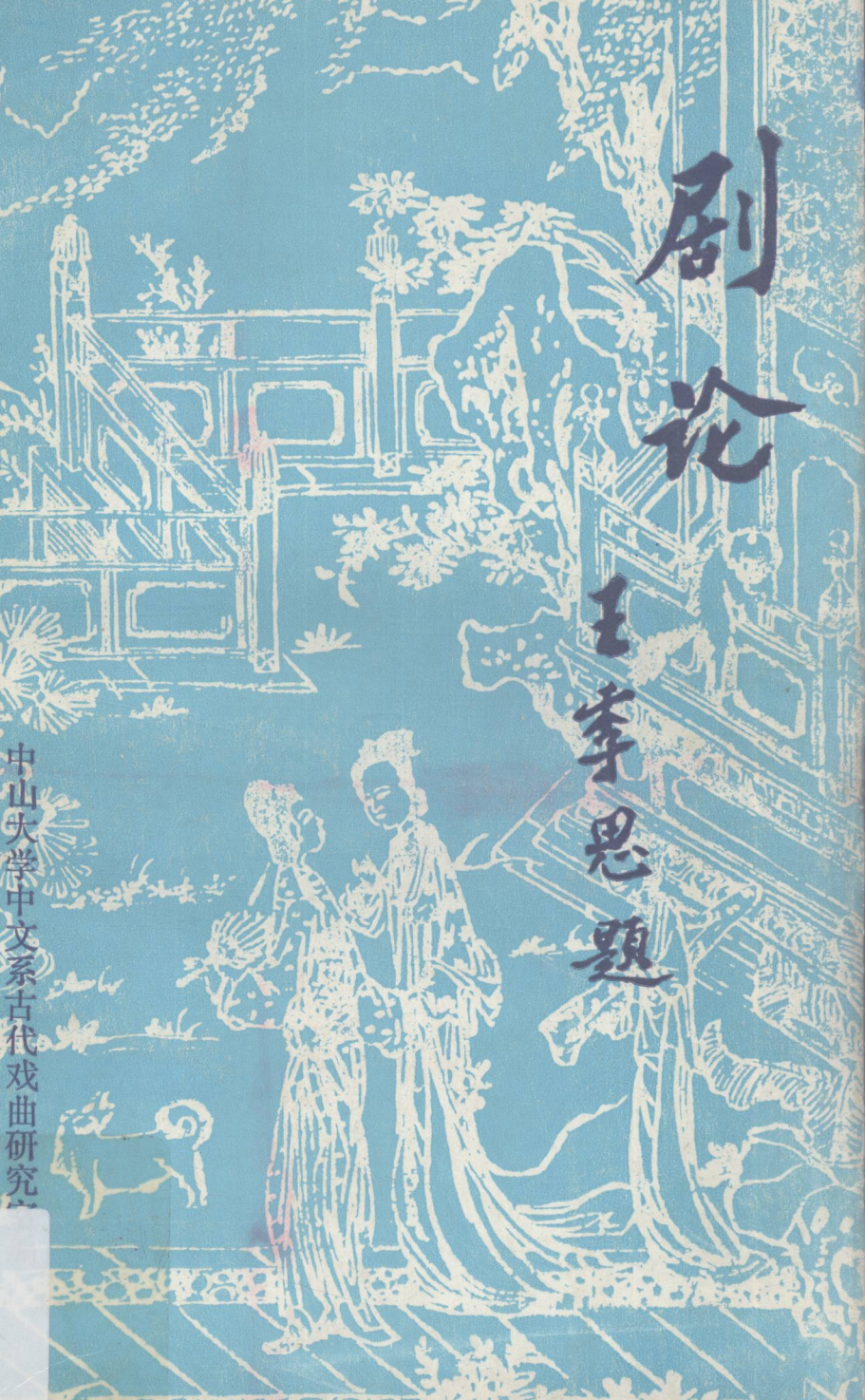


剧论

王季思题

中山大学中文系古代戏曲研究



I207.39

3700841

715
2

剧 论

第 二 辑

中山大学中文系古代戏曲研究室编



中山大学中文系古代戏曲研究室

主 编：王季思 黄天骥
编 委：王季思 黄天骥
苏寰中 吴国钦
责任编辑：罗斯宁

剧 论

第 二 辑

中山大学中文系古代戏曲研究室编印

广东省农垦总局印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 6.1875印张 156千字

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷

91粤印准字第119号

印数：1,000册

（供内部使用）

工本费：3.00元

室家独曲类刊古存类中书大山中

目 录

元杂剧研究

- 辨别脉望馆抄校本失名杂剧中历史故事戏的
时代归属问题……………王季思 (1)
- 关汉卿《玉镜台》杂剧的再评价……………王季思 (11)
- 关汉卿《关大王单刀会》新探……………苏袞中 (19)
- 《关汉卿全集》校注后话——兼谈关剧的校注与评价…吴国钦(30)
- 《脉望馆钞校本古今杂剧》中《程咬金斧劈老君
堂》等隋唐故事剧的创作年代辨析……………欧阳光 (38)
- 元杂剧的家庭伦理剧……………罗斯宁 (49)
- 元杂剧繁荣局面的形成……………师飙 (61)
- 《西厢记》“闹简”、“赖简”二折赏析……………陈纪业 (75)
- 也谈关汉卿的理想人格与价值取向……………陈维昭 (92)
- 元刊杂剧《诸宫调风月紫云亭》写定本……………田田(105)

明清戏剧研究

- 苏州派剧作的情节结构……………康保成(128)
- 试论《珍珠记》中的“优势情节”……………董上德(142)

悲喜剧研究

- 论宋代负心婚变悲剧……………黄仕忠(152)
- 风流自赏与长歌当哭——古代文人喜剧论略……………郑尚宪(170)

译文

- 中国的传统戏曲和中国的统治阶级
……………可林·马克拉斯著 彭绮文译(183)

辨别脉望馆抄校本失名杂剧中 历史故事戏的时代归属问题

王季思

脉望馆抄校本中有五十六种未署作者名氏的历史故事戏。对于这些剧本所产生的时代问题，前人大都采取比较含混的态度。历史上第一个著录它们的是清初钱曾，在他的《也是园书目》“戏曲小说类”中有“古今无名氏”杂剧剧目，就包括了这一批作品。后来的黄丕烈在编《也是园藏书古今杂剧目录》时，也是以“古今”二字与其它杂剧一起囊括，对它们产生的时代无所说明，三十年代脉望馆抄校本重新见世后，孙楷第最早加以研究，写成《也是园古今杂剧考》一书。第二个研究者是王季烈，他称它们为“孤本元明杂剧”。傅惜华的《元代杂剧全目》把它们划归“元明之间无名氏”项下。邵曾祺的《元明北杂剧总目考略》则将它们作为附录。上述各家以一“古今”“元明”之类含混不清的概念来称呼这批杂剧，说明他们对它们的年代疑不能明。我们这次编《全元戏曲》不能回避这一问题，必须本着认真、细致的态度，尽可能对此作出明确的回答。为此，我在审阅了这批历史故事戏及其他类别的失名杂剧之后，想到了以下几个问题。

一、根据宋元讲史作品，考查它们的时代归属。

宋元讲史作品（包括话本和说唱）与历史故事戏在平行发展中势必相互影响。这种影响分别表现在以下两个方面：

1. 形成与正史不同的人物故事体系

如三国戏中突出关张、丑化孙吴、适当肯定曹操的思想倾向

和故事内容，就与元代平话小说比较一致。其中如张飞单战吕布、三出小沛、庞统掠四郡等，不但与《三国志》不同，就是后来的《三国演义》也无此内容。

又如隋唐戏中的《老君堂》、《四马投唐》、《魏征改诏》等三剧写李世民与李密争霸，被囚金墉城，人物故事也自成体系。

此外如残唐戏中的李克用、黄巢双方，北宋戏中的杨家将父子与潘仁美，王钦若双方都有类似情况。

这是北宋以来讲史家与民间艺人长期创造的成果，影响深远。其中如程咬金三斧头，张飞挑金冠，杨七郎双托梦，直至解放前还在戏曲舞台和人民口头流传。它们是民间艺人在观众影响下创造的，即使有流落市井的文人参与加工，也大都不愿留名。因此原来就无名字，实际上不是失名。

必须指出，小说戏曲中的人物与历史人物既有关系，又有区别。小说戏曲中的关羽、张飞、杨六郎，都被美化了，而潘仁美、张士贵则被丑化了。他们的故事与历史记录并不一致，甚至完全相反。出现在舞台上的人物是艺术品，如《长生殿》中的杨贵妃就是一个很美的艺术品，但与历史记载距离越来越远。过去人们因为对这一点分别不清，往往引起误解。有的史学家认为《长恨歌》中的杨贵妃不符合历史记载。其实它已是一件艺术品，至于郭老为曹操翻案，写了《官渡之战》，把曹操写成个英雄人物，当时有人说，这剧如果流行，会把《群英会》比下去。事实上，如果论历史知识，《群英会》的编剧人员当然不能与郭老比，但郭老的《官渡之战》要在艺术上超过《群英会》也是不可能的。过去封建文人多次为蔡伯喈、王十朋抱不平，实际上是他们对正史和野史，历史人物与艺术形象的差别没能分清楚。舞台艺术形象应从舞台演出效果看其是否成功，不能以正史来衡量其是否真实。明确了这一点，我们在辨别这些失名杂剧时，就可以

从通俗历史文学的人物故事体系来进行鉴别和评价，摆脱过去文人专凭正史来考证，从曲文来评价的片面性。

2. 宋元讲史作品与历史故事在艺术形式上也互相吸收。

从许多历史故事戏中都可以看到讲史、说唱的影响。北宋说话人有讲史一家，以后出现讲史的平话和弹词说唱，象《三国志平话》、《十七史弹词》等，对戏曲影响很大。在艺术上，戏曲也吸收它们的成就，主要表现在人物故事的借用和关目的翻新。即人物故事情节主要不是取自正史，更多地是从平话小说和弹词说唱中来。而关目的翻新，则由于舞台时空条件的限制和剧中角色的分配等因素，必须重新编排。我统计元刊杂剧三十种，有二十种题“新刊关目”或“新编关目”，一种题“新编的本关目全”，占总数的三分之二强。这说明关目编排在戏曲中的重要性。至于人物的定场白，上、下场唱在元刊本中大都省略，因为它可以从话本或说唱里直接借用。

其次，把讲史的平话或说唱改编成戏曲，从叙事体向代言体转化，必然会留下叙事体作品的种种痕迹，如自报家门及上下场诗等。我们从过去话剧的角度看问题，觉得它们不合理，生活中没有这样的情况，其实这种人物定场白和剧中人物的上下场诗一样，都是从话本说唱到戏曲留下的过渡性痕迹。就象今天把小说改编成电影，也还留存小说的某些叙述性表现手法，如画外音等一样。在这方面比较典型的例子还有一些，如戏曲中常见的叙述历史人物背景的赋体韵白及探子报告战争场景的一问一唱，同样是从讲史作品中演化过来。又如脉抄本《女贞观》第三折连用〔醋葫芦〕曲夹叙夹唱，与宋元话本《刎颈鸳鸯会》相似，而明清杂剧中就鲜见。

最后是音乐上官调、曲牌的借用问题。特别是从诸宫调，唱赚借用最多。这方面已有不少人作过论述，此处不赘。在这里只强调一下北方少数民族乐曲的影响，它集中体现在〔双调·新水

令〕套曲上。金、元史书的《礼乐志》记载，朝廷宴会往往演奏〔新水令〕曲。由于这些乐曲体现了他们马上生活的特点，曲调具有豪放激昂的色彩（燕南芝庵《唱论》：“双调唱，健捷激昂。”——泉是泉骑之泉，各本俱误作裒，义不可通。）与南方乐曲情调不同，在乐曲上自成体系。我们现在看到的元人杂剧第四折，大都用〔双调·新水令〕套曲，与此不无关系。诚如梁廷柁《藤花亭曲》话所言：“盖一时风气所尚，人人习惯其声律之高下，句调之平仄，先已熟记于胸中，临文时或长或短，随笔而赴，自无不畅所欲言。不然，何以元代才人辈出，心思才力，日趋新异，独于选调一事不厌党同也。”

当然，艺术上的影响是双方面的，戏曲舞台的艺术成就也反过来影响说话、说唱艺术，因不是本文论述的重点，这里就不多谈了。

我们与前人（王国维、王季烈等）在评价元剧上的不同，一是他们注重史实，我们注重艺术形象，二是他们偏重曲辞，我们兼顾关目。因此象《打韩通》、《张飞单战吕布》、《开诏救忠臣》等剧关目擅场之处，他们往往看不到。这三个戏思想上虽比较简单幼稚，但其关目颇有特色，值得我们注意。

如《单战吕布》，事件的起因是庆功宴上孙坚说刘、关、张三人战吕布一人，胜了也不算英雄，于是张飞愤然去下军令状，准备单战吕布，刘、关担心张飞过于鲁莽，晚上去偷看，见张飞独自在舞枪试马，认真准备，他们才放心。后来果然战胜吕布，夺得紫金冠，便以冠戴于枪上、马上以谢，重开庆功宴。这些关目带有民间传说质朴甚至幼稚的想象成分，然而十分生动。

又如《打董达》一剧，写柴世宗卖伞，是正史里没有的。正史上柴荣是很得势的，在戏曲中他却成了小贩，路遇赵匡胤和郑恩，而结为兄弟。三人到一镇上时，因没交过桥费而得罪了靠霸桥发家的董达。于是当他们在镇上酒店喝酒时，董达的两个徒弟

找到柴荣，引起一场两对一的拳斗。随后赵、郑二人出来，才把那两个徒弟打跑。二徒回去告诉董达，董达率二徒追至旅店，恰值赵、郑二人不在，又引起一场三对一的武打。随后赵、郑赶到，便成三人对打。结果董达被赵打死，二徒逃走。等赵等三人回到邻村赵大公家过宿时，董达的父亲又带大群家丁赶来，于是又是一场混战，终将董家打败。这里三场武打，各有不同，而前因后果也交待得清清楚楚。这出戏为小贩抱不平而痛打恶霸，无论是思想性艺术性都有可取之处，在市民中演出无疑是深受欢迎的。

二、各种版本的比较问题

根据抄校者赵琦美的后记，我们可以知道，这批佚名杂剧绝大多数从内廷本移录，少数录自于小谷本。其中部分作品，曾被收进《元曲选》和《古名家杂剧》等杂剧选集。通过对这些版本的比较，可以看到一些戏曲剧本流变的轨迹，探知一些剧作的时代背景。

首先是从内容上比较：

将脉望馆本《骗英布》与元刊本及《元曲选》本《气英布》比较。明显见出同一故事戏的渐臻完整。

将《赚蒯通》、《马陵道》的脉望馆本与《元曲选》本比较，显见后来文人对民间舞台本的加工。

将脉望馆本《八大王开诏救忠臣》与《元曲选》本《谢金吾》比较，可见它们是同一故事的前后篇。

形式上也可以比较：

有穿关无穿关——无穿关者多属坊间刻本或抄本。

分折不分折——不分折可能是更早的本子。如《女真观》、《题桥记》等。

遇到皇帝、圣旨等处提头不提头——内廷本大都提头，不提头显非内廷本。

三、考证方法与人名、地名、官名、语词等问题。

这里先说明一下关于考证方法的问题。要分清本证、旁证、确证、助证和孤证等不同考证类型。这是论据是否确切、是否充分的问题。学风是否谨严，一看论证，二看论理，即持之有故，言之成理。

本证是从第一手材料中找出证据，即从剧本自身发现问题或找到证据。

旁证是可以与本证互相参照的背景材料或平行材料。例如考查元刊《三国志平话》与三国戏的关系，就有助于我们判明这批历史戏中的三国戏的创作时代，再如伍子胥的临潼斗宝，虽不见任何正史或野史、笔记记载，但在《疏者下船》、《伍员吹箫》等元人杂剧中数次被提到，可见元时确有这一故事流传，这就对辨别《临潼斗宝》一剧的创作年代提供了有力的旁证。

确证指的是确切可靠的论证，它是建立在本证和旁证的基础上的。

助证是运用一些有关材料来间接说明问题的方法，这就避免了考证学上最忌的孤证。为了避免孤证，除从剧本本身找出证据，从前人论述中找出旁证，还要从前人论述中并不那么直接和明确之处，挖掘出助证来。例如关于李世民的戏，《老君堂》、《魏征改诏》、《四马投唐》等戏都提到了李密离开金墉城出征，李世民被囚南牢，魏征改诏赦放他等情节，显见是同一系列的民间舞台本。隋树森根据董其昌在脉抄本的一条题记，认为《老君堂》是郑德辉所作。但《录鬼簿》《太和正音谱》里都找不到根据，这便成了孤证。我们这通过多方面的考证，定其为佚名历史戏，证据是比较充分的。

当然，孤证也不是绝对不能用。如《打韩通》中有“路儿遥遥，急且里便不得行到”一句曲词。“急且里”一词只在元刊本《单刀会》中出现过一次。《打董达》中的“一跳身”一词，也只在元刊本《诈妮子》中出现过。这两个词在元刊本之外的杂剧、

南戏中都没有出现过，这就很值得我们注意。因此它们虽是孤证，却比较有力地证明了它们是元人流传下来的本子。

这里要注意区别的是，有些词语是前人用过，后人沿用的，不能据此来断定年代，如不能根据“月过十五光明少”之类的套语来说明问题，因为元人这样用了，明人也这样用了。只有那些仅出现于元刊本的词语才值得重视。

再如《女贞观》中，一开始出现潘必正要到长安应试的情节。潘是南宋人，当时都城在临安，怎能到长安去应试？因此即使无剧本可校，也可考虑改“临安”。但如能引《玉簪记》“促试”一出“如今春期将至，正好收拾书囊，前往临安赴试”为据，就更有说服力了。

现在让我们再回过头来看人名、地名、官名和语词问题。

在历史故事戏中，改造了许多历史人物的姓名，或名同实异，或名异实同。如张士贵、徐茂公、胡敬德等。同时还新造了许多历史人物姓名，这大都是一些次要脚色。对于这些人名。要不要根据正史改回来，值得商讨。

剧中的地名也往往带有时代痕迹。如“关西五路”（《打董达》），“大开南省”（《女贞观》）。路、省是宋元时期地方建制。州县名称一般不会生造，乡村名目则有根据者少。了解了这些情况，对我们辨别作品的创作年代是有帮助的。

剧中的官名多随意捏造，符合于正史的少，但也为我们判明写作年代提供了帮助。如殿阁大学士，明代才设置，《登瀛州》剧中出现“文英殿大学士”、“奎章阁大学士”等官名，即可证其不出元人手笔。《三国志平话》称袁绍为翼王，刘表为荆王，与《单战吕布》等三国杂剧一致，可助证其出于元人。此外如豹房、象房、五城兵马司都设置于明前期，脉抄本中有些作品提到，即可证其非出元人手笔。

语词方面的问题更多，试举数例：

a伶工舞台本衬字、声腔词较多，曲白较粗糙，且常有似通非通句子，如《开诏救忠臣》就比较典型，与《东篱赏菊》对照起来看，就显见两种笔墨。

b五代两宋中出现少数民族人物，如李克用、萧天佑、金兀术等，他们口中出现一些蒙古语。另外有些杂剧中也间有一些蒙古语，这可作为其为元人之作的助证，但不可作为确证。因为明初朱有燬等人作品中也出现过。元人作品中不可能有明人语言，而明人作品中则完全可能出现蒙古语等元人语言。

c有些剧中科、介杂用（如《开诏救忠臣》），有些剧中生、末杂用（如《女贞观》），有些剧中用韵很杂，甚至东钟、庚青、真文、侵寻四部合押，说明它是北剧南化的遗迹。这对我们判断作品的创作年代有一定用处。

四、前人研究成果的利用问题

为了在研究基础上解决问题，首先要审阅作品本身，即掌握第一手材料，同时也要注意利用前人研究成果，有所取舍，才能在学术领域推陈出新。

在脉抄本方面，前人研究成果有以下诸家：

1. 明末清初

赵琦美——最初校录者，留下许多条题记，偶然也有评价。

董其昌——留下五条跋语，以《老君堂》为郑德辉作，最早见于其跋语。

钱曾——编有《也是园藏书古今杂剧目录》。

赵记董跋都很简单，钱目也未可全依，但它们出现最早，后人往往沿用。有些错误之处根源往往要从这里找（如以《薛苞认母》入杂传类，以《诸葛论功》、《大破蚩尤》为三国故事戏）。又有重复，如《四园春》、《赵让礼肥》等。

2. 解放前

孙楷第——《也是园古今杂剧考》。此书全面论述了脉望馆

抄校本的源流、版本、校勘、品题。作者长期研究戏曲小说，功底深厚，又精于考订，有不少见解值得吸取。但成书匆促，不无挂漏，而且对作品的时代辨析和艺术评价还顾不到。

王季烈——《孤本元明杂剧》。王氏第一个对脉抄本作了校点、整理、并逐本写了提要，功不可没。他对少数失名剧的时代辨析、艺术评价也可供参考。值得注意的是他往往据正史考证本事，改正人名，没有根据通俗的文学作品来比勘；偏重曲辞来评价，没有从曲、白及关目来全面考虑。

3. 解放后

严敦易——《元剧斟疑》。比较全面地对元剧的作者、时代、题目，提出种种可疑之点，有其可取之处。但主观臆测多，确证的结论少。

邵曾祺——《元明北杂剧总目考略》。此书体例谨严，态度平实，比之孙、王、严三家书，可谓后来居上。作者在《凡例》里说：“元人杂剧的取材，多半是当时社会流行的讲史、小说或通俗读物，因此考释中介绍的参考资料，尽量以元代书籍或通俗传说为主，不取正史或文人著作。”在《燕青博鱼》的考释里说：“要指出前人错误，必须有相当确凿的实据，或言之成理，能够使人信服的理论。否则前人生在几百年以前，距离元人时代较近，所见资料有许多是我们今天见不到的，如果没有把握断定他们有心作伪或是牵强附会，那么宁可相信他们的说，不能以‘可能’、‘或许’一类字来推翻他们的说法。”这些意见都是值得我们吸取的。只是他认为脉抄本思想性和艺术都不甚高明，因此每剧只略述数语，对我们辨别这部分历史故事戏帮助不大。另外，他认为前人看到的东 西，后人不能轻易怀疑，这是对的，但他没注意到后人也有可能超越前人，后来居上。这就未免失之片面。因此特在此补充几点。

第一，新资料的不断发现，有非前人所能见及。如脉望馆抄

本杂剧和天一阁本《录鬼簿》，王国维就没看到。从王季烈的《孤本元明杂剧》的提要来看，他也没有见过天一阁本《录鬼簿》。钱南扬是南戏研究的权威，但广东出土的《琵琶记》和《刘希必金钗记》他就没能见到。我们今天见到的东西，前人不一定全能看到；当然，前人看到过的东西，也有一些是我们见不到的。

第二，原始资料的集中。仅以剧本为例，过去我们见到的古剧较少，《古本戏剧丛刊》出来之后，我们就可以看到大量集中的古本戏曲。过去吴梅先生曲藏丰富，号称海内第一家，但也不能与我们今天所掌握的资料相比。

第三，我们研究戏曲的态度、方法和理论指导，都有与前人不同的地方。我们不会轻视戏曲，在方法上也不会停留于考证，还要从更高的理论水平来予以阐明。在组织上，我们也不象过去学者那样孤军作战，而是由一个多层次的班子协同研究。另外现代出版业的发达，更为传播和吸收同时代人的研究成果提供了快速简捷的途径。

所有这一切，都是我们比前人有利的地方，因此我们既不要厚今薄古，妄自尊大，也不要迷信前人，妄自菲薄。要相信我们在继承前人成就的基础上，是可以超越前人，不断前进的。

根据上述情况，对我们的辨别工作初步提出以下几点设想：

1. 先逐步审阅，从版本、人物故事、曲词、宾白等方面，全面加以考虑，尽可能找出其时代特征。
2. 联系同一历史时期的话本小说、杂剧加以比较，辨析其异同。
3. 查阅前人的有关论述并根据实际情况有所取舍。
4. 写成书面材料，提交编写组讨论。

关汉卿《玉镜台》杂剧的再评价

王季思

关汉卿的《玉镜台》，写中年丧妇的温峤巧娶表妹刘倩英的故事。对这本杂剧，解放后我有过两次评价：

一、见于一九五八年发表的《关汉卿的创作道路》（《南国戏剧》创刊号，今收入《玉轮轩曲论三编》），充分肯定它第三折〔耍孩儿〕以下五支曲子的真实动人，同时批判它“替老夫少妻的不合理婚姻辩护”。

二、见于一九六三年出版的《中国文学史》第三册《关汉卿》章，拿它作为关汉卿受勾栏调笑作风影响而带有不健康因素的例子，还说它“给一个本来富于悲剧意义的事件，抹上了一层无聊的喜剧色彩”。

这些论断影响很大，后者尤甚。它使关汉卿这部优秀喜剧受到冷落和不公正的对待，有加以纠正和澄清的必要。

现分四个方面来说明。

一、《玉镜台》体现了关汉卿进步的婚姻观，不是一般赞扬老夫少妻的戏曲

从下列三点看，问题是清清楚楚的：

（一）一般意义上的“老夫少妻”，指的是有钱有势的老头子，利用金钱和权势，强娶少女为妻或妾。它纯粹是买卖婚姻，是对人性的扭曲，对女性的摧残。

从《玉镜台》杂剧看，温峤虽然比刘倩英年龄要大，但决没有大到七、八十岁老翁娶十七、八岁少女的地步。第三折温峤说“你少年心想念着风流配，我老则老争多的几岁？”（〔耍孩儿〕）；第四折又说“想着我气卷江湖，学贯珠玑，又不是年近桑榆”（〔折桂令〕），都说明了这一点。明人《玉镜台记》传奇，就把温峤写成一般年轻书生，也可以作为佐证。据常情推测，这一故事中温刘的年龄相差最多不过十几到二十岁，虽已称不得少年佳偶，但从男女自然生理节律而论，仍然可以相合。而且中年男子的成熟，他们对少妇的体贴和关怀，是有可能使这种姻婚和谐幸福的。

据《世说新语》，温峤是丧妇后再聘刘氏的，他们之间有年龄差距是事实。但结婚时刘氏抚掌大笑说：“我固疑是老奴，果如所卜！”表现了她对这桩婚事的得意忘形。把她写成嫌弃温峤年老，再三不愿成婚，是关汉卿从舞台艺术出发的再创造，不能任意引申，认为不健康或不合理。

（二）温刘婚龄上的缺憾，在特定条件下可以得到补偿：

（1）感情上的补偿：

温峤对刘倩英的倾慕是真诚的，他的爱是专一的。他对刘倩英可说是一见钟情。而且人生的经历，尤其是失偶后的孤凄，使他懂得怎样去爱护、敬重妻子。所以第三折中，温峤做小伏低，屈意奉迎。正如他自说的“你若别寻个年少轻狂婿，恐不似我这般敬重你！”虽然这是怜花惜玉式的爱，还不能说是现代意义上的爱情，但在封建时代，“夫妇之间仅有的那一点爱，也是婚姻义务所规定的了”，“真正的爱，只有在私通等情况下才可能发生”（恩格斯语），那么，不难理解，这种怜爱，也就是那个时代在一般情况下女性所能得到的真正幸福了。

（2）才能上的补偿：

杂剧说温峤“现任翰林学士”，“气卷江湖，学贯珠玑”，

这实际上把他写成李青莲那样的人物，强调的是他的才华，而不是官位。第四折即席赋诗，也渲染了这一点。封建时代夫妇结合，讲的是“郎才女貌”，女方更重视男方的才能。由于女子没有独立的社会地位，更需要一个强有力的丈夫作依靠，才能保证婚姻生活的稳定。刘倩英从一开始不肯认温峤为丈夫，到水墨宴上说：“学士，是多亏了你。”这是对温峤才能的倾慕。虽然不免带着一点少女的虚荣心，但毕竟表现出她为有这样才华横溢的丈夫而自豪。所以最后她认真地说：“妾身愿随学士”，其间的转变就有着生活的逻辑依据。而不是强扭的喜剧。

（三）婚姻幸福的基础是真诚的情感

古代社会男女之间没有平等的爱。爱的专一，是专门对女性说的，男子却不必遵守。所以女性在婚姻中的幸与不幸，全在于男子的情感是否真诚和专一。

关汉卿在杂剧中即提出了幸福婚姻的保证不在其他而在情感。《玉镜台》第三折温峤对刘倩英唱的从〔耍孩儿〕到〔煞尾〕五支曲子，对这一点有充分的表露和比较。就是说，婚姻的完满，理想的配偶，不在少年英俊的外表，不在富贵金钱的依靠，更不在一段时间的甜言蜜语，而是要有真情实意，真才实学。温峤即是以他的真情和才华，最后赢得了刘倩英的欢心。

婚姻择偶要以真诚的感情为基础，这可说是关汉卿的婚姻爱情观。他在《救风尘》中就写了贫困潦倒但志诚的安秀才，胜过花言巧语倚富仗势的周舍，让年轻而好虚荣的歌妓宋引章在事实面前醒悟过来，最后嫁给了老实的安秀才。这与《玉镜台》中刘倩英的回心转意，出于同一机杼。在《望江亭》里，寡妇谭记儿说“若有似俺男儿知重我的，便嫁他去也罢。”这与温峤说的“敬重”是同一个意思。事实上宋引章起初选中周舍，她对赵盼儿说也是因周舍“知重您妹子，因此要嫁他”。错只错在她不知周舍是虚情假意。