

再生緣

上



内 容 提 要

《再生缘》又名《华丽丝》、《孟丽君》。清代女作家陈端生作。二十卷四十四回(后三卷为梁德绳所续)。作品通过孟丽君与皇甫少华的爱情故事,大胆歌颂妇女敢于挣脱封建礼教束缚的思想和行动;热情赞扬在封建意识压抑下妇女的才识和胆略;对封建社会的罪恶本质也有一定程度的揭露。全书情节曲折、缠绵;词气豪迈、洒脱。作者用七言排律传演百万字的长篇巨著,曾赢得陈寅恪、郑汝若的高度评价;二百年以来在我国广为流传,受到人民群众的喜爱,不惟是说唱文学的代表作,也给后来的戏剧、曲艺以深远影响。

中国古典说唱文学丛书

赵景深主编

再 生 缘

(上、中、下)

清 陈端生著

刘崇义编校

责任编辑 王鸿声
廖 荣

中州书画社出版

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

850×1168毫米32开本 37印张 870千字

1982年11月第1版 1982年11月第1次印刷

印数:1—117,000册

统一书号 10219·22 定价 3.65元

《中国古典讲唱文学丛书》序

赵景深

古代的讲唱文学是指清末以前的讲唱文学。“变文”是较早的，同时也是成绩较大的。唐五代僧侣所创制的“俗讲”，乃讲唱文学的开山祖。“俗讲”中的“讲经文”、“缘起”和大多数“变文”，都是韵、散夹杂的。这以后，就有叙述民间传说的变文。讲经的变文，有《大目犍连》等；民间传说的变文，有《项托难孔子》、《王昭君》、《季布》、《伍子胥》、《董永》等。还有反映当时现实的，如《张义潮变文》等。前些年，王重民的《敦煌变文集》出版，收有只有说而无唱的变文，如《韩擒虎话本》、《庐山远公话本》等。

这以后，就是叙事鼓子词，这是士大夫宴会和供市民娱乐的勾栏中并用的。北宋赵令畤《侯鯖录》卷五收有自著的《元微之崔莺莺商调蝶恋花鼓子词》一篇，据《莺莺传》概括而成。韵文乃自撰的〔蝶恋花〕十二首，夹在每段散文之后。第一首概括全篇大意，末一首乃评论，正文十首歌咏故事和人物。第一首前用“奉劳歌伴，先定格调，后听芜词。”以后每首前照例用“奉劳歌伴，再和前声。”明代还有收在《清平山堂话本》里的《刎颈鸳鸯会》，乃艺人秋山所作，也是唱一段、念一段，但唱的曲子是十首〔商调鹧鸪芦〕，也有类似“先定格调”的套语。

同时还有宋、金、元的诸宫调，是用各个宫调歌唱故事的。在

唱过某一个宫调的一两支曲后，就改唱另一个宫调的曲子。宋代有《董解元西厢记诸宫调》，赋予崔、张故事以新的斗争意义——反抗封建婚姻制度。金代有《刘知远诸宫调》，写的是刘知远发迹变奏的故事。到了元代，王伯成的《天宝遗事诸宫调》就同元散曲和杂剧联套完全一致。这种诸宫调篇幅宏伟，想象丰富，揭露了宫廷的淫靡生活。

这以后，要谈到道情。虽然唐代已有“九真”、“承天”等道曲（《唐会要》卷33）及雾化的道情（段常《续仙传》记载采和持拍板唱踏踏歌）；宋代又创制了渔鼓（《宣政杂录》），为道情的主要的打拍乐器；宋、金、元时，一方面有道士和文人作的词或散曲的道情，一方面又有道士和乞食者通俗宣传的道情。虽然我买到过木刻本《新编仙家乐事云水道情耍孩儿》、抄本《道情》以及木刻本《道情》，但这些都是道家宣传道教的著作，文艺价值不高。明代徐大椿（1693—1765）的《道情》，虽然是名著，但篇幅都较短。还有一些民间叙事道情，如我所藏的《庄子道情劈棺传》九回，杜颖陶所藏的明末刊本《庄子叹骷骸南北词曲》二卷，和我所藏的《韩湘子九度文公道情》。这一类的书，文艺价值也不高。

下面就要谈到明、清的宝卷和鼓词。明、清曾以宝卷作为农民起义的宣传品，但它本身的文艺价值也是不高的。不过有一种清初的鼓词却是例外，那就是《三国志玉玺传》的鼓词。我和谭正璧都搜集得不全，如果找到了完整的本子，我想也许会出版的。郑振铎《中国俗文学史》也提到过一种伟大的宝卷，名叫《土地宝卷》。倘若能够找到原本，当然也是可以考虑出版的。

接着就是弹词。弹词的起源有三：（1）嘉靖26年（1547）田汝成《西湖游览志余》卷二十记杭州八月观潮云：“其时优人百

戏；击球、闹扑、鱼鼓、弹词，声音鼎沸。”（2）明杨慎有《二十一史弹词》。（3）弹词源于“弹唱词话”（徐渭），“挡弹说词”（王骥德）或“弹唱说词”，故一称“词话”、“说词”、“唱词”。

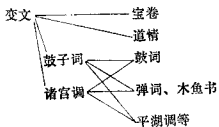
弹词体制有“文词”、“唱词”之分。在体制上，弹词可分为“叙事”、“代言”二种。大约先有“叙事”，后有“代言”。叙事的可以称为“文词”，只能够在书斋里看，完全是用第三人称作客观叙述的。代言的可以称为“唱词”，其中的一部分是在茶馆里唱给大众听的。除第三人称外，也用第一人称，已经由小说进而为小说与戏剧混合了。这一种兼用第一人称主观叙述的可以称之为“唱词”。再明白一点说，弹词的成分有三种，即“说”、“表”和“唱”。说即说白，须醜肖生、旦、净、丑的身分，完全象他们自己说的一样。表即由说书人代为表白。唱即是唱句。“文词”只有表与唱而无白；“唱词”则表、白、唱三者都有。

弹词体制与鼓词的区别，在于弹词的十字唱句多为三三四，而鼓词却常是三四三。至于七字句，二者并无区别。在情节方面，弹词常多写男女爱情，特别是“文词”多写妇女女扮男装，后来做了状元、宰相或将军，这是由于妇女自己不能取得政权，因此所写的作品就想象女扮男装的途径来表达自己的愿望；鼓词却常写英雄战争，尤以《隋唐》和《杨家将》故事为多。刘崇义同志编的这套丛书，在“文词”方面选得较多。“文词”的各种著作，将由各校点者自己撰写序言，我就不多谈了。至于弹词中的“开篇”和鼓词中的“大鼓”，篇幅都极短。“开篇”只有几百字。“大鼓”也只是两千字左右。

广东的木鱼书很多是长篇巨制。其中的《花笺记》在世界文学中较为著名，德国文豪歌德也极为赞赏。绍兴的平话调实际上就是绍兴的弹词，它的“开篇”改名为“节诗”，其它如四川的

“竹琴”、扬州的“清音”，种类繁多，不下数百种，我就不一一叙述了。

我把上面所述较重要的一些讲唱文学，列成一个简表如下：



从这张表上，可以看出变文是讲唱文学中最早的，它影响了各种讲唱文学。但我认为变文对于宝卷的影响，关系最密。变文与宝卷关系密切，弹词不然。在内容上说，变文和宝卷都是佛曲，以传道为目的，在形式上说，变文和宝卷都是篇幅短小的。至于弹词，内容既非佛曲，形式又非短篇，差不多都是篇幅浩瀚的。阿英《弹词小话引》云：“我所见的福建《榴花梦》抄本，竟达二百六十余册之多，还没有完。”郑振铎《西谛所藏弹词目录》云：“弹词最长者，可以有三十册以上，如《天雨花》有四十册，《安邦志》、《定国志》、《凤凰山》之三部曲，合之得七十余册，真可谓“中国文艺名著中卷帙最浩瀚者！”

1981年6月

又序

刘崇义

中州书画社同志约请赵景深先生主持选校一套《中国古典讲唱文学丛书》。赵先生研究中国古典文学六十年，尤其在戏曲小说方面，钩沉索隐、发微明宏，卓有建树。他有一个十分可贵的特点：决不轻视民间文艺。于讲唱文学不惟多有研究，且曾付诸实践。这在以戏曲小说为“小道”、视说唱作品为“乞儿谎言”的旧中国，谈何容易！就是在今天，认为弹词小说不登大雅之堂者，未必就没有人。有鉴于此。对中州书画社的雄心，不能不深感振奋。但赵先生手头事情多、时间紧，因而找了我来代管此事；确切地说，是在他指导下做一点具体的组织工作。我是搞文艺理论的，此非所专。只是在那“有病不求医，无聊才读书”的日子里，略有涉猎，主要读的是赵先生的一部分藏书，并得到他的指点。我之所以在本职工作之外愿意接受此项委托，是觉得讲唱文学实在是我国古典文学中的宝藏之一，批判地继承这份遗产，对于发展今天的社会主义文学事业是大有助益的。

讲唱作品，例属民间文学。很对，它的生命力来自民间。它虽屡遭封建王朝禁毁，向为文人雅士轻蔑，却能历千百载而不衰；进入现代，古典诗词式微，没落，讲唱文学却存在着并且发展着；原因何在？在于它得到广大群众的喜爱。其实真正有见识的文学家艺术家，不但不轻视民间文艺，还总是从那虽吸取营

养，丰富自己。回顾中外文学史，可说莫不如此。就以讲唱文学而言，歌德推重《花笺记》，鲁迅赞赏《义妖传》，郭沫若、陈寅恪对《再生缘》的崇高评价，必定使某些自命清高而不屑于此者瞠目结舌。郑振铎、阿英等老一辈马克思主义文学史家更将他们一生的相当一部分精力用于研究此门学问。

讲唱文学之所以为群众喜闻乐见，为识者推重赞赏，一个主要原因是它具有鲜明的民族气派和民族风格。无论是北派的豪放，还是南派的婉约，亦不管是鼓词的粗犷或是弹词的细腻，全都显现出我们民族的特色，适应着我们民族的欣赏习惯。这点很可以为我们今天借鉴。我们主张社会主义的内容和民族的形式，以为这是社会主义文学的基本要求。其实，社会主义作为一种思想体系、社会制度和生活方式，在实践上的每一具体表现必定是民族的。没有民族特点的社会主义不是成熟的社会主义，没有民族特点的社会主义文学也不是成熟的社会主义文学。而不论什么样的文学只要没有民族特点，就不可能自立于世界文学之林。我们反对闭关锁国，夜郎自大。在文学上搞狭隘的民族主义，那是没有前途的。可是，我们也反对割断历史，丢掉传统。在文学上搞民族的虚无主义，那更加没有出路。近年有人出来批判“外为中用，古为今用”的口号，我倒以为这口号实在没有什么错处；毋宁说是文学发展规律的一种科学总结。例如变文，如果承认它与印度佛教的唱导讲经制度有关，那么唐五代的僧侣在借用此一形式的时候，就已经使它带上了中国的特点：无论韵散都是中国的，内容亦多用中国的民间故事。这表明，那时的僧侣也懂得引进外来事物必须加以改造，否则便不可能获得听众和读者。虽然如此，变文作为讲唱文学的初级形式毕竟是不成熟的，且因宗教色彩过浓，流传不广，以致在本世纪初被重新发现之前的漫长历史时期中竟不为人知；而同变文有某种渊源关系的鼓词弹词之类却兴

旺盛发达起来。这不能不说同后者更加民族化的形式和内容有关。倘如说在古代文学史上此类继承和借鉴的过程未免流于自发，我们今天则有可能把它建立在完全自觉的基础上，因为我们有了马克思主义的指导。

无须讳言，古代讲唱文学作品，其思想内容和艺术表现都是瑜瑕互见或者说是糟粕与精华并存的。以思想内容来说，宣传封建主义的伦理道德，忠孝节义，仙行妖术，鬼神迷信，可说比之戏曲小说有过之而无不及。就艺术表现而言，旷放者时露粗俗，细腻者或失累赘，有些地方状物、叙事、言情更形成某种僵死的模式，令人厌烦。这也情有可原，到底不是写给我们今天的读者看的。也因此需要有批判的阅读。但所谓批判并非一棍子打煞，搞得它没有一点活气；而是照“批判”一词的本义去理解，即作出分析判断。这样的批判，意味着既有否定又有肯定，既有扬弃又有继承，才算是对待古代文学遗产包括古代说唱文学方面的遗产的科学态度。这套《中国古典讲唱文学丛书》的选校，便是本着这种认识进行的，并据此拟了几条选校标准：

首先注意选校那些思想内容和艺术形式相对看来都比较好的作品，这类作品不是那样多。

其次是选校一些内容虽有某些明显问题而在艺术形式上却有比较突出特点的作品。

第三，兼顾体裁样式的多样性：弹词、鼓词、子弟书、木鱼歌，凡方言局限不是太大的品种，都要选一些。

第四，兼顾题材内容的多样性，不能一味地儿女情长，英雄气短。

第五，兼顾长、中、短篇的多样性。

总之，希望通过这套丛书，能够或多或少地反映出我国古代说唱文学的一个概貌。但因目前搜求这类书籍颇为不易，只能走

一步一步。将来也许能够达到预期的规模，也许不能；但对我们说来都是要尽力而为的。

末了得说明一句：“讲唱”而称“文学”，自然指的是仅供阅读的文学本。演唱本另有所属，不归此类。

1981.7.1

前 言

《再生缘》问世已近二百年了。虽如作者所说：“惟是此书知者久，浙江一省遍相传”（十七卷卷首），作为未完稿的手稿传抄时已久受知者推崇，但在那个以弹词小说为“盲子弹词、乞儿说谎”因而不得登大雅之堂的时代，却是备受冷落、迹近湮灭的。它之被郑重其事地给以审美评论是解放以后的事。这得归功于陈寅恪和郭沫若两位学问大师。

一九五四年陈寅恪写了《论〈再生缘〉》。指出：“《再生缘》之文，质言之，乃是叙事言情七言排律之长篇巨制也。”并以为其艺术成就不在杜甫之下。元微之抑李扬杜，谓李白“壮浪纵恣，摆去拘束，模写物象，及乐府歌诗，诚亦差肩于子美矣。至若铺陈终始，排比声韵，大或千言，次犹数百，词气豪迈而风调清深，属对律切而脱弃凡近，则李尚不能历其藩翰，况堂奥乎？”陈则认为：所谓“铺陈终始，排比声韵”，“属对律切”，《再生缘》“实足当之无愧，而文词累数十百万言，则较‘大或千言，次犹数百’者，更不可同年而语矣。”不但如此，甚而可以和希腊、印度的著名史诗比美：“世人往往震矜于天空、希腊及西洋史诗之名，而不知吾国亦有此体。”^①

一九六〇年，郭沫若“怀着补课的心情”读《再生缘》。结果竟使他“这年近古稀的人感受到在十几岁时阅读《水浒传》

^① 陈寅恪：《论〈再生缘〉》，载《中华文史论丛》第八辑，上海古籍出版社1978年10月出版。

和《红楼梦》那样的着迷。”“证明了陈寅恪的评价是正确的。”不止于此，他还认为，陈把《再生缘》“比之于印度、希腊的古史诗，那是从诗的形式来说的。如果从叙事的生动严密、波浪层出，从人物的性格塑造、心理描写上来说……，陈端生的本领比之十八、九世纪英、法的大作家们，如英国的司考特（Scott, 1771—1832）、法国的司汤达（Stendhal, 1783—1842）和巴尔扎克（Balzac, 1799—1850），实际上也未遑多让。他们三位都比她要稍晚一些，都是在成熟的年龄以散文的形式来从事创作的；而陈端生则不然，她用的是诗歌形式，而开始创作时只有十八、九岁。这应该说是更加难能可贵的。”^①推崇若此，他便立即着手搜求多种抄、刻，以几个月的宝贵时间精校了该书的前十七卷。至于梁楚生的续书，他以为曲解了原作意图，且艺术价值不大，毅然割弃了。惜乎这个弥足珍贵的校订本至今未见印行。我想这也是中州书画社决定校印此书的一个原因吧。

陈、郭对《再生缘》的崇高评价，无异于一个重大的文学发现，从而奠定了《再生缘》在中国文学史上无可争议的地位。

《再生缘》全书二十卷。据考定：前十七卷为陈端生所作，后三卷则为梁德绳（楚生）所续。此书起初以抄本流传，至道光元年（1821）始由侯香叶（芝）改而作序，并于次年由宝宁堂刊行。侯芝的序这样说：“若《再生缘》传抄数十年，尚无鏽本，因惜作者苦思，……故改而付梓，不没作者之意。”据郭沫若核对抄本时发现，侯芝“改”得很谨慎，一般都是字句润色，不影响原书本来面貌。侯芝作序时没有看到梁氏续书，一旦合并刊行，她便多有不满和谴责，且索性改《再生缘》为《金闺杰》，对原书大加砍削，改得面目全非。《金闺杰》序里说：“《再生

^① 郭沫若：《序〈再生缘〉前十七卷校订本》，载《光明日报》1951年8月7日。

缘》一书，作者未克终篇，续者纷起执笔。奈语多重复，词更牵强，虽可一览，未堪三复。予删改全部为十六本三十二回，固非点石成金，然亦炼石补天之意。未及告成，而坊中以原本索序，予不欲却人求，乃为缀数言卷首。不料梓出阅之，盖更有好事者添续。事绪不伦，语言陋劣。既增丽君之差，更辱前人之笔，深为惋惜。予改本，今名《金闺杰》，盖书中女子皆有杰出之才，以是名之，得矣。”梁氏续书固然不好，但又何苦使祸殃池鱼，非把陈氏原书也大改一番而后甘哩！侯芝自视颇高，而读者自有公论。近二百年间，《再生缘》流传益广，而《金闺杰》却淹没无闻。

《再生缘》前十七卷作者陈端生，以清乾隆十六年（1751）生于浙江杭州。祖父陈兆仑（句山）曾任《续文献通考》纂修官总裁、太仆寺卿、顺天府府尹、太常寺卿、通政司副使，在当时颇有名望。父陈玉敦历任内閣中书、山东登州府同知、云南临安府同知等。陈端生自小随同祖父和父亲走过不少地方，这在书中有所表露。她母亲汪氏亦有文学素养，对她的学习和创作都多有帮助。该书第十七卷卷首不但说到“侍父宦游且壮，蒙亲垂爱偏拳”，还有这样的回忆和慨叹：“尽尝世上辛酸味，追忆闾中幼稚年。姊妹连床听夜雨，椿萱分韵课诗篇。”“慈母解颐频指教，痴儿说梦更缠绵。自从憔悴萱堂后，遂使芸笈彩笔捐。”这都说明，“侍父宦游”和“慈母指教”对她的创作都是有关系的。陈端生开始写《再生缘》那一年才十八岁，于北京。到二十岁已完成了十六卷，那时在山东。这年秋，母亲病逝。这对她的创作欲是一个沉重的打击，以致在此后的许多年里极少动笔，确有“彩笔捐”之感。二十三岁适会稽范氏，婿名炎字秋塘。虽说夫妻关系不差，但这位范秋塘的学问人品未必是值得称道的。乾隆四十五年（1780），即陈端生三十岁那年，他应顺天乡

试，请人代笔获罪，结果是发配伊犁，给种地兵丁为奴。陈端生又遭到一次沉重的打击。十七卷卷首也曾说到此事对她的影响：“琴瑟喜同心好合，明珠早向掌中悬。亭衢顺境殊安乐，利锁名缰却挂牵。一曲惊弦弦顿绝，半轮破镜镜难圆。失群征雁斜阳外，羁旅愁人绝塞边。从此情伤情杳渺，年来肠断意忧煎。未酬夫子情难已，强抚双儿志自坚。日坐愁城凝血泪，神飞万里阻风烟。遂如射柳联姻后，好事多磨几许年。”虽有知音者“谆谆屡嘱全终始”，也还是过了四年方着手续写。十七卷四回竟用了整整一年的时间，并且就此辍笔，不复有作。嘉庆元年（1796），颁诏大赦，范秋塘自伊犁归，未几端生病卒，终年四十六岁。

《再生缘》的故事情节或矛盾纠葛发生在云南昆明的三大家族之间。卸职还乡的龙图阁大学士孟士元，有女孟丽君，才貌无双，待字闺中。湖北江陵人皇甫敬，时任云南总督，妻尹良贞，女长华、子少华，同住昆明。皇甫敬闻孟女才名，遣媒说合，欲聘丽君以配少华。无巧不成书，与此同时，国丈刘捷次子奎璧亦说动其母顾氏，遣媒至孟家说亲。

面对两家媒人，孟士元无以为择，便让皇甫少华与刘奎璧比箭，结果少华胜于奎璧，被孟家选定为婿。刘奎璧不甘失败，阴谋陷害少华。一次诱少华在刘宅留宿，欲乘夜放火，却被庶出妹刘燕玉和家仆江进喜放走，燕玉并同少华私订终身。刘奎璧阴谋未逞，转求皇甫长华为妻，又遭拒绝。于是便函告在京任职的刘捷，设法谋害皇甫一家。时值一外国侵犯山东，刘捷荐皇甫敬挂帅出征。结果皇甫敬兵败遭擒，同时被擒的还有总兵卫焕。刘捷又谄他叛国降敌，元成宗下旨满门抄斩。尹良贞在湖北得到消息，为保皇甫血脉，让少华逃走。她自己与女长华被押解进京。途经浙江吹台山，被山寨义军劫持。寨主韦勇达实系卫焕之女卫勇娥男装巧扮，认尹氏为义母。

皇甫家既被抄灭，刘奎璧便通过皇后刘燕珠使成宗下旨，将孟丽君配他为妻。丽君被逼，改装潜逃，留信建议以其乳母之女苏映雪代嫁刘门。映雪倾慕少华而憎恶奎璧，嫁时刺刘奎璧不成，跳入昆明池自尽。适逢文华殿大学士梁奎妻景氏水路赴京，救映雪上船并认为义女，更名梁素华，而未知她的身世。为映雪自尽，孟刘二家入京奏帝，由元成宗和解而了，孟士元以原职留京。孟丽君改名酈君玉，字明堂，潜逃途中，被商人康信仁收为义子。后捐监应考，连中三元，并入赘梁家与素华成了假夫妻。这时，刘奎璧为追求皇甫长华，乃求准领兵出征吹台，被生擒活捉，招出阴谋。他姐姐皇后燕珠亦因难产而死。皇帝的母亲复因此忧伤而病，几成不治。恰好酈君玉从康信仁妹学学过医道，应荐出诊，竟一治而愈，于是官拜兵部尚书。为抵御外国侵犯，并为使皇甫家有出头之日，她建议获准悬榜招贤，希望少华前来应募。

皇甫少华难中与熊浩结拜，一同从学于黄鹤仙人。两年学成，又一同应募得中，主考便是酈君玉。少华拜征东元帅，经请求获准招安吹台义军。会师后打败了敌人，救回皇甫敬和卫焕，并缴获刘捷里通外国的密书。待班师回朝，皇甫父子封王，长华为后。而刘捷父子则因陷害大臣、里通外国，带累全家入狱候斩；只除了长子刘奎光和女刘燕玉。刘燕玉此前为逃婚而避居尼庵，闻信赴京救援。少华不忘旧约，请朝廷赦其全家，只坐罪于刘奎璧一人，敕令自缢。钦赐燕玉同少华成婚，少华心中惟有丽君，但迫于父母之命，遂与燕玉相约，婚后三年不同房。

酈君玉以荐贤之功官升保和殿大学士。虽与父兄翁婿同殿为臣，却不愿相认。后其母韩氏来京，带了她出走时留下的自画像。少华一见之下，得知丽君未死，且疑酈君玉即是丽君。于是一边请旨四方寻找，一边向孟氏父子不断地试探酈君玉。韩氏

思女成病，孟家父子借请君玉看病之机，迫得她暗中相认。不意韩氏泄密，少华上本求婚，郦君玉抵死不认，确似铁石心肠。使事情更加复杂的是，皇帝自见真容却动了私心，意欲暗纳丽君为妃。恰值先后两名女子应旨冒名丽君来京认亲，便逼令少华与其中的一个限期结婚。郦君玉则从旁推波助澜，欲成此事而使自己得到解脱。少华忧闷致病，母尹氏进宫向女儿求援。长华得知底里，与皇太后设计，召郦君玉入宫画观音。事后赐饮三杯玉红春酒，郦君玉醉倒，被宫女脱靴验出女子真相。

事至此，似可了结了。谁知又生波澜，脱靴宫女被皇帝半道劫持，威令不许向皇后透露真情，假说郦君玉有醉死的危险，要向皇后要人。第二天他却微服冒雨访君玉，不许她承认是孟丽君，以便入宫为妃。孟丽君不屈，答应三天后上本说明一切。当时气苦交加，口吐鲜血。矛盾发展到如此尖锐激烈的程度，作家却停下了她那出神入化的彩笔。

梁德绳续书三卷，写了一个大团圆的结局。三天后，孟丽君上本说明实情。皇帝欲加之罪，皇太后懿旨赦免，并认为干公主。最后是有情人成眷属，皇甫家“芝兰毓秀”。刘捷官复原职，改恶从善。

化了这么多的笔墨，仍然只是一个极简略的概括。不说续书，单说前十七卷，可知那故事情节是怎样地迭宕起伏、曲折复杂的了。整个情节的发展，布局完整，结构严密，层次清楚，繁简得当。出自那样一个年轻的旧时女子之手，的确令人惊异。尤其令人钦服的是，她不象许多弹词作者专以情节取胜，而是在错综复杂的情节发展中，着重于塑造一系列性格鲜明而各不雷同的人物形象，这在弹词作品中确属少有。

高尔基说，情节是人物的历史。我以为陈端生是深得此中三昧的。《再生缘》中是凡较为重要的人物都有一段各不相同的

经历，并通过这经历显示出诸种性格的独特发展。

孟丽君、苏映雪、刘燕玉三女性，自小都受有女子不二夫的封建伦理教育，一旦与皇甫少华有约于前，决不毁约改嫁于后。或逃婚，或自尽，都表现了坚贞刚烈的一面。但由于在家庭的地位和教养有别，因而在相同之中却又表现了明显的不同。燕玉庶出，母早亡，学养有缺，且受父兄作风影响，贤良之中却有点偏狭善嫉。对酆君玉的复姓改装，以至完婚的可能性，她是不高兴的，怕影响自己的地位。也因此，她虽早知梁素华即是苏映雪，却对少华闭口不说。但作者在写她这缺点时极有分寸，只要少华几句温言慰藉，并不耿耿于怀。映雪随母在孟家长大，虽丽君待之如姐妹，毕竟是乳娘之女，因而在温柔宽厚之中未免于些许单怯。对皇甫少华她始终悬悬于心，对丽君那样冷淡无情她是不以为然的，却又不敢直言告白，只是以委婉曲折的言词表露一点心迹。她自己也承认，以她的柔弱很难象丽君那样不屈于皇帝的威迫相诱。与孟丽君相比，刘燕玉、苏映雪的性格似乎没有多少发展。孟丽君这个形象却不同，她的重要特点之一是，随着生活境遇的变迁，其思想感情、内在心理逐步发生合乎逻辑的变化。

孟丽君自小才高气傲，景仰古代巾帼须眉。很自然地，一旦事变风波起，便有了男装夺解，“愿教螺髻换乌纱”的强烈志向。但志向不管如何强烈，毕竟是尚未实现的东西。因此起初出走的主要原因，还在于避世全贞，即所谓“风波一旦复可嗟，品节宁堪玉染瑕？”蕴藏着一个从一而终的意思。从一而终之于那时的女子，纯属一种理性的贞节观念。既然未谋一面，那是说不上有多少爱慕之情的。因而随着她眼界的日渐开阔，阅历的逐步丰富，地位的日益改变，这理性观念便慢慢地淡漠下去，甚至连“女大当嫁”这似乎是天经地义的事，她也以为是大可不必的了。此种情况的发生有一个过程。当她任兵部尚书请准挂榜招贤的时候，那