

元 杂 剧 概 论

许金榜

齐鲁书社出版发行

(济南经九路胜利大街)

山东新华印刷厂德州厂印刷

850×1168毫米32开 8.75印张 192千字

1986年6月第1版 1986年6月第1次印刷

印数 1—1,400

书号 10206·141 定价 1.75元

目 次

序 言

上编 思想论

清官断狱剧	12
忠智豪杰剧	31
爱情婚姻剧	52
遭困遇厄剧	80
伦理道德剧	91
道佛隐士剧	101

下编 艺术论

元杂剧的人物塑造	117
元杂剧的戏剧冲突	143
元杂剧的戏剧情节	166
元杂剧的戏剧结构	185
元杂剧的语言风格	218
元杂剧的科诨滑稽	245
元杂剧的综合与创新	261

序 言

我国戏曲经历了一个长期的孕育过程，到元代杂剧才发展成为一种完整、成熟的艺术形式。这是因为在我国漫长的封建社会中，始终以分散的个体农业经济为主，商品生产不发达，这样的经济条件不利于戏曲的发展。在政治上，我国的封建专制统治十分严酷，人民的民主权利和文娱娱乐受到压制。长期以来，专业的、正规的歌舞表演只限于宫廷内部，而这种脱离群众的艺术不可能具有强大的生命力。在文化上，我国历来以诗文为正统文学，戏曲被视为小道末技，从事戏曲活动的都是优伶、妓女等“卑下”人物，他们缺乏较高的文化修养和必要的创作条件，因而也很难产生高质量的作品。此外，我国戏曲是包括歌舞、科白、故事、音乐、美术、杂技等多种因素的综合艺术，这需要一个复杂的、长期的融合过程。因此，比较其他艺术形式，我国戏曲是成熟较晚的一个部门。

元杂剧的产生和兴盛是一定的经济、政治和文化条件的产物，也是民间艺人和文人作家共同努力的结果。

城市经济的繁荣和市民的壮大是戏曲艺术得以发展的重要条件。早在唐代，城市的规模就已相当宏大，当时的长安人口达到一百多万。但唐代都城实行坊制，把城市分为若干坊，坊间以墙相隔，并设有坊门。在长安，除皇宫之外的一百零八个坊中，只有东、西两个市集，并实行夜禁，所以商业还不很发

达。民间的娱乐也只限于元夜和寺庙集会。到宋代，坊制渐废。由《东京梦华录》和《清明上河图》可以知道，当时的汴京，店铺分散于全城街巷，夜市常至三更以后，热闹地段甚至通宵不绝。因而各种说唱、表演伎艺得到蓬勃发展，专门的卖艺场所——瓦舍大量出现，各种表演艺术可以常年演出。到元代，统治阶级为了满足奢侈生活的需要，拘掠全国工匠几十万人，在都市设立各种作坊，手工业得到了发展。加之元代疆域辽阔，中西交通扩大，海运和漕运沟通，又促进了商业的繁荣。据《马可孛罗游记》记载，当时的大都“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与比。……百物输入之众，有如川流不息”。“娼妓为数亦夥，计有二万有余。”城市经济的繁荣为戏曲的兴盛提供了充裕的物质条件，市民阶层的壮大和他们的文化要求推动着戏曲艺术的发展，因而中国戏曲在宋金杂剧的基础上发展成为形式比较完备、艺术上比较成熟的元杂剧，乃是一种必然的结果。

元代的黑暗政治也是中国历史上所特有的一种社会现象。元世祖统一中国以后，实行反动的民族歧视政策。他们把全国人民分为蒙古人、色目人、汉人、南人四个等级，在法律、政治、经济、文化上都规定了不同的待遇。中央和地方行政长官都由蒙古人或色目人担任，汉人只能担任副职。蒙古人打汉人、南人，汉人、南人不得还手，即使无故被其打死，也不过给点烧埋银了事。因而权豪势要横行，侵占民田、掠人为奴、霸人妻女者屡见不鲜。由于一般官吏没有薪俸，任凭他们搜刮，所以贪赃枉法也特别严重。再加上繁重的赋税，残酷的高利贷剥削，连年的灾荒，人民的生活陷入极为悲惨的境地。特别是汉族知识分子的地位更是一落千丈。在元代初年，以弓马

之利取天下的蒙古统治者不懂得知识分子的重要性，他们对汉族儒士也同样杀戮或掠为奴隶。元初几十年间又停止了科举，知识分子仕进无途，而又别无他能，因而生活极为穷苦。在元代一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐这十个等级中，儒士处于与乞丐为伍的地位。在元杂剧中不少秀才靠卖诗或求斋为生，就是这种状况的反映。他们为了谋取生活的出路，为了不甘心于才能的被埋没，于是有的便参加了编写讲唱文艺作品的团体——书会，为艺人编写杂剧剧本，以此为生，挥洒其才华。当然，也有不少汉族知识分子出于民族意识而不屑仕进，或虽走上仕途但因受到歧视而思想仍多苦闷，他们也于隐居之中，政事之余，从事杂剧的创作，倾吐自己的感情。因此，朱经《青楼集·序》说：“我皇初并海宇，而金之遗民若杜散人、白兰若、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲弄风月，留连光景。”胡侍《真珠船》也说：“中州人每每沉抑下行，志不获展……于是以其有用之才，而一寓乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也。”杂剧作为一种代言体的艺术，不必由作者直接出面抒情言志，它可以通过剧中的人物表达作者的感情。特别是再穿上一件历史剧的外衣，在严酷的政治压迫之下就更是一种抒写不满之情的好形式。总之，黑暗的现实需要特殊的文艺形式予以反映，它也为文艺作品提供了丰富的创作素材。同时，它也把知识分子打入了社会底层，出现了一大批接近民众的知识分子。他们与人民群众的关系比较密切，了解人民的生活，能够体会人民的痛苦、要求和愿望。他们的抑郁不平之气激发着他们的创作热情。他们较高的文化修养推动着杂剧艺术质量的提高。这样一批知识分子参加到戏曲艺术的创作队伍中来，使文

人作家和民间艺人结合起来，使丰富的古典文学的艺术经验和被视为小道末技的民间戏曲结合起来，这是我国文学史上的一个重大变化。在这种情况下，元杂剧能够出现一批真实深刻地反映社会现实、表达人民的思想和愿望、艺术上也比较成熟的优秀作品，是十分自然的事情。因此，元杂剧一出现便立即得到广大人民的喜爱，并盛极一时，并不是偶然的。

元杂剧是时代的产物，也是我国历史上各种表演艺术发展的结果。元杂剧主要包括歌舞、科白、故事三种因素。我国的歌舞起源很早，并逐步发展到具有一定的故事内容，但它并非代言体的真正戏曲。我国俳优的科白滑稽表演在春秋战国时期就已产生，但它并不结合歌唱，因此也不是戏曲。到了唐代安史之乱以后，教坊艺人流落民间，开始在寺庙中或串乡巡村向普通观众卖艺，出现了歌唱、科白、故事俱全的《踏摇娘》，过去只有科白的参军戏也结合了歌唱。但是它们基本上只有两个角色，故事情节也比较简单。到了宋代，各种说唱艺术蓬勃发展，故事曲折复杂，在它们的影响下，宋代教坊杂剧，虽然其艳段和杂扮仍系简短的滑稽戏谑，但其正杂剧，从现存南宋官本杂剧的二百八十种名目中，如《莺莺六么》、《崔护六么》等，可见已有比较严肃的故事，角色也增加到五人。同时，它们在唱白结合的民间戏曲和说唱艺术的影响下，歌舞和科白也开始结合起来，（当然，独立的歌舞和科白滑稽表演仍然存在。）不过，它们的歌唱多用大曲，这种规整的歌舞不适于自由地表演复杂的故事；它们的曲调也只限于一种，比较单调；而且，从它们在一次宴会上插演于众多的节目中间这一情况来看，其体制仍然十分短小。在北方的金，则有民间行院演出的院本。从现存的六百九十种院本名目中，如《张生煮海》、

《陈桥兵变》等，可见其故事情节更为复杂。它的曲调，采用大曲者数量不多。由于它成长于北方，因而在发展过程中逐步吸取了北方诸宫调的歌唱形式。这种曲调多样、组织严整的歌唱形式显然比南宋官体杂剧要优越得多。因此由院本发展而来的北曲杂剧到元代盛极一时，是十分自然的。总之，在古代歌舞和科白表演的基础上，民间艺人促进了歌舞和科白的结合，诸宫调的乐曲组织形式形成了元杂剧的联套体制，各种说唱艺术为元杂剧准备了故事内容，提供了人民所熟悉的人物形象，于是元杂剧便应运而生。

宋元时期市民阶层的壮大是我国封建社会的一个重大变化。新的时期、新的阶层需要文学艺术用新的形式和内容去加以表现。典雅的古典诗词不适合市民的需要；而且古典诗词已经逐渐僵化，不能再有新的创造。因此，雅俗结合、清新活泼的元杂剧一出现，便立即风靡一时，成为我国文学史上与唐诗、宋词并称的一大奇观。

在元代不到一百年的时间里，出现了许多杰出的杂剧作家和大量的杂剧作品。当时有姓名可考的作家就有八十多人。剧目的数量，钟嗣成《录鬼簿》存目四百五十八种，朱权《太和正音谱》存目五百三十五种，傅惜华《元代杂剧全目》著录七百余种。王骥德《古杂剧序》云：“元之曲，类多散逸，而世不尽见。”李调元《剧话》说：“元人剧本，见于百种曲，仅十分之一。”可见元杂剧作品应在千种以上。这众多的作家作品大都产生在元初到大德年间。贾仲名《续录鬼簿》云：“一时人物出元贞。”元贞、大德年间，元杂剧尤为兴盛。元初到大德年间，以大都为中心，以北方作家为主干，出现了许多著名的作家和作品。其中有战斗的现实主义戏剧大师关汉卿，有

著名的《西厢记》作者王实甫，有善于写爱情婚姻剧的作家白朴、杨显之、石君宝、尚仲贤、李好古，有善于写水浒剧的作家康进之、高文秀，有善于写历史复仇剧的作家纪君祥、李寿卿，有善于写清官断狱剧的作家武汉臣、李行道、孟汉卿，有善于写神仙道化剧的作家马致远，有善于写悲欢离合剧的作家张国宾，他们的许多优秀作品至今仍然为人们所喜爱。大德年间以后，杂剧创作中心逐渐移向杭州，杂剧作家也大都为南方人。这个时期虽不能与前期相比，但仍然产生了善于写爱情剧的郑光祖、乔吉，善于写伦理道德剧的宫天挺、秦简夫、萧德祥等著名作家。此外，还有许多无名氏作家也给我们留下了不少优秀的作品。这众多的作家作品又各有其不同的风格。青木正儿《元人杂剧序说》把它们分为豪放激越派、敦朴自然派、温润明丽派、绮丽纤秾派、清奇轻俊派，至少可见其风格流派的绚烂缤纷。总之，在元代的剧苑中，确实是一片百花齐放、万紫千红的动人景象。

元杂剧的思想内容广阔而深邃。元杂剧多出于处在社会下层的书会才人和民间艺人之手，他们的社会地位和生活经验使他们对人民群众的生活、思想和愿望有着深刻的了解；另一方面，他们又有与官府和社会上层接触的机会，因而他们的生活经验比一般的人们都要广泛、丰富。加之他们又有一定的文化修养和历史知识，这就为他们的作品——元杂剧的题材提供了多方面的来源。元杂剧有的根据《左传》、《史记》、《吴越春秋》、《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《隋书》

《新唐书》、《旧唐书》、《宋史》等正史修饰加工而成；有的取材于《蒙求》、《列女传》、《群书类编故事》等童蒙妇女启蒙读物；有的采之于《世说新语》和唐宋传奇等笔记小

说；有的来源于《琵琶行》等唐人诗歌；有的承之于《董西厢》等诸宫调；有的脱胎于“说三分”等讲史和话本；有的采之于宋杂剧和金院本；有的吸收于民间传说；当然也有的作品是根据元代的现实生活提炼编撰或虚构创造而成。因此元杂剧的内容具有空前的广泛性。它烛照到封建社会的各个角落，提出了封建社会所有的重大问题。从皇宫内廷、官衙私厅到市井里巷、歌楼妓馆、书房闺阁、寺院草庐，从都市城镇到穷乡僻壤、边塞荒漠，无所不及。从奸谗毁谤、谋财害命、通奸杀人、贪赃枉法、敲诈勒索到断狱伸冤、惩奸除恶；从传情偷期、恋爱纠葛到悲欢离合、团圆相庆；从征战杀伐、斗智弄巧到造反起义、为民除害；从遁世隐居到求仙学道；从母子夫妻之情到朋友邻里之义，无不摄入笔端。元杂剧描写了封建社会形形色色的人物，特别是正统文学所不屑一顾的下层人物写得尤为细致生动。皇帝、后妃、官吏、武将、谋士、政客、士子、小姐、士卒、农夫、商人、渔夫、市民、妓女、奴仆、婢妾、隐士、僧道、医生、方士、恶霸、强盗、无赖、神佛、鬼魂、绿林豪杰，都在元杂剧中得到了描写。从夏、商、周、秦、两汉、隋、唐、宋、金至元代，两千多年的社会生活都在元杂剧中得到了反映，许多内容是前人不曾写过或不曾充分写过的。因此胡祇遹《赠宋氏序》云：“所谓杂，上则朝廷、君臣、政治之得失，下则闾里、市井、父子、兄弟、夫妇、朋友之厚薄，以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物性，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态。”任讷《散曲概论》说：“我国一切韵文之内容，其驳杂广大，殆无逾于曲者。”（后者也适用于元杂剧）元杂剧所描写的社会场景是如此广阔，生活现象是如此丰富，人物形象是如此繁多，可以

说，它生动地描绘了中国封建社会的各个重要方面和各个阶层的人物，鲜明具体地表现了中国封建社会在国家体制、社会关系、生活习俗、宗教文化等各方面最富有代表性的特点，形象地反映了封建社会的整个风貌。而且，元杂剧中所反映的作者的思想观点、认识水平也达到了前所未有的高度，因之它的思想深度也是空前的。

元杂剧在艺术上也具有独树一帜的鲜明新颖的特色。在体制形式上，它每本四折，有的外加楔子；每折用同一宫调的曲调组成一套曲子，一套曲词一韵到底，用韵依北方语音，无入声，平仄通押，韵位较密；曲词有一定格律，但可加衬字；每本四个套曲由一个角色演唱；曲词主要用来抒情写景，宾白主要用来交代叙述；剧中角色主要分为旦、末、净、杂四类。这当然是独具一格的。它的语言更是发生了革命性的变化：它不仅以善用口语和方言俗语见长；而且其曲词在运用现成词组、使事用典、妙用巧体以及在表达方式、艺术风格等方面都与诗词迥然不同；它把古典诗词和民间文学的语言融为一体，雅俗相兼，亦庄亦谐，在中国文学史上开辟了一条新的道路。它的情节结构、人物塑造比宋杂剧、金院本那种简单短小的戏谑之作显然要丰富复杂得多，比《张协状元》等那些结构散乱、人物形象模糊的早期南戏也更加成熟，并积累了不少成功的经验。它的科诨滑稽虽承之于前代的戏剧，但却不再作为作品的主要内容，只成为作品的一个组成部分。元杂剧独特的风姿使人们耳目一新。它以崭新的姿态出现在中国文学史上，在正统文学趋向没落之际，它给中国古典文学带来了新的生机，使中国古典文学出现了新的繁荣景象。

王国维在《宋元戏曲考·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。”元杂剧在思想和艺术上的光辉成就确实是前无古人、后无来者的，它不愧为我国文学史上的一代之文学。即使在世界剧苑中，元杂剧也是一朵馨香馥郁、光艳鲜丽的奇葩。莎士比亚的剧作被人们视若明珠；然而，元杂剧却早在莎士比亚之前三百多年就已经百花盛开、光辉夺目了，而且其中的优秀作品完全可以与莎士比亚的名作争妍比美。因此元杂剧是时代的光荣，也是民族的骄傲。

但是，“小说和戏曲，中国向来是看作邪宗的”（鲁迅《且介亭杂文二集·徐懋庸作打杂集序》）。元杂剧的作家不见史传，元杂剧的作品在《元史·艺文志》和《四库全书总目提要》中均不见著录。因此，对元杂剧的研究也就成了一个薄弱环节。解放以前，对元杂剧的评论大都是片言只语、不成系统的。即使有几本研究元杂剧的专著，如贺昌群的《元曲概论》，朱志泰的《元曲研究》，日本青木正儿的《元人杂剧序说》，盐谷温的《元曲概说》等，也为数极少。同时，由于旧的文学批评家没有、也不可能掌握马克思主义的思想观点和科学的、系统的戏剧理论，因此他们不但不可能对元杂剧的思想内容进行深入的挖掘，并作出正确的分析和评价，而且也不懂得从戏剧文学的角度全面分析戏剧作品的特点，没有对形象性格、戏剧冲突、情节结构等方面的分析，更没有把作品的艺术特色和当时的时代特点、文艺发展的历史联系起来加以考察。所以，他们的研究只是限于考证源流、谈论音律、品评曲词、介绍体制、记述传闻琐事，概述故事而已。解放以后，开始用马克思主义的文艺理论探讨元杂剧的主题和思想内容，并从文

学的角度对元杂剧进行了一些艺术的分析，但这些研究只局限于若干名篇，而没有对元杂剧的全部作品进行全面系统的分析与概括；同时，它们没有把元杂剧放在文艺发展的进程中，通过它与其他时代、其他体裁的文艺的比较，抓住这一独特的民族戏曲的特点进行深入的艺术研究，总结它的特殊艺术规律，并进一步探讨这些规律与元代特定的历史条件的关系。对于元杂剧这样一种光照千古的一代之文学，这样的研究状况当然是很不够的。

鉴于这种情况，本书试图以现存元杂剧的全部作品为对象，对它在思想、艺术上的几个主要方面和基本规律作一初步的概括与总结。对于已有专书介绍的元杂剧发生发展的历史、体制、形式、格律、角色、演出等基本常识，本书不再具体阐述。既然是着眼于从总体规律上的概括与总结，对具体作品也就不可能一一进行细致、全面的分析，对作家、作品的有关情况也就不可能予以过多的叙述和考证。但规律是以现象的丰富和重复为基础的，因此本书的举例往往不一而足，以示其普遍性。为了突出元杂剧的独特性，本书也常常涉及它与其他文学形式的比较和元代的历史条件。为了贯彻古为今用的原则，本书在挖掘元杂剧的思想、艺术精华方面给予了较多的注意。我们希望，通过这本书能够使我们更全面、更清晰地认识元杂剧的真正面貌，从而正确地评价它在文学史上的地位，并从中吸取有益的营养。我们相信，通过对元杂剧的研究，对于继承和发扬优秀的文学遗产，提高中华民族的文化水平，发展具有民族风格和民族气派、为中国老百姓所喜闻乐见的戏剧艺术，将会具有十分重要的作用。

上 编

思 想 论

为了论述的清楚和方便，人们习惯于对元杂剧进行分类研究。朱权《太和正音谱》曾把它们分为神仙道化、隐居乐道、披袍秉笏、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、钹刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼面等十二科。夏伯和《青楼集》中有驾头杂剧、闺怨杂剧、花旦杂剧、绿林杂剧、软末泥杂剧等名目。法国拔尊（Brzin）把元杂剧分为历史剧、道家剧、性质喜剧、术策喜剧、家庭剧、神话剧、裁判剧七门。日本青木正儿则把《元曲选》百种分为风俗剧、风情剧、公案剧、历史剧四类。这些分类有的不够全面，不足以概括所有的元杂剧作品，有的分类标准不够统一，时而按作品内容分类，时而以角色行当、故事年代、戏剧性质为准，概念不清，逻辑混乱，重复、交叉现象势不可免。而且，它们都没有对各类作品进行具体的论述和分析。有些文学史著作虽然对元杂剧进行了分类介绍和评论，但它们一般只涉及一些名作和思想艺术成就较高的作品，而对那些没有明显的积极意义、甚至具有较大消极作用的作品，如描写忠臣智士、家庭离合、伦理道德、道佛隐士的作品，却很少、甚至没有进行认真的研讨

和分析。这样也就不能对元杂剧的全部面目有一个真正的了解。此外，对有些作品和问题的看法也还有分歧，值得进一步加以讨论。为了对元杂剧的思想内容有一个全面、系统、科学的了解，我们试根据现存元杂剧的题材和内容把它分为清官断狱剧、忠智豪杰剧、爱情婚姻剧、遭困遇厄剧、伦理道德剧、道佛隐士剧六类，分别加以研究。我们认为，这个分类基本上能包括现存的全部元杂剧作品。我们从力求全面的观点出发，对那些前人很少或没有论及的、积极意义不大乃至消极作用较大的作品，也将予以论述和分析，并对有些问题提出个人的看法。也许，这将会使我们对元杂剧有一个更全面、系统和科学的认识，对元杂剧思想内容的广阔性和深刻性有一个更清楚的了解。

清官断狱剧

主要作品：

《生金阁》、《陈州糶米》、《合同文字》、《神奴儿》、《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《后庭花》、《灰阑记》、《留鞋记》、《盆儿鬼》、《窦娥冤》、《魔合罗》、《硃砂担》、《勘头巾》、《绯衣梦》、《不认尸》、《金凤钗》、《延安府》。

本节纲目：

一、清官断狱剧对各种邪恶势力的揭露和批判

- 1.对贪官污吏的批判
- 2.对权豪势要的揭露

3. 对强盗歹徒的指斥

4. 对家庭中丑类的谴责

二、清官断狱剧对人民的反抗和斗争的描写

1. 抗议

2. 告状

3. 鬼斗

三、清官断狱剧中的清官形象

1. 清官的特点

2. 清官反映了人民的愿望

清官断狱剧在元杂剧中占十分之一以上。这类作品一般是描写邪恶势力造成冤狱而由清官出来发覆伸冤。它们的价值首先就在于以犀利的笔触，赤裸裸地揭露了各种邪恶势力的丑恶面目，尖锐地抨击了政治的腐败和社会的黑暗，饱含着深厚的同情描写了人民群众在黑暗的社会中的血泪遭遇和痛苦呻吟，绘出了一幅幅惨绝人寰的人生图画。

在这类作品中，造成冤狱的邪恶势力首先是贪官污吏。元杂剧对他们的描绘不但以数量的众多引人注目，而且它以中国戏曲特有的科诨手法和漫画式的夸张，把他们写得愚蠢卑劣而又无耻可笑，具有滑稽丑角的鲜明特点，又镂刻着元代的时代特征。作品对他们极尽调侃揶揄之能事，字里行间跃动着作者的憎恶鄙夷之情。因此，贪官污吏的形象虽然早已有之，但元杂剧中的贪官污吏形象却别具一格，令人耳目一新。

在元杂剧中，贪官污吏几乎无一不是昏聩笨拙、愚蠢无能的。《神奴儿》中的孤云：“官人清似水，外郎白似面，水面打一和，糊涂做一片，”当有人来告状时，他说：“那人命

事，我那里断的；张千，与我请外郎来。”这些话语几乎是元杂剧中贪官污吏的共同语言。历史上的贪官固然不乏愚蠢的人物，但象这种诸般不懂的酒囊饭袋却为元杂剧中所仅有。然而这并不是元杂剧随心所欲的夸张。在元代，府、州、县长官一般都由蒙古人或色目人担任，他们办事都依靠令史、外郎、孔目一类属吏。元杂剧在元代现实的基础上加以典型化，突出了他们的愚昧本质。因此它反映了元代的现实。这样的人尸居官位，又有属吏为虎作伥，怎能不造成冤狱呢？

贪婪也是贪官污吏的共同特征。他们总是用各种手段巧取豪夺，以饱私囊。《陈州粳米》中的刘衙内父子乘救灾之机，将官定五两白银一石细米，私下改作十两银子一石，斗是八升的斗，秤是加三的秤，并且在米中搀上了泥土和糠粃，从中大发其财。这还算是比较隐蔽的。历史上贪官的敲诈勒索大多是不公开的。但元杂剧的贪官却到了不加遮掩、恬不知耻的地步。

《魔合罗》中的河南府县令听说令史判案中得了五个银子，便说：“你须分两个与我。”《救孝子》中的巩推官甚至见了一把刀子也说：“倒好把刀子，总承我罢，好去劫梨儿吃。”这样的描写真是前所未有。元初不设俸禄，任凭官吏聚敛。因此，他们公开敲诈勒索正反映了元代的时代特征。他们正是靠了这种无所不用其极的搜刮，用人民群众的血泪和尸骨造起了自己的天堂。《鲁斋郎》中的张珪不打自招地说：“冒支国俸，滥取人钱，那里管爷娘冻饿，妻子熬煎。”“逼的人卖了银头面我戴着金头面，送的人典的旧宅院我住着新宅院。”“衙一片害人心勒捐了些养家缘。”因此，《窦娥冤》中的楚州太守桃机见了告状的就下跪，说：“但来告状的，就是我衣食父母。”一语道破了他们靠贪赃致富的真谛。如此简单明白

的语言，却又这样一针见血，入木三分，对贪官污吏这样深刻的揭露，是极为罕见的。这正是对贪官污吏的极为典型的高度概括。

贪赃必然枉法。在清官断狱剧中，贪官污吏的目无法纪、肆意妄为，在历来的文艺作品中都没有反映得如此充分、深刻、怵目惊心。请看《灰阑记》中的苏州太守苏顺的自白：

“虽则居官，律令不晓，但要白银，官事便了。”话语虽然简单，却毫不隐讳地说出了法律无用、钱财决定一切的实情。再看断案的事实：在《神奴儿》中，外郎方才下令要杖打李德义，但一送银子，便改口说：“看起来这个妇人是个不良的。”

《勘头巾》中的赵外郎甚至只因为得了刘员外两个银子，便将无辜的王小二判成死罪。正如《神奴儿》中包公所说：“令史每死也波钱亲，背地里揣与些金银，休想那正眼儿敢觑着原告人。”他们全凭个人的得失好恶，任意胡点乱判，扭曲作直，草菅人命，法律不过是涂饰耳目之具，形同虚设。所谓“清如水，明如镜”的父母官原来是这样的丑类！所以《窦娥冤》一针见血地指出：“这的是衙门自古向南开，就中无个不冤哉！”因而冤案的产生也就成了一个必然的普遍现象。

贪赃枉法不能服人，就只能诉诸暴力。在清官断狱剧中，贪官污吏的残暴和狠毒更是令人发指。《元典章·刑部二》中说：“今之官吏不体圣朝恤刑之意。不思仁恕，专尚苛刻，每于鞫狱问事之际，不察有无赃验，不审可信情节，或惧不获正贼之责，或贪照察之名，或私偏徇，或挟宿怨，不问轻重，辄加拷掠，严行法外，凌虐囚人，不胜苦楚。锻炼之词，何求而不得，致令枉死无辜。”元杂剧中的贪官污吏正是如此。在元杂剧中，“手执无情棒，怀揣滴泪钱，晓行狼虎路，夜伴死尸