

分类号:

密 级: 无

UDC:

单位代码: 10118



山 西 师 范 大 学

研究生硕士学位论文

元曲爱情戏场面研究

葛 海 燕

指 导 教 师 吕文丽 副教授 山西师范大学戏曲文物研究所

申请学位级别 文学硕士 专业名称 戏剧戏曲学

论文提交日期 2014 年 月 日 论文答辩日期 2014 年 月 日

学位授予单位 山西师范大学 学位授予日期 2014 年 月 日

答辩委员会主席

评阅人

论文题目：元曲爱情戏场面研究

专 业：戏剧戏曲学

硕 士 生：葛海燕

签名：_____

指导教师：吕文丽

签名：_____

摘 要

爱情戏是元曲的重要内容之一,在《元曲选》和《元曲选外编》现存的 162 本元曲中,爱情戏有 43 本,约占四分之一,而在大多数元曲爱情戏中,都有场面描写。这种描写增加了剧本的观赏性和艺术性,因此,元曲爱情戏的场面描写作为研究爱情戏的一个切入点,具有重要的研究价值。

本文从相识、相会、分别三个角度研究元曲爱情戏中的场面,即:宗教场所的爱情场面,花园场所的爱情场面,长亭送别的爱情场面。

相识场面多发生于寺庙庵观的客观原因是宗教世俗化和文学传统,而主观原因是反抗封建礼教以及宗教禁欲主义。同时寺庙庵观宗教场所是一个公共活动场所,为男女相识提供一个契机。且它又是一个人们崇拜“神灵信仰”、“因果报应”的地方,除此功能外,它还有庙会、文艺演出、救助、借宿、停灵、旅游、放债借债、保媒拉线、三姑六婆等功能。

相会场面多发生于花园有环境原因以及人物原因,万物复苏,人性萌动与之对应,男女主人公在花园见面之后,花园是她们人生命运的转折点。

而离别场面多发生于酒宴之后,长亭之中。它主要是为大团圆结局做铺垫。戏剧讲究“起承转合”,故事情节跌宕起伏,以《西厢记》为例,寺庙相识场面的“起”、花园相会场面的“承”,被逼分手的“转”,最后大团圆的“合”,这样故事才能完整。有情人经历各种艰难磨砺才终于在一起,皆大欢喜,圆满结束。

【关 键 词】元曲爱情戏 场面 寺庙庵观 花园 长亭

【论文类型】基础型

Title: Yuanqu love scene scene

Major: Drama and traditional opera

Name : Ge haiyan

Signature : _____

Supervisor : Lv wenli

Signature : _____

Abstract

Love scene is one of the important contents of YuanQu. There are 43 the love scenes in the existing 160 YuanQu, which accounts for about a quarter of the scale. And in the most YuanQu love scenes, they all have scenes depict that increase the appreciation and artistic quality of the script. So the scene description of YuanQu love scene has an important research value for the love scene research as a breakthrough point.

The paper from three angles, such as acquaintance, meet and part to study YuanQu love drama scenes, namely: the religious sites of love scenes, garden place love scenes, pavilion the love scenes.

Acquaintance scene most happens at the temple. From the objective part, the reasons are religious secularization and literary tradition; From the objective part, the reasons are against the feudal moral and religious asceticism. Meanwhile the temple is a public activity place, providing an opportunity for the men and women to meet. What's more it is also a place where people worship "Gods belief" and "Karma". In addition to this function, it also has festivals, theatrical performances, rescuing, spend the night, Tingling, tourism, creditor debt, gossip and other functions.

Meet scene happens at garden environment. The reasons include two parts, namely: environmental and characters. All things are recovery, the human nature to be situational blend. The garden is a turning point in their life destiny after the hero and heroine meet in the garden.

The parting scene happens after the banquet and in the pavilion. It is mainly laying the groundwork for the happy ending. The drama pays attention to "transforms" and the plot ups and downs. Take "The West Chamber" as an example, the acquaintance scene at the temple is "up", the meet scene in the garden is "connecting", the part scene is

"turning", and at last happy "reunion". In this way can we complete a whole story. Lovers live together forever after experiencing all sorts of difficulties. In a word, it is a happy ending.

【Key Words】 Yuanqu love scene scene Temple temple view Garden Pavilion

【Type of Thesis】 Basic type

目 录	
绪 论	1
第一章 发生于宗教场所的爱情场面	7
第一节 宗教场所爱情场面设置的原因	7
一、客观原因	7
二、儒家文化控制力的消减	11
三、讥讽及猎奇	13
第二节 宗教场面所允许出现的人物	14
一、书生和商人	14
二、闺秀和妓女	16
第三节 宗教场所爱情场面设置的意义	19
第二章 发生于花园的爱情场面	27
第一节 花园场面设置的原因	28
一、礼教之挤压	28
二、意趣之美	31
三、生机之召唤	33
四、花园场面设置的人物原因	35
第二节 花园场面相会中设置的人物	38
一、花园场面里作家设置的至情之人：小姐	39
二、花园场面里作家设置的情种：书生	43
第三节 花园场面设置所反映的创作思想	44
一、至情之论	45
二、冲破礼教束缚 渴望人性解放	45
第三章 爱情戏中的分别场面	47
第一节 分别场面论	47
一、长亭送别话长亭	47
二、离别酒宴酒伤怀	49
第二节 离别场面设置的意义	51
一、成就情感，引出其余人物	51

二、大团圆结局的铺垫	53
第三节 离别场面中设置的有情与无情之人	56
一、离别场面有情之人情满场	56
二、离别场面无情之人	59
结 语	63
致 谢	65
参考文献	67
攻读学位期间发表的论文及获奖情况	71

绪论

元杂剧有爱情戏、神仙道化戏、公案戏、社会历史戏等。其中爱情戏有 43 本, 约占元杂剧四分之一, 对其研究也相对较早, 上世纪 30 年代, 郑振铎在《论元人所写商人、士子、妓女的三角恋爱剧》中就系统的研究元杂剧爱情剧, 总结了爱情戏的模式, 开创了对元杂剧爱情戏研究的先河。其后对元杂剧爱情戏的研究呈现出多角度、纵向深入的局面:

一、元杂剧爱情戏个案研究中涉及场面研究的文章

对元杂剧爱情戏的研究有很多, 其中涉及场面研究的文章主要围绕《西厢记》、《倩女离魂》、《墙头马上》、《曲江池》、《玉壶春》等名作进行研究。

如王笑从“长亭送别”单折切入来论述崔莺莺在特定场景中的心路历程; 王春晓、张燕瑾从曲词、宾白以及环境描写等方面对“长亭送别”这一经典送别场面进行赏析; 胡健生、陈晓红则从《西厢记》的唱词、故事情节入手探析了其性爱描写之成因; 张福新则从剧作家自身的处境和观众的心理需求两方面来论述《西厢记》大团圆结局之于元代爱情戏的重要性; 杨忠谦则从程序化、世俗化两方面总结了《谢天香》杂剧的创作特点; 王艳平, 武建雄都是从宾白、曲词、唱词、情节等方面对人物在特定场景中的活动进行阐释和论述^①。除此之外还有几篇硕士论文涉及到元杂剧爱情戏的场面研究: 如陈丹《论蒋星煜的〈西厢记〉考证》, 丁鼎《王西厢和金瓶西厢人物比较研究》, 李杏丽《论〈金瓶西厢〉的戏剧性》, 刘代霞《由唐至元婚姻观念的演进对崔张故事流变的影响》, 楼凝之《崔莺莺、杜丽娘、林黛玉的戏曲舞台艺术形象之比较研究》, 冯静《〈元曲选〉与〈六十种曲〉婚恋剧女主人公群像比较研究》, 张宁《从〈元曲选〉看元杂剧悲喜交融的审美特征》。上述研究虽然没有直接从场面切入, 但其在论述相关问题时都能够将作品的情节, 戏剧冲突, 人物形象与场面相联系, 并从人物对白和唱词中涉及到具体的场面研究^②。

在元杂剧爱情戏研究中有部分论着就直接出现了场面、场景。田桂民《〈倩女离魂〉别具特色的元代爱情戏》, 杨有山《性格冲突的典范——试谈〈西厢记〉戏剧冲突的艺术》, 高红梅《质朴中诉真情——试论元杂剧情节结构的特点及意义》, 陈晓丽《从〈西厢记·长亭送别〉看元杂剧的离别——

① 王笑,《怎一个愁字了得——析〈长亭送别〉中崔莺莺的心路历程》,《湖南医科大学学报社(会科学版)》,2003年12月第5卷第4期;杨忠谦,《程序化与世俗化——〈谢天香〉杂剧的创作特征》,《雁北师范学院学报》,2004年8月第20卷第4期;胡健生、陈晓红,《〈西厢记〉性爱描写探因》,《大舞台》艺术双月刊,2007年第5期;张福新,《从〈西厢记〉的大团圆结局看元代的爱情戏》,《黑龙江生态工程职业学院学报》,2010年1月第23卷第1期;王艳平,《从〈金线池〉角色的局部错位看关汉卿婚恋杂剧的道德见解》,《宁波广播电视大学学报》,2012年3月第10卷第1期;王春晓、张燕瑾,《诗心隽语,情词之宗——〈长亭送别〉赏析》,《语文建设》,2012年第3期;武建雄,《元杂剧婚恋戏对妇德的颠覆与重构——以“元曲四大家”创作论》,《河套大学学报》,2012年9月第9卷第3期。

② 陈丹,《论蒋星煜的〈西厢记〉考证》,上海交通大学人文学院硕士论文,2007年1月;丁鼎,《王西厢和金瓶西厢人物比较研究》,扬州大学硕士论文,2007年5月;李杏丽,《论〈金瓶西厢〉的戏剧性》,河北师范大学硕士论文,2007年5月;刘代霞,《由唐至元婚姻观念的演进对崔张故事流变的影响》,贵州大学硕士论文,2009年11月;楼凝之《崔莺莺、杜丽娘、林黛玉的戏曲舞台艺术形象之比较研究》,中国音乐学院硕士论文,2011年4月;冯静,《〈元曲选〉与〈六十种曲〉婚恋剧女主人公群像比较研究》,广西师范学院硕士论文,2011年6月;张宁,《从〈元曲选〉看元杂剧悲喜交融的审美特征》,辽宁师范大学,2012年4月。

一兼与诗词、小说、外国戏剧比较》，邹自振在《元曲品鉴》第三讲《〈西厢记〉天下夺魁》。这些文章都是直接以场面、场景角度来切入对《西厢记》、《倩女离魂》等作品进行分析。还有硕士论文：高毫林《元杂剧“意境”心解》从唱词营造的意境来体现场面；冯智华《〈元曲选〉中的骈偶因素》则从语言学的角度，阐明了形容词与动词的叠用在场面描写中所起到的重要作用。谢净净《元杂剧舞台表演艺术研究》一文将元杂剧舞台表演艺术的虚拟性分为舞台表演动作的虚拟、舞台表演时空场景的虚拟、舞台表演代物拟物的虚拟三种。其中舞台表演时空场景的虚拟则着重论述了元杂剧舞台表演中时空场景的虚拟性这一特征^①。

二、元杂剧爱情戏整体研究中涉及场面研究的文章

第一，关于元杂剧爱情戏的叙事模式，如郭娜《浅析〈倩女离魂〉的情节结构艺术》在研究情节结构的艺术特征之时空关系的组织、因果关系的设置时就是从场景的角度论述的^②。李昌集《情感结节与戏剧高潮——元杂剧结构方式的研究》从情节、情感基调、意境角度切入谈及戏剧的场景的。张帆《元杂剧中的“越礼”情节解析》从“礼”的角度切入研究情节“越礼”时谈及场面。李艳飞《文化冲突与交融的写照——〈望江亭〉婚姻模式的文化角度解读》从矛盾冲突角度切入以宾白的形式涉及到场面^③。其中硕博论文有：步雪琳《论元杂剧文本体制对其叙事的影响》第三章第二节是从视角角度切入论述一角独唱体制对元杂剧叙述视角的影响时^④，以曲词的形式涉及到场景、场面。朱静燕《元杂剧的喜剧性因素与演出的商业化关系探讨》第一章在论述元杂剧喜剧性因素的体现之情节结构时^⑤，谈及喜剧性场景是元杂剧情节结构方面的三大喜剧性构成因素之一。并分类具体论述了喜剧性场景。朱丽娟《论文元杂剧中的才子佳人爱情戏研究》第一、二章在论述才子佳人爱情戏的情节模式和人物形象分析时以情节和唱曲的形式涉及到场面^⑥。谭臻《元杂剧叙事结构研究》第一章第四节从视角的角度论述赘余场面^⑦，但是仅仅局限于一些不必要的情节。但研究场面的文章并不只是局限于元代，在其它朝代以文学样式出现的场面场景就有一篇，河北师范大学刘永红的硕士论文：《唐传奇与宋元话本叙事比较研究》第三章第二节在论述唐传奇的叙事时间时从叙事时间角度谈及场景^⑧。王建科《元明家庭家族叙事文学研究》摘要中说道：“元代家庭剧形成特有的叙事模式与叙

① 田桂民，《〈倩女离魂〉别具特色的元代爱情戏》，《戏曲艺术》，1989年第3期；杨有山，《性格冲突的典范——试谈〈西厢记〉戏剧冲突的艺术》，《信阳师范学院学报哲学社会科学版》，1993年第4期；高红梅《质朴中诉真情——试论元杂剧情节结构的特点及意义》，《呼伦贝尔学院学报》，2003年第11卷第6期；陈晓丽，《从〈西厢记·长亭送别〉看元杂剧的离别——兼与诗词、小说、外国戏剧比较》，《现代语文》，2006年第6期；邹自振，《〈西厢记〉天下夺魁》，《政协天地》，2009年第5期；高毫林，《元杂剧“意境”心解》，武汉大学硕士论文，2004年5月；冯智华，《〈元曲选〉中的骈偶因素》，辽宁师范大学硕士论文，2005年5月；谢净净，《元杂剧舞台表演艺术研究》，广西师范学院硕士论文，2012年6月。

② 郭娜，《浅析〈倩女离魂〉的情节结构艺术》，《影视剧写作》，2005年第3期。

③ 李昌集，《情感结节与戏剧高潮——元杂剧结构方式的研究》，《扬州大学学报（人文社会科学版）》，1987年第1期；张帆，《元杂剧中的“越礼”情节解析》，《戏剧文学》，2009年第1期；李艳飞，《文化冲突与交融的写照——〈望江亭〉婚姻模式的文化视角解读》，《人文论谭》，2011年第00期。

④ 步雪琳，《论元杂剧文本体制对其叙事的影响》，河北师范大学硕士论文，2004年。

⑤ 朱静燕，《元杂剧的喜剧性因素与演出的商业化关系探讨》，扬州大学硕士论文，2005年。

⑥ 朱丽娟，《论文元杂剧中的才子佳人爱情戏研究》，新疆师范大学硕士论文，2007年。

⑦ 谭臻，《元杂剧叙事结构研究》，兰州大学硕士论文，2008年。

⑧ 刘永红《唐传奇与宋元话本叙事比较研究》，河北师范大学硕士论文，2010年。

事结构,以家庭成员为中心,使得家庭场景和社会场景发生联系。”^①而第一章在阐释第八类的内容概念时谈及场景,第二章第二节用个案分析法建构喜剧情景、塑造喜剧形象、喜剧语言,并从时间和空间的角度切入论述场面。

第二,关于元杂剧爱情戏的人物形象,特别是女性形象,以及探讨爱情婚姻观,如黄明明《女性的有主意识与爱情追求——浅析元代“婚恋杂剧”的文化内涵》在论述爱情的追求人性的解放时就以曲词的形式涉及到场面。王素芬《浅谈元杂剧婚恋戏中的女性形象》从意识角度切入,在论述逐渐萌芽的自主意识时以唱词的形式涉及到场面。其中硕士论文涉及这一话题的还有:山东大学吕玲的硕士论文《论述元杂剧中的女性主体意识》第二章从意识角度切入论述元杂剧中的女性主体意识,通过宾白、曲词的形式涉及到场面。华中科技大学刘春楞的硕士论文《“愿普天下有情的都成了眷属”——元杂剧爱情戏中的女主角形象探析》从主题角度切入用唱词、批判的方式来分析女性形象时涉及到场面^②。

第三,对元杂剧爱情戏的其它研究。有些文章不是从场面角度切入而是从民族文化、文人创作心态、民俗、道德、道具、诗歌等方面对元杂剧爱情戏进行研究时谈及场面。如魏崇新《一代文人的命运之曲——谈元杂剧中的文人形象及其意义》,云峰《民族文化交融与元杂剧之爱情婚姻剧研究》,周蔚《元杂剧中表现出来的道德观念》,罗斯宁《元杂剧的爱情剧和元代的节日择偶习俗》,杨宁《元杂剧中僧道形象世俗化原因探析》,李玲珑《论元代爱情剧中的民俗生活相》。硕士论文有:刘淑丽《试论元杂剧的平民色彩》,陈雅娟《元杂剧中文人与娼优的爱情研究》,李亚娟《元代婚恋剧杂中雅与俗的纠缠》,鲁塔娜《蒙汉文化交流与元杂剧中的爱情婚姻剧》,赵晶《元杂剧中的夫妻关系剧研究》,孙海莉《论元杂剧中伦理道德的新变》,王晓航《试论元杂剧之爱情剧中的懦弱男性形象》^③。

上述研究虽然没有直接从场面切入但通过情节、宾白、唱曲的形式也涉及到场面。再如安徽大学叶崇敏的硕士论文《元杂剧中的道具》从道具角度切入谈及情节时涉及到场面。中国石油大学吕

① 王建科,《元明家庭家族叙事文学研究》,陕西师范大学博士论文,2003年。

② 黄明明,《女性的有主意识与爱情追求——浅析元代“婚恋杂剧”的文化内涵》,《绥化学院学报》,2007年第6期;王素芬,《浅谈元杂剧婚恋戏中的女性形象》,《大众文艺》,2011年第1期;吕玲,《论述元杂剧中的女性主体意识》,山东大学硕士论文,2007年;刘春楞,《“愿普天下有情的都成了眷属”——元杂剧爱情戏中的女主角形象探析》,华中科技大学硕士论文,2005年。

③ 魏崇新,《一代文人的命运之曲——谈元杂剧中的文人形象及其意义》,《江苏师范大学学报(哲学社会科学版)》,1991年第3期;云峰,《民族文化交融与元杂剧之爱情婚姻剧研究》,《中国少数民族文学60年学术研讨会会议手册》,2009年;周蔚,《元杂剧中表现出来的道德观念》,《艺术百家》,1999年第1期;罗斯宁,《元杂剧的爱情剧和元代的节日择偶习俗》,《东南大学学报(哲学社会科学版)》,2006年第1期;李玲珑,《论元代爱情剧中的民俗生活相》,《青海师范大学学报(哲学社会科学版)》,2012年第2期;杨宁,《元杂剧中僧道形象世俗化原因探析》,《天中学刊》,2009年第4期;孙海莉,《论元杂剧中伦理道德的新变》,东北师范大学硕士论文,2011年;王晓航,《试论元杂剧之爱情剧中的懦弱男性形象》,《电影文学》,2012年第8期;刘淑丽,《试论元杂剧的平民色彩》,山东师范大学硕士论文,2000年;陈雅娟,《元杂剧中文人与娼优的爱情研究》,南京师范大学硕士论文,2001年;李亚娟,《元代婚恋剧杂中雅与俗的纠缠》,华中师范大学硕士论文,2006年;鲁塔娜,《蒙汉文化交流与元杂剧中的爱情婚姻剧》,中央民族大学硕士论文,2007年;赵晶,《元杂剧中的夫妻关系剧研究》,新疆师范大学硕士论文,2009年。

蒙的硕士论文《从婚恋题材看元杂剧对唐传奇的继承与发展》第二章是从曲词的角度切入论述人物性格与观念之比较时涉及到场面。张帆《从〈玉壶春〉的爱情浅探元杂剧爱情剧之“知己”情节》一文在论述“知己”佳人之才的特征时是从诗歌的角度切入谈及场面的^①。该文虽然没有全面论及元杂剧爱情婚姻剧，但也为元杂剧爱情婚姻剧的研究提供了一个有益的视角。

这些都为元杂剧爱情戏的研究从各个角度取得了成果，同时也为其中爱情戏场面研究奠定了基础。

虽然对元杂剧场面研究笔者不是首创，但已有的研究成果为我们从场面角度切入研究元杂剧打开新的视角。

如周贻白在《中国戏剧史长编》第四章^②，〈元代杂剧〉专门设置了“排场与演出”一节，论述了主唱的角色、宾白的、搬演的、剧场的形制及化妆等等问题，尽管和空间研究多少有联系，但论述稍显零散，且侧重于体制规律的说明，缺少对元杂剧空间做一个系统详备的述说，尽管专章论述元杂剧的排场，但依然还不明确他指的排场究竟是场面还是场子还是舞台空间，使读者不知所以。一直到八十年代后期初，才渐渐有了对元杂剧表演空间全面系统性地研究。徐扶明在《元代杂剧艺术》中以场论述空间，认为元杂剧为了塑造和体现主题的，也可以容许有相同的场景出现^③。阿甲《无穷物化时空过，不断人流上下场》这篇文章是从虚拟的时空^④，严格的程序，写意的境界三个方面来论述的。第一章绪论提出了有关戏曲舞台的一些理论以及戏剧舞台的本质，但论述内容太过宽泛，不具备系统性。孙蓓君《论戏曲舞台空间结构》文章是从戏曲舞台角度详备论说了戏曲舞台的艺术空间特点、空间结构形式及空间构成因素等问题^⑤，还提出戏曲舞台空间应该有自然空间、舞台空间以及审美空间。人物开始上场就马上进入空间以后，动作一直持续的发展着，但随着动作的变化发展，空间也不时展现出和它相对应的转变，开始述说到自然空间有场景、单一空间、多重空间、环形空间、混杂空间，及演员表演呈现出人物活动的具体空间范围等问题，这在戏曲舞台空间方面提供了一定的研究价值。游宗蓉《元杂剧排场研究》论述“排场”的概念界定、标准和“一场戏”^⑥。在第四、五章中述说单一排场结构时，谈及元杂剧的“空间”特征，但是侧重使读者明确“一场戏”的模式，在元杂剧场景方面述说还不够详备完善。胡润森《戏剧时空论》让读者更好的理解戏剧空间提供了新的视野角度^⑦。

① 叶崇敏，《元杂剧中的道具》，安徽大学硕士论文，2007年；吕蒙，《从婚恋题材看元杂剧对唐传奇的继承与发展》，中国石油大学硕士论文，2011年；张帆，《从〈玉壶春〉的爱情浅探元杂剧爱情剧之“知己”情节》，《太原大学教育学院学报》，2012年第1期。

② 周贻白，《中国戏剧史长编》，人民文学出版社，1960年。

③ 徐扶明，《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社，1981年，第136-138页。

④ 阿甲，《无穷物化时空过，不断人流上下场》，《文艺研究》，1987年第4期。

⑤ 孙蓓君，《论戏曲舞台空间结构》，《文艺研究》，1988年第2期。

⑥ 游宗蓉，《元杂剧排场研究》，文史哲出版社，1998年。

⑦ 胡润森，《戏剧时空论》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》，1999年第4期。

随着学术界对场景、场面研究的深入,对元杂剧场景、场面慢慢有了更为系统性地研究。包建强《元杂剧“场景”正义》一文是从文本的剧本创作和舞台表演两个角度对元杂剧的“场景”概念进行了较为全面系统的梳理和研究^①,但它主要论述“场景”的概念界定、与之相关概念的区别,以及“场景”概念的发展历程进行了论述。刘晓明《中国古典戏剧形式的限制、突围与理论意义》是从舞台空间角度出发^②,用通俗易懂的语言论说戏曲怎样表现杀人打仗、表现美人的场景,并对戏剧的形式怎样产生限制的,戏曲舞台又是怎样突破限制都进行了详细的论述。与此同时,陈瑞凤《元杂剧战争场面表演形态研究》是对元杂剧在舞台空间如何处理战争场面进行了具体详尽的论述^③。但论述的内容只针对战争这一场面,其它方面并没有涉及太多。张丹《元杂剧中描写的寺庙》一文是从寺庙所处的地理环境、宗教文化内涵和社会功能三方面针对元杂剧的情节、人物形象和矛盾冲突所起的作用进行研究的^④。陈炫章《〈西厢记·长亭送别〉与〈汉宫秋·灞桥饯别〉比较分析》一文是以心理的角度切入^⑤,从戏剧背景(空间、时间)、特定的时空交叉、不同的作家和剧本三方面来比较分析人物的心理内涵及内心世界。通过宾白、唱曲渲染环境氛围,是从送别场面长亭和桥的角度进行研究的。虽然有点狭窄但为元杂剧进行场面研究提供了一定的价值。黄小花的硕士论文《元杂剧情节发生的空间类型及其呈现方式》是对元杂剧的文学性和表演性两个角度进行研究的^⑥。表演性主要针对元杂剧情节发生的空间来研究,并探索空间的呈现方式;文学角度是从元杂剧作品中总结情节发生的主要空间类型。它是以文学性和表演性结合起来研究元杂剧的,但只是从情节发生的空间角度进行研究。朱莎《论元杂剧中佛教世俗化现象及原因》一文就是从世俗场景角度切入论述元杂剧中的佛教世俗化现象^⑦,但是仅仅局限于世俗场景研究中。李源《满园春色关不住——元杂剧中的“后花园”文化现象》是以后花园为场景探索了元杂剧作品中“后花园”的环境氛围、功能^⑧,以及特定情境对戏剧情节的作用。并论述了元杂剧中“后花园”的文化内涵。但只是以花园这一场景进行研究元杂剧的。李彬《试探元杂剧中寺庙场景的艺术功能》一文肯定了寺庙场景在元杂剧艺术构思中的位置、在情节中呈现出的三种不同形态以及表达的功能作用也不同^⑨,并明确场景在叙事性作品中的必要性及概念界定,但仅仅局限于对寺庙场景的分析、归纳以及探索它的艺术功能进行研究的。王鹏龙《元杂剧中寺庙场景的民俗文化意蕴》是从寺庙场景这一角度切入对元杂剧作品的故事情节以及民俗文化意蕴两方面来进行研究的^⑩。

上述研究成果主要是从多方面对元杂剧爱情戏的场景、场面研究有了表层的涉及,并不深入也

① 包建强,《元杂剧“场景”正义》,《中国古代小说戏剧研究丛刊》,2006年第1期。

② 刘晓明,《中国古典戏剧形式的限制、突围与理论意义》,《中国社会科学》,2008年第3期。

③ 陈瑞凤,《元杂剧战争场面表演形态研究》,《文化遗产》,2010年第2期。

④ 张丹,《元杂剧中描写的寺庙》,《才智》,2010年第1期。

⑤ 陈炫章,《〈西厢记·长亭送别〉与〈汉宫秋·灞桥饯别〉比较分析》,《龙岩师专学报》,1992年第2期。

⑥ 黄小花,《元杂剧情节发生的空间类型及其呈现方式》,广州大学硕士论文,2012年。

⑦ 朱莎,《论元杂剧中佛教世俗化现象及原因》,《襄樊学院学报》,2012年第4期。

⑧ 李源,《满园春色关不住——元杂剧中的“后花园”文化现象》,《艺术百家》,2003年第4期。

⑨ 李彬,《试探元杂剧中寺庙场景的艺术功能》,《山西大同大学学报(社会科学版)》,2013年27卷第2期。

⑩ 王鹏龙,《元杂剧中寺庙场景的民俗文化意蕴》,《文艺评论》,2013年第2期。

不全面。本文立足文本，研究的“场面”正是《辞海》所解释的：是叙事性文学作品（如小说）或戏剧演出中情节发展过程中的基本单位，是人物和人物在一定时间和环境中相互发生关系而构成的生活画面，随着人物性格和情节的不断发展，场面也在不断的转换^①。从场面的角度切入，深入挖掘其在元杂剧爱情戏中对故事情节的发展、人物形象的塑造、营造烘托气氛、设置情感基调的作用，进而试图对元杂剧爱情戏场面描写的特点、作用、意义有一个总体把握。

本文是以《元曲选》和《元曲选外编》中爱情戏场面作为研究对象，笔者通过对《元曲选》和《元曲选外编》进行梳理并归纳，发现在元曲爱情戏中男女爱情相识场面发生在寺庙庵观的有 6 本；相会场面发生在花园的有 10 本；而涉及到酒宴、长亭送别场面的有 12 本。这些微观的场面以它独特的视角，有助于更细致、细微，全面的研究作品内涵。

试图沿着前人的思路对元曲爱情戏的相识场面、相会场面、分别场面进行研究。希望从场面角度切入对元曲爱情戏研究提供一定的价值，以取得对元曲爱情戏整体更新、更全、更深的认识，笔者通过文本细读的方法，力图从场面、场景这一角度为人们更为全面、深入地研究元曲提供一个独特的视角。

① 夏征农主编，《辞海》上册，上海：上海辞书出版社，1999 年，第 1517 页。

第一章 发生于宗教场所的爱情场面

元曲爱情戏在开场设置的场面多为男女初次相见，而这种场面一般又设置在宗教场所——寺庙、道观、庵。寺庙庵观场面在元曲中有着复杂而重要的作用，在故事情节的构造、人物形象的塑造、反映人物内心思想以及作者的思想内涵方面，有着很强的支撑作用，从中也反映了元代文人对宗教的一些态度。

第一节 宗教场所爱情场面设置的原因

所谓宗教是指“社会意识形态之一。相信并崇拜超自然的神灵，是支配着人们日常生活的自然力量和社会力量在人们头脑中的歪曲、虚幻的反映”^①。中国古代唐宋元时期的宗教有景教、祆教、摩尼教、回教、一赐乐业教、也里可温教等外来宗教，和传统的儒、道二教，及外来的佛教。这些宗教都有各自的场所，主要包括宗教教众进行宗教活动的固定场所，比如教堂、寺庙、院庵、道观等等。但是在这些场所中与元杂剧有关的是寺庙、院庵、道观，这里指的是和尚的寺院，尼姑的庵，道教的观。符合这一条件的爱情戏相识场面有 6 本，其中《百花亭》是男女相会场面。列简表如下：

序号	剧目简称	剧目作者	剧目类型	主要人物
1	《竹坞听琴》	石子章	才子佳人戏	秦脩然、郑彩鸾
2	《鸳鸯被》	无名氏	才子佳人戏	张瑞卿、李玉英
3	《留鞋记》	无名氏	才子佳人戏	郭华、王月英
4	《望江亭》	关汉卿	才子佳人戏	白士中、谭记儿
5	《西厢记》	王实甫	才子佳人戏	张君瑞、崔莺莺
6	《百花亭》	无名氏	才子妓女戏	王焕、贺怜怜

这一场面之所以会出现，原因主要有以下两方面。

一、客观原因

（一）文化背景：宗教世俗化

元代社会是一个开放的、对外交融的，多宗教、多民族相融合的大家庭，蒙古统治者也实行多种宗教信仰并存的政策，佛道两家尤其兴盛。道教有全真派、正一派、真大派和太一派等四大派别，其中“全真派”的丘处机曾应成吉思汗之诏，于元太祖十四年（1219）率弟子 18 人西行万余里，数十国，历时四年始达“雪山”（今阿富汗境内）面见太祖。1222 年四月，丘处机到达成吉思汗行营，前后讲道三次，成吉思汗深契其言，曰：“天赐仙翁，以寤朕志。”^②从此全真派道教极受礼遇其道宇院舍也都得到护持诏书，备受恩宠。佛教也甚为兴盛，据《元史·释老》载，“崇尚释氏，而帝

① 夏征农主编，《辞海》中册，上海：上海辞书出版社，1999 年，第 2866 页。

② 陈高华，《元史研究论稿》，北京：中华书局，1991 年，第 367 页。

师之盛，尤不可与古昔同语，维道家方士之流，假祈祠之说，乘时以起，曾不及其十一焉。”^①除此之外，又有萨满、景教、基督教和伊斯兰教，甚至东正教、犹太教、波斯教、祆教都有一定的势力。所以宗教建筑遍布各地，宗教思想深入人心，宗教影响巨大。

庙宇道观的修建是为了供奉神仙佛道，以及敬奉佛道的弟子们居住、修炼用的，不是给人们参观和借宿的。但到了元朝却有了极大的世俗化倾向。以佛教为例，“留宿妇女”就是一个十分显着的世俗化标志。原初的佛教寺院是不许留外人即俗人住宿的，对于女性更是退避三舍，不仅不许进山门，连正常的母亲、女儿与佛教徒的接触都被视为禁忌。然而此时，这方净土却成为了公共场所，为歌舞或杂技提供表演场地，逐渐容许妇女流连寺院，访僧问道，到了唐宋之后更是允许妇女借宿。宗教规范的松弛导致了寺庙内人员混杂，其中有两类重要的人物即年轻书生和小姐，也就为爱情故事的发生提供了可能。

不少贫寒书生都会选择寄居寺庙读书，而寺庙也乐意收留，主要有以下三方面的考虑：一是由于儒生识文断字，久与佛门高僧论经讲道，受其翕然，皈依沙门之可能增加，光大了佛门。二是书生借居此地攻读诗书，他日考取功名，善遇之，则日后有助于佛门生存光大；恶遇之，则怀恨于心，他日必有损于佛门胜地，不利于佛门传教。三是沙门子弟入得净土来，皆要习诵经文，则首要习文识字，授其业者多为年长沙门子弟，留居儒生，则沙门弟子多一授业师傅，不无益处。这种风气唐以后日渐盛行。

古代中国女子受礼教拘束，不可以随意抛头露面，尤其是大家闺秀，只有在举办庙会、敬神、祈福等活动时她们才被允许出去参加。此时的小姐会很难得的接触到父兄以外的青年男子，爱情故事发生也就出现了极佳的契机。

（二）文学传统：唐传奇、宋元话本

在文学史上，各种文学都有着渊源关系，爱情戏寺庙相识场面也并非元杂剧之首创。在此之前的中国俗文学中，从唐传奇——宋话本——元杂剧是一脉相承的。元杂剧很多剧目本身就是从唐传奇和宋话本改编的。元曲爱情戏与唐传奇、宋话本之间有着密切的渊源关系，元曲爱情戏的多数作品继承了唐代以来的文学传统。元杂剧剧目的改编就是延续了旧传统。

在唐代的寺院不仅仅是佛教的场所，还是演艺的场所，寺庙在一定程度上承担了文艺表演。在寺院演百戏、俗讲、变文、乐伎表演，大量的男女士子、小姐们都来寺院，因此，男女认识于寺院是有可能的，在寺院男女相见，从而产生爱情场景，从事实就有可能。男女观看文艺表演，发生爱情也是合理的。

唐代的寺庙多是卖艺表演的地方。宋代钱易在《南部新书》中说：“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。尼讲盛于保唐。”这时的寺庙已经是娱乐表演的场所了。唐代庙会的俗讲，就是“以讲故事的形式来演说佛经的道理”^②。自唐代以来，“有文淑（系淑字之误）僧者，公为聚

① 《元史》，卷二百二，列传第八十，《释老》，北京：中华书局，1976年，第4517页。

② 张庚、郭汉城主编，《中国戏曲通史》上册，北京：中国戏剧出版社，2006年，第32页。

众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙俗之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲”^①。（唐·赵璘《因话录》）文淑和尚是当时俗讲的大名人。唐代的寺庙除了讲经、俗讲，还演各种百戏杂技。唐·段成式《酉阳杂俎续集·贬误》载：“予太和末，因弟生日观杂戏，有市人小说……。市人言，二十年前尝于上都斋会设此。”逛庙的人上到皇亲国戚，下到普通民众。如唐宣宗的女儿万寿公主去慈恩寺“观戏场”，甚至唐敬宗去兴福寺听文淑和尚的俗讲（见《资治通鉴》）。在唐·孙棨在《北里志》说：“诸妓以出里艰难，每南街保唐寺有讲席，多以月之八日，相牵率听焉……故保唐寺每三八日士子极多，盖有期于诸妓也。”^②（保唐寺是尼姑讲经，所以妇女多）前来听俗讲、观演出的有士子、小姐，那么寺庙就为他们提供了认识的场所和机会。又因寺庙俗讲多为鄙俗淫秽之事，使听众的男女耳濡目染多会萌发爱意。

唐传奇就有一系列的男女爱情在寺院相识的场面，以《会真记》为代表。唐传奇《会真记》中，崔张的故事就发生在普救寺，这个普救寺就是他俩认识的契机，但是他俩相见却不是因为它的事，而是孙飞虎大掠蒲州。张生救了崔莺莺全家之后，他俩才相互见面。与元杂剧《西厢记》相比，崔张二人见面的次序是反过来的，但它却造成了一个特点：使得男女在寺院里相识的场面有了一个文学传统的原因。崔张二人先是在这里相识，之后一系列演绎崔张爱情的故事都始终没有改变他们相识的地点——普救寺。无论是《蝶恋花鼓子词》、《董西厢》，还是《王西厢》，都是如此。而且前后对比，情节上有一个变化：唐传奇是因为先发生孙飞虎抢掠事件，崔张二人后认识。也就是说张生对崔莺莺先有恩，后来他俩才认识，但是从《董西厢》开始，崔张二人是先认识，张生对崔莺莺先动了情，然后才发生孙飞虎抢掠事件，然后使他们的相识成为一种后面可能发生的故事。《董西厢》把崔张二人改编成先见面后产生感情，也是以《会真记》为前提，但是作用没有后面《王西厢》的作用大。崔张之间本来没有感情，是因为张生救了崔莺莺全家人性命，才产生感情，才有了前提，有了认识的机会。这是故事的重大转变，但他们的相识场面这一地点在寺庙里，始终没有发生变化。其文学源头就在《会真记》唐传奇男女相见设定的寺庙场面，才有了《王西厢》，因此说《王西厢》、《董西厢》、《蝶恋花鼓子词》一步一步的传播过程，延续了这一传统，也没有对寺庙相识场面提出质疑，从而予以改变。因此，人们对寺庙发生爱情是认可的，不反对的。

随着这样的设置，在后来俗文学发展中，人们并没有认为在寺院产生爱情故事是不合理的，所以被自觉的继承下来。此外，在唐代，寺院还是作为演艺场所，演百戏、俗讲、变文，它吸引男女前来听，男女相识便有可能，进而引起男女相爱。

宋代的瓦舍是由唐代的寺庙戏场发展过渡而来的。寺庙也进行优戏表演，文艺活动。王安石在《相国寺启天道场行香院观戏者》诗中也说：“侏优戏场中，一贵复一贱。心知本自同，所以无欣

① 张庚、郭汉城主编，《中国戏曲通史》上册，北京：中国戏剧出版社，2006年，第32、33页。

② 同上，第33页。

怨。”^①可见，寺庙往往会聚集很多人前来观看伎艺表演。寺庙还举行庙会社会演出活动。如吴自牧《梦粱录》卷十九“社会”条载：

正月初九玉皇上帝诞日，杭城行香诸富室，就承天观阁上建会。北极佑圣真君圣降及诞辰，士庶与羽流建会于宫观或于舍庭。诞辰日，佑圣观奉上旨建醮……四月初八日，诸社朝五显王庆佛会。九月二十九日，五王诞辰。每遇神圣诞日，诸行市户，俱有社会，迎献不一^②。

寺庙的烧香庆典活动，既为元杂剧的文艺演出提供场地，又吸引了大量的俗男俗女前来观看，因此为他们的相识、相恋提供了一方热土。

从《都城纪胜》、《西湖老人繁盛录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书的记录看来，“南宋都城临安一带有各类庙会，诸如二月八日桐川张王生辰、三月三日真武会、三月二十八日东岳诞辰、四月初六日城隍诞辰、四月初八日庆佛会、五月二十九日忠惠王诞辰、六月六日崔府君诞辰等，届时还有杂剧、百戏的演出”^③，百姓在寺庙这一空间进行观看演出。到金元时代，各种演剧活动和寺庙的关系非常密切，常常在寺庙进行演出。寺庙作为公共场所，为男女提供了相识的机会。宋元时候，寺庙里的祭祀和演艺活动还有社火活动就合为一体，《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条记载“有……作乐引至庙，于殿前露台上设乐棚，教坊钧容直作乐，更互杂剧舞旋”^④。宋代的“瓦舍”的出现，就是在寺庙的基础上发展变化而来的。宋·吴自牧《梦粱录》记载：

瓦舍者……不知起于何时。顷者京师甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之门。杭城绍兴间驻蹕于此，殿岩杨和王因军士多西北人，是以城内外……招集妓乐，以为军卒暇日嬉戏之地。今贵家子弟郎君，因此荡游，破坏尤甚于汴都也^⑤。

瓦舍演出的技艺有杂技、小说、讲史、小唱、诸宫调、滑稽表演等。《东京梦华录》说汴京瓦舍是“不以风雨寒暑。诸棚看人，日日如是。”^⑥《东京梦华录·中元节》说：“构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”在瓦舍里演杂技吸引了众多的民众。

到元代各种歌舞文艺献演活动尤其频繁，山西洪洞县赵城广胜寺元延佑六年（1319）《重修明应王殿之碑》记载：

① 转引自廖奔、刘彦君，《中国戏剧发展史》第一卷，太原：山西教育出版社，第201页。

② 转引自廖奔、刘彦君，《中国戏剧发展史》第一卷，太原：山西教育出版社，第240页。

③ 王鹏龙，《元杂剧中寺庙场景的民俗文化意蕴》，《文艺评论》，2013年，第2期，第150页。

④ 孟元老等，《东京梦华录》（外四种），北京：文化艺术出版社，1998年，第53页。

⑤ 同上，第40页。

⑥ 张庚、郭汉城主编，《中国戏曲通史》上册，北京：中国戏剧出版社，2006年，第41页。

询之故老，每岁三月中旬八日，居民以令节为期，适当群卉含英，彝伦攸叙时也。远而城镇，近而村落，贵者以轮蹄，下者以杖履，挈妻子、與老羸而至者，可胜既（概）哉！争以酒肴香纸聊答神惠。而两渠资助乐艺，牲币献礼，相与娱乐数日，极其饕餮，而后顾瞻恋恋，犹忘归也。此则习以为常^①。

当时庙会之盛况，男女老少不分贵贱前来观看演出，并对之留恋不舍。为男女见面提供了场地机会。当他们看到表现爱情主题的演出时，内心的情绪蠢蠢欲动，所以说，在寺庙产生爱情故事也不是不可能的。清人潘长吉《宋稗类抄》卷七‘怪异’条说：“北宋仁宗朝时有建州人江沔曾‘游相国寺，与众书生倚殿柱观倡优’。”^②

在唐、宋、金、元时代，现实背景下，寺院都有演艺的责任，进行着文艺表演。男女就有机会认识，所以人们认为在寺院发生男女爱情故事是既合理，又合情的，是不会让人感到奇怪。现实中寺院有乐伎表演，男女观看，这样到董、王改编《莺莺传》这一故事时就不会认为男女在寺院里面相识是特殊的，是不现实的。

二、儒家文化控制力的消减

中国传统的封建礼教极其严格，对妇女的要求更是如此。即便下层女子由于家庭生计的缘故不得不抛头露面，束缚较少，但依然“男女授受不亲”。对于读书仕宦之家、诗礼簪缨之族的大家闺秀来说，她们既要懂才学、会女红，还要知礼仪，“养在深闺人未识”。在婚姻问题上，则要信奉“父母之命，媒妁之言”，否则将会受到社会的不容。但到了元朝，在元蒙统治下的中国支持多元文化的发展，蒙古族的婚姻观念与汉族也存在着巨大的不同。此时，儒家包括爱情观、婚姻观在内的许多信条都面临着严峻的挑战，儒家思想的控制力也大为消减。

元代社会生产力水平低，文化发展落后，尚处在由野蛮向文明过渡的社会时代。元代的婚姻制度也相应地在过渡，仍保留了一些母权制度。据记载：

每一个男人，能供养多少妻子，就可以娶多少妻子，一个人有一百个妻子，另有人有五十个，还有人有十个，一个人多些，另一个少些。按照他们的通常风俗，可以同任何亲戚结婚，但他们的母亲、女儿和同母姐妹除外。不过，他们可以和同异母的姐妹结婚，甚至在他们的父亲去世以后，可以同父亲的妻子结婚；弟弟也可以在哥哥去世后同他的妻子结婚，或者，另一个较年轻的亲戚也视为当然可以娶她。此外的一切其它妇女，他们都可以娶作妻子，没有任何区别，他们以很高的价钱，从他们的父母那里购买她们。在他们的丈夫去世以后，妇女们是不容易第二次结婚的，除非

① 冯俊杰，《山西戏曲碑刻辑》，北京：中华书局，2002年，第97页。

② 转引自廖奔、刘彦君，《中国戏剧发展史》第一卷，太原：山西教育出版社，第201页。

一个人愿意娶他的后母为妻^①。

可以说,元代的婚姻是可以买卖的,甚至在这个基础上,实行收继婚制度,也就是说儿子可以收继父亲的妻子(亲生母亲除外),兄弟可以收继守寡的嫂、娣。此外,还遗有抢婚的习俗。整个社会对妇女的贞操没有严格的要求,甚至寡妇不嫁都不允许。

蒙古人入主中原,既沉重打击了旧有的礼乐文化,也催醒了其中被长期压抑的鲜活因子,正如有的学者指出的那样:

蒙古军队的铁蹄在踏碎中原与南方山河大地的同时,也颠覆了汉族旧的传统思想与续编观念,文化思想上形成了一个断裂,断裂的两种表现形式:一种是对断裂制造者的极大愤慨,如郑思肖等一批由宋入元的遗民,有一种天崩地裂、世界末日的感觉,对失去的、传统的一切怀着深深的眷恋之情;另一种是过去被排斥、抑制或可能被认为是异端的思想、行为失去了制约力,能够决堤而出,加之游牧民族原始生命力的驱动,它所提供的是截然不同于汉族传统的异质文化,新思想新事物不断涌现,汉族伦理文化在遭受沉重打击的同时,伴随着蒙古族统治而来的异质文化使当时社会呈现出一种清新、蓬勃的气象,展示出一种民族与文化融合的新姿^②。

元蒙文化虽然野蛮、落后,但它松驰的文化状态冲击了“父母之命,媒妁之言”的儒家伦理,对妇女的束缚大大减少,在一定程度上她们获得了自由。大大颠覆了女子遵从的夫为妻纲,三从四德的儒家伦理观念。从而人们具备了追求婚恋自由的进步思想观念。因为“元代统治者疏于对思想的统治,以至于社会思想在一定程度上呈现出一种放任自流的状态,在这个时代里,社会规范一度混乱无序,伦理规范始终相对松驰,感官享乐被充分认可,文化价值趋同于世俗化”^③。使得妇女的个人意识鲜活起来,并主动追求自己的婚姻。

特别是在广大的北方地区,由于几百年里一直受外族统治,大多数还是刚进入封建时代的民族,所以青年男女有着婚恋的自由。当时的元蒙统治者认为,妇女是重要的生产力,是家庭的组织者和顶梁柱。所以,妇女有着很高的地位,他们和男人一样,婚恋自由。而且蒙古人流行抢婚的风俗,如成吉思汗的母亲就是其父抢来的。正因如此,虽然元代文人很多还受儒家传统思想影响,但他们笔下的闺中小姐、色艺双绝的妓女娇娃,都是很大胆、争取自己婚姻自由的主力。这在一些杂剧作品中有着生动的反映,比如《百花厅》第二、三折中贺怜怜就是为了争取婚姻自由而自己操办:

(旦云)似这般可好也,俺有一小柬,烦你专与王舍,先送你这碎银五两。还有重谢在后,疾忙快去,恐怕那贼汉回来,小二哥,你是必用心者。

① 英·道森编,吕浦译,周良霄注,《出使蒙古记》,北京:中国社会科学出版社,1983年,第8页。

② 刘祯,《勾栏人生》,郑州:河南人民出版社,2000年,第90页。

③ 杜桂萍,《色艺观念、名角意识及文人情怀——论〈青楼集〉所体现的元曲时尚》,《文学遗产》,2003年,第5期。

（旦云）解元，……他的罪过不轻，盗使官钱，强夺人妻女，失误边关军务，都是该死的。解元，你休要挫了志气。……乘此机会，可往延安府投托经略麾下。建立功勋，以遂平生之志。那时节告一纸状，说高常彬强夺人家妻女。……我诉说妾身原是王焕之妻。他盗使官钱娶我，……咱夫妻定有团圆之日也。……（旦云）解元，妾身止有这付金头面，钏镯俱全，与你做盘缠去。

这一场面虽然动人，但也只有在儒家文化控制力消减的情况下才有可能发生。

三、讥讽

佛教的教义是“四大皆空”，清心寡欲，出家之后不认自己的父母，更不允许男女结婚。佛教故事和传说是以救苦救难为宗旨，宣扬善有善报恶有恶报。佛教进入中国后，就参与各种事务，从皇家大典到百姓祈福，无所不见佛教的影子。佛教教义中的世俗理论便越见增多了。满天神佛成为了世俗的保护神，保护世人的安康幸福、天下的风调雨顺、人生的福禄寿喜、百姓的婚丧嫁娶、以及攘灾息祸等，得到护佑的人们则为佛教捐献钱物，以表心意虔诚。而其中的末流者则借着元蒙政权的崇信大肆搜刮盘剥，早已忘记佛法为何物。尤其喇嘛教徒“怙势恣睢，日新月盛，气焰熏灼，言于四方，为害不可胜言”^①。如有杨琏真加：

世祖用为江南释教总统，发掘故宋赵氏诸陵之在钱塘、绍兴者及其大臣家墓凡一百一所，裁杀平民四人，受人献美女宝物无算，且攘夺盗取财物，计金一千七百两、银六千八百两、玉带九、玉器大小一十有一、杂宝贝百五十有二、大珠五十两、钞一十一万六千二百锭、田二万三千亩，私庇平民不输公赋者二万三千户。他所藏匿未露者不论也^②。

因这一特殊阶层对百姓的种种折磨，使百姓的日常生活受到严重滋扰，同时他们在民间也是臭名昭著。至大元年(1308)，上都开元寺西僧侣强抢市民的东西薪，“璧方询问其由，僧已率其党持白挺突入公府，隔案引璧发诸地，捶扑交下，拽之以归，闭诸空室，久乃得脱，诉于朝，遇赦以免”^③。至大二年，“复有僧龚柯等十八人，与诸王合儿八刺妃忽秃赤的斤争道，拉妃堕车殴之，且有犯上等语，事闻，诏释不问”^④。泰定二年，西台御史李昌奏言：

尝经平凉府、静、会、定西等州，见西番僧佩金字圆符，络绎道途，驰骑累百，传舍至不能容，则假馆民舍，因迫逐男子，奸污女妇。奉元一路，自正月至七月，往返者百八十五次，用马至八百四十余匹，较之诸王、行省之使，十多六七。骚户无所控诉，台察莫得谁何。且国

① 《元史》，卷二百二，列传第八十，《释老》，北京：中华书局，1976年，第4521页。

② 同上，第4521页。

③ 同上，第4522页。

④ 同上，第4522页。

家之制圆符，本为边防警报者虞，僧人何事而辄佩之^①？

尽管元代统治者提倡佛教，但它在民众中声誉很差。因此，元杂剧中动辄出现寺庙里的爱情场面既是对社会现实的一种反映，也暗含着对当时某些宗教黑暗势力的不满与讽刺。同时，寺庙是一个神圣的地方，在这样的地方出现男女私情，于观众这也是一种精神上的刺激，给人以香艳、窥私欲满足的精神享受，以及悖逆的道德错觉。而又因为人们早对宗教心存不满，所以这种亵渎神灵的行为又为人们所允许，进而达到讥讽之目的。

第二节 宗教场面所允许出现的人物

元杂剧爱情戏中涉及寺庙庵观场面的作品有六本。究其原因，在于当时人们生活受到封建礼教与元蒙黑暗统治的双重压迫，实在是不敢越雷池半步。元代社会有宵禁之令，夜里是很难出来活动的。再加上封建礼教的私刑，男女见面都难，更遑论相恋了。只有在庙会上、灯节上或可一遇。因此，寺庙就成为他们相遇相识之地。这些人分两类，即书生小姐、商人妓女，他们之间有时相互纠葛，有时相互帮扶，共同构成了元杂剧的复杂舞台场面，使得元杂剧异彩纷呈，流芳于后。

一、书生和商人

在元代爱情剧中，才子地位不高。剧中书生虽饱读诗书，但多是“书剑飘零，功名未遂，游于四方”之士，因为他们没有参加过科举，没有社会地位，基本上在与妓女的爱情里，往往被商人、和鸨母嘲笑。因而他们被视为“一世儿不能发迹”的穷书生。这些书生在身份、经济上都是无法与佳人比较的，因而他们中的多数选择寄居在寺庙道观之中。然而书生们一出场虽寄居神佛之地，却以才学自夸，风流自赏，与小姐或妓女一见钟情，后为外力所间阻，进取功名得官，与意中人富贵团圆。相似行动的背后有着相似的性格：风流多情、至诚守诺、功名心切、傲气十足。

元代的书生，被归为儒户，是胥吏阶层的构成成员。虽参与政治，但并无决定权。而且，备受歧视，所谓“八娼九儒十丐”之流也。又因自身手无缚鸡之力、眼高于顶，备受世人奚落。再加上等级制的桎梏，元代文人实在活得很心酸。这在元杂剧中深有体现：

如《鸳鸯被》第二折中张瑞卿一上场时说：“嵩岳近天都，连山入断芜。欲投人处宿，隔水问樵夫。小生姓张名瑞卿，祖居姑苏人氏。今上京取应，到此洛阳。天色已晚，寻个宵宿处。”

又如《留鞋记》楔子部分中主人公郭华上场时说：

（末扮郭华上诗云）一自离家赴选场，命中无分面君王。方信文齐福不至，锦衣何日早还乡。小生姓郭名华，字君实，本贯西京洛阳人也。年长二十三岁，未曾娶妻。俺父亲讳郭茂，母亲亡逝已过。止有小生一人，并无以次弟妹。祖上以来，皆习儒业。因小生学成满腹文章，更兼仪表不俗，今年春榜动，选场开，奉父母严命，特来上朝应举。自谓状元探手可得，岂知时运

^① 《元史》，卷二百二，列传第八十，《释老》，北京：中华书局，1976年，第4522页。

不济，榜上无名。屡次束装而回，却又担阁。人都道我落第无颜，羞归乡里，那知就中自有缘故。

再如《竹坞听琴》第一折中秦脩然出场时说：

（副末扮秦脩然上诗云）少小为文便有名，如今挟策上西京。不知若个豪门女，亲把丝鞭递小生。小生姓秦，双名脩然。幼年父母双亡。父母在时，曾与郑礼部家指腹成亲。谁想他家得了女儿，小字彩鸾。如今两家寥落，绝无消耗。小生因取功名，到这郑州。

秦脩然未就功名，来探望叔父。生活虽不困窘，但地位全无，以至于未与郑彩鸾婚配。按照中国古代的礼教，可以说是既没成家也无立业，一事无成。空有满腹经纶，却投报无门。在竹屋之中邂逅了郑小姐，却贪恋美色，不知进取，幸亏其叔父发现，以鬼怪之言恐吓于他，才知发奋考取功名，成为人上之人。可见这竹屋道庵才是他的发迹之地。

而《望江亭》第一折中白士中出场时说：

（正末扮白士中上）（诗云）昨日金门去上书，今朝墨绶已悬鱼。谁家美女颜如玉，彩球偏爱掷贫儒。小官白士中，前往潭州为理。路打清安观经过，观中有我的姑娘。是白姑姑，在此做住持。小官今日与白姑姑相见一面。

白士中自称就是贫儒，中了个举人，受了官职，可还是一个没主见、没能力的书生。杨衙内看上了谭记儿，玩弄手段，把他逼得黔驴技穷、贫于应付，以至于焦头烂额，无计可施。虽然已经是一方官吏，但依旧是落魄潦倒、不通世务、胆小怕事、极力躲避、一无是处。与之前在清安观里的形象一脉相承。

《西厢记》里的张生，《百花亭》里的王焕又是一般形象。

比如《西厢记》第一本第一折中张生自报家门即说：

小生姓张，名珙，字君瑞，本贯西洛人也，先人拜礼部尚书，不幸五旬之上，因病身亡。后一年丧母。小生书剑飘零，功名未遂，游于四方。……暗想小生萤窗雪案，刮垢磨光，学成满腹文章，尚在湖海飘零，何日得遂大志也呵！万金宝剑藏秋水，满马春愁压绣鞍。

再如《百花亭》第一折中王焕出场时说：

小生姓王名焕，字明秀。年方二十二岁，本贯汴梁人氏。自父亲辞逝，来此洛阳叔父处居

止。为小生通晓诸子百家，博览古今典故。知五音，达六律。吹弹歌舞，写字吟诗。又会射箭调弓，抡枪使棒。因此人皆称为风流王焕。时遇清明节令，不免到城外陈家园百花亭上游玩一遭。

张生，王焕与上面两戏中的男主人公形成强烈反差。但接下来的事情又体现了元人的观念——潦倒，张生为了崔莺莺失去了斗志，一再推迟行期，不去应考，留恋莺莺。而且为此还身患相思之病，差一点丧生在寺院。同样王焕为了贺怜怜也丧失斗志，不去应考，留恋怜怜。可见，元人对于书生，始终认为他们潦倒无用。

而元代商人却开始受到作家的青睐，原因很多。元代是一个少数民族建立的军事帝国，他们最在意的是权力、金钱、势力而非思想、百姓、家国。所以，拥有金钱的商贾就成为元代统治者的座上宾或是保护对象。在元代的户籍管理里面，儒生们被划为儒户，商人则归为商户，排在儒户之前，这给当时的儒生以强烈的心理不平衡感。所以，元代作家笔下很少有商人的正面形象，即使有，也是因为他曾经是儒生，不得已而经商的缘故。商人在爱情戏中，多为破坏书生小姐爱情的元凶。

另外，在爱情戏中商人多为反面角色，与书生相对，这样才能构成矛盾冲突，展开剧情，这与艺术创作的需要是分不开的。因为戏剧讲究起承转合，所以在元曲爱情戏中商人多为男主角书生的竞争对手，而参与到爱情争夺中，明显是为剧情的起伏跌宕。

二、闺秀和妓女

封建礼教对女子的要求规范甚是严格，即使妇女的日常行为也有很多具体的要求。而元曲爱情戏中的小姐闺秀们却令我们敬佩。似乎她们身上没有封建礼教束缚下的影子。《西厢记》中崔莺莺与张生初次相会在普救寺就敢于慢慢行，偷眼瞧，还说这个书生的俊俏，可以做个如意郎君。大胆程度可见一斑。而在《竹坞听琴》中郑彩鸾初见秦脩然时，就有“既然如此，这所在不是说话处，咱去那耳房里说话去来”之语，这在礼教与寺规的双重规范之下，仍然敢与秦脩然厮守相伴，可见她的大胆率性。莺莺和郑彩鸾她们敢于冲破封建礼教的束缚，敢于主动追求自己的幸福，这与蒙古女子率性自然、大胆泼辣的性格是分不开的。

1. 闺中小姐

封建时代的男女是不能见面，更不能私会了。但元曲爱情戏中的小姐闺秀们，多有与男子私会的经历，甚至还有私自结合的。元代北方在经历了近三个世纪的外族统治后，已经淡忘了儒家的礼教是什么了。所以，元杂剧作家笔下的大家闺秀们和市井女子一样，抛弃礼教的束缚，见到自己真心喜欢的男子，便不顾及礼法规范，大胆去追求属于自己的幸福。这在今天的我们看来，也是大胆而前卫的婚恋观念。

因儒家思想对民众影响的弱化，以至于使女性萌发自我意识，又因元代剧作家多居下寮，接触的大多是下层女性，因而小姐闺秀们也多采用描写市民女性的写法。佳人们在爱情生活中表现得相当大胆、主动，这些行为举止有违封建礼法，同时也体现了在元蒙统治下女性意识的萌动、觉醒。

如《鸳鸯被》第二折中李玉英，她敢于在深更半夜去会刘员外，而且还赠送其鸳鸯被，在阴差阳错之下虽然与人有了肌肤之亲，但却不是刘员外，她还敢于与“刘员外”对质：

（正旦云）姑姑，你将我这鸳鸯被儿去。被儿到处，便是我一世的前程。你先去，我自到你庵中来也。

（云）敢问那壁秀才，那里人氏？姓甚名谁？因何至此？（张瑞卿云）小姐，咱两上今日既然成其夫妇，还有甚么话说。

再如《西厢记》第四本第一折中，崔莺莺也是让红娘抱着被子前与张生私自结合：

（红云）你接了衾枕者，小姐入来也，张生，你怎么谢我？

（旦云）妾千金之躯，一旦弃之，此身皆托于足下，勿以他日见弃，使妾有白头之欢。

李玉英和莺莺她们虽然都是饱受礼教，知书达理的小姐闺秀，但与男子私自结合也是可能的。

而且，在元曲爱情戏中，闺中女子罕见的有了独立自主的思想，不受外力干预，寻求婚姻自主，人生自主的主张，体现出那个时代彪悍的蒙古精神的影响。她们敢于直面男主角的爱情欺骗、敢于提出要求才子及其家庭的道歉、敢于与男主角诀别，并能取得胜利，虽然这不能算是真正的胜利。其光辉在中国古代文学里，首次盖过了男主角。

女子的自我意识觉醒，表现得越强烈，则与当时社会要求的女性性格发展相矛盾，也就构成了元曲爱情戏的主要矛盾，即：佳人反抗越是强烈，越是大胆泼辣、敢于抗争，到最后的结局越会趋向大团圆的结局。这是出于男性作家深度思想意识的支配，以及当时社会伦理的支配，这两重支配下的女子命运发生了转折。

婚姻的缔结，并不以这几个女子的反抗就能违背，佳人们只有等待，等到才子科举高中，成为天子门生之后，才能依附才子而取得一些胜利。像《墙头马上》中李千金、《西厢记》中崔莺莺、《竹坞听琴》中郑彩鸾、《鸳鸯被》中李玉英……多数都是敢于反抗和勇于追求幸福的女性。

2. 下层妇女（多指妓女）

中国古代“妓”通“伎”，“娼”通“倡”。那时的妓女原本不指出卖肉体的女子，而是多指“女乐”，也就是歌舞艺人。她们往往长相美丽、擅长音乐舞蹈、而且精通诗书。随着时代的发展，“伎”与“妓”合到了一起，成为了“淫荡”女子的代称。而元代社会恰逢由古代社会转变过渡为近代社会的时候，所以，元代妓女有其自己的特点。

元代妓女的特点是：数量巨大而又才艺出众，而且在备受歧视、地位卑贱的同时又受到无上的尊荣。据《马可·波罗游记》载，当时大都“新都城和旧城近郊卖淫为生的娼妓达两万五千余人”^①。

^① 意·马可·波罗着，陈开俊等译，《马可·波罗游记》，福州：福建科学技术出版社，1981年，第97页。

元蒙贵族入主中原后，带来了奴隶社会的一些观念，冲击了传统儒家思想，许多妓女又是杂技演员，受到狂热的崇拜，元人夏庭芝的《青楼集》能为伎艺之女立传，而宋代就有李师师和宋徽宗的传记。

元曲爱情戏中歌妓多为“上厅行首”。所谓“上厅行首”即身份地位比较高的妓女，如《金线池》中杜蕊娘曾说道：“这济南府教坊中人，那一个不是我手下教道过的小妮子？”可见，她在妓女中的身份、地位比较高。

她们比大家闺秀更有反抗精神，对人性有更深刻地认识，渴望对自己命运的把握，希望得脱火坑。她们对一见钟情或相交已深的书生推心置腹，虽为外力间阻而分离，但她们援助书生得官，二人富贵团圆。她们的情深意重是迫于无奈的辛酸反映。

关于书生妓女爱情剧的固定模式，郑振铎曾在《论元人所写商人、士子、妓女间的三角恋爱剧》一文中谈到：“在这些商人、士子、妓女间的三角恋爱的戏剧里，几乎成了一个固定的形式，便是士子和妓女必定是‘团圆’。士子做了官，妓女则有了五花诰，坐了暖轿香车，做了官夫人，而那被注定了的悲剧的角色，商人呢，则不是被断遣回家，便是人财两失，甚至于连性命都送掉。”^①

如《百花亭》中书生王焕因父母病逝，投在叔父门下生活。在百花亭游玩时与上厅行首贺怜怜相识相爱，但贺妈妈因嫌王焕家穷，将贺怜怜嫁与军需买办官高常彬，并将其寄住在承天寺里，“妾身要寄个信与王郎得知，争奈门上把的水泄不通。连梅香也不放他出入，怎生得个人来可也好那”^②。贺怜怜早有脱却贱籍，嫁与他人之意，得遇王焕，便归心于他。可在此时就出现了商人插足的波折。而且是将贺怜怜带到了承天寺，可见商人交往之广，元代寺庙的恶俗，为了金钱权势，不惜违反僧规戒律，帮助他人干涉婚姻。而且，为了金钱，将寺院借与他人做新房，还帮人监管“新人”，实在有违佛法，这就是元代人们心中僧侣的原貌。

在这种情形下，贺怜怜为了能与王焕团圆，智计百出：

你休要挫了志气，如今延安府经略相公招募天下英雄豪杰。剿捕西夏，我想你文武双全，乘此机会，可往延安府投托经略麾下。建立功勋，以遂平生之志。那时节告一纸状，说高常彬强夺人家妻女，他带我上边，若叫将出来，我诉说妾身原是王焕之妻。他盗使官钱娶我，失误边机，应得死罪，咱夫妻定有团圆之日也。解元，则要你著志者。

贺怜怜将百无一用的书生王焕点醒，还为他备了盘缠。这些体贴入微的举动，充分体现了她对王焕的真情以及反抗。此外还有赵盼儿、顾玉香等，她们都是妓女中的典范，反映着元代的风俗和精神，是当时社会性格的表现。

从同代描写妓女的剧作中发现，爱情戏中的妓女不同于其它剧作，像贺怜怜、李亚仙，她们对书生一片真心，进而还能帮助、鼓励书生科举考试，为其倾尽所有。盼望他们金榜题名，同时也希

① 郑振铎，《中国文学研究·上》，北京：人民文学出版社，2000年1月，第497页。

② 明·臧晋书，《元曲选》第四册，北京：中华书局，1996年，第1429页。凡剧本引文均出自《元曲选》和隋树森，《元曲选外编》，北京：中华书局，1980年。

望能正式嫁给书生，实现夫妇团圆、夫荣妻贵。

第三节 宗教场所爱情场面设置的意义

在这些爱情剧中，有些男女是在寺院认识的。寺院首先是一个宗教场所，它以因果轮回报应、神灵信仰思想主导支配着我国传统宗教文化。佛教传入中国以后，它的一些理念思想很快被接受吸收，人们也常去寺庙烧香、拜佛、祈福、还愿。寺庙已经和人们的生活发生了联系。魏晋时，就有《洛阳伽蓝记》记载了一些伎艺在洛阳的各个寺庙进行表演的情况。唐宋以后，寺庙在民众生活中地位日益显著。从《都城纪胜》、《西湖老人繁盛录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书的记载可以知道，寺庙作为杂剧、百戏的演出场所，百姓可以观看演出。到金元时代，各种演剧活动和寺庙的关系非常密切，常常在寺庙进行演出。宋元时期，寺庙里的祭祀和演艺活动还有社火活动就合为一体，正如《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条所记载的。宋代“瓦舍”的出现，是在寺庙的基础上发展变化而来的。宋·吴自牧《梦粱录》记载的瓦舍，演出技艺有杂技、小说、讲史、小唱、诸宫调、滑稽表演等，吸引了众多的民众。到元代各种歌舞文艺献演活动尤其频繁，正如山西洪洞县赵城广胜寺元延佑六年（1319）《重修明应王殿之碑》所记载，当时的庙会吸引许多男女老少前来观看演出，并对之留恋不舍，因而寺庙作为一个公共活动场所，为男女提供了见面的机会。当他们看到表现爱情主题的演出时，内心的情绪蠢蠢欲动，所以说，在寺庙产生爱情故事也不是不可能的。

佛教弘扬以“慈悲为怀”、“普度众生”的思想理念去帮助社会上一些贫苦可怜之人。元代时期，经济萧条，百姓生活困苦不堪，寺庙这时给予了帮助，给他们僧房暂时居住。寺庙多建于风景秀丽、环境恬美之处，使得文人雅士前来观光旅游，因而寺庙还有旅游作用。此外书生还在寺庙温习史书，而且还是一些落榜失意文人的心灵寄所，有留宿、借宿的功能。

如《鸳鸯被》第二折中书生张瑞卿上京赶考，路过玉清庵前去投宿：

嵩岳近天都，连山入断芜。欲投入处宿，隔水问樵夫。小生姓张名瑞卿，祖居姑苏人氏。今上京取应，到此洛阳。天色已晚，寻个宵宿处。说道前面有一庵是玉清庵，可去觅一宵宿，来日早行，有何不可？我唤门咱。门里有人么？

《竹坞听琴》第一折中，秦脩然为考取功名，而去郑州探望叔父。并在城外游览踏青时，因天色晚矣，看见庵观前去借宿：

（副末扮秦脩然上诗云）少小为文便有名，如今挟策上西京。不知若个豪门女，亲把丝鞭递小生。小生姓秦，双名脩然。幼年父母双亡，父母在时，曾与郑礼部家指腹成亲。谁想他家得了女儿，小字彩鸾。如今两家寥落，绝无消耗。小生因取功名，到这郑州。闻知我叔父梁公

粥在此为理，何不探望叔父走一遭去。

（正末上云）小生秦脩然是也，自从在叔父家，一月光景，不曾出门。今日在这城外踏青玩赏，下次小的每都回去了。天色已晚，小生赶不上城门。这里有个庵观，我去里面借一宵宿。有何不可？我推开柴门。

《望江亭》第一折中白士中赴潭州做官途中，路过清安观，并前去探望他的姑姑——白观主：

（正末扮白士中上）（诗云）小官白士中，前往潭州为理。路打清安观经过，观中有我的姑娘，是白姑姑，在此做住持。小官今日与白姑姑相见一面，便索赴任。来到门首，无人报复。我自过去。

《百花亭》第二折中贺怜怜被虔婆逼迫，嫁与高常彬，因而暂时寄居在承天寺：

（旦上云）好是烦恼人也，谁想俺那虔婆不仁。板障了王郎，将我嫁与高常彬。搬在这承天寺里寄住。

《西厢记》第一本楔子部分，崔老夫人出场时自我介绍道，她与女儿崔莺莺回博陵为其夫主安葬，因路途有阻，暂时扶灵柩寄住在普救寺：

老身姓郑，夫主姓崔，官拜前朝相国。不幸因病告殁，祇生得个小姐，小字莺莺，年一十九岁，针黹女工，诗词画算，无不能者。老相公在日，……先夫弃世之后，老身与女儿扶柩至博陵安葬。因路途有阻，不能得去，来到河中府，将这灵柩寄在普救寺内。

上述例子中的张瑞卿、秦脩然、白士中、贺怜怜、崔莺莺他们之所以能住在寺庙庵观里，就是因为佛教有普度众生，救苦救难的思想，以及道教有真功、真行的作用，道教徒们积极的帮社会做好事，帮助那些受苦落难，需要帮助的人，认为这是他们修炼成仙得道的重要方面，所以他们也愿意接纳这些落难窘迫之人，有救助的功能；还给路人投宿之人以方便，有借宿的功能；崔莺莺是为了给其父扶灵柩，暂时借宿在普救寺。且又因莺莺是一个女子不可能长时间住在普救寺里，可见寺院还有停灵、留宿的功能。此外寺庙还有旅游的功能。

如《西厢记》第一本第一折中，张生向店小二打听旅游景地，从而才使他来到普救寺：

小二哥，你来，我问你：这里有甚么闲散心处？名山胜境，福地宝坊皆可。【小二云】俺这里有一座寺，名曰普救寺，是则天皇后香火院，盖造非俗：琉璃殿相近青霄，舍利塔直侵云汉。南来北往，三教九流，过者无不瞻仰，则除那里可以君子游玩。【末云】琴童料持下晌

午饭，那里走一遭便回来也。

【末上云】却早来到也。【见聪了，聪问云】客官从何来？【末云】小生西洛至此，闻上刹优雅清爽，一来瞻仰佛像，二来拜谒长老。敢问长老在么？

而《王月英元夜留鞋记》第二折中，由相国寺殿主交代了元宵佳节相国寺对游人开放：

（净扮和尚上诗云）我做和尚年幼，生来不断酒肉。施主请我看经，单把女娘一溜。小僧是这相国寺殿主。时遇元宵节令，大开山门，游人玩赏。这早晚更深夜静，长老分付着我巡视殿宇两廊灯烛香火，来到这观音殿内。

从这两个例子中可知，张生和郭华之所以能去寺院，就是因为寺院有旅游、庙会的功能。此外寺庙还有借债、放债、保媒拉线、三姑六婆的功能。

如《鸳鸯被》楔子部分交代了刘道姑替李府尹向开典当库的刘员外借钱：

（李府尹云）刘道姑，你来了也。我如今有罪赴京听勘，争奈缺少盘缠。一径请你来，不问那里，替我借十个银子与我做盘缠。老夫在家等候，你小心在意，疾去早来。（道姑云）有有有。刘员外家广放私债，莫说十个，二十个也有。我就去。（李府尹诗云）可怜我囊橐凄清，专望你假贷登程。（道姑诗云）刘员外金银广有，只要扣日子还得至诚。

（道姑云）我无事也不来。有本处李府尹相公要赴京去，缺少盘缠，问员外借十个银子，回来本利一併交还。（刘员外云）他家下有谁？（道姑云）他家别无亲人，止有一个小姐。（刘员外云）既是这等，我借与他十个银子。着他立一纸文书，你就做保人，着他那小姐也画个字，久后好还我债，我与你银子拿去。（道姑云）我知道。快将银子来，我回李府尹相公的话去。

刘道姑不但从事借债、放债的勾当，还充当保媒拉线、三姑六婆的角色。

第一折中刘员外央求刘道姑为其说媒：

（刘员外云）姑姑，你若作成我这桩亲事，重重相谢。你好歹早些儿来回话。（下）（道姑云）你道波，我是个出家人，没来由管这等事做甚么？我待不依他，他既然说出来，敢是做出来。我将着这羞脸儿揣在怀里，直到李府尹宅中，问这桩事走一遭去。

而同折中刘道姑又劝李玉英嫁给刘员外：

（道姑云）小姐，若真个打起官司来，出乖露丑，一发不好。（正旦叹科云）只是我家不合借

他银子，怎么累的你。那刘员外今年多大年纪了？（道姑云），员外今年二十三岁，有多少人家与他说亲，只是没个十分中意的，因此上还不曾有娘子。（正旦云）人物如何？（道姑云）天生的一表非俗，匹配得你过。（正旦云）这等我可则依着姑姑便了。（道姑云）既是小姐肯从，今晚夜间你到我庵中，我请将刘员外来，成了这桩亲事。休道十个银子，便是一百个银子，也不说起了。（正旦云）姑姑，你将我这鸳鸯被儿去。被儿到处，便是我一世的前程。你先去，我自到你庵中来也。

《望江亭》第一折中道士白姑姑为其侄儿保媒拉线：

（白士中云）不瞒姑姑说，您媳妇儿亡逝已过了也。（姑姑云）侄儿，这里有个女人，乃是谭记儿。大有颜色，逐朝每日，在我这观里与我攀话。等他来时，我圆成与你做个夫人，意下如何？

（姑姑做咳嗽科）（白士中见旦科云）祇揖。（正旦回礼科云）姑姑，兀的不有人来，我索回去也。（姑姑云）夫人，你那里去？我正待与你做个媒人，只他便是你夫主，可不好那？（正旦云）姑姑，这是甚么说话？……

（姑姑云）你两个成就了一对夫妻，把我这座清安观权做高唐。有何不可？

这时的清安观具有为男女提供欢爱场所的功能。又因白姑姑为其侄儿牵线拉媒，也可以说有些道教徒不安分守己，潜心修道，从事着保媒拉线，三姑六婆的勾当。这一系列的行为在现实之中都是存在的，所以这个剧目写了这些情节观众都是认可的，要铺垫情节，就要让人们相信在里面发生的事情是真实的，存在的。

可见寺庙庵观不但具有借宿、留宿、停灵、救助的功能，而且还具旅游、借债、放债、保媒拉线、三姑六婆的功能，此外还有烧香拜佛的功能。正是因为这些功能，才使得青年男女在这里见面。而它这个公共场所也为男女相识提供了一个契机，从而为后面展开剧情、铺垫情节服务。

如《鸳鸯被》第一折中李玉英打算替父还债，而去玉清庵赴约时说道：

（正旦上，云）妾身李玉英，今夜约定刘员外在玉清庵赴期。我是个女孩儿，羞答答的怎生去那？

而在第二折中她却和张瑞卿阴差阳错的在玉清庵见面：

（张瑞卿云）真个是小姐来了也！早知小姐来到，只合远接，接待不着，勿令见罪。小姐请坐。（做背科，云）既然小姐来了，则除是这般。（回云）难得小姐真心也！（正旦云）你久后则休负了心者。（张瑞卿云）若是小生负了心呵，小姑头上生来碗大疔疮，干我甚么腿事？

《西厢记》第一折中崔张二人佛殿相遇：

【末做见科】呀！正撞著五百年风流业冤。【元和令】颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。则著人眼花撩乱口难言，魂灵儿飞在半天。他那里尽人调戏鞦着香肩，只将花笑捻。【末云】我死也！未语人前先腼腆，樱桃红绽，玉梗白露，半晌恰方言。【旦回顾觑末下】

以张生一句：“呀，我死也。”开启了坚贞爱情的大幕。轰轰烈烈的情感在寺庙这里酝酿成熟，准备为下文的曲折迂回做一个见证，做一个铺垫。住偏殿、遇红娘、求私会、装病恙，处处在这佛寺之中。而这里是佛殿，场面的背景、展开、以及人物的表现全部要在这里完成，可见这庙宇是整部戏剧的众多场面里最重要的一个；普救寺场景设置也是合理的，因为崔老相国去世后，家道中衰落，只剩老夫人、崔莺莺和红娘。普救寺是武则天的香火寺院，且寺院曾是老相国修造的，崔家扶柩途中暂寄居在普救寺是合情合理的；而张生是一白衣书生与身份尊贵的相国小姐崔莺莺，是不能见面的。但普救寺就为二人见面提供了合理的依据。

“崔张佛殿相遇”、“崔莺莺月夜烧香”、“隔墙联吟”以及孙飞虎兵围普救寺等事件情节都集中在普救寺里。寺庙为张生和崔莺莺见面，提供一个契机，正是因为寺庙具备停灵、旅游、借宿的功能，才使得崔张二人在这里初次见面。寺院的停灵、旅游这两种功能相结合使崔张二人爱情故事的发生产生可能。从而为后面崔张二人的“隔墙联吟”、“月下听琴”以至于私自结合等情节做铺垫。剧作家巧妙地把崔张二人的爱情故事设置在普救寺这一具体场所中，就是为后面二人爱情的发展及私自结合铺垫情节。

《王月英元夜留鞋记》第二折中王月英和郭华相约在相国寺：

(郭华上云)欢来不似今朝，喜来那逢今日。小生郭华，自从在胭脂铺里与那小娘子相会了几次，那小娘子深有留恋小生之意，争奈不得成就。正思虑间，谁想小娘子遣梅香送一简帖儿来与我。小生看那诗中之意，是约小生今夜在相国寺观音殿中相会。今日正是元宵佳节，众朋友每请我赏灯，多饮了几杯酒。我进的这山门来，这个不是观音殿？我进殿门来。

而当王月英和梅香来到相国寺时，发现郭华已醉酒睡着。月英又因天色已到四更，不得已留下绣鞋离开：

(梅香云)姐姐，早来到相国寺了也。(正旦云)梅香，跟我观音殿上游玩去来。(做上殿拜科)(唱)【叨叨令】背着这闹火火亲身自向莲台拜，只见他静悄悄月明千里人何在？(做见科唱)元来个因腾腾和衣倒在窗儿外。(云)哦，我猜着他了。(唱)莫不为步迟迟更深等的无聊赖？早些儿觉来也波哥，早些儿觉来也波哥，我只索向前去推整他头巾带。

(做听更鼓科云)呀,四更了也!我如今只得回去。(做行再住科云)我若是不与他些表记,则道俺不曾来此。我把这香罗帕包着一只绣鞋儿,放在他怀中,以为表记,有何不可?(做放怀中科云)梅香,咱家去来。

随后当郭华醒来,看见王月英留下用香罗帕包的绣鞋,懊恼自己贪杯,就吞帕来证明自己对小姐的真情:

(郭华醒云)不觉的睡着了也。(做见手帕鞋儿科云)原来是一个香罗帕,包着一只绣鞋儿。嗨!这鞋儿正是小娘子穿的!他必定到此处来……(做看鞋科云)我看了这一只绣鞋儿……我费了多少心情,才能勾今夜小娘子来此寺中,相约一会。谁想小生贪了几杯儿酒,睡着了!正是好事多磨,要我这性命何用?我就将这香罗帕儿咽入腹中,便死了也表小生为小娘子这点微情。

郭华在相国寺吞帕而死,不但展开剧情,而且也为后面包大人断案铺垫情节。王月英和郭华二人的爱情场面集中在相国寺。正是在这里他们的感情得到升华。自唐以来相国寺就是佛教圣地,同时还是民众娱乐、商贸的场所,所以剧作家开始点明地点相国寺西胭脂铺,从北宋后相国寺旁边的胭脂铺就很有名,寺前有一条胭脂河流过。把男女爱情故事设置在寺庙,首先符合元或以前的社会,也增强了真实感,为剧作赋予文化内涵。

《竹坞听琴》楔子交代了郑彩鸾迫于法令难违,只好在竹坞草庵出家:

(都管云)小姐,近日上司出下榜文,不论官宦百姓人家,但是女孩儿到二十以外,都要出嫁与人。限定一月之外,违者问罪。(做写科云)写就了也,都管,你近前来。你道我为甚么写这两纸文书?一纸文书为你年纪高大,与你这纸从良的文书。这一纸文书将我那家私里外田产物业,你都与我记者。我家祖上曾建下竹坞草庵一座,甚是清雅。在北门外面,近来没有住持,止有一个小道姑看守,我如今学那老师父出家去也。

郑彩鸾为了躲避官府,在自家的竹坞草庵带发修行出家是符合现实的。由于道教允许出家人带发修行,才有郑彩鸾在竹坞草庵带发修行,才引出了他和秦脩然的一段爱情故事,展开剧情,为后面他们俩又在白云观相遇铺垫情节。

第一折中秦脩然和郑彩鸾在竹坞草庵相见:

(云)我这琴弦断,必有人来窃听,我开这门试看咱。(见末科云)一个好秀才也。(秦脩然云)呀,一个好姑姑也。

当秦脩然郑彩鸾得知他们是指腹为婚的夫妻时,两人互诉心曲:

（秦脩然云）我那里不寻，那里不觅，你可可在这里。小姐，你既然遇着我，正是一对夫妻，我和你说句话儿。（正旦云）秀才休得无礼，我与你虽素有盟约。却不可造次苟合，万一外人得知，岂无私奔之诮。（秦脩然云）我与你怨女旷夫，隔绝十有余年。今日偶尔相逢，天与之便，岂可固执？（正旦云）既然如此，这所在不是说话处，咱去那耳房里说话去来。（唱）【金盏儿】这搭儿里花影更幽然，桧柏琐苍烟。则这两桩儿好与人方便，果然是色胆大如天。今夜又无甚星河相间阻，莫不着人月两团圆。我可是清闲真道本，则被你坏了我也无事的散神仙。

郑彩鸾入道庵观，带发修行，并不是真正的出家，这样秦脩然和郑彩鸾才能相遇、结合。再者郑氏和丈夫再遇，夫妻团圆，都是围绕着庵观，在庵观中展开剧情。

《百花亭》第三折中王焕被虔婆赶出，被迫与贺怜怜分开，当得知贺怜怜在承天寺，便妆扮成卖查梨条小贩的样子，与贺怜怜在承天寺相见：

（做叫科云）查梨条卖也，查梨条卖也。俺那姐姐，知他在那里，入的这承天寺来，好是清幽也呵。

（正末见旦科云）姐姐，我来了也。（旦做悲科云）解元，我为你胭脂粉悴，玉减香消，你划的这般模样，可怎生是了也。（正末云）姐姐，小生今日也则是出于不得已。

（旦云）大丈夫不以功名为念，几时是你那峥嵘发达的时节？

贺怜怜告诉王焕大丈夫要以功名为重，他日功成名就后来接我，咱们就能团聚。二人的爱情故事在承天寺得到认可，展开剧情，同时也为后面征西马步禁军都元帅惩治高常彬，以及王焕当上西凉节度使，与贺怜怜团聚的故事情节做铺垫。

《望江亭》第一折中谭记儿因丈夫已去世三年，守寡在家，每日去清安观和白姑姑说话度日，

（正旦扮谭记儿上云）妾身乃学士季希颜的夫人。姓谭，小字记儿。不幸夫主亡化过了，三年光景。我寡居无事，每日只在清安观，和白姑姑攀些闲话。

正因为谭记儿每天去清安观度日，才有可能与白士中在观里相见：

（姑姑做咳嗽科）（白士中见旦科云）祇揖。（正旦回礼科云）姑姑，兀的不有人来，我索回去也。（姑姑云）夫人，你那里去？我正待与你做个媒人，只他便是你夫主，可不好那？（正旦云）姑姑，这是甚么说话？……

这时的清安观具有为男女提供认识的功能，从而推动了情节的发展：

（姑姑云）夫人，你不要这等妆幺做势。那个着你到我这观里来。（正旦唱）一会儿甜言热趲。一会儿恶叉白赖。姑姑也，只被你直着俺两下做人难。……（白士中云）就是小娘子着我来。（正旦云）你倒将这言语脏诬我来，我至死也不顺随你。（姑姑云）你要官休也私休。（正旦云）怎生是官休，怎生是私休。（姑姑云）你要官休呵，我这里是个祝寿道院。你不守志，领着人来打搅。我告到官中，三推六问，枉打坏了你。若是私休，你又青春，他又少年，我与你做个撮合山媒人，成就了您两口儿，可不省事。

然而谭记儿只要求白士中答应对她忠贞，便嫁给他：

（白士中云）休道一句话儿，便一百句我也依的。

（云）罢罢罢，我依着姑姑，成就了这门亲事罢。

最后白士中喜得美人归，便即刻携夫人动身前去上任：

（姑姑云）白士中，这桩事亏了我么。（白士中云）你专医人那枕冷衾寒，亏了姑姑，您孩儿只今日就携着夫人，同赴任所。另差人来相谢也。（正旦云）既然相公要上任去，我和你拜辞了姑姑，便索长行也。

白士中和谭记儿的爱情就是在清安观展开，同时也为后面谭记儿智取权豪杨衙内等情节做铺垫。

综上所述，寺院庵观有旅游、借宿、停灵、救助、借债、放债、保媒拉线等功能。从而为作品展开剧情，铺垫情节。同时又因宗教是禁欲的，是不允许男女爱情发生，它们讲究四大皆空，远离红尘，而《西厢记》、《竹坞听琴》、《留鞋记》、《鸳鸯被》、《望江亭》、《百花亭》等剧作把男女爱情放在寺院庵观，就是为了加深批判力度。剧作家完全可以选择世俗的妓院、客店等场所，而不是庄严肃穆的寺院庵观。寺院庵观本身禁欲、远离世俗，剧作家却把它设置成男女约会相爱的场所。在这里剧作家批判封建，同时也批判禁欲主义，使得所批判的对象和内涵相叠加。这是因为当时的元代思想比较松弛，再加上元代本身的婚姻观就比较乱，男女爱情出现在寺院庵观也是有可能的，是符合现实的。再者接受儒家思想的一些文人也开始反对、批判儒家思想，因而用作品的方式把这种思想的反动表现出来。

在那个礼教大防的时代，当时社会的男女要想相会，只有在寺庙烧香祈福或是寺庙办庙会时才可以，因为寺庙作为一个公共场所，任何人都可以去，上到王公贵族，下到平民百姓，这就为那些青年男女提供了一个相识的机会。不过在如此庄重肃静的寺庙却成就了一段段美满姻缘是一种讽刺，是发人深省的，是对“存天理，灭人欲”思想的批判。

第二章 发生于花园的爱情场面

元代戏剧里出现的花园，往往是达官贵人、富贾巨商、王侯将相的后花园，这是整个府邸的后部，是整个家庭最私密、最保守的地方，也是用来休闲、娱乐、放松心情的所在。与整个府邸相比，这里的建筑都很小巧别致，是家中女眷休息赏玩的地方。除了家中之主，别人是不可以随便进入的。但就是在这么一个私密的地方，却演绎了一幕幕“私定终身后花园”的爱情故事，成为元杂剧中男女相会、情感滋长的重要场面之一。

元曲中符合男女相会的花园场面的爱情戏有 10 本，其中《百花亭》是男女相识的花园场面。列简表如下：

序号	剧目简称	剧目作者	剧目类型	主要人物
1	《墙头马上》	白朴	才子佳人戏	裴少俊、李千金
2	《萧淑兰》	贾仲名	才子佳人戏	张世英、萧淑兰
3	《碧桃花》	无名氏	才子佳人戏	张道南、徐碧桃
4	《金钱记》	乔吉	才子佳人戏	韩翃、柳眉儿
5	《红梨花》	张寿卿	才子佳人戏	赵汝州、谢金莲
6	《东墙记》	白朴	才子佳人戏	马文辅、董秀英
7	《西厢记》	王实甫	才子佳人戏	张君瑞、崔莺莺
8	《符金锭》	无名氏	才子佳人戏	赵匡义、符金锭
9	《倚梅香》	郑光祖	才子佳人戏	白敏中、小蛮
10	《百花亭》	无名氏	才子妓女戏	王焕、贺怜怜

元曲爱情戏中，作家将花园常设置为男女爱情相会的场面，以园中美景勾连出女子的伤春惜时的悲情，使她们由花度己，悲叹青春易老、红颜难留，期盼早遇心中的如意郎君，共结白头。而作为戏剧，此时剧作家偏就会安排一位如意郎君出现于女主人公之侧，这个如意郎君在那个时代也只能是书生，他们在花园中相会，互倾爱慕之情，于是，便顺其自然的花前月下、海誓山盟，私定终身、偷情密会。这里的花园场面是青春、爱情、自由的热土，是躲避封建礼教的避难所，是“与现实中审美意识，人们感物而发、物我相生的艺术思维及与较直接的生活感受相关的意象”^①。它教育着青春少女，启发她们的生命灵智，如《百花亭》、《墙头马上》。

花园作为私人场所，既然是古代有钱势人家为自家女眷有一个赏心悦目的休闲之地而建，那么这里一定是花团锦簇、亭台舞榭、流觞曲水、美丽堂皇，这里又有着夫人、小姐、丫鬟等女眷，故而这里是书生、少年向往的地方。只有在这里，他们才能遇见自己向往的意中人，才能得到郎才女貌、琴瑟和谐的另一半。所以，古代文人审美情趣所主导的男女私会场所便设在这里，同时这里也

^① 王立，《心灵的图景——文学意象的主题史研究》，上海：学林出版社，1999 年，第 9 页。

酝酿着叛逆及反抗的情感。

在男女大防甚严的古代，男女私下不可接触，既为了掩人耳目，又达到私会的目的，他们多半只能选择在花园私会了。而且古时男女要在三月三踏青，正值春季，花园鲜花锦簇，面对如此良辰美景，深居闺房的妙龄少女不免为之动情、怀春。《诗经》有“有女怀春，吉士诱之”之句，这些为男女相识、相会在花园埋下伏笔。

我们研究的元曲爱情戏相会场面，多数设在这种环境里，既私密又高洁，是才子佳人理想的相会之地。符合封建文人的审美情趣，迎合了广大观众对于权势富豪的窥私欲，向往情。也满足了青年男女们的懵懂之情。所以，元曲很多相会场面设在这种场合。

第一节 花园场面设置的原因

花园场面在元曲爱情戏中，出现概率很高，而且多数是用来作为男女主人公逃避现实的避难之所、作为他们自主爱情的发源之地、作为他们人生命运的转折点。因此剧作家把男女相会场面多设置在这个美仑美奂、朦胧唯美的花园里，原因有四点：

一、礼教之挤压

封建社会出于政治、经济、文化的种种原因，对人们的行为作了严格的规范，尤其是对妇女的言行举止、婚姻人生都作了详细而苛刻的规定，这就是礼教对妇女的束缚。当然，社会规范的养成、知识技能的培养，是任何社会对人们都有的要求，这里我们只是对封建礼教中阻碍婚姻独立自主的部分加以论述。

封建礼制被历代统治者用来作为统治中国的一种道德标尺，这是封建社会发展的必然，即劳动力、土地等生产资料由男性为主体的社会主要成员掌握，妇女的经济地位下降，因此，妇女成为从属于男性的“物品”，因而妇女从行动自由、到婚姻自由、人生自由到都受到严格的限制。

封建礼制对女性自由的约束主要来自“内”“外”之别，其意义是将男女的空间严格区分。男子处于家之外的广阔空间，这是一个开放的、大有作为的、有无限可能的空间，而妇女则被圈禁、被收藏于狭窄、闭塞、重复、单调的狭小区域，使得妇女变成了“头发长见识短”的“长舌妇”。这是人生的限制和生活的禁锢，是不公平的。

家庭内部是男性一人的私产，不允许外人的干涉，甚至是观看都不可以，更遑论其它。同时，为了家庭内部女眷的生活能够幸福愉悦，有经济条件的家庭就会在自家的家庭内部再造一个人工的自然环境——花园。遍植花木、假山流水、秋千蹴鞠，别样美丽。这也是为了女眷能更好地实现她们的行为规范——三从四德。

所谓“三从四德”就是要求妇女“在家从父、出嫁从夫、夫死从子”。又因妇女在政治和社会地位上是无法与男子媲及的，她们的一言一行都要受到“妇德、妇言、妇容、妇功”这“四德”的规范束缚。

中国古代要求妇女贞静柔顺为之德,要“清闲贞静、守节整齐、行己有耻、动静有法”^①,还要求女子柔和顺从,遵从男尊女卑之序,否则大凶。“男女有尊卑之序,夫妇有倡随之礼,此常理也,如恒是也。苟不由常正之道,徇情肆欲,惟说是动,则夫妇渎乱,男牵欲而失其刚,妇狃说而忘其顺,如归妹之乘刚是也。所以凶,无所往而利也”^②。

中国古代不允许男女私自接触,因此制定了一些道德礼法对青年男女进行约束。“男女不杂坐,不同檐枷,不同巾栉,不亲授。叔嫂不通问,诸母不漱裳。外言不入于捆,内言不出于捆。女子许嫁,纓,非有大故,不入其门。姑姊妹已嫁而反,兄弟弗与同席而坐,弗与同器而食”^③。“外内不共井,不共湣浴,不通寝席,不通乞假,男女不通衣裳。内言不出,外言不入。男子入内,不啸不指,夜行以烛,无烛则止,女子出门,必拥蔽其面,夜行以烛,无烛则止。道路,男子由左,女子由右”^④。这些规范非常严格,没有一点儿人情,出嫁后的女儿居然不能与娘家人一起吃饭。即便是亲朋好友也不可以。

言就是言语,古代女子的言语遵循着特有的规范制度。她们“不必辩口利辞也”,也就是说女子不必能言善辩、机智敏锐,只需说话得体大方,温和平缓,中规中矩,“择辞而说,不道恶语。时然后言,不厌于人”^⑤。在元曲爱情戏中,因为女子多为大家闺秀,所以女子的言语要规范得体,要体现出淑女的标准。

“妇容”在《周礼》中曰“妇容谓婉婉”。汉代班昭的《女诫》“妇容,不必颜色美丽也。盥洗尘秽,服饰鲜洁,沐浴以时,身不垢辱,是谓妇容”^⑥。由以上所载规定可以知道,妇容不要求女子的容貌生来是否天生丽质,是否具有“沉鱼落月之容,闭月羞花之貌”,它要求的是女子的穿衣打扮,即要衣着整洁,庄重得体,按时沐浴,不能身有尘灰,蓬头垢面,要给人清丽整洁之感。古人也不反对女子的美貌,但是如果她们凭借自己的容貌进行招摇,是不可原谅的,将恶名招致。在元曲爱情戏中,女主人公多数是闺阁小姐,深居绣楼,很少与外人交流接触,所以对知书达理的小姐来说,第一次和男主人公见面,书生并不是被她们的才华所吸引,而是她们出众的容貌。因此美貌也可成为一个关键因素。但若女子空有较好的容颜却无内在修养,只能被称作脂粉之女,而不是佳人淑女。李清照评价秦观的词说“小家碧玉,虽极尽情致”,却“少故实”,因此“乏富贵态”。如果用此标准评价美女,只是形体美,却没有内涵,只能是形美而无神美。要求女子容貌和神韵融为一体。这种美是教育和修养的一种体现。要求女子达到《女论语》的“行莫回头,语莫掀唇,坐莫动膝,立莫摇裙,喜莫大笑,怒莫高声”。

“妇功”指妇女的工作。《周礼》说“妇功谓丝枲”。《说文解字》:“丝,蚕所吐也。从二乡,凡

① 宋·范曄,《后汉书·卷八十四·列女传》,《二十四史》缩印本,北京:中华书局,1997年,第2789页。

② 宋·陈颐、陈颢,《二陈集》,北京:中华书局,1881年,第979页。

③ 汉·郑玄注、唐·孔颖达等正义,《礼记正义》,《十三经注疏》,北京:中华书局,1980年,第1240页。

④ 汉·郑玄注、唐·孔颖达等正义,《礼记正义》,《十三经注疏》,北京:中华书局,1980年,第1462页。

⑤ 清·王相笺注,《女四书·女孝经》,北京:中国华侨出版社,2011年,第12页。

⑥ 宋·范曄,《后汉书·卷八十四·列女传》,《二十四史》缩印本,北京:中华书局,1997年,第2789页。

丝之属皆从丝。”^①指纺纱织布等劳动。《女诫》中“专心纺织，不好戏笑，絜齐酒食，以奉宾客，是谓妇功”^②。要求妇女既要纺织又要置办饮食。所以古时要求女子才貌双全，针织女红样样俱全。

“七出”，是对出嫁女子最大的惩处，在那个时代，甚至比死刑更使女子难以接受。“七出”词源自于汉《大戴礼记·本命》一章中，又叫“七去”、“七弃”。谓“妇有‘七去’：不顺父母（此指公婆），去；无子，去；淫，去；妒，去；有恶疾，去；多言，去；窃盗，去。”并且有详细的解释，均为维护夫权而设定，包括逆德、绝后、乱族、乱家、不可与共祭、离亲、反义。这些在当时只是道德要求；唐时，就已经进入法律，“七出”、“三不去”的律文在家族内礼教范围使用《唐令》：“诸弃妻需有‘七出’之状：一无子，二淫佚，三不事舅姑，四口舌，五盗窃，六嫉妒，七恶疾。皆夫手书弃之……虽犯七出有三不去。三不去者，谓一经持舅姑之丧，二娶时贱后贵，三有所受无所归。”此外，唐律在解除婚姻方面还增加了“义绝”条款（见第24档案）。法律又规定，妻子没有七出和义绝的情况而出妻的，要受到惩罚。宋元明清以来的离婚律令，基本沿袭唐律。

封建礼教的一整套对妇女的规范要求，是在封建制度的要求下产生的，随着时代的发展而变化、损益、完善的。“三从”在道德上的教育劝诫、“四德”从修养上培训诱导、“七出”在整体上的惩戒恐吓，三者交互作用，逐渐培养出儒家礼教需要的传统妇女“美德”的代表。随着封建社会的发展，父权逐渐被夫权取代，丈夫的利益高于一切，要求妇女更严格的服从、静默和献身，条规越来越苛刻，女子的境遇也越来越悲惨。

在如此详细严苛的律条面前，妇女的自由所剩无几。下层妇女出于生计，多少还有与社会接触的可能。上层社会的妇女就成了笼中之鸟、池中之鱼，没有一丝一毫的人身自由。这样的生活必然引起不满和反抗，导致家庭的矛盾与不和。为了缓和家庭矛盾，排解女眷的烦闷心情，上流社会多会建造花园这样的私家园林，以供自己和家人娱乐、消愁解闷。安抚家人的心情，促使家庭和谐美满。防止家庭之中出现违反“三从四德”的女眷，丢家族的脸面，使自己无法在社会立足。

中国古代礼教对女子的要求规范比较多，限制了女子的活动范围，尤其是大家闺秀，足不出户，只能在自家后花园这一小天地活动。也就出现了大多数的男女爱情发生在花园的原因了。因而，花园有了独特的意义，所以就要建造得美仑美奂，使人见到就心情舒畅。还要隔绝外人的偷窥和进入，保护家人的安全。这样的花园就成为一个封闭的美的所在。

元代社会是一个礼教相对松懈的时代，蒙古人的习俗对中原人们所受到的，严格的行为规范起到了一定的消解作用，但是，根深蒂固的儒家文化不可能退出人们的生活。所以，元曲中的花园依旧存在，只是其中的人多少有了不同，她们有了对礼教的深刻认识，敢于冲破阻挠，进行反抗，进去争取自己的幸福，却不必担心会受到制裁。这是前代人们所不敢想象的。

而元代少数民族的审美观念，也对高墙大院式的全封闭庭院提出了挑战。蒙古人“逐水草而居”的生活特点使得他们没有庭院的观念。所以，在庭院设置上，很随意，就连元大都的整体设置都很

① 清·段玉裁，《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981年，第663页。

② 宋·范晔，《后汉书·卷八十四·列女传》，《二十四史》缩印本，北京：中华书局，1997年，第2789页。

简陋，远远不及明清北京城的规模和建设，这从北京城墙的建设就可以得到一定程度的验证。那么，受到元蒙统治者影响的文人也就自然将花园的围墙降低了尺度。

此外，由于宋代的徽钦二宗对于园林建筑的迷恋，以及花石纲的采集，使得宋人的园林建筑观念成为中国古代园林建筑的集大成者，这就为元代文人描写花园场面奠定了深厚的文化底蕴，使得他们写来得心应手。

由于元代统治者对女子禁锢的适当放宽、园林文化的渐趋成熟，以及礼教在元代大受打击的三重原因，元代剧作家笔下的才子佳人爱情戏，呈现出自由、大胆、泼辣且对爱情执着追逐的女子，以及因地位下降而显现出懦弱、胆小的书生，他们对爱情、对仕途渴盼的复杂情感，共同铸就了元曲爱情戏中花园场面的独特性。

二、意趣之美

中国自古以来在园林文化里讲究“师法自然、妙肖天成”的造林艺术观念，使这园林能够起到净化心灵、提振精神，并给人美丽的享受，这种审美观念使得我们的园林造就者在建造园林时遵循一条至关重要的规则，那就是“造法自然”，注重意境的营造，园中的虫鱼、泉溪、亭楼融为一体，但又不会一成不变，使人宛在真正自然界中，心旷神怡，使得久居家中的女眷也能与自然交流、融合。使整个园林给人的感觉像处于美好的大自然之中，如明末计成《园冶》中说：“虽由人作，宛自天开。”^①造园林这种文化世代相传，成为中国文化区别于其它文化的一种象征，它的优美、自然给世界以不同的感觉，它造出的境界是其它园林模式不能比拟的。它的优美意境给人以象征性的联想、想象，使得中国文人对此有着自己独特的理解，因而描写园林山水成为中国古代文学描写的一大热门。

元代杂剧也不例外。在元曲爱情戏中，春光、月色、花木、飞鸟都是男女相会场面的构成要素，在这春光烂漫的时节，男女主人公将他们浓郁的情感，融入这样春意盎然、草长莺飞的自然景物之中，使其成为寄托无限情思的场面设定，实在是美不胜收。例如《墙头马上》第一折中李千金看到园中美景唱道：

【那咤令】本待要送春向池塘草萋，我且来散心到荼蘼架底，我待教寄身在蓬莱洞里。蹙金莲红绣鞋，荡湘裙鸣环佩，转过那曲槛之西。

【鹊踏枝】怎肯道负花期，惜芳菲。粉悴胭憔，他绿暗红稀。九十日春光如过隙，怕春归又早春归。

【寄生草】柳暗青烟密，花残红雨飞。这人人柳浑相类，花心吹得人心碎，柳眉不转蛾眉系。为甚西园陡恁景狼籍？正是东君不管人憔悴！

【么篇】榆散青钱乱，梅攒翠豆肥。轻轻风趁蝴蝶队，霏霏雨过蜻蜓戏，融融沙暖鸳鸯睡。落红踏践马蹄尘，残花酝酿蜂儿蜜。

^① 计成著、昧檀注释，《园冶注释》，北京：中国建筑工业出版社，1988年，第51页。

又如《东墙记》第一折中董秀英看到园中美景不禁唱道：

【仙吕点绛唇】万物乘春，落花成阵，莺声嫩。垂柳黄匀，越引起心间闷。

【混江龙】三春时分，南园草木一时新。清和天气，淑景良辰。紫陌游人嫌日短，青闺素女怕黄昏。寻芳俊士，拾翠佳人。千红万紫，花柳分春。对韶光半晌不开言，一天愁都结做心间恨。倾损了玉肌金粉，瘦损了窈窕精神。

【油葫芦】杏朵桃枝似绛唇，柳絮纷，春光偏闪断肠人。微风细雨催花信，闲愁万种心间印。罗帏绣被，寒孤欲断魂。掩重门尽日无人问，情不遂越伤神。

再如《符金锭》第一折中符金锭对着园中春景唱道：

【仙吕点绛唇】你看那绿柳低垂，燕雏成对，莺声碎。花老芳池，一派游春意。

【混江龙】非是我懒临园内，隔花阴怕有外人知。自从我初离绣幕，莲步轻移。春事已随流水去，落花空惹杜鹃啼。冷清清花影疎林内，我则见山光隐隐，绿柳依依。

【油葫芦】二月江南莺乱啼，绕花阴双燕飞，则见那秋千闲控玉人归。

亦如《伯梅香》第一折中樊素对园中景色唱道：

（正旦唱）九十日春意浓，千金价春宵永，端的个乐事难併。

【鹊踏枝】花共柳笑相迎，风与月更多情。酝酿出嫩绿娇红，淡白深青。对如此良辰美景，可知道动骚人风调才情。

又如《碧桃花》楔子部分中梅香和对碧桃在花园里说道：“（做行科云）姐姐，你看这花园中白的是梨花，红的是桃花，紫的是牡丹，黄的是蔷薇，好赏心也。”

再如《金钱记》第一折中韩飞卿对九龙池的美景唱道：

【油葫芦】我则见翠拥红遮似锦绣榻，六宫人忙併刹。谁不知开元宫里好奢华。眼见的翠盘香冷霓裳罢，可又早红牙声歇在梧桐上。投至得华清宫初出池，花萼楼扶上马，则他那殢风流天宝君王驾，簇拥着个娇滴滴海棠花。

【天下乐】不甫能凤舞鸾飞也那出翠华，则这喧也波哗。端的是景物佳，更和那荡春风禁城百万家。似神仙下碧霄，听箫韶隔彩霞，人都道蓬莱山则是假。（云）我来到九龙池上，被那风吹的我酒上面来，且去这池上周围看咱。（唱）

【那咤令】俺则见香车载楚娃，各刺刺雕轮碾落花。王孙乘骏马，扑腾腾金鞭袅落花。游人指酒家，虚飘飘青旗扬扬落花。宽绰绰翠亭边蹴鞠场，笑呷呷粉墙外秋千架，香馥馥麝兰熏罗绮交加。

【鹊踏枝】闹炒炒嫩绿草聒鸣蛙，轻丝丝淡黄柳带栖鸦，碧茸茸杜若芳洲，暖溶溶流水人家。子规声好教人恨，他只待送春归几树铅华。

此外《西厢记》等作品的花园景色也都毫不逊色，让人留恋。

综上所述，花园在春光、月色、花木的映衬下更显意趣之美。正如成立强在《中西文学作品中花园意象的审美意蕴比较》中所说，“花园之所以能成其为花园场面，就在于它与实际生活的分离，其实质就是要创造出一个可以卸载或逃避沉重的尘世生存的飞地”^①。

三、生机之召唤

传统礼教对女子的束缚很严，因而用一个花园将她们养起来，既打消她们的反抗念头，又多少可以安慰她们青春骚动、按捺不住的心灵。因为，在传统文化里，花园是用来关住某些欲望的，这是礼教束缚下的审美文化培育出来的审美观念。但是，这样的想法适得其反！因为自然的灵性是无法掩盖的，春来花开，万物复苏，花园里也不例外，生命的活力绽放无疑。它的生动活泼比任何僵化死板的教条都深入人心。对于正是青春年华、待字闺中的女子来说，花园也是自由的象征，充满生机的场所。

春夏之际，花木才是关键，这是青春最重要的寄居之物，在封建大家庭的高墙大院组成的“囚笼”之中，正值芳龄的待字少女，怎能忍受枯燥死气的礼教教导，她们只能偷溜到后花园之中，去体会青春、生命的活力，哀叹韶华将逝，不遇心中美梦——书生少年。如《西厢记》中“花流水流红，闲愁万种”、“落红成阵，风飘万点正愁人”等唱词，都是借写春华为由头而写纯情，写花草而写娇颜，写荣枯而写韶华，写园景而写不自由，这样的场面在元杂剧里意义重大。古人将不同的人格注入到梅兰竹菊等花木之上，以物喻人，所以花木也是人的品格的一种象征。

流觞曲水，静默流深，闲愁无穷。给人诸多的忧伤思索——觞情、伤春、韶光逝、青春走、难寻知心人……水是花园的源泉，是花园的灵魂，更是花园的生命。花园整体由水脉来贯通，使得整体灵动而充满活力。滚滚东逝水，流尽无限愁。古人认为流水是青春逝去、爱情难待的象征，使得人生感慨酿为忧愁，爱的人迟迟不来，自己又在这“笼”中，自己难以寻觅。这正是女孩子的无奈象征，“正是借助于对流水的观照和对流水意象的体认品味，古人的生命意识、人生悲剧感与历史宇宙观念互为整合，共同得到了动态性的真实呈露”^②。

明月如镜，月色清凉，花园中月色如银，月光下万物毕现、花木婆娑，一切在朦胧中给人风姿绰约的感觉，静谧的环境中，听蝉鸣虫唱，一切都融于无拘无束的自然之中，男女主人公避开了家

① 成立强，《中西文学作品中花园意象的审美意蕴比较》，《中华文化论坛》，2006年第2期，第52页。

② 成立强，《中西文学作品中花园意象的审美意蕴比较》，《中华文化论坛》，2006年第2期，第205页。

人、偷偷地海誓山盟，二人互同款曲、情意绵绵，更重要的是，这里家人监管不住，是一个难得的好时机。

比如《西厢记》中“酬简”一折，张生从红娘口中探听到莺莺夜夜在花园烧香，因而张生月夜抚琴。而莺莺因想到自己无依无靠，“心中无限伤心事，尽在深深两拜中。”之后张生和莺莺都各吟了一首月色诗：“月色溶溶夜，花阴寂寞春。如何临皓魄，不见月中人？”“兰闺久寂寞，无事度芳春。料得行吟者，应怜长叹人。”此时的月色为二人的爱情场面提供了契机。

再如《红梨花》中“相识”一折的月色：

【仙吕点绛唇】恰才个满目繁华，可又早落红飞下。春潇洒苔径轻踏。香衬凌波袜。

【混江龙】则在夕阳西下，黄昏啼杀后栖鸦。看一庭花月。几缕烟霞，暮雨有情，沾杏蕊，春风无处不杨花，我裙拖翡翠，鞋蹙鸳鸯，行过低矮矮这个荼蘼架，我则见花穿曲径，草接平沙。

赵汝州从张千口中打听到谢金莲已经嫁人，于是便有了他独自游太守花园一折。当他遇上假冒太守女儿的谢金莲时，顿时神魂颠倒，以酬答相谢之礼而不忍分离，成为其下文曲折的开端。

中国几千年的文化往往以具有爱情象征物的意象象征人的感情：

园中盛开的花朵象征着女性柔弱的美，奇异的山石则隐喻着男性阳刚的力量，而那小桥流水的雅致、清风拂面的甜美、月色溶溶的静谧，以及特殊情境下暗香浮动的神秘气息……后花园的气质是复调式的层层叠叠的完美，这无疑是一个理想的爱与欲的场所^①。

还要说的一个部分是园墙，园墙的有形，阻隔了外面人的偷窥和里面人对外界自由的向往，它是父母及家族的“体面”和“利益”，是一道由法律和道德交织的无影之墙。元曲爱情戏花园中的墙也有独特的意义：“它展现了当时青年男女缺乏交往机会，没有爱情自由的情形，流露了青年男女追求恋爱自由而阻力重重的怨恨。”^②如《红梨花》中“墙里一个佳人，墙外一个秀才，四目相视，各有春心之意，不能结为夫妇”。而《东墙记》中也用墙表现了马文辅和董秀英的思慕及无奈，他们“一个在东墙下烦恼，一个在锦帐里伤情”，“也只是粉墙一堵，似隔着百座连城”^③。因而墙已是封建礼教的代理，是无情之物。但是，元杂剧中的园墙却低矮，形同虚设，是对礼教的反对和讽刺。

花园中的角门是书生小姐见面的唯一通道，如《金钱记》中韩飞卿和柳眉儿就是通过花园角门才开始交往。而《西厢记》中红娘也称道：“我将这角门儿世不曾拴牢，则愿你做夫妻无危难。”再如《墙头马上》中李千金也说道：“把角门儿虚闭。这后花园权做武陵溪。”可见，角门被赋予特定

① 周宁，《花园：戏曲想象的异托邦》，《戏剧文学》，2004年，第3期，第25页。

② 梁文宁，《“角门”意象剖析——元代爱情剧的文化批评》，《戏曲艺术》，2001年第1期，第31页。

③ 周志波等，《元明清戏曲中的花园意象》，《艺术百家》，2008年2期。

的意义，它是青年男女交往的通行道，因而可以说是一个意象，“已经具有相对固定的意象内涵，均指男女青年违反礼教追求爱情的秘密通道”^①。

在古典戏剧中，花园场面成为与礼教对抗的一种象征，以及摆脱封建礼教束缚的一把“利器”，成为人们爱情的隐喻式场面，因而花园作为爱情场面频频出现。比如：《西厢记》、《金钱记》、《墙头马上》、《伯梅香》、《东墙记》类似的一些剧作中。

总之，花园场面整体是封建礼教与男女私情相斗争的一个战场，是一个极具象征意义的场面。它的存在是元曲最成功的一个场面设置，它是人们与历代礼教争取幸福，斗争的一个精致的缩影。

四、花园场面设置的人物原因

（一）主人公正常的情欲

男女情欲本是生物的本能，渴望爱情是人类正常的心理所需，就如告子所言：“食色，性也。”但到了宋明理学家眼里却要加以禁锢，因为在他们心里已住下“淫”这一观念，而挥之不去。将正常的情爱视为洪水猛兽，将女性视为万恶之源，宋代礼教桎梏加剧，甚至到了灭绝人性的地步。

但是元代社会，科举已废，少数民族入主中原使儒家思想倍受冲击，礼教大防已不是人人遵循的规则。所以，男女之情得以宣泄，儿女私情亦得以发挥。尤其几百年不属宋朝管辖的山西、河北、山东等地的元曲作家笔下的男女私情，是那么美好。正所谓“有女怀春，吉士诱之”。如《西厢记》中张生看见崔莺莺时说，“呀！正撞著五百年风流业冤。【元和令】颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。则著人眼花撩乱口难言，魂灵儿飞在半天”。

《墙头马上》中李千金看见裴少俊时说“呀，一个好秀才也。”紧接着唱“休道是转星眸上下窥，恨不得倚香腮左右偎，便是锦被翻红浪，罗裙作地席”。

《金钱记》中韩翊见到柳眉儿时说：“一个好女子也，生得十分大有颜色，使小生魂不附体。”

《红梨花》中谢金莲看见赵汝州时说：“一个好秀才也，梅香，我久以后嫁人呵，则嫁这等风流流的秀才。”

而赵汝州看见谢金莲时说：“呀，一个好女子也，不知谁氏之家，怎生得说一句话，可是好也。”

《符金锭》中赵匡义看见符金锭时说：“好个女子也。”

《碧桃花》中张道南看见已是魂魄之身的碧桃时说：“花阴下好一个女子也！看他那云鬟雾鬓，杏脸桃腮，柳眉星眼，不由咱不动心也。”

“后花园”是一个自由绽放的地方，它不同于封建大院的其它地方，像厅堂、闺房，是会客、生活、接见、行仪式、教规矩的地方。在这些地方里，女孩子要打扮的端庄得体、行的端、走得正、坐立直行要合规矩，就是吃饭也要如此。这里的正统统治、“正式文明”不允许被亵渎。闺房虽是女子的私人领域，但这里依然是礼教的殿堂，一切的礼仪教条都在这里进行教育，她们被禁锢、被督导，在这里整日接受道德文章教育、做女工。可后花园没有这些，是自由的天地。这里首先是一个“师法自然、妙肖天成”的自然环境，可以诱导人走向最纯粹的自我，感受天人相交汇的教导，让

^① 梁文宇，《“角门”意象剖析——元代爱情剧的文化批评》，《戏曲艺术》，2001年第1期，第30页。

人走向自由的爱情、自由的生命、平等的生存。并由此产生巨大的勇气，去追求自由的爱情婚姻。其次，这里没有监视、没有约束，可以融入自然，使得自己有充足的时间，可以去思考一些平时不敢考虑的事情，比如爱情、比如男子、比如自由。在这百花次第开放、绿树成荫的地方，生命的流逝很快速，自然给人生命的悸动。这种悸动反映在人的心理，其感觉是感慨、哀伤、惜时，珍惜生命、寻求青春的价值、追求美好自由的爱情。《西厢记》中作为相国之女的崔莺莺没有机会追求自己的爱情，于是作者在寺庙的宏大崇高场面之后，又设置了一个月光朦胧、花木葱茏的花园场面，这里仿若一个梦境，是崔莺莺脱离焦虑的一个梦。她在这里听琴、拜月、偷情，她的意识从矛盾斗争到试探反抗再到彻底的与礼教决裂斗争，她再也不能忍受母亲的严格看管，勇敢地与张生私合。然而这才是她的本来面目，是在自由、纵情情况下莺莺的本来面目，莺莺之所以能够冲破束缚，追求自由的爱情，这与花园是分不开的。

《墙头马上》中的李千金，整日里待字深闺，描鸾画凤，刺绣女红，不许出闺门半步。使得自己茶不思、饭不想，只想有一个“风流女婿”：

【赚煞】这一堵粉墙儿低，这一带花阴儿密，与你个在客的刘郎说知。虽无那流出胡麻香饭水。比天台到径抄直，莫疑迟，等的那斗转星移。休教这印苍苔的凌波袜儿湿，将湖山困倚，把角门儿虚闭，这后花园权做武陵溪。

这里的李千金，前后变化如此之大，试问为何？整日不出闺门的千金小姐何以会一下子生出如此念头？这是不可能的，也是不被容许的。是什么导致了这些事情的发生？是花园、是春天、是人性的复苏、是青春的向往、是爱的萌发！在这春意盎然的世界里，鸟兽都成双成对，更何况是一位娇滴滴、花季的少女？她怎能摒弃心中爱的渴望、被爱的向往呢？这正是作者设计花园的妙处，以万物之有爱反衬人间之无情，闺门之寒冷。

所以，当裴少俊寻花园寻到这万紫千红的地方时，“（做见旦惊科云）一所花园，呀！一个好姐姐。（正旦见末科云）呀！一个好秀才也。”可见，在这万物复苏充满生机花园里，自然会使青年男女产生爱意，也是这花园和谐宁静触发的证明，也是元代作家精心选择的结果，更是古代社会发展的一个结果，一个美丽但却很苦涩的结果！

（二）花园是转折点

元代社会虽然也吸收和学习汉家文化，以儒家思想为主，但很明显儒家文化已经受到削弱。对宋代的程朱理学也不是严格奉行的，思想相对放松，因此礼教对女子的束缚也就相对减弱了。虽然元代作家笔下的小姐们仍然大门不出、二门不迈，但她们的叛逆还是很大胆、很强烈的。正如崔莺莺的大胆、李千金的直率，这是在礼教束缚近于荡然无存的元代才会出现的，这是元代作家的大幸！是元代妇女的大幸！

花园，成为了实现这一观念的载体，在元代众多才子佳人爱情戏中，近乎全部是这样的模式！

在花园中相爱，挣脱家庭的桎梏而走到一起，《金钱记》、《绯衣梦》、《红梨花》皆是如此结局。男女主人公在双重压迫和禁锢下，在花园里初相会，虽各有苦衷，但为了两者的爱情而设置的这个场面，就是他们爱情的转折点。

在那个年代男女是不能自由见面的，男女主人公在花园相见、相会，这促使他们走向爱情之路，他们的人生命运也便发生了转变。花园使女子敢于反抗礼教，冲破牢笼，勇于追求恋爱自由的婚姻。同时，也促使男子由原来的白衣书生向状元及第等光明前途的迈进。

男女主人公在花园场面里相会，以《西厢记》为例，张生和崔莺莺在花园私会，因为这使得他们走到了一起，使得他们的爱情升华，让原本的两条平行线相交。从而改变了张生白衣秀才的命运；改变了崔莺莺任人摆布之状。因而可以说花园是转折点。在这样的时候，落魄潦倒的才子遇到了才貌双全的佳人，在她们面前，题诗、作画、互通情意，暂时忘记人生际遇的不如意，延宕作品的时间和节奏，起到缓和戏剧矛盾提前出现的作用。

《符金锭》赵匡义和符金锭在花园互相吟诗的场面，“姮娥离月殿，织女渡天河。不遇知音者，空劳长叹多。”符金锭也做了一首“紫燕双双起，鸳鸯对对飞。无言均粉面，只有落花知。”之后二人才见面，“（做见科云）小娘子拜揖。（正旦云）先生万福，一个好聪明俊秀才”。见面之后，赵匡义敢于和权贵韩松竞争去向符金锭提亲，面对韩松的抢绣球、抢亲行为临危不惧。符金锭在花园见到赵匡义后，在面对他的提亲时，敢于向自己爱的人表露爱意。“（赵匡义云）小娘子，我便着官媒来议亲也呵。（正旦唱）便休要忒延迟误了佳期，准备兰堂宴罢归”。且在抛绣球时，主动向赵匡义抛去，可见，符金锭为了个人的婚姻爱情，敢于蔑视权贵，大胆追求自己的幸福，由原来的封建礼教的傀儡转变成主动追求自由恋爱婚姻的独立个体。

《墙头马上》中的裴少俊和李千金在花园相识、相会，并在裴家的后花园一起生活了七年。可以说花园对裴少俊和李千金的爱情有重要的影响，也是改变他们人生命运的转折点：

（做见旦惊科，云）一所花园。呀，一个好姐姐！（正旦见末科，云）呀，一个好秀才也！（唱）【金盏儿】兀那画桥西，猛听的玉骢嘶。便好道杏花一色红千里，和花掩映美容仪。他把乌靴挑宝蹬，玉带束腰围，真乃是能骑高价马，会着及时衣。

【后庭花】休道是转星眸上下窥，恨不的依香腮左右偎，便锦被翻红浪，罗裙作地席。（梅香云）小姐休看他，倘有人看见。（正旦唱）既待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。

而李千金不顾封建礼教的约束，大胆主动的追求自己所爱之人，甚至甘愿和自己喜欢的裴少俊私自在花园结合，

（裴舍云）小生是个寒儒，小姐不弃，小生杀身难报。（正旦云）舍人则休负心！（唱）【隔尾】我推粘翠靥遮宫额，怕绰起罗裙露绣鞋。我忙忙扯的鸳鸯被儿盖，翠冠儿懒摘，画屏儿紧

挨。是他撒滞滞，把香罗带儿解。

但是在他们那个时代，这种情况是不允许的。尤其是被嬷嬷发现他们私会之后，李千金更是为了自己的幸福，全力恳求争取：

（裴舍同旦做跪科，正旦云）是做下来也，怎见父母！奶奶可怜见，你放我两个私走了罢，至死也不敢忘你。（正旦唱）不是我敢为非敢作歹，他也有风情有手策。你也会圆成会分解，我也肯过从肯耽待。便锁在空房，嫁在外乡。你道父母年高老迈，那里有女孩儿共爷娘相守到头白？女孩儿是你十五岁寄居的堂上客。

李千金不顾“聘则为妻，奔则为妾”的封建礼教传统，为了能和自己的爱人长久的在一起，毅然坚决的要和他私奔，甚至远离自己的生生父母。

再如《伯梅香》中白敏中和小蛮在花园相会被老夫人撞见一幕：

（旦儿云）好姐姐，我斗你要哩。（正旦云）我却疼哩。（白起身科云）则被你唬杀我也。（旦儿云）有人来也。（夫人撞上咳嗽众做慌科）（正旦唱）【麻郎儿】这声音九分是你令堂。（夫人云）这一定是樊素小贱人。

白敏中因私会被老夫人羞辱一番之后，决定上京赶考，才使得人生命运发生了重大转折变化，由原来的白衣书生转变为金榜中人，官拜监察御史。

综上所述，花园为男女主人公相会提供了场地，使得他们走到一起，同时也使他们的人生命运发生转变，男主人公一般金榜题名，前途美好，而女主人公冲破礼教的束缚，大胆坚决的追求着自己的婚姻。

第二节 花园场面相会中设置的人物

元杂剧是历史的巨献，伟大的文学。它是俗文学的又一次崭露头角，是人民文学又一次生机勃勃。它滋养了后代的明清文学，浇灌了中国的又一片文学园地。而它的文学思想，更加光辉灿烂。在他们中间潜藏着巨大的能量。这爱情以美和崇高为追求，讲究至纯之情、至真之爱，为此努力抗争，因而出现了一些富有人格魅力的女性形象。

一、花园场面里作家设置的至情之人：小姐

元曲花园相会中的女角色都有着比较显赫的家世，她们大部分是小姐身份。她们有着过人的聪明和勇气。但是，她们的人生却没有丝毫的自由和天性，一举一动、一言一行都受到了管制和禁锢，如吃饭、穿衣也有要求，一颦一笑都要合乎规范，像个木头人般受人摆布。这样的生活怎么是一个

青春的生命可以接受的！所以她们渴盼自由，能够到花园这个仅仅允许她们有一丝一毫自由的地方，去呼吸一下自由的空气，释放一下自由的思想。所以，在这里，多会发生爱情，进而私会、私奔、私合，这是人性自由的呼声和渴盼。当然，这是封建的时代，所以“自由”是不可能实现的，但这是蒙元时代，这是礼教作用相对减弱的时代，所以，才有了元曲中那些大胆而相对自由的花园场面的描写。

元曲爱情戏中多以“一见钟情”给人美妙朦胧之感，但也给人草率之感。在那个礼教大防的时代，除了这样的爱情方式可选之外，这些闺阁小姐并没有其它的方式可供选择。对于“大门不出、二门不迈”的大小姐，足不出户“养在深闺”，她们也想与心仪的男子光明正大的相会，也想对这样那样的男子挑挑拣拣，但这是不现实的，不被允许的。连见一面也要“羞答答”的“半遮面”，而不能有丝毫“授受之亲”，她们何来选择余地。所以，见到一个长相英俊的书生就大胆的进行追求。至少书生受了教化，懂得礼仪廉耻。即便遭到家长的反对，也不会放弃、努力抗争，在偶尔偷偷溜去的后花园与心上人幽会，海誓山盟、至死不渝。元曲爱情戏中的女儿们改变了女性的被动、软弱之态的局面，这也算是接受了蒙古民族新风气的结果。

正是女主人公的纯情至爱使得元曲爱情戏中的这些女儿们都爱的深沉、爱得热烈。在《百花亭》、《西厢记》、《墙头马上》等杂剧中，女儿们都是至死不渝的对书生专一用情。比如贺怜怜对王焕、崔莺莺对张生、李千金对裴少俊，真是大胆地追求、深情的爱恋、甚至有些不惜献身私奔，这样的女子在前代文学中很难发现，她们敢于斗争、敢于决裂，这在前代女子身上是大逆不道的，是有伤风化的，那个时代的她们只是自怜自叹、无可奈何度过余生。像贺怜怜怨恨贺妈妈道：“谁想俺那虔婆不仁。”第二折“（旦上云）好是烦恼人也，谁想俺那虔婆不仁，板障了王郎，将我嫁与高常彬，搬在这呈天寺里居住”。崔莺莺背地里怨恨母亲道：“口不应的狠毒娘”；而李千金和裴尚书也发生了一场激烈的口角战争。她们不仅在心里如是想，更在行动上如是做，反叛成为她们代表性的符号。所以，元曲爱情戏中的这些女性形象更具魅力。

至情之人在追求爱情的路上，她们不只表现在心里，还表现在行动上，元曲的女儿们有着继承自蒙古人的彪悍和坚韧，她们为了追求自己的爱情自由，与封建礼教进行长久而又韧性的斗争。封建礼教监视的严格，但她们依旧有办法来对付，本就要求藏于深闺、足不出户、行不回头、语不掀唇、出则掩面、窥必藏行，这样的标准在元曲的女子身上却难见踪迹，她们主动示爱并和男主人公大胆的结合。《墙头马上》中李千金和裴少俊一见倾心，并私自结合，当被嬷嬷发现之后，竟坚决的和裴少俊私奔，并在裴家花园住了七年。而当裴父责难时，李千金也不畏惧害怕，并与之对抗。《西厢记》中崔莺莺和张君瑞也是互相中意，不管老夫人的重重阻碍大胆结合。而《倩女离魂》中身为魂魄之身的倩女与王文举一起进京三年，其实也是大胆的私自结合。此外像董秀英等一些女子，为与自己所爱之人能在一起，她们大胆的冲破礼教束缚。孟子云：“不待父母之命、媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母国人皆贱之。”^①元曲爱情戏中多数女子与之相反，如郑月莲遇到张均卿，

^① 杨伯峻，《孟子译着》，北京：中华书局，1961年，153页。

暗送秋波，心神摇荡；李千金遇到裴少俊，不管什么窃玉偷香，她们认为这是最好的相识机缘。男欢女爱、情投意合，越礼私奔，再结连理，又有何不可。

元曲爱情戏花园中的女子表现得更为热烈奔放，如李千金、萧淑兰等。她们的出格让人惊叹，直接是赤裸裸的性爱描写：

（正旦见末科云）呀！一个好秀才也。（唱）【金盏儿】……和花掩映美容仪，他把乌靴挑宝铎，玉带束腰围，真乃是能骑高价马，会着及时衣。【后庭花】休道是转星眸上下窥，恨不的依香腮左右偎，便锦被翻红浪，罗裙作地席。（梅香云）小姐休看他，倘有人看见。（正旦唱）既待要暗偷期，咱先有意，爱别人可舍了自己。

《墙头马上》第一折

李千金的“急色”真让现在的男儿汗颜，看到娇美男裴少俊竟这样的大胆直白，让人怀疑她是否是个女孩子，更不必说是大家闺秀了。清人梁廷枏便抨击道：“此时四目相觑，闺女子公然作此种语，更属无状。”^①这应该是元代剧作家将描写妓女的手法带入到作品中的一种世俗反映。梁廷枏在《曲品》中说道：“大抵如此等类，确为元曲通病，不能止摘一人一曲而索其瑕也。”^②除李千金之外还有《萧淑兰》第三折中萧淑兰喜欢张世英，但却示爱失败，痛苦的唱道：

【殿前欢】这生好不知音，虚度了春宵一刻价千金，空闲了琐窗户鸳鸯枕。翡翠罗衾。早则么韩吏部李翰林，一任教他恁。谁想你睡梦里也将人冷侵，待古里掂折了玉簪，摔碎了瑶琴。

同样萧淑兰也是对心爱之人的大胆直白，一定程度上释放出人性的色彩。

但元曲爱情戏中的女性，并不是毫无要求的芳心暗许、偷情相随，而是要求书生们要重诺守信、以诚相待，为她们的未来作打算，为未来的幸福生活做长远的考虑。这说明元代女性依然没有摆脱社会和礼教的束缚，她们依旧是难以把握自己的幸福和未来，只能寄希望于书生的至诚守诺。而元曲中负心薄幸的书生形象是相对很少的，这就是剧作家所希望和弘扬的爱情模式——至情之境。它直接影响了明清的文学创作。

正是因如此深爱，而生刻骨之恨，方显出至情本色。李千金被休回家中，在面对后来裴少俊的千求万告时，她也并不动心。对裴少俊的爱使她看清了裴少俊的懦弱无能，并拒绝了要她回去的请求。直到裴父母及一双儿女的到来才略有缓和，但这也只是看在二老及孩子的份上，不是他们爱情的复燃。可见，元曲女子的性情之刚烈，敢爱敢恨方为至情。

元曲中出现了许多对礼教禁锢反抗的女性，及对婚姻爱情追求的女性，她们视礼教规范为草芥、

① 清·梁廷枏，《曲话》，《中国古典戏曲论着集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1960年，第258页。

② 清·梁廷枏，《曲话》，《中国古典戏曲论着集成》第八册，北京：中国戏剧出版社，1960年，第258页。

有“蜗角虚名，蝇头微利，拆鸳鸯在两下里”这样的著名唱词。她们的爱情，天高地阔，自由浪漫。她们相信一见钟情并至死不渝，她们看重才、貌、德相匹配的标准，她们要求男子爱她们要专一、不变心。这是人性解放的心声，是女子决意反抗后所期许的最大回报。她们敢于同一切阻挠她们爱情的，自主主张的势力作斗争。她们与家长制作斗争，偷溜到花园里谈情说爱；她们与礼教作斗争，不尊礼教规范的私奔；摆脱“父母之命，媒妁之言”的桎梏，成为一切随顺自己心意的自由女子。这样大胆的反抗，这样奔放的追求，体现出元代文学中女子地位的相对提高。

《墙头马上》中李千金和裴少俊仅仅在墙头见了一面，并大胆主动的爱上他，随后互通情诗，之后在花园私会，又随之私奔、在裴府后花园七年相守，可谓至情。当裴尚书责难她时，她也是为自己的私奔、私合找到合理的依据，认为“这姻缘也是天赐的”！公然大胆向礼教宣战。当李千金看到无能弱勢的裴少俊时，说道“把这个没气性的文君送了也”。即便是身居官职的少俊后去请她回家时，李千金仍说道“读五车书，会写休书”，且断然不回去，彰显了女性的人格。对裴尚书，她也竭力讽刺“只一个卓王孙气量卷江湖……怎将我墙头马上，偏输却沽酒当垆”！是一个敢爱敢恨的至情女子。这样的女子在元代杂剧里屡屡出现，正说明了花园里培养出的都是自由的灵魂。

《墙头马上》第二折之中李千金等待裴少俊前来后花园私会，足见出她的大胆，但这里只是相对安全之地：

【牧羊关】待月帘微簌，迎风户半开。你看这场风月规划。（梅香云）怎生规划。（正旦云）你与我接去。（梅香云）怕他不来，倒教我去接他。（正旦唱）就着这风送花香，云笼月色。（梅香云）小姐为甚么着我接他去。（正旦唱）你道为甚着你个丫嬛迎少俊，我则怕似赵果送曾哀。（梅香云）这里线也似一条直路。怕他迷了道儿。（正旦唱）你道方径直如线，我道侯门深似海。

【感皇恩】咱这大院深宅，幽砌闲阶。不比操琴堂，沽酒舍，看书斋。（梅香云）迟又不是，疾又不是，怎生可是。（正旦唱）教你轻分翠竹，款步苍苔，休惊起庭鸦喧，邻犬吠，怕院公来。……

【采茶歌】把粉墙儿挨。角门儿开。等夫人烧罢夜香来。月色朦胧天色晚。鼓声才动角声哀。

这里处处有着危机，防着一处处暗藏的危机，还得防着高堂老母，他们的偷情私会是冒着天下之大不韪的，既有礼教的约束，还有律法的规定，所以，战战兢兢、步步小心，唯恐出现任何纰漏，让他二人陷入无法解脱的境地。可以说，他们在求得人性解放的同时，也付出了很大的代价，那就是对安全的担忧、对未来的恐惧。

这里是寻求人性解放的唯一途径，可是这只是暂时的解脱，他们的未来充满了风雨，是不可能解脱的，因为时代的大潮还没有掀起如此的狂潮。封建礼教以及制度还没有走到山穷水尽的境地，他们还是符合当时的社会需求的，所以，人性的解放只能是一种渴盼，而且也仅仅是一种渴盼。

对于青年男女，有什么能够禁锢他们的春情。这样自然的愛，不可能被抹杀、禁锢，即便几千

年的礼教视它为“淫”，到头来又有多少尊奉礼教的父母选择妥协、应承。他们将女儿们圈禁于花园之中，以为可以防止其“变质”，可孰料到，花园却教育了她们，使得身体的成熟转而为生命的成熟，爱情自由的根苗深种于心。

这时的后花园成为激发男女情思的场所，构成“后花园”场面的春光、月色、花木、飞鸟都会让年轻的男女心神荡漾，向往爱情的甜美。他们冲破封建礼教的束缚，在后花园中或自主结合，成就“闪电式”的爱情；或眉目传情、心契意合，在其中闪动着反叛的精神。两性从邂逅初识到密约偷期，包括期间的试探揣摩、挑逗相思、急情贪色都是他们着力表现的内容。而这正是封建社会现实中人们极力要掩盖的东西，戏剧创作家们以一种欣赏的态度，面对正值青春的主人公们自然萌发的恋情。这方面的例子很多，可以说几乎所有运用“后花园”场面的作品都包含着对封建礼教束缚的反叛，对人性解放的深深渴望之情。

元曲爱情戏中的女性，大都是“以情抗礼”，突出个性的解放，自身的情感体验。她们都有着两个共同点，那就是，都有花园场面，都是至情之人。佳人不再只是自己命运的看客，而是付诸于行动，在所作为中体现着爱情的至高无上、爱人的唯一。

王实甫笔下的崔莺莺，不以貌和才取人，她看重的只是张生至纯至情的爱，她本身纯洁无邪，更无需涂上“报德”、“合礼”的道德颜色，张燕瑾先生曾说：“崔、张故事发展到元代王实甫《西厢记》，才变得完美无缺，符合了人民的心愿。它提出‘永老无别离，万古常完聚，愿普天下有情的都成了眷属’的婚恋理想，而‘有情的’三字则是这种婚姻的精髓。剧作家呕心沥血歌颂的、主人公舍生忘死追求的，正是这种以爱情为基础的婚姻。清人毛奇龄说‘有情的’三字是《西厢记》的“眼目”，概括全书（《毛西河论定西厢记》）。这是《西厢记》不仅高于《董西厢》，也高于同时代其它爱情戏的地方，甚至明清时代的戏曲作品也无以过之。”^①可见大家的眼光是烛照万古的。《西厢记》中莺莺不注重功名利禄，只看重、只在乎是否真情待我，是否值得我付真情。这样的婚恋观实在是超前，甚至到了我们的时代才有这样的观念。这不仅反映了某一时期、某一阶层的呼声，而是代表了世代人们的愿望，这种愿望被人们写进了西湖月老祠的对联中：“愿天下有情的都成了眷属；是前生注定事莫错过姻缘。”^②这是元代剧作家的重大贡献，他们剔除了婚姻中的杂质，树立了极有价值的婚恋观，对后世影响深远，也正因为这样才使得《西厢记》天下夺魁，成为不朽的经典之作。

《碧桃花》中碧桃对张道南痴情一片，至情至性。即便身死十三载，也要与张道南在一起，化为魂魄痴缠着他。“妾身念此旧盟，与他重谐匹配”。可见爱得深切，至死不悔。还魂之后见到张道南，便有了这一曲“【梅花酒】非是我假虚脾爱使乖，也只怕粉脸香腮，引动你密意幽怀。倒做了横祸飞灾，因此上把鬼名儿潜换改，真姓也暗藏埋。况阳寿尚未该。婚姻簿又明载，天对付俏身材。云和雨好安排，连理树稳情栽，合欢花纵心摘。”可以说为情而死、为情复生。

① 张燕瑾、张励，《月底西厢传佳话》，吕薇芬选编，《名家解读元曲》，济南：山东人民出版社，1999年，第279-280页。

② 张燕瑾校注，《西厢记》，北京：人民文学出版社，1954年。

二、花园场面里作家设置的情种：书生

花园场面中男儿书生们有很多，他们已不是像唐时期的负心薄幸，寡情无耻，而是争取为爱情、爱人而奋斗的正面形象，成为了有情有义的优秀青年。更可表彰的是，在封建礼教统治下的中国，他们是敢于公然反对儒家教条的书生，也只有元代出现过。如以下几个剧目：

《西厢记》中张生自报家门说：“小生姓张名珙，字君瑞，本贯西洛人也，先人拜礼部尚书，不幸五旬之上，因病身亡。后一年丧母。小生书剑飘零，功名未遂，游于四方。”

《伯梅香》中白敏中一出场时说：“黄卷青灯一腐儒，九经三史腹中居，试看金榜标名姓，养子如何不读书。小生姓白，双名敏中，乃白乐天之弟。本贯太原人也。五岁读书，七岁能文，九岁贯通六经。诸子百家，无不通晓”。

《红梨花》中赵汝州上场时自说道：“虽是文章出众前，若无风月也徒然。请君试把嫦娥问，何事偏生爱少年。小生姓赵，双名汝州”。

《符金锭》中赵匡义出场时说：“自小学成文武全，纷纷五代乱征烟。花根本艳公卿子，纠纠成名胆力坚。某姓赵，双名匡义，祖居河南人也。父乃赵弘殷，见为殿前都指挥使之职。”

《金钱记》中韩翊出场时道：“小生姓韩名翊，字飞卿，乃洛阳人也。学成满腹文章，撺过卷子，未审功名若何。”

《墙头马上》的裴少俊进京赶考高中状元，功成名就之后他做的第一件事就是重新迎娶李千金，再续前缘。《百花亭》中王焕对贺怜怜也是痴心不变。《西厢记》中张生“心不存学海文林，梦不离柳影花阴”，生就浪子性格，但见到崔莺莺之后却变成了“傻角”，一个“志诚种”。多次相思成疾，传诗递简，月夜弹琴为爱情不懈努力，最终成就“月下佳期”。被迫长亭相别后又有草桥之梦，高中状元之后也不恋他乡花草。情种形象可谓志成。

《金钱记》中的韩翊看上了官家小姐柳眉儿，将封建礼教抛到脑后，“色胆包天”地尾随柳眉儿到花园，结果被柳眉儿之父当作贼人吊打一番，为了接近心上人，他继而又不顾体面，做王家的老师，还说道“我若见小姐一面呵，便不做那状元郎我可也不曾眉皱”，韩翊因为对柳眉儿朝思暮想引起了王府尹的猜疑，即使再次遭受吊打也毫无惧色，痴情所至，韩翊终于获得了美满的爱情。可见元曲中的男儿也是重情重义。

古代文人多追求功名利禄、封官领奉，不管经历了多少朝代都是他们不变的理想。但由于元代科举制的终止，文人失去了仕进的阶梯，所以他们不再汲汲于做官，很多人也对仕宦心灰意冷。才子佳人戏中的少年才俊看中的是情爱的真挚，元曲中的才子们大多忠厚沉笃、痴情志诚、重视爱情胜于功名，虽然也有仕进之举，但这只不过是他们赢得爱情胜利的重要手段和无奈抉择。这些才子形象既是元代文人现实形象与处境的折射，也传达出他们理想的情爱观。书生能为了爱情将视若生命的理想放弃，这就是情种的表现。

在那个封建禁锢爱情的时代，求得爱情的自由、平等，及门第观念的淡化消逝，是不现实、也不可能的，作为封建制的基础，它不会这么轻易地退出。恩格斯曾指出：“结婚是一种政治的行为，

是一种有戒心的联姻来扩大自己势力的机会；起决定作用的是家世的利益，而绝不是个人的意愿。”^①所以，书生不论出于什么原因，放弃仕宦富贵，都是一件了不起的作为，在当时来看，就是一个浪子，败家子。他们追求的纯真爱情往往因此而夭折，所以，最终他们还是得去考取功名，维护爱情需要这把保护伞。这也是在当时不得已而为之之举。为了爱情能将家人的劝解，甚至于决绝置于脑后，这也是情种的表现。

元曲中这些曾经在花园里山盟海誓的男儿们，不再是宋代文人笔下的懦弱书生。他们虽然经受了一次又一次的考验，但始终也不放弃对爱人的痴恋，并为此努力奋斗，以高中状元的皇权压制礼教，最后才有团圆局面的出现。这也是情种的表现。

在整个场面中处处体现他们的温柔体贴、善解人意，虽然有委屈求全的艰难、有招人不解的苦楚、还有孤立无援的凄凉……但始终不改我心，真正的情种。

这就是元曲爱情戏中的男主角。在现代人的眼里，他们大多数是标准的伟男子、真丈夫，在外顶天立地，寻求人生的价值；他们爱护妻子，有情有义，这样的形象，是元杂剧作家的理想。由于元代儒生地位相对降低，致使他们能够发现一些自身乃至儒家思想的不足，并反映在元曲爱情戏中，表现为忠诚于爱情才子的角色塑造上，改变了自唐代以来，一些男子一登恩榜便负心薄幸形象的塑造。

我们可以看到，在这些剧作中男女双方在婚恋中彼此忠诚于自己的感情，而在封建礼教统治的时代，能够忠诚于自己爱人的书生，其品格是难能可贵的，正因为如此才走到了最后，得到了幸福，是剧作家对他们的极力宣扬。

第三节 花园场面设置所反映的创作思想

元曲剧作家虽身处下寮，但目光如炬，在那个被礼教、异族深深压迫的时代背景下，他们看到了青年的反抗，看到了爱情的伟大。他们以如炬的眼光、如椽的巨笔发微探幽，其笔下散发的人性和人道思想的光辉照亮那个时代，影响了后来的戏剧作品。

元曲爱情戏都要求男女双方对爱情忠诚，对婚姻负责，这是元曲教化世人的一种途径，也是元曲进步的一个方面。它提倡夫妇平等的对待爱情之观念，是在以后几个世纪才又出现的观念，它将男子的忠诚与女子的忠贞相对应，意味着女子的守节要以男子的守义为前提，这是对男权的挑战，是男女平等进步婚恋观的先声。

情欲是人们爱情的动物学基础，而不是爱情的目的。元曲剧作家为我们提供的男女婚姻的基础是“花前月下”、“海誓山盟”的“真情”！而《西厢记》的“愿天下有情的都成了眷属”成为剧作家认同的婚恋基础。

一、至情之论

^① 法·恩格斯，《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯全集》卷二十一，北京：人民出版社，1965年，第92页。

元曲中妓女备受世人白眼，难容于社会，所以，她们想要从良的愿望始终难以如愿。古人认为，妓女不宜娶进家门。孔齐《至正直记》中曾说：“以妓为妾，人家之大不祥也。盖此辈阅人多矣，妖冶万状，皆亲历之。使其入宅院，必不久安。且引诱子女及诸妾不美之事，容或有之。吾见多矣，未有以妓为妾而不败者。故谚云：‘席上不可无，家中不可有’。”^①但是元曲中的妓女多也有一个好的结果。宋引章最后嫁给了安秀实（《救风尘》），谢天香嫁给了柳永（《谢天香》），杜蕊娘嫁给了韩辅臣（《金线池》），李亚仙嫁给了郑元和（《曲江池》），裴兴奴嫁给了白居易（《青衫泪》）等等。原因在于元曲爱情戏的指导思想是“至情”，在于这些女儿们都是至情之人，为了爱情、爱人不惜与家庭、社会决裂，她们若没有好归宿，那么剧作家的情感就无处寄托，观众对大团圆结局的情感期待也就无处寄托。

妓女尚且如此，更不必说大家闺秀了。《望江亭》中白姑姑撮合侄儿与谭记儿，看重的是“您两口儿正是郎才女貌”，可谭记儿却不这样认为，她在乎的是：“若有似俺男儿知重我，便嫁他去也罢，”没有对白士中其它的要求，可见元代女子的心中还是很注重自己的情感，是否得到别人同样的尊重与对待。至情之人的至情要求是最基本的尊重与相爱的基础，与身份、地位、权利、钱财无关，而是作为人自由权利的需要，这也正是女性人生自由觉醒的表达。

二、冲破礼教束缚 渴望人性解放

元曲爱情戏中的女子，她们多是美丽、多情而又知书达理的女性代表，很少涉及到劳动妇女。这是出于当时剧作家的审美追求以及学识修养，更有阶级身份的原因，除此之外，还有一个方面的原因，即戏剧发展本身的需要。元曲是诗歌的别种，是追求美的艺术，只有将至纯至真、完美的东西展现在观众面前才能作为元曲的追求。我们不能说农妇不美，但她先天与生产劳动联系，是很少会进入到元代剧作家的美学范畴。而元曲剧作家笔下的佳人反倒有点像妓女，对待爱情的态度：急色、重情。但她们又都是大家闺秀，持重、至情，而对才子又有着深刻的理解与尊重。

比如《曲律》中说道：

作闺情曲，而多及景语，吾知其窘矣。此在高手，持一“情”字，摸索洗发，方艳之不尽，写之不穷，淋漓渺漫，自有余力，何暇及眼前与我相二之花鸟烟云，俾掩我真性，混我寸管哉。世之曲，咏情者强半，持此律之，品力可立见矣^②。

王氏的闺情之“情”论，是站在道德家的立场上来看待男女之情的，是站在维护大明王朝的角度上禁绝元杂剧作品的，但男女爱情的“至情”之作也自然会受到明代文人骚客的关注，这未尝不是一件好事。毛以隧在《曲律·跋》中也谈到对“情”的重视：“盖先生一生，钟有情癖，故但涉情

① 元·孔齐，《至正直记》，《笔记小说大观》第六册，上海：上海古籍出版社，2001年，第6592页。

② 明·王骥德，《曲律》，见《中国古典戏曲论着集成》第四册，北京：中国戏剧出版社，1959年7月，第159页。

澜，留连宛转，尽态极研，令人色飞肠断，尤称搜场，沟是千古绝技。”^①可见，明代的老学究们已经注意到了元曲中的至纯至真的情感描写了，所以，借用王实甫的情感理论，笔者名之为“至情”，情感的纯粹到了至高至纯的境界之意，不掺杂任何其它成分在其中。

^① 吴毓华，《中国古代戏曲序跋集》，北京：中国戏剧出版社，1990年8月，第141页。

第三章 爱情戏中的分别场面

“离别”，是人生亘古不变的永恒话题，所谓“天下无不散的筵席”，可是“人生自是有情痴，此恨不关风与月”，这样伤心、悲情的场面，却是无数作家笔下的抒情素材。故而也是元代剧作家笔下的题材。

元曲爱情戏中的分别场面，描写最多的是情侣的分别，有 12 本，列简表如下：

序号	剧目简称	剧目作者	剧目类型	主要人物
1	《西厢记》	王实甫	才子佳人戏	张君瑞、崔莺莺
2	《倩女离魂》	郑光祖	才子佳人戏	王文举、张倩女
3	《倚梅香》	郑光祖	才子佳人戏	白敏中、裴小蛮
4	《谢天香》	关汉卿	才子妓女戏	柳 永、谢天香
5	《青衫泪》	马致远	才子妓女戏	白居易、裴兴奴
6	《曲江池》	石君宝	才子妓女戏	郑元和、李亚仙
7	《两世姻缘》	乔 吉	才子佳人戏	韦 皋、韩玉箫
8	《扬州梦》	乔 吉	才子妓女戏	杜 牧、张好好
9	《对玉梳》	贾仲名	才子妓女戏	荆楚臣、顾玉香
10	《玉壶春》	贾仲名	才子妓女戏	李唐斌、李素兰
11	《云窗梦》	无名氏	才子妓女戏	张均卿、郑月莲
12	《拜月亭》	关汉卿	才子佳人戏	蒋世隆、王瑞兰

第一节 分别场面论

南朝江淹《别赋》有云：“黯然销魂者，唯别而已矣！”^①元代刘廷信《折桂令·忆别》亦云：“人生最苦离别。”^②别离是人生的重要的场面，是永恒不变的悲情原因，尤其小儿女的依依惜别之情，更是惆怅。可以说，中国古代文学的悲情有三分之二被别离之情占据。元曲中的别离场面，承袭宋代别离词而来，情感真挚，描写细腻，实在是别离文学的佳作。本章从长亭送别与酒宴话别这两个角度简要阐释恋人间的离别。

一、长亭送别话长亭

“长恨离亭，泪滴春衫酒易醒”^③。古人早设有亭子以供人们送别之便。庾信《哀江南赋》已有“水毒秦泾，山高赵陉；十里五里，长亭短亭”^④的句子。倪瑶注《白孔六帖》“馆驿”条中有“十

① 胡之骥注，李长路、赵威点校，《江文通集汇注》，北京：中华书局，1984 年，第 35 页。

② 卢前校，《乐府群珠》卷三，北京：商务印书馆出版，1955 年，第 156 页。

③ 宋·晏殊，《采桑子》，唐圭璋编，《全宋词》，北京：中华书局，1965 年，第 93 页。

④ 南朝·庾信，《续修四库全书》集部，总集类，《庾开府集》，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 108 页。

里一长亭，五里一短亭”^①之说。可见，长亭送别的场面自古就有。如李白《菩萨蛮》：“何处是归程，长亭更短亭。”^②柳宗元《离觞不醉至驿却寄相送诸公》：“无限居人送独醒，可怜寂寞到长亭。”^③柳永的《雨霖铃》：“寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。”^④这样的诗章很多，为元曲抒写离别场面定下了基调，奠定了基础。

元曲中的离别场面，是叙事文学中首次对离别场面进行叙事性铺叙描写，最完美的呈现了离别场面的整体形象，不再只是片段的描写。《倩女离魂》第一折中折柳亭的离别，就是一个典型的离别场面。李夫人为王生饯行的酒宴就设在折柳亭中。席间王生以指腹为婚之事动问，而老夫人以“俺家三辈儿不招白衣秀士”为理，要求王生上京赶考。故而倩女在折柳亭送别王生，场面很是悲凉，这里柳丝长垂，似无限情思缠住二人心灵：

【元和令】杯中酒，和泪酌。心间事，对伊道，似长亭折柳赠柔条，哥哥，你休有上梢没下梢。
从今虚度可怜宵，奈离愁不了。

似黄莺啼泪、杜鹃呕血，悲鸣婉转。倩女要的只是长相厮守，而老夫人要的是一官半职的皇家亲。倩女借折柳设喻，将这折柳亭的离别伤心地喻为两人分离之苦，同时又担心王生的爱情像折柳一样有始无终，表露得更为含蓄。

倩女即将要和王文举分开，心情更加凄凉，不由唱道：

【游四门】抵多少彩云声断紫鸾萧，今夕何处系兰桡。片帆休遮西风恶，雪卷浪淘淘，岸影高，千里水云飘。

彩云之散、玉箫折断的令人惋惜，也比不上你我分离的惨痛。这里容不下你我之情，天涯追随才合我心意，这之中的寓意不言自明，真是礼教杀人，将活生生的倩女逼得身魂分离。这里的场面便是一个寓意：折柳，柳断；别离，人离。

当一种优美的离情被升华为诗情，离境被点染成画境，从而形成诗画交融的乐章时，生活便因进入艺术领域而获得美学价值。《倩女离魂》的送别曲词，便是诗与画交融而成的美的结晶，可谓别情凄婉，佳曲醉人。

《两世姻缘》第一折中，书生韦皋也是因为无法忍受老鸨韩妈妈的冷言冷语，被迫和爱人韩玉箫分离而去考科举。玉箫为其送行中唱道：

① 闪思敏校，《钦定四库全书》子部，《白孔六帖》卷十九，上海：上海古籍出版社，第891-154页。

② 詹锼主编，《李白全集校注汇释集评》，天津：百花文艺出版社，1996年，第4403页。

③ 柳宗元着，王国安笺释，《柳宗元诗笺释》，上海：上海古籍出版社，1993年，第275页。

④ 谢桃坊撰，《柳永词选评》，上海：上海古籍出版社，2002年，89页。

【后庭花】今日在汴河边倚画船，明日在天津桥闻杜鹃。最苦是相思病，极高的离恨天，空教我泪涟涟。凄凉杀花间莺燕，散东风榆荚钱，锁春愁杨柳烟。断肠在过雁前，销魂向落照边。苦恹恹恨怎言？急煎煎情惨然。

【青歌儿】天那，人在这离亭、离亭开宴，酒和愁怎生、怎生吞咽？狠毒娘下的也么天！情绪绵绵，想柳畔花边，月下星前，共枕同眠，携手凭肩。离暮雨亭轩，望落日山川，问雕鞍何日是归年？俺和你重相见。

“折柳送别”，“柳”“留”谐音，以示挽留与不舍，与现实必须分离的残酷性形成了一种悖论，故而更显“折柳送别”之悲情。凸显出分离场面的苦楚凄凉，将鸳鸯拆散、使劳燕分飞，离别中的柳树，在这古来饯别之地的长亭，渲染一种离愁别绪的氛围，伤心人别有怀抱。两人相识相恋不久，正是如胶似漆的时候，却被逼分离。只因韩妈妈贪钱爱财，韦皋被逼辞行，去考取功名。在这春日里美景前，却似身在寒冬，苦受熬煎。

此时的韩玉箫愁深似海，想到以后望眼欲穿，便不禁心中痛苦，以致相思成疾，既为下文韩玉箫因此而死，做了一个铺垫，又为另一个韩玉箫的出现及戏剧情节的另一重起伏做了铺垫。离情之所以痛苦，是因为离别后的状况二人均不能尽知，害怕对方忘了自己，害怕未来的不确定，更害怕对方的移情别恋。

这里的十里长亭、柳、月，是古人送别经常用到的意象，它们组成的场面是一个集中了悲情、缠绵、留恋的戏剧时空流，将人物置于其中，给观众以整体的悲情印象，产生共鸣，起到一定的戏剧效果。这就是元曲比诗词宏阔的一个表现，它能够容纳更多的内容、有更大的表现场面可以选择，对于人物和环境能够全面具体的加以刻画。

还有《西厢记》、《东墙记》等作品也不例外，也是以长亭饮酒设宴，表示饯行之意。

二、离别酒宴酒伤怀

“醉里不辞金爵满，阳关一曲肠千断。”^①今日送君远行，君应醉卧此乡，这是古代文人送别之情，古代送别场面充满浓浓的酒香。从柳永的“都门帐饮无绪”，到辛弃疾的“问人间，谁管别离愁，杯中物”^②。在这各奔东西，恐难再聚的时刻，酒是最好的抚慰剂，酒醉千杯后，恐怕早已忘记了离愁，因此离别之时多酒宴。

饮酒饯别是中国的传统，古籍中记载的“祖送”、“祖席”、“祖帐”、“祖筵”、“祖饯”等，就是对其的别称。因而酒成为离别的一道风景，并与离别形成一个丰盛的场面。

如在《东墙记》第三、四折中，酒宴之上刘老夫人劝解秀英收拾行装，送马文辅上朝应举，以及秀英把盏对马文辅说道：

① 南唐·冯延巳，《蝶恋花》，《阳春集》，上海：上海古籍出版社，1988年，第35页。

② 朱德才主编，《增订注释辛弃疾词》，北京：文化艺术出版社，1999年，第17页。

（旦云）恰相逢，又分别，好是烦恼人也呵。今朝同把一杯酒，后夜醉眠何处楼？如今送别临溪水，他日相逢在水头。

（做把盏科）（旦云）今日得成佳配，妾身不敢久留，当以功名为念，进取为心。以君之才，必有台辅之任。若到京师，早登科第，当速返征辕也。

酒宴排好，众人把盏，长辈劝酒，这时的秀英哪有心情喝酒。怎奈高堂老母的劝解、殷切期盼，怎奈天下之人的悠悠之口。她很无奈，看着这酒：难以下咽，在秀英的口里，这酒是水，毫无滋味；在马文辅的口里，是黄连苦药，难以下咽。所以这酒，是入得愁肠，反添惆怅。借着酒，他们还可眉目传情、互通离别之恨；放下酒，只能长长太息，直到别离将近。通过秀英手中传递的酒，周围潺潺流淌的溪水，营造出一种悲凉的离别氛围，表现了秀英的伤感，以及对马文辅的恋恋不舍、悲伤离别之情。这样的场面看似和谐美满，但暗含有悲欢。酒可以解忧，也可以“举杯消愁愁更愁”（李白《宣州谢朓楼饯别校书叔云》）。秀英与文辅的离别是由于阶级、礼教不容他们的私情而导致的分离，他们虽有心在一起，永世不分离，但他们不能左右封建礼法的压迫。这样的离别宴，怕是唐人的酒宴、宋人的送别都比不了，此恨谁知。

《倩女离魂》第一折中，老夫人于折柳亭送别王生的酒宴场面比较简略：

（夫人云）孩儿，今日在这折柳亭与你哥哥送路，把一杯酒者。（正旦云）理会的。（把酒科云）哥哥，满饮一杯。

这离情之酒最是伤人醉人了。在这酒宴难道的场面里，小女儿心事，想着与心上人分离，痛苦难耐的感情溢于纸上：

【元和令】杯中酒，和泪酌。心间事，对伊道。似长亭折柳赠柔条，哥哥，你休有上梢没下梢。从今虚度可怜宵，奈离愁不了！

此时的倩女早已肝肠寸断，借酒道心事，将杯中之酒和泪而吞，这杯酒，咽下得比黄连还苦、比砒霜更毒，这样的酒真是催命的毒药。以至于断了倩女的香魂，散了王生的心性。同时她又担心恐久以后心上人移情别恋，自己怎度过青春韶光，悲情到了极致，到了无奈。折枝柳条想竭力挽留王生，希望用柳条留住王生的真心，表达了倩女对王生的的一片痴情。在这离别之际，心情甚是悲凉难内、痛苦不堪。其中【后庭花】和【柳叶儿】两支曲子更是将这种离愁别绪表达到淋漓尽致：

【后庭花】我这里翠帘车先控着，他那里黄金镫懒去挑。我泪湿香罗袖，他鞭垂碧玉梢。望迢迢恨堆满西风古道，想急煎煎人多情人去了，和青湛湛天有情天亦老。俺气氤氲喟然声不

定交，助疎刺刺动羁怀风乱扫，滴扑簌簌界残妆粉泪抛，洒细蒙蒙浥香尘暮雨飘。

【柳叶儿】见浙零零满江千楼阁，我各刺刺坐车儿懒过溪桥，他砣蹬蹬马蹄儿倦上皇州道。我一望望伤怀抱，他一步步待迴鑣，早一程程水远山遥。

而在《两世姻缘》第一折中，玉箫面对着离别的酒宴场面，不由痛苦的唱道：

【青歌儿】天那！人在这离亭、离亭开宴，酒和愁怎生、怎生吞咽？狠毒娘下的也么天。情绪绵绵，想柳畔花边。月下星前，共枕同眠。携手凭肩，离暮雨亭轩。望落日山川，问雕鞍何日是归年？俺和你重相见。

【赚煞】眼见的天阔雁书迟。赤紧的日近长安远。则怕我受官诰的缘薄分浅。则愿的一举成名在日边。（带云）你寄音书呵。（唱）休爱惜象管鸾笺。（末云）大姐。屈着指头儿数。不出三年。我便来也。（正旦唱）则愿的早三年。人月团圆。休教妾常倚东风泣断弦。你休恋京师帝辇。别求夫人宅眷。把咱好姻缘翻做了恶姻缘。

在这酒宴之上，女儿们都会说到的一样就是，休要停妻再娶，这是女子在那个时代身不由己的真实反映，他们对婚姻没有丝毫自主的权力，一切全听父母、丈夫做主，所以她们害怕被休弃。一种对命运的担忧，对未来的恐惧，借着酒力，她们要求丈夫做到心口如一，求得未来的幸福与安稳。

所以这酒宴，是才子 and 佳人的壮胆酒，当着老夫人的面，多少平日里不敢说的话，借着酒力一一道出，只为求得一个好的归宿。所以酒宴是离别戏中不可或缺的部分，所谓无酒不成席，无酒难送行。

第二节 离别场面设置的意义

在中国这样一个以大团圆为美的国度，离别之悲越盛，团圆之喜越浓，这是相辅相成的。所以元曲爱情戏的离别是为了成就男主角的情感，使他们在磨难中体会真情，待到大团圆时好体会其中的甜蜜。

一、成就情感，引出其余人物

元曲爱情戏中离别场面的设置，是一个铺垫，且又为下文的波澜设置一个整体的悬念。下文的人物、情节、情感都以这个场面为基调展开，往往使人物情感低沉、情节紧张、人物命运也跌到了谷底。同时离别场面也为全局的高潮——大团圆结局奠定了基调。

人世间凄惻缠绵的离别，莫过于情人之间的远别，在刚刚还爱的死去活来的时候，转眼间却相隔天涯，生出多少让人唏嘘哀叹、掩面难言的悲情。无论是高居于人世顶端的帝王将相，还是出将入相的墨客骚人，还是为生计劳碌奔波的平头百姓，在别离自己的心上人时，感伤的堤坝怕再也止不住汹涌的泪水，一任其汹涌而出。尤其是正处于青春年少、情意正浓的书生佳人们，那更是泪压

三峰华岳低，颗颗珠泪暗自垂。而在元曲的离别中又孕育着希望，那就是男主人公高中，回乡迎娶佳人，大团圆结局出现。

“人生许与分，只在顾盼间。”^①两心相悦的爱情才开始，痛苦的别离又转瞬而至。在这样的至情爱情前，分别的痛苦会使观众印象深刻，牵动观众的悲喜。作家选择这样的固定模式，是一种最能煽动观众情感的方法——“悲莫悲兮生别离”^②，别离文学的基调就这样奠定了。在别离的时节里，长相思是免不了的，元曲剧作家出于至情的考虑，长相守的后续场面就在元曲里频频出现了。

《倩女离魂》的离别只是为了体现作者的“至情”之论，为爱而身魂分离，倩女的爱超越了生命。为了爱情，生命被一分为二，这样的情感古今罕有，人世罕见。这种显然是作者为了肯定至情之论而设置的一种虚构的情节。它使得离别看起来是那么的伤感，又是那么的无奈。可见，离别是用来验证倩女与王生至死不渝的爱情而设置的场面。

《墙头马上》的离别场面，也印证了爱之深，恨之切的情感。李千金对裴少俊倾注了全部之爱，为其生儿育女，厮守七年。但当自己被裴父驱离裴家时，他竟然袖手旁观。所以，这时的李千金已经深恨裴少俊，以至于到他中举回来苦苦哀求时，也无济于事。最后是公婆及一双儿女才使得李千金答应回去，可见其爱的至深至情。

而在其它的元曲中，离别还是考验主人公爱情是否坚贞的一剂良药，是对男女主人公一次情感上的洗礼，使他们更加珍惜彼此的感情，更加尊重对方，达到相敬如宾的情感境界。在《百花亭》这本戏中就是利用“第三者插足”的情节，突出主人公情感的坚贞不渝。

《百花亭》第二折中贺妈妈贪图钱财，不顾女儿贺怜怜与王焕的真诚情感，将她嫁给了军需官高常彬，自述道：

俺那怜怜小妮子，半年前城外陈家府百花亭上，赏清明节令，引的个王焕来家。一住就住了半年多，他如今没甚么钱物了，只管缠住俺那妮子，再也不思量转身。俺这门户人家，单靠那妮子吃饭，一日不接客，就一日不赚钱。怎么容得他？如今被俺使个科段，将他捻出门去。那西延边上有个高常彬，他来俺洛阳买办军需。那厮巨万贯东西，要娶俺妮子，屡次着人来说。被俺勒了他二万贯，嫁与那厮去了。早是俺乖，倘或这妮子跟着王焕走了，可怎了也？

借贺妈妈之口交代了王焕已散尽钱财，再没利用价值，因此直接把他赶走。她根本不看重爱情，眼里只有金钱，因此把贺怜怜寄居在承天寺，千方百计阻挠他俩的爱情，达到勒索钱财的目的。同时，这也是元曲设置的一个曲折过渡场面，为后面情节的发展做铺垫，以便引出王焕的功成名就，乃至大团圆结局。

这样的情节设置，是元代剧作家对戏剧冲突场面处理的一大进步，使得戏剧跌宕起伏，给人柳

① 唐·杜甫着，清·钱谦益笺注，《钱注杜诗·义鹘行》，上海：上海古籍出版社，1958年，第73页。

② 转引自赵菲，《浅析汉代抒情诗歌意象的悲剧意识》，《山东省农业管理干部学院学报》，2011年3期。

暗花明之感。只有书生战胜了这样的“第三者”，才能赢得佳人，只有通过比较，才能见出谁才是真正的有情有义，才能证明作者的至情之论。所以，这样情节、人物场面的设置，是剧作家们对戏剧创作的一种突破。可见元曲爱情戏的离别场面多是为了印证爱情的坚定不渝而设置的“试金石”，是元杂剧爱情戏必不可少的一个“道具”式场面。

二、大团圆结局的铺垫

在元曲剧本中，绝大多数爱情戏都是大团圆结局的固定模式，一般是书生科举考试中举后，再回到自己爱人的身边，喜结连理，大团圆结局。书生是封建社会的一个特殊群体，他们肩不能挑、手不能提，中举是脱离贫境的捷径。当他们一旦考中科举，便一下位于士农工商四阶层之首，高官厚禄指日可待。所以，才有了佳人的眷恋，才有了离别的因由，才会有大团圆的结局。这正是离别场面的原因所在。

如《西厢记》、《东墙记》、《倩女离魂》这几本戏中，男女主人公能够终成眷属，以大团圆结局收场，就是与前面的别离科举有着直接的联系。

《墙头马上》第三折中裴尚书在后花园发现李千金后，狠心的拆散他们，并吩咐少俊今日就上京赶考：

既然簪折瓶坠，是天着你夫妻分离。着这贼丑生与你一纸休书，便着你归家去。少俊，你只今日便与我收拾琴剑书箱，上朝求官应举去。将这一儿一女收留在我家。张千，便与我赶离了门者！

裴尚书的威逼推动了剧情的发展，裴少俊因此才出发上京赶考，这才有了裴少俊中举后二人大团圆的结局。

而同折中李千金将要离开时痛苦的唱道：

【折桂令】果然人生最苦是离别，方信道花发风筛，月满云遮。谁更敢倒凤颠鸾，撩蜂剔蝎，打草惊蛇，坏了咱墙头上传情简贴，拆开咱柳阴中莺燕蜂蝶。儿也咨嗟，女又拦截，既瓶坠簪折，咱义断恩绝！

而裴少俊虽然怨恨父亲将其夫妻、父子分离时，只能无奈难过地说道：

父亲，你好下的也。一时间将俺夫妻、父子分离，怎生是好？张千，与我收拾琴剑书箱，我就上朝取应去。一面瞒着父亲，悄悄送小姐回到家中，料也不妨。

而第四折中李千金回到自己家，父母已都过世，自己又和少俊分开，所以甚是伤感悲痛，因此

她就唱道：

【中吕粉蝶儿】帘卷虾须，冷清清绿窗朱户，闷杀我独自离居。落可便想金枷，思玉锁，风流的牢狱。（内做鸟鸣科）（唱）谁叫你飞出巴蜀，叫离人“不如归去”。

【醉春风】家万里梦蝴蝶，月三更闻杜宇。则兀那墙头马上引起欢娱，怎想有这场苦、苦。都则道百媚千娇，送的人四分五落，两头三绪。

至于李千金和少俊离别的痛苦愁绪是为了给后面大团圆结局做铺垫。与裴少俊中举归来后的情节前后呼应，先有别离之愁，才更衬托出相聚之喜。

《倩女离魂》第一折中，倩女在折柳亭为王文举送行时，想到他将要离开后，这种悲凉的环境氛围，正好能烘托出她痛苦、思念、备受煎熬之情，于是她便凄凉的唱道：

【上马娇】竹窗外响翠梢，苔砌下深绿草，书舍顿萧条，故园悄悄无人到。恨怎消，此际最难熬！

在老夫人、梅香催促倩女上车离开之时，倩女悲伤痛苦之情在【后庭花】和【柳叶儿】两支曲词中达到了极致。其中用一系列语气紧凑的对偶句，“望迢迢恨堆满西风古道，想急煎煎人多情人去了”，“我一望望伤怀抱，他一步步待回镳”，更加烘托出倩女对王文举恋恋不舍的无奈之情，以及担忧之情。

然而倩女不注重功名利禄，只希望文举能够早回来，不要辜负了她的一片深情，

【赚煞】从今后只合题恨写芭蕉，不索占梦揲著草。有甚心肠，更珠围翠绕。我这一点真情魂缥缈，他去后，不离了前后周遭。厮随着司马题桥，也不指望驷马高车显荣耀。不争把琼姬弃却，比及盼子高来到，早辜负了碧桃花下凤鸾交。

分离的痛苦使倩女茶饭不想，以至于相思成病：

【普天乐】想鬼病最关心，似宿酒迷春睡。绕晴雪杨花陌上，趁东风燕子楼西。抛闪杀我年少人，辜负了这韶华日。早是离愁添萦系，更那堪景物狼籍。愁心惊一声鸟啼，薄命趁一春事已，香魂逐一片花飞。（正旦昏科）

倩女对王生的一片赤情，病得以至于能随时昏倒，可见倩女的相思之苦，这就为后面团聚的喜悦做铺垫。

而《竹坞听琴》第二折中郑彩鸾在秦脩然上京应举，离开之后，备受相思煎熬之苦：

三十三天离恨天最高，四百四病相思病最苦，则被这相思害杀我也。

当第二折郑彩鸾没有秦脩然的任何音信时，感到非常的痛苦，她根本没有一点心情去诵经，满脑子想的都是秦脩然，于是她唱道：

【中吕粉蝶儿】这些时懒诵南华，将一串数珠来壁间闲挂。念一首断肠词颠倒熟滑，不免的唤道姑，添淨水，我刚刚的把圣贤来参罢。若不是会首人家，几番将这道袍脱下。

【醉春风】我如今将草索儿系住心猿，又将藕丝儿缚定意马。人说道出家的都待要断尘情，我道来都是些假、假。几时能勾月枕双款，玉箫齐品，翠鸾同跨。

同时因为自己离愁伤感，心烦意乱，即便有客来访，都觉得很烦恼：

【红绣鞋】我恰才搭伏定芙蓉懒架，恰合眼梦见他家。觉来也依旧隔天涯，早是我心绪又乱。更那堪客人侵杂，道甚么相公在门首前方下马。

离别后恋人之间的思念之情越沉重，越能反衬出后面大团圆的喜悦。

同样《东墙记》第四折中董秀英在暮春时节，为马文辅送行，面对他的离去，各奔东西，秀英无法割舍对其的留恋，于是伤感的唱道：

【越调斗鹤鹑】眼见的枕剩衾空，怎捱这更长漏永？桂蕊飘霞，杨花弄风。翠袖生寒，乌云不拢。恰成了鸾凤交，眼见的各西东。离恨千般，闲愁万种。

【紫花儿序】见如今亭前分袂，目下离别，多应是梦里相逢。忍不住长吁短叹，难割舍意重情浓。枉教我埋怨天公，莫不是美满姻缘不得终！好教人伤悲切痛，霎时间去马回车，都做了往雁归鸿。

而在第四折之中秀英半年没有文辅的消息，甚是烦恼，所以她用这段唱词将这种情感表达出来，

【小桃红】腰肢纤细减芳容，似带雨梨花重。翠被香消谁共，思无穷，音书写下无人送。鱼沉雁杳，枕剩衾空，因此上泪滴满酥胸。

最后导致秀英每日以泪洗面，痛苦难耐的思念之情，以至于使她相思成疾：

【麻郎儿】恨相思病浓，转思量泪重。眉□□春山闷萦，显的凄凉一弄。

【么篇】这病攻、泪浓、闷重，都只为满腹愁衷，都只为鱼水难同，都只为孤鸾寡凤。

恋人间的离别，万分痛苦，所以秀英思念过度，得了相思病，思念之情达到极致，为后面和马文辅的团圆铺垫感情，也就是说，为大团圆结局做铺垫。

综上所述，男主人公的进京赶考，高中状元或举人，与女主人公再次相见，佳偶重逢，其最大的阻力——封建礼教的门第观念，在封建皇权、官权面前烟消云散，实现了大团圆的结局。而且，在他们别后的时间里，备尝分离之苦、也为他们感情的升华做了铺垫，使得大团圆结局更有情感的基础，使得至情之论更有说服力。

第三节 离别场面中设置的有情与无情之人

元曲离别场面中的人物，可据情感分为两类，即有情之人与无情之人。有情之人是生死难离的恋人——男女主人公；无情之人就是封建家长——父母。

一、离别场面有情之人情满场

在元曲爱情戏中离别场面以《西厢记》“长亭送别”最为经典。本文以此作为元曲爱情戏离别场面的代表，分析一下离别场面中的有情人。

第四本第三折一开头崔莺莺因为即将和张生分别，不由得伤感悲痛，烦恼之情更是溢上心头。又逢上寂寥零落的暮秋时节，奠定了离别的基调，于是道出“早是离人伤感，况值那暮秋天气，好烦恼人也呵！悲欢聚散一杯酒，南北东西万里程”。

因此紧接着以【正宫端正好】曲词把悲秋之景和离别之情融为一体，浑然天成，

【正宫端正好】碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

这是从一个“晓”字知道莺莺从早上开始为张生送别，途经看到大雁都要向南飞向自己温暖的家。又想到自己寄居寺中，失去父亲的悲痛以及要和心上人张生经历种种才得结合，今又劳燕分飞，实让人万分无奈，瞬间离愁别绪的惆怅之情油然而生。正所谓“多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节”。（柳永《雨霖铃》）借秋景生动地烘托出莺莺的伤感悲凉之情。一个“染”字更形象、生动的道出满山的枫林都被莺莺的眼泪多得浸染成红色，使原本没有感情的枫林都变得多情而悲伤，以哀景烘托出莺莺泪眼涟涟的哀情。一个“醉”字也把无情景物的霜林拟人化，又给人以是莺莺的血泪染红枫叶的感觉。因为在莺莺的眼里这些客观的景物都被赋予了感情色彩，莺莺的眼泪都流干、流尽了，以至于满腹滴滴的离情血泪都把霜林给染红了。表达出莺莺深沉的离别愁绪、愁苦伤感之情。

正因为她在这种深沉的离愁别绪之下，使得她恨天地、恨贤良母，使得她与张生两人相聚又分

离；恨时节，秋分秋意恼杀人意；恨酒席，催促他们早别离，

【滚绣球】恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迳迳的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道一声去也，松了金钏，迳望见十里长亭，减了玉肌，此恨谁知？

莺莺怨恨相聚的时间太短暂，看到“柳丝”就有意借长长的柳丝把张生的马系住，用稀疏的树林把将要落山的夕阳“斜晖”挂在半空中，她希望这酒宴永不散，希望这夕阳永不移，将他们这对有情人儿相怜惜，为她和张生的相聚再多争取一分钟，但柳条难系，夕阳终将西下，相聚之短，离别之近，衬托出莺莺对张生的难舍难分之情。刚刚告别煎熬的相思，又迎来了无奈的离别，此时此刻只希望马儿慢慢地走，车儿紧紧地随，两人再多相聚一会儿。可见莺莺对张生的至情之重、痴情之浓、衷情之深。正如金圣叹说：“此真小儿女又稚小，又苦恼，又聪明，又憨痴。”送行之处的十里长亭已近在眼前，离别将至，莺莺听到一声去也，手上的钊子都松的掉下来了，可见，人愁得瞬间消瘦，这种离愁别情表现的非常形象。一句“此恨谁知”道出了莺莺对张生的依恋、对别离的悲愤、对母亲逼迫张生考取功名的怨恨、对夫荣妻爱情悲剧的担忧。

所以莺莺在这种无奈离别的情形下，当红娘问她怎么不打扮时，她唱道：

【叨叨令】见安排著车儿、马儿，不由人熬熬煎煎的气；有甚么心情花儿、靥儿，打扮的娇娇滴滴的媚；准备著被儿、枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿、袖儿，都揾做重重叠叠的泪。兀的不闷杀人也么歌！兀的不闷杀人也么歌！久已后书儿、信儿，索与我恹恹惶惶的寄。

离别在即，莺莺看到车马都装备齐全，想到自己刚与张生新婚燕尔，又被迫马上与爱人长久分开，心中十分难过、万般无奈，直抒胸臆的道出自己离愁绕心，哪还有心思打扮，也无力打扮，表现出莺莺前思后想的痛苦沉重之情。尤其是“熬熬煎煎”、“昏昏沉沉”、“重重叠叠”、“恹恹惶惶”这四个叠词的运用，给人凄楚凝噎之感，凸显出莺莺愁肠百转，压抑沉重、离别苦痛的哀伤之情。一句“兀的不闷杀人也么歌？”一句悲叹，更使人痛不欲绝。

在这样苦痛哀伤的情感下，莺莺看到的离别酒宴之貌：

【脱布衫】下西风黄叶纷飞，染寒烟衰草萋迷。酒席上斜签著坐的，蹙愁眉死临侵地。

【小梁州】我见他阁泪汪汪不敢垂，恐怕人知；猛然见了把头低，长吁气，推整素罗衣。

【幺篇】虽然久后成佳配，奈时间怎不悲啼。意似痴，心如醉，昨宵今日，清减了小腰围。

送行的酒宴开始了，张生和莺莺两人相对，莺莺看到西风下的黄叶，似有秋风扫落叶之感，再

以寒烟、萋迷的衰草笼罩，悲凉凄冷之景，离愁之情甚是浓重，为有情人的离别奠定了一种悲凉伤感的基调，因张生的离别衬托出莺莺萦绕心头浓浓的悲伤、哀愁之情。老夫人又在场，他们也不能互诉衷情，只能眉目传情，当然在老夫人面前也不能如此大胆，只能是悄悄的不被人发现的传情。酒宴上莺莺看见张生泪眼汪汪，虽然愁绪万千但考虑到礼节，也只能呆呆的坐在那里不敢抬头。这一切都被她看在眼里，但莺莺也怕被人发现她在看张生，马上把头低下，长长的太息叹气，假装整理她的衣服。通过莺莺对张生细致的观察以及自身的动作，表现出她不愿放弃和他在一起的每时每刻，为之痴醉恋恋不舍之情，以及对母亲从中碍事的怨恨悲愤之情表现得淋漓尽致。

莺莺在与张生把盏时怨恨张生轻别离，薄情，不愿意也不希望他上京赶考，离开自己，表现了莺莺珍惜感情，看重爱情，鄙视功名的思想。紧接着又唱道：

【么篇】年少呵，轻远别，情薄呵，易弃掷。全不想腿儿相挨，脸儿相偎，手儿相携。你与俺崔相国做女婿，妻荣夫贵，但得一个并头莲，煞强如状元及第。

【满庭芳】供食太急，须臾对面，顷刻别离。若不是酒席间子母每当回避，有心待与他举案齐眉。虽然是厮守得一时半刻，也合着俺夫妻每共桌而食。眼底空留意，寻思起就里，险化做望夫石。

在酒席间莺莺都不能与张生温存话别，因为母亲“供食太急”，在短暂的送行之宴上，都不肯回避，给他们多一点独处的时间，只能“眉目传情”、“暗送秋波”，表现了莺莺对母亲的怨恨之情，对张生的留恋之情。

而当红娘劝莺莺喝些汤水时，她却难以下咽，因为张生离别的满腹离愁，即使喝着琼浆美酒也像是冷水似的，大多是相思的眼泪，烘托出莺莺食不知味的难过、悲伤至极之情：

【快活三】将来的酒共食，尝著似土和泥，假若便是土和泥，也有些土气息，泥滋味。

【朝天子】暖溶溶玉醅，白泠泠似水，多半是相思泪。眼面前茶饭怕不待要吃，恨塞满愁肠胃。蜗角虚名，蝇头微利，拆鸳鸯在两下里。一个这壁，一个那壁，一递一声长吁气。

而当酒宴结束后，他们的分别之情达到了最高峰：

【耍孩儿】淋漓襟袖啼红泪，比司马青衫更湿。伯劳东去燕西飞，未登程先问归期。虽然眼底人千里，且尽生前酒一杯。未饮心先醉，眼中流血，心里成灰。

【四煞】这忧愁诉与谁？相思只自知，老天不管人憔悴。泪添九曲黄河溢，恨压三峰华岳低。到晚来闷把西楼倚，见了些夕阳古道，衰柳长堤。

借“红泪”、“青衫”道出了莺莺与张生话别之时的悲伤，她想象倚着西楼看见的“夕阳”、“古道”、“衰柳”、“长堤”，这些落寞之景，表现了莺莺对张生离去的郁闷、悲伤欲绝之情。

在【收尾】一曲中更是掀起莺莺的无限惆怅：

四围山色中，一鞭残照里。遍人间烦恼填胸臆，量这些大小车儿如何载得起？

此时的张生已经离去，只留下孤单的莺莺，她目送张生过了崇山峻岭，只剩下暮霭，可谓是“冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”。一个“鞭”字抽破天宇，掀起莺莺繁重的离愁心绪，“量这些大小车儿如何载得起”，表现了莺莺悲凉孤寂以及沉重的离愁之情。

在“长亭送别”中，以莺莺在途中和酒宴上的所见所闻，淋漓尽致得表现了对张生依依不舍的离愁别绪之情，对老夫人的埋怨相恨之情。

此外还有《东墙记》中董秀英、《倩女离魂》中倩女、《两世姻缘》中玉箫、《伯梅香》中樊素，她们都是有“情”之人。

二、离别场面无情之人

离别场面中的无情之人就是顽固封建礼教的“代言人”，她们只看重功名利禄，不看重男女之间的美满爱情，不支持她们的恋情。符合这一条件的无情之人主要出现在四种剧中：《西厢记》中的老夫人、《东墙记》中的老夫人、《倩女离魂》中的李氏、《伯梅香》中的裴夫人。下面以顽固的、阻挠美满爱情的“老夫人”为代表，分析一下离别场面中的无情之人。

在《西厢记》“长亭送别”场面中，老夫人总是催促张生“上路”，可知崔张二人的难舍难分，用他们难舍难分之情来衬托老夫人的无情。

老夫同意崔张二人的婚事时，又提出“俺三辈儿不招白衣女婿”，催促张生明日上京赶考。老夫人的许亲之快，变相的毁亲也急，可见她的无情：

我如今将莺莺与你为妻，则是俺三辈儿不招白衣女婿，你明日便上朝取应去。我与你养着媳妇，得官呵，来见我。驳落呵，休来见我。

张生和莺莺二人历经各种磨砺，终于取得老夫人的同意。他们刚成亲，新婚燕尔，还没来得及急互传爱慕之情，消减相思之情，又被迫分离，浓浓的爱恋之情溢于言表，更加反衬出其母的无情。

老夫人的行动神速，为张生的送别之宴，已经安排好送行的地点及陪送的人选：

明日收拾行装，安排果酒，请长老一同送张生，到十里长亭去。

而当老夫人和长老一起已经到了十里长亭，却迟迟不见崔张二人。这里用崔张二人的行动之慢，

反衬老夫人到长亭之快，之无情，

今日送张生赴京，十里长亭，安排下筵席。我和长老先行，不见张生小姐来到。

在离别酒宴中老夫人故意安排崔张二人分开坐，不让他们互诉衷情，“张生和长老坐，小姐这壁坐，红娘将酒来”。

酒席上，老夫人在长老和张生各说完一句话后，就催促莺莺和红娘把盏：

（夫人云）小姐把盏者！【红递酒，旦把盏长吁科云】请吃酒！

（夫人云）红娘把盏者！【红把酒科】。

在席上老夫人的“供食太急”，以及都不允许崔张二人说一句话，就辆起车儿催促莺莺随后跟上，“辆起车儿，俺先回去，小姐随后和红娘来”。无情之貌跃然纸上。

老夫人不停的催促张生“上路”，以至于自己先走，并放出话儿让莺莺随后赶来。车儿已经辆好了，但崔张二人还没有话别，道别完。用崔张二人的难舍难分、恋恋不舍之情，反衬出老夫人的无情。

同样《东墙记》第三折中，老夫人在撞见马文辅和董秀英私自结合后，无奈之下只好默许，但以“我家三辈不招白衣之人”为由，催促他明日上朝科考：

我家三辈不招白衣之人，如今且将你两个急配了，则明日上朝取应去。得中科第，那时来也未迟。

老夫人不但自己道出今日将你俩急配，而且还催促秀英赶快收拾好行装，好让马文辅早“上路”，“秀英，便收拾行装，送文辅上朝取应去。”这里用老夫人催促秀英之急，以及秀英收拾行装之慢，反衬出老夫人不懂体谅新婚之人苦楚的无情。

在酒席中，老夫人催促马文辅早去早回，“孩儿，着志者，早些回来。”在老夫人的眼里只有功名利禄，不把儿女情长放在眼里，因此不停的催促马文辅“上路”，这里用秀英和马文辅深深的惜别之情，反衬出老夫人的无情。

除上面的例子外，在《倚梅香》第三折中，裴夫人撞见白敏中和小蛮私自结合后，也羞辱他不重功名而在女色留心，天明就要赶走他：

等到天明钟声罢，便离了我家去。呸！小后生家，不存心于功名，却向那女色上留心，我看你再有什么脸见我！

裴夫人不同意、也不支持他们的婚事，因此无情的赶走白敏中去考取功名。

还有《倩女离魂》之中的李老夫人也不例外，她在折柳亭为王生送行时说：“孩儿，你既是要行，我在这折柳亭上与你饯行。小的每，请小姐来者。”

老夫人只字不谈王生与倩女的婚事，直接在折柳亭为王生送行，而倩女慢吞吞的到折柳亭为王生送行，亦见倩女和王生的恋恋不舍，更能衬托出老夫人的无情。

在酒宴中，倩女和王生都没来得及说一句话，老夫人催促倩女把酒，就是为了让王生早“上路”，这里借倩女和王生的依依不舍反衬出老夫人的无情，“孩儿，今日在这折柳亭与你哥哥送路，你把一杯酒者。”

而在第一折之中，王生向老夫人询问完婚后，老夫人才道出“俺家三辈儿不招白衣秀士”为由，催促王生上京赶考：

孩儿，你也说的是。老身为何以兄妹相呼？俺家三辈儿不招白衣秀士。想你学成满腹文章，未曾进取功各。你如今上京师，但得一官半职，回来成此亲事，有何不可？

这里用老夫人催促王生“上路”，逼迫他们暂时分开，以至于到最后老夫人不停的催促倩女上车离去，借倩女迟迟不肯上车，对王生的难分难舍，反衬出老夫人的无情，“梅香，看车儿着小姐回去”。

综上所述，这些老夫人作为家长，地位比较高，她们看重门第，注重功名利禄，而这些都是白衣书生无法达到的，因而她们强烈反对女儿的婚事，对书生的爱情横加阻拦，无情的以“三辈不招白衣女婿”为借口，逼迫才子科考，以及用有情之人的难舍难分又反衬出老夫人的无情。同时让有情人暂时分开，也为后面才子高中，夫妻团圆埋下伏笔、铺垫情节。

此外《拜月亭》中王瑞兰之父也是封建礼教的“代言人”，只看重功名利禄，门当户对，他不支持王瑞兰与蒋世隆之间的爱情，也不承认她们之间的婚姻，顽固的将其拆散，可以说王瑞兰之父也是一个无情之人。

结 语

中国古代封建社会的男女爱情婚姻是“父母之命，媒妁之言”。在元曲中，塑造了许多冲破封建礼教束缚，大胆去追求自己恋爱自由的有情之人。寺庙庵观、花园、长亭等公共活动场所，为男女相识、相会提供一个契机。

戏剧讲究“起承转合”，寺庙相识是“起”、花园相会是“承”，被逼分手是“转”，最后大团圆是“合”，这样故事才能完整。本文从男女爱情发生的顺序：相识、相会、分别三个角度出发来研究元曲爱情戏中的寺庙庵观场面、花园场面、长亭场面。

寺庙庵观相识场面的发生有客观和主观两方面的原因。其中出现的人物多是书生与小姐。他们之间的爱情多是一见钟情，审美情趣不是很高，偏向于“俗”。寺庙庵观宗教场所是一个公共活动场所，为男女相识、相会提供一个契机。同时它又是一个人们崇拜“神灵信仰”、“因果报应”的地方，除此功能外，还有庙会、文艺演出、救助、借宿、停灵、旅游、放债借债、保媒拉线、三姑六婆等功能。

花园相会场面的发生在有环境、人物两方面的原因。花园是人生命运的转折点，使得满腹经纶的书生前途发生了重大转折，而至情的小姐由大家闺秀转变成敢于冲破封建礼教的独立个体。他们之间的爱情虽然也多是一见钟情，但审美情趣高，偏向于“雅”。

长亭离别场面，主要是离别酒宴后的长亭送别。离别场面的设置主要是为大团圆结局做铺垫。有情人经历各种艰难磨砺才终于在一起，团团圆圆，皆大欢喜，圆满结束。

这些场面描写丰富了剧情，丰满了人物形象，完整了剧本结构。本文力图从场面这一角度切入，希望对元曲爱情戏研究提供一定的价值，为人们整体地研究元曲的故事情节、人物形象以及思想内涵方面，提供一个独特的视角。

致 谢

我之所以会对元曲爱情戏场面进行研究，起初是受本科毕业论文《西厢记的场面意象》启示进行的一个延续，后来在读作品《元曲选》与《元曲选外编》时，发现里面有许多爱情戏存在相识、相会、分别的场面，这些微观的场面引起了我对元曲爱情戏进行研究的兴趣。在本师吕文丽先生的教导下，我对《元曲选》与《元曲选外编》进行细读并梳理归纳，渐渐对元曲有点滴清晰的认识，撰成本文。

论文写作与平时学习相始终，除教导我学识道理的吕师外，黄竹三、冯俊杰先生在历届论文答辩会上给予独到宝贵的建议；王福才、车文明、延保全、曹飞、王志峰、王星荣、郭文顺、杨飞、孙俊士、姚春敏、孔美艳、陈美青、许江娥、甄洪永诸师尝于课堂上授业解惑，车文明、范春义、杨飞、陈美青、闫春、朱瑶诸师于开题时指点教正，今论文初成致以感谢。尤其王福才老师平日多有教诲，受益匪浅；王星荣老师意见诚挚，使我对论文有初步的认识；另外本所曾德元老师、杨慧老师一直为我提供着最便利的资料查询条件，论文的完成与其有着直接的联系，至此致以诸师最真诚的感谢。

感谢师兄崔武杰、王伟，师姐左青英、李澍懿，他们知识扎实，每有请教无不尽心，相交日短而得益甚多。感谢挚友孙征宇，孙征宇乃同窗之秀，平日时相劝勉、倾囊相助，本文遂成。感谢挚友闫红艳、段金龙、杨霞、侯慧娟、张新华、杜文明，三载相知，志同道合，如饮甘霖，祝福他们！

参考文献

专著类

- 【1】王重阳 《道藏》，《重阳全真集》，北京：文物出版社，1988 年。
- 【2】明·宋濂 《元史》，释老，北京：中华书局，1976 年。
- 【3】杨伯峻 《孟子译着》，北京：中华书局，1961 年。
- 【4】余秋雨 《中国戏剧文化史述》，湖南：湖南人民出版社，1985 年。
- 【5】陈高华 《元史研究论稿》，北京：中华书局，1991 年。
- 【6】王小舒 《中国审美文化史元明清卷》，济南：山东画报出版社，2000 年。
- 【7】白乐天主编 《中国全史》，《元朝宗教史》，北京：光明日报出版社，2002 年。
- 【8】廖奔、刘彦军 《中国戏曲发展史》，太原：山西教育出版社，2003 年。
- 【9】王国维 《宋元戏曲史疏证》，上海：复旦大学出版社，2004 年。
- 【10】清·李渔 《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论着集成》第七册，北京：中国戏剧出版社，1959 年。
- 【11】明·王骥德 《曲律》，《中国古典戏曲论着集成》第四册，北京：中国戏剧出版社，1959 年。
- 【12】清·梁廷枏 《曲话》，《中国古典戏曲论着集成》，北京：中国戏剧出版社，1960 年。
- 【13】宋·石介着，陈植锷点校 《祖徕石先生文集》，《古诗·过魏东郊》，北京：中华书局，1984 年。
- 【14】宋·司马光 《司马光奏议·论风俗札子》，《传家集》，太原：山西人民出版社，1986 年。
- 【15】鲁迅 《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，2005 年。
- 【16】南唐·冯延巳 《阳春集》，上海：上海古籍出版社，1988 年。
- 【17】曹操着，夏传才注 《曹操集注》，郑州：中州古籍出版社，1986 年。
- 【18】詹锓主编 《李白全集校注汇释集评》，天津：百花文艺出版社，1996 年。
- 【19】南朝·庾信 《续修四库全书》集部，总集类，《庾开府集》，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 【20】唐·杜甫着，清·钱谦益笺注 《钱注杜诗·义鹘行》，上海：上海古籍出版社，1958 年。
- 【21】元·孔齐 《至正直记》，上海：上海古籍出版社，2001 年。
- 【22】蒙思明 《元代社会阶级制度》，上海：上海人民出版社，2006 年。
- 【23】明·臧晋叔 《元曲选》，北京：中华书局，1996 年。
- 【24】闪思敏校 《钦定四库全书》子部《白孔六帖》卷十九，上海：上海古籍出版社。
- 【25】卢前校 《乐府群珠》，北京：商务印书馆，1955 年。
- 【26】王定保 《唐摭言》，北京：古典文学出版社，1957 年。
- 【27】唐圭璋编 《全宋词》，北京：中华书局，1965 年。
- 【28】法·恩格斯 《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯全集》，北京：人民出版社，1965 年版。
- 【29】陈开俊等 《马可波罗游记》，福州：福建科学技术出版社，1981 年。

- 【30】俄·卢卡契 《论莎士比亚现实性的一个方面》《莎士比亚评论汇编》，北京：中国社会科学出版社，1981年。
- 【31】胡之骥注，李长路、赵威点校 《江文通集汇注》，北京：中华书局，1984年。
- 【32】胡侍 《真珠船》卷四“元曲”条，《丛书集成初编》卷三三八，北京：中华书局，1985年。
- 【33】黄保真、秦钟期、成复旺 《中国文学理论史(四)》，北京：中国人民大学出版社，1987年。
- 【34】马也 《戏曲艺术时空论》，北京：中国戏剧出版社，1988年。
- 【35】计成着、咪檀注释 《园冶注释》，北京：中国建筑工业出版社，1988年。
- 【36】廖奔 《宋元戏曲文物与民俗》，北京：文化艺术出版社，1989年。
- 【37】吴毓华 《中国古代戏曲序跋集》，北京：中国戏剧出版社，1990年8月。
- 【38】柳宗元着，王国安笺释 《柳宗元诗笺释》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 【39】成穷 《从红楼梦看中国文化》，北京：三联书店，1994年。
- 【40】刘彦君 《栏杆拍遍——古代剧作家心路》，北京：文化艺术出版社1995年版。
- 【41】朱德才主编 《增订注释辛弃疾词》，北京：文化艺术出版社，1999年。
- 【42】王立 《心灵的图景——文学意象的主题史研究》，上海：学林出版社，1999年。
- 【43】郑振铎 《中国文学研究·上》，北京：人民文学出版社，2000年1月。
- 【44】谢桃坊撰 《柳永词选评》，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 【45】俞晓红 《王国维〈红楼梦评论〉笺说》，北京：中华书局，2004年。
- 【46】高益荣 《元杂剧的文化精神阐述》，北京：中国社会科学出版社，2005年。
- 【47】余秋雨 《观众心理学》，上海：上海教育出版社，2005年。
- 【48】俞为民，孙蓉蓉 《历代曲话汇编》，合肥：黄山书社，2009年。

期刊、论文类

- 【1】幺书仪 《谈元杂剧的大团圆结局》，《文学遗产》，1983年第2期。
- 【2】蔡倜 《试谈戏曲高潮场面的处理》，《戏曲艺术》，1984年第3期。
- 【3】曹仕邦 《中国古代佛教寺院的顺俗政策》，《中华佛学学报》，1987年第1期。
- 【4】陈世雄 《论戏剧场面的综合》，《戏剧艺术》，1996年第3期。
- 【5】王淑平 《“和”的精神底蕴：谈中国文学中大团圆的现象》，《牡丹江师范学院学报》，1997年第2期。
- 【6】胡润森 《戏剧场面论》，《重庆师院学报(哲学社会科学版)》，1999年第2期。
- 【7】梁文宁 《“角门”意象剖析——元代爱情剧的文化批评》，《戏曲艺术》，2001年第1期。
- 【8】龚国光 《汤显祖与戏曲意境的开拓》，《江西社会科学》，2003年第7期。
- 【9】曹树钧 《论戏剧场面的开掘》，《戏剧(中央戏剧学院学报)》，2003年第4期。
- 【10】王茜 《柳永词别离场面析论》，《西安石油学院学报(社会科学版)》，2003年第3期。
- 【11】李源 《满园春色关不住——元杂剧中的“后花园”文化现象》，《艺术百家》，2003年第4期。

- 【12】曹树钧 《场面开掘的作用和必要前提》，《戏剧之家(上半月)》，2003 年第 6 期。
- 【13】周宁 《花园：戏曲想象的异托拜》，《戏剧文学》，2004 年第 3 期。
- 【14】普慧 《佛教对中古文人思想观念的影响》，《文学遗产》，2005 年第 5 期。
- 【15】成立强 《中西文学作品中花园意象的审美意蕴比较》，《中华文化论坛》，2006 年第 2 期。
- 【16】万书红 《元杂剧妓女形象与作家的创作心态》，《学术交流》，2007 年第 8 期。
- 【17】刘文辉 《汤显祖戏曲创作的场面布局艺术》，《艺海》，2007 年第 5 期。
- 【18】高进旗 《酒在中国古典诗歌中的别离意象》，《洛阳大学学报》，2007 年第 1 期。
- 【19】周志波 《明清小说中的花园意象》，《名作欣赏》，2008 年第 14 期。
- 【20】周志波，谈艺超 《元明清戏曲中的花园意象》，《艺术百家》，2008 年第 2 期。
- 【21】陆精康 《酒柳水月：古代送别诗四大意象》，《中学语文园地(高中版)》，2009 年第 5 期。
- 【22】刘文辉 《论当代中国戏剧的场面组合实验》，《南京师范大学文学院学报》，2010 年第 3 期。
- 【23】渠晗 《人间难舍是别情——浅谈送别诗中常见意象》，《考试周刊》，2011 年第 84 期。
- 【24】范春义，王伟 《〈琵琶记〉“开场”证真》，《文艺研究》，2011 年第 11 期。
- 【25】梅玉荣 《俏皮元曲，烟火爱情》，《知识窗》，2012 年第 4 期。
- 【26】梅玉荣 《元曲里的缱绻爱情》，《躬耕》，2012 年第 9 期。
- 【27】黄维若 《关于戏剧场面》，《艺海》，2013 年第 3 期。
- 【28】夏明帅 《浅论古典爱情戏曲中的场景处所》，《美与时代(下)》，2013 年第 2 期。
- 【29】包小玲 《元杂剧家庭剧与元人家庭伦理文化探究》，广西师范大学硕士学位论文，2002 年。
- 【30】冻凤秋 《“后花园”与“阳台”——中西戏剧古典爱情意象之比较》，武汉大学硕士学位论文，2004 年。
- 【31】任会平 《元杂剧繁盛之历史成因》，东北师范大学硕士学位论文，2004 年。
- 【32】徐广宇 《元杂剧类型化人物研究》，河北师范大学硕士学位论文，2004 年。
- 【33】刘春楞 《“愿普天下有情的都成了眷属”——元杂剧爱情戏中的女主角形象探析》，华中科技大学硕士学位论文，2005 年。
- 【34】徐蓓蓓 《明清戏曲中出家人形象的世俗化趋向及其历史文化意义》，苏州大学硕士学位论文，2005 年。
- 【35】方芳 《宋词离别意象论》，陕西师范大学硕士学位论文，2006 年。
- 【36】吕稳醒 《元杂剧旦本戏研究》，河北师范大学硕士学位论文，2006 年。
- 【37】王燕 《元杂剧与元代时尚风俗研究》，广西师范大学硕士学位论文，2007 年。
- 【38】朱丽娟 《元杂剧中的才子佳人爱情戏研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2007 年。
- 【39】冯晓玲 《元杂剧底层女性形象分析》，西北师范大学硕士学位论文，2007 年。
- 【40】黄贤 《元杂剧龙女形象研究》，首都师范大学硕士学位论文，2008 年。
- 【41】罗伟国 《佛教对中国文人的影响》，福建省佛教协会，2008 年。

- 【42】张国微 《元杂剧妓女形象研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2008 年。
- 【43】赵平平 《元杂剧商人形象研究》，扬州大学硕士学位论文，2008 年。
- 【44】赵晶 《元杂剧中的夫妻关系研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2009 年。
- 【45】徐雪辉 《元杂剧文化研究》，曲阜师范大学博士学位论文，2009 年。
- 【46】詹妮 《元杂剧中的鴛儿形象研究》，辽宁大学硕士学位论文，2010 年。
- 【47】王琰 《元杂剧神仙道化剧研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2010 年。
- 【48】冯静 《〈元曲选〉与〈六十种曲〉婚恋剧女主人公群像比较研究》，广西师范学院硕士学位论文，2011 年。
- 【49】沈佳佳 《元杂剧青楼戏的思想特色》，福建师范大学硕士学位论文，2010 年。
- 【50】周畅 《元杂剧以诗为媒现象考论》，集美大学硕士学位论文，2011 年。
- 【51】李鑫 《元杂剧男主角形象研究》，西北师范大学硕士学位论文，2011 年。
- 【52】汤天生 《元杂剧文人形象的文化解读》，哈尔滨师范大学硕士学位论文，2011 年。
- 【53】王丹丹 《中国古代女训中的女德研究》，徐州师范大学硕士学位论文，2011 年。

攻读学位期间发表的论文及获奖情况

发表论文情况：

《大同县元宵节的曲艺表演活动》，《青春岁月》，2012 年第 22 期

《浅谈〈西厢记〉的场景意象》，《语文学刊》，2013 年第 5 期

《浅析宁浩疯狂系列电影中所蕴含的草根文化》，《戏剧之家》，2013 年第 3 期

获奖情况：

2011—2012 学年度被评为院级优秀学生

2012—2013 学年度报告《雁北地区元宵节的曲艺表演活动——以大同市为例》，被山西师范大学第六届研究生学术论坛收录

