

# 元人杂剧 与元代社会

么 书 仪



37

北京大学出版社

# 元人杂剧与元代社会

么书仪 著

北京大学出版社  
北 京

## 图书在版编目(CIP)数据

元人杂剧与元代社会/么书仪著. —北京:北京大学出版社,  
1997.6

ISBN 7-301-03428-8

I. 元… I. 么… III. 杂剧-文学研究-元代 IV. I207.37  
中国版本图书馆CIP数据核字(97)第11803号

书 名: 元人杂剧与元代社会

著作责任者: 么书仪

责任编辑: 宋祥瑞

标准书号: ISBN 7-301-03428-8/I·439

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

电 话: 出版部 62752013 发行部 62759712 编辑部 62752032

排版者: 北京大学出版社激光照排中心

印刷者: 北京大学印刷厂

发行者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850×1168毫米 32开本 8.625印张 225千字

1997年6月第一版 1997年9月第一次印刷

定 价: 14.00元

## 序

这本书名为“元人杂剧与元代社会”，这是因为它对于元代杂剧作家、作品和杂剧艺术结构等问题的讨论，都是围绕着文学与社会的关联这一基本点展开的。

从文学的历史中可以看到，文学事实（这里主要指作家和作品）是一种具有高度个性化的精神活动领域。每一件作品，都可以看作是个人的创造性的成果，是作家的天赋、才华、个人智慧的体现。但是，文学创作也有着非个人的、属于某种普遍性因素的源泉。作家与文学作品的写作，不可能与社会无关，离不开社会条件的影响和制约。这是因为，作家同其他人一样，也是社会的人：既是社会的“生产者”，同时也是社会的产物。不仅作家创作的心理动机、思想情感受到社会环境的影响，他所使用的手段、媒介（文学创作的语言），也是一种社会历史的产物，属于一种可以被称为“集体性结构”的东西。因而，在文学——社会这一命题的研究范围内，将会提出有关作者、作品、读者的种种问题，诸如作家的出身、社会地位、经济状况、写作条件；作家心理动机、题材选择、视角确立的社会背景因素；作品传播、流通过程的条件、“供求”规律；接受者的文化阶层、接受过程的社会、政治、经济等等的问题。

自然，本书并没能从上述的广泛的论题入手来研究元人杂剧，大体上涉及的只局限于两个方面。一是元人杂剧作品中所“反映”的元代某些社会现象，如宗教、妇女与儒生地位、当时的社会伦理观念等。另一方面是分析元代社会环境的各种因素，是如何影响、

制约着作家的创作,并在作品的艺术结构(人物构成、艺术风格、情节安排等)中,形成怎样的特点。前一方面,可以表述为“元杂剧中的元代社会”,后一方面则是“元代社会中的杂剧和作家”。这也是本书构成“上编”与“下编”的粗略划分的大致依据。

不过,这种区分在本书中也并没有形成清晰的界限。上下两编虽有所侧重,但也常常出现两者的交叉。这种情况的出现,虽与写作时的计划不周有关(从1981至1991年,这本书中的主要内容,都曾以单篇论文的形式在刊物上发表),但其实,这种情况又很难避免。很明显的一点是,社会现象本身不可能自动进入作品,更不用说那些属于社会心理、情绪等的深层的东西了:它们是作家观察、体验的结果。因而,最重要的着眼点,仍是在一定社会条件制约下的作家的视角、心理动机、审美原则这些因素,以及与此相关的表达方式。而后者,应该说是本书评述所贯串的主线。

在影响、制约元代杂剧作家的诸多社会条件中,本书主要关注的是这样一些方面:长期战乱的年代对整个社会和作家个人生活产生的影响;传统文人的进身之路被切断以后,作家所承受的物质、精神压力;蒙古族统治造成的对传统儒学观念和伦理准则冲击作出的反应;元代杂剧作家“两重身份”的社会地位对视界扩大与转移的作用……这些社会条件对作家心理动机、情感状态的影响,自然会在他们的作品中得到不同程度、不同方式的反映和表达。在分析这种反映和表达时,本书努力避免持一种简单的、直接对应的理解。这是因为,在相同的社会背景下,不同作家有各自的生活道路和个性,而且,艺术形式本身的相对独立性,也应被充分考虑到。因此,本书中有一些文字,是通过对具体作家的分析来考察这些社会条件对于个别作家的具体作用。当然,从一种整体性研究的目的出发,更值得重视的是那些带一定共同性的现象,这也是本书讨论的重点。譬如,杂剧作家与传统文人作家相比,在社会地位、身份上发生的变化,如何使他们将下层社会生活的体验带入杂剧作品;他

们又怎样获得观察、感受生活的“双重视角”；在对文学传统的继承上，怎样产生在“雅文学”与“俗文学”的交汇点上进行“融合”的可能性；文学的传统题材、传统主题如何在这一社会背景中得到“改造”，而发生一种蕴含社会心理因素的转移。本书的个别章节，还接触到杂剧演剧“功能”、演出方式、观众的阶层和不同的需求对这一艺术形式构成所产生的影响。不过，由于这方面缺乏足够的资料，使这一重要的问题，未能更好地得到展开。另外，从文学——社会的关联的角度衡量，文学作品诞生之后，作为一种独立、自足的实体在社会中产生的反应，也是一个值得关注的研究范畴。比如产生于元代、在当时并没有获得很高地位的《西厢记》，到了明代却被推崇备至，这一现象的社会因素，在《〈西厢记〉在明代》中，我作了一些探讨。研究这个问题现在存在的缺陷是：元代对《西厢记》的批评缺乏相应的材料，而使对这个题目的研究深度受到限制。

以上，是对本书基本内容和研究方法的简略说明。在元人杂剧与元代社会这一研究专题上，这本书还是初步的，有的分析也不一定妥切，许多问题还有待进一步研究，也还有许多尚待开拓的空间。

我把《〈白朴年谱〉补证》等四篇文字，作为本书的附录。它们虽然与本书的论题没有直接联系，但是，对一些作家的身世、生活经历等方面的考证，有助于对他们与生活的社会环境关系的认识，从这一角度说，也并非是完全无关的。

本书在写作过程中，得益于许多师友的帮助、启发，邓绍基、刘世德、陈毓黻等先生，在我学习和工作的过程中，都曾给我许多指导和帮助，对我提出的问题，也总是不吝赐教。在这里，谨向他们表示衷心的感谢。

# 目 录

序..... (1)

## 上 编

一 “度脱剧”与元代宗教..... (3)

元杂剧中的“度脱剧”——“度脱剧”的特征——“度脱剧”  
和元代民间宗教观——“神仙道化”剧与全真教——后期与前  
中期“神仙道化”剧的异同

二 爱情剧与元代妇女、儒生的社会地位..... (38)

与唐传奇的比较——人物中心位置转移的社会背景因素  
——创造理想女性与儒生的价值

三 历史剧中的情感结构 ..... (53)

“史实”与“虚构”——历史剧中的“情感结构”——以“史”  
写“心”的动机——“历史”提供寄慨伤今的框架

四 公案剧与元代的“法” ..... (68)

五 元杂剧中的“吏”与元代的吏员出职制度 ..... (76)

六 大团圆结局与元代社会的伦理观 ..... (89)

封赠团圆式的结局——演剧的“功能”对戏剧结构的影响  
——大团圆结局与社会伦理观

## 下 编

七 元代的书会才人..... (105)

八 关汉卿的双重身份与创作的二重性..... (113)

下层百姓生活画面的展示——“失路儒生”的“自我表现”——创作整体中对立因素的渗透

九 白朴剧作的社会内涵…………… (128)

李千金性格的市井特色——李、杨故事的不同处理——“沧桑之叹”的抒写——主题的时代特征

附:《梧桐雨》与《天宝遗事诸宫调》

十 王实甫的《西厢记》在明代…………… (157)

学者的赞誉——“道学家”的迷惑——思想家的推重——戏曲家的关注

十一 元人杂剧与“正统文学”…………… (172)

处于雅、俗文学的交汇点上——作者、接受者的改变——元杂剧中的两个世界——作家视角的变化

十二 元剧与社会刍议…………… (186)

《赚蒯通》中的“忠”和“义”——《薛仁贵》中的“孝”——卓文君和贞节观念的淡化——柳毅和张生的世俗性格——崔莺莺的爱情追求——红娘形象的复杂性

附录:

- 一 《白朴年谱》补证…………… (212)
- 二 关于《析津志》和关一高小传的作者问题…………… (235)
- 三 《录鬼簿》贾仲明吊词三释…………… (249)
- 四 元代曲家腔谈…………… (285)



# 上 编

元杂剧中的元代社会



## 一 “度脱剧”与元代宗教

### 元杂剧中的“度脱剧”

元人杂剧与宗教有密切的关系,这指的是相当一部分杂剧中所反映的宗教现象以及宗教观念,涉及了有关佛教、道教的内容。由于这部分作品大体上都是描述凡人皈依佛道的“度脱”过程,因此习惯上把它们称为“度脱剧”。

由于元人杂剧大部分作品的佚失,元代究竟有多少“度脱剧”问世,已经无从查考。仅从钟嗣成《录鬼簿》记载的四百余本杂剧中,考其题目、正名,可以断定与佛、道有关的作品,至少有近五十种,约占总数的八分之一。今存的这类作品,就收在《元曲选》和《元曲选外编》中的剧本统计,也有二十种之多,恰恰也约占了现存元人杂剧的八分之一。这二十种作品是:

马致远:《陈抟高卧》《岳阳楼》《任风子》

马致远、李时中、花李郎、红字李二:《黄梁梦》

岳伯川:《铁拐李》

史 樟:《庄周梦》

吴昌龄:《张天师》

官大用:《七里滩》

范子安:《竹叶舟》

贾仲明:《金安寿》《升仙梦》

谷子敬：《城南柳》

杨景贤：《刘行首》《西游记》

王子一：《误入桃源》

郑廷玉：《忍字记》

无名氏：《玩江亭》《蓝采和》《度柳翠》《猿听经》

其中，吴昌龄的《张天师》演述张天师结坛遣将，作法勾缉桂花仙子等花月之妖，惩罚她们“思凡”的罪行，与脱度无关。杨景贤的六本二十四出《西游记》杂剧，是绘写玄奘法师从诞生到取经功成圆满的过程，内容虽关佛家，却多神话色彩。这两个剧内容比较特别，与其他“度脱剧”相去甚远，因此暂且姑置勿论。

其他的十八个“度脱剧”中，《忍字记》、《度柳翠》和《猿听经》是佛家“度脱剧”，而其余十五种都是道家“度脱剧”，习惯上把它们叫“神仙道化”剧。

“神仙道化”一词，源于《太和正音谱》。《太和正音谱》的作家是明太祖第十七子、宁献王朱权。朱权博学多艺，喜爱戏曲，信奉道家思想。由于政治上的原因，他一生潜心于戏曲创作和戏曲理论的著述，以此表示自己政治上并无野心。他的创作并不见佳，亲王的身份限制了他的视角和眼界。但他的《太和正音谱》却是一部汇合了戏曲文学理论、戏曲音乐理论兼及戏曲史料的著作。

他曾对杂剧进行分类，有所谓“杂剧十二科”的说法：“一曰神仙道化，二曰隐居乐道，三曰披袍秉笏，四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰拔刀赶棒，九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛，十二曰神头鬼面。”

朱权显然是想根据题材进行归类划分，但他的归类又的确并不科学，“披袍秉笏”剧中，有时会掺杂“孝义廉节”的内容；“叱奸骂谗”的忠臣，常常终于成为“逐臣孤子”，而这“逐臣孤子”又当然还是“忠臣烈士”，这样，第三至第七类的内容就容易发生交叉，同样道理，“悲欢离合”与“烟花粉黛”也容易产生重合。

按照他对“隐居乐道”和“神仙道化”两科的区分，“隐居乐道”类应当是描写山林隐逸的生活和思想。《陈抟高卧》和《七里滩》当可以划入这一类，而“神仙道化”类应当是描写道教的度脱和成仙故事，《陈抟高卧》和《七里滩》之外的十三种道家“度脱剧”都可以属于这一类。

但是，事实上，这两方面的内容在剧中又常常混杂在一起：山林隐逸的思想、观念常常表现出道家的思想特征，而神仙们的生活，又几乎与山林隐逸无二。因此，这里在论述“神仙道化”剧的时候，同时也包括了“隐居乐道”（亦即“林泉丘壑”）一类的作品。

“度脱剧”的内容，基本上可以分为两类：一类敷演道祖，真人悟道飞升的故事。例如吕洞宾、铁拐李、蓝采和都是“八仙”的成员，是全真教奉为道祖的偶像，《黄粱梦》、《铁拐李》、《蓝采和》就是叙述他们成仙的过程。另一类是描述真人、道祖、和尚、尊者，度脱世俗凡人和精灵鬼魅。《岳阳楼》、《城南柳》、《升仙梦》和《猿听经》，叙写了桃树精、柳树精、梅花精、玄猿，怎样先转世成人，然后再被度脱，进入仙、佛之界。《玩江亭》、《金安寿》、《竹叶舟》、《庄周梦》、《忍字记》是写书生、员外，参透“浮生梦”短，抛弃“酒色财气”，终于悟道出家。而《刘行首》、《度柳翠》、《任风子》则写那些在佛家、道家看来，罪恶最深的妓女、屠户，怎样一旦改恶从善，即可“立地成佛”。

这两类作品看起来有些区别，实质上，它们的故事模式还是一样的：度脱者以佛界、仙界的永恒，否定尘世的短暂，被度脱一方却留恋人世的“酒色财气”，不愿割断尘缘，直到遇上灾难，眼看不能逃脱“六道轮回”，才断然出家，皈依佛门或道界。这些作品的共同主旨是表现人间的无可留恋，只有出家才是正路，而度脱者与被度脱者对世俗生活的不同认识，构成了这些剧作的主要矛盾。

这些度脱剧的情节、关目常显示出一定程度的模式化特征：以度脱者为主角的“度脱剧”，一般都描写出家人反复向俗人宣扬仙界的无是无非，既没有荣辱的激变，也没有得失的烦恼，以此否定

尘世；而以被度脱者为主角的“度脱剧”则从凡人的体验出发，描绘他们对于人世的荣华富贵、高官厚禄以及耳目声色各方面的享乐的追求、留恋，着重展示人间的种种诱惑以及被度脱者内心的两难矛盾。

这些剧中的人物，从总体特征上看，可以分为两类。一类是那些度脱者，他们大多并无明显的性格特点，常以说教者的面目出现，他们对被度脱者阐释宗教教义时，苦口婆心，穷追不舍，威胁利诱，软硬兼施。而另一类是那些被度脱者的凡夫俗子，他们在进入宗教大门之前，往往思想性格各不相同，但一旦进入佛、道的规范以后，不管他们以前的身份是书生、吏目还是妓女、屠户，也不管他们以前的性格特点是刁钻的（如《铁拐李》中的岳寿），粗豪的（如《任风子》中的任屠）、文弱的（如《黄粱梦》中的吕洞宾）、还是泼辣的（如《蓝采和》中的蓝采和），他们马上就摇身一变，成为“六根清静”，心如古井的道者或僧人，不再具有原来的世俗性格。

在“度脱剧”中占了绝大多数的是“神仙道化”剧。这些作品中出现或涉及的一些宗教人物，基本上都与盛行于元代的全真教有关系。

例如“神仙道化”剧中经常出现的度脱者东华帝君、钟离权、吕洞宾、王重阳，都是全真教的“北五祖”成员（北五祖还包括“神仙道化”剧中没有出现过的刘海蟾）。其中的东华帝君、钟离权、吕洞宾原本都是传说中的人物，实际上与全真教并无关系，但全真教创始人王重阳把他们尊为全真教祖，借他们的名声和在群众中的影响，以扩大全真教的影响。这些“神仙道化”剧一旦与《神异经》中的东主公（即东华帝君）、汉代道者钟离权、唐代道人吕洞宾发生了联系，就不仅使全真教显得源远流长，而且使“神仙道化”剧染上一层神秘的色彩。

“神仙道化”剧中还常提到“七真”，“七真”指王重阳的七个门徒；包括马丹阳、丘长春、谭长真、刘长生、王玉阳、郝太古、孙不二。

“七真”在历史上实有其人，他们是王重阳的得力助手，在民间也颇有威望。《任风子》中去度脱任屠的，就是“七真”之一马丹阳。

“神仙道化”剧中涉及的“八仙”，是全真教崇拜的神圣和偶像。元杂剧中写到的“八仙”中，除了钟离权、吕洞宾被全真教公开尊为“北五祖”成员之外，还有铁拐李、蓝采和、韩湘子、曹国舅、张果老和徐神翁，有的剧中还有何仙姑和张四郎。

流传至今的元代全真道士苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》中的《曹国舅第十七化》、《度何仙姑第十九化》、《探徐神翁第三十六化》就记载了吕洞宾度脱曹国舅、何仙姑和徐神翁的传说，第九化中还记载了吕洞宾曾度脱陈抟和刘海蟾……

此外，剧中偶或出现的西王母、太白金星，原来是神话传说中的人物，记载他（她）们的庄子、列子的著作，早在南北朝时即已被道教奉为经典，他（她）们也就自然成为道教所崇拜的偶像，金、元时期他们又都被纳入全真教的系统受到尊奉。

“神仙道化”剧的故事，多本于以前的志怪传说，例如《黄粱梦》本于唐代沈既济的《枕中记》；宋代郑景璧《蒙斋笔谈》的记载，被认为是《岳阳楼》的蓝本。但实际上，苗善时的《纯阳帝君神化妙通记》（以下简化为《妙通记》）中的《黄粱梦觉》和《度老松精第十二化》《再度郭仙第十三化》与《黄粱梦》《岳阳楼》杂剧的内容更为切近。这个情况说明杂剧与《妙通记》的关系存在着两种可能，一为《妙通记》成书在前，杂剧取材于《妙通记》，二为《妙通记》与杂剧同取材于流传在民间的从传奇、传说发展而来的宗教故事。

在“度脱剧”的作者中，有姓名可考的有十四位，属于前中期的作家有十位。这些作家中，值得注意的是马致远和杨景贤。

马致远是写“神仙道化”剧最多的作家，也是写得比较出色的作家。他的“神仙道化”剧中，虽有宗教色彩，却更具生活气息，他虽然被推为“万花丛中马神仙”（《录鬼簿》吊曲），作品中却更多对生活的执着和不能忘情，具有典型的前中期“神仙道化”剧的主要特

点。

杨景贤是蒙古族人,属元明之际的杂剧作家。他曾作杂剧二十种(见《录鬼簿续编》《传奇汇考标目》),流传至今的有《刘行首》和《西游记》。《西游记》以卷帙浩繁和神话色彩引人瞩目,《刘行首》颇多宗教教条的宣传,带有元代后期“神仙道化”剧的特点。

若对元代的“度脱剧”作一个总体评价,应当说它们的艺术价值并不高,思想内容上也有缺憾,但是,这些剧作又都像三棱镜,使元代社会的现实,经过这些作品的折射,得到了曲折的反映。

### “度脱剧”的特征

元代的“度脱剧”粗看上去,与佛、道二教都有多方面的联系,不仅剧中的角色多为宗教人物,故事也常与宗教传说同出一源,而且剧中情节,也常涉及宗教教义,涉及对尘世的否定,但是,元人“度脱剧”却又不是—般所谓“宗教宣传品”。

如果以西方“宗教剧”的实际含义来衡量元代“度脱剧”的话,这中间的差异是非常显而易见的。

中世纪的欧洲,在基督教统治社会舞台的时候,差不多每个国家都有那么一个阶段,由于僧侣是掌握文化的阶层,修道院成为文化中心。当时,宗教与文学几乎成为两个密不可分的概念。许多国家都有以“奇迹剧”“神秘剧”“道德剧”等不同形式出现的“宗教剧”。考察这些“宗教剧”创作和演出的各个方面,可以发现四个特点:一是从事创作的是神职人员——僧侣;二是作品的情节取自《圣经》或者有关圣母、圣者的传说;三是内容实质是宣扬宗教教义和宗教道德;四是编写、演出乃至观看这些“宗教剧”,都属于一种宗教行为。

欧洲中世纪戏剧这个领域被教会占领了很长时间,直到十三、十四世纪,才出现了真正的世俗戏剧。戏剧的社会功能才由宣传宗



教教义和宗教思想变成娱乐群众，内容也变化成为以表现城市市民的生活和处世态度为主了。

在中国生存下来的任何一种宗教，包括土生土长的道教、舶来品佛教、传入中国时间很长却不能迅速蔓延开来的基督教、天主教，都没有形成过垄断势力，因此，宗教文学也始终只能在一个角落里生存发展。

中国戏剧的前身，也曾托身、停留于寺庙，或者说一度与寺庙发生过联系。从敦煌发现的文卷看，“变文”应当是中国宗教文学的祖祢。敦煌变文如《维摩诘经讲经文》、《妙法莲华经讲经文》都是演绎佛经，而《太子成道变文》、《降魔变文》则是描绘佛的生平及行事；至于《大目乾连冥间救母变文》则属于一种意在教化的宗教故事了。

这些正统“变文”无论“俗讲”还是“僧讲”都是为演说佛经和教化世俗，创作和讲唱者都是僧侣。尤其“僧讲”，讲说者和听众都是出家人，显然是把这种活动当作宗教行为之一的，那么，以西方宗教文学的特征来衡量，这些“变文”也理应属于“宗教文学”。当然，“变文”中也有非佛经故事，如《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《秋胡变文》，演说者也有不是僧侣的，如《才调集》中所收吉师老《看蜀女转昭君变》中描写的，演唱者就是四川一个俗家女郎。但除去这些“变文”在民间的变种之外，正宗“变文”还应当属“宗教文学”。

“变文”的说唱结合的文体形式，虽然对后来的“戏曲”产生了影响，但它无论是作为宗教文学，还是流入民间的说唱文学，都始终没有离开叙事体。从唐五代“变文”到宋代“说经”，再到明代“宣卷”、“弹词”，这条“宗教文学”的发展线索都只是“说唱”，而不是“戏曲”。

如果把源于佛教故事的宋杂剧《目莲救母》看作是与正统“变文”、“说经”同一系统的“宗教剧”的话，那么就可以说中国戏剧和欧洲各国一样，也有从“宗教剧”向“世俗剧”过渡的例证。而且，这