

# 元杂剧论

奚海 著



河北教育出版社

奚海著

# 元杂剧论



河北教育出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

元杂剧论/奚海著. —石家庄: 河北教育出版社,  
2001. 5

ISBN 7-5434-4218-3

I. 元… II. 奚… III. 杂剧-文学研究-中国-  
元代 IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 029058 号

书 名	元杂剧论
作 者	奚 海
责任编辑	邓子平
装帧设计	刘 昕
出版发行	河北教育出版社 (石家庄市友谊北大街 330 号)
印 刷	河北新华印刷一厂
开 本	850×1168 1/32
印 张	19.75
字 数	456 千字
版 次	2001 年 5 月第 1 版
印 次	2001 年 5 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5434-4218-3/1·599
定 价	29.60 元

版权所有 翻印必究

# 目 录

绪 论	元杂剧在世界戏剧文化大格局中的崇高历史地位·····	( 1 )
第一篇	繁荣鼎盛的原因·····	( 41 )
一、	比较民主、宽松的人文环境·····	( 42 )
二、	迅速发展的城乡经济·····	( 53 )
三、	波澜壮阔的现实生活·····	( 57 )
四、	英杰济济的人才基础·····	( 64 )
五、	时代和人民的迫切需求·····	( 76 )
六、	“叙事”这一艺术审美原则的普遍确立和传统戏剧文化的丰厚积累·····	( 80 )
第二篇	具有鲜明的中国特色和中国气派的悲剧·····	( 89 )
一、	中国戏曲史上第一座悲剧宝库·····	( 90 )
二、	思想内容方面的特点 ·····	( 96 )
三、	艺术结构方面的特点·····	( 111 )
四、	审美特征·····	( 117 )
第三篇	具有鲜明的中国特色和中国气派的喜剧·····	( 135 )
一、	中外喜剧史上的一座丰碑·····	( 135 )

二、美学观及其基本类型·····	(141)
三、思想内容特征·····	(151)
四、艺术审美特征及其表现手法·····	(162)
<b>第四篇 女性世界的美和魅力(上)</b> ·····	(193)
一、坚贞不屈、敢于斗争的英风豪气·····	(195)
二、罕有的远见卓识和广阔胸怀·····	(205)
三、社稷的灵魂,国家的脊梁·····	(214)
<b>第五篇 女性世界的美和魅力(下)</b> ·····	(231)
一、“天理”无凭,“人欲”有据——对于封建 理学和礼教的背叛·····	(234)
二、阴阳无阻挡,生死难拆开——对于真正 爱情的执著追求·····	(246)
三、在婚恋问题上主体意识的觉醒·····	(261)
<b>第六篇 以史为鉴,警世觉人</b> ·····	(279)
一、剧目的基本类型·····	(280)
二、创作的基本原则和规律·····	(293)
三、蓬勃发展、空前繁盛的原因·····	(312)
<b>第七篇 人间自有正义在</b> ·····	(317)
一、公案剧的三种主要类型·····	(318)
二、公案剧大量涌现的社会历史原因和思想 文化基础·····	(335)
三、公案剧的思想艺术价值·····	(348)
<b>第八篇 “替天行道救生民”</b> ·····	(366)
一、把与封建朝廷分庭抗礼的梁山泊作为一个 独立而理想的政权形态搬上杂剧舞台的鲜 明政治导向·····	(368)

---

二、梁山泊与人民群众的血肉联系·····	(372)
三、为中国典型人物画廊增添了李逵等农民 造反英雄的不朽形象·····	(377)
四、对宋江这位梁山义军领袖的思想性格及其 在尔后的长篇巨著《水浒传》中所获得的 改造、丰富、发展问题的历史思考·····	(383)
五、水浒剧产生和盛行的原因·····	(394)
<b>第九篇 对于现实人生的独特观照和思考·····</b>	<b>(403)</b>
一、丰富深刻的思想内容·····	(406)
二、绚丽独特的艺术风采·····	(425)
三、产生的社会政治基础和历史文化原因·····	(439)
四、几点思考·····	(453)
<b>第十篇 异彩纷呈的思想性格和执著的人生追求·····</b>	<b>(464)</b>
一、儒人士子思想性格的丰富性及其执著 的人生追求·····	(465)
二、智慧、哲理和诗情·····	(484)
三、儒人士子的社会定位及其双重效应·····	(490)
<b>第十一篇 本色、当行和蛤蜊风味·····</b>	<b>(500)</b>
一、本色·····	(501)
二、当行·····	(506)
三、蛤蜊风味·····	(516)
<b>第十二篇 戏曲理论批评·····</b>	<b>(523)</b>
一、对于戏曲艺术社会功能的深刻认识和精辟 论述·····	(524)
二、对于元杂剧发展流变的探索和研究·····	(532)
三、在作家论和演员论方面的独特建树·····	(539)

---

四、对戏曲艺术本体的卓荦见解·····	(546)
<b>第十三篇 元杂剧精神永世长存·····</b>	<b>(557)</b>
一、元杂剧发展的三个历史阶段·····	(557)
二、元杂剧衰落式微的主要原因·····	(579)
三、元杂剧奠定和开创的普遍艺术原理和精神 以及元杂剧作品本身的生命力永世长存·····	(593)
<b>后 记·····</b>	<b>(624)</b>

## 绪 论

# 元杂剧在世界戏剧文化大格局中的 崇高历史地位

当古希腊悲剧和喜剧这种优秀的戏剧文化传统被割断，当古印度梵剧的魅人光泽黯然消失的时候，13、14 世纪的中国元杂剧却在世界的东方勃然兴起，形成了人类戏剧文化史上又一座艺术高峰。当埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬和首陀逻迦、迦梨陀娑这些巨宿陨落，欧洲和南亚次大陆的天空疏星寥落、暗淡无光的时候，在 13、14 世纪的中国元朝，却由以关汉卿这样的“世界文化名人”<sup>①</sup>为旗手的一大批杂剧作家及其作品，形成了一条浩瀚的银

---

<sup>①</sup> 1958 年，世界和平理事会推荐关汉卿为该年度的“世界文化名人”之一，以纪念这位伟大剧作家从事戏曲创作 700 周年。



河，璀璨辉煌，烛照中天。即使仅就对戏剧题材和人物对象这一客体的选择、戏剧美学观、反映现实生活的丰富性和深刻性等几个方面来看，元杂剧都作出了与古希腊、古印度两大戏剧文化迥然不同、别具一格的建树和开拓，初步形成了戏剧文化的中国作风和中国气派，使中国戏曲与古希腊悲剧、喜剧和印度梵剧鼎足而立，并称为世界三大戏剧文化，为人类的精神文明作出了特殊辉煌贡献。



整个一部欧洲文明史，是由古希腊、古罗马人揭开它的首页的。这也就是说，古希腊、古罗马的文化，是整个欧洲文化的源头和摇篮。“没有希腊和罗马所奠定的基础，也就不会有现代的欧洲。”然而，“随着君士坦丁堡的兴起与罗马的陷落，古代便完结了。”<sup>①</sup>在继之而来的漫长的欧洲中世纪社会里，封建君主的专制统治，以及作为这种统治的思想基础和精神支柱的基督教会，两者合二为一，把整个欧洲推入了茫茫暗夜之中。正像恩格斯所指出的那样：“中世纪是从粗野的原始状态发展而来的。它把古代文明、古代哲学、政治和法律一扫而光，以便一切都从头做起，它从没落了的古代世界承受下来的惟一事物就是基督教和一些残破不全而且失掉文明的城市。其结果正如一切原始发展

---

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯论艺术（二）》，人民文学出版社1963年第1版，第36、107页。

阶段中的情形一样，僧侣们获得了知识教育的垄断地位，因而教育本身也渗透了神学的性质。政治和法律都掌握在僧侣手中，也和其他一切科学一样，成了神学的分支，一切按照神学中通行的原则来处理。”<sup>①</sup>在长达千余年的欧洲封建社会里，一切意识形态，一切思想文化，几乎都盖上了“神学原则”的印戳。作为戏剧艺术，则全然被复述《圣经》故事，描绘耶稣、圣徒们的事迹的所谓奇迹剧、神秘剧等宗教戏剧所统治。诚然，在一些城市经济比较发达、市民队伍较为庞大而思想相对活跃的国家里，当宗教的神秘肃穆和愚昧迷狂气氛把剧坛窒息得仅存一脉残喘的时候，一些多少带有劝惩的伦理内容和讽喻意味，在不同程度上要求冲破神学的禁锢，反映现实社会的人情世态，风格也较轻松活泼的道德剧、愚人剧、笑剧，也时有出现。它们曾经给烦恼阴郁的人生带来一点慰藉，些许欢悦。英国是道德剧取得长足发展的国家。如产生于15世纪后期的《每人》，当“死亡”传唤“每人”去见上帝时，他的俗世的朋友们却一个个背弃了他，最后仅剩“善行”一人陪伴他去接受最后的严峻考验<sup>②</sup>，较为真实地折射出现实生活中的众生相和炎凉态。在城市经济最为发达的法国，愚人剧和笑剧在市民阶层中有着广泛的群众基础。在全欧洲享有盛誉的《巴特林律师》（1470），描述了主人公如何欺骗布商，而自己又被牧童欺骗的故事，对诈骗有术的所谓智慧、计

① 恩格斯：《德国农民战争》，《马克思恩格斯全集》第7卷，人民出版社1959年第1版，第400页。

② 参见艾弗·埃文斯《英国文学简史》，人民文学出版社1984年第1版，第151页。

谋大加赞赏，客观上反映了损人利己、尔虞我诈、贪婪无耻和法纪废弛等人情淡薄、世风日下的时俗习尚。彼埃尔·格兰高尔的愚人剧《傻王的把戏》（1512），在对教皇的既贪婪又蠢笨的卑劣行径极尽揶揄的同时，也反映了人民渴盼国家统一、生活安定的良好愿望。然而不难看出，所有这些剧本，在揭示生活底蕴的深度，概括社会历史的广度上却无足称道，它们只能给人一种较为浅薄的审美愉悦，还远远不具备那种惊心动魄，改造世界，陶冶性情，净化灵魂，使人们向着更为崇高美好的精神境界升华的道德的和审美的魅力。从宗教文化对于舞台的把持，到能够稍稍摆脱神学的羁绊，将戏剧的触角逐渐伸向社会现实生活，从“神”转向人，并作出了类似于上述这些浅表层次的反映，这对欧洲中世纪戏剧来说，应该说体现了一种缓慢的进步，但毕竟是戏剧思维的幼稚性的一种突出表现。它的走出蛮荒，走向成熟，还得等到16、17世纪以后。而那时，则已相当于中国的朱明王朝，中国的剧坛则更是一派蓬勃峥嵘、美不胜收的绮丽景象，是高濂的《玉簪记》，梁辰鱼的《浣纱记》，无名氏的《鸣凤记》，以及汤显祖的《牡丹亭》等传奇剧创作繁花似锦的时候了。

印度梵剧的发展和鼎盛是在8世纪以前。随着跋娑、马鸣、首陀罗迦、迦梨陀娑、薄婆菩提、毗舍佉达多以及婆吒·那罗衍等这些戏剧家的先后谢世，印度的戏剧文化逐渐衰落式微。公元10世纪以后产生的戏剧作品，则大多从《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》等古典史诗、长诗中，从被称为历史传说的所谓“往世书”如《薄迦梵往世书》，特别是其中有关黑天的故事里，去选择题材，吸取营养。还有一些是如

《大剧》、《神猴剧》一类的颂神戏<sup>①</sup>。由于不能敏锐地感受人民生活的脉搏，与时代和现实越来越隔膜，公元10世纪以后的梵剧一蹶不振，再也难以为继。各种民间地方戏剧艰难地在夹缝中求生存，但由于其思想内容的单薄和艺术形式的粗糙，步履维艰，势单力孤，理所当然地无法支撑印度戏剧的大厦。印度梵剧的黄金时代过早地结束了，它所留给人们的，只是对梵剧的繁华梦境的怅惘追忆，是研究家们对梵剧曾经辉煌以后终成绝响这种文化现象的沉重苦涩的冷峻反思。

正是在世界剧坛处于空前落寞、萎顿、萧条的低谷中时，在13、14世纪的中国元王朝，却勃然绽开了杂剧这朵灿烂奇葩。这不仅是世界戏剧文化史上的空前壮观，也是整个人类文化发展史上的罕见奇迹。其时名家辈出，佳作如林，云蒸霞蔚，群星灿烂，形成了一个旷古未见、轰轰烈烈、堪称全民性的戏剧运动，造成了一个毫不夸饰的真正意义上的戏剧王国。这种突发的戏剧现象，其实并不神秘，而是有其内在的发展规律的，是中华民族繁富丰赡的古代戏剧文化所结出的必然果实。

中国的戏剧文化传统源远流长，几乎与古希腊悲剧、喜剧有着同样悠久的历史。《周礼》、《礼记》、《诗经》、《荀子》、《汉书》等典籍，已有关于我国古代音乐、舞蹈、俳优和角抵戏的记载。屈原（前340？—前277？）的《九歌》中那斑斓缤纷、诗情浓郁的有关先民们的祭祀、歌舞等一幅幅

<sup>①</sup> 参见金克木《梵语文学史》，人民文学出版社1964年第1版。

风俗画、风情画，不仅是公元前4、5世纪时人民群众富于传统色彩的物质生活和精神生活的生动再现，也是我国古代戏剧文化的形象记录，是一台台令人目眩神迷的瑰丽舞台演出。这正与公元前5世纪时已十分繁荣的古希腊悲剧、喜剧东西辉映。以后的发展，欧洲和中国的戏剧文化却走上了完全不同的道路。欧洲中世纪的野蛮宗教统治，把古希腊、古罗马的优秀戏剧文化传统予以腰斩，并将之导入一条“神”的超现实的绝径之中。宗教戏剧几乎占领了所有的戏剧舞台。宗教戏剧既成了基督教神学教义的化装讲演而遭到群众的摒弃，人民自己的戏剧则又被政教合一的封建统治者掐死在摇篮之中。这样，从公元476年西罗马帝国灭亡，直至1453年拜占庭帝国覆灭的中世纪欧洲，就出现了长达一千年的戏剧文化的断层。而更富于理性和尚实传统的中华民族，则体现出一种比欧洲人更富韧性的战斗精神，始终没有接受来自虚无缥缈的神灵世界的思想的愚弄。面对封建阶级把诗、词、文、赋推崇为正统而轻鄙贬抑戏剧艺术的严峻现实，中国古代的俳优乐倡，选择了与宗教的消极避世绝然相反的道路，在强烈的使命意识、参与意识的指引下，始终以惩恶扬善、匡救时弊为己任，不避斧钺，讽谏刺上。虽然艰苦备尝，步履维艰，但中国的戏剧艺术从其幼年时代起，就始终与人民休戚相关，与生活同一步伐，百折不挠，乐观坚定地开拓着自己的未来。到了13、14世纪，元杂剧就更继承和发扬了中国古代戏剧文化的优秀传统，在宋、金杂剧和院本的基础上，饱吮生活甘泉，吞吐时代风云，形成了与中世纪欧洲戏剧文化——崇高宗教世界的彼岸性；绘写“天国”及其圣徒生活的神秘性；不敢或不能揭露尖锐的现实生

活中的阶级矛盾，把人民导向忘却个人的悲伤痛苦，将全身心迷融于对基督天主的虔诚膜拜之中而去求得解脱和超生的妥协性、欺骗性；以及被这种种思想内涵的肤浅所决定的艺术形式的幼稚性——迥然不同的特点。这就是：元杂剧紧追历史和时代风云的此岸性即现实性；真实描绘生活中的人的悲欢离合、欲求心态等本来面貌的世俗性；美善刺恶，是非分明，揭露抨击封建制度的罪孽和黑暗，赞美歌颂劳动人民与所有维护国家和民族利益，推动历史前进的人们的人性美和人情美的人民性、战斗性；以及在审美观上既强调植根于现实生活的丰饶土壤，又不汲汲于平庸卑琐的自然主义的浅表真实，而是强调事物的本质、神韵，把虚实相生、以虚带实、形神兼备、以形写神、抒情写意和物境概括并重，唱、念、做、舞有机结合的艺术上的成熟性。因此，当元杂剧继中国最早的成熟戏剧样式“南戏”之后而在中国北方地区勃兴的时候，就迅速地以两个特点产生了轰动性效应。

第一，作家似群星灿烂，才华如江河横溢。据钟嗣成的《录鬼簿》以及贾仲明的《录鬼簿》增补本、《录鬼簿续编》记载，仅有名姓可考的元杂剧及散曲作家（其中包括少数元末明初的杂剧、散曲作家，无名氏作家不计在内）就有二百二十三人。在这样庞大的作家队伍中，不仅有后来享誉全球的“世界文化名人”关汉卿，还有与关汉卿齐名的被称为“关、马、郑、白”或“关、王、白、马、郑、乔”的元曲“四大家”、“六大家”，即关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖、乔吉；另外尚有杨显之、康进之、纪君祥、郑廷玉、李文蔚、尚仲贤、高文秀、李直夫、秦简夫、孟汉卿、石君宝、吴昌龄等。他们形成了一个庞大的杂剧作家群落，

不仅照耀元朝剧坛，而且光被后世，使中国戏剧始终在元杂剧照亮、开拓的现实性、人民性、战斗性的道路上阔步前进。这些作家妙笔生花，才情纵横。仅据《太和正音谱》的不完全统计，所作杂剧作品在十种以上的就有十四人，其中高文秀创作了三十三个剧本，而关汉卿则达六十种之多。这种丰硕的创作成果，在世界戏剧史上也是不多见的。这些作品，有的老作本色，有的文采风流，有的磅礴豪放，有的绵丽悠远，虽然情趣不同，风格也各相异，但均能娴熟驾驭悲剧、喜剧、悲喜剧等各种戏曲样式和类型。特别是对于熔悲喜于一炉的悲喜剧或正剧这种戏剧样式的独特创造和达于炉火纯青境界的辉煌成就，对欧洲以亚里士多德为鼻祖的悲、喜两种成分不能在同一剧目中出现并互相混淆的偏狭的戏剧美学理论以巨大冲击。这种悲喜剧作品比之欧洲如莎士比亚（1564—1616）的成功尝试早了三百多年，比狄德罗（1713—1784）的正式提出正剧理论则超前了五百年。

第二，剧作数量多，而且品位高。据朱权的《太和正音谱》所载，杂剧作品名目为五百六十余种，至今尚有传本的就有一百六十多种，另外还有四十余种杂剧佚曲。这些剧本，如被称为元杂剧“四大悲剧”的《窦娥冤》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》，如喜剧《望江亭》、《救风尘》、《墙头马上》、《西厢记》、《李逵负荆》、《看钱奴》，如悲喜剧《谢天香》、《燕青博鱼》、《曲江池》、《秋胡戏妻》、《两世姻缘》、《渔樵记》等，不仅在当时脍炙人口，而且在后世屡演不衰；不仅被移植、改编为中国的各种地方剧种，不胫而走于华夏各民族的地方戏舞台，而且还远涉海外，使异国观众深深倾倒。随便举几个例子：《窦娥冤》早就有了法、日、

英、德、俄等译本,《汉宫秋》有英、日、法等译本,《赵氏孤儿》有法、英、德、日等译本,《墙头马上》有日、俄等译本,《西厢记》有法、英、德、俄、意大利、日、拉丁文等译本,《看钱奴》有英、法、日译本,《货郎旦》有法、德、日等译本,《忍字记》有法、德、日等译本,《破家子弟》有法译本,《黄粱梦》有法、德等译本,《老生儿》有英、法、日等译本,《合汗衫》有法、德、日等译本,《灰阑记》有法、德、日、英等译本,《倩女离魂》有日、英、德、法等译本,《侑梅香》有法、日等译本,《金钱记》有日、德、法等译本,《来生债》有法、德、拉丁文等译本。这说明元杂剧不仅是中国戏剧文化的瑰宝,而且亦被世界人民视作珍品,从而对世界戏剧文化的发展产生了重大的积极影响。

就这样,元杂剧涵盖了元代所有其他文学艺术品类的光辉,被人们习惯地与唐诗、宋词相提并论而称之为“元曲”<sup>①</sup>,成为中国文学史这条长链中不可或缺的辉煌一环,成为中国戏曲史上第一座令人艳羡仰慕的巍峨高峰。

就这样,元杂剧在古希腊悲剧、喜剧,古印度梵剧的繁华盛世结束以后长达数百年、上千年的萧条冷落的世界舞台上,又排闥而来一股汹涌澎湃的戏剧春潮,从而为世界戏剧史填补了空白,构筑起了又一座宏伟丰碑。

<sup>①</sup> 元曲,是元代杂剧和散曲的合称。由于它们所取得的辉煌成就,因此常被当作元代文学的代表。过去也常有人将元曲专指杂剧,如臧晋叔的元人百种杂剧选本,即被名为《元曲选》,或称《元人百种曲》。



## 二

在题材和人物这一艺术客体的选择上，与古希腊悲剧、喜剧以及印度梵剧相比，元杂剧体现出了它的无与伦比的广阔性和作家主体精神的独立不羁的自由品格。

在充分总结了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的悲剧和阿里斯托芬的喜剧创作的基础上，亚里士多德的《诗学》在关于戏剧创作的题材和人物的选择问题上，曾经作了这样的概括：“悲剧总是模仿比我们今天的人好的人”，“现在最完美的悲剧都取材于少数家族的故事”；而喜剧，则“总是摹仿比我们今天的人坏的人”<sup>①</sup>。如果我们觉得亚里士多德的《诗学》对于悲剧和喜剧的题材和主人公的选择原则的论述尚欠周详的话，那么，被认为是对整个欧洲和文艺复兴运动产生最大影响的理论家之一、意大利人卡斯忒尔维特洛（1505—1571）在其《亚里士多德〈诗学〉疏证》一书中，对此的阐释则要明晰得多。他写道：悲剧情节的行动应该是“宏伟绝伦，发生在帝王家的”，悲剧里的人物必须“地位显贵”；而喜剧里的人物是“性格平庸”，“处境卑微”，“只晓得奉公守法，忍气吞声，遇事就跑到法官那里，恳求法令恢复他们的荣誉或者弥补他们的损失”，“寻常的伤害和挫辱就足以使他们郁郁寡欢”<sup>②</sup>。

① 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社1962年第1版，第9、40、9—10页。

② 见《古典文艺理论译丛（第六册）》，人民文学出版社1963年第1版。