

● 中国古代戏曲

元明“度脱剧”异同辨

沈 敏

(武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 沈 敏(1974-), 女, 湖北武汉人, 武汉大学文学院博士生, 主要从事中国古代文学研究。

[摘 要] 度脱剧在元、明两代较为繁盛。明代度脱剧数量超过前代, 其作者阵营也进一步扩展。明代度脱剧中的主要人物接受度脱时并不是处于困境中, 相反, 此时他们正处于比较顺利的时期; 元杂剧度脱剧剧情模式较为一致, 而明度脱剧的情节很难用一种模式概括; 元代度脱剧的总体基调是一种对社会、对人生状况的无奈与激愤。明度脱剧的基调逐渐转向冲淡、平和。

[关键词] 度脱剧; 人物处境; 情节模式; 情感基调

[中图分类号] I207.37 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2005)01-0058-06

“度脱剧”一名, 首见于青木正儿的《元人杂剧概说》^[1](第26页)。他分析了《太和正音谱》里的“杂剧十二科”后, 认为其中“神仙道化”一类的作品, 可分为“度脱剧”和“谪仙投胎剧”。前者是神仙向凡人说法, 使他解脱, 引导他入仙道。由于“度脱戏”中既有道教度脱剧又有佛教度脱剧, 赵幼民在《元杂剧中的度脱剧》一文中对元杂剧“度脱剧”的界定较青木正儿更为合理。他提出: “而本文所谓的‘度脱剧’, 都是专指仙佛度人成仙成佛, 以解脱人世间的苦痛的杂剧, 而所说的人, 都是与佛道有缘的人。”^[2](第155页)

然而, 度脱剧不独元代有之, 明代、清代它都是重要的戏曲样式。综观现存的“度脱剧”, 如果要对其下一个比较准确、全面的定义, 则应包括几种要素: “度人者”和“被度者”(戏曲人物); 度人的行动(戏曲情境); 悟道、成仙或获得永恒的生命(结果)。用一句话将这些要素串连起来: “度脱剧”就是“被度者”通过“度人者”的帮助, 经过度脱的过程和行动, 领悟生命的真义, 最后得到生命的超升——成仙成佛。这也是“度脱剧”的一般模式。

度脱剧在元、明两代较为繁盛。现存约150多种元杂剧作品中, “度脱剧”约占1/10左右。它们是: 《忍字记》、《黄粱梦》、《岳阳楼》、《任风子》、《度柳翠》、《庄周梦》、《铁拐李》、《东坡梦》、《竹叶舟》、《刘行首》、《玩江亭》、《蓝采和》、《鱼篮记》、《邯郸店》、《度黄龙》、《洞玄升仙》等。从作家群来看, 既有马致远、郑廷玉、吴昌龄、李寿卿、岳伯川、范康、史九散人等作家, 也有红字李二、花李郎等民间艺人。此外, 还有许多佚名作者。现存南戏作品中, 尚未发现度脱剧。据不完全统计, 明杂剧“度脱剧”现存有《城南柳》、《升仙梦》、《度金童玉女》、《冲漠子》、《海棠仙》、《半夜朝元》、《花里悟真如》、《常椿寿》、《十长生》、《神仙会》、《三度小桃红》、《太平仙记》、《翠乡梦》、《逍遥游》、《有情痴》、《一文钱》、《李云卿》、《红莲债》、《鱼儿佛》19部, 明传奇“度脱剧”则存有《通玄记》、《昙花记》、《邯郸记》、《樱桃梦》、《李丹记》、《梦境记》、《蝴蝶梦》、《蓝关记》、《升仙记》9部。明代度脱剧作品数量超过前代, 其作者阵营不仅包括普通文人学士, 并进一步扩展到宫廷。

以往论者对元代度脱剧多有论述, 而对明代众多的度脱剧所述甚少。本文试图通过两代度脱剧的

比较,找出明代度脱剧的特点及不足,以衡定明度脱剧在戏曲史上的地位。

一、人物处境:从困顿到顺利

元杂剧度脱剧在情节上具有基本相似的模式:神仙(或佛祖)下凡度脱有“半仙之分”的凡夫俗子,而这个人却迷恋尘世,不肯醒悟,神仙(或佛祖)运用法术,使其经过一番幻境之后,慑于死亡的威胁,终于醒悟归道,成为仙界的公民。如《铁拐李》中主人公六案都孔目岳寿贪赃枉法,包揽讼词,左右官府,后受惊吓而死。在地狱里,因做孽太多要受酷刑,又入九鼎油镬,出于恐惧,归顺了前来救他的吕洞宾,出家成仙。在此时的16种度脱剧中,被度者直接受到死的威胁的就有《岳阳楼》、《任风子》、《黄粱梦》、《铁拐李》、《竹叶舟》、《玩江亭》、《蓝采和》等7种,而另外几种也笼罩着较浓的恋生厌死情绪。元杂剧度脱剧中,被度脱者始终处于生与死的矛盾中和死亡的高度恐惧中,最后,都毫无例外地选择了生而抛弃了死。

元代度脱剧的作者们煞费苦心地为被度脱者设置出的是一个无法逃避的人生困境——生与死的抉择,被度者一旦屈从于对生的渴望,他们的人生指向就必然会朝向求神问佛,以期永生。元末明初的部分度脱剧作品继承了这一戏曲情境设置方法,如《城南柳》、《升仙梦》等,其中的主人公都是在生死关头被神仙解救,最终皈依佛道。而其后的明代度脱剧中的戏曲人物所处情境设置方式与前代的作品有所不同。主要人物接受度脱时并不是处于困境中,相反,此时他们正处于比较顺利的时期。这里,尘世与仙界不再是严重的对立而是有机的统一,升仙的目的不是否定现实而是在肯定现实的基础上向往仙界的更自由、更幸福。被度脱者并非因恋世又不为世所容而出世,而是在享受了人间的荣华富贵之后,幻想进一步受用仙界的闲情逸致。明代的《铁拐李度金童玉女》中的金安寿、童娇兰夫妇,本是天界的金童玉女,只因“一念思凡”,被“罚往下方投胎脱化”。在人间,二人受用无穷。他们在世间没有任何烦恼,出家成仙只是使他们长生,并享受另一种幸福生活而已。这与任风子、李岳和吕洞宾的世间生活和被迫出世形成了多么鲜明的对比!

元代度脱剧中的神仙(或佛祖)多是采取了一些手段方逼得被度者就范,而明度脱剧中则有多部描写被度者轻易接受度脱的作品。如《花里悟真如》杂剧写散花仙和莲花童子在如来说法大会上动了凡心,被谪降人间。莲花童子为左丞相不花之子哈舍,散花天女为乐户之女段山秀。山秀嫁到李家,丈夫死后立志守寡。哈舍托媒婆向山秀提亲,山秀不肯。毗卢尊者化身为古峰禅师,往山秀家说法,山秀愿为弟子,起法名妙清。哈舍得知,也随同参禅,法名元善。数十年后,两人同日坐化。此类作品还有《半夜朝元》、《神仙会》、《昙花记》、《李丹记》等。此外,明代度脱剧中的被度者还有主动寻求度脱的,如《常椿寿》中云顶山大椿树本欲成仙证道,后遇紫阳仙人,受其点化;《通玄记》中云南隐士风月子看破红尘,潜心修道,以至于降6贼,擒白虎,伏青龙。后经仙翁点化,风月子超升成仙。

从元明两代作者对度脱剧戏曲情境的不同设置,可以初步看出两个朝代的人对成佛成仙的不同态度:前者将此作为对苦难人生的一种逃避和抗议,后者将此作为延续人生幸福的美好追求。

二、情节模式:从固定到变化

元杂剧度脱剧剧情模式较为一致:首先,神仙发现下界某人有“半仙之分”,于是决定下凡度脱;然而,此人贪恋尘世的享乐,沉迷于酒色财气之中难以自拔,诸仙费尽口舌苦心孤诣地纠缠与劝说都无济于事;最后,神仙只得驱动无边的法力布下梦幻境界,让被度者在梦幻境界中历经尘世的劫难或感受仙境的愉悦,然后幡然醒悟,断绝尘念,出家成仙。以马致远名作《任风子》为例,剧一开场是马丹阳自述:“贫道昨宵看见青气冲天,下照终南山甘河镇,有一人任屠,此人有半仙之分。”因此,马丹阳前去度脱他。马丹阳先是劝化全镇人吃了斋,断了任风子的财路,任风子恼怒之下顿生杀心,潜入马丹阳处,却被神子所杀。转瞬又发现头颅犹在。任风子认定马丹阳是神仙,当即决意出家修道并休妻。棒子以示决心。马

丹阳使六贼来考验任风子,又叫任子的鬼魂来索命。任风子道心坚定,经受住了考验,终于成仙。

概括而言,元代度脱剧大体遵循的是“仙”→“凡”→“仙”的情节结构模式。如此程式化的结构在戏曲发展的早期,对戏曲艺术趋于完美应该说是有利的。它结构单纯,易于创作,也易于接受。当时戏曲的观众多为普通百姓,文化修养不高,欣赏水平较差。结构的简单明了,对观众是颇为适宜的。

与元代相比,明度脱剧的情节很难用一种模式概括。在朱有《...》等宫廷作家笔下,度脱剧的情节可以简洁明了,如《东华仙三度十长生》杂剧,写东华木公度脱松、柏、竹、山、鹤、鹊、水、云、鹿、龟等十长生之物为仙,一起参加中岳之神庆赏瑞雪之会。此剧与明代众多的宫廷供奉神仙剧一样,是以代表吉祥之意的诸路神仙供宫廷宴饮时制造气氛。因此,它不需要曲折离奇的故事情节,只要用简单的剧情将神仙们组合到一起就可以了。

除了上述一类朝简约方向发展的度脱剧以外,明代一部分度脱剧也基本按照“仙”→“凡”→“仙”的发展轨迹进行描写,但其侧重点与元代相比又有所不同。元代度脱剧的主体是描写神仙为度脱凡人施展的种种法术,而明代度脱剧确有沿袭了这种戏曲结构的,如《城南柳》、《樱桃梦》、《梦境记》等,但也有部分剧作将描写的重点放在被度脱者为求得超度自身所做的种种努力。例如明杂剧《李云卿》中的李云卿,他在庐山修道20年,青气直冲云霄。东华帝君得见,遂派张紫阳下凡,度李成仙。此剧中并未强调李云卿前世与神仙的宿缘,而是直接从上界仙会起笔,中途神仙下凡度人,最终仙、人同返仙界。可见,该剧所遵照的“仙”→“凡”→“仙”模式与前代相比是有所变化的。

明度脱剧与前代相比,在情节设置上的另一种趋势是繁琐化,极力拉长被度脱者求佛证道的过程,其代表作是屠隆的《昙花记》。明传奇《昙花记》是明代度脱剧中体制最为宏大的一部。为与传奇之长篇体制配套,剧中增添了许多情节与枝节,使得它的结构与元代相比,又有所创新。剧中大大弱化了仙人点化的情节描写,而是用大手笔描述被度脱人在受到点化后出家修行的全过程。剧述唐代定兴王木清泰,一日春游,忽遇西天祖师宾头卢与蓬莱仙伯山玄卿,受其点化,顿然醒悟,坚意云游方外,访道寻佛。辞家之际,木清泰于阶下手植昙花,并言:“他日成道,昙花开现。”木氏离去后,其妻妾也入静室修行。木清泰随僧道云游10年,遍历各种境界和魔难,历地狱,登天界,游仙都,最后到达西方佛国,终于修成正果,皈依佛门。木府庭下昙花果然开放,木清泰终于道成归来,点化了妻妾,举家飞升。乡里父老受感悟,亦齐心而向佛国天堂。在题材选择上,屠隆明确指出此剧是“以戏为佛事”,“以传奇语阐佛理”。围绕这一创作缘起,屠隆在剧中安排了大量专以宣道扬佛的情节,以至于不顾《昙花记》是部戏曲而不是变文的艺术规律,广谭三教,大段演述道宗佛法,把戏曲当做诠释佛道教义的变文,“艳曲如今翻法曲,歌台回头是香台”,使《昙花记》成为戏曲史上一部极其典型的“以佛理为传奇”的作品。

《昙花记》的情节结构安排,基本遵循明清传奇生旦作场、双线结构的艺术规律,分别设计了主人公木清泰辞世、访道、归佛的情节主线,又设计了木清泰夫人卫氏携二姬在家静修而成正果的情节副线。围绕这两条线索,安排了一系列情节:一个方外云游,一个家内修行;一个拜师僧道,一个闭门静修。木清泰受妖鬼花神骚扰,从成都归来又遇魔王黑山狱之难,多亏关真君救拔;卫氏携姬拜佛归来也受郭暖唐突,又受北幽太子窥园之难,幸有许真君驱邪。木清泰随僧道游历地府、天界、仙都、净土,频频听法而成正果;卫氏也在家中两次经受灵照女教化而成正果。两条线索、两组情节不断转换,形成鲜明的对照。在木清泰与卫氏两条线索之外,《昙花记》又安排了木龙驹寻父的线索,此线索后半部由木韬寻主而代替。木龙驹寻父、木韬寻主主要为表彰孝子孝行、义仆义行。木龙驹、木韬进进出出,奔走于山水与家园之间,遂把两条并行发展的线索联系起来,使木清泰与卫氏之间能够互通消息,促使两条情节线索相互交叉融合,使结构显得完整,全剧构成了一个整体。同时,屠隆又在剧中设置了昙花这个重要的道具,不仅时隐时现地贯穿了全部剧情,使全剧结构“针线连络,血脉贯通”(明一衲道人《昙花记序·凡例》),而且,它的荣枯,象征了木清泰访道修佛的成败,紧紧连系了卫氏等人的喜怒哀乐,表现了她们的诸般感情,又成为联系云游方外的木清泰与在家静修的妻妾之间的感情纽带,达到了二者之间虽难相见,但感情相通的艺术效果。但是屠隆却在全剧情节主线之外又枯外生枝地安排了王王访访使老寮人间善恶

冥司断案、群仙会勘等诸多情节。由于画蛇添足，这些情节给人的感觉是游离于线索之外，许多情节的安排过于随意。正是这些情节的插入，造成了《昙花记》本事的多源，显得关目过于芜杂，头绪过于繁杂。所幸与《昙花记》相比，其它的明传奇度脱剧在结构上是枝蔓较少的。

另外，明代度脱剧中还出现了一种新形式即“连环度脱式”——被度者又去度他人。例如《李丹记》传奇写道士梁芳奉许真君之命，在终南山李树下埋灵丹，以度裴谿、王恭伯、赵瑶娟等三人。裴、王两人同至终南山，裴修道成仙，王下山做官，与赵结婚。裴终度王、赵同修，双升朝真。剧中的裴谿一方面被梁芳度脱，另一方面又度脱了友人王恭伯和赵瑶娟夫妇。雁荡非我人作《蝴蝶梦》写庄周辞谢出仕，与热衷于富贵的妻子反目。庄周经尹普以骷髅点化，辞家修道。庄周为促二娘醒悟，佯死，化为楚王孙，由吊孝、佯病，以至二娘劈棺，庄周复活。二娘羞愧自缢，其魂入地狱受苦，庄周超度之。与上剧结构形式相类，庄周既是被度脱者，又最终度脱了妻子。

此外，明传奇中度人的过程也被大大延伸，甚至出现了过分追求形式的作法。“三度”是元代神仙道化戏的一种格式，其剧本全名就是最好的证明，如《马丹阳三度任风子》、《马丹阳三化刘行首》、《吕翁三化邯郸店》等。到明代初期剧作中，这种“三度”的形式仍然被保持。如《吕洞宾三度城南柳》、《紫阳仙三度常椿寿》、《东华仙三度十长生》、《惠禅师三度小桃红》等。明代中后期的度脱剧逐渐发展出了“六度”、“九度”、“十二度”等度脱形式。如《韩湘子九度文公升仙记》共36折，从文公（韩愈）夫妇忆湘子写起，中间历经一次又一次度文公，直到合家升仙为止。仅就湘子度文公这一题材而言，从元代的《韩湘子三度韩退之》，到明代的《韩湘子九度文公升仙记》，及至云霞子作《蓝关记》的“十二度”，度脱过程愈变愈长，愈传愈奇，但其内容实质上并无多少新颖的变化。

三、情感基调：从激越到冲淡

元代度脱剧的总体基调是一种对社会、对人生状况的无奈与激愤。度脱剧无一不安排被度脱者最终觉悟的结局，暗示超世出尘成为大多数人的选择。元杂剧里的被度脱者是形形色色的。他们只要一开始让度脱者选定、看中，那么，不管他们是文人还是屠户，无论他们是自愿还是被迫，最终都走上了出家之路。当然，他们有各自不同经历。他们经历不同，然殊途同归。结果如此一致，这就很难说是偶然现象了。作者是企图通过这些相同的结局安排，来暗示人们：归隐、出家在当时成了大多数人的选择。

度脱者是以神仙的身分到人间度脱凡夫俗子的。神仙最明显的特征有两个：一是长生不老，二是超然物外。神仙对人间的是非曲直、善恶功过都应漠然置之。元代度脱剧中的神仙却并非如此。《岳阳楼》中的吕洞宾、《任风子》中的马丹阳、《黄粱梦》中的钟离权，他们也曾经经历过恋生、惧死的痛苦之后才入道成仙的。因而，作品中，他们一方面以无欲无念、清静超脱安慰自己伤痕累累的心灵，一方面又愤愤不平于社会的不合理。吕洞宾表现了对朝代更替、历史人物功过是非的深深关注和慨叹：“自隋唐，数兴亡，料着这一片青旗，能有的几日秋光。对四面江山浩荡，怎消我几行儿墨泪淋浪。”“你看那龙争虎斗旧江山。我笑那曹操奸雄。我哭呵，哀哉霸王好汉。为兴亡笑罢还悲叹，不觉的斜阳又晚。”钟离权则表现了对个人功名富贵的难以忘怀，对不平现实的愤怒谴责：“假饶你手段欺韩言，舌辩赛苏秦，到底个功名由命不由人。”“如今人宜假不宜真，则敬衣衫不敬人。”无欲无念的表白和对现实的抨击是矛盾的，正是这种矛盾说明了度脱者对现实的难以忘怀和苦苦追求及追求失败后的痛苦心情、变态心理。

元代度脱剧的基调是仙境和尘世二元对立。彻底否定尘世，盛赞讴歌仙境。仙境是美的极致，而对仙境的刻画不可拘泥于表面词句的描绘。而尘世的苦难和无奈则是通过一幅幅充满世态人情的社会风俗画卷浓缩展示，充溢着情感的真实和现实精神。仙凡对立的模式有利于把尘世不合理现象凝缩、彰显，突出其荒诞性，从而在极强烈的反差中重新寻找平衡，彻底否定尘世，皈依自由永恒的仙境。

伴随着朝代的更替，元末明初度脱剧的基调也逐渐有所转换，逐渐转向冲淡、平和。度脱者由仙界来到尘世，不再满怀对现实的愤怒和痛恨，而是抱着对世事不管不问的消极态度。《刘行首》中的马丹阳

说:“笑兴亡自古豪杰,遮莫你越邦兴吴国破,争如我不生不灭。”《城南柳》中的吕洞宾也说:“笑三也波间楚大夫。如今这汨罗江有谁会吊古,怕不待骑鲸的飞上天,荷插的埋入土,则问你独醒的今在无。”这与《岳阳楼》中吕洞宾对朝代更替、历史人物功过是非的关注与慨叹是多么的不同!元代剧作中的度脱者是用现实的可怕劝凡人出世,而后来作品中的度脱者则是用仙界的极端美妙引诱凡人;前者吟咏在世的悲伤,后者偏重成仙的快乐,一劝一诱,其中所反映的社会背景和作家的思想感情具有本质的区别。

明清杂剧在文人的推动下走上了高度雅化的道路。度脱剧等宗教剧中体现出了文人对人生的哲理思考。元杂剧中的宗教剧表现出极强的世俗色彩、功利色彩,并没有高深的宗教哲理,入道成仙者并不具有仙风道骨,他们大多是屠夫、妓女之类的俗人。他们之所以入道,也往往是出于无奈。这正表明了元杂剧宗教剧的平民色彩。明杂剧中的宗教剧探索了社会人生的哲理。如《小天香半夜朝元》鲜明地表现了封建社会后期的文化特征,即在儒家伦理纲常、政治思想的基础上,吸收禅宗的思维方式和道教的实践方法,把人的行为伦理修养与人的生理、心理修养联系起来。这样,明清杂剧中所表现的思想显然要高雅多了。

明初杂剧创作的主流是贵族化的宫廷剧,神仙道化、歌功颂德甚嚣尘上,后虽有康海、王九思等人的革新,但未能形成足够的声势改变这一局面。度脱剧在元杂剧马致远等作家那里,曾是不满社会现实、脱离人世苦海的重要精神寄托。但到了朱有燬等人笔下,神仙事作为主要题材,成了他节令贺寿剧的主要特点之一。在这些剧作中,神仙救度的对象已不再是茫茫苦海中的芸芸众生,而是“夙有仙缘”的花木鸟兽类。如《常椿寿》叙成都一椿树,曾被三国蜀汉刘备、诸葛亮封为寿椿侯,千载之后,吕洞宾派紫阳仙人度其成仙。紫阳奉命先设法使寿椿投胎为人,成为酒保常家之子春郎,又点化牡丹转世为春郎之妻。20年后,即先度牡丹,后度寿椿,俱成正果。又如《十长生》一剧言圣天化育,泽被万物,竟使得松、柏等10种非灵长之物亦向往皈依,求东华仙度列仙班。恰逢东华仙将于少华山赴太平瑞雪之会,便带同这些物类至会走一遭,以点化它们成仙证道,后虽几经曲折,终皆如愿。不难看出,上述诸剧这些物类之所以升仙脱俗,不恋凡世,是它们因“圣天化育,泽被万物”而“自觉皈依”,而非对抗人间社会的黑暗和不公。这和元曲同类剧作表露出对现实的强烈否定形成了鲜明的对照,显示出此期藩王剧作固有的正统意识。

从洪武至成化百余年间,度脱剧中的歌颂色彩进一步加重。其中的度人者,原本是神道化身,自是满嘴佛道天理之说;被度者即使是草木形骸所化,也只是由怀疑到虔诚而终归佞佛修道的神仙弟子。其正常情欲已消失殆尽。元代这类作品中,被度者还有从迷恋妻、子到隔绝尘世的转变过程,因而还有些微正常情欲的自然流露。到了明朝前期的神佛道化剧,则有意突出了对当世“圣君明帝”的歌功颂德和对“太平盛世”的美化文饰。因此,若仅就思想艺术而言,明代度脱剧是远逊前代的。

四、结 语

元明两代度脱剧的不同,最终要从两代的社会现实、文人风气中去考察原因。

元代蒙古族入主中原后,士人阶层的地位一落千丈。元代文人穷愁潦倒、怀才不遇,元杂剧对文人种种悲惨的人生况味有着细致入微的描画:“十载攻书,半生埋没。学干禄,误杀我者也之乎,打熬成这一副穷皮骨”(无名氏《渔樵记》);“窗前十载用殷勤,多少虚名枉误人。只为时乖心不遂,至今无路跳龙门。”(史九散人《庄周梦》)士子们虽然有兼济天下的抱负,却无路得以实现。在这一残酷现实面前,元代士子们转向称赏与世无争的道家生活,认为人生至乐至美境界乃在于摒弃名利追求,清心无为,及时行乐。加上受元代盛行的全真教影响,认同全真教“跳出凡尘,好觅长生路”的思想,以“识心见性,除情去欲”为追求目标。所以,度脱剧中对被度脱者的人生境遇的描写是对生活的浓缩和提炼,他们不与社会同流合污,最终出家修道的抉择显然也是文人守节抗俗的人格追求的外化。

与元代汉族入主中原的社会背景相比,明王朝的民族矛盾显然在社会生活中的比重要小得多,文人

士大夫的地位也相应得到了提高。因此,他们的人生追求也与前辈们大有不同。生活的稳定、社会的尊崇,使他们笔下的世界呈现出另一番平和、宁静的气象。他们可以埋首于书斋,因此可以创作出更多的戏曲作品,甚至走上了过分追求形式化、案头化的道路。

[参 考 文 献]

- [1] [日] 青木正儿. 元人杂剧概说 [M]. 隋树森译. 香港: 中华书局, 1977.
[2] 赵幼民. 元杂剧中的度脱剧: 上 [J]. 文学评论, 1978, (5).

(责任编辑 何坤翁)

Discrimination of Similarities and Differences of Dutuo Opera(Dutuoju) of Yuan and Ming Dynasties

SHEN Min

(School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: SHEN Min (1974-), female, Doctoral candidate, School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, majoring in early Chinese Literature.

Abstract: The Dutuo Opera was very popular in both Yuan and Ming dynasty. The amount of the Dutuo Operas of Ming dynasty was more than the number of the former dynasty, and the number of the writers expanded too. When compare the Dutuo Operas of Ming dynasty with the same kind of former dynasty, we can conclude. Firstly, the situation of the protagonist was favoring when he or she was dutuo by some supernatural beings. Secondly, the pattern of scenario was hardly generalized by one sort. At last, the fundamental key of emotion turned to be diluted and mild.

Key words: *Dutuo* Opera; situation of characters; pattern of scenario; fundamental key of emotion