

元人杂剧选

前 言

元杂剧，习惯上称为元曲。它是与唐诗、宋词并称，代表元代文学特色的一种戏剧文学体制，在中国文学史上占有很重要的地位。它的确切名称应该叫做“元杂剧”，因为元人著作里就是这样称呼它的，甚至到明代中叶以后还是如此。明末人徐渭《南词叙录》里把元人作的小令、散套（“词”体的一种发展、延伸，是案头文学而非舞台艺术的戏剧）称为“曲”，而与“杂剧”（戏剧）、“院本”并列。可见在他的心目中，“曲”并不代表“杂剧”。只有略晚于徐渭的臧懋循，编选了一部元人所作的百种“杂剧”，取名《元曲选》（但在序里，仍称为“北杂剧”），因为它流传较广，时间较长，于是一般人也跟着称元杂剧为“元曲”了。其实，“曲”仅指音乐歌唱方面的宫调唱腔等，而不能包括戏剧的全部内容。而且，元杂剧到明代中叶，已不能搬奏演唱，早已失掉音乐方面的功能，仅凭戏剧文字才得以流传至今。用“曲”来作元人戏剧的名称，既不合元代人的习惯，又不符合后来的实际，显然是不很妥当的。为了正名，应该以“名从主人”的原则，仍叫它元杂剧。因误传已久，不得不先在这里作一点说明。

下面谈谈元杂剧是怎样在纵的方面继承和发展起来的，又是在什么样的土壤上形成的，它的形态和精神面貌又如何，以及本书所选内容的简明介绍，供读者参考。

唐代已有包括乐、歌、舞、白几种形式的歌舞类及滑稽类的雏形戏剧,并已有了“杂剧”名称。内容多为具有讽刺性的笑剧和配合音乐演奏的舞剧。以娱乐统治阶层为主,多在宫廷内进行,民间也偶有流传。到宋代,歌舞剧已进一步形成,于是有了宋代杂剧,但不是那么纯粹、严格。宋杂剧以末泥(脚色名)为长,每四人或五人为一场。分段演出:先做寻常事一段,名曰“艳段”。次做正杂剧(即正戏,杂剧的中心),通名“两段”。大抵以故事世务为滑稽、讽谏。最后是“散段”,叫做“杂扮”或“杂旺”,多借装某些地方的“乡下人,以资笑谑”。在中国北部,金代也有杂剧,基本上与宋杂剧相似,仍继承了宋杂剧的滑稽、歌舞传统形式,以耍闹为主,注重发科调笑,也偶有加唱一两支曲子的。实际上已成为一种独立的短剧。它又名“院本”,仍以调笑谐谑为其特点。在表演形式上,元杂剧大体上继承并发展了金院本的格局。

其次,讲唱文艺的诸宫调和散曲,也是促进元杂剧成长的重要因素。

诸宫调:是宋、金时代民间非常流行的一种讲唱文艺(现存著名的《董西厢》,就是这种体制)。它以唱辞和说白相间杂,配着简单音乐,来唱说一个较长的完整故事。唱辞方面,在音乐曲调的选择和组配上,汲取了唐宋大曲、法曲、词、宋唱赚和当时流行的俗曲小调等,把它们按“宫调”(如“正宫”、“黄钟宫”……“大石调”、“双调”……)声律的类别,将属于同一宫或调的两个以上的曲子编排起来,加上尾声(或不加),组成“一套”,然后一套接连一套,遂成为规模宏伟的长篇叙事诗,这就是诸宫调。唱奏时,一人主唱(偶有两人对话或和声,但非主要形式),主要以琵琶伴奏,以锣、鼓、板为

辅助乐器。

这种体制,有故事情节,有人物,有说有唱,还有乐器伴奏,和戏剧已经非常接近。不同的是:诸宫调由一个人以第三者身份来叙述故事,没有化装和表演、舞蹈等动作。而戏剧(如元杂剧)则由几个或更多的人分别扮演故事中的人物,他(她)们各以自己(我)的身份发言,加上表演动作或舞蹈,以及音乐、舞台、道具的安排布置等等条件,就成了戏剧。在诸宫调的基础上,向前迈进一步而成为元杂剧,是顺理成章颇为自然的事。元杂剧由一种脚色(末或旦)主唱,有不少地方还带有叙述体残留痕迹,这些都是元杂剧继承诸宫调的很好说明。元杂剧在表演形式上,继承和发展了金院本的格局;而在充实内容走向正式戏剧的发展过程中,则继承并改造了诸宫调的格式和规模。可以说:它与宋杂剧、金院本和诸宫调都有着远、近亲属关系。而在音乐曲调方面,则又是散曲(小令和散套)的继承和改造者,尤其是对北方流行的北曲。元杂剧形成之后,便与当时在南方地区(南宋)流行的南戏相对,分别代表北、南两地区的两个不同的剧种而并驾齐驱。元蒙统一整个中国后,元杂剧便随着政治势力南下,几乎占领了南方的戏剧阵地,代替了原来南戏的地位。

二

下面让我们再来看看元杂剧是在什么样的土壤上成长起来的。

元代蒙古族统治阶级从北中国到整个中国的统治中,始终贯穿着种族压迫、歧视的政策。例如:灭南宋后,按照被统治的先后次序,把当时的中国人分为四个等级,以便在多层对立的复杂矛盾中,加强控制,巩固其统治地位。这四个等级是:蒙古人,色目人

(较早被征服的西域各部族,亦称诸国人),汉人(较早被统治的黄河流域的女真人、契丹人和汉人),南人(最后被统治的长江流域及以南的中国人)。这四种人在政治、法律、军事以及更主要的经济等方面的地位,都有高低贵贱之分,待遇有很大的差别。为了防止反抗和民族意识的传播,在地方上建立了基层组织,十家为一甲,以蒙古人为甲主,对所属住户,有监督、支配的权力,并不许收藏任何铁器,不许聚众结社和“乱制词曲以为讥议”等等,犯者处以极刑。甚至连夜晚走路、点灯也在禁止之列。当时被统治的各族人民,尤其是汉人、南人,真是动辄得咎,行动没有一点自由,生命财产没有丝毫保障。

阶级压迫随着种族压迫而愈加深化:政治黑暗,官吏贪污腐化,受害的当然是老百姓。例如元初任用著名的搜刮能手阿哈玛特、卢世荣等相继管理全国财赋,压榨得人民几乎一无所有。一般官吏,没有薪俸,由他们自己想办法刮钱。他们自然为所欲为,贪赃枉法,视为当然。仅大德七年,就查出赃污官吏一万八千余人,赃款四万五千馀锭(每锭合白银五十两),审冤狱五千馀件。至正五年,仅被苏天爵弹劾的贪奸官吏就有九百余人,可见一斑。这些,都说明了当时贪污的普遍性和严重性。

在经济上,则是极酷虐的超剥削和掠夺,用屯田、官田、赐田等名目,大量没收农民的土地,或变作牧场,或分赐给王公贵族、大官僚及和尚、道士。失掉土地的农民,无法生活,只好被迫作他们的农奴或外逃。还有极繁重的租税和科差劳役。大量发行天天贬值的钞币,以吸取人民的血汗。又以官办的方式,经营斡脱所(典当铺),用高利贷的方式进行剥削。元杂剧中,有许多写豪强霸占良民为奴、买卖人口和高利贷、官吏贪污、黑暗等情节,就是上述当时现实生活中的具体反映。

由于统治者对社会生产力的大力破坏,对人民无限制的压榨,

使得人民无力医治大乱后的创伤,恢复生产,因而在全国各地每年水、旱、虫、饥、疫等“天灾”侵袭下,更是救死不暇。据史籍记载,元代统治约百年间,全国所遭的大水灾九十四次,大旱灾六十二次,大蝗灾四十九次,大饥馑七十二次,平均每年都有两三次大灾,最严重的时候,“人相食”的记录达十余次之多!元剧如《陈州赈米》、《赵礼让肥》中所写的灾荒情状,不过是元代现实生活中的千分之一而已。

当时辗转呻吟的广大人民群众在上述种种压迫之下,实在生活不下去了,就纷纷起来反抗、起义,从千百人到几十万人,到处都点着反抗的火焰,此起彼伏,与元政权相始终。既有反抗的实际行动和意识,当然也会有把这种行动和意识以及身受的痛苦反映出来的要求,这就赋予了元杂剧以积极的反抗的重要思想内容。通过杂剧的文艺形式,反映这种要求的重大责任,就落到了许多优秀的元杂剧作家们身上了。

这些优秀的剧作家们,本身就是双重压迫的受害者,作品中所写的人民群众的灾难,其中也包含着剧作家们的灾难。

剧作家们,多半就是元代所谓“九儒十丐”,社会最低层的成员。元王朝为了适应它们原来落后的经济和文化,实行双重压迫的歧视政策,对于读书人,尤其汉人、南人中的读书人,抱着猜忌、不信任的态度,不任用他们,不给他们以参加新政权的途径,而采取了与中国传统的任用官吏的不同制度、办法。

中国历代都是通过地方推荐和后来行之有效的科举考试制度,选拔一部分读书人到政权机关中去。读书人也习惯地认为这是唯一的正当出路。但元王朝却废除了科举制度(仅在后来,才恢复了考试,但蒙、汉仍有各种差异),采用了另外的办法,任用蒙古、色目人中的贵族、军人,并以他们的子孙继续担任军、政等重要职

位。中下层的官职,则由税吏、库吏、令史、典史等吏员分别担任和升充。工匠、医、算等行业,也都各设官职分管其事。这些吏员和各行业的官儿,并不需要很高的文化知识。而中国传统式的读书人既瞧不起这类官吏,也干不了他们的行道。有一些人不甘心于才能的埋没,又不能不另谋生活出路,于是就和两宋以来社会上编写讲唱文艺的团体——书会结合起来,替他们编写人民群众所喜爱的各种讲唱文艺的脚本。大戏剧家关汉卿、王实甫等人,便是这支队伍中的杰出成员。另外,还有许多知名或不知名的作家,据文献记载,大约有二百来人,共撰写了五百多本剧本,也可说洋洋大观了。这批人饱经苦难,目睹各种黑暗现象,深刻体验到人民的痛苦和人民内心蕴藏的哀怨和忿怒,因而如鲠在喉、一吐为快,挥动起他们饱蘸血泪的富有天才的大笔,倾泻了时代的黑暗和辛酸,发出了人民的忿怒和呼声,从而成为中国文学遗产中的瑰宝,世界文学巍峨宝山群中的一座巨峰。

仅仅上述那些条件是不够的,而畸形发展起来的大都市,则为元杂剧提供了发育成长的最后场地。前面所述元统治者对农田、对人民采取的各项政策,无疑对社会生产力起了倒退、破坏作用。但另一方面,他们对各种有技艺的工匠,却相当重视优待。建立各类作坊,集中人数众多的工匠于几个大都市里,让他们制造各种手工业产品、军需用品等,以满足统治者生活享受和军事上的、对外贸易的需要。当时,欧洲的十字军东征不久,西欧、近东各国与中国的商业往来密切频繁。元帝国横跨欧亚两洲,统治整个中国后,曾开辟官道,设驿站,置守兵,使道路畅通、商旅往来无阻。陆路、海路的中外交通都相当发达,中西贸易相当繁荣。东南沿海一带设立了许多市舶司专管其事。西人马可·波罗《行纪》中所述的汗八里城(即元大都,今北京市)和杭州等城市的情况,其繁盛程度,

十分惊人。可能有夸大之处,但可看出,当时统治者把主要靠武力从东西各地掠夺来的丰富物资,把工匠们大规模制造出的产品,怎样来享受、消费,怎样来分赐各个贵族、臣下,怎样来和外国贸易、交换,取得所需的物品。在种种流通过程中,集中,分散,都是在几个大都市里进行的。因而促进了这些大都市暂时的、畸形的繁荣,也就为元杂剧的产生和发展,提供了必要的基地。

这些大都市里的新兴市民阶层对文化娱乐生活的要求,正是当时都市经济发达下的必然产物。环绕统治者消费享乐,和军事、商业目的,在少数几个大都市里的城市居民中,有吃饱喝足闲得无聊的贵族、官僚、地主、军官,和中外富商豪贾等等,都需要娱乐,满足他们的生活享受。而广大被统治的各阶层,同样需要文化娱乐,以求得一个抒愁解闷、倾泻自己痛苦,表露自己愿望的场所。所以,大都市和娱乐行业有着不可分割的联系:前者往往刺激后者,为后者提供物质基础,是后者兴盛起来的重要客观条件。试看现存元代刊行的元杂剧脚本,不是印着“大都新编”,就是标明“古杭新刊”(杭州是南宋首都,后又成为元代在南方的军事和商业的重镇)。再看元代许多大戏剧家,前期聚集在大都,后期集中在杭州,都足以说明两者不可分离的密切关系了。

各种客观条件既已具备;源远流长的讲唱文艺本身也发展到了足以向前迈进一步,成为纯粹、独立的正式戏剧的主观条件也完全成熟了;又经过像关汉卿、王实甫等一批天才的戏剧家们的意匠经营,孕育创造,便开放了这一枝我国文学史上的奇葩——元杂剧。

在元杂剧里,究竟反映了元代社会一些什么情况呢?现存的元剧作品仅占原来作品总数的四分之一强,当然不可能知道全部情况。但就这些现存作品来看,已把元代社会的政治黑暗,官吏贪

污,恶霸横行,冤狱,高利贷,婚姻无自由,读书人无出路,以及种族歧视,阶级压迫等等,暴露无遗。例如反映大官僚、聚敛阶层、公人等罪行的有《范张鸡黍》、《风雪贬黄州》、《黄粱梦》、《陈州赈米》、《玉壶春》、《东窗事犯》等剧。反映高利贷、买卖人口的剧相当普遍,如《窦娥冤》、《罗李郎》、《鸳鸯被》、《绯衣梦》、《看财奴》、《东堂老》、《货郎旦》、《忍字记》、《刘行首》、《合同文字》、《勘头巾》、《来生债》等,都不同程度地透露出一些高利贷剥削的消息。反映饥荒、逃荒的剧也不少。如《合同文字》、《陈州赈米》及《赵礼让肥》、《霍光鬼谏》、《砂担》、《盆儿鬼》、《合汗衫》、《救孝子》等剧中所写的饥荒及强徒们的杀人越货,正是当时农村破产、生活无着、社会动荡的典型写照。反映妇女受压迫和婚姻不自由的剧也很多,如:《救风尘》、《临江驿》、《窦娥冤》、《柳毅传书》、《西厢记》、《拜月亭》、《倩女离魂》、《金钱记》、《墙头马上》、《张生煮海》等等。此外,还有许多以历史故事为题材的杂剧。剧作者想暴露现实生活的黑暗,发泄胸中的痛苦,又要避开“禁网”和不必要的麻烦,只好在历史故事中寻求可以借题发挥、隐射借喻的题材,由古装人物出现在舞台上替自己说话,而达到“讽今”的目的。所讽的范围非常广泛,上自帝王将相,下至一般官吏,应有尽有。当然,也有作正面歌颂的,用古人来对比今人,也是一种较曲折的讽刺手法。还有一些反映其他问题的剧,这里不一一详谈了。总之,元杂剧算得上是反映元代社会现象的一面镜子的。

三

为了让阅读本书的读者,对元杂剧的形态轮廓,先有所了解,这里扼要地介绍一下元杂剧的基本面貌。

元杂剧可能是受到宋杂剧、金院本分四段演出的传统影响,全

剧分为四折(偶有五折、六折的),加楔子(或不加)而成。一折略相当于现代戏剧的一幕,是杂剧组成的一个单位。一折里又分为几场(或不分场)。在乐曲方面,一折相当于散曲的一套,所用曲子多寡不等,视剧情繁简而定。一般用十来支曲子组成,最短的仅用三支曲子,最长的多至二十六支曲子。每折最末用“煞”或“尾”作为一套乐曲的结尾(也有不用尾声的)。每折次序和它所用宫调二者之间有一定的习惯关系。如:一折多用仙吕宫,二折南吕宫,三折中吕宫,四折双调。也偶有不依常例,四折的次序略有变通的。这可能是为了使乐曲的旋律与戏剧内容密切结合,而不得不略为变通之故。如仙吕的音律表现为“清新绵邈”,南吕为“感叹伤悲”,黄钟为“富贵缠绵”,正宫为“惆怅雄壮”,双调为“健捷激袅”,……使用各种不同的旋律,表达与之相应的剧情,音乐与剧情紧密配合,也是剧作者很有可能运用的一种表现手法。在一套(即一折)曲子里,每支曲子的先后,也多按照一定的习惯次序排列。

剧本的最末是“题目、正名”。这不是杂剧的本身部分,而是放在全剧最后作为剧名,在散场时念出来的。它多用两句或四句对子,总括全剧内容,并以末句中有代表性的几个字作为简名。“题目”、“正名”或连用,或分开,实际指的是一样,性质并无区别。

楔子:多放在第一折之前或折与折之间。作用是简单交代人物、情节,埋伏线索,或加紧前后折联系,有用一个或两个楔子,也有不用的。它是全部戏剧的有机组成部分,但并非主场,仅起着开场或过场的作用,故多由冲末出场。

宾白:剧中人物的说白部分。中国传统戏剧以歌唱为主体,以说白为辅助,所以说白叫做宾白,就是“宾主”之宾的意思。元剧宾白,基本上用的是元代口语(白话)——当然是经过戏剧家提炼过的口语。宾白也包括诗、词或长短不齐的顺口溜。宾白中有对白、独白、旁白、带白。对白,两人以上的对话。独白,一个人的自叙或

叙事。旁白,剧本写作“背云”。舞台上虽有其他角色在场,但背过身子好像在另一个地方讲话,或虽在一处而别人听不见,于是叙述自己心里的话。这是剧作者对剧中人物内心刻划的一种特殊方式。带白,剧本上写作“带云”。唱辞中偶尔插入几句说白,叫做带白;只有主唱的那个角色(末或旦)才有可能有这种情况,别的角色有白无唱,所以不会发生唱中带白的情形。

在音韵方面,元杂剧产生于中国北部,故所用的音韵以当时北方音为准。唱曲中,平、上、去三声通押,无入声。凡入声字,分别列在平、上、去三声内。所用音韵共十九韵。这与六朝、唐、宋以来《切韵》、《唐韵》、《广韵》系统的分法显然不同。这在中国文学史上、尤其在韵文史上,应作为这一时期北方文学的特点之一提出来的。

四

本选集是从现存的可信为元人之作的一百三十多种杂剧中挑选出来的,希望能把一些优秀作品介绍给读者。共选了十六个剧本。五十年代拟订选目时,曾征得郑振铎、何其芳、赵景琛、王焕镛、董每戡等十几位专家的意见,反复研究,最后才决定了一个选目。初版中,没有《赵氏孤儿》剧,有人说它有复仇主义倾向,故暂未选入。其实,它是一本历来受读者(观众)欢迎、在国外也很出名的剧本,情节起伏跌宕,文字扣人心弦,人物活跃纸上,是不可多得的佳作。这次增订,将它补入。至于家喻户晓的《西厢记》,本应入选,但因其分量过大,单行已久,只好割爱。

入选各剧,均以明人臧懋循所编《元曲选》为底本,因为臧氏对以前的本子作过一些文字加工和订补,比较完善。但也偶有改动失误之处,如《汉宫秋》中对元帝与昭君对话的误解、误改;《倩女离

魂》中对倩女与王生爱情沟通方面的删改,均失原作之意,以致前后情节不衔接,碍格难通,都是臧氏千虑之一失。这次乘全书重新校订增补之际,对底本的某些脱漏、误删误改之处,均据其他明刊本作作了补正,并一一加了说明。

这部选集的十六本杂剧,约可分为五个种类,即:一、反映阶级压迫和种族压迫的悲剧,如《窦娥冤》、《陈州粳米》、《生金阁》、《魔合罗》等。二、正面描写反抗封建统治的农民英雄人物的喜剧,如《李逵负荆》。三、反映人情世态和社会现实生活的喜剧,如《秋胡戏妻》、《救风尘》、《东堂老》、《虎头牌》、《货郎旦》、《合汗衫》等。四、神话和民间传说的爱情喜剧,如《张生煮海》、《倩女离魂》等。五、历史悲剧,如《赵氏孤儿》、《汉宫秋》、《梧桐雨》等。这几个种类,大体上概括地代表了元杂剧的各个方面,我们试就每一类别中,各提出一篇,简略地谈谈主题思想和意义,藉供读者阅读时的参考。

一、关汉卿的《窦娥冤》:关汉卿写了许多以妇女为题材的剧本,以《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》等剧最著名。关汉卿是利用古代东海孝妇的传说故事,与元代现实生活中发生的事实相结合,创作了这篇惊天动地的不朽名著。在这个著名的悲剧中,以高利贷剥削为导线,恶霸横行、官吏贪污、狱刑黑暗为爆发剂,构成了这桩千古奇冤。

女主人公窦娥,从小在蔡婆家做童养媳,后来丈夫又早死,跟着婆婆过活。婆婆遇见无赖张驴儿父子,威逼着她们婆媳两个和他们父子成亲。窦娥坚决不从。张驴儿本想药死蔡婆,不料误害了自己的父亲。便以此要挟窦娥顺从,窦娥和他闹到官里,糊涂的官吏反把窦娥问成凶犯,酷刑相加,处以死刑。窦娥临死时发下三桩誓愿:被杀后血飞上白练,下大雪遮蔽尸体,当地大旱三年。三

项愿望都实现了,最后,窦娥的父亲做了大官,窦娥的鬼魂去告状,才昭雪这件冤案。

这篇杂剧,充分反映了当时的社会情况。窦娥不幸的根源,正是那时广大人民的共同厄运。高利贷的罪恶,异民族的欺凌,官吏们的昏庸贪污,交织成了这个悲剧的真实历史背景。

高利贷是封建剥削的特征之一,而元代则达到了最高峰。政府设立“斡脱所”,作为官营的高利贷法定机关。帝王、后妃、贵臣、军官及寺观僧道、豪强地主都进行高利贷剥削。窦娥悲剧之所以形成,应该说是这种社会经济现象在当时人民生活中的写照。窦天章还不起蔡婆的银子,才不得不把女儿送给蔡婆作童养媳,第一步就注定她失掉自由而堕入只能听从命运摆布的境地。赛卢医也因债务的追逼才使他起了坏心,企图勒死蔡婆来摆脱高利贷的束缚,因而发生了犯罪行为。刚巧被泼皮无赖张驴儿父子碰见,救了蔡婆。这样一个偶然机会,为他们向蔡婆索取报酬——勒逼成亲开了大门。同时,也是后来张驴儿威逼要买毒药而赛卢医不敢不卖,及误毒死自己的父亲的张本。剧情一步紧逼一步,趋向高潮,都是以高利贷为其有形的、无形的线索,并由此而很自然地引渡到张驴儿父子身上。

张驴儿这类泼皮无赖,在当时社会上普遍存在,也是种族压迫的变相象征之一。他们大多数是蒙古人或色目人,以属于统治种族的游民身份,依仗着统治者的某些关系,到处游荡,惹是生非,向北人、南人进行勒索讹诈和侮辱。由于他们过分扰民,不利于元王朝的统治,元统治者曾为此召集大臣商议对付的办法,官书中也屡有禁令,但无多大效果。这是当时社会上存在的不易解决的一个问题。张驴儿父子对于窦娥婆媳的威逼,家室财产的侵占,和淫侮人身的企图,正是上述那种泼皮无赖具体形象的刻划,那种社会黑暗现象的典型描绘。

等到张驴儿下毒阴谋未逞反而误毒死父亲后，又乘机威逼窦娥，仍未达到目的。闹到衙门，作品就转入另一条线索，以衙门的暗无天日，官吏的贪污昏聩，和毒刑冤狱——阶级压迫、黑暗统治为主要的暴露对象。而这一切，正是元王朝统治下的主要特征。

本剧并未正面写官吏受贿，但从侧面透露出一点消息。如负责审案的楚州太守桃机说：“我做官人胜别人，告状来的要金银。”告状人向他跪下，他也赶忙跪下，并说：“但来告状的，就是我衣食父母。”这些虽是元杂剧常用的滑稽打诨的套语，但我们不应看作普通的插科打诨；而应理解为：作者鉴于环境和禁令，有不能明白直写的苦衷，故意用些与剧情似有关似无关的闲笔，逗乐取笑的陈套，使人看了不露痕迹，以旁敲侧击的巧妙手法来揭露、讽刺官吏的贪污腐化。最后，窦娥鬼魂明确说出“将滥官污吏都杀坏，与天子分忧，万民除害”的话，与桃机的话前后呼应，以点明其用意。可见那些看似闲笔的打诨的话，实寓有深意，是正面的话，不可等闲看过。

全剧布局重点，是放在衙门黑暗和受害者的坚决反抗上的，这就不难窥见作者创作意图之所在了。这样一桩人命公案，审案官吏并未详细审问，研究案情，弄清真相；而只是一顿毒打，屈打成招，草草了事，视人命如儿戏。窦娥被打得——“恰消停，才苏醒，又昏迷。捱千般打拷，万种凌逼，一杖下，一道血，一层皮。”这类毒刑拷打，在元剧里有极普遍的反映。后来，又要用来对付蔡婆，善良的窦娥，才不得不以自己的死来代替蔡婆受刑了。看来，贪污、酷刑、冤狱三者结下不解之缘。可以说：贪污是造成冤狱的必然原因，冤狱是贪污的必然结果，而酷刑则是联系着两者的锁链。多少万个善良的窦娥屈死在这条锁链之下啊！“衙门自古向南开，就中无个不冤哉”，是对统治者血腥镇压的控告，是被压迫人民的强烈呼声！

窦娥，这个至死不屈服的反抗形象，具有既十分柔顺善良，自我牺牲；又有十分倔强坚定，生死不渝其志的性格。从她的身上，

可以看出我国古代劳动人民性格的优良传统。窦娥的苦难和牺牲,不仅是反映了封建礼教所加于妇女身上的桎梏,还是更深入地从社会经济、种族压迫、政治黑暗等方面,通过高利贷、泼皮和官吏昏贪等具体罪恶来抒写的。第四折通过鬼魂告状得到昭雪,也反映了人民的愿望,当然受了历史的局限性;但仍然保持悲剧的结构,是现实主义精神的表现。

二、康进之的《李逵负荆》:元杂剧里以水浒英雄人物作题材的作品,是颇值得注意的一个项目。这本李逵负荆,写得比较出色、成功,是杂剧中唯一的和小说情节相符合的一个例子。杂剧所述的故事,就是《水浒传》中第七十三回的后半段,不同的颇少。李逵下山,遇见了被人假冒宋江名义抢去女儿的王林,误以为真,他遏止不住愤怒,回到山上,大闹忠义堂,要砍倒杏黄旗,并要宋江去和王林质对。弄清事实真相后,他对宋江负荆请罪,并把那个女儿从强盗手中搭救出来。戏剧和小说的故事情节虽然大致相同,但戏剧比起小说则进行了更细致的描写与刻划,更形象地凸现了人物的性格和精神境界。

本剧从正面歌颂了农民起义集团中的英雄人物的正义感,以及他们和人民之间的血肉关系。表现在《水浒传》中梁山泊聚义思想,是人民夺取政权思想的反映。梁山上的杏黄旗,是人民政权的正义性的标帜。作者通过对李逵典型性格的刻划,表现出这个起义集团是怎样地抱着热爱人民的态度和精神,敢与迫害人民、压迫人民的一切不义行动作斗争。从这个故事里,我们还可体会到他们所严格遵守的纪律性,对于人民利益的不可侵犯性,和每一成员所洋溢表现的正义性。李逵只因误信奸人的假冒行为,就要砍倒杏黄旗,这不能仅看作是李逵鲁莽性格的描写,而更本质的,在于表现他是怎样爱护这个人民政权的正义性,不可侵犯性,和他对于保护人民、尊重人民的任务的忠诚。这个故事,有力地粉碎了统治

阶层把绿林好汉说成是杀人放火的凶徒的诬蔑,而显示出他们忠厚、仁爱 and 朴质的心情,对待自己阵营里的人的认真、要求严肃的态度。这和当时统治阶层对于人民掠夺淫虐的行动对比,权豪势要的任意侮辱作践妇女对比,真是相去悬远的鲜明对照。对农民起义集团的歌颂赞扬,实际也正是暴露了当时黑暗现实的讽喻的另一面。无疑,这是表现人民寄与绿林豪杰以无限憧憬与希冀、同情的愿望的,也是水浒故事杂剧在元代颇为流行的真实原因。这些英雄人物,在剧作者的笔下,都是作为正面的有高尚品质的典型人物来描写的、歌颂的。

从李逵的性格看,他完全是农民阶级的忠实儿子,耿直,莽撞,遇事不考虑,具有强烈的反抗性。他十分忠诚于梁山的起义事业,忠于宋江;但误听人言,发生误会之后,为了梁山的正义事业,又翻脸不认人,要和宋江拼命,砍倒杏黄旗。这是质直的正义感的极度强调。而作为起义的领袖宋江,也被描写为正义的、宽厚的人物,绝不像金圣叹等的有意歪曲。站在人民立场的剧作者的态度,恰恰和反动派说梁山泊“水不甜,人不义”的诬蔑完全相反。

李逵负荆比起小说来,是以更集中的形式来处理梁山起义的本质意义和精神的。在许多水浒传说故事中,这一故事,更是有典型意义、能突出显示水浒起义的精神的。

三、石君宝的《秋胡戏妻》:秋胡故事,是古代著名的一个传说,有书本著录。这是元杂剧中运用历史故事结合现实来编写的一个例子。剧情和传说没有大变更,只多出秋胡从军后,秋胡妻力拒一个大户的诱惑一段插曲,其余情节很少出入。但在这本杂剧里可以发现秋胡夫妇好像并不是古代人物,历史环境也表现不同,他们只是生活在元代社会里的一对男女:男子是军户(元代户籍制度中的一种),新婚的第二天,便被勾去当军了。女的只好用她自己的劳动所得,养活一家人。这时,一个大地主千方百计来利诱威逼

她,想达到侮辱妇女的目的。这不正是当时一般人民所常遇到的遭遇吗?十年后,秋胡做官回来。他做官得意了,但已失掉劳动人民原来善良的品质。他爬上了另一个阶层,学会了卑劣自私和淫荡的行为,随意引诱玩弄女人。而一直忙碌劳动生产的妻子,在金钱利诱之下,则完全不曾动摇她尊严高贵的人格,拒绝了秋胡的诱迫。在这之前,她已经抗拒了一个地主对她的威胁。两相对比,意义是非常深刻的。这说明一个人物的性格、行为,由于社会地位、环境有了变化,也跟着起了变化。剧中女主人公梅英的形象,刻划得相当好。她是一个有血肉有意志光辉的劳动妇女,她不是甘于受男性欺凌侮辱的被传统道德束缚的弱者。当她回家知道适才在桑园挑诱她的男子,竟是自己久别的丈夫之后,便主动地用挑战的姿态来和秋胡谈判,向他提出责问,指斥他不忠于夫妇关系的放荡行为。她觉得不能和这样的人生活下去,要求离异,她说宁可耽饥忍饿到长街上讨饭,也不正眼儿看那冠帔官诰。末了,虽然限于原来喜剧结构形式,她不得不在婆婆以死要挟的形势下,被迫勉强认了秋胡,但还说:“也则要整顿我妻纲;不比那秦氏罗敷,单说得他一会儿无婿的谎。”拿罗敷作比,是很有意义的。乐府诗歌《陌上桑》中的罗敷,在桑园里遇到大官的胁迫,她胡诌了一篇自己丈夫也是大官的故事,挣脱了纠缠,暴露了统治阶级的无耻行为。在形象塑造上,梅英比罗敷更为有力和强毅。她不仅和罗敷一样一再拒绝男性卑劣的引诱,还体现了一个能独立生活、不受男性支配束缚的比较更坚强的女性性格。两者都出色地描写出古代农村劳动妇女的形象,但《陌上桑》多少还是以较轻松的笔触来表现的;《秋胡戏妻》则更深入到人物内心活动和社会问题的深度了。应该承认,像梅英这样妇女的造形,是比罗敷更为完整的,在古典文学中是值得注意的。

四、李好古的《张生煮海》:这是一个神话传说喜剧。秀才张羽