

关于元杂剧中的 几个问题

吴志达

在文学史上，元曲同唐诗、宋词并称，是我国古典文学的高峰之一。可是“四人帮”却把古典戏剧一概贬之为宣扬帝王将相、才子佳人、妖魔鬼怪的毒草。在他们大搞假左真右、疯狂推行文化专制主义的情况下，元曲这宗丰富多采的文化遗产也被禁锢了。以华主席为首的党中央，领导我们新的长征，也迎来了文学艺术的春天。我们要冲破“四人帮”强设的“禁区”，遵照毛主席提出的“百花齐放，推陈出新”、“古为今用”的方针，实事求是地对待古典戏剧，“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”，促进我国富有民族风格和时代特点的社会主义戏剧创作的发展。

一、关于“才子佳人” 爱情剧问题

历代的民间歌手和文人作家，都曾为

爱情歌唱；但在不同时代，又有其鲜明的时代特色。这从唐人小说、宋人话本戏曲至元杂剧同类题材的演化过程，可以看得很清楚。在元杂剧中，“才子佳人”的爱情问题显得很突出。《拜月亭》、《西厢记》、《墙头马上》、《倩女离魂》、《留鞋记》等，可算是其中的代表作。它们有其共同的特点。一般剧情发展过程是：由一见钟情而引起刻骨相思，经过反复追求和挫折终于私相结合；由于封建家长的阻挠被迫离别赴试，或因事出意外而好事多磨；最后得中状元荣归完娶，或悲极喜来，欢庆团圆。主题是歌颂地主阶级的青年男女为爱情自主而进行的斗争，直接或间接提出“愿普天下有情的都成了眷属”的婚姻理想；批判的主要对象是主宰买卖婚姻的封建家长，通过一些封建卫道者的形象，揭示了封建礼教的虚伪性和残酷性。正面人物就是在爱情婚姻问题上有反封建精神的当时地主阶级的青年男女。对其他人物的褒贬，都以对男女主角的爱情所起的作用为依据，如才子佳人赖以传简牵线的男仆女婢，大都是正面形象，红娘就是一个牺牲自己、成全别人光彩夺目的女奴典型。戏剧冲突主要是围绕爱情与封建礼教的矛盾斗争而展开的。在追求爱情理想的时候，能突破礼教的束缚，违背父母意志，私下成婚；而最终解决矛盾的时候，又屈从于封建家长的意愿：男方遵命赴试，取得功名，奉旨归娶（也有个别剧本能摆脱这一窠臼，如《留鞋记》就以爱情战胜死亡为结尾）。

产生这类剧本，有其深刻的社会原因。在封建社会，恋爱和婚姻是一个重大的社会问题。包办婚姻制是整个封建制度中的重要组成部分。封建统治阶级特别看重“父母之命，媒妁之言”、“门当户对”的封建婚姻制度，就是因为这一制度是巩固封建统治的有力支柱之一。封建统治者总是

极力利用婚姻关系来巩固和扩大自己的势力。对婚姻起决定作用的是家世的利益，而决不是爱情。因而，无数青年男女，丧失了恋爱的权利和婚姻的幸福，遗恨终身，演成各种悲剧；而悲剧的主要承担者，又往往是受着封建礼教严格束缚的女子。特别自宋以后，理学盛行，对妇女的压迫更加深重。青年男女要获得爱情的自由和幸福，就不能不经历艰苦曲折的反封建斗争。

这类剧本，在历史上有无进步意义，首先要看男女主角在爱情婚姻问题上，是否进行了反封建的斗争，以及这种斗争的激烈程度如何；其次，也要看通过矛盾冲突对封建婚姻制和封建礼教批判的深度怎样；再次，看是否提出具有积极意义的理想。

照上述原则来衡量，我们认为前面提到的几个剧本，在当时都起过不同程度的进步作用。象《西厢记》的反封建意义就很明显。它通过贵族小姐莺莺和秀才张珙带有某种叛逆性的恋爱故事，否定了“父母之命，媒妁之言”和“门当户对”的封建婚姻制度。虽然剧本中所写的是才子佳人的爱情故事，但是就反对父母包办、要求婚姻自主这一点来说，在封建社会却带有普遍意义。并且，以男女双方的才貌作为性爱关系的基础，这比当时一般由封建家长包办的买卖婚姻，要合理得多。张珙作为一个正准备进京博取功名富贵的封建文人，为了实现爱情的愿望，宁可暂时牺牲功名；莺莺作为一个贵族小姐，在爱情与礼教发生矛盾时，经过反复曲折的思想斗争，终于突破封建礼教的束缚，获得爱情的自主，这在当时是叛逆性的行为，是情对理的胜利。而作者满腔热情，来歌颂青年一代为争取爱情自主的斗争，深刻地描写了他们如何摆脱自身思想上的礼教枷锁，冲破封建家长的阻挠，为他们的胜利而欢唱。这比元稹的《莺莺传》宣扬“始乱终弃”是“善

补过者”，思想境界就要高尚得多。《西厢记》还通过老夫人“赖婚”这一场戏尖锐的矛盾冲突，借莺莺“掷杯”的强烈反抗行动，及其怨愤诅咒的曲辞，淋漓尽致地揭露了老夫人的恶劣品性：“转关儿没定夺”，“甜话儿将人和”、“谎到天来大”的极端虚伪；“将颤巍巍双头花蕊捻，香馥馥同心缕带割，长搀搀连理琼枝挫”的无比残忍。同样，《拜月亭》中的王尚书，则用野蛮专横的手段，拆散在兵荒马乱中结成的患难夫妻王瑞兰和蒋世隆；《墙头马上》的裴尚书，竟然逼使裴少俊将成婚七年、已经有一对儿女的李千金休弃掉。也正是从这些卫道者的卑劣行径中，反映出封建婚姻制度和礼教给青年男女带来多么深沉的痛苦。

这类剧本，通过赞扬青年男女为婚姻自主而斗争，和批判封建卫道者摧残自由婚姻的行为，否定了封建婚姻制度与礼教，同时也从各个不同的角度提出了新的理想。《西厢记》所强调的是爱情应该突破礼教的桎梏，在生活中爱情比封建主义的功名更有意义。所谓“仰图厚德难从礼，谨奉新诗可当媒”，并不是简单的感恩报德问题，而是经过忧患风波的考验，加深了爱情，增强了冲破礼教束缚的勇气。“但得一个并头莲，煞强如状元及第”，这与封建卫道者所说的“不招白衣女婿”，是两种完全不同的婚姻理想。《西厢记》和《墙头马上》都明确提出：“愿普天下有情的都成了眷属”，或“愿普天下姻眷皆完聚”的合理愿望。《拜月亭》中王瑞兰拜月时的祷词，《留鞋记》中王月英在公堂上的呼吁，都是人们正常的愿望。

从创作方法上来看，这类剧本，在现实主义与积极浪漫主义的结合上，从多方面作了有创造性的尝试。一般说来，在揭露和批判封建婚姻制度的祸害时，表现出较为深刻的现实主义精神，塑造了多种类型

的典型环境中的典型形象；在反映青年男女对爱情理想的追求时，则洋溢着积极浪漫主义的激情，借丰富的想象，构思优美动人的意境。“惊梦”、“离魂”、“回生”等奇妙的想象，都是富于艺术魅力的。以这种方式作为实现爱情理想之路，是当时人们对爱情的合理要求，与封建礼教对他们的严酷束缚形成尖锐矛盾的结果。它使这类剧本的反封建斗争精神，以积极浪漫主义的倾向和浓郁的抒情气氛表现出来。

因此，只要封建婚姻制度存在，尤其是在程朱理学占统治地位的封建社会末期，这类剧本反封建的思想，就具有它的社会意义。《红楼梦》中的两个主角贾宝玉、林黛玉，激赏《西厢记》，并利用它来表达自己的爱情，原因也就在于此。在文学史上，它对明清戏曲、小说中同类题材的创作，有着深远的影响。汤显祖在有资本主义因素萌芽的历史条件下，在《牡丹亭》的创作中，把反封建礼教的斗争推向一个新的高度。

随着封建婚姻制度的消灭，这类剧本的社会意义，也就逐渐消失了。但它作为一种历史现象的反映，仍然具有认识价值。当然，对它存在的问题也应作具体的分析和批判。

首先，剧中的主要正面人物，是封建地主阶级的青年男女，他们之间“一见倾心”的爱情，实际上是受着阶级关系支配的。“才子必配佳人”，就是在爱情上阶级关系的客观逻辑，不过它是以一种“风流韵事”的形式反映出来的。他们恋爱观的基本内容是“郎才女貌”。“才”是博得夫贵妻荣的资本，“貌”是互相取悦的条件。这种恋爱观，与封建家长所坚持的以“门当户对”为条件的包办婚姻之间的矛盾焦点在于：先要功名、后要婚姻，还是先要爱情、再要功名。从长远看，这并不是不可调和

的矛盾。所以，一旦爱情的秘密被封建家长发现而提出“上朝取应”作为婚配条件时，“才子”便会欣然从命，沿着追求功名的既定道路继续奔走；由于历史的和阶级的客观原因，女方对离别（尤其是象李千金那样公然被休弃）的精神负担要重一些。在以男权为中心的封建时代，男人从自私的目的出发，可以随便抛弃妻子。禁闭在深闺中的女子，对于去赴试的男人，不能不心怀忧虑：考中了得官，很可能“停妻再娶妻”；考不中又怕“金榜无名誓不归”。因此，尽管爱“文章士”的初衷，就潜在着“望夫成龙”的愿望，但是从眼前的切身利益着想，与其去追求渺茫的“蜗角虚名，蝇头微利”，倒不如保住现实的爱情。这是“才子佳人”爱情所特有的矛盾和苦恼。

其次，剧本描写爱情与封建礼教的矛盾，固然有反封建的进步意义，但是对矛盾的处理局限性较大。一是爱情本身缺乏深厚的思想基础，有为爱情而爱情的倾向。《西厢记》、《拜月亭》、《留鞋记》的男女主角，从相爱到私相结合，有一个互相了解的过程，还比较好；李千金与裴少俊在墙头马上一见，便相约幽会，带有盲目性；张倩女离魂私奔一个腐儒，更是明珠暗投。二是矛盾冲突仅仅限于私相结合这一目的上，一达此目的，反封建斗争也便告终。正面人物与封建卫道者发生直接冲突时，实际已是妥协的开始。裴、李的秘密一旦被裴尚书发现，在矛盾十分尖锐之时，裴少俊就向封建势力屈服，休弃李千金，乖乖地遵命“上朝求官应举”。《西厢记》中“拷红”的场面，与老夫人发生直接冲突的是红娘，她利用封建礼教与老夫人进行合法斗争，妥协的条件，是服从老夫人的要求，张生立即赴试，得官才能回来。这些矛盾本来是很尖锐的，但是受作家世界观和历史条件的限制，却没有使矛盾更加深化。

这是一个发人深思的问题：“草桥惊梦”中的莺莺私奔，以被劫的恶梦惊醒；李、裴同居七年，有儿有女，还是被赶走了；张倩女离魂私奔，但是她的躯体却依然留在病榻，受着封建礼教的折磨。这意味着不摧毁封建制度，就不可能有真正的婚姻自主。可是，那时的剧作家，却不想去触动那个社会制度；就意识形态而言，当时还没有出现与封建主义相对抗的思想体系，人们还看不到反封建的胜利曙光。三是解决矛盾的办法，通过科举道路，获得皆大欢喜的团圆，把原是悲剧性的戏剧冲突，写成为喜剧的结局，并且把皇帝作为主宰“美满姻缘”的恩人。作者提出良好的理想，而在回答实现这个理想的途径和方法时，却又宣扬他们曾经批判过的东西，掩盖了已经揭露出来的矛盾，幻想在封建制度内部找调和矛盾的办法。元代废除科举制度近八十年之久，地主阶级知识分子却希望有科举这条荣身之路。剧本以中举得官、荣归团圆为结局，是作家和当时知识分子阶级特性的具体反映。按这种办法来实现他们提出的理想，只能是虚幻的希望。

最后，产生这类作品的社会基础，是与都市经济的畸形发展，市民阶层的兴起分不开的；市民生活和思想意识中庸俗、落后的因素，与封建文人的生活情趣和审美观点相结合，在爱情关系的艺术描写上，出现一些不健康的東西，应予以批判。

二、公案剧和清官形象问题

公案剧指的是以清官审理冤狱为题材的剧本。元杂剧中以包拯作为清官形象出现的戏，现存有《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、《灰阑记》、《后庭花》、《生金阁》、《陈州糶米》、《合同文字》、《盆儿鬼》、《神奴儿》等十多种。以其他清官昭雪冤狱的戏，也很多。

这类戏的一般情节，是写人民遭受权豪势要或邪恶势力的迫害，加上赃官污吏的徇私枉法，造成冤狱公案；后经清官调查审讯，昭雪冤情，除暴安良，以受害者最后得到胜利，恶势力受到惩罚，作为结束。

产生大量公案剧，有其复杂的社会原因。元朝统治者在政治上推行反动的种族歧视政策。把人分为四等：蒙古人最尊贵，色目人次之，汉人又次之，南人最低贱。为防止汉人、南人的反抗，严禁民间“藏铁尺，铁骨朵及含刀铁柱杖者”（《元史·刑法志》），不准汉人学武艺、打猎、骑马和集会。基于这种种族歧视政策而形成的元代吏治，也比其他封建王朝更加黑暗腐朽。“上自中书省，下逮郡县亲民之吏，必以蒙古人为之长，汉人、南人貳之。终元之世，奸臣恣睢于上，贪吏掊克于下，痛民蠹国，卒为召乱之阶。”（《新元史·百官志序》）官吏与豪霸相互勾结，荼毒人民，无恶不作。据《元典章》五十七《刑部·禁豪霸》记载：“以强凌弱，以众害寡，妄兴横事，罗织平民。骗其家私，夺占妻女，甚则害伤性命，不可胜言。”“是非颠倒，曲直不分。民之冤抑，无所伸诉。”吏治之黑暗，可想而知。而这势必激化阶级矛盾和加深政治危机。统治集团中一小部分比较有远见的人，为了地主阶级政权的长远利益，向皇帝提出革除某些弊政、打击一些权豪势要的主张；在不损害地主阶级根本利益和违反皇家法律的原则下，限制部分权贵的非法活动，惩办赃官污吏，以缓和阶级矛盾。对一个比较有才能的君主来说，是能够赏识并且采纳这些主张的。元世祖就曾采取许民申冤、严禁官吏贪赃受贿、赈济灾民等措施。其目的，是为了巩固元皇朝的统治。既然如此，朝廷对足以扰乱封建秩序的贪官污吏，就不能不有所惩处。忽必烈就曾杀过“内通货贿，外示刑威”的宰相阿哈玛特。

这些事情，也容易受到人民的称赞，以为当时政治的黑暗、人民的苦难，只是一些不遵守王法的权豪势要、贪官污吏胡作非为的缘故；如果有秉公执法、清廉正直的官吏，就可以伸张正义，昭雪冤枉。历来封建统治者，对本阶级少数几个遵循封建道德原则和皇家法令，为维护封建王朝根本利益而不顾个人利害得失的官吏，也作为王法和正义的化身来颂扬。例如元人编修《宋史》，对包拯廉洁奉公、执法如山、公正断狱、“立朝刚毅”、不畏“中官势族”等事例，就很赞美，并且说：“童稚妇女亦知其名”，京师流传“关节不到，有阎罗包老”的谚语。而他作为封建统治者的阶级本质，则被掩盖了。这就是旧时代的人们对包拯和其他清官怀有好感的阶级根源和历史根源。在元朝那样黑暗的时代，苦难的人民，除了寄希望于梁山好汉那样的起义英雄以外，也幻想有包拯式的清官出现。“我不向梁山泊东路，我则拖你去开封府的南衙！”梁山泊、开封府，两者都是人民心目中能够主持正义的地方。

公案剧的内容大致可分为三类：一是写权豪势要横行霸道，贪赃枉法，奸淫掳掠，涂炭人民，以致造成冤狱。如《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《生金阁》、《陈州粳米》等剧。二是写地痞流氓、道士棍徒等邪恶势力，谋财害命或因奸致杀，而成疑案。如《窦娥冤》、《勘头巾》、《后庭花》、《盆儿鬼》等。三是由于封建主义私有制而引起的家庭纠纷。如《灰阑记》、《合同文字》、《神奴儿》等。这些剧本，从各个侧面反映了社会的黑暗现象和吏治的腐败，表现了人民宁死不屈的反抗精神，也描写了清官审理冤狱的细致精明和调查研究的方法。象《窦娥冤》这样思想性强、艺术性高，现实主义和积极浪漫主义结合得那样好的剧本，就是跟世界上一些最优秀的悲剧相比，

也毫无逊色。有些缺陷，我们今天看来是幼稚可笑、应予以批判的，如鬼魂告状之类，在古代多数人们都迷信有鬼的情况下，出现这种离奇荒诞的现象，却是不足为怪的。

这里我们着重谈谈第一类公案剧及其清官形象的问题。它较为深刻地揭露了特权阶级与平民之间的矛盾；这种矛盾，本质上仍然是封建社会中普遍存在的官僚地主对人民的压迫和剥削，不过在蒙古贵族统治中国人民这一历史阶段，阶级压迫和民族压迫交织在一起，使这种压迫和剥削具有更大的残酷性。蒙古贵族特权阶级，骄横野蛮，作威作福，“衣服饮食惟所欲，童男少女惟所命”。使被难者有苦难言，有冤难伸。这类剧中所描写的主要反面形象，如鲁斋郎、葛皇亲、刘衙内父子、庞衙内等权豪势要的典型，虽然都穿戴着宋人的衣冠，但实际上是元代特权阶级人物的化身。这些人物的共同特点，正如《陈州粳米》中刘衙内所自我介绍的：“我是那权豪势要之家，历代簪缨之子，打死人不要偿命，如同房簷上揭一个瓦。”他们为所欲为，肆无忌惮。刘衙内趁陈州灾荒、朝廷派官粳米“济民”的机会，举荐自己的儿子和女婿去做主持粳米的仓官，图饱私囊；并且教他们贪污的办法，怂恿他们说：“随他有什么议论，到学士跟前，现放着我哩。你两个放心的去！”为了镇压灾民的反抗，皇帝还赐给他们象征最高特权的紫金锤，“打死勿论”。于是刘得中和杨金吾一到陈州，就贪赃舞弊，恣意横行，利用紫金锤打死无辜的灾民，而若无其事。再如鲁斋郎，不但敢于当银匠李四的面把其老婆抢走，而且可以用三言两语叫郑州都孔目张珪，在指定的时间内把妻子送上门去。庞衙内强要了郭成的生金阁，霸占其妻子，并杀害了郭成和不愿为虎作伥的老妯娌。这些

都揭露了当时特权阶级的罪恶本质。作者对权豪势要的罪行予以批判，使他们受到应得的惩罚；而对被压迫、被侮辱者表示深切的同情，赞扬了张撇古父子和王氏兄弟的反抗精神，爱憎鲜明。这是应当充分肯定的。

在这类剧本中，一个带有普遍性的问题，是在揭露和批判黑暗统治的同时，对于解决矛盾却提出一些不切实际的、甚至有消极作用的办法。这主要表现在以下几个方面：

第一、把封建统治阶级与被统治阶级之间的阶级矛盾，写成皇帝、清官、百姓与权豪势要、滥官污吏之间的善恶矛盾。这与其说是有意抹煞阶级界限、美化封建统治者，倒不如说是善良而虚幻的空想。

在许多公案剧中，对权豪势要、赃官酷吏有较尖锐的批判，但是作者还不可能认识到产生特权阶级和邪恶势力的社会根源，却认为他们的为非作歹是违反皇帝意旨的结果，清官的职能则是“为万民除害，替一人分忧”。《陈州粳米》揭示矛盾的起因，就是陈州亢旱，黎民苦楚，皇帝出于忧民之心，才决定“差两员清廉的官，直至陈州粳米。”在陈州百姓的心目中，也把皇帝作为“济民”的大恩人。好象皇帝的意旨，与人民的愿望是一致的，只是因为朝廷错派了人，才产生张撇古的惨案。把社会制度本质所决定的必然现象，描写成由于个别人的不法行为所产生的偶然事故。这与元代统治者也曾采取过缓和阶级矛盾、笼络人心的事，是分不开的；何况受儒家传统思想影响的作者，总是幻想有尧舜式的圣君出现，农民也希望有“好皇帝”。这种幻想与统治者的某些调节矛盾的事实相结合，反映在剧本中，便是对“天恩”的赞颂。而清官则成为体现皇帝意旨的代表。

清官是与赃官相比较而言的。他们之间的矛盾性质，在《陈州粳米》中，包拯作过很形象化的比喻，说明这是封建王朝内部“看家的恶狗”与“打家的强贼”的矛盾，带有某种对抗性。其实，清官倒是真正能够维护封建统治的支柱，而在打击权豪势要、昭雪冤狱、缓和阶级矛盾的某些行动中，客观上又符合人民的局部愿望；赃官的“竭泽而渔”、不择手段地敲剥人民，势必加速自掘坟墓。所以，清官与赃官的矛盾斗争，有时可能以非常尖锐的形式表现出来，乃至发展到你死我活的对抗程度，这在历史上并不乏其例。在人民心目中，赃官成了直接的冤家仇敌，清官维护封建法治、铲除赃官污吏的行动，则被视为“与民除害”的正义事业。这样，清官替封建朝廷看家的阶级实质被掩饰了，而突出了“爱民”的现象；支持清官行动的皇帝也得到颂扬。如《陈州粳米》中，写包拯临去陈州前，一边“谢圣人肯把黎民救”，一边警告刘衙内：“你虽是一人为害，我与那陈州百姓们分忧”。把皇帝、清官、黎民百姓描写为具有共同利益的统一体，而权豪势要、滥官污吏则是他们共同的敌人。这既反映了作家世界观的局限性，也表现了社会思潮的一种倾向。

儒家经典中所谓“民惟邦本，本固邦宁。”“桀纣之失天下也，失其民也。失其民者，失其心也。”这是统治阶级的一种经验教训，也是封建时代作家希望“明君”、“清官”施“仁政”、“爱苍生”的依据。元代哲学家邓牧，针对当时的黑暗统治，从理论上批判了封建君主和封建官吏，同时又幻想尧舜那样的皇帝，而“择才且贤者”为官吏，“与人主共理天下”。公案剧中，则通过清官如何“为民作主”、“把滥官污吏都杀坏”、昭雪冤狱等一系列情节，把这种思想具体化、形象化，它反映了作者的

思想倾向和当时一部分人民的幻想。

第二，把封建地主阶级的国家职能“全民化”，夸大王法的“大公无私”，客观上可能起模糊群众阶级意识、麻痹人民斗志的作用。

封建地主阶级的国家，是地主阶级压迫农民阶级的工具，“王法”就是保证这种压迫的依据，官吏是地主阶级“国家职能和权力的承担者”，无论是赃官或清官，都是压迫和剥削农民的执行人，但是在方法和程度上又有所区别。人民要摆脱被压迫、被剥削的命运，就必须摧毁整个地主阶级的国家机器。

公案剧却宣扬清官执行封建朝廷的“无私王法”，能为民除害，于是剧中的受害者总是以向清官呼救喊冤的软弱行动，代替革命斗争。虽然也写了被害者的反抗，但是这种反抗的发展，不是“一个阶级推翻一个阶级的暴烈行动”，而是向官府告状伸冤。“王法”本身就具有阶级的不平等，更何况元代的法律还有种族的不平等：“诸蒙古人与汉人争，殴汉人，汉人勿还报，许诉于有司。”（《元史·获法志》）“汉人、南人杀蒙古、色目人，处以死刑，且向犯人之遗属征烧埋银。蒙古、色目人若因争论或乘醉杀汉人，仅罚金、命其出征，而免死刑。”（箭内互著《元代蒙古色目待遇考》）在这种情况下，纵使有“执法如山”的包拯再世，也不可能有真正公正的裁判。公案剧作者把希望寄托在执行不平等的“王法”的清官身上，当然是不切实际的。写张撇古在挨了“紫金锤”后，还迷信“王法”，嘱咐孩儿一直告到中书省，伸诉冤屈。这里包含着人民的幻想，但更主要的，是封建国家吏治思想和王法观念，在作家头脑中的反映。它对当时衔冤负屈的人民，可能给予精神上的安慰，也因而松懈了革命斗争的意志。

第三、解决矛盾的良好愿望，与“王

法”的自私本质是矛盾的，因此，作家既不愿被压迫者走揭竿起义的道路，又要使人们相信“无私王法”、“天理明白”、“清官为民作主”的现实性，就只能借助于封建迷信和滑稽科诨。公案剧往往通过鬼魂告状或托梦显灵之类的封建迷信，来昭雪冤案。大多数“鬼魂告状”的情节，令人毛发悚然。有的则把悲惨的人命公案，演成鬼魂寻开心的滑稽剧。渲染清官超越生死界限的神秘主义，对人民的心灵也是有害的。《蝴蝶梦》中包拯对王氏兄弟的超生，带有浓厚的迷信观念和封建说教气味。《鲁斋郎》、《陈州糶米》中的包拯，用改名术或反用赦书的办法，把罪犯处决，从艺术构思上来说，是用心良苦，但也说明在那种历史条件下，清官要铲除有皇帝作靠山的权豪势要，来“为民作主”，又是很不现实的。

三、水浒戏的思想倾向与英雄形象的塑造

据傅惜华《元代杂剧全目》记载，以北宋末年梁山起义故事为题材的剧本，有三十余种，而写黑旋风李逵的将近一半。流传至今的，有《李逵负荆》、《黑旋风双献功》、《燕青博鱼》、《还牢末》、《三虎下山》及《黄花峪》等六种。

如前所述，由于元朝统治者和各种黑暗势力对人民的残酷压迫，造成各种悲惨的事件；而当时吏治的腐败，人民衔冤负屈无法申诉，于是就希望有伸张正义，打抱不平的英雄好汉出现，或者有秉公执法的清官“为民作主”。在农民起义连续不断的元代，把希望寄托在起义英雄身上，是更为现实的。因此，在民间流传已久的水浒英雄的起义故事，特别是像李逵那样革命性最强烈、爱憎最分明的英雄人物，更为人民所喜爱。

在“四人帮”借评《水浒》搞篡党夺权阴谋的时候，无论是古典的还是新编的水浒戏，统统被否定了。这里且不谈应该如何全面、完整、准确地理解毛主席历来评论《水浒》的精神。就“水游戏”而论，它并不象长篇小说《水浒传》那样，描写农民起义产生、发展以至失败的整个过程，而是根据杂剧艺术的特点和现实生活的状况，着重描写起义英雄如何抑强扶弱、锄奸反霸、为民除害的正义行为，反映当时人民迫切的、局部的愿望。至于抗击官军，只作侧面描写，更无招降俘虏军官之类的情节。象关胜这样的人物，在“水游戏”中都显得革命斗志昂扬，如他在《黄花峪》剧中上场时的定场诗：“梁山泊出名显姓，杀官军无人敢近。三十六结拜为兄，祖辈传大刀关胜。”各本水游戏，根本不存在投降派的典型，也没有一条投降主义的路线，连“盼望朝廷招安”之类的字眼都不曾出现过。宋江在现存元杂剧中虽然不是主角，但是他仍不愧为农民起义的英雄，是受众头领和人民群众爱戴的领袖。凡是写宋江出场时的基本情节，几个剧本几乎完全一致。有几点值得指出的是：第一、他被发配江州经过梁山时，晁盖救他上山，就让他坐了第二把交椅，并未去江州，没有什么封建主义的忠孝观念。第二、晁盖三打祝家庄身亡，众兄弟拥戴他为梁山义军的最高领袖，没有屏晁盖、改“聚义厅”为“忠义堂”等事。第三、宋江领导的梁山义军声势浩大，威震四方，“聚三十六大伙，七十二小伙，半垓来小喽罗”，“声传宇宙，五千铁骑敢争先；名播华夷，三十六员英雄将。”第四、对绰号及时雨和顺天呼保义的解释是：“平日度量宽洪，但有不得已的英雄好汉，见了我时便助他些钱物。因此天下人都叫我及时雨。”顺天，并不是顺从封建朝廷的意志，而是顺应被压迫人民自然

要产生的均贫富等朴素的愿望，呼保义者，即“结识英雄辈”济困扶危也。用宋江和李逵的话说，他们所保的“义”就是：“有衣呵同穿着，有饭呵同吃。有马呵不刺刺大家同骑。”以及“路见不平，便拔刀相助”等正义行动。第五，聚义堂前杏黄旗上七个字，是“替天行道救生民”，这与“顺天呼保义”的含义是一致的，并不是替封建统治者推行反革命之道，它具有鲜明的革命性。

剧本中对宋江的直接描写不多，往往通过其他人物关系和戏剧冲突，表现出他作为一个义军领袖的胸怀和品格：强调严明的纪律和军令，赏罚分明，关心和爱护义军将士，拯救被压迫、被侮辱者，为人民报仇雪恨。他没有接受朝廷“招安”的思想，而是他派头领下山，去招安有心投奔梁山的衙役小吏。凡是捉拿上山的权豪势要或其他邪恶势力的代表人物，都是经宋江亲自审判，斩首号令的。

水游戏思想倾向的积极意义，表现在解决矛盾的方法上，用的是革命手段。义军既不受封建“王法”所束缚，在为民除害、打击权豪势要与黑暗势力的斗争中，就破除了对封建朝廷的幻想，依靠的是革命的暴力。在《黄花峪》、《燕青博鱼》、《李逵负荆》、《黑旋风双献功》等剧中，这种思想倾向都得到充分的表现。《黄花峪》的矛盾冲突，很象《鲁斋郎》这类公案剧，写权豪势要蔡衙内强夺秀才刘庆甫的妻子，在梁山头领杨雄的救援指引下，刘庆甫奔上梁山向宋江告状。他对宋江的期望是：“怀揣万古千秋镜，照察含冤负屈人。”宋江先智激“性如烈火，直似弓弦”的李逵，深入蔡衙内的虎巢狼穴，从魔掌中救出刘妻；又令鲁智深巧妙地接应李逵，最后众头领下山，活捉蔡衙内，由宋江亲自判决，杀掉这个强夺良人妇女的权豪势要，使刘庆

甫夫妇破镜重圆。《燕青博鱼》中有权有势的花花太岁杨衙内,《李逵负荆》中假冒义军头领抢夺民女的流氓棍徒宋刚、鲁智恩,也都得到与蔡衙内同样的下场。这样为民除害,比清官根据“王法”替民作主,要切实得多,农民起义军成了被压迫者真正的青天。在元朝那样黑暗如漆、腥污如血的时代,象这类水游戏,对人民群众具有号召反抗压迫和鼓舞斗志的作用。

水游戏在塑造英雄形象方面,有一个显著特点,是善于通过比较简单的故事,描绘出英雄所生活的典型环境,在某一具有典型意义的斗争事件中,突现英雄性格的主要特征,从而表现义军“替天行道救生民”的主题。例如康进之《李逵负荆》中对李逵形象的塑造,就相当成功。

李逵这个粗豪鲁莽的英雄,却在山明水秀、洋溢着诗情画意的境界中出现。从他对梁山泊景物的赞美中,充分地表现出他对义军根据地的热爱,同时也显示了他那天真疏狂、爽朗明快的性格,把英雄人物的个性写得血肉丰满而又突出。他想进草桥店喝酒,又“只怕误了俺哥哥的将令”,这一心理独白,写出义军纪律的严格和他对宋江的尊敬。正因为如此,所以一旦听到有损义军声誉、危害人民利益的言语,就“怒气如雷”。即使是一向为他所敬爱的宋江,只要干了坏事,也要坚决斗争。从“大闹聚义堂”这一场激烈的戏剧冲突中,生动体现了起义英雄对人民群众的深厚感情,和光明磊落、坚持革命原则的崇高品质。虽然李逵的行动显得莽撞急躁,但他那种正直无私、嫉恶如仇、热爱人民、忠于革命的精神,却是可贵的。而当事实证明他错了,又敢于主动承认错误。从“负荆请罪”这一喜剧性的场面描写中,人们在这个黑黝黝的英雄身上,看到一颗纯真明亮的赤心。最后以李逵捉拿冒名作恶的

歹徒,将功折罪,宋江为他庆功告终。这样解决矛盾的办法也是合情合理的,使主题更加鲜明。而个性化的戏剧语言,具有强烈节奏感的曲辞,使李逵的形象更是活灵活现,虎虎有生气。

由于杂剧艺术形式的限制或作者世界观的局限性,水游戏在塑造英雄形象问题上也存在一些缺陷。一本由一人主唱,结果对义军领袖宋江的正面描写不多,性格得不到充分的展开,虽然也表现了首领的胸怀和风度,但是作为艺术典型,却不够丰满,有程式化的毛病。《黄花峪》继《西厢记》之后,打破一人主唱的体例,但它全剧只一本,在四折戏中,分别由杨雄、李逵、鲁智深主唱,作为文学剧本的艺术形象,似欠集中,不够鲜明突出。有的剧本在描写英雄的斗争时,缺乏明确的革命目的,而往往出于个人的恩怨。《三虎下山》写三个义军头领受了济州通判赵士谦夫人的笼络,结为兄弟姐妹;当她遇难时,三个头领争着报恩,下山去救她。这种超阶级的恩怨观念,对后来侠义小说的发展,有一定影响。

在水游戏中,作者主观上还不是自觉地把宋江、李逵、鲁智深等人作为农民革命的英雄来歌颂,多半是把起义英雄描绘为江湖好汉、绿林豪客予以赞赏,但是就其强烈的反抗精神来说,值得大加肯定。元朝法律规定:“妄撰词曲,意图犯上恶言”的,要处死刑,“乱制词曲,讥议他人”的,处流刑。在那样残酷的统治下,敢于把犯上作乱的“盗贼”,当作主持人间正义的豪杰来颂扬,是难能可贵的。水游戏的某些情节,为后来《水浒传》的作者所吸取;而在《水浒传》影响下产生的明清时代的水游戏,有个别剧本写了“招安”的结局,又当另作别论。