

拉曼大学

中华研究院

中文系

白朴杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》

和

《裴少俊墙头马上》的接受学审视

科目编号：ULSZ 3063

学生姓名：郑佳音 TANG KAH ENG

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：林良娥 师

呈交日期：二零一二年十一月二十三日

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

目次

题目.....	i
宣誓.....	ii
摘要.....	iii-iv
致谢.....	v
第一章、绪论.....	1
第一节 研究背景.....	1-2
第二节 研究动机及研究目的.....	2-3
第三节 研究范围及研究方法、难题.....	3-5
第四节 研究综述.....	6-7
第二章、白朴杂剧对白居易诗歌的接受与升华.....	8
第一节 白朴生平概述.....	8-9
第二节 白朴杂剧《梧桐雨》对白居易诗歌《长恨歌》的接受与升华..	10
（一）关于描写爱情方面之接受与发展.....	10-11
（二）关于描写悲剧方面之接受与发展.....	11-13
（三）关于描写结局方面之接受与发展.....	14
第三节 白朴杂剧《墙头马上》对白居易诗歌《井底引银瓶》 的接受与升华.....	15-16
（一）关于主题方面之接受与发展.....	16-18
（二）关于人物性格描写之接受与发展.....	18-21

第三章、悲剧《唐明皇秋夜梧桐雨》的接受审视	22
第一节 《梧桐雨》寄寓白朴身世经历	24-29
第二节 市井民众对《梧桐雨》的接受审视	30
(一) 剧中人物的处境和思想感情唤起相似记忆	30-32
(二) 杂剧的艺术特色	32-34
第三节 文人学士对《梧桐雨》的接受审视	35
(一) 白朴文采艺术的成就高	35-37
(二) 剧中人物道出相似的感伤情怀	37-40
第四章、喜剧《裴少俊墙头马上》的接受审视	41-42
第一节 《墙头马上》所反映的社会现象和婚姻爱情观念	43-47
第二节 市井民众对《墙头马上》的接受审视	48
(一) 杂剧主题迎合了接受者心理	48-49
(二) “一见钟情”式的恋爱意义	49-50
(三) 语言的运用	50-52
(四) 生动的人物刻画与团圆式结局的接受	52-54
第三节 文人学士对《墙头马上》的接受审视	55
(一) 才学、生动戏曲及语言的接受	55-56
(二) 作为抒发文人学士心声的工具	56-57
(三) 女主人公完美形象的接受审视	57-59

结语	60-61
附录	62-65
参考文献	66-69

白朴杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》
和《裴少俊墙头马上》的接受学审视

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：10AAB00111

日期：二零一二年十一月二十三日

白朴杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》的接受学审视

内容摘要

长期以来，无论是西方或东方文论一般都忽视读者及其阅读接受对文学研究的意义。这一意义在 20 世纪接受理论得到了揭示与强调，并且也尝试了从读者理解与接受的角度研究文学的方法。接受美学是 20 世纪 60 年代末、70 年代初在联邦德国出现的文学美学思潮，其主要代表人物是康士坦茨大学的几位教授，如姚斯、伊瑟尔等，所以也被称为“康士坦茨学派”。接受美学的创立导致了文学研究中心的转移，即由过去以作者和文本为中心，置换成以读者为中心，这是接受美学的核心观点。这以读者为中心的阅读活动即为文学接受。

一般学者对杂剧的研究主要是从作家和文本的视角出发，例如分析、探讨其主题思想、人物形象和艺术特色；而从接受者——观众和读者角度和接受美学角度来审视这一作品却是少数的。笔者将以“接受审视”为视角，主要通过其以探讨为何白朴这两部杂剧深受激赏，广为流传之原因。

本论文第一章为绪论，讲解笔者为何以接受理论作为研究白朴杂剧——《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》的焦点，并且列明将会以什么、怎样的方式进行书写。

本论文第二章为白朴杂剧对白居易诗歌的接受与升华。笔者将浅析白朴杂剧对白居易诗歌《长恨歌》和《井底引银瓶》的接受，以及白朴在其杂剧中的艺术创作上的突破或升华。白朴《梧桐雨》改编自白居易《长恨歌》，笔者将从三方面：爱情、悲剧、结局浅析其接受与发展。再来，白朴《墙头马上》取材自白居易《井底引银瓶》，笔者将于主题和人物性格描写方面浅析其接受与发展。

本论文第三章为悲剧《唐明皇秋夜梧桐雨》的接受审视，以及第四章为喜剧《裴少俊墙头马上》的接受审视笔者。元杂剧雅俗共赏，是主要的娱乐之一，无论是农民、小城镇的居民，还是大都市的市民，甚至于文人学士，都喜欢观看和欣赏。故在第三章和第四章中，笔者将白朴杂剧《梧桐雨》和《墙头马上》的接受者分成两个层面，一个是市井民众，另一个则是文人学士。笔者将略提杂剧的时代背景，并将焦点集中于市井民众和文人学士对《梧桐雨》的接受审视，探讨此剧能够广受市民与读书人喜爱的原因。

【关键词】白朴；杂剧；接受理论；接受审视

致谢

感谢主让笔者平安渡过三年的大学生涯，以及顺利成此篇论文。

首先，要感激林良娥老师的指导。当笔者为论文题目烦恼时，感谢老师给予笔者很多提议及意见。此外，百忙之中，老师仍愿意抽出宝贵时间接见笔者，笔者要一谢再谢。就算老师身在异国，仍然关心学生做论文的进度，并且耐心批阅论文，笔者只想说：老师，辛苦您了。谢谢。

接着，笔者也想对家人说声谢谢。感谢爸妈供养笔者，让笔者有机会受到高等教育。感谢家人对笔者的包容和鼓励。当笔者被课业压得透不过气，他们都鼓励笔者，为笔者代祷。为了要完成论文，甚少回家，但却不缺乏家人的爱与关怀，因为家人总会来电问候状况。因着家人的关怀，一切压力也随之消失。

最后，笔者要谢谢三年同窗战友——思薇、嘉欣、和凯伟。从拉曼大学图书馆，到马大图书馆，新纪元图书馆，以及南方学院图书馆，这一路寻找论文资料的“旅途”都有他们相伴。朋友，做论文的路上，印有着你我足迹，才让笔者不觉得孤单。此外，也要向一位相识相知相依十一年之久的老朋友说声谢谢，她就是许慧贤。无论笔者悲伤或快乐都只有她愿意聆听，尤其是笔者在做论文期间所面对的压力她都为我代祷。

千言万语说不尽，请容许笔者在此以感恩的心，再次说声：谢谢！

第一章 绪论

第一节 研究背景

王国维在《宋元戏曲史·序》曰：“凡一代又一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也”（王国维，1995：1），胡适在《吾国历史上的文学革命》也称元杂剧为“第一流之文学”（胡适，1986：269），从中肯定了元戏曲的地位。

元杂剧兴盛的其中普遍原因，一是因为元代都市商业经济的繁荣，为杂剧提供观众和物质上的条件，其二，蒙古族统治者或元人其实也很爱看戏曲；三是，音乐的繁兴。宋金时期，北方少数民族音乐舞蹈与中原汉族音乐舞蹈长期交融汇合，为杂剧艺术提供了很好的发展和成熟条件。四是，科举废除、社会政治的动荡不安、种族之间的压迫、歧视，把全国人民划分为四个等级，如蒙古人、色目人、汉人、南人，还有所谓“九儒十乞”之说，致使广大知识分子的地位极为卑贱，让文人饱受逼害和歧视。宋元之际谢枋得《叠山集·送方伯载归三山序》曰：

“我大元制典：人有十等，一官、二吏，先之者贵之也。……七匠、八娼、九儒、十丐，后之者贱之也。”（谢枋得，2003：870）

处在这种情况之下，一般文人不愿屈身于蒙古统治者，而则转为与人民大众关系的戏曲创作。除了写下时代的黑暗和辛酸，也将人民的心里蕴藏着种种哀怨、愤怒和不满的呼声写出，成为他们反抗黑暗专制政治的代言人。此外，文人也得以利用戏曲创作，抒发内心苦闷压抑之情。

从以上元杂剧兴盛的原因可看出，“元杂剧”——这一棵枝叶繁茂的大树，也是从一株幼苗慢慢成长，能够促成它兴盛的原因是多方面的。因此，当元杂剧，这种新兴文艺，经创作，一出现，便为全国人民受落、喜爱，甚至流传于后世。

第二节 研究动机及研究目的

本论文题为“白朴杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》的接受审视”，其中的关键字眼是“接受审视”。笔者选择白朴作为笔者论文的研究题目，首先，是受到林良娥老师在笔者第二学年的元曲指导的影响，让笔者对白朴杂剧产生兴趣，想探究白朴杂剧为何如此受广大观众的激赏。此外，笔者在寻找论文资料时，偶然发现一位学者，王菊艳，发表一篇文章题为〈《西厢记》的接受学审视与关照〉，从而参考其论点，将论文题为“白朴杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》的接受审视”。回顾之前研究白朴杂剧只局限于理论文学、史学研究，抑或是比较研究学，较少触及接受学的范畴，因而笔者想透过文学接受理论，探讨群众的接受审视，藉此了解元代群众的思想感情和生活情况。

接受美学是 20 世纪 60 年代末、70 年代初在联邦德国出现的文学美学思潮，其主要代表人物是德国南部康士坦茨大学的五位教授，他们是姚斯、伊瑟尔、福尔曼、普莱斯丹茨、斯特里德，被称为“康士坦茨学派”，创始人是姚斯和伊瑟尔（朱立元，2005：275）。接受美学以现象学、阐释学为理论依据，研究读者在接受过程中的因素与规律，非常强调读者在阅读过程中的参与和创造能力。“文学作品的结构、意义、特性只是一种潜在的可能性，只有当读者按

文学原则或阅读文学作品的方式去阅读时，这种可能性才转化为现实性。”(朱立元, 2005: 275) 接受美学的创立导致了文学研究中心的转移，即由过去以作者和文本为中心置换成以读者为中心，这是接受美学的核心观点。这以读者为中心的阅读活动即为文学接受。“文学接受”一词是源自于 20 世纪六七十年代德国接受美学 (Reception Aesthetics)，是指一种以文学文本为对象、以读者为主体、力求把文本深层意蕴的积极能动的阅读活动(顾祖钊, 2002: 379)。这说明了作品的意义并不是固有的、隐藏在作品之中，而是存在于读者对作品的阅读活动中，是从具体化的阅读活动中生成的，是读者与作品相互作用的结果。因此，读者及其阅读接受是重要，不可忽视的。

杂剧在元代非常兴盛，无论是农民、小城镇或都市的居民，都喜欢观看和欣赏，是当时的主要娱乐之一，因此，观众既是消费者、欣赏者，也是接受者。当百姓观看《梧桐雨》、《墙头马上》的时候，实际上是通过联想或想象的途径，主动参与在作品的创作，其原因是因为，舞台上所上演的故事，唤醒了他们某些相似记忆，令他们联想起了自己似曾相识的生活，作品使之感同身受，从而留下了深刻的印象(参考自王菊艳, 2008: 54)。因此，笔者选择以白朴含有悲喜二重元素的杂剧，切入元代的社会情况、文化角度，解析当时市井民众和文人学士的接受心理。

第三节 研究范围及研究方法、难题

笔者选择以白朴的两部杂剧《梧桐雨》(有“四大悲剧”之称)、《墙头马上》(有“四大爱情剧”之称)为研究范围，其原因在于：它们都有个相同点是，直接取材于白居易的诗歌《长恨歌》以及《井底引银瓶》。白朴杂剧

继承了白居易诗歌故事情节，然而，在基本思想倾向和意境情调方面却是有所升华和突破。

白朴的作品，《梧桐雨》写的是唐明皇与杨玉环的恋爱故事，但，有别于《长恨歌》的是，白朴在其中加入历史背景“安史之乱”为杂剧主旨，抒写国破家亡、盛衰难料的人世沧桑之感。白朴另外一部《墙头马上》，提出了一个社会的婚姻问题。杂剧中通过一对男女的爱情故事，极力主张婚姻自主与恋爱自由的合理性。所以说，白朴杂剧是继承白居易诗作的故事情节为基础，但却以依据时代精神，对人物形象和命运，作出进一步的扩展。

在研究方法上，笔者主要是通过文本研究、文献参考及引用接受理论概念，试图以接受审视来解说底层民众和文人学士对白朴杂剧的接受心理，以了解有何原因促使他们喜爱、接受这两杂剧。此外，笔者希望透过此论文，让其他人在接触元杂剧时，可以了解当时底层民众和文人学士所处的社会生活情况。

本文对白朴杂剧的接受审视作出分析时，主要从几个方面着手：第一，是对元代社会情况，进行梳理。笔者将引用社会文化研究方法来梳理中国传统戏曲与当时元代社会生活文化传统的联系。因为社会以及文化传统的发展影响着文学发展的思想方式，相对的，白朴杂剧《梧桐雨》、《墙头马上》也可以反映出与元代社会生活情况、文化背景的密切关系。

其二，由于《梧桐雨》、《墙头马上》是白朴对唐代白居易诗作《长恨歌》和《井底引银瓶》的改编，因此，笔者将会探讨白朴杂剧对白居易诗歌故事情节、时代精神、审美情趣的接受。

第三，笔者将融合文学接受理论，运用在分析底层民众和文人学士的接受心理。在文学接受理论方面，笔者选择了姚斯所提出的“期待视域”。所谓的“期待视野”意思是指在文学阅读之先及阅读的过程中，接受主体基于自己的审美理想、阅读经验和接受动机在心里上形成的关于作品的“既成图式”（余三定，2004：314）。在具体的文学阅读过程中，这种期待视野有呈现为文体期待、形象期待与意蕴期待三个层面：

（一）“文体期待”是指读者依据自己的阅读动机，希望从自己选择的文本中读出某种文体可能具有的艺术韵味和技巧惯例。如面对一部写实型的长篇小说，读者总是期待着曲折动人的故事和血肉丰满的人物形象。面对一首诗歌，读者总是希望能够读到自己所喜爱的意境和韵律，希望诗人用读者喜欢的语言修辞技巧，展示诗歌的魅力（顾祖钊，2002：384-385）。

（二）“形象期待”是指读者期待着能从自己选择的文本中读到符合自己审美理想的艺术形象。一位少男拿起一本武打小说，是因为想在其中看他理想的英雄；一位少女拿起一本言情小说，不排除想在书中发现自己的“白马王子”的潜在欲望。于是，在文本中寻找知音同调，在文本中寻找自己崇拜效法的榜样（顾祖钊，2002：385）。

（三）“意蕴期待”即读者总是期待着对本文意蕴深刻理解，期待着作品能够出现切合自己意愿和审美趣味的情感境界，期待着文本能表现一种合乎自己理想的人生态度，期待着与自己思想情感相同的思想倾向，以满足自己的接受动机（顾祖钊，2002：385）。

笔者将运用这三个期待层面浅析群众对白朴杂剧的接受审视。

总而言之，通过探讨白朴杂剧的接受审视不仅可以进一步了解元代社会文化，而且还可以窥见到在动荡不安的元代社会之下，当时市井民众和文人学士思想感情和艰辛的处境。

笔者在着手写论文时，最主要所面对的困扰是，对“接受学或接受美学”理论没有基本概念，基础打得不稳。不过，经过一轮的资料分析、细读，加上林老师给予的指导，便克服了种种难题，希望在运用理论上可以得心应手。

第四节 研究综述

论研究戏曲，主要代表学者有王国维、赵义山、郑振峰等。笔者从王国维先生所著《宋元戏曲史》、顾学颉先生《元明杂剧》和李简先生的《元明戏曲》了解更多关于元曲与杂剧之事。除此，经过一番的细读资料之过程，笔者发现，较多学者，如张石川先生《白朴与元初词曲之嬗变》和徐扶明先生《元代杂剧艺术》等，皆是从元代社会生活角度细研白朴的杂剧。一些学者，如许金榜先生《元杂剧概论》，李修生、赵义山主编的《中国分体文学史·戏曲卷》，则将白朴的杂剧——《梧桐雨》、《墙头马上》分别分类为“历史剧”、“爱情婚姻剧”，这是普遍所得到的研究结果。以后有更为细论的是从白朴的经历、所处的元代社会情况，论述杂剧中所要批判的事件或传统礼教。

此外，也有学者，如孙永和先生所著的文章〈元杂剧创作特性探微〉，郭豫衡《中国古代文学史（三）》是探讨白朴杂剧里的蕴含的曲文意象、悲剧探微、艺术风格等。此外，学者傅艳华、付兴林也对白朴杂剧对白居易诗歌的接受与发展进行研究。这让笔者有机会进一步了解白朴对于白居易诗歌所作出的改编，如何使两部杂剧更受欢迎，这对笔者而言是莫大的启发。

由于笔者深知白朴的两部杂剧在元代至今仍是非常受落，因此，笔者决定综合各位资深学者所做的研究，加上“接受理论”之运用，尝试换一换角度，不单单将视角集中在白朴身上，而是探究“观众”的接受心理，从而更加深入了解元代社会生活。

第二章 白朴杂剧对白居易诗歌的接受与升华

元代四大杂剧家之一，白朴，所创作的杂剧《梧桐雨》和《墙头马上》是取材于唐代诗人白居易的诗歌《长恨歌》和《井底引银瓶》。笔者将于此章节浅析白朴杂剧对白居易诗歌的接受，以及白朴在其杂剧中的艺术创作上的突破或升华。

第一节、白朴生平概述

元杂剧作家大多“门第卑微，职位不振”，或社会地位较低，或仕途上很不得意。白朴也不例外。因此有关元杂剧作家生平与思想的材料，一般都比较缺乏，这对于深入、全面地研究他们的创作情况带来了许多困难。白朴的材料虽然谈不上丰富，但从旁人的论述，与他自己在散曲、词作中记载，还是可以看出一个简要的轮廓。

《录鬼簿》记载，白仁甫，文举之子，名朴。真定人。号兰谷先生。赠嘉议大夫，掌礼仪院太卿（钟嗣成，2002：145）。祖籍隰州（今山西河曲附近），生于汴京（今河南开封），后迁居真定（今河北正定）。父白华，字文举，号寓斋，仕金为枢密院判官。白朴为元遗山（又称元好问）（1190—1257）之通家侄。朴七岁遭金亡之变，与父母离散，元好问携之北渡避难。元好问金亡不仕，甘心回故乡从事著述的果断举动，对白朴有极大的教育；特别是元好问对白朴关怀备至，相处甚密，更起到了耳濡目染、深入人心的特殊效果。

幼年遭遇亡国失母的痛苦，对白朴的生活道路有很大影响。白朴以身经离乱，“故放浪形骸，期于适意”（白朴，2003：632）的基本处世态度。元世祖中统初年，史天泽（1202—1275）拟荐之于朝廷，白朴固辞之，并不是偶然的。

白朴的不合作态度，正说明他对金元之际的社会矛盾与现实生活有自己的看法，怀古伤时，郁郁不乐。白朴并不是不想有所作为，施展抱负，只是感到生不逢时，便不得不放情山水声色，沉溺于诗酒优游之中。王博文于《天籁集·序》中说白朴“栖迟衡门，视荣利蔑如也”（白朴，2003：632）。白朴一方面“放浪形骸”，“玩世滑稽”，一方面在词作中感叹历代的兴亡，隐隐地寄托了自己的怀念故国的情感（张炯、邓绍基、樊骏主编，1997：66）。

白朴的文学素养与才能都很高，在元曲作家中是比较突出的。他幼年受到良好的文学启蒙，汴京之乱后又得到元好问的悉心指导，可以说上承了中国古典文学中诗文词赋方面的优良传统。青、壮年时期的白朴有意识到名山大川游历，在行万里路的行程中，“生长见识，学问博览”。他久居山西忻州与河北真定，又曾到过元大都，这些地方都是初期元曲的发祥地。白朴在那里接触到新兴的文学样式——杂剧与散曲，深感兴趣，悉心投入此方面的创作活动。白朴以诗文入曲，其作品以清丽见长，情深文明，俊逸有神，使能诉之于管弦的杂剧散曲，更增添了相当的文学色彩。在把元曲推进到一个划时代的文学高峰的事业中，白朴有不容抹煞的功绩。

白朴以杂剧创作闻名，位于所谓“元曲四大家”之列，现存杂剧三种即《梧桐雨》、《墙头马上》、《东墙记》（此种存疑）。（以上白朴生平概述皆参考自吴乾浩，1987：3-11）

第二节、白朴杂剧《梧桐雨》对白居易诗歌《长恨歌》的接受与升华

白朴撰写的杂剧——《梧桐雨》是改编和取材自白居易的诗歌——《长恨歌》，无论是剧中情节，或结构，或人物形象的刻画大致上都是相似的，但仍有其异同之处。本文将从三方面——爱情，悲剧情节和结局浅析白朴杂剧《梧桐雨》对白居易诗歌《长恨歌》的接受，以及其杂剧对诗歌所作出的突破。

一、关于描写爱情方面之接受与发展

从白居易《长恨歌》和白朴《梧桐雨》可窥探出，二人对于描写唐明皇和杨贵妃的爱情上是有所差异。白居易在《长恨歌》所描述的唐明皇、杨贵妃的爱情是纯洁而动人：“杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧”（白居易著、朱金城笺注，1988：659）。从诗歌中不难看出，白居易不单只是将杨贵妃与唐明皇之子寿王妃的史实隐去，还杨贵妃清白身世；而且对于安禄山与杨贵妃的“私情”更加是“只字未提”。

到了白朴描写唐明皇与杨贵妃之间的爱情时，《梧桐雨》没有把杨、李的爱情写的那么“纯洁”、“真挚”，也不回避唐明皇纳子妇的历史事实，还依据野史传闻点明了杨贵妃与安禄山的“私情”（章培恒、骆玉明，1997：47）。如透过杨贵妃的自述，白朴毫无隐讳的将杨玉环本已选为寿王妃，唐明皇娶她是“父纳子妃”的史实展露。在剧中第一折，“开元二十三年，蒙恩选为寿王妃。开元二十八年八月十五日，乃主上圣节，妾身朝贺，圣上见妾貌类似嫦娥，令高力士传旨，度为女道士，住内太真宫，赐号太真。天宝四年，册封为贵妃，半后服用，宠幸殊甚”（王文才校注，1984：11）。此外，剧中也“交代”了安禄山和杨贵妃的私情。安禄山离开，要去赴任渔阳节度使时说：“别的都罢，只

是我与贵妃有些私事，一旦远离，怎生放的下心？（王文才校注，1984：6）”另外，剧中提到安禄山的叛变是为了杨贵妃：“单要抢贵妃一个，非专为锦绣江山”；七夕乞巧，杨贵妃怀念起安禄山：“妾心中怀想，不能再见，好是烦恼人也（王文才校注，1984：11）”。这是白朴与白居易在描写帝王与妃子之情的明显不同之处。

二、关于描写悲剧方面之接受与发展

无论是白居易《长恨歌》或白朴《梧桐雨》都是“悲剧化”的情节。然而，两者的悲剧情节之呈现方式却各有所异。

白居易在儒家思想影响下，接受了中国传统诗教“哀而不伤”“怨而不怒”的伦理情感和谐（参考自傅艳华、付兴林，2011：59）。古人向来喜欢大团圆，因此中国古典文学对悲剧作品都要求有个团圆结局的审美趣味。白居易继承了这一传统美学，即使最终是悲剧，也是男女主人公的“双重悲剧”——唐明皇作为位高权重的帝王却无法保住自己心爱的妃子；杨贵妃虽有万千宠爱集于一身却无法幸福生存下去，最终在心爱的人面前死去（参考自傅艳华，付兴林，2011：59）。除此，白居易对杨贵妃之死只是轻描淡写：“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头”（白居易著、朱金城笺注，1988：660）淡化了杨贵妃对于死的悲哀和恐惧。直至文本结尾，白居易通过“海上仙山”，唐明皇与杨贵妃相见互通音信，这无疑是淡化了悲剧本身，使悲剧“悲”在读者情感的承受范围之内（参考自傅艳华、付兴林，2011：59-60）。由此可见，《长恨歌》的诗歌情节符合了中国古代传统文学所倾向的“大团圆”结局，因为白居易让唐明皇与杨贵妃在“心灵”情感上得以圆满、团圆。

经历了亡国丧乱之痛，生活于蒙元统治时代的白朴，作品中更多的则是国破家亡所酿成的世事难料、兴亡无定、人生命运难以把握的悲慨和怨叹，是知音难觅、好梦难圆的失落感和幻灭感 (参考自傅艳华、付兴林, 2011: 60)。在《梧桐雨》之情节处理上，白朴一反传统的美学思想，吻合了美学悲剧性冲突原理——在冲突的结果处理上，以一方或双方的毁灭、崩溃为结局——来构建剧情，表现人物的命运 (参考自傅艳华、付兴林, 2011: 60)。他的《梧桐雨》是以一悲到底之方式呈现。剧中并无“苦乐交错”，也没有西方悲剧最忌讳的“由逆境转入顺境” (亚里斯多德著，罗念生译, 2005: 48)之剧结局。

《梧桐雨》的悲剧则是男主人公的悲剧——作为帝王，臣子安禄山不忠；作为感情的当事者，爱人杨贵妃不忠。白朴在描写唐明皇和杨贵妃爱情上加入了两个细节：一是，杨玉环本已选为寿王妃，李隆基（唐明皇）娶杨玉环是父纳子妃，乱伦现象使作品的悲剧性不断提升。二是，安禄山和杨贵妃的私情在《梧桐雨》中反复作了渲染。安禄山在离开朝廷赴任渔阳节度使时说：“别的都罢，只是我与贵妃有些私事，一旦远离，怎生放得下心？” (王文才校注, 1984: 6)在七夕乞巧之夜，杨贵妃心中想念安禄山：“妾心中怀想，不能再见，好是烦恼人也” (王文才校注, 1984: 11)。第二折中，安禄山陈明叛变的动机：“单要抢贵妃一个，非专为锦绣江山” (王文才校注, 1984: 18)。杨玉环由寿王妃到唐王妃的转变多少有被动的成分在内，而与安禄山的感情则更多是蕴含着主动的成分。白朴对于描写杨贵妃之死的手法是一反传统，直面惨淡的世相和人生，敢于走极笔，写真实，把悲剧推向极致 (参考自傅艳华、付兴林, 2011: 60)。白朴的《梧桐雨》与《长恨歌》不同，白居易对杨贵妃之死只是轻描淡写：“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死”；而在剧中第三折，白朴反映出杨贵妃

对于死的悲哀、恐惧和在临死前表现出的强烈的求胜欲望。她一方面苦苦哀求唐明皇：“陛下，怎生救妾身一救？”(王文才校注, 1984: 30)另一方面，她绝望地怨恨唐明皇：“陛下好下的也”(王文才校注, 1984: 31)。同时，白朴生动描写出马践杨贵妃的血淋淋悲剧场面：**【太清歌】**“……一个汉明妃远把单于嫁，止不过泣西风泪湿胡笳，几曾见六军厮践踏，将一个尸首卧黄沙”(王文才校注, 1984: 31)无疑使剧情一悲到底。

除了在人物形象描写上突显出浓厚悲剧意味之外，剧中一些意象也蕴含着“悲”之味道。例如“梧桐”本身就包蕴有伤悼的味道。吴梅《瞿安读曲记》对《梧桐雨》一剧评价说：“此剧结构之妙，较他种更胜，不袭通常团圆套格，而以夜雨闻铃作结”(吴梅, 1983: 145)。另一位学者郑振铎《插图本中国文学史》评价说：“在许多的元曲中《梧桐雨》确是一本很完善的悲剧……他只是叙到贵妃的死，明皇的思念为止；而特地着重于‘追思’的一幕。像这样纯粹的悲剧，元剧中是绝少见到的。”(郑振铎, 1957: 653)。此外，在《梧桐雨》中见到了“人悲”、“雨悲”、“景物同悲”之景象：

【黄钟煞】顺西风低把纱窗哨，送寒气频将绣户敲。莫不是天敌半人愁闷搅？前度铃声响栈道。似花奴羯鼓调，如伯牙水仙操。洗黄花润篱落，渍苍苔倒墙角。……催邻砧处处捣，助新凉分外早。斟量来这一宵，雨和人紧厮熬。伴铜壶点点敲，雨更多泪不少。雨湿寒梢，泪染龙袍。不肯相饶。共隔着一树梧桐直滴到晓。(王文才校注, 1984: 41)

上述描写把一个“哀怨欲绝”的悲剧境界写到了悲哀致之(参考自傅艳华, 付兴林, 2011: 60)。人与景之悲的融合，使得悲剧的意味甚浓。

三、关于描写结局方面之接受与发展

白居易描写《长恨歌》的结局时，诗歌里的唐明皇因“重色思倾国”（白居易著、朱金城笺注，1988：659），遇到杨贵妃之后更是“从此君王不早朝”（白居易著、朱金城笺注，1988：659），导致了“渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”（白居易著、朱金城笺注，1988：659）。唐明皇带杨贵妃逃难途中，“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死”（白居易著、朱金城笺注，1988：660）。心爱的妃子已逝，唐明皇回到京城后，只有“对杨贵妃的思念”相伴着，“芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时”（白居易著、朱金城笺注，1988：660）。与《长恨歌》一样的情节，《梧桐雨》起因于唐明皇溺于宠爱杨贵妃，导致朝政荒废，地方叛军起兵。唐明皇带着杨贵妃逃离途中，在马嵬坡路上，军士突然叛变不愿再前行，龙武将军陈玄礼更要求唐明皇将杨贵妃赐死。唐明皇心中有千万个不舍，杨贵妃死后，他对爱妃的思念不断。剧中第四折如此描述：

主上养老，退居西宫，画夜只是想贵妃娘娘。（王文才校注，1984：36）

【么】见芙蓉怀媚脸，遇杨柳忆纤腰。依旧的两般儿点缀上阳宫，他管一灵儿潇洒长安道。（王文才校注，1984：37）

总的来说，白朴《梧桐雨》是接受了白居易《长恨歌》之情节，因此使剧中的内容与诗歌情节有所相似。而白朴除了对诗歌情节有所接受以外，也在其剧中的艺术表现，以及生动的描写，尤其是爱情，悲剧情节和结局的撰写，都明显反映出了突破前人的创作。

第三节、白朴杂剧《墙头马上》对白居易诗歌《井底引银瓶》的接受与升华

白朴杂剧——《墙头马上》是改编自唐代诗人白居易的《井底引银瓶》诗歌。即取材于《井底引银瓶》，自然地剧中情节也与诗歌内容相似。白朴接受或借鉴了诗歌情节，除了有所创新，其杂剧也有突破前人的表现。本文将从主题以及人物性格塑造方面浅析诗歌与杂剧内容的异同。

在学者吴乾浩《白朴评传》一书中记载：民间旧有关于“青梅歌”的传说。有一年轻女子金英在后园闲步，正在戏耍青梅之时，突见墙外有一俊俏少年骑马经过，彼此对视，产生了感情。金英偷着离开家门与少年结合，后来也被少年所遗弃。她悔恨交加，把感情寄托在“青梅歌”中，聊以取得安慰。白居易《井底引银瓶》诗中就有“妾弄青梅凭短墙”（白居易著、朱金城笺注，1988：245）句，而白朴在《墙头马上》剧中也有“手捻青梅”（王文才校注，1984：54）句，可见他们都曾受此传说的影响（吴乾浩，1987：66）。白朴摄取了民间传说中的“养料”，借鉴了前人的创作，被歌中那种一往情深九死不悔的真挚情感打动，觉得这样一个善良真挚的女子不应该遭遇悲惨的结局；又在白居易诗歌的基础上，抓住“妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨，墙头马上遥相顾，一见知君即断肠”（白居易著、朱金城笺注，1988：245-246）的诗意，予以铺叙敷衍，脱胎换骨，就编写了四折一本，具有喜剧风格的《墙头马上》杂剧。

白居易诗歌内容描写了男女主人公在“墙头马上遥相顾，一见知君即断肠”，以后旋即山盟海誓，以身相许，女即随男私奔而去。然而“君家大人频有言：聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉蘋蘩”（白居易著、朱金城笺注，1988：246），结果落得“君家不可住”（白居易著、朱金城笺注，1988：246），娘家又

“悲羞归不得” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)的尴尬和悲惨之结局。最后则以身说法, “为君一日恩, 误妾百年身。寄言痴小人嫁女, 慎忽将身轻许人!” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)白朴的元杂剧《墙头马上》的情节内容描写唐高宗时工部尚书之子裴少俊到洛阳, 遇见洛阳总管李世杰的女儿李千金。李千金在花园墙头看到骑在马上上的裴少俊, 二人一见钟情。李千金爱上裴少俊后, 不愿等待裴少俊得官后再来提亲迎娶, 也不顾奶妈百般劝阻, 当夜随着裴少俊私奔, 此后便在裴家后花园暗住七年, 养下一儿一女。这事被裴尚书发现后, 逼着裴少俊写休书休妻。后裴少俊中状元, 裴父也知道千金乃李世杰之女, 亲自到李家, 想李千金赔罪, 并以母子之情打动李千金, 李千金重回裴家, 夫妇子女重聚。

一、关于主题方面之接受与发展

纵观以上内容简述, 可以窥探出, 故事所描写的情节是相似的, 如相识的一见钟情, 相爱的凄苦无奈无助, 被抛弃的悲愤绝望, 以及反映出的传统礼教的严峻都是诗歌和杂剧的相似与拥有之处。只是在结局方面, 《墙头马上》有别于《井底引银瓶》, 它不再是以悲剧结束, 而是将结局安排成大团圆的形式。当然, 除了情节上的收尾不同, 《墙头马上》的主题也已经完全与《井底引银瓶》主题相背、不一致了。白朴杂剧热情赞美男女之间的自由结合, 似乎从“止淫奔” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)变成了赞颂淫奔。

《井底引银瓶》“止淫奔”的主旨是白居易为了维护传统礼教伦理。诗中以女子的口吻追述自己的生平遭遇, 最后是呈现出自悔和给各个女子们的告诫: “为君一日恩, 误妾百年身。寄言痴小人嫁女, 慎忽将身轻许人!” (白居

易著、朱金城笺注, 1988: 246)而白朴在《墙头马上》剧本中却是反用白居易诗歌的题旨。在《墙头马上》第四折末的下场诗, 可以看做是全剧的主旨: “从来女大不中留, 马上墙头亦好逑。只要姻缘天配合, 何必区区结彩楼”(王文才校注, 1984: 86)。在白朴眼中看来像这种由墙头马上而结成的婚姻不应该指责, 而是应该歌颂。当裴尚书威逼裴少俊休妻之后, 李千金的表现更是让人佩服——即使在封建家长陪话、认错之后, 仍然单单要为“私奔”坚决正名(参考自傅艳华、付兴林, 2011: 59)。白朴热情歌颂、赞美了李千金渴慕和大胆地追求男女真爱的行为, 宣扬了男女自由结合的合理性, 肯定了反传统礼教, 追求婚姻自由的精神。这一切无疑是对“三从四德”、“父母之命、媒妁之言”这类传统婚恋制度表示反抗, 怒斥封建长辈的残忍对待, 力辩为了挣脱礼教枷锁、赢得自主婚姻权利而“私奔”的合理性(参考自傅艳华、付兴林, 2011: 59)。这就是白朴《墙头马上》对白居易的诗歌《井底引银瓶》之“止淫奔”的主题所作的升华与突破。

白朴《墙头马上》之所以会呈现出白居易诗歌相背的主旨皆因与他所处时代背景有关联。与中唐相互比较, 元代初期, 由于受到外族统治, 元朝统治者在思想上兼收并用, 他们对各种思想几乎一视同仁, 都加以承认与提倡, 儒学思想的束缚开始薄弱, 文化政策宽松, 并且废除了科举考试(参考自傅艳华、付兴林, 2011: 59)。元代文人地位极为卑贱, 由于身处在“九儒”的境况下, 文人的思想意识除了为开放激进, 也具有反抗意味。随着儒家思想的解构, 使白朴对政治价值观和历代儒生谨遵恪守的人生理想模式产生了怀疑和动摇, 并激励他挣脱“纲常礼教”的束缚, 追求个性的解放和人格的自由, 通过赞颂“郎才女貌”、“一见钟情”式的爱情婚姻理想, 求得人生价值的自我实现(参

考自傅艳华、付兴林, 2011: 59)。同时也因此, 白朴在剧中所塑造的人物——李千金之形象也有别于《井底引银瓶》的女性形象。

二、关于人物性格描写之接受与发展

《井底引银瓶》中的少女, 白居易写她的美丽, “忆昔在家为女时, 人言举动有殊姿。婣娟两鬓秋蝉翼, 宛转双蛾远山色” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 245)。这位美貌少女的性格特点是天真、活泼, 对感情真挚, 敢于冲破“父母之命、媒妁之言”的旧婚姻观念的枷锁, 追求自由婚姻。她与女伴在后园中嬉戏, 在墙头上与外面的骑马少年相遇, 一见钟情, 就私订终身, 随少年回家生活了五六年。在传统婚姻制度束缚极为严谨的情况之下, 她因与少年发誓、相爱, 而毅然与少年私奔可说是大胆之举。然而不幸的是, 少女逃避不了传统礼教的束缚, 最终受礼教的压迫, 屈服于礼教之下, 离开男家, 落得个流离失所、无家可归的下场, “到君家舍五六年, 君家大人频有言: 聘则为妻奔是妾, 不堪主祀奉蘋蘩。终知君家不可住, 其奈出门无去处” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)。这就是少女不幸命运的写照。

纵观以上所述, 白居易《井底引银瓶》的人物由起初的“知君断肠共君语, 君指南山松柏树” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)到“聘则为妻奔是妾, 不堪主祀奉苹蘩” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246), 再到之后的“终知君家不可住, 其奈出门无去处” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)、“潜来更不通消息, 今日悲羞归不得” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246), 叙写了纯情少女出于真心冲破世俗的纷扰与情人私奔, 但最终因礼教“聘则为妻奔

是妾” (白居易著、朱金城笺注, 1988: 246)的茶毒, 惨遭遗弃, 无面子面对世俗的种种, 有父母不能相见、团聚, 有故乡不能返的悲哀故事。

白朴《墙头马上》所描写的李千金生在官宦之家, 她“尤善女工, 深通文墨, 志量过人, 容颜出世” (王文才校注, 1984: 51)。当裴少俊突然出现在墙外时, 李千金觉得眼前似乎一亮, 那俊俏的仪容吸引住了她。李千金不管、不顾及地眼角眉尖传情, 将目光倾泻于这一个陌路少年。丫环发现后提醒她, 这样被旁人看见容易惹是非, 李千金直率表示: “既待要暗偷期, 咱先有意, 爱别人可舍了自己” (王文才校注, 1984: 54)。敢说敢为的李千金, 毫不迟疑地接受了裴少俊的简帖, 立即作复, 约定当晚后园中赴期。李千金随裴少俊到长安裴家后花园, 也过了七年“不明不白的好天良夜” (王文才校注, 1984: 70), 生下一双儿女。与《井底引银瓶》的少女一样, 李千金唯一的理想就是追求自己的爱情, 其余礼教、道德伦理也不在她心上, 似乎不关己事。选择与裴少俊私奔的李千金也已阔出去, 敢于冲破“父母之命、媒妁之言”的旧婚姻观念的束缚。从中可看到, 白朴在李千金部分性格是接受了白居易诗歌所塑造的少女性格, 但白朴在剧中第三、四折所赋予李千金的性格, 却是有别于诗歌里少女的性格。

在剧中第三折, 李千金遇见了公公裴尚书。裴尚书发现裴少俊和她做出不端、有违礼教之事, 怒不可遏, 对李千金痛加斥责。他出口伤害李千金说: “这妇人决是娼优酒肆之家!” (王文才校注, 1984: 73)这是李千金始料所不及的。李千金先礼后兵, 毫不示弱: “向人处无过背说, 是和非须辨别” (王文才校注, 1984: 73)。当裴尚书羞辱她说: “你比无盐败坏风俗, 做的个男游九郡, 女嫁三夫” (王文才校注, 1984: 74), 李千金公开宣告: “我则是裴少俊一个!”

(王文才校注, 1984: 74)裴尚书怒云: “可不‘女慕贞洁, 男效才良’, 聘则是妻, 奔则是妾, 待要怎么, 教归家去也!” (王文才校注, 1984: 74)李千金毫不思索正色回答道: “这姻缘也是天赐的” (王文才校注, 1984: 74)。话虽不多, 语气也不严厉, 却远胜于虚张声势的裴尚书。

之后, 裴尚书存心刁难李千金, 给她出了两道难题——“井底引银瓶”与“石上磨石簪”, 为的是要李千金收回“天赐姻缘”的说法。李千金此时是清醒的, 这一切“似陷入坑, 千丈穴, 胜滚浪千堆雪” (王文才校注, 1984: 75); 可是当她发现“丈夫又软揣绝些” (王文才校注, 1984: 74), 夫人“又叫丫丫似蝎蜚” (王文才校注, 1984: 74), 而裴尚书更“毒肠狠切” (王文才校注, 1984: 74), “恶嗽嗽乖劣” (王文才校注, 1984: 74)时, 她便不管引瓶磨簪似“水底捞明月”一般无望, 也明知其不可为而偏要尝试。李千金绝不死心倘若自己不亲手做一做将玉簪在石上磨成针, 再用游丝系银瓶去金井汲水。从中展现出李千金为维护辛苦得来的爱情、婚姻, 绝不轻易放弃的性格。然而, 最终在强大的恶势力——长辈的威逼之下, 李千金不得不离开裴家, 夫妻母子天各一方, 被逼得几乎无路可走。但李千金刚强不屈, 也没被击倒, 剧中第三折末李千金说: “把这个没气性的文君送了也!” (王文才校注, 1984: 76)表明李千金是个有气性的刚烈女子。李千金这一“百折而不挠”的性格就真正与《井底引银瓶》的少女大不相同, 也是少女所不能及的。

在第四折, 裴少俊得到仕之后, 暗访李千金, 欲求重作夫妇。李千金以辞严厉数裴家的不是, 态度坚持, 不肯答应。而当裴尚书知道了李千金真正的身份, 也知道自己误解了她, 亲自带着一对孙儿女前来认媳, 并一改横蛮无礼为谦恭陪礼。此刻李千金, 不再说重话, 然而李千金未改变自己的原则态度,

不肯答应回裴家。一直到两个孩子哭求的力量才打动、软化李千金的心，随他们回裴家。由此可见，李千金是个性格强烈、执着的女性，因为无论在什么情况之下，尤其是追求爱情、婚姻或处于旧社会礼教环境，她都坚持自己的立场，绝不轻易妥协。

总的来说，白朴在题材的处理上具有与众不同的巧妙，尤其是主题描写，以及人物性格塑。他一方面吸取前人的创作成果，将其加工改造为表现人物性格的情节。例如，他将白居易“石上磨玉簪，井底引银瓶”的诗句扩展为裴尚书刁难李千金的两个具体事实。从而生动地表现出封建家长的冷酷残忍，以及李千金倔强不挠的反抗性格。更重要的是，白朴改变了原作的主题，在剧中呈现出“赞淫奔”，完全否定了白居易诗歌序中所提出的“止淫奔”，表达了不拘礼教，愿天下眷属能完聚的愿望。

第三章 悲剧《唐明皇秋夜梧桐雨》的接受审视

白朴的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》（简称《梧桐雨》）是一部以帝王妃子——唐明皇与杨贵妃的爱情故事为题材的杂剧，与关汉卿《窦娥冤》、纪君祥《赵氏孤儿》、马致远《汉宫秋》并列为元代“四大悲剧”。一般学者对《梧桐雨》的研究主要是从作家和文本的视角出发，例如分析、探讨其主题思想、人物形象和艺术特色；而从接受者——观众和读者角度和接受美学角度来审视这一作品却是少数的。本章节将从《梧桐雨》的接受者——市井民众和文人学士的视角，探讨其接受审视，藉此揭示《梧桐雨》受到人们喜爱的原因。

《梧桐雨》内容简介

幽州节度使张守珪因部将安禄山征讨丧师，本要将他斩首，因爱惜他的骁勇，改为械送上京。丞相张九龄认为按律法该被问斩，但唐玄宗（又称唐明皇）则欣赏安禄山的巧言，反封安禄山为渔阳节度使镇守边关。唐明皇的爱妃，杨贵妃，收安禄山为义子，亲赐洗儿钱。

七月七日，杨贵妃陪伴唐明皇在长生殿上设七巧宴。当晚，杨贵妃安排了许多节目，唐明皇看得十分开心，赏赐杨贵妃金钗一对、钿盒一枚。二人同观被银河阻隔的牛郎织女，互订海誓山盟，愿百年之后，世世永为夫妇。

安禄山以讨贼为名，兵发长安。唐明皇、杨贵妃于同食荔枝、欣赏霓裳羽衣舞之时，突闻兵变飞报，无以对敌，仓皇往蜀地避难。

行军途中，众父老忠言进谏，唐明皇命太子东行征讨。到马嵬坡，军士突然叛变不愿再前行，龙武将军陈玄礼请诛杨国忠以谢天下；之后再请唐明皇

下令将杨贵妃割恩正法，否则就不肯护驾。唐明皇求情不允，心中万分难舍，却又不得已命高力士引贵妃去佛堂自尽。唐明皇在哭声中跨上逍遥玉骢马。

平息安禄山之乱，太子李亨登基；唐明皇退居西宫为太上皇，命画工华了一幅杨贵妃真容，每日相对，朝夕哭奠。抚今思昔，越添伤感。最后，哭声中一阵昏迷，唐明皇梦见与杨贵妃在长生殿上重逢，而潇潇梧桐雨又惊醒了此梦，助恨添愁，使他难以成寐。

第一节、《梧桐雨》寄寓白朴身世经历

《梧桐雨》思想颇为复杂，除了批判了唐明皇沉缅酒色、荒淫误国的失误，同也颂扬、同情唐明皇与杨贵妃至死不渝的爱情。杂剧以唐明皇与杨贵妃爱情为题材；描绘的是历史事件反映了安史之乱这一重大历史事件和唐王朝有盛而衰的转折过程，揭示了唐明皇从辉煌到衰败的人生命运（曹书杰、闫雪莹，2011：143）。但杂剧情节把安禄山叛乱作为异族入侵来加以描写，并强调安禄山和杨贵妃的私情是引发安史之乱的重要原因，这样唐明皇就成了异族入侵的受害者，他的悲剧就寄寓了一个国破家亡、一个亡国灵魂的痛苦，故此杂剧蒙上了金朝亡国的时代色彩（许金榜，1994：77）。正如张庚、郭汉城说白朴在《梧桐雨》中是“借唐明皇、杨贵妃故事，抒发了自己的亡国之痛”（张庚、郭汉城，1989：145）。在以下章节，笔者将联系白朴的身世经历，看作为亡金遗民的白朴透过杂剧抒发家国沦亡的切肤之痛。

白朴诞生于金王朝走向灭亡、蒙古帝国兴起的时候。白朴出生后不久，蒙古大军即已进逼金朝首都南京（即汴梁，今河南开封市），金朝军队节节败退，“尽弃河北、山东、关陇，惟并力守河南，保潼关”（毕沅，1999：4468）。金哀宗天兴元年（1232年），蒙古将领速不台率军攻打南京（汴京），久围不下，屯军于河洛之间（参考自何俊哲、张达昌、于国石，1992：498）。刘祁《归潜志·录大梁事》记载，“十二月，朝议以食尽无策，末帝亲出东征”（刘祁，1979：125）。南京食尽，朝议弃城出奔，并决定了留守与扈从人员。留守官员中有京城西面元帅崔立、左司都事（掌管朝廷文书）元好问等；白华在扈从者之列（参考自刘祁，1979：125）。金哀宗出逃之后，蒙古大军重新包围了南京（张岂之主编；郭成康、王天有、成崇德本卷主编，2001：17）。天兴二年（1233年）

正月，崔立献城投降，蒙古军大肆烧杀抢掠。金首都南京危难时，白朴年仅七岁，他父亲，白华¹，随金哀宗外出就兵，母亲在变乱中失落。著名诗人元好问和他父亲是同学，又是密友，白朴从逃难开始便一直跟随着元好问。王博文在《天籁集序》中述及说：

元白为中州世契，两家子弟每举长庆故事，以诗文相往来。太素即寓斋仲子，于遗山为通家侄，甫七岁，遭壬辰之难，寓斋以事远适，明年春，京城变，遗山遂挈以北渡。……。尝罹疫，遗山昼夜抱持，凡六日，竟于臂上得汗而愈。盖视亲子弟不啻过之。读书颖悟异常儿，日亲炙遗山，警效谈笑，悉能默记。（白朴，2003：631）

少年时代国破家亡的悲惨遭遇，在白朴心灵上留下了不可磨灭和深重的伤痕。这创伤无疑影响了其思想性格和生活道路。

他父亲白华 1233 年在邓州降宋。但宋朝采取苟且偷安的鸵鸟政策，不敢重用金朝抗蒙势力，对金朝降将不予信任；加之在蒙古军队的强大攻势下，南宋边防军中，南、北人的矛盾很强烈（李修生，1996：162）。1235 年 10 月，白华在均州和范用吉（即孛术鲁鲁久住）又一起投降蒙古。白华在金朝曾参与军事决策，临危变节，因此遭到人们的贬责。白华回到北方后，经过一段漂泊，便带着儿子卜居真定，受到北方最早降蒙的史天泽的庇护。白华虽然依附于史天泽，但其内心的矛盾却十分激烈。他一心教育儿子读书，不准备让他们出仕。如他在《示恒》（《永乐大典》卷一三三四四）一诗里表示：

¹白华字文举，隰州人。贞祐三年进士。初为应奉翰林文字，正大元年，累迁为枢密院经历官。二年九月，武仙以真定来归，朝廷方经理河北，宋将彭义斌乘之，逐由山东取邢、洛、磁等州。华上奏曰：“北兵有事河西，故我得少宽。今彭义斌招降河朔郡县，駸駸及于真定，宜及此大举，以除后患。”时院官不欲行，即遣华相视彰德，实挤之也，事竟不行。（脱脱等撰，1975：2503）

忍教憔悴衡门底，窃到虚名玷士林！（转引自李修生，1996：162）

《是日又示恒》（《永乐大典》卷一三三四四）二首之一：

潦倒吾何用，文章汝未成，过庭思父训，坠地有家声。（转引自李修生，1996：163）

白朴在父亲的教育和思想影响之下，怀有难以排遣的愤懑，终生没有出仕；虽然在他的应酬之作中，也时有歌颂皇元的词句，但表现更多的还是兴亡之恨，其中充满抑郁消极的情绪（李修生，1996：163）。王博文曾评述说：

未几，生长见闻，学问博览。然自幼经丧乱，仓皇失母，便有山川满目之叹。逮亡国，恒郁郁不乐，以故放浪形骸，期于适意。中统初，开府史公将以所业荐之于朝，再三逊谢。栖迟衡门，视荣利蔑如也。（白朴，2003：632）

由于白朴怀有家国丧亡之悲，并且对现实不满的感情，他便放浪形骸，拒绝出仕，拒绝史天泽的举荐，把自己的主要力量专注于创作，尤其在杂剧和散曲（李修生，1996：164）。其《梧桐雨》更获受好评，广为流传。

白朴《梧桐雨》是历史传说剧的代表，也是使他得以享名的作品（李修生，1996：166）。《梧桐雨》主要通过唐明皇的艺术形象，概括了一代兴亡的变化（李修生，1996：166）。杂剧的楔子写唐明皇在太平之日，贪图安逸，把妃子据为己有，也写唐明皇“目不识人”，将安禄山的丧师过失，不仅不予追究，而且封赏加官，为以后的安史之乱埋下伏笔。接着暗场交代了杨贵妃与安禄山私通的情节，又直接描摹唐明皇倦理朝政，“一心想着贵妃”，突出写长生殿盟誓。由于唐明皇怠于朝政，安禄山便乘机攻破潼关。当安禄山的精兵攻入潼关的时候，唐明皇正忙着为杨贵妃进荔枝，在沉香亭畔沉缅于杨贵妃的歌舞之

中。乱兵来袭，京城兵不满万，将官衰老，唐明皇只得避兵幸蜀。马嵬坡兵变，众军杀死杨国忠，马贱杨贵妃。白朴在剧中的最后着力描写唐明皇追悼往日繁华、显赫、权势、享受的愁苦心情。白朴通过对这一事件的描述，批评了统治者由于“目不识人”和一味荒淫享乐造成国家危难的行为，并把安禄山倡乱，夺得京城，当作一场灾难。这在一定程度上反映出金国亡国的时代特征 (李修生, 1996: 166)。统治者“目不识人”、“荒淫享乐”，导致安禄山倡乱，和宋朝采取苟且偷安的鸵鸟政策，不敢重用金朝抗蒙势力，对金朝降将不予信任，这两个历史事件有着明显的相似之处，再加以白朴身经金朝的王国和他父亲的遭遇，当写到唐明皇晚年的凄凉时，不难看出他在作品里所寄托的思想感情 (李修生, 1996: 166)。剧中一曲曲哀婉的悲歌，正表现了白朴追怀往日的故国之思的无奈和悲痛 (李修生, 1996: 166-167)。

唐明皇西蜀避兵途中，听取父老的忠谏，对太子下了征伐命令，说：“你也合分取些社稷忧，怎肯教别人把江山霸。将这颗传国宝你行留下” (王文才校注, 1984: 27)。安禄山反对唐王朝，本来是统治阶级的内哄，但他又是异族扩张主义者，进军之中烧杀掳掠无恶不作，市人民怨恨交加 (吴乾浩, 1987: 26)。在民族斗争中，当时人民同情王室，希望打退异族，又成为一时的大势所趋 (吴乾浩, 1987: 26)。唐明皇下达这样的命令，是合乎人民愿望。而后文，唐明皇在马嵬坡杨贵妃被引到佛堂自尽时，不禁悲叹“你呀，见他，问咱，可怜见唐朝天下” (王文才校注, 1984: 31)。失去了权势、威仪的天子，竟然难保自己爱妃的性命，这叫天子有何颜面面对天下人民，叫人民怎样看待曾经出现过开元盛世的唐王朝。白朴在这一具体描写中，托古喻今，借他人酒杯，表达自

己心中家国兴亡之感，这是与他自己的经历与思想有直接联系的，并非无所为而发 (吴乾浩, 1987: 26)。

唐明皇既是造成国家败乱的罪魁，又是故国的化身，所以白朴对明皇既有讽刺批评，又有赞赏同情 (李修生, 1996: 167)。作品虽然触及到统治者骄奢淫佚的生活和权奸把持朝政的现实，但着意描写的却是唐明皇的风流才情 (李修生, 1996: 167)。如，白朴在剧中对长生殿盟誓写得情真意切：

【赚煞尾】长如一塔钿盒盛，休似两股金钗另；愿世世姻缘注定。在天呵做鸳鸯常比并，在地呵做连理枝生。月澄澄银汉无声，说尽千秋万古情。咱各办着志诚，你道谁为显证，有今夜度天河相见女牛星。(王文才校注, 1984: 15)

沉香亭畔舞霓裳一场，白朴极力写当时歌舞之盛。变乱爆发后，白朴对“主弱臣强”，天子无所作为，也寄予深切的同情，尤其是剧中第四折对唐明皇由盛而衰的凄凉处境，白朴更是饱含感情，处处与之共鸣 (李修生, 1996: 167)。杂剧中第四折：

【滚绣球】长生殿那一宵，转回廊，说誓约，不合对梧桐并肩斜靠，尽言词絮絮叨叨。沉香亭那一朝，按霓裳，舞六么，红牙簪击成腔调，乱宫商闹闹炒炒。是兀那当时欢会裁排下，今日凄凉厮凑着，暗地量度。(王文才校注, 1984: 40)

按白朴的理解，当日一时的美满，竟带来了后来晚年的无限凄凉，盛极则衰，乐极则悲生，弄到最后只能在半是思念半是哀叹中无可奈何苦熬光阴 (吴乾浩，

1987: 37)。故可说是，白朴借助《梧桐雨》隐微地抒发故国的兴亡，人世沧桑的感概。

总的来说，《梧桐雨》除了是一部以帝王妃子的爱情为题材的爱情剧之外，也是一部具有强烈政治色彩的政治剧。这使白朴借助《梧桐雨》中的唐明皇为代表的唐王朝，作为故国的象征，将天宝之乱与金元之际的政治生活联系，寄寓自己怀念故国灭亡的情怀。

第二节、市井民众对《梧桐雨》的接受审视

市井民众对《梧桐雨》的接受分为两个因素：第一，剧中人物的处境和思想感情唤起相似记忆，以及第二，杂剧的艺术特色。

一、剧中人物的处境和思想感情唤起相似记忆

《梧桐雨》的主旨焦点不是为歌颂唐明皇与杨贵妃真挚的爱情，而在于从民族矛盾的角度揭示唐明皇悲剧的根源，抒写亡国之叹 (许金榜, 1990: 96)。杂剧情节除了将安禄山和杨贵妃写成否定人物，也把两人之间的私情当作安史之乱、之叛乱和唐明皇悲剧发生的主要原因，唐明皇成了国破家亡的受害者。白朴把安禄山写成外敌，外敌的入侵造成了唐明皇得家破人亡，由此寄托了国破家亡的兴亡之叹。剧中的安禄山是一个异族入侵者的形象。他“积祖以来，为营州杂胡” (王文才校注, 1984: 3)，“母阿史德，为突厥覲者” (王文才校注, 1984: 3)，因此剧中屡次称他为“番将”、“狂胡”、“逆胡”。安禄山被任为渔阳节度使，就说：“别的都罢，只是我与贵妃有些私事，一旦远离，怎生忘的下心。罢罢罢！我这一去，到的渔阳，练兵秣马，别作个道理” (王文才校注, 1984: 6)。安禄山起兵时又说：“抢了贵妃，夺了唐朝天下，才是我平生愿足” (王文才校注, 1984: 18)。众军到马嵬而发生兵变时，要求将杨国忠处死，之后再以“贵妃在陛下左右，岂敢自安” (王文才校注, 1984: 29)为由，非要唐明皇要将杨贵妃正法，并马踏其尸首。众军有如此表现，是因为他们认为杨贵妃必须对安史之乱附上罪责。由此可见，在《梧桐雨》中，安禄山是一个异族入侵者，杨贵妃是一个导致异族入侵的人物，他们是作品批判的主要对象，而唐明皇则是一个异族入侵的受害者，是值得同情的 (许金榜, 1990: 96)。

在《梧桐雨》剧情中，安禄山和杨贵妃是批判的主要对象，而唐明皇是异族入侵的受害者，与联系元代的历史背景，便可理解《梧桐雨》第四折中所抒写的唐明皇那种凄凉、痛苦、烦恼的心情究竟具有什么样的含义了（许金榜，1990：96）。第四折是《梧桐雨》的情绪高潮，它以秀雅含蓄的文笔，借景抒情，运用大量新颖贴切、个性鲜明、饱含情感的比喻，刻划唐明皇的精神世界，把他的凄清、痛苦和烦恼写得有声有色，生动细腻、酣畅淋漓，取得了震撼人心的艺术效果（许金榜，1994：158）。与白朴生平的经历和唐明皇晚年的回忆，杂剧第四折可当作是一个国破家亡的受害者的凄苦的倾诉，是一个亡国的苦难灵魂的悲凉的歌唱。

在元代，广大人民深受异族侵略者的蹂躏，饱尝了国破家亡、战乱流离之苦；唐明皇同样因为异族的入侵而国家残破、失去了地位，失去了生活的繁华和欢乐（许金榜，1990：96-97）。蒙古族先后覆灭金、宋两个旧社会王朝而入主中原，把成千上万的无辜百姓推入战火。这一战争爆发造成了被征服地人口的大量减少和经济与文化的残破或摧残（屈文军，2008：112）。此外，蒙古族入主中原后，尤其汉人饱受异族的屈辱和歧视之苦，其中更遭不公待遇，如在民事法律方面，蒙古、色目人殴打汉人、南人，汉族人不得还手，只许向官府申诉（屈文军，2008：161）。蒙古人因争执及乘醉毆死汉人，只征烧埋银，并断罚出征；另一个法律规定，蒙古人扎死汉人，只需打五十七下，征烧埋银（屈文军，2008：161）。不管怎样，都无需偿命，而汉人毆死蒙古人则要处死，并“断付正犯人家产，余人并征烧埋银”，有时甚至打伤蒙古人也要处以极刑（屈文军，2008：161-162）。蒙古族灭金、宋之战，使人们身处在战乱流离的苦海；蒙古族入住中原后，人们面对不公待遇，更是苦上加苦，苦不堪言。在某种意义上，

唐明皇的遭遇、命运、思想情感和元代人民的经历国破家亡之遭遇、命运、思想情感有某种相似之处，因而《梧桐雨》可借唐明皇抒写亡国之叹，并且能够引起人们的共鸣²。杂剧中，唐明皇（作为一受害者）的悲叹，符合民众的意蕴期待，他唱出民众的经历丧失家国、遭不公对待的悲伤和情感。故此杂剧为市井民众所接受。

二、杂剧的艺术特色

元初，尤其汉人，一般生活都十分清苦，或在政治上遭到各种歧视和压迫，而观赏杂剧是当时的消遣娱乐之一，故他们都会希望更够从剧中的情感、意境中寻找愉快喜悦之感，以获得精神上的满足和美的享受。《梧桐雨》的意境优美，托物起兴，耐人回味。王国维在《宋元戏曲史·元杂剧之文章》中说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也”（王国维，1995：121）。王国维认为写真景物真感情者谓之有境界，否则谓之无境界，而《梧桐雨》的剧词无论是在写情，写景和述事都符合“沁人心脾”，“在人耳目”和“如其口出”（吴乾浩，1987：46）。参考自吴乾浩《白朴评传》的观点，在于写情和写景，白朴把二者结合，透过一定的感情色彩来看景，使景色、物件都带有浓郁的感情，力求做到情景交融。《梧桐雨》的“情”，不完全是白朴的情，却是他化身为剧中主人公，从人物的身份、口吻、语气、感情出发而创造出来（吴乾浩，1987：46）。《梧桐

²共鸣是欣赏过程中情感活动达到最强烈程度的表现。当作家通过自己的作品所传达出的思想感情，强烈地打动了欣赏者或观众，激起了他的思想情感的回旋激荡，使他爱作者之所爱，憎作者之所憎，达到一种与作者“同声相应，同气相求”的境界和程度。总的来说，就是指读者被作品中的思想感情、人物命运深深感动从而形成的一种审美的高峰体验状态。（唐正序、冯宪光，1988：356）

雨》中当写到唐明皇得到理想中的伴侣，兴冲冲到长生殿赴杨贵妃的七巧宴，景色宜人，觉得周围都是如此美好，就连平日看惯了的鹦鹉也通了灵性。如在剧中第一折：

【油葫芦】报接驾的宫娥且慢行。亲自听，上瑶阶挪步近前楹。悄悄蹙蹙款把纱窗映，扑扑簌簌风飏珠帘影。我恰待行，打个艺挣，恁玉笼中鹦鹉知人性，不住的语偏明。（王文才校注，1984：12）

将唐明皇迫不及待会杨贵妃、恨不得三步并作两步行的情感生动化。之后，当唐明皇与杨贵妃见面后，两人同观牛郎织女星，互订海誓山盟时，唐明皇欢快中透着至诚，面对迢迢银汉，托景起誓，口齿伶俐，滔滔不绝。

【赚煞尾】长如一塔钿盒盛，休似两股金钗另；愿世世姻缘注定。在天呵做鸳鸯常比并，在地呵做连理枝生。月澄澄银汉无声，说尽千秋万古情。咱各办着志诚，你道谁为显证，有今夜度天河相见女牛星。（王文才校注，1984：15）

除此，对于唐明皇而言，瑶阶、纱窗、珠帘、玉笼鹦鹉、钿盒、金钗都是平日可以接触到的物品，毫无新奇。可是这在得到杨贵妃真挚爱情的唐明皇今夜的眼里看来，却意义非凡，另一番滋味，好像它们也与自己一样欢快舒畅。白朴运用了新鲜、贴切的比喻，甚至用重复联缀的“博喻”，来加强这方面的感受，既加强了形象性，又给人以应接不暇，美不胜收的感觉（吴乾浩，1987：48）。当景与情两者融合一起，就产生了远胜过这些景物本身意义的艺术作用和特殊的传情妙用（吴乾浩，1987：48）。唐明皇此时真好比沉醉东风，从他眼中看出来，无论是景抑或物全都是杨贵妃，到处是无限的恋情，是神仙世界（吴乾

浩, 1987: 48)。【红绣鞋】中明写娇嫩可爱的荔枝, 而实际上“情物相生”, 产生了别样的效果:

【红绣鞋】不则向金盘中好看, 便宜将玉手擎餐; 端的个绛纱笼罩水晶寒。为甚教寡人醒醉眼, 妃子晕娇颜, 物稀也人见罕。(王文才校注, 1984: 19)

此处的描写用得十分恰当, 一点也不牵强附会。在极精炼的字句中表现出一种动态的美, 又富于人物的情意, 到了末句“物稀也人见罕”更予以尽情发挥, 使人产生境界全出的感受, 正符合了群众的文本期待。白朴在剧中的描写意境和托物艺术上的独特创性和新颖性不时地打破读者期待的惯性, 以出其不意的人物、情节或意境来调动市井民众的想象, 使之不断地改变、超越自己的期待视野, 以从《梧桐雨》中获得快感。

总的来说, 剧中人物的处境和思想感情唤起相似的记忆, 以及杂剧的艺术特色, 使得《梧桐雨》广为市井民众接受。在《梧桐雨》剧情中, 白朴把安禄山写成外敌, 外敌的入侵造成了唐明皇得家破人亡。据中第四折更是寄托了唐明皇对国破家亡的兴亡, 失去地位, 以及失去了生活的繁华和欢乐之叹。作为一个国破家亡的受害者, 唐明皇凄苦的诉苦, 就像是一个亡国的苦难灵魂的悲凉歌唱; 也象征着元代群众, 唱出他们饱尝国破家亡、战乱流离, 以及饱受异族的屈辱和歧视之苦。杂剧中, 唐明皇的悲叹, 引起群众的共鸣, 符合他们的意蕴期待。此外, 《梧桐雨》的艺术特色, 尤其描写意境和托物艺术上的独特创性和新颖性, 带给群众愉快喜悦之感, 迎合他们的文本期待, 故为市井民众喜爱并接受。

第三节、文人学士对《梧桐雨》的接受审视

文人学士对《梧桐雨》的接受分为两个因素：第一，白朴文采艺术的成就高，以及第二，剧中人物道出相似的感伤情怀。

一、白朴文采艺术的成就高

接受理论认为，文学本文的接受是一种阐释活动，作品的意义是读者在阅读活动中从本文发掘出来的(胡经之, 1999: 368-369)。在阅读之前的作品，存在着许多“空白”，而读者阅读的活动填补了“空白”，生成了作品的意义(胡经之, 1999: 368-369)。当文人学士在欣赏“本文”的时候，已经融入了自己的审美体验，其接受的是典雅抒情的优美风格。

元曲家以唐明皇、杨贵妃故事为杂剧题材很多³，然该剧力压群芳，独秀于林，李调元《雨村曲话》曰：“元人咏马嵬事，无虑数十家，白仁甫《梧桐雨》剧为最”（转引自王文才校注, 1984: 227）。王国维在《人间词话》中曾给予此剧高度评价：“沈雄悲壮，为元曲冠冕”（王国维, 2008: 15）。另外，郑振铎则评价说：“在许多的元曲中《梧桐雨》确是一本很完善的悲剧。作者并不依了《长恨歌》而有叶法善到天上求贵妃一幕，也不像《长生殿传奇》那么以团圆为结束。他只是叙到贵妃的死，明皇的思念为止；而特地着重于“追思”的一幕。像这样纯粹的悲剧，元剧中是绝少见到的。连《窦娥冤》与《汉宫秋》那么天生的悲剧，却勉强的以团圆为结束，更不必说别的了。”（郑振铎, 1957: 653）。

³ 如关汉卿《唐明皇哭香囊》、岳伯川《罗光远梦断杨贵妃》、庾天锡《杨太真霓裳怨》与《杨太真华清宫》及白朴另一剧作《唐明皇游月宫》等，但均未留存下来。

郑振铎举出剧中第四折为例：

（做睡科，唱）【倘秀才】闷打颜和衣卧倒，软兀刺方才睡着。（旦上，云）妾身贵妃是也。今日殿中设宴，宫娥，请主上赴席咱。（正末唱）忽见青衣走来报，道太真妃将寡人邀宴乐。（正末见旦科，云）妃子，你在那里来？（旦云）今日长生殿排宴，请主上赴席。（正末云）分付梨园子弟齐备着。（旦下）（正末做惊醒科，云）呀，元来是一梦。分明梦见妃子，却又不见了。（唱）【双鸳鸯】斜鞦翠鸾翘，浑一似出浴的旧风标，暎着云屏一半儿娇。好梦将成还惊觉，半襟情泪湿鲛绡。【蛮姑儿】懊恼，窈约。惊我来的又不是楼头过雁，砌下寒蛩，檐前玉马，架上金鸡；是兀那窗儿外梧桐上雨潇潇。一声声洒残叶，一点点滴寒梢，会把愁人定虐。（王文才校注，1984：39）

它作为感情高潮，具有优美的抒情诗的色彩。它以秀雅优美的文笔，借景抒情，运用大量新颖贴切、个性鲜明、饱含感情的比喻，把唐明皇的凄凉、痛苦和烦恼的精神世界写得有声有色，生动细腻，酣畅淋漓，取得了震撼人心的艺术效果（许金榜，1994：158）。对此，明人孟称舜在《新镌古今名剧·柳枝集》也曾给予评价说：“《梧桐雨》摹写明皇、玉环得意失意之状，悲艳动人”（孟称舜，2002：346）。《梧桐雨》在哀婉、悲叹的歌唱中结束，突破了传统大团圆结局的模式。

白朴在《梧桐雨》的艺术成就，尤其在剧中第三折【鸳鸯煞】和第四折【滚绣球】最为人们赞赏。

【鸳鸯煞】黄埃散漫悲风飒，碧云黯淡夕阳下；一程程水绿山青，一步步剑岭巴峡。唱道感叹情多，凄惶泪洒，早得升遐，休休却是今生罢。这个不得已得官家，哭上逍遥玉骢马。（王文才校注，1984：32）

【滚绣球】险些儿把我气冲倒，身谩靠，把太真妃放声高叫。叫不应，雨泪嚎咷。这待诏手段高，画的来没半星儿差错。虽然是快染能描，画不出沉香亭畔回鸾舞，花萼楼前上马娇，一样儿妖娆。（王文才校注，1984：37）

都围绕着唐明皇哭声中无可奈何离开了杨贵妃被赐死的马嵬坡，与面对画工悉心写真的杨贵妃遗像的特殊情状，触景生情，睹物思人的感叹，引起了唐明皇和人们激烈的感情波澜和共鸣。《诗大序》中说：“情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之”（傅隶朴，1985：65），白朴藉着剧中人物——唐明皇通过语言、嗟叹、咏歌的表现手段，将蕴含于心中的无限悔恨与思念倾泻出来；真挚激烈的感情与生动传神的唱段，在此刻浑然合一，将唐明皇独特的精神世界剖析得十分清楚，迎合文人学士的文本期待（吴乾浩，1987：40）。《梧桐雨》出众的艺术表现为文人学士，以及后人所激赏并接受。

二、剧中人物道出相似的感伤情怀

白朴透过《梧桐雨》描写唐明皇与杨贵妃故事来抒发一种故国之思与沧桑之叹；回旋的人生变迁之叹以及对由这种变迁所产生的惋惜、凄恻之情，其实也是代表着元代相当一部分沉沦下僚的知识分子的普遍情绪，他们对现实失望，容易产生怀旧和盛世难逢的感伤（邓绍基，2006：129）。白朴所描写的人物，

唐明皇，在剧中第四折晚年时回忆过往繁华欢乐的生活之情感，迎合文人学士的意蕴期待，真正歌唱出他们对故国的怀念心声。

蒙古族先后覆灭金、宋两个旧社会王朝而入主中原，把成千上万的无辜百姓推入战火，造成汉唐以来高度发展的经济和文化的断裂乃至崩毁，这对于长期生活在井然有序的旧社会伦理制度下的各族人民尤其是知识阶层，无疑是巨大的心理震撼，从而引发出深沉悲郁的历史忧患意识和难以遏制的抗争意识(王刘纯, 1999: 110)。蒙古族入主中原，其间，人分蒙古人、色目人、汉人、南人四等，职业列“一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐”十类。南宋遗民谢枋得在《叠山集》曰：“我大元制典，人有十等。一官二吏，先之者，贵之也；贵之者，谓有益于国也。七匠八娼、九儒十丐，后之者，贱之也；贱之者，谓无益于国也”(谢枋得, 2003: 870)。从这职业的十类和谢枋得所述，可明确说明元代读书人的地位低落到丐的水平。前三十多年，没有科考；后六十年有了科考，但极不正规，极不平等。蒙、色、汉、南四等人分开考试，即使学位相等，官位也是蒙古人高色目人一级，色目人高汉，南人一级。这不公的对待，使得文人学士感受到了异族入主的屈辱和歧视，也使得他们有好梦难圆的失落感和幻灭感。

与唐宋中原王朝比起来，元代文人学士的地位明显下降。唐宋儒士的优越地位主要体现在三方面：一是在政治上，儒士是官僚的主要来源；二是在社会上，他们是民众景仰的对象，即便没有一官半职，但拥有的学识为他们赢得了社会的普遍尊重，特别是科举制兴起后，民间逐渐形成乡绅社会，虽然有部分乡绅地位靠财力捐纳得来，但还是凭借学问取得；三是在法律和经济上，钻研经典和文学的士大夫往往拥有不少特权(屈文军, 2008: 165)。和唐宋王朝相

比，元代儒士经济上的特权并不逊色，法律上差别也不是太大（屈文军，2008：165）。除了官场受阻之外，元代文人学士在民间社会的影响力其实也不怎么亚于中原王朝，即使他们已经不再有或很难有“一举成名天下知”的光辉前程（屈文军，2008：165）。元代儒士受到打击最大的是进仕的困难。《论语·子张》记载，“仕而优则学，学而优则仕”（转引自朱熹，2011：177）是儒家知识分子的理想，倘若满腹经纶却不能治国平天下，这对文人学士而言是莫大的失落和痛苦。唐明皇在剧中第四折：

【滚绣球】险些儿把我气冲倒，身谩靠，把太真妃放声高叫。叫不应，雨泪嚎啕。这待诏手段高，画的来没半星儿差错。虽然是快染能描，画不出沉香亭畔回鸾舞，花萼楼前上马娇，一样儿妖娆。（王文才校注，1984：37）

【蛮姑儿】懊恼，窈约。惊我来的又不是楼头过雁，砌下寒蛩，檐前五马，架上金鸡；是兀那窗儿外梧桐上雨潇潇。一声声洒残叶，一点点滴寒梢，会把愁人定虐。（王文才校注，1984：39）

【滚绣球】长生殿那一宵，转回廊，说誓约，不合对梧桐并肩斜靠，尽言词絮絮叨叨。沉香亭那一朝，按霓裳，舞六么，红牙簪击成腔调，乱宫商闹闹炒炒。是兀那当时欢会裁排下，今日凄凉厮辘着，暗地量度。（王文才校注，1984：40）

抒发对往日一时的美满，而如今却落得无限凄凉的感伤情怀真正迎合文人学士的感伤情怀，借他人酒杯，浇自己块垒，引起情感共鸣，故此剧为文人学士接受。

总的来说，白朴文采艺术的成就高，以及剧中人物道出相似的感伤情怀，使得《梧桐雨》广为文人学士接受和激赏。白朴的文采艺术卓越，藉着剧中人物——唐明皇通过语言、嗟叹、咏歌的表现手段，将蕴含于心中的无限悔恨与思念倾泻出来；真挚激烈的感情与生动传神的唱段合一，将唐明皇独特的精神世界剖析清楚，符合文人学士的文本期待，并为他们所激赏。此外，白朴透过《梧桐雨》描写唐明皇与杨贵妃故事来抒发故国之思与沧桑之叹；回旋的人生变迁之叹以及对由这种变迁所产生的惋惜、凄恻之情，其实也是代表着元代相当一部分沉沦下僚的知识分子的普遍情绪。尤其蒙古入主中原后，“进仕”对文人学士来说是困难的事，因此，唐明皇的悲叹，正迎合他们的感伤，有借他人酒杯，浇自己块垒之感，故《梧桐雨》为文人学士所接受。

第四章 喜剧《裴少俊墙头马上》的接受审视

白朴的杂剧《裴少俊墙头马上》（简称《墙头马上》）在元代众多的爱情剧中别具一格。其作品不局限于描写缠绵的爱情，而是把重点聚焦于反对束缚爱情的旧社会礼教和专制家长的身上。此外，此杂剧也格外难能可贵被推为与《拜月亭》、《西厢记》、《倩女离魂》并列的四大爱情剧之一。一般学者对《墙头马上》的研究主要是从作家和文本的视角出发，例如分析、探讨其主题思想、人物形象和艺术特色；而从接受者——观众和读者角度和接受美学角度来审视这一作品却是少数的。本章节将从《墙头马上》的接受者——市井民众和文人学士的视角，运用姚斯所提出的“期待视域”，探讨其接受审视，藉此揭示《墙头马上》受到人们喜爱的原因。

《墙头马上》内容简介

唐高宗仪凤年间，工部尚书裴行俭之子，裴少俊，奉圣命到洛阳选拣奇花异卉，以充实御园。少俊骑马经过洛阳总管李世杰的府第，巧遇其女李千金赏玩春景。两人一见钟情，各有眷心，裴少俊命侍从张千送简帖给李千金，与李千金相约晚间于后花园共赴佳期。

李千金回房后，心思不定，兴奋得难以安息，一会儿怕少俊来时迷路，一会儿又命丫头梅香去接少俊，真恨不得时间快快入夜晚。裴少俊守约，如期赴约，与李千金互订永不负心之盟。然而二人的相会却被李千金的嬷嬷撞见，要将裴少俊送官就办。裴少俊苦苦哀求，李千金甚至以死威胁，嬷嬷为之所动，同意放二人于黑夜私逃，待少俊得官，再来认亲。

七年后，清明节，裴夫人与少俊共同前往祭扫祖坟，而裴尚书因患风寒独留家中。正巧裴少俊与李千金的儿子端端和女儿重阳偷着出来玩耍，被裴尚书看见，顺藤摸瓜找到了隐藏于后花园达七年之久的李千金。裴尚书怒斥李千金，李千金据理力争。裴尚书给李千金出尽难题，刁难地要她石上磨玉簪，轻丝牵银瓶。待这一些一一失败后，便逼着裴少俊写下休书，把李千金逐出家门不可。李千金别子舍女，由张千悄悄送之还娘家。

李千金回家后，父母双亡，独居度日。数年后裴少俊高中状元，任洛阳县尹，暗访李千金，欲求重作夫妇。李千金想起以前所受的羞辱，义正辞严历数裴家的恶行，态度坚决，不肯答应。裴尚书及时赶到，以李千金为李世杰之女，当初曾与议婚为由，做小伏低，对李千金陪尽不是。李千金人不肯转圜。后因端端和重阳痛哭，愿以死相求，才触动了李千金的母爱，一家团圆。

第一节、《墙头马上》的社会现象和婚姻爱情观念探视

一般而言，杂剧情节基本上都反映了当时社会生活，《墙头马上》也不列外。元代权豪势要横行霸道，滥官猾吏贪赃枉法，地主富商巧取豪夺，卫道者们维护礼教，知识分子因受排斥而愤愤不平，男女青年为追求自由幸福的爱情而勇于反抗旧社会礼教，人民群众颠沛流离而坚持斗争，绿林英雄处于仗义而除暴安良，杂剧中一一地展现社会的真实面貌(徐扶明, 1981: 36)。而提及杂剧——《墙头马上》是赞成青年男女彼此想恋，洋溢着反对旧社会礼教，追求婚姻自主，因此其反映的元代社会现象是婚姻无自由，并且是买卖婚⁴。

旧社会社会，婚姻的制度主张“父母之命，媒妁之言”，说的就是婚姻本来就是由父母包办的，男女双方都没有选择的余地。由于旧社会礼教不允许青年男女有恋爱的自由，更没有决定自己婚姻的权利，否则，即使结成了夫妻也要强拆散。例如，《墙头马上》第三折中写道，裴少俊和李千金已结合七年之久，并生下一儿一女，裴尚书却说：“禀知父母，方可成婚；不见父母，即是私奔”(王文才校注, 1984: 74)，“聘则为妻，奔则为妾”(王文才校注, 1984: 74)。李千金据理以争，裴尚书却提出两个刁钻苛刻的条件说：“将玉簪向石上磨做了针儿一般细，不折了便是天赐姻缘”(王文才校注, 1984: 74)；“再取一个银壶瓶来，将着游丝儿系住，到金井内汲水，不断了便是夫妻”(王文才校注, 1984: 74-75)。最后终于逼裴少俊写了休书，将李千金赶出家门，把恩爱夫妻

⁴唐代以前，婚姻尚门阀；至元代则论钱财。大德八年诏书中说：“近年聘财无法，奢靡日增，至有倾资破产，不能成礼，甚则争讼不已，以致娶嫁失时。”朝廷特颁圣旨条画：“其民间聘财，命中书省从宜定立等等，以男家为主，愿减者听。”上户：金一两，银伍两，彩缎六表里，杂用绢四十匹。中户：金五钱，银四两，彩缎四表里，杂用绢三十匹。下户：银三两，彩缎二表里，杂用绢十五匹。如此沉重的彩礼，还加上婚礼宴会等耗费，决非贫苦之人所能负担。故当时流行入赘之风。招召养老女婿聘财减半，出舍年限女婿则不过三分之二。政府规定：“但为婚姻，须立婚书，明白该写元议聘财；若招召女婿，指定养老或出舍年限，其主婚、保亲、媒妁人等画字依理成亲，庶免争讼。”(周良宵、顾菊英, 2003: 567)

活活拆散，使母子骨肉生生分离。而且传统婚姻是以父母之命、媒妁之言为规定形式、以财产门第为基础的，这就不可避免地使青年男女的爱情受到压抑和摧残，成为一个严重的社会问题。元杂剧这类婚恋作品有力地控诉了旧社会礼教扼杀男女爱情，造成了无数的爱情悲剧，同时也揭露旧社会势力（尤指长辈们）残酷无情的本质。

旧社会礼教和势力的束缚除了造成无数的爱情悲剧、痛苦，也激起了青年女的怨恨和反抗。在当时旧社会礼教和势力都属极为巩固的时代，“怨恨和反抗”无疑是对旧社会礼教的大胆叛逆的表现，是一种特殊的斗争形式，证明爱情可以“战胜”旧社会的礼教。有的青年则表现的更为大胆，他们私奔逃走，如《墙头马上》的李千金与裴少俊花园相会，被嬷嬷撞见后，坚决地说：“我待舍残生还却鸳鸯债，也谋成不谋败”（王文才校注，1984：63）。她毫不犹豫地选择了私奔的道路，并理直气壮地驳斥裴尚书的诬蔑说：“这姻缘也是天赐的”（王文才校注，1984：74）。同时，又举出卓文君私奔的故事说：“自古及今，则您孩子私奔哩”（王文才校注，1984：86），“怎将我墙头马上，偏输却沽酒当垆”（王文才校注，1984：86）。李千金以天赐良缘和论古证今来说明私奔的合理性，与裴尚书展开了面对面的斗争。

元代婚恋剧除反映现实社会婚姻无自由之外，也反映了进步的婚姻和爱情观念。其进步性主要展露在婚姻的基础方面和爱情和婚姻的道德（许金榜，1986：70）。

一、婚姻的基础

恩格斯说：“在整个古代，婚姻的缔结都是由父母包办，当事人则安心顺从。古代所仅有的那一点夫妇之爱，并不是主观的爱好，而是客观的义务；不是婚姻的基础，而是婚姻的附加物”（恩格斯著；中共中央马克思、列宁、恩格斯、斯大林著作国民局译，1972：74）。元杂剧对于以由父母包办的婚姻提出了批判，而其所肯定的是，以真挚热烈的爱情为基础的婚姻。然而，时代的限制，使得元杂剧中的爱情大都是一见钟情式的（许金榜，1986：71）。如，《墙头马上》中的主人公李千金上巳节在后花园隔墙偶见裴少俊，爱慕之情油然而生，留连不舍（梁建华，2000：15）。在旧社会社会里，结婚的双方是既不“见”、又无“情”的，而元杂剧却让男女双方通过“见”而看到了彼此的外貌、风度、举止，有的还通过对话、联诗初步了解了彼此的谈吐、性格和才学，从而产生了相互的“钟情”（许金榜，1986：71-72）。例如，裴少俊“和花掩映美容仪”（王文才校注，1984：54），“三岁能言，五岁识字，七岁草字如云，十岁吟诗应口，才貌两全”（王文才校注，1984：51）；而李千金则是“尤善女工，深通文墨，志量过人，容颜出世”（王文才校注，1984：51）。

在旧社会社会里，青年男女没有相互接触的机会，他们的青春热情被压抑在心中，对爱情的渴望使他们“吃了些好茶好饭无滋味，似舟中载倩女魂，天边盼织女期”（王文才校注，1984：53）。因此一旦有了男女偶然相遇的机会，使他们那长久被压抑在心中的炽热感情涌现出来。这种爱情是带有鲜明的时代色彩，是两相情愿的爱情，是十分真挚热烈的。对于这种以热烈的爱情为基础的婚姻，元杂剧给予了充分的肯定、支持和歌颂。剧中青年男女的爱情虽经历了不少曲折和痛苦，但在最后是大团圆的结局，有情人终成眷属。对于这种婚

姻，即使没有经过“父母之命、媒妁之言”，在作品中都得到了十足的肯定，如《墙头马上》中的裴少俊和李千金，他们的私自结合都被写得理直气壮，正大光明。

二、爱情和婚姻的道德

《墙头马上》肯定了基于爱情的私奔。既然只有爱情才应该是婚姻的基础，那么对男女结合的评价也就“产生了一种新的道德标准，不仅要问：它是婚姻的还是私通的，而且要问：是不是由于爱情，由于相互的爱而发生的？”（恩格斯著；中共中央马克思、列宁、恩格斯、斯大林著作国民局译，1972：75）因此，出于爱情的私奔，虽然是不合于旧社会礼教的，但在没有婚姻自由的条件下，用新的道德标准来看却是合理的（许金榜，1986：76）。所以，杂剧中有许多作品描写了男女的相爱私奔都不以之为非，不以为是对旧社会礼教的叛逆。例如，《墙头马上》中的李千金也不选择让裴少俊前去求官然后再来迎娶的方法，而毅然选择了私奔的道路，并以卓文君为例，证明了私奔并非耻辱和罪过。

简而言之，旧社会社会，婚姻的制度主张“父母之命，媒妁之言”，说的就是婚姻本来就是由父母安排，男女双方都没有选择的余地。除此，旧社会的婚姻也以财产门第为基础的，这无疑使青年男女的爱情受到压抑和摧残，成为一个严重的社会问题。《墙头马上》这类婚恋作品有力地控诉了旧社会礼教扼杀男女爱情，造成了无数的爱情悲剧，同时也揭露旧社会势力（尤指长辈们）残酷无情的本质。旧社会礼教和势力的束缚除了造成无数的爱情悲剧、痛苦，也激起了青年女的怨恨和反抗。在当时旧社会礼教和势力都属极为巩固的时代，

“怨恨和反抗”除了是对旧社会礼教的大胆叛逆的表现，也是一种特殊的斗争形式，同时反映了进步的婚姻和爱情观念。

第二节、市井民众对《墙头马上》的接受审视

市井民众对《墙头马上》的接受可分为四方面的因素：第一，杂剧主题迎合了接受者心里；第二，“一见钟情”式的恋爱意义；第三，语言的运用；第四，生动的人物刻画与团圆式结局的接受。

一、杂剧主题迎合了接受者心理

爱情如意、婚姻美满、愿普天下姻眷皆完聚皆是许多人人生美好愿望和理想。《墙头马上》通过裴少俊与李千金的恋爱故事，在第四折末的下场诗，鲜明大胆表达了：“从来女大不中留，马上墙头亦好逑；只要姻缘天配合，何必区区结彩楼”（王文才校注，1984：86）。接受者在观看杂剧和接受杂剧情节的过程中联想到自己，而且接受者一般都会通过联想、想象和意会对杂剧情节进行重新的创作。当市井民众观看杂剧舞台演出时，或多或少都会感受到白朴表达了他们潜意识中那深深渴望但又不或难以呈现、展露出来的思想。在这种情况下，就会产生强烈的情感共鸣，如接受者联想到旧社会礼教不允许青年男女有恋爱的自由，更没有决定自己婚姻的权利，婚姻都必须由父母安排的痛苦，或是亲身经历，抑或是亲眼目睹、耳闻周遭人的经历。旧社会婚姻制度主张并且强调“父母之命，媒妁之言”，加上旧社会礼教看重门当户对、婚姻尚门阀，轻视甚至无视当事人的意愿，无疑带给青年男女深重的精神痛苦与抗争，造成无数的爱情悲剧。

由于“九儒十乞”⁵说法，一般文人学士不愿屈身于统治者，就和两宋以来社会上编写讲唱文艺的团体、书会结合起来，替他们编写人民群众所喜欢的

⁵九儒十乞：元代社会地位最低下的两个阶层是读书人和乞丐。

各种唱文艺的脚本 (参考自顾学颉, 1991: 12-13)。由于文人学士饱经苦难, 目睹各种黑暗现象, 和广大人民血肉相连, 息息相通, 深刻体会到人民的痛苦, 也深深知道人民内心蕴藏着什么的哀怨和忿怒, 因此这些文人学士写下了时代的社会现象, 写出了人民的忿怒和呼声 (顾学颉, 1991: 13)。白朴长期沦落于底层, 当时城市经济繁荣, 市民阶层也在壮大, 人民追求个性的解放和人格自由, 要求尊重个体意识, 希望摆脱旧社会礼教和包办婚姻的枷锁, 盼望得到“情”的实现与满足, 期望赢得自主婚姻权利而“私奔”的合理性, 白朴自然就将人民的渴望、呼声写出, 而《墙头马上》正式符合了观众或接受者的意蕴期待, 抒发群众渴望自由结合与婚姻自主的心理期许。也因此杂剧——《墙头马上》有如旋风开始席卷一时, 迅速就为市井民众所接受。

二、“一见钟情”式的恋爱意义

《墙头马上》第一折就有裴尚书和李总管 (李千金父亲, 原在长安任京都留守, 后因触犯了武则天, 被降职到洛阳任总管) 上场, 自报家门, 交代了裴、李两家的家世, “老夫当初曾与裴尚书议结婚姻” (王文才校注, 1984: 51), 这婚姻乃牵涉“门第观念”。然而, 白朴在描写剧中情节是更看重的是男女双方的才貌与情感。白朴在剧中只是“蜻蜓点水”, 淡淡交待“门第观念”的婚姻, 相反郎才女貌的观念则得到了一定程度的继承和宣扬。例如在剧中第一折, 李千金上巳节在后花园隔墙偶见裴少俊, “恨不的倚香腮左右偎; 便锦被翻红浪, 罗裙作地席” (王文才校注, 1984: 54), 爱慕之情油然而生。

杂剧中的爱情大都是一见钟情式的, 这是因为青年男女活动受到严格限制 (许金榜, 1986: 71)。故此, 在旧社会礼教的社会中下, “一见钟情”的爱情

模式几乎成为了旧社会青年男女自由恋爱的唯一方法 (梁建华, 2000: 16)。

当然,《墙头马上》的爱情标准不只是局限在人物的外在美,也特别强调才情貌相兼的理想人格;这种才情标准和礼教标准全然不同,它没有门第等级的束缚,具有新鲜的气息和旺盛的活力 (梁建华, 2000: 16)。《墙头马上》中所写李千金先是倾向于裴少俊的外在美,继而又仰慕他的多才;裴少俊也是为李千金“倾城之态”和“出世之才”所吸引,如剧中第一折交待了裴少俊“和花掩映美容仪”(王文才校注, 1984: 54),“三岁能言,五岁识字,七岁草字如云,十岁吟诗应口,才貌两全”(王文才校注, 1984: 51);而李千金则是“尤善女工,深通文墨,志量过人,容颜出世”(王文才校注, 1984: 51),使得“郎才女貌”发展到“才貌双全”。这一种打破“门第观念”的藩篱,歌颂“一见钟情”的恋爱方式,符合群众意蕴期待,是青年男女所追求的,也是使得这一杂剧广受青年男女的青睐的原因。

三、生动的人物刻画与团圆式结局的接受

一般市井民众的文化素养不高,当他们在观赏戏曲的过程中时,其生活经历、经验往往会影响着他们对杂剧的接受。在《墙头马上》里,白朴所刻画的人物都符合了市民的喜好、趣味,加上其人物的刻画都非常生活化,因此,更为市民欢喜和极受欣赏。《墙头马上》塑造了大胆追求爱情的李千金的形象,她与裴少俊一见钟情后,便主动明确表达了她的爱慕之情:“既待要暗偷期,咱先有意,爱别人可舍了自己”(王文才校注, 1984: 54)。并央求梅香传简帖,当他们在后花园里幽会被嬷嬷发现时,她理直气壮的为自己辩解:

【菩萨梁州】是这墙头掷果裙钗，马上摇鞭狂客，说与你个聪明奶奶，送春情是这眼去眉来，……则这女娘家直恁性儿乖，我待舍残生还却鸳鸯债。也谋成不谋败，是今日且停嗔过后改，怎做的奸盗拿获。（王文才校注，1984：63）

当裴少俊被迫休弃她时，她还辩白说“这姻缘也是天赐的”，并且批评裴少俊的软弱无能：“少俊呵，与你干驾了会香车，把这个没气性的文君送了也”（王文才校注，1984：76），显示出了她刚强的个性。与裴尚书相认后，她仍认为“怎将我墙头马上，偏输却沽酒当垆”（王文才校注，1984：86）。另外，当李千金被裴尚书怒斥时，李千金据理力争、决不妥协的泼辣性格，以及当她被刁难完成不可能的任务时，那股不屈不挠的精神都深深烙印在市民脑海，迎合市民的形象期待，是市民所崇拜效法的榜样，使得市民对《墙头马上》的情节印象深刻。

杂剧是市井民众的娱乐之一，其功能除了能够让市民能将心中痛苦一吐为快之外，也可成为人生某种理想的模型。这里说的是“虽然自己做不出什么了不起的事来，但是在戏里却可以看到别人做”，从而获得想象中的满足（转引自张庚，郭汉城，1989：575）。在《墙头马上》中，描写李千金与裴少俊花园相会，被嬷嬷撞见后，坚决地说：“我待舍残生还却鸳鸯债，也谋成不谋败”（王文才校注，1984：63），甚至以死相胁“为你逼的我紧也便自伤残害”（王文才校注，1984：64）。她毫不犹豫地选择了私奔的道路，并理直气壮地驳斥裴尚书的诬蔑说：“这姻缘也是天赐的”（王文才校注，1984：74）。白朴所刻画的情节是非常生动化的，使市民也被李千金可以为了爱情置一切旧社会的伦理道德在一旁而不理，抛开束缚与裴少俊私奔的行动所渲染，认为“李千金”这一人物已

代替自己做了一件自己不敢做而且是那么了不起的事，因为毕竟在旧社会社会中，自主自由的婚姻必定会遭到伦理道德的谴责，孟子《滕文公下》曰：“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”（朱熹，2011：248）。市民借着剧中李千金与裴少俊敢于私奔、反抗礼教的行为，从而在想象中得到满足。此外，李千金不论是对于口硬心软的嬷嬷，还是对于色厉内荏的裴尚书，抑或对于软弱无主见的丈夫，都能抓住他们的弱点，予以反击。当李千金运用“一针见血”的语调、文词触及他们的痛楚时，带给了市民一种痛快淋漓、快人快语的感觉。李千金的敢怒敢言的举动无疑满足了观众的心理。

最重要的是，杂剧的结局是：李千金被逐出裴家后，回到洛阳老家，父母双亡，与丫头梅香一同生活。裴少俊及第后，到李家认亲，但却被李千金义愤难平，严词拒绝，就连裴尚书欲赔罪时也遭她奚落一番。李千金的蔑视礼法，拒不认亲的性格，使得剧情起波澜。最后以儿女的哀哭，使李千金认亲拜公婆，夫妻相认，母子团圆。除了大团圆式的结尾，剧情的发展最终归以叛逆者的胜利告终。因此《墙头马上》甚得市井民众的欢喜和接受。

四、语言的运用

杂剧是元代的娱乐之一，看杂剧是市民的消遣之一，故此，杂剧的用语越是贴近市民的生活用语就越好。好比说李千金在剧中所说的方言俗语“跳天撅地⁶”（王文才校注，1984：72），“死临侵⁷”（王文才校注，1984：72），以及口头语“丈夫又软揣些些⁸”（王文才校注，1984：74），“拾得孩儿落的摔⁹”（王文

⁶跳天撅地：元俗语，这里指顽皮。

⁷死临侵：死没腾地。

⁸软揣：囊揣，软弱；不硬挣。

⁹拾得孩儿落的摔：比喻无切身关系，便不顾惜。

才校注, 1984: 64), 是经过提炼加工的群众语言, 形象逼真, 很合乎李千金泼辣的性格 (吴乾浩, 1987: 97)。此外, 《墙头马上》也采用了街谈巷语中的某些语言成分, 选用了“奴胎¹⁰” (王文才校注, 1984: 63), “贼丑生¹¹” (王文才校注, 1984: 75)的贬意称呼 (吴乾浩, 1987: 97)。随着时代的变迁, 语言的交替, 剧中的某些市井语言看来比较费解, 但在元代应该是活着的群众语言 (吴乾浩, 1987: 97-98)。例如, 【金盏儿】曲中“能骑高价马, 会着及时衣” (王文才校注, 1984: 54), 是元人专用的市井语言, 指男子十足的气派与装束。由于剧中用的是群众、市井语言, 是贴近市民生活的日常用语, 符合文体期待, 市民从杂剧中读出某种文体可能具有的艺术韵味和自己喜欢的语言修辞技巧, 因此使得杂剧十分受落。

总的来说, 市井民众对《墙头马上》的接受其一因素是, 杂剧主题迎合了群众心里。旧社会礼教不允许青年男女有恋爱的自由, 更没有决定自己婚姻的权利, 婚姻都必须由父母安排; 加上旧社会礼教看重门当户对、婚姻尚门阀, 轻视甚至无视当事人的意愿, 无疑带给青年男女深重的精神痛苦与抗争, 因此他们希望摆脱传统礼教的藩篱和包办婚姻的枷锁。《墙头马上》主题“从来女大不中留, 马上墙头亦好逑; 只要姻缘天配合, 何必区区结彩楼” (王文才校注, 1984: 86), 正符合了观众或接受者的意蕴期待, 抒发群众渴望自由结合与婚姻自主的心理期许, 并为群众所接受。

此外, 在旧社会礼教的社会中下, “一见钟情”的爱情模式几乎成为了旧社会青年男女自由恋爱的唯一方法; 而这爱情标准不只是局限在人物的外在美, 也特别强调才情貌相兼的理想人格。这一种打破“门第观念”的藩篱,

¹⁰奴胎: 詈词, 犹云贱种。

¹¹贼丑生: 元俗语因谓丑生为牛。

歌颂“一见钟情”的恋爱方式，符合群众意蕴期待，是青年男女所追求的，也是使得这一杂剧广受青年男女的青睐的原因。再来，在《墙头马上》里，白朴所刻画的大胆追求爱情、敢怒敢言的李千金形象都符合了市民的喜好、趣味，尤其她与裴少俊达爱慕之情、敢于私奔、反抗礼教的行为，正好符合了群众的形象期待，因为在旧社会社会中，自主自由的婚姻必定会遭到伦理道德的谴责。最后，杂剧是元代的娱乐之一，看杂剧自然也就成了市民的消遣之一，故此，杂剧的用语越是贴近市民的生活用语就越好。剧中用的是群众、市井语言，是贴近市民生活的日常用语，符合文体期待，市民从杂剧中读出某种文体可能具有的艺术韵味和自己喜欢的语言修辞技巧，因此使得杂剧十分受落。

第三节、文人学士对《墙头马上》的接受审视

文人学士对《墙头马上》的接受可分为三方面的因素：第一是才学、生动戏曲及语言的接受；第二是作为抒发文人学士心声的工具；第三是女主人公完美形象的接受审视。

一、才学、生动戏曲及语言的接受

《墙头马上》所写裴少俊和李千金之故事，本是借鉴白居易诗歌《井底引银瓶》。宋金之际根据这一题材写的戏曲，尚有宋官本杂剧《裴少俊伊州》，金院本《墙头马》、《鸳鸯简》等（关汉卿等著；张静文注释，2000：43）。白朴的《墙头马上》就是以白居易诗为题材，吸收借鉴宋金杂剧、院本乃至话本而创作的，成就最高，有“如鹏搏九霄，风骨磊砢，词源滂沛，若大鹏之起北溟，奋翼凌乎九霄，有一举万里之志，宜冠于首”（朱权著；姚品文点校、笺评，2010：23）之誉。白朴在写青年男女为争取婚姻自由的作品中，《墙头马上》比《西厢记》、《拜月亭》更彻底，人物形象更饱满，冲突更尖锐，展示更充分。

白朴将白居易诗中“井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝；石上磨玉簪欲成中央折”（白居易著、朱金城笺注，1988：245），这两句比喻一对恋人痛别的诗，改变为剧中裴尚书逼走李千金过程中两个典型的细节与情节。大胆歌颂男女青年不顾旧社会礼教的束缚，追求婚姻自由，成功地塑造了大胆强烈、敢于斗争、不屈不挠的李千金形象。剧作充满浓郁的喜剧意味和色彩，一反爱情剧的缠绵悱恻、卿卿我我，冲决“父母之命，媒妁之言”的藩篱，大胆地爱、大胆地恨呈现出一种清新明快、饶具风趣的格调，符合了文本期待（孙安邦等编著，2006：43）。不仅构思巧妙，关目安排恰当，而且人物个性鲜明，又善于对比、铺垫，

正如明代孟称舜在《柳枝集》评曰：“潇洒俊丽，又是一种”（孟称舜，2002：346）、“说佳人求偶处，亦自奕奕神动，真大家手笔也”（孟称舜，2002：346）。日本著名汉学家青木正儿《元人杂剧概说》给予极高评价：“曲辞之典雅，可与《西厢记》相比，而女主人公的性格，又比《西厢记》的更为热情、果敢、意志坚强。结构则直截简明，而并不平板；第四折团圆那一场的紧张，尤其写的出色(青木正儿, 1957: 85-86)”。

此外，《墙头马上》突出的艺术成就体现在对李千金形象的生动刻画。明代孟称舜《古今名剧·柳枝集》评曰：“《墙头马上》说佳人求偶处，亦自奕奕神动，真大家手笔也”（孟称舜，2002：346）。当代学者胡世厚说：李千金“这样光辉，讨人喜爱的叛逆形象，与同时代爱情剧中出身大家闺秀的崔莺莺、王瑞兰、张倩女等形象相比，似具有更强烈的反抗精神，在中国古典爱情喜剧中是不多见的”（胡世厚，1981：92）。赞美李千金的形象，实际上是歌颂李千金这种勇敢地挣开旧社会思想的枷锁，争取自己独立的爱情、婚姻和幸福。由此可见，白朴出众的才学深受后世的文人学士激赏。

二、作为抒发文人学士心声的工具

元代文人学士的地位，从传统的“四民之首”跌落下来，不再像唐、宋时代那样受到优待，常常失去或者很难获得“一举成名天下知”的光辉前程，在世人的眼里，他们的地位也降低了（邓绍基，2006：45-46）。这种生活现实反映在元人爱情剧中，文人学士们常常受到富户婢仆的白眼。在元人爱情剧中，出现通过女主人公的语言为文人学士的价值进行辩护的情节。当李千金要与裴

少俊私奔时，李千金反驳了嬷嬷嘲骂裴少俊“穷酸饿醋”的看法，《墙头马上》第二折便有段明证：

（嬷嬷云）你看上这穷酸饿醋什么好？（王文才校注，1984：63）

【牧养关】龙虎也招了儒士，神仙也聘了秀才，何况咱是浊骨凡胎。一个刘向题倒西岳灵祠，一个张生煮滚东洋大海。却待要宴瑶池七夕会，便银汉水两分开；委实这乌鹊桥边女，舍不的斗牛星畔客。（王文才校注，1984：63）

这一切都是元代文人学士的一种特殊心理状态的反映。《墙头马上》以大团圆作为结局，剧中男主人公——裴少俊（象征元代文人学士）总能克服障碍，不仅及第，在爱情婚姻方面也如愿以偿，与妻子团聚。这除了出自大团圆结局最符合在长期旧社会社会中形成的、以维护宗法关系为美德的伦理观念，而易于被各阶层的人们所接受的原因外，另一方面，也同元代文人学士的特殊心理有关（邓绍基，2006：46）。杂剧作家在真实地揭示文人学士穷愁潦倒和为世俗鄙薄的同时，似乎必须描写爱情与仕途都属美满这种锦上添花的结局（邓绍基，2006：46）。虽说是编制出来的美梦，但却迎合文人学士的意蕴期待，能够让他们借以完美结局的《墙头马上》寄托和安慰伤感和失望的心情。《墙头马上》因藉着成了抒发文人学士心声的工具，自然地得到蓬勃的发展和受广大文人学士的喜爱。

三、女主人公完美形象的接受审视

白朴热衷于杂剧创作，长期混迹于勾栏瓦舍，对于底层妇女，尤其是乐工歌妓非常熟悉，这些市井女性身上所具有的自然天性，对爱情强烈大胆的追求，使得他为之喜爱和欣赏，从而构成了他审美意识中女性的理想性格，而李

千金的性格正是他这种审美理想的写照 (赵义山主编; 赵维江、王雪枝著, 2003: 267)。在李千金这一角色上, 可以看到的是白朴对于天性未泯的女性之赞美和对自由爱情、婚姻自主的向往; 也是当时许多文人学士的共同心态 (赵义山主编; 赵维江、王雪枝著, 2003: 268)。在元代社会, 法律严格限制“良贱为婚”, 规定: “奴婢不得嫁娶、招召良人” (陈垣, 2010: 304)。以歌舞为生的乐人社会地位更为低下, 按律法: “乐人只娶乐人” (陈垣, 2010: 304), 其他人娶乐人要治罪, 并且要断绝婚姻。法律对“良贱为婚”的限制实为正统婚姻观中门阀观念的反映。元人将“门当户对”作为婚配的一个基本原则, 至元七年闰十一月, 尚书省的一封奏折曾指出: “随路迁转到任官员, 多与部内权豪富强之家交结婚姻, 继拜亲戚, 通家来往, 因此挟势欺压贫弱” (陈垣, 2010: 293)。出于仕途发展、经济利益及名誉面子等方面的需要, 与宦宦大户之家联姻自然也是文人学士们人生的重要目标 (赵义山主编; 赵维江、王雪枝著, 2003: 268)。

元代时期, 科举制度被长期废置, 文人学士的社会地位大为下降, “九儒十乞” (谢枋得, 2003: 870), 这使得他们在婚姻中攀附权贵富豪有了重要的现实意义, 因而也显得更为强烈 (赵义山主编; 赵维江、王雪枝著, 2003: 268)。《墙头马上》中的裴尚书最后肯承认李千金为媳妇并道歉赔罪, 其前提便是因他得知李千金是李世杰之女、是宦宦之女。杂剧中反复出现的这种婚姻因门第不合而受阻绕的现象, 所透露出的正是当时文人学士渴望娶到宦宦大户之女的心理 (赵义山主编; 赵维江、王雪枝著, 2003: 268)。作为一个旧社会时代的文人学士, 尤其是其特殊的出身背景和生活圈子, 使得文人学士在婚姻问题上摆脱不了门阀的观念。所以, 在白朴杂剧所塑造的李千金形象除了是热情奔放和自主泼辣的性格, 也是拥有“宦宦之女”的身份, 这恰恰符合文人学士的形象期待, 审美

理想和生活理想的完美女性形象。《墙头马上》因剧情和人物性格的塑造而引起当时文人学士的情感共鸣，剧中深层意蕴切合文人学士的意愿，而颇为他们喜爱。

总的来说，白朴的才学、生动戏曲及语言的描写使得《墙头马上》备受文人学士以及后人的赞赏，尤其明代孟称舜和日本著名汉学家青木正儿都给予极高的评价。剧作充满浓郁的喜剧意味和色彩，一反爱情剧的缠绵悱恻、卿卿我我，冲决“父母之命，媒妁之言”的藩篱，大胆地爱、大胆地恨呈现出一种清新明快、饶具风趣的格调；李千金形象的刻画更是突出的艺术成就，因为其具有更强烈的反抗精神，在中国古典爱情喜剧中是不多见的，因此符合文人学士的文本期待。此外，《墙头马上》可说是作为书法文人学士心声的工具。元代文人学士的地位，从传统的“四民之首”跌落下来，地位也降低了。这种生活现实反映在元人爱情剧中，文人学士们常常受到富户婢仆的白眼，故出现通过女主人公的语言为文人学士的价值进行辩护的情节。这就迎合文人学士的意蕴期待，因为《墙头马上》寄托和安慰了他们伤感和失望的心情，故受他们的喜爱和接受。最后，是女主人公完美形象的接受审视。白朴，长期混迹于勾栏瓦舍，对于底层妇女，尤其是乐工歌妓非常熟悉。对她们对爱情强烈大胆的追求，使得白朴为之喜爱和欣赏，故剧中李千金对自由爱情、婚姻自主的向往；也是当时许多文人学士的共同心态。另外，元代时期，科举制度被长期废置，文人学士的社会地位大为下降，“九儒十乞”，这使得他们在婚姻中攀附权贵富豪有了重要的现实意义，而剧中“李千金”拥有官宦之女的身份，这恰恰符合文人学士的形象期待，审美理想和生活理想的完美女性形象。

结语

白朴所创作的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》和《裴少俊墙头马上》是中国古代戏剧的杰出之作，其杂剧主要是借鉴白居易的诗歌《长恨歌》和《井底引银瓶》。白朴撰写的《梧桐雨》是改编，取材和接受自白居易《长恨歌》，故其杂剧尤其在描写帝王与妃子之间的爱情，或悲剧化的情节，以及在描写结局方面大致上都有相似之处。另外，白朴《墙头马上》则是接受自白居易诗歌《井底引银瓶》，在杂剧主题的描写、人物性格方面亦有些相同。然而，白朴在编写杂剧时，除了借鉴前人的成果，也有所突破和升华。而其在杂剧中的突破创作，备受好评，除了获得当代群众的激赏、接受，也为后人所喜爱。

回顾之前研究白朴杂剧只局限于理论文学、史学研究，抑或是比较研究学，其中大部分是以研究作者和文本为主，较少把焦点集中于读者对白朴杂剧的接受。因此，笔者在论文中，笔者将观众或接受者划分为两个层面，一个是市井民众，一个则是文人学士，并运用姚斯的文学接受理论——“期待视域”中的“文本期待”，“形象期待”和“意蕴期待”，探讨接受者对白朴杂剧《梧桐雨》和《墙头马上》的接受审视。

白朴《梧桐雨》为市井民众喜爱与接受，其主要因素是剧中人物的处境和思想感情唤起相似记忆，以及杂剧的艺术特色带给他们娱乐，让他们从剧中的情感、意境中寻找愉快喜悦之感，并且也获得精神上的满足和美的享受。文人学士对杂剧的接受主要是因为白朴文采艺术的成就高，创作出的杂剧有着震撼人心的艺术效果，为文人学士所激赏，以及剧中人物所抒发的感伤情怀，迎合怀才不遇，仕途不顺的读书人的心声。

此外，白朴的爱情剧《墙头马上》为市井民众所接受其原因是剧主题迎合了接受者心里、“一见钟情”式的恋爱意义、语言的运用，以及生动的人物刻画与团圆式结局的接受。文人学士对《墙头马上》的接受则可分为三个因素，才学、生动戏曲及语言的接受、作为抒发文人学士心声的工具，以及女主人公完美形象的接受审视。透过探讨群众对白朴杂剧的接受审视，可以认识到元代的婚姻状况，以及了解群众渴望自由结合的心理状态。此外，也反映了文人学士在元代所处的现实处境。

总的来说，接受者对白朴杂剧的接受除了与杂剧的艺术特色息息相关之外，其所处的时代、生活背景与经历也深深影响其接受审视。藉着探讨群众的接受审视，除了能够获知白朴杂剧为何得以广泛的喜爱与接受之外，也可以更深一层了解元代市井民众和文人学士的思想感情、生活经历和情况。

白居易

井底引银瓶 止淫奔也

(白居易著、朱金城笺注, 1988: 245-246)

井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝。

石上磨玉簪，玉簪欲成中央折。

瓶沉簪折知奈何，似妾今朝与君别。

忆昔在家为女时，人言举动有殊姿。

婣娟两鬓秋蝉翼，宛转双蛾远山色。

笑随戏伴后园中，此时与君未相识。

妾弄青梅凭短墙，君骑白马傍垂杨。

墙头马上遥相顾，一见知君即断肠。

知君断肠共君语，君指南山松柏树。

感君松柏化为心，暗合双鬓逐君去。

到君家舍五六年，君家大人频有言。

聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉蘋蘩。

终知君家不可住，其奈出门无去处。

岂无父母在高堂？亦有亲情满故乡。

潜来更不通消息，今日悲羞归不得。

为君一日恩，误妾百年身。

寄言痴小人家女，慎忽将身轻许人！

白居易

长恨歌

(白居易著、朱金城笺注, 1988: 659-661)

汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。
杨家有女初长成，养在深闺人未识。
天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。
回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。
春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。
侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。
云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。
春宵苦短日高起，从此君王不早朝。
承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜。
后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。
金屋妆成娇侍夜，玉楼宴罢醉和春。
姐妹弟兄皆列土，可怜光彩生门户。
逐令天下父母心，不重生男重生女。
骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。
缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。
渔阳鞞鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。
九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行。
翠华摇摇行复止，西出都门百餘里。
六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死！
花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头。
君王掩面救不得，回看血泪相和流。
黄埃散漫风萧索，云栈萦纆登剑阁。

峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。
蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。
行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。
天旋日转回龙驭，到此踌躇不能去。
马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。
君臣相顾尽霑衣，东望都门信马归。
归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。
芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂？
春风桃李花开夜，秋雨梧桐叶落时。
西宫南苑多秋草，宫叶满阶红不扫。
梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。
夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。
迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天。
鸳鸯瓦冷霜华重，翡翠衾寒谁与共？
悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦。
临邛道士鸿都客，能以精诚致魂魄。
为感君王展转思，逐教方士殷勤觅。
排空驭气奔如电，昇天入地求之遍。
上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。
忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。
楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。
中有一人字太真，雪肤花貌参差是。
金阙西厢叩玉扃，转教小玉报双成。
闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。
揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。

云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。
风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。
玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。
含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。
昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。
回头下望人寰处，不见长安见尘雾。
唯将旧物表深情，钿合金钗寄将去。
钗留一股合一扇，钗擘黄金合分钿。
但令心似金钿坚，天上人间会相见。
临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。
七月七日长生殿，夜半无人私语时。
在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。
天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期！

参考文献

参考书目：

1. 白居易著(1988)，《白居易集笺注》（朱金城笺注），第1册，上海：上海古籍出版社。
2. 白朴（2003），《天籁集》，《文渊阁四库全书》第1488册，上海：上海古籍出版社。
3. 毕沅撰（1999），《续资治通鉴》，第9册，北京：中华书局。
4. 曹书杰、闫雪莹（2011），《士人阶层的痛苦反响：说元曲》，北京：中国大百科全书出版社。
5. 陈垣（2010），《沈刻元典章》，上册，北京：中国书店。
6. 邓绍基（2006），《元代文学史》，北京：人民文学出版社。
7. 恩格斯（1972），《家庭、私有制和国家的起源》（中共中央马克思、列宁、恩格斯、斯大林著作国民局译），北京：人民出版社。
8. 傅隶朴（1985），《诗经毛传译解》，上册，台北：台湾商务书馆。
9. 顾学颉（1991），《元明杂剧》，台北：国文天地杂志社。
10. 顾祖钊（2002），《文学原理新释》，北京：人民文学出版社。
11. 关汉卿等著（2000），《元杂剧爱情卷》（张静文注释），北京：华夏出版社。
12. 何俊哲、张达昌、于国石（1992），《金朝史》，北京：中国社会科学出版社。
13. 胡经之（1999），《文艺美学》，北京：北京大学出版社。
14. 胡适（1986），《胡适留学日记（三）》，台北：远流出版社。
15. 刘祁（1979），《归潜志》，北京：中华书局。

16. 李修生（1996），《元杂剧史》，江苏：江苏古籍出版社。
17. 孟称舜（2002），《新镌古今名剧》，《续修四库全书》第 1763 册，上海：上海古籍出版社。
18. 青木正儿（1957），《元人杂剧概说》，北京：中国戏剧出版社。
19. 屈文军（2008），《辽西夏金元史十五讲》，上海：上海古籍出版社。
20. 孙安邦等编著（2006），《天边残照水边霞：白朴卷》，郑州：河南文艺出版社。
21. 唐正序，冯宪光（1988），《文艺学基础理论》，成都：四川大学出版社。
22. 脱脱等撰（1975），《金史》，列传第五十二，北京：中华书局。
23. 王国维（2008），《人间词话》，上海：上海古籍出版社。
24. 王国维（1995），《宋元戏曲史》，上海：华东师范大学出版社。
25. 王文才校注（1984），《白朴戏曲集校注》，北京：人民文学出版社。
26. 吴梅（1983），《瞿安读曲记》，北京：中国戏剧出版社。
27. 吴乾浩（1987），《白朴评传》，北京：中国戏剧出版社。
28. 谢枋得（2003），《叠山集》，《文渊阁四库全书》第 1184 册，上海：上海古籍出版社。
29. 许金榜（1986），《元杂剧概论》，济南：齐鲁书社出版。
30. 许金榜（1994），《中国戏曲文学史》，北京：中国文学出版社。
31. 徐扶明（1981），《元代杂剧艺术》，上海：上海文艺出版社。
32. 亚里斯多德（2005），《诗学》（罗念生译），上海：上海人民出版社。
33. 余三定（2004），《文学概论》，南京：南京大学出版社。
34. 章培恒、骆玉明（1997），《中国文学史》，上海：复旦大学出版社。

35. 张庚、郭汉城（1980），《中国戏曲通史》，上册，中国戏剧出版社。
36. 张炯、邓绍基、樊骏（1997），《中华文学通史·古代文学编元明文学》，北京：华艺出版社。
37. 张岂之主编；郭成康、王天有、成崇德本卷主编（2001），《中国历史·元明清卷》，北京：高等教育出版社。
38. 赵义山主编；赵维江、王雪枝著（2003），《新世纪曲学研究文存两种》，上海：上海古籍出版社。
39. 郑振铎（1957），《插图本中国文学史》，第4册，北京：人民文学出版社。
40. 钟嗣成（2002），《录鬼簿》，《续修四库全书》第1759册，上海：上海古籍出版社。
41. 周良宵、顾菊英（2003），《元史》，上海：上海人民出版社。
42. 朱立元（2005），《当代西方文艺理论》，上海：华东师范大学出版社。
43. 朱权著（2010），《太和正音谱笺评》（姚品文点校、笺评），北京：中华书局出版。
44. 朱熹（2011），《四书章句集注》，北京：中华书局。

参考期刊:

1. 傅艳华, 付兴林 (2011), 〈白朴杂剧对白居易诗歌的接受与发展〉, 《陕西理工学院学报》, 2011年5月第29卷第2期, 页58-61。
2. 胡世厚 (1981), 〈论白朴的杂剧《墙头马上》〉, 《中州学刊》, 1981年第1期, 页90-96。
3. 王菊艳 (2008), 〈《西厢记》的接受学审视与关照〉, 《丽水学院学报》, 2008年12月第30卷第6期, 页53-57。
4. 王刘纯 (1999), 〈白朴的心路历程与其剧作的文化意蕴〉, 《信阳师范学院学报》, 1999年1月第19卷第1期, 页109-117。
5. 许金榜 (1990), 〈一曲国破家亡的哀歌——《梧桐雨》新探〉, 《东岳论丛》, 1990年第2期, 页95-97。

参考论文:

1. 梁建华 (2000), 《元代婚恋剧与唐代爱情传奇作品的比较与研究》, 北京: 首都师范大学硕士论文。