

元曲与戏剧 (选读)

主编 张立环



北京交通大学出版社
<http://press.bjtu.edu.cn>

元曲与戏剧

(选读)

张立环 主编

北京交通大学出版社

· 北京 ·

内 容 简 介

本书是为学生提供相关选修课阅读文本的教材。为更好地普及传统文化教育,弘扬民族文化传统,本书全选或节选了一部分元、明、清戏曲中历经数代至今仍在舞台上上演,以及和民族先贤、民风民俗相关的古代戏曲故事文本,并提供较为详细的注释,方便阅读和学习。此外,本书还节选了一些当代话剧作品。

本书适用于高等院校专业选修课和任意选修课,以及相关专科类学校的选修课。

版权所有,侵权必究。

图书在版编目(CIP)数据

元曲与戏剧:选读/张立环主编. -- 北京:北京交通大学出版社,2010.9
ISBN 978-7-5121-0368-9

I. ①元… II. ①张… III. ①元曲-文学欣赏-高等学校-教材
IV. ①I207.24

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第183142号

责任编辑:井 飞 范跃琼

特邀编辑:吕 鸿

出版发行:北京交通大学出版社

电话:010-51686414

北京市海淀区高粱桥斜街44号 邮编:100044

印刷者:北京泽宇印刷有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:170×235 印张:15 字数:284千字

版 次:2011年1月第1版 2011年1月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5121-0368-9/I·10

印 数:1~3 000册 定价:28.00元 (含光盘)

本书如有质量问题,请向北京交通大学出版社质监组反映。对您的意见和批评,我们表示欢迎和感谢。
投诉电话:010-51686043, 51686008; 传真:010-62225406; E-mail: press@bjtu.edu.cn。

序 言

元曲是中华民族文化宝库中一朵灿烂的奇葩,它在思想内容和艺术成就上都体现了独有的特色,和唐诗宋词鼎足并举,成为我国文学史上三座重要的里程碑。元曲包括两类文体:一是散曲;二是由套数组成的曲文、其间杂以宾白和科范,是专为舞台上演出的杂剧剧本。从形式上看,散曲和词很相近,不过在语言上,词要典雅含蓄,而散曲要通俗活泼;在格律上,词要求严格,而散曲更自由些。杂剧是元代流行的戏剧形式,它在金院本和诸宫调的基础上,加以改进,充分发挥散曲的优势,广泛吸收了多种曲式和技艺的特点,发展成为一种角色齐全独具一格的新兴剧种。元代杂剧剧本不仅有故事情节、人物角色,还有演唱曲牌调式及每个角色的道白和唱词,而且每个角色的举止动作都一一写明,连演出中的道具也加以陈述。如“旦”,包括正旦、小旦、搽旦等;“杂”,是扮演杂差一类的人物;“介”,是有关动作要求的提示;“砌末”,则是所需道具的说明。

一般来说,散曲和杂剧合称为元曲,是元代文学主体。不过,元杂剧的成就和影响远远超过散曲,因此也有人以“元曲”单指杂剧,元曲也就赋予了“元代戏曲”的意义了。

元曲的兴起与发展有着复杂的原因。元代,贸易和手工业有了相当的发展,形成了草原贸易的经济中心元上都(在今内蒙古自治区正蓝旗),南北贸易的枢纽元大都(今北京市),海上对外贸易的中心杭州、泉州等大都会。经济中心城市的发展催生了市民阶层——商人、店主、小贩、伙计、工匠、手艺人及一般城市居民,等等。市民阶层不仅是城市经济中最活跃的部分,也是城市文化需求的主体。随着草原民族入主中原,以“程朱理学”为代表的封建道统受到相当的冲击,激发了崇尚自由的市民精神。元代实施的民族等级制度,使汉族民众倍感压抑,特别是大量失意的儒生,既断绝了仕途之望,又没有商贾之能,于是不少人转入勾栏瓦肆书会剧场,与演艺人合作,创作杂剧,抒发对社会的感怀,



将元杂剧的演出和创作推进到新的阶段。

由于元杂剧来自民间,适应了市民阶层和广大民众的文化消费需求,因而具有内容充实丰富、表现生动活泼的特点。内容方面,元杂剧和广大市民阶层的思想感情息息相通,体现了市民精神及其价值观、道德观,其间有愤怒、有控诉,也有讽喻、有斗争、有希望,真实地反映了当时的社会生活。表现形式方面,在保存发展了宋、辽、金都市经济所产生的市民文艺的基础上,将说话、歌曲、傀儡戏等有机结合,综合了宾白、歌唱、表演等不同艺术手段,具有更动人和更有力的表现方式,因而更能够吸引群众并为群众所接受。

据史料记载,元杂剧剧目有600多种,传存至今的仍有130余种;元杂剧作家有100多人,形成群星璀璨的文化景观。从某种意义上说,元杂剧的兴起可与欧洲文艺复兴之后的戏剧相媲美,而关汉卿、王实甫、马致远、郑光祖、白朴等一批剧作大师,在世界戏剧发展史上写下了彪炳千秋的名剧。

元杂剧继承了民间文学的现实主义传统,无论内容的丰富和表演形式的生动,都是以往历代民间文学所难以比拟的,所以在其后的社会历史条件下得以发扬光大。如何将元杂剧这种对中国戏剧的承先启后作用进行分析和界定,是戏剧文学教育工作者的重要任务,在这方面,本书编者张立环做了很好的工作。本书包括三大部分内容:一是介绍元代社会概貌和元曲概况及产生背景;二是重点推介经典剧本部分章节内容,为读者提供阅读范本;三是深入探讨元曲对后世戏剧的影响。三个内容由表及里,由远及近,由浅入深,既分章设题又缜密衔接,起到了一书三读的作用。本书把重点放在元杂剧与中国晚近戏剧的传承关系上,立意非常明确,即“作为中文系专业选修课和其他专业选修课的教材,着重选择元代杂剧各个时期、各种题材的作品进行节选,力求使学生形成对元杂剧的全貌认识;同时,兼选明清及当代作品,使学生对戏剧的发展产生一种感性的认识。”

就目前古典文学教材和读物的概况来看,两种状况比较突出,一是热衷于独辟视角,标新立异,追求挖掘艰深;二是以名曰普及实质戏说的认识为主导,用现代思维意识讲述古典文学。张立环教授严格遵从古典文学特质,对元杂剧名家名作进行精选,并贯穿南戏和明清戏剧,再结合现当代话剧,为学生分析剧



本结构,赏析戏剧语言,提炼剧本文学成分开辟最佳路径,使学生的学习过程中,拓展文学视角,领略从元曲到当代戏剧的概貌,实用性和学术性达到了很好的统一。本书在繁杂的元杂剧剧目中精选26部作品,分为六个系列,合理分类归纳,既适用于学生学习,又适用于教师教学,是近几年戏曲文学教育领域内一部难得的选读教材。

另外,本书与其他作品选类教材不同的是,安排有戏剧相关内容介绍、元代社会介绍、元杂剧常用词语解释等章节,可以为那些新升格为综合性大学、图书资料相对较少的新建中文院系学生提供阅读上的方便,也可以为那些非中文专业学生选修课提供学习上的便利。对于戏剧文学的爱好者和广大有兴趣的读者,也将是一本可读性很强的知识手册和工具书。对普通读者来说,提高文化素质和文学修养,更是一本具有捷径特点的读物,它可以帮助读者了解元曲和戏剧发展的线索,从大致轮廓到细微脉络,都可以找到相关的信息和资料,其意义远超同类学术专著。

张立环是我的大学同学,毕业后我也从事戏剧理论研究,相同的专业使我们经常一起探讨和交流。多年来她刻苦钻研,勇于攻坚,且为人诚恳,淳朴善良,因而无论是教学和科研都卓有成就。承她信任,写下以上文字,是为序。

万镜明

2010.5.10

前言

悠久灿烂的中华文化是我们宝贵的财富,几千年来,前人留给我们的很多非物质文化遗产,是靠说唱艺术口耳相传传承和保留下来的。在没有现代传播工具、绝大多数人不掌握文字工具的情况下,说唱艺术是文化传播普及的极其重要的工具,其内容包含了我们文化的方方面面。戏剧——中国戏曲,集叙事、抒情、表演于一体,以其特有的代言体形式,为大众提供了不同于歌舞演唱说书的“仿真生活”,使受众在“非受教育”的心态下,心甘情愿地“接受教育”。很多优秀剧目如《窦娥冤》、《望江亭》、《救风尘》等传唱至今,久唱不衰,既为民族文化传播作出了重要的贡献,本身又成为中华民族传统文化的一个组成部分。

本书是为学生选修课提供阅读文本的教材。为方便那些不方便查找相关资料和难以抽出时间查找相关资料的学生学习使用,书中除了简单介绍戏剧的发展过程外,还设有附录,解释选读篇目中涉及的个别词语和戏曲文本中常见术语,以方便阅读。同时,注释中尽量详细和使用古人原文,使之更具有资料的性质。

本书可作为汉语言文学专业开设专业选修课和其他专业开设通识类任意选修课使用。

(1) 每篇不设导读和说明,教师可根据不同需要把握讲解深浅。

(2) 选篇注重篇目之间的文化关联性,便于学生的知识迁移和贯通。比如元杂剧选《破幽梦孤雁汉宫秋》,话剧选《王昭君》;元杂剧选《唐明皇秋夜梧桐雨》,清传奇选《长生殿》。

(3) 选篇注重篇目与古代文学、民间文学、民俗的关联性,如选篇中有《江州司马青衫泪》(白居易)、《李太白贬夜郎》(李白)、《苏子瞻贬黄州》(苏轼),都涉及文化名人;公案剧的包公戏涉及民间传说的包公传说;《晋文公火烧介子推》涉及民俗清明节等。



(4)注意选择被世界广为传播的优秀篇目,如1775年就被法国作家伏尔泰翻译的《赵氏孤儿》;早年被德国著名戏剧家布莱希特改编创作成《高加索灰阑记》,近年又从德语改编创作成汉语川剧《灰阑记》的《包待制智勘灰阑记》。

在编纂过程中,参考了不少学者、前辈的研究成果和学术网络资料,不便一一注明,这里深表谢意。同时,为了使学习内容更直接、生动,既激发学生对戏剧的兴趣,又方便学生自学,编者花了一年的时间收集资料、编制课件,提供相关的视频。课件中使用了来自不同网站的图片、视频,恕不一一致谢,在此一并表示谢忱。感谢井飞编辑给我的支持和鼓励,感谢给予我支持与帮助的家人和朋友。

限于编者水平,一定有不少疏漏和欠妥之处,望读者批评指正。

编者

2010.5



目 录

第一章 绪论	(1)
第二章 元代散曲选	(13)
双调·骤雨打新荷	(13)
南吕·干荷叶	(13)
般涉调·耍孩儿·庄家不识勾栏	(14)
中吕·满庭芳	(15)
南吕·一枝花·不伏老	(15)
双调·沉醉东风·秋景	(16)
仙吕·后庭花	(16)
双调·蟾宫曲·叹世	(17)
双调·蟾宫曲·送春	(17)
般涉调·哨遍·高祖还乡	(18)
中吕·山坡羊·骊山怀古	(19)
南吕·一枝花·咏喜雨	(19)
正宫·绿么遍·自述	(20)
双调·折桂令·荆溪即事	(20)
中吕·山坡羊·述怀	(20)
黄钟·人月圆·山中书事	(20)
中吕·喜春来·闺怨	(21)
正宫·醉太平·落魄	(21)
双调·蟾宫曲·怀古	(21)
正宫·醉太平·讥贪小利者	(22)
第三章 关汉卿杂剧选	(23)
感天动地窦娥冤	(23)
楔子	(23)



第一折	(24)
第二折	(27)
第三折	(31)
第四折	(34)
望江亭中秋切鲙(第二折)	(39)
赵盼儿风月救风尘(第三折)	(42)
状元堂陈母教子(第二折)	(46)
第四章 婚姻家庭剧	(52)
破幽梦孤雁汉宫秋	(52)
楔子	(52)
第一折	(53)
第二折	(56)
第三折	(60)
第四折	(63)
裴少俊墙头马上	(65)
第一折	(65)
第二折	(70)
第三折	(74)
第四折	(80)
唐明皇秋夜梧桐雨(第三折)	(84)
崔莺莺待月西厢记(第四本第三折)	(88)
鲁大夫秋胡戏妻(第三折)	(91)
李太白匹配金钱记(第四折)	(95)
孟德耀举案齐眉(第一折)	(98)
东堂老劝破家子弟(第三折)	(102)
第五章 历史剧	(109)
赵氏孤儿大报仇(第四折)	(109)
关张双赴西蜀梦(第四折)	(114)
昊天塔孟良盗骨(第四折)	(116)
庞涓夜走马陵道(楔子)	(120)
第六章 文人地位剧	(123)
好酒赵元遇上皇(第一折)	(123)



江州司马青衫泪(第三折)	(128)
李太白贬夜郎(第四折)	(133)
苏子瞻风雪贬黄州(第三折)	(135)
第七章 公案剧	(140)
包待制三勘蝴蝶梦(第二折)	(140)
包待制智斩鲁斋郎(第四折)	(146)
包待制智赚灰阑记(第四折)	(151)
第八章 神仙隐逸剧	(157)
老庄周一枕胡蝶梦(第二折)	(157)
马丹阳三度任风子(第三折)	(164)
晋文公火烧介子推(第二折)	(168)
第九章 南戏及明清戏剧	(171)
琵琶记(第二十一出 糟糠自脍)	(171)
牡丹亭(第十二出 寻梦)	(174)
长生殿(第十九出 絮阁)	(178)
桃花扇(第七出 却奁)	(182)
第十章 现当代话剧	(186)
茶馆(第一幕)	(186)
王昭君(第五幕)	(196)
蔡文姬(第三幕)	(211)
附录 A 元杂剧中的角色和术语	(219)
参考文献	(226)

第一章 绪 论

王国维在其《宋元戏曲史·自序》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。”其实，这并不是王国维的原创。他在《宋元戏曲史》第十二章“元剧之文章”中明确指出清人焦循早就持有这样的观点：“如焦里堂《易余龠录》之说，可具慧眼矣。焦氏谓一代有一代之所胜，欲自楚骚以下，撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋，则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲。”王国维赞扬说：“古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”“元剧之最佳之处，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，述事则如出其口是也。”这里“元曲”和“元剧”实质是一样的。在所有的文学形式中，诗、词、歌、赋，包括宋元话本、明清小说，几乎都是以叙述的形式展开，从“叙述者”角度阐述故事，抒发感情，唯独元杂剧，是以“代言者”的身份将过去、现在、将来的故事活生生地展现在你面前，它常常不是由作者一人完成，而是在不断的搬演过程中由作者和演员集体创作共同完成的。

商务印书馆 1931 年版《辞源》中描述如下。

戏：扮演故事曰戏。《史记》“优倡侏儒为戏而前”。

剧：戏也，如演戏曰演剧。演：模仿其事曰演，如演戏。

戏文：即传奇之属，有曲有白，可串演者也。《庄岳委谈》：“优伶戏文。自优孟抵掌孙叔敖，实始滥觞。”沈德符《顾曲杂言》：“元曲总只四折，自北有《西厢》，南有《拜月》，杂剧变为戏文，以至《琵琶》，遂演为四十余折，几倍杂剧。”

戏曲：《辍耕录》中谓“唐有传奇，宋有戏曲，金有院本杂剧，其实一也。（又）稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”

上海辞书出版社 1999 年版普及本《辞海》中描述如下。



戏剧:综合艺术的一种。由演员扮演角色,当众表演情节、显示情境的一种艺术。在中国,戏剧是戏曲、话剧、歌剧的总称,也常专指话剧。……其基本要素是情节性的动态造型,通过从空间到时间、从视觉到听觉的对观众的多方面的作用,引起演员与观众、观众与观众之间的反复交流,进入集体的心理体验。

从中可以看出,戏剧是一种拟态生活,演员装扮成当事人把故事演给观众看。演员是替当事人“代言”,模仿他们的言语、行动、表情、做派,仿佛故事正在发生。明朝侯方域在《马伶传》中表述,马伶在《鸣凤记》里扮演严嵩演不过李伶,因此想办法学习与“严相国侔也”的“今相国昆山顾秉谦者”,“走京师,求为其门卒三年。日侍昆山相国于朝房,察其举止,聆其语言”,致使所扮演的奸相严嵩惟妙惟肖,使先前扮演严嵩大胜马伶的“李伶忽失声,匍匐前称弟子”,便是演员模仿现实中人的生动例子。

从《诗经》到汉代文人五言诗,再到鼎盛的唐诗,除写景抒情外,也有叙事作品。如《诗经》之《氓》、《玉台新咏》之《孔雀东南飞》、唐诗之“三吏”、“三别”,均可认为是叙述故事的诗歌作品。但却总是有一个“叙事者”,或者是“我”或者是旁观者,叙述已经成为“过去”的故事,同时拥有“叙事者”描述性的语言。而更多的诗歌作品应该说是属于写景抒情寄怀性作品。楚辞、汉赋、宋词、元代的散曲小令,以及历代民歌作品,均属于韵文,有极重的抒情成分,即使有叙事也是为抒情作铺垫。从某种角度说,是诗的变体而已。先秦散文、汉以来的志怪小说、唐传奇、宋金元讲史话本,以及明清小说,多是以生动曲折的故事取胜。和诗词类作品相比,他的抒情成分极少,叙述成分明显加大,对话占有相当比重。如果说其故事和对话可以与戏剧相提并论,但在作品中仍能明显感觉到“叙述者”的存在。或者是“我”或者是旁观者,或者是更为隐蔽的“叙述者”叙述已经成为“过去”的故事,不是使用描述性语言,而是带有明显的倾向性色彩。王国维把叙事体向代言体的转变,看成是戏剧艺术生命史上的一次关键性突破。广泛综合多种艺术并演故事,还未必即是戏剧。他说:“宋人大曲,就其现存者观之,皆为叙事体。金之诸宫调,虽有代言之处,而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。虽宋金时代或当已有代言体之戏曲,而就现存者言之,则断自元剧始,不可谓非戏曲上之一大进步也。”实际上,“代言体”是戏剧的一项基本特征。

试看下面内容相类似的不同题材作品。



鲁秋洁妇(节录)

洁妇者，鲁秋胡子妻也。既纳之五日，去而宦于陈，五年乃归。未至家，见路旁妇人采桑。秋胡子悦之，下车谓曰：“若曝采桑，吾行道远，愿托桑荫下餐。下贵休焉。”妇人采桑不辍。秋胡子谓曰：“力田不如逢丰年，力桑不如见国卿。吾有金，愿以与夫人。”夫人曰：“嘻！夫采桑力作，纺绩织纴，以供衣食，奉二亲，养夫子，吾不愿金，所愿卿无有意外，妾亦无淫佚之志。收子之贵与笥金。”秋胡子遂去。至家，奉金遗母，使人唤妇。至，乃向采桑者也。秋胡子惭。妇曰：“子束发修身，辞亲往仕，五年乃还，当所悦驰骤，扬尘疾至。今也乃悦路旁妇人，下子之装，以金予之，是忘母也。忘母不孝，好色淫佚，是污行也，污行不义。夫事亲不孝，则事君不忠；处家不义，则治官不理。孝义并亡，必不遂矣。妾不忍见子改娶矣，妾亦不嫁。”遂去而东走，投河而死。

(汉刘向《列女传》卷五)

陌上桑

日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。

罗敷善蚕桑，采桑城南隅。青丝为笼系，桂枝为笼钩。

头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。

行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著幘头。

耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。

使君从南来，五马立踟蹰。使君遣吏往，问是谁家姝？

“秦氏有好女，自名为罗敷。”“罗敷年几何？”“二十尚不足，十五颇有余”。

使君谢罗敷：“宁可共载不？”罗敷前致辞：“使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。”

“东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？”

白马从骊驹；青丝系马尾，黄金络马头；腰中鹿卢剑，可值千万余。

十五府小吏，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居。为人洁白皙，鬋鬋颇有须。盈盈公府步，冉冉府中趋。



坐中数千人，皆言夫婿殊。”

(《汉乐府集》)

鲁大夫秋胡戏妻

第一折

(老旦扮卜儿同正末扮秋胡上，卜儿诗云)花有重开日，人无再少年。休道黄金贵，安乐最值钱。老身刘氏，自夫主亡逝已过，止有这个孩儿，唤做秋胡。如今有这罗大户的女儿，唤做梅英，嫁与俺孩儿为妻，昨日晚间过门，今日俺安排些酒果，谢俺那亲家。孩儿也，你去请将丈人丈母来者。(秋胡云)这早晚丈人丈母敢待来也。(净扮罗大户同搽旦上，罗诗云)人家七子保团圆，偏是吾家只半边。(搽旦诗云)虽然没甚房奁送，倒也落的三朝吃喜筵。(罗云)老汉罗大户的便是。这是我的婆婆。我有个女孩儿，唤做梅英，嫁与秋胡为妻，昨日过门，今日亲家请俺两口儿吃酒，须索走一遭去。可早到他门首。秋胡，俺两口儿来了也。(秋胡云)报的母亲得知，有丈人丈母来了也。(卜儿云)道有请。(秋胡云)请进。(见科)(卜儿云)亲家请坐。酒果已备，孩儿把盏者！(秋胡递酒科，云)岳父岳母，满饮一杯。(罗、搽旦饮科，云)孩儿的喜酒，我吃我吃。(卜儿云)孩儿，唤出梅英媳妇儿来者。(秋胡唤科)(正旦扮梅英同媒婆上，云)婆婆，奶奶唤我做甚么那？(媒婆云)姐姐，唤你谢亲哩！(正旦云)我羞答答的怎生去得？(媒婆云)姐姐，男婚女聘，古之常礼，有甚么羞？

……

(媒婆云)姐姐，你过去见你父亲母亲者。(做见拜科，云)奶奶，唤你孩儿，有何分付？(卜儿云)媳妇儿，唤你出来，与你父亲母亲递一杯酒。(正旦云)理会的。婆婆，将酒来。(递酒科，云)父亲、母亲，满饮一杯。(罗、搽旦云)好，好，好！喜酒儿吃干了也。(卜儿云)孩儿，你慢慢的劝酒，等你父亲母亲宽饮几杯。(外扮勾军人上，云)上命官差，事不由己。自家勾军的便是。今奉上司差遣，着我勾秋胡当军，走一遭去。可早来到鲁家庄也。秋胡在家么？(秋胡见科)(勾军人云)秋胡，我奉上司钧旨，你是一名正军，着我来勾你当军去。(做套绳子科)(秋胡云)哥哥且住，待我与母亲说知。(秋胡见卜科，云)母亲，有勾军的奉上司钧旨，在于门首，唤您孩儿当军去。(卜儿云)孩儿，似此可怎了也。(正旦云)婆婆，为甚么这等吵闹？(媒婆云)如今勾你秋胡当军去哩！(正旦云)秋胡，似此怎生是了也？(唱)



【村里还鼓】都则为一宵的恩爱，揣与我这满怀愁闷。他去了正身，只是俺婆妇每谁怜谁问？我回避了座上客，心间事着我一言难尽。不争他见我为着那人，耽着贫窘，搵着泪痕，休也着人道女孩儿家直恁般意亲。

（媒婆云）今日方才三日，正吃喜酒儿，勾军的来了。娘呵，我媒婆还不曾得一些儿花红钱钞哩。（正旦唱）

【元和令】他守青灯，受苦辛，吃黄齏，捱穷困，指望他玉堂金马做朝臣。原来这秀才每当正军，我想着儒人颠倒不如人，早难道文章好立身。

（勾军人云）秋胡快着，文书上期限，一日也耽迟不得的。（秋胡云）哥哥，略待一时儿波。（正旦唱）

【上马娇】王留他们性情狠，伴哥他实是村。这牛表共牛筋，则见他恶喳喳轮着粗桑棍。这厮每狠。端的仪打杀瑞麒麟。

（卜儿云）孩儿娶亲，才得三日光景，划的便勾他当军去，着谁人养活老身？兀的不痛杀我也！

.....

（秋胡云）梅英，我当军去也。你在家好生侍奉母亲，只要你十分孝顺者。（卜儿云）孩儿，你去则去，你勤勤的捎个书信来着我知道。（正旦唱）

【后庭花】不甫能就三合天地婚，避孤虚日月轮，望十载功名志，感一朝雨露恩。把翠眉颦，莫不我成亲的时分，下车来冲着岁君？拜先灵背了影神？早新妇儿遭恶运，送的他上边庭，离当村。

【柳叶儿】眼见的有家来难奔，畅好是短局促燕尔新婚。莫不我尽今生寡凤孤鸾运？你可也曾量付，问山人，怎生的不拣择个吉日良辰？

（卜儿云）孩儿，你去罢，则要你一路上小心在意，频寄个书信回来，休着我忧心也。（秋胡云）你孩儿理会的，母亲保重将息。（正旦唱）

【赚煞】似这等天阔雁书稀，人远龙荒近，教我阁着泪对别酒一樽，遥望见客舍青青柳色新，第一程水馆山村。（云）秋胡。（秋胡云）有。（正旦唱）早不由人，和他身上关亲，（云）我想夜来过门，今日当军去。（唱）却正是一夜夫妻百夜恩。破题儿劳他梦魂，赤紧的禁咱愁恨，则索安排下和泪待黄昏。（同媒婆下）

（秋胡云）岳父岳母，好看觑我母亲和妻子梅英者，我当军去也。（罗、搽旦云）这也是你家的本分，我女孩儿的悔气。你去罢。（秋胡做拜别科，云）勾军的哥哥，咱和你同去。（诗云）莫怨文齐福不齐，娶妻三日却分离。军中若把文章用，管取峥嵘衣锦归。（同勾军下）（罗、搽旦云）秋胡当军去了也。亲家母，俺同家去来。（卜儿云）亲家母，孩儿去了，不好留的你，多慢了也。（诗云）本意相留非是假，争奈秋



胡勾去当兵甲。(罗、搽旦诗云)明年若不到家来,难道教我孩儿活守寡?(同下)

从上边例子可以看出:“洁妇者,鲁秋胡子妻也。既纳之五日,去而官于陈,五年乃归。未至家,见路旁妇人采桑。秋胡子悦之。”属于“叙述者”对作品内相关内容的叙述,而仅仅是“既纳之五日,去……”在元杂剧中就被转化成了一折生动形象的现场戏。显示出“演员扮演角色,当众表演情节、显示情境”的特点。诗歌里“叙述者”描述罗敷“头上倭堕髻,耳中明月珠。细绮为下裙,紫绮为上襦”。而在戏剧中只需要具体的“形象”诉诸视觉就可以了,不需要语言描述。

同时也可以看出,元杂剧作为已经成熟的戏剧模式,“代言”方式并不是逼真的模仿,它同时兼具中国文化的写意特色,追求一种“演员精神情感的最高真实”,而不是外在自然主义在舞台上的真实。想方设法使“观众从‘无法控制的相信’到‘以自己的情感直接参与舞台生活’”(余秋雨《观众心理学》)。因此在吸收说唱艺术的同时,又吸收了传统诗词歌赋韵文的特点。如《鲁大夫秋胡戏妻》中的唱段:“眼见的有家来难奔,畅好是短局促燕尔新婚。莫不我尽今生寡凤孤鸾运?你可也曾量付,问山人,怎生的不拣择个吉日良辰?”

中国戏剧是“以歌舞演故事”,同样是“情节性的动态造型,通过从空间到时间、从视觉到听觉的对观众的多方面的作用,引起演员与观众、观众与观众之间的反复交流,进入集体的心理体验”,却并不完全等同于西方意义上的“戏剧”,中文戏剧一词源于“南戏北剧”的合称,戏指的是戏文,剧指的是杂剧,是元代以前在中国南方与北方不同的政局与文化环境下,所形成的不同表演艺术,将两者合称则是明代以后才出现的用法。

与其他文学形式相比,戏剧最重要的特色是能够被搬演上舞台。戏剧文本不算是艺术的完成,直到舞台演出之后才是最终艺术的呈现。对受众来说,诗词歌赋、传奇、话本、小说都属于“案头”欣赏,而戏剧却必须“舞台”欣赏。不能搬上舞台的戏剧文本,不能称为真正的戏剧。因此,历朝历代的“戏剧”流传下来,都经历了无数次演员与观众的合作,在演出过程中不断地“集体”再创作。“如清光绪初年刻印的《梨园集成》中,收录有《四郎探母》,第一场杨延辉‘自思自叹’,唱词达28句,民初版的《戏考》本仍有24句,现在的演出本则只有20句”(颜长珂《戏曲文学论稿》),表达日益凝练。

我国戏剧的发展,经历了漫长的历史过程。从原始巫覡祭祀萌芽,经历先秦优戏、汉代百戏、唐代歌舞与参军戏,到宋金杂剧、院本终于成熟,元杂剧走向繁荣,至明变为传奇,清代众多地方剧种争妍斗奇。经历近代历史变革至今,戏剧演变成为两种发展趋势,一是保留传承的传统戏曲,二是追求戏剧现代化发展而来的话剧。