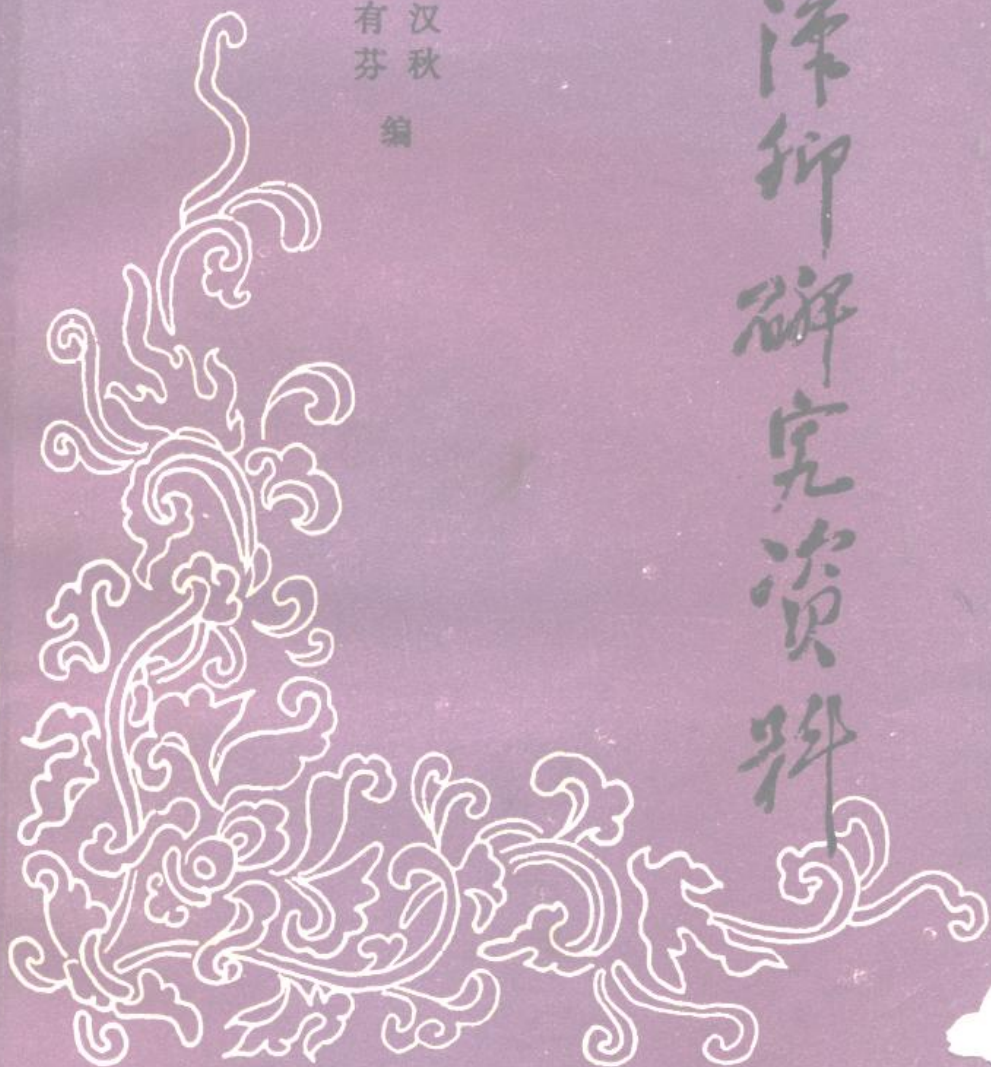


閩洋柳研究資料

李漢秋
袁有芬 編



封面题签 何满子

关汉卿研究资料

李汉秋 袁有芬 编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海东方印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 插页 2 印张 16.25 字数 339,000

1988 年 10 月第 1 版 1988 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1—2,500

ISBN 7-5325-0089-6

1.7 定价: 6.00 元

前 言

关汉卿是我国文学史上最早的伟大戏剧家，从元末的周德清开始都公认他居最有成就的“元曲四大家”之首，他与同时代的戏剧家、民间艺术家一起，为我国刚刚成熟的民族戏剧——元杂剧的完善奠定了坚实的基础，为繁荣文学艺术建立了不朽的功勋。但由于封建统治者轻视起于下层的戏曲家，关汉卿名不见于经传，对于他的生平经历缺少完整的记载，以致至今连他的名字、籍贯、生卒年都还聚讼难定。我们先据自己的理解作一简介，有关各种不同的意见均见于本书第五编。

关汉卿号已斋叟，大都（今北京）人，生活于十三世纪二十年代前后到十四世纪初年之间。元代郝经《青楼集序》说：“我朝初并海宇，若杜散人、白兰谷、关已斋辈皆不屑仕进，乃嘲风咏月，流连光景，庸俗易之，用世者嗤之。”《析津志》把他列入“名宦传”，是不符合他的身份地位的。他把一生的主要精力贡献给当时正在蓬勃兴起的杂剧事业，写了六十多本杂剧，如果不是把全副精神贯注到戏曲活动中，创作量是不可能这样大的。在当时的剧作家中，他不仅年辈较早，作品最多，而且水平最高，很自然地成为“玉京书会燕赵才人”的中心人物。从《录鬼簿》的记载看，当时一大批对元杂剧的发展和提高作出贡献的戏曲家团结在他周围。名剧《潇湘夜雨》的作者杨显之

是他的“莫逆之交”，因为经常同他一起评改作品而号为“杨补丁”。有《爱女论》行于世的费君祥与他交谊甚深。梁进之与他“相亲为故友”。好写黑旋风戏的高文秀，由于作品多，才华横溢，被誉为“小汉卿”，“除汉卿一人，将前贤疏驳，比诸公么末极多”。首创“南北词调合腔”、在南方戏曲家中有重要地位的沈和甫，被称为“蛮子汉卿”。凡此可以想见关汉卿在戏剧界的声望和影响，是名副其实的“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”（贾仲明【凌波仙】吊关汉卿）。

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”，对“驱梨园领袖”作了进一步的阐述。关汉卿热衷的是不登庙堂的民间戏曲，结交的是达官贵人所不齿的倡优艺妓，亲自粉墨登场，比起传统的士大夫文人来，这确是一种突破。关汉卿同“当今独步”的杂剧女演员珠帘秀相交甚契，曾写一套【南吕·一枝花】散曲赠她，感情真挚。贾仲明增补《录鬼簿》，末了“总括”元杂剧作家的生活说：“勾肆中搬演诙谐，弹压着莺花寨，凭凌着烟月牌，留芳名纸上难揩。”元代的书会才人，既侧身于勾栏瓦肆之间躬践排场，也就同时混迹于青楼行院之内结偶倡优，这是一件事情的两个方面，他们的生活中也就少不了烟花风月的因素，据贾仲明吊词，王实甫、康进之、高文秀、白朴、刘唐卿、费君祥、费唐臣……都如此，所以关汉卿在【南吕·一枝花】《汉卿不伏老》里也以“锦阵花营都帅头”自许。

对当时市井瓦舍流行的插科、歌舞、吹弹、咽作等多种技艺，关汉卿都熟悉，都热爱，表现了他的豪俊多能。书会才人崇尚的是风流倜傥，而不是风雅华贵，一般都善于滑稽诙谐，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”。元末陶宗仪《南村辍耕录》卷二十三记述他与“滑稽佻达，传播四方”的散曲家王和卿互相谐谑的故事，正是一个生动的例子。

关汉卿的放浪佻达，固然是时尚所趋，同时也是由愤慨所激，正如【大石调·青杏子】《骋怀》说的，“花月酒家楼，可追欢亦可悲秋”，实际上既有“花中消遣”的疏放，又有“酒内忘忧”的隐痛。在元初文人“滑稽佻达”的风尚中，隐含着一缕时代的苦闷和对传统封建礼俗的轻蔑。关汉卿的生活，笙歌掩盖着痛楚，疏狂遮蔽着牢骚，在《汉卿不伏老》里他有两个自况：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”；一曰“我是个经笼罩、受索网、苍翎毛老野鸡，蹉跎得阵马儿熟，经了些窝弓冷箭蜡枪头”。两种比喻都表现了久经历练、坚韧不拔的性格。在元朝“乱制词曲、恶言犯上”者处以死刑的紧箍咒中，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，他忍垢强笑，外圆内方，“心机灵变，世法通疏”（《录鬼簿》），是瓦舍书会哺育出来的伟大戏曲家。

关汉卿走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，面向市井，面向下层，使他有机会熟悉包括倡优歌妓在内的城市下层人民的生活和爱憎，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、婢女、寡妇、落魄书生，特别是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；他表现市井细民的爱情婚姻理想和生活情趣；他描绘他们所憧憬的古代英雄和社会图景。他从市井的现实生活中汲取创作营养，使作品有着浓郁的生活气息，在一定程度上表现了城市下层人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。

关汉卿走的这条书会才人的道路，使他热爱市民文艺，深入勾栏行院，紧密联系戏剧演出实践进行创作，能够“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，羡者色飞”（《元曲选序》），成为当行的剧作家，创造出适合于场上演出的“场上之曲”，与专写“案头之曲”的“名家”大异其趣。他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，成为雅俗兼赏的戏剧家，与当时优秀的杂剧作家一起，在中国文学史上开创了一个崭新的时代。

元杂剧往往借用前代故事加以发挥，杰出作家如关汉卿，他的作品当然不是以往故事的苍白的复制品，而是在其中注入自己从现实生活汲取的养料，赋予新的生命。把这样的作品与原始素材进行对照比较，我们可以获得一个观察创作过程的内在实验室，看出作家如何对素材进行审美改造和典型制作，从中把握作家的创作个性、主体意识。我们再继续与其后的同素材作品鉴别比较，又可以进一步把握它的独特性。这样，让同一母题的作品构成一个纵向的系统，把关剧摆在史的流变过程中来体认；再以元代的社会政治、经济、文化情况作为横向的系统，把关剧摆在当时的社会文化背景中来考察，便可推进我们对关汉卿的研究。

关剧大致可以分为公案戏、风情戏、历史传奇戏三类。试逐类考察如下：

宋元时代，公案题材随着市民喜爱的话本和杂剧的兴起而兴盛，由宋到元迅速发展的高峰。宋代的公案话本重心放在传播社会奇闻，用扑朔迷离的侦破故事娱乐市民，批判精神不够自觉和强烈。关汉卿是元代写公案戏较早较多而影响最大的作家，他的《绯衣梦》还津津有味地铺演侦破过程，与宋代公案话本的旨趣相去未远，可以看作由宋到元的过渡。元代血淋淋的社会现实驱使作家给公案戏涂上血泪控诉的浓重色彩，关汉卿的《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《窦娥冤》，都带着一腔悲愤控诉权贵恣意妄为的暴行，揭露官府妄杀无辜的黑暗，充满抑郁不平的呼号，洋溢着寻求正义的精神。而到了明、清文人手中，这类题材又明显地雅化、驯化、伦理说教化了。

以《蝴蝶梦》言，写继母贤德的事，《列女传》卷五有《齐义继母》，叙齐宣王时齐义继母的两个儿子都争认自己打死人，宰相问此母，母泣而对曰：“杀其少者”，因为“少者妾之子也，长者前妻之子也”。宰相报告宣王，宣王并赦二子。这里，二子打死什么人？为何打死人？都不在记述之列，中心只在褒扬“信而好义，洁而有让”的继母之德。关汉卿从元代现实汲取营养，重新铸造了这类古老故事，写豪门权贵葛皇亲仗势横行打死穷儒王老，王家三个读书的儿子，为父报仇失手打死葛彪而身陷囹圄。王母对父子两代儒士的悲剧命运作了形象描绘，她哭诉道：“他（按，指王老）本是太学中殿试，怎想他拳头上便死，今日个则落得长街上检尸！”“俺孩儿本思量做状元、坐琴堂、请俸钱，谁曾遭这般刑宪！”“不能勾金榜上分明题姓氏，则落得犯由牌书写名儿。”残酷的现实摧毁了青年士子“一

举首登龙虎榜，十年身到凤凰池”的幻想，王大、王二叫母亲把《论语》、《孟子》卖掉，王三则喝道：“腹揽五车书，……都是些《礼记》和《周易》。眼睁睁死限相随，指望待为官为相身荣贵，今日个毕罢了名和利。”“隔牢撞彻墙头去，抵多少平空寻觅上天梯！”对那个被视为“上天梯”的读经登仕的道路，作了一个辛辣的嘲讽，唱出了有元一代士子的悲愤和醒悟。正是在这传统的价值观有所削弱或动摇的时候，某些新的意识乘隙冒了出来。

葛皇亲蛮横地扬言“打死人不偿命”，“只当是房檐上揭片瓦相似”，具有元代权豪势要的典型特征。面对特权者不可一世的嚣张气焰，不仅年轻的儿子敢于抗争，连年迈的王母都鼓励儿子们“为亲爷雪恨”。针对蒙古、色目贵族杀死汉人不抵命的元朝法律，她高声宣告：“使不着国戚皇亲，玉叶金枝；便是他龙孙帝子，打杀人要吃官司！”这是对封建特权的大胆抗议，对贵族淫威的公然蔑视。她指着受惩罚倒于血泊中的葛皇亲尸首教训道：

【金盏儿】想当时，你可也不三思，似这般逞凶撒泼干行止，无过待着你有权势、有金货。则道是长街上收好汉，谁想你血泊内也停尸！正是“将军着痛箭，还似射人时”。

好一个“将军着痛箭，还似射人时”！以眼还眼，以牙还牙，以其人之道还治其人之身。表现了被压迫者的反击精神，无异一曲高扬反抗精神的锄霸正气歌。《齐义继母》中成案过程只有几个字带过，关剧则演为惩创权豪势要的可歌可泣的斗争，从而使单纯体现继母之德的齐义继母，变成反抗压迫、追求正义的王母，她的伦理精神有了一个反抗压迫的灵魂，有了一个正义和进步的社会前提。这样，当她挺身把打死葛彪的责任

揽在自己身上时,我们看到的不单是护雏的母性,而且是被压迫人民的团结友爱精神和自我牺牲美德;当她为保全前家儿牺牲亲生儿而经历巨大的痛苦时,我们感受到的不单是狭隘的继母之德,而且是一个崇高母亲的“伟大的痛苦”(车尔尼雪夫斯基谓“悲剧是人的伟大的痛苦……”)。读者的这种感受很自然地导致对肇祸的权贵的愤恨和对保护特权的法律的不满,从而从道德的领域跨进政治的领域,收到社会批判的政治效果。这样的剧作洋溢着时代精神,充盈着关汉卿的创作个性。

明初大力借戏剧宣扬封建教化,象《伍伦全备记》那样的封建说教成为一代风气,在这种时代氛围中出现的朱有燉的杂剧《清河县继母大贤》,写的也是儿子打死人,继母以亲生儿抵命,保护前家儿,但比起《蝴蝶梦》确是一种历史的倒退。反压迫的惩创权贵而致死,改换为平民间酒醉口角误伤人命;社会的压迫和不平不见了,剩下的只是儿子贪杯游惰不成器的家庭纠葛;正义和进步的社会前提不复存在,又只剩下单纯狭隘的继母之德。这一母题终被引进伦理教化的狭窄胡同,直到解放后才重新按照关汉卿的剧本改编上演。

《窦娥冤》的故事源远流长,祝肇年指出《淮南子·览冥训》的一则传说,应是最早的雏形^①:

庶女叫天,雷电下击,(齐)景公台陨,支体伤折,海水大出。春秋时期的这则传说有三个构成要素:庶女含冤——冤结叫天(告天)——上天感应谴告人间。《淮南子》未写成冤过程,只记述“天人感应”引出的灾异。

我国天人感应的传统思想模式萌芽于西周,周人以文王的“敬德”和殷人的失德来说明他们取代殷人获得“天命”的原

因，从此“天”就被赋予分辨是非的道德品格和社会属性，吉凶祸福之降，都因感应人事而起。庶女冤结叫天，上天感应而发生雷电下击、海水大出的异常天象，而且直接击伤齐景公，这正是对统治者失德失政的谴告。春秋时实行的是诸侯分封制而不是秦以后的郡县制，所以上天谴告的对象是齐地的诸侯齐景公，而不象《汉书》所载那样谴告东海地方官吏。《淮南子》的成书虽在西汉，但它保存了不少先秦乃至远古的神话传说，这则庶女叫天的传说符合春秋时的情况，在当时盖已流传于民间。人民在“天人感应”的模式里注入自己的思想情绪，表现自己对公道的呼吁，对虐政的抗议，有很强的人民性，因此流传不息，而且随着时代变迁而不断变化发展。

西汉董仲舒适应当时统治的需要，发展了“天人感应”的思想模式并使之稳固、定型，认为人间统治者行“道”，则“天”降符瑞以示嘉美；人间统治者离“道”，则天降灾以示“谴告”。天象与人事息息相关。从这一思想模式产生了不少传说，如邹衍下狱而六月飞霜，杞妻哭夫而使城崩，荆轲刺秦王而白虹贯日，等等。至于齐妇含冤三年不雨的故事更有多种“版本”流传。一种是《淮南子》注，许慎注在前，高诱注在后，后者更详：

庶贱之女，齐之寡妇，无子不嫁，事姑谨敬。姑无男有女，女利母财，令母嫁妇，妇益不肯，女杀母以诬寡妇。妇不能自明，冤结叫天，天为作雷电，下击景公之舍隅坏也，毁景公之支体，海水为之大溢出也。

因是为《淮南子》作注，估计比较接近原传说的面目，把原书所略的含冤情由补叙了出来，看来原是由争夺财产继承权而引起的公案，具有深刻的社会根由。

另一种是西汉刘向的《说苑》和基本抄自它的《汉书·于定国传》，传说被采入正史，固然扩大了影响，但也按统治者的胃口改造过一番。

首先，原传说第一要素，冤屈的起因，不再是姑女“杀母以诬寡妇”，而是“姑自经死”，姑女误以为是寡妇所杀而告状。仅仅是出于误会，没有什么社会根由。

其次，第二要素，“冤结叫天”被偷换成孝感格天。无论许慎注还是高诱注，寡妇都没有“诬服”，相反，许注曰“冤告天”，高注曰“冤结叫天”，都突出了寡妇的抗争精神，正是“告天”“叫天”的抗争，促使上天垂戒人间统治者，而不是靠孝行感格天。刘向和班固一面斲杀此人物的灵魂——抗争精神，把“告天”、“叫天”的强烈愤恨改换成在公堂上“自诬服”的懦弱卑怯；同时进而用“孝”取代她的抗争灵魂，她养姑、不嫁都为行孝，干脆改称她为“孝妇”。从“齐之寡妇”变成“东海孝妇”，虽都不脱“齐东野语”，但人物的基本性格特征被篡改了。

再次，第三要素，上天垂戒变成上天垂怜。封建统治者一直把孝说成可以感格天地神祇的“至德”，孝妇死后当地“枯旱三年”，既不是她“告天”“叫天”的反应，那就成了因为孝而使上天垂怜。“枯旱三年”可能是民间流传中新增添进去的因素，含有对冤狱制造者的愤恨和对无辜受害者的同情，但雷电下击直伤景公的强烈惩罚则被完全删削掉了。

最后，也最重要的是，这个民间传说被牵合到于定国之父于公的头上，说当时于公为孝妇辩诬，积了阴德，他相信果报不爽，子孙必兴，要父老为他建造能“容駟马高盖车”的“高大闾门”，果然其子于定国后来当了丞相，封了西平侯。东海孝妇之事这样才被采入《汉书·于定国传》，依照因果报的模式

子进行斫削，当作为统治者树碑立传的垫石使用。孝妇的年代相应被改为与于公同时的西汉，孝妇的籍贯，也因于定国是东海人，而从笼统的“齐”具体化为东海。

民间传说富有流动性和吸收能力，流传各地往往因时因地而发生变异，而且把相近的故事传说加以同化而吸收到母题中来，使母题不断丰富发展。传说故事的主人公也是箭垛式的人物，不断把相投契的情节吸引到自己身上。在流传演变中，特别在记载时，不同思想感情的人各有自己的取舍和改造，因此也常常出现互相歧异的倾向。《汉书》作为“正史”，它的记载当然为文人所遵，对后世影响巨大。但民间仍然按照自己的心理发展齐妇的故事。东晋·干宝的《搜神记》在冤狱的形成方面，照《汉书》所记作了叙述，反映了“正史”的影响，但另一方面它完全摒弃了“于公高门”的阴鹭报应陈套，增加了一段过去未见的传说：

長老傳云：“孝婦名周青。青將死，車載十丈竹竿，以懸五旛。

立誓于眾曰：‘青若有罪，愿杀，血当顺下；青若枉死，血当逆流。’既行刑已，其血青黄，缘旛竹而上标，又缘旛而下云。”

这里的“長老傳云”，显然是当时的民间传说，被融汇到齐妇故事中来，它强调的是周青临刑立誓，颈血逆流，抗争精神与《淮南子》相通，而与《汉书》异趣。南朝刘宋·王韶之《孝子传》以周青入传，一方面详细记述她行孝的事迹：在过门以前就事母至孝，应未婚夫临死之托，过门守寡服侍公姑，誓不再嫁，伦理道德的色彩很浓；另一方面继续保留着《搜神记》中临刑立誓颈血逆流的神异情节和抗争精神，同样摒弃“于公高门”的阴鹭报应情节。

这里表现了两种明显不同的倾向：刘向和班固尽力驯化

女主人公的性格,使她与“于公高门”的套子相协调;民间传说则强化女主人公的冤和愤,突出她的抗争精神,摒弃“于公高门”。这两种倾向一直贯串在戏剧创作中。

据《录鬼簿》记载,元代有王实甫、梁退之、王仲元三个作家分别都写了《于公高门》杂剧,其剧名或曰《厚阴德于公高门》,或曰《东海郡于公高门》,虽剧本不传,不得其详,但剧名已表明,与刘向、班固一样,三人都写了“于公高门”。

关汉卿的《感天动地窦娥冤》则沿着民间传说的道路走。民间传说从来都不是停滞凝固的,汉魏以来,齐妇的故事总是从不断发展着的现实生活中汲取新的养料,古老的传说就象滚雪球似的越滚越丰富,女主人公的称谓也从“庶女”——“齐之寡妇”,一变而为“东海孝妇”,再变而为“周青”,到元代,关汉卿立足于当时的现实,发展这古老的传说而创造出窦娥,并且用泼皮豪霸张驴儿代替了小姑,把原来面目含混不清的太守,写成狰狞可恨的残酷官吏桃机。这些形象都是从作家所感受的现实汲取生命的。袁桷《清容居士集》写到,就在关汉卿时代,河南有个尉卒“利孀妇财”,强赘入门,“虐其妇,复不礼其姑”,“事久不决”。这个尉卒不就是现实中的张驴儿吗?至于冤狱,那更不胜数,大德七年,一次就查出冤狱五千一百七十六事,田汉设想关汉卿是在眼见一青年女子被绑赴法场冤杀,愤而写下《窦娥冤》的(《关汉卿》),这很有道理。窦娥形象完全植根于元代现实之中,原传说的第一要素——成冤过程,完全为元代的现实生活所充实,深刻反映了社会混乱、吏治腐败的黑暗现实,不过窦娥还保留着齐妇——孝妇——周青的浓厚伦理意识,没有脱离传说的胚胎。

第二要素,“冤结叫天”,关汉卿汇聚种种传说,充分加以

发挥，大大加强了窦娥的抗争精神，临刑前她愤怒地指责天地：“地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”指责天地不公就是否定现实世界的合理性。接着她便象周青那样立誓显灵，第一愿就用《搜神记》所载周青血溅素旛逆流而上的誓愿，并融汇了苕弘化碧、杜鹃啼血的传说：“我不要半星热血红尘洒，都只在八尺旗枪素练悬。等他四下里皆瞧见，这就是咱苕弘化碧，望帝啼鹃。”第二愿采撷邹衍含冤，六月飞霜的传说：“岂不闻飞霜六月因邹衍？若果有一腔怨气喷如火，定要感得六出冰花滚似绵”。第三愿采用《说苑》、《汉书》关于“枯旱三年”的记载：“做甚么三年不见甘霖降，也只为东海曾经孝妇冤。如今轮到你山阳县。”关汉卿把三桩誓愿集中在一起，表现窦娥的冤极恨极而爆发出来的巨大愤怒和强烈抗议，把齐妇——周青诅咒黑暗、追求光明、呼吁正义的精神发展到极致，这时站在我们面前的不只是一个令人悲悯的受害者，而且是一个控诉者、抗争者，孝妇的色彩相形之下大大减弱了。

第三要素，关汉卿也讲“人之意感应通天”（剧末），但已从东海孝妇的上天垂怜，回复到庶女叫天的上天垂戒。窦娥不是屈从上天的不合理安排，也不是消极地乞求上苍垂怜，而是要指责，要抗争，她相信自己强大的愤怒力量，可以促使上天作出她所期望的反应，这就是她所讲的“皇天也肯从人愿”的内涵。在传统的天人感应的思想模式里，关汉卿强调的是用人民的力量和意志推动上天顺从人意，强调的是“人命关天关地”，反对桃机的“人是贱虫”观，从而把这类传说中蕴含的原始人道主义思想和天从人愿的信念，发挥得淋漓尽致，构成了元代公案戏的最强音。

明代，叶宪祖和袁于令先后改编《窦娥冤》为《金锁记》传

奇。就象大多数改编元杂剧的明传奇一样，虽由于篇幅扩大而描写细腻了，但却把元杂剧特有的强烈生活气息和逸出传统轨道的意识丢失了。

在第一要素成冤过程里，把整个故事上层化、雅化，蔡婆不再有市井商人遗孀的气质，而具有书香门第慈祥老夫人的气派，窦娥也随着由市井童养媳变为雅驯的上层淑女，“愿居孀，终身守节，青史留名香”。

第二要素，《窦娥冤》精华所钟的三桩誓愿，被完全阉割了，窦娥性格被弱化、驯化，就是在公堂上她也不再是不屈于捶拷，而是“我难禁熬炼，也罢，只得暂招成（承）图活眼前”。

第三要素，临刑虽有六月大雪，但却不是由窦娥愤怒抗争招来的，而是天帝“嘉其节孝，悯其无辜”，而命天神降假雪阻止行刑——还是倒退到以节孝感格上苍，乞得上天垂怜。最后窦娥与中状元的丈夫、做大官的父亲大团圆。

到了清代，陈宝和徐曦先后作了《东海记》传奇，他们嫌沿《金锁记》路子的《六月雪》“借孝妇为言而别有所寄，非传本事（按：指东海孝妇本事）。”（包世臣《王曦〈东海记〉序》）于是按照《汉书》所记东海孝妇的“本事”重作《东海记》。兹选录陈宝《东海记》的引声【满庭芳】可见大略：

穷户孤孀，青年矢志，代夫终养萱堂。姑心不忍，促换嫁衣裳。
截发方期誓守，奈慈亲、激烈命先亡。惹闺女，劈诬陷害，大祸起萧墙。
妾生犹已死，刑求不用，屈认何妨。难得于公诉讼，气感穹苍。
示警三年枯旱，幸贤官、拜祷消殃。看今日，新词演出，特地发幽光。

成冤过程里，写“丑小姑立心设穿”，看不到广阔的社会现实。“冤结叫天”，三桩誓愿再也见不到了，窦娥的倔强性格、抗争

精神消失了，还是由孝感格穹苍，窦娥干脆被称为“窦孝妇”。汲黯被牵合进去作东海太守。“三年枯旱”只是作为“于刑吏终表奇冤，汲太守特苏民命”的陪衬。

陈宝是在于定国故里郟城参与建“孝妇祠”之后，写《东海记》以配合宣扬孝妇的；王曦则是遵郟县知县周履端之嘱改写陈宝《东海记》的。他们都想以自己的剧作抵消《窦娥冤》的影响，但历史自有自己的选择，《东海记》得不到传演，连刊本也极少传下来。《金锁记》虽然丢失了关剧的锋芒，但大体上还保留着《窦娥冤》的框架，而且因是较早的传奇剧本，影响着从明清一直到解放前的许多剧种。但演出的时候，群众还是作了选择，在京剧里一般只演《探监》、《法场》二折。

建国以后，人们的鉴别能力大大提高，理所当然地不满意于《金锁记》的路子。程砚秋 1953 年就想去掉赶考、遇难、团圆的套子，恢复窦娥的悲剧结局。到 1958 年纪念世界文化名人关汉卿创作七百年的时候，各大剧种基本上都以关汉卿原作为基础演出《窦娥冤》，关汉卿剧作经受了历史的考验和筛选，又回到人民中间，受到恒久的褒奖。

婚恋题材的戏很多，有的逐渐形成某种格套，例如“私订终身后花园，落难公子中状元”，在明清就成了才子佳人戏的俗套。但在关汉卿时代，这样的戏还是新出现的，具有清新活泼的生命力，关汉卿笔下的这类戏，如《拜月亭》，则有着丰富的社会历史内容和独特的创造性。不过关汉卿写得最多的不是书生、小姐的爱情戏，而是以妓女为中心人物的风情戏，现存的有《救风尘》、《金线池》、《谢天香》，已佚的有《复落倡》、《玉堂春》、《三负心》、《刘盼盼》、《惜春堂》、《鬼团圆》等。

元代的大城市商业十分繁盛，妓女相当多，象郑振铎所说，出现了一批写商人、书生、妓女三角恋爱的戏^②。由于商人势力加强，书生地位下降，在实际生活中，商人常常恃财夺爱，买走妓女；但在书生写的戏里，总是让自己由穷愁潦倒转为功成名就，从而在情场上也苦尽甘来与妓女团圆。而妓女总是倾心于书生，用她们的美貌和爱情为书生唱赞美诗。所以，这类戏即使以妓女为主人公，所表现的主体意识还是属于书生的，是落魄书生借妓女之恋实现自我肯定。关汉卿的剧作则不同，他“躬践排场，面傅粉墨，偶倡优而不辞”，长期与艺妓为伍，真心同情她们，爱重她们，为她们抒怀写恨，表达她们的心声。《金线池》也写老鸨把书生韩辅臣从妓女杜蕊娘妆前赶走（商人夺爱总要以老鸨为中介），但重心不是借杜蕊娘的倾慕抬高韩辅臣的身价，相反是借韩辅臣的痴心赞美杜蕊娘的人格。她身为下贱却毫不自轻自贱，相反很自爱自重，要求有独立的人格，获得真挚的爱情，要求情人志诚专一；她也终于获得韩辅臣的挚爱和敬重。《救风尘》也有一个富商周舍、穷书生安秀实、歌妓宋引章的三角关系，但关汉卿总是不落窠臼，他不是写安秀实如何蟾宫折桂而从周舍手中夺回宋引章，而是推出一个风尘侠妓赵盼儿为主人公，赞美她的勇敢机智义肝侠胆，这个形象集中体现了被侮辱被损害者的智慧和力量，反映了被压迫妇女掌握自己命运的要求和能力，凝结着关汉卿对下层妇女的深刻同情，闪耀着初步民主主义思想的光芒。

关剧常很出“格”，难为某种类型所框，《望江亭》既不属公案类，又难归风情类，故事来源也无考，当是关汉卿直接从现实取材结撰的。女主人公谭记儿确是很独特的形象，论身分