

元代文学

概 说

公元十三世纪初，蒙古雄杰铁木真统一漠北诸部落，建立蒙古帝国，被尊称为成吉思汗，遂以凌厉之势侵入长城以南地区，1227年其子窝阔台继承汗位，1234年攻灭金国，入主中原。1271年成吉思汗之孙忽必烈下诏取《易经》“乾元”之义，改国号为大元。1279年攻灭南宋，从而在中国历史上首次出现了由少数民族统治的大一统帝国。这个帝国“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”（《元史·地理志》），疆域之广，泱泱空前，大大改变了中华民族自五代以来长期积弱不振的面貌，并在此基础上，与欧洲、中亚、东南亚的各种交往非常活跃，社会经济得以迅速地恢复和发展。特别是元统治者重视商业，集中大量工匠于都市之中，使商业、手工业都得到一定的发展。统治者对工商业的重视，加上元代中西交通和国内海运、漕运的沟通，直接推动了城市的繁荣。当时的大都不仅是全国的政治经济中心，也是世界著名的经济活动中心。《马可波罗游记》说：“外国巨价异物及百物之输入此城者，世界诸城无能与之比。……百物输入之众，如川流不息。”此外，北方中原的涿州、真定、大同、济南、汴梁、太原、平阳和南方的扬州、镇江、建康、平江、杭州等城市也得到了发展，而东南沿海的许多城市成为对外贸易的口岸。城市的繁荣，促使市民阶层迅速形成并壮大起来，元代通俗文学的兴盛正是受到城市经济的刺激和市民阶层欣赏后的

产物。

但是元朝统治的一百多年内，社会矛盾是相当激烈的。蒙古统治者始终实行野蛮的民族歧视政策，把人分为蒙古人、色目人、汉人和南人四等，在政治、法律、经济上规定了不同的待遇。蒙古、色目人享有种种特权，这不仅加剧了汉族人民的痛苦，而且使社会秩序更加混乱，这就是元杂剧中一再反映的权豪势要公然为非作歹、恣意妄为的社会现实。元朝还规定各级地方行政长官由蒙古和色目人担任，汉人只能担任副职，这就使个别进入官场的汉族文士常常处于被压制和歧视的地位，导致了元代文学隐逸之风的大盛。在经济上，元蒙也实行残酷的掠夺政策。灭金初期，劫掠财货、牲口，圈占土地，还劫掠人，使之沦为奴隶，其中也包括文士。统一全国后，便对江南实行沉重的赋税征敛，江南三省（江浙、江西、湖广）占全国赋税的二分之一强，京城“百司庶府之繁，卫士编民之众，无不仰给于江南”（《元史·食货志》）。民族歧视政策和经济掠夺政策，是元朝始终未能建立巩固强盛政权的重要原因之一。他们把自己置于广大汉族人民的对立面，人民自然也不会把他们作为“率土之王”，终于在至正十一年（1351），爆发了全国性的农民大起义，把元朝统治者赶回了漠北。

在思想文化上，蒙元统治者在灭金、灭宋统一全国的过程中，逐渐认识到单凭武力征服一个民族难以奏效，开始接受一些汉族幕僚参政，采纳耶律楚材用儒臣来守成的建议，一定程度上改变了重武轻文的民族传统，以适应新的政治、经济形势。任用了一些汉族文人，崇尚儒学，把宋代理学作为官方学说。但蒙古贵族毕竟是“以弓马之利取天下”的，他们起用文人，完全出于自身统治的需要，从价值观念、心理情感上则难以改变他们对文人的轻视。因此，尽管在窝阔台灭金后三年（1237）耶律楚材就建议“以经义、词赋、论分为三科”考试儒生，并得到了元世祖的采纳，至元初年又提开科考试的事，但始终未能打破蒙古贵族和将校的阻力而实行科

举考试被停止了几十年，直到延祐二年才重开科举；还为蒙古人、色目人规定了许多优惠的特权，汉族文人通过科举仕途的极少，即使进入仕途“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。”（胡侍《真珠船》）

元朝统一全国后，虽然把理学作为官方哲学，但他们对儒学政治、伦理原则的信仰程度是有限的 因此 他们利用儒学的同时 对其他宗教持宽容的态度。特别是对佛、道显得更为亲和。元代的道教主要是指金朝初年北方地区兴起的全真教，这个教派依附于最高统治者，一直是元代统治者承认乃至优待的宗教。同时它的修持方法、教义宗旨也为广大文人士大夫们所接受，成为元代与士人关系最为密切的宗教。文学创作中 散曲的“叹世”“遁世”主题的形成，杂剧中大量神仙道化戏的产生，一定程度上是全真教影响的结果。

元代文学的时代精神、个性特征与元代文人特殊的社会地位有直接的关系。由金、宋入元，文士的社会地位大幅度下降。长时间停止科举考试，断绝了文人的进身之阶，他们的出路问题、生计问题始终是元代严重的社会问题。元代文学中层出不穷的落拓潦倒之叹、怀才不遇之慨，正是这一社会问题的真实反映。这种情况 对于当时的文人来说 他们读书无用 失去了旧有的社会位置，他们的生存价值迷失了，这当然是人生的悲剧。但从另一个角度看，残酷的生存问题把文人逼到了社会的下层，逼到了三教九流汇聚的勾栏瓦肆之中，成为书会才人，不仅改变了文人传统的生存方式 也改变了文人的原有的优越心理结构“小夫贱隶 亦以儒为嗤点”（余阙《贡泰父文集序》）他们成为真正的下层人 只是他们心中还潜伏着一股不甘沉沦、努力挣扎的暗流。这一变化，对元代文学的发展具有关键性的意义，促使元代文学创作在内容上趋于深刻犀利 有很强的现实性 形式上通俗活泼 风格上泼辣豪放。

蒙古民族进入中原之前，生产水平、社会结构都比较落后，游牧部落的生存方式决定了这个民族豪放粗犷，崇尚尚武、不谙礼仪法度的传统。进入中原后，虽然逐渐认识到思想统治、钳制人心的重要性，自身也在统一全国的过程中被汉族文化不断地同化，但就元朝行政机构的设置、官吏的配备、法律文化政策的制定看，都比较粗放，特别是元代前期，思想统治是相对宽松的。宽松的思想环境不仅佛教、道教、回教、基督教等各种宗教得到了自由的发展，而且对文学的发展也是相当有益的。元代文学在内容、艺术形式上的创新风格上的真率大胆、嘻笑怒骂、无君无圣、恣纵放达都与当时“没遮拦”的文化背景有一定的关系。

元代的历史不长，但元代文学却璀璨耀眼，新鲜活泼，表现出鲜明的时代个性。元代文学中最引人注目的是杂剧。中国戏剧经历了长期的酝酿过程之后，在元代成熟起来，具有自己独特的体制规格和音乐体系，较之传统文学中的诗文词，它表现生活的涵量大大地增加。元杂剧的创作由于广大失去进身之阶、失去自己社会位置的文人的加入，十分繁荣。据钟嗣成《录鬼簿》和贾仲明《录鬼簿续编》的记载，元代剧作家有百余人，剧目有七百多种。现存戏剧据臧懋循《元曲选》和隋树森《元曲选外编》所收有一百六十二种。元杂剧的发展可分为前后两期。前期指元成宗大德年间以前，这是元杂剧的兴盛期，活动中心在大都以及北方的其他城市。关汉卿、王实甫、马致远、白朴、纪君祥、康进之等都是这一时期的重要作家。后期从大德以后到元亡。这时期杂剧的中心南移，以临安和其他沿海城市为中心。随着统治者对理学的重视和科考的恢复，戏剧的内容与前期有明显的不同。家庭道德戏、历史题材戏增加了，杂剧四折一个楔子、一人主唱等体制上的缺点也日益暴露出来。杂剧作家的生活处境较之前期有了改观，与现实生活有了距离。由于多种原因，杂剧在后期逐渐衰微。

南戏是宋室南渡时在南方温州地区民间小戏基础上发展起来

的戏剧，元代杂剧盛行，南戏在较长时间发展较慢，元末得以迅速发展并产生了《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》和高明的《琵琶记》。南戏在元末的成型为明清传奇奠定了基础。

元代还兴起了一种诗体——散曲。对杂剧而言，它是杂剧中按宫调组成的剧曲；相对于诗词而言，它的表现范围要宽得多，不仅可以抒情言怀，也可描写市井生活、乡村风光，还可插科打诨，调笑撒野。但散曲写的最多的是表现隐逸、叹世、怀古、爱情的内容。有的作品表现了作者思想的深邃，如张养浩的〔山坡羊〕《潼关怀古》和睢景臣的〔般涉调·哨遍〕《高祖还乡》前者以百姓的疾苦作为立足点，反思历代王朝的兴亡，否定了王朝兴亡的历史价值，感慨深沉浑厚；后者把汉高祖刘邦放在哈哈镜里，调侃戏弄，揭短挖苦，表现了元代人对皇权的轻蔑。散曲的语言有本色自然、典雅清丽之分，一般说来，前期作家以本色自然为主，也有的作家注意雕章琢句，后期崇尚典雅清丽的作家较多，且这一风格较前期更为突出。

元代的诗、文、词也并非无可称述。诗文逐渐形成了宗唐得古的风气，诗人们大都在摆脱宋诗的影响，而取法于汉魏六朝唐，或高古，或严整，且能在学习前人的基础上，形成自己的特点。元代人宗唐得古的风气也直接影响了明清人的复古思潮。元代的词因受散曲的冲击，作品较少，但赵孟頫、萨都剌的词感慨兴亡，抒写情怀，自成家数。

第一章 元杂剧的概况

元代文学上接金代文学，下到明朝开国，有一百三十余年的时间。这个时期的文学有一个显著的变化，就是俗文学兴起了，元曲在中国文学史上取得了和唐诗、宋词并称的崇高地位。王国维《宋元戏曲史·自序》说：“凡一代之文学，楚之骚、汉之赋、六朝之骈语、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。”

第一节 戏曲综合融会的历程

中国的戏曲具有高度综合性，它把歌曲、舞蹈、宾白、杂技、以及动作表演，即唱、念、做、打有机地结合起来，表现一个完整的故事。戏曲中的歌舞可以上溯到原始时代的祭祀歌舞，《尚书·尧典》谓：“击石拊石，百兽率舞。”《吕氏春秋·古乐》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”都说明当时已产生了反映狩猎、农耕等劳动的歌舞。此后各种戏曲因素陆续加入到中国戏曲的孕育过程中来。春秋战国之际，出现了专门以滑稽娱人讽谏的俳优，《史记·滑稽列传》记载的“优孟衣冠”的故事，说优孟扮楚相孙叔敖以讽谏楚王。俳优包含演戏的因素。汉代随着封建盛世的到来，也带来了文学艺术的繁荣。当时以竞技为主的百戏包括歌舞、乐舞、杂技、幻术，以及带有简单故事情节表演的角抵戏等。张衡《西京赋》描写汉代长安广场上的百戏，不仅有“扛鼎”、“跳丸”、“耍老”、“吞刀”、“吐火”等杂技，还有扮演人物的歌舞，由演员扮演舜之二妃娥皇、女英以及黄帝时的仙人洪涯，他们有歌唱，有动作，有服饰

装扮。赋文还提到东海黄公故事：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”《西京杂记》记载：“有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河，及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用之为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。”可见“东海黄公”是一场表演故事的角抵戏。南北朝时的《代面》、《拨头》也是由人物饰演故事，没有歌唱和宾白。唐代出现了有歌舞、科白，故事、人物的《踏摇娘》和参军戏。

到了宋代，城市的游乐场所——勾栏瓦肆里，众多的表演艺术异彩纷呈，达到了前所未有的程度。仅据《东京梦华录·京瓦使艺》记载，汴梁城东南的诸瓦舍里设勾栏五十余座，每座勾栏又有各自的演出形式，如傀儡戏就有杖头傀儡、悬丝傀儡、药发傀儡等。勾栏瓦舍成了各种伎艺争芳斗妍的百花园，而杂剧就是其中一株奇葩。但它是宋杂剧，和我们要讲的元杂剧不同。宋杂剧主要沿袭唐代参军戏的表演形式，主要表演者是参军和苍鹘，只是名目改成副净和副末了，内容也很简单，多为滑稽戏。宋杂剧接受了其他艺术的滋养，至南宋末，宋杂剧已经翘然居于各种伎艺之首，《都城纪事》和《梦粱录》都认为“教坊十部，唯以杂剧为正色”。

与南宋对峙、由金人统治的北方，还出现了与宋杂剧体制略同的院本。所谓“院本”即指行院之本，而“行院者，大抵金元人谓倡伎所居，其所演唱之本，即谓之院本。”（王国维《宋元戏曲史》）宋杂剧和金院本实在是一而二，二而一的艺术形式。陶宗仪《辍耕录》说：“院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧，始厘而二之。”夏庭芝《青楼集》也有这样的说法。宋杂剧和金院本都没有作品流传下来，只能从存目的对照上了解它们的因承关系。

第二节 元杂剧的兴盛和原因

从上文引陶宗仪的一段话可知 元杂剧是在金院本的基础上发展而来的。此外胡祇遹《赠宋氏序》也云：“近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”这种演变有一个中介环节 应该主要是音乐 而这种音乐就是诸宫调。宋杂剧和金院本都具有较强的歌舞性，但都没有摆脱大曲的影响 即念一段 舞一段 唱一段 轮番做戏 缺乏作为戏剧的整体性，唱与念又都是对舞的说明，不是代言体。一支曲子反复地唱，也不能表现人物的多种性格和神态。诸宫调形式在很大程度上弥补了这一问题，它通过不同宫调中的曲牌的各种组合，丰富了戏曲的表现形态。它依旧是叙事体的说唱艺术，但曲文相间 已有了代言体的成分 如《西厢记诸宫调》就是一成功的范例。但它仍有很多不如人意之处，如宫调转换过频，每一宫调中所用的曲牌过少，铺叙故事过为零碎等。随着女真、蒙古先后入主中原，少数民族的乐曲大量传到中原，又与固有的民间小调融合在一起 产生了一种新的诗词——散曲。事实上金院本已较多地用北曲来演唱了，预示了北曲联套的出现。北曲丰富了诸宫调，于是曲调依其音律高低归隶各种宫调，形成了联套形式，完成了元杂剧的音乐形式。元杂剧的形成 还吸收了诗、词、散文、小说等各种文体的内容和体裁的特点，使之戏曲化。如元杂剧中的上场诗、下场诗 都是诗体的形式 曲词和词有相似之处 都是配乐的长短句 但曲词更灵活多样；宾白是散文的句子，并以代言体取代了叙述体；故事情节又类似于小说，而且很多剧目就是对小说的敷演，如王实甫的《西厢记》就是对元稹《莺莺传》故事的继承和改造。因此 元杂剧是对各种文学、艺术形式的融汇改造。

元杂剧的形成和兴盛除了它所遵循的内在规律外，还有它赖

以滋生成长的社会原因。

城市经济的繁荣和演出的团体化、商业化是元杂剧迅速成熟和兴盛的重要原因。宋金时期，城市经济已相当发达，随之而来有很多固定的勾栏瓦肆。蒙古入主中原后，虽然对农业经济有所破坏，但对工商业则加以保护。统治者拘掠全国工匠几十万，在城市设立各种作坊，促进了手工业的发展，加上版图扩大，沟通了中西交通，为商旅提供了便利，又促进了商业的繁荣。随着商品经济的繁荣，市民阶层激增，形成了庞大的文化娱乐的消费阶层。而商业性演出的职业剧团和以杂剧为职业的演员冲州撞府适应了人们的这一要求。元代教坊司规模之大，在中国历史上也是突出的，足以说明元代职业演员之多和剧团规模之大。

元杂剧形成和繁盛的另一个重要原因是专业作家群的形成。元代实行民族压迫，把人分为蒙古人、色目人、汉人、南人四个等级，汉人和南人处于被歧视的地位。元代地方官吏没有薪俸，任凭他们搜刮造成了贪赃枉法、吏治黑暗、社会秩序混乱的现实，身受阶级压迫和民族压迫的人民呼唤自己的代言人，希望表达他们的痛苦、愤怒和反抗。这样的代言人产生了，不是一个，而是一代。元代读书人的地位一落千丈，从太宗九年（1241）到仁宗延祐二年（1315）近八十年不设科举，使读书人失去了进身之阶，读书做官无路，生计也没有着落，于是知识分子落入“九儒十丐”的地位。难怪他们发出“儒人颠倒不如人”的哀叹。在这种情势下，他们投身下层。勾栏的增多，急需要书会为他们制新篇，以满足广大观众的要求。读书人在这里备受尊敬，被奉为“才人”或“先生”，有的就在勾栏瓦舍找到了自己安身立命之所，“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞。”（《元曲选·序》）元代知识分子的不幸却是元杂剧的大幸。知识分子的加入，大大促进了杂剧思想与艺术的提高；专业创作队伍的形成，促进了元杂剧的兴盛，而兴盛的标志则是有八十余位作家和五百多个剧目（《录鬼簿》）。

元杂剧的繁荣也与元蒙的思想统治相对松动和统治者对杂剧的喜好有关。宋代是理学形成的时代，理学强调对人思想的控制。而元代“以弓马之利取天下”，一进入中原就和体系严密的汉族政治、伦理、习俗发生着冲突。在统治机构上、礼乐制度上元代依从汉族，但在统治方法上却带有野蛮、粗陋、简单的特点。思想文化上也制定了一些法律条文，但有元一代极少文字狱，文化政策上宽严相济而以宽为主，这就为作家自由地抒写对社会的愤怒，宣泄对传统观念中认为神圣庄严的东西表示怀疑、蔑视、厌恶的情绪提供了自由创造的环境氛围。元蒙统治者对歌舞、戏曲十分爱好。忽必烈即使行军打仗时也要观看演戏，爱乌及屋，元代教坊司的地位达正三品。这样上行下效，促进了元杂剧的繁荣。

第三节 元杂剧的分期和体制

元杂剧的形成大约在金元之间。形成之后经历了一个发展变化的历程，大体上以元仁宗延祐（1314—1320）为界，分为前期和后期。前期是杂剧的兴盛期，中心在大都，成书于公元1330年的《录鬼簿》所列“前辈已死名公才人”中杂剧作家五十六人和“方今已亡名公才人”中杂剧作家十七人大都生活于这一时期。从大德、延祐以后，杂剧创作的活动中心逐渐移到杭州，杂剧创作也渐渐走向衰微，作品的思想性艺术性都逊于前期。

元杂剧的体制简单地概括就是四折一个楔子。折是故事的段落，也是音乐组织的单元。元杂剧一般为一本四折，个别的也有五折如《赵氏孤儿》或六折如《秋千记》。四折戏表示故事的开端、发展、高潮、结束。每一折用一套曲子，曲子可多可少，但都属于同一宫调。四折戏所用宫调不同。楔子本来是指插在木器连结处的榫子，杂剧借用这个名称，指四折以外所增加的短小段落，通常只用一两支单曲。元杂剧一般只有一个楔子，放在第一折前面，作为

剧情的序幕，也有放在折与折之间，类似过场戏。少数剧也有用两个楔子的。

四折一个楔子是就结构而言，就内容而言，主要有三部分：

1. 曲词 元杂剧的核心部分是曲词，曲词一般由一个主要演员歌唱，由正旦歌唱的本子叫“旦本”，由正末歌唱的本子叫“末本”。曲词主要用来抒情，也可以起到渲染场景、贯穿情节的作用。每一折曲词必须一韵到底。

2. 宾白 宾白就是剧中人物的说白。宾白有散韵两种，散语多用切合人物身分的口语，韵语可以是诗词，也可以是顺口溜。宾白因所处位置不同，又可分为对白、独白、旁白、带白。宾白在剧中起交待情节、刻画性格、活跃气氛等作用。

3. 科范 科范也叫科，在剧本中指示演员的主要动作和舞台效果，如“做悲科”、“做战科”、“舞科”等。

元杂剧的角色大致可以分为末、旦、净、杂四类。末是男角，男主角叫“正末”，此外还有“副末”、“小末”等。旦是女角，女主角叫正旦，此外还有副旦、外旦等。净是扮演刚强、凶恶或滑稽的人物，有男有女。杂包括孤、孛老、卜儿、侠儿、细酸等。

元杂剧的内部组织有一些不足之处，如一本四折和一个演独唱到底，都限制了杂剧的丰富和发展。有些作家的创作突破了这一程式。

第二章 元代前期的杂剧

元代前期是杂剧的鼎盛期。这一时期，有姓名的杂剧作家就有五十余人，现存剧目有三百多个，而且元杂剧的大家和优秀的作品大多产生于此期。如所谓的“元曲四大家”中的关汉卿、马致远、郑光祖、白朴，除郑光祖外，都生活在前期。王实甫以其扛鼎之作《西厢记》也居于元杂剧中最有成就的作家之列。

第一节 元杂剧的奠基者关汉卿

一、关汉卿的生平与著作

最早记载关汉卿生平事迹的材料是元人钟嗣成的《录鬼簿》，说他是大都人，号己斋叟，曾任太医院尹。关于他的籍贯，《祁州志》说他是“祁之伍仁村人”。《元史类稿·文翰》又说他是解州人。关于他的事迹，考之金、元两朝并无“太医院尹”之职。《录鬼簿》有的版本记作“院户”；“尹”、“户”二字属形近而误。而元代确有“院户”之名，它只是太医院籍内的一种职业名称。推测关汉卿或父祖辈可能做过医生。关汉卿是最早从事杂剧创作的杂剧作家之一，和当时的剧作家、演员交往很多，杨显之与他是“莫逆交”和著名演员朱帘秀也交情深厚。后来他去杭州，《南吕一枝花·杭州景》细致地描绘了杭州的风光和繁华。关汉卿的为人和个性，元人熊自得《析津志》说他：“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。”他本人的《南吕一枝花·不伏老》自叙擅长围棋、蹴鞠、打围、歌舞、吹弹、篆籀、吟诗、双陆等伎艺，并表示“便是落了我牙，歪了我口，瘸了我腿，折了我手，”还要向“烟花路儿上走”，称自己

是个“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆，响当当一粒铜豌豆”。这里，关汉卿以风流浪子自夸，充满了自豪感。

关汉卿的戏剧创作十分丰富，已知作剧六十六种，今存十八种：《窦娥冤》、《救风尘》、《蝴蝶梦》、《金线池》、《调风月》、《望江亭》、《玉镜台》、《谢天香》、《鲁斋郎》、《单刀会》、《西蜀梦》、《拜月亭》、《绯衣梦》、《裴度还带》、《陈母教子》、《单鞭夺槊》、《哭存孝》、《五侯宴》其中争议较大的是《单鞭夺槊》和《裴度还带》。此外《哭香囊》、《春衫记》、《孟良盗骨》存有残曲。还有散曲小令五十七首，套数十四套，残套二。

二、关汉卿戏剧的思想内容

关汉卿的戏剧从内容上看可分为三类：公案剧、爱情婚姻剧、历史剧。

公案剧的代表作有《窦娥冤》、《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》。这类作品揭露贪官污吏和权豪势要的为非作歹以及对普通百姓的残酷压迫，也表现了人民的抗争。

《感天动地窦娥冤》一戏通过窦娥含冤而死的悲剧揭示了当时社会秩序的混乱和官府的草菅人命。这个题材虽来自于汉代“东海孝妇”的故事，但作品的内容完全是元代社会的再现。窦娥三岁丧母，七岁因父亲还不起蔡婆婆的高利贷，被迫卖给蔡家做童养媳，十七岁结婚，不到二年又夫死守寡。这是窦娥悲剧命运的第一个阶段。残酷的高利贷使她由一个孤女变成了童养媳和寡妇。窦娥并没有抱怨命运的不公，她对生活也没有过高的奢求，和婆婆过着安分守己的生活。然而灾难却接二连三地落在了她的头上。赛卢医在光天化日之下谋害人命，张驴儿父子蛮横地强人民宅，霸占妇女。强梁横行、地痞当道的社会把窦娥又推向了冲突之中，蔡婆婆性格软弱，只有窦娥独自面对张驴儿父子这两个无赖的淫威。张驴儿企图毒死蔡婆婆误毒死了其父，便诬赖窦娥为凶手。窦娥怀着对官府的幻想和张驴儿走上公堂，而官府最后把她推向了悲

剧的深渊。楚州太守桃机一上场就说：“我做官人胜别人，告状来的要金银。若是上司来刷卷，在家推病不出门。”又说：“但来告状的，就是我衣食父母。”窦娥因不忍心婆婆被拷打而承担了诬告她的罪名，被贪官杀害了。窦娥很孤苦，她无依无靠，身世凄惨，她很善良，公堂上“捱千般拷打，万般凌逼，一杖下，一道血，一层皮”，昏死三次，不肯屈服，但为使婆婆免遭毒打而含恨屈招。赴刑场时怕婆婆伤心，特意让行刑的绕道而行。她很老实，始终恪守着封建道德。盛年守寡，她自认命苦，张驴儿逼婚，她以贞操相拒，作品突出了她的尽孝守节。她也很天真，面对张驴儿的要挟诬赖，她认为官府“明如镜，清如水”，情愿见官。作者正是通过窦娥这个普通妇女的形象说明这个社会的黑暗残暴，它不是普通百姓的生存环境，而是流氓无赖、贪官污吏横行不法的社会。因此，窦娥临刑前愤怒绝望的呼喊有震撼人心的力量：

有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊？为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地；天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。

（第三折〔滚绣球〕）

她叱天骂地，表达了对官府、天地的绝望和控诉。她的三桩誓愿：血溅白练、六月飞雪、楚州大旱三年都实现了，天地证明窦娥的冤屈，又一次烘托了窦娥的悲剧。

剧本的最后一折写窦娥的父亲经科举而做了官，来楚州刷卷，窦娥的鬼魂倾诉冤情，最终惩办真犯。这种结局反映了人们普遍存在的“善有善报、恶有恶报”的愿望。

《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》都是写包公断案审狱，为民伸冤的。鲁斋郎是元代典型的权豪势要：“那鲁斋郎胆有天来大，他为臣不守法，将官府欺压，将妻女敢夺拿，将百姓敢践踏。”他明目张胆地强

夺了银匠李四的妻子 还说：“你的浑家 我要带往郑州去也。你不愿，你拣那个大衙门里告我去。”后来又看上了六案孔目张珪的妻子，竟勒令张珪把老婆送上门去，把李妻又酬答给张珪。张珪本为官府成员，勒索百姓，颇有权势，但一听鲁斋郎的名字便惊叫：“哎哟 吓杀我也！”斋郎在元代不过是祭祀时的执事之吏 却有如此的权势，这里鲁斋郎是元代享受着特权的蒙古人的化身。《蝴蝶梦》中的葛彪自称“打死人不偿命”。打死了王老汉后 说：“只当房檐上揭片瓦相似 随你哪里告来。”这两个剧通过“权豪势要”的无法无天、肆意横行表现了元代社会秩序的混乱。而站在黑暗社会对立面，代表人民愿望的包拯足智多谋，采用瞒天过海、偷梁换柱的手法伸张正义，惩处坏人。包公的智慧在关汉卿笔下得到了升华，成为战胜黑暗势力的法宝。

关汉卿的爱情婚姻剧占有相当的比重 作品有《拜月亭》、《调风月》、《救风尘》、《望江亭》、《谢天香》、《金线池》、《玉镜台》和《裴度还带》。《救风尘》和《望江亭》是表现妇女的机智勇敢 最终战胜邪恶势力的。《救风尘》是一出风情喜剧。年轻幼稚的妓女宋引章贪慕虚荣，轻信了浮浪子弟周舍的虚情假意，嫁给了周舍，结果朝打暮骂，备受凌辱，不得已求救于妓院姐妹赵盼儿。赵盼儿原本就不同意宋引章的选择，长期的风尘生活使她对人情有着清醒的认识，知道浮浪子弟不可托以终生，曾苦口婆心地劝阻过宋引章。宋引章求援时 她挺身而出 利用周舍好色的习性 用“风月”手段把周舍引入圈套 再用宋引章配合“骂店”使周舍不生疑心 又用倒贴羊酒红定为以后反驳周舍受聘为妻的论据作了准备，终于使周舍给了宋引章一纸休书。等周舍明白被骗，又从宋引章手里骗回了休书，但赵盼儿早有预料，把真假休书换过。最终合情合理地战胜了周舍 救出宋引章。剧中赵盼儿老练、机智、勇敢、泼辣的性格刻画得异常鲜明。剧情曲折紧张，而又风趣诙谐。《望江亭》里女主人公谭记儿嫁给白士中，与企图娶她为妾并想利用势剑金牌杀

害白土中的杨衙内展开了当面较量。她扮作渔妇，用酒灌醉了杨衙内，盗走了势剑金牌，挫败了杨衙内的阴谋，让他丑态百出。谭记儿为了捍卫自己的婚姻，机智勇敢地与杨衙内周旋。赵盼儿和谭记儿有某些相似之处，但谭记儿以色相诱敌较有分寸，情节也不如前剧火辣热闹，如此安排，切合人物的身份。

《拜月亭》和《调风月》现有元刊本 宾白都不全 但故事情节还是清楚的。《拜月亭》写王尚书之女王瑞兰在乱离中与书生蒋世隆结为夫妻，被父亲强行拆散。后来王尚书招文状元为婿，文状元正是蒋世隆 他们才再度重圆。《调风月》写婢女燕燕被小千户所骗，燕燕大闹婚礼，迫使小千户实践诺言。这两个戏都是写女子追求婚姻的坎坷遭遇和他们不懈的努力，并深入描写了女子的痴情和专一。王瑞兰日夜思念，烧香祷告；燕燕唯其爱的深切，才有小千户变心后复杂而矛盾的心理。

《谢天香》和《金钱池》都是写妓女与书生的恋爱婚姻的。在这两个剧里成功地刻画了妓女志高命薄、自尊又自卑的心理，以及她们任人摆布、不能主宰命运的痛苦。

关汉卿的历史剧《单刀会》、《西蜀梦》、《哭存孝》更多地借历史人物抒发他的主体情怀，宣扬英雄主义的同时也宣泄一种英雄失路、报国无门的悲凉慷慨。《单刀会》是这类作品中的佼佼者 它本于《三国志·鲁肃传》 又糅合了民间传说 写鲁肃请关羽赴会 索取荆州，关羽凭着超人的胆略和威严，安然返回。作品还通过乔国老和司马徽的侧面烘托，成功地塑造了关羽盖世英雄的形象。乔国老唱道：

他上阵处赤力力三绺美髯飘，雄纠纠一丈虎躯摇，恰便似六丁神簇捧定一个活神道。那敌军若是见了，唬的他七魄散，五魂消。(云)你若和他厮杀呵。(唱)你则索多披上几副甲，穿上几层袍，便有百万军挡不住他不刺刺千里追风骑，你便有千员将，闪不过明明偃月三停刀。

（第一折〔金盏儿〕）

在关羽未出场之前，这一番渲染，造成先声夺人的效果。关羽出场后怒斥鲁肃、吓退伏兵，激荡着慷慨激昂、凛然不可犯的浩然正气和英雄豪情，但作者又借关羽的形象抒发自己英雄已逝的悲哀：〔驻马听〕：

水涌山叠 年少周郎何处也 不觉的灰飞烟灭 可怜黄盖
转伤嗟。破曹的墙橹一时绝，麀兵的江水由然热，好教我惨
切。这也不是江水，二十年流不尽的英雄血。

如此写关羽，较之后来的关羽形象更丰富深沉，突出了人间英雄的情怀，也流露了作者对时代无英雄的感慨。

《西蜀梦》写关羽、张飞被小人叛臣所杀，两个阴魂赴西蜀托梦刘备，请求为他们报仇。《哭存孝》隐去李存孝因反叛被杀的史实，写他始终对李克用忠心耿耿，却被小人构陷，含冤而死的悲剧。在这两个作品里，作者渲染了英雄无奈的悲凉气氛。

关汉卿历史剧抒写的英雄豪情和悲凉感慨正是元蒙统治下知识分子屈抑社会底层，渴望重整乾坤心态的折射。

三、关汉卿杂剧的艺术成就

关汉卿的戏剧在艺术上，也有许多创造性的成就。

首先，关汉卿是杂剧体制的完备者。元杂剧四折一个楔子的结构形式是在关汉卿手里完成的，这一点前人已指出，元人周德清在《中原音韵自序》中云：“乐府之盛、之备、之难，莫如今时。……其备，则自关、郑、白、马一制新作。”明人王骥德《曲律》说：“作北曲者，如王、马、关、郑辈，创法甚严。终元之世，沿守惟谨，无敢逾越。”这里讲的“备”与“创法”都是指体制形式。关汉卿初为杂剧之始（朱权《太和正音谱》）作品又多，其中有些作品有五折一楔子，如《五侯宴》由两人唱的，如《单刀会》、《蝴蝶梦》、《望江亭》。这些现象说明元杂剧的体制尚未定型时作者的尝试，而四折一个楔子已是大势所趋。在戏曲的场面安排和关目处理上也很见功力。关