

中国古典文学  
名著精品书系

普及类古籍整理图书专项资助项目

# 元曲精品

## 附明杂剧精品

王季思 董上德 主编

时代文艺出版社



普及类古籍整理图书专项资助项目

# 元曲精品

附明杂剧精品

王季思 董上德 主编

时代文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

元曲精品: 附明杂剧精品 / 王季思, 董上德主编. —长春: 时代文艺出版社, 2018.7

ISBN 978-7-5387-5872-6

I. ①元… II. ①王… ②董… III. ①元曲—选集②杂剧—剧本—作品集—中国—明代 IV. ①I222.9②I237.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第117327号

出品人 陈琛  
产品总监 郭力家  
选题策划 邓淑杰  
责任编辑 闫松莹  
装帧设计 李斌  
排版制作 隋淑凤

本书著作权、版式和装帧设计受国际版权公约和中华人民共和国著作权法保护  
本书所有文字、图片和示意图等专有使用权为时代文艺出版社所有  
未事先获得时代文艺出版社许可  
本书的任何部分不得以图表、电子、影印、缩拍、录音和其他任何手段  
进行复制和转载, 违者必究

## 元曲精品 附明杂剧精品

王季思 董上德 主编

---

出版发行 / 时代文艺出版社

地址 / 长春市泰来街1825号 时代文艺出版社 邮编 / 130011

总编办 / 0431-86012927 发行部 / 0431-86012957 北京开发部 / 010-63108163

官方微博 / [weibo.com / tlapress](http://weibo.com/tlapress) 天猫旗舰店 / [sdwycbsgf.tmall.com](http://sdwycbsgf.tmall.com)

印刷 / 三河市万龙印装有限公司

开本 / 850mm × 1168mm 1 / 32 字数 / 560千字 印张 / 21.625

版次 / 2018年7月第1版 印次 / 2018年7月第1次印刷 定价 / 68.00元

---

图书如有印装错误 请寄回印厂调换

## 导 论

王季思 董上德

元曲，向与唐诗、宋词并称，为宋、金之后出现的文艺奇葩。

“元曲”一词，或特指元代杂剧，或兼指元杂剧与元散曲。明臧懋循所编《元曲选》，实即元杂剧选本；明胡侍《真珠船》则以“元曲”统称杂剧与散曲。此为“元曲”一词的不同用例。本书题为《元曲精品》，“元曲”的含义即包括杂剧与散曲。

—

元代杂剧是中国古代叙事文学发展到元代的产物，也是作为综合性艺术的古代戏曲发展到元代的标志性文体。

元朝，在中国历史上为时较短，而地位特殊，它是中国作为统一的多民族国家空前发展、壮大的时期，其间，复杂的民族关系、尖锐的阶级矛盾、频繁的文化交流，以及蒙古族统治者内部政权的频频易手、经济措施的屡屡改变、法律条文的繁杂重出等，这些都导致元代的社会格局与文化构成有别于其他时代。缘于古代艺术的历史演进与元代社会特殊的政治、文化，元杂剧形成了自身的若干特征。

元杂剧的第一个特征是作品贴近人民，尤其同情底层的妇女。它们是民间艺人与失意文人共同创造的、真正属于人民的艺术精品。

中国古代文学向以诗文为正宗，传统的文学观以文章为“经国之大业，不朽之盛事”，并视之为文人学士立身扬名的途径。而诗文以外的文艺形式如小说、戏曲等，往往受到正统文人的漠视。因此，文学的殿堂一直为士大夫所垄断。自唐宋以来，备受压制的民间文艺以其空前强盛之势，一次次向正统文学发起挑战；宋元戏曲更以其综合性的艺术优势，赢得广大观众。在民间文艺崛起之时，元杂剧以其浓厚的生活气息，活泼生动地再现出下层百姓的一幕幕人生场景，表明士大夫“一统天下”的文艺格局已经被打破，真正属于人民的文艺形式已经展现新的气象。

真正属于人民的文艺作品，一定反映民生的疾苦。元代是占全国人口大多数的汉族人受蒙古族统治的时代，民族矛盾、阶级矛盾错综复杂、尖锐激烈。从元杂剧可以看出，当时的权豪势要动辄欺压百姓、草菅人命；恶霸流氓横行无忌，胡作非为。像无名氏《陈州糶米》中的小衙内，依仗父亲刘衙内的势力，“拿粗挟细，揣歪捏怪，帮困钻懒，放刁撒泼”，平时强抢民财，无法无天，灾荒之年，乘机抬高米价，短斤缺两，以劣充好，戕害百姓。又像《窦娥冤》中的张驴儿，意欲霸占良家妇女为妻，遭到反抗，随即起恶念、施毒计，置人于死地，可谓是凶残成性，罪恶滔天。诸如此类，在元杂剧中每每有触目惊心的描述。然而，受压迫、受欺凌的人民并没有逆来顺受、忍气吞声，他们不畏强暴，嫉恶如仇，为捍卫自己的人格尊严进行了不屈不挠的斗争。像窦娥，她本是一个安守本份、孝顺婆婆的年轻寡妇，却平白无故遭受流氓无赖的诬陷。公堂上，地方官只听一面之辞，不分青红皂白，错判窦娥“杀人”，押赴市曹典刑。面对这天大冤屈，窦娥本着“人心不可欺”的信念，正气凛然地骂天骂地，并立下三桩誓愿，为自己鸣不平，以此昭示世人：这是一个清浊不辨、

贤愚不分的黑暗年代！这抗争的心声，由一个弱女子喊出，其力度格外强劲。又像《陈州糶米》中的张撇古，他性格耿直，敢于直言；发现仓官假公济私、坑害百姓，他忍不住挺身而出，当面斥骂仓官：“你道你奉官行，我道你奉私行。俺看承的一合米，关着八九个人的命……你正是饿狼口里夺脆骨，乞儿碗底觅残羹。”不平则鸣，大有与恶势力不共戴天的气概。

元杂剧作者在反映民生疾苦时，尤为关注下层妇女的命运，同情其不幸的遭遇，赞美其崇高的品格，激赏其出众的智慧与才情，从而塑造出一系列光彩照人、栩栩如生的女性形象。在中国古代社会中，女性的地位最为低下，其命运最为凄惨。鲁迅曾经指出，中国封建等级制度极为森严，下一等级的人总是被上一等级的人“吃”，“于是大小无数的人肉的筵宴，即从有文明以来一直排到现在，人们就在这会场中吃人，被吃，以凶人的愚妄的欢呼，将悲惨的弱者的呼号遮掩，更不消说女人和小儿。”（《灯下漫笔》）鲁迅以形象的笔触勾勒了中国封建社会的特点，也深刻地揭示出古代女性的悲苦命运。判断一个作家是否具有人道主义情怀，一个重要的标准就是看他对待妇女的态度。古代具有人道主义情怀的作家，往往是极为同情和尊重妇女的，仅以元明清三代而言，明代的李贽、汤显祖、徐渭，清代的吴敬梓、孔尚任、蒲松龄、曹雪芹等，都是显例。而在元代，关汉卿、王实甫、杨显之、石君宝、尚仲贤……他们在杂剧作品中同样倾注了对女性的同情与理解。除上述《窦娥冤》外，如杨显之的《潇湘夜雨》，写女主人公翠鸾惨遭丈夫的遗弃与诬陷，揭示了在以男性为中心的家庭中，妇女毫无人格尊严与生命保障的社会本质。石君宝的《秋胡戏妻》，女主人公梅英在新婚燕尔之际即横遭夫妻分离的厄运，其夫被勾去当兵，梅英独力操持家计，守了十年活寡，美好的青春岁月转眼间付诸东流。其间，她除历尽艰辛外，还要承受来自债主与父母的压力，面对财主逼婚、家长劝其改嫁的人生难题。然而，可

贵的是，不论是窦娥、翠鸾还是梅英，她们都不是任人割宰的羔羊，剧作家从她们的身上发现了女性坚强的意志、坚韧的毅力，她们自尊自爱、誓不低头，以一身的清白抗击来自四面八方的污泥浊水。她们的身上，体现出中国古代女性刻苦耐劳、守正不阿的美德。

元杂剧作家远较传统文人高明的地方还在于他们一反过去鄙视妇女的风气，以饱满的激情正面歌颂女性的智慧与胆识。如《望江亭》中的谭记儿，其聪明、机智非一般男子可及。谭以寡妇之身与白士中同偕连理，不料为花花太岁杨衙内看中。杨贪恋谭的美色，诬告白士中，意欲置他于死地。面对突如其来的祸变，白士中手足无措，而谭记儿则镇定自若。她巧扮渔妇，毅然出现在杨衙内面前，虚与委蛇，伺机夺得势剑金牌与捕人文书，令杨衙内阴谋落空、当众出丑，使这“赖骨顽皮”、“得便宜翻做了落便宜”。面对邪恶势力，像谭记儿这样的女性，是那样无所畏惧、机智果敢，不愧为女中豪杰。而面临顽固的封建礼教势力，处于其对立面的年轻女性则是善于周旋，赢得主动，在一定程度上抗击封建礼教的束缚。像《西厢记》中的红娘，在相国夫人的淫威之下，巧妙地利用丫环身份为崔莺莺、张君瑞传书递柬，穿针引线，使有情人互通情愫，两心相印。老夫人有所觉察后大发雷霆，拷打红娘，严加问罪。红娘抓住夫人“言而无信”的短处据理力争，为小姐辩护，为自己鸣冤，为张生抱不平，字字有力，句句在理，令夫人哑口无言。红娘以侍女之卑而犯相国夫人之尊，终能平息风波，可谓智勇双全的奇女子。另如《西厢记》中的崔莺莺、《墙头马上》中的李千金、《倩女离魂》中的张倩女等，身份不一，但均是才情出众、秀外慧中、情意坚贞的女性形象。明李贽在论及女性的识见时说：“谓人有男女则可，谓见有男女岂可乎？谓见有长短则可，谓男子之见尽长，女人之见尽短，又岂可乎？”（《焚书》卷二）李贽的见解是否受元杂剧的启发，我们不得而知，但这见解早已蕴含于元杂剧之中却是不争的事实。

高明的识见，总是来源于现实生活。元杂剧作家与以往文人最大的区别在于他们的创作不是在书斋里完成的。他们在元代特殊的社会中，置身于“八娼”“十丐”之间，名列“老九”。昔日“学而优则仕”的晋身阶梯已被废除，“读书做官”无异于梦幻泡影。他们“门第卑微，职位不振”（钟嗣成《录鬼簿序》），虽“高才博识”，但默然无闻。作为一个不被重视的群体，他们命定似的无缘插足上流社会，只好寄身于市井，留连于秦楼楚馆，在社会的下层讨生活、觅知音、解忧愁。如元杂剧的代表作家关汉卿，身居大都（今北京），由金入元，目睹江山易手，社稷巨变，民生多艰，而不屑仕进，“嘲风弄月，留连光景”（朱经《青楼集序》）。他多才多艺，诗歌、散曲、书法、音乐等无一不精。他交游广泛，与之往还的朋友如杨显之等，大抵是一些“士失其业”的书生；更有身份卑贱的艺伎如朱帘秀，则是关汉卿的红颜知己、演艺事业上的合作伙伴。他自称“我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州”“玩的是梁园月，饮的是东京酒”“相对着险岭高峰长怪石，堪羨堪题”（〔南吕·一枝花〕套曲）。于是，各地的风情、百姓的哀乐、社会的矛盾，均收于眼底、触于灵台。他身为“玉京书会”的主要作家，“总编修师首，捻杂剧班头”（增补本《录鬼簿》），常与演员切磋剧艺。在长期的创作、排练、演出活动中，积累了丰富的经验，写出大量的剧作，把杂剧艺术推向高峰。他在《赠朱帘秀》一曲中曾描述当时著名旦角的舞台艺术效果：“摇四壁翡翠浓阴，射万瓦琉璃色浅”，对朱帘秀的艺术才华推崇有加。可以想见，他们在杂剧艺术上的合作是亲密无间、彼此默契的。除关汉卿与朱帘秀外，如白仁甫与天然秀、乔梦符与李芝仪、杨显之与顺时秀等，他们惺惺相惜，皆成密友。可以说，几乎每位剧作家都有一位艺高色绝的女艺人与之配合。这些走出书斋的文人，往往从女艺人悲惨的身世、灵动的智慧、善良的心地中获取素材和灵感，从演员的演艺实践中领悟杂剧艺术的真谛，进而修改剧本、



厘定音律，在剧情上添补“针线”，使演出脚本日臻完美，富于动人心魄的艺术力量。剧作家的成功，每每蕴含着与之合作的艺人的经验与智慧。至于以“万花丛里马神仙”著称的马致远，以“翠红乡雄赳赳施谋智”闻名的王实甫，还有“伶伦辈称郑老先生”的郑德辉等，与之合作的艺人，则不止一两个，可能是一班或一群。因此，元杂剧实为民间艺人与失意文士合作的产物。

总之，元杂剧作家在不能以诗赋策论取功名的年代，转而为下层百姓写通俗作品，不仅生活上有了新的出路、才华上得到新的发挥、精神上也有了新的寄托。钟嗣成为其朋友鲍天佑写悼词：“平生词翰在官商，两字推敲付锦囊，耸吟肩有似风魔状。苦劳心呕断肠，视荣华总是干忙。谈音律，论教坊，唯先生占断排场”，这未尝不是当时众多杂剧作家的真实写照。他们往往以游戏人生的态度扬弃了正统文人的头巾味与学究气，“视荣华总是干忙”，转而“谈音律，论教坊”，在剧中描写乡间的晨露、市井的喧闹，以及人间百态，倾吐黎民百姓的冤屈与愤怒，抒发小人物战胜大恶霸的喜悦与豪情。这是永远值得我们珍惜和纪念的。

## 二

元杂剧的第二个特征是剧作往往呈现出悲后有喜、喜中含悲、悲喜交乘的感情效应。悲剧多以团圆结局，体现出我国人民“善有善报”的道德观念和“邪不胜正”的乐观态度；喜剧多含有悲剧意蕴，体现出我国人民防患于未然的忧患意识与不怕蹉跌的信心。

我国古代的悲剧意识与喜剧意识，可以上溯至《诗经》《楚辞》等先秦作品。《诗经·国风》中不少篇章写人间的哀乐，《楚辞·九歌》中的“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”，表述人们的悲与喜

的观念，揭示了现世生活中既有悲又有喜的复杂境遇。中国的古典诗学，一向正视悲哀与喜乐，不回避悲的存在，也不因一时之喜而忘乎所以。与这种态度相对应，古人强调主体在感受悲或喜时的主观调适功能，即情感活动不能失之太喜、失之太怒、失之太哀、失之太乐，既要直面悲境或喜境，又能超越其上，求得“中和”的审美感受。所谓“不发乎情，即非礼义，故诗要有乐有哀；发乎情，未必即礼义，故诗要哀乐中节”（刘熙载《艺概·诗概》），正概括了中国古代富于民族特色的文艺原则。在这方面，元杂剧并不例外。

当然，元杂剧作家在处理这一文艺原则时，并非胶柱鼓瑟，而是根据戏剧文学自身的特点灵活变通，使之转化为悲喜交乘的剧作通则。换言之，剧作家鉴于作品应展示尖锐激烈的戏剧冲突，不可能像诗歌作者那样恪守“温柔敦厚”的诗教，剧中人该悲则悲，乃至悲痛欲绝、义愤填膺；该喜则喜，乃至手舞足蹈、惊喜欲狂。然而，元杂剧作者不像西方戏剧家对悲剧与喜剧做严格区分，即所谓“悲剧是痛苦的矛盾，喜剧是无痛苦的矛盾”（〔丹麦〕瑟伦·克尔恺郭尔语）。元杂剧的悲剧或喜剧，并非如此泾渭分明。相反，剧作家往往选取曲折多变的人生历程，以冲突双方的力量对比与消长展现悲剧性矛盾或喜剧性矛盾的发展与变化，以及变化之中出现的转机，以期典型化地反映人物命运和社会生活波浪式的运动轨迹。故而，元杂剧绝少一直哭到底的悲剧或一直笑到底的喜剧。如《西厢记》，从整条剧情发展线索看，开头写男女主人公一见钟情，结尾是有情人终成眷属，是一部喜剧，但在剧情的发展与高潮部分交织着喜与悲、哀与乐。如第二本之“寺警”“请宴”“赖婚”“琴心”，由悲转喜又由喜转哀；至第三本，侧重写张生、莺莺、红娘三人的误会性矛盾，剧情则由哀转乐；至第四本，“佳期”之后是“拷艳”与“哭宴”，再由欢乐转为伤悲。可见，《西厢记》是一部包含着“痛苦矛盾”的喜剧。而《窦娥冤》《潇湘夜雨》等悲剧作品，主人公的苦命与苦情构

成全剧的主要关目，但给主人公造成巨大痛苦的恶势力终究逃脱不了正义的审判与公正的惩罚，他们的可耻下场昭示着蒙冤者的无辜，也显示了为恶者天地难容的客观事实。这类悲剧作品，往往以大快人心的场面结束，给予人们以富于乐观意味的启迪：痛苦不是绝对的，只要伸张正义，人间正气必定压倒邪气。如果说，元杂剧的喜剧给人带来的更多是感性上的愉悦，那么，其悲剧给人带来的更多是理性上的愉悦。两种愉悦不尽相同，但都能体现出元杂剧悲喜交乘的底蕴。

在处理某个单位时空里的情节与细节时，元杂剧作家同样遵循着悲喜交乘的通则。于是，喜剧性情节（细节）含有悲剧意蕴，悲剧性情节（细节）也不无喜剧性情趣，以悲衬喜或以喜衬悲，辩证地展示实际生活的可变性与人物心理的复杂性。如《西厢记》的“佳期”，是崔、张得到美满结合的喜剧关目，但中夜欢情正浓之时，莺莺却忽发悲音，向张生诉出“他日勿以白头见弃”的忧虑。这反映出封建时代女性对屡见不鲜的婚变的恐惧心理。莺莺深知她与张生的爱情得之不易，但客观现实是封建礼教的阻挠、功名利禄的诱惑都会成为爱情生活中的可变因素。在两情融合的欢娱时刻，莺莺比张生想得更多、更深，她希望得到天长地久的爱情，害怕有朝一日会失去张生。她越是害怕，就越能反映出她作为女性对配偶的依恋心理与依附关系，反映出其命运受到情爱内外多种因素制约的可悲处境。因此，喜中有悲并非剧作家故弄玄虚，而是生活逻辑的曲折反映。又如《秋胡戏妻》，剧中一系列情节都是悲剧性的，从“新婚别”到债主逼婚，描述了罗梅英的悲惨境遇，就是“桑园会”这出戏，也充满悲剧意味。当时，梅英正在桑园中感叹命运无常，以〔粉蝶儿〕〔醉春风〕等曲倾吐一腔苦水。在内心痛苦不堪之际，突遭一男子的威胁与非礼，手段是那么卑劣和粗暴，令人深感当时的妇女处境险恶。其间，男方的无耻与女方的坚贞形成尖锐的戏剧冲突，而冲突双方均不知道对方竟是自己失散多年的配偶！夫妻俩异乎寻常的重逢方式，蕴含着对残酷

现实的多少控诉与嘲讽。而在这悲剧性情节中，男方被女方骂得无地自容、狼狈不堪，那种吃不到葡萄反倒碰了一鼻子灰的丑态令人忍俊不禁，苦涩之中带有些许漫画式的喜剧情调是剧作家对苦难人生的特有调侃方式。

总括而言，元杂剧中的悲剧不同于西方以剧中主人公的死亡而终场的悲剧，其喜剧也不同于西方以滑稽、讽刺为主的喜剧。正如元杂剧将唱、做、念、打融为一体一样，它把喜怒哀乐的情感、悲欢离合的情节熔于一炉。其情感效应的复杂性、多样性反映出元杂剧作家是全方位观察剧中人的命运与情感生活的，他们不是从形而上的情感模式出发构建具有单一意义的戏剧情境，而是立足于具体环境中的具体人物活动，将笔触深入到剧中人命运的各个环节，以辩证的观点审视现实生活逻辑对剧中人命运的种种制约关系，以老百姓普遍认同的道德标准去衡量一切是非与美丑，通过矛盾冲突的戏剧性转化揭示蕴含于具体情节之中的悲剧意蕴或喜剧情调，在舞台上展现“本色”而典型的生活场景。这与西方戏剧刻意对生活场景定下悲或喜的单一色调是大异其趣的。中国古代乐论认为，音乐是“喜、怒、哀、乐四者，随物感动，播于形气，叶律吕，谐五声”而形成的（明黄佐《乐声说》），元杂剧悲后有喜、喜中含悲、悲喜交乘的剧作原则与古代乐论有相通之处，它是生活中的辩证法在中国古典戏剧美学上的反映。

### 三

元杂剧的第三个特征是剧作家在创作构思上将基本的剧情史传化，又将剧情的发展过程传奇化，二者相互制约，相互统一，体现出从生活现实向理想图景进发的精神追求。

元杂剧本是中国古代叙事文学的一个分支。叙事文学的孕育和发展与上古神话传说的历史化、文史著作的一体化密不可分。早在春秋时代，孔子就对“黄帝四面”的神话传说进行阐释，使之合乎客观事理并将其转化为古史材料。而从《尚书》开始至《左传》《国语》《国策》《史记》等均亦文亦史，合文史于一体。这种富于文学意味的历史著作是中国古代叙事传统的主流，而叙事文学就是长期在史传文化的土壤中孕育成长的。随着时间的推移，叙事文学逐步从史传文化的母体中分离出来，但由于先天的影响，叙事文学的史传化仍是作家结撰故事的主要方式。唐人小说如《李娃传》《霍小玉传》《谢小娥传》等一批作品显然是以史传的体式写民间故事。尽管其间不无虚构的成分，但虚构仍以客观现实为依据，继承着史家的写实精神。唐宋以降，说唱样式、戏曲艺术相继勃兴，它们多从历史故事、唐人小说或现实生活选取素材，往往也是以一人一事为主脑的史传化结构，体现着与史传文化的渊源关系。

以元杂剧而言，剧作家往往以主人公的主要人生历程为线索，剧本有较长的时间跨度，剧情时间远远长于实际演出时间，而场景的变换、剧情的起伏都与主人公坎坷的命运息息相关，呈现出线性发展的轨迹。这一切与奉行“三一律”、戏剧矛盾呈团块形态的西方戏剧形成鲜明对照，而与中国传统的纪传体写法却有极为相似的对应关系。如《窦娥冤》，从窦娥七岁当童养媳写到二十岁无辜含冤而死，该剧几乎是窦娥一生命运的写照，是一本戏剧化的“窦娥正传”。又如《看钱奴》，写周荣祖早年囊空如洗、忍痛卖儿，以后东跑西颠、沿路乞讨，最后父子重逢、一家团聚，前后历经二十年的风霜雨露。在元杂剧中，一个个有血有肉的人物、一段段曲折多变的人生历程，展示着无法回避的人世真相，蕴含着多少大悲哀与大欢喜，人们从中可以感悟人生的得与失、社会的是与非，这是活生生的人生百科全书。元杂剧的这种写实品格与史家的以史为鉴在精神上是相通的。唯有写

实，才能为读者或观众提供一面真正的镜子，让人借助这镜子去观照现实人生的善与恶，去照看芸芸众生心灵中的美与丑。司马迁曾为自己笔下的人物传记定下“原始察终，见盛观衰”（《史记·太史公自序》）的写作原则，而元杂剧作家将基本剧情史传化不无太史公的遗风。当然，他们更着眼于“见善观恶”“褒美贬丑”。

不过，元杂剧毕竟不是史书，而是活泼生动的戏剧。舞台的假定性、戏剧情景的意象化等因素都赋予剧作家以较大的想象和虚构空间，供剧作家寄寓他们的憧憬与理想。事实上，元杂剧不仅在题材、写法上对唐人小说有所继承，而且在情节推进的传奇化方面也受到唐人小说的启示。唐人小说是传统纪传体体裁的一种变异形态，它一方面将史家的文学描写手法发扬光大，另一方面吸收汉魏六朝小说的志怪描写经验，开拓小说的描述空间，创造性地赋予小说以更为灵动的表现力，向读者展现出一个真与幻、实与虚辩证统一的文学世界。《柳毅传》《枕中记》《离魂记》等作品的传奇色彩，体现出唐代小说作者在“志怪”的基础上将“怪”转化为“幻”的构想，他们成功地运用幻中见真的手法，将自身对社会人生的思考与憧憬寄寓在真真幻幻的故事情节之中。唐人小说之广为流传、备受欢迎，与此大有关系。如果说，唐人小说是开了先河的话，那么，元杂剧承其余绪，继续作出可贵的探索，取得新的突破。

元杂剧剧情的推进，一般不像唐人小说的某些作品以幻设的社会场景为主体，而是立足于描述现实的社会关系，只是在剧情推进过程中，赋予某些重要关目以浓厚的理想色彩，寄寓着人们改变现实、扭转厄运的愿望。如《陈州糶米》，第二折写小懒古到衙门告状，误把大奸大恶的刘衙内认作“包待制”，在得知真相后惊恐万状。此时此刻，观众也为弱小而可怜的小懒古捏一把冷汗。正当他哀告无门、危在旦夕之际，包拯恰好从外地采访归来。这位被老百姓誉为“铁面无私”的清官得知陈州的灾情与案情后，便打消辞官闲居的念头，乔装

打扮，甚至不惜屈尊为一妓女牵驴，终于探得真情，掌握了小衙内、杨金吾等人的犯罪事实，立即将其绳之于法。这显然是传奇化的。在现实生活中固然会有清官，但像包拯那样在小嫩古危难之际有如从天而降，又以屈尊受辱的方式查访案情，这种传奇性关目只能出自老百姓的愿望、剧作家的想象。包拯这一形象带有的某种平民色彩反映出老百姓对那些高高在上、罔顾民情的官僚的极度憎恨，而对体察民瘼、主持正义的清官寄予的莫大希望。因此，剧中包拯的所向无敌象征着老百姓精神上的节节胜利。

元杂剧有些作品直接改编自唐人小说，剧情的曲折多变、出奇制胜是自不待言的。然而，元杂剧在剧情的推进上更着重于给原有故事注入一些新的思想因素，构成富于世俗意味的理想图景。如《柳毅传书》，除保留原小说《柳毅传》的传奇色彩外，在婚姻观上较原著有新的突破，呈现出新的亮色。在小说中，获救后的龙女虽心爱柳毅，但一直等到柳一娶再娶之后才放心冒充卢氏女给柳毅做个填房。这反映出龙女因自己曾经结婚而产生的自卑心理，她似乎不忍心让尚未婚娶的柳毅一结婚就娶个再嫁的少妇，否则，以龙的神力，她早就可以冒充某氏女而嫁入柳家。但在杂剧中，龙女毫不自卑，她铭感柳毅的恩情，仰慕柳毅的为人，毅然托身卢氏女，与柳毅共偕连理。而柳毅得知卢氏女的真实身份后也不介意龙女的二度出嫁。更为难得的是，柳毅的母亲为儿子喜结奇缘而满心高兴，对儿媳的过去一点儿也不觉得难堪。这是一种新的婚姻观念，反映出对“女子从一而终”“一女不嫁二夫”等传统观念的背弃，表现出维护女子再婚权利的进步思想。在封建时代，像龙女那样所适非人的妇女不在少数，她们在封建婚姻制度的束缚下没有选择配偶的自主权，一旦婚姻破裂，更会遭遇被遗弃的命运。从《诗经·卫风·氓》中的女主人公到唐代的龙女三娘，她们的遭遇反映了历代无数不幸妇女的命运。然而，在元杂剧作家的笔下，龙女三娘比《氓》中的女主人公幸运的是她有机会结识柳

毅，在实际生活中了解柳毅的品性，更有幸在遭遗弃之后重披嫁衣过上和谐的家庭生活。这无疑是一幅理想的图景，反映出元杂剧作家在剧情的传奇化方面更多地赋予剧情以浓厚的理想色彩与人文气息，与过去的小说尤其是六朝志怪的一味炫奇斗异不可等量齐观。

总之，写实是元杂剧的基本品格。而当人们面对不合理的现实、不公平的世道时，总是从内心呼唤着一个合理而公平的社会降临人间。生命的火花永不熄灭，幸福的图景激励人们为实现自己的梦想而斗争。元杂剧的情节越到末尾越富于理想的色彩。而当时的理想是由现实生活逻辑推导出来的，无非是人们的基本生存要求的具象化。今天的读者可以从中了解到，元代老百姓所憧憬的早就成为我们的现实，而他们为争取自己理想中的基本权利曾经付出多大的牺牲！回首往事，我们应该为前人对理想的执着追求而深深致敬。

#### 四

元杂剧的第四个特征是综合的艺术因素较多，这就决定了中国古典戏曲融文学、音乐、歌曲、杂技等艺术为一体的本质特征，与西方戏剧分向话剧、歌剧、舞剧发展迥然有别。

这一特征，与中国传统的“乐”文化的复合性大有关系。在先秦，“乐”是一个复合概念，是一种多样艺术因素结合而成的文艺活动。《礼记·乐记》谓：“比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓。”概言之，“乐”包含曲调与舞蹈，更包含了诗歌。所谓“其本在人心之感于物也”，从反映论角度看，它必然诉诸语言。《乐记》有“情动于中，故形于声。声成文，谓之音”一语，又论及“郑卫之音”与“桑间濮上之音”，



可证先秦的“乐”是音乐、舞蹈、歌曲的结合体。从中国古代音乐舞蹈史看，周代的雅乐、战国秦汉时期的楚声、汉初开始流行的鼓吹乐、起源于先秦而历代绵延不断的散乐百戏、兴起于南北朝而盛行于隋唐的歌舞戏，以及汉魏相和歌、六朝清商乐、唐宋燕乐一脉相承的大曲，等等，它们的演出规模有大有小，但共通的特点则是由先秦“乐”文化的复合性发展而来的集歌、舞、乐为一体的综合性。这一切，是元杂剧赖以产生的艺术母体。元杂剧是中国古代音乐舞蹈发展至宋金元时与叙事文学交汇、合流而孕育出的宁馨儿，它综合多种艺术因素的特性是由其母体的“遗传因子”决定的。

在相互融合的多种艺术因素中，诗歌与音乐的结合确立了元杂剧作为诗剧的基本风貌。元杂剧以四折一楔子为固定体式，每一折用同一宫调，每一套曲均以一韵相押，整个作品四套剧曲只由一人（男主角或女主角）主唱。因此，元杂剧的文本结构实以其音乐结构为基础。从唐宋大曲“散序——拍序——舞遍”三位一体的结构到宋代唱赚以同宫调若干曲子组成套曲的结撰方式，再到宋金元诸宫调在唱赚等形式基础上形成的多宫调联缀的套曲结构，我们可以看出元杂剧音乐结构的渊源和演变轨迹。同时，与音乐结构相配合的诗歌，其句式也有一个从整饬到长短参差错落的变化过程。唐大曲的歌词一般由若干首五言或七言律诗相间组合而成，宋大曲及唱赚的歌词为长短句，诸宫调以曲牌联套的曲式说唱故事，其句式更富于变化，直接开元曲句式的先河。元曲在继承诸宫调等艺术传统的基础上，为适应当时勾栏演出的要求，不断汲取新的艺术养份，如吸收金元北方歌曲〔九转货郎儿〕〔大拜门〕〔小拜门〕〔双调·新水令〕并加以新变，如加衬字、增句数等。此外，还创造性地运用六字三韵的短柱体、前后回环相接的顶针续麻体，变尽了汉魏以来五、七言诗体和隋唐以来的长短句词调，元曲句式因而更富于表现力。在元代剧曲中，如“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪”等