

# 中国十大古典悲喜剧集



(沪)新登字 103 号

<p>中国十大古典悲喜剧集</p> <p>主编 郭汉城 副主编 祝肇年 颜长珂 吴书荫</p>	<p>上海文艺出版社出版、发行 上海绍兴路七十四号</p> <p>新华书店经销</p> <p>上海新华印刷厂印刷</p>	<p>八五〇×一一六八毫米 三十二开本</p> <p>印张二十八点五 插页五 字数四十七万五千</p> <p>一九八九年十二月第一版 一九九二年五月第四次印刷</p> <p>印数 壹万零叁佰零壹册—壹万陆千叁佰册</p>
---	--	--

ISBN 7-5321-0163-0/I·120

定 价：精 装 拾 陆 元 贰 角

## 前 言

喜怒哀乐，人之常情。生活中包含着种种可能触发人们不同思想感情活动的矛盾冲突。在戏曲舞台上，或则悲壮凄切，摧人唏嘘涕下；或则欢歌笑语，教人心旷神怡，或则苦乐相间，令人悲喜交集。戏曲艺术家依据自己对生活的感受、理解和态度，创作了众多不同风格、体裁的作品。虽然悲剧、喜剧以及悲喜剧等概念，都是源自欧洲传统的美学范畴。我国古典戏曲创作和理论都没有作过这样的分类，然而，根据作品的实际，借鉴已被普遍接受和流行的戏剧分类学说，进行适当的归纳和研究，也许是可行的。这当然不能忽略戏曲艺术自己的个性和特有的历史进程。

悲喜剧的含义似乎不像悲剧、喜剧那样确定。在古代希腊，悲剧和喜剧之间的界限是相当清楚的。亚里士多德（公元前三八四——公元前三二二）《诗学》中指出：「喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。」这曾形成一种传统的观念，「喜剧所讨论的是卑贱的和平民的种种行动，而悲剧则是王室的和高贵的行动」（维伽：《当代编剧的新

艺术》。这种划分正是当初森严的等级制度的反映。而悲喜剧的创作和理论，则是在以后的历史发展中逐渐出现和形成的。古罗马剧作家普劳图斯（约公元前二五四——公元前一八四）的作品《昂费屯永》中既有神祇、国王登场，也有奴隶索西的形象，曾被 he 称为「混合的悲喜剧」。到了文艺复兴时期，随着政治上的等级观念的被打破，艺术上悲剧、喜剧原来的界限也在逐渐消除。意大利剧作家瓜里尼（一五三八——一六一二）创造了「悲喜混杂剧」体裁，并发表题为《悲喜混杂剧体诗的纲领》的论文（一六〇一），其中说道：「悲剧是伟大人物的写照，喜剧是卑贱人物的写照，伟大与卑贱不是互相对立吗？既然政治可以让这两个阶层的人混合在一起，为什么诗艺就不可以这样做呢？」他认为悲喜混杂剧是「悲剧的和喜剧的两种快感糅合在一起，不至于使听众落入过分的悲剧的忧伤和过分的喜剧的放肆。这就产生一种形式和结构都顶好的诗」。英国著名戏剧家莎士比亚（一五六四——一六一六）也创作了《皆大欢喜》、《一报还一报》等一些被认为是悲喜剧的作品，将崇高与滑稽、悲怆与诙谐混合在一起。西班牙剧作家维伽（一五六二——一六三五）力主摆脱传统规律的束缚，认为戏剧摹仿人们的行动，描绘时代风俗，应如大自然那样地多样化，因此喜剧和悲剧可以混合，帝王和平民可以出现在同一个舞台上。他在《当代戏剧的新艺术》中，戏称「这又是一个人身牛首的怪物」。上述这些，大体是就作品并有悲剧和喜剧两种因素而言的，主要是两者的混合或混杂，是对传统戏剧形式的突破。

此后，悲喜剧创作和理论不断发展。法国文学家、哲学家狄德罗（一七一三——一七八四）

主张在悲剧与喜剧之外，创立称为「严肃喜剧」的中间剧体，以更好地反映生活。他认为戏剧应当更加深入社会生活，接近真实。照他看来，当代的人「不总是在痛苦之中，也不总在喜悦之中」（《论戏剧艺术》）。他的主张得到剧作家博马舍（一七三一——一七九九）的赞同。博马舍继续提倡「位于英雄悲剧和轻快喜剧之间」的「严肃戏剧」（《论严肃戏剧》），又称正剧。这对后来十九世纪批判现实主义剧作家们有着极为广泛的影响。德国哲学家黑格尔（一七七〇——一八一三）《美学》论述了正剧是处于悲剧和喜剧之间的「戏剧诗的第三种主要体裁」，「在这种体裁里，悲剧和喜剧的区别力求调和，或者至少可以说，双方并不把自己作为互相完全对立的东西孤立起来，而是互相联系在一起，构成一个具体的整体」。在现代戏剧理论中，悲喜剧也可以称为正剧，或是作为正剧中的一种类型。

西欧悲喜剧理论的产生和发展，有其特定的社会和历史背景，与我国戏曲的情况有所不同。因此，关于古典悲喜剧的研究，还是要从戏曲创作的实际出发，而不能机械地套用。

我国的戏曲艺术形成于民间，是植根在平民百姓中的。登场人物的高低贵贱，从来不曾成为划分悲剧或喜剧的标准。卑贱小民、贫家妇女可以成为感天动地的艺术形象；王侯贵族、权豪势要也可傅以花面，作为嘲弄讽刺的对象。悲剧人物与喜剧人物的区分，并不表现为社会等级的差别，悲剧、喜剧之间，也不是壁垒森严的。在戏曲创作中，从来没有这种不可逾越的需要。戏剧家们奋力冲击的轨迹，悲剧因素与喜剧因素的结合或混杂，则是在戏曲形成初期就开始出

现了。

## 二

戏曲以歌舞演故事。在能够叙述完整的故事情节的戏曲出现之前，以滑稽调笑为主的表演艺术已经得到充分的发展。古代的俳优、唐代的参军戏以及宋金杂剧院本等，对于宋元戏曲的形成有着直接的影响。这些演出中的滑稽角色，如参军戏中的参军、苍鹘，杂剧院本中的副净、副末和装孤等，便演化为宋元南戏、元杂剧以及后世戏曲中的净、末、丑等角色行当，往往作为嘲弄讽刺的对象，插科打诨，以调剂剧情，增强娱乐效果。

南戏是最早出现的较为完整的戏曲形式。它的故事内容，大致如明代陆容所述：「无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。」（《菽园杂记》）徐渭《南词叙录》中称为「戏文之首」的《赵贞女蔡二郎》以及《王魁负桂英》等剧便都具有这样的特点。《张协状元》是现存较早的南戏剧本，描写一位名叫贫女的少女搭救遇难书生，后来反遭遗弃的故事。女主人公善良的品格和苦难的命运，值得人们同情和怜悯。剧中，以生、旦饰演的张协、贫女为主线的故事内容，却是与净、末、丑的「插科使砌」混杂在一起，悲剧与喜剧——甚至是闹剧的因素相互搀和。在当时的演出中，笑料是必不可少的，所谓「中间唯有笑偏饶」（第二出），「苦会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中」（第一出），便是作者的现身说法。这种状态，当然是比较粗疏、原始的。元代杂剧也是如此，常常以净角（副净）作为穿插。它们无论扮演可憎的反

面人物，如《窦娥冤》中的桃杌太守、张驴儿，或是可爱的正面形象，如《蝴蝶梦》中的王三等，总是不失本色，以出人意外的诙谐的科白获取剧场效果，博人一粲。由于元代杂剧艺术发展得更成熟，看来也就更为自然，不像《张协状元》等南戏那样生硬。从这些不同艺术表现手段混杂的现象可以看出，在我国戏曲形成的初期，悲剧因素与喜剧因素就总是相互结合，而不是划地为牢、相互排斥的。

不少古典戏曲作品的情节也往往同时包含着悲剧和喜剧的因素。它们大都以叙说悲欢离合的故事作为主要内容，描述人世的艰辛苦难，几经曲折，引向团圆的结局。随着剧情的逐步发展，把悲哀和欢乐糅合在一起。明初朱权《太和正音谱》所述「杂剧十二科」中，即有所谓「悲欢离合」一科。但它其实不止是元杂剧中的一种类型，而是许多戏曲作品的共同特点。《幽閨记》结尾时众人唱道：

「金钱花」翰林史笔如椽，如椽，倒流三峡词源，词源。撰成离合与悲欢。千百载，永流传，千百载，永流传。

「前腔」铁球漾在江边，江边，终须到底团圆，团圆。戏文自古出梨园。今夜里且欢散。明日里，再敷演，明日里，再敷演。

剑啸阁主人（袁于令）《焚香记序》中也说：传奇作品应是「悲欢沓见，离合环生」。这和戏曲演出注重娱乐效果，即使用于敬神，也还是为了娱人，是有一定关系的。

戏曲产生于民间，受到唐宋时即已盛行市井的讲唱文学的直接影响，从中吸取题材和艺术表现手法，并且长期保留了相互交流、借鉴的艺术传统。「极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致」〔笑花主人《今古奇观序》〕，几乎成了古典戏曲与小说的共同特点。它们不是使写实与传奇、苦痛与欢乐分离、对立，而是相互糅和、结合在一起，既有对现实苦难的真实描写，也表达了对美好的合理的生活的企求和幻想。作为通俗文艺，它们大都投合封建社会中市民和农民观众（读者）的欣赏趣味。上述特点，也是这些欣赏者们的人生哲学和审美要求的曲折反映。他们不满于人世的不平，渴望幸福。在现实生活中，愤懑难以倾吐，理想更属虚妄，便往往把满足这种要求的愿望寄托于艺术。因此，在不少作品中，结合着爱、憎、同情、讽刺、诙谐种种态度，表现为喜怒哀乐七情俱备，悲剧因素与喜剧因素相互渗透，同时也是相互制约，产生了别有境界的和谐之美。

这种现象的出现，也反映了我国传统文化思想的影响。孔子推崇《关雎》「乐而不淫，哀而不伤」〔《论语·八佾》〕。《论语集解》引孔安国注说，这两句是「言其和也」。所以，儒家美学理想重视均衡协调，追求「中和」之美，认为过犹不及。在矛盾结构中，往往更多地强调对立面之间的渗透与调和，而不是相互排斥和冲突。这对我国民族性格和心理的形成，潜移默化，有过不容忽视的作用，也不可避免地在艺术创造和欣赏习惯中表现出来。因此在戏曲创作中，更多地反映了生活的辩证因素，既有悲剧的强烈和喜剧的狂放，也有两者间的联系、影响、转化和



统一——当然，温柔敦厚、和平中正的儒家思想有时也会成为一种束缚，不利于鲜明的风格的发挥。对于元代许多杂剧作家说来，这种思想约束也许是少一些。在他们笔下，纵横恣肆，笑则有声，啼则有泪，颇多痛快淋漓之作。而明清不少文人作家的作品却往往显得比较拘谨、平庸，不能说没有这方面的原因。

### 三

在古典戏曲创作中，有分有合，亦喜亦悲，几乎构成一种相当普遍的模式。明吕天成《曲品》对前辈剧作家的总评中概括地指出：「赏其绝技，则描画世情，或悲或笑，存其古风，则凑拍常语，易晓易闻。」明末清初丁耀亢《啸台偶著词例》从创作角度提出「词有六反」：「清者以浊反，喜者以悲反，福者以祸反，君子以小人反，合者以离反，繁华者以凄凉反。」都是从相反相成的思考中，认识和总结戏曲创作的经验。当然，在一部作品中，即使同时存在悲剧和喜剧的因素，故事情节离不开悲欢离合的框架，也并不一定可以列入悲喜剧的范畴。由于作品基调的不同，仍有悲剧或喜剧的区别。例如《窦娥冤》、《赵氏孤儿》、《琵琶记》等剧，虽然是以复仇的胜利或一门旌表作结，却仍然不能掩盖全剧浓郁的悲剧气氛，留下了难以弥补的人生缺憾。《西厢记》、《墙头马上》等剧中，即使也曾流露淡淡的哀愁，反而增添了这些喜剧深沉的诗意。然而，多数结合着悲剧和喜剧因素的作品中，往往是更加接近于悲喜剧的。

关于悲喜剧，也如悲剧、喜剧一样，情况复杂，种类繁多，除了审美范畴中的崇高、卑微或两

者相结合这类特征之外，似乎是没有更为具体的规则去规范的。如前所述，悲喜剧在欧洲的出现，可以说是突破「规则」的结果。博马舍曾经质问：「规则在哪个部门的艺术里产生过杰作？难道范例的作品最早不就是规则的基础吗？」《论严肃戏剧》我国戏曲的理论和分类，本来没有关于悲剧、喜剧之类的概念。这部悲喜剧集的编选，也只能根据戏曲创作的实际情况，适当参考、借鉴有关戏剧理论成果，兼顾不同历史时期的杂剧、传奇，选收了《秋胡戏妻》、《灰阑记》、《倩女离魂》、《陈州糶米》、《绣襦记》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《桃花人面》、《比目鱼》、《琥珀匙》等十部作品。其中，悲喜相交的情况各异，风格不尽相同。虽然它们都有一定的代表性，但戏曲名作如林，很难说这就是最佳的选择。

在这些作品中，元无名氏《陈州糶米》也许是一种特殊的类型。剧本第一折描写灾民张撇古与贪官污吏的抗争，无辜被害，悲剧气氛很浓。第二、三、四折则以包拯为主唱角色。这是一个与传说中的「阎罗包老」以及后世舞台上的「铁面包公」有所不同的艺术形象，幽默、机智，颇有人情味。他为民雪冤除害，与刘衙内父子进行了曲折的妙趣横生的斗争，很有喜剧性。而小衙内、杨金吾、王粉莲，又都是非常夸张的被讽刺、嘲笑的人物。作品不拘一格，把几种不同情调的戏剧场面和对待不同人物的几种不同态度前后组合在一起，这种艺术处理是不大多见的，却也不显突兀。这可能是由于在张撇古这个悲剧人物身上，同时存在着固执古愎的可笑的性格因素，而包待制的风趣中也不失其庄严的本色。这样，崇高与卑微、庄敬与诙谐也就可能得

到和谐的**统一**了。就全剧而言，这部作品是以喜剧为基调的。

有些作品则带有更多的严肃的色调。李行道《灰阑记》与石君宝《秋胡戏妻》所描写的人物和情节，都比单纯的悲剧或喜剧更加接近于日常生活，像生活一样，可以使读者备尝酸甜苦辣，苦乐悲欢。它们都是以家庭伦理为题材，从张海棠、罗梅英这两位平凡女性的坎坷际遇中，描写人世的欢乐与辛酸。《灰阑记》中，张海棠迫于生活，只得卖俏求食，赡养老母，却受到嫡亲兄长的歧视；从良以后，又受大妇欺凌，官吏、街坊莫不与她作对。《秋胡戏妻》中的罗梅英也是累遭变故：新婚三天，丈夫即被勾卒，于是大户逼婚，父母贪财，好容易等到丈夫发迹归家，却又演出了一幕桑园戏妻的丑剧。对于她们，作品寄予了深刻的崇敬之情，但并不追求悲剧的怜悯。张海棠即使身处逆境，也始终没有失去信心，并在争夺儿子的官司——全剧的中心事件中，终于获得胜利。罗梅英不肯屈从环境压迫的勇敢泼辣的性格，更使全剧具有明朗、乐观的色调，戏剧节奏明快畅达。无论在她与媒婆、父母、婆婆、李大户等不同对象的冲突中，都是锋芒毕露，却也恰如其分。尤其是三、四两折，写她严拒和痛斥秋胡调戏妇女的恶劣行径，一反男尊女卑的传统，公然「要整顿我妻纲」，主动提出要「与丈夫离异，高叫秋胡「拿休书来」，更是惊世骇俗，不同凡响。虽然最后不得不以略感遗憾的团圆结束，却是严峻的社会现实的真实反映。「至今人过巨野，寻他故老，犹能说鲁秋胡调戏其妻」。作品对于这位显贵，显然带有轻蔑、调侃的意味，是以这类衣锦荣归的壮士的丑态，反衬了普通农村妇女高洁的品格。而《灰阑记》中最

后张海棠官司胜利、母子团圆的情节，也是喜剧性的。总之，《灰阑记》、《秋胡戏妻》等作品中，描摹人们普通的日常生活，在令人涕笑皆非的故事中，真实地揭示人们的社会联系和内心生活，交织着眼泪和微笑，获得观众的兴趣和共鸣，激发他们对于道德伦理、社会不平、个人命运等问题的思考。

郑光祖《倩女离魂》和孟称舜《桃花人面》这两部描写爱情故事的杂剧则以优美的笔调，将现实与想象巧妙地连结在一起，既是人生的真实写照，又有空灵超脱的意境，在戏剧描写中洋溢着浓馥的诗意。两剧刻画少女情思，深刻细腻，各具特色。《桃花人面》取材于唐孟坚《本事诗》，本是一则诗坛佳话，一经渲染，更增情趣。《倩女离魂》则是取自富于浪漫气息的唐人传奇：女主人公张倩女在未婚夫被迫进京赴试时，竟然一身分作二身。一、三两折出现的是她的真身，离愁别恨，淹煎病损，情绪压抑舒缓，具有浓重的悲剧情绪；二、四两折则是跳出拘嵌、大胆私奔的灵魂，语言灵转流利，节奏轻快活泼，生动地摹写了她「做着不怕」的品格，充满喜剧的愉悦。戏剧情节似乎有点荒诞不经，却是以变形的手法，描绘了这位封建桎梏下的深闺少女充满矛盾的内心世界。亦喜亦悲，非喜非悲。作品开端提出的矛盾，与《西厢记·长亭》有些近似，却别出蹊径，另铸新意。戏曲艺术以抒情见长，《倩女离魂》、《桃花人面》正是发挥了这样的特点，想象丰富，诗情画意，具有戏曲独特的审美价值。

本书选收明清传奇五种。传奇篇幅长，容量大，作品的艺术风格也往往不像杂剧那样较为

单纯，而是更多变化，寓多样性于统一。汤显祖划时代的杰作《牡丹亭》究竟可以划归哪种戏剧体裁，人们的认识便不是完全一致的。杜丽娘「情不知所起，一往而深」，乃至生生死死，追求不已，体现了人性的合理要求与封建桎梏的强烈冲突。这也是历史的必然要求与不可能实现的社会现实的冲突。作品对女主人公的性格和命运的描述，无疑具有深刻的悲剧内涵。然而，作家并未沉溺于悲伤情调的渲染，而是通过这个「理之所必无」而「情之所必有」的虚构的故事，表达了对人生与理想的坚强信念和热烈追求，始终洋溢着乐观的情绪。即使在描述杜丽娘伤春早逝的《寻梦》、《写真》、《闹殇》、《魂游》、《冥判》等场面中，也不是一味哭哭啼啼，催人落泪，却使人感受到一股执著追求、热情如火的力量。正是这种力量，成为主人公命运遭际中由死到生、由逆到顺的基石。剧中其他许多人物，也都或多或少地带有一定的喜剧色彩。如王思任《批点玉茗堂牡丹亭叙》中谈到：「杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之古执也，陈最良之雾也，春香之贼牢也，无不从筋节窍髓以探其七情生动之微也。」所谓「痴」，即是作家从柳梦梅身上揭示出来的诗人的丰富的想象与日常生活不相谐调的气质，所谓「古执」、「雾」，是作者对杜宝、陈最良这些道学家的顽固、昏庸、愚昧的批判和讽刺。王思任没有谈到那位放杜丽娘还阳的胡判官，其实他也是被作者讽刺的另一种道学家的典型。作者对于他们，真是嬉笑怒骂，皆成文章。从《冥判》、《耽试》、《御准》、《闹宴》、《硬拷》、《圆驾》等折中可以看到，在阴森的阎罗殿上，威严的中军帐前，太平宴上，乃至堂皇的金銮宝殿，却发生了这样一些千奇

百怪的事情；判官随意发落人犯，封疆大臣视边事如儿戏，岳父吊打女婿，父亲不认爱女……在这种喜剧性的荒诞中，却蕴含着悲剧性的真实，蕴含着作家对于生活、对于人生的非常严肃、深沉的感情和态度。关于「玉茗堂四梦」，汤显祖在《答李乃始》中说过：「词家四种，里巷儿童之技，人知其乐，不知其悲。」沈际飞对此有如下评论：「四种极悲乐二致。乐不胜悲，非自道不知。」在剧作家笔下，「悲」与「乐」是水乳交融地完美结合在一起的。如果仅仅看到表面的剧场效果，「人知其乐，不知其悲」，自然使人感到遗憾了。

无名氏《绣襦记》、李渔《比目鱼》、叶时章《琥珀匙》也都是反映爱情题材的作品。剧中男女主人公的命运大都是传奇性的，经历过一番颇不寻常的曲折，悲欢离合，五味俱全。郑元和李亚仙、谭楚玉与刘藐姑、胥先吹与桃佛奴终成眷属，莫不尝尽人间苦乐。这些故事既给观众带来娱乐，也会引起心灵的共鸣和颤动；既有悲剧的庄重，也有喜剧的轻松。如《绣襦记》中宦门子弟郑元与青楼妓女李亚仙之间缠绵悱恻的情爱以及由此爆发的郑家父子的冲突，无疑是为极严肃的。剧中关于郑元和沦落为丐的那些精彩的描画，以及在《剔目》和其他一些场次中表现出来的郑元和的富贵子弟的习气，则带有些调侃和滑稽的意味，但不感到轻薄。古今绝唱「莲花落」更是一支悲喜交织的著名乐曲。在郑元和他的伙伴们的演唱中，似乎灌注了全部的求生欲望，倾诉着人世的不平。这是孤苦无依的流浪汉的哀歌。为了取悦听众，他们又须强颜欢乐。场面热热闹闹，人物的心灵却在寒风中颤抖。郑元和李亚仙恰在这时重逢，究竟是悲抢

还是喜悦，已经不好区别了。

梁伯龙《浣纱记》取材于吴越争霸的历史故事，比较严格地依从《吴越春秋》、《越绝书》的记载，风格近于正剧。「大明今日归一统，安问当年越与吴。」作家落笔时，对当年争霸双方的是非，确已无须偏袒，而是更加着眼于成败得失的评述。因此，作品虽以勾践沼吴作为全剧的情节贯串线，并以生旦饰演越国的谋臣范蠡和美女西施，担任主角。但是，在吴国朝廷上展开的激烈斗争，则是更为惊心动魄的。「试寻往古，伤心全寄词锋」。作家借古讽今的寓意，更多地是寄托在吴王夫差由胜利到失败的历史教训中。剧中以辛辣的笔触，揭露了夫差、伯嚭这一对亡国君臣骄横刚愎、贪婪卖国等丑行。这两个人物分别由净丑饰演，是刻画得相当生动并有一定深度的喜剧角色。此外，则又着力塑造了吴国老臣伍员、太子友、异士公孙圣等忠而见疑、以身报国的悲剧形象，形成强烈的对照。一片孤忠、蹇蹇谔谔的伍员更是剧中一位引人注目的角色。在明代许多描写忠奸斗争的戏剧作品中，可以经常发现这样一种类型的人物。相对来说，《浣纱记》中对越国一方的描写，色彩反而不够鲜明，对事件的客观叙述较多，作家主观感情的抒发较少。最后一出结束于范蠡功成身退，与西施泛舟五湖，则是突破了团圆俗套，流露鸟尽弓藏的感慨，意味深长，全剧思想得到升华和统一。

#### 四

泉州清源山弘一法师（李叔同）塔前石壁，镌有他辞世前题写的四个大字：「悲欣交集」。人

生的悲哀与欢乐，确如他的感受，往往是难以分开的。悲喜剧不是过份强调某一种情绪的体验，似乎是更加自然，更加贴近于现实人生的。

本书所选的作品大都取材于日常生活，以对真实的人与人之间的关系的描写，引起观众的兴趣和共鸣，形成自然平易的艺术风格。如《秋胡戏妻》、《灰阑记》、《陈州粟米》、《绣襦记》等真切地描绘了古代农村、城市的风土人情，生活气息相当浓郁，剧中人物的思想感情和一般观众是息息相通的。无论罗梅英、张海棠、张嫩古等庶民百姓、市井小民，或是声名赫赫的包待制、长安名妓李亚仙，也有常人一样的悲欢，是和大家一样的人。在宦海风波中，包拯也怕为官不到头，起过告老还乡的念头。他老了，也和人们一样地爱忘事。李亚仙别目劝学，勉励郑元和读书上进，当郑元和果真高中得官以后，她却强自抑制内心巨大的痛苦，拒绝和他结合。真实的社会隔阂，同样会给这位绝代佳人带来深刻的内心矛盾和痛苦。生活就是这样平凡而复杂。我国古典戏曲、小说都曾被称作「传奇」。这些悲喜剧作品当然也都不同程度地具有「非奇不传」的特点。但是，即使是《倩女离魂》、《牡丹亭》、《桃花人面》等这些富于幻想或浪漫色彩的剧作，也不全是远离生活的虚构。杜丽娘死后还魂的故事自然是奇特的。由于作家善于「以笔毫墨沈，绘梦境为真境」（沈际飞《题〈邯郸梦〉》），在梦境中展现真实的人生，将杜丽娘的苦闷与觉醒刻画得那样深刻、细腻，才会得到观众——尤其是古代妇女感情的共鸣，甚至伤心肠断，留下许多离奇而动人的传说。「酌奇而不失其真，玩华而不坠其实」（《文心雕龙·辨骚》），也是这些剧



作家们追求的境界。现实的与非现实的因素的结合是比较自然的。

这些作品内容严肃，正视现实，从错综复杂的社会矛盾中寻求自己的主题。戏剧冲突有时表现得相当尖锐。《灰阑记》中张海棠受到的陷害，《陈洲棗米》中张懒古父子与刘衙内等权势的对抗，无疑是生死的斗争。《绣襦记》、《牡丹亭》中郑元和、杜丽娘的父亲向子婿逞威，也是剑拔弩张，情势是严重的。这些悲喜剧的作者们没有回避矛盾，但是，对于这些事情好像看得比较平淡或轻松，在执著中又有一种旷达、从容的心境。因而，整个作品并不一定要把观众的情绪推到非常紧张、激动的地步。剧中的主要人物，尤其是女主人公的个性和命运，往往不同程度地带有悲剧性。作品描写她们各自不同的坎坷遭遇和内心痛苦，但也不是刻意抒写苦难，不像悲剧那样沉重，从而引起观众强烈的悲愤或怜悯之情。有时，甚至有意识地运用喜剧手法来处理某些悲剧性的情节。在《牡丹亭》、《绣襦记》等作品中，都能看到这种精彩的场面。较诸悲剧，悲喜剧作品似乎有着更多的理想精神和乐观情绪，对待苦难，多少有点泰然处之的态度。与喜剧相较，则又以其内容与形式的严肃性而可以具有更多、更深的社会批判的因素。但是，要使作品具有更为鲜明的风格感和形式感，对悲喜剧作家说来，又不是非常容易的了。

明吕天成《曲品》评论《连环记》的作者王济说：「颇知炼局之法，半寂半喧，更通琢句之方，或庄或逸」；关于《琵琶记》，他也认为「串插甚合局段，苦乐相错，具见体裁」。这里讲到的「半寂半喧」、「或庄或逸」、「苦乐相错」，也是古典戏曲理论关于剧作「体裁」、「炼局」的经验总结。