖淑兰钟情于书生张云杰，“数日间行忘止，食忘餐”，并不羞于承认自己的深挚感情，想方设法与张云杰相见，反复以情词相赠，表白心迹，表现了一种主动执着的追求精神。尤其值得注意的是《墙头马上》中的李千金，在她与裴少俊一见钟情之后，便首先约裴生当晚在花园相会，被嬷嬷撞见以后，并不惊慌，坦率地申述自己行动的理由，并与裴生连夜出走，结为夫妇。七年后，她被裴父发现后，又一次理直气壮地为自己的权利进行辩护。比较起这些大胆、主动的女子形象来，元代爱情剧中的男子在为自己的爱情婚姻斗争的过程中，就显得很为逊色，以至使这些胆识过人，对自己的追求充满信心，有时竟对他们表现了大不敬。李千金就曾讥讽裴少俊的软弱：“他那三昧手能修手模，读五车书会写休书”。肖淑兰也对她所追求的书生张云杰一味讲道学，几次拒绝她的感情十分恼火，道是：“这文君待驾车，谁承望司马抛琴”。《秋胡戏妻》中的罗梅英虽然因为婆婆的缘故不得已认了无行的丈夫秋胡，但也声明：“非是我假乖张，作出这乔模样，也则要整顿我妻纲”。“夫为妻纲”在封建社会是不二的信条，这里却提出要“整顿”“妻纲”。这种自信、执着、刚强、富于胆识和勇气的女子，在元代爱情剧中，是不难寻找的（当然这些思想性格特征，在不同的女子身上有程度不同、方式不同的表现），而在唐人小说中，却很难见到。唐人小说中的女子一方，在心理上就有一种卑弱的因素，即使在处于顺境的时候，他们也摆脱不了自轻自贱的阴影的笼罩。这种自轻自贱，正反映了她们在爱情婚姻上的依附状况。如霍小玉对李益的“爱情”始终并不放心，就是在他们感情最融洽的时候，霍小玉也会悲从中来，自叹“妾本娼家，自知非匹”；莺莺在张生即将西去的前夕，自知将成永诀，却只能恭貌怡声地叹息：“始乱之，终弃之，固其宜也”，既不敢怨，也没有恨。即使如《柳毅》中的龙女三娘，出身并不微贱，但作为男子的对立面，心理上也还是卑弱的，她被夫婿“厌薄”，惟有“歔歔流涕”。后嫁柳毅；一直不敢以实言相告，直到生了儿子，感到自己的地位比较稳固了，才对柳毅说出真情。对于这种畏怯，龙女三娘所陈述的原因是“妇人匪薄，不足以确厚永心”——这可以看作是唐代小说中女子对自己的认识。在这点上，元剧《曲江池》中李亚仙的“更做道如今颠倒颠，落的女娘每倒接了丝鞭”，可以看作是元剧中这一“颠倒”变化的概括性的说明。这句话，既表现了女子们的自信自重甚至自豪的心理状态，也从爱情上男女双方主动地位的变化上，概括了女子成为主导一方，而男子则相形见绌这一“颠倒”的普遍性现象。当然，这种“颠倒”也是有限的，即使元人爱情剧中，女子实际上也还处于依附的地位上，最后也还是要由男子给女子带来“金冠”“霞帔”，带来荣华富贵，这里所谓“颠倒”不过是相对而言。

元人爱情剧中，女子地位的提高，她们性格、心理上的自信和行动

上顽强追求的出现，传统的“男尊女卑”观念在剧中显示出来的某种程度上的削弱甚至“颠倒”，产生的原因是复杂的，多方面的。这个问题，可以分两个方面来进行考察。一是由于社会情况的变异，以及由此引起的社会观念、习俗标准的变化，二是由于创作者的社会地位的改变而产生创作心理上的不同状态。

唐代是我国封建社会发展的顶峰。社会处在一种上升发展的阶段。相反，元代只有一百年历史，相对来说是封建社会的黑暗时期。不过，这只是事情的一个方面。在元代之前的宋代，统治者以理学辅助统治，建立了一整套纲常观念和严整的道德规范，尤其妇女的思想和行动更受到了严酷的钳制，成为男子的绝对附庸。元代统治者入主中原以后，虽然充分显示了它野蛮、残酷的统治特色，但在思想钳制上，却远逊于宋代。这是因为他们进入中原之前，刚刚脱离氏族社会不久，思想文化都处于比较幼稚和简单的阶段。他们既无宋代统治者用以束缚人心的系统思想，一如赵宋王朝以理学作为束缚人心的绳索，也无经世致用的严密措施，一如明朝以八股取士收束人心，以特务统治严密法网。元朝开国之初，就有汉儒反复向元代统治者阐述儒学是治国平天下的良药，应当开科取士，网罗人才，但元代统治者并未予以重视。朱元璋在分析元朝失天下的原因时，认为“耽于逸乐，循至灭亡，其失在于纵弛”（《典故纪闻》卷二）。这里的所谓“纵弛”，就是不严密，有漏洞之意，“纵弛”，当然也包括对思想的钳制和禁锢较为松懈在内。这种松懈，即使在元杂剧的创作这一侧面上，也有所反映，这便是出现了若干具有大胆批判精神的作品。如《赚蒯通》的借古讽今；《荐福碑》的指桑骂槐；《窦娥冤》的直斥官吏；《王粲登楼》的发泄冲天怨气等，都表现当时尚无精神领域的统治措施，文网也还并不那么“恢恢”。在婚姻方面，蒙古族的乱婚习俗冲击了程朱理学束缚妇女的链条，纲常观念在一定程度上受到削弱，从这个意义上说，元代女子可以说得到了一种暂时的，有限的“解放”。《元史·列女传》所言，“女生而处闺闼之中，溺情爱之私，耳不聆箴史之言，目不睹防范之具，由是动逾礼则，而往往自放于邪僻矣”，便是有感于女子放任越礼的世风日下之叹。比起唐宋传奇以及明代戏曲中的女性形象来，元人爱情剧中的女子常常带着“野性”，富有胆识，敢作敢为，少有封建伦理道德观念的负担，应是这一时代社会现实状况的真实反映。

另外，宋元以来，城市经济繁荣，特别是杂剧兴起，大量的杂剧社团在城市出现，促使相当一部分女子成为职业妇女进入社会。宋代伎艺人中女流较少，这可以从《武林旧事》、《西湖老人繁盛录》、《梦粱录》等书的记载中看出来。而元代的女演员则成批涌现（见《青楼集》），这些女子的经济地位发生变化。从家庭进入社会，阅历得以丰富，眼界随之开阔，社会地位也有所上升。当然，所谓“上升”，也仅仅是就社会地位的相对浮动和束缚的减轻而言的。这些女子在妇女中虽属少数，但影响较大，代表了一种发展的趋势，加以元代的杂剧作家大多数是生活在比较接近社会下层的知识分子，即便如白朴这样出身于士大夫阶层的杂剧作家，由于他特殊的生活遭遇，也使他与下层市民以及杂剧演员有许多的接触，这也是元代爱情剧中可能出现一些诸如赵盼儿、李千金、罗梅英这样泼辣、大胆带有一定“独立”性格色彩的妇女的重要原因之

一。

不过，仅从社会生活的变化去解释元人爱情剧妇女地位的提高和出现一批有独立性格力量的形象的原因，是不可能十分完满的。实际上，剧中描写的妇女形象，她们的性格和行动，可能比现实生活中出现的变化要强烈得多。可以说，这其中有很大程度的“理想化”的表现。这在唐人小说中并不突出。唐代社会的稳定，对前途的乐观，使人们对现实充满信心，有一种满足感，因而文学带有“客观”的特点，并不需要借助于“虚妄”（或者叫作“理想化”）。唐人小说中反映的男尊女卑、婚姻观念、爱情悲剧，大体上都能在现实中找到根据。而元人爱情剧所揭示的，显然带有更多的“理想化”的色彩。因此，对这个问题的分析，还应该着眼于作家本身的状况，看他们在元代由于政治、经济地位发生的急剧变化，对他们的思想、心理产生了怎样的影响，以及因此决定了他们在观察事物、处理题材上采取了怎样独特的方式。

事实上，元代的儒生，地位是不能与唐宋时期的士子同日而语的。他们倒不一定是在“倡”“丐”之间，主要是他们失去了素常“四民之首”的地位，不再像唐、宋那样受到优崇。关键的问题还在于他们没有了通过科举而“一举成名天下知”的发迹道路，这样，儒生便只剩下了“皓首穷经”的命运。读书人读书却不能作官，读书本身就失去了实用价值。退而寻求其他出路，他们又往往不习生理，经济地位也可想而知。他们在世人眼里的地位也就一落千丈了。元代民间有俗谚曰：“生员不如百姓，百姓不如只卒”（《一山文集·与董涑水书》），甚而至于“小夫贱隶，亦以儒为嗤诋”（《青阳先生文集·贡泰父文集序》）。这种现实，在元代爱情剧中也有所表现。剧中的儒生受到商人们的嘲弄、鸨母们的侮辱、达官贵人们的轻视甚至富户婢仆们的白眼，都不是凭空杜撰的，内中都包含着书会才人们——社会下层知识分子的切身体会和痛苦的经验。现实既没有给书生们提供任何后盾，前途又那么暗淡，加以世俗人居高临下的鄙薄的目光，都使书生们自惭形秽，全然失去了应有的信心和气概，于是爱情剧中儒生的带有自卑色彩的形象，“偎妻靠父”（《渔樵记》）的卑琐形象就代替了唐代传奇中踌躇满志、带着自傲气概的、在爱情问题上以自己为中心、带点“狠毒”味道的“大丈夫”形象。

在元人的爱情剧中，常常出现通过女子的选择为儒生的地位、价值、前途进行辩护的细节。《拜月亭》中的王瑞兰姐妹，在谈到儒生与武夫的优劣时道：“你贪着个断简残编，恭俭温良好缱绻，我贪着个轻弓短箭，粗豪勇猛恶姻缘，你的管梦回酒醒诵诗篇，俺的敢灯昏人静夸征战，少不的向我绣帏边说些砣可可落的冤魂现”，在比较中肯定了读书人温良恭俭的风度。《举案齐眉》中的孟光与父亲有过一场辩论：

〔正旦唱〕〔十二月〕……这秀才书读万卷，有一日笔扫千军，他须是黄阁宰臣，休猜作白屋穷民。

〔孟云〕我看这穷秀才，一千年不得发迹的，女生外向，怎教我不着恼。

〔正旦唱〕〔尧民歌〕你这是儒人今世不如人，只合齑盐岁月自甘贫，直等待凤凰池上听丝纶，官袍赐出绿罗新，青也波云……

竭力陈述书生的光明前途。“儒人今世不如人”是现实，而“有一日笔扫千军”则是幻想，是对儒生地位、价值所作的申辩。再看《墙头

马上》中李千金与嬷嬷的对话：

〔嬷嬷云〕你看这穷酸饿醋甚么好。

〔牧羊关〕龙虎也招了儒生，神仙也聘与秀才，何况咱是浊骨凡胎。一个刘向题倒西岳灵祠，一个张生煮滚东洋大海，却待要宴瑶池七夕会，便银汉水两分开，委实这乌鹊桥边女，舍不得斗牛星畔客。

其实，裴少俊的父亲是尚书，裴少俊并非一般读书人，但在这里，他是以“穷秀才”的身分受到轻视，而李千金也是为一个“儒生”，而不是为“尚书公子”进行辩护的。作者白朴在这里要证明的，也是关于儒生的价值、地位这个带有时代特点的普遍命题。王实甫的《破窑记》中结语道：“世间人休把儒相弃，守寒窗终有峥嵘日，不信道到老受贫穷，须有个龙虎风云会”，显然是作者对轻儒世风所发出的愤激感慨之词。

在唐人小说中，士子们的形象是踌躇满志颇为得意的，即使他们还是普通的书生，他们也不需要什么人他们的地位前途申辩。因为在现实生活中，他们既有被人羡慕的地位，又有光明的前途。等到要喋喋不休地说明、证实书生的优长，并为他们目前的境遇作解释，当然是由于他们已经陷于困窘，为社会所轻视了。

于是，一方面是读书人在前此的时代中有较为优越的地位和光明的前途，另一方面是元代现实生活中，儒生的地位、前途产生重大逆转，这两方面情景的对比，在元代一部分知识分子，尤其是比较接近下层的知识分子（包括杂剧作家）的心理、性格中投下了阴影，使他们产生了复杂的、与唐代士子不同的心理状态，并直接影响到他们的创作。唐代士子地位优越，使他们的心理上有优越感，因此，当唐代传奇的作者在处理士子的爱情生活题材时，对于另一方的女子，便表现了一种“俯视”的角度。相反，当元代读书人自觉到自身所处的困境，以及在社会轻视儒生的压力下，产生性格上的软弱、自卑、畏葸时，他们便会对生活中那些带有大胆的性格、表现了独立性的女子予以更多的注意，并对她们的观察采取了“仰视”的角度。因此，在爱情剧中，作为爱情统一体的女子一方便显得高大起来。而且，将这些女子处理得“高大”和带有理想色彩，也是符合并能满足他们的心理要求的。他们需要有果敢坚决、有胆有识的人为他们伸张正义，在世人鄙薄他们时，勇敢地站出来选择他们，证明目前他们的处境只是一种“不公”的暂时现象。不是由他们自己，而是由这些能识英雄于贫贱之时的巨眼英豪来发现和宣传他们的价值。把他们从可悲的命运中解脱出来。因此，可以说，有独立性格力量的妇女形象的出现，既与现实生活的状况有关，又有元剧作者的心理状态及与此相联系的创作思想有关。

由于作家创作心理的变化，在唐人传奇与元人爱情剧中共同涉及的某些问题上，作家的处理发生了明显的不同。如在唐人小说中，贯串着一种对男子“始乱终弃”的行为加以谅解、甚至赞同的道德标准。这在《莺莺传》中有突出的表现。因为在唐代，为了前程而抛弃门户不当的女子并不受到责难，“负心”也并不成为男子的道德问题。《李娃传》中，李娃对此有“明白通达”的表白：“今之复子本躯，某不相负也，愿以残年，归养老姥，君当结媛鼎族，以奉蒸尝，中外婚媾，无自黜也”，霍小玉也由于“自知非匹”，只希望与李益作八年恩爱夫妻，然后让李

益“妙选高门，以谐秦晋”，自己“舍弃人事，剪发披缁”遁入空门了此一生。崔莺莺在被弃的问题上，也表示“愚不敢恨”。传奇作者以肯定的态度表现被损害一方的这种“通达”的理解，自觉的行动，不仅说明“始乱终弃”为当时社会所承认，而且也显示了作家为了维护知识分子的地位和前程对被损害的女子“俯视”的表现角度。

但是，到了元代爱情剧中，这种对“负心”的肯定已经不再出现，相反，作品中贯串了对爱情的专一和忠诚的强调，且有如《潇湘雨》那样谴责“负心”的作品出现。元代爱情剧常常赞扬为实现婚姻自主而对封建势力、恶势力的抗争，歌颂在患难中男女双方的互相扶助，以及历经挫折而不衰，屡遭磨难而不渝的忠贞爱情。这种接近于现代意义上的爱情理想的出现，固然表现了由于从唐代到元代社会的发展在这一观念上的进步，同时也表现了由于知识分子地位的降低，“始乱终弃”的社会习俗和道德标准不可能再得到维持。这样对于忠诚专一的要求，在患难中信守誓言的要求，以及对“始乱终弃”的否定，就不仅是这些忠于爱情，有独立人格的女子的需要，也是这些多少显得软弱的“儒生”的需要了。

再从“婚”与“仕”的关系上来看两个时代作家的不同处理状况。在唐人传奇和元人爱情剧中，爱情婚姻与仕宦常常是不可分割的。唐人传奇中的所谓“爱情”与婚姻仕宦常常发生矛盾，因为“爱情”往往不是与对等的门第相符合，这里所说的“爱情”，是以男女双方的真挚感情为内容的，而“婚姻”作为与“仕宦”相辅相成的手段，就不仅仅属于当事人的情感一类，而与事功有着密切的联系，这也就是莺莺与张生、霍小玉与李益等等爱情悲剧产生的真正原因。唐人小说并不讳言这一矛盾的存在，并且通常是以牺牲“爱情”来维护“仕宦”，即使有的作品如《李娃传》企图调和这种矛盾，也是立足于门第鸿沟的消弭。唐代传奇作者不想掩饰这一客观存在的社会矛盾。

元代爱情剧的重大变化是并不表现，也就是说并不承认爱情与仕宦，以及与仕宦密切相关的婚姻的矛盾。相反，剧中的书生们靠考试或“万言长策”高中，在一般情况下，都成为剧中所歌颂的往往是门户不当的爱情婚姻的补充。这显然是一种“理想”，一种由于不得志的潦倒而对现实产生的幻想。这种“幻想”当然也并非凭空产生，他们是借助记忆、追索历史，将唐、宋士子曾经有过的，在政治、经济、家庭生活中的优越地位作为填补幻觉的材料来源。因此，根据记载，尽管元代的那些“上厅行首”和普通妓女们，大多都嫁与艺人、商人或与达官贵人为妾，但在爱情剧中，她们却毫无例外地选择了书生。尽管元代书生几乎没有“蟾宫折桂”和结婚于高门的可能性，但在爱情剧中，他们又无不克服重重障碍，仕宦上一举成名，爱情上如愿以偿。杂剧作家们在真实地揭示书生穷愁潦倒和为世俗鄙薄的同时，又为他们编织了爱情与仕宦统一的轻飘飘的美梦，聊以寄托不平、感伤、失望等等极其复杂的心理。

（原载《文学评论》1984年第3期）

关王马白 创曲坛千古风流

李修生

白仁甫及其创作

白仁甫是著名的元杂剧作家。他和关汉卿，庾吉甫等同时。在元杂剧的创作流派中，关汉卿是本色派的代表；白仁甫则是文采派的代表。一个文学创作的繁盛时期，总是由多种艺术流派组成的。作为独具一格的杂剧作家。白仁甫在元代文学史上占有重要的地位。这里还应该提到，元代杂剧作家的生平资料都很少，唯独白仁甫的身世尚有踪迹可寻，这对研究白仁甫及元前期杂剧作家都有一定的意义。本文想概略地谈谈他的生平和创作。

(一)

白仁甫，原名恒，后改名朴，字太素，号兰谷。祖籍隰州（今山西省河曲县）。祖父白宗完，笃信佛教，没有做过官。伯父白贲，1202年（泰和三年）进士，官至歧山令，精于禅学道书、歧黄之说，是个享名的诗人。叔父是个和尚，法名宝莹，也是诗人。父亲白华，字文举，1215年（贞祐三年）进士，官至枢密院判官，是金朝著名的文士。总之，白仁甫的父辈在金朝是有政治地位，又很有文名的。

白仁甫诞生于金王朝走向灭亡、蒙古帝国兴起的时候。金末文化兴盛，但政治上却矛盾丛生。由于金统治集团内部女真族和汉族的矛盾，以及军事指挥的错误，不能抵抗新兴的蒙古帝国军队，终于1234年被蒙古所灭。当时白仁甫年仅7岁。金首都南京（即汴梁，今河南开封市）陷落时，他父亲随金哀宗外出就兵，母亲在变乱中失落。著名诗人元好问和他父亲是同学，又是密友，白仁甫从逃难开始便一直跟随着元好问。王博文在《天籁集序》中说：

元、白为中州世契，两家子弟每举长庆故事，以诗文相往来。太素即寓斋仲子，于遗山为通家侄，甫七岁，遭壬辰之难，寓斋以事远适，明年春，京城变，遗山遂挈以北渡。……尝罹疫，遗山昼夜抱持，凡六日，竟于臂上得汗而愈。盖视亲子弟不啻过之。读书颖悟异常儿，日亲炙遗山，髻咳谈笑，悉能默记。

白仁甫少年时代国破家亡的悲惨遭遇以及元好问潜移默化的影响，都对他日后的成长有着重要的作用。

他父亲白华1233年在邓州降宋。但宋朝采取苟且偷安的鸵鸟政策，不敢联合金朝抗蒙势力，对金朝降将不予信任；加之在蒙古军队的强大攻势下，南宋边防军中，南、北人的矛盾很激烈。1235年10月，白华在均州和范用吉（即孛术鲁鲁久住）又一起投降蒙古。白华在金朝曾参预军事决策，临危变节，因此遭到人们的贬责。白华回到北方后，经过一段漂泊，便带着儿子卜居真定，受到北方最早降蒙的史天泽的庇护。王恽《史天泽家传》记载：

北渡后，名士多流寓失所，知公好贤乐善，偕来游依。若王溥南、元遗山、李敬斋、白枢判、曹南湖、刘房山、段继昌、徒单侍讲，为料其生理、宾礼甚厚；暇则与之讲究经史，推明治道。

白华虽然依附于史天泽，但其内心的矛盾却十分激烈。他一心教育儿子

读书，不准备让他们出仕。如他在《示恒》（《永乐大典》卷一三三四四）一诗里表示：

忍教憔悴衡门底，窃得虚名玷士林！

《是日又示恒》（同上）二首之一：

潦倒吾何用，文章汝未成，

过庭思父训，坠地有家声。

白仁甫在父亲的教育和思想影响下，怀有难以排遣的愤懑，终生没有出仕。虽然在他的应酬之作中，也时有歌颂皇元的词句，但表现更多的还是兴亡之恨，其中充满抑郁消极的情绪。

真是他早年活动的重要地点之一。在此期间，他还曾来往于河南、江淮、燕京等地。1250年，他曾到燕京（今北京市）狎游，今存有《〔满江红〕庚戌春别燕京》词。1252年冬又游顺天（今保定市），被邀为张柔的夫人撰词。1260年（中统元年）他到寿春，在寿春榷场中得到《南方词编》。1262年秋，他泊至襄阳府光化县南二十里的鸳鸯滩，写有《〔念奴娇〕壬戌秋泊汉江鸳鸯滩寄赠》。1267年，在忽必烈生日时，他代真定总府作〔春从天上来〕寿词一首。次年史格代张弘范为亳州万户，白仁甫又谱〔凤凰台上忆吹箫〕颂之。1269年至覃怀，时杨果任怀孟路总管，奥敦周卿任府判。白仁甫有《〔木兰花慢〕覃怀北赏梅同参政西庵杨丈和奥敦周卿府判韵》。

白仁甫南北奔走，都与史天泽家族的人员有关系。如他到燕京时，正值史天泽入觐；他到河南等地，又是在史天泽任中书右丞相，河南宣抚使，兼江淮诸翼军马经略使和史格任亳州万户等职之时。史天泽是投靠蒙古的汉族大地主阶级的代表人物之一，白仁甫则是依附史天泽门下的文墨客。但白仁甫的作品中却不时流露出浓郁的故国之思。如，他的《〔石州慢〕丙寅九日期杨翔卿不至书怀用少陵诗语》：

千古神州，一旦陆沉，高岸深谷。梦中鸡犬新丰，眼底姑苏麋鹿。少陵野老，杖藜徒步江头，几回饮恨吞声哭。岁暮意何如？怯秋风茅屋。幽独，疗饥赖有：商芝暖老，尚须燕玉。白璧微瑕，谁把闲情拘束。草深门巷，故人车马萧条，等闲飘弃樽无绿。风雨近重阳，满东篱黄菊。

白仁甫曾一再拒绝了史天泽的举荐。1261年（中统二年）4月，元世祖忽必烈诏十路宣抚使，要求“举文学才识可以从政及茂才、异等，列名上闻，以听擢用”（《元史》卷四《世祖本纪》）。王博文《天籁集·序》记载：

中统初，开府史公将以所业力荐之于朝，再三逊谢，栖迟衡门，视荣利蔑如也。

由于白仁甫怀有家国之恨和对现实不满的感情，因此他放浪形骸，拒绝出仕，把自己的主要力量用于创作。他一生的突出成就主要表现在杂剧和散曲方面。

杂剧作家侯正卿在晚年所写《答白仁甫》（《艮斋集》卷九）诗里，曾回忆了他们早年的共同生活：

别后人空老，书来慰所思。

溪塘连鹭日，风雨对床时。

我爱香山曲，君奇石鼎诗。

何当湖上路，同赋鹧鸪词。

又，1287年秋天，白仁甫得到王仲常写给他的信，信里有“楚星燕月千

里相望，何时会合以副旧游”的话，因此他在〔风流子〕一词里追忆了他们当年“故园行乐”的情况以及他早年的创作生活：

花月少年场。嬉游伴，底事不能忘。杨柳送歌，暗分春色，天桃凝笑，烂赏天香。绮筵上，酒杯金漱滟，诗篇墨淋漓。闲袅玉鞭，管弦珂里，醉携红袖，灯火夜行。回首事堪伤。温柔竟处，流落江乡。惆怅鬓丝禅榻，眉黛吟窗。甚社燕秋鸿，十年无定，楚星燕月，千里相望。何日故园行乐，重会风光。

从他在《〔夺锦标〕得友人王仲常李文蔚书》中可以看到他和王仲常、李文蔚的深挚友情。王仲常、侯正卿、李文蔚都是真定的剧作家。王仲常也是真定人，至元十年应召出仕。从这些诗词的记载，联系他的经历，我们可以大致肯定他杂剧创作活动的旺盛时期是1274年（至元十年）以前这段时间里。

白仁甫等前期作家都善骑马，喜欢鹧鸪词，他们把酒樽诗笔联在一起，还经常出入青楼，与妓艺人等时相往来。白仁甫在为她们写的作品中说：“天公不禁自由身，放我醉红裙”（《〔木兰花慢〕歌者樊娃索赋》）。又说：“喜相从，诗卷里，酒杯中。缠头安用百万，自有海犀通。”（《〔水调歌头〕夜醉西楼为楚英作》）

1276年，白仁甫50岁，他随元军南下至九江。次年冬又至岳阳，后又经隆兴再回到九江。在这一带飘泊三年。后来因为他弟弟白敬甫在江南诸道行御史台任职，便到维扬（今扬州市）。1280年，卜居建康（今南京市）。1286年，江南诸道行御史台徙治建康，他的朋友王博文任行御史台中丞，这两位30年前结识的朋友又重新会面。到南方以后，他与著名散曲作家胡祇遹、王恽、卢疏斋等都有唱和之作。卢疏斋还是他弟弟的内兄。现存他的大部分词篇多写于这段时间。这时，南御史台的朋友又曾征他从政，他作词〔沁园春〕谢绝：

自古贤能，壮岁飞腾，老来退闲。念一身九患。天教寂寞；百年孤愤，日就衰残。麋鹿难驯，金镡纵好，志在长林丰草间。唐虞世，也曾闻巢许，遁迹箕山。越人无用殷冠。怕机事缠头不耐烦。对诗书满架，子孙可教，琴樽一室，亲旧相欢。况属清时，得延残喘，鱼鸟溪山任往还，还知否，有绝交书在，细与君看。

他在这首词的小序里说：“监察师巨源将辟予为政，因读嵇康与山涛书，有契于予心者，就谱此词以谢。”可知他这时的思想。嵇康反对虚伪的礼教和不满于现实政治的思想，正与他同调。他在建康时，与其交游往还者大都是南下的北方文人，他们不少人都有很多抑郁不平，但又无力改变现状。他们在一起诗酒相聚，借以互相慰藉寂寞的老怀。

1287年，白敬甫改任浙西提刑按察使，他后又迁平江（今苏州）。白仁甫在1291年春3月4日同李景安提举游杭州西湖，所写〔永遇乐〕是其现存有事迹可考的最晚的一首词作。

1300年（大德四年），阎复为翰林承旨时，有人说：“白文举父子兄弟俱有文名，敬甫幼负俊声，老不入翰林，咎将谁执？”（袁桷：《清容居士集》卷二十七《朝列大夫同佾太常礼仪院事白公神道碑铭》）。他弟弟白敬甫后被奏为翰林待制，复同佾太常礼仪院事。在有关记载中没有谈及白仁甫的下落，他很可能在这以前已经去世。《录鬼簿》载白仁甫掌礼仪院太常卿，疑为弟冠兄戴。他的后裔直到明初仍住在苏州，因此他晚年也不大可能北返。苏、杭、扬州的山水恰好安顿了这个避世的过客。

(二)

白仁甫的作品，现存有词 105 首，词集名《天籁集》，清初始刊刻流传；散曲有小令 33 支，套曲 4 组；杂剧据《录鬼簿》存目 15 种，今存《梧桐雨》、《墙头马上》，另有《东墙记》1 种，然是否原作尚待考。

白仁甫的杂剧主要以历史传说和爱情故事为内容。《梧桐雨》是历史传说剧的代表，也是使他得以享名的作品。从现存金、元诗词曲来看，唐明皇杨贵妃的故事是人们经常歌咏的题材，是当时人们非常熟悉的传说。元初期杂剧三大家都有这方面的作品，如：关汉卿有《唐明皇启瘞哭香囊》、庾吉甫有《杨太真霓裳怨》、《杨太真浴罢华清宫》。然而只有白仁甫的作品得以流传。

《梧桐雨》是个末本戏，主要通过唐明皇的艺术形象，概括了一代兴亡的变化。作品的楔子，是个序幕，写唐明皇在太平之日，贪图“安逸”，把子妃据为己有；又写唐明皇“目不识人”，把失误军机的败将安禄山委以重任，为以后的安史之乱，埋下伏线。接着暗场交代了杨贵妃与安禄山私通的情节，又直接描摹唐明皇倦理朝政，“一心想着贵妃”，突出写长生殿盟誓。当安禄山精兵直指潼关的时候，唐明皇正忙着为杨贵妃进荔枝，在沉香亭畔沉缅于杨贵妃的歌舞之中。敌兵袭来，京城兵不满万，将官衰老，唐明皇只得避兵幸蜀。马嵬兵变，众军杀死杨国忠，马践杨贵妃。最后，作者专门写了一折，着力刻画了唐明皇追悼往日繁华的愁苦心情。白仁甫通过对这一事件的描述，批评了统治者由于“目不识人”和一味荒淫享乐造成国家危难的行为，并把安禄山倡乱，夺得京城，当作一场灾难。这在一定程度上反映出金亡国的时代特征。这两个历史事件有着明显的相似之处，再加以白仁甫和他父亲的遭遇，我们不难看出他在作品里所寄托的思想感情。剧中一曲曲哀婉的悲歌，正表现了白仁甫追怀往日的故国之思。

唐明皇既是造成国家败乱的罪魁，又是故国的化身，所以白仁甫对明皇既有讽刺批评，又有赞赏同情，而以后者为主。作品虽然触及到统治者骄奢淫逸的生活和权奸把持朝政的现实，但着意描写的却是唐明皇的风流才情。如，作品中对长生殿盟誓写得情真意切：

〔赚煞尾〕长如一双钿盒盛，休似两股金钗另，愿世世姻缘注定。在天呵做鸳鸯常比并，在地呵做连理枝生。月澄澄，银汉无声，说尽千秋万古情。咱各办着志诚，你道谁为显证，有今夜度天河相见女牛星。

沉香亭畔舞霓裳一场，作者极力写当时歌舞之盛。变乱爆发后，作者对“主弱臣强”，天子无所作为，也寄予深切的同情。特别是第四折对唐明皇由盛而衰的凄凉处境，白仁甫更是饱含感情，处处与之共鸣。但是也正由于这个原因，作品的思想倾向不够鲜明。

因此，可以说整个作品是一部抒情诗。它并没有为读者准备答案，而是充满了迷惘、悲凉的情调，“欢会”裁排下“凄凉”，便是作者的结论：

〔滚绣球〕长生殿那一宵，转回廊说誓约，不合对梧桐并肩斜靠，尽言辞絮絮叨叨。沉香亭那一朝，按霓裳舞六么，红牙箸击成腔调，乱宫商闹闹吵吵。是兀那当时欢会，裁排下今日凄凉，厮挨着暗地量度。

这种思想感情在元初是有代表性的，只有放在当时的历史条件下才能充分理解它的意义。

白仁甫的历史传说剧，其它均已亡佚。《楚庄王夜宴绝缨会》写楚庄王爱士的故事。《萧翼赚兰亭》写唐太宗使萧翼从僧辨才处赚取王右军兰亭后序法帖的故事，这和《梧桐雨》中批评唐明皇“目不识人”，称赞唐明皇的才情的思想是一致的。《斩白蛇》、《高祖归庄》都是写汉高祖的故事，原剧虽不可见，但从其《〔水调歌头〕咸阳怀古》中，可以看到他对秦汉时期历史事件的态度：

鞭石下沧海，海内渐成空。君王日夜为乐，高枕望夷宫。方叹东门逐兔，又慨中原失鹿，草昧起英雄，不待素灵哭，已识轩蛇翁。笑重瞳，徒叱咤，凛生风。阿房三月焦土，有罪与秦同。秦固亡人六国，楚复绝秦三世，万世果谁终？我欲问天道，政在不言中。

由此可见，他对于秦的暴政和项羽火焚阿房宫都是否定的。

他的爱情剧《墙头马上》是独具风格的佳作，这是一个旦本戏，演裴少俊和李千金相爱的故事。作品正面歌颂了青年男女争取自由婚姻的合理要求：塑造了大胆追求爱情，勇敢地同封建礼教作斗争的李千金的光辉形象。她和崔莺莺的性格迥然不同，当她初见裴少俊以后，就明白地表示了自己的爱慕感情：“既待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。”她央着梅香为她传送简贴。当他们的约会被嬷嬷发现时，她便理直气壮地为自己的行为辩解：

〔菩萨梁州〕是这墙头掷果裙钗，马上摇鞭狂客，说与你个聪明的奶奶，送春情是这眼去眉来。则这女娘家直恁性儿乖，我待舍残生还却鸳鸯债，也谋成不谋败，是今日且停嗔过后改，怎做的奸盗拿获。

后来，她和裴少俊私奔，在裴家后花园住了七年，后来被裴少俊的父亲发觉。当裴少俊被迫将她休弃时，她表现得非常坚强。她说“是与非须辨别”，“这姻缘也是天赐的”。她还批评了丈夫裴少俊的软弱：

〔鸳鸯煞〕休把似残花败柳冤仇结，我与你生男长女填还彻，指望生则同衾，死则共穴。唱道题柱胸襟，当垆的志节，也是前世前缘，今生今业，少俊呵，与你乾驾了会香车，把这个没气性的文君送了也。

最后，裴少俊得官，要求与李千金重作夫妇，她先是毅然拒绝了这个要求，表现出李千金刚强的性格；后来由于儿女求情她才答应。她坚定地认为自己的行为正确。“怎将我墙头马上，偏输却沽酒当垆”，这就把李千金的形象，进一步提到了新的高度。

李千金的形象大胆、泼辣，但并不流于轻浮。作品充分表现了她对裴少俊和儿女的深挚感情，写得真切动人。

这个作品具有浓厚的喜剧性，讽刺的矛头直接指向工部尚书裴行俭。此外，李千金性格的爽朗、院公的淳朴风趣，也使整个作品显得清新明快，饶有风趣。

这与他散曲里写爱情的作品是一致的，如《〔中吕阳春曲〕题情》：

从来好事天生俭，自古瓜儿苦后甜。奶娘催逼紧拘钳，甚是严，越间阻越情欢。

笑将红袖遮银烛，不放才郎夜看书。相偎相抱取欢娱，止不过迭应举，及第待何如？

感情率真、泼辣。

他的爱情剧还有《东墙记》写马文辅与董秀英的故事。现存剧本情节极似《西厢记》，可能是后人模拟的作品，非白仁甫原作。此外《流红叶》写宫女韩翠苹红叶题诗和于祐成婚的故事，《银筝怨》写宫女薛

琼琼弄筝与崔怀宝相恋的故事，《钱塘梦》写苏小小，《梁山伯》写祝英台，《崔护觅浆》即“人面桃花”，都是一些脍炙人口的故事，可惜剧本均已失传。

白仁甫的主要作品都是在前人创作的基础上加工而成的。《梧桐雨》是依据白居易的《长恨歌》，陈鸿《长恨歌传》和说唱文学作品写成的；《墙头马上》则受白居易新乐府《井底引银瓶》的启发，又以宋官本杂剧《裴少俊伊州》，金院本《鸳鸯筒》、《墙头马》作为创作的依据。因此作品具有比较坚实的群众基础，这也是他的作品得以流传的原因之一。

(三)

白仁甫工于词曲，元初就很有名。王博文《天籁集·序》说：“律赋为专门之学，而太素有能声，号后进之翘楚者”。明初朱权更是推崇备至，认为他在元代作家中“宜冠于首”，（朱权：《太和正音谱》）。由于他受有深厚文学教养的家庭影响，并直接受教于元好问，所以艺术上比较成熟；由于他经历了金朝亡国的变乱，所以作品又比较有气势。他的作品富有文采，但是并没有雕琢的痕迹，好像直接从肺腑流出。郝经称赞元好问在艺术上“巧缚而不见斧凿，新丽而绝去浮靡”（郝经《遗山先生墓铭》），白仁甫则正是继承了这一传统。他的作品用语自然，凝炼而不拘谨，清丽而又有生气。如《梧桐雨》沉香亭畔小宴一场，对秋来景物的描写：

〔中吕粉蝶儿〕天淡云闲，列长空数行征雁。御园中夏景初残，柳添黄、荷减翠，秋莲脱瓣。坐近幽阑，喷清香玉簪花绽。

《梧桐雨》第二折写唐明皇对李林甫的斥责与马致远《汉宫秋》第二折写汉元帝对文武百官的埋怨有异曲同工之妙。然而《梧桐雨》语言更为明快。如：

〔普天乐〕恨无穷，愁无限，争奈仓卒之际，避不得暮岭登山。銮驾迁，成都盼，更那堪灞水西，飞雁，一声声送上雕鞍；伤心故园，西风渭水，落日长安。

白仁甫也长于抒情，善于烘托气氛。如《梧桐雨》第四折写唐明皇秋夜闻雨：

〔黄钟煞〕顺西风低把纱窗哨，送寒气频将绣户敲，莫不是天故将人愁闷搅。度铃声响栈道，似花奴羯鼓调，如伯牙水仙操。洗黄花润篱落，渍苍苔倒墙角，渲湖山漱石窍，浸枯荷溢池沼，沾残蝶粉渐消，洒流萤焰不着。绿窗前促织叫，声相近雁影高，催邻砧处处捣，助新凉分外早。斟量来这一宵，雨和人紧厮熬，伴铜壶点点敲，雨更多泪不少，雨湿寒梢，泪染龙袍，不肯相饶，共隔着一树梧桐直滴到晓。

写秋风、秋雨搅人愁肠，用形象的语言描摹出凄凉的意境，是很成功的。

同时，还应该说明，元初文采派作家，包括白仁甫在内，也都是熟悉舞台演出的。从白仁甫的作品来看，并不是案头之作，而是非常适合舞台演出的剧本。他的作品戏剧矛盾集中，人物性格突出。直到解放后上海戏剧界改编《墙头马上》，俞振飞等表演艺术家对此剧的戏剧性都十分推许。

当然，白仁甫作品反映社会面不广，其内容仅限于表达作者自己与同时文人的呼声。但白仁甫对当时和后世都有很大影响。特别是对清初

的剧作家和词人的影响，表现得尤为突出。杨友敬刊刻他的词集《天籁集》，是由朱彝尊参加整理，洪升参加校刊的；而洪升的著作传奇剧《长生殿》明显地表现出是受白仁甫的影响。

总之，白仁甫是元前期杂剧作家中的重要一翼，是继承金代文学传统，开元杂剧文采派先河的人物。在元杂剧作家的研究中，白仁甫应该受到足够的重视。

（原载《北京师范大学学报》1981年第6期）

吴新雷

白朴的名剧《梧桐雨》

白朴是山西籍作家。他是隰州人，隰州就是现在山西省的河曲县，位于黄河东岸。

白朴是元曲四大家之一，字仁甫，后改字太素，又号兰谷先生，生于金哀宗正大三年(1226)，到元仁宗时才逝世，活了80多岁。他家本是金朝的“世臣”，父亲白华是金宣宗贞祐三年(1215)进士，官至枢密院判官，和大诗人元好问是亲密的朋友。金哀宗天兴三年(1234)，蒙古军大举南侵，金朝亡国，白朴才只9岁。因为遭遇了亡国之痛，对他的思想刺激很大。其密友王博文在《天籁集序》中说他：“自幼经丧乱，苍皇失母，便有山川满目之叹；逮亡国，恒郁郁不乐，以故放浪形骸，期于适意。”他对元朝的政事是淡漠反感的，元世祖中统初年，中书右丞相史天泽推举他出来做官，他坚决谢绝。等到元军灭了南宋以后，他在至元十七年(1280)迁居到建康（今南京），跟宋、金两朝的遗老结交，和歌妓舞女们来往。生平填词200多首，王博文给他编定为《天籁集》。他的散曲也做得很好，有36支小令和4个套数，附刻在《天籁集》卷末。他一生创作北曲杂剧16种，现存《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》两种，均见于明人臧晋叔编刊的《元曲选》中。

《梧桐雨》的内容是写唐玄宗李隆基宠幸杨贵妃，以致酿成“安史之乱”而国破人亡。关于李、杨的故事，既有史籍记载，也有民间传说。唐代诗人白居易写《长恨歌》，陈鸿作《长恨歌传》，就是兼采遗闻佚事写成的文学作品。白朴的《梧桐雨》杂剧，吸取《长恨歌》的情节而加以发展，并以“秋雨梧桐叶落时”的诗意作为标目，在主题构思和艺术描绘两方面都有创新，为清代洪昇作《长生殿》传奇所取法。

剧本以唐玄宗为主角，白朴在处理这个形象时带有同情和谴责两种复杂的成分，剧中固然是写了玄宗对杨妃的热爱之情，但并没有加以歌颂或美化，而是有揭露、有讽刺。试从作品的构思和人物形象来分析：

在序幕“楔子”中，首先触及的并不是李、杨的爱情，而是当时重要的“边政”：藩将安禄山丧师辱国，被押送京城听候裁决。在处理这一政治事件时，李、杨才正式出场。一开始作者就揭露了唐玄宗从寿邸中夺取杨妃的丑事，“自太真入宫，朝歌暮宴”，因此疏于国政。安禄山乘机当斩，而他却昧于禄山“惟有赤心”的一句谎话而赦免了。尤其荒唐的是，杨妃因为安禄山会跳胡旋舞，要留着解闷，他就把禄山赐给杨妃作“义子”，并加封官职。结果是禄山与杨妃发生了“私事”，又

与杨国忠争权。这就预示了李、杨在爱情和政治两方面存在的严重危机。

在第一折里，作者展现了李、杨爱情生活的底细。杨妃得宠后，全家荣显，踌躇满志。但她所爱的并非年老昏聩的李隆基，而是长袖善舞的安禄山。请看她一段卑劣的自白：

近日边庭送一藩将来，名安禄山，此人猾黠，能奉承人意，又能胡旋舞。圣人赐与妾为义子，出入官掖。不期我哥哥杨国忠看出破绽，奏准天子，封他为渔阳节度使，送上边庭。妾心中怀想，不能再见，好是烦恼人也。

她到长生殿去乞巧，就是为了解此苦闷。这简略的一笔，实际上否定了美人与皇帝的所谓爱情。另一方面，玄宗自得杨妃后，尽情享乐：“珊瑚枕上两意足，翡翠帘前百媚生。”七夕之夜，他在长生殿赐给杨妃金钗钿盒，以博取她的欢心。杨妃也虚情假意地大献殷勤，并要求玄宗“请示私约”、“海誓山盟”，以确保她自己和全家永远得宠。作者在这里丝毫也没有美化李、杨之间的爱情，而是完全抱着鄙弃的态度来处理杨妃这个人物形象的。至于把玄宗对杨妃的情话写得愈多，正是为了更显出杨妃的虚伪。同时，剧中指出玄宗“一心只想着杨妃”的结局，是带来了“朝纲倦整”的恶果。所以到第二折便写了“渔阳叛乱”。当安禄山入侵的消息传来时，玄宗正在御园中和杨妃耽于宴乐，纵情声色，他竟责怪臣下的报告扫了他的兴：“止不过奏说边庭上造反，也合看空便，觑迟疾紧慢；等不的俺筵上笙歌散，可不气丕丕冒突天颜！”大臣们平日争权夺宠，困难当头却束手无策：“你文武两班，空列些乌靴象简，金紫罗襴，内中没个英雄汉，扫荡尘寰。”作者在这里深刻地指出了统治集团的腐败造成了异族侵略的灾难。白朴是由金入元的作家，他经历了金朝亡国和元朝民族压迫的痛苦，所以《梧桐雨》的这层寓意，正体现了剧作的时代特征。

第三折写马嵬兵变是全剧的高潮，戏剧矛盾尖锐激烈，试看这段对话：

旦云：妾死不足惜，但主上之恩，不曾得报，数年恩爱，教妾怎生割舍？

正末云：妃子，不济事了，六军心变，寡人自不能保。

旦云：陛下，怎生救妾身一救？

正末云：寡人怎生是好！

在这紧要关头，杨妃既没有为玄宗的处境着想，却假惺惺作态，希图得到庇护。而玄宗呢？也没有什么真挚的爱情可言，为了保住自己的帝王宝座，只得叫高力士“引妃子去佛堂中令其自尽，然后教军士验看。”这样，长生殿的盟约密誓便彻底破产了。本来，作者在第一折已明指杨妃的七夕乞巧是怀二心。而当时玄宗对杨妃的盟誓，看来是一往情深，但到马嵬兵变时也经不住考验。作者写他在危机四伏的境遇中既不能殉情，又不能把从前的爱坚持下去，他的虚伪面目也就暴露出来了。

第四折是写玄宗对杨妃的怀念。作者更进一步挖掘了角色的内心世界，对玄宗迷恋杨妃的精神状态作了又一次深入的描绘。玄宗晚年自蜀还京，既失去了爱情，也失掉了权柄。他未能以政治力量来庇护长生殿的誓约，也没有因牺牲爱情而保住皇帝的宝座。在权柄和爱情均无着落的情况下，他苦闷彷徨，无所寄托。白居易《长恨歌》曾借“临邛道士鸿都客”的故事来讽刺他晚年的无聊，白朴《梧桐雨》则更现实地写他的思想矛盾，细致地刻画他内心的痛楚。这是《梧桐雨》比《长恨歌》

进步的地方。作者写玄宗退居西宫后，在百无聊赖中对着杨妃的画轴发愁。他向往“盖一座杨妃庙”以掩饰自己背盟的罪过，“争奈无权柄谢位辞朝”。在万般苦恼中，他只能胡思乱想。一阵阵雨打梧桐的声响，惊醒了他思念杨妃的迷梦，同时也暴露了他空虚的灵魂。

从以上的分析中可以看出，作者始终不忘把爱情纠葛贯穿在政治悲剧中来写。爱情的失败是由于政治的腐败，而政治的腐败又源于荒唐的爱情，两者互为因果。由此可见，白朴的创作思想是明确的，他是通过李、杨悲欢离合的故事，谴责统治集团的淫逸乱政，总结了历史兴亡和政治成败的教训。

《梧桐雨》高度的艺术成就，为历来评家所推崇。清代李调元在《雨村曲话》中说：“元人咏马嵬事无虑数十家，白仁甫《梧桐雨》剧为最。”王国维在《人间词话》中曾说：“白仁甫《秋夜梧桐雨》剧，沉雄悲壮，为元曲冠。”他们或从题材剪裁着眼，或从语言风格立论，都一致肯定它的艺术成就。

《梧桐雨》结构谨严，在短短的一本四折中，巧妙地安排了李、杨故事的全部情节，而且脉络清楚，首尾完整。每折之中又裁剪得法，繁而不乱，处处见出作者的组织功夫。如在开头用“楔子”交代了安禄山和杨贵妃的私情，为后面的变乱安下了伏笔。在第一折中，由杨妃的独白补叙进宫前后的情况，然后就集中叙写长生殿上的密誓。第二折写小宴惊变，第三折写马嵬埋玉，剧情紧凑，前后呼应。其中写禄山叛乱，玄宗闻警，始而议战，继则奔蜀，逼杀国忠，马践杨妃，事迹虽繁，而头绪清楚；细节虽多，而有条不紊。所有重要关目，都有交代，主次分明，无支离破碎之病。关于这一点，清人梁廷柅《曲话》中曾有评论，他把《梧桐雨》杂剧和《长生殿》传奇作了比较，认为《梧桐雨》有其高明之处。他指出：“《长生殿》惊变折，于深宫欢燕之时，突作国忠直入，草草数语，便尔启行，事虽急遽，断不至是；《梧桐雨》则中间用一李林甫得报、转奏，始而议战，战既不能而后定计幸蜀，层次井然不紊。”等到剧情发展到高潮过后，作者便在第四折从容不迫地刻画玄宗思念杨妃的迷惘状态，展开了细致的心理描写，使作品在深沉的悲剧气氛中结束。

从语言风格来说，白朴是长于情辞的作家。《梧桐雨》在文采方面富丽堂皇，这对于一本反映宫廷生活的历史剧来说，是妥贴适宜的。因为剧中由“正末”扮唐玄宗主唱，属于“末本”戏，作者运用典雅华丽的语言，为的是表现帝王与贵妃的雍容大度。所以明代朱权在《太和正音谱》中评论说：“白仁甫之词如鹏搏九霄”，“若大鹏之起北溟，奋翼涛乎九霄，有一举万里之志，宜冠于首。”另外，作者又善于体会《长恨歌》的诗意，把它融化在全剧的字里行间，因而使《梧桐雨》的曲辞充满了诗情画意。如第一折写唐玄宗在长生殿密誓的唱词道：

〔醉中天〕我把你半亸的肩儿凭，他把个百媚脸儿擎。正是金阙西厢叩玉扃，悄悄回廊静，靠着这招綵凤，舞青鸾，金井梧桐树影；虽无人窃听，也索悄声儿海誓山盟。

〔赚丝尾〕长如一双钿盒盛，休似两股金钗另；愿世世姻缘注定。在天呵做鸳鸯常比并，在地呵做连理枝生。月澄澄，银汉无声，说尽千秋万古情。咱各办着志诚，你道谁为显证？有今夜度天河相见女牛星。

这里就汲取了《长恨歌》中“金阙西厢叩玉扃”，“钿盒金钗寄将去”，

“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”等诗句，而且写得更形象化，使读者如见其人，如闻其声。

《梧桐雨》在刻画人物的内心世界方面也有特色，如第三折玄宗被迫命杨妃自尽的唱词：

〔殿前欢〕他是朵娇滴滴海棠花，怎做得闹荒荒亡国祸根芽？再不将曲弯弯远山眉儿画，乱松松云鬓堆鸦，怎下的砣砣马蹄儿脸上踏！则将细袅袅咽喉掐，早把条长挽挽素白练安排下。他那里一身受死，我痛煞煞独力难加。

的确写出了唐玄宗忍痛割爱的复杂心理，刻画其性格细致逼真。尤其出色的，是最后一幕“夜雨梧桐”的描绘。作者写玄宗对杨妃思念成梦，可是正在好梦方酣之际，却被那窗外的“梧桐雨”惊醒了。这时的玄宗，悔恨交加，懊恼不已。作者通过一连串曲辞突出了他的形象：

〔叨叨令〕一会价紧呵，似玉盘中万颗珍珠落；一会价响呵，似玳筵前几簇笙歌闹；一会价清呵，似翠岩头一派寒泉瀑；一会价猛呵，似绣旗下数面征鼙操。兀的不恼杀人也么哥！兀的不恼杀人也么哥！则被他诸般儿雨声相聒噪。

〔倘秀才〕这雨一阵阵打梧桐叶凋，一点点滴人心碎了。枉着金井银床紧围绕，只好把泼枝叶做柴烧，锯倒。

作者能把人物的心理刻画和写景抒情结合起来，辞句清缓，意境苍凉，取得了悲剧的艺术效果。

《梧桐雨》对后世文学有良好的影响。明代吴世美的《惊鸿记》、屠隆的《彩毫记》，都曾参酌《梧桐雨》的骨架而加以发展。特别是清代洪昇创作《长生殿》，其中《密誓》、《惊变》、《埋玉》、《雨梦》四出戏，就是以《梧桐雨》的四折作为蓝本的，甚至连曲辞都沿袭白朴的原文。如《惊变》这场戏中的〔中吕粉蝶儿〕一曲，杂剧的原文是：

天淡云闲，列长空数行征雁；御园中夏景初残，柳添黄，荷减翠，秋莲脱瓣；坐近幽阑，喷清香玉簪花绽。

而洪昇《长生殿》全取其词，略加点窜为：

天淡云闲，列长空数行新雁。御园中秋色斓斑：柳添黄，苹减绿，红莲脱瓣。一抹雕阑，喷清香桂花初绽。

可见两者的继承关系，真有如“董西厢”之于“王西厢”了。

当然，《梧桐雨》也有不足之处。其缺陷是在于把政治悲剧的祸因完全归结在杨贵妃身上，而未能揭示封建王朝的阶级本质和“安史之乱”的社会根源。白朴是以否定态度来处理杨妃形象的，他只着眼于杨妃“淫乱”这一点，把她当成了“亡国祸根”。这就冲淡了政治悲剧中民族矛盾的寓意，陷入了“女祸亡国论”的俗套。另外，正因为对杨贵妃的形象是否定的，这就使唐玄宗这个形象难于处理，作者虽把他写成主角，但究竟是同情他还是谴责他，两种构思很难统一起来。这是题材本身存在的矛盾，到洪昇创作《长生殿》传奇时才得到了改进。

（原载《名作欣赏》1982年第2期）

胡适

读曲小记（一）（节录）

一 关汉卿不是金遗民

《录鬼簿》说：“关汉卿，大都人，太医院尹，号己斋叟。”这里本没有说他是金朝的遗民。蒋仲舒《尧山堂外纪》始说：“金末为太医院尹，金亡不仕。”任中敏先生的《元曲三百首》沿用蒋说。

王国维先生在《宋元戏曲考》第九章曾讨论关汉卿的年代。他引杨铁崖《元宫词》云：

开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦。大金优谏关卿在，《伊尹扶汤》进剧编。

王先生推想《伊尹扶汤》是汉卿所编杂剧之一。因此，王先生相信关汉卿“固逮事金源矣”。王先生又引《尧山堂外纪》之说，颇疑其言“不知所据”；但他又引《辍耕录》（二十三），知“汉卿至中统初尚存。案自金亡（1234）至元中统元年（1260），凡二十六年。果使金亡不仕，则似无于元代进杂剧之理。宁视汉卿生于金代，仕元为太医院尹，为稍当也。”

王先生颇信宁献王《太和正音谱》说关汉卿“初为杂剧之始”的话，故他的结论是：“杂剧苟为汉卿所创，则其创作之时，必在金天兴与元中统间（1232—1263）二三十年之中。此可略得而推测者也。”

郑振铎先生（《中国文学史》四十六章）也曾考汉卿的年代，对于旧说稍有修正。他说：

汉卿有套曲《一枝花》一首，题作“杭州景者”，曾有“大元朝新附国，亡宋家旧华夷”之语，藉此可知其到过杭州，且可知其系作于宋亡（1278）之后。

《录鬼簿》称汉卿为已死名公才人，且列之篇首，则其卒年至迟当在1300年之前。

其生年至迟当在金亡之前的二十年（即1214年）。

郑先生的考订，远胜于旧日诸家之说。但他还不能抛弃杨铁崖、蒋仲舒诸人的妄说，所以他还要把汉卿的生年放在金亡之前二十年。

其实杨铁崖（1296—1370）的年代已晚，他的“大金优谏”一句诗，是不可靠的。蒋仲舒更不可信了。关于关汉卿的史料，比较可信的，止有《辍耕录》卷二十三记“噪”字一条，使我们知道他死在王和卿之后。王和卿在中统初（约1260）作咏大蝴蝶小令，见于《辍耕录》此条，称“大名王和卿”。此条记他“坐逝”，但无年代。王恽的《中堂事记》，记中统元年（1260）初设中书省时的官属，其中“架阁库官”二人之一为“王和卿，太原人”。年代相近，似可信即是此人。《辍耕录》记他的大名籍贯未必无误。《辍耕录》说：

或戏关云：“你被王和卿轻侮半世，死后方还得一筹。”

似乎王和卿的死，远在咏蝴蝶小令使“其名益著”之后。

郑振铎先生根据汉卿“杭州景”套曲，考定他到杭州，在1278年宋亡之后，是很对的。但他说汉卿的“卒年至迟当在1300之前”，还嫌太早。

关汉卿有《大德歌》十首，此调以元成宗的“大德”年号为名，必在“大德”晚年。大德凡十一年（1297—1307），而汉卿曲子中云：

吹一个，弹一个，唱新行大德歌。

这可见他的死年至早当在1307左右。此时上距金亡已74年了。

故我们必须承认关汉卿是死在14世纪初期的人，上距金亡已七八十年，他决不是金源遗老，也决不是“大金优谏”。

他的年代既定，我们可以知道不会是“初为杂剧之始”。杂剧的起始问题，我们还得重新研究。

(下略)

(原载天津《益世报·读书周刊》第41期)

胡适

再谈关汉卿的年代 ——与冯沅君女士书

冯沅君女士在她的《古剧四考》(《燕京学报》二十期)的一条小注里,提及我的《读曲小记》。我说汉卿曾做《大德歌》,大德是元成宗的年号(1297—1307),已在金亡之后近七十年了,所以旧说关汉卿是金朝遗民,金亡不仕,是不可信的。沅君用《古今说海》的《金志》来说“大德”是金时和尚的尊称,不是年号。她因此更相信关汉卿是金人。我写此信答她。(适之)

沅君:

收到《燕京学报》二十期,就被人借去了,所以不曾写信给你。今天重读你的《古剧四考》,我想写短信给你。

和尚称“大德”,唐、宋早已有了(例如《唐文粹》卷六十二有白居易的《抚州景云寺故律大德上弘和尚塔碑》,又有许尧佐的《庐山东林寺律大德熙怡大师碑》)。你不必到《大金国志》去找(《金志》不是全书。有广雅书局版刻的全本)。

《大德歌》与《大德乐》之因年代得名,毫无可疑。《庆元贞》也是因为元贞年号来的。《庆宣和》也是因北宋年号来的,都无可疑。你试翻看天一阁钞本的《录鬼簿》的贾仲名吊词,就可以知道元贞(1295—1297)、大德(1297—1307)的时期是曲家公认为“唐虞之世”的!

赵公辅下“元贞大德乾元象,宏文开……”

赵子祥下“一时人物出元贞,击壤讴歌贺太平。”

狄君原下“元贞大德秀华夷。……”

李时中下“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。……”

顾仲清下“唐虞之世庆元贞。”

张国宾下“教坊总管喜时丰,斗米三钱大德中。……”

花李郎下“乐府词章性,传奇么末情,考(都)兴在大德元贞。”

元贞大德(1295—1307)颇像英国的伊里沙伯时代,正如诗史上有建安、正始,又有元和、长庆也。故《庆元贞》、《大德歌》、《大德乐》的因年号得名,都是平常自然的事,毫不足怪。

关汉卿的《南吕一枝花》题为“杭州景”,而开口就唱:

大元朝新附国,亡宋家旧华夷。

这岂是亡金遗老的口气吗?况且此曲写杭州“满城中绣幕风帘,一哄地人烟凑集,百千里街衢整齐,万余家楼阁参差。……”,这也不是杭州新破时的情形。临安破在1276年,去金亡(1234)已四十多年了。故说关汉卿生于金末,或无大问题。若说他是金朝的太医院尹,国亡不仕,那就非抹煞《南昌一枝花》和《大德歌》诸曲不可。

说汉卿是金“遗民”者,只有二人:一为杨铁崖,一为作《青楼集序》的朱经,他们都是元末明初的人,都不足为凭。

关汉卿的死年，至早不得在 1300 年以前。故他的生年约当 1230，至早亦不得过 1220，金亡时他不过三四岁或十三四岁的小孩而已。

杜善夫（仁杰）确是金朝遗老，其年辈与元遗山相等，而享高年，元人文集中称为“止轩”者是也。他的“庄家不识勾栏”一曲，可知其时勾栏中戏剧久已成立。最可注意者，杜善夫此曲中已说到“前截儿院本《调风月》，背后么末敷演刘耍和”的戏名，而刘耍和是红字李二和花李郎的岳丈。

大概元剧起于行院之中，《辍耕录》廿五所谓“教坊色长魏、武、刘三人鼎新编辑，……至今乐人皆宗之”者，就是说这三人始创（“鼎新”即是“革故鼎新”，用《易》卦本义，今言就是“革命”）这新式的戏剧。初时都称“院本”，后来士人为之，始称“杂剧”，以别于行院之本。

我颇疑心刘耍和可能即是魏、武、刘三人中之“刘色长”。其“鼎新”时代大约在至元（1246—1294）时代。到了元贞、大德时代，关、马诸人始为教坊写剧，就开了一个戏剧史上的“唐虞之世”。马致远、李时中与刘耍和的两个女婿合作《黄粱梦》，而贾仲名歌颂为“四高贤合捻《黄粱梦》”，可见当时人并不嫌院本之低微下贱（因为当时的士人阶级也就很够低微下贱了）。

若此说大致不错，则最早的杂剧（院本）大概是那些无名氏的作品。关汉卿的许多杂剧之中，也许有许多是改削教坊院本的。

关汉卿生平一事，本与你的《四考》都无关，因为你加了那条小注，所以我写这信和你讨论，并略述我的“元剧起原说”，请你和侃如指教。

匆匆问双安

适之 1937.3.6 夜

（原载《文学年报》第3期）

李汉秋

关汉卿——瓦舍书会 哺育的伟大戏曲家

关汉卿和以他为代表的元杂剧在中国戏剧史上是突起的奇峰，这是怎样出现的呢？人们曾经作了不少探讨。长期以来，文艺总被认为是从属于政治的，影响所及，在元曲研究中形成一种占支配地位的意识：“元代戏曲繁荣的契机，只有从民族和阶级的斗争中去探寻”。（《戏剧论丛》1958年第3辑《关汉卿学术研究座谈会记录》）如果不受这个“只有”论的约束，而去探寻“还有”什么契机，那就有被戴上“资产阶级”帽子的契机。本文尝试打破这个禁限，另从宋元瓦舍文艺的社会基础和书会才人的创作道路方面，探讨产生关汉卿的社会土壤和文艺渊源，勾勒关汉卿的生活环境和性格面貌。

（一）

宋元时代中国文学史出现了重要的转折，从最显眼的体裁变化来

看，近代文学的两种主要体裁——通俗小说和戏剧文学，即在这时开始逐步代替传统诗文而成为最重要的文学样式的。马克思主义告诉我们，历史上每一种文学样式的演变，总是随着社会生活的发展，随着文学内容的发展变化，而相应地不断发展变化的。中国古典小说和戏曲形成和发展的足迹，恰与中国封建城市经济发展的轨迹相叠合，这难道只是偶然的一致吗？

我们固然不能简单地用经济原因解释一切复杂的文学现象，而且应当充分注意到，经济基础对文艺的作用经常还是通过政治影响来实现的，因此，研究政治对元杂剧的影响是必要的。但是，必要的决不等于唯一的，事实上“经济条件归根到底终究是有决定意义的”，“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的”。（恩格斯：《致符·博尔吉乌斯》）一种文艺，如果它的产生和发展是经济发展的必然要求，在经济基础中有着深刻的根源，那么，它总要顽强地冲破各种障碍而发展起来。

中国封建社会自宋代进入后期，社会的经济、政治各方面比前期都有所发展，封建城市也进一步繁荣。北宋都城汴京（今河南开封市）在前代的基础上又有长足的发展，最重要的标志是坊市制度的打破，商业活动冲破“市”的狭小圈子，商店铺席沿街开设，遍布内外城。经营时间也不再限于白天，夜市十分热闹，要闹去处，通宵不绝。酒楼食店栉比鳞次，高级酒楼就有 72 家，小酒店不计其数；山南海北名产荟萃，商业非常兴盛，从宋人张择端的名画《清明上河图》可以看到当时熙熙攘攘的市容。南宋临安（今浙江杭州市）繁盛的程度超过汴京，汴京居民有百万，另有士兵几十万，南宋末年临安府有 39 万户，124 万人，市区出现许多行、市、作、坊，生产商品 170 多种，铺户贸易、转运贸易都空前发达，北关白洋湖一带，仅榻房就有数千间，四面临水，可防火防盗，供商客寄藏货物。

在蒙古贵族统一北方的过程中，农业生产曾遭受战火的严重破坏，元初统治者忽必烈等采取了“以农桑为急务”的种种措施，在各族人民的共同努力下，农业、手工业生产逐渐得到恢复和发展。元代，中国的广阔领土实现了大统一，国内外交通非常发达，全国水陆驿站有 1300 多处，车马舟船南来北往东通西达；横跨亚欧的蒙古各汗国间来往频繁，中亚和西亚的波斯、阿拉伯各国，当时都在蒙古伊儿汗国的统辖下，“丝绸之路”比前更加畅通无阻，商队、使臣络绎不绝；对外的海上交通也四通八达，泉州是对外贸易的最大海港，有海船 15000 多艘，大船每艘可容纳上千人，中国的商船不仅活跃在朝鲜、南亚各地，而且经常出入波斯湾。蒙古统治者保持了游牧民族重视商业的传统，元代商业的显著特点是国际贸易特别发达，贸易范围东到朝鲜、日本，南到南洋和印度，西南通阿拉伯、地中海东部，西边远达非洲。

在商业的刺激下，元代大城市空前发达，大都（今北京）、杭州、泉州都是世界性的商业城市。忽必烈时旅居中国的意大利人马哥波罗在《马哥波罗行纪》里，盛赞大都城市规划严整美观，说“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比……百物输入之众，有如川流不息。仅丝一项，每日入城者，计有千车。”“每日商旅及外侨往来者难以数计”。市内设有各种专市，如米市、铁市、皮帽市、马牛市、人

市、骆驼市、珠子市、珊瑚市等，“华区锦市，聚万国之珍异；歌棚舞榭，选九州之秬芬。……顺则为南商之藪，平则为西贾之派，天生地产，鬼宝神爰，人造物化，山奇海怪，不求而自至，不集而自萃。”（黄仲文《大都赋》）

马哥波罗说，元初杭州有 160 万家，城周一百哩，有大道贯通全城，每隔四哩就设一大市，沿街小市无数。除了铺户商店外，每星期还有三个市集，每市有四五万人带着消费品参加贸易。在大市附近的河堤上有石建大厦，是印度等外国商人屯货之所。城里“有十二种职业，各业有一万二千户，每户至少有十人，中有若干户多至二十人、四十人不等。”“城中商贾甚众，颇富足，贸易之巨，无人能言其数……起居清洁富丽，与诸国王无异。”他赞美杭州“是为全世界最大而最名贵之城”。在他之后来到杭州的意大利人奥代理谷也说：“此为世界上最大之城，其规模之大，几令余不敢措辞。”摩洛哥的世界大旅行家伊木·拔图塔则说：“地上所有城邑，余从未见有如此之大者”。

当然我们不能根据这些城市的规模而过高地估计当时商品生产的水平，宋元的大都市都是政治统治的中心，皇室、贵族、官僚、大地主占据核心的地位，城市经济在很大程度上是为满足他们的奢侈生活服务的，茶楼、酒肆、饭馆、妓院特别发达，马哥波罗说：“行在城（杭州）所供给之快乐，世界诸城无有及之者，人处其中，自信为置身天堂。”它们是官僚大地主的“销金锅”，商品生产还不够发达，消费意义大于生产意义，商业的繁荣远远超过商品生产的水平。欧洲中世纪后期的城市，手工业者是主要居民，我国宋元城市中，从事商品生产的手工业者不占主要地位，行商坐贾、在城经营地主、小商小贩以及为消费性人口服务的各色个体手艺人、各种服务行业人员、还有娼妓，是当时市民的主要成分。这样的市民，与作为资产阶级前身的中世纪后期的欧洲市民是有不同的。

城市规模不断扩大，城市经济逐渐发展，城市居民迅速增加，广大市民群众对文娱生活的要求日益迫切，在两宋的大城市里，终于出现了综合性的大型游乐场所——瓦舍，这在文艺发展史上是应当大书特书的新鲜事。据《东京梦华录》卷二记载，北宋汴京的瓦舍已很发达，仅桑家瓦子、中瓦、里瓦就有勾栏 50 余座，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”，甚至“每日五更”就有“头回小杂剧，差晚看不及矣”。最大的棚可以容纳数千人，估计这是进行戏剧等大型演出的场所。南宋临安的瓦舍进一步发展，多达 23 处，还出现了专演某种伎艺的勾栏，如北瓦有两座勾栏专说史书，有一座是小说艺人小张四郎说书的场所，人称“小张四郎勾栏”。有的瓦舍还印行唱本，《大唐三藏取经诗话》卷末就有“中瓦子张家印”的标记。这些说明：当时的市民已有一定的社会力量，需要有自己的文艺，并已有足够的经济力量集体供养一大批瓦舍艺人，使他们以此营生长年献艺；瓦舍伎艺就其主流来说，是市民伎艺，深受市民欢迎，有广大的群众基础。

瓦舍伎艺的出现，在中国文艺史上具有划时代的意义，在此之前，虽然已出现零星的商业性文艺班社在城市流动演出，但从总的情况看，中唐以前的文艺演出，一方面由宫廷和贵族官僚府邸供养一批艺人，供他们取乐消遣，艺人与主人的关系有很强的封建性质；另一方面民间庙会

和节庆日的演出，一般由地方筹资或用公益收入供开支，不是经常性的商业经营。瓦舍伎艺则是经常性的商业经营，伎艺被当作商品论价出卖，瓦舍艺人靠勾栏卖艺谋生，他们已不是宫廷供奉或贵族家姬，而是由广大市民用钱观赏的方式集体供养的演员，他们不是靠取悦于某一个或某一群贵族官僚而成为主人的附庸，他们是靠吸引市民观众使自己成为卖座的演员。经济上既摆脱了对皇室和官僚的依赖，思想上也出现了摆脱他们控制的趋势。观赏者的思想感情和兴趣嗜好，不能不在很大程度上影响和制约着编演者，植根于市民观众中的瓦舍文艺，比起过去的文艺来，从描写对象到表现手段，从内容到风格，都有新的变化，新的特点，有一些新的思想因素在萌生，在滋长，宋元时期中国文学史的重要转折，实即滥觞于此。通俗小说和戏曲，既萌生于瓦舍勾栏，大批市井人物登上文艺舞台，也是瓦舍文艺新开的风气。

瓦舍伎艺种类之多，简直叫人眼花缭乱，北宋的“京瓦伎艺”有杖头傀儡、悬丝傀儡、药发傀儡、讲史、小说、杂剧、影戏、诸宫调等20多种，南宋临安“诸色伎艺”又比北宋多一倍，达50多种，艺人数目也大大增加了。各种伎艺同在瓦舍里互相竞赛，互相交流，互相吸收，不仅促进了各自的发展，而且促进了互相融合而产生新的艺术品种。中国戏曲把歌唱、舞蹈、念白熔于一炉，是高度综合性的表演艺术，如果没有瓦舍里讲唱伎艺、歌舞艺术、滑稽戏的互相融合，是很难由某一种伎艺单独发展成的。宋元南戏和元杂剧都是瓦舍伎艺大融合的硕果。在瓦舍众伎中元杂剧与宋杂剧、金院本以及诸宫调的继承关系尤为明显。宋杂剧、金院本已有四五个角色，能演出以滑稽讽谏为主的简单故事，已具戏曲雏形。宋金瓦舍流行的诸宫调，能按“宫调”声律的类别组织曲调，进行联套，演唱长篇故事（金章宗时的《西厢记诸宫调》已洋洋数万言），它有说有唱，曲白相间，还有乐器伴奏，同元杂剧的体制有渊源关系。元杂剧正是在瓦舍文艺的园圃里，在宋金的杂剧、院本和诸宫调的直接影响下，由诸姊妹艺术共同哺育形成的一种完整的民族戏曲，它的特色与瓦舍文艺的性质是分不开的，从实质上说，它是一种提高了的瓦舍文艺。

元代城市的勾栏是很发达的，它是元杂剧演出的主要基地。元末夏伯和《青楼集志》说：“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者，辟优萃而隶乐，观者挥金与之。……我朝混一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓，何啻亿万”，他从剧本内容之丰富、演出之繁盛、艺技之夥多等方面，说明元杂剧比前代文艺之发展，并且把它同遍布京师、郡邑的勾栏联系起来。元人杜善夫《庄家不识勾栏》套曲（见《太平乐府》和《雍熙乐府》），借一个庄农人家初入城市看戏的所见所闻，描绘勾栏演戏的情形，从他的描写来看，元代勾栏剧场的规模和构造，比两宋又有进一步的发展，不仅有“层层叠叠”的客座，而且有高出于平地的舞台。值得注意的是，他还具体写明要买门票入场，“要了二百钱放过”。路歧人“打野呵”只能临时向观众收讨“赏钱”，没有固定价格，勾栏演出就有条件事先收取入座费，这样的商业经营方式是颇近代化的，显示了元杂剧作为市民文艺的经营特征，在古代戏剧演出史上是很突出的现象。

北方城市除大都外，平阳（今山西临汾）、真定（今河北正定）也

是演剧中心。元人迺贤（纳新）在《河朔访古记》卷上记述：“真定路之南门……左右挟二瓦市，优肆倡门、酒茶灶、豪商大贾，并集于此。”无怪乎白朴、李文蔚、尚仲贤、戴善甫、侯正卿、史樟、江泽民等许多剧作家都出自真定。南方城市除杭州外，松江等地勾栏的规模也很大，《南村辍耕录》卷二十四“勾阑压”条记述松江一勾栏倒塌，“入勾阑观排戏”者被压死的就有42人。

当时已有许多专业戏班，靠演出的收入维持生计。元杂剧《蓝采和》里，以同名主人公为班主的一个戏班，能够固定在一个城市演出20年，靠“几分薄艺”演戏谋衣食，蓝采和觉得“胜似千顷良田”，这很能说明元代大城市演剧事业的发达。一个戏班能在一个城市长年献艺，必然有许多剧目供轮换上演，而且要有层出不穷的新剧目招徕观众。《青楼集》说：“李芝秀赋性聪慧，记杂剧三百余段”，这是一个突出的例子，其他名演员也都有许多拿手好戏，蓝采和就可以报出一长串节目供观众点戏。

社会的需要对戏剧创作是最大的推动，勾栏剧场的兴旺，要求有一支戏剧创作的队伍，提供足够数量的剧本，关汉卿等杂剧作家就是这样应运而生的。他们的创作不是为了自吟肺腑，他们是以勾栏剧场为基地，为向市民演出而写剧本的，正因此，前期剧作家多集中在当时的戏剧中心大都，后期作家几乎都集中在当时的戏剧中心杭州。元刊杂剧有许多注明是“大都新编”或“古杭新刊”。他们的创作既是为了勾栏演出，提笔运思之际就不能不考虑市民观众的思想感情和艺术趣味，他们的作品从内容到形式，各个方面都不能不受到观众的制约。元杂剧的思想内容虽然是很庞杂的，但与传统诗文相比，植根于勾栏瓦舍的元杂剧和宋元话本，反映市民的生活和意识的成分大大增加了，商人、妓女等市井人物在作品里的比重大大增加了，泼辣活跳的市井口语大大增加了，市民文艺的色彩是很明显的。元杂剧写到的各种铺店作坊琳琅满目，有：银匠铺（《鲁斋郎》、《对玉梳》）、绒线铺（《魔合罗》、《桃花女》）、生药铺（《窦娥冤》、《魔合罗》）、粉铺（《伍员吹箫》）、胭脂铺（《留鞋记》）、洗襪铺（《硃砂担》）、蒸作铺（《冤家债主》）、纸马铺（《老生儿》）、剪裁铺（《硃砂担》）、熟食店（《魔合罗》）、酒店（《酷寒亭》、《看钱奴》）、茶楼（《绯衣梦》）、油磨坊（《东堂老》）、瓦窑（《盆儿鬼》）、粉房（《救风尘》、《看钱奴》）、磨房、油房（《来生债》、《看钱奴》）、酒房（《看钱奴》）、解典库（《绯衣梦》、《裴度还带》）等等。除了开店铺的坐贾之外，还写到从事转运贸易的行商，《来生债》里的庞居士有“十只大海船，一百小船儿”，“所积家财，万贯有余”，是个兼营长途贩运的大商贾；《窦娥冤》里窦娥说“俺公公撞府冲州，阉宦的铜斗儿家缘百事有”；《老生儿》里的刘从善是“走苏杭两广”挣下十万贯家私的富商；《魔合罗》、《硃砂担》、《盆儿鬼》表现行商到“千里之外”去“将本求利”所经历的风险和“利增百倍”后所遇到的灾难，隐隐透露出商人们要求生命财产得到保障的心理和愿望。

宋元时期市民的成分很驳杂，其中从事商品生产的手工业者，人数既少，又很分散，尚未形成代表新生产力和生产关系的独立社会力量；商人在商品生产不够发达的条件下，只以转运和货卖消费品为主要业

务，商业资本与封建土地关系紧密结合，许多商人同时又是地主和高利贷者，还保留着很浓厚的封建色彩。但是，市民毕竟是不同于封建阶级的社会力量，在市民社会里毕竟正在孕育着新的生产力和生产关系，而且确实已有一些新的因素在滋生。以关汉卿为代表的元杂剧正是以这样的市民社会作为自己的主要社会基础，在市民的娱乐场所瓦舍勾栏里成长起来的。了解这一点对于了解关汉卿和元杂剧，都是至关紧要的。

（二）

关汉卿，有人称之为“伟大的元代戏曲战士”（田汉），有人又说他是“彻底的风流浪子”（刘大杰），对于这位沿着宋元书会才人的道路登上戏剧高峰的戏曲家，如果不考察当时书会才人的生活和环境，就难免各执一偏，不能准确地把握他的性格面貌。

瓦舍文艺的发达和提高，需要有文化的读书人参预其事。宋元时代确有一批下层文人，为新兴的市民文艺所吸引走入瓦舍。他们有的迳自登台献艺，成为著名的伎艺人，《武林旧事》等书所记的“诸色伎艺人”名单中，像乔万卷、许贡士、张解元、陈进士、武书生、霍四究、陈三官人、王六大夫等，大概都是下层知识分子和落第文人。有的对某种伎艺的革新和发展作出重要的贡献，如北宋神宗、徽宗之际的孔三传，王灼《碧鸡漫志》卷二说他“首创诸宫调古传”；南宋的张五牛大夫，《都城纪胜》、《梦粱录》都说他吸收了“鼓板”的长处，改善和完成了唱赚伎艺。有的则提笔为一些伎艺编纂和提供演唱脚本，因为他们组织的行会叫“书会”，所以被称为“书会先生”、“书会才人”。他们所服务的瓦舍伎艺是以商业的方式来经营的，他们为瓦舍的演出写脚本也是当作一种谋生手段的，这样的书会文人与传统的士大夫作者很不同，是中国文艺史上的又一新事物，他们对中国文学艺术的发展作出了独特的、不可磨灭的贡献，宋元话本的崛起，说唱诸宫调的风行，宋元南戏的形成，元杂剧的大放异彩，他们都立下了不朽的功勋。

戏剧节目的日新月异，需要剧本创作层出不穷，只有新剧本、新节目源源不断，才能吸引观众，繁荣戏剧。元代的书会非常发达，见诸载记者，大都有元贞书会、玉京书会、御京书会，杭州有古杭书会、武林书会，苏州有敬先书会，温州有九山书会，它们在组织创作力量、提供戏曲脚本、促进戏曲繁荣方面起了重要的作用。《蓝采和》的主人公对主顾说：“甚杂剧请恩官望着心爱的选……这的是才人书会划新编。”他所演的杂剧是“才人书会”编的。他又说：“怎生来妆点的排场盛？……依着这书会社恩官求些好本令。”要求得演出成功，就需要好剧本，要得到好剧本，就要倚重书会才人。特别是元杂剧初兴之时，如果没有大批书会才人躬践行院，与艺人合作，为它提供丰富多采的剧本，就很难蔚为大观迎来黄金时代。元杂剧作者社会地位一般都比较低，大部分如锺嗣成所说是“门第卑微，职位不振，高才博艺”的下层文人与省掾令史之属，他们大多是书会才人及其流亚，当元杂剧方兴之时，“公卿大夫”一般还不屑于染指，民间艺人又缺少独力承担创作重任的文化素养，地位处于二者之间，既有较高文化素养，又不耻于与倡优为伍的他们，适逢其会大展才情，与民间艺人合作，创造了文艺史上辉煌灿烂的元杂

剧时代。

关汉卿就是“玉京书会燕赵才人”最杰出的代表，是元杂剧最重要的奠基人。

综合各种文献资料来看，郝经等人所说关汉卿入元后没有做官，这是可以相信的。各种版本的《录鬼簿》都记述关汉卿同太医院有某种瓜葛，但他不可能在其中担任什么显要官职。《析津志》把他列入“名宦传”，是不符合他的身份地位的。他一生写了60多本杂剧，如果不把全付精神贯注到戏剧活动中去，很难有这样大的创作量，说他是职业戏剧家也不算过分。臧晋叔《元曲选序》说：“关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”，与传统士大夫的生活道路相比，这确是一个很大的突破。在这方面我们应当承认元初的政治和社会环境所起的作用，像科举制度的废止、对知识分子的某种轻视、传统思想统治的某些松弛等等，对于下层知识分子之走向瓦舍书会都是起了促进作用的。锺嗣成在《录鬼簿》卷下议论说，在历代文人中，“以读书万卷，作三场文，占夺巍科，首登甲第者，世不乏人”；“其或甘心岩壑，乐道守志者，亦多有之”；唯独像关汉卿等书会才人那样，“心机灵变，世法通疏，移宫换羽，搜奇索怪，而以文章为戏玩者，诚绝无而仅有者也”。他们的所作所为，“庸俗易之，用世者嗤之”，而锺嗣成却代表他们理直气壮地回答：

若夫高尚之士，性理之学，以为得罪于圣门者，吾党且噉哈蜊，别与知味者道！

这充分表现了书会才人反传统的叛逆精神。这一面是他们的生活和思想的主流。当他们走进城市下层的时候，社会的不平，人民的苦难和抗争，一幕幕呈现在眼帘，扣打他们的心扉，他们终于把所感受到的，形诸笔墨，各自在不同的程度上反映了时代的脉膊、人民的心声。

书会才人热中的是立足勾栏的民间戏曲，结交的是达官贵人所不齿的倡优艺妓，他们崇尚的是风流倜傥而不是风雅华贵。贾仲明增补《录鬼簿》，末了“总括”元杂剧作家的生活说：“勾肆中般演诙谐，弹压着莺花寨，凭凌着烟月牌，留芳名纸上难揩。”从宋金以来，瓦舍就是“土庶放荡不羁之所”（《梦梁录》卷十九“瓦舍”条），北宋词人柳永（字耆卿），就以柳陌花衢的风流浪子闻名于世，他的逸事韵闻在勾栏瓦舍传为美谈；金源《西厢记诸宫调》的作者董解元，也以“秦楼谢馆鸳鸯幄，风流稍是有声价”自夸。元代的书会才人，既侧身于勾栏瓦肆之间躬践排场，也就同时混迹于行院青楼之中结偶倡优，这是一件事情的两个方面，他们的生活少不了烟花风月的因素。据天一阁兰格钞本《录鬼簿》：王实甫，是“风月营，密匝匝列旌旗；莺花寨，明飏飏排剑戟；翠红乡，雄纠纠施谋智。”康进之，是“偕朋携友莺花市”。高文秀，是“花营锦阵统干戈，谢管（馆）秦楼列舞歌。”白仁甫，是“拈花摘叶风诗性，得青楼薄幸名。”刘唐卿，是“莺花队，罗绮丛，倚翠偎红。”费君祥费唐臣父子，一个是“将楚云湘雨亲把勘……风月轻担”，一个是“醉鞭误入平康巷，在佳人锦瑟傍。”了解了宋金元书会文人的具体生活环境，我们就不会按照理想的无产阶级“戏曲战士”的面貌去描绘关汉卿的面目，就不难理解关汉卿在《南吕一枝花·不伏老》套曲中，对自己的生活和思想性格所作的表白。他所自述的“锦阵花营都帅头”的情状，是当时的“梨园领袖”很难避免的一个侧面，我们既不要

把它夸大为关汉卿生活的主流和本质，也不必有意为贤者讳，把它说成是为了冲淡政治色彩而故作佯狂（夏衍：《关汉卿不朽》）。元杂剧的女演员多是教坊歌妓，她们卖艺兼卖笑，受尽屈辱却要强颜欢笑，实际处境非常悲惨。达官贵人把她们当作玩弄的对象、泄欲的工具；关汉卿等书会文人虽然未尽摆脱文人的轻薄习气，但对她们却有着“同是天涯沦落人”的怜恤同情，不能把他们与达官贵人相混同，说关汉卿是“沉湎和陶醉”于“剥削阶级糜烂放荡生活”（《光明日报》1965年1月31日第3版）。关汉卿赠珠帘秀的《南吕一枝花》套曲，与胡紫山、冯海粟等名公的同类题赠相比，怜惜之情就强烈得多，他写的《救风尘》、《金线池》、《谢天香》等杂剧，更充溢着对这些被侮辱被损害者的爱重与赞美之情。

书会才人流连勾肆，荡涤放志，风流潇洒，多才多艺，关汉卿《不伏老》说：“我也会围棋，会蹴鞠，会打围，会插科，会歌舞，会吹弹，会噱作，会吟诗，会双陆。”宋金元瓦舍市井流行的许多伎艺，他都熟悉，都擅长，都热爱。看来这也是当时市井风流人物的普遍姿质。《武林旧事》卷三“社会”条记载，宋代城市里就出现了许多研习各种伎艺的民间会社，像搞杂剧的绯绿社、搞小说的雄辩社、蹴毬的齐云社、射弩的锦标社、花绣的锦体社等等。宋元戏文《张协状元》里，“浪子班头”柳永自夸：“耆卿也吟得诗，做得词，超得烘儿，品得乐器，射得弩，踢得气球。”元杂剧《百花亭》里有个以“铜豌豆”自比的“风流王焕”，人夸他：“围棋递相，打马投壶，撒兰擲竹，写字吟诗，蹴鞠打诨，作画分荣，拈花摘叶，达律知音……怀揣十大曲，袖褪《乐章集》（柳永的词集），衣带鹌鹑粪，靴染气球泥，九流三教事都通，八万四千门尽晓，端的个天下风流”，可以“赶一千个双通叔（双渐），赛五百个柳耆卿”，是“锦阵花营郎君帅首，歌台舞榭子弟班头”。《水浒传》写市井出身的“浪子燕青”，就是“锦体社家子弟”浑身花绣并长于吹弹歌唱，拆白道字，顶真续麻，百般伎艺。市井浮浪子弟高俅，因踢得一脚好气球（蹴鞠）而受到端王的赏识。对这些伎艺的爱好，是宋金元市井的风习，就是妓女，也需要具备一些这方面的技能，才能提高身价。混迹于市井的关汉卿，谙熟这些伎艺，正体现了书会才人的本色，他如果一本正经，或者是个不谙世情的书生，在那样的环境里，恐怕就很难混下去，更谈不上左右逢源得心应手地进行戏剧活动了。

在当时，从市井到士大夫，“风流谈谑”也蔚为风气。瓦舍伎艺中，宋杂剧、金院本既“大率不过谑浪调笑”，说诨话、学乡谈等更是专以诙谐滑稽为能事，连元杂剧都有许多插科打诨穿插其中。据《青楼集》记载，“善谈谑”，“善谈谐”，“善谈笑”，成为名妓梁园秀、张怡云、张玉莲、玉莲儿、樊香歌、般般丑等见重于当时的一个条件。杂剧作家中，白仁甫“玩世滑稽”（孙大雅《天籁集序》）；王伯成“善解嘲”；庚吉甫“语言脱洒……胸怀倜傥”；陆显之“滑稽性，敏捷情，再出世的精灵”；沈和甫“善谈谑”“天性风流”，其同母弟黄天泽“风流蕴藉不减其兄”：这些都是《录鬼簿》所记的以“风流蕴藉”为性格特征者。关汉卿在这方面也“不曾落人后”。贾仲明说他“玲珑肺腑天生就”。《析津志》说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。”《南村辍耕录》卷二十三“噪”条，记述他平日常与

“滑稽佻达”闻名的散曲家王和卿互相谐谑，王和卿坐逝时，他还戏称王的鼻涕为“臊”以相谑。

关汉卿的道路当然不是花铺成锦织就的，他的放浪佻达，一方面固然是时尚所趋，同时也是由愤慨所激，正像他的套曲说的，“花月酒家楼，可追欢亦可悲秋”，实际上在“花中消遣”的放浪之行里，含有“酒内忘忧”的难言之隐。《元曲选序》说关汉卿辈“或西晋竹林诸贤托杯酒自放之意”，是有几分见地的。在金元文人“滑稽佻达”的风尚中，隐含着缕缕时代的苦闷和对传统封建礼俗的轻蔑，同魏晋嵇康阮籍辈颇有某些相似之处。

关汉卿的生活，笙歌掩盖着隐痛，疏狂遮蔽着牢骚，在《不伏老》里他有两个自况：一曰“我是个经笼罩、受索网、苍翎毛老野鸡，踏踏得阵马儿熟，经了些窝弓冷箭蜡枪头”；一曰“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆”。两种比喻都表现了久经历练、坚韧不拔的性格。在“乱制词曲、恶言犯上”者处死刑的紧箍咒中，关汉卿执着顽强地从事戏剧事业，并且运用自己所积累的丰富的艺术实践经验和生活斗争经验，采取迂回曲折的方式与统治者周旋。关汉卿既不是一味放荡的风流浪子，也不是不苟言笑的谦谦君子，他是个忍垢强笑，内方外圆，“心机灵变，世法通疏”的戏曲家。

关汉卿的这条书会才人的道路，冲破了传统士大夫文人狭窄的生活圈子，走向市井，走向下层，有机会熟悉包括倡优歌妓在内的下层市民的生活和情感，了解他们的疾苦和期望，深受他们思想感情的影响，在许多方面自觉不自觉地运用他们的观点观察社会人生。他同情市井的工匠、落拓书生、平民寡妇、婢女，以及才艺超群而备受蹂躏的艺妓；他痛恨欺压市井小民的权豪势要和昏暴官吏；他表现市民的爱情婚姻理想和生活情趣；他描绘他们喜爱的历史英雄和历史故事。他从市井的现实生活中吸取创作营养，使作品洋溢着浓郁的生活气息，在一定程度上表现了下层市民对于黑暗统治的不满和抗争，反映了他们的某些愿望和要求。这是他的戏剧具有民主性精华的主要根源。

关汉卿的这条书会才人的道路，使他热爱市民文艺，深入勾肆行院，紧密联系勾栏演出实践，运用市井活蹦活跳的本色语言进行创作。《元曲选序》说：“曲有名家，有行家。名家者出入乐府，文彩烂然，在淹通闳博之士，皆优为之。行家者随所妆演，无不摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羨者色飞，是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘首曰当行。”关汉卿就是当行剧作家的典范，他的创作不仅扩大了文学艺术反映生活的领域，而且缩短了它与人民的距离，为元杂剧奠定了坚实的基石。

关汉卿继承并发展了瓦舍书会的优良传统，在中国文学史上开创了一个崭新的时代。关汉卿是伟大的。

1979年冬稿 1980年夏改

（原载《安徽大学学报》哲学社会科学版 1980年第2期）

冯沅君

怎样看待《窦娥冤》及其改编本

《窦娥冤》是元代首屈一指的剧作家关汉卿的代表作之一。它受到历来评论者的赞扬，其中绝大多数还是一边倒的赞扬，有褒无贬。但是，我们应该运用“一分为二”的方法，应该运用马克思主义历史主义与阶级分析的方法来对待文化遗产，所以过去的评价就显得有不少值得商酌的。怎样看待《窦娥冤》也就成为我们研究古典戏剧中的一个新课题。

从这个课题出发，我们将重新评价关剧《窦娥冤》及某些直接或间接依关作而改编的剧本，并向近些年来研究过这个剧作的时贤质疑。

(一)

这里阐述我们对《窦娥冤》的看法。

我们虽不赞成有褒无贬、一边倒的论点，但我们始终承认《窦娥冤》是古典戏剧中不可多见的优秀作品。其理由简述如下：

这个剧没有写帝王将相，也没有写才子佳人。它的主角是个受地痞流氓欺凌，被贪残官吏枉杀，却能斗争到底的成长在市井的妇女。从这一点，我们不难看出作品的主题思想是谴责当时“官吏每无心正法，教百姓有口难言”的罪恶现实，同时又歌颂敢于反抗种种恶势力的人物。在阶级社会里，法律本来就是统治阶级用以箝制、镇压被统治阶级的工具之一。当这样的法律也被破坏、蹂躏的时候，被统治阶级所受苦难的严重性就不难想见。但“难言”不等于屈从，“难言”中就往往蕴藏着反抗，而且事实上也是有人反抗的。关剧所以是不多见的优秀作品，主要在于它用同情人民痛苦的态度，从侧面反映了这一历史阶段的阶级矛盾——统治阶级和人民的矛盾。它对当时的被压迫、受损害的人民群众会有一定的教育意义，在今天也仍有认识意义。

《窦娥冤》的艺术成就也值得重视。这里只以人物塑造为例。窦娥是个穷秀才的女儿，已经衰败但有些活钱的商人兼高利贷者的人家的媳妇——从童养媳到青年寡妇。作者抓紧人物的出身与遭遇，创造艺术形象。她保留着封建道德、封建习俗盖在人物精神面貌上的印记，但在她的淳厚善良的性格里增加上敢于反抗的精神。这两种性格特点在家庭、公堂、刑场等不同境地，而有所侧重地发展着。它们都是那样鲜明强烈，却又不违背生活逻辑地融合在一起。窦娥能在古典戏剧中成为人所喜爱的、出色的妇女形象之一，并不是偶然的。其他如窦娥的婆婆蔡婆、流氓张驴儿、庸医赛卢医等人也都不是泛泛而设的，他们都有各自的社会基础，独特的风貌、言行，都是剧情发展所不可少的。余不一一，评论者在这方面说得够多了。

为使我们的评价更符合作品的真实情况，纠正不加分析地笼统肯定的偏差，我们必须指出《窦娥冤》的缺点，如迷信报应、对统治者的幻想等。

1. 窦娥被枉杀后仍以鬼魂出场。廉访使窦天章所以能平反这个冤狱，是专靠鬼的控诉的。这就牵涉到鬼戏的问题。

古典剧作与地方戏的传统剧目都有一批鬼戏。文艺界，特别是戏剧界，曾反复讨论过鬼戏是否有害的问题。有一种为不少人所赞成的说法，就是：迷信性的鬼戏应该批判，反迫害的鬼戏应予肯定；因为反者有鼓

舞反抗压迫的积极作用。事实证明，这种论调是错误的，缺乏阶级分析的，是为鬼戏辩护。马克思列宁主义的经典著作曾告诉我们：在阶级社会里，宗教迷信都是为剥削阶级服务的。剥削阶级利用它来麻痹人民群众。从而巩固他们的统治。毛主席的教导更为深切透辟。他指出：神权（鬼神系统）与其它三权（政权、族权、夫权）代表全部封建宗法的思想和制度，是束缚中国人民的四条极大的绳索。近些年来，反革命分子借用宗教迷信，企图为已推翻的反动政权招魂，更是人所共见的实例。因而检验作品成就高下的重要标准首先是看它对广大人民是有利或有害。鬼戏将表达作品的主题思想的任务交付于鬼的形象，这就说明作者在思想上还有鬼神迷信的落后部分；他承认鬼的存在，以为鬼与人同，甚至能起人所不能起的作用。这种作为艺术构思的基础的迷信，必然通过艺术形象传播出来，毒害观众和读者。这样作品就应批判。反迫害的鬼戏当然与迷信性的鬼戏不同，但在宣扬鬼的迷信上，并无本质的区别。《窦娥冤》第四折将鬼写得活灵活现，既能向父窦天章诉冤，又能和仇人张驴儿对质，她的活动支配着整个戏场。这场戏在演出时必然向观众散布毒素，加强他们的鬼神迷信。

2. 为窦娥伸冤复仇的是两淮提刑肃政廉访使窦天章。他所以能任此要职，掌此大权——敕赐势剑金牌，体察滥官污吏，先斩后奏，是因为“圣恩可怜”。这种情节透露出作者对统治者的幻想，而且有意识地宣扬皇帝的“德意”。当然皇帝并未出场，也未降下“圣旨”，可是他这样安排就是暗示观众：虽然“衙门从古向南开，就中无人不冤哉”，但皇帝总是“圣明”的，他决不饶恕为非作歹的官吏。试看第四折最后的唱曲“从今后把金牌势剑从头摆，将滥官污吏都杀坏，与天子分忧，万民除害”，冤狱平反后的窦娥更是这样感戴皇帝的“恩德”。同鬼魂出现相似，这种安排不能不相对地降低作品的思想意义。

如果用阶级观点分析，关汉卿这样的政治态度是容易理解的。一般的说，封建社会的知识分子本来是从属封建统治阶级，而为其服务的；作为一个封建士大夫（详后）的关汉卿，他替统治阶级说话又有什么可奇怪的。再看他在《哭存孝》剧中，对以破黄巢自豪的李存孝的被谗见杀，表示惋惜，予以昭雪；在《鲁斋郎》剧中，更把传说中宋代农民起义军的根据地梁山泊和“强赖人钱财、莽夺人妻室”的权豪势要的宅院相比。这就证明，他尽管同情人民疾苦，阶级局限性仍很深巨。这种局限性在评论关剧时必须充分正视。

3. 法场部分是全剧矛盾的顶点，窦娥的反抗性格也是到这里方完成。含冤就死使她将自己所受的迫害与人民群众所受的迫害联系起来，使她所憎恨的不限于某个官僚，从而赋予作品以较大的政治意义。不过，这场戏还不是无懈可击的，问题在于三愿。三愿是依傍传说而有所增

参看《马克思恩格斯论宗教》，人民出版社 1954 年版。

《湖南农民运动考察报告》，《毛泽东选集》第 1 卷，人民出版社 1951 年版，第 34 页。

《邓夫人苦痛哭存孝》第一折，白与“节节高”曲，第四折，白（李克用等人的祭文）。

《鲁斋郎》第三折，“牧羊关”曲。有人怀疑《鲁斋郎》不是关作，但就它揭露现实的深刻言，与关作很接近，故有可能出于关手。目前有些著作也就将它列关名下。

《搜神记》卷十一，“东海孝妇”条。

饰。它们是用突破人身的生理规律与自然界的氣候规律的奇迹，来证明官吏枉法，死者负屈；也就是说，死者的怨愤能感动天帝，使他破格行事。这种带有浪漫色彩的手法，乍看去颇快人意，动人心，细加寻思，便感到其中含有将斗争胜利托于神祇的消极因素。

此外，人物塑造方面，我们在肯定成就的同时，也不掩盖缺点。例如窦天章就是个苍白无力、概念化的形象，思想意义与艺术技巧两无可取。

(二)

这里评论根据《窦娥冤》改编的一些剧本。从这类剧本中，可看出改编者对关剧的看法以及它的影响。

《窦娥冤》的改编本有多少，现在尚不能确知。就读过作品、提要或见过剧目的说，共十四种。其中有昆曲、京剧、评剧、蒲州梆子、秦腔、豫剧、越剧、莆仙戏等；改编年代最早者为明代晚年，最晚者为1961年。为论述便利计，将解放前的与解放后的分开讨论。仅见提要者从略。解放前的改编本有《金锁记》、《六月雪》、《窦娥冤》（京剧）。

《金锁记》出明剧家叶宪祖手，后代流传的却是他的后辈袁于令的改本。在各种改编本中，这是个变动大、影响深、而质量低的本子。

为便于批判起见，先略述这个改本如何增改关剧。

关剧原是四折的杂剧。叶、袁改为三十三出的传奇。改短为长，自必增补情节。作者依照传奇为生、旦为主的惯例，改变窦娥的孀妇身分，在他的丈夫蔡昌宗身上大做文章。在这里，蔡家是诗书门第，蔡昌宗是个青年书生。为及早成名，他出外从师。因东海龙女与他有未了姻缘，当他渡河落水时，便被河神送到龙宫当作女婿。

作者将神仙的十几天当作凡人的十几年。在这个期间，蔡家遭遇飞灾横祸：昌宗离家不久，未婚妻窦娥因老父赴京，来家作童养媳，后遭流氓张驴儿借故逼婚，几被昏官枉杀。这段剧情大致本于关剧，重要的异点是：(1)蔡家误以昌宗溺死，窦娥立志守节。(2)窦娥屈打成招入狱后，蔡婆曾“探监”。(3)上帝怜念窦娥贤孝被诬，传令风神、雪神在法场盛夏降雪，阻止监斩官施刑，令以后夫妻父女团圆。(4)法场情节以婆媳死别为主，窦娥未发誓愿。

窦娥冤狱仍由窦天章平反。向他揭发案件真相的是他的亡妻的鬼魂与土地。蔡昌宗得龙女帮助，考中状元，与窦娥成婚。恶人张驴儿被雷殛死。

从这些主要剧情看，《金锁记》必须批判的原因便了如指掌：

它取消原作的具有积极意义的主题，阉割原作的谴责吏治黑暗、为被迫害者控诉的思想内容。

它削弱主角窦娥的不畏强暴、反抗到底的可贵性格。

它通过蔡昌宗从师、应试与龙宫中生活，宣扬猎取功名，光耀祖宗，人神结合，姻缘前定。

它通过上帝拯救，窦娥免死，张驴儿终遭雷殛，宣扬善恶各有报应，人的命运操于鬼魂。

原作鬼魂出场已传播迷信，《金锁记》变本加厉，于鬼魂外，增加

天曹使者、风神、雪神、雷神、电神、河伯、天吴、龙女等，形成个鬼神显灵的大合唱。

原作已给窦娥一个做高官的父亲，《金锁记》更“锦上添花”地给她个诗书门第的婆家与大魁天下的丈夫，从而使作品进一步脱离人民群众。

以上六者之外，如人物缺乏生气，情节不加剪裁，语言陈腐呆板更不在话下。

京剧《六月雪》是折子戏，只有《探监》与《法场》两出。它基本上继承《金锁记》，所以法场上窦娥并无誓愿；且因雪神盛夏降雪，得以不死。它与袁本不同的只是些细节。如《探监》写禁婆逼窦娥送钱，蔡婆进监先要媳妇吃她带来的饭，后又给媳妇梳头。又如《法场》写窦娥求刽子手杀她后将尸体藏起，免得婆婆见了痛煞等。

京剧这些改动，说明它不及关剧，而胜过袁剧。它不及关剧，主要在于思想性薄弱，女主角缺少原来那种斥责官吏枉法的气魄，也没有字挟风霜的语言。它胜于袁剧，主要在于艺术技巧，也略涉及思想内容：禁婆逼钱，既揭发牢狱残酷，从而谴责封建统治；又从窦娥的哀求、诉苦中交代了她受害的经过，这对折子戏是必要的技巧。穿插吃饭、梳头可使剧情较丰富，也暴露“犯人”所受的生活上的折磨。语言质朴自然，观众易懂，显然在袁剧堆砌陈辞、凑句、凑韵之上。

京剧《窦娥冤》（又名《金锁记》）是罗惇融参照叶、袁《金锁记》编的，后来又经程砚秋改过。现在易见的是程改本，但罗本的面貌仍可得其仿佛：蔡家是个诗书仕宦之家。窦娥以少妇登场，不是童养媳。张驴儿不是一般流氓，是蔡家女仆张妈的儿子。他因为谋占窦娥，乘随蔡昌宗赴京赶考的机会，在路上将蔡害死。蔡婆得病不是为了讨债，是为痛惜亡儿。羊肚是张驴儿买的，张妈做的，与窦娥无涉。张驴儿见母死，拉蔡婆见官，窦娥追至，见姑受刑，因自认毒死张妈。《探监》、《法场》情节基本与京剧《六月雪》相似。末后由海瑞雪冤。程砚秋的修改重点看来是：（1）改团圆结尾，用悲剧收束；采用关剧三愿，窦娥被杀，天果飞雪。（2）为窦娥血冤的不是海瑞，是窦天章；以他申明案情，判张驴儿与县官死刑结束。他审案是因邻人递呈，保窦娥无罪，窦娥仍被杀是因他迟到一步。

破除鬼神迷信，是这个剧本值得称道的地方。从杂剧《窦娥冤》至京剧《六月雪》都短不了鬼神。独有这本京剧不让鬼神出场，而且冤狱的盖子是在群众启发下揭开的。在这一点上，它胜过关、袁二剧。

作者的尊富抑贫的阶级偏见给作品带来不容忽视的错误。《金锁记》已将蔡家提高为书香人家，但蔡婆仍然亲去讨债。罗、程的《窦娥冤》更在这个基础上把她作为“善良、和蔼、慈祥”，“诗礼旧家”中的“老太太”来塑造；同时，当她叱责张驴儿时说：“大胆的奴才，我们乃是宦门之家……”。当然对张驴儿这种坏人不应示弱，但蔡婆的口吻完全是“太太”对待“底下人”的，用阶级地位压人。窦娥的形象也大有改

程砚秋《谈窦娥》：“我学《窦娥冤》这个戏，……当时是王瑶卿老先生教的，……是京剧中传统的折子戏，当时也叫《六月雪》。”《戏剧论丛》，1958年第1辑。

《窦娥冤》第六场，《程砚秋演出剧本选集》，第146页。

变。她不再是从小受苦，在市民阶层中长大的、倔强的妇女，而成为端庄、温顺、封建官僚家庭的“少奶奶”。张驴儿母子在剧中改为蔡家的仆人，而且驴儿害死蔡昌宗，强占窦娥的阴谋，他的母亲完全知道。作者这种安排显然出于抬高剥削阶级，歪曲贫苦人民的阶级偏见。作品的客观效果也宣传了在社会中处于上阶层的人常是好人，在社会中处于下阶层的多是坏人。在这一点上，它的错误更甚于关、袁二剧。

就艺术巧言，删繁就简，突出主线；矛盾展开较快，经历时间较短。羊肚汤由张家包办，儿子买来，母亲煮好，送给蔡婆，与窦娥完全无涉；这就证明窦娥不仅未犯罪，也无嫌疑。对杀人犯张驴儿着墨不多，而充分地揭露他的凶恶奸诈。凡此种种皆有可取。至如剧中未交待张驴儿与县官或衙役通关节，窦娥婆媳又是以“宦门之家”的“老太太”与“少奶奶”的身分、势派上公堂，依照当时重富轻贫的习俗，县官偏袒的应是蔡家；可是与此相反，县官偏信了张驴儿的诬告，这颇令人难解。又如窦天章在审明张驴儿的罪行时，依照常情，他应该及早通知山阳县延迟或改变对窦娥的处理。他有权这样做，因为他有上方宝剑，操生杀之权；他需要这样做，因为将被杀的是他的女儿。可是他没有这样做，直迟到人头落地，他方赶到，这就不合情理。

京剧以外的地方戏改编本，解放前的不易见到，因而以下所论的六种都是解放后的。这些本子的得失可概括为三点。

1. 它们基本上依照关剧，其它解放前的剧本影响不大。因此，除极少数外，它们都连关剧中的鬼戏也承继下来，至于关剧对统治者的幻想——最后平反冤狱的还是皇帝派下来的廉访、巡按者流，竟是无例外的接受着。有的剧种还跟着《金锁记》、京剧《窦娥冤》的错误作法走下去，尽力改变蔡家所属的阶级。如川剧《窦娥冤》将蔡婆的丈夫写成和窦天章朝夕相处，共砚读书的文士，并把蔡家儿子说成如“玉树临风”般的、有才华的书生。这些属于思想性的缺点都要降低作品的成就。

2. 它们在人物、情节上有加工、补充。人物方面如秦腔（马健翎本）写张驴儿辱骂老母，川剧写他向赛卢医买毒药时，抓住对方把柄，不独要来毒药，还勒索五两银子；这些加工性的描写都有利于突出这个流氓的狡诈、凶狠的性格。情节方面，如关剧曾点出县官贪财，但在审案中却只写昏庸。改编本中，如豫剧、秦腔（马本）、蒲州梆子等却用不同的方式写出县官受张贿赂。这种写法是合理的，因为官吏的枉法十之八九为贪赃。也有将张驴儿诬告而胜诉的原因写成他和衙役头子有勾搭，县官也认为这个“街面上的混混儿”可能对他有“用处”，这也符合张驴儿的流氓身分和惯做坏事的官吏的处世逻辑。这些情节的增补都还有丰富剧情、揭露现实的作用。

3. 改编本的语言，一般都是从群众的活语言中提炼的（特别是

张母在蔡家作女仆，驴儿跟着住在蔡家，故统称仆人。

《窦娥冤》第六场，《程砚秋演出剧本选集》，第146页。

这六种改编本是：评剧《窦娥冤》，黄梅改编，辽宁人民出版社1957年版；川剧《窦娥冤》，徐文耀改编，四川人民出版社1958年版；蒲州梆子《窦娥冤》，晋南戏剧协会、晋南蒲剧院改编，太原人民出版社1961年版；秦腔《窦娥冤》，马健翎改编，兰州敦煌文艺出版社出版；豫剧《窦娥冤》，周奇之改编，河南人民出版社1958年版；秦腔《窦娥冤》，李约祉、张茂亭改编，西安长安书店1960年版。

“白”），时代气息与生活气息大都相当浓厚。关剧语言被誉为“字字本色”，可是七百多年的岁月毕竟在作者和我们中造成一定距离，这就使我们觉得改编本的语言更亲切。

总观上述，解放后的改编本在人物点染、情节穿插、语言运用等艺术技巧上，对关剧不无发展，但有关思想内容的却常是继承糟粕，而无所批判。只有马健翎改编的秦腔《窦娥冤》则以窦天章派人查访与蔡婆鸣冤揭出冤狱真相，把鬼戏改为了人戏。

(三)

这里再谈谈我对于评论关剧《窦娥冤》的文章的得失。因为所见不广，只能就几部较通行的文学史与古剧研究者的某些论文谈一点不成熟的意见。

窦娥真是“舍己为人”，团结对敌吗？

《窦娥冤》第二折写她为怕婆婆受刑而屈招“药死公公”。她这种行为应该怎样看待，很值得考虑。不少人都用“舍己为人”这类话来评定，更有人说窦娥的有些行为（包括屈招）表现了“对共同处在受迫害地位的人的深切关怀”，“它体现了人民团结自己，共同对敌斗争的重要思想因素”。这种评价确乎偏高。我们要看到蔡婆与窦娥不是一般的人与人的关系，而是婆媳，依

照封建道德，婆与媳的伦理关系并不下于母与女。所以她的救姑的行为主要出于封建孝道，与一般的舍己为人应有区别。至于“共同对敌斗争”云云，那是将古人现代化的错误看法。窦娥否定了封建秩序吗？

《窦娥冤》第三折的“端正好”与“滚绣球”是两支具有较强烈的反抗精神的名曲。各改编本几乎无例外地采用，仅在字句上略有改动。正因为它有这样的思想内容，在评论中便容易偏高，例如有人说，窦娥指斥天地就是她对封建秩序的怀疑，甚至有人说“她对封建统治者宣扬的一切秩序都表示了否定”。诚然，在这里，她的愤怒动摇了她对天地的迷信，可是在以后的曲中，她却说“皇天也肯从人愿”，并举出“三年不见甘露降，也只为东海曾经孝妇冤”（一煞）的故事为证。这说明她毕竟还是相信天地公正。再看她向窦天章诉冤时的唱曲：“你现掌着刑名事，亲蒙圣主差”，她还是尊重封建秩序的。在愤怒激动时，人们怨恨天地，也不自关剧始，《史记·伯夷列传》、蔡文姬（？）的《胡笳十八拍》就有与此相类的话。

怎样对待窦娥的鬼魂出场？

《窦娥冤》第四折里，鬼的活动占最大的比重，鬼以外还点到门神。可是这样的情节、场面并未降低绝大多数评论者对它的评价。有人说这

《程砚秋文集》第104页。科学院文学研究所编：《中国文学史》第3册，第727页。

游国恩等主编：《中国文学史》第3册，第761页。

科学院文学研究所编：《中国文学史》第3册，第727页。

北京大学中文系编：《中国文学史》修改本，第3册，第22页。

《窦娥冤》第四折，“新水令”与“沉醉东风”二曲间的白。

是浪漫主义手法；有人称道写鬼的积极意义：“在善恶报应的传统思想统治着人心的社会里，在那官吏专横、有口难言的时代里，只能借鬼神的出现，才能给老百姓以安慰；在这一方面来说，仍有其积极意义”。有人以为诉冤而找到鬼魂，说明被统治、被征服的民族痛苦是无处控诉的。此外，还有些与以上诸说大同小异的，这里不必尽举。这些意见尽管有的是直接肯定，有的是曲为解释，在赞扬关剧、拥护鬼戏上彼此是一致的。

怎样批判作者对统治者的幻想？

对第四折里，由廉访使雪冤所体现的“天王圣明”思想，评论者中只有极少数人持异议，而且只看到历史的局限，并未接触到阶级立场，终究是不够深刻的。

怎样认识《窦娥冤》与当时人民的关系？

在评论全剧时，绝大多数人都注意剧作产生的历史背景和它如何反映人民的痛苦、愿望。这种作法本来是必要的，问题在于有的人在这方面似乎强调过分。例如说，在当时民族矛盾中，汉族人民尚无力推翻蒙古贵族的黑暗统治，所以中国人民起义都被镇压下去，“窦娥的悲剧的必然性在这方面有它的典型意义”。又如说，三愿在现实生活里当然是不可能有的，然而它确是强烈的表现了窦娥至死不屈的精神和中国人民反抗力量的巨大，第三折的处理“正是以中国人民的乐观主义的思想内容和卓绝的艺术手法表现了悲剧的特点”。我们感到这些话的含意中有：窦娥的遭遇与当时被压迫的人民的命运密切联系着，窦娥的言行与当时人民的反抗力量分不开，第三折的思想内容是中国人民的乐观主义精神。这些都属于作品的思想性。在分析这些论点是否正确时，应该先注意，承认两点：(1)戏剧、小说的思想意义主要由作者所肯定的、作品的主角来体现；(2)在分析这种人物时，既应注意他（或她）的阶级出身，更应注意他的具体言行。《窦娥冤》的谴责吏治黑暗这个主题思想，无疑是由窦娥体现。她对黑暗吏治的反抗以第三折为最高点（鬼戏部分不谈）。可是细加研究，我们便看到：除“这都是官吏每无心正法，使百姓有口难言”外，她对敌人——统治阶级的代表者，并无其他从人民利害出发的斥责、揭露。她的斗争手段仅仅是借重神祇，用些“与世人传”的“灵圣”来证明她的冤枉。从反击敌人的要求看，这种作法不能说没有软弱性。在上文，我们曾指出她是生在封建士大夫家庭，长在商人兼高利贷者家庭，她在和敌人斗争中的表现和她的阶级属性还是符合的。她和广大劳动人民有距离，所关心的基本上是自己的利害。所以从这位女主角的具体表现看，我们以为：《窦娥冤》只能说在某种程度上与当时被压迫的人民的命运有些联系，只能说窦娥的言行在某些方面与当时人民的反抗多少有些一致性。至于第三折中的中国人民的乐观主义

科学院文学研究所编：《中国文学史》第3册，第728页。

冯钟芸：《关汉卿》，《祖国十二诗人》，第144—145页。

陈志宪：《谈关汉卿的窦娥冤》，《文学遗产》第48期。

王季思：《关汉卿及窦娥冤与救风尘》，《文学遗产选集》第2辑，第234页。

同上，第233页。

同上，第233页。

似不明显。这种精神大约指的是她临死还相信冤可昭雪，那就应是三愿了。但是如上文分析过的，它们里面有迷信神祇的消极因素，那末所谓中国人民的乐观主义如果就用这样的誓言来代表，好像太牵强了。因此，我们觉得评论者的三段话是过分的。

倘若我们进一步探讨为什么关汉卿选择窦娥这样的人作剧中主角，又教她用这样的手段进行反抗；我们想这与他的阶级属性和生活环境有关。就文献看 他是个封建士大夫行列中人，同时久居都市，创作时选中窦娥这个类型的妇女也是顺理成章，颇为自然。

毛主席教导我们，“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不同态度”。但是在实践中恰切地贯彻主席这个指示，并不甚容易；偏差、错误，人所难免。质疑论难，为的是彼此共勉，共同提高。

我们怎样看待关汉卿《窦娥冤》及有关改编本和评论文章，均见上文。最后要谈的是以下几点想法：关汉卿是元代有代表性的剧作家，《窦娥冤》是关汉卿的代表作。从关的阶级立场、政治态度，我们可以对不少元代剧作家作出推论：他们是封建士大夫，对时政纵然有所批判，但不能设想他们就会否定封建统治者宣扬的一切秩序；他们对人民的同情也不可能逾越他们的阶级立场与政治态度所决定的局限。从《窦娥冤》所达到的水平也可对不少元杂剧作出推论：它们里面可能有些积极因素，而消极因素也同时存在；它们的某些错误、缺点往往具有普遍性，不是某剧所特有。从改编本对原作的取舍增减言，改编者对关剧的精华糟粕尚欠深刻认识。美化古人一直是不少研究古典文学者的通病，如何准确地评价古剧，必须进一步学习毛主席的文艺思想。

1965 年于济南

（原载《文学评论》1965 年第 4 期）

宁宗一

另一种精神世界的透视 ——为关汉卿《谢天香》杂剧一辩

关汉卿是一位经得起全方位检验的伟大作家——从文学艺术史角度检验，他伟大；从文化思想史方面检验，他也伟大。可以说他民主性要求很强烈，也可以说他的人道主义精神很突出，还可以说他的剧作整体是一部形象化的心史。

关汉卿一生都在探索——探索人生、探索艺术。他既写出了《窦娥冤》、《望江亭》、《救风尘》这样的作品，也写出了《单刀会》、《西蜀梦》，更有意思的是，他还写了《玉镜台》、《陈母教子》、《谢天香》这样的作品。这说明，关汉卿的创作意识和风格不是单一的。

正因为关汉卿是一个伟人，所以人们往往只能从一个侧面看到他，

贾仲明的关汉卿吊词，《录鬼簿新校注》卷上，第 9 页。关汉卿的《不伏老》散套。《祁州志》，“关汉卿故里”条。

《毛泽东选集》第 3 卷，第 871 页。

而他的作品的丰富性和复杂性，往往使研究者眼花缭乱，误入歧途。研究对象的险峻，使研究者跋涉其中时产生晕眩，产生失误，这在科学史上可以说是极为寻常的事。笔者在对《谢天香》欣赏之余，却有另一种感触，和时贤的大作颇有抵牾。想借贵刊一角之地，把我的不成熟的想法提出来，希冀在融洽的共同探讨中加深对关汉卿及其作品的理解。我深信，评论失当之处是难免的；我得到的只能是警醒，而不会是过严的诋诃。

（一）

对罪恶的卖淫制度的深刻揭露，是关汉卿带给中国戏曲史的特异贡献。我们还没有看到元代哪一位剧作家这样尖锐地提出卖淫问题。

关汉卿之所以伟大，就在于他总是面向严酷的生活，怀着一种神圣的道德感，深情地关心着被侮辱与被损害妇女的命运。剧作家从几个不同的视角，考察了妓女的悲剧性的生活和心灵轨迹。他对底层女性的强烈关注被分成若干触发点，分别呈现在不同的剧作中。因此，在我们对关剧进行整体性审美观照时，就看到了关汉卿面对生活思考的结晶体系列。

但是，令人十分遗憾的是，过分地被冷落的是关汉卿别具一格的妓女戏《钱大尹智宠谢天香》（以下简称《谢天香》）。而且似乎还被从妓女戏系列中抛割出去，并在思想法庭和审美法庭上得到了极不公正的判决。是的，《赵盼儿风月救风尘》（以下简称《救风尘》）中的赵盼儿形象，无疑是剧作家美学发现的新大陆。长期的卖笑生涯，使赵盼儿在外观上失去了人的尊严，她可以和有钱的花台子弟们厮混，和花花公子打情骂俏。但是，在她失去人的尊严的外观下，却有着对非人生活的强烈抗议。尽管她自己历经屈辱，而对无知且又轻信的宋引章却诚挚地呈现出一颗亲姐姐似的圣洁的灵魂。在《杜蕊娘智赏金线池》（以下简称《金线池》）中，他仍然发现了这“可怜的动物”身上的人的精神价值，在“社会的渣滓”中挖出了闪光的东西。赵盼儿也好，杜蕊娘也好，她们凌厉的锋芒始终指向她们的命运的嘲弄者。关汉卿确实从这些被歧视被践踏的人身上发现了他们金子般的善良和潜在的愤怒与抗议，这就恢复和发现了她们作为人的真正价值，这是极为可贵的。

然而，从关剧的整体审美意识来看，这样的作品只是萌动在关汉卿内心的逼真性审美理想的外现，而对人生思考的另一面，是他对现实中谢天香们的麻木灵魂的更加沉郁的忧虑。

现存 18 种关汉卿剧作中，以妓女为主角的旦本戏有《救风尘》、《金线池》、《谢天香》，占关剧六分之一。如果进一步把《元曲选》《元曲选外编》的 162 个剧本都统计进来，以妓女为“正旦”的也只有 7 个了，即马致远的《青衫泪》、石君宝的《曲江池》、戴善夫的《风光好》、张寿卿的《谢金莲》、李行道的《灰阑记》、贾仲明的《对玉梳》和无名氏的《云窗梦》。

笔者因见闻有限，所见关汉卿杂剧研究的论著多不论及《谢天香》，只有黄克先生的《关汉卿戏剧人物论》辟有专节进行较充分的评鉴，但采取了基本否定的态度。笔者过去也曾是这样看的，现在仔细想想，不是没有问题。

《谢天香》与《救风尘》、《金线池》似乎渊藪不一，呈现出迥然不同的艺术风貌。如果说《救风尘》和《金线池》是关汉卿以亢烈、凄切的高腔唱出卖淫制度下妓女的悲歌和战歌，那么《谢天香》则是以低吟浅唱的沉缓调子宣叙多少个岁月、多少个天香在麻木循环着的悲剧。这在当时是一个更加切近现实的严肃思考。

扩而大之，在《谢天香》里确实没有关剧的一贯风貌：这里既没有刀光剑影的拚搏（如《单刀会》），也没有惊心动魄、壮烈激昂的牺牲（如《窦娥冤》），更没有崇高人格的献身（如《蝴蝶梦》）。在这里展示的是那样琐屑、平庸和无聊的生活。然而正是在这样窒息的氛围内，人的理想渐渐熄灭，感情慢慢冷寂，精神悄悄僵死，心灵默默腐烂。关汉卿几乎是含着深情的泪花凝视着自己主人公的生活历程的，在他的笔触下，谢天香的精神世界，她的对自由的向往始终是作者着重描写的对象，谢天香不像杜蕊娘灵魂犹如一团火，她的性格也不如赵盼儿那样不屈不挠。但像她这样一个聪明、敏感、感情纤细、富于幻想的少女，被命运抛到那样一种环境，千百种的不公平，对她的敏感的神神经尤其不能容忍。通过“改词”这一细节，我们不仅看到谢天香的聪慧机敏，更看到她那要迸发出来的郁愤简直如暴风雨前的滚滚乌云；有时在无可奈何之中她的幻想又凝结为人间难得见过的形态和色彩。然而她追求的唯一的人生目标从来未曾动摇：“怎生勾除籍不做娼，弃贱得为良”，“做个自在人”（第二折）。毫无疑问，这是一个不甘沉沦的女性对自身解放的天然的起码要求。可是，谢天香的真正精神悲剧却在于她并不能清醒地认识到仅仅有跳出烟花火海的愿望和行动，并不就能“做个自在人”，在这二者之间并没有必然联系。因为生活早就昭示；在吃人的封建社会，对于一个妓女跳出烟花火海，并不意味就能取得人身自由，往往是“闪了他闷棍着他棒”、“出了葶篮入了筐”（第二折[煞尾]）。而更可悲的是，谢天香从始至终就未能摆脱人身依附的精神状态，而一天不摆脱人身依附关系，她就无“自在”可言。剧本所展示的正是这样：谢天香从来就没有获得过精神独立的幸福。

多才多艺而又绝顶聪明的谢天香，虽然自觉地意识到自己不过是“金笼内的鹦哥”（第一折[油葫芦]），但是却对自己的身陷风尘表现了一种无可奈何的情绪。为了结束卖笑生涯，她一开始就把跳出烟花火海的希望寄托在柳永身上，梦想柳永一旦高中，自己就可以“五花官诰”、“驷马香车”，做一个“夫人县君”。后来钱大尹担心柳永走后，她仍从事送旧迎新的勾当而玷污同堂故友、“一代文章”柳永的高才大名，遂以娶天香做小夫人为名，保护性地把她藏在自己家中，天香不知真相，竟自惭形秽，深怕尊卑悬殊，不敢高攀钱大尹。此后竟又因三年的小夫人生活的“有名无实”而陷入了深深的痛苦之中。

谢天香的这种自身不可逾越的精神局限性，为关剧研究者看作是作者为了肯定钱大尹，不惜歪曲了谢天香：她没有怨，没有恨，只是一味地摇尾乞怜，完全是一副卑躬屈膝、自轻自贱的奴才嘴脸。这就言重了。如果不是对谢天香的苛求，就是对剧作家关汉卿的一大误解。

窃以为要真正理解谢天香的性格和关汉卿塑造这个典型的美学真

谛，不能迷失了剧作家的创作意旨。而关汉卿的创作意旨却又是如此分明，即他仅仅是写了一个身陷风尘的妓女想跳出火坑的急切心理和愿望。关汉卿压根儿就没想把天香写成在内心燃烧着不息的生命烈火、酷爱自由和敢于冲破一切桎梏、做困兽犹斗的战士。关汉卿压根儿没想把天香和柳永的关系写成由于爱情理想的驱使，从而点燃了天香热烈的情欲之火，酿成一段火烫灼人而又凄惨哀婉的情史。不。关汉卿在直面现实时，他瞩目的是谢天香的“这一个”悲剧性命运。他在构思这个杂剧时，着眼点无论是谢天香的生活观、爱情观，或是她心灵深处的隐秘感情，都围绕着一个主轴转动，这就是跳出娼门，跳出这以出卖肉体为生活的火坑！在谢天香看来，和柳永做伴也好，做钱大尹的小老婆也好，这一切都“强似那上厅的祗候”。

事实上，在天香的内心深处的最大隐痛，是对娼门生活的极度憎恶，因为那“匪妓”的处境太可悲了，名声太卑贱了。她何尝不知道钱大尹是“架海紫金梁”，自己是“临路金丝柳”，但一旦被纳为妾，她还是认为这是跳出火坑的一条路。很清楚：剧作者完全无意把谢天香描绘成一个具有清醒的反封建意识的女性，也没有着意去写她为了追求自己的自由爱情，而和特定的什么人物（一般来说，这种人物代表着某种横逆势力）去作针锋相对的斗争。关汉卿是如此严格把谢天香的理想规范在争取跳出火坑的层面上，而且决不为人物的每一行动确定价值的归宿，从而使整个剧作的一切都在不知不觉中发生着、推动着，一切又都在顺乎自然的形态下显现出浓烈和冷隽的色调。

谢天香为要跳出火坑而作的追求和挣扎，无疑是十分正当合理的，因为这毕竟说明谢天香决不甘心沉沦，她企望的是过人的生活，或者说谢天香体现了民族文化心理中普遍的求生存求幸福的意识。恩格斯曾说：“卖淫只是使妇女中间不幸成为受害者的人堕落，而且她们也远没有堕落到普通所想象的那种程度。”谢天香是有人生追求的，但是，我们也发现，作为特定社会历史环境中的一个不幸者，谢天香的追求和挣扎不仅带有很明显的盲目性，而且在精神状态上还带有先天的软弱性。第二折[贺新郎]一曲出色地描绘了谢天香这种复杂的心态：

呀，想东坡一曲满庭芳，则道一个香囊雕盘，可又早祸从天降！当时嘲拨无拦当，乞相公宽洪海量，怎不的仔细参详！（钱大尹云：）怎生在我行打关节那？（正旦唱）小人便关节煞，怎生勾籍不做娼、弃贱得为良。他则是一时间带酒闲支慌，量妾身本开封阶

下应承辈，怎做得柳耆卿心上谢天香！

在这里，谢天香同赵盼儿和杜蕊娘是全然不同的性格。赵盼儿面对带有无赖相的花台子弟周舍和杜蕊娘面对狠心的娘都表现出气性高、脾气犟、大胆泼辣、敢说敢做、口齿锋利的反抗性品格。而天香在同钱大尹首次对阵中，就显得信心不足、惶惶不安，感觉“祸从天降”，于是相对于钱大尹，她的那种“自卑情结”，就只有企望钱大尹的宽容、谅解和同情，甚至不敢承认自己是柳永的心上人。究其原因，不仅在于她的社会地位的低下，更在于她缺乏一种反抗的主体意识的武装。对自己所追求的理想缺乏一种自觉的意识，因而也就没有足够的精神力量。她决

不是一个主动的、自觉的叛逆者，而是在一个精神起点很低的位置上被动地推到改变既定命运的舞台上去的。由于在精神境界上没有真正的超越，所以在相当程度上，她仍然是依靠传统凝聚的妓女层的群体意识而生活，这就是说，要去改变她的身分和地位时，她非但没有表现出一种令人解放的欢欣，反而忧心忡忡，因为她企盼的只是别人“恩赐”给她幸福。这是对妓女中某一类人的灵魂达到了前所未有的新的文学透视。总之，站在我们面前的谢天香虽然有跳出火坑，追求人的生活的愿望，但却缺乏以自己的意志力量争取这种幸福的勇气，因为她始终就没有摆脱人身依附意识的束缚。如果从政治眼光看，天香思想和行动是很难理解的，但从审美眼光看，天香的性格形象却是很真实的，因为形象内涵本来就是矛盾的，而人的情感态度也常常是矛盾的。正如马克思所说：任何个人，都是“在一定历史条件和关系中的个人，而不是思想家们所理解的‘纯粹的’个人。”——

(二)

上面我们探讨了生活的严峻性，除了它的客观品性之外，更在于处于特定生活状态中的人的不自觉性。然而值得人们注意的是，伟大的人道主义者关汉卿以透彻的理解和同情，在幽暗、压抑、充满沉重感的色调里，为不幸的谢天香勾勒出她的无可违抗的人生轨迹。试看下面这支曲子：

[牧羊关]相公名誉传天下，妾身乐籍在教坊，量妾身则是个妓女排场，相公是当代名儒，妾身则好去待宾客，供些优唱。妾身是临路金丝柳，相公是架海紫金梁，想你便意错见、心错爱，怎做的门厮敌、户厮当？

谢天香用了一连串的对照比喻，说明她和钱大尹并非门当户对，也就是说谢天香对社会地位的悬殊有清醒的认识。在她耳边不时鸣响着的是钱大尹亲口宣布的律令：“歌妓女怎做的大臣姬妾！”“品官不得取娼女为妻！”（第四折）因此这支曲子所揭示的心理内涵，从表层看是说自己不配做你大尹的小夫人，但其深层的潜台词何尝不是提示：你大尹占有我不是违背你自己宣布的律令吗！所以钱大尹一旦命令张千把天香弄到宅中去时，谢天香立即感到自己已经变成了笼中鸟，也就在这时，她才感叹地说出一句绝非对柳永绝情（实为万不得已）的话：“杭州柳耆卿，早则绝念也！”

此时此刻的谢天香已经痛苦地感到很难再有出头之日了：

[二煞]则恁秀才每活计似鱼翻浪，大人家前程似狗探汤。则俺这侍妾每近帏房，止不过拱手巾到他行，能勾见些模样。着护衣须是相亲傍，止不过梳头处俺前靠着脊梁，几时得儿女成双？

谢天香在这里抒发的感情可不像有的论者所言：“原来她所不满足的只是钱大尹不能跟她‘似鱼翻浪’样的亲近！反过来，如果钱大尹也能像柳耆卿那样跟她‘似鱼翻浪’一样相处，她也是乐于相从的”。这明明是对此时此地天香的尴尬处境和特定心理的天大误解。文学是一门探索人类心灵的艺术。我们应当看到谢天香心灵辩证法的轨迹：第一，谢天

香在这里明确表示：跟柳秀才在一起如鱼得水，自在逍遥；做钱大尹的小老婆可没有这样的舒服和自由，侍妾的生活可不好过；第二，谢天香只是在刚刚听到宣布她为大尹的小夫人时作出的反应，此时此地的谢天香还没尝到那“有名无实”令人尴尬的三年小夫人的生活；第三，她明明悲叹“几时成双”，不就是感觉和意识到了一入虎口，做个自在人就完全成了泡影。评论者忘记的那一句台词是如此重要：“（云：）指望嫁杭州柳耆卿，做个自在人，如今怎了也！”谢天香分明惦念着柳耆卿，只是事到如今，身不由己，她完全无能为力去改变自己的命运，她只能无可奈何地成为钱大尹掌上的玩物了！

关汉卿真是写情的圣手。他善于以情写戏，任手笔随情奔驰纸上，我们不妨吟咏、玩味那凄怨、悲愤的一曲：

[煞尾]罢、罢、罢！我正是闪了他闷棍着他棒，我正是出了罗网入了筐。直着咱在罗网，休摘离，休指望，便似一百尺的石门教我怎生撞？便使尽些伎俩，乾愁断我肚肠，觅不的个脱壳金蝉这一个谎！

上引三支曲文是关汉卿剖析角色心理情感结构的范例。而[煞尾]一曲更是把谢天香在特殊环境中的悲剧心理点染得淋漓尽致。他把人物热烈与冰冷、明朗与阴暗、欢乐与抑郁、勇敢与怯懦、高尚与渺小等多种心理因子动人地交织在一起，从而建构了一个非常真切而又富于魅力的活生生的人的心理谱系。同时又通过具有强烈震颤力的情感的涨潮和落潮，使人们深切地感受到人物内心痛楚的程度。一句“休指望，便似一百尺的石门教我怎生撞？”把个谢天香那种难逃钱大尹罗网的悲苦心情最准确地揭示了出来。这样一个弱女子，面对着的是封建专制制度的庞然大物，她又如何掌握自己命运呵！谢天香既是封建专制的牺牲品，又是封建传统的负载者，在她身上集中了封建专制重压下和封建意识毒害下的底层妇女的一切悲剧因素。因此，谢天香的悲剧性命运就带有很大的概括性意义，它不光属于谢天香，也属于一切处于社会底层的每个谢天香。所以剧本对谢天香悲剧性命运的描绘，就有了某种形而上的认识涵义。

（三）

应该看到，关汉卿对于谢天香的同情与爱，是对悲剧主人公深刻理解之后的同情与爱，而不是爱谢天香的自我否定的精神状态。对于谢天香的希冀跳出火坑的急切心理，剧作者是充分理解的；身处社会底层的谢天香对自己的非人生活不是茫无所知，犹如历代中国被压迫妇女在不断被迫做出大大小小的牺牲时每次都不会茫无所感一样。然而她们却往往为了否定自身存在的生活时，却又去否定自己的人格。她们自觉地压抑，从而确认依附关系，因此以其表层心态来观察，往往是“略有所感，复归平静”。在剧作中展示的谢天香的精神状态也往往是以“不该做如此非分之想”以自谴（如作钱大尹的小夫人），又以“幸而未曾如愿”来自我解嘲（终未做“有名有实”的小夫人）。为了改变自己原有的社会地位，取得人们的承认，天香是以牺牲自己的独立意志为代价的。人身依附性，对于天香来说不但是物质的，更是精神的，是精神惰性的表现。因此，天香的想跳出非人的生活的火坑主要是求诸他人，而非求诸

“己”，她的人生目标并非是谋求自我的肯定与自我的解放，并通过自我的肯定而达到对人的本质的占有。因为她从一开始就确认了依附关系是她实现自我的唯一渠道。她全然没有试图由依附性格走向独立不羁的蝉蜕过程。她总是陷入无法真正超越自我的痛苦之中，第三折有这样一段情节：谢天香和钱大尹的侍妾们一道掷骰子游戏，为了一点点输赢又动了肝火，偏偏这场面为钱大尹撞上，她只好乞求大尹的宽恕，钱大尹借机试探她的心思，便以骰盆中的骰子为题，要她赋诗一首，谢天香当即口占一绝：“一把低微骨，置君掌握中；料应嫌点涴，抛掷任东风！”这是谢天香自我否定精神的真实写照，也是谢天香真正精神悲剧之所在，她始终自贬自抑、自怨自艾，或者说是她的精神状态始终是一元的，不是二元的。无论是在她自己还是在旁观者看来，她的精神生活不存在可以感知的重大矛盾。谢天香精神生活的这种线性性质揭示的规律性就是：自足的、闭锁的、循环的。她虽然意识到了自己命运的不幸，但缺乏悲剧感，没有彻底突破生活的要求。正是基于这一点，我们说谢天香这个形象只有一定的现实性，但决不具有理解性。谢天香给我们的感受仍然是和只能是“哀其不幸，怒其不争”。尽管如此，我们却绝不能否定天香“这一个”形象的认识价值和审美价值。因为从观众和读者的角度说，对谢天香的精神状态——逆来顺受、思想麻木、视野短浅、胸无大志、随遇而安、以苦为乐——我们固然不能赞同，然而我们又不能不为之叹息。观者也是有心人，也有复杂的感情，我们毕竟不能超越时代去替代彼时彼地的谢天香去思考和行动；我们毕竟不能忽视，传统观念、社会地位和历史环境对她的强制力，特别是她自身潜意识中的惰性使她困惑、畏缩，这一切也构成了观者审美感受上的复杂性。我以为这是符合艺术创作与欣赏规律的。万不可把这一切归咎于剧作家对谢天香形象把握上的局限性所产生的消极作用。因为要求古代剧作家的感情达到化学的纯度，我们拿到的将是一套社会学图解。

从另一角度看，谢天香的形象更切近生活常态，具有更强烈的生活实感。因为性格的“不可爱”处是性格的缺陷，这种性格的缺陷反映着人的局限性，而真实的人性既有能动性又有局限性。由此我们可以得出这样初步的结论：《谢天香》之美，不是伦理美和道德美，即不是生活美，而是悲剧中的艺术美。由于谢天香自身不可逾越的精神局限性，延续了千余年的中国妇女的悲剧在她身上仍然继续着，铸成了谢天香性格和精神的悲剧，这就是谢天香形象闪光的美学原因。总之，她既体现出准确的时代感，同时又提供了反思的基础。

基于这样的认识，我们可以进一步说，在谢天香的个人命运里，我们最终看到了一幅远比单个人的具体命运更普遍更深刻的人生图景。这幅人生图景，是以人的与生俱来的权利要求与特定社会历史环境之间极端不协调作为标志，这种极端不协调性建构了《谢天香》一剧中推进情节发展的最根本的冲突。总之，正由于谢天香的形象是源于生活的，是典型的，是有现实意义的，那末它就有权进入作品。更由于《谢天香》一剧的艺术特色具有反思性——实质上剧作家涉及到了精神解放这个主题，在客观上就有更多值得人们思考的东西。谢天香形象的任务仅限于提供反思的基础，人物本身还未能进行这种反思，这是符合我们古代社会生活中相当数量的妇女的思想实际的。我们过去习惯于一碗清水式的

艺术形象太久了，长期颇乏关注特异性格的把握，殊不知，如果人为地把人塑成完美的人，便会造成文学艺术的一种病态，因为美对性格的要求，并非要求性格的完美。

至于结尾，关汉卿《谢天香》一剧中，他的审美意识也未能超越传统审美心理喜欢“大团圆”的倾向，这就把复杂的现实生活在相当程度上简单化了。喜欢“大团圆”是忧患意识派生出来的“乐观”情绪和精神。现实是残酷的，人生是惨淡的，可以到艺术中寻求安慰和解脱，生活本质是“缺”，可以到艺术中去求“圆”。这种忧患意识往往创造出“大团圆”的结局，关汉卿也没跳出这个心态模式，所以它在结尾处使剧本“定格”在生活的表层上，这是局限性的表现，但人们又怎能苛求一个七百多年前的古代戏剧家呢？

话又说回来了，作为一个观众来说，看这个戏时，是希望柳耆卿和谢天香团圆的，因为观众看得很清楚（只有戏中的谢天香蒙在鼓里），柳永是毫无二心地爱天香的，天香也是心中有这个“一代文章”的柳永的，而钱大尹的“智宠”只是玩弄了一个把戏，最终他是要完璧归赵的。反过来说，谢天香不和柳永团聚，那么，胜利者倒是在其中玩弄手段的钱大尹了，而不是柳永与谢天香的爱情。因为谢天香无论如何还是对柳永难以忘情的。结尾似乎是个喜剧，但关汉卿昭告世人的是：隐藏在这部喜剧背后的，那是一个黑暗残酷的社会！在这反常的环境中，像谢天香这样要求过正常合理生活的女性，积压了多么沉重的苦闷呵！

关汉卿的创作特色是榛楛弗剪的深山大泽，而不是人工修饰的盆景。它蕴含着内在美，逗人寻味，启人遐想，令人产生一种散发性的多向思维。《谢天香》杂剧像关汉卿其他杂剧一样，都体现了他是剧坛的宿将，征服人类心灵的大师。

伟人往往是一个复杂的多面体。关汉卿是一个伟人，人们往往只能从一个侧面看到他。我们只有把这些侧面加在一起，才能构成一个真正的、本来面目的关汉卿。

同时我们还要指出一点，关汉卿是一位勇于开拓的艺术家，他不是自我封闭的心理状态中进行创作，而是在与外界“对话”的过程中不断摄取新的信息并调整自己的创作意识中进行创作的。这就构成了他的剧作的千姿百态的丰富性。歌德曾说：“我所有的作品，都不过是一个伟大告白的片断”。从整体上看，关汉卿全部杂剧也是一个伟大的“告白”。这“告白”就表现在他的作品中始终贯穿着关汉卿的个人性格和人生哲学，而其中的每一本杂剧又都不过他伟大告白中的一个片断，即都是关汉卿所体验的丰满人生的一个方面，《谢天香》的价值应当作为一个伟大“告白”的“片断”来理解，这是艺术鉴赏规律和文艺批评所要求于我们的。

（原载《戏曲艺术》1987年第3期）

宋之的

论《西厢记》

(一)

柳丝长，咫尺情牵惹；水声幽，仿佛人呜咽。斜月残灯，半明不灭；旧恨连绵，新愁郁结；别恨离愁，满肺腑，难淘泻！除纸笔代喉舌，千种相思对谁说。

《西厢记·惊梦》一折的〔煞尾〕，王实甫破例以作者身份，直接向读者这样地淘泻了自己的肺腑。这是何等的沉郁，何等的愤懑，何等的呜咽控诉的声音。

《西厢记》，是我国古代现实主义的经典性伟著之一。其作者元人王实甫，身世无可考。王实甫的《西厢记》，本于金人董解元的《弦索西厢》；董解元的《弦索西厢》，出于唐人元稹的《莺莺传》。从元稹以来，一千多年，西厢故事，以各种说唱和戏曲的形式，在人民口头流传着。这个美丽的故事，迄今仍为我国人民所熟悉、欢迎和热爱。但这个为我们所熟悉、欢迎和热爱的西厢故事，今天，却远不是元稹当年创作的模样了。其间，经过董解元、王实甫这两个杰出的艺术家的再创作，无论就其所反映的社会生活内容说，就其所塑造的几个主要人物的性格说，就其所选择的艺术形式说，就其所运用的文艺格调说，都大不相同了。元稹的《莺莺传》是悲剧：是残酷的封建社会生活里的、一首被任意侮辱和弃掷的女性的哀歌。王实甫的《西厢记》是喜剧：描写了封建时代的一些青年男女，为了自由、幸福和生活的权利而敢于和传统的封建力量进行搏斗的、充满了曲折但也充满了痛苦、胜利和喜悦的一篇宏伟的诗篇。如果说《莺莺传》的艺术力量，在于元稹通过莺莺这一美丽而悲惨的封建社会里的女性的命运，唤起我们的同情，惆怅和哀挽。而《西厢记》的艺术力量，就在于王实甫以热辣的讽刺，火一样的嘲笑，尖锐的指责，抨击和烧毁了看来是强大无比的封建统治阶级的封建观念和封建力量。元稹站在封建统治阶级的立场上，看出了封建传统力量的可怕、可耻、可恨和可憎；王实甫却站在封建统治阶级的叛逆者立场上，勇敢地描写了封建社会的两种力量，即传统的封建统治阶级的力量和渴望突破这种罪恶的力量的青年一代的严重的搏斗和深刻的冲突。王实甫的《西厢记》，充满了叛逆者的声音。王实甫鲜明地倾向于青年一代，热烈地歌颂了敢于向封建力量进行突击的青年一代。

我国的封建社会，延续了约两千年之久。在这一漫长的历史时期里，以封建性剥削为主的封建经济基础，很少变化。封建统治阶级的统治人物虽历有更迭，但封建社会的经济基础，以及与之相适应的上层建筑，却原封不动地保持着。英雄的中国人在这一整个历史时期的此仆彼继的起义运动，虽有时也在某种程度上改善了人民的经济地位，使阶级矛盾在某一具体时期略见缓和，但却始终没能改变过这一经济结构的基本性质，人民起义被封建统治阶级残酷地镇压下去了。某些历史年份的外民族的入侵和统治，不管入侵的民族还停留在什么样的社会发展阶段上，都无力改变中国封建社会的封建经济基础，封建统治阶级的封建统治不过是更黑暗、更残酷、更野蛮了。王实甫的时代，是外民族统治中国的时代。元虽从政治上把其统治下的人民划分为蒙人、色目人、汉人、南人四个等级，但这种等级的划分并不等于阶级的划分。露骨的标示着民族迫害的等级制度并不等于阶级关系，不只没有动摇中国固有的封建地

主阶级的地位，相反地，他们的阶级地位却通过外民族的血手而大大加强了。中国的封建地主阶级，和外民族的统治者相勾结，对人民更进行了肆无忌惮的封建性的迫害和奴役。譬如：身居最下等级的南人的封建地主阶级：（南人实际上就是汉人，南人是南宋统治下的汉人，是用来区别金统治下的汉人的。）就不只没有被削弱，相反地，倒顺利地运用了蒙古人在经济及文化上的落后性，加强了其经济的甚至是政治的地位。若干历史材料说明，在那个时代，伴随着尖锐的民族矛盾，阶级矛盾也更急遽、更深刻、更突出了。封建地主阶级和元的奴隶主一起，残酷地屠杀人民，掠夺和兼并土地，对人民进行野蛮的暗无天日的经济剥削。

那是个黑暗、野蛮而恐怖的时代。懂得了这个时代的这一特征，就可以懂得，王实甫通过《西厢记》几个生动的、具体的艺术形象，所表达的那种喜悦，那种勇敢，那种正义，那种信心，那种乐观主义精神，对人民来说，究竟有着什么样的重要的意义了。

封建地主阶级，作为其阶级统治的上层建筑，从来是以被改窜了的儒家思想做基础的。儒家思想所传布的封建教义、封建宗法观念，是封建地主阶级从思想上统治人民的主要工具。尊孔崇儒，历代封建帝王，无论是汉民族还是外民族，都是一致的。封建帝王从其阶级利益出发，夸大并传布着儒家思想最阴暗也是最丑恶的方面。封建教义和封建宗法观念是封建社会束缚人民的最强大的力量。元入主中国以后，尊孔以外，特别是崇佛。元代的僧侣，是统治阶级内部的一个特权阶层。僧尼犯法，可以不受一般法律的管束，元政府在宣政院特设了广教总管府，专掌僧侣之事。僧侣享受特殊的经济地位和政治地位。因之，很多著名的庙宇禅林，不仅拥有大量土地，甚至还经营巨额的商业。僧侣是大地主，有的且是大商贾。僧侣是元代封建统治阶级一个最恶毒的阶层。僧侣作为元代剥削阶级的一分子，和封建地主阶级在实质上是结合为一了。僧侣的教义和儒家的教义也彼此借用，混为一统，成为所谓“儒释一家”了。不仅僧侣可以是大地主，有些大地主也设法剃度了做和尚。从而，元世祖一面崇佛，一面又欣然接纳了儒家的请求，做了儒教大宗师。

懂得了元代这一社会生活的面貌，我们就可以懂得，王实甫在《西厢记》这一宏伟的诗篇里，对封建教义、封建道统、封建观念的有力的鞭笞，对僧侣阶层的毒辣的嘲弄和无情的热骂，对人民来说，是有着什么重要的意义了。

王实甫在他的《西厢记》里，不仅是借随手拈来的恶谗，有意识地贬低了《弦索西厢》里的有道高僧法本的地位，而且，还忍痛地删掉了《弦索西厢》里的法聪这位英雄人物和法聪出战的极为煊赫的场面（《西厢记》的法聪，和董解元的法聪是两个人）。如果把第五本，即《团圆》的一本不计算在内，实甫对董解元的《弦索西厢》，恐怕就要以删掉法聪这个人物为最重大的情节上的改动了。实甫为什么把法聪改写成惠明？这个问题对《西厢记》的研究者不会是全无兴味的。法本向张生介绍惠明道：“俺这厨房下，有一个徒弟，唤作惠明。”那么，《西厢记》的惠明，不过是厨房里的火头僧人，是一个普通的劳动人民，其和尚地位，若和《弦索西厢》里那个掌管庙产极有势力的法聪相较，不知是低了若干等级了。他不仅是个只供差遣役使的小和尚，而且，据实甫的描

写，他还和一般的僧侣有着极大的区别。惠明自己介绍自己道：

我经也不会谈，禅也懒去参。戒刀新蘸，铁棒上无半星儿土渍尖淹。别的都僧不僧、俗不俗、女不女、男不男，则会斋的饱也，大白昼把僧房门胡掩。那里管焚烧了七宝伽蓝。你真有个善文能武人千里，要下这济困扶危书一缄，我便有勇无愁。

请看，这个在下层供役使的小和尚，竟对于一般僧侣给与了这样愤怒的露骨的热骂！

如果说，在董解元所处的那个动乱的民族矛盾十分尖锐的时代里，还可以在寺院禅林里找到隐遁的敢于伸张正义的英雄人物予以歌颂，那么，在王实甫所处的那个黑暗的历史年代，这种歌颂就是不真实的，虚伪的了。僧侣，在王实甫的时代，已经变成了封建统治阶级的帮凶，是封建统治阶级的一个重要支柱了。对于王实甫来说，他的民主主义的精神，是不能允许他对当时那么残酷地淫掠人民的僧侣阶层予以歌颂的，特别是对这一阶层的上层统治人物。现实要求王实甫对这一统治阶层采取鲜明的态度，他确实是极为勇敢地采取了鲜明的态度，他揭露并斥责了僧侣阶层的堕落、猥琐、虚伪和谎骗！《董西厢》里的法聪那个人物，以及与法聪相联系的那些情节，并不是写得不好，不，那是写得十分有声有色的。但实甫却终于忍痛割爱了，为了与整个僧侣阶层区别开来，他创造了一个普通劳动人民的形象。实甫的割爱和再创造，不能认为仅仅是出于戏剧结构的考虑，对当时的社会生活来说，这首先是被王实甫的人民性和现实主义精神所决定的。这是王实甫的现实主义精神的胜利。

王实甫为他的时代提炼了几个典型人物。他创造了老夫人，她是封建统治阶级的当权派，是封建统治阶级的上层人物，具有其本阶级的一切属性和教养，恶毒地以封建教义维护着其本阶级的利益；他创造了莺莺和张珙，他们是封建阶级内部的孽子贰臣，他们强烈不满其本阶级所造成的牢狱似的非人生活，渴望挣脱封建社会的枷锁；他创造了红娘和惠明，他们是劳动人民的儿子，具有伟大的正义性格，敢于以实际行动藐视和突击强大的整个封建社会的封建力量。这些典型，是具有很大的概括性的，但同时，他们又都具有着异常鲜明的属于自己的个性。王实甫通过了这几个明朗的艺术形象，深刻地刻画了封建社会里腐朽的和新生的两种力量的尖锐的冲突。他通过他那些人物的真实的、具体的行动，自然地表达着他自己的愿望、理想和倾向，强烈地肯定着他自己的爱憎！

《西厢记》所提出的是妇女问题，然而，它所联系的社会生活内容，却远非妇女问题所能局限！妇女问题，经常是封建社会的最尖锐的问题之一。我国封建社会妇女的非人的地位，是尽人皆知的。她们实质上是某种变相的奴隶。不仅在经济上绝对的无权，甚至在一般社会生活上也不允许有独立的人格。她们备受封建制度和封建礼教的蹂躏。但我们要感谢我们历代的现实主义艺术家，妇女这种极端黑暗、阴惨的生活，并没有把忠于人民的我们的艺术家们压碎和吓退，相反，从千百万被残害的妇女的悲惨生活中，他们看出了我国妇女的勇敢、勤劳、正义和伟大。他们极为动人地歌颂了妇女的反抗和反抗性的妇女的形象。我们几乎可以这样说，在我国古典的文学艺术作品中，特别是古典戏曲中，那些感人的、迄今仍为人民所热爱的妇女形象，几乎都是反抗性的形象。当然，

在实际的封建社会生活中，这种反抗性的先进妇女形象，也许是为数不多的，但她们无疑是本质的，是典型的。她们的反抗精神是光辉的，她们是伟大妇女的榜样。妇女问题既然是封建社会中最尖锐的问题之一，那么，提出妇女的命运这样的问题，并以创作光辉的具有反抗性的妇女形象提出这样的问题，其结果，就不能不触动整个封建社会的基础，就势必要向整个封建社会宣战。事实也正是这样。譬如，《王魁负桂英》的桂英，是反抗性的妇女形象，很明白，桂英的复仇对象就不只是一个王魁，她的复仇的对象是整个封建社会。《窦娥冤》的窦娥，是反抗性的妇女形象，她的控诉是感天动地的，很明白，她的控诉就不只是针对着某一个贪赃枉法的县官，她的控诉实质上是针对着整个封建的官僚制度。《白蛇传》的白素贞，是反抗性的妇女形象，我国人民从她的形象里感受到我国妇女那种坚贞不屈的伟大的精神力量；很明白，白素贞的反抗不只是反抗法海这样一个人，她所反抗的实质上是整个封建社会的极为黑暗的社会力量！《西厢记》的红娘，是反抗性的妇女形象，我们随后就要分析到，红娘的正义、无畏和火一样的嘲弄，正是针对了整个封建统治阶级的负义、虚伪，谎骗和迫害的。

我国古典文学艺术作品所塑造的这种反抗性的妇女形象，具有独特的，民族的意义。他们是我们的民族性格的一部分，是我们的宝藏。

（二）

老夫人是“慈爱”的。《寺警》一折，当孙飞虎围庙临危之际，她自述道：“老身年六十岁，死不为夭。奈孩儿年少，未得从夫，早逢此难，却如之奈何？”似乎是全为孩儿设想，自己的生死，倒是置之度外的。然而她的为了孩儿设想，却只能加重孩儿的痛苦。她特别重节操，是“节操凛冰霜”的。她用对莺莺的严加管束，表示了自己的“慈爱”。她的管束的范围是极广的。从思想、行动、生活，一直管到潜意识的活动。据张生的形容，这位夫人是“怕女孩儿春心荡，怪黄莺儿作对，怨粉蝶儿成双”的。防闲一直要防闲到黄莺粉蝶身上，难怪莺莺潜出闺房，就立即被责了。老夫人是认为女子不告而出闺门即为耻的。她有充分理由认为，她有责任也应该把她的女儿造就成一个忠于其阶级利益和阶级教养的人物，即使是腐尸一样的人物。

基于这种理由，老夫人为莺莺划定了一座行动的和精神的牢狱。除了自己随时留心监视着以外，还派了一个“狱卒”。非常滑稽的是：这个“狱卒”却原来就是红娘。她派红娘对莺莺“行监坐守”。用莺莺的形容是：“但出闺门，影儿般不离身。俺娘也好没意思，这些时直恁般提防著人，小梅香伏侍的勤，老夫人拘系的紧，则怕俺女孩儿折了气分。”这位“慈爱”的母亲并生出了很多方法，不给莺莺一点闲空，使她连闲下来想一想的工夫都没有。莺莺说道：“俺娘无夜无明并女工！我若得些儿闲空，张生呵，怎教你无人处，把妾身作诵！”

可怕的不是牢狱，可怕的是：这种“慈爱”的牢狱。在爱的形式下所设的这种黑暗的牢狱。老夫人是不是真的在爱呢？她是真的在爱的，不过，据我们看来，她爱的却不是她的女儿，不是她女儿的青春和幸福，她爱的是她自己的封建统治的权力，是“先王的德行”，是“相府门第”，

是“祖宗的家谱”。甚至在临危的时候，她都念念不忘她的家谱，深怕莺莺辱没了她的家谱。就是这些权力、德行、门第和家谱，形成了封建社会的一面铁锁长枷。在老夫人的性格中，充分地反映了这种封建社会的黑暗势力的力量。老夫人不仅监禁着莺莺的肉体，而且用这面沉重的铁锁长枷枷着她的精神，毒害着她的灵魂。老夫人做为一个人来看，是怎样的一个人呢？据莺莺说，她是个“积世老婆婆”，是善于机变的，甚至在孙飞虎围庙的时候，她都不惜当众以亲生女儿做为机变的本钱。莺莺懂得这一点，她说：“那是俺娘机变。”据红娘说，她“心数多，情性佻”。惯会“巧语花言，将没做有”。她是个深通封建世故三昧的老人。因之，在《赖婚》一场，她虽深知莺莺和张生的愿望。但却能很有涵养的丝毫不动声色。一面向张生说着“甜话儿”，一面就笑呵呵的把婚姻赖掉了。莺莺唱道：“转关儿，虽是你定夺（耍花枪随你的意思），哑谜儿，早被人猜破。黑阁落甜话儿将人和，越教人不快活。”活现了这个积世老婆婆的神态。

莺莺在听琴的时候，直斥其母亲为“口不应心的狠毒娘！”这种狠毒所造成的痛苦，据莺莺的形容是：“昏邓邓黑海来深，白茫茫陆地来厚，碧悠悠青天来阔。”她的狠毒在于：“把嫩巍巍双头花蕊搓；香馥馥同心缕带割；长搀搀连理琼枝挫！”看起来，莺莺并不感谢她的“慈爱”。

但如果不闻其言而察其行，老夫人的这种狠毒，是很难捉摸的。她表面上甚至是一个慈祥、和蔼、亲切的老太太。这只有深受其毒害的莺莺，才能真切地道出其中滋味。她的狠毒就在于是所谓笑里藏刀的。她的狠毒的特征尤其是在于：她并不自认也不自知自己是狠毒。她之所以能够这末笑呵呵的下毒手，就在于她认为这是符合“先王之德”的。莺莺认为歹毒的，据她看来，正是一种“品德”。她身体力行这种罪恶的品德。她监禁莺莺是为了爱莺莺，是为了母子之情；她用一面铁锁长枷加强加于莺莺项上，是因为在她看来，这是人人都应尊重的封建义务。她赖婚是因为要守“先相国”在日之“信”。她要“莺莺做妹妹拜哥哥”，是对张生的抬举；她要“多以金帛相酬”，着张生另“拣豪门贵宅之女”，是为了施恩。而最后，她把自己女儿的青春和幸福，做机变的本钱，是因为她觉着在那种时候她需要那种机变。在老夫人身上，我们清晰地认出了封建统治阶级某一最歹毒的类型的罪恶的嘴脸。这种罪恶，用莺莺的话来说，真是到了无所顾忌的程度，“谎到天来大”了。封建教义的虚伪性，欺骗性，用“谎到天来大”来形容，是最深刻也是最恰当不过的。正因为封建教义的基础在实质上是建筑在“谎到天来大”上，所以在某种意义上说，它是软弱的，一旦被人看破，比方被红娘看破，它是经不起冲击的。封建教义的虚伪性，欺骗性，同时也就标示了它的软弱性。苦痛的莺莺，终于挣断了枷锁，走出了“牢狱”。这场搏斗的胜利者是莺莺，失败了的倒反而是老夫人。王实甫的艺术力量，不仅在于他准确地描写了封建统治阶级的虚伪、欺骗、堕落和罪恶的性质，不仅在于他准确地描写出这种黑暗势力的可怕；而更在于他准确地指出了这种黑暗势力的软弱、贫乏和无力的性质，更在于他准确地指出了它们其实并不可怕。《拷红》一折，王实甫通过红娘这一有力的性格，非常辉煌多采地渲染了这种封建教义的软弱，嘲笑了封建势力的失败，据王实甫

看来，以老夫人为代表的整个封建教义，实际上是建筑在沙上的。在没有什么力量敢于冲击它的时候，它是可怕的，是可以把人淹没和毁灭的。但当它的虚伪和软弱被人看穿，敢于冲击和反抗它的时候，它就消失了，散掉了，虽然心有不甘，但却不得不自认失败了。王实甫令人信服地描写了这一点，造成了真正的欢笑。欢笑鼓舞了人民的信心和斗志。《拷红》一场，在近代的舞台上能依然保持着往日的烜赫，其原因，我想，正在这里。王实甫在《拷红》这一场，真实地、非常引人入胜地夸张和概括了封建时代人民的理想和愿望。

作为封建统治阶级当权派的代表人物，老夫人其实是没有独立的性格的。她是一个阶级的产物。她忠于她的阶级，忠于她的阶级的利益，忠于她的阶级的教义，忠于她的阶级的观念，她的言行是被她的阶级所决定、所约束的。因之，她的失败，在实质上是她的阶级的失败。而王实甫，就十分辛辣地嘲弄着她的失败。但王实甫不只是十分辛辣地嘲弄了她的失败，同时，他也十分热烈地歌颂了作为其对抗力量的正面人物的胜利。

(三)

美丽的莺莺，并不服从老夫人的管教；有一种更强大的、就其实质说是属于社会的新的力量，促使莺莺勇敢地背叛了她的母亲。

莺莺是美丽的。王实甫极有魅力地运用着我国语言的形象性和雕塑性，从多方面烘托、反衬和描写了莺莺的美丽。莺莺形体的美丽，据王实甫写来，不仅张生要为之颠倒，就是几百年来的读者都不禁要为之感到幸福和欢乐。不仅是老的、少的、村的、俏的、男女僧俗，都为之六神无主，就是连头似雪、鬓似霜、头顶上加个圆光像佛爷似的法本也凝眺了，在法座上坐不牢了。王实甫在细节描写上的真实性和对生活的洞察力、把捉力，不仅使我们看到、听到、闻到、感到、触到莺莺自身的美丽，而且也使我们看到、听到、闻到、感到、触到莺莺生活并行动其间的全部自然景色和社会环境。但实甫笔下的莺莺，却不是天仙，而是活生生的人。是在我们日常生活中经常可以亲切接触到的活生生的人。

《赖简》一折，作者通过红娘看莺莺道：“日高犹自不明眸，畅好是那懒、懒。半晌抬身，几回搔耳，一声长叹！”像这样的生活细节，在王实甫写来，都像是随手拈来，很自然地把莺莺人情化了。

莺莺的青春和生命，从佛殿乍逢张生开始。不是说，在佛殿乍遇以前，她没有青春和生命，但她的青春和生命却在封建势力的窒息下昏睡着，没有觉醒。她即使不是安于囚徒生活，也顶多不过是一个具有她那个阶级的习性的一个普普通通的娇情的小姐。佛殿乍逢把她的青春和生命惊醒了。请看她自己的描写：“往常但见个外人，氲的早嗔。但见个客人，厌的倒褪。从见了那人，兜的便亲！”因之，便“坐又不安，睡又不稳，登临也不快，闲行又闷，镇日价情思睡昏昏”起来了。

她开始思索她的青春和生命的意义，开始感到枷锁的沉重分量，开始对老夫人的“拘系”不满了。她的青春和生命，在孙飞虎围庙，便在仓促的刹那间，显示了其强大的力量。

那厮每风闻、胡云！道我眉黛青颦，莲脸生春。似那倾国倾城的西子太真。兀的不把

三百僧人，半万贼军，半霎儿便待剪草除根。那厮每于家于国无忠信，恣情的掳掠人民。更将这天宫般盖造焚烧尽，……

〔夫人云〕老身年六十岁，死不为夭。奈孩儿年少，未得从夫，早逢此难，却如之奈何。〔莺〕孩儿想来，则是将我献与贼汉，庶可免一家性命。〔夫人哭云〕俺家无犯法之男，再婚之女，怎舍得你献与贼汉，却不辱没了俺家谱。〔法本〕咱们同到法堂上，问两廊下僧俗有高见的，一同商议个长策。〔到法堂科〕〔夫人〕孩儿，却是怎生？〔莺〕休爱惜孩儿一身，还是献与贼汉，其便有五：

〔后庭花〕第一来免摧残老太君；第二来免堂殿作灰烬；第三来诸僧无事得安存；第四来先君的灵柩稳；第五来欢郎虽是未成人，……是崔家后代儿孙。若莺莺为惜己身，不行从乱军；诸僧众、污血痕；将伽蓝、火内焚；先灵为细尘；断绝爱弟亲；割开慈母恩。

〔柳叶儿〕呀，将俺一家儿不留一个韶龔！待从军，又怕辱没了家门！我不如白练套头儿寻个自尽！将尸椁，献贼人，你须得远害全身！〔下面，疑夫人必有忿怒的表示，为诸本所漏。因这一计，对老夫人来说，是针锋相对的。“将尸椁，献贼人，你须得远害全身！”虽是道破了老夫人的心理，但这样激切的面对面的道破，对老夫人说来，却是要被认为大逆不伦的。因之，下面莺莺才有“都做了莺莺生忿的话”。〕

母亲，都做了莺莺生忿，（生忿，是忤逆的意思。）对傍人一言难尽！休惜莺莺这一身。您孩儿别有一计，不拣何人，建立功勋，杀退贼军，扫荡妖氛，倒陪家门，情愿与英雄结婚，成秦晋。

读曲家称这一段描写为莺莺的五便三计。莺莺的五便三计，不只是勾出了封建社会里封建统治阶级恣情地掳掠人民的罪恶，也深刻而具体地表现了莺莺灵魂的美丽和老夫人灵魂的龌龊。王实甫借孙飞虎围庙这一突然的事变，对比了老夫人和莺莺这两个性格，展开了这两个性格的尖锐和冲突。对老夫人来说，在灾难面前，她所想到的只是她的家谱和门第，这个惯会将没做有的积世老婆婆完全惶乱了，她口不应心地问道：“孩儿，咱却是怎生？”，为了她的家谱和门第，她准备以自杀葬送女儿的青春和幸福，甚至于女儿的生命。对莺莺来说，在灾难面前，她所想到的是母亲、父亲、弟弟、堂殿的建筑和三百和尚的性命，她虽然在乍闻警耗时，也“魂离壳”，也“袖梢儿搵满了啼痕”，但她很快就镇定下来了。她准备为了别人而牺牲自己的青春和幸福，甚至于是自己的生命。实甫在写尽了莺莺形体的美丽后，突出地表现了莺莺灵魂的美丽。这种灵魂的美丽给莺莺的形体赋与了内在的丰富的意义。这就把我们的情感带入一种境界，使我们不能仅仅站在一边从外表上欣赏莺莺的美，而必需随了莺莺的苦恼而苦恼，随了莺莺的欢悦而欢悦，随了莺莺的追求而有所追求了。

《寺警》以后，随了戏剧冲突的展开，莺莺热烈地追求着，一步一步地走尽了对其本阶级来说，是背叛的、反抗的道路。然而莺莺的反抗的道路，却是很不平坦的。用《惊梦》中的描写是：“下下高高，道路坳折，四野风来，左右乱颺”的。莺莺的追求也并不是没有困难的。她是在“走荒郊旷野，把不住心娇怯，喘吁吁难将两气接”的状态下，进行自己的热烈的追求的。

《寺警》以后，莺莺的内心生活沸腾起来了。在《闹斋》的时候，她还不过是一个“哭声儿似莺啭乔林，泪珠儿似露滴花梢”的相国小姐，连看人都怕人知道，只能将“泪眼偷瞧”的。“稔色人儿，可意冤家，怕人知道，看时节泪眼偷瞧。”到了《赖婚》和《听琴》，她的内心却

强烈到这样的程度：愤怒地、怨恨地、激动地诅咒她的母亲。不只是心里暗暗地诅咒，也还在一定程度上敢于当面反抗。在《赖婚》中，母亲要她拜见哥哥，她愤怒地想：“谁想这积世老婆婆，教莺莺做妹妹拜哥哥。白茫茫溢起蓝桥水；赤腾腾点着袄庙火；碧澄澄清波，扑刺刺把比目鱼分破。急攘攘因何挖搭的把双眉锁纳合。”而居然不拜。她母亲要她敬哥哥酒，她内心诅咒道：“这席面儿畅好是乌合！”而当张生不肯吃时，她竟敢把杯子当母亲的面掷给红娘。“红娘接了台盏者。”这一情节，读曲家称之为莺莺掷杯。莺莺之所以在《赖婚》中不敬张生酒，并不是因为她不想敬张生酒，是因为她不能在兄妹的名义下敬张生酒，她不能承认她母亲为她安排的兄妹关系。《西厢记》中，莺莺对张生有两次敬酒的场面，一次在《赖婚》中，一次在《长亭》中，请看《长亭》的敬酒，是怎样写的：

（夫人）小姐把盏者。（莺把盏科）（张生吁科）（莺低）我手里吃一盏酒者。合欢未已，离愁相继。前晌私情，昨夜成亲，今者别离。我恰知那几日相思滋味，谁想这别离情更增十倍。

这一敬酒的情节，写得莺莺何等深情。如果把这一情节和《赖婚》中那一情节相较，不是十分明显地说明了掷杯的意义了吗？

莺莺的这种对母亲的愤怒、怨恨、诅咒和反抗，标示着封建社会的青年男女对封建的牢狱生活的愤怒、怨恨、诅咒和反抗。但莺莺的这种内心生活并不等于她的实际行动。把内心生活的沸腾转化为对现实生活的实际行动，对莺莺来说，还要经历一条十分艰巨的曲折的道路。在她那个时代，所谓封建统治阶级的黑暗势力，是无所不在的。它不只存在在社会上，存在在阶级关系上，存在在她母亲身上，也存在在她自己的灵魂中。所以，她的背叛不只是一要触动她的阶级，不只是一要伤透了母亲的心，而更重要的，是她首先必须背叛她所属的那个阶级所反映在她自己性格中的那些习性、教养和观念。尤其是后者，遂使得她的背叛的行动充满了矛盾、痛苦和戏剧性的冲突。而伟大的现实主义者王实甫，也正是通过对莺莺的这种矛盾的深刻刻画，最后完成了莺莺这一丰富多采的性格的。而这，就使得王实甫所刻画的莺莺这一性格的现实教育意义，更令人信服，更有力量！

莺莺对她的生活环境，曾借天边风月，做了很确切的形容：

（红）姐姐，你看月阑，明日敢有风也。（莺）风月天边有，人间好事无。

人间看波，玉容深锁绣帏中，怕有人搬弄。想嫦娥西没东生，有谁共。怨天公，裴航不作游仙梦。则似咱罗帏数重，只恐嫦娥心动，因此上围住广寒宫。

这种封建的力量，对她和张生来说，虽然只隔着“一层儿红纸，几眼儿疏棂”，就是说，虽只有一面纸糊的窗户之隔，但却是像“隔着云山几万里”一样，突破是很容易但也很困难的。对这种黑暗的势力，她虽在内心沸腾着愤怒，但却同时是胆战心虚的。《听琴》一场，红娘只是冷不防叫了她一声，就把她吓坏了。

走将来气冲冲，怎不教人恨匆匆。吓得人来怕恐，早是不曾转动，女孩儿家直恁响喉咙。

莺莺是坚强的，但同时她又是软弱的。莺莺是真挚的，但同时她又有那么多假意儿的。她不同于她的母亲，诅咒她的母亲；但同时某些行动中又相同于她的母亲，我们在她的身上，可以认出她母亲的教养。

用红娘来形容，她的“性儿忒惯得娇了”，她是在“晚妆楼上”，望见“杏花残”了，“犹自怯衣单”的娇娇滴滴的小姐。这位小姐很有些“乖性儿”，虽然在“背地里愁眉泪眼”，但在人前却是要“巧语花言”的。她要利用红娘传书递简，但又怕红娘知道她在传书递简。她在某些具体的场合，也学了她母亲的样，心里一套，口里一套，口不应心，有些欺心起来了。请看这样的描写：

（红）俺小姐心多，把这简帖儿就递与她，她定然撒假。俺将来放在妆盒儿里，等她见了，看说什么。（莺整妆见帖看科）（红偷窥科）

晚妆残，乌云散，轻匀了粉脸，乱挽起云鬟。将简帖儿拈，把妆盒儿按，拆开封皮孜孜看，颠来倒去，不害心烦。（莺怒科）（红做意科）呀，决撒了也。只见他厌的挖皱了黛眉，忽的低垂了粉颈，氲的改变朱颜。

（莺）小贱人，这东西那里来的，我是相国的小姐，谁敢将这简帖儿来戏弄我！我几曾惯看这东西。我告过夫人，打下你个小贱人的下截来。（红）小姐使我去，他着我将来；小姐不使我去，我敢问他讨来。我又不识字，知他写的是些什么！

分明是你过犯，没来由把我摧残。使别人颠倒恶心烦，你不惯，谁曾惯。

这种描写，不是分明和红娘对老夫人那个有名的按语：“心数多，情性佻。巧语花言，将没做有。”有些相似吗？

《赖简》一折，莺莺暗约下张生。而当张生真的逾墙的时候，她却忽然变卦，发起脾气，把张生当贼给拿住了。

（莺莺科）张生，你是何等之人，我在这里烧香，你无故至此，若夫人闻知，有何理说？……

……先生虽有活命之恩，恩则当报。既为兄妹，何生此心。万一夫人知之，先生何以自安？今后再勿如此，若更为之，与足下决无干休。

是什么原因，使莺莺忽然怒发呢？我们知道，张生之来，确实是莺莺用“月明三五夜”那个简帖私下约来的，正像婚姻之约，是她母亲当了三百僧俗的面公开答应的一样确实。兄妹云云，莺莺是并未承认的。她的内心的强烈的沸腾，我们前面已经指出过了，她的外表呢？通过红娘的形容，其强烈的程度，也是不下于张生的。甚至在赴约之前，据红娘的描写，她还是“巴不到晚哩”。

自从日初想月华，捱一刻，似一夏。见柳梢斜日迟迟下，好教贤圣打。

那么，她为什么忽然学了老夫人的样，赖起来了呢？有人说，这是因为她的女儿心性，是一种怕羞的心理。但细读王实甫的原作，在这至今仍煊赫于今日舞台之上的几折里，我们却丝毫觉不出这种心性，也找不到怕羞的字样。细读原作，我们不能不得到这样的结论，即：老夫人是谎，莺莺也是谎；老夫人是赖，莺莺也是赖。老夫人的耍赖和撒谎，是一种阶级根性，她知道她需要耍赖和撒谎，她是毫无羞耻，绝不脸红的。莺莺的耍赖和撒谎，也是一种阶级根性，她自然地在这种手段下隐藏、躲避，把自己保护起来了。当然，老夫人的耍赖和撒谎是真的，是表里一致的，是符合她自己的利益的；莺莺的耍赖和撒谎则是假的，是表里不一，违背她自己的利益的。两者的性质虽有些不同，但从其不同处我们却可以识别其相似处，识别出这两个性格的相同的阶级的属性。莺莺的谎，甚至连志诚的张生在紧急的当口都怀疑起来了。《酬简》一折，张生坐立不安地寻思道：“莫非又是一个谎？”耍赖和撒谎，是封建统治阶级的阶级标志。因之，这种庸俗的道德标志，便成了从不要赖

和撒谎的、响当当的红娘的无情嘲弄的对象。

然而，正因为莺莺是带着她那个阶级的这种软弱的特征进行热烈追求的，所以我们才更觉得莺莺这一性格的可信。对于具有崇高的革命品格的今日青年来说，莺莺的这种性格，也许会引起类似愤怒和鄙弃的情感的。这是不足怪的，我们应该鄙弃反映在莺莺性格中的这种封建的虚伪性。但可以断言的是：尽管引起那样的情感，却决不会有人怀疑莺莺这一性格的真实性。相反的，要是莺莺在那种场合没有那么多假意儿，不说谎，也不耍赖，倒要变得不真实，不符合情理了。王实甫的艺术的魔力，就在于他真实的、具体的、从封建阶级的本质特征上深刻地刻画了莺莺的性格。王实甫用极大的热情证实给我们看，在封建统治阶级中，即使是像莺莺这样美丽的真挚的人，也是沾染了虚伪的骄傲的习性的。王实甫一面通过红娘，在红娘这一性格的光辉对比下，热烈地嘲笑着莺莺这一性格的可笑的阶级习性，一面通过红娘，在红娘这一性格的光辉照耀下，使莺莺终于勇敢地摆脱并克服了其软弱的阶级的习性。在《闹简》和《赖简》两折中，王实甫挥动着他的艺术魔杖，使我们达到了真正着魔的境界，我们随了戏剧性冲突的展开，不觉含泪大笑了。当我们看到莺莺发怒道：“张生，你是何等之人，我在这里烧香，你无故至此，若夫人闻知，有何理说？”当我们看到张生的真诚，惶惑地、羞惭地一言不发；当我们看到红娘装腔做势道：“张生，你过来跪着，你既读孔圣之书，必达周公之礼，夙夜来此，有什么勾当？”谁都忍不住会为这一场面的彻头彻尾的虚伪而尽情大笑的，然而，这种虚伪却正是极为真实的地方。这一情节使我们深刻地认识了封建社会生活的可怕和罪恶。王实甫正是含了满腔的热泪，掷出了他的笑的魔杖的。

但软弱的莺莺，终于在红娘的诱导帮助下，战胜了并克服了她的外部环境和内在心理的矛盾。莺莺的生命的火花，没有熄灭，在红娘的帮助下，生命的火花燃烧起来了。莺莺的命运，和大多数被压碎了的封建时代的妇女命运不同，她坚持反抗一直到获得了胜利。她终于突破了她的阶级限制，抛弃了虚伪和谎言。她对自由和幸福的追求，获得了肯定的结果：她挣断了看起来是那样牢不可破的封建的枷锁。胜利的是莺莺，不是老夫人；胜利的是起码的做人的权利，不是封建的道德教养；胜利的是自由、幸福和青春，不是封建阶级的腐朽、谎言和衰老。王实甫的现实主义的力量，不仅在于他勇敢地嘲笑了那个罪恶社会的腐朽、谎言和衰老，更重要的是：他强烈地指出了自由、幸福和青春的意义和道路。这儿有一个问题：像莺莺这样的性格，如果没有红娘的正义的帮助，她是不是能一直坚持下来，坚持到胜利呢？莺莺和红娘这两个性格，如果对比一下，那一个性格更坚强，更有力量呢？实甫的伟大更在于：他不仅足为典范地刻画了像莺莺这样一个封建统治阶级内部的叛逆性格；更重要的是：他极为真实地创造了红娘这样一个和封建统治阶级相对立的劳动人民的性格。王实甫在劳动人民身上，看出了伟大的精神力量。

（四）

莺莺故事，元稹以后，迄今在人民生活中传述了一千多年。如果说，在王实甫以前，这种传述的主要对象是莺莺，在王实甫以后，这种传述

的主要对象却变成红娘了。红娘这一辉煌的性格，经过实甫的天才的创作，不只在人民的传述中，即在舞台上，都压倒了莺莺，取莺莺的地位而代之了。红娘这一性格，对人民生活的影响，对王实甫以后的古典文学艺术的影响，是无比巨大的。莺莺在红娘这一性格的光辉的照耀下，不得不自惭形秽的退居次要的地位，甚至是极次要的地位了。人民自有其自己的爱憎和选择，人民从红娘这一伟大的性格中，认出了人民自己的精神面貌。

红娘是个什么人呢？红娘是莺莺的侍婢，是个奴隶。《借厢》一折，张生说道：“若共他多情小姐同鸳帐，怎教他叠被铺床。我将小姐央，夫人央，他不令许放，我亲自写与从良。”从良者，改变其奴隶身份，使其能从“良人”之谓。“良人”是元代社会用来和奴隶对称的一种专有名词。而奴隶要改变其奴隶身份为良人，在元代，是很困难的。元统治中国以后，战争时期为元兵所俘虏的军民百姓，大都沦为了奴隶，因之，在元代社会的结构里，奴隶成了被剥削阶级里的一个骤增的人数众多的阶层。这一人数众多的阶层居社会的最下层，在人身上备受政府法律和社会习俗的残虐。奴隶，不仅经济和政治上无权，连人身也是无权的。伟大的现实主义者王实甫，从这一被压迫被残害的阶层里，认出了人民的智慧和崇高的道德品质。王实甫正是概括了这一阶层的正义、勇敢、智慧、机智、坦率和真诚，来创作红娘这一美丽的性格的。王实甫对红娘的形体神态，在其全部著作中，是写得很少的。他只有这几句，写到红娘的形体神态。

大人家举止端详，全不见半点轻狂。大师行深深拜了，启朱唇语言的当。

可喜庞儿浅淡妆，穿一套缟素衣裳。鹞伶渌老不寻常，（渌老是俗语，眼睛的意思。鹞伶，是形容她的眼睛像鹞一样的锋利。）偷眼望，眼挫里抹张郎。（用眼角斜了张生一眼，有不在意和轻视的意思。）

这几句，如果较之对莺莺形态的鬼斧神工的刻画来看，真是很吝啬了。然而我们仍然是感觉着红娘较莺莺更美丽、更可爱。真正的美，不在形体，或者说主要的不在形体，而在性格，更重要的是性格。假使说，王实甫是从多方面刻画了莺莺的美丽的形体，同样的，他是从多方面刻画了红娘的美丽的性格。

红娘性格的显著特征首先是在于她的正义性。在今天舞台上所表演的红娘，是从佛殿相逢起，就和张生眉来眼去的。然而这种眉来眼去，是和王实甫的红娘这一人物完全无关的。这种眉来眼去的轻佻性格，其实是后世诸公的再创作。在全部《西厢记》中，红娘不仅绝没有和张生眉来眼去，相反的，她倒是经常嘲笑他，甚至非常辛辣的嘲骂他。《西厢记》中，可以引起误会的只有《请宴》里的这几句：

衣冠齐楚庞儿整，可知道引动莺莺，据相貌，凭才性，俺从来心硬，一见了也留情。

但这是她误以为婚姻有成，因莺莺和张生的欢乐而自己也感动了的时候讲的。即使是在这种欢乐的心情下，接着，她还是忍不住对张生加以嘲笑：

来回顾影，文魔秀士，风欠酸丁。下工夫把头颅十分挣，迟和疾滑倒苍蝇，光油油耀花人眼睛，酸溜溜整得人牙疼。

红娘在和张生相见以后，虽然也曾随便和莺莺谈起过张生的可笑的傻瓜像，但她坚决地干预其事，却是从《寺警》，特别是《赖婚》以后

才开始的。《寺警》以前，我们知道，红娘对张生是并不在意，甚至是当面抢白过的。她是在目击了老夫人的无信，以及由于这种无信所造成的莺莺和张生的真诚的痛苦以后，这才正义地挺身而出，为张生策划，并诱导莺莺走上了她认为是正当的反抗道路。必须指出的是：今日舞台上的红娘，在《寺警》的时候，居然也挺身而出，要代主受祸，同样是对红娘性格的歪曲，由后世诸公妄改的。红娘固然是奴隶，但她却绝不是奴才。奴才道德对红娘来说，是风马牛不相及的。查遍王实甫的原作，我们在红娘性格中，丝毫都不能发现红娘有那种为主人的利益而尽其愚忠的思想和行为。相反的，我们却在字里行间随处都可以看出她因为看透了封建统治阶级的腐朽和虚伪，而无情地嘲笑她的主人，揭露她的主人，反抗她的主人的那种勇敢的思想 and 行为。红娘的智慧，不仅是绝对高出于老夫人，而且也绝对高出于张生和莺莺，高出于整个封建统治阶级的任何人物。她一面同情和教导着张生和莺莺，因他们的痛苦而自己也真诚的痛苦着，一面却随时都在非难他们，嘲笑他们，指出他们那一阶级的虚伪、软弱习性和教养的可笑。当张生托她“寄简”，而世俗地准备“久后多以金帛拜酬”的时候，红娘骂道：

这个挽弓酸徕没意思，卖弄有家私。莫不图谋你东西来到此。先生钱物，做红娘赏赐。

——我爱了你的金资！

“挽弓”，很多注释家都以为是“张”的拆字，但我却以为“挽弓酸徕”，在元代社会生活里，恐怕是一句非常恶毒的骂人的口头成语。译成现在的口头语，很难有相当的。也许鬼子和兔崽子相加，才能等于这句成语的涵义。因为在元代社会，是只有蒙古贵族才特许挽弓射猎的。至于汉人和南人，则不只射猎为法令所禁止，即私藏武器都是犯法的。

然而红娘的正义，红娘的热心，并不是没有遭遇到困难的。她被张生用世俗的眼光侮辱过，被夫人毒打过，被莺莺冷句儿斥责和假意儿欺骗过。她并不是没有感到做人之难的。

（生）小生简帖儿，是一道会亲的符篆，则是小娘子不肯用心，故致如此。（红）是我不用心，哦，头上有天哩！你那个简帖儿里面好听也。

这的是先生命怪，须不是红娘违慢。那简帖儿到做了你的招状，他的勾头，我的公案。若不是觑容颜，厮顾盼，饶轻慢，先生受罪，礼之当然，红娘何干，争些儿把你娘拖犯！

你休呆里撒奸（装聋卖傻的意思），你待恩情美满，却教我骨肉摧残。他手搓着棍儿摩娑看，我粗麻线怎过针关。直待我拄着拐帮闲钻懒，缝合唇送暖偷寒。

虽说如此，但她却不怕“拖犯”，准备拄着拐帮忙的。正义所在，百折不挠，这正是红娘的主要品格。

红娘是非常富于机智的。对老夫人、莺莺、张生这样的人，她的眼睛是犀利的。她深知这些人的教养和习性，因而很有预见性，能料事如神。如果她有时故意不把事情说破，那是她的机智，她的忍耐，她的狡猾。她的阶级地位决定了她，不能过分暴露了她的智慧。她深知对她们的虚伪的社会属性来说，坦率是要害人害事，招灾惹祸的。《赖简》一场，她是胸有成竹，早在料中的：

若是见这诗，看这词，颠倒费神思，他拽扎起面皮道，这是谁的言语，你将来！这妮子，怎敢胡行事，嗟，扯做纸条儿！

事态的发展，果不出其所料。

《拷红》一场，她也是胸有成竹，早在料中的。

猜他那穷酸做了新婿，猜你个小姐做了娇妻，猜我这贱人做的纤头。你这些时春山低翠，秋水凝眸。别样的都休：试把裙带儿拴，纽带儿扣，比着旧时肥瘦，出落得精神，别样的风流。

(莺)红娘，你去那里，小心回话者。(红)我在那里，夫人必问到，兀那小贱人：我着你但去处行监坐守，谁教你迤逗的胡行乱走。这般问，如何诉休？——便与他个知情的犯由！

事态的发展，也果不出其所料。

红娘的机智和预见性，使她能以掌握事态发展的规律。她并不缺少勇气，她有足够的勇气来打破缺口。《拷红》一场，她料定了老夫人以后，便给了她一个“知情的犯由”，用以毒攻毒的方法完全压服了老夫人的威势，迫使她不能不从实际方面考虑其阶级地位了。

红娘是不被信任的，她深知她并不被莺莺所信任。因之，在有些紧急的当口，虽然她避免暴露，但却不能不坦率地点穿了她：

你哄谁呢？你把个饿鬼弄的七死八活，却要怎的？怕人家调犯，若早晚夫人见破绽，你我何安。问他甚为难，咱则撺掇得上竿，撒了那梯子看。

有时，她也不得不这样真挚的表白自己：

似这等辰勾空把佳期盼，我将角门儿一世不曾牢拴。愿得做夫妻无危难，您向筵席头上整扮，我做个缝了口的撮合山。

有时，她又这样激切地劝说莺莺：

小姐，你性儿忒惯得娇了。有前日的心，那里有今日的心来！

晚妆楼上杏花残，犹自怯衣单。那一遍听琴时，清露月明间，向晚不怕春寒，几乎险被先生饜。那其间岂不胡颜，为个不酸不醋风魔汉，隔墙儿险做望夫山。

然而，红娘仍然是不被信任。虽说仍然不被信任，但她却仍然要撮合到底。她深深地懂得莺莺，懂得莺莺的巧语花言和愁眉泪眼的深意。她一面嘲笑着莺莺的软弱，一面同情着莺莺的痛苦。

当莺莺居然有胆量写下了那著名的“月明三五夜”的情诗时，红娘猜疑起来了。深知莺莺心性的红娘，不信莺莺在此时此刻竟会有这样的勇气。当物证具在，不由不信时，她虽对莺莺的口不应心讽刺嘲笑了一番，虽对自己的不被信任不无微辞，但其后，却真心诚意地为莺莺的勇敢而兴奋欢快了。

张生，你见么，令夜一弄儿风景，分明助你两个成亲也。

你看淡云笼月华，似红纸护错蜡。柳丝花朵垂帘下，绿莎茵铺着绣榻。

良夜迢迢，闲庭寂静，花枝低亚。他是女孩儿家，你索意儿温存，话儿摩弄，性儿泼洽。休猜做路柳墙花。

但红娘并没有错，她对莺莺的勇敢有所疑猜，是很有根据的，事到临头，莺莺果然赖起来了。

然而她对这些意料中的困难，是蔑视的。事情越困难，她的决心越大，越要坚持下去。她的性格是这样：不达到胜利，是决不休止的。她为什么会有这样大的决心呢？她下这样大的决心是因为老夫人背义：“将人的义海恩山，变做了远水遥岑。”为了莺莺的痴情：“脂粉香消懒去添，春恨压眉尖。”“背地里愁眉泪眼。”为了张生的志诚：“尸骨岩岩鬼病侵。”眼看就“断送了他命也。”一句话：完全是为了正义。实甫正是从多方面深刻地刻画了红娘的性格的正义性，以反衬封建社会的非正义性的。至于红娘自己，是不是也像张生特别是像莺莺这样的娇情

做作呢？不，她要坦率得多，倔强得多，勇敢得多。

她和他们，正是两样的人。

以她自己的尺度，她很不满意他们的矫情，他们的装模作样，他们的懦弱，他们的不坦率。《传简》一折，红娘在精妙地形容过张、莺二人“一样害相思”的情景以后，自思道：

方信道才子佳人信有之。红娘看时，有些乖性儿。则怕有情人不遂心也似此。他害的有些抹媚，（抹媚即装相，是装模作样的意思。）我遭着没三思，一纳头安排着憔悴死。

这儿，红娘是说，这些乖性儿，这些装模作样，只有出身于封建统治阶级的才子佳人才会有，今天我才信了，想必是有情人不遂心都像这样。但我，我非才子佳人，要是我遭着，就没三思，又何必装模做样？老老实实地安排着去死就是了。

莺莺第二次传简，送了个药方儿，暗约张生相会时，红娘不满道：

果若你有心，他有心，昨日秋千院夜深沉；花有阴，月有阴，春宵一刻抵千金。何须的诗对会家吟？！

这儿，红娘是说，如果真心相爱，又何必这么装模作样呢？

《赖简》一折，莺莺忽然发怒，张生羞惭无言的时候，红娘给张生壮胆道：

张生，背地里硬嘴那里去了？向前搂住丢番，告到官司，怕羞了你？

没人处则会闲磕牙，就里空奸诈。怎想湖山边，不意西厢下，香美娘处分破花木瓜！

香美娘，是红娘自况，花木瓜，形容张生。张生的志诚，在这儿，据红娘看来，已到了怯懦的程度。而这种怯懦，红娘是很看不上眼的。

从这里，就产生了红娘对张生和莺莺这两个性格的尖锐的嘲笑和讽刺。因为红娘看透了他们，深深懂得他们，所以她的嘲笑和讽刺是异常辛辣的，深刻的，切中要害的。对莺莺，她主要的是嘲笑她的“假意儿”、“乖性儿”，这种嘲笑的社会意义，我们已经一般的接触过了，实际上是充满字里行间的，我们用不着再重复这一点。现在，我们来看看，她对张生的嘲笑，主要的针对什么？

她无疑是极真挚的同情着张生的。但这种真挚的同情却禁阻不住她对张生的习性进行嘲笑。她的嘲笑主要是针对了张生的儒家的教养。她在佛殿和张生初见时，就忍不住针对了他这一点对他进行了嘲笑。其后，随了戏剧情节的向前发展，她几乎无时无刻不对张生的这种教养进行嘲笑。我们且随手举几个例子：

张生，你过来跪着，你既读孔圣之书，必达周公之礼，夤夜来此何干？

不是俺一家儿乔坐衙，说几句衷肠话。只道你文学海样深，却原来色胆天来大。

张生，你知罪么？（生）小生不知罪。

做得个夤夜入人家，非奸做贼拿。你是折桂客，做了偷花汉；不去跳龙门，到来学骗马！

甚至是张生一病郎当，她去探视时，也禁不住对他这一点进行揶揄：

（红）普天下害相思的，不似你个傻角。

心不存学海文林，梦不离柳影花阴。则向窃玉偷香上用心。又不曾得甚，自从海棠开想到今。

自审为邪淫，看尸骨岩岩鬼病侵，畅道秀才从来恁。似这般干相思好教撒吞，（扯淡的意思，圣叹注吴音曰：吃屁。）

功名早则不遂心，婚姻更反吟复吟。

她甚至在夸奖他的时候，也忍不住要讥嘲他。譬如她在夸奖了张生的构思之速，才华之巧以后，忍不住就说：“虽是些假意儿，小可的难办此。”

张生的特点是诚恳，缺点是懦弱无胆识。红娘对张生的懦弱，有一个非常精确的判语，叫做“银样镗枪头”。“银样镗枪头”者，中看不中用的意思也。这用来形容张生很精确，用来形容封建社会那一般有着张生似的善良的、诚恳的天性的读书人，岂不也是很精确的吗？

火一样的嘲笑，是红娘性格的特点。这正是封建社会里劳动人民的普遍的性格特点。具有伟大的智慧的我国劳动人民，用辛辣的嘲笑轻蔑着反动的统治阶级。嘲笑，体现着我国劳动人民的乐观主义精神，是我们的民族性格的一部分。王实甫正是通过了这种对封建社会里的上层统治人物的火一般的嘲笑，深刻地、真实地、具体地在红娘的性格中，反映了劳动人民性格的坚强、勇敢、智慧和正义性的。

王实甫在《拷红》一折，突出地夸张了红娘这一性格的辉煌的胜利。不只是对老夫人，也是对整个封建统治阶级的胜利。勇敢战胜了懦弱，新的观念战胜了腐朽的观念，正义战胜了非正义。作为一个忠实于现实生活的现实主义艺术家，王实甫非常真实有力地表达了这一场社会性冲突的胜负。

红娘的艺术形象，深刻地体现着在封建社会里我国劳动妇女的美丽的性格。因之，她不仅在整个封建社会里，洞烛着青年男女的良心，鼓舞着青年男女们反抗的热情和勇气，即在我们的时代，也仍然有其普遍的意义。红娘，是我国伟大的现实主义作家所创作的不朽的形象之一，有着典范的意义，将永远为人民所珍爱

(五)

惠明下书时唱道：

那厮掳掠黎民德行短，将军镇压边廷机变宽。他弥天罪，有百千般，若将军不管，纵贼寇四骋无端，便是你坐视朝廷将帝主瞞。若是扫荡妖氛，着百姓欢，干戈息，大功完，歌谣遍满，传名誉，到金銮。

这分明是实甫自己的歌唱，这是他对他所处的那个黑暗时代的控诉和向往。在《惊梦》中，与此相呼应，莺莺唱道：

硬围着普救寺下锹橛，强当住咽喉仗剑钺，贼心肠馋眼脑天生得劣。（卒云）你是谁家女子，夤夜渡河。休言语，靠后些。杜将军你知道他是英杰。觑一觑着你为醢酱，指一指教你化血，骑着匹白马来也。

很明白，这是实甫的希望，理想和寄托。

然而用不着这种表白，我们依然能够从《西厢记》的具体形象的描写里，认出他所处的那个时代的社会生活面貌。王实甫是高出于他自己的时代的，他控诉，嘲笑，指责了他的时代。在这样一个黑暗的时代里，他认出了敢于与之对抗的先进力量，并十分雄健有力地歌颂了她们！

王实甫是属于人民的。

（原载《人民文学》1955年10月号）

张燕瑾

张励

月底西厢传佳话

在现在的山西省永济县西北，有一座南濒中条山、西临黄河湾的佛寺，这就是“西厢记”故事的发生地普救寺。寺中矗立着一座十三层的方形佛塔，被群众称为“莺莺塔”，民谣曰：“普救寺的莺莺塔，离天只有丈七八；站在塔顶举目看，能见玉帝金銮殿。”佛塔而以爱情故事女主人公的名字命名，这是爱情的生命力战胜宗教禁欲枷锁的结果，也是“西厢记”系列作品的艺术生命力战胜封建礼教的结果。这塔好像成了崔莺莺与张生恋爱故事的见证人，成了爱情胜利的纪念碑。

一 始乱终弃的爱情悲剧

“西厢记”故事来源于唐代元稹的传奇小说《莺莺传》。元稹是与白居易齐名的诗人，世称“元白”。《莺莺传》写唐德宗贞元年间，张生旅寓于蒲州普救寺。崔莺莺的父亲已经亡逝，她这时跟着母亲郑氏往长安去，也住在寺里。正好赶上了兵乱，张生请当地的官吏保护了莺莺一家。郑氏为报答张生的恩情，设宴招待张生，并请莺莺出来与张生相见。莺莺勉强出来相见，对张生的话，却始终不答一语。莺莺的美貌使张生神魂颠倒。他想向莺莺表达衷情，但没有机会。有一次他向莺莺的侍婢红娘说出了自己的心事，使红娘惊恐羞臊而去。“张生悔之。冀日，婢复至，张生乃羞而谢之，不复云所求矣。”后来红娘向他介绍莺莺“善属文，往往沉吟章句”的情况。于是张生写了《春词》二首给莺莺，莺莺写了《明月三五夜》诗约张生逾墙相会。可是，等张生如约相会时，莺莺却“端服严容”，对张生的“非礼之动”数落了一顿。张生绝望了。几天之后，莺莺在红娘敛衾携枕的簇拥之下，却突然来与张生幽会了，张生飘飘然以为是神仙降临，所以张生写了《会真诗》，后人也称这篇小说为《会真记》，会真即遇仙的意思，自是，朝隐而出，暮隐而入，莺莺与张生在西厢幽会偷欢。后来，张生要赴京赶考，愁叹于莺莺之侧：

崔已阴知将诀矣，恭貌怡声，徐谓张曰：“始乱之，终弃之，固其宜矣。愚不敢恨。必也君乱之，君终之，君之惠也，则没身之誓，其有终矣。又何必深感于此行？然而君既不怍，无以奉宁。君常谓我善鼓琴，向时羞颜，所不能及。今且往矣，既君此诚。”因命拂琴，鼓《霓裳羽衣》序，不数声，哀音怨乱，不复知其是曲也。左右皆歔歔。崔亦遽止之，投琴，泣下流连，趋归郑所，遂不复至。（《唐人小说选》，古典文学出版社）

这一次张生并没有考中，他写信来安慰莺莺。莺莺写了封很长的回信：

愚陋之情，永谓终托。岂期既见君子，而不能定情。致有自献之羞，不复明侍巾帨。没身永恨，含叹何言！倘仁人用心，俯遂幽眇，虽死之日，犹生之年。如或达士略情，舍小从大，以先配为丑行，以要盟为可欺。则当骨化形销，丹诚不泯，因风委露，犹托清尘。存没之诚，言尽于此。临纸呜咽，情不能申。千万珍重，珍重千万！

并且寄去一些物品，“因物达情，永以为好”。但是，张生辜负了莺莺的感情，抛弃了他千方百计追求到手的女子。他不仅把莺莺的信给别人看，还诬蔑莺莺是“不妖其身，必妖于人”的尤物，说“予之德不足以

胜妖孽，是用忍情”。后来张生另娶，莺莺嫁人，张生曾想再见莺莺，被莺莺拒绝了，当时人们还称赞张生为“善补过者”。

据宋人赵德麟《侯鯖录·辨传奇莺莺事》及近人陈寅恪《元白诗笺证稿·读莺莺传》考证，小说中的张生就是元稹自寓，所写的是元稹个人的经历。元稹早年曾骗取了表妹崔氏的爱情，幽会私通，后来又抛弃了她，另娶尚书仆射韦夏卿的女儿韦丛做妻子。但是文学作品的意义，远远超出了个人恩怨的范围，具有了一定的典型性和社会意义。这种意义表现在它写出了封建时代少女对爱情的向往与追求，也写出了爱情理想被社会无情摧残的人生悲剧。

悲剧的主人公就是崔莺莺。显然，在小说的艺术构思中，崔莺莺处于中心的位置。莺莺形象的成功塑造，就成为小说艺术价值的所在。崔莺莺是一个具有深刻社会内涵的文学形象。影响莺莺性格的有两种主要因素：一是她世家大族的家庭环境，一是她对文学艺术的个人爱好。前者使她受到了远比小家碧玉为多的礼教熏陶，深知家法礼教的残酷无情，使她处处小心，“贞慎自保”。中唐时代的文艺思潮出现了新的因素，“爱情诗……成了最心爱的主题”，“时代精神已不在马上，而在闺房；不在世间，而在心境。”（李泽厚《美的历程》）莺莺通过“沉吟章句”吸吮着时代精神的乳汁，滋养着她逐渐觉醒的人性，使她向往追求自由幸福的爱情。这样，情与礼两种互相矛盾的因素，就共同构筑了莺莺的思想基础，使人物性格具有多面性。“艺必穷极，而貌若不知；言辞敏辩，而寡于酬对……时愁艳幽邃，恒若不识，喜愠之容，亦罕形见”，内心世界的活跃机敏与言谈举止的冷静持重，对立却又和谐地并存。莺莺是弱者，她的明察使她预感到悲剧命运的降临，却既无力改变命运的安排，又无力进行抗争，只是用她那呜咽如泣的哀歌，吐诉着一腔幽怨。莺莺又是强者。她明知封建礼教在无情吞噬着追求自由的青年男女的生命，却毅然做出了叛逆礼教的行动，与张生私相结合；当张生负心把她抛弃之后，悲剧命运并没有把她压倒，她隐含着悲愤，蒙受着耻辱，顶住了封建礼教的无情压力，又顽强生活下去了：张生另有所娶，莺莺也委身于人。这是莺莺性格的“出人”之处。把悲剧女主人公刻画成有血有肉有感情的活人，也是作家艺术手腕的出人之处。

作家的感情是矛盾的。一方面他对女主人公有着深深的爱恋，所以才能写出莺莺美好的心灵，让人同情；另一方面，作者自己有过与张生类似的经历，所以又极力为张生的薄幸行为辩护。张生为了追求功名富贵，对莺莺“始乱终弃”，却反而把莺莺诬蔑为能使亡国杀身的害人尤物，发了一通女人亡国的谬论，为丑恶行为进行辩护，推许张生为“善补过者”。正如鲁迅先生所说：“篇末文过饰非，遂堕恶趣”。（《中国小说史略》）这种说教不仅内容腐朽落后，也破坏了艺术上的和谐统一，使作品前后矛盾，缺乏必然的内在联系，实在是败笔。

二 哀艳故事的广泛传播

《莺莺传》后半部分的苍白说教，并不能掩盖小说所取得的艺术成就。它文笔细腻，情节委曲，哀艳动人，“振撼文林，为力甚大”（鲁迅《唐宋传奇集·稗边小缀》），此后，故事广泛流传。人们用诗词、

曲艺等各种形式进行歌咏，对莺莺的不幸遭遇表示了同情，对张生的薄情进行了谴责，抛弃了“女人祸水”的反动说教，这是西厢故事发展中思想上的一个进步。其中宋代赵令畤的〔商调蝶恋花〕用鼓子词的形式，说说唱唱，敷衍了这个动人故事（见《全宋词》），使之“播之声乐，形之管弦”，推动了故事的流传；“最恨多才情太浅，等闲不念离人怨”，明确批评了张生追求“浮名”而对莺莺薄情的行为，同情莺莺的不幸遭遇，成为西厢故事实现重大转变的先导。《西厢记说唱集》选辑了自宋代以来各种体裁的说唱作品，体现了“西厢记”故事在说唱艺术中的发展流传情况。但在唐宋时代，这种谴责还仅限于说教，缺乏艺术的感染力，故事情节也没有新的发展。在唐代，故事男主人公张生本无名字，到宋代便称为“张君瑞”（王楙《野客丛书》）了。宋元南戏和话本小说也出现了敷衍西厢故事的作品，可惜都没有流传下来。直到金代《西厢记诸宫调》的出现，才使西厢故事从思想内容到故事情节都有了新的突破。

三 私奔团圆的自主婚姻

诸宫调是一种有说有唱的讲唱文学样式。《西厢记诸宫调》的作者是金章宗时的董解元，故又称《董西厢》。《董西厢》与《莺莺传》的不同之处在于，它改变了矛盾冲突的性质。在唐宋时代，故事的矛盾冲突是在青年男女之间展开的，是莺莺向往、追求爱情，与张生变心薄情之间的纠葛；在《董西厢》里却发展为争取婚姻自由的青年男女同封建家长之间的斗争。在《莺莺传》里，莺莺的母亲老夫人是一个对事态的发展没什么影响的人物，在《董西厢》里却成了掌握女儿命运、干涉莺莺婚姻自由的封建家长，成了矛盾斗争的一方。故事情节围绕莺莺张生争取自主婚姻、老夫人千方百计进行干涉阻挡来展开。男女主人公的性格也改变了：张生不再是“始乱终弃”的薄情种，而是一个始终不渝的“笃于情”的才子。莺莺性格的最大改变，是增强了反抗性。在现存唐宋时代作品里，莺莺都是待字闺中的少女；《董西厢》里的莺莺已许婚郑恒，成了身已有主只是尚未婚娶的小姐。

四海游学的张生，在游普救寺时与暂寓寺中的莺莺相遇。莺莺的美貌使张生爱慕得如痴如狂。自此以后，无心进取功名，在寺中借厢房住下，开始了对莺莺的追求。但是“千方百计，无由得见意中人”。苦闷之中，莺莺的侍婢红娘通知寺僧要为亡故的莺莺之父崔相国做佛事乞求冥福。张生也以替亡父做功德为借口，乘机见莺莺。做佛事时张生对莺莺眼去眉来，可莺莺就是不睬他。这时孙飞虎领兵叛乱，要掳莺莺。全寺僧人及莺莺母女都惶恐失措。张生献破贼之计，他提出破贼之后必须把莺莺许配给他。危难之中，老夫人答应了他的要求，于是张生写信，法聪下书，请来白马将军杜确平息了孙飞虎的叛乱。然而祸灭身安，老夫人又变卦了，说莺莺已经许配表兄郑恒，赖掉了与张生成亲的许诺。张生认为老夫人辜负了他的救命之恩，痛苦得心都要碎了，收拾东西要去京城长安。红娘给他出了个主意，让他用琴声打动莺莺。于是张生月夜弹琴诉说爱情，红娘引莺莺偷听，莺莺听出了张生的相思，对老夫人产生了不满。张生用情诗与莺莺约会，没有成功。张生日思梦想，行忘

止，食忘饱，不久就病倒了。眼看所望无成，不如一死了之！张生正要投环自缢，恰巧红娘到来把他救下。莺莺见张生病得“不久将亡”，这才“顾甚清白救才郎”，背着母亲与张生私下结合。老夫人发现了破绽，但木已成舟，又怕传出去名声不好，便依了红娘的主意，把莺莺许配张生，以报恩德。张生主动提出：“功名世所甚重，背而弃之，贱丈夫也。”决心以中举做官、功名富贵做为娶莺莺的条件。张生一举中了探花，还没来得及回去娶莺莺，郑恒先赶到普救寺，造谣说张生另娶了卫吏部的女儿。莺莺听说后心想：“孤寒时节教俺且充个‘张嫂’，甚富贵后教别人受郡号？”气昏过去。老夫人又一次悔婚，索性让郑恒择日成亲。正在这时张生赶到，见此情景心里说：郑恒之父是个贤相，“吾与其子争一妇人，似涉非礼”。要与莺莺以兄妹之礼相见。张生莺莺都很痛苦，“生不同偕，死当一处”，两个人又要自缢，被红娘法聪救下，法聪出主意，张生莺莺双双出走，投奔白马将军，在杜确帮助下才得成婚配，取得了自主婚姻的胜利。

张生赴京应举，莺莺前往送行，被称为“小亭送别”，历来脍炙人口。

“小亭送别”意在描写莺莺张生离别之际的复杂心态，作家从秋景与别情两个方面著笔，以景烘情，情景相生，笔墨酣畅淋漓。

先写张生的别情：

〔大石调〕〔玉翼蝉〕蟾宫客，赴帝阙，相送临郊野。恰俺与莺莺，鸳帏暂相守，被功名使人离缺。好缘业！空悒悒，频嗟叹，不忍轻离别。早是恁凄凄凉凉，受烦恼，那堪值暮秋时节！雨儿乍歇，向晚风如漂冽，那闻得衰柳蝉鸣凄切！未知今日别后，何时重见也。衫袖上盈盈，搵泪不绝。幽恨眉峰暗结。好难割舍，纵有千种风情，何处说？〔尾〕莫道男儿心如铁，君不见满川红叶，尽是离人眼中血！（《董解元西厢记》，人民文学出版社）

“不忍轻离别”五字是本节描写的核心，被张生脱口道出，起了画龙点睛的作用。晋京赴考本是张生自己提出来的，临别之际却又感叹：“被功名使人离缺。好缘业！”好像他的赴考是被迫的，不得已的。看似前后矛盾，其实这正形象地表现了张生对离别的不忍——未别之前，他追求功名，以为唾手可得，会为他与莺莺的婚姻增添光彩；离别之际，却又离恨千端，怨恨功名使人离别。作家不置一评，把人物的心理情绪单摆浮搁地呈现在人们面前，让形象本身来说明问题。已经写出离愁使人“凄凄凉凉，受烦恼”了，犹嫌不足，于是“那堪暮秋时节”，把伤别与悲秋巧妙联系起来，融别情入秋景，引出景语：雨儿呀，风儿呀，衰柳蝉鸣呀……，无不助人凄切，使离愁更愁。然后又掉转笔墨，由景语转为情语，在“好难割舍”上作文章。柳永《雨霖铃·寒蝉凄切》、秦观《满庭芳·山抹微云》是传诵已久的惜别名作，本节吸取了二词成就，使离情更觉铺叙展衍，气完神足。〔尾〕曲是作者的评论，妙在既承认“男儿心如铁”，不会在离别之际涕泪沾巾；又用“莫道”加以否定，引出“满川红叶，尽是离人眼中血”的千古丽句。不说眼中泪，而曰“眼中血”，离愁便深一层；以满川红叶比泪之多血之殷，又深一层；而且是“兴中有比”，它既是比喻，又是眼前秋色的描绘，是景语，也是情语。本节景物描绘通体淡色，著此一笔，便绚丽夺目，绘景艳而不厌，繁而不烦，深得敷彩之要。用“君不见”三字呼起，上下贯通，使景与

情融成一片。

君瑞啼痕污了衫袖，莺莺粉泪盈腮。一个止不定长吁，一个顿不开眉黛。君瑞道：“闺房里保重”，莺莺道：“途路上宁耐”。两边的心绪，一样的愁怀。

两相对照，互文见义，把送别宴上难分难舍的情状描绘得十分鲜明。筵散将别，樽俎已经收拾起了，他们还依依不舍；把酒为别，却“一盞酒里，白泠泠的滴够半盞儿泪”，欲行又止，未饮而泪滴，刻画内心依恋苦痛之情非常生动，所以作者评论说：“最苦是离别，彼此心头难弃舍。莺莺哭得似痴呆，脸上啼痕都是血，有千种恩情何处说？”最后，马儿西行，车儿东归，“两口儿一步儿离得远如一步也”！别后景象，余韵悠扬。

作者没有静止地去描写人物的心理世界，中间穿插老夫人催促起程达四五次之多，此外还有仆人、法聪、红娘等人的促别，这不仅使描写的场面活跃富有生气，也从对比中看出莺莺张生难舍难分的情状。

《董西厢》提出了青年男女婚姻自主的问题，但是，这种婚姻的基础是什么，却并不十分明确，张生在追求莺莺的过程中，还有过短暂的思想动摇，崔张结合中的感恩报德、功名富贵思想比较浓重；艺术上，普救兵乱一节文字过长，离开冲突主线过远，莺莺性格的刻画还嫌粗糙，有些关目的安排尚有疏漏等等。因此，人们仍然感到不满足。

四 以爱情为基础的美满姻缘

崔张故事发展到元代王实甫《西厢记》，才变得完美无缺，符合了人民的心愿。它提出了“永老无别离，万古常完聚，愿普天下有情的都成了眷属”的婚姻理想，而“有情的”三字则是这种婚姻的精髓。剧作家呕心沥血歌颂的、主人公舍生忘死追求的，正是这种以爱情为基础的婚姻。所以清人毛奇龄说“有情的”三字是《西厢记》的“眼目”，概括全书（《毛西河论定西厢记》）。这是《西厢记》不仅高于《董西厢》，也高于同时代其他爱情婚姻剧的地方，甚至明清时代的戏曲作品也无以过之。它被人民群众普遍接受。西湖月老祠对联云：“愿天下有情的都成了眷属，是前生注定事莫错过姻缘”就完全继承了这种精神；《红楼梦》说《西厢记》“词藻警人，余香满口”，所称赞所继承的也是这种精神。

王实甫《西厢记》所写关目与《董西厢》大体相同，为了表现新的主题思想，又作了很大改变，不仅结局不再以私奔团圆，人物性格也更细致完美了。《董西厢》把孙飞虎兵乱作为崔张婚姻的契机，在此之前莺莺对张生并没有产生感情。在王实甫的笔下，二人从佛殿相逢起便一见钟情。张生与莺莺刚刚打了照面，便“眼花瞭乱口难言，魂灵儿飞在半大”！莺莺呢，“他那里尽人调戏譚着香肩，只将花笑拈”，临去，又回顾张生，使张生“透骨髓相思病染”，用金圣叹的话说，莺莺是在对张生“目挑心招”（《第六才子书》），所以至今留下了“怎当他临去秋波那一转”的美谈。张生与莺莺隔墙吟诗，在《董西厢》里张生是对月抒怀，莺莺也不知道吟诗人就是张生，他们的“联吟”不是在表达爱情。在《西厢记》里便成为有情人互诉心曲了。请看——莺莺红娘上场后，先用几句简短的对话交代做道场的事，与前一折紧紧相连；然后

红娘笑着向莺莺转述了张生的呆话：

姐姐，你不知，我对你说一件好笑的勾当。咱前日寺里见的那秀才，今日也在方丈里。他先出门儿外等着红娘，深深唱个喏道：“小生姓张，名珙，字君瑞，本贯西洛人也，年二十三岁，正月十七日子时建生，并不曾娶妻。”姐姐，却是谁问他来？他又问：“那壁小娘子莫非莺莺小姐的侍妾乎？小姐常出来么？”被红娘抢白了一顿呵回来了。姐姐，我不知他想甚么哩，世上有这等傻角！（《西厢记》上海古籍出版社）

张生的话是不合封建礼法的，所以红娘才抢白了他一顿。既是非礼之言，张生不应当说，红娘也不应该向未出闺门的小姐传述，所谓外有言莫内传，不道恶语，身为相国家侍婢的红娘不会不知道。但是红娘不仅一字不漏地说了，而且还会模仿张生的声调动作，使舞台气氛大为活跃。明知不该说却偏偏要说，这是因为红娘已经看出莺莺有意于张生，所以才把张生的情意巧妙地转达给莺莺。巧妙之处在于，红娘还为自己留了一条后路：倘若莺莺变脸发作，红娘还有“抢白了他一顿”的话等着呢——我红娘并不赞成张生呀！一方面为钟情的恋人起了穿针引线作用，一方面又为自己推脱了干系。一段话把红娘在这个家庭中的地位、她的慧心灵舌，全都表现出来了。

莺莺的表现也很巧妙。相国小姐本应“非礼勿听”，她听了；听了不仅不怒，反而笑，这是她接受了张生的感情，喜悦心情的自然流露。她嘱咐红娘“休对夫人说”，则是她要保护张生、保护他们之间的爱情，对红娘的提醒。一言一笑，传神地刻画出莺莺细腻微妙的心理。这是莺莺与张生联吟的感情基础。

首先通过张生的眼描写当时的环境：“玉宇无尘，银河泻影；月色横空，花阴满庭”。文辞旖旎华美，《西厢记》的语言风格于此可见一斑。尤其“花阴满庭”四字，一个“满”字状花阴之密，从花阴写花的繁茂、月的皎洁，写出月色美，又为下文的联吟做了铺垫。写景造境俱从剧中人眼中流出，与整个戏剧情境融和无间。欲美其人其事，所以才美其时其境，起到了以景烘情的作用。让莺莺张生在这加意渲染的美好环境里吟诗相恋，可以看出作家对纯洁爱情、对追求爱情的叛逆行为是何等赞美与支持！张生等待莺莺时的心理活动是：“等待那齐齐整整，袅袅婷婷，姐姐莺莺”，金圣叹说：“止是等‘莺莺’三字，却因‘莺莺’是叠字，便连用十数叠字倒衬于上，累累然如线贯珠垂。重他妙文，止是随手拈得也。”（《第六才子书》）张生眼里的莺莺美极了，“猛听得角门儿呀的一声，风过处衣香细生”，“我这里甫能、见娉婷，比着那月殿嫦娥也不恁般撑。”用声、香进行烘托，又配以芳径、比以嫦娥，结合张生带有浓烈感情色彩的赞叹，通过多种艺术手段，用写意的笔法，烘托出一个月下美人形象。

张生看出了莺莺的心事：“我虽不及司马相如，我只看小姐颇有文君之意。”于是高吟一绝，表达他的爱慕：

月色溶溶夜，花阴寂寂春。如何临皓魄，不见月中人？

莺莺依韵和诗，向张生敞开了心扉：

兰闺久寂寞，无事度芳春。料得行吟者，应怜长叹人。

张生才华横溢，即景生情，借咏月表示了对莺莺的思慕，诗写得词采华茂，意象隽爽，清新如出水芙蓉；莺莺则向张生吐诉了寂寞幽怨的情怀，希望得到张生爱情的慰藉，诗写得纤徐细腻，诸多凄怆，摇曳似

风袅杨柳。面对同一月色，吟出异样情怀，都是能体现人物性格的好诗，在戏曲小说中很突出，即使与被人称道的《红楼梦》里的诗词相比，也毫无逊色。通过联吟，男女主人公达到了心灵的契合，加深了彼此的了解和爱慕。红娘催促莺莺回宅时提了一句“怕夫人嗔责”，这是在提醒人们：莺莺和张生的爱情之花，正面临着风雨的摧残，是在为戏剧冲突的发展埋根伏线。在重要关目上，即使老夫人不在场，也要笼罩上她一丝轻云薄雾般的阴影，使整部戏时时强调矛盾冲突的主线，针线极为细密。莺莺去后，给张生留下了无穷的思量。张生“怨不能，恨不成，坐不安，睡不宁”，本是苦极、恨极、失望之极，却笔墨忽然一转，顿成柳暗花明的新境：

有一日柳遮花映，雾帐云屏，夜阑人静，海誓山盟，恁时节风流嘉庆，锦片也似前程，
美满恩情，咱两个画堂春自生。

金圣叹谓之“龙王掉尾法”：“上已正写苦况，则一篇文章已毕。然自嫌笔势直拓下来，因更掉起此一节，谓之龙王掉尾法。文家最重是此法。”（《第六才子书》）

爱情本身就是一首青春的诗，用诗的形式来表达爱情，就使诗情更浓、更醇。如果说《西厢记》是一部优美诗剧的话，那么本折可以说是最富诗情的片断之一。但是，并不是所有的诗情画意都能进入戏剧，只有当这种诗情画意同人物性格结合在一起，构成血肉丰满的戏剧冲突的时候，才成为戏剧。也不是所有生活中的矛盾冲突都能构成戏剧冲突，只有当这种矛盾斗争影响到人物感情性格的时候，才能构成戏剧冲突。“联吟”一折并没有写激烈的矛盾斗争，但一言一诗、一景一物都能在人物心灵深处掀起巨大的感情波澜，产生合乎人物性格的戏剧行动，这才是具有诗情诗意之美的戏剧。

莺莺与张生心灵相通了，共同站到了封建卫道者老夫人的对立面，这就孕育着新的矛盾冲突的爆发。莺莺和张生的关系是为封建社会所不容的，他们的感情只能在暗中发展。这时，孙飞虎起兵叛乱，要掳莺莺为妻。仓惶之际老夫人首先提出：能退贼者，以莺莺妻之。然后张生献策，请来白马将军平叛解围，张生形象比起《董西厢》里的同名人来可爱多了！张生与莺莺的婚姻理应合法化，但老夫人过河拆桥，依旧将莺莺许配给由父母包办而莺莺并不爱的郑恒。这里，张生在红娘帮助下，张弦代语，借助琴声倾诉了一腔心事；莺莺月夜听琴，加深了对张生的感情。“怎得个人来信息通？”莺莺让红娘探望张生病情，张生托红娘给莺莺带去一封情书。莺莺将怎样对待张生这封情书呢？这是三本二折描写的内容，被称为“闹简”。

先通过红娘的眼介绍莺莺的生活环境：“风静帘闲，透纱窗麝兰香散。”写莺莺卧房的幽静。金圣叹说：“帘内是窗，窗外是帘。有风则下帘，无香则开窗。今因无风，故不下帘；却因有香，故不开窗。只十一字，写女儿深闺便如图画。我从妙文得认莺莺，我又从妙文得认莺莺闺中也”（《第六才子书》）“启朱扉摇响双环”开始进入屋内：“绛台高，金荷小，银 犹灿比及将暖帐轻弹，先揭起这梅红罗软帘偷看。”用室内陈设的华美衬托莺莺的貌美，显示她身份的高贵。同时，用“轻弹”床帐，揭帘偷看的动作，描写红娘作为婢女，处处轻手轻脚的情态。〔醉春风〕曲刻画莺莺：

只见他钗向髻斜横，髻偏云乱挽。日高犹自不明眸，畅好是懒、懒。〔旦做起身长叹科〕〔红唱〕半晌抬身，几回搔耳，一声长叹。

先写她钗坠髻偏的静态，再写她抬身、搔耳、长叹的动态，一个为爱情所苦恼的少女形象便神态全出了。在所谓《祝枝山评定唐六如〈文韵〉》中有一段话：“此是双方（指莺莺）小照，有情有态，不独春闺睡起图也。一幅素纸，能使双文情态毕露，如见其形，如闻其声。尤妙在笔笔是红娘眼内双文，有无数猜疑不定，全为下文改变朱颜反照。何物文人，通灵乃尔！”这里的祝枝山、唐六如都是假托之名，但话说得不错。

莺莺见简后的戏全由莺莺的一个“假”字生出。由于莺莺做假，红娘不能把简帖直接给她；也由于莺莺的“假”引出了红娘、张生的种种误会……。这种“假”，固然是由于家庭教养，使莺莺不敢承认心中的爱情；更主要的，是她用“假”自我防卫——她怎么敢把“非礼”的爱情向人吐露呢？然而，恰恰是她的装假，说明着在她的内心深处埋藏着叛逆的种子。

〔普天乐〕曲写莺莺见简后的感情变化，细腻而有层次：

晚妆残，乌云髻，轻匀了粉脸，乱挽起云鬟。将简帖儿拈，把妆盒儿按，开拆封皮孜孜看，颠来倒去不害心烦。

见简后莺莺并没有立即拆看，她表面装作若无其事的样子，心里却想早点知道简帖的内容，所以才无心梳妆。用“轻匀”“乱挽”四字，把胡乱对付的情态，刻画得跃然纸上，真有杜甫“漫卷诗书喜欲狂”（《闻官军收河南河北》）的艺术效果。开简之后，她本一眼就可以明白张生的心意，但却颠来倒去反复看个没完，这是在借机考虑对付红娘的办法。封建礼教的无情威胁，主奴尊卑的悬殊地位，使她们不能互通心曲。莺莺曾感叹红娘“但出闺门，影儿般不离身！”红娘明言相告：“不干红娘事，老夫人着我跟着姐姐来！”现在，一封情书摆在莺莺面前，而且是“行监坐守”的红娘送来的，她怎么能不加意提防呢？等到主意已定，这才开始发作：“小贱人，这东西那里将来的？我是相国的小姐，谁敢将这简帖来戏弄我，我几曾惯看这等东西？告过夫人，打下你个小贱人下截来！”描摹莺莺变脸发作的情态非常精彩，一面写她发作的过程，如汤显祖所说：“皱眉，将欲决撒也；垂颈，又踌躇也；变朱颜，则决撒矣。”一面写莺莺眼睛盯着简帖，口里却不停地呼叫：“红娘，不来怎么……”莺莺红娘的表演互相配合，舞台气氛活跃，表现莺莺的心理变化细致而传神。

莺莺假装发怒的目的，是为了瞒住红娘，但红娘早有准备，并不容易对付。红娘不仅把责任推脱得一干二净，而且还反守为攻，装作要去老夫人处告发，迫使莺莺转而央求红娘。但莺莺毕竟是“小心肠转关”的人物，当她了解到张生的情况之后，又板起面孔做起假来。当莺莺把给张生的回简抛掷于地，让红娘去申斥张生的时候，连红娘也认假为真了。

一心等待红娘来送好消息的张生满怀希望，被莺莺瞒过的红娘却是完全失望，红娘怀着对莺莺不满的心情来见张生，她怕张生经受不住莺莺回信的打击，不忍拿出信来，对张生进行了苦口婆心的开导劝解，却又无济于事，张生甚至向红娘下跪求援。在等级森严的封建社会，身为礼部尚书公子的张生，竟向婢女下跪，既表现了他对莺莺爱情的坚贞不

渝，又生动地表现了他诚实憨厚的“傻角”性格。这一跪，使红娘为了难：上有家法威严的老夫人，下有“撮盐入火”的莺莺，“好着我两下里做人难”。红娘不得已才把莺莺的书简给了张生，于是出现了人们意想不到的结果。出示莺莺的书简，是本折戏的高潮。情节至此，真可说到了“山穷水复疑无路”的境地，读者也为张生的命运担忧。然而书简打开却出现了“柳暗花明又一村”的新天地：“待月西厢下，迎风户半开。隔墙花影动，疑是玉人来。”——莺莺骂张生是假，暗约逾墙相会是真。张生不愧是“洛阳才子”，一眼就看出了莺莺的心意，这是他的聪明；但是，人情世故他又一窍不通。在男女授受不亲的时代，他竟把莺莺偷情的暗约告诉了红娘！他接简开读的行动与莺莺见简的表现，前后映照，把人物性格表现得分外鲜明。对莺莺的使假相瞒，红娘有满腹怨气；但对有情人将要如愿以偿，又充满了喜悦，她热情鼓励张生赴约，表现了红娘善良、乐以助人的品格。在今天，不仅那些为男女婚姻介绍奔走的人被称为红娘，连在其他方面为人牵线搭桥的人也被称为红娘，这是红娘精神泛化的阶段。张生从午前直盼到日落，满以为“手挽着垂杨，滴溜扑跳过墙去”，就会“春从天上来”。

中国有句俗话：好事多磨。莺莺只是约张生去相会，而并不是像张生所理解的、也使红娘信以为真的，去“女字边干”。这样，当张生当着红娘的面跳过墙去的时候，遭到莺莺的拒绝也就是合乎莺莺性格的事了。自然，《西厢记》喜剧结局，但那是越过重重险阻，经受了道道波折，是进行了不懈的斗争之后才取得的。莺莺在红娘的帮助下，冲破了自身教养的束缚与张生西厢幽会，老夫人发现后拷问红娘，却又被红娘说得理屈词穷，反而接受了红娘的意见，认可了这桩婚事，但又提出“三辈不招白衣女婿”，逼令张生赴试（而不是像《董西厢》那样张生主动要求赴试），张生状元及第，战胜了郑恒的争婚，与莺莺“成就了好夫妻似水如鱼”。也正因为他们的爱情是在反礼教斗争中建立和发展起来的，才显得真实感人，能够经受历史的考验，成为家传户诵的不朽杰作。

莺莺性格真真假假，以假见真，感情深沉细腻；张生则既是才子，又是“傻角”，傻中见俏，俏里透着志诚憨厚，对莺莺的一片真情始终不渝，这是他区别于以前作品里同名人的主要之点；红娘对莺莺既怨且爱的复杂感情等等，都揭示了人物性格的复杂性多面性，成为有立体感的活人。

任中敏评《闹简》时说：“读者但看其写一局外人之谈吐，而兼顾生旦两面。孰诈孰真，孰喜孰惧；冷嘲热讽，杂沓而来；抉破人情，委曲如画。益以新辞诡喻，络绎不绝；机趣翻澜，韵致浓郁，非散词散曲所能办矣。”（《词曲通论》）戏一开始，红娘抱着“管教那人儿（指莺莺）来探你一遭儿”的信心为张生寄简，等莺莺见简发作，使信心变成了灰心；眼看张生姻缘无望，谁知简帖打开气氛陡变，由失望又变成了希望。张生红娘都以为其事必成，这又为下折莺莺“赖简”做了铺垫。戏的情节气氛陡转突变，欲抑先扬，欲扬先抑，充满了喜剧情趣，很能代表《西厢记》戏剧冲突展开的特点，正如毛声山评《第七才子书琵琶记》所说：“文章之妙，妙在反跌。尝读《西厢》，有崔夫人赖婚一段文字在后，则先有请宴一篇，两口相同，欣欣然以为姻之必就，以反跌之……盖作文之法，不正伏则下文不现，不反跌则下文不奇。正处用实，

反处用虚。”正说明《西厢记》矛盾冲突的展开，善用反跌突转之法。贾仲明[凌波仙]吊曲称：“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁。”于此可见一斑。

五 后世的改编上演

明清时代，《西厢记》研究出现了热潮，不仅评刻本极多，改编翻案作品也多。明李日华、陆采都改编有《南西厢记》，情节上没有大的变化，只是原作的精神文采大大削弱，“一片精金，点成顽铁”。（李渔《闲情偶寄》）翻案作品如《续西厢升仙记》、《翻西厢》、《新西厢》、《东厢记》等等，有的写莺莺张生红娘痛悔前非，悟道成佛；有的改为莺莺嫁给郑恒；有的使张生莺莺的行动合于封建礼法等等，是对王实甫《西厢记》的反动。还有人假造刻有郑恒与莺莺合葬墓志铭的石碑，说莺莺原本是郑恒之妻，“四德咸备”，并无与张生恋爱婚姻情事，以证《莺莺传》、《西厢记》所写是对莺莺的诬蔑。（见《诗辩底》、《旷园杂志》、《梦阑琐笔》等）田汉改编为京剧《西厢记》，以莺莺张生私奔作结；马少波改编的昆曲《西厢记》以长亭送别作结；其他地方剧种以及歌剧、评弹（杨振雄演出本《西厢记》）也有改编本《西厢记》上演。可以看出西厢故事受人民喜爱的程度和超越时空的永恒艺术魅力。

（选自《中国历代爱情文学系列赏析辞典》，
哈尔滨出版社 1991 年版）

黄天骥

张生为什么跳墙？

——《西厢记》欣赏举隅

古代优秀的剧作家，往往运用一些典型的细节，或显或隐，或曲或直地表现人物的性格。这些地方，有时貌似平凡。甚至若有疏漏，其实正是作者精警之笔。因此，在改编名著的时候，需要仔细揣摩每个细节的韵味和作用。偶一大意，便会失掉原作的精华。如何认识王实甫《西厢记》里“张生跳墙”的细节便是其中一个例子。

张生跳墙，是闾巷皆知的有趣关目。然而，有人认为作者写得不合理。早在明末，槃迈硕人便认为它有漏洞（王季思《西厢记定本后记》的介绍，见《光明日报》1963年4月17日）。石凌鹤同志也说：“《西厢记》的‘赖简’，诗中明明写道：‘待月西厢下，迎风户半开，隔墙花影动，疑是玉人来。’莺莺分明开门等候，为何要跳墙过去呢？这是几百年一直未解决的问题。承某同志指出：清代某一版本写着由于红娘气愤小姐对她不信任，她到时候将小姐打开的门悄悄关上了。逼得张生不得不跳墙过去。”（见《光明日报》1962年5月9日）

上述说法，大可商榷。骤然看来，写红娘关门，逼使张生无奈跳墙，似乎弥合了原作的漏洞。但人们会问：红娘的恶作剧不是太过分了吗？

本来，她是一直热心帮助崔、张的，即使受了委屈，但诚心助人的精神，正是红娘的美德。当然，她埋怨小姐不信任自己，存心取闹一番，也是会有的。但在最紧要的关头把角门“牢拴”了，就未免过分，假若张生是个“银样蜡枪头”，不敢跳墙，岂不损害了热心助人的红娘的形象？

照我看，王实甫对张生跳墙的处理，表面上颇不合理，仔细分析，这正是作者艺术手段高明的地方。

关于张生跳墙的写法，在元稹的《会真记》原是不成问题的，它分明写道：“崔之东墙，有杏花一树，攀援可逾。既望之夕，张因梯其树而逾焉，达于西厢，则户果半开矣。”那么，它写张生跳墙是合理的，因为他必须过了墙，才能达于小姐闺中那“半开”的户。《董西厢》的处理也没有问题，它写张生跳墙后，才喊红娘：“快疾忙报与你姐姐，道门外玉人来也。”看来莺莺是约张生在房里相会，迎风户半开的“户”，当是指房门而言。

但是，王实甫不同于元稹和董解元的写法，他把崔、张会面的地点，改在后花园里，园里有墙，墙上有“角门儿”，两边可通。在这里，王实甫把规定情景略略改变，便使这个细节增加了新的情趣。

王实甫《西厢记》杂剧写张生接到诗简，是红娘受了莺莺的气，拒绝再替她效劳的时候，是张生感到爱情已经无望的时候。可是，当他打开诗简一看，原来是小姐约他幽会。这时，他大喜过望了。红娘便问：“怎见得她著你来？你解与我听咱。”他解释：“‘待月西厢下’，著我月上来；‘迎风户半开’，她开门待我；‘隔墙花影动，疑是玉人来’，著我跳过墙来！”这段话很重要。晚上，他便据此跳墙赴约。

在这里，王实甫写张生把诗解错了！

张生第一句诗的解释是没有错的。至于第二句“迎风户半开”，这里的户，他也明白知道就是指花园的“角门”而言。在王实甫《西厢记》里，这道角门有很多的戏，“惊艳”时张生追着莺莺，莺莺秋波一转，进入角门；在“酬和”时，张生从门外撞过来要会莺莺，红娘忽地把角门儿关了，张生只好在门外惆怅徘徊。由于这角门和张生有不少因缘，小姐诗中所指，他断不致于会有误解。从当晚莺莺果然怀着鬼胎到后园烧香的情况看，也可反证张生对诗简第一、二句的解释不差。

错误出在张生对第三、四句的解释“隔墙花影动，疑是玉人来”十个字，无论如何也不能解释作小姐叫他“跳墙”。这两句只是莺莺盼念之辞，她想象着当看到隔墙花影摇动，意中人便会翩然而至。如果联系上两句解释，这明明是小姐著他从角门里过去，怎能凭空生出一个跳字呢？这真是一个可笑的疏忽。

本来，张生是个才子，当不致于不会解诗。他之所以会聪明一世，糊涂一时，是因为绝望之余，突然受宠若惊，于是连诗也解错了。作者这样的处理，正是要点出张生情痴至诚的性格。

值得一提的是：《会真记》、《董西厢》里莺莺的第三句诗均作“拂墙花影动”，但王实甫《西厢记》则改“拂”作“隔”，我翻阅了手边几种明代王实甫《西厢记》的版本，包括最早的“弘治本”和流传最广的“暖红室本”，都是如此。我以为，这一字之改，其中颇有文章。在《会真记》和《董西厢》中，莺莺确是暗示张生跳墙，诗中用“拂”字是恰当的。但王实甫改变了这个细节的构思和场景，他笔下的莺莺，并

不叫张生跳墙，改“拂”为“隔”，诗意十分明确，谁也不会和“跳”联系起来。然而，偏偏是这样平易的诗句，多才的张生却误解了。

只要细心检查一下，不难发现，关于张生解错了诗这一点，王实甫是处处关照着。当红娘问张生对诗筒的解法有没有把握时，他回答：“俺是个猜诗谜的社家，风流隋何，浪子陆贾，我那里有差的勾当？”晚上，红娘在后园碰见张生，问他：“真个著你来哩？”张生答：“小生是猜诗谜社家，风流隋何，浪子陆贾。”后来莺莺翻脸，红娘在旁边唱道：“却早禁住隋何，迷住陆贾。”莺莺走了，红娘就嘲笑张生：“羞也，羞也！却不风流隋何，浪子陆贾？”最后还唱：“猜诗谜的社家，拍了‘迎风户半开’……”一句同样意思的话，在“闹简”、“赖简”中竟反复出现六次之多，这绝不是行文累赘，而是作者有意的安排，他紧紧抓住“猜诗谜的社家”猜错了诗这一环，处处提醒观众注意。由此可见，王实甫《西厢记》处理张生为什么跳墙而不进角门，用意原很清楚，没有什么不合理的地方。

那天晚上，红娘由于恨小姐不信任自己，立心要瞧破她，故意跟她到后园烧香。到了那儿，便把角门打开，却刚巧遇见张生。红娘想：如果我一开门张生便进来，岂不太凑巧了，“则道我使着你来。”同时，她也认为小姐是着张生跳墙的，便叫他：“你跳过这墙去。”而一向热恋莺莺的张生，这时正头脑发热，如饥似渴，既受红娘怂恿，那分青红皂白，而且又有解错诗筒在先，当然自以为遵小姐之命，于是攀垣一跳……

至于莺莺赴约，作为一个初次偷情悖礼的少女，心中是慌乱的。况且她原想瞒着红娘，如今红娘竟跟着去“烧香”，便更加慌乱了。“金莲蹴损牡丹芽，玉簪抓住茶蘼架。”到了后园，红娘径自开了角门，还说：“怕有人听俺说话，我且一看”，借故走开。这些异常的表现，不能不使黠慧的莺莺感到可疑。就在这一方面忐忑惶悚，一方面注意着半开的角门之际，——她的诗筒原叫张生从门里过来的呀！——突然有人“扑”的跳过墙头，一手把她搂住，这完全是出乎她意料之外。她下意识地惊呼：“是谁”？对方回答：“是小生”。这一刹那，莺莺骤然感到一切都被红娘瞧破了，也许自己的惊呼和张生的跳墙惊动了红娘，也许红娘正躲在什么地方偷看。于是，少女的羞怯，封建的思想，身份的优越感，对红娘的疑忌情绪，霎时间，一齐涌上心头，当然便翻脸喊贼。再说，莺莺追求爱情虽然大胆，但身份和教养又使她的行动表现得比较矜持，她约张生相会，而张生却误认为叫他跳墙，跳墙过来以后的态度又那样轻狂冒失，从莺莺的性格出发，如果她不发作，倒是奇怪的事。

王实甫《西厢记》是一部抒情喜剧，我认为王实甫对于“跳墙”的处理，有助于加强喜剧色彩，使这一情节更富于戏剧性。在这里，崔、张喜剧性的误会，是以人物的性格冲突为基础的。王实甫高明之处，就在于把《董西厢》所写的场景轻轻改动，便锦上添花，使人兴味盎然；既保留了董剧所要交代的一切，又把人物的性格表现得更加细致深刻。

（选自黄天骥：《冷暖集》，花城出版社1988年版）

沈尧

马致远杂剧的思想 倾向与艺术特色

在元代杂剧作家中，马致远居于十分重要的地位。他一生写了十五种杂剧，除了散佚的，现存《破幽梦孤雁汉宫秋》、《江州司马青衫泪》、《半夜雷轰荐福碑》、《西华山陈抟高卧》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《马丹阳三度任风子》六种。另外，《开坛阐教黄粱梦》一种，是他与李时中、花李郎、红字李二集体编写的。

对马致远杂剧的评价历来都是很高的。元代的周德清在《中原音韵·序》中“关、马、郑、白”并提，最早尊马致远为元曲四大家之一。元末明初的贾仲明为《录鬼簿》补作的挽词，对马致远赞誉道：“战文场曲状元，姓名香贯满梨园。”同样认为马致远在元代杂剧作家中的地位是很高的。明代的戏曲理论批评家对马致远的评价更高。朱权在《太和正音谱》中，列马致远于元曲家的187人之首，认为“马东篱之词”，“有振鬣长鸣，万马皆瘖之意。又若神凤飞鸣于九霄，岂可与凡鸟共语哉”。这位封建藩王已经把马致远推到至高无上的地位了。他们的评价公允吗？符合戏曲历史的真实吗？这是值得今天的戏剧研究工作者重新来推敲的问题。这些封建时代的评论家受到自己的世界观和美学观的局限，又往往着眼于剧作的曲词和音律的技巧，他们对马致远的赞誉之词，很难看作是对马致远杂剧思想与艺术的全面和正确的估价。我们应该努力运用马克思主义的唯物历史观和美学标准，对马致远的杂剧作出崭新的评价，让这位杂剧作家的作品能够获得它们应有的历史地位。

（一）

贾仲明在《录鬼簿》中给马致远补作的挽词里提到：“《汉宫秋》、《青衫泪》、《戚夫人》、《孟浩然》，共瘦白关老齐眉。”他认为这四种杂剧是马致远的成就较高的作品；有了这四种作品，马致远就可以同庾无锡、白仁甫、关汉卿并驾齐驱了。《戚夫人》、《孟浩然》已佚；《汉宫秋》、《青衫泪》在马致远现存七种杂剧中，的确成就较高。尤其是《汉宫秋》，思想上、艺术上光彩焕发，不愧为马致远的代表作，也确实可以列入元杂剧的佳作之林。臧晋叔选为元曲第一，是有眼力的。

《汉宫秋》所写的王昭君故事，从西汉到元初，经历了一个漫长的演变过程。昭君和亲事见于正史，《汉书》的《元帝纪》和《匈奴传》，《后汉书》的《南匈奴传》都有记载。大致谓西汉竟宁元年，元帝以宫人王昭君（嫜）赐呼韩邪单于为阏氏。昭君入匈奴，生二子。呼韩邪死，昭君从成帝勅令，复为后单于阏氏。元帝时，汉强匈奴弱，昭君和亲是西汉帝国羁縻政策的表现，也是民族和睦的一个象征。

汉代以来，笔记小说和文人诗篇也屡屡提及昭君故事。对后世影响大的当数晋代葛洪的《西京杂记》。葛洪的记载，增加了画工图形，以及毛延寿、陈敞、刘白、龚宽、阳望、樊育诸画工，因受贿同日弃市等事件。《西京杂记》比《后汉书》成书还早，画工贪污舞弊可能是民间传说，为正史所不采。以后，在昭君故事流传的过程中，又逐渐把贪污

舞弊的画工，集中到毛延寿一人身上。唐代李商隐咏昭君的诗就说：“毛延寿画欲通神，忍为黄金不顾人。”这也是昭君故事发展中很重要的一点。

稍后于《西京杂记》的石崇《王明君词》，傅会乌孙公主远嫁，“令琵琶马上作乐”事，让出塞的昭君也借琵琶来抒发自己的哀怨。孔衍的《琴操》又从封建贞操观念出发，描写昭君不肯再嫁后单于、吞药而死。这些描写对昭君故事的发展，都有一定的影响。

唐代，昭君故事在民间已广泛流传。吉师老《看蜀女转昭君变》一诗（见《全唐诗》），就说明在当时的四川，已经有女艺人在民间讲唱昭君故事了。敦煌的《王昭君变文》，还提供了这个故事在唐代的发展面貌。《王昭君变文》上卷前半残缺；从后文描写透露出有画匠图形，单于按图求索的情节。现存的变文叙述昭君到匈奴后，思念乡国，愁肠百结，单于为她举行盛大的歌舞和大规模的出猎，也未能取得她的欢心，终因愁病身亡。《王昭君变文》有一个值得注意的变化，即把昭君远嫁的原因，归之于匈奴的强大，所谓“漂遥（嫖姚）有惧于检（捡狃），卫霍怯于强胡。不稼（嫁）昭军（君），紫塞难为远（运）策”。与正史记载大异。盛唐以后，唐帝国国势日颓，外患频仍，肃宗、代宗朝，都以公主和亲来缓和异族的侵扰。影响所及，昭君故事在民间也起了质的变化。一个宫人的不幸遭遇，也打上了整个汉民族受屈辱、被压迫的时代烙印。

牛僧孺的《周秦行纪》，用封建正统思想和大汉族主义思想，对昭君形象作了极其歪曲的描写。但是，这篇传奇文在昭君故事的发展中，没有起到任何影响。

马致远的《汉宫秋》，集中了上述历代笔记小说、文人诗篇、民间讲唱文学的成果，又作了新的发展。值得注意的有以下三个方面：第一，它承续《王昭君变文》的写法，把汉元帝时的民族关系描绘成汉弱匈奴强；第二，它采用了毛延寿贪污舞弊的情节，但把毛延寿的身份由画工变为中大夫，并且增写了毛延寿的献图叛国；第三，改《琴操》的昭君吞药而死，为昭君出塞行至黑河，投水而死。马致远把昭君故事写成本杂剧，并且这样来处理这个故事，是有时代原因的。《汉宫秋》创作于元世祖至元二十八（1291）年以前，当时的中国人民对蒙古灭金记忆犹新，元人灭宋更是他们目击的历史悲剧，有爱国心者莫不悲愤填膺。许多身受压迫、蹂躏的汉人和南人，往往把自己的遭遇与昭君的命运联系起来。比如作俘虏的宋宫人郑惠真，就有“琵琶拨尽昭君泣，芦叶吹残蔡琰啼”的哀叹（《知不足斋丛书·宋旧宫人诗词》）；文天祥被俘北去，也有“俯头北去明妃痛”的悲怆（《指南后录·和中斋韵》）。在这种时代气氛下，马致远作为一个失意的汉族知识分子，借昭君故事抒发自己的思想感情，是很自然的事。

《汉宫秋》着意点染了匈奴的强大，不仅写呼韩邪单于“久居朔漠，独霸北方，以射猎为生，以攻伐为事”；而且写匈奴的一个使臣，意然当面逼勒汉元帝：“特差臣来，单索昭君为阏氏，以息两国刀兵。陛下若不从，俺有百万雄兵，刻日南侵，以决胜负。”这实际上是对13世纪历史的写照。金宣宗时，成吉思汗围中都，金王朝被迫以歧国公主和亲；元世祖时，伯颜丞相率兵包围临安，向南宋王朝强索大批宫女。从这些

记载里不难看出，《汉宫秋》汉弱匈奴强的写法是有所寄托的。也由于这个被规定的戏剧的典型环境，马致远才能借古喻今，对当代的政事作了尖锐的抨击。

《汉宫秋》里的毛延寿，“百般巧诈，一味谄谀”，是一个被皇帝宠信的奸佞贪鄙的近臣；但是作家把画工毛延寿变为中大夫毛延寿，主要不在揭发他的贪污舞弊，而在谴责他的献图叛国。由奸佞贪鄙而卖国求荣，这个形象在元初是有现实的批判意义的。元世祖至元十三年（1276），“帝召宋降将问曰：‘汝等何降之易邪？’对曰：‘贾似道专国，每优礼文士而轻武臣，臣等久积不平，故望风送款。’帝谴董文忠语之曰：‘似道实轻汝曹，特似道一人之过，汝主何负焉？正如汝言，则似道轻汝也固宜！’”（《续资治通鉴》卷一八三）这些降将的无耻，与叛国的毛延寿在实质上并无什么区别。马致远不仅斥毛延寿为“奸邪逆贼”，并且让毛延寿得到斩首祭献明妃的惩罚。叛臣降将得到这样的结果，是作家的想象，也是当时人民的愿望。

马致远还借汉元帝之口，对以尚书令五鹿充宗为首的文武大臣，作了沉痛而尖锐的斥骂。“太平时卖你宰相功劳，有事处把俺佳人递流。你们乾请了皇家俸，着甚的分破帝王忧。”“恁也丹墀里头，枉被金章紫绶；恁也朱门里头，都宠着歌衫舞袖。恐怕边关透漏，央及家人奔骤，似箭穿着雁口，没个人敢咳嗽。……休休，少不的满朝中都做了毛延寿。”“像这样的曲子，《汉宫秋》第二折、第三折共有九支之多，可见作家心情的激动。这是对当时怯懦、妥协、不敢抵抗外侮的汉族臣僚的严厉指责。元代初年，它们响彻歌台舞榭，是能震撼人心的。

在《汉宫秋》中，马致远还一变历来诗歌咏叹昭君个人命运的角度，从政治着眼，歌颂了昭君的爱国精神。写昭君在匈奴陈兵边境，满朝文武束手无策的情势下，自请和番。写昭君出塞以前，换上胡服，留下汉家衣着，“忍着主衣裳，为人作春色”的明确态度。特别写昭君以投水自杀来抗议异民族的压迫、欺凌，更显示了汉民族的尊严。《汉宫秋》对昭君自杀的描写，用爱国精神代替了《琴操》所颂扬的贞操观念，这也是时代激情对马致远驱使的结果。《续资治通鉴》卷一八三载，元世祖至元十三年，宋主显及太后被押赴上都，从行朱夫人、陈才人俱自缢死，留题于裙带曰：“誓不辱国，誓不辱身。”《元诗纪事》卷四《巴陵女子行》附注云，巴陵女子韩希孟，被俘后投江自杀，也在衣带上题有诗句：“妾心坚不移，改邑不改井；我本瑚璉器，安肯作尿皿。”《汉宫秋》中的昭君形象，已不是正史所写的负有和亲使命的昭君的再现，而是当时千万妇女不可屈辱的意志的概括。昭君投黑河自杀，是“誓不辱国，誓不辱身”的形象体现。这与当时某些吟咏昭君的奴才文学，诸如“天下为家百不忧，玉颜锦帐度春秋”（虞集《道园集》），“人生正有新知乐，犹胜昭阳赤凤来”（王恽《秋涧集》之类，是多么鲜明的对比。可惜的是，由于杂剧体制一人主唱的限制，《汉宫秋》中的昭君形象是刻画得很不充分的。

不可否认，马致远的爱国精神与忠君思想是统一在一起的。所以，他在《汉宫秋》中既批判了汉元帝，又十分同情汉元帝的遭遇。马致远对皇帝刷选室女，不理朝政，任用奸佞，从而招致外患，很不满意；但是他不可能有超乎封建制度的国家观念。《汉宫秋》以汉元帝为主角，

并且用很大篇幅描写了汉元帝对昭君的爱怜、依恋、怀念。所谓“锦貂裘，生改尽汉宫装”，“旧恩金勒短，新恨玉鞭长”，在马致远的笔下，汉元帝是一个多情、善良的帝王。在作家看来，皇帝虽然软弱、昏庸，总还是国家社稷的代表，这表现了马致远的阶级局限。至于马致远在写汉元帝对昭君的依恋、怀念时，流露出来的感伤主义情调，那更是作家人生观中消极部分的反映。马致远这样的封建知识分子，远离群众斗争，把一片爱国热肠寄托到昏庸、怯懦的君王身上，的确是难以找到出路的。《汉宫秋》在激昂地表达了被压迫者的悲愤和抗议时，又流露出来感伤主义的情调，是不可避免的。不过，《汉宫秋》到底不失为一部优秀的具有强烈时代精神的剧作。

《青衫泪》是一部爱情戏。作家以白居易《琵琶行》为构思的起点，敷衍出一本描写妓女与士子、商人相互关系的杂剧。这样的题材在元杂剧中是常见的，而且作家的态度总是偏袒士子，批判商人，同情妓女的遭遇。《青衫泪》的倾向也是这样，裴兴奴与白居易的爱情，虽经浮梁茶客与老鸨的破坏，两人还是在浔阳江头重会，而卒获团圆。作品集中刻画了裴兴奴的形象，写出来她对白居易的真挚感情，写出来她嫁茶商后的寂寥生活；特别写老鸨逼嫁时，裴兴奴的满腹怨愤，更是真切感人。“少年的人，苦痛也天。狠毒呵娘，好使的钱。你好随的方、就的圆，可又分的愚、别的贤。女爱的亲，娘不顾恋；娘爱的钞，女不乐愿。今日我前程事已然，有一日你无常到九泉，只愿火炼了你，教镬汤滚滚煎；碓捣罢，教牛头磨磨研。直把你作念到关津渡口前，活咒到天涯海角边。”这是对娼门生活的诅咒，同时充满对一个妓女不幸遭遇的同情。这些方面，表现出来作家思想中的进步因素。只是作品最后用皇帝的圣裁，来使裴兴奴与白居易的团圆合法化，就不免显得虚假了。

与《汉宫秋》、《清衫泪》不同，《荐福碑》的主导思想是消极的。这个戏的故事出自宋代僧人惠洪的《冷斋夜话》。原故事述范仲淹镇鄱阳，助某穷书生拓荐福寺碑文，纸墨已具，碑文忽被雷电击碎。所谓“时来风送滕王阁，运去雷轰荐福碑”，意在宣扬穷通得失，皆由命定。马致远抓住这个思想核心，增饰穷书生张镐两次投荐书失败，又被人冒认吉阳县令官职等情节，更强调了原故事穷书生命蹇福薄的内容。《荐福碑》从总体来说，无疑是一部坏作品。但是，马致远却借助剧中人张镐的遭遇，倾吐了自己对现实的不满。“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享了痴呆福，越糊涂越有了糊涂富。”“问黄金谁买长门赋，好不值钱也，者也之乎。我平生正直无私曲，一任着小儿簸弄，山鬼揶揄。”这样的曲子，在他的散曲中也能见到。它们写出来元代大部分知识分子的处境和牢骚。“沉抑下僚，志不获展”，“屈在簿书，老于布素”，“于是以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也”。（胡侍《真珠船》）不过，《荐福碑》的不平之鸣，多从知识分子的穷通得失出发，社会意义不是很大的，而且它并未改变作品消极的主导思想。

马致远还写了一批“神仙道化”戏和“隐居乐道”戏，现存的就有《黄粱梦》、《岳阳楼》、《任风子》、《陈抟高卧》四种。其中的“神仙道化”戏写神仙度人，往往是一个被度化者起初依恋尘世生活，经神仙点化而悟道，再遍历酒色财气诸磨难，最后得成正果。概念化、公式

化，而且涂满宗教迷信色彩。《陈抟高卧》着重描绘的，也是陈抟不受利禄和美色诱惑的隐逸畸行。马致远通过这些神仙度人和隐逸畸行故事，主要宣扬了浮生若梦的思想，要人们一空人我是非，逃避现实斗争，去寻仙访道，归隐林泉。[三煞]“身安静宇蝉初蜕，梦绕南华蝶正飞。卧一榻清风，看一轮明月，盖一片白云，枕一块顽石，直睡的陵迁谷变，石烂松枯，斗转星移。长则是抱元守一，穷妙理，造玄机。”[二煞]“鸡虫得失何须计，鹏 逍遥各自知。看蚁阵蜂衙，龙争虎斗，燕去鸿来，兔走乌飞。浮生似争穴聚蚁，光阴似过隙白驹，世人似舞瓮醯鸡。便博得一阶半职，何足算，不堪题。”《陈抟高卧》中这两支曲子，典型地表明了马致远所追求的理想境界和他悲观厌世的人生观。

马致远的这种思想，在元代知识分子中很有代表性。它是一种人生态度，既对现实不满，又不敢用斗争来改变现实，于是企图从神仙、隐士的生活中来寻求安慰，以摆脱人世的苦闷。这于世事好像很达观、超脱，其实是消极逃避。马致远的“神仙道化”戏和“隐居乐道”戏，在当时和后代有一定影响，主要就因为它们能吻合一部分失意知识分子的思想感情。

至于马致远一再选择“神仙道化”的题材，却与全真教的流播是分不开的。全真教兴起于宣和之后，盛行于金、元时期。它的阶级基础主要是我国北方的汉族地主阶级。它的创始人大多出身于“家世业儒”的豪门望族，教徒多为河北、山东等地的宋、金遗民。吹嘘者描绘他们的形象是：“其逊让似儒，其勤苦似墨，其慈爱似佛，至于块守质朴，澹无营为，则又类夫修混沌者。”（《甘水仙源录·陕州灵虚观记》）所以，全真教名为新道教，实为儒、释、道之合流。元代统治者推崇、利用全真教，实际上表现了一种与北方汉族地主阶级的合作态度。蒙古太宗十三年（1242），秦志安撰《金莲正宗记》，全真教遂初备教史。这部教史除掉载入王重阳、马丹阳等七真事迹，并且附会神仙故事，于是有了全真教传自锺离权、吕洞宾的说法。《黄粱梦》、《岳阳楼》写锺离权度吕洞宾，吕洞宾度柳精；《任风子》写马丹阳度任屠；失传的《王祖师三度马丹阳》写王重阳度马丹阳，都是当时北中国人民熟悉的神仙故事和七真异迹。马致远选择这些故事编成杂剧，是考虑到这个因素的。当然，更重要的还是思想上的合拍。全真教与南渡以前的道教是不同的，它不以飞升炼化，祭醮禳禁诞夸，而以“识心见性，除情去欲，忍耻含垢，苦己利人”为宗旨（《甘水仙源录》）。所以金、元之际，教徒中有很多“苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯”的士人。马致远悲观厌世的人生观与全真教的教义自然容易结合。这是他借助全真教的神仙故事和七真异迹，在杂剧中抒发自己思想感情的真正原因。

马致远的杂剧思想倾向比较复杂，有积极的作品，有消极的作品，也有积极因素与消极因素杂糅在一起的作品。虽然如此，我们从他的这些作品中仍然可以找到贯串的思想线索。作为一个被压迫的汉族知识分子，他对现实不满，遂有《汉宫秋》、《青衫泪》之作，以及《荐福碑》的不平之鸣；由于世界观的作用，他从不满足现实出发，却得出来错误的人生结论，于是《黄粱梦》、《岳阳楼》、《任风子》、《陈抟高卧》诸作同时出现在他笔下。因此，对这样一个作家的创作思想也还是可以理解的。而更重要的是，我们需要运用马克思主义的唯物史观，正确区

分他作品中的精华与糟粕，作出实事求是的评价。

(二)

马致远的杂剧，在整个艺术风格和语言风格上，都有自己的特色。从艺术风格来看，作为杂剧家的马致远，仍然具备着抒情诗人的气质。马致远若与戏剧诗人关汉卿比较，两人恰成鲜明的对照。在关汉卿的杂剧中很难找到作家的身影，在马致远的杂剧中则处处可见到作家在说话。王国维论元人作剧：“彼以意兴之所致为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间。”（《宋元戏曲考》）这用来说明马致远的艺术风格，也是十分恰当的。马致远借杂剧体制，敷衍各种故事，无非为了抒发自己的感情与自己的人生见解。《汉宫秋》的尖锐抨击，《荐福碑》的不平之鸣，莫不如是。即使“神仙道化”戏、“隐居乐道”戏，也没有离开这种写法。《岳阳楼》第二折，吕岩与郭马儿在岳阳楼上问答时，所唱的〔贺新郎〕一曲：“你看那龙争虎斗旧江山；我笑那曹操奸雄，我哭呵哀哉霸王好汉。为兴亡笑罢还悲叹，不觉的斜阳又晚。想咱这百年人，则在这捻指中间。空听得楼前茶客闹，争似江上野鸥闲，百年人光景皆虚幻。我觑你一株金线柳，犹兀自闲凭着十二玉栏干。”其实就是作家自己的人生感怀。这段剧曲与他的散曲《秋思》：〔双调夜行船〕“百岁光阴一梦蝶，重回首往事堪嗟。今日春来，明朝花谢，急罚盏夜阑灯灭。”〔乔木查〕“想秦宫汉阙，都做了衰草牛羊野。不恁么渔樵没话说，纵荒坟横断碑不辨龙蛇。”〔庆宣和〕“投至狐踪与兔穴，多少豪杰。鼎足虽坚半腰里折，魏耶，晋耶？……”是可以相互媲美的。这种“借他人手中酒杯，浇自己心中垒块”的写法，也常见于元杂剧创作。岳百川的《铁拐李》，在一个神仙度人的故事里，插入对元代黑暗吏治的无情揭发与控诉；宫天挺的《七里滩》，通过历史故事，也对元代朝政的污浊作了痛快淋漓的暴露和批判。他们很可能都受到马致远的不同程度的影响。

从抒情这个方面来看，马致远更擅长悲剧性的抒情。贾仲明说《黄粱梦》四折戏，“都一般愁雾悲风”，扩大而形容马致远全部杂剧的艺术风格，也是可以的。马致远的杂剧，情调总是凄凉的、怆伤的、悲愤的、这是抒情的技巧与感伤、厌世的人生观结合的产物。最能代表这种艺术风格的，是《汉宫秋》第四折，描写汉元帝闻雁的几支曲子：

（雁叫科）（唱）

〔白鹤子〕多管是春秋高、勋力短，莫不是食水少、骨毛轻。待去后，愁江南网罗宽；待向前，怕塞北雕弓硬。

〔么篇〕伤感似替昭君思汉主，哀怨似作薤露哭田横，凄怆似和半夜楚歌声，悲切似唱三叠阳关令。

（雁叫科）（云）则被那泼毛团叫的凄楚人也。（唱）

〔上小楼〕早是我神思不宁，又添个冤家缠定。他叫得慢一会儿，紧一声儿，和尽寒更。不争你打盘旋，这搭里同声相应，可不差讹了四时节令。

〔么篇〕你却待寻子卿，觅李陵。对着银台，叫醒咱家，对影生情。则俺那远乡的汉明妃，虽然得令，不见你个泼毛团，也耳根清静。

写了秋夜的短暂梦会以后，又借孤雁的叫声，尽情抒发了汉元帝的孤独心境和离愁别绪。雁声、人情融为一体，正是“一声儿绕汉宫，一声儿寄渭城”，十分凄楚动人。这一段悲剧性的抒情描写，感情十分浓郁。手法十分巧妙，自然也充满了感伤的味道。

马致远的语言也有自己的独特风格。吴梅在《曲学通论》中谈家数，认为元曲有三端，一宗汉卿，一宗“二甫”，一宗东篱。这样的分法是能说明问题的。马致远的杂剧中，也有些接近本色的语言，比如《黄粱梦》的一些曲词；但是综观他的全部杂剧，如朱权所说，“其词典雅清丽”（《太和正音谱》），又区别于以关汉卿为代表的本色派。列之于文采派中，也不同于王实甫、白仁甫的绮丽纤秣，而别具丰貌，独成一家。《任风子》第二折，写任屠带醉去杀马丹阳：[正宫·端正好]“添酒力晚风凉，助杀气秋云暮，尚兀自脚趔趄醉眼模糊。他化的俺一方之地都食素，单则是俺这杀生的无缘度。”略施文采，又语语明白如话，其风格显然有异于关汉卿与王实甫、白仁甫。

马致远的语言风格极接近陶渊明，如苏轼评陶渊明所谓的：“外枯而中膏，似淡而实美。”比如《青衫泪》第二折，裴兴奴受茶商欺骗，准备改嫁以前唱的几支曲子：

[叨叨令]我这两日上西楼盼望三十遍，空存得故人书，不见离人面。听的行雁来也我立尽吹箫院，闻得声马嘶也目断垂杨线。相公呵你元来死了也么哥，你元来死了也么哥，从今后越思量越想的冤魂现。

[一煞]兴奴也你早则不满梳绀发挑灯剪，一炷心香对月燃。我心下情绝，上船恩断，怎舍他临去时舌奸至死也心坚。到如今鹤归华表，人老长沙，海变桑田。别无些挂恋，须索向红蓼岸绿杨川。

[二煞]少不的听那惊回客梦黄昏犬，聒碎人心落日蝉。止不过临万顷苍波，落几双白鹭，对千里青山，闻两岸啼猿。愁的是三秋雁字，一夏蚊雷，二月芦烟。不见他青灯黄卷，却索共渔火对愁眠。

写裴兴奴对白居易的悲悼、怀念，不事藻绘，纯用白描，就刻画得非常饱满，非常真实。

作为一个抒情诗人，马致远极善于运用凝炼、准确、形象的语言，来表现诗人自己的思想感情。比如他的名作[天净沙]《秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”信手写来，寥寥数笔，而意境无穷。作为一个戏剧诗人，马致远也善于运用凝炼、准确、形象的语言，来刻画剧中人的思想感情。比如《汉宫秋》第三折，汉元帝在灞桥送别昭君以后唱的两支曲子：

[梅花酒]呀！俺向着这回野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬褪得毛苍，人捋起纓枪，马负着行装，车运着糒粮，打猎起围场。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁；他部从入穷荒，我銮舆返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，绿纱窗；绿纱窗，不思量！

[收江南]呀！不思量除是铁心肠，铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。

这里没有什么深奥难解的语言，而是对口头语言的提炼。可是，作家采用一种“顶针续麻”的手法，把汉元帝的思念昭君，以及因为思念昭君，客观世界在他眼中都为之改变颜色的心情，描写得多么淋漓尽致。特别是这样的句子：“不思量！”“呀！不思量除是铁心肠，铁心肠也愁泪

滴千行。”在运用语言的技巧上已经达到绝妙的境地。作家最充分地调动了语言艺术的力量，也最鲜明、生动地表现了汉元帝那种不可能不思念昭君的感情。马致远的剧曲与他的散曲一样，语言看来好像不费推敲，自然流出，其实功力很深。“典雅清丽”的风格，是长期锻炼的成果。对马致远杂剧的思想内容上的糟粕，我们应该严格地给予批判；但是，对马致远的写作技巧，特别对他所掌握的语言艺术的技巧，我们却是应该肯定它，并且学习它的。

马致远杂剧的语言，也并非没有缺点。作为戏曲语言，他的语言的性格化是不够的。抒情诗人的主观色彩很浓，着意去描写剧中人的性格就相对削弱了。另外，由于文人的陋习，他的曲词和宾白，喜欢引书用典。这一类的语言，艺术上往往也是十分平庸的。

（原载《戏曲研究》第1期）

宋常立

《汉宫秋》悲剧艺术二题

“悲剧艺术是一种特别艺术”（亚里士多德《诗学》）。悲剧美的艺术力量，是任何别的艺术所难以替代的。马致远的杂剧《汉宫秋》是写王昭君与汉元帝的爱情悲剧的。在所有以王昭君故事为题材的古典戏剧中，《汉宫秋》被人称为“绝调”（焦循《剧说》），至今，仍以不可抗拒的魅力，给我们以艺术的享受。

悲剧形象美的创造

自汉代以来，王昭君的悲剧故事代代相传，以昭君悲剧为题材的各种形式的艺术作品，多不胜数。但是，在《汉宫秋》以前，没有一部作品中的昭君形象能达到悲剧审美的要求，而马致远在《汉宫秋》的悲剧创作中，做了开拓性的艺术创造，第一个创造出具有悲剧形象美的昭君形象。总结一下马致远创造王昭君悲剧形象的艺术经验，对于我们认识悲剧创作的艺术规律是有益的。

王昭君的形象是《汉宫秋》悲剧的灵魂。她是悲剧事件的中心人物，作为主唱角色的一切唱调——汉元帝的内心活动，主要就是围绕着王昭君而展开的。更为重要的是，王昭君还是《汉宫秋》中唯一的一个被剧作家全面肯定的悲剧人物形象，有着强烈的悲剧美的感人力量，她使以往任何同类题材作品中的昭君形象相形见绌。正是王昭君悲剧形象的美，使《汉宫秋》获得了永久的魅力。

马致远对昭君形象是怎样构思与创新的？这只有在昭君故事历史发展的比较中，才能看清。

昭君和亲出自汉朝，其事始见于《汉书》中的《元帝纪》和《匈奴传》。但是，记载较详，并使昭君成为一个悲剧性人物的，是《后汉书·南匈奴传》。据《后汉书》记载，昭君是以民间“良家子”的身份被选入宫的，她只是一个普通的待召掖庭的宫女。她“入宫数岁，不得见御，积悲怨，乃请掖庭令求行”。自请求行和亲，这一勇敢的带有反抗意味

的行动，见出昭君是一个有个性、有见识的女子。这是王昭君最初作为悲剧性人物出现时的本来面目，应该说，也是符合生活真实的面目，因为她的命运不仅概括了广大被压迫被损害者的命运，而且从她的性格行动当中，也体现出些那身处底层的人们要与命运搏斗的精神，而这正是生活的底蕴。

这些见于正史显著地位中的记载，历代创造昭君故事的作者们，是不会不知道的。但是，他们之中的绝大多数人都未能正确地利用这一历史素材，在写出昭君不幸命运的同时，使她富于反抗的性格放出光彩，反而是用愈来愈浓重的宿命色彩，把她涂抹成一个只知一味悲苦啼哭的薄命女了。

马致远却能独树一帜，正确地把握昭君的悲剧性格，并使之达到艺术真实与生活真实的统一。马致远所以能做到这一点，有其主客观的条件在。

在元代，异族统治者的歧视和压迫政策，把一大批汉族知识分子抛向了社会的最底层，科举无门、仕途堵塞，他们只好走向民间，将自己的才华用于杂剧创作。这就使他们有更多的机会接近人民群众，在人民群众的身上发现真、善、美，并将其表现于自己的作品之中。马致远正是这样。时代的生活，斗争的实践，使他深刻地认识到，汉族统治集团是无所指望的，只有普通的劳动人民才能充当反对异族侵袭，维护民族尊严的真正英雄。从这种认识出发，马致远完全撇开了《琴操》把昭君的出身写成“齐国王穰女”的做法，而把《汉宫秋》中维护民族尊严的巾帼英雄王昭君的出身，从《汉书》、《后汉书》中的抽象的“良家子”，进一步改为具体的“务农为业”、“家道贫穷”的“庄农人家”，并在《汉宫秋》中对这位农家女儿的爱国举动做了全面的肯定与赞颂，而对汉朝的满朝文武官员甚至汉元帝进行了批判与指责。

马致远对昭君出身的这种改造，为突出昭君悲剧性格的美，铺下了一块坚硬的基石。剧中，毛延寿所以要将昭君的美人图点上破绽，一是因为昭君“家道贫穷”，无钱贿赂，更重要的是昭君还“倚容貌出众，全然不肯”。历代惋惜昭君不曾以重金买通画工的大有人在，如南朝梁女诗人沈满愿的《昭君叹》：“早信丹青巧，重货洛阳师。千金买蝉鬓，百万写娥眉。”李白《王昭君》：“生乏黄金枉图画，死留青冢使人嗟”……。马致远没有采取这种态度去写昭君，而是写一个普通的农家女儿王昭君不仅被皇帝的使臣选做宫女，而且还要选为第一，对此唾手可得的荣华富贵，昭君却无动于衷，鄙夷不屑。正是她这种傲岸的性格，惹恼了毛延寿，招来了不幸的命运。从这里已经可以看出，马致远笔下的王昭君已经不是一个任凭命运的风浪随意抛撒的“薄命女”了。

随着矛盾冲突的发展，马致远让昭君的这种性格的美在悲剧的结局中得到了升华。

番使催索王昭君使悲剧的冲突达到高潮，矛盾的焦点集中到了昭君身上。是否去和番？懦弱的汉元帝与屈辱的满朝文武大臣束手无策。而王昭君却深明大义，在此民族危亡的紧迫时刻，“怕江山有失”，“为国家大计”，毅然割舍了与汉元帝的爱情生活，挺身而出，“情愿和番”，保全了国家的安宁。接着，她又为免遭异族统治者的玷污，维护民族尊严，在番、汉交界处，纵身投入“黑龙江”，壮烈殉国。

这里，当时那种胡强汉弱、毛延寿卖国求荣、匈奴恃强要挟的形势，与王昭君的性格之间构成了尖锐的冲突，并成为昭君悲剧发生的必然性因素。王昭君的“和番”、“殉国”，虽然是迫于形势，还不能完全称之为是“自愿”，但是，这个“形势”，却是国家的需要，民族的召唤。响应这样的形势，正好表现了昭君无私、无畏、胸怀大局的美好品德，表现了昭君对自己命运的掌握。马致远竭力在正义与非正义的矛盾冲突中去刻画王昭君的悲剧形象，使昭君的悲剧形象充满了悲壮美与崇高美。正是，“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来”（黑格尔《美学》第一卷），“只有遭到反抗，才能显出力量”（席勒《论悲剧题材产生快感的原因》）。

而以往的文艺作品描写昭君出塞，却总是写她含悲抱怨，哭哭啼啼，其归宿或是“杀身良不易，默默以苟生”（晋石崇《王昭君辞》），或是愁苦憔悴地盼望“汉使却回凭寄语，黄金何日赎娥眉？”（白居易《王昭君》），《琴操》虽然写的是昭君之死，但那也是在昭君到了单于那里，过了一段“呜呼哀哉！忧心恻伤！”的生活以后，老单于死了，其子要依照胡地风俗，“父死妻母”，昭君不堪忍受这种侮辱，“乃吞药自杀”。这种结局，表现了昭君对命运捉弄的无可奈何，虽然也是一种悲，也能讨得人们一掬同情的泪水，但这种悲，却不是真正审美意义上的悲。因为，作为审美范畴的悲剧应该是与崇高相联系的，而崇高只有在矛盾的冲突与抗争中才能显现出来。马致远塑造的昭君形象是一个爱国的昭君，抗争的昭君，这样的王昭君出现在当时的舞台上，怎能不令人崇敬、动人心魄！

作为王昭君性格发展的组成部分，马致远还用大量篇幅写了王昭君与汉元帝的爱情生活。对这部分情节，历来评论，多持非议。认为这是改变了《后汉书》所说“数岁”“积悲怨”的事实，调和了昭君与元帝之间的矛盾，是全剧严重的局限。其实，这种描写仍然是出于剧作家对昭君性格的统一构思。

试想，若据《后汉书》中“昭君入宫数岁，不得见御，积悲怨”的记载，去构造情节，那么即便是写昭君自请“求行”，也不难看出她有着求出牢笼的个人动机。历代诗人词客所写昭君诗的主要内容，不就是这种狭隘的个人“悲怨”吗？马致远所以要做新的艺术构思，写汉元帝与王昭君有着深深的爱情，正是为了要保持《汉宫秋》中王昭君悲剧性格的完整统一，使昭君的悲剧性格的美在结局上能够得到升华。而且马致远笔下的昭君并没有因缠绵不尽令人陶醉的爱情而不能自拔，“为国家大计”，昭君能断然抛弃这种爱情生活和荣华富贵去“情愿和番”，以至为国捐躯。这比起因“积悲怨”而求行的昭君，不是显得更纯洁，更崇高，因而更感人吗？

由上可见，马致远在整个王昭君悲剧形象的创造上，已经突破了历代相沿的所谓“红颜女子多薄命”的命运主题。什么“专由妾薄命，误使君恩轻”（薛道衡《昭君辞》），什么“薄命由骄虏，无情是画师”（沈佺期《王昭君》），什么“红颜胜人多薄命，莫怨东风当自嗟”（欧阳修《明妃曲》）……在马致远笔下，人们已经看不到这些跪拜在命运面前的哭泣，而只有对命运的挑战与蔑视。促成昭君悲剧形成的直接原因，已经不是令人神秘莫测的命运，也不是后来西方出现的“性格悲剧”

中所说的个人性格的缺陷与过失，而是由于王昭君性格中的美好因素与社会丑恶势力之间的冲突造成的。

马致远能在创作实践上这样表现悲剧发生的必然性，这在世界悲剧创作史上也有重要意义。因为，在创作实践上，西方直至 19 世纪才出现了明确地把社会环境与个人性格之间的冲突作为悲剧成因的所谓的“社会悲剧”。在理论上，只有到了马克思主义那里，才明确科学地指出，悲剧是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”，强调了符合“历史的必然要求”的悲剧人物与扼杀“这个要求”的社会环境之间的冲突是悲剧的成因。而处于 13 世纪的元代剧作家马致远能在他的悲剧创作中已实践了这一点，是难能可贵的。

那种认为，在我国悲剧创作史上，对王昭君悲剧的解释，“在古时是完全归诸命运”（郭沫若《〈王昭君〉后记》）的观点，那种认为只是到了郭老的悲剧《王昭君》，才“做了一件翻案文章”，剔除了王昭君身上的命运因素”（吴功正《论郭沫若历史剧的悲剧艺术》，《新文学论丛》1982 年第 2 期）的说法，是不确切的。马致远在王昭君悲剧形象美的创造上所取得的成功与经验是应该肯定的。

悲剧气氛的创造

一般说来，悲剧气氛总是随着悲剧中所表现的对立双方的矛盾冲突的不断激化，而逐渐从弱变强的。《汉宫秋》的情节发展到第二折末尾，这种悲剧性的冲突可以说是基本完成了。这时，匈奴恃强要挟索要王昭君成功，汉朝妥协，王昭君迫于形势请求和番，悲剧的局面已经形成。悲剧气氛也已进入高潮，但是，这时还不是高潮的顶点。随着第三、四折对汉元帝内心活动的展现，悲剧气氛才真正达到了浓重炽烈、震撼人心的程度。从情节角度看，三、四两折并没有什么异峰突起的变化，昭君的跳江作为双方冲突的最后结束，着墨并不多。这两折写的可以说是汉元帝遭受到悲剧创伤的心灵的歌，它是如此富于变化地拨动着我们的心弦：有时是衷肠的细诉，有时是悲剧的倾泻，有时是无言的啜泣，有时是惨痛的呼号，有时如曲水流觞，百转千回，有时如江浪涛涛，一泻千里……。马致远用他的传神之笔，把汉元帝从内心深处流淌出来的情感波澜逼真、感人地抒发尽净。这跌宕有致的悲剧情调，不断地激起观众的情感高潮，使观众沉浸在悲剧的情感潮流中。

作者是凭借着怎样的艺术处理和艺术手段达到了如此强烈感人的悲剧效果的呢？

主要是，作者能依据人物思想感情活动的节奏，大胆巧妙地安排剧情，并在表现汉元帝内心活动时，娴熟地交替使用了直接抒情和间接抒情的手段，特别是运用了幻觉、错觉、梦境等非写实的艺术手法渲染、强化悲剧气氛，从而使《汉宫秋》产生出巨大的艺术魅力。

当然，这并非马致远的独创，元杂剧中不乏其他优秀范例。例如《窦娥冤》，关汉卿在第二折的末尾，已将窦娥的经历、遭遇，交待清楚，悲剧冲突也已基本完成，窦娥的悲剧已成不可逆转的必然之势。但是，为了表现窦娥的愤怒与觉醒，作者又以第三折整整一折的篇幅，让窦娥酣畅淋漓地倾诉满腔悲愤。从情节角度看，这一折只表现窦娥的“明正

典刑”，与前折的情节容量相比，显得单薄而不均衡。作者所以要这样安排情节，正是出于表达剧中人思想感情活动的需要。《梧桐雨》第四折的处理也是出自同一艺术原则。但方法特点有所不同。《窦娥冤》是把悲剧冲突的发展中人物思想感情活动翻滚最剧烈的关键点——窦娥走上法场——放大展开。《梧桐雨》则是让唐明皇在悲剧冲突完全结束后，做痛定思痛的悲剧性抒情。

《汉宫秋》综合运用了上述两剧各自不同的方法特点，收到了独特的悲剧效果。作者先在第二折中充分细腻地去刻画汉元帝灞桥送别时的心理活动，因为悲剧冲突只有发展到送别这个时刻，只有汉元帝眼见昭君即将离去的时刻，悲痛的感情才真正达到了沸腾的顶点。其后，作者又用全部第四折的篇幅，在悲剧冲突结束后，让汉元帝做痛定思痛的抒怀。

从情节发展的角度看，第三折主要写离别，到第四折情节简直可以说就停顿了。这两折情节发展的容量比起前两折少多了，似乎显得不均衡。但汉元帝的悲痛感情此时却如决堤的潮水，奔腾而出，涨满这两折的内在感情活动的容量，使悲剧情调在这里大大加重了分量，使这两折成为浓化悲剧效果的重头戏。

《汉宫秋》的悲剧冲突、戏剧纠葛，并不是十分简单，交待几笔就可以的。这里，王昭君与毛延寿之间、汉元帝与王昭君之间、匈奴与汉朝之间、汉元帝与满朝文武之间……，各个矛盾侧面相互交织、感应，构成了比较复杂的情节。然而作者敢于将上述种种冲突的叙述压在大致两折的篇幅内，而用长达两折的篇幅让汉元帝做悲剧性的抒情，这如果没有深厚的艺术功力，是难以驾驭成功的。因为这两折的内容概括地说，基本就是离怨别恨。如果是平庸作手，用这样长的篇幅表现这单一的内容，很容易搞得平板枯燥，重复乏味。但是马致远却能得心应手地运用各种抒情手段，把剧中人物感情的复杂细微的变化，传达得惟妙惟肖。

第三折写灞桥送别。在这生离死别、情意缠绵的时刻，汉元帝的情感活动是复杂的，也是有变化的。如何精确逼真地把它表达出来？

我们看到，作者先在汉元帝来到灞桥之后的一段时间内，集中地运用了[新水令]、[驻马听]、[步步娇]、[落梅风]、[殿前欢]、[雁儿落]、[得胜令]、[川拔棹]八支曲子，让汉元帝做直接抒情：吐诉离别的哀伤，倾泻相思的苦痛，追忆昔日的欢娱，嗟怨自己的无能……，凄情幽韵仿佛扑面而来。

接着，昭君开始分手上路了，“怎禁他临去也回头望”，汉元帝的心碎了，视线模糊了，留下的只是弥漫的风雪与悲壮的鼓声。这时，作者用[梅花酒]、[收江南]两支曲子为我们展现出一幅汉元帝返咸阳的情境：

[梅花酒]……他他他，伤心辞汉主；我我我，携手上河梁。他部从入穷荒，我鸾舆返咸阳。返咸阳，过宫墙，过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉，夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，绿纱窗；绿纱窗，不思量！

[收江南]呀！不思量除是铁心肠！铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。

王国维赞赏这两支曲子是“写景之工者”。然而，工则工矣，它却并非实景，而是幻景。这是剧作家在采用幻觉的形式作间接抒情。

这里所以采用这种非写实的艺术手法，并不是剧作家挖空心思的别出心裁，而是由剧中人物在规定情境中的感受逻辑来决定的。角色的这种感受逻辑实际上也正是生活逻辑的反映。

汉元帝的幻觉是出现在与昭君分手诀别的刹那间。这时，生活发展的逻辑应该是，离恨未已，相思又继，人去则楼空，睹物就必定会伤怀。这种生活中事物发展的逻辑决定了剧中人物的感受逻辑。昭君起程之际的“临去秋波”，激起了汉元帝极度的悲哀，他已经无暇顾及周围的一切，一味地沉沦于“人去楼空”的想象之中。

这移步换形的景物描写，把汉元帝即将返回咸阳宫时的神态，把那种来到昭阳殿孤对美人图相思之情状，有形有色地表现出来了。由这些景物所创造的深邃朦胧、惨淡凄凉的咸阳宫殿的阴冷气氛，强化了汉元帝与昭君诀别之际的离思别恨，使此时悲剧情绪的感染力达到了饱和状态。

随着剧情的发展，昭君走远了。如何让已经达到高潮顶点的悲剧感情再生波澜？

幻景消失，作者在一段写实性的抒情独白之后，又写汉元帝的错觉，“……唱道伫立多时，徘徊半晌，猛听得塞雁南翔，呀呀的声嘹亮，却原来满目牛羊，是兀那载离恨的毡车半坡里响”。错觉与幻觉不同。幻觉是把未曾存在过的事物的形象做了知觉，错觉则是对眼前实有的某种对象或现象所产生的一种错误的知觉，但二者都是人在特殊的甚至有时是失常的心理状态下产生的。形神凄怆的汉元帝对昭君思念之极，在凝神呆想之中，错把北去毡车的声音，当做是大雁南归，传来了昭君的音信。透过这幅错觉景象，人们看到的是，由对昭君依依不舍的惜别之情引起的汉元帝心灵的又一次震颤。

在第四折高潮的余波中，作者在汉元帝独处冷宫的境域中又穿插了一梦境：汉元帝与王昭君在梦中相会了。汉元帝的梦是他心理欲望的形象化的反映，是镂骨铭心的相思之情发展到极致的一种结果，是汉元帝情波中的又一个波峰。作者就是这样，在运用直抒胸臆的艺术手段的同时，又创造性地运用幻景、错觉、梦境这些非写实的艺术手法做间接抒情。时而让汉元帝悲恸欲绝的情思直接回响在观众的耳际，时而又将汉元帝丢魂落魄的神志呈现于观众的眼前。在这种笔墨的变化中，作者把汉元帝感情波澜的起落，表现得纤细精确、情态毕露，把悲剧气氛渲染得一层浓于一层。

1983年1月稿

1985年7月定稿

（选自《中国古代戏曲论集》，
中国展望出版社1986年版）

周兆新

漫谈《汉宫秋》第四折

（一）

《汉宫秋》是元杂剧中一部不朽的名著，这部名著的重点在第四折。

如果单独看第四折，既没有引人入胜的矛盾冲突，又没有曲折复杂的戏剧情节。它的登场人物也少得可怜：除了临近结尾的地方尚书五鹿充宗出来讲几句话以外，基本上是汉元帝一个角色独唱；另外还有个太监，像个影子似地跟在他后面。然而这一折并不显得单调和沉闷，相反却具有震撼人心的巨大力量。为什么会产生如此强烈的效果？重要原因之一，是前三折已经为第四折精采场面的出现作了充分的准备。因此，我们必须把第四折与前面的戏联系起来进行分析。

《汉宫秋》第一折，主要是写王昭君因为不肯向毛延寿行贿，曾经被点破图像，发入后宫，可是汉元帝在一次巡宫的时候，听到王昭君弹琵琶的声音，发现她是一个容貌出众多才多艺的女子，对她产生了强烈的爱情。这一折的气氛非常欢快，汉元帝与王昭君都沉浸在幸福之中。试看汉元帝唱的[金盏儿]曲：

你便晨挑菜，夜看瓜，春种谷，夏浇麻，情取棘针门粉壁上除了差法。你向正阳门改嫁的倒荣华。俺官职颇高如村社长，这宅院刚大似县官衙。谢天地，可怜穷女婿，再谁敢欺负俺丈人家！

语言很诙谐，流露出一种按捺不住的洋洋得意的情绪。作者在第一折尽力渲染汉元帝高兴的心情，显然是为了与末尾第四折形成鲜明的对照，也就是先替剧本主人公设置一个顺境，以便于反衬后面的逆境。这是一种先扬后抑、欲擒故纵的表现手法。汉元帝在第一折得到王昭君时越是欣喜欲狂，到第四折失掉王昭君后悲哀的心情也会越重。

第二折和第三折写毛延寿把美人图献给了匈奴的呼韩邪单于，于是呼韩邪以武力威胁汉王朝，强迫汉王朝交出王昭君。汉元帝本来坚决不肯让王昭君出塞，无奈五鹿充宗、石显等文武大臣都怯懦无能畏刀避箭，没有人敢带兵前去抵抗匈奴。汉元帝费尽唇舌反反复复地责备他们，他们仍然提不出任何使匈奴退兵的计策。最后汉元帝只好到灞陵桥为王昭君饯行，眼巴巴地看着她被匈奴使者带走了。王昭君到边界上即投江自尽。在这两折中，汉元帝面临着意想不到的灾祸，竭尽全力进行挣扎，终于没能逃脱不幸的命运。他由欢乐的顶峰一步一步地跌入了痛苦的深渊。尤其是汉元帝与王昭君的离别，乃是整个故事最大的转折点，也就是逻辑上的高潮。在《汉宫秋》这个剧本中，逻辑上的高潮与感情上的高潮并没有重叠在一起，因为汉元帝满腹的辛酸悲苦，在送别时还没来得及尽情倾吐。但第三折逻辑上高潮的出现，已经造成了骨鞭在喉不吐不快的形势，从而为后面再掀起一个抒发感情的高潮，创造了必要的条件。

以上说明，前三折的戏，全部指向一个明确的目标，全是为第四折积蓄力量。由于前三折铺垫得好，第四折才能百尺竿头更进一步，形成了一个特别激动人心的场面。

(二)

《汉宫秋》不仅描写了一场爱情悲剧，而且描写了一场政治悲剧。汉元帝与王昭君既是一对情侣，又是两个政治人物。他们的爱情关系的发展，始终与政治斗争交织在一起，始终与国家的命运密不可分。

历史上的汉元帝并没有宠幸过王昭君，他在位的时候汉王朝还比较

强盛，而匈奴则趋于衰落。他派遣王昭君和亲也不是由于受到匈奴的逼迫，而是为了巩固汉王朝与匈奴之间业已存在的友好关系。王昭君去匈奴是自动请行的，她出嫁后曾经生儿育女，根本没有投江自尽。然而马致远创作《汉宫秋》的目的，并不是如实地反映西汉时代的状况，而是利用历史题材曲折地表现自己生活的那个时代，寄托自己对于当代生活的一些看法。作为一个失意的汉族知识分子，马致远亲身经历了元朝灭宋的社会大变动，目睹了元朝政治的黑暗，很自然地会产生追怀故国的情绪。他在创作《汉宫秋》的时候，对《西京杂记》中有关王昭君的传说进行了大胆的改造，虚构了汉元帝与王昭君的爱情悲剧，并且以此为线索，把宋末元初的时代特征熔铸进历史题材中去。杂剧中汉朝与匈奴的关系，不符合公元前一世纪的真实状况，但很像软弱无力的南宋王朝与咄咄逼人的元王朝之间的关系。毛延寿、五鹿充宗和石显的艺术形象，都与历史上的真人对不上号，而是反映了南宋末年大批卖国求荣或贪生怕死的文臣武将的丑恶面貌。王昭君已经不同于历史上那个担负着促进民族友好的光荣使命的姑娘，而是一个在强敌压境时勇于自我牺牲的爱国主义者。汉元帝也不像历史上那个太平天子，相反却很像一个亡国之君。作者往往通过汉元帝的嘴，讲一些自己想说的话，在某种程度上把他当成了自己的化身。从表面上看，《汉宫秋》第四折是写一个古代帝王怀念他所钟爱的妃子。从实质上看，这一折乃是作者马致远借古人之酒杯，浇自己之块垒，以隐晦和间接的方式，怀念一个消失了的时代，哀悼一个灭亡了的国家。因此，这一折当中以汉元帝的名义抒发的思想感情，与南宋灭亡以后大批遗民的思想感情非常接近。我们不妨看一下第四折中咏唱孤雁的一支〔白鹤子〕曲：

多管是春秋高，勩力短；莫不是食水少，骨毛轻？待去后，愁江南网罗宽；待向前，怕塞北雕弓硬。

再把这支曲子与南宋遗民梁吉士的《四禽言》诗比较一下：

行不得也哥哥，湖南湖北春水多。九疑山前叫虞舜，奈此乾坤无路何。行不得也哥哥！

（《宋遗民录·卷一》）

曲子和诗创作于同一个时代，都运用了托物寓意的表现手法，都是国破家亡之后流落无依的人们的生动写照。由此可见，第四折的情节虽然极其简单，但内容却异常深广，它概括了作者对于整整一个历史时代的深切感受。当然，其中浓厚的绝望和感伤的情绪，也反映了马致远世界观的消极方面，是远离群众斗争的封建知识分子找不到正确出路的一种表现。

《汉书·匈奴传》：“竟宁元年，单于复入朝，自言愿媾汉氏以自亲。元帝以后宫良家子王嫱字昭君赐单于……王昭君号宁胡阏氏，生一男伊屠智牙师，为右日逐王……”《后汉书·南匈奴传》：“昭君字嫱，南郡人也。初，元帝时以良家子选入掖庭。时呼韩邪来朝，帝敕以宫女五人赐之。昭君入宫数岁，不得见御，积悲怨，乃请掖庭令求行。”

《西京杂记》：“元帝后宫既多，不得常见，乃使画工图形，按图召幸之。宫人皆赂画工，多者十万，小者亦不减五万，独王嫱不肯，遂不得见。匈奴入朝，求美人为阏氏，于是上按图，以昭君行。及去，召见，貌为后宫第一，善应对，举止娴雅。帝悔之，而名籍已定，帝重信于外国，故不复更人。乃案穷其事，画工皆弃市，籍其家资巨万。画工有杜陵毛延寿……。”

参看《汉书·佞幸传》。

(三)

第四折的构思非常巧妙。作者先让汉元帝做了一个梦，梦见王昭君从匈奴逃回汉宫，但他还没有来得及与王昭君细诉衷肠，即被长空大雁的叫声所惊醒。于是他徘徊于殿前，对着大雁，淋漓尽致地倾诉了自己极度苦闷忧伤的感情。这种写法的优点，首先是为汉元帝思念王昭君提供了一个典型环境。作者选择的时间是秋天的夜晚，地点是萧条冷落的深宫。就在这个地方，当初百花盛开春意正浓的时候，汉元帝曾经踏着皎洁的月光，遇见了仙女一般的王昭君。现在人事已非，只剩下一张美人图悬挂在殿前，怎能不使汉元帝倍觉伤感？然而宫殿和美人图毕竟是无声无息和静止不动的，作者别具匠心地引来一只失群的大雁，就借助于乐队摹仿雁叫的音响效果，给静的环境增加了动的因素，从而渲染出更加浓烈的秋天的气氛。深宫的荒凉，雁叫声的凄厉，与人物的精神状态完全融会在了一起，环境对人物起到了很好的衬托作用。白朴的《梧桐雨》写唐玄宗在雨打梧桐的滴滴嗒嗒的声音中哀叹，莎士比亚的《李尔王》写李尔王在风雨交加的大森林里行走，郭沫若的《屈原》写屈原在东皇太一庙中向着雷电呼喊，曹禺的《胆剑篇》写勾践在会稽山中对着胆和剑宣誓，与《汉宫秋》第四折都有异曲同工之妙。

其次，由于一只大雁突然惊破汉元帝的幽梦，使这一折极其简单的故事情节有了发展变化，郁积在汉元帝胸中的潮水般汹涌澎湃的感情，也有了一个具体的发泄对象。例如汉元帝先是对大雁满怀怨恨，埋怨大雁使他无法在梦中与王昭君团聚，继而又产生了种种揣测和联想：他想到这只失群的雁像自己一样孤独和可怜，又想到大雁也许因年纪太老而无力高飞，也许因缺乏食物而饥肠辘辘，也许正感到进退两难，找不到一块安身之地。大雁的叫声像锥子一样刺痛了他的心，给他带来了无穷的烦恼，他希望大雁快些飞走，使自己获得片刻的安宁，可是大雁偏偏不肯离去……就这样，作者让人物的歌唱与大雁的叫声互相穿插，互相应和，用铺陈的手法，层层深入地揭示了人物的内心世界，并且替人物设计了大幅度的形体动作，于是本来没有什么戏剧冲突的单纯抒情的场面，凭空增添了不少戏剧性。

第三，大雁不只是构成典型环境的一个重要因素，而且同时起到了象征的作用。由于作者选择和安排得非常恰当，这只大雁已经由一只普通的鸟，变成了一个具有高度概括性的艺术形象，变成了现实生活中某种类型的不幸的人的象征。剧中写大雁的徘徊，大雁的哀鸣，都不仅仅是对于实景的描绘，而是兼有象征的意味。《汉宫秋》在叙事和抒情的基础上，适当地揉合进了一些象征的成分，这样就以含蓄委婉的方式，表现了异常丰富的内容，并且发人深省，耐人寻味，给读者留下了广阔的想象余地。

总之，《汉宫秋》第四折在艺术表现方面有许多独到之处，值得我们很好地研究和借鉴。

(选自《元杂剧鉴赏集》，人民文学出版社 1983 年版)

新创诗体 吐骚人心中块垒

宁宗一
沈国仪

关汉卿〔南昌·一枝花〕 《不伏老》赏析

攀出墙朵朵花，折临路枝枝柳；花攀红蕊嫩，柳折翠条柔。浪子风流。凭着我折柳攀花手，直煞得花残柳败休。半生来折柳攀花，一世里眠花卧柳。

〔梁州〕我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧。分茶 竹，打马藏阄，通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头！伴的是银筝女，银台前、理银筝、笑倚银屏；伴的是玉天仙，携玉手、并玉肩、同登玉楼；伴的是金钗客，歌金缕、捧金樽、满泛金瓯。你道我老也，暂休！占排场风月功名首，更玲珑又剔透，我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

〔隔尾〕子弟每是个茅草岗、沙土窝、初生的兔羔儿，乍向向围场上走；我是个经笼罩、受索网、苍翎毛老野鸡，踏踏得阵马儿熟。经了些窝弓冷箭蜡枪头，不曾落人后。恰不道人到中年万事休，我怎肯虚度了春秋？

〔尾〕我是个蒸不烂、煮不熟、搥不匾、炒不爆、响铛铛一粒铜豌豆；恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆，你便是落了我牙，甬了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休！则除是阎王亲自唤、神鬼自来断断，三魂归地府，七魄丧冥幽，天哪，那其间才不向烟花路儿上走！

《不伏老》是一首带有自述心志性质的著名套曲，气韵深沉，语势狂放，在清澈见底的情感波流中极能见出诗人独特的个性，因而历来为人传颂，被视为关汉卿散曲的代表之作。

依照曲文看，这首套曲当作于中年以后，当其时，元蒙贵族对汉族士人歧视，战乱造成人们生活的颠簸，加之科举的废置，又堵塞了仕途，因而元初大部分知识分子都怀才不遇，“沉抑下僚”，落到了“八娼九儒十丐”的地步。在文人群体内部急遽分化之际，关汉卿却选择了自己独立的生活方式；尤其是岁月沧桑的磨炼，勾栏生活的体验，使他养成了一种愈显成熟的个性，那就是能够突破“求仕”、“归隐”这两种传统文人生活模式的藩篱；那就是敢于将一个活生生的人与整个封建规范相颉颃的凛然正气；那也就是体现了“天地开辟，亘古及今，自有不死之鬼在”（钟嗣成《录鬼簿序》）的一种新的人生意识。正是在这首套曲中，诗人的笔触将我们带进了这样意蕴深广的心灵世界。

在首曲〔一枝花〕中，诗人以浓烈的色彩渲染了“折柳攀花”、“眠花卧柳”的风流浪子和浪漫生活。“攀出墙朵朵花，折临路枝枝柳”，句中的“出墙花”与“临路柳”均暗指妓女，“攀花折柳”，则是指为世俗所不齿的追欢狎妓，然而，诗人有意识地将它毫无遮掩地萦于笔端，恰恰是体现了他对封建规范的蔑视和对生活的玩世不恭。因此，诗人在首曲短短九句诗中，竟一口气连用了六个“花”、“柳”。“花攀红蕊嫩，柳折翠条柔”——这是说：攀花折柳要攀嫩的蕊、折柔的翠条。

“凭着我折柳攀花手，直煞得花残柳败休”。——这是显示他的风月手段。显然，勾栏妓院中浪漫放纵的生活情趣，其间不免流露了一些市井的不良习气，但我们更应看到，诗人的这种情调实质上是对世俗观念的嘲讽和自由生活的肯定。“浪子风流”，便是他对自我所作的评语。“浪子”，这种本是放荡不羁的形象，在此更带有一种不甘屈辱和我行我素的意味，因而结句写道：“半生来折柳攀花，一世里眠花卧柳”。“半生来”，是对诗人自己“偶倡优而不辞”（《元曲选序》）生涯的概括；“一世里”，则是表示了他将在一生中的着意追求。

随着曲牌的转换，“序曲”中低回的音调顿时变得清晰明朗，格调高昂：“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头”。“郎君”、“浪子”一般指混迹于娼妓间的花花公子。而世俗观念不正是以之为贬，对与歌妓为伍的书会才人视为非类吗？关汉卿却反贬为褒，背其道而行之，偏以“郎君领袖”、“浪子班头”自居。不难发现，在这貌似诙谐佻达中，也分明流露出一种对黑暗现实的嘲谑和对自我存在价值的高扬。然而现实中的非人遭遇，毕竟也曾产生过“十分酒十分悲怨”（〔双调·新水令〕），所以才“愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧”。但一旦陶醉在自由欢乐的生活气氛中时，“分茶 竹（两种娱乐游戏），打马藏阄（两种博戏），五音六律滑熟”，顿时又感到“甚闲愁到我心头？”接着，诗人以三个连环句尽情地表现了风月场中的各种生活，以及由此而发的满足和自幸：我曾与歌女作伴，妆台前拔弄着箏弦，会意的欢笑，使我们舒心地倚在那屏风上；我曾与丽人作伴，携着那洁白的手真感到心甜，我们并肩登上高楼，那是多么喜气洋洋；我曾与舞女作伴，一曲《金缕衣》真动人心肠，我捧起了酒杯，杯中斟满了美酒佳酿。诗中，作者有意选择了循环往复的叙述形式，热情洋溢地展示那种自由自在、无拘无束的生活情趣，从而显示出他那极其鲜明的人生态度。正因此，当有人劝慰他“老也、暂休”时，诗人便断然予以否定：“占排场风月功名首，更玲珑又剔透。”“占排场”，这是宋元时对戏曲、技艺演出的特殊称谓。显然，关汉卿把“占排场”视作“风月功名”之首，已经不是指追欢狎妓之类过头话，而是严肃地将“编杂剧，撰词曲”作为自己的事业和理想。也正基于此，他才“更玲珑又剔透”，才表露出誓不伏（服）老、无比坚定的决心！但是，人不服老，毕竟渐老，因而〔隔尾〕中“子弟每”两句，就隐隐地流露出一丝淡淡的感伤，“子弟每是个茅草冈、沙土窝初生的兔羔儿，乍向围场（打猎的地方，此指妓院）上走”，而“我”已是“经笼罩、受索网”的“苍翎毛（青苍的羽毛，足见毛色之老）老野鸡”。然而，这瞬间的哀意又很快随着情感的冲动而烟消云散，这一切不过是些“窝弓冷箭蜡枪头”，诗人并“不曾落后”，因而虽说道“人到中年万事休”，“我怎肯虚度了春秋？”——再次表达了诗人珍惜时光并甘愿为理想献身的坚定信念！

如果说，前三支曲在情感的骚动中还只体现了诗人的外在心态，那么在〔尾〕曲中，那种桀骜不驯的情绪就达到了高潮，诗人内在的精神力量逼人而来：“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响珰珰一粒铜豌豆”。“铜豌豆”原系元代妓院对老狎客的切口，但此处诗人巧妙地使用双关语，以五串形容植物之豆的衬字来修饰“铜豌豆”，从而赋予了它以坚韧不屈、与世抗争的特性。在这一气直下的五串衬字中，

体现了一种为世不容而来的焦躁和 不屈，喷射出一种与传统规范相撞击的愤怒与不满！当人在现实的摧残和 压抑下，诗人对自身的憧憬又难 转为一种悲凉、无奈的意绪。“谁教你”三字典型地表现了关汉卿对风 流子弟也是对自己落入妓院“锦套头”（陷阱、圈套）的同情而催发出 的一种痛苦的抽搐。这就不由得使 我们想起被缚在高加索山上的普罗米 修斯，鹰啄食着他的肝脏，他却昂 首怒吼：“我宁肯被缚在岩石上， 也不愿作宙斯的忠顺奴仆！”他 对自由的执着，对人生的追求，甘 愿以生命相交换！这里，关汉卿身 上显示的也是同样的一种精神，他 的愤怒，他的挣扎，他的嘻笑，也 正是这种九死而不悔精神的回荡！ 正由于诗人对黑暗社会现实的强烈 不满，正由于他对统治阶级的坚决 不合作态度，关汉卿才用极端的语 言来夸示他那完全市民化了书会 才人的全部生活：“我也会围棋、 会蹴鞠（踢球）、会打围（打也）、 会插科（戏曲动作）、会歌舞、 会吹弹、会咽作、会吟诗、会双 陆（一种棋艺）”。在这大胆又 略带夸饰的笔调中，在这才情、 诸艺的铺陈中，实际上深蕴一种 豪情，一种在封建观念压抑下对 个人智慧和力量的自信。至此， 诗人的笔锋又一转，在豪情的基础 上全曲的情感基调也达到了最强 音：“你便是落了我牙，歪了我 嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐 与我这几般儿歹症候，尚兀自（ 还自）不肯休！则除是阎王亲自 唤，神鬼自来勾，三魂归地府， 七魄丧冥幽（阴间）天哪，那其 间才不向烟花路儿上走！”既然 他有了坚定的人生信念，就敢于 藐视一切痛苦乃至死亡；既然生 命属于人自身，那么就应该按自己 的理想完成人生，坚定地“向烟花 路儿上走”。这种对人生永恒价值 的追求，对把死亡看作生命意义 终结的否定，正是诗中诙谐乐观 的精神力量所在。

在艺术上，这首散曲最大的特点 就是大量地添加衬字，娴熟地运 用排比句、连环句，造成一种气 韵铿锵的艺术感染力。譬如〔尾〕 曲中“你便是落了我牙”一句， 那向前流泻的一组组衬字很自然 地引起情感上激越的节奏，急促 粗犷，铿锵有声，极为有力地表 现出诗人向“烟花路儿上走”的 坚韧决心。全曲一气直下，然又 几见波折，三支曲牌中“暂休”、 “万事休”等情绪沉思处，也往 往是行文顿挫腾挪、劲气暗转处， 读来如睹三峡击浪之状，浑有一 种雄健豪宕、富于韵律的美感。

（原载《名作欣赏》1989年第2期）

李昌集

论马致远的散曲

马致远是元代曲家中卓然一家， 他不仅作有人称“元曲第一”的 《汉宫秋》，而且散曲创作较杂 剧更为丰富。分析研究他的散曲， 有助于了解他的生平思想及其艺 术创作特色，也有助于进一步 研究他的杂剧。

（一）

马致远的散曲，《全元散曲》收 小令 115 首，套数 16 篇，残套 7 篇，

明抄《阳春白雪》尚有残存 6 篇套曲。这些散曲内容、情调多样，风格各异，从中可以看出马致远不同生活时期的思想倾向及其思想演变线索，也可反窥元代社会政治变化之一斑。

马致远生活在 13 世纪 40 年代到 14 世纪的 20 年代（约公元 1245—1315）。青年时期在大都生活。当时，正值元世祖忽必烈在位，朝政汉化很深，汉人杨果、刘秉忠、史天泽、姚枢等，皆得重用。中统二年（公元 1261），忽必烈诏谕各行省“举文学才识可以从政及茂才异等，列名上闻，以备擢用”。这种政策对一般儒生的求仕之念当然是个刺激，对马致远也不例外。他在散曲〔黄钟·女冠子〕《枉了闲愁》中写的：“且念皁生自年幼，写诗曾献上龙楼”，就是他这时的生活记载和思想反映。这一时期他的散曲以欢快朗丽为主调。如〔双调·碧玉箫〕：

春满皇都，快与倒金壶。凉意入郊墟，便可忆鲈鱼。量有无，好风光不可辜。携着良友生觅着闲游处，四景又具，羞什功劳簿。”

此时马致远尚未饱谙世事，他的笔下是一派“快乐人间”的“好风光”。一面“献诗上龙楼”，一面颇有些名士派头，视野较窄，境界不高。而在他经历 20 多年宦宦生涯，仕进无途，抱负难展，足迹出京都履异乡之后，他才看到人间“好风光”的另一面。名士思想也从一味轻放转向苍凉深沉，且不免到全真教遁世思想中去找归宿了。

这种转变是与元朝廷对儒人政策的变化密切相关的。马致远步入中年时，忽必烈虽还擢用儒人，但已限于罗用少数有影响的鸿儒硕学为智囊，带有点缀色彩。蒙古贵族对其重用汉人早有不满意，数次非议而多方掣肘。蒙古、色目、汉人、南人地位悬殊，等级森严。元余阙《青阳先生文集》卷一：“自至元以下……中州之士见用者遂寡。”叶子奇《草木子·克谨篇》：“天下治平之时，台省要官皆北人为之，汉人、南人万中无一二，其得为者不过州县卑秩，盖亦仅有而绝无者也。”面对社会现实，马致远深感仕途发展无望，忧愁、悲愤便成为其散曲的基调。这在羁旅行役、仕途感怀一类散曲中尤为明显。如〔双调·行香子〕套：“无也闲愁，有也闲愁，有无闲愁得白头”，〔南吕·金字经〕：“悲，故人知未知，登楼意，恨无上天梯”。悲愁之中，虽一丝雄心未泯，“对东篱，思北海，忆南楼”，然而更多的还是“叹寒儒，谩读书”，“空岩外，老了栋梁才”。

这期间，他的一些言情之作也写得凄凉悲切，内容从“宝马香车”、“御柳官花”转向“花村外、草店西”，“渔灯暗，客梦回，一声声滴人心碎”。在“一日一个谓城客舍”的生涯中，马致远接触了社会底层，发出了对黑暗世界的不平：“何年是彻，看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，急攘攘蝇争血”。这些感时伤世之作，愤世嫉俗之慨，一下子就打破了仅把马致远说成是“萧散诗人”、“万花丛中马神仙”的神话。

马致远此时的思想确实是复杂的。他看到社会混浊的一面，但又无法与世抗争；他想“闲身跳出红尘外”，却又不能彻底忘情现实：“却道不如归，又叫行不得”，他想“醉里忘忧”，偏又“醒了还醉，醉了

陈加校辑《全元散曲 补遗》。

《元史·世祖本纪》。

本文所引散曲，以隋树森编《全元散曲》为准，文中所引散曲片言只句，均引自该书。

还醒”，入世、遁世的矛盾贯穿在他的许多散曲之中。在他似飘飘然“醉了由它”的唱叹中，总透露出一点无可奈何的不平之气。正因他并未真醉，而是“醉了还醒”，他才越要高唱“不如长醉酒垆边”。“且在酪子里胡挨”，这便是他不甘潦倒却又不得不潦倒的全部真相。在诗人酒杯中，装着下层文人被压制、排挤的一掬辛酸泪。这是元代下层文人的同感，是元代社会现实的曲折反映。

这类曲作在愤世嫉俗的思想中往往流露出消极避世、及时行乐的情调。马致远终是弱者，当他经历“半世蹉跎”，自以为“醒悟”，“参破”了人间宠辱时，便在全真教遁世苦修、和光同尘、修真保性的思想境界中找到了归宿，弃职退隐去了。于是，这期间的散曲便高歌萧散生活，杂剧便度人入道，“远离红尘千丈波”，不管人间是非事。这时，他才“真个醉也么沙”。

马致远晚期散曲，主要是对世外桃源式恬静风光的描绘，对闲适生活的歌颂，表现了他出落红尘的自我陶醉。如〔双调·清江引〕《野兴》：

东篱本是风月主，晚节园林趣。一枕葫芦架，几行垂杨柳，是搭儿快活闲住处。

他对社会现实的不平之气，已消磨殆尽，终于到园林中去找避难所了。这些散曲描写的“世外桃源”恰恰是黑暗、混浊社会现实的对照。他否定了人间的黑暗，也否定了整个人间。他把眼光和笔触从人世转向自然，转向“平静”的内心世界，这时，他才能发现大自然纯静的美，并表达了旷达、淳真的心境美。他虽未能找到人生的真正价值，但也没有践踏自己的人格。马致远这类散曲的魅力正在于此，他散曲风格的成熟和最终形成也在这一时期。

马致远身处政治日益腐败，冤狱迭起，民不聊生的元朝统治社会，既无回天之力，又不甘同流合污，只有用退隐的方式作无力的反抗，在清静淡远的超尘思想中寻求生活的真谛。他的生活道路正是封建社会中许多失意文人共同走过的人生道路，他的思想也是不少封建文人思想的集中反映。他在批判、否定社会黑暗时所采取的曲折而貌似平和的方式，其意义在根本上当和“怒目式”作品同观，其内涵或许还更有深长的意蕴。

（二）

上文所述马致远的思想演变及其评价，论者多有分歧。有一种意见认为，马早期“不择手段地求官”、“政治思想堕落”；出仕后思想品行“极其糟糕”，“当然更说不上什么爱国思想和民族气节了”，晚年弃职归隐，倒是民族气节的表现，因此，“他的政治思想堕落是在他的早期而非晚期”。这种观点值得商榷。

首先，马青少年时期“不择手段地求官”、“政治思想堕落”，论者持以为据的是〔中吕·粉蝶儿〕套中两曲和一句“写诗曾献上龙楼”。在马致远现存全部散曲中，仅此而已，并不如论者所说，“在《九卷阳春白雪》中记着他的这类散曲也很多”。当然，写这类诗、曲，品节固不算高；但未必是“政治思想堕落”，更谈不上“不择手段”。封建社

会，文人以诗文显示才能，以期赏识重用，施展抱负，可说是一种正当途径。问题在于求官的动机，更重要的是作官以后的所作所为。马致远自云有“佐国心，拿云手”，虽有自夸之嫌，但青年人抱负也是正常的。封建时代，求取功名是施展抱负的主要途径，庸碌者不为之，亦不值得嘉许；如因其它缘故，或看透官场黑暗而弃之，或因亡国之痛而不屑为之，如此等等则又当别论。如果笼统以求官为“政治思想堕落”，古代文学家有几个不“堕落”的？马曲中阿谀之词当然是糟粕，但毕竟极少。再说，史籍并无马为官劣迹的记载，他在官场一直不得意，这一方面由于元代政策的变化，另一方面也说明他不善或不屑逢迎。从马致远对官场黑暗有所认识和揭露看，他的功名之望主要出自青年人的热情，一旦在现实中碰壁，便表现为愤郁不平，最终走上消极遁世的道路。由此而说他早期“堕落”是不确当的。

第二，马致远作官是否缺乏爱国思想，丧失民族气节？有人说，他“以‘半世逢场作戏’的态度，在官场混了约有二十年光景，在此期间，他的思想品德自然是极糟糕的，当然更说不上什么爱国思想和民族气节了”。

这种说法比较武断。且不说“半世逢场作戏”是马“悟迷”以后的自嘲，反映的是他晚期参破红尘，视世事如儿戏的遁世思想。此处“逢场作戏”与今之“逢迎拍马”、“欺上压下”的含义不同是显而易见的。如果根据这一句就断言“自然是”云云，不足为训。况且，持此论者又说：“二十年的仕宦生涯，对马致远来说，乃是一个极不平常的生活履历。这对他后期复杂而矛盾的世界观（笔者按：马后期思想并无矛盾，他已用“遁世”的态度解决了矛盾）形成是起着决定性作用的。”这不是自相矛盾吗？既然马致远“思想品德自然是极其糟糕的”，又怎能如论者所说他在为官时期“看到了统治集团内部……的丑恶、无耻、贪婪、残酷和可怕”呢？而论者推崇备至的《汉宫秋》正是马致远“思想品德极其糟糕”时的作品，这又作何解释呢？尽管可以把马致远思想转变的原因归之于“他在二十年的官场里也一定尝够了元蒙人的欺凌和侮辱”，但如果马致远思想品德“极其糟糕”，又“会‘到处逢场作戏’”，“总算弄到一个行省务官”，那又何必弃职归隐呢？所以，这种对马致远为官时期的思想评价既简单片面，又自相矛盾。

我以为，从马致远为官时期所作散曲的愤慨之情看，他颇为刚直，思想尚属清醒。“极其糟糕”的是他用全真教思想作为抵制黑暗的武器，以遁世之酒浇胸中块垒，既痛恨现实，又在现实面前退却了。正因如此，他才不能与关汉卿并肩媲美。

经过以上的分析可以看出，把马致远弃职归隐归结为民族意识的苏醒，才算有了民族气节的评价是欠妥当的。应当看到，马退隐的重要原因固然是元统治者推行民族歧视政策的结果，但当时由民族融合走向民族压迫，其本质还在于统治者利用民族矛盾作为巩固其统治的手段，此时反对外族统治不能简单地归结为民族气节，实质上是反抗封建黑暗统治。所以，马致远中年萌发的反对异族统治，思念汉家前王朝的思想，不能看作出自纯粹的民族观念，主要是对元王朝黑暗统治的厌恶和憎恨。尽管古人往往把这种憎恨过多地归结在民族问题上，但我们今天既不能苛求于古人，也不能囿于古人而忽视问题的根本所在。因此，马致

远的归隐在于他不甘与黑暗统治同流合污，其指导思想却是遁世思想。如果将他的退隐只看作是民族气节的表现，就抹煞了他不甘与封建统治阶级同流合污的积极方面，而又看不到他消极遁世的一面。马致远排外思想并不严重，《汉宫秋》安排汉番和好就说明了这一点。因此，可以这样说：马致远晚期并不是具有民族气节的英雄，青年和为官时期也不是丧失民族气节的败类。

(三)

马致远散曲的艺术技巧久受推崇。明朱权说：“马东篱词，如朝阳鸣凤，其词典雅清丽”，“宜列群英之上”。但明何良俊却说：“马之词老健而乏媚姿”，持论与朱不同，稍中肯綮。近人梁乙真评马曲风格为“豪放之中而兼清逸，颇近诗中苏轼”。任中敏先生也说：“（马）散曲以豪放为主，如天马脱羈，极尽驰骋之乐”。可见，豪放为马曲的主要风格，而豪放中更兼清逸又是其豪放的特色。

如〔双调·夜行船〕《秋思》套，以首曲直抒胸臆，叹人生匆匆，提出题旨，总赅全套。后二曲紧承“往事堪嗟”，直追秦汉魏晋，纵横挥斥，大处落墨，气势磅礴。〔落梅风〕、〔风入松〕铺排“今日”、“明朝”一气流注，密不容针，可谓“大弦嘈嘈如急雨”。〔拨不断〕一曲，别开境界，“利名竭、是非绝”，六字提勒上文，放极而收，落实曲之真谛。以下四句，悠悠烘染，勾画出一幅清新淡远的隐居图，此又似“小弦切切如私语”。所谓“豪放中而兼清逸”，于此可见。〔离亭宴煞〕一曲收尾，忽又放纵开去，“看何年是彻”数句，跌宕激越，豪气四溢，真可谓“银瓶乍破水浆迸”。而“和露摘黄花”数句，又转出极飘逸之境界，一放一逸，竭尽变化之能事，所谓“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”。末以嘱小童语作结，极豪放之情以极旷达之语出之，痛快淋漓而又含不尽之余味，真可谓“曲终收拨当心划”，全曲之精神意趣尽括此句中，豪放而兼清逸，于此又见一斑。

王国维说：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界。”《秋思》一套，正属有境界之作，而其感情奔放、旷达，尤使人感受至深。所以任中敏先生说：“若问此曲何以成其豪放，则无人不知其为意境超逸。实使之然，文字不过适足以其意境副耳。然重赖意境之超逸以造成豪放，乃豪放之第一义也。”

豪放本是元散曲的主要风格，而创造豪放意境的手法则人各有异。以关汉卿和马致远相比，关间有豪放之作，他善用奇特比喻，肝胆剖尽，毫无扭捏，不作渲染。而马则更善于调动各种艺术手法，铺排烘染，得

朱权：《太和正音谱》。

何良俊：《曲论》，见《中国古典戏曲论著集成》第4册。

梁乙真：《元明散曲小史》。

任中敏：《散曲概论》，见《散曲丛刊》。

王国维：《人间词话》。

任中敏：《散曲概论》，见《散曲丛刊》。

曲尽其意之妙。

首先，马致远善于谈古道今，招古往人事于笔下，造成一种深远的意境。如上述《秋思》套，连用两曲上溯秦汉、魏晋，拉长时间跨度，增强哲理性和说服力，全曲显得豪放而不局促，“今日之境”涵量由“古往之境”得以扩大。所以，马致远在曲中常与古人为伍，裴公、陶令、北海是他笔下常客，他在曲中与他们行吟作伴，同饮共酌时，其胸中境界当然不言自明。

其次，善于捕捉具有特征性的形象以组成一个个可感的艺术画面，造成一种细腻隽永的意境，是马曲的出色之处。仍以《秋思》套为例，作者选取衰草牛羊之旷野，不辨龙蛇之断碑，出狐兔之荒冢，一个个小画面组成一幅有机和谐的萧瑟景象，成为“百岁光阴一梦蝶”的形象注脚。与此相对照的是一组绿树、青山、茅舍的田园图画。这组清新可喜的“小景”与荒凉萧瑟的“大景”形成强烈对比，构成一个相得益彰的总意境——作者“利名竭、是非绝”的心境。

另外，马致远还善于铺排生活小场景、小细节，创造一种生动活泼的意境。如〔南吕·四块玉〕《叹世》选择了几个“闲快活”的小场面，“远离红尘千丈波”的意境跃然纸上，曲中似无一句胸臆的直接表述，但无一不是心境的描绘。幽默生动，机趣盎然。

寓散乱于整一是马致远散曲结构的主要特色。

“散曲精神在散，而曲之作法亦全在散也”。所谓散，即多方铺排，跌宕跳跃，仿佛玉珠错落，而其间妙有一线贯通。非散则难得灏烂奔放之趣；一脉相联才能散而不乱，虚涵深化，得意于象外。姑举〔般涉调·哨遍〕《逢场作戏》为例，此套开首一曲，便描绘出一幅自得其乐的田园生活图画。曲中人啸傲山林，俯仰自适，坦荡胸怀已溢出言外。此后数曲，铺排衣食住行，纵横跌宕：僧来客至，种瓜栽韭，赏花听莺，淡粥醇酒，错杂跳跃，忽东忽西，但觉目不暇接，绝不像清丽端谨之作如涓涓细流，一脉潺潺；而似山间急湍，奔腾直下，浪花四起，喧腾跳跃。其间贯穿全曲之脉的是：以事言，种种描绘无不是“西村最好幽栖”的具体表述；以意言，句句倾诉无不是对“半世逢场作戏”的自嘲和大彻大悟，由此表达“谁羡封侯百里”的豪情逸趣。这种寓散乱于整一的结构方式，在马致远散曲中是屡见不鲜的。

散曲结构，结尾甚为重要，古人有“凤头豹尾”之说。马致远散曲精于结尾，其作往往由结句一点而焕然生色。有人将温庭筠小词《梦江南·梳洗罢》与马曲《天净沙·秋思》比较，以为温词结句可省，而马曲结尾必不可少。此说实有见地。因为温词的意境已通过词中人的动作（“独倚望江楼”）、神态（凝望：“过尽千帆皆不是”）、设景（“斜辉脉脉水悠悠”）申足，结句（“肠断白苹洲”）并未另辟新境，点明反觉稍失含蓄。而马曲结句（“断肠人在天涯”）必不可省，曲中前四句，有“断肠”一句方能深会其意，无此句则境界恍惚，得此句则全曲皆活。词重内蕴，讲究含蓄有致；曲重外旋，力求酣畅淋漓。即使意境已成，仍不妨将心事道尽，使情感更翻进一层，词乃“欲说还休”，曲则一吐为快。马致远是深得其中三昧的。

雄健、苍老，直率、佻达为马曲语言的特色。李中麓曾将马曲语言

与另一散曲大家张可久（字小山）比较，他说：“东篱苍老，小山清劲”。确实，二人散曲语言有共同点，都不作过多形容雕琢，但又各有特色。今举二曲作比，马致远〔双调·蟾宫曲〕《叹世》：

东篱半世蹉跎。竹里游亭，小宇婆娑。有个池塘，醒时渔笛，醉后渔歌。严子陵他应笑我，孟光台我待学他。笑我如何，倒大江湖，也避风波。

张可久〔中吕·满庭芳〕《山中杂兴》：

风波几场，急疏利锁，顿解名缰。故园老树应无恙，梦绕沧浪。伴赤松归欵子房，赋寒梅瘦却何郎。溪桥上，东风暗香，浮动月昏黄。

两曲意境略同，但遣词造句，马曲雄健苍老，张曲华巧流丽；马曲直率、佻达，张曲多作衬垫，清疏潇洒。马曲设景言情多用白描，如在眼前，张曲则细细勾勒，婉丽而有韵致。试看马曲“醒时渔笛，醉后渔歌”、“倒大江湖，也避风波”，急切痛快，张曲绝无此畅爽豪放之语。至于“笑我”、“学他”等所谓“蒜酪蛤汤”之味，张曲中是极少的。

由此可见，马致远作曲绝少修饰，亦极少含云吐雾，然绝非质木无味，实是外枯中膏，似癯实腴。就曲之体制而言，马则更得其真味。

（原载《扬州师院学报》 社会科学版 1985年第2期）

黄克

张养浩〔中吕·山坡羊〕 《潼关怀古》赏析

峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踌躇，伤心秦汉经行处，宫阙万间都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦！

张养浩是有元一代的名臣，《山坡羊·潼关怀古》又是元人散曲的名篇，其中最为动人心弦之处又显然在最后两句：“兴，百姓苦；亡，百姓苦！”意即改朝换代，或兴或衰，或成或败，平民百姓都一样是受苦者。这一深刻的命题，在距张养浩六百年后的鲁迅先生笔下有了更为精湛的概括：过去的历史，对百姓来说，只是“想做奴隶而不得的时代”和“暂时做稳了奴隶的时代”的颠来倒去而已（《灯下漫笔·一》）。不过，在张养浩之前，封建士大夫虽也不乏悲天悯人之作，却似乎还不曾有如张养浩那样直朴明快地表述过这一命题。一个封建官僚如此关心民生疾苦，是真是假，确实是耐人寻味的。

张养浩（1269—1329），字希孟，号云庄，济南人。起于学正小吏，历任堂邑县（今山东聊城西北）尹，监察御史，直至礼部尚书、参议中书省事。为县令时曾著《牧民忠告》，为御史时曾著《风宪忠告》，为中书时又著《庙堂忠告》，合成一书，是为《三事忠告》，今存。《四库全书总目》评该书曰：“其言皆切实尽理而不涉于迂阔，盖养浩留心实政，举所阅历者著之，非讲学家务为高论，可坐而言而不可起而行者也。”足见，在那个时代，养浩堪称勤于政事的循吏。当然，因其直言敢谏，数忤人君，也为当国者所不容。因此他决计退隐，避身远祸，终于52岁那年，借口父亲年迈而弃官归养。“辞却凤凰池，跳出醯鸡瓮”

（小令〔庆东原〕），他是心存余悸地离开那虎狼窝的。故尔，尽管后来朝廷屡次征召，皆坚辞不赴，就如他在小令〔西番经〕中所述：“屈指归来后，山中八九年，七见征书下日边。”只是到了60岁那年，一场空前的天灾人祸强烈地震撼了他，才使他一反初衷。据《元史》本传记载，文宗天历二年（1329），“关中大旱，饥民相食，特拜（养浩）陕西行台中丞。既闻命，即散其家之所有与乡里贫乏者，登车就道，遇饿者则赈之，死者则葬之。……到官四月，未尝家居，止宿公署，夜则祷于天，昼则出赈饥民，终日无少怠。每一念至，即抚膺痛哭，遂得疾不起，卒年六十。关中之人，哀之如失父母。”一个封建官吏，一隐八九年，朝廷多次召为吏部尚书、太子詹事丞兼经筵说书，皆力辞不受，其绝意仕途、罢却名利之志是何等的坚决！然而，一闻赈济灾民，不顾年事已高，毅然应命，散其家财，尽其心力，“爱民如子”之情又是何等的真诚呵！

这样一种弥足珍贵的情愫，还可以通过下面这段小事得到佐证。史载，张养浩此次命驾西秦，“道经华山，祷雨于岳祠，泣拜不能起，天忽阴翳，一雨二日。”这件事在他的散曲集《云庄休居自适小乐府》中恰有记述：“亲登华岳悲哀雨，自舍资财拯救民。”（〔喜春来〕）另有一首《得胜令·四月一日喜雨》，也可以肯定是为此事而发：“万象欲焦枯，一雨足沾濡。天地回生意，风云起壮图。农夫，舞破蓑衣绿；和余，欢喜的无是处。”这种在久旱逢甘霖时产生的发自内心的欢笑，绝不是什么粉饰升平的“与民同乐”，适以表明他对灾情的感同身受，他与灾民的情感相通。试看他在另一篇题名《一枝花·咏喜雨》散套的〔尾声〕中，竟至笑逐颜开，抒发起奇丽的想象来：“青天多谢相扶助，赤子从今罢叹吁。只愿的三日霖霖不停住，便下（得）当街上似五湖，都滢了九衢，犹自洗不尽从前受过的苦！”由此可见，百万饥民离乡背井的苦难生活给他留下了多么深刻的印象。《山坡羊·潼关怀古》一曲所发出的“百姓苦”的哀叹，无疑正是这种同情百姓遭际的情感的凝炼与升华。

在《云庄乐府》中，以〔山坡羊〕曲牌写下的怀古之作共七题九首，它们是《骊山怀古》（二首）、《沔池怀古》（二首）、《北邙山怀古》、《洛阳怀古》、《未央怀古》以及《咸阳怀古》。鉴于张养浩归隐前为官只局限在山东和大都（北京）两地，从未西行过，所以完全可以断定：这九首怀古小令乃是他应召从隐居的济南出发，经河南而至任所的纪程实感录。在这一组曲中，固不乏对壮丽山河的赞美，但更多的还是吊古伤今。面对前代宫殿的荒废，他感叹着争名夺利的虚妄——这和他决计归隐的政治态度是相一致的；面对流民的深重苦难，他愤愤于历代君主的竞相豪奢，不顾百姓的死活——这又是和他出自社会基层因而同情人民的思想倾向相一致的。如此两方面的内容，经纬交织在一起，构成了这七题九首怀古组曲——自然也包括《潼关怀古》在内——的主色调。

“峰峦如聚”，潼关地处秦岭高地，西近华山，南接商岭，犹丛山环抱，《太平寰宇记》便这样描述它：“自函谷（关在今河南灵宝县东北）至于潼关，高出云表，幽谷秘邃，深林茂木，白日成昏。”（卷二十九《关西道·华州·华阴县》）不过，因为潼关筑城于山腰，所以作者对群山的感受不是什么高耸入云，而是“平起平坐”似的从四面八方

来聚凑。“波涛如怒”，波涛，指黄河，潼关的北面当黄河之曲，流势湍急。据说，“潼关本名冲关，河水自龙门（即今山西河津县西北的禹门口）冲击至华山，故以名之。”（引文同前）所以，作者居高临下以当之，其浊浪翻滚、如怒如吼之状，固足以惊心动魄。值得注意的是“聚”、“怒”这两个拟人化词语的选用，使自然界的山河都呈现了一种特定的聚集力量和愤怒情绪。而这种力量和情绪又充斥于“山河表里潼关路”上，从而铺染了潼关内外一派天怒人怨的氛围。当然，所谓的“天怒人怨”，并非说作者在做什么暴力的鼓吹，或预见到什么“天下大乱”的气候。但是，作者身为奉命赈济灾民的行政长官，面对通往潼关的一路上饥民相食、流民千里的惨状，既然不能无动于衷，那末，目之所见，心之所感，一旦诉诸笔端，那足令山河变色的受灾情况和足使鬼神生忧的灾民情绪，就不能不影响到他的运思，以至于对词语的斟酌，对比喻的择选。自然界的山河都变成了在这种特定情绪支配下的审美对象；同样在这特定情绪支配下，自然界的山河也与人间世的氛围和谐统一了起来。这种难民群中所反映出来的天怒人怨的氛围所引起的情绪的共鸣、心灵的震撼，已化作作者的潜意识，因而在喻事状物时自然而然地附着以“天怒人怨”的色彩。这种艺术表现的潜意识，甚至不妨说，是并不完全听命于作者的主观意识的。

如果不是饱含了悲天悯人的思虑，如果不是感受了天怒人怨的民情，那末，作者也就不会在对山河做了如此拟人化的描画之后，笔锋一转，去“望西都”，去“意踌躇”，并进而推出“宫阙万间都做了土”的艺术形象来的。换句话说，是在望了“西都”，看到昔日的万间宫阙“都做了土”之后，他踌躇了，陷入了深沉的思考，随之而感受到山之“聚”、河之“怒”的。潼关乃长安（即西都）的门户，从潼关到长安历来是兵家必争之地。在这条浸透了将士和百姓鲜血的路上，历代的胜利者们又大兴土木，竞相修筑起自己的安乐窝，从阿房宫到华清宫，挥霍了多少民脂民膏！同样在这条路上，如今，残酷的征战行列不见了（那是因为元朝实现了版图的统一），大兴土木的行列不见了（那是因为京城的转移），只剩下那光秃秃的变做了废墟的宫殿遗址，以及那连绵不断的向关内逃荒的流民的行列。或战时或平时，或天灾或人祸，百姓几曾有过片时的安宁？因而作者情动乎内，发乎外，呼出不平之声：“兴，百姓苦；亡，百姓苦！”

明明是在潼关怀古，却把视野扩展到潼关通往西都的路上，这固然是因为受了难民走向的吸引，他们从关中地区逃荒，经长安，向潼关方向滚滚而来。由关上看着络绎不绝的难民群，因一眼望不到头而“望西都”，是很自然的视点转移。不过，作者并没有正面去写难民，而是写所见的“都做了土”的“宫阙万间”；意即不去写在死亡线上挣扎的百姓，而是写建筑在百姓苦难的基础上的统治者的奢侈。这其中是饱含了作者对现实的针砭的。

元代皇室的滥施赏赐，挥霍无度，置国库空虚而不顾，这在历代王朝中是出了名的。对此，张养浩心怀不满。《元史》本传就记载了这样一段公案。英宗即位时（1321年），曾想于上元节于宫内张灯制鳌山。养浩此时已受命参议中书省事，遂上疏左丞相，请其代为廷谏，而左丞相也就照奏了：“……今灯山之构，臣以为所玩者少，所系者大；所乐者

浅，所患者深。伏愿以重俭虑远为法，以喜奢乐近为戒。”这就是一代名文《谏灯山疏》。后来因为苏天爵所辑《元文类》未收此文，叶盛在《水东日记》还大加讽刺呢。但在当时，却招来英宗的勃然大怒，只是为了表示他的大度才转怒为喜，并悻悻地说：“非张希孟不敢言！”从中不难看出，张养浩在疏中对皇室豪奢危害的揭露是有着远见卓识的，而以此直言进谏在群臣中也是名闻于上的。不过，经此一事，张养浩也深知伴君如伴虎之危，因而不复唯喏称臣。如今，当着八年后重理政事时，面对的依然是这一情况，他的老认识、新感触也就油然而生了。据《元史·文宗本纪》载，“陕西自泰定二年(1325)至是岁(即天历二年，1329)不雨，大饥，民相食。”干旱竟长达五年之久，这是多么严重的灾情！随即记载了“陕西告饥，赈以钞五万锭”的“龙恩”。但是，与此同时，皇室的挥霍又是多少呢？请看同一月中本纪所记：“赐鲁国大长公主钞二万锭营第宅”(这是一月的事，五月，“复赐鲁国大长公主钞二万锭以构居第”)。据中书省臣报告，仅皇室豢养的鹰、鹞、狮、豹之食即一万三千八百锭。又据中政院臣报告：仅皇后一人日用所需即钞十万锭。统治者的挥霍无度，由此可见一斑；置黎民百姓死活于不顾，由此亦可见一斑。这些，曾身居要路津的张养浩是不会不知道的。值得注意的是史中随后这样一条记载：“陕西大饥，行省乞粮三十万石，钞三十万锭。”可以认定，这个告急的奏折即出自身任赈济灾民的陕西行台中丞要职的养浩之手。然而得到的答复又是什么呢？“诏赐钞十四万锭”而已，对于更为急需的粮食一项则理也不理。朝廷如此不体恤灾情的严重、灾民的死活，张养浩的愤懑该是意料之中的。可是作为封建官吏又无可奈何。于是愤懑化作对百姓遭际的更深厚的同情，克尽职守，全身心地投入赈济灾民的公务中，以致忧劳成疾，猝然而逝。他的去世，是由于朝廷的苛刻，使他无力完成赈灾的使命。从这一意义上说来，他受到了朝廷的迫压，从而反映了朝廷的腐败。他的去世，也是由于灾情的严重，由于朝廷的不体恤民情，使他只能独力支撑救黎民于水火的局面。从这一意义上说来，他又是为百姓鞠躬尽瘁，反映了他爱民如子的情怀。文如其人。《山坡羊·潼关怀古》一曲所包含的丰富内涵，正是张养浩作为一代名臣的心迹的艺术再现。

(选自袁行霈主编：《历代名篇赏析集成》，
中国文联出版公司1988年版)

羊春秋

乔吉〔双调·雁儿落 带得胜令〕《忆别》赏析

殷勤红叶诗，冷淡黄花市，清江天水笺，白雁云烟字。游子去何之，无处寄新词。酒醒灯昏夜，窗寒梦觉时。寻思，谈笑十年事；嗟咨，风流两鬓丝。

带过曲是散曲中小令的一种形式，它可以将音律相近的两支或三支小令连结起来成为一个整体，以抒发某种感情和思想。开始只有北曲的小令中有，后来南曲也加以仿效，于是有北带北、南带南、南北兼带三种情况。乔吉的散曲雅俗兼备，生动活泼，出奇而不失之怪，婉丽而不

失之弱，与张可久齐名，世称“乔张”，后人把他们的散曲合编为《乔张乐府》。明人王骥德把他们比之于唐代的著名诗人李贺和李商隐，说：“乔（吉）张（可久）盖长吉、义山之流”（《曲律·杂论》），李开先甚至说：“乐府之有乔、张，犹诗家之有李、杜”（《闲居集·乔梦符小令序》）。这样的评价，虽不免有些偏颇，但却说明他们在散曲中的地位是很高的。

这支散曲是写一个少妇思念她的情人之词。全曲没有出现一个“忆”字，而字里行间却洋溢着相思之情、别离之苦，使读者深深地感到那个少妇的一腔哀怨、万种愁思，都在“如怨如慕”的“相忆”中倾诉出来，感情又是那样的细腻、真挚、炽热、奔放，从而在心底深处产生共鸣。而这种共鸣，几乎和曲中主人公感情的发展是同步的，所以具有极大的艺术感染力。曲的开头四句，用了两个“合璧对”的句式，把过去的情思和眼前的孤寂，少妇的离愁和游子的薄幸含蓄地表达了出来，用典用事，恰到好处。自然而不堆垛，典重而不板滞，是质朴与典丽的统一，故能使读者沉浸在美妙的艺术意境中。“殷勤红叶诗”，是运用刘斧《青琐高议·流红记》的故事。说是唐僖宗时，于祐偶于御沟中得一红叶，其上题有诗云：“流水何太急，深宫尽月闲。殷勤谢红叶，好去到人间。”后来于祐在河中娶得一被遣散的宫女韩氏，原来就是那个题诗的美人。元代著名的戏曲家白朴把它敷衍成为《韩翠苹御水流红叶》的杂剧，李文蔚也用这个题材，写了《金水流红怨》的剧本，从此“红叶题诗”就成了男女定情和合欢的典故。诗人在这里正是要把曲中女主人公的离情别意、闲愁幽怨，通过这个动人的故事，充分地表现出来。“冷淡黄花市”，是说他们在劳燕分飞之后，连龙山登高、东篱把酒的兴致也消失了。史正志《菊谱》云：“菊，草属也，以黄为正，所以概称黄花”。宗懔《荆楚岁时记》云：“九月九日，佩茱萸，食饵，饮菊花酒”。所以重阳佳节，饮菊酒，会亲友，对黄花，佩茱萸，是当时的风俗人情。每逢这个佳节，飘泊在外的游子，独处闺中的少妇，就要感慨万端，悲从中来。李白不是有“九日龙山饮，黄花哭逐臣”（《九日龙山歌》）的诗么？李清照不是有“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦”（〔醉花阴〕）的词么？热闹的佳节，而偏说是“冷淡”，不正是因为秋已深，人未还，曲中的女主人公的主观感情的流露么？“清江天水笺”，是在女主人公孤独寂寞的情景中，情不自禁地要拈起彩笔，铺开花笺，把自己的满腔哀怨，万缕愁思向对方倾诉出来。清江，是古代产纸的地方，所以贯云石有“不是不修书，不是无才思，绕清江买不得天样纸”（〔双调·清江引〕）。“白雁云烟字”，是活用“雁足传书”的故事，当她看到云烟中一行行的归雁，排成“人”字或“一”字的队形，却没有见到意中人的一个字，于是由希望变成失望，正像传为李白所写的《菩萨蛮》词云：“举头忽见衡阳雁，千声万字情何限？叵耐薄情夫，一行书也无”。白朴在《庆东原》中说：“寒雁儿呀呀的叫天外，怎生不捎带个字儿来？”这里的弦外之音，也寄托了曲中女主人公的这种痴情。她自己想修书，没有情思；她整日望雁书，没有消息，这就进一步增加了她的怀人思远的惆怅之情。下文转入〔得胜令〕，继续缘着这根抒情的线索，淋漓尽致地抒发她无穷的幽恨。“游子”的踪迹，既不得而知；思念他的“新词”，也无法投递。“郎心”是否似“妾心”，“誓言”

是否成“戏言”，这是一个无法解开的“愁结”。于是只好以酒浇愁，想借此来忘记过去，忘记现在，谁知“酒未到，先成泪”，“梦方醒，情更切”，对着那一灯如豆，万籁无声，半窗寒月，孤枕独眠，更加难以为怀。于是那如烟的往事，褪色的欢情，一幕一幕地浮现在自己的脑子里，诸如花下谈心，柳边系马，剪烛共话，对月结盟，都是那样的值得留恋和回味，真是“剪不断，理还乱”啊。可是现在呢？“人不见，水空流”（秦观《江城子》），“携手处，今谁在”（秦观《千秋岁》），于是情不自禁地“嗟咨”起来。这“嗟咨”是别有滋味的，它包含着对薄情郎的希望和失望，也包含着对自己的自怨和自艾。过去是绿鬓如云，秋水横黛，而今是徐娘已老，两鬓如丝，怎么不产生虚度韶华的愧悔之情呢？这“风流两鬓丝”，正好概括了这个少妇的此时此地的复杂感情。这句话是从白居易的“还有愁同处，风流满鬓丝”（《久不见韩侍郎戏题四韵以寄之》）中脱胎出来的，但移植到这里，却有更加丰富的艺术容量，更加耐人寻味的审美情趣，因而更能引起读者感情上的共鸣。

（选自袁行霈主编：《历代名篇赏析集成》

中国文联出版公司 1988 年版）

吕薇芬

张可久散曲简论

张可久是元代中叶一个老寿而多产的散曲作家，作品约存 860 多首，超出全部现存元散曲的五分之一。当然，他之所以是一位重要的散曲作家，不仅由于作品繁夥；还因为写了不少优秀作品，使散曲园地增辉生色；同时还由于他是一个承上启下、地位重要的作家，作品的思想倾向和艺术风格在当时具有代表性。因此，研究他的创作，能使我们了解元代散曲发展的一个重要方面。

（一）

在元代，一大批曲家（包括戏剧家与散曲作家）的生平，史籍无载，只能根据钟嗣成《录鬼簿》所记录的寥寥数言去追录踪迹。造成这种现象的原因有二：其一，这些作家多半是“门第卑微。职位不振”的文人；其二，他们所从事的事业为统治文坛的“高尚之士，性理之学”所鄙弃。因而他们往往在贫困穷厄的命运中自生自灭，在历史的长河中被淹没，留下的只是他们的心血结晶，这一现象为后世学者叹息不已，却又无可奈何，只能披沙简金，在古籍的字里行间探幽索微。

张可久正是这样一个文人，他的生平在《录鬼簿》中只有简单的叙述：“张可久，字小山，庆元人，以路吏转首领官。有《乐府》盛行于世，又有《吴盐》、《苏堤渔唱》等曲，编于隐语中。”这几十字的略传，给后人留下了珍贵的资料，同时也留下了疑点。

钟嗣成：《录鬼簿·序》。

钟嗣成：《录鬼簿·序》。

首先是名、字。在现存各种版本的《录鬼簿》中大多以为他名可久，字小山；唯独明《说集》本《录鬼簿》说：张小山，名久可。此外，蒋一葵《尧山堂外纪》、朱彝尊《词综》及沈辰垣《历代诗余词人姓氏》等，都以为张氏名可久，字伯远，号小山；而《四库全书总目》却说张氏名可久，字仲远，号小山。皆不知有何根据。综此可知，历来大多数学者对张氏的字众说纷纭，而以为他名可久，号小山，则大体一致。因而《说集》本《录鬼簿》所著录的“名久可”，历来以为是“可久”的颠倒，为刊刻之讹误。然而沿袭的看法未必都是正确的，元代曲家往往以字行世，“可久”是名，是字，值得推究。如郑玉《师山先生文集》卷四《修复任公祠记》中曾有：“四明张久可久可久监税松源，力赞其成”之语，可见“久可”为名，“可久”乃字。郑玉是元人，其言大致不谬，这就为《说集》本《录鬼簿》之说提供了有力的佐证。另外，见天一阁旧藏影抄本《小山乐府》，其中有贯云石、刘致等人序文，及张氏本人于至元七年(1347)短跋，其文署名为“张久可”。这样，又一次为《说集》本《录鬼簿》提出证据。根据上述材料，张氏似有重新正名之必要，他可能名久可，字可久，号小山（或又字小山）。

其次是生卒年。张可久在《录鬼簿》中被列为“方今才人相知者”一类，而他自己又称马致远为“先辈”，所以知他年代比马致远等前期曲家为晚。孙楷第《元曲家考略》曾引李祁《云阳集》卷四《跋贺元忠遗墨卷后》一文，其中记李祁在浙江儒学提举任上会见过张可久，并说他“时年七十余，匿其年数，为昆山幕僚。”据孙先生考证，李祁于至正四年(1344)任江浙儒学提举，见张可久当在至正四年之后。以此上推，则生年约在1274年左右。又，天一阁旧藏影抄本《小山乐府》中贯云石延祐己未(1319)所作序文说：“小山以儒家读书万卷，四十犹未遇”，则是年小山年约四十，以此上推，生年当在1279年左右。李祁与贯云石所说小山年龄，皆为约数，因而其生年约在1274—1279年左右。至于卒年，据郑玉《师山先生文集》，知小山至正八年犹“监税松源”，则卒年当在至正八年(1348)之后。

张可久一生终于下僚，生活在窘迫辛劳之中。他的仕历，据《录鬼簿》所记，为“路吏转首领官。”明·李开先以为“首领官”“即所谓民务官，如今之税课大使。”此外还可以知道他曾为“昆山幕僚”、“桐庐典史”、“监税松源”，并在会稽、三衢等地任职。他一生奔波于江南各省，足迹遍及江苏、浙江、安徽、湖南、江西等地，可以说

隋树森《全元散曲》张可久小传中曾引用此条材料，并以为张氏或名“久可”。

天一阁藏影抄本《小山乐府》，原为郑振铎先生所藏。隋树森编《全元散曲》时曾从此辑出小山作品一百多首，但未介绍序、跋。关于序、跋情况可参见孙楷第先生为杨镰著《贯云石评传》所作序文。

郑玉：《师山文集·修复任公祠记》，此篇作于至正八年（1348）。

语出李开先《张小山小令·序》，但孙楷第先生对李开先的说法有不同看法。他说：“按务官与首领官不同。务官掌收税，即宋、金所谓监当官。首领如都事、经历、知事，掌省署文牒，元人谓之佐幕。以其控辖属曾，故谓之首领官。开先以谓务官即首领官，其言殊不清晰。”

见李祁：《云阳集·跋贺元忠遗墨》。

钱惟善《江月松风集》有《送张小山之桐庐典史》可证。

见张可久小令〔柳营曲〕《自会稽迁三衢》。

是“功名半纸，风雪千山”（〔殿前欢〕《客中》）。

元代官制是“官不必士而侥幸出，怯薛以下，吏道多端”的状况。蒙古贵族在建立元朝之后，一方面继承了宋、金的典章制度，另一方面实施蒙古族原有的某些政治体制，而且皇族贵戚又有自己一套治理领地的办法，因而政治制度，特别是选官制十分紊乱。仁宗延祐后重开科举，企图实行历代以科举简拔官员的办法，同时也为士人开辟一条仕进之路，以缓和统治阶级与汉族士大夫阶层的矛盾。但是科举之行并没有改变元代官制的混乱状况，随着元朝统治的日益腐朽，反而越演越烈。到了元代末年，朝廷甚至明令输粟补官，公开卖官鬻爵。官制的混乱，又加以元代实施的民族歧视政策，汉人，尤其是“南人”士子的政治地位是比较低下的，不少有才识的人才，往往志不得伸，悒郁终生。因而张可久的身世有典型意义。

其实，由吏而官，在元代是比较普遍的途径，据《元史》记载：“由进士入官者仅百之一，由吏致位显要者常十之九。”但是走这条由吏而官的道路，则须具有钻营的本领，要善于希承上峰的意志，不择手段地做出些事情来邀功请赏，证明自己的“能力”与“忠心”才能达到升官的目的。看来张可久并不是这类人物，因而一生奔波，窘迫悒快。当然，如果能有一位权势人物的赏识和提拔，情况也会不同。与张可久唱和交往较多而又有地位的，要数卢挚与贯云石二人。卢挚与张可久交往可能是在湖南宪使解职之后，当时虽是翰林学士，名分清贵，其实并无实权，对张可久升迁没有什么帮助。贯云石与张可久交往时已辞官隐退，在杭州一带过着半为隐士，半为道士的生活。他宦情既薄，又是个闲散人，想来不会去做举贤荐能的事情。因而张可久在仕途上始终没有得到有力的援引。贯云石在《小山乐府·序》中叹息张可久四十未遇，又说：“小山前来京师，必遇赏音，不至于老于海东，为天下后世惜。”这只证明张可久在江南虽有文名，却没有得到当政者的重视，仕途很不顺利。至于“前来京师，必遇赏音”只是一句客气话，未必真会有如此机遇。

张可久终身为吏的生活经历，决定了他经常与官吏及上层的文人学士交往，生活面比较狭窄；也决定了他经常应酬，在宴席上或游乐的场合下为劝酒助兴写下不少作品。这当然是他屈居下僚的生活中不可避免的内容，然而这样的生活经历不免在他身上打上烙印，决定他怨而不怒，与时推移的生活态度。他与那些经常与下层人民接触的、有反抗精神的戏剧家不同；与那些小有产业的不得志文人不同，他们不用为生计操心，尽可以放旷清雅；同时也与那些一生潦倒的“江湖状元”不同。他在官场并不得志，却又因为这条路是自己谋生立业之所而离不开它；心中常有不得已的苦衷，却又限于身分不能痛快淋漓的倾诉。因而他的思想感情婉转曲折，生活态度也比较顺从。

张可久的思想感情和他的遭遇，可在他的作品中探知大概。首先，他对现实是不满的，心情也很抑郁，如他的〔庆东原〕《和马致远先辈韵

见《元史纪事》。

见《元史·顺帝纪》：“三月癸丑，中书省臣请行纳粟补官之令……从之。”又见《元史·成遵传》、陶宗仪《南村辍耕录》等。

见《元史·韩辅传》。

九首》中有比较充分的表现：

诗情放，剑气豪，英雄不把穷通较。江中斩蛟，云间射雕，席上挥毫。他得志笑闲人，他失脚闲人笑。

九首小令皆以“他得志笑闲人，他失脚闲人笑”作结，反映了一个饱经忧患的文人破穷通，深谙世态炎凉的沉痛的思想感情。由于身受不公平的待遇，当然对于世道黑暗也比较敏感。这种感受甚至使他在吟咏景物时也有所联想：

绝顶峰攒雪剑，悬崖水挂冰帘，倚树哀猿弄云尖。血啼杜宇，阴洞飞廉，比人心山未险。

（[红绣鞋]《天台寺瀑布》）

这首小令写山峰怒挺，瀑布奔泻，阴洞悲风，猿猴哀啼，以情入景宣发了作者凄怆幽怨的心情；末句点题，写出他对现实生活的不满。生活的不如意，使他在凭吊古迹时，不禁抚昔叹今，有时也会联想起百姓的疾苦：

美人自刎乌江岸，战火曾烧赤壁山，将军空老玉门关。伤心秦汉，生民涂炭，读书人一声长叹。

（[卖花声]《怀古》）

不难看出，这首小令受到张养浩著名的《潼关怀古》小令的影响。但也足以证明作者在发思古之幽情时，与张养浩有同样的感受。在此，张可久暂时从个人命运的狭小圈子突破出来，把视线落到人民的疾苦中去。这方面更突出的是他的[醉太平]《感怀》小令：

人皆嫌命窘，谁不见钱亲？水晶环入面糊盆，才沾粘便滚。文章糊成盛钱囤，门庭改做迷魂阵，清廉贬入睡馄饨，葫芦提倒稳。

作品反映了元代社会是非颠倒、道德沦丧的黑暗现实；而且一改作者蕴藉含蓄的风格，用犀利的语言，明快的比喻直抒胸怀，写得相当深刻。但是像这样直接涉及社会生活，以及爽快地倾吐内心愤懑的作品却为数不多。这些作品像是他头脑中闪过的雷电，是郁积的感情的爆发，闪现的时间虽然短暂，却向读者打开了一扇心灵的窗户，得以从此探视他内心的创伤。

张可久的作品主要是那些向往归隐，描写归隐生活的悠闲，以及写景——尤其写西湖景色的作品。“归隐”是我国历代诗人喜爱咏吟的题目，尤其是在元代，由于士人们普遍感到无出路而更为盛行。然而这一主题对张可久来说绝不是人云亦云的内容，却有独特的思想内涵。他一生奔波宦海，很不得志。有怀才不遇的悲哀、功名不就的叹息。“望长安，前程渺渺鬓斑斑”（[殿前欢]《客中》）道出了他对进取功名的向往；“秋风马耳寒，夜雪貂裘绽”（[普天乐]《客怀》），“剑空弹月下高歌，说到知音，自古无多”（[折桂令]《读史有感》），则是对浮沉仕途未遇赏音的叹息；“风波几场，急疏利锁，顿解名缰”（[满庭芳]《山中杂兴》）似乎又反映了他在仕进的道路上曾遇险恶风波。这些曲折复杂的思想感情是他坎坷不遇的命运的反映，所以他又时时产生“罢手，去休”（[朝天子]《山中杂兴》）的失望感情。这种功名不就而产生的归隐林下的愿望，在他的[水仙子]《归兴》小令中表现更为明确：

淡文章不到紫薇郎，小根脚难登白玉堂，远功名却怕黄茅瘴。老来也思故乡，想途中梦感魂伤。云莽莽冯公岭，浪淘淘扬子江，永远山长。

几经挫折，他对自己的前途已经失去信心，而且也比较清楚地意识到自己命运不偶的原因。“小根脚”句是说他自己出身微寒，无钱无势；而“淡文章”句似指自己的作品得不到当道者的重视。由于散曲这一新诗体受歧视，他虽然满腹锦绣，但要以此作为仕宦的敲门砖，却无人理睬。因而他的命运也可以说是一个出身卑微的散曲作家的悲剧命运。

张可久很可能是时隐时吏。年青时他曾有过青云之志，随着岁月蹉跎，壮志消磨殆尽；然而却往往迫于生计出仕小吏，甚至直到悬车之年尚不得不匿其年数为幕僚，曲意周旋官场。元代诗人张雨的诗中曾透露张可久生活窘乏的状况：

为爱张髯亦痴绝，簿领尘埃多强颜。何如膝上王文度，转忆江南庚子山。绿树四邻悬榻在，青山千仞荷还。风流词客凋零尽，莫恠参军语带蛮。

（张雨《次韵倪元镇赠小山张掾史》）

诗中描绘了张可久屈在簿书，强颜事人的情况。“王文度”用晋代王述、王坦之（字文度）父子典故，知小山有爱子；“膝上”二字点出其子尚未成年。这似乎是张可久不得不时时游宦的原因，是见其身世凋零。正因为他不得不强自为之，因而他以“归兴”、“旅思”、“道中”命名的作品常常流露出对家乡的思念，对安定的田园生活的向往。如：

二十五点秋更鼓声，千三百里水馆邮程。青山去路长，红树西风冷，百年人半纸虚名。得似瓊源阁上僧，午睡足梅窗日影。

（[沉醉东风]《秋夜旅思》）

作品反映了作者在旅途中身心交瘁的情景，也反映了他对仕宦的厌倦，对安居乐业的渴望。此外如“兴不到名利场，将息他四十韶光”（[水仙子]《山庄即事》），“紫绶黄金印，不如草庵春睡稳”（[清江引]《草庵午睡》），“炼霞成大丹，袖云归故乡”（[凭阑人]《和白玉真人》）等诗句，都是他由衷之言，是有生活基础的。尤其是他的[沉醉东风]《钓台》更为明确地诉说了他自己不得不奔波四方的苦衷：

貂裘敝谁怜倦容？锦笺寒谁写秋怀？野水边，闲云外，尽教他鸥鹭猜。溪上良田得数顷来，也敢上严陵钓台。

作品委婉地诉说自己处境困乏。虽然他向往像严子陵那样隐居垂钓的生活，但现实是严酷的，并非人人可以上钓台。如果一家人缺乏赖以生存的物质条件，哪里还有雅兴去与鸥鹭为盟，与青山白云为友呢？

正因为他衷心向往归隐，所以隐逸生活被他表现得深婉恬静，轻松优美。如：

门前好山云占了，尽日无人到。松风响翠涛，榭菜烧丹灶，先生醉眠春自老。

（[清江引]《山居春枕》）

远是非，寻潇洒，地暖江南燕宜家，人闲水北春无价。一品茶，五色瓜，四季花。

（[四块玉]《乐闲》）

此外，他写景的作品也常常流露出想从繁琐碎微的职务中解脱出来，投身大自然怀抱的愿望。

不少元代散曲家高才博学，但是身世十分萧条，如乔吉一生浪迹江湖；曾瑞依靠别人的接济才能生活；钟嗣成当了几天掾史，不受重用，愤然离职，等等。张可久则是一个想进取而无上天梯，想退处却无买山钱的命运畸零的文人，他的生活悲剧是元代大多数曲家穷厄凄戾的一般情况的写照。

(二)

张可久的散曲在元代即已编辑成册，据《录鬼簿》所记，有《今乐府》、《吴盐》、《苏堤渔唱》三册盛行于世。又据《录鬼簿》“胡正臣”条所记，其子胡存善曾编《小山乐府》，是即此三集，或又另辑，则不可知。就这一点说来，比起“江湖间四十年，欲刊所作，竟无成事者”的乔吉，以及大多数作品散佚的散曲家，张可久还算幸运。不仅如此，他的散曲还受到历代文人的推赏与重视。明初，一代大儒宋濂、方孝孺为他的曲集校正、镂刻行世；宁王朱权尊他为“词林宗匠”；而李开先则把他与乔吉比作“曲中李杜”。《四库全书总目》认为曲是“可谓牧精神于无用”，十分瞧不起，只是以为“小道可观，遂亦不能尽弃”，因此在“词曲类”别集的存目中，仅录《张小山小令》二卷，以此“见一代风尚之所在焉。”可见张可久在那些具有正统观念的文人学士的心目中，尚有一席之地。

张可久的散曲属“清丽”一派，而且是清丽派的一位十分重要的作家。他与元代前期的白朴、卢挚一脉相承，与同属后期作家的徐再思、乔吉等人有共同的风格。元代散曲的风格流派，前人早曾研讨，元·贯云石为杨朝英选编的散曲总集《阳春白雪》所写序文，可以说是最早的对元散曲风格的评论。他说：“比来徐子芳滑雅，杨西庵平熟已有知者；近代疏斋媚妩如仙女寻春，自然笑傲；冯海粟豪辣灏烂，不断古今，心事又与疏翁不可同舌共谈；关汉卿、庚吉甫造语妖娇，却如少美临杯，使人不忍对殢。”这是元人评元曲，值得重视。而且，既然说：“徐子芳滑雅，杨西庵平熟，已有知者”，则可知其非一家之言，证明元人对散曲的风格流派已有某些结论性的共同看法。至明代，朱权的《太和正音谱》对戏曲家与散曲家作简略评议，也是从风格特色着眼，只是有不少生拉硬扯之处。清代刘熙载说：“《太和正音谱》诸评，约只清深、豪旷、婉丽三品。”这不仅是对《正音谱》诸评的概括，也可以说是他对元曲流派的一种分类。后来，对散曲研究很有贡献的任讷先生将元散曲分为豪放、端谨、清丽三派，而又承认端谨一派，艺术特色不甚分明。看来，元散曲流派分为清丽、豪放两派，即可概括其一般情况。

然而，流派的划分只是根据作家创作的主要倾向，作家丰富多采的艺术特色和艺术表现手法，还需要作更为细致的分析研究。张可久虽与前期清丽派作家有师承关系，比较起来他的作品更为典丽雅正；而与他同时期的清丽派作家，与他相比，也有不同的风格特色。如徐再思是后期清丽派作家，喜欢在创作时采用民谣的白描手法，有一些自然明丽的作品。乔吉往往被评论家们与张可久相提并论，但是他的作品却比较浓艳奇丽，并且常以俗语入曲，有雅俗兼该的特色。作家的出身不同、经历不同、艺术素养不同，决定了他们的创作个性。张可久的风格特色，前人早有评论：朱权说他“清而且丽，华而不艳，有不食烟火食气”（《太和正音谱》）；李开先称他为“词中仙才”（《张小山小令序》）；清·张宗橚把他比作晏小山（《词林纪事》）；刘熙载则说他“不落俳语”，“倏然独远”（《艺概》）；许光冶说他“俚辞追乐府之工，散句撷唐宋之秀”（《江山风月谱》）。他们都从自己的艺术欣赏眼光出发，大

大肯定了张可久清丽雅正的艺术特色。

的确，张可久是一个有造诣、有成就的作家。其艺术特色主要表现在三个方面。首先，他对格律的探究十分精深。如：

叹孔子尝闻俎豆，羨严陵不事王侯，百尺云帆洞庭秋。醉呼元亮酒，懒上仲宣楼，功名不挂口。

（〔红绣鞋〕《隐士》）

这首小令用尤侯韵，四声通押，合于散曲用韵规律，“对偶、音律、语句、平仄俱好”，被周德清评为“知音杰作也”。又如〔山坡羊〕《春睡》、〔醉太平〕《咏怀》也都被周氏评为“平仄好”。张可久是南方人，而元散曲是以中原音为准，如果不是对格律与音韵勤于推敲斟酌，难以达到完美的境地。

其次，他的散曲着力于炼字炼句，对仗工整。散曲常以俗语方言入于曲中，然而张可久的作品中除少数作品如〔醉太平〕小令以及某些写爱情的小令外，很少用口语、俗语。他遣辞命意必咀嚼英华，经过锤炼修饰。如：

猿啸黄昏后，人行画卷中，萧寺罢疏钟。湿翠横千障，清风响万松，寒玉奏孤桐，身在秋香月宫。

（〔梧叶儿〕《湖山夜景》）

曲中首二句对仗，四、五、六句作鼎足对；“猿啸”、“人行”、“湿翠”、“清风”、“寒玉”皆为衬字。但通篇包括衬字在内，都着意修饰。遣词适当，对仗工整。他还善于运用散曲对偶方式多样的特点，使作品整饬雅丽。如合璧对（两句对）：“出岫白云笑，入山明月愁”，“玉笙吹老碧桃花，石鼎烹来紫笋芽”；鼎足对（三句对）：“一品茶，五色瓜，四季节”，“清泥小剑关，红叶溢江岸，白草连云栈”；连璧对（四句两两相对）：“金凤雕杨柳衰，玉露养芙蓉艳；竹轻摇苍凤尾，松密映老龙潜”等等对句，十分精致。这些都可以看到张可久对于作品的艺术性十分注重，而且也有不少文词绮丽，音韵铿锵的佳句。

第三，从意境来看，由于他的作品喜用典实，且多熔铸诗词名句，因而有蕴藉典雅的特色。如：

蔷薇径，芍药栏，莺燕语间关。小雨红芳绽，新晴绮陌乾，日长绣窗闲，人立秋千画板。

（〔梧叶儿〕《春日所见》）

这一工丽含蕴的小令，已入词的意境，与前期散曲的真率自然的意境不同。这一特点在为后人激赏的套曲〔一枝花〕《湖上晚归》中表现得很充分：

〔南吕·一枝花〕长天落彩霞，远水涵秋镜，花如人面红，山似佛头青。生色围屏，翠冷松云径，嫣然眉黛横。但携将旖旎浓香，何必赋横斜瘦影。

〔梁州〕挽玉手留连锦袖，据胡床指点银瓶，素娥不嫁伤孤另。想当年小小，问何处卿卿？东坡才调，西子娉婷，总相宜千古留名。吾二人此地私行，六一泉上诗成，三五庭前月明，十四弦指下风生。可憎，有情，捧红牙合和〔伊州令〕。万籁寂，四山静，幽咽泉流水下声，鹤怨猿惊。

〔尾〕岩阿禅窟鸣金磬，波底龙宫漾水晶。夜气清，酒力醒，宝篆销，玉漏鸣。笑归来

仿佛三更，煞强似踏雪寻梅灞桥冷。

这一散套对仗工整，词隽语永，勾画出西湖恬雅秀丽的景色。其中化用前人名句比比皆是，明显的如起首四句，以及下文的“横斜瘦影”、“据胡床指点银瓶”，“幽咽泉流水下声”等句，化用王勃、崔护、林逋、杜甫、白居易等人诗句，其他暗用之处不胜举。同时还用欧阳修（“六一泉”句）、苏轼（“西子娉婷”句）、孟浩然（“踏雪寻梅”句）以及嫦娥、苏小小等人典故。凡此种种皆竭力另翻新意，形成骚雅丽则的特色。此套曲被李开先评为：“瘦至骨立而骨肉销化俱尽，乃孙悟空练成万转金铁躯矣。”其意在于赞扬张可久在炼字炼句上的深厚功夫。

应该指出，张可久虽然有不少入于诗词意境的作品，但也有一些富有自然简淡的意趣，甚至流宕疏放的曲作，往往比典丽的作品能更好地发挥散曲这一形式的长处。这些作品丰富了元代的散曲园地，也进一步奠定了张可久创作的重要地位。尤其是他写隐逸生活的作品和写景的作品，新鲜的感受，深切的体验，细致的描写，给人以美的享受。

对于张可久的创作成就，一直有不同的看法。有人喜爱他的清雅，也有人批评他过于雕饰，过于注重形式美。其实张可久一生创作富赡，所达到的成就参差不齐，有不少好作品，也有不少既无思想内容，艺术上也很平庸的作品。不过总的说来他的作品以清雅见长而达到较高的艺术水平，其创作在元代有重要地位。对于他的清雅的風格，有人以为有失散曲俚俗的特色而加以指摘。我认为，清雅的風格作为散曲的一种流派，是散曲园地之一葩，应是无可厚非。的确，散曲这一新的诗歌体裁，其大体在于真率和质朴，因而历来都以本色豪放的流派为其主流。然而作为一种成熟的诗歌体裁，应该包容各种流派和风格；使各种风格的作品争艳斗妍，才能使散曲园地更加绚丽多采，光彩夺目。当然，对于流派的肯定，不等于对属这一流派的作家创作的全盘肯定。张可久的创作是有缺点和局限的，研究这些问题无疑是必要和有意义的。

偏重于形式美，过分追求雅正，这确实是张可久散曲的问题，然而这还算是一个表面的、容易看到的现象。更为重要的是他的作品思想内容比较贫乏，情绪比较低沉，因而使作品琐细的思想内容与精致的表现形式失去平衡。他的不少作品都有那种文秀而质羸，词华而气弱的缺点，虽然铺陈整瞻，却嫌气势不足。正因为如此，所以他对形式美的追求就容易流于形式主义的倾向。

其次，张可久无疑感到初期某些散曲作品中存在着艺术上不够精致，格调上不够高雅的毛病。他似乎很想通过自己的努力提高散曲的境界，使之与诗、词等正宗的诗歌形式并列。他的努力是有意义的，取得一定成绩，但是却并不很成功。散曲作为一种新的诗歌形式，有不同于诗、词的格律，如平仄、押韵、对偶、用衬等等；同时在语言、句式、意境等艺术表现手段上也有自己的特色。张可久是一个讲究格律的作家，但在语言、句式、意境上却总是片面地追求典雅，总是以诗词法绳曲，因而容易失去散曲特殊的风貌。当然，散曲未尝不可以清雅，未尝不可以藻丽，但是张可久没有认识到只有开辟新的道路，创造新的曲的意境，才能给散曲以新的血液，新的生命，才能另辟蹊径，达到新的高峰。由于他不能从传统的文学样式的影响下摆脱出来，使他在艺术追求上过多的模仿前人，只看到诗词的典雅丽则，忽略了散曲独特的艺术效

果。因而，他在创作时，新的诗歌形式与他所追求的传统表现手法，不能达到和谐的美感，也容易让人感到他偏重于形式而缺乏内在的和諧的美的力量。

最后还应当指出，张可久有不少酬唱的作品，这些分题分韵之作，最多也只是夸才耀藻的应酬文字，缺乏真实的感受。由于率而成章，还往往会出现败笔，这表现在用典上有时牵强生硬，化用前人诗句也有不妥当的地方，这里就不一一列举了。

(三)

元代散曲可分为前后两期。前期散曲家的活动中心在大都（今北京），大致可分为两类人：一类是地位显赫的达官贵人，如杨果、卢挚、张养浩等人。他们在吟诗作赋之余也偶作散曲。其作品有的刻意模仿民间歌谣的作法，写得精致清新；有的则未能脱出诗、词的窠臼，尚以诗、词法作曲。另一类人则是沉沦下僚的杂剧作家，如关汉卿、白朴、马致远等人。他们与民间艺人关系密切，深受说唱、民谣等民间文艺的影响，而同时又具有较高的文化修养，因此作品既具有民间文艺通俗平易的特色和质朴自然的意趣，又经过锤炼、开拓，提高了散曲的境界。他们为散曲成为一种成熟的、富有特色的诗歌形式作出了贡献。

元仁宗皇庆、延祐(1312—1320)之后，散曲作家的活动中心逐渐移至以杭州为中心的江浙一带。随着散曲的繁盛与发展，这一时期的作家队伍有了新的变化，除了上述两类人外，出现了专攻散曲的作家，其中最重要的就是张可久，此外还有徐再思、刘庭信等人。他们对散曲的体制和格律，以及散曲的艺术表现手段孜孜不倦的探究，取得一定成绩。同时，这一时期中还出现了曲学评论和音律研究的著作，如周德清的《中原音韵》；并出现了杨朝英选编的《阳春白雪》、《太平乐府》，无名氏编选的《乐府新声》、《乐府群玉》等散曲总集。这说明散曲在元代诗坛的影响逐渐扩大，地位日益重要。

散曲是一种新的诗歌形式，从体裁到风格都有不可忽视的长处，显示出蓬勃向上的生命力。但是散曲自金末元初登堂入室，成为一种有影响的诗歌体裁，发展的历史还不很长，因此也有着不可避免的弱点。首先，题材比较狭窄，尤其缺乏反映重大题材的作品。在前期，那些地位较高的作家，以散曲为文章余事，没有把它与自己的“经世大业”联系起来；而那些兼写杂剧的散曲家，却往往把主要精力和才华献给杂剧创作，而对这一以抒情为主的诗歌形式，没有很好的探究。他们在写杂剧时常常针砭黑暗，表现出反抗精神和对合理的生活的追求，而在创作散曲时，调子却往往比较低沉。因而前期散曲的内容总不外乎恋情、归隐、写景、学道等内容。从艺术上看来，散曲最初出自伶工歌女之手，步入文坛时间不长，因而有些作品表现出艺术表现手法比较粗糙，格调不够高的倾向，有时还带有某种俳优习气。一种文学形式的发展，固然受到社会发展以及文学发展的种种条件的影响，但如果没有一批批有才华、有识见的作家，披荆斩棘地开辟道路，就不可能有强大的持久的生命力。散曲前期作家如白朴、马致远等人，为了提高散曲的格调和艺术素质，为了开拓散曲的题材范围作了不少努力，他们的成就需要后起的作家继

续扩大，促使散曲的发展走上宽阔的道路。张可久是活跃在元代中、后期的重要作家，他以毕生精力从事散曲创作，为散曲发展继续开辟道路的使命，似乎理所当然的落在他和他的同时代作家的肩上。

张可久的创作在当时很有影响，朱权称他为“词林宗匠”即是指他在散曲发展，尤其是后期散曲发展中的重要地位而言。他的散曲当时被编辑成册，其《苏堤渔唱》“一时脍炙人口”。朱彝尊曾记元武宗海山尝于中秋夜“与嫔妃泛月禁苑太液池中，开宴张乐，令宫女披罗曳縠，前为八展舞，歌张可久[一半儿]词。”可见他的作品也已流入禁苑。他的创作还对同时期的散曲作家产生不可忽视的影响。《录鬼簿》在论及屈子敬的作品时说：“乐章华丽，不亚于小山”；论及曹明善时又说：“有乐府，华丽自然，不在小山之下。”可见张可久的作品享有盛誉，甚至被视为典范，用以衡量其他作家的创作成就。

由于张可久在当时的重要地位，所以他的创作活动势必影响当时散曲创作的潮流和倾向。然而张可久却没有能担负起开拓者的任务。他的生活经历影响了他的思想性格，也决定了他的创作个性，使他不能继续沿前期作家所开辟的道路走下去，并开创新的局面。他的作品在思想内容上没有新的开拓，仍然以写景、写隐逸生活为主，超不出前期大多数作家的题材范围，而在艺术上也同样没有创新精神。当时，散曲的表现手法在前期作者的努力下已趋于成熟，表现出与诗词不同的艺术风貌，需要中、后期作家继续努力，不断创造新的意境。张可久作为一个专攻散曲的重要作家，应该一方面保持自己清丽的风格，一方面在前人创造的基础上继续探讨散曲形式的长处，不断丰富它的艺术表现手法。然而张可久受传统的文学形式的种种束缚，选择了一条因袭模仿的艺术道路，使他的作品虽然精致却缺乏蓬勃向上的生命力。

张可久生活在一代曲风转变的关键时刻，并且是这一关键时刻的重要人物。他创作的弱点就不仅仅是他本身的问题，而有更为重要的影响。由于散曲创作中心的南移，散曲创作势必受到南方的文学传统的影响。从总的倾向看来，渐渐从豪辣向婉丽转化。前期散曲“豪放”派与“清丽”派势力相埒，“豪放派”似略胜一筹。后期散曲仍分“豪放”、“清丽”两派，但豪放派作家少，影响也不大，因而是以清丽派为其主流。然而同是清丽派，风格特色并不完全一致，其中张可久的雅正与乔吉以及再晚一些的刘庭信的奇丽两种风格特色最具代表性。比较起来张可久的端丽雅正风格又占有领先地位，如徐再思、曹明善、吴西逸、杨朝英、周德清等人都以骚雅端丽见长。清丽派的作家们在艺术上都进行了一些探索，取得一定成就，然而却都着重于形式美的追求，各有各不可忽视的弱点。杨维桢曾对他们作过评论：“自疏斋（卢挚）、酸斋（贯云石）之后，小山局于方，黑刘（刘庭信）纵于圆。局于方，扬才之过也；纵于圆，恣情之过也。”“方”与“圆”的概念似乎比较含糊，但大体意思还是清楚的。他指出小山过于拘泥格律，过于逞才雕饰；而刘庭信虽常以口语入曲，但追求新巧奇诡，尤其在写恋情时，刻意描写曲折的感

见蒋一葵：《尧山堂外纪》。

见朱彝尊：《日下旧闻》。

见杨维桢：《东维子集·沈生乐府序》。

情，有失端谨。应该说他的看法是比较公允的。由于清丽派是后期的主要流派，因而这种形式主义的倾向，对散曲的发展有重要影响。总的说来，后期散曲虽然出现了一些有特色的作品，如睢景臣的《高祖还乡》套曲，刘时中的《上高监司》套曲，钟嗣成的《丑斋自序》套曲等等。但是发展的倾向却是步入雅正清丽，或追求奇巧俊丽，渐渐失去前期散曲固有的清新自然的语言和活泼泼的生动的精神。张可久则以“词林宗匠”的身分，其创作活动对于一代曲风的转变起了推波助澜的作用。因此可以认为，张可久作为一个作家，是一个有成就的作家，但是他却不是个承上启下的开拓者。当然，元代后期散曲的渐渐衰颓，其原因是复杂的，对于张可久这样一个作家不能有过高的要求，这里只是对他的历史地位的一种估价。

原载《文学评论》1985年第2期)

刘永济

睢景臣[般涉调·哨遍] 《高祖还乡》赏析

《高祖还乡》套曲是元曲家睢景臣所作的著名套曲之一。套曲的体制是用同一宫调中的曲子若干支联缀成一套来叙事抒情的，是没有说白的纯粹歌曲，如果加上说白就成了杂剧的形式了。套曲通常又称为套数。

睢景臣的生平事迹，我们知道得不多。据钟嗣成《录鬼簿》说，景臣在元大德七年从扬州来到杭州才和他相识。知道他很爱读书，心性聪明，精通音律。当时扬州的曲家都用高祖还乡的题材作套曲，以景臣所作的为最新奇，压倒其余各人的作品。

我们知道汉高祖刘邦是历史上由平民而做皇帝的第一人，也是夺取农民起义的果实的第一人。他本是丰邑人（江苏丰县），当过秦朝的一名小小亭长。秦汉时，十里有一亭，亭有一长，长有两名卒，一管开闭扫除，一管逐捕盗贼。他的家庭成份，大约是中农，或者是富农。他的父亲和两个哥哥都是自己耕田。他却好酒贪色，不爱劳动，考得了亭长的职位。当陈胜吴广被迫起义的时候，他也响应义军。后来他的势力强大，战胜了强敌，统一了全国，做了汉朝第一任的皇帝。历史上称为太祖高皇帝。

司马迁《史记·高祖本纪》上有记载他还归沛县的一段文字，说他在沛宫，把故人父老子弟都唤来饮酒作乐，召集了120名儿童教他们唱歌。他自己击筑（古代有弦索的乐器），唱他自己作的《大风歌》，高兴得手舞足蹈。他在沛县逗留了十多日，临走时，父老还想挽留他，他说：“我的人多，父兄供给不起。”于是沛中的人空县来送他。他又留下，乐了三日，这才走了。这段记载写得非常热闹，好像沛县父老子弟对这位皇帝十分亲爱的样子。但是睢景臣的《高祖还乡》套曲却大大的不同，他是从沛县乡民的立场和皇帝并不神圣的观点来描画的。我且先把这套数的曲词录出，略加解说，再分析它所表现的思想性和艺术性。

这个套曲是用般涉调中八支曲子组成的。第一支为[哨遍]，第二支为[耍孩儿]，第三至第七支为[煞曲]，其中五煞四煞等是同一曲子的连

续用，第八支是[尾声]。（下面的曲词是把有韵的写成一行）

[哨遍]社长排门告示，但有的差使无推故。这差使不寻俗，一壁厢纳草除根，一边又要差夫索应付，又言是车驾，都说是銮舆，今日还乡故。王乡老执定瓦台盘，赵忙郎抱着酒葫芦。新刷来的头巾，恰糴来的绸衫，畅好是妆么大户。

第一支曲是从高祖未到时乡民准备迎接写起。把乡中得到消息的情况写得忙忙碌碌地骚扰不堪。社长是传布消息的。王乡老和赵忙郎是执行迎接典礼恭献酒食的。社长布置下的差使，既要清除道路，又要征发夫役，不能推托，也不能当作寻常的差使看待。“又言是车驾，都说是銮舆”是写一般天真的民众听了这消息，心中不明白要迎接的是一种什么人物。“车驾”“銮舆”都是指皇帝乘坐的车子，也是用来代称皇帝的，但是一般民众却不知道，所以大家不免纷纷议论，有一种莫明其妙的感想。“畅好是装么大户”是很好装饰成阔佬的意思。这王乡老和赵忙郎两位大约是乡中比较出色的人罢。他们戴着新刷净的头巾，穿着刚糴好的绸衫，居然显得阔绰了，也就够执行迎接“车驾”的任务了。

[耍孩儿]瞎王留引定火乔男女。胡踢蹬吹笛擂鼓。见一彪人马到庄门，匹头里几面旗舒：一面旗白胡阑套住个迎霜兔，一面旗红曲连打着个毕月乌；一面旗鸡学舞；一面旗狗生双翅；一面旗蛇缠葫芦。

第二支曲写的是皇帝的先头队伍——乐队和旗队。王留是领乐队的，“一火乔男女”是奏乐的人们。因为他们的动作乡民们不曾见惯，觉得希奇，所以用“瞎”和“胡”来形容。“一火乔男女”用现在的话说，就是“一伙怪家伙”的意思。旗队中共有画着五种图案的旗子。也就是古书上所谓“日月为常”“鸟隼为旗”“龟蛇为旒”之类，但是乡民们不知这些名目的，他们只见了些白兔呀，乌鸦呀，学舞的鸡呀，生翅的狗呀，缠在葫芦上的蛇呀。作者在这里，用意写出乡民们从未见过的这些排场，心中觉得可怪，另一方面，却含着轻视的意味。

[五煞]红漆了叉，银铮了斧。甜瓜苦瓜黄金镀；明晃晃马枪尖上挑，白雪雪鹅毛扇上铺。这几个乔人物，拿着些不曾见的器仗，穿着些大作怪的衣服。

第三支曲是写仪仗队。这些叉呀，斧呀，像甜瓜苦瓜的金锤呀，都是用来吓唬人民的東西。这些枪尖上挑着的马蹬呀，铺了鹅毛的扇子呀，都是用来壮观瞻的东西。但是从天真的乡民们看来，都是些“不曾见的器仗”，拿着这些东西的人们都穿上花花绿绿的制服，也是他们从没有见过的“大作怪的衣服”，所以说是“乔人物”。这个“乔”字含有假扮的和奇异的意思。

[四煞]辕条上都是马，套顶上不见驴。黄罗伞柄天生曲。车前八个天曹判，车后若干递送夫。更几个多娇女，一般穿着，一样妆梳。

第四支曲是写车驾前的侍卫，车驾后的扈从宦官等和宫女们。曲柄黄罗伞下就是这位高祖皇帝的御驾了。

[三煞]那大汉下的车，众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老屈脚舒腰拜，那大汉挪身着手扶。猛可里抬头觑，觑多时认得，险气破我胸脯！

第五支曲正写乡老们向皇帝行礼，和皇帝大模大样地接受的态度。曲中连用“那大汉”三字，已经很够做皇帝的架子了。以他那种“觑得人如无物”的态度，却还“挪身着手扶”，已经够客气的了。这里最奇的是这个大汉子皇帝原来是位相识的人，而且认清了以后，险些儿连胸脯也气破了。

[二煞]您须身姓刘，您妻须姓吕！把您两家儿根脚从头数：您本身做亭长，耽几盏酒；您文人教书学，读几卷书。曾在俺庄东住，也曾与我喂牛切草，拽坝扶锄。

第六支曲即从觑破这大汉的人口中把这位大模大样的皇帝的“根脚”“从头数”出，使得前面那些乐队、旗队、仪仗队，那些驾前侍卫，驾后扈从和宫女们，都显得是摆的臭架子，空排场了。前面那样热闹烘天，到这里全化为乌有了。这时大模大样的皇帝已毫无神秘的意味，也不是什么“奉天承运”的天子了。作者本意是要把皇帝并不是什么天生圣人的意思十分突出地表示出来，这一点是成功了的，但同时却又把一个好酒贪色不爱劳动的刘邦说成“曾与我喂牛切草，拽坝扶锄”的人，似乎有轻视劳动的意思。其实皇帝出身平凡，并非可气，而是作了皇帝，回到故乡，摆出这些臭排场，却是令人生气。《史记》上说高祖看了秦始皇出巡的行列，羡慕得很，当时就说：“嗟乎！大丈夫当如此也！”可见他荣归故乡，一定是要夸耀乡里的。作者想是根据这些记载来加意描写的。

[一煞]春采了俺桑冬借了俺粟。零支了米麦无重数。换田契，强秤了麻三秤；还酒债，偷量了豆几斛。有甚胡突处？明标着册历，见放着文书。

这支曲子作者想更有力地把这位皇帝的无赖行为，索性揭发出来，嘲弄他一番。于是把“采桑”“借粟”“强秤了麻”“偷量了豆”的事实说得有凭有据。我们从《史记》上看高祖曾向王媪赊酒吃，欠她的酒钱很多。说是王媪见他醉卧时，其上常有龙，怪之，不要他还。又说有一次沛县长官有贵客，沛中豪杰吏皆往贺。萧何管收贺礼，吩咐贺钱不满千的，坐在堂下。高祖本来不持一钱，却诳说我的贺钱万贯，这样就被他混了进去，见着了贵客。可见这位皇帝原来是个无赖子弟。作者从这些记载中编撰出上面那些事实原是可以的。但是认识皇帝这位人的身份，我们看来却有问題。他说刘邦采了他的桑，借了他的粟，零支了他的米麦，强秤了他的麻，又偷量了他的豆，然则他必定是一个家私富裕的人了，是富豪或是地主，都有可能。照作者的说法，刘邦固然有些无赖，而借粟，支米麦，却不过是因为贫穷罢了。作者本意在强调刘邦的无赖，却无意之中，把封建社会知识分子看不起贫苦民众的意识暴露出来了。当然，这是我们今日的观点，在作者那时是不会这样看的。

[尾]少我的钱，差发内旋拨还；欠我的粟，税粮中私准除。只道刘三，谁肯把你揪摔住？白甚么改了姓、更了名，唤做“汉高祖”！

尾曲全用滑稽笔调来结束全套，是曲家最本色当行的手法。这位乡友居然向皇帝讨债，已经够滑稽了，还说“差发内旋拨还”，“税粮中私准除”都可以，并且说出“谁肯把你揪摔住”，你又何必“改了姓，更了名，唤做‘汉高祖’”！更是出奇了。总之全曲把皇帝的排场逐步增强，到了三煞曲，是达到最高度，忽然，奇峰突起，这位尊严的皇帝却原来是连他的“根脚”都熟悉的人，于是倾筐倒篋般把他的无赖行径都说出来。于是所谓皇帝也者，就毫不足奇了。这种写法是作者艺术性的高度表现。他是把外表尊严的神圣的一面，和内在平凡的丑陋的一面，两两相形的写法，突出地显示，使读者自然感到惊奇。他之能压倒同时的作家也就在此。不过我们要批判他的却有两点：一点是他那知识分子的落后性，一点是封建社会的意识形态。他那轻视劳动和贫苦人民的缺点是无法替他回护的。尽管他在于嘲弄封建统治者这一点写得有声有

色，很透彻，很成功，笔调也很轻快犀利，却仍然是“瑜不掩瑕”。这是为历史所局限了的。

我想通过这一套曲，顺便谈谈元代曲家的共同思想，就是把帝王卿相，富贵功名，看成一钱不值，或用嘲弄的口吻，或用轻蔑的语调，或用叹惜的神情，使得那些封建统治阶级的权力地位，都成为可怜可厌的东西。这些曲家虽没有去参加革命事业，也没有明目张胆拿文学作宣传鼓动的武器来提倡反抗，却用他们的歌曲，表达了对统治者用来笼络人才的工具——富贵的极端轻视。他们的歌曲既能通俗，又唱来悦耳，因此流行民间很是广泛，也因此得到宣传鼓动的功效于不知不觉之中。使得一般人心目中对于封建统治者已不再认为神圣不可侵犯了。所以一旦统治者的权力发生动摇，或压力得到反抗，就随处有人起而推翻他。元末农民起义的事件，大大小小，不知多少，终于元朝皇帝的统治地位很快就土崩瓦解了。当然，那时农民起义的最大原因，是由于蒙古人和中国人在政治上经济上的不平等，是由于绝大多数穷人被压迫被危害到无以为生的地步所造成。但元曲家能影响人心，也就是此种不平等和迫害的反映，所以容易鼓动一般民众的心理使之反抗。这其中我们可以看出文学的潜在力量非同小可。至于为什么元代曲家不约而同都有这种思想？这是不难理解的。因为自南宋偏安以来，辽金元三朝都以武力蹂躏汉人，元人的威力更大，压迫也更重，一般知识分子的出路，全都壅塞，民族的愤怒和个人的怨恨，结成一气，自然会发生这种结果。知识分子如此，一般民众的痛苦更不必说了。我们翻一翻元史，也就不以为奇了。从文学发展上看，也很自然会产生这种作品。文学是必然要以内容来决定和改变形式的。元曲家的思想内容变了，元曲的形式必然也随之而变。古典文学中，元曲是生面别开的。在他以前的各体文学都是所谓“哀而不伤，乐而不淫，怨而不怒”的。在元曲便哀而伤，乐而淫，怨而怒了。以前的文学要含蓄，元曲却贵于痛快。虽然以前的文学非绝无与元曲相同之点，元曲也非绝无与以前各体文学类似之处，但从全面去看，从实质去看，它是被赋予了一种新的精神。虽然它有时因过于伤，过于淫，过于怒，使得许多作品被淹没了，甚至被人诟骂，但它自有它的不朽的价值。这是所有读元曲的人的同感，不能不认为是祖国文学中的异彩。

（选自袁行霈主编：《历代名篇赏析集成》，

中国文联出版公司 1988 年版）

黄天骥

独具特色的散曲呈文 ——谈刘时中的《上高监司》

刘时中的《上高监司》，是元散曲中最长的套数，是作者似散曲形式向高监司献呈的两通说帖。

元代散曲作家有两个刘时中，一是石州宁乡（今山西平阳）人，曾任翰林待制等职。另一个是洪都（今江西南昌）人。在此散曲中，有“据江西剧郡洪都”一语，写江西发生的事情，可知此曲作者，应是江西的刘时中。

元刊《阳春白雪》收有署名为刘时中的[新水令]《代马诉冤》，以马的口吻诉说“世无伯乐”，“把我埋在蓬蒿，失陷污泥”。情绪十分悲愤。山西的刘时中，世代簪缨，高官厚禄，不可能有这样的感情，它只能是江西刘时中的作品。由此也可推知，这一位刘时中是胸怀大志而又穷愁潦倒的人物。

高监司是谁？现在已无法得到确证。较多学者认为可能是天历初(1328)任河西道访廉使的高纳麟。《新元史》卷一百五十六《高纳麟传》载：“天历元年(1328)除杭州路总管，明年改江西道廉访使。岁饥，议发粟赈民，行省难之。纳麟曰：‘朝廷如不允，我愿以家资偿之。’议始决。全活无算。又劾罢贪吏平章政事八失忽都，民尤颂之。至顺元年(1330)拜湖广行省参知政事。”《上高监司》写到江西人民遭受旱灾，歌颂监司开仓济民；写到钞法弊病丛生，建议监司惩治猾吏。这些和元史提到高纳麟在江西南昌的政绩颇似。曲中还写有“已自六十秋楮币行，则这两三年法度沮”两句。据查悉，元代发行楮币始于中统元年(1260)，距天历元年有六十多年。如果“六十秋”是约数，那么，从作品所写的情况看，与高纳麟的事迹颇多吻合之处。《上高监司》的第一首又有“一座祠堂人供养，立一统碑碣字数行，将德政因由都载上，使万万代官民见字节想”等句子，极似是为欢送高监司离任迁升而发。史载高纳麟于天历元年莅任，于至顺元年离赣，那么，这套曲子，当是作于1328年与1330年之间。

1329年，“江西隆兴、南康、抚瑞、袁、吉诸路旱。”《上高监司》的第一首，写的就是江西干旱荒芜的景象。在曲子开头，作者说：“谢恩光拯济皆无恙，编做本词儿唱。”高纳麟曾经赈济饥民，刘时中以曲代书，本意是要歌颂他的德政的。但要具体写到高监司拯厄扶危，就不可能不真实地反映江西的现实，这一来，作者以淋漓的笔墨，向读者揭示元代人民悲惨的生活面貌。

在第一曲[滚绣球]里，刘时中对当时旱象作了简练的概括：“去年时正插秧，天反常，那时取若时雨降，旱魃生四野灾伤。”插秧时节没有雨水，秧插不下去，“谷不登，麦不长”，结果“万民失望”。并且导致经济混乱，“一日日物价高涨，十分料钞加三倒，一斗粗粮折四量，煞是凄凉。”这首曲，纯粹是叙述性的，作者由无雨说到缺粮，由缺粮说到灾荒，特别强调物价高涨引起的严重后果。曲子的形象性不强，但叙述的脉络清晰明确，具有提纲挈领的作用。

刘时中对饥民痛苦的生活，作了细致的刻画。当时米珠薪桂，人民只好以野菜充饥。作者写道：“剥榆树髓，挑野菜尝，吃黄不老胜如熊掌，蕨根粉以代猴粮，鹅肠苦菜连根煮，荻笋芦蒿带叶，则留下杞柳株樟。”黄不老、鹅肠苦菜、荻笋、芦蒿都是不能下咽的东西，但饥肠辘辘的人，把它们看成是胜如熊掌的山珍海味，把它们“连根煮”，“带叶”，饥不择食，狼吞虎咽。更有甚者，“或是捶麻柘稠调豆浆，或是煮麦麸稀和细糠”。饥民们如果有了点和糠米豆菽凑合的杂粮，就简直像得到了神仙的赏赐，“他每(们)早合掌擎拳谢上苍”。饥民们“一个个黄如经纸，一个个瘦似豺狼”，在街巷里横七竖八，卧而待毙。为了求生，有些饥民，铤而走险，“偷宰些阔角牛，盗斫了些大叶桑”；有些始而贱卖家业，继而卖儿卖女，卖不去的哺乳小孩，“没人要撇入

长江”。这一幕幕哀鸿遍野、惨绝人寰的景象，作者以饱蘸血泪的笔触一一勾出，使人们清晰地看到了元代的社会现实。

人民在饥饿线上挣扎，有些人却大发横财。刘时中敏锐地看到，投机商贩，倒卖粮食，操纵市场。他们趁火打劫，“牙钱加倍解，卖面处两般装，昏钞早先除了四两。”而有权有势的人，则巧夺豪取，把义仓米粮据为己有。所谓开仓赈米，只“快活了些社长知房”，他们可以“用钱买放”仓米，囤积居奇，肆意盘剥。面对着不合理的现实，刘时中愤怒地控诉剥削者吮髓吸膏的现状：“殷实户欺心不良，停塌户瞒天不当，吞象心肠歹伎俩，谷中添秕屑，米内插粗糠，怎指望他儿孙久长。”这番话，一搨一个血痕，充分表现了作者鲜明的爱憎。

在元散曲中，有些作品也写到人民的生活，但很少像《上高监司》写得那样锐利深刻。刘时中要叙述江西的旱灾，但没有用多少笔墨描写旱象，没有渲染烈日蒸云，赤地千里，倒是抓住缺水导致缺粮这一点，铺写“殷实户”、“停塌户”以及“社长知房”的乘“饥”搜刮。作者还有意把饥民和富户在旱灾中的生活作了鲜明的对比：

有钱的贩米谷置田庄添生放；无钱的受饥饿填沟壑遭灾障。小民好苦也么哥，小民好苦也么哥，便秋收鬻妻卖子家私丧。

显然，作者要让人们看到，江西人民的灾难，天灾只是诱因，根源在于人祸。正是人对人的剥削，造成了饿殍“填街卧巷”、小民“鬻妻卖子”的惨剧。当然，刘时中过分讴歌“秉心仁恕”的高监司，把“恤老怜贫”、“起死回生”的希望，寄托在“清官”身上。但是，他透过现象，看到本质，质朴而又酣畅地揭露社会的不平，这实在难能可贵。在元代后期，许多散曲作者越来越脱离现实，或是徜徉山水，或是沉湎酒色，所写的作品，多数内容贫乏、调子萎靡。刘时中却直接描写人民的生活，尖锐地揭露社会弊端，显得有血有肉，热气蒸腾。这套曲之所以值得重视，绝非因为它是散曲中最长的一首，而是因为它写得鞭辟入里，具有较高思想价值。

《上高监司》第二首，则以揭露元代钞法积弊为主题。作者指出，当时一些“买卖人”和官吏勾结。“这一个图小倒，那一个苟俸禄，把官钱视同己物”；有些人从中舞弊，发了大财，“一家家倾银注玉多豪富，一个个烹羊挟妓夸风度”，“受用尽人间福”。作者认为，钞法是“黎民命脉”，积弊不除，便会“坏尽今时务”。他痛骂那些钞法的破坏者，说他们是“向库中钻刺真强盗”，建议高监司对扰乱金融的人严刑峻法，认为“法则有准使民服，期于无刑佐皇图”。作者不可能知道，钞法的混乱是封建制度无法克服的矛盾，但他的散曲具有帮助人们认识元代社会的价值。《上高监司》两套曲，揭露社会的重点虽有不同，而作者认为人祸是罪恶的渊藪，这一思想，却始终贯串在两曲之中。刘时中看到封建社会有一层人胡作非为，看到吏治的腐败，这在客观上使读者看到了元代社会腐烂的躯体，看到“奸蠹”们如何吮吸人民的膏血。

《上高监司》语言朴实无华，作者以赋的手法，铺陈己见。刘熙载说：“词如诗，曲如赋，赋可以补诗不足者也。”（《艺概·词曲概》）这段话，主要是说词与曲的关系，但也指出曲具有赋的艺术特点。赋，就是铺陈。由于曲可以大量加插衬字，有利于作家连贯地联结意象，酣畅地直抒胸臆，而不像诗或词那样形象跳跃，要借助读者的想象领会意

旨。尤其曲的套数，“可以任我铺排。”（同上）不过，我国文坛经常产生一种奇怪的现象，这就是：对立的文体互相转化。例如，散文会向韵文转化，成为骈文；凝炼的诗也会向散文转化，成为类似散文的诗。散曲的特点，本在于“散”，初期散曲作家正是以其俚俗流畅铺陈透彻的写法饮誉文坛，而与南宋词坛工巧典雅的格调鲜明对立。不过，到元后期，散曲却词化了。许多散曲作者追求婉丽蕴藉，作品写得像挂着曲牌的词。请看张可久的《湖上》：“二客同游过虎溪，一径无尘穿翠微；寸心流水知，小窗明月归。”如果抽掉[越调·凭栏人]的曲牌，它与词又有什么两样？真是“依稀似曲才堪听，又被吹将别调中”。在曲向词转化，被吹回到词的老路的时候，刘时中的《上高监司》却以大量生活口语入曲；铺陈跳脱，议论透辟，以说贴体作曲。既坚持散曲俚与散的格调，在形式上又有所创新，这些也应该得到充分的肯定。

（选自黄天骥：《深浅集》，广东教育出版社 1995 年版）

清芬播远 逞旖旎名著流传

王丽娜

元曲在国外

我国元代的许多戏曲杰作，由于具有进步的思想性和完美的艺术性，所以它们早已越出了国界，成为世界文艺宝库中的珍品。对此，我们在世界各大百科全书中能够得到很好的印证。例如：《法国拉鲁斯大百科全书》第五卷《元代戏剧》辞条称关汉卿为“第一流的伟大戏剧大家”，称王实甫的《西厢记》为“元曲中篇幅最长的一部浪漫主义的杰作”，并说“这是爱情的诗篇，整个故事自始至终贯穿着一对情人的悲欢离合，充满了迷人的情趣”。《美国大百科全书》在《中国戏剧的发展》条目中说：“关汉卿的《窦娥冤》为著名的杰出的剧作。”又说：“王实甫的《西厢记》是一部充满优美诗句的爱情戏剧，是中国 13 世纪最著名的元曲之一。也许还可以说，它是这一时期最具代表性的作品。”朝鲜《世界文学大事典》及《文艺大辞典》都列有马致远《汉宫秋》及白朴《梧桐雨》专门辞条。在评介《汉宫秋》时说：“《汉宫秋》在幽艳典雅的元曲里是少有的悲剧名作。”在评介《梧桐雨》时说：“《梧桐雨》整个剧情的描写非常典雅而艳丽，场面的构成与布置都很有特色，是元曲中难得的杰作。”日本《文艺辞典》在评介马致远和白朴的剧作时，认为《梧桐雨》的悲剧性远比洪升的《长生殿》更加深厚，又认为“马致远的作品具有野鹤孤云之趣，而《汉宫秋》描写昭君与元帝的离别唱出那悲凉孤寂的离别情曲，在元曲中也是屈指可数的大杰作。”《日本世界大百科事典》有著名汉学家入矢义高所撰《关汉卿》专门辞条。这一辞条在综合介绍了关汉卿生平及其艺术成就之后写道：“关汉卿塑造人物的手法是创新的，独特的，尤其成功的是他对女性心理的描述。关汉卿的剧作通过演员表演技巧所展现出的人物性格，都十分具有活力，所以它们对于元代戏剧的兴盛发达起到极大的推进作用。”《英国

大不列颠大百科全书》在第十卷《元代戏剧》辞条中称关汉卿是“创作了60多种戏剧作品的第一位有成就的著名戏剧大家”。《苏联大百科全书》在《中国文学》条目中说：“戏剧在元代文学中占主导地位，著名戏剧家关汉卿的《窦娥冤》、王实甫的《西厢记》、马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》，代表着元代戏曲艺术发展的高峰。”

下面，即对元曲在国外的诸种概况，分题加以综述。

一 法国学者对元曲的译介与研究

最先介绍到法国的元曲是纪君祥的《赵氏孤儿》。译者为来华法国传教士马若瑟神甫（J.H.M.Prémare 1667—1735）。他于1731年节译了《赵氏孤儿》，1735年发表在杜哈德主编的《中国通志》上。马若瑟节译的《赵氏孤儿》传到法国，引起了一些作家和批评家的关注。首先对此剧进行批评分析的大约是阿尔央斯侯爵（Marquis d'Argens），他在《中国人信札》有关章节里提到中国这部剧作。他把当时新古典主义原则奉为圭臬，作为衡量中国戏剧艺术的准绳，对《赵氏孤儿》提出了许多批评。他认为，《赵氏孤儿》没有遵守那“从前使希腊人那么高明而不久以前又使法兰西人跟希腊人媲美的种种规律”，即“三一律”，称《赵氏孤儿》中的某些戏剧场面，诸如公主自缢这样“一个十分可怕的动作”，违反了“措置得体的惯例”；说《赵氏孤儿》中演员“自报家门”以及“曲白相生”也不符合古典主义的或然律。用西方的戏剧观来考察《赵氏孤儿》，并以古典主义范式来衡量其艺术成就，显然是对中国戏剧特色缺乏了解所致，这种做法实际上也是对中国戏剧艺术的一种误解。启蒙运动的文化巨人伏尔泰，从马若瑟节译的《赵氏孤儿》中，激发出新的想象力，创造出了《中国孤儿》，颂扬中国道德，颂扬儒家文化，于1755年在巴黎公演，轰动了当时法国剧坛。但他对中国元曲艺术也缺乏了解。他执意以“三一律”作为品评《赵氏孤儿》的尺码，称《赵氏孤儿》为“莎士比亚与罗伯德·维加的可怕的滑稽剧”，在艺术上加以否定，但他认为这个戏“使人了解中国精神，有甚于人们对这个大帝国所曾作所将作的一切陈述”，极力加以推崇。

对中国元曲艺术开始进行扎实研究的是19世纪法国汉学家。首先我们要提到的是斯坦尼斯拉斯·朱利安（于连 Stanislas Julien 1797—1873），他于1832年译出了《灰阑记》，1834年全文重译了《赵氏孤儿》，1872年译出了《西厢记》，译文忠实可靠，使前辈马若瑟难以望其项背。朱利安对元曲有较透彻的研究，对这种“曲白相生”的中国戏剧艺术领悟颇深。他说：“元代的每个剧本都由层次分明的两部分组成，道白为散文体或不规则的韵文体，颇似我国歌剧中的小咏叹调。剧中最扣人心弦的段落均以风格高雅的诗体写就，欧人不易理解。这些诗段往往占全剧的一半甚至四分之三的篇幅，马若瑟却未将这些诗歌全文译出，实属憾事。”他认为删除剧中唱段，必然使剧情上下脱节，使全剧失却真韵，因而对马若瑟删除诗词的译法甚为不满。他指出，马若瑟所遇到的疑难之处集中在诗词的译法，其中特别是诗中的形象化的比喻或某种曲折隐晦的譬喻，“需凭丰富的想象力方能领悟”，而“某些借喻又与习惯用

语、迷信行为、民间故事和习俗有关，或是源自寓言、神话、中国人特有的文化观”，需要精深的研究和专门的学问才能把握。要真正把握其中的奥秘，对中国人尚难办到，何况身居欧洲而从未涉足中国本土的外国汉学家？但朱利安并没有在困难面前却步。为了弄通剧中的诗词，忠实地传达出中国古典戏剧特有的意蕴，他刻苦钻研中国古诗，从《诗经》、《楚辞》、杜甫和李白的诗作及唐代诗选中摘录了 9000 余条中国诗词中常见的熟语、词组，细心领会其中的含义和意象，作了多方面扎实的准备，才动手翻译中国戏剧。因此，他的译文达到了很高的水平。19 世纪法国汉学家致力元曲介绍并且作出重要成就的还有安托万·巴赞（Antoine P.L.Bazin1799—1863）。他于 1838 年出版了一本译著《中国戏剧选》，内容包括四个中国戏的译文和一个长篇导言，这四个戏是：《伶梅香》、《合汗衫》、《货郎旦》、《窦娥冤》，1841 年他还发表了《琵琶记》的法文译作。在《中国戏剧选》长篇导言中，他首次向法国人介绍了中国戏剧的历史、演变和特点，虽然他的论述不免有失真之处，但在总体上给西方人提供了一个中国古代戏剧发展的大轮廓，这在当时十分难能可贵。

进入 20 世纪，法国汉学界除了继续翻译介绍中国传统的戏剧作品（如路易·拉卢瓦（Louis Laloy）翻译元剧《黄粱梦》，李治华翻译《忍字记》、《破家子弟》等杂剧）之外，主要致力于中国戏剧的表现程式和艺术奥秘的探究。他们打破了上世纪法国汉学家封闭的经院的研究方式，对中国戏剧特质作了多方面的切实的探讨；而中外戏剧交流的日趋频繁，又使他们对中国这以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式有了较为真切的理解。路易·拉卢瓦参照王国维的《宋元戏曲史》，从文化角度探讨了中国戏剧的起源和特点，颇有见地。本世纪法国学者对中国戏剧的研究远不止于对中国戏剧特征作一般的描述，还把这些表现特点上升到美学的高度，去追寻哲学的、文化的源头。最早将中国戏剧表现形式和中国哲学联系起来考察的是法国戏剧家阿尔托。他十分欣赏老子《道德经》第十一章开头的一句话：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。”认为这是中国传统美学观“虚实相生”的形象说明，中国古典戏剧的“涵虚”风格的追求，正源于老子的“无”与“空”的哲学原理，而这种“涵虚性”恰恰是 20 世纪西方戏剧借以摆脱自己原有的表现模式，寻求新的出路的依据。阿尔托从中受到了启发，在 30 年代提出了“从无走向形，又从形返回无”的戏剧构想。法国当代戏剧理论家乔治·巴努在其《戏剧的出路》一书中也反复引证老子的《道德经》，认定“将西方戏剧界人士求救的种种哲学思想联合在一起的，是他们对‘无’与‘空’的共同追求。”强调老子这位东方哲人的思想对建立欧洲戏剧新的舞台秩序的重要性影响。这些探求很值得重视。——

二 英美学者对元曲 的译介与研究

《赵氏孤儿》的各种改编本曾风靡了 18 世纪欧洲的戏剧舞台，其英文节译本首先由约翰·瓦茨（J.Watts）主持译出，1736 年出版于伦敦。接着伦敦又出版由爱德华·凯夫主持翻译的译本。不久，伦敦就有英文改

编本上演了。武汉臣的《老生儿》英译本，最早由英国著名汉学家德庇时爵士译出，1817年于伦敦出版。1821年，伦敦出版了由英国外交官、著名汉学家多马斯当东(G.T.Staunton 1781—1859)翻译的清代图理琛之《异域录》(又名《康熙使臣土尔扈特见闻录》1712—1745)，书中的《士女雪冤录》一则，即为关汉卿名剧《窦娥冤》的剧情梗概。最早将马致远的《汉宫秋》译成英文的是德庇时爵士，译题作《汉宫秋：中国悲剧》，系据《元曲选》本中文原文译出，1829年于伦敦出版。西方最早译介《西厢记》的学者是美国汉学家甘琳(乔治·坎德林)，其译介文字收入《中国小说》一书，1898年于芝加哥出版。1935年伦敦出版了熊式一的英译本《西厢记》，此译本在西方颇有影响。随后亨利·哈特的英译本《西厢记》，于1936年由美国加利福尼亚大学出版社出版。

在19世纪，英美对元曲的研究，多为一般性评论，主要见之于一些文学史、戏剧史、戏剧概论之类著作中。20世纪以来，英美学界开始对元曲进行比较深入系统的研究，如美国前辈学者阿灵顿(L.C.Arlington, 路易斯·查尔斯·阿林顿, 1859—1942)的专著《古今中国戏曲概论》，1930年出版；《中国名剧集》，1937年出版。美国现代研究元曲的权威当推原俄亥俄大学教授詹姆斯·克伦普(J.I.Crump, 汉名柯迂儒)博士。他的第一部专著《元杂剧的组成成分》，1958年出版，颇受英美戏曲研究界的重视。他的《院本：元杂剧吵吵闹闹的前身》、《元杂剧的程式和技巧》、《上都乐府·华夏散曲》等论著都是高水平的作品。目前他正在撰写专著《序华夏散曲》。他的学生皆为美国当代有成就的元曲研究者。如斯蒂芬·韦斯特(S.H.West, 汉名奚如谷)博士著有《十二至十五世纪中国戏剧注评》一书，在美国也颇有影响。目前韦斯特博士正与德国学者合作翻译《西厢记》。这是一项很大的工程，他们除了翻译原著外，还准备对原作进行详尽的注释。韦斯特博士现在是加利福尼亚大学柏克立分校中国文学系主任，1992年曾来中国从事学术研究活动。戴尔·约翰逊(D.R.Johnson)博士，也是克伦普的得意门生，他的专著有《元曲的韵律》和《元杂剧的韵律》两部，论文有《元杂剧：旧戏新注》等。克伦普另一位得意门生艾里诺·克罗恩(E.H.Grown)的博士论文题作《元曲中的诙谐精神》。克伦普的最年轻的女博士生是夏威夷大学助理教授任友梅，她的博士论文题为《西游记杂剧中的喜剧成分》。

此外，美国近年出版的高水平的元曲研究著作有：南加州大学教授乔治·海登(G.A.Hayden)博士的《元朝的包公戏》和《元明杂剧中之包公案：中国中世纪戏剧中的罪与罚》(1978年哈佛大学出版社出版)；乔治·华盛顿大学中文系教授时钟雯的《窦娥冤：研究与翻译》和《中国戏剧的黄金时代：元杂剧》(1975年)；夏威夷大学华裔著名学者罗锦堂教授的《现存元人杂剧本事考》(台北版)和《锦堂论曲》；杰罗姆·西顿博士的《关汉卿及其著作评论》；谢臣武(音)的博士论文《窦娥冤主题的演进》；杰罗姆·卡瓦诺博士的《元代剧作家白朴的作品》；荷兰著名汉学家威尔特·艾德马(汉名伊维德)及斯蒂芬·韦斯特合著的《中国戏剧：1100—1450》(1982)等。英国近年出版的元曲研究著作有威廉·多尔拜博士的《关汉卿及其作品面面观》、《八出中国戏剧》、《中国戏剧史》等。威廉·多尔拜(W.A.Dolby)博士为英国当代著名中

国古典戏曲研究家。

三 德国学者对元曲 的译介与研究

德国学者对元杂剧的翻译始于18世纪中期。《赵氏孤儿》的德译文首见于迪哈尔德编译的《中华帝国全志》德译本一书中,此书刊行于1748—1756年。德国大文豪歌德的剧本《埃尔彭诺》,据德国学者贝德曼、雷施恩德以及德国著名汉学家卫礼贤等人考证,其故事情节与《赵氏孤儿》非常相似,无疑是受了《赵氏孤儿》的影响。

德国早期的元曲研究主要见于戏剧史一类论著中。如汉学家克莱因(J.L.Klein)所著《戏剧史》,1866年莱比锡出版,其中有《汉宫秋》、《灰阑记》的摘译和评论介绍。汉学家鲁道夫·冯·戈特查尔(R.von Gottschall)所著《中国戏剧》,1887年出版,其中收有《汉宫秋》、《窦娥冤》的译介。汉学家汉斯·鲁德尔斯贝尔格(H.Rudelsberger)所译《吕洞宾》,收入其专著《中国喜剧》一书,1922年出版。鲁德尔斯贝尔格的译著《中国古典爱情喜剧家》,1922年于维也纳刊出。汉学家格鲁贝(W.Grube 1855—1908)的专著《中国文学史》,1909年莱比锡出版,书中附有《西厢记》评介文字,并有中国戏曲发展史的概括介绍。1889年汉堡与莱比锡出版的约瑟夫·西塔德(J.Sittard)的专著《研究与特点》一书,收有郑光祖《伯梅香》的译介文字。

元代李行道的《灰阑记》,早在19世纪就影响于德国戏剧界。1866年莱比锡出版的克莱因德文译著本《戏剧史》第三卷,其中有《灰阑记》的摘译文和评论介绍。1876年莱比锡出版了沃·达·丰塞萨(W.de Foncesa)翻译的《灰阑记》德文全译本。20世纪以来,《灰阑记》还有克拉邦德(Klabund)的译本(1925年柏林出版),著名汉学家阿尔弗雷德·福克(汉名佛尔克)的译本(1927年莱比锡出版),约·冯·京特的译本(1953年斯图加特出版),海因茨·施洛特曼(H.Schlötermann)的译本(1955年慕尼黑出版)。德国著名剧作家贝托尔特·布莱希特(B.Brecht 1898—1956)曾将《灰阑记》中的包公断案故事进行了改编,题为《高加索灰阑记》。布莱希特十分尊重中国文化艺术传统,《高》剧采用了类似中国戏曲的多场次结构,从而集中展现了布莱希特的戏剧美学和独特的艺术风格。《高》剧1948年在美国用英语上演。此剧之德文剧本1949年在柏林出版,1955年又在德国上演。后来此改编本即被译为多种文本,广为流行。1985年北京青年艺术剧院也上演了这一剧作,受到中外观众的热烈欢迎和好评。

德国著名翻译家洪涛生(V.Hundhausen 1878—1955)的《西厢记》德文译本1922年刊出,在西方世界颇负盛名。上文已提及,德国戏剧界近期正与美国戏剧研究界共同合作翻译出版《西厢记》全译本,这可说是德国和西方学界研究《西厢记》的新进展。

又,著名汉学家佛尔克(A.Forke,阿·福克,1867—1944)教授曾将《汉宫秋》、《梧桐雨》等十出元代戏剧全文译出,但他生前却未能出版。德国当代著名汉学家、中国古典文学研究家、科隆大学教授马丁·吉姆(M.Gimm)将这十出戏的译文进行了整理校订,于1978年交由威斯巴

登弗兰茨施泰讷出版社出版,全书长达 616 页,列入“中国学丛书之六”。此书中所附长篇导言,对中国元代戏剧有全面系统的评介,是德国当代学界对元代戏剧的研究新成果。

四 前辈华裔学者对 元曲的译介与研究

19 世纪以来,国外华裔学者有关元曲的译著颇多,为中国古典戏曲的西传做出了很大的贡献。例如,中国驻巴黎公使馆总兵衔军事参赞陈季同将军的专著《中国戏剧》,1886 年于法国巴黎出版。法国里昂大学文学博士徐仲年教授的《中国诗文选》一书,1933 年巴黎德拉格拉夫书店出版(445 页),书中包括《西厢记》、《汉宫秋》、《窦娥冤》、《牡丹亭》等剧作的节译和评论文字。法国里昂中法学院文学博士陈宝吉教授的博士论文《西厢记》,1934 年于巴黎出版,全书对《西厢记》的渊源、演变及其对明代戏剧的影响等有较全面的论述。熊式一的英文全译本《西厢记》,1935 年于伦敦出版(280 页)。熊式一的《王宝钏》英译本,1935 年分别于伦敦和纽约出书,在西方甚负盛名。李尤亚伟的译著《中国与法国古典戏剧:伏尔泰<中国孤儿>与纪君祥<赵氏孤儿>》一书,1937 年于巴黎出版,此书对 18 世纪法国戏剧所受中国戏剧的影响作了详尽的论述。朱家健的专著《中国戏剧》,1900 年由巴黎德布律诺夫出版社出版,书中附有雅科夫勒福速描插图,1922 年转译成英文。陈伊亢的专著《中国戏剧》,有 1948 年伦敦多布森版和 1949 年纽约版。陈世骧教授的论著《中国文学史》、陈绶颐教授的《中国文学史概论》,1961 年于美国出版。柳无忌教授的《中国戏剧史》第二卷《元代》,1975 年于美国出版。刘君若的博士论文《中国十三世纪杂剧研究》,1952 年发表于麦迪森威斯康辛大学,列入“威斯康辛大学论文集”。美国著名的中国文学理论研究家刘若愚教授的专著《伊丽莎白女王时代戏剧与中国元朝诗体戏剧程式的简明比较》,1955 年由伦敦中国学会出版。美国华盛顿大学教授杨富森的博士论文《元杂剧中的吕洞宾》,1956 年发表于华盛顿大学。法国巴黎第八大学中文系李治华教授的法译本《汉宫秋》,1962 年出版于巴黎。

五 俄苏学者对元曲的 译介与研究

俄国译介中国元代戏曲始于 19 世纪初叶,1829 年《雅典娜神庙》杂志第 11 期登载一篇短文《学者之女雪恨记》,介绍了关汉卿的《窦娥冤》剧情,还叙述了另一种元杂剧《王月英元夜留鞋记》的故事梗概。1839 年《读书丛刊》杂志第 35 卷译载一篇元剧,名为《樊素,或善骗的使女》,作者郑德辉。经查对,实即郑光祖的《梅香》。1847 年在彼得堡出版高则诚的《琵琶记》俄译本,系由法文转译的。19 世纪下半叶,在 1880 年出版的瓦西里耶夫著《中国文学史纲要》中介绍了王实甫《西厢记》的梗概。

俄国汉学家对元代戏曲的评论不多,但瓦西里耶夫院士的论述却相

当精辟。他在《中国文学史纲要》里简述中国古典戏剧的演变，指出《西厢记》和欧洲最优秀的歌剧相比，毫不逊色。说它“语言精丽”，“如果撇开语言不谈，仅就情节和剧情的发展，再加上台词和曲词，即使在全欧洲恐怕也找不出多少这样优美的剧本”。

据我国学者李明滨教授介绍，十月革命后苏联对元曲的研究有较大进展。列宁格勒大学教授王希礼写的长篇文章《中国的戏剧》（1929）曾涉及元曲。1958年为响应世界和平理事会的决议：纪念关汉卿创作700周年，在莫斯科出版《关汉卿——伟大的中国剧作家》一书，收入费德林、艾德林、索罗金等著名汉学家的论文及《窦娥冤》、《救风尘》的译文（均节译）。不久之后，1960年又出版孟列夫译的《西厢记》，它和6年后出版的《元曲》（1966）皆是前苏联汉学界的大事。

《元曲》由原列宁格勒大学汉学家维·彼得罗夫编选并作序，孟列夫校注，艺术出版社出版，共收入关汉卿的《窦娥冤》、《望江亭》、《单刀会》，白朴的《梧桐雨》、《墙头马上》，马致远的《汉宫秋》，康进之的《李逵负荆》，李好古的《张生煮海》，石君宝的《秋胡戏妻》，张国宾的《合汗衫》，郑光祖的《倩女离魂》等剧本。译者都是对中国古典戏剧有研究的知名汉学家，如孟列夫、谢列布里亚科夫、马里诺夫斯卡娅、司格林、马斯金斯卡娅。这是前苏联收集元曲最多的一个选本。汉学家李福清肯定它让“苏联读者读到11个著名的元杂剧剧本”，并且“从序文中可以得到关于元杂剧内容、主要形象、结构、角色行当和宫调等比较完整的知识”。

前苏联对元杂剧的评论，最重要的当推索罗金论元杂剧的一本专著：《十三、十四世纪中国古典戏曲：起源、结构、形象、情节》（科学出版社，1979年出版）。该书从元曲体裁的起源、元杂剧的结构、元杂剧的人物形象以及元杂剧作者的世界观等方面系统地分析了元代戏剧作品。出版之后反响颇大。汉学家李福清、谢列布里亚科夫都撰写书评，赞扬它是最有分量的论元曲的著作。李福清写道：“这本书的主要价值，不仅在于资料丰富，而且有独到的见解，处理资料和分析问题的方法新颖。”此外，盖达的专著《中国传统戏剧——戏曲》（科学出版社，1971年，126页）也论及元杂剧，系作一般性的介绍。

六 日本学者对元曲的 译介与研究

17世纪初，《西厢记》等便已入藏日本御文库。元曲传入日本，当比这早得多。江户前期的著名学者新井白石注意到元曲与日本的能乐在舞蹈、歌唱、舞台结构、角色分配等方面的类似点，他在回答有关元曲的问题时，已提出元曲孕育能乐的看法，并在《俳优考》中进一步推测在镰仓之末、室町御代制之初，日本和中国在相互往来的过程中元杂剧传入日本并影响日本，使日本俳优从效仿唐朝散乐转而摹仿元剧，发展起能乐表演艺术来。《俳优考》是日本最早的戏剧论文。同时代的荻生

见王丽娜、周发祥主编的《元曲百科大辞典·海外研究》中李明滨所撰词条。又见（俄）李福清著、田大畏译《中国古曲文学研究在苏联》一书，书目文献出版社1987年版。

徂徕在所著札记《南留别志》中也谈到能乐是模仿元杂剧而作，元杂剧是入日元僧带进并传授的。这些看法，对明治大正时期日本的戏曲研究者产生过影响。1826年荷塘道人远山一圭(1795—1832)著《北西厢注释》，名《谚解校注古本北西厢记》。明治维新以后，日本在吸收西方文学理论方面成绩显著，社会上鄙视戏曲的观念受到冲击。幸田露伴首先撰文介绍元曲的内容与艺术成就，所作《元曲梗概》(收入《露伴丛书》)等，在叙述元曲名作情节的同时，对其艺术性作了较高的评价，特别是对关汉卿极为推许。森槐南也在《汉学》杂志(第1-8期)上连载了《元人百种曲解题》，他们的功绩主要是在唤起学者对元曲研究的注意方面。森槐南在东京帝国大学汉学科讲授戏曲，把元曲列为教学、科研的重要内容。京都大学的狩野直喜除讲读《汉宫秋》、《窦娥冤》之外，还发表了《水浒传与支那戏曲》、《曲录与戏曲考原》、《读曲琐言》(《支那学》1—11, 2-2)等文章。狩野直喜在教学中按照《北曲谱》、《中原音韵》正确地读解曲文，一字一句皆不马虎，力图讲明意义，在读曲法方面，是幸田露伴与森槐南所不及的。因而，青木正儿在《君山(狩野直喜)先生与元曲和我》一文中说：“先生实为我国元曲研究的鼻祖。”狩野直喜曾自言：“我是考证学。”他的学风对他的学生很有影响。在这一时期，久保天随、铃木虎雄、西村天囚、金井保三、宫原民平等也都对元曲研究表现出浓厚的兴趣，“或对曲学底研究吐卓学，或竟先鞭于名曲底介绍与翻译，呈万马骈驰而驰骋的盛况”。岗岛献吉郎、田中从吾轩等也都曾以不同形式、从不同角度展开对中国戏曲的研究工作。这一阶段可看作日本元曲研究的发轫期。继之而成果卓著者，以青木正儿为代表。青木正儿是狩野直喜、铃木虎雄培养与影响下的京都派中国学的著名学者，在元曲研究中承前启后，颇多建树。他的代表作是《中国近世戏曲史》、《南北戏曲源流考》。从本世纪20年代至60年代，他在《中国学》(原文为《支那学》)、《东光》等发表的有《货郎旦故事中的女子》、《元代杂剧创始者关汉卿》、《元曲潇湘雨》、《刘知远诸宫调考》等。他的《元人杂剧概说》(弘文堂, 1937)，他翻译的《元曲选》，以及《中国戏曲史》(原文为《支那戏曲史》)中的《元杂剧的曲本及其读法》，对同辈及后辈的学者多有启示。稍后的吉川幸次郎亦坚持元曲研究，所撰《元杂剧的作者》(东方学报, 京都, 13—3.4)、《元杂剧的听众》(东洋史研究, 7—5)、《元曲金钱记》(筑摩书房, 1943.5)、《元杂剧的构成》(上、中、下)(东方学报, 京都, 14-2-4)、《元杂剧的文章》(东方学报, 京都, 15—1)、《元杂剧的用语》(东方学报, 15-3)、《元杂剧的资料》(《中国学》, 12-1)等，后以《元杂剧研究》之名，成为他的博士学位论文。青木正儿、吉川幸次郎的元曲论著，都已收入各自的全集中，至今仍为日本中国戏曲研究者的必读之作。与青木正儿、吉川幸次郎同时从事元曲研究的田中谦二，也曾发表《元杂剧的题材》(东方学报, 京都, 13-4)、《元杂剧里布置之一例》(《中国学》, 12-5)、《元人恋爱剧里的两个倾向》(《东光》, 3)以及《乐府散曲》(中国诗文选, 22, 筑摩书房)等。吉川等人共同完成的《元曲选释》(京都大学人文科学研究所出版)体现了在训释考证方面的成果。此外，值得注意的论文与著述还有上村幸次《元曲桃花女杂剧的“神煞解襪”》

(《中国学》,7)、水谷真诚《金元戏曲方言考》(《东光》,8)、林雪光《元曲选百种曲的梗概与解说》(神户外国语大学论丛,16—6以下)、野崎骏平《元杂剧的成立与思想性》(东北大学教养部文科纪要,1959.11)、吉田多满子《元杂剧的健康性的一面》(《东方学》,19,1959)、神谷衡平《元曲讲义——汉宫秋杂剧》(《新中华》,1—1—4)、会泽卓司《元杂剧中胥吏的形象》(《集刊东洋学》,29,1974)、会泽卓司《元曲、明曲里的梦》(《艺文研究》,31,《庆应大学》,1974)等。70年代以来,太田辰夫、驹林麻理子、庄司茂树、金凡邦三、福满正博等研究者在元曲的考证与综合研究方面又有所开拓。1984年中国俗文学研究会有《元明戏曲语释拾遗续补》问世。高桥繁树、赤松纪彦、井上泰山、大岛光子、金文京、日下翠、小松谦、高桥文治、古屋昭弘等共同完成《新校订元刊杂剧三十种》陆续发表,并编写出《元刊杂剧三十种语汇集成》,他们各自的独立研究也富有成果。高桥文治《围绕元刊本 薛仁贵衣锦还乡》一文(《东方学》,76,东方学会)在共同研究的基础上,试图对该剧加以深入剖析,认为剧中包括“乡下人的无知与衣锦还乡”两个主题。此论文在分析了该剧的艺术构思与处理之后,提出了恰是这一点体现了杂剧真正个性的看法,而且将它作为俗文学总括的一般观念来看待。高桥文治的这一论文以及与此关联的研究活动,获得了第八次东方学会奖(1989)。有关专家认为,这一成果犹如以石投水,期待今后能以这一观点对其他杂剧加以检证,并肯定了高桥在运用资料方面的创新。有关元曲与日本文学的比较研究,有七理重惠《谣曲与元曲》(刊本)、井上泰山《有关元杂剧的传来与受容的札记》(中文研究集刊,中国文学研究会)等可供参考。1985年出版的川上忠雄所著《中国戏剧的历史研究》(高文堂出版)是不多见的戏剧史专著。

再,日本一向重视元曲版本的收藏,不少著名学者私人及国家图书馆、博物馆均藏有珍贵之版本。曾任教于法政大学文学部的长泽规矩也(1902年生)博士,即为著名的元曲收藏家和研究家。日本学者有关元曲版本收藏的著作也很多,如长泽规矩也教授所著《家藏旧抄曲本目录》,载《书志学》四卷四号(1935);《支那俗曲的唱本》,载《书志学》四卷四号(1935);《家藏曲本目录》,载《书法学》八卷三号(1937);《关于元明两朝戏曲小说的书志学的考察》,载《汉学会杂志》四卷二号(1936)。日本学者傅田章编辑的《明刊元杂剧 西厢记 目录》,1970年东京大学东洋文化研究所出版(141页),这部书把66种明刊本《西厢记》,按刊刻时代前后次序一一著录,它反映了日本收藏《西厢记》罕见的珍贵版本的情况。傅田章撰《万历版 西厢记 之系统与品格》一文,载《东方学》31(1965),此文对于学界了解《西厢记》的明版流传极有帮助。另外,日本著名中国古典文学研究家内田泉之助所撰《词坛清玩 西厢记 :关于槩过硕人改定本》,载《二松舍大学论文集》(1969);日本著名学者丰田穰著《关于曲品的抄本》,载《书志学》十八卷一号;经学文学研究室编《臧氏元曲选异文表》,载《东方学报》(京都)第四一册二分(1940);傅芸子著《内阁文库续曲续记》,载《留

日同学会季刊》二号(1942)；日本元曲研究家岩城秀夫著《元刊古今杂剧三十种的流传》，载《中国文学报》14(1961)；日本著名汉学家青木正儿所撰《御文库目录中的支那戏曲》，载《书志学》八卷五号(1937)等等，均为有参考价值的学术论著，从这些论著中可以窥见日本学界收藏元曲的概况。

七 朝鲜学者对元曲的 译介与研究

在朝鲜，中国戏曲的翻译和模仿之作的产生明显地晚于诗文与小说，运用口语的戏曲难解是其中一个重要原因；而且朝鲜文人中同样存在着蔑视小说戏曲的观念。19世纪初文人赵在三在其文集《松南杂识》中说：“《西厢记》……《金瓶梅》、《红楼梦》等小说，不宜让研修新学问之少年、修业中之君子读之。”朝鲜著名小说家许筠(1569—1618)在其《闲情录》中引用了《高士传》、《吴越春秋》等约90种随笔和小说，其中“十之掌故”说：“大凡六经（五经再加乐经）、《论语》、《孟子》之食物，如酒经也，乐府以董解元、王实甫、马东篱、高则诚，传奇以《水浒传》、《金瓶梅》为逸传，未曾熟读如上小说者，如同虽有酒之假面、酒瓮似肠胃，终究不过非饮之徒。”这里提到董解元、王实甫，可以推测最迟16世纪末《西厢记》已引起某些朝鲜学人的注意。朝鲜李朝宣祖以后，由于出现了不少语解录之类的书籍，汉语学习显然流行起来，“四大奇书”等都被译为朝文，在文人中已有人能够读懂《西厢记》了。据1973年9月5日《朝鲜日报》载，发现了由秋史·金正喜(1786 - 1856)翻译的无一缺页的手写本《西厢记》，序文里引用了训民正音，是金正喜以直笔写成，末尾记述谓其26岁时翻译，并有金正喜清晰的落款。汶阳散人所作《东厢记》（一名《赐婚记》），从剧名来看，是欲与中国的《西厢记》比肩的作品，敷衍28岁的金道令与24岁的女子申氏由于朝廷恩典而成婚的故事。据载是以博学能文闻名的李德懋受正祖之命载录此事，在世间大得好评，广为宣传；有汶阳散人者“补足修正一日，校正一日，抄写一日”，三日中将此编为戏剧。究竟李德懋仅记录金、申夫妻之事，还是李德懋与汶阳散人为同一人，尚不可考。金台俊《朝鲜小说史》说：“这部作品，由于美丽的爱情故事和文人巧妙的表现，提高了剧的内容，其结果，使读者产生了浓厚的兴趣，越发被这部作品所吸引，特别是作品描写的婚礼风俗完全是朝鲜式的，不能不说，有人要激烈地拒绝仅把它视为中国文学支流的想法。”另外，朝鲜李朝时代的小说《明沙千里》写张侍郎一门被一姓郑的奸贼杀害之后，侍郎原来的家臣尹学士和陈翰林保护侍郎的遗腹子遗星，秘密将其抚养成人，张遗星终于为父报仇。据金台俊《朝鲜小说史》认为，此作可视为《列国志》及元曲《赵氏孤儿》的改编之作。汉城学园社出版的《大百科辞典》(1958)和《文艺大辞典》(1962)、二文出版社出版的《世界文学大事典》(1979)、广曹出版社出版的《世界文学大事典》(1979)、广曹出版社出版的《世界名著大事典》(1980)等大型辞书，对元曲和元

曲代表作家的代表作品，都有概括的评介，对元曲所取得的艺术成就亦皆推崇备至。如学园社的《大百科事典》评介元曲说：元曲是以大都为中心，后以杭州为中心，前后盛行了150年左右，受到广大人民的喜爱；许多元曲著名作家在中国戏曲艺术史上写下了划时代的篇章。又如二文出版社的《世界文学大事典》评介白朴的《梧桐雨》说：《梧桐雨》的曲辞异常典雅艳丽，是元曲中的杰作，特别是最后一幕写唐玄宗追念杨贵妃的曲辞，给人留下了不尽的余韵。评介马致远的《汉宫秋》说：《汉宫秋》曲辞幽艳典雅，为元曲中悲剧的名作；此剧写汉元帝思念和梦见王嫱，惊醒后悲哀万分，他瞭望着悲鸣远去的雁群，唱出诅咒自己的动人心弦的哀曲，真可谓之绝唱。广曹出版社的《世界名著大事典》有关于《西厢记》的较长的辞条，对《西厢记》作了高度概括的评介，包括《西厢记》的作者、内容梗概、人物刻画、版本流传、艺术成就的评介。其评介《西厢记》的艺术成就说：“和《董西厢》相比，《西厢记》的成功之处在于场面安排上与人物性格塑造上都赋予了新的内容，它的辞曲是艳丽与健美、凄婉与活泼的巧妙结合，它使剧情和辞曲融成浑然的一体，把中国古曲文学的发展提高到了一个新的水平”。以上各类辞书对元代伟大戏曲家关汉卿及其艺术成就均作有高度的评价及概括的介绍。

由于上述具有权威性辞书的辞条撰写者均是有关方面的专门研究者，所以上面引述的对于元曲的评介，可以说是反映着朝鲜学界的一般看法。

八 越南学者对元曲的 译介与研究

《西厢记》的越译文曾于1931年在越南《印支杂志》第28—41期上连载，是由著名汉学家阮杜木翻译的。越南另一位汉学家让宋也曾翻译出版过《西厢记》。但最早最著名的还是李文复的字喃《西厢记》。

字喃《西厢记》是越南华裔汉学家李文复于1841—1849年间根据王实甫的《西厢记》仿写而成。全文由1744句“六八体”诗组成。故事情节、人物等基本上与原著相同，没有多少创作成分。写的是相府小姐与书生张君瑞在女婢红娘的帮助下冲破封建礼教争取婚姻自主的故事。李文复只是删除了原作中听琴、作梦的段落，把慈善的法本和尚改写成了酒肉和尚，使他在美丽的相府小姐面前也心神迷惘。红娘自然成为当时越南社会生活中进步势力的代表，她用“以其人之道还治其人之身”的方法说服了崔夫人，成全了莺莺与张君瑞的婚事，这强烈地冲击了当时越南“门当户对”、父母包办的婚姻观念。

《西厢记》的故事虽说源于中国，但在越南却引起了极大反响。它多少也反映出了越南阮朝（公元1802—1945）统治下的现实，反映出当时越南人民期望摆脱封建纲常束缚的强烈愿望及现实状况。红娘成了人们喜爱的人物。由于她的出现，下流社会中的小童、侍女成了作家们笔下的描写对象，她成了这一时期越南字喃作品中的典型人物。《西厢记》也和越南名著《金云翘传》一样，为唤起越南人民争取生存权利、争取幸福生活斗争而大声疾呼，为推动18世纪末、19世纪初的进步文学运动

作出了积极的贡献。

字喃《西厢记》的作用如此之大，那原著的影响在越南也就显而易见了。1984年河内社会科学出版社出版的大型工具书《越南文学辞典》列了两个条目——《西厢记》和《西厢》，分别加以介绍和评价。30年代越南剧作家武亭龙还改编《西厢新编》在越南演出，深受欢迎。

越南《文学辞典》是介绍世界著名文学作品及文学作家的大型工具书，是1984年越南社会科学出版社出版的颇具影响和参考价值的图书。我国著名戏剧家关汉卿及其名著《窦娥冤》在此辞典中也分别列了词条。关于关汉卿的词条介绍说：“关汉卿是中国元朝著名的戏剧家，大都人。直到现在人们还不知道他的真实姓名，汉卿是他的笔名，或许是当时人们赠与他的别号。他一生共写了65个剧本，流传至今的只有15个。《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《单刀会》等都是人民欢迎的传统剧目。他的题材多是选自城市贫民阶层，他的文风朴实自然，爱憎分明。他是深受人民欢迎的中国第一位人民艺术家，他被世界和平理事会作为世界文化名人之一于1958年开会纪念。”《文学辞典》在详细地介绍了《窦娥冤》的人物和故事情节以后评论说：“《窦娥冤》揭露了元朝政治制度的黑暗，控诉了残酷践踏公理、无情宰割人民的统治阶级，赞扬了窦娥为捍卫自己清白的人格而奋起反抗的高尚品质和勇敢精神。作者坚信劳动人民必胜的公理。”

九 《赵氏孤儿》对欧洲 戏剧的影响

《赵氏孤儿》一剧迄今在欧洲已有7种主要译本和5种改本。

第一个法译本由法国耶稣会传教士约瑟夫·普雷马雷(J. H. M. Prémare, 1667—1735, 汉名马若瑟)译出，题名《赵氏孤儿：中国悲剧》。马若瑟在翻译剧本时，曾与杜哈德一起对中国戏剧作过一番研究，他的译文虽然以宾白部分为主，由于译笔流畅，原故事情节动人，故仍然引起欧洲读者极大的兴趣。18世纪后半叶在欧洲先后出现的《赵氏孤儿》的5种改编本，都是以马若瑟的译本为主要参考的。马若瑟这一译本收入法国著名圣职者耶稣会士杜哈德(Du Halde 1674—1743)编著的《中国通志》一书，1735年在巴黎出版，1755年，又由巴黎阿帕京出版社出版了单行本。《中国通志》有英文转译本(1736年刊行)、德文转译本(1748-1756年刊行)、俄文转译本(1774年刊行)。如此，《赵氏孤儿》自然就多了英、德、俄三种新译本。1762年，英国汉学家德罗莫尔主教托马斯·帕西(T. Percy)又翻译了《赵氏孤儿》新的英译本，收入其编著的《中国诗文杂著》一书。1834年巴黎出版了由法国著名汉学家斯坦尼斯拉斯·朱利安(S. Julien)翻译的新的法译本《赵氏孤儿》，此译本在欧洲颇负盛名，被中外学者推崇为第一流译作。20世纪以来，《赵氏孤儿》在欧洲的编演热潮虽然已经过去了，但这个剧本的新译本以及评论著作仍不断出版。1973年伦敦出版了艾伦(Wong, Alan L.)翻译的《赵氏孤儿：五幕戏剧》。由此可见《赵氏孤儿》在西方的读者中是长盛不衰的。

《赵氏孤儿》的第一个改编本题名《中国孤儿：历史悲剧》，改编

者为威廉·哈奇特(W. Hatchett), 1741年于伦敦出版。哈奇特是为适应当时英国复杂的政治斗争情况而将改编本献给阿盖尔公爵的。法国大文豪伏尔泰(Voltaire, 1694—1770)的改编本《中国孤儿》, 1755年写成, 并于同年8月在巴黎国家剧院上演, 由天才演员亨利·路易·勒凯恩担任剧中主角成吉思汗王。伏尔泰这一改编本主要反映他推崇道德教化的哲学观点, 剧中表现中国人民的文化和道德观念能够战胜野蛮残暴的鞑靼统治者。英国戏剧家阿瑟·莫夫改编的《中国孤儿》着重原故事的复仇的内容, 1759年4月21日在德鲁里·莱恩剧院上演, 英国著名演员加里克扮演剧中主角盛缔。如果说伏尔泰的改编本是以原剧前三折的内容为基础, 那么, 莫夫改编本则以原剧后二折的内容为基础。另外, 意大利戏剧家皮埃特罗·安东尼奥·麦塔斯塔西奥(Metastasio 1698—1782)改写的歌剧《赵氏孤儿》, 题名《中国英雄》, 出版于1748年。剧情是在原作基础上加以简化, 歌词优雅, 诗意浓郁, 曾给伏尔泰以一定的影响。德国伟大诗人和戏剧家、思想家歌德(Goethe, 1749—1832)的剧本《埃尔彭诺》, 今只残存一部分。德国著名学者贝德曼、雷施恩德和卫礼贤将此残存部分与《赵氏孤儿》加以比较, 认为二者的故事非常相似, 《埃尔彭诺》无疑是受了《赵氏孤儿》的影响。这样, 《赵氏孤儿》在18、19世纪的欧洲实际就有了5种改编本。这些改编本都被赋予欧洲时代的新意, 并使之适合欧洲人的欣赏习惯, 故而在欧洲影响巨大。非常有趣的是, 1990年伏尔泰的改编本《中国孤儿》由孟华博士译为中文, 在天津舞台上与京剧《赵氏孤儿》同台演出。这在中西文化交流史上不能不说是一桩盛事。

1998年10月修订稿

(选自《首届元曲国际研讨会论文集》,
河北教育出版社1994年版)

吴晓铃

试就《高加索灰阑记》探索三题 ——居考零札之十二

中国青年艺术剧院演出德国现代的杰出剧作家布莱希特(1898—1956)的《高加索灰阑记》来配合第一届布莱希特学术讨论会, 这很有意义。

管见以为意义有三:

一是从文化通史上看, 我国戏剧和域外的反馈关系是源长流远而错综复杂的。把公元13世纪间、元代前期杂剧作家、山西绛州李潜夫写的《包待制智勘灰阑记》做为定点标识, 便见空间。单就西半球来说, 据不完全统计, 即有法、德、英三种语言的译本九种; 时间则上自19世纪上半叶, 即1832年法国汉学家儒莲的译本一直到1955年德国汉学家海因茨·施洛特曼的译本, 竟绵亘了一百二十多年。这是一个很值得我们思考的、不以个人意志为转移和不受政治气候而变幻的文化交通现

关于元曲外文译本和国外研究论著, 可参见王丽娜编译的《元曲研究资料索引》外文部分, 河北大学出版社1992年版。

象，不能等闲视之，而摆在我们面前的课题则是应该怎么想方设法推动它畅通无阻地向前延伸。

二是从比较文学研究上看，李潜夫的剧本也是一个具有“样板”性质的标本。就故事内容的“母题”进行探原，至少可以找到四个出处。根据“本土来源”理论讲，首先要举出东汉应劭的《风俗通义》：“颍川有富室兄弟同居，两妇皆怀孕数月。长妇胎伤，因闭匿之。产期至，同到乳舍。弟妇生男，夜因盗取之。争讼三年，州县不能决。丞相黄霸出坐殿前，命卒抱儿去两妇各十余步，叱妇曰：‘自往取之！’长妇抱持甚急，儿大啼叫。弟妇恐伤害之，因乃放与，而心甚自凄怆。长妇甚喜。霸曰：‘此弟妇子也。’责问大妇，乃服。”黄霸在西汉武帝至宣帝时居官，这个公案当发生在公元前140年到49年之间。李潜夫有可能借入《灰阑记》而摠到“箭垛式”清官包拯头上。其次，若是排列世界范围内的“同型”故事做比较，那么最早当属以色列王所罗门（？——公元前937）判断两个妇女抢夺男婴的案件，事见《旧约全书》的《列王纪》上卷第三章十六至二十八节。再其次便是印度佛教故事的阿婆罗提目法王的详刑公案，情节与所罗门王的智慧大同小异，事见公元4世纪至6世纪间（386—534）、北魏僧慧觉等译的《贤愚因缘经》的《檀膩品》第四十六。西藏文《大藏经》也有这故事，是根据汉语转译的，时序当然较迟。更在后的还有伊斯兰教传播的“素莱曼大圣的智慧”逸闻，事见公元7世纪间、穆罕默德在二十三年（610—632）的传教中颁布的《古兰经》第四章第三十二节。拿这里的四种资料进行比较时不外二端：一是彼此间的关系究竟是一条直线贯串的血缘关系，还是横的交互渗透关系，还是各自独立成长的“巧合”现象？二是彼此间的细节描写有同有异，例如在犹太教的《圣经》和伊斯兰教的《古兰经》里的裁判是叫人用刀把孩子劈为两半，而在《风俗通义》和《贤愚因缘经》里只是叫两个妇女“拔河”，应该予以合理的解释。在这里，我没有解决这个问题的野心，找不到四种资料之间的前后接榫的确据，与其说是“衍变”不如说是“偶合”为保险。至于画条灰栏为界，以谁能拉过孩子决定胜负，则不能不归功于李潜夫出的聪明点子。

三是从推陈出新、再度创作的手法上看。李潜夫的杂剧毫无问题地称得起是一个典范，不管他根据什么资料，他创造性地丰富了故事内容和人物性格，不单使观众或读者认为可信，而且还收到潜移默化的社会效果。一般说来，把非戏剧作品改为戏剧，把外国戏剧或小说改编成本国戏剧，虽然不能不有所变易，但是大部依样葫芦，萧规曹随。甚至有的点金成铁，丧失原作主旨，例如明代叶宪祖把元代关汉卿的《窦娥冤》改为大团圆结束的《金锁记》便是。布莱希特的《高加索灰阑记》在这个问题上给了我们很重要的启发。尽管灰栏的情节以戏中串戏的方式保留在剧本里，然而并非照抄李潜夫原剧；尽管灰栏的情节在高加索的两个集体农庄发生矛盾和解决矛盾的过程中起着比喻和比较的功能，然而无论就时间、地域、社会性质和人物精神面貌都发展到一个完全创新的高度。作者利用传统而不受其制约，一空依傍，自具炉锤，是真的“推陈出新”，给予我们的改编和移植剧本者以巨大的启发和鼓动。我看这个意义要列居首位。

对于元曲作品的解读,最早始于元代。但是,当时对元曲——那时称“大元乐府”或“新乐府”的研究注重文献和音律的研究,对曲的解读,还处于作家、作品简朴的、笼统的评价,以及对曲律的规范和品评。前者如钟嗣成《录鬼簿》、贯云石《阳春白雪·序》和杨维桢等为人所写的序文中;后者则是周德清《中原音韵·定格》中对具体作品音律得失的品评。至明、清两代,戏曲、散曲的研究已很昌盛,领域也已很阔大,有曲律音韵研究、曲目文献研究、作家作品研究、戏曲艺术研究等等。最可贵的是提出了一些创作与演出的重要问题,并作了探讨:“论创作流派,已有本色、文采之分;论人物塑造,已有化工、画工之别;论艺术效果,已有场上、案头之辨。”(王季思《元杂剧论集·序》,百花文艺出版社 1985 年版)与此同时,还对一些重要作品,如《西厢记》、《琵琶记》、《拜月亭记》等的优劣成败,作过讨论,发表了不同看法。明、清两代集大成的曲论著作是明王骥德《曲律》和清李渔《闲情偶记》,各自代表了他们时代的研究成就。古代戏曲、散曲研究著作已然不少,但是,这毕竟是我国戏曲的古曲式研究。从思想体系来说,是封建社会的伦理道德观念,而从方法论来说,系统性、理论性远不够。或许曲律音韵研究较成系统,但其概念有模糊性、笼统性、不够清晰、不够科学的毛病。而对作家、作品的研究却更多的是感悟式、点评式的研究,比较主观、随意。因此,戏曲、散曲研究的理论建设差,没有形成现代意义上的学科。

本世纪初,资产阶级维新派梁启超等人提出了“小说界革命”的口号,当时小说、戏曲的概念不很清楚,因此,“小说界革命”实际上包括了戏曲界革命。后来,同盟会会员陈巢南等人创办了《二十世纪大舞台》,柳亚子发表了《发刊词》,陈独秀又在《安徽俗话报》上发表了《论戏曲》,提出了戏曲改良的口号。虽然当时改革的要求主要是针对戏曲作品的内容,但是,这两个口号,根本改变了戏曲的价值观,戏曲从历来比较低的文学地位,被提到与诗、词、文同样神圣的文学地位上来了。同时,它的教化功能被大大强调了。此后,戏曲、散曲研究逐步纳入现代化、科学化的轨道上来,突破了传统理论的封建思想体系和古典式的感悟性、评点性的研究方法。在革故鼎新方面,王国维与吴梅是这一时期的代表人物。王国维将西方哲学和文艺理论与我国传统国学相结合,建立了戏曲史学;吴梅则改造传统曲学,使之科学化,同时也做了些基础理论建设。自这两位大师之后,涌现了一批优秀的学者,在这个领域内做着筚路蓝缕的开垦工作,在文献资料的发现整理,戏曲理论的建设,作家作品和戏曲、散曲史的研究等方面,都取得了很大成就。而这里,元代作品的研究、解读,始终居于第一位,其成就自然高于对明清两代作品的研究。自世纪初至 1949 年,元曲研究取得很大成绩,《脉望馆钞校本元明杂剧》的发现,犹如石破天惊,不仅为戏曲研究扩大了领域,而且为解决戏曲史上的一些重要问题提供依据。这一时期,除王、吴二人的研究成就外,在考订方面,最有成就的是冯沅君的《古剧说汇》、孙楷第的《傀儡戏考源》及苏明仁的《白仁甫年谱》。此外,关汉卿生平与《西厢记》的作者问题,也引起了学者们的注意。史作则有贺昌群《元曲概论》。在学术论考方面,胡适《再谈关汉卿的年代》,郑振铎

《元代公案戏产生的原因及其特质》、《论元人所写商人、士子、妓女间的三角恋爱剧》，许地山《梵剧体例及其在汉剧上的点点滴滴》，朱东润《元杂剧及其时代》，石兆原《元杂剧里的八仙故事与元杂剧体例》，钱南扬《宋金元戏剧搬演考》等，很有理论创见。散曲研究则有任讷的《散曲概论》、《曲谐》，王易《词曲史》，梁乙真《元明散曲史》和卢前的一些著作。

建国以后至文化大革命这一阶段，学者们运用马克思主义的理论和方法，用以研究元代戏曲与散曲，取得了新的成就。在考订方面，孙楷第《也是园古今杂剧考》（作者于1940年作《述也是园旧藏古今杂剧》，后对原稿作了修改，于1953年出版）、《元曲家考略》，严敦易《元剧斟疑》，谭正璧《元曲六大家略传》等著作很有分量。史学方面，周贻白《中国戏剧史讲座》、《中国戏剧史长编》等，阿英《元人杂剧史》皆是力作。1958年，关汉卿被世界和平理事会推举为世界文化名人，我国掀起了纪念与研究关汉卿热潮，发表了为数众多的论文，如：郑振铎《关汉卿——我国十三世纪的伟大戏曲家》、田汉《伟大的元代戏剧战士关汉卿》、戴不凡《关汉卿笔下女性性格的特征》、程毅中《谈关汉卿的鲁斋郎杂剧》、冯沅君《怎样看待 窦娥冤 及其改编本》、陈毓罍《关于 窦娥冤 的评价问题》等是其中代表。《西厢记》一直是元曲研究的热点，这一阶段的著作有王季思的《从莺莺传到西厢记》、戴不凡《论崔莺莺》；学术论文则有宋之的《论 西厢记 》、王季思《西厢记叙说》、林涵表《论 西厢记 及其改编》、霍松林《西厢记简说》等。这一阶段还对元代戏曲中一些作品的评价问题进行过讨论，如《琵琶记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》等，学者们发表了自己的学术见解，代表了这一阶段的学术倾向。除此之外，王季思《元人杂剧里的本色派和文采派》、陈中凡《元曲研究的成就及其存在的问题》乃是两篇很有见地的文章。前者对元剧的艺术流派进行了梳理和研究，到今仍有重要的参考价值；后者对自王国维以来，半个世纪的元剧研究作了较为全面的总结，态度严谨，注重科学性，即便现在读来，也能受到启迪。这一阶段的元曲研究虽然取得一定成就，却存在简单化、教条化的倾向，这种情况的产生，一方面是学者们掌握马克思主义理论时，不够准确和熟练，因而产生主观穿凿方法和庸俗社会学的倾向；另一方面，也因为当时的学术研究，往往受到非学术因素的干扰，尤其在1958年之后，元曲研究受“左”倾思潮的影响，失去了学术独立性，对文化遗产采取了虚无主义和实用主义的态度，或否定过多，或违反历史唯物主义，歪曲作品真实面貌以适应某种需要。如对关汉卿的作品、对《西厢记》等著名作品，采取了比较简单的批判态度，公案戏更是被全面否定。

自改革开放以来的二十年，元曲研究迅速发展，出现了全新的格局，其著述数量众多，不胜枚举，现就这一阶段的特点进行粗浅的分析。这一阶段研究工作的第一个特点是研究队伍的壮大。老一辈学者摆脱桎梏，以深厚的学养，继续从事元曲研究，成果丰硕。年青学者不断涌现，以新锐的目光和方法进行研究，使元曲研究领域充满活力。第二，扩大了研究领域。在作家、作品的研究上，不但加强了一流作家的研究，而且还开拓了二三流作家的研究；如果说在此之前，元曲研究还是点式研究——即重点作家的研究，那么，如今则是线式或网式的研究，也只有

这样，才能了解作家之间的联系和影响，才能使研究更加深入。更值得注意的是，元曲研究开辟了新的领域，开掘了新的课题。如杂剧艺术、元曲格律与音乐、戏剧文物的研究等等。第三，观念与方法有所更新。学者们突破了以往一些传统观念，进行了重新评价；突破了一些固定的研究模式，恢复了实事求是的优良传统，活跃了自由争鸣的学术空气。文学现象原本非常复杂，只有多角度的审视，多方面的探讨，才能接近其真谛，改革开放以来，很多学者尝试用新的角度、新的研究方法进行工作，这是十分可贵的。譬如，用美学、心理学分析元曲的艺术性，探讨宗教与戏剧的关系，宗教对作家世界观的影响，哲学思潮对元曲发展的影响，戏剧文化的研究等，都取得可喜成绩。

要把近百年元曲研究的丰硕成果，曲折发展的历程，在有限的篇幅中得到反映，是一项费斟酌的工作，同时也须考虑本书的编辑宗旨、体例，这又带来难度。元曲研究的范围广阔，本书只选取五个方面：第一部分为元剧的总体面貌。第二部分为元剧所反映的社会风貌及其风格流派。第三部分为元杂剧重要作家、作品的评论，限于篇幅，只选关、王、马、白四家，后期作家未选；每一作家所选文章也很有限，并照顾到可读性。第四部分是元散曲文章，选取了对前期豪放派代表马致远、后期清丽派代表张可久的解读文章，及数篇赏析文章。第五部分是元曲的流播和影响。本应再选宋元南戏、诸宫调文章，因篇幅所限，只能割爱。本书意图是为元曲爱好者在解读元曲作品、了解元曲面貌时提供参考，非专为学术界所编，选取文章学术性、可读性兼顾，并重在传播名家们的正面阐述的观点。因所收文章，时代跨度大，差异自然不小，希望读者在阅读文章时，能理解这些可敬的学者，与此同时，也能更好地了解他们不同的学术个性。本书的选编工作，难免阙失，敬请指教。

编选者

1998年11月

