



I237/6

# 中国十大古典喜剧集

主编 王季思  
副主编 李梅吾 萧善因

上海文艺出版社

首都师范大学图书馆

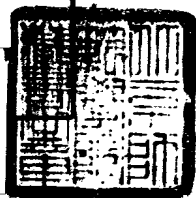


20887928



20887928

887928



中国十大古典喜剧集

主编

王季思  
李梅吾  
萧善因

上海文艺出版社出版

上海绍兴路七十四号

新华书店上海发行所发行

上海新华印刷厂排版印刷

八五〇×二六八毫米

三十二开本

印张二十点七五

插页五

字数三十四万五千

一九八二年十二月第一版 一九八二年十二月第一次印刷

印数一十五千册

书号 八〇七八·三三三五

定价(精装)三元七角五分

DC 88/24

## 前言

一

中国古代戏曲，历史悠久，遗产丰富，为近代、现代戏曲的发展，提供了题材广泛的大量剧目和多方面的艺术经验。对于这批优秀的戏曲遗产，向来学者曾从不同角度去整理它，研究它，取得了不少成绩。但是，根据悲剧、喜剧的美学理论对它们进行整理、研究的工作，还仅仅是个开端。

对于中国古代戏曲的分类，前人已经有了初步的探索。宋元人就曾把金院本分成「上皇院本」、「题目院本」、「霸王院本」、「诸杂大小院本」等类别（见陶宗仪《辍耕录》），把元代杂剧分成「闺怨杂剧」、「驾头杂剧」、「绿林杂剧」、「贴旦杂剧」、「花旦杂剧」等不同种类（见夏伯和《青楼集》）。明初，戏曲理论家朱权又把杂剧分为「神仙道化」、「隐居乐道」等十二科（见朱权《太和正音谱》）。他们主要是从题材或角色行当去分。明人又从文辞、音律上把当时的传奇作家分为临川派、吴江派，把元杂剧作家分成本色派、文采派。到了近代，由于外国戏剧理论不断介绍到国内来，人们开始试用欧洲关于悲剧、喜剧的美学概念来论述中国古典戏曲。我国近代戏曲研究创始人王国维就曾经说过：《窦娥冤》、《赵氏孤儿》「即列之于世界大悲剧中，亦无愧色。」（《王

国维戏曲论文集》第一〇六页)新中国成立后,运用悲、喜剧理论评论中国古典戏曲的文论逐渐增多,有人也试图根据悲、喜剧的不同性质加以分类,可惜都没有深入系统地坚持下去。

悲剧、喜剧的理论属于欧洲传统的美学范畴,它究竟适用不适用于中国古代戏曲呢?我们认为,有适用的,也有不适用的。作为一种美学理论,它是从社会生活和艺术实践中总结出来的。戏剧作为一种艺术,归根结蒂来源于现实生活。中国古代戏曲是古代中国人民生活的反映。生活中本来存在着悲剧性或喜剧性的现象,这些现象必然会反映到戏曲作品中来。这就决定了中国古代戏曲必然有悲剧和喜剧的存在。欧洲关于悲剧和喜剧的理论,它的基本原则同样适用于中国。但它不是从中国古代戏曲创作和演出中总结出来的,中国古代戏曲家也没有受欧洲戏剧理论的影响,而是按照自己对生活和艺术的理解,运用自己民族的艺术形式——戏曲,进行创作和演出。因此,运用欧洲的戏剧理论来研究中国古代戏曲是有益的、必要的,但又不能生搬硬套,而要从小自己民族的戏曲艺术实践出发,进行研究和总结,同时借鉴欧洲的戏剧理论,作为自己的参考。

中国戏曲虽然成熟于十二世纪到十四世纪的宋元时期,它的若干艺术因素却经历了一千多年的萌芽与酝酿。以喜剧而论,远自公元前五、六世纪,宫廷中就曾豢养一些俳优,专以简单、滑稽的人物扮演,供帝王、贵臣玩弄。为了使这些会说话的玩偶在宫廷贵族面前出尽洋相,给自己开心,他们从民间挑来的俳优,大都是身长不满三尺的侏儒。然而这些俳优的见识和

口才，却高出许多宫廷贵族之上，他们有时还能在滑稽调笑中，讽刺那些宫廷贵族的愚蠢。秦汉时期，俳优之风更盛。民间也出现了嘲弄东海黄公的角觥戏和《凤求凰》、《陌上桑》等喜剧性的歌曲。南北朝到唐的参军戏，则是吸取了宫廷里俳优、侏儒的讽刺手法，由一个叫做参军的角色装作呆头呆脑的贵官，一个叫作苍鹤的角色装作机灵活跳的奴仆，让装官的参军在苍鹤的挑逗之下，出尽洋相，演出一场场引人发笑的短剧。宋代杂剧、金元院本里有更多受到人民群众喜爱的讽刺性剧目。可惜这些剧作的底本几乎都没有流传下来，今天我们仅能从有关记载中，约略考知一部分剧目的故事梗概。流传到今天的，主要是元明清三代的部分杂剧、传奇作品。在这些宝贵的戏曲遗产中，有很大一部分是可以称作喜剧的。

在中国古代文艺论著中，系统的悲、喜剧理论尚未发现，但已意识到戏曲有悲、喜之分，而且做了某些初步探索。元末著名戏曲家高则诚在他的名著《琵琶记》开场时就说：「论传奇，乐人易，动人难。」明末戏曲评论家陈继儒在《琵琶记》第四十二出总评中说：「《西厢》、《琵琶》俱是传神文字，然读《西厢》令人解颐，读《琵琶》令人酸鼻。」所谓「乐人」、「解颐」，指的就是喜剧的艺术效果；所谓「动人」、「酸鼻」，指的就是悲剧的感人力量。明末清初戏曲家黄周星在《制曲枝语》中说，戏曲的要诀在「能感人而已」，「感人者，喜则欲歌、欲舞；悲则欲泣、欲诉」。他指出了戏曲创作中两种截然相反的倾向：使人喜笑或悲泣。同时期的李渔，又从艺术上总结了喜剧的某些特点。他认为喜剧「妙在水到渠成，天机自露，我本无心说笑话，谁知笑话逼人来。」（《闲情

偶寄的意思是说事物本身存在可笑的因素，自然会流露出来，不是说笑话的人硬编出来的。他以毕生精力从理论和创作上探求喜剧艺术的特点。他说：「唯我填词不卖愁，一夫不笑是我忧。举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。」（《风筝误》收场诗）他还认为喜剧不是仅仅供人一笑，而是用引人发笑的手段，揭露现实中某些不合乎「人情物理」的现象，寓悲愤于嬉笑怒骂之中，这就是他说的「抑圣为狂，寓哭于笑」。这些言论概括了我国古典喜剧的某些特点，是相当深刻的。

中国古典喜剧具有自己民族的明显特征。这个集子里选录的十个喜剧，就是企图为我们民族的喜剧传统提供范例。它对于从事喜剧创作的同志将是有益的借鉴，也有助于研究戏剧理论的同志进一步认识我国传统喜剧的一些本质特征。

## 二

中国古代喜剧作者在选择题材、塑造人物形象、安排关目等方面，都同悲剧有区别，同欧洲喜剧也有一些不大相同的地方。法国十七世纪戏剧理论家高乃依曾对悲剧与喜剧的特点作过对比。他认为「喜剧和悲剧的不同之处，在于悲剧的题材需要崇高的、不平凡的和严肃的行动，喜剧则只需要寻常的、滑稽可笑的事件。悲剧要求表现剧中人所遭遇的巨大的危难，喜剧则满足于对主要人物的惊慌和烦恼的模拟。」（毕尔·高乃依《论剧》，见《戏剧理论译文集》第八辑）在现实生活中，经常存在正义的、先进的力量与反动的、落后的力量的矛盾冲突。当现实中的反

动势力十分强大，代表正义的人物坚持斗争，刚强不屈，直至最后牺牲，引起人们的深哀剧痛，这就是现实生活中的悲剧性矛盾。把这种矛盾搬上舞台，必然表现为不平凡的、严肃的戏剧冲突和坚强的崇高的人物形象。相反，当现实生活里貌似强大的反面人物，骨子里却已暴露了弱点，代表正义的人物，表面似乎很微弱，却有可能针对他们的弱点，采取有效的手段来反击，结果取得意外的胜利，引起人们快意的微笑。这就是现实生活中的喜剧性矛盾。这种喜剧性矛盾在现实生活中一般带有偶然的巧合的性质。在搬上舞台时，戏剧冲突每每在轻松、愉快的气氛中展开。剧中正面人物留给观众的印象是灵活的、机智的，而不象悲剧主人公以坚强、崇高的品格感人。

中国古代悲剧多数表现重大题材和正反面势力的剧烈冲突，但也有摄取平凡生活中的题材的，如描写青年男女的爱情悲剧就是。中国古代喜剧一般不表现重大题材和剧烈的社会冲突，而往往选取生活中的某个侧面或局部，反映生活中带有全局意义的东西；其中固然有对反面人物的讽刺，对中间人物的善意揶揄，但更多的是对正面人物的正义、机智行为的赞美。他们或旁敲侧击，以弱胜强；或避实击虚，以智取胜；或反言显正，寓庄于谐。这不但不能以「对主要人物的惊慌和烦恼的模拟」来概括，而且也与悲剧中的英雄人物显示出不同的精神面貌。

中国古代喜剧，反映中国人民在现实生活中的自信心和乐观主义精神。他们相信自己站在正义的一边，而正义一定能战胜邪恶。剧中正面人物往往敢于藐视比自己强大的反面人物，



对他们采取冷嘲热讽的态度。在关汉卿的《救风尘》、《望江亭》中，一个弱女子，或一个社会地位极其低下的妓女，敢于面对恃官仗势的花花公子和带着上方宝剑的权豪势要的迫害，满怀信心地同他们相周旋，终于夺取了胜利。王实甫《西厢记》中的丫环红娘，能够机智地战胜在家庭生活中有生杀予夺大权的封建家长——相国夫人。剧中主人公所遇到的对手尽管还相当强大，但他们都有致命的弱点，如周舍的喜新厌旧，杨衙内的贪杯好色，崔老夫人的死抱相国家谱不放，生怕家丑外扬。剧中主人公赵盼儿、谭记儿、红娘，尽管处于卑弱的地位，依然可以采取有效的策略，发挥自己的优势，抓住对方的弱点进攻。这就正确地反映了被压迫人民在当时历史条件下，如何以高度的自信心和有效的斗争手段，从整体上、战略上的劣势和被动地位，充分发挥他们在局部的、战术上的主动和优势，战胜比他们强大得多的对手，从而艺术地概括了处在反动统治下的人民的力量。优秀喜剧作家对待生活的这种积极态度和洞察能力，使作品既体现了历史的真实，又带有理想的光辉。

中国古代的优秀喜剧很少以下层人民为讽刺对象，相反总是用高贵者的愚蠢、卑劣作为下层人民聪明、高尚的陪衬。比如在一些爱情戏中，贵公子总是卑鄙、愚顽的，穷书生总是多才多艺的，小姐正直而未免幼稚、单纯，丫环往往比书生，小姐聪明伶俐，院公忠诚笃厚，老爷却总是那么顽固。这种倾向甚至形成一种常见的格局。它们歌颂下层人民的侠义精神和斗争艺术，表现人民的智慧和潜在力量。《西厢记》以极大热情刻画了红娘这个聪明美丽、机智善良又

富有正义感的丫环，相比之下，相国小姐的莺莺虽有反抗封建礼教的叛逆精神，却显得瞻前顾后，顾虑重重；书生张珙显得书呆子气十足；封建家长崔老夫人则自作聪明，色厉内荏。《救风尘》全力歌颂的是一个被污辱被蹂躏的妓女，她凭自己的聪明美丽和高超的斗争艺术，使凶狠狡猾的花花公子周舍狼狈败北。在古典戏曲中很难找到一些以下层人民为讽刺对象的作品，这同中国古典戏曲经常在民间流行、同人民保持密切联系有关。

中国古代的喜剧和悲剧在剧情发展上也有其不同的特点。一般说，喜剧中的正面人物开始总是比较微弱，而反面人物则气焰嚣张，不可一世。但经过几番较量之后，反面人物一步步暴露他们的弱点，由强而转弱；正面人物却经一蹶，长一智，一步步掌握了对方的弱点，积累了自己的经验，由弱而转强，终于取得最后的胜利。这不仅表现于《幽闺记》、《玉簪记》等大型的传奇戏中，也表现于《救风尘》、《望江亭》等短小的元人杂剧里。

但是在现实生活中，即使是代表正义的力量，取得最后的胜利，也总是曲折前进的多，一帆风顺的少。反映到舞台上，就在喜剧中出现悲剧性的场子。由于作者对这些悲剧性场子的安排，是从实际生活出发，着眼于正面人物的斗争和胜利，着眼于生活本身的丰富性和复杂性，因此不但不会影响整个喜剧轻松愉快的基调，相反却使喜剧具有更深刻的社会意义。《西厢记》并不因为有了「赖婚」和「长亭送别」等比较伤感的部分，冲淡它的喜剧气氛。相反，有「赖婚」，红娘才看清了老夫人的言而无信，从感情到行动上同情并支持莺莺与张生的结合，有「长亭送

别」，才更显示出莺莺与张生的深挚爱情，从而得到美满的结局。同样，《幽闺记》也不因为有「抱恙离鸾」、「幽闺拜月」等悲愤、忧伤的场子，而减弱它的喜剧色彩。相反，蒋世隆与王瑞兰在「抱恙离鸾」中的被迫分离，恰恰表现他们矢志不移的深情。王瑞兰在「幽闺拜月」时的忧伤，又为她与蒋世隆的意外重圆预设地步，更有效地突出了作品的喜剧特征。还有一些悲剧性关目与喜剧性关目揉合在一起的场子，也能收到互相映衬的效果。如郑廷玉《看钱奴》第二折，周荣祖夫妇在风雪中无衣无食，被迫卖子，这当然是悲惨的；然而同时却突出了贾仁买子时的贪婪刻薄，可卑可鄙。在康进之的《李逵负荆》中，李逵兴致勃勃地自斟自饮，王林却在一边哭哭啼啼想念女儿。一喜一悲，造成误会，不断引发观众的笑声。

戏剧的结局，表现戏剧矛盾的最后解决，也表现作家对事物的最终观点。亚里士多德认为，希腊喜剧往往经过「化敌为友」，达到大团圆结局。高乃依又补充指出：冲突双方因为误会消除，或恶人改好，所以「我们的喜剧很少不是以结婚大团圆作为结局」（《论戏剧的功用及其组成部分》，见《戏剧理论译文集》第八辑）。这里指的是爱情戏的特点，对中国古代爱情戏也是适合的。中国古代爱情戏，一般是男女双方私自相爱，封建家长发觉后竭力阻挠，经过斗争，造成既成事实，迫使家长让步，但家长往往要求男方金榜题名，以满足他们「门当户对」的愿望。后来，男方果然高中，双方达成妥协，全剧以大团圆结束。这种妥协性大团圆局面的出现，是由于当时历史没有提供解决这类矛盾的社会条件，作家当然无法超越自己的时代，提出只有未来社

会才可能解决的办法。喜剧结局的团圆，也反映了中国人民「善有善报，恶有恶报」的愿望。《救风尘》里的宋引章与安秀实，《望江亭》里的谭记儿与白士中，经过斗争，都得到团圆，而剧中的恶棍周舍、杨衙内却落得可耻的下场。团圆结局是中国古代戏曲的一种常用手法，其运用范围超出于喜剧类型之外；在喜剧中，也不局限于爱情题材。《李逵负荆》里的李逵与宋江，《古城记》里的张飞与关羽，双方都曾剑拔弩张，几乎拚命，经过斗争，却能「化敌为友」。由于剧中的李逵、张飞，并非存心作恶，而是好人犯错误，在误会解除之后，只给予善意的讽刺，就重归和好。这里，由于好人犯错误而生出的种种误会和纠葛，以及这些误会和纠葛的必然消除，是团圆结局和全剧喜剧性的基础。但中国古代喜剧中也有并非团圆结局的，如徐渭的《歌代啸》、徐复祚的《一文钱》、竹痴居士的《齐东绝倒》、康海的《中山狼》等，它们各按生活本身的合理发展，自然收束。《歌代啸》以「只许州官放火，禁止百姓点灯」收尾，全剧故事既有头有尾，又收束得新颖别致，在荒唐中包含着辛辣的讽刺。《一文钱》以菩萨幻化真身，散尽卢至家财，无情惩罚了贪婪自私的财主。这些喜剧的不同结局，说明团圆结局不是中国古代喜剧的不变程式，作家们掌握了不同性质的戏剧矛盾，是可以创造出符合于生活实际的多姿多态的喜剧结构来的。

### 三

喜剧的特征是引人发笑。但不同阶级、阶层的人们有不同的笑。在我国古代有为统治阶

级歌功颂德的喜庆剧，也有为小市民制造笑料的笑闹剧。而进步作家和优秀民间艺人创造的喜剧，总是要引起人们健康的笑。这种笑既有对陈旧事物的否定和批判，又有对新生事物的肯定和歌颂。两种不同倾向，表现为两种不同的喜剧。侧重于否定和批判的是讽刺性喜剧，侧重于肯定和歌颂的是歌颂性喜剧。近、现代喜剧创作中的这两大类别，在中国古代喜剧中均已见其端倪，而且在戏的内容、形式上，明显地带有我们民族的历史的特点。

讽刺性喜剧与公元前五、六世纪以来的俳优、侏儒有渊源。俳优、侏儒可以看作是中国最早的喜剧演员。春秋时楚国的「优孟衣冠」，被认为是中国由优伶扮演真人的最早记载。秦汉时期的优旃、郭舍人等也是这种演员。他们或旁敲侧击，讽刺帝王的愚蠢；或即席取材，嘲谑官吏的贪污。在民间，汉魏以来的角觝戏、歌舞戏、参军戏，以及宋杂剧、金院本中，都有不少讽刺性的节目。在现存古代喜剧作品中，讽刺性喜剧占相当大一部分。本书所选的《看钱奴》、《中山狼》和吴炳的《绿牡丹》、李渔的《风箏误》，都是其中颇有代表性的作品。

讽刺性喜剧以揭发反面人物的丑恶为主。剧作家以嬉笑怒骂的态度，把他们可笑可鄙的性格，穷形尽相地揭露出来，让人们在笑声中否定它、鞭挞它。《看钱奴》描写贾仁如何以虚言假意骗取了增福神的同情，让他借一个偶然的機會成了家财万贯的富豪；又写他玩弄手段，骗取人家的儿子；特别是第三折，写他怎样因为狗舔了他一个手指头上搽来的鸭油得病，临终时怎样嘱咐儿子用马槽殮尸，都令人大笑不禁。在一阵阵捧腹轰笑之后，人们就清楚地看到一

个百万富豪的丑恶形象，看到在阶级社会中金钱如何腐蚀了某些人的灵魂。《一文钱》的主旨与此相似，它几乎是用独脚戏的形式把一个吝啬鬼卢至活现在观众的面前。康海的《中山狼》则是一出寓言性的讽刺喜剧。它揭露象中山狼那样在危难时装作驯善可怜、得势时忘恩负义的恶人，同时讽刺了那把狼一样的恶人保护起来的东郭先生。此外如《歌代啸》、《借靴》、《打面缸》等，都是类似的讽刺性喜剧。在这类喜剧中，没有或很少有正面人物，反面人物神气活现，飞扬跋扈，处于戏的突出地位，在戏里似乎看不到正义和光明。但正如果戈理在谈到他的著名讽刺喜剧《钦差大臣》时所说：「在我的剧本中，……有一个正直高尚的人，他始终在剧中活动着，这个人物就是笑。」（《美学论文集》）中国古代的讽刺性喜剧，正是通过反面人物的自我表演，暴露其可鄙心理和丑恶形相，引起观众一阵阵嘲笑，从而达到惩恶扬善的目的。

讽刺的武器不只是对付敌人的。正如毛泽东同志所说：「有几种讽刺：有对付敌人的，有对付同盟者的，有对付自己队伍的，态度各有不同。」（《在延安文艺座谈会上的讲话》）《绿牡丹》、《风筝误》因讽刺的对象跟上述几个戏不同，讽刺的锋芒也不象上述几个戏尖锐，而是以幽默见长。「幽默的喜剧就是轻轻讽刺的喜剧」（卢那察尔斯基语）。这类戏一般具有幽默、诙谐、风趣、轻快的特点。《绿牡丹》中的家居翰林沈重，以会文为名，试图择婿。车静芳从代倩文卷中发现有才情的谢英，谢英又从代倩文卷中发现了女才子车静芳。剧中既描写了他们曲折别致的恋爱婚姻，又对企图骗取婚姻的假名士柳五柳、车尚公作了淋漓尽致的嘲讽。人们通过沈重和车

静芳所主持的两场考试，曲折地看到明末科场的种种弊病。《风筝误》通过戚友先的风筝失落到詹家院内引起的一系列误会，既描写了韩琦仲与詹淑娟之间曲折的婚姻故事，又嘲讽了戚友先、詹爱娟毫不自量，企图骗取美好配偶的可笑行为。柳五柳、车尚公、戚友先、詹爱娟，他们诚然是一些品行不端的青年，理应受到讽刺嘲弄；但他们俱非大凶大恶，因此作品只给予他们以应有惩戒便适可而止。

莫里哀有句名言：「责备两句，人容易受下去；可是人受不了揶揄。」这是他对他的「喜剧的使用是纠正人的恶习」〔《达尔杜夫》的序言〕这个概念所作的深刻而通俗的解释。莱辛发展了这一说法，也提出了一句名言：「如果喜剧不能医治不治之症，它能够巩固健康人的健康这就足够了。」〔《汉堡评剧》〕就是说，喜剧固然有「纠正人的恶习」的作用，但主要是对社会起预防、警戒的作用，以保护人的健康。中国古代的讽刺性喜剧，根据题材和思想内容的不同要求，有轻轻的揶揄、讽刺，也有猛烈的抨击、挞伐；从其社会效果看，兼有「治病」和「健身」的不同功能。

总之，讽刺性喜剧所引发的笑，是对陈旧事物否定的笑。它的意义是否定社会上陈腐落后的东西，引导人们向正确方向前进。正如马克思所说：「是为了使人类笑着同自己的过去告别。」〔《黑格尔法哲学批判导言》〕当然，由于我国的封建时期特别长，先进的生产关系发展迟缓，封建统治加于中国人民身上的精神负担特别沉重，反映到讽刺喜剧的创作上，往往缺乏理想的光泽；虽然它对陈旧事物的否定显得痛快淋漓和深沉有力，表现了中国人民对封建势力的

沉哀积愤。

歌颂性喜剧的渊源可以追溯得更古远，早在原始时代人们就知道欢歌曼舞，庆贺自己农作、狩猎的收获。以后又出现了许多歌颂战争胜利或男女成婚的歌舞。但在长期的封建社会里，宫廷、官府和富贵人家，为庆功、祝寿，也写了不少歌功颂德的喜剧。明初皇室剧作家朱有燉的《八仙庆寿》、《仙官庆会》，清廷「承应大戏」里面的若干剧目，就是这一类东西。然而，在人民中间流传最广的还是民间艺人和进步作家创作的歌颂人民的美好情操与胜利斗争的喜剧。本书所选的《西厢记》、《救风尘》、《李逵负荆》、《墙头马上》、《幽闺记》、《玉簪记》，就是长期流传在人民之中的这类优秀作品。

歌颂性喜剧以塑造正面人物形象，歌颂新生的美好的事物为主。《西厢记》、《墙头马上》、《幽闺记》、《玉簪记》都是写青年男女的自愿结合同封建礼教、封建家长之间的矛盾，但又姿态各异，趣味迥别。《西厢记》在错综复杂的矛盾中，既写出青年人要求冲破封建礼教的积极斗争，又写出封建礼教在他们性格上打下的烙印。全剧通过巧妙的情节和生动的人物形象，洋溢着轻松愉快的气氛。如崔莺莺，从佛殿奇逢、墙角联吟，到月夜听琴，充分表现了她作为一个青春少女对爱情的渴望。但她又不肯流露真情，更不敢轻易越礼，因此又有「闹简」、「赖简」等的曲折和反复，表现她既要追求爱情，又一时不能摆脱封建礼教束缚的心理。这些矛盾心理的描述越细致，喜剧效果就越好，越能使人在一阵阵忍俊不禁的笑声中，看到那温顺可爱的少女，如何



逐渐摆脱封建礼教的桎梏，迂回地迈出叛逆封建家长的步伐。《墙头马上》的李千金，虽名为尚书小姐，实际上作者赋予她更多的平民色彩，因此显得特别泼辣。她一见裴少俊就情不自禁地惊叹：「呀！一个好秀才也！」略一接谈，便毅然弃家私奔，在裴家花园和少俊同居七年，生下一对儿女，这是多么大胆的行动。当裴尚书偶然发现她时，她挺身而出，直言不讳，据理争辩，显得果敢而爽朗。《幽闺记》打破才子佳人一见倾心的格局，把故事放在战乱背景下展开，借助一系列巧合，误会构成出人意料的情节和人物关系，赞颂了在患难之中产生爱情的美满婚姻。《玉簪记》是古代爱情戏中别开生面的作品。它把故事发生的环境置于同男女爱情绝缘的道观之中，让它的主人公青年道姑陈妙常，利用她同施主过客的往来，选中自己的对象，向他直接表达爱情，而不必借助于丫环的从中牵线。剧本通过「耽思」、「词媁」，表现陈妙常对爱情的热烈追求，又通过「姑阻」、「促试」、「追别」等波折，表现她对爱情的坚贞，歌颂了一个终于冲破封建礼教和宗教清规的双重樊篱、大胆追求爱情的少女形象。这类爱情题材的歌颂性喜剧，都用抒情的笔调，抒发青年男女纯洁高尚的情怀，揭露批判封建礼教对人性的压抑摧残。而在《救风尘》、《望江亭》、《李逵负荆》等另一类歌颂性喜剧中，则是通过正反两方面的尖锐冲突，依靠正面人物的正义、机智取得斗争的胜利，树立了正面人物的可喜形象。它们的喜剧特点，主要体现在正面人物的性格和智慧之中。

就中国古代的喜剧来说，讽刺性喜剧与歌颂性喜剧只是从基本倾向上划分，事实上，讽刺