

# 中國文学簡史

第 三 册

(仅供有关同志提意見时参考)

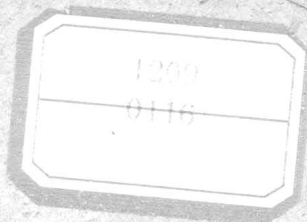


中国科学院文学研究所《中国文学簡史》編写小組編著

1209  
0116



CS1469916



目 次 001241072

## 元 代 文 学

|       |           |    |
|-------|-----------|----|
| 第 一 章 | 杂剧的兴起     | 1  |
| 第 二 章 | 人民戏剧家关汉卿  | 12 |
| 第 三 章 | 王实甫的《西厢记》 | 31 |
| 第 四 章 | 杂剧创作的黄金时代 | 41 |
| 第 五 章 | 杂剧的衰微     | 62 |
| 第 六 章 | 元代散曲      | 71 |
| 第 七 章 | 元代诗词      | 82 |
| 第 八 章 | 南戏的发展     | 94 |

## 明 代 文 学

|       |                |     |
|-------|----------------|-----|
| 第 一 章 | 《三国志演义》        | 111 |
| 第 二 章 | 农民革命的史诗——《水浒传》 | 129 |
| 第 三 章 | 明初诗歌、散文和戏剧     | 159 |
| 第 四 章 | 明代中叶的文学        | 172 |
| 第 五 章 | 浪漫主义的幻想小说《西游记》 | 220 |
| 第 六 章 | 《金瓶梅》          | 233 |
| 第 七 章 | 杰出的戏剧家汤显祖      | 244 |
| 第 八 章 | 短篇白话小说的繁荣      | 257 |

|     |             |     |
|-----|-------------|-----|
| 第九章 | 明末社会大变动中的文学 | 270 |
|-----|-------------|-----|

|     |      |     |
|-----|------|-----|
| 第十章 | 明代民歌 | 289 |
|-----|------|-----|

## 清代文学

|     |      |     |
|-----|------|-----|
| 第一章 | 清初文学 | 303 |
|-----|------|-----|

|     |     |     |
|-----|-----|-----|
| 第二章 | 蒲松龄 | 329 |
|-----|-----|-----|

|     |        |     |
|-----|--------|-----|
| 第三章 | 洪升和孔尚任 | 343 |
|-----|--------|-----|

|     |     |     |
|-----|-----|-----|
| 第四章 | 吴敬梓 | 357 |
|-----|-----|-----|

|     |       |     |
|-----|-------|-----|
| 第五章 | 《红楼梦》 | 373 |
|-----|-------|-----|

|     |        |     |
|-----|--------|-----|
| 第六章 | 清代中叶文学 | 404 |
|-----|--------|-----|

|     |         |     |
|-----|---------|-----|
| 第七章 | 民歌和讲唱文学 | 435 |
|-----|---------|-----|

# 元 代 文 学

---

## 第一章 杂剧的兴起

### 第一节 元代杂剧兴盛的原因

从至元十七年(公元1280)到至正二十七年(公元1367),元王朝共统治了中国八十七年。在这一段时期内,文学的发展进入了一个新的历史阶段。从文学样式来说,杂剧成为元代文学的主流,诗、词和散文退居次要的地位。这种新局面的到来,不是偶然的。它是元代社会政治经济发展和阶级斗争形势的必然产物,也是继承和发展宋金戏曲传统的结果。

元代商业经济繁荣,手工业发达,城市得到了畸形的发展。当时曾在广州、泉州、温州、庆元、杭州、澈浦、上海七处设立市舶司,管理海外贸易。而在内陆,商业城市更是星罗棋布。在当时的世界上,京城大都成为东方的商业中心。意大利人马可孛罗曾在他的游记中说:大都城里有来自各地的外国人,或来进贡,或来售货。货物输入众多,川流不息。仅丝一项,每天入城的就有千车之多。这种高度发达的商业经济所带来的城市繁荣局面,给杂剧的发展奠定了雄厚的物质基础。元夏庭芝《青楼集》记述了元代几个大城市的一百二十几个妓女的片段生活,其中

大多数是职业的戏曲演员，而注明在大都的就有将近四十人。演员数目的众多，以及随之相应而来的演戏场所和观众数目的众多，舞台设备、道具、服装的改进，剧本的需求，都是元代城市经济的繁荣的一种反映。

随着商业和手工业的发达，城市居民也逐渐增加起来。《元史》记载：至元二十一年（公元1284）全国仅诸色工匠就达十九万九百余户。工匠只是城市居民的一部分，由此可以看出市民人数是相当多的。他们在文化上有自己的要求。他们要求文学能够表达他们的意志和愿望。而杂剧兴起于城市，又以城市平民为一般的观众对象，它从内容到形式多少能使他们的这些要求有所表达。城市平民对杂剧的热烈支持和爱好，无疑对杂剧的发展产生了重大的影响。

当时的社会是一个暗无天日的世界。人民受着极其残酷的剥削和压迫，生命随时可能丧失，妻女财产经常有被掠夺的危险。《元典章》也记载：“滥官污吏夤缘侵渔；科敛则务求羡金，输纳则暗加折耗，以致滥刑虐政，暴斂急征，使农夫不得安于田里。”《元史·刑法志》说：“诸路府军民长官，因收捕反叛，辄罗织平民，强奸室女，杀虏人口财产，并复人之家。”而地主阶级也和蒙古统治集团勾结起来欺压人民。《续通考·田赋考》说：“豪富之家或占民田，近于千顷。江南豪家，广占农田……恣意所为，靡所不至。贫家乐岁终身苦，凶年不免于死亡。荆楚之域至有售妻鬻子者。”这不能不激起了广大人民的反抗。直到元末，人民的武装反抗运动的怒潮始终没有平息。进步的文学作品面临着如此激烈的民族斗争和阶级斗争，必然会把它们直接地或间接地反映出来。

这一时代的接近下层的知識分子，絕大多数也和普通人民一样遭受到各种各样的迫害。共同的命运促使他們对人民进一步接近和了解。許多作家积极地反映广大人民的生活和斗争，揭露社会的黑暗和封建統治集团的罪恶。同时由于有些作家利用了书会的組織形式，同艺人合作編写剧本，或者亲自登台演出，就使他們一方面便于吸收艺人們在实践中的种种經驗，一方面又能更好地把自己的才能貢獻給杂剧創作。而这种演員、作家亲密合作和互相学习，对杂剧的兴盛和发展也起了很大的推动作用。

附帶还有一个有利的条件，就是蒙古統治阶级对歌舞、戏曲的爱好。南宋孟珙《蒙鞑备录》說：“国王出师，亦以女乐随行。率十七八美女，极慧黠，多以十四絃等彈大官乐，四拍子为节，甚低，其舞甚異。”据《元史·百官志》，元代統治者把管理“乐人”的教坊司置于正三品的高位，可見他們对这方面的重視。入侵中国之后，这种情况有了进一步的发展。楊維禎《元宮詞》說：“开国遺音乐府傳，白翎飞上十三弦，大金优諫关卿在，伊尹扶湯进剧篇。”朱有燬的《元宮詞》中提到蒙古統治者在看到鮑天佑的《尸諫灵公》杂剧之后，傳令各行省都演这个戏的事情。元代統治者对戏曲的爱好和提倡，对元杂剧的繁荣，当然也不会毫无关系的。

戏曲本身的发展也是促使杂剧兴盛的一个重要因素。宋代杂剧虽然只具备了戏剧的雛形，但無論从內容到形式都給了元杂剧以重大影响。而宋金以来的諸宮調（如宋代佚名的《刘知远諸宮調》、金代董解元的《西廂記諸宮調》）用多种宮調来表演一个故事，这对元杂剧曲調的运用和从叙事体向代言体形式的轉变，显然是有影响的。根据一九五八年山西出土的金代墓葬中

的磚刻舞台来看，那时的舞台装置、角色都已经相当完备，无疑的，这点给予元杂剧发展以良好的基础。至于唐宋词曲、歌舞、民间俚曲以及外族乐曲，在音乐上也是给了元杂剧以很明显的影响的。由此可见，元杂剧不仅是元代社会政治经济发展和阶级斗争形势的必然产物，同时也是在综合和继承前代文艺形式的基础上，成长起来的一种新型的文艺样式。

## 第二节 元代杂剧的体制

杂剧是北方的一种带有浓厚地域性的新兴文学样式，它在形式方面有着自己的特点。

杂剧最小的组成单位叫做“折”，它相当于南戏的“齣”和现代话剧的“幕”。每“折”故事自成起迄，能够独立，同时又能够和它的前后各“折”有联贯性，而且本身也要出现高潮。每本杂剧严格地限制为四“折”的数目，偶尔也有破例。

在“折”之外，为了剧情的需要，剧作家还可以适当地嵌入一些小的“过场”，叫做“楔子”。“楔子”和“折”的差别，除了篇幅长短不同之外，是不唱套曲而唱小令，小令又以唱只曲为最普遍，也有连用两个或三个只曲的情形，但是很不多见。只曲的唱者在“楔子”里并不严格限制为正末和正旦，有时冲末也唱。一般讲来，“楔子”只用一次，但是也有用两个的。“楔子”在杂剧中的位置，大部分是在剧首，起着类似“序幕”的作用，也有用在其它两折之间以至于在第四折之后的。

每本杂剧的后面都有两句、四句以至于八句的诗句，用以结束全剧情节、概括全剧内容，这叫做“题目正名”。在演出时，“题

目正名”由演員集体朗誦，示意观众剧終。“題目正名”的句法很多，以七字句和八字句最为通用。就常規而論，两句的格式是前一句叫做“題目”，后一句叫做“正名”。“正名”是全剧的“总題”，“总題”可以刪略而为簡称。例如：关汉卿的一个剧本的“題目”是“洞庭湖半夜賺金牌”，“正名”是“望江亭中秋切膾旦”，《望江亭中秋切膾旦》也就是这本杂剧的“总題”，又可以省称《切膾旦》。

杂剧有唱詞和宾白，但是只能允許正旦或正末一个人歌唱，而且要求一个人独唱四折到底。例如，关汉卿的《关大王单刀会》四折虽由乔公、司馬徽、关羽分別歌唱，实际上他們三个人物却都是由正末一个演員扮演的。

另外，杂剧的唱詞在音乐上要求极为严格。杂剧的唱調接受隋唐两代燕乐系統的影响，一定要协宮調（相当于现代音乐里的“音色”）。元代音乐号称“六宮十一調”，已經比燕乐的八十四調减少得很多，可是在杂剧里实际应用的只有五宮（黄钟、仙呂、正宮、南呂、中呂）四調（大石調、越調、双調、商調），这就是一般所謂的“九宮”。元代杂剧在第一折慣用仙呂宮，第二折南呂，第三折中呂，第四折双調。宮調是利用不同音色以表現感情变化的，明朱权在《太和正音譜》里对元代杂剧分折选用宮調的慣例下考語說：第一折“清新綿邈”，第二折“感叹伤悲”，第三折“高下閃賺”，第四折“健捷激梟”。虽然这些四字考語的意义比較抽象，但是仍旧看得出来音乐的情調和故事內容以及剧本結構是紧密相关的。

在杂剧的宮調下又系有許多只曲，可以叫做“曲調”，每一个曲調有一个特殊的名称，不同的曲調联綴成为套曲，就是每一折里的唱詞，每套唱詞里的只曲要押同一的韵脚。曲詞的联綴必須

以属于同一宫调为前提，只曲在套曲中的排列次序也有一定的规律。我们从曲调的名称里可以看出杂剧在音乐上的吸收能力极为健旺，例如：“梁州”、“六么”之类来源于大曲；“点絳唇”、“菩萨蛮”之类来源于词；“神仗儿”、“麻婆子”之类来源于诸宫调；“蛮牌序”、“六国朝”之类来源于蕃曲；“憨郭郎”来源于傀儡；“大影戏”来源于影戏；“鲍老儿”来源于队舞；“太平令”来源于鼓板；“叫声”、“货郎儿”、“乔捉蛇”、“耍孩儿”之类来源于民间歌谣和市井吟哦。这也说明杂剧在音乐和声腔上有了巨大的发展。这当然和元代的城市经济发达，南北交通便利等社会条件有着密切的关系。

元代杂剧的宾白不协乐。宾白中的诗、词、对子和快板之类的顺口溜四种是比较特殊的形式，在朗诵的时候大约要有节奏。另外大部分的散文宾白则用在独白和对话上。有人认为杂剧的宾白并不出于剧作家的手笔，而是演员在写成之后为了上演方便而补写的，这是不符合实际情形的。当然，演员在文字上的加工，不限唱词和宾白，则是不可否认的事实。

元代杂剧在体制方面有限制太严的缺点，因此，它盛行了不过百年就被南戏的强大力量击败。明清以来的杂剧实际上和元代杂剧已无共同之处，而是名存实亡了。

### 第三节 元代杂剧的几个特色

元人杂剧的出现文学史上有着重要的意义。它以本身在思想和艺术方面的特色，开始给文学史增加了新的内容。从这个时候起，文学史进入了一个新的阶段。

和以前各个时代的文学发展情况比較起来，元代杂剧在下列几个方面有着自己的特色：

### 一、文学和社会生活的关系方面

从題材上看，元代杂剧所反映的生活显然要比以前的文学来得广泛。上自最高的封建統治者皇帝，下至受剝削、受压迫的普通人民，他們的形象、思想、感情和日常生活逐漸地出現在作家們的笔下。尤其突出的是，下层人民的生活被許多作家比較細致地描写着。农民起义队伍中的英雄好汉、小商人、小手工业者、漁翁、樵夫、庄稼汉、离乡背井的流浪者、受冻挨餓的老百姓、穷困潦倒的书生、被叫作“上厅行首”的妓女、童养媳等等，这些社会地位低下的普通人民在文学作品中第一次普遍地成为主要的正面的人物形象。宋代話本曾經开拓了文学描写的新疆域，元代杂剧在这个基础上作了更大的努力，使它得到了扩充和提高。

元代杂剧不仅反映了一般的社会生活現象，而且还表現了封建社会中的某些本质的事物。它歌頌了以劳动人民为主体的对封建統治集团所进行的各种形式的反抗。它抨击和嘲笑了封建統治階級的帮凶和爪牙，包括大大小小的貪赃枉法、糊塗愚蠢的官吏，殘害人命、橫行霸道的地主恶霸。而作为一种殘酷的經濟剝削，高利貸竟主宰着穷人或平民的命运，也被揭示了出來。

历史上的事实証明了，进步的作家們任何时候都会受到来自封建統治階級的迫害。但在元代以前，迫害的形式虽然多种多样，产生迫害的基本原因往往只有一个：統治階級内部的矛盾。可能是对封建王朝的某些政治措施有不同的看法和态度，触犯了統治集团的利益，因此在比較开明、进步的和比較保守、

反动的人士之間造成了激烈的对立，也可能是由于种种原因結成了不同的小集团，党同伐異，彼此猜忌，設計陷害，在政治上展开斗争。当然，其中有些进步的人士有时候也能反映人民的利益，但构成矛盾的一方面总是当权派，而另一方面則总是非当权派。元代以前著名的文学家，屈原、司馬迁、曹植、謝灵运、鮑照、謝朓、陈子昂、李白、白居易、柳宗元、苏轼、陆游、辛弃疾等等都是很好的例子。不同的是他們有的人流了血，牺牲了生命，有的人則只遭到貶斥、囚禁。这种情况，到了元代才有很大的改变。矛盾的性质往往超出了統治階級内部的范畴。新兴的文学遭到了絕大多数封建士大夫的鄙視和排斥。进步的文学作品，站在人民群众的立場上，表现了反封建的傾向，像是鋒利的宝剑，刺进了封建統治階級的心臟，使他們感到惊慌和恐惧。于是，迫害的手段拿出来了。据《元典章》所載，法令上明文規定，不准“妄撰詞曲”和“乱制詞曲”，严禁“演唱詞話”和“教习杂戏”。反映广大人民群众思想、情緒的文学作品在这时候被第一次用法律的形式禁止流傳。这只是一个开端，以后的封建統治階級都襲用了这种伎倆，并有了变本加厉的发展。

这些事实都說明了，文学和社会生活的关系更加密切了，文学服务于进步阶层的現象更加明显了，文学改造社会的功用更加强烈了。

## 二、作家和人民的关系方面

促进文学面貌改变的另一个因素是一些新型作家的出現。从作家的社会地位来考察，偉大的、杰出的、优秀的作品絕大多数不是出于封建貴族、大官僚、大地主之手。人民群众有了自己的更多的代言人，也有了自己的作家。平民，或者比較接近平民

的知識分子，組成了作家隊伍的主流。在雜劇作家當中，有的是“書會才人”，有的與演員為伍，粉墨登場，親自參加演出；有的甚至本身就是職業演員。這種情形充分地說明了：雜劇作家們和人民的生活中發生了親密的聯繫，因此他們才有可能在作品里面真實地反映出人民群眾的思想和感情。

文學的首要因素是語言。以前的文學作品，無論是詩或詞，無論是駢文或散文，大多用書面語言寫成，和口頭語言存在着很大的距離，一般的人民群眾由於文化教育上的限制，識字不多，要完全理解它們的內容有一定的困難。宋代話本所使用的文學語言，是以流行在人民中間的活的語言為基礎而經過加工的，因而獲得了群眾的歡迎和喜愛。元代雜劇繼承了這個傳統，並在這一點上對以後的章回小說產生了巨大的影響。在文學作品的直接或間接的讀者對象的名單上，從此添上了新的名字：廣大的人民群眾。文學作品的流傳也因而到達空前廣泛的地步。

### 三、思想內容方面

和以前的文學作品比較起來，元代雜劇更多地、更直接地反映了封建社會中的階級鬥爭。例如，用水滸故事作題材的作品多達三十幾種。這些作品歌頌人民的力量和智慧，歌頌農民革命。它們為農民革命的史詩——小說《水滸傳》的出現打下了基礎。

有些作品的鋒芒直接對准了封建制度的某些方面。《趙氏孤兒》全劇所反復強調的報仇觀念，《竇娥冤》第三折竇娥對天地的呵罵，這些無不帶有人民的色彩，反抗性很強烈。在一些描寫男女愛情的作品里，把爭取婚姻自主、爭取愛情自由的鬥爭和反對封建禮教結合得更為緊密，出現了《西廂記》這樣的里程碑式

的作品。

元代杂剧通过一些魚肉人民的权豪势要的刻划，暴露了当时社会上的阶级压迫的血淋淋的现实。而在当时的社会上，最高的和主要的統治者却是蒙古奴隶主阶级。对广大的汉族人民来说，他們和蒙古統治阶级的矛盾是阶级矛盾，也是民族矛盾。有些杂剧作品通过阶级矛盾来表现民族矛盾，把民族的敌人也看成是阶级的敌人，这是表现了被残酷压迫的广大汉族人民的立场。而这些作品对蒙古統治阶级的批判和譴責則又反映了全体受压迫人民的思想感情。正是在这一点上，元代杂剧可以說是远远超过以往的許多思想比較进步的出身于地主阶级的文人作家所写的作品的。

#### 四、創作方法方面

元代杂剧使现实主义、积极浪漫主义的創作方法发展到一个更完备和更成熟的阶段。

在一些偉大的、杰出的作家們的作品中可以看到现实主义的深度。关汉卿的《竇娥冤》中描写的竇娥的生活环境是那样黑暗、可怕，在相当大的程度上，它正是当时社会现实的折光的反映。而竇娥的性格，在那种环境下是显得多么光輝夺目，可称得上是一颗污泥中的明珠，一颗在阴沉迷雾中突出的亮星。这种现实主义的深度在很大程度上达到了典型环境下的典型性格的要求。

元代杂剧中出現的一些典型人物的形象是可以列入中国文学史上的人物画廊的，除竇娥以外，还有赵盼儿、崔鶯鶯、紅娘等。

一般來說，元代杰出的、优秀的作家都創造了有独特的性

格，鮮明的个性的人物形象。以崔鶯鶯《西廂記》、王瑞蘭《拜月亭》、李千金《牆頭馬上》、張倩女《倩女離魂》四个姊妹形象为例，她們同样都是追求婚姻自主的妇女，但由于生活环境的不同，她們的思想和行动也就各具特色而互相区别开来。

为了把人物性格刻划得鮮明而深刻，作家們注意到采用心理描写的手法。《西廂記》是一个突出的例子。它的情节并不十分复杂，它的人物角色也不多，但是全剧却有五本之多。作者用很多的篇幅，通过心理描写，来表现人物性格和故事情节的进展。如果缺少这些，毫无疑问，我們对于崔鶯鶯如何摆脱那纏紧在身上的层层束縛所作的努力，对于全剧主题思想的深刻意义，会感到无法理解的。

在有些作品里，现实主义和积极浪漫主义密切地結合起来了。《竇娥冤》里竇娥所发出的三桩誓願的实现，鬼魂的出場，《汉宮秋》里王昭君的投江而死，这些可歌可泣的情节和場面的处理，都是属于积极的浪漫主义手法的运用。它們出自作者激憤的思想情緒的傾訴，有着深刻的思想意义，也有着强烈的艺术魅力。积极浪漫主义的另一种表现，是在一些正面人物形象例如农民起义队伍里的英雄、为人民主持正义的清官的身上寄托了人民群众的希望和理想。这些都对后世的文学提供了学习的榜样。

## 五、文学形式方面

文学作品有了新内容，自然而然会要求有和它相适应的新形式在继承傳統的基础上产生。从整个文学史上的文学形式的演变来考察，元代正是处于一个轉折点的时期。在此以前，主要的文学形式是以自我抒情为主的詩歌，而从此以后，主要的文学

形式变成了有情节、有人物、以叙事为主的戏剧和小说了。所以，文学形式的转换也是促成文学面貌改变的一个相当重要的因素。

上面所说的几个特色，使元代杂剧在中国文学史上获得了不朽的地位。

(本章执笔人：吴晓铃、徐凌云、刘世德)

## 第二章 人民戏剧家关汉卿

### 第一节 生平、思想、创作

元杂剧奠基人之一的关汉卿，他的名字和他的作品一同永垂不朽。但是比他生长稍晚一点的鍾嗣成在编写《录鬼簿》时，只是著录了他的作品，关于这位伟大的戏剧家的事迹，除开姓字里居以外，别的方面提到的很少，以致今天我们掌握他的生平行事方面的材料，十分贫乏。他的生卒年月，也有不同的推测，大致说来，他生于十三世纪的初期，而死于这个世纪的九十年代。

根据《录鬼簿》的记载，他是元代大都(今北京)人。但《析津志》把他放在《名宦传》，又可见大都只是他的寄寓，不是原籍。他自己在散曲《不伏老》中说他是一个到处流浪的人，是“玩府游州”的。说不定，他的家经过几次迁移。从《不伏老》叙述生平中提到他到过开封和洛阳，没说 he 到杭州，可见他去河南是在南宋尚未灭亡以前的事。后来，南宋灭亡了，他到过杭州，从他《赠朱帘秀》中说“十里扬州景物妍”，看来他还在扬州逗留了一段时

間。如此种种，这只是記錄了有关他的踪迹的一些片断而已。

他的生活，賈仲明說是“風月情，忒慣熟”，“驅梨園領袖，總編修帥首，捻雜劇班頭”。这也只是依据关氏自己的作品《不伏老》說的。所謂“我是个普天下郎君領袖，蓋世界浪子班頭”。然而，关氏的《双調喬牌兒》說：“閑落魄，閑游戏，金雞觸禍机，得時間早棄迷途。”看来他从事戏剧活动却还經過一定程度的思想斗争。正如邾經在《青樓集》序上所說，他是“不屑仕进”，才“嘲風弄月”，“偶倡优而不辭”的。

至于他的思想性格，有人根据《騁怀》中“展放征旗任誰走，庙算神謨必应口，一管笔在手，敢搦孙吳兵斗”，說他是一个战士，其实这是一个誤会，这首散曲不是他写的，当依《太平乐府》卷七題为曾瑞卿的作品。他的性格，《析津志》說是“滑稽多智，蘊借風流”，但是拿它来和《不伏老》的歌詞对照着看，很容易察觉到这个說法还不能算十分恰当，他是热爱生活，而且十分固执的爱着，像他自己所表示的，决不肯“虛度了春秋”。虽然他的思想也有消极的一面，“离了利名場，钻入安乐窩（閑适）”，“得自由，莫剛求，茶余飯飽邀故友”。但这种思想是当时不願入仕的知識分子的共同感受，如果就当时社会的具体情况来討論的話，略迹原心，也还不宜作过分的責备。也許有人感到关汉卿的作品是十分光芒四射的，然而他的生活、性格、思想，看起来并不怎样可愛，甚至还可以說不很高明。这是很表面的看法，只要是真正結合他所处的时代，探索一番，就会深深理解到他的生活和他的作品之間，存在着深远的联系。

十三世紀的中国人民是整个的在蒙古侵略者的耀武揚威、刀光劍影之中度过长期的悲慘生活的。从一二一〇年蒙古侵入

居庸关，跟随而来的一个战争接着一个战争，直到一二八七年宋亡将近十年之久，战争才渐渐归于平息。掠夺、鞭撻，在当时人和后代人的意识上留下了永不磨灭的印象。不少人记录下来了这些事实，把它当做受到侵略的人民所遭受到的最大的不幸。这里不打算复述这些事实，只挑选几件和当时知识分子有关的事情说一说吧。蒙古侵略者对待他们占领下的人民的政策，首先是在种族之间划出一道红线，把蒙古人和被他们征服的色目人、汉人、南人区别开来。一二六〇年忽必烈实行汉化，建立官僚制度，自中央至于地方，“其长则蒙古人为之，而汉人南人贰焉”。过后，大德、延祐（公元1297—1320）年间，不断的下命令要求各地把凡是蒙古子女“鬻为回回，汉人南人奴者”，由官府给予口粮收养。这就是说，蒙古人可以奴役色目人、汉人和南人，而这些被征服的人民却不能奴役蒙古人，这一条民族界线整个元朝都是存在的。它在被征服的人民的心目中留下了鲜明的印记。其次蒙古统治者的上层贵族在占领了中国大片土地以后，产生了分化，即皇族集团拉拢汉人而实行汉化，而部分贵族仍然企图保持他们固有的社会制度和生活方式，这样，汉族知识分子就有一部分被吸收到皇族政府中而为之服务，另一部分则被守旧的贵族所奴役。历史书上不断的记载着：将所俘的儒士成千成百的“免奴释放”，就是这一斗争的具体表现。在这样的一个历史的现实之下的知识分子如果不愿为歧视自己的统治者服务，或供其奴役，那就只有走另外的道路了。关汉卿“不愿仕进”，而“会围棋、会蹴鞠、会打围、会插科、会歌舞、会吹弹、会咽作、会吟诗、会双陆”，即便是落了他的牙，歪了他的嘴、瘸了他的腿、折了他的手，对于这些技艺，他“尚兀自不肯休”，不放弃，这种对于职业的热