

中国文学经典书库

乔力 主编

# 元明清曲选

(上)

元杂剧选  
元明清散曲选

落馥香 王毅 选注

太白文艺出版社

太白文艺出版社北京图书中心  
北京京联图书发行有限公司

发行

中国文学经典书库

# 元明清曲选

---

(上)

元杂剧·元明清散曲

落馥香 王毅 选注

太白文艺出版社

## 中国文学经典书库

顾 问 王运熙 邓绍基 吴宏一 陈华昌 杨雨前  
张 炯 傅璇琮  
主 编 乔 力  
副主编 邵 东 胡大雷 黄道京 葛承雍

### 编纂委员会

丁少伦	马自力	马 奕	门 岗	方智范
王定璋	王英志	甘 英	刘文忠	刘庆云
刘怀荣	刘扬忠	刘明浩	刘峰焘	许 总
乔 力	池 倩	朱晓晨	杜贵晨	李 方
李少群	吴兆路	吴章贵	张玉璞	张亚新
张光芒	陈庆元	陈如江	陈洪宜	杨 明
杨 政	欧明俊	武卫华	施议对	周满江
周锡山	赵永纪	赵敏俐	胡大雷	荣 斌
洪本健	高 巍	聂言之	崔海正	桑林佳
徐其超	曹顺庆	章亚昕	黄道京	黄 霖
寇养厚	韩 毓	郭 丹	葛承雍	程郁缀
管士光				

# 总 序

乔 力

五千年的悠久历史会天然地形成一种非常优势,使得中国文学有可能在足够漫长的时间里创造出辉煌业绩,给人类文明留下极为丰厚的精神遗存,供我们民族永远怀想受用。不过,像许多事物都拥载着多元复杂属性一样,如果从对面角度来看的话,则又同时变作某种很沉重的承传负担。因为一旦面对这些山聚海积般浩繁汗漫的书册卷章,便立即涌生出接受的困难困惑:你到底应该读些什么?究竟怎样读?而实际上又能够读得了多少?——局限于主客观种种条件的制约,社会或个人都难以做到无论巨细差等,皆通体包纳,所以,就必然性地出现了如何选择乃至精选的问题,并进而牵涉到一系列的判断观念和运作标准。

新世纪伊始,直面自然人文等各学科门类的分工日趋专精细密、生活工作节奏紧张快捷、实用功利目强化而竞争异常激烈严峻的局面,现代中国早已疏离了古代农业社会那种伴青灯明月、细细把玩体味以穷年皓首的闲散心境与惟求任心适意、不需再计虑效果收益的淡泊无为态度。那么,已然产生凝定而属于历史的文学作品,怎样才能跟随不断发展前进的时代步伐,仍成为文明生活不可或缺的有机构成,融入未来,并由民族走向世界,张扬它永恒的美?换言之,永远是人们感性的愉悦飞扬和理性上育导教化的绝不能被替代的必需。

缘于上述,我们方始编纂这套大型书库,指出了贯通古今、以时代纲领文体的结构框架和精选的、具载恒久垂范意义的“经典”式作品总汇——即通过纵向的历时性观览,从整体上展现自远古

洪荒的先民制作开端直至最较晚近的 1949 年以前的所有中国文学产生、发展、丰富、极盛而蜕变新生的流变轨迹与大略面貌。使人们在直觉审美感受的过程间,获取系统全面的中国文学知识,熟谙洞悉它的每个结构成分。另一方面,也借助横向共时性的断面取舍,使得相应的具体作品充分传现那些关于文学本体以及某一特定文体样式的美学特性和艺术精神;并因其创作巅峰的最绚丽景观所辉耀的最大可能性范型价值,或由一定的阶段空间所显示出的一定更代嬗变类型。要言之,它们既包容有当时的复杂社会现实的典型意蕴,同时又未曾丧失、消解掉充沛张扬的现代生命活力,乃是屡经时间长河的荡涤淘洗,以代积层累方式架构起巍峨的中国文学经典大厦。它千门万户、千姿百态,永远流闪着辉煌璀璨之光。

下面再就《中国文学经典书库》的诸有关事宜略为阐明:

——首先是读者定向。我们关注的是具备中等文化程度,乃至大学生、研究生、工作着的白领蓝领们与所有对中国文学感兴趣的最广泛的读书界朋友。衷心希望《中国文学经典书库》能成为你们的“精神家园”,为你们不断追求探索的焦灼心灵伸展开一片清新温馨的绿荫,吹进青春热情的气息。

——其次是编纂的框架构想和意图。这里自然是以文学作品为主体部分。具体而言,每种精选本前皆首先设置“导论”,概述本文体于此书所界定之历史时段内的演进行程和重要业绩,并在相对应的社会文化大背景上,论析其表现特征、思想内涵及主流艺术精神;进一步阐述因整个文学现状与此特定文学样式自身运动规律所生成出现的创作流派、风格面貌。而以后的篇幅,则以选录的作家作品为单元。“作家简介”除却例行的生平行迹说明外,特别注重其文学活动及与文体相关的创作情形,目的在于强化“评论”色彩,由之使这种个案的微观烛照同“导论”的具体文体现象的中肯评析,以及《中国文学经典书库》收入的《中国文学

史》中的“总论”《中国文学流变概说》所作的宏观把握,形成为点、线、面纵横交织、互相呼应的框架结构模式。至于选录作品,首先认定的是审美价值——一种纯文学本体的意义,然后就艺术创造性来统领其他社会教化等内涵,求得两者的有机融合。其后的“品鉴”,则无论总瞰俯览、远察旁涉为印证而生发妙境,还是探幽抉微、精摹细辨以臻达澄彻洞明之胜地,抑或径从个别主旨、意趣、背景来进行阐释考订,均系视各自实情的需要落笔,并不强求规范一致。相反,我们倒是力求多角度、广视点的繁色纷采,精当出新。

《中国文学经典书库》除却主体的作品部分,还另有五种既断代又互为联接衔接的《中国文学史》,虽然各自具载相对独立性,但整合总观之,则成为从先秦直及现代的通史。考虑到前面主体部分既有的“导论”、“品鉴”及此书中的《中国文学流变概说》,已经构成的交错呼应的网式框架所涉及过的内容,为了避免重复,同时也便于改变、拓展视野,故这部文学通史则侧重于对那个特定时代背景上整体文学面貌的宏观把握,注重描述其行进过程中产生的艺术流派及创作风格、文学思潮、重大现象等,尽可能地弱化一般作家作品的具体剖析。当然,在总则方面遵循这种撰写精神的基础上,各断代文学史也有各自的特点,方式方法并不求整齐划一。

——另外,作为一部集体协力撰写完成的大型丛书,我们一直强调贯穿通体的连续谐调指向,故而与另一类的个体研究著作同样承载着严肃的责任感。应邀参加的多为学术造诣深厚精湛的著名古典文学专家,他们来自北京、上海、山东、广西、辽宁、山西、江苏、福建、湖南、四川、贵州等各地声誉卓著的高等学府和专业研究机构,其中有些熟识并在我主编的另一些丛书、书系里多次合作过,有的却是首次共事。但无论怎样,我们大家都抱有事业与友情并进的相同宗旨,愿意在有限的生命途程中做一些有意义的事,留下一段美好愉快的记忆,以慰藉那本原性的苍凉。

上个世纪初,值当新旧时代交替之际,“五四”的一批知识精英以大智慧、大学识、大勇气,奋然打破了中国几千年的专制、僵化、因循守旧陋习,引进西方近现代文明,倡扬“民主”“科学”精神,吹进来健康新鲜空气,以永远的青春和激情开启一代新风,让人们看到希望和未来——每想到这些,我就按捺不住心中的激动。如今又值新世纪伊始,考量已往,眺望前途,将会作出什么样的思考呢?我想,是该出现文学文化大师、学术巨人的时候了。但现今触目所见,太多了些掂斤称两的匠人雕琢的小家子气。就一定意义而言,大师巨人的产生需要最广泛普遍的、适宜的文化基础与时代土壤,但适宜的基础、土壤则需要长时期的积累培植。那么,就让我们脚踏实地,从提高整个民族的文明素养、文化学术素质起始,作一些消除浮躁之气、纯净人们心灵、积累培植基础的工作吧!记得上世纪40年代初,傅雷翻译的罗曼·罗兰《名人传·贝多芬传》的“译者序”说:“不经过战斗的舍弃是虚伪的,不经劫难磨炼的超脱是轻佻的,逃避现实的明哲是卑怯的;中庸,苟且,小智小慧,是我们的致命伤……现在,当初生的音乐界只知训练手的技巧,而忘记了培养心灵的神圣工作的时候,这部《贝多芬传》该有更深刻的意。”我想,这是“五四”精神的延续和一种新的演绎。由是言之,除却工艺技能与客观科学知识的训练、学习外,文化文学素养的充益提高,对于“心灵”来说也是绝对必要的。我们同着新世纪的朝阳前行,是应该也完全可以有所作为,这既是幸运,也更是历史的使命——《中国文学经典书库》便是最新一份工作成果,愿新世纪的人们喜欢它。

无庸烦言,限于学识和精力,诸多不当之处,敬请读者朋友批评指正,这是对我们的关心与鼓励,铭感之情将永远在我们心中。

2004年春于北京旅舍

# 导 论

## 一、元杂剧的演进过程

王国维在其《宋元戏曲史·序》中说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”可是，“后世莫能继”的元曲，在其成熟之前却经历了长期的酝酿。

元曲包括杂剧和散曲两大部分，而又以杂剧为主要者。作为一种歌剧，它是一种综合性的艺术形式，既要有文学性的成分，又要有音乐、舞蹈、动作、对话的成分，因为要通过言语、对话、歌唱等形式把一件事情从头到尾在舞台上表演，所以其体裁必须为“代言体”。元杂剧所具备的这些要素，正是在历史的长河中不断汇集起来的。

### 1. 上古至唐代，漫长的戏剧萌芽期

我国古代的巫覡，是最古老的歌舞者。这种以娱神为目的的活动，也是戏剧中歌舞的滥觞。之后产生的俳优，在以滑稽的言行博取达官贵人一笑的同时，也孕育了戏剧中的喜剧因素和供人娱乐消遣的功能。汉代盛行的以竞技为主的百戏，则汇集了民间各种表演艺术，甚至出现了《东海黄公》这样故事性、戏剧性都较强的演出，为戏剧的表演和观赏打下了坚实的基础。唐代的歌舞戏如《代面》、《拨头》、《踏摇娘》以及参军戏等，是具有一定故事情节的表演艺术形式，歌舞的成分又有所增加。尤其是参军戏中的“净”、“副末”二角色名，一直沿用至元杂剧。

### 2. 宋代杂剧、宋代大曲，戏剧史上的重要环节

宋代的滑稽戏，也叫杂戏或杂剧，然而与后代的杂剧还不是



同一概念,不可同日而语。这些滑稽戏大都记载和保存在文人的笔记中,如洪迈的《夷坚志》、周密的《齐东野语》、罗大经的《鹤林玉露》等。这些滑稽戏一如唐代的滑稽歌舞,主要以逗笑为主,即“全用故事,务在滑稽”(吴自牧《梦粱录》)。它在戏剧史上的贡献,主要是角色较以前更为明确,一场滑稽戏中,演员由参军戏的两个角色,扩充到四人或五人。

而宋代的乐曲则在戏剧发展史上,占有极其重要的地位。宋代极其兴盛的词,是融合文学和音乐为一体的,具有广泛的群众基础。词的发展与繁荣,进一步推动了音乐的普及化,“宋人宴集,无不歌以侑觞;然大率徒歌而不舞,其歌亦以一阙为率。”(王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》)而载歌载舞者,则有“转踏”和“大曲”。所谓“转踏”,即以歌者为一队,又歌又舞。所谓“大曲”,是相对于“小”而言的,其“遍数”有多至一二十者。毫无疑问,这些新的音乐歌舞形式,已为元杂剧音乐和宫调的形成,做好了准备。吴梅就有元杂剧远祖宋时大曲、近祖《董西厢》的说法。但是,从现存大曲来看,皆为叙事体,而非戏剧所必须之代言体。

### 3. 金代院本、诸宫调是元杂剧的雏形

由于金代院本的文献较少,故而很难知道全貌。元代陶宗仪的《辍耕录》载有院本名目690种,可见当时的盛况。从现存资料来看,金院本与元杂剧多相似之处。

宋金时代的说唱文学鼓子词、词话,尤其是诸宫调,说白与歌曲已有不同的分工,这就直接导致了以曲白结合而表演故事的元杂剧的产生。董解元的《西厢记诸宫调》,是现存的全本诸宫调。从其体制可以看出,戏剧的形式已初步形成,代言体也初露端倪。元杂剧已如一个怀胎十月的胎儿,即将呱呱坠地。

## 二、元杂剧的表现特征

元杂剧的诞生,表明纯粹意义上的戏剧的黄金时代的来临。元杂剧以其基本固定不变的艺术形式和表现特征,走完了约一百

年的历程。其特征如下：

### 1. 一剧四折加楔子

“折”是针对唱词中的套曲而言的，每一个套曲为一折。而一个套曲又是由同一宫调中的多支曲调连缀而成的。一剧一般由四折组成，但也有例外，如《赵氏孤儿》即为五折。四折之外，还可加“楔子”。楔子本来是指插在木器的榫子缝里的小木片，用以增强牢固度。杂剧中借此名称，指加在第一折前或插在两折之间的片段，起介绍人物、剧情，密切前后折剧情的作用。楔子是对一剧四折所造成的限制的有效补救。每一折由一人独唱，主唱者即剧中主角“旦”或“末”。也有全剧四折由一人主唱到底的，如白朴的《梧桐雨》和马致远的《汉宫秋》。

### 2. 宾白

宾白即台词，是歌唱（抒情）之外的重要部分。它对情节的穿插、照应，演员的表演，至关重要。没有宾白的戏剧是不可想像的。元杂剧中的好多宾白都极有特色，对人物形象的塑造起着举足轻重的作用。如《窦娥冤》中对张驴儿无赖、恶棍形象的刻画，就是靠宾白来完成的。又如《老生儿》一剧，其妙处全在宾白，是以宾白取胜的代表作。

### 3. 科泛

除了歌唱、宾白之外，表演也是元杂剧不可或缺的一项内容。而对表演的提示就叫“科泛”（简称“科”）。“科泛”虽然很简略，往往仅数字，如“哭科”、“旦作见科”、“末拈香科”等，但对剧情的发展、人物的塑造、演出的效果，都很重要。

### 4. 角色

元杂剧的角色，以末和旦为主。末又有正末、副末、外末、冲末、二末、小末之分；旦除正旦之外，又有老旦、大旦、小旦、旦俦、色旦、搽旦、外旦、贴旦等。次要角色还有净、丑、外，此外尚有以年龄为特征的孛老、卜儿、俦儿，以地位职业为特征的孤、细酸、伴

哥、禾旦、曳刺、邦老等。

### 5. 砌末

砌末是表演时所用的道具。从金银财宝到诏书,从行李包裹到春社中的羊酒纸钱,凡是剧情所需的道具,均可用砌末代替。

### 6. 舞台演出

舞台是元杂剧演出的场所。当时的舞台,有临时搭起来的简易舞台,也有固定的舞台(即勾栏或屋棚),还有建筑极牢固而工巧的舞台,如至今仍保存在山西洪洞县明应王庙内的壁画所记载的那样。由现有资料和对实际情形的分析可知,临时的舞台一般是搭在较大的乡村,演出之后即拆掉,如《水浒传》第104回就记载着这样的情形:“王庆闯到定山堡,那里有五六百人家。那戏台却在堡东麦地上。”而固定的勾栏则是人口众多、经济繁荣的大中型城市所特有的。至于建筑牢固的舞台,则无论是城市还是乡村,都曾有过。山西南部现存的许多元代戏台即是明证。

## 三、元杂剧的主要成绩

元杂剧从金末元初正式形成到元末衰落,共走过了约一百年的路程。在这百年中,杂剧作品的总数和作者人数,一直没有定论。元代钟嗣成的《录鬼簿》共记载了160余位作家的458种杂剧名目。因其著录之时距元朝灭亡尚有38年之久,因而这个数目不完全。明初朱权的《太和正音谱》则著录了566种杂剧名目(其中有一部分为明人之作)。近人傅惜华的《元代杂剧全目》共著录剧目737种,除去元明间无名氏的187种,得元人剧目为550种。随着研究的不断深入和新材料的发现,这一数字又有新的变化。隋树森在《元曲选外编·编校说明》中说:“根据极不完备的统计,在元代不到一百年的时期中,有姓名可考的杂剧作家,就有一百余人,见于书面记载的杂剧名目,也有六七百种。应该说,这些数目还远远不能说明当时杂剧繁荣的实际情况。如果包括姓名

不可考的‘书会才人’以及数量众多的民间艺人在内,当时的杂剧作家比现在知道的当在两倍、三倍以上,而作品的数量,少说也在千种以上。非常可惜的是,这些植根于民间的文学瑰宝,在长期的历史时期中,由于受到封建统治者和封建文人的歧视,没有得到及时的记录和妥善的保存,大部分已经散失了。”(中华书局1959年版)应该说,隋先生的估计还是客观而中允的。

在这些存目中,全剧流传至今的,共有156种,有名有姓的作者51人。在这些作者中,除李直夫为女真族外,其余均为汉族人。他们有的是落魄的文人,如关汉卿、白朴;有的是民间艺人,如红字公、花李郎;还有的是官员,如李时中、马致远;而萧德祥则是医生。他们中有人一生独自创作几十种,如关汉卿共创杂剧六十余种;有的数人合作一剧:“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。”(《录鬼簿》李时中条)至于一生只创作一种杂剧者,为数也不少。

夏伯和在《青楼集》中将元代杂剧分成“闺怨杂剧”、“驾头杂剧”、“绿林杂剧”、“贴旦杂剧”和“花旦杂剧”,似乎不太全面。而朱权则在《太和正音谱》中将杂剧分成以下十二科;神仙道化、隐居乐道、披袍秉笏、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、拔刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼脸。这个分类,基本上囊括了元杂剧的题材。而若是从题材的来源分类,又可分为历史剧和现实剧;若是用西方悲喜剧的理论,则又可分成喜剧、悲剧和悲喜剧。

从现存的作品看,元杂剧全面地反映了元代的社会现实:黑暗的政治、种族的歧视、知识分子的受压迫、贪官污吏的充斥以及冤狱遍地、高利贷普及、买卖婚姻、流氓恶棍横行、人民的生存权没有丝毫保障等等,在元杂剧中均有程度不同的表现。至于对统治者、官吏的冷嘲热讽,指责痛骂,就更比比皆是了。这些杂剧在当时是广大人民群众苦难生活中的希望,鼓舞着他们在艰难中勇

敢地生活下去,使他们在苦难的生存中能够品尝到精神上的点滴甘露;对后世而言,它们是元代人民在异族铁骑蹂躏下艰难生存和蒙古统治者残暴统治的一面镜子,是研究元代历史、文化、政治、经济等极富价值的参考资料。

郑振铎先生则这样概括元剧的成绩:“元杂剧的最好的地方,乃在能够连结了民间的质朴的风格与文士们的隽美的文笔。所以大多数的文辞,都是很自然、很真切、很质劲,却又是美丽的。他们明白如话,却又不是粗鄙不通的。他们畅丽隽永,却又句句妇孺皆懂。他们如素描的面幅,水墨的山水,决不用典故,即用也用的是民间所习知,诗文上所决不用的《贩茶船》、《海神庙》一类的民间典故。这正是民间作品与文士的手笔刚刚接触时代的最好产品,正是杂剧的黄金时代。……总之,元剧的好处;在其曲辞的直率自然,而其题材与结构,虽多雷同、落套,却是深深的投合于当时人民的爱好的。在中国戏曲史上,元一代乃是一个伟大的时代。”(《插图本中国文学史》第3册第681页)

取得如此丰功伟绩的元杂剧,就其创作阶段而言,可分为前后两个时期。前期从金末至大德末年(约1234—1307),《录鬼簿》卷上所载“前辈已死名公才人”56人,均属于这一时期。其特点有:①作家均为北方人;②作品已很纯熟,各种题材的作品相继产生,除一本四折加楔子的体制外,一本五折的《赵氏孤儿》、多本连演一个故事的《西厢记》也产生;③产生了关汉卿、白朴、马致远、王实甫等大家;④大都、平阳、东平、彰德、真定等城市成为杂剧演出的中心。

后期是指从大德末年到元代灭亡(1307—1368)这一时期,其特点是:①南方城市随着经济的相对繁荣,文化也迅速发展。约从大德末年开,杂剧南移,杂剧的中心从大都转向杭州。②相对于前期而言,作家减少,从目前掌握的资料看,有姓名可考者二十多人,有作品流传下来者十余人,其籍贯为南方人(如杨梓、萧

德祥、沈和甫)或流寓南方的北方人(如郑光祖、宫天挺、乔吉)。  
③作品成就普遍没有前期高。④艺术上向曲词华丽、情节离奇发展,渐渐脱离人民,让位于形式上较杂剧更自由的南戏。

#### 四、元杂剧兴盛的原因

元杂剧繁荣兴盛的原因,除前面已论述的戏剧内部发展的必然性外,尚有如下外部因素:

1. 作者队伍建设。元朝初期的忽必烈时代,对儒士还是比较重用的。随着政权的巩固,儒士的作用渐小,于是儒士的地位一落千丈,所谓“生员不如百姓,百姓不如祇卒”。在“一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八匠、九儒、十丐”的社会地位划分中,“儒”处在第九位,仅仅高于“丐”!加之科举制度基本废除,知识分子传统的仕进之路被堵塞,才无所用,只好借新兴的杂剧抒发自己的感情。正如明代胡侍在《真珠船》中所说:“中州人每每沉抑下僚,志不获展……于是以其有用之才,而一寓之乎声歌之末,以舒其怫郁感慨之怀,盖所谓不得其平而鸣焉者也。”

2. 民族矛盾加深。是杂剧兴盛的社会土壤。元世祖至元时(1264—1294),曾将中国人分为四等:第一等是蒙古人,第二等是色目人(包括西夏、回回、西域和留居中国的部分欧洲人),第三等是汉人(包括契丹、女真和原来金人统治下的汉人),第四等是南人(指南宋统治下的汉人和西南各族人民)。这样一划分,无论是政治经济,还是法律文化诸方面,均有贵贱高低之分。不平等则产生不平,于是民族矛盾空前,各种社会弊端也应运而生。这些矛盾和弊端就是构成元杂剧戏剧冲突的社会根源。

3. 大一统帝国造就了戏剧全面发展的大氛围。元朝的一统,结束了三百多年来国内几个政权并立的局面。在元朝统治时期,中国是当时世界上最强大而富庶的国家。领土则“北逾阴山,西极流沙,东尽辽左,南越海表”(《元史》卷五十八《地理志·序》),是地跨欧亚,声誉远及欧、亚、非三大洲的大国。辽阔的疆域,便利

的交通,促进了经济的繁荣。城市经济的繁荣一方面刺激了戏剧的发展(有戏台、勾栏可供演出),另一方面又促使戏剧的范围不断扩大。大都、平阳、杭州成为戏剧的中心后,又逐渐向周围地区辐射,剧团在冲州撞府之余,也将目标放在广大农村。山西南部襄汾、临汾、洪洞、新绛、翼城等地现存的众多戏台,便是农村戏剧广泛演出的实证。这样,无论是城市还是农村,杂剧得以普及,老百姓有看戏的要求。观众的需求是杂剧兴盛的直接原因。

4. 物质条件。元朝的手工业和商业,随着农业生产的恢复和发展,也逐渐发展起来。元代有专门从事手工业的官方工匠“匠户”,有专门管理这些匠户的机构。手工业的发达使商品种类增多,促进了商业的发展。当时的大都、杭州、泉州、平阳、汴梁等城市,都是很有名的商业城市。《马可·波罗行纪》描写当时大都的商品流通:“外国巨价异物及百物之输入此城者,世界诸城无能与比。盖各人自各地携物而至,或以献君主,或以献宫廷,或以供此广大之城市,或以献众多之男爵骑尉,或以供屯驻附近之大军。百物输入之众,有如川流不息。”大规模的贸易活动使商税成为政府的一项重要收入。而商业、手工业发达的城市,也正是戏剧活动比较集中的地方。

### 五、元杂剧的艺术精神

元杂剧的艺术精神是多方面的,下面略加概括:

#### 1. 本色、自然

王国维说:“元曲之佳处何在?一言以蔽之曰:自然而已矣。古今之大文学,无不以自然胜,而莫著于元曲。”又说:“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,叙事则如其口出是也。古诗词之佳者,无不如是。元曲亦然。”(《宋元戏曲史·元剧之文章》)而这种本色、自然的特点又不是千篇一律,而是各有千秋的。如《西厢记》第四本

“长亭送别”中的[正宫·端正好]:“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。”不仅具备唐宋绝妙诗词的意境,而且极符合崔莺莺才思敏捷的个性和当时与情人离别时的特殊场景。又如马致远的《汉宫秋》是以宫廷为活动背景的,全剧的唱词、道白、景象无不雍容华贵、典雅庄重。而关汉卿的《窦娥冤》是表现最下层人民生活的,因而无论是唱词还是宾白,抑或是人物,都十分“土气”,可谓“本色到家”了。

## 2. 曲中衬字、俗语的运用,登峰造极

元曲之前的文学形式,《诗经》和《楚辞》中有一些当时的俗语,到了汉赋、唐诗和宋词,基本上是“文绉绉”的,俗语无容身之地,遑论衬字。能够天衣无缝地将衬字和俗语深入曲中,独元曲而无二。如《梧桐雨》第四折中[正宫·笑和尚]:“原来是滴滴溜绕闲阶败叶飘,疏刺刺落叶被西风扫,忽鲁鲁风闪得银灯爆。厮琅琅鸣殿铎,扑簌簌动朱箔,吉丁当玉马儿向檐间闹。”如若将其中的衬字和状声的俗语去掉,便寡淡无味了。元剧中的俗语和衬字已成为全剧不可分割的组成部分。

## 3. 与人民相贴近

元杂剧创作的目的一—演出——从一开始就奠定了它与人民相贴近的坚实基础。因此,它从诞生起,就迎合着广大人民的心理和好恶,与人民紧密相连。它不同于文人学士们的吟诗作赋,也不同于丹青妙手的泼墨挥毫,还没有哪一种艺术形式与人民如此同呼吸、共命运。杂剧的题材是众所周知的或有着切身体验的事件,唱词、道白也是人人皆知、明白如话,剧中的人物则直接源于现实生活。以《窦娥冤》为例,元代现实生活中肯定有窦娥这样的弱女子,也肯定有赛卢医这样的庸医和张驴儿一类的恶棍。甚至还可以断言:当时剧团演出此剧时,这些生活中的“原型”就坐在观众席上。杂剧感染着人民,反映了他们的喜怒哀乐,所以人民才如此热爱这种艺术形式。



#### 4. 作家的抗争精神和作品中人物的斗争精神

元代统治者对知识分子的歧视,使素有“不平则鸣”传统的文人产生了对元代现行统治、政权的普遍抵触情绪。中国传统的儒士恪守“学成满腹文,货与帝王家”,而如今的帝王却不买儒士的“货”,儒士失落的程度可想而知。“书中自有黄金屋,书中自有粟千钟,书中自有颜如玉”的公式,在元代也行不通了,加之元代统治者是异族,致使知识分子的抗争精神空前高涨。我们知道,历朝历代总有不得意、不受重用的人,从屈原到贾谊,从陶渊明到李白,他们曾表达出各种各样的不满和悻怨。但无论如何,无论自己处在什么样的恶劣环境中,他们对皇权和帝王的忠诚是始终不渝的,并坚信最高统治者圣明的,是一时受了小人的蒙蔽,也即“总为浮云能蔽日,长安不见使人愁”(李白《登金陵凤凰台》),而自己的冤屈则总有一天会水落石出的。屈原抱石沉江之前,仍念念不忘楚国;李白经过长流夜郎的磨难,仍写下“安得倚天剑,跨海斩长鲸”(《临江王节士歌》)的诗句,希望“为君扫凶顽”(《豫章行》),对唐王朝满怀信心。

元代的知识分子则不同,他们看不到希望的曙光,对黑暗的现实已经绝望,因而奋力抗争。这种抗争有积极和消极两种途径。前者如关汉卿。他在散曲《不伏老》中向世人披露自己:“我却是蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响当当一粒铜豌豆。……你便是落了我牙,歪了我口,瘸了我腿,折了我手。天与我这几般儿歹症候,尚兀自不肯休。”这种倔强豪爽的“斗士”精神表现在他所创作的杂剧中,或反映了社会现实的黑暗和广大人民的抗争,如《窦娥冤》;或是寓尖锐的讽刺和挖苦于幽默的喜剧之中,从另一个侧面加以反抗,如《救风尘》。其他如纪君祥、康进之、白朴、郑光祖等,传统儒士的特点更浓一些。他们的这种抗争精神虽较关汉卿要平和一些,但宗旨却是一样的。消极的抗争主要表现在神仙道化、消极隐退等题材中,这也是建立在对元朝统治者完全失望之