

第二章、元雜劇之創作背景

大凡一代偉大的作品，都絕對脫離不了它所產生的時代思想和背景，元代這一個新政治的局面，幾乎徹底摧毀傳統的禮法與精神文化，而種族的歧視、階級的區分，與士人地位的低落，造成了中國社會空前的動盪和不安，在這種情況下，元代特殊的文學—雜劇，便應運而生了。

元雜劇具有當時的社會色彩和寫實意義，表現了元代文學的特殊性。這是元雜劇所表現的最重要的生命精神，也是元代社會的心聲和反映。不僅揭示了這個特殊時空裡的諸般現象與反應，也反映與表現出這個時代的精神。透過劇本的分析品味，我們不僅神遊於他們的世界，了解到當時的社會狀況，也認識了時代的面貌，感受了古時人的思緒。這種具有時代精神的元雜劇，變成了文學上的特徵，不但是元雜劇的本質與特色，也是元雜劇值得探討的道理。¹

戲曲是“以歌舞演故事”的傳統戲劇樣式，形成於南宋宋光宗年間(1190-1194)，目前有劇種三百餘個，分屬崑曲、高腔、皮簧、梆子等聲腔系統。戲曲具有鮮明的民族特色、獨特的審美價值，在世界劇壇獨標一幟。

2

王國維在《宋元戲曲史》陳述：

凡一代有一代之文學；楚之騷，漢之賦，六代之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆謂一代之文學，而後世莫能繼焉者也。獨元人之曲，為時既近，托體稍卑，故兩朝史志《四庫》集部，均不著于錄；

¹耿湘沅 《元雜劇所反映之時代精神》 台北市 文史哲出版社印行 民國 76 年 7 月 頁 1

²李澤厚 汝信等主編 《美學百科全書》 北京 社會科學文獻出版社 1990 年 12 月 頁 521

後世儒碩，皆鄙棄不復道。……往者讀元人雜劇而善之，以為能道人情，狀物態，詞采俊拔，而出乎自然，蓋古所未有，而後人所不能彷彿也。³

戲曲是刻鏤人心、塑造人物的藝術，戲曲演員表演人物時，將人物的內心世界物化，這是詩的宏觀取象法—情景交融的托物比興手法在舞台上的運用相發展，中國戲曲作為“戲劇體詩”，也是敘事詩和抒情詩原則在相互轉化後的統一。⁴

對於中國古典戲劇淵源的說法，可以說因人而異。王國維《宋元戲曲考》認為「歌舞之興，其始於古之巫乎？」對於元曲起源有精闢獨到的分析，又說：

唐代僅有歌舞劇及滑稽劇，至宋金二代而始有純粹演故事之劇；故謂真正之戲劇，起於宋代，無不可也。然宋金演劇之結構，雖略如上，而其本則無一存。故當日已有代言體之戲曲否，已不可知。而論真正之戲曲，不能不從元雜劇始也。

宋金之所謂雜劇院本者，其中有滑稽戲，有正雜劇，有艷段，有雜班，又有種種技藝遊戲。其所用之曲，有大曲，有法曲，有諸宮調，有詞，其名雖同，而其實頗異。至成一定之體段，用一定之曲調，而百餘年間無敢逾越者，則元雜劇是也。元雜劇之視前代戲曲之進步，約而言之，則有二焉。宋雜劇中用大曲者幾半。大曲之為物，遍數雖多，然通前後為一曲，其次序不容顛倒，而字句不容增減至嚴，故其運用亦頗不便。其用諸宮調者，則不拘於一曲。凡同在一宮調中之曲，皆可用之。顧一宮調中，雖或

³王國維 《宋元戲曲史》 上海 華東師範大學出版社 1995年12月第一版 頁1序

⁴李澤厚 汝信等主編 《美學百科全書》 北京 社會科學文獻出版社 1990年12月 頁522

有聯至十餘曲者，然大抵用二三曲而止。移宮換韻，轉變至多，故於雄肆之處，稍有欠焉，元雜劇則不然，每劇皆用四折，每折易一宮調，每調中之曲，必在十曲以上；其視大曲爲自由，而較諸宮調爲雄肆。其二由敘事體變爲代言體，則斷自元劇始，不可謂非戲曲上之一大進步也，此二者之進步，一屬形式，一屬材質，而後我中國之真戲曲出焉。⁵

納蘭容若《綠水亭雜識》則說：「梁時大應作上雲之樂，作一老翁演述西域神仙變化之事，優伶實始於此。」吉川幸次郎認爲：「元人雜劇不但是中國最早的戲劇，也是最有價值的戲劇。」⁶許地山在《小說月報》十七卷號「中國文學研究」中有〈梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴〉一文，認爲中國戲劇內容和形式，主要是受了印度梵劇的影響。孫楷第《傀儡戲考源》一書中則認爲源自傀儡戲。此外，我們常說的優孟衣冠則以古俳優爲起源。

中國真正的戲劇，始自元代雜劇。宋代歌舞劇中如大曲、曲破等項，所用曲詞單純少變化，到了諸宮調的出現，戲劇的形式才初步形成。吳梅說元劇的來歷，遠祖是宋時大曲，近祖是董西廂。曾永義說：「戲曲在中國已經有兩千年以上的歷史。」⁷如果把戲曲的雛型定義爲『合歌舞以代言演故事』，那麼東漢張衡〈西京賦〉所描述之漢武帝時長安樂舞雜技，其中『東海黃公』，實已具小戲之性質。⁷

關於戲劇的起源，曾永義的說法應是較爲客觀：

以上諸說共同的缺點是，誤認中國古典戲劇的根源是單純的，以致

⁵王國維《宋元戲曲史》上海華東師範大學出版社 1995年12月第一版 頁78-80

⁶吉川幸次郎 鄭清茂譯《元雜劇研究》台北藝文印書館印行 民國49年出版 民國76年10月4版 頁6

⁷曾永義〈關漢卿研究及其展望〉《關漢卿國際學術研討會論文集》台北市 文建會出版 台大文學院發行 民國83年1月 頁3

如瞎子摸象，雖各得一體，終非全貌。……試就給已經完成的「中國古典戲劇」下一定義：中國古典戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切結合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。⁸

中國戲劇的發展，由歌舞演化為元代雜劇，元雜劇是當時的嶄新歌劇，俗稱元曲。元曲向來與唐詩、宋詞並列，同為我國文學瑰寶。元代蒙古入主中國，促使元雜劇盛興的原因有四：1、文體本身的蛻變；2、科舉制度的廢除；3、社會繁華的需要；4、漢人被壓迫的刺激。⁹

以下則從元代政治、時代、經濟、社會、生活各種背景因素來探討元雜劇生成的原因。

第一節、政治

自宋室南遷至建業之後，中原長期處在南北分立的階段。而後北方蒙古族揮軍南下，陸續滅金、遼、南宋三朝，遂成為中國歷史上第一個統一中原、建立正統朝代的異族政府，同時也為中原地區帶來了前所未有的轉變契機。

元代結束了自唐末五代以來長期分裂的局面，完成了全國規模的統一，建成了我國歷史上領土最遼闊的朝代，“北逾陰山，西極流沙，東盡遼左，南越海表”，“東南所至，不下漢、唐，而西北則過之”。¹⁰ 元

⁸曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 79-80

⁹叢靜文 《元代戀愛劇十種技巧研究》 台北市 台灣商務印書館 民國六十七年十一月初版 頁 01

¹⁰宋濂等 《元史·地理志》 中華書局 1976 年版 頁 1345

朝初步奠定了中國疆域的規模，給經濟的發展、文化的交流也帶來了一定的保障。

元代是一個政治現實嚴峻的時代，文明程度較高的漢族被處於較低社會發展階段的游牧民族所征服，人們習以為常的傳統信念受到空前的挑戰，國破家亡的巨大痛苦，使漢族產生了漢代以來最為深沉的鬱悶。元代又是一個活力抒發的時代，蒙古鐵騎以草原游牧民族勇猛的性格席捲南下，給漢唐以來漸趨衰老的帝國文化輸入進取的因子。於是，整個社會的思想文化處於一種游牧文明與農業文明；、北方文化與南方文化、雅文化與俗文化等多重交融的狀態。這種時代心理的典型表現，就是輝映千古的元曲，”¹¹

蒙古汗國建立時，處於早期奴隸制階段。成吉思汗統一蒙古，並依靠軍事征服廣大的國土。各地區經濟、文化的差異很大，軍事行政的聯合也不穩固。窩闊臺占有淮河以北的中原地區後，也不得不採取中書令耶律楚材的建議，委任中原地區的人為官員，建立戶口賦役制度，但大都沒有很好執行。忽必烈於蒙哥即位（1251）時，受命總領漠南漢地軍國庶事。他廣事招攬中原人材，採取符合中原經濟基礎的政策。他在即位詔書中，更明確提出要「稽列聖（祖宗）之洪規，講前代（唐宋）之定制。」，建年號為中統（1260-1264），後又改為至元（1265-1294），並於至元八年（1271），取《易經》乾元之義，定國號為元。至元九年（1272）改中都為大都，定大都為首都。至元十六年（1279）統一全國。元朝政府“遵用漢法”，在中央設中書省統領全國行政，在地方設“行中書省”，簡稱“行省”或“省”。

¹¹馮天瑜、楊華 《中國文化發展軌跡》 上海人民出版社 2000年版 頁262

元史卷 85 百官志載：

「世祖即位，酌古今之宜，定內外之官，官有常職，位有常員，其長則蒙古人為之，而漢人南人貳焉。」

政治要職率皆為蒙古人，他們把持官場，只講親族朋黨關係，以權勢財利狼狽為奸，有真才實學的人反被排斥，無緣進身用世。

元史卷 159 宋子貞傳：

「七年，太宗命子貞為行臺，……所統五十城州之官，或擢自將校，或起自民伍，率昧於從政。」

元典章載：

「縣尉多係色目，並年小不諳事，以承蔭得之，不識漢文，盜賊滋溢。」

蒙古滅金戰爭過程中殺戮和擄掠人口嚴重。戰後，蒙古貴族也不知農業的重要性，曾佔領一部分農田為牧場。對佔領地區視為皇族共有的公產，分封給諸王貴族，佔據的地方，實際上都是小王國，經濟一度受到嚴重破壞。世祖忽必烈對農業逐漸重視，他曾多次頒佈諸王貴族不得因田獵踐踏田畝和改田畝為牧場的禁令，在興修水利方面也取得顯著的成績。政府刊行《農桑輯要》，頒發各地。這些措施對農業生產的恢復有很大作用。

元世祖忽必烈為了穩定統治，“用漢法。治漢民”。他標榜文治，設學校，建官制，征召著名儒士。窩闊臺在滅金戰爭時，就曾命修孔廟，並“詔以孔子五十一世孫元措襲衍聖公”。元世祖更在首都大都諸路府州縣

設立孔廟。宋代的理學在元代得到發展，理學家姚燮、竇默、許衡等，都官居要位。這說明儒家思想仍據統治地位。但是由於受到大動亂和習慣游牧經濟的蒙古貴族的衝擊，元代的社會思想也呈現出某種混亂狀況。蒙古統治者運用各種宗教來麻痺人民的思想。在中原地區仍以佛教和道教的影響大。佛教以禪宗最盛行，道教在北方為全真教，在南方為正一教，儒家思想和佛、道教思想在元代文學作品中均有明顯的反應。

元朝統治階層是由蒙古族所組成，而這些蒙古人原本是一群逐水草而居的游牧民族，他們的生活方式與文化價值觀等，和中原不同，只注意維持龐大的軍費開支與享樂的需求，於是元朝的政治漸趨腐敗，不到百年即滅亡。

冤獄的情形常而有之，這點可在元作家作品中看到端倪，如關漢卿《竇娥冤》第二折：

【牧羊關】大人你明如鏡，清似水，照妾身肝膽虛實。那羹本五味俱全，除了外百事不知。他推道嘗滋味，吃下去便昏迷。不是妾訟庭上胡支對，大人也，卻教我平白地說甚的？

（張驢兒云）大人詳情：他自姓蔡，我自姓張。他婆婆不招俺父親接腳，他養我父子兩個在家做甚麼？這媳婦兒年紀雖小，極是個賴骨頑皮，不怕打的。（孤云）人是賤蟲，不打不招。左右，與我選大棍子打著！（祇候打正旦，三次噴水科）（正旦唱）

【罵玉郎】這無情棍棒教我捱不的。婆婆也，須是你自做下，怨他誰？勸普天下前婚後嫁婆娘每，都看取我這般傍州例。

【感皇恩】呀！是誰人唱叫揚疾，不由我不魄散魂飛。恰消停，才蘇醒，又昏迷。捱千般打拷，萬種凌逼，一杖下，一道血，一層皮。

【採茶歌】打的我肉都飛，血淋漓，腹中冤枉有誰知！則我這小婦人毒藥來從何處也？天那，怎麼的覆盆不照太陽暉！

冤獄的始作俑者就是政治，就是政治腐敗，自然而然的酷吏昏官也就多起來，王法不明，百姓苦不堪言，無所慰藉，只得求助於神明幫忙。

試看《竇娥冤》第三折：

【一煞】你道是天公不可期，人心不可憐，不知皇天也肯從人願。做甚麼三年不見甘霖降？也只為東海曾經孝婦冤，如今輪到你山陽縣。這都是官吏每無心正法，使百姓有口難言！

（劊子做磨旗科，云）怎麼這一會兒天色陰了也？（內做風科，劊子云）好冷風也！（正旦唱）

【煞尾】浮云為我陰，悲風為我旋，三椿兒誓願明題遍。（做哭科，云）婆婆也，直等待雪飛六月，亢旱三年呵，（唱）那其間才把你個屈死的冤魂這竇娥顯！

《竇娥冤》第四折：

【梅花酒】你道是咱不該，這招狀供寫的明白。本一點孝順的心懷，倒做了惹禍的胚胎。我只道官吏每還覆勘，怎將咱屈斬首在長街！第一要素旗槍鮮血灑，第二要三尺雪將死屍埋，第三要三年旱示天災：咱誓願委實大。

《蝴蝶夢》第二折：

早是酸棗縣解到一起偷馬賊趙頑驢。（包待制云）與我拿過來！（祇候押犯人跪科）（包待制云）開了那行枷者！兀那小廝，你是趙頑

驢，是你偷馬來？（犯人云）是小的偷馬來。（包待制云）張千，上了長枷，下在死囚牢裏去。（押下）

由於元朝統治者是來自北方的遊牧民族，本來就沒有深刻的文化意識，因此入主中原之後，對於中國固有的傳統文化以及學術思想，爲了建立、鞏固政權，曾經標榜文治，提倡理學等等，但事實上，處在民間的廣大士人，卻一直受到歧視。

謝枋得《疊山集·送方伯載歸三山序》中提到：

滑稽之雄，以儒為戲者曰：我大元典制，人有十等：一官二吏，先之者，貴之也；貴之者，謂有益於國也。七匠八娼，九儒十丐，後之者，賤之也；賤之者，謂無益於國也。嗟乎！卑哉！介乎娼之下，丐之上者、今之儒也。¹²

而鄭思肖亦曾提到：一韃法：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，各有所統轄。——¹³。雖然元朝法律未真的明文規定「九儒十丐」，然而這些在民間廣為流傳的說法，卻反映出士人在元代社會現實中受到輕視的問題。再加上原本知識份子都是藉由充實自身學識，在科舉考試中展露才學，謀求一官半職之後，再展現自身在政治、經濟、軍事等各方面的抱負和理想。然根據史料記載，自南宋最後一次科舉至元代第一次舉行科舉爲止，這中間間隔了七十多年。¹⁴這七十多年來，

¹²：謝枋得 《疊山集·送方伯載歸三山序》，四部叢刊續編集部 台北商務印書館 未標明出版年代 頁3。

¹³：鄭思肖 《心史·大義略敘》 陳福康校點 《鄭思肖集》 上海古籍出版社 1991年5月初版 頁186

¹⁴：按：元代滅宋之後，第一次科舉考試是在窩開台十年(1238)舉行，史稱戊戌選試。然而嚴格上來說，戊戌選試並不能稱爲科舉，考試只要「不失文義」即可。這次選試在歷史上的重要意義，不在選拔人材，而是救濟流離失所，或是陷入奴籍的儒士。

士人僅能由是一吏進一的方式得到一官半職。

據姚燾〈送李茂卿序〉中說道：

大凡今仕惟三途，一由宿衛，一由儒，一由吏。由宿衛者，言出中禁，中書奉行制敕而已：十之一。由儒者，則校客及品者提舉、教授、出中書；未及者則正、錄以下，出省宣慰，則十分之一半。由吏者，省、台、院、中外庶司、郡、縣，十九有半焉。¹⁵

這段文字，正說明了一吏進一是元代文人進入仕途的最主要的途徑，然而經由一吏進一得到的官職，大多是位卑職低，鮮少能進入政治核心。再加上這些士人而言，他們往往不屑為吏，更不願意藉此進入元朝的朝廷，於是文人在進入官途的途徑頓時減少。

「元代統治者對士人是如此的卑視與迫害，是歷史上其它朝代所沒有的，遂使士人的地位更加低微。中國的學術思潮遭遇了最黑暗的時期。但文學卻得到了新的發展機運，由舊的束縛中解脫出來，呈現出一股自由的風氣。而雜劇既可抒情思，寫故事，又可作為娛樂的實用價值，在新的政治局面下，得以蓬勃發展和創造。」¹⁶

蒙古人入主中國，由於文化低下，重殺伐而不尊重學術文藝，因此不通中國古文學，在這種環境之下，更使雜劇可以自由用筆，呈現活力，得到發展的機運。鍾嗣成的《錄鬼簿》有意識肯定“門第卑微，職位不振，高才博識的劇作家地位，保存了他們的生平創作資料。元代作家特別是雜劇作家的作品，更強烈地傳達了人民的呼聲。元代文學在中國文學發展過程中是一個新的轉折期。戲曲、散曲、小說在元代得到了長足的發展；它

¹⁵ 元·姚燾 《牧菴集卷四·送李茂卿序》 台北商務印書館 未標明出版年代 頁 43

¹⁶ 耿湘沅 《元雜劇所反映之時代精神》 台北市文史哲出版社 民國 76 年 頁 7

們逐漸取代詩、詞、散文而佔據重要位置。同時詩、詞、散文也起著承前啓後的作用，有著自己的特點。

元代社會隳壞，瀰漫苦難的訊息，隱藏著的邪惡力量張狂地啃噬一切，包括人的生命尊嚴與倫常、生存，面臨從未有過的困境。此等邪惡力量不是來自於宇宙或命運的神秘勢力，而是現實社會中被扭曲的人際關係，悲劇的產生是人間真實的碰觸；權豪勢要、升斗小民的不平等社會階級，造成人與人之間的衝突、掙扎與冤屈。這一切構成元雜劇創作的背景與基礎，而元雜劇的存在，也深刻地反映出此一時代無盡的苦難、死亡與道德缺憾的衝突。¹⁷

科舉的廢除，使得士人在精神上與物質上遭受到困窘，尤其是民族的歧視與壓迫，士人地位遭遇到空前的貶損。於是那些生性曠達、豪放不羈或偏激失意之士，便投身於雜劇這種通俗文學，藉以滿足不容於世的自嘲意識。明代胡仔真珠船云：

「蓋當時臺省元臣，郡邑正官及雄要之職，中州人多不得為之，每抑沈下僚，志不得伸，如關漢卿入太醫院尹、馬致遠江浙行省務官，宮大用釣臺山長、鄭德輝杭州路吏，張小山首領官，其他屈在簿書，老於布素者，尚多有之。於是以其有用之才，而一寓之於歌聲之末，以抒其拂鬱感慨之懷，所謂不得其平而鳴者也。」（卷四元曲條）

文人傳統的崇高地位被元統治者破壞，他們一方面看著自己的民族被壓迫歧視，而又痛心於本身地位的被貶，在現實生活上找不到出路，懷著滿腹不平之氣，傾向於被壓迫的人民群眾中，走進倡優們編寫「話本」劇本的「書會」裡，投身於新劇創作。由於這些文人本身瞭解下層人民的思想感

¹⁷洪素貞 《元雜劇的悲劇觀》 台北市 學海出版社 民國 82 年 11 月 頁 55-56

情和生活願望，而且在審美觀上也能與群眾相接近，因此他們才能在劇本中很自然地抒發胸中抑鬱不平之氣，和民間的痛苦之情。

大部分元曲，以及一般諷刺作品，在這些實例中，作者原來有意地或無意地滲透一種人生態度或道德信仰到作品裡去，我們批評它的價值時，就不能不兼顧到那種人生態度或道德信仰的價值。¹⁸

除此之外，在元朝外族統治裡，統治者的腐敗，再加上任人不當，大批的貪官污吏，都是造成元雜劇興盛的原因。

元朝統治者的腐敗，再加上任人不當，大批的貪官污吏，以及欺壓百姓，讀書人的憤憤不平，也只有借著創作抒發內心的不平，而民間對戲曲的大量需求，使得元代戲曲呈現出前所未有的繁榮，對於文學來說有著非常大的影響。¹⁹

元朝這個新興的武斷的朝廷所採取的政治，儘管不完全排除漢籍士人，但他們所要求的人才，自有一定的限制；他們所要求的是實事之才，而不是文學之才。這一點，對漢文化抱有特別好感的世祖以後，便已如此了。

最能表示這件事的，是世祖對科學的態度。關於科學的復興，其實不必等到仁宗，世祖的時候，便有金朝遺臣屢次議過了。但世祖都沒有答應。理由是科學之學為「詩賦空言」，難獲經濟之士。《元史·董文忠傳》一段插話，講的便是這個事情，云：

文忠自外入，帝曰：「汝日誦四書，亦道學者。」文忠對曰：「陛下

¹⁸朱光潛 《文藝心理學》 錄自《朱光潛全集》第1卷 合肥 安徽教育出版社 1987年8月一版 頁323

¹⁹梁惠敏 《中國戲曲私奔程式研究》 八十九年輔大碩士論文 頁19

每言士不治經，講孔孟之道，而為詩賦。何關修身？何益治國？由是海內之士，稍知從事實學，臣今所誦，皆孔孟之言，焉知所謂道學？而俗儒守亡國餘習，欲行其說，故以是上惑聖聽，恐非陛下教人修身治國之意也。」事遂止。

王國維《宋元戲曲史》中云：

余則謂元初之廢科目，為雜劇發達之因；蓋自唐宋以來，士之競於科目，已非一朝一夕之事，一旦廢之，其才力無所用而於詞曲發之。且金時科目之學最為淺陋，此種士人一旦失去所業，固不能為學術之事，而高文典冊，又非其所素習。適雜劇之新體出，遂多從事於此，而又有一二天才出於其間，充其才力，而元劇之作遂成千古獨絕之文字。

元代時候的官場黑暗，官吏貪污情形十分嚴重，漫不知忠君愛民之為何事，貪官污吏甚至可以巧立名目公開向人民索錢。以致社會經濟狀況呈現衰敗的景象，由此可以想見在這樣的朝廷下，民不聊生，士子對社會國家失望，轉而就戲劇的創作，作品中仍瀰漫濃厚的士大夫科舉觀念：

如鄭光祖

《梅香》楔子

（末扮白敏中上，詩云）黃卷青燈一腐儒，九經三史腹中居。試看金榜標名姓，養子如何不讀書。

《王粲登樓》第一折：

【六么序】我投奔你為東道。(蔡相云)我可也做不的東道。(正末唱)倚仗你似泰山。(蔡相云)我可也做不的那泰山。(正末唱)的似驚弓鳥葉冷枝寒。好教我鏡裏羞看，劍匣空彈！前程事非易非難，想螯龍奮起非為晚。赤緊的待春雷震動天關，有一日夢飛熊得志扶炎漢。才結果桑樞甕牖，平步上玉砌雕欄。(蔡相云)(正末唱)

【么篇】要見天顏，列在鵷班，書嚇南蠻，威鎮諸藩，整頓江山，外鎮邊關，內剪奸頑。有一日金帶羅襪，烏靴象簡，那其間難道不著眼相看。如今個旅邸身閑，塵土衣單，耽著饑寒，偏沒迴圈。只落得不平氣都付與臨風歎，恨塞滿天地之間。想漫漫長夜時旦，幾能勾斬蛟北海，射虎南山！

【金盞兒】雖然道屈不知己不悉煩，不知伸于知己恰是甚時間。只落得一天怨氣心中攢，空教我趨前退後兩三番。又不是絕糧陳蔡地，又不是餓死首陽山，只不如掛冠去好，也免得叉手告人難。(曹學士云)賢士差矣，卻不道學成文武藝，貨與帝王家。又道是十年窗下無人問，一舉成名天下知。憑著賢士腹在才，神有劍，口能吟，眼識字，取富貴如反掌相似，何不進取功名，可怎生便回家去也？(正末云)爭奈小生家寒，無有盤費。(曹學士云)卻不道寶劍贈烈士，紅粉贈佳人。小官有白金兩錠，青衣一套，駿馬一匹，薦書一封，送賢士去投托荊王劉表。劉表見了小官的書呈，必然重用。賢士若得官呵，則休忘了曹植者。(正末云)多謝學士。小生驟面相會，倒齎發我金帛鞍馬薦書。異日是崢嶸，此恩必當重報。(唱)

【賺煞】我持翰墨謁荊王，展羽翼騰霄漢。夢先到襄陽峴山，楚天闊爭如蜀道難。我得了這白金駿馬雕鞍，則願的在途間人馬平安，穩情取崢嶸見您的眼。

《王粲登樓》第四折：

【甜水令】你道是位列三台，調和鼎鼐，變理陰陽，丞相府氣昂昂。覷的我元帥衙門，無過是點些士伍，排些刀仗，與文臣本不同行。

「有一日夢飛熊得志扶炎漢。才結果桑樞甕牖，平步上玉砌雕欄。」²⁰「有一日金帶羅襪，烏靴象簡，那其間難道不著眼相看。」²¹「又道是十年窗下無人問，一舉成名天下知。」²²「我持翰墨謁荆王，展羽翼騰霄漢。」²³「你道是位列三台，調和鼎鼐，變理陰陽，丞相府氣昂昂。」由以上馬致遠雜劇作品這幾句話，已經深切反應作者內心深處思慕功名富貴的強烈渴望。

在此整全性的世界認知中，強烈的意識到自己生命的渺小與孤獨，必須透過與權力中心的結合或關連才能獲致一己生命意義與價值，遂成為帝國時代的文人的新興意識。……這裏所反映的其實是存在之焦慮的掙扎與昇華之美。²⁰

元人雜劇的題材，大都取材自以前流傳下來的故事或傳說，尤以改編雜劇以前的戲劇題材為最多，其次給雜劇作者提供了最多題材的便是說話。²¹至於全由作者自出機杼的作品則很少。其原因大致有二：一是元代實行高壓政策，嚴格限制創作時自由，如《元史刑法志》三「大惡條」：「諸妄撰詞曲，誣人以犯上惡言者，處死。」又《刑法志》四〈禁令〉規定：「諸妄言禁書者，徙。」²²「諸亂製詞曲，為譏議者，流。」²³所以在創作的題材上，多陳陳相因，自古至今，創作者少，沿襲者多，其源自政治乎？

科舉的廢除，使得士人遭到侵害，在這種情況下的元代知識分子中，

²⁰柯慶明 《中國文學的美感》 台北市 麥田出版社 2006年1月1日二版一刷 頁33

²¹吉川幸次郎 鄭清茂譯《元雜劇研究》第一章 台北藝文印書館印行 民國49年出版

不少因失望而走到消極道路上去；投身於雜劇創作，成為下層人民的代言人，再加上他們又非常懂得戲曲藝術的特點，擁有很高的技巧修養和才華，因此，在他們的筆下，寫出富有民主性的雜劇作品是很自然的。²²

第二節、時代

元代是以蒙古貴族爲主的多民族的中央集權王朝。元代歷史從元世祖至元十六年（1279）滅南宋統一全國算起，至元順帝至正二十八年（1368）朱元璋建立明朝爲止，共計八十九年的歷史。但是蒙古汗國於金章宗泰和六年（1206）就已經建立，並於金宣宗貞祐三年（1215）進入金首都中都（今北京），迫使金遷都汴京（今河南開封），佔有黃河以北大部分地區。金哀宗天興三年（1224），蒙古軍滅金，佔有淮河以北地區。此後與南宋對峙四十五年。實際上元代文學應從滅金講起，共有一百三十多年的歷史。²³

這種戲劇文學成立的原因，求之於中國人自身孕育而來的變動，以及由於蒙古人的刺激而生的變動；至於這種文學的忽然招致衰微，我的結論是這種歷史變動的力量，為不易變動的力量限制過早所致。這個結論不但是有關雜劇盛衰的見解，同時我以為可以看作更大問題的象徵。正如明黃宗義《明夷待訪錄》云：「古今之變，至秦一盡，至元又一盡。」²⁴

²² 張庚、郭漢城 《中國戲曲史》 丹青出版社 不注出版年 頁 101

又：元代讀書人在蒙古人壓迫下，失去了傳統的地位，已一無所恃，只有透過佳人對書生的傾慕來肯定自己，以抗衡在現實中暴發而起的巨商權要，並發洩與補償自己的苦悶和不平。因此這些美麗的愛情之歌，仍是逃避現實，痛苦的幻想。（參盧淑玲〈元雜劇的產生及其社會意義〉《甲工學報》十卷，民國 82 年 5 月 頁 4-5）。

²³ 李修生 《中國文學史綱要·宋遼金元文學》 台北曉園出版社 民國 80 年 頁 811

²⁴ 吉川幸次郎 鄭清茂譯《元雜劇研究》 台北藝文印書館印行 民國四十九年出版 民國 76 年 10 月 4 版 頁 5

元代是一個產生許多悲劇的年代：

歷史悲劇和社會悲劇並列於元雜劇中，從題材人物的取樣上，更真切地反映了一個完整的時代面貌於世人面前，所謂「法正天心順，官清民自安」的簡單要求，竟成了美麗的神話。浩浩卷帙載住多少壯烈熱情的人物，在歷史的舞台上，一幕幕令人掩面的戲，不曾間斷的上演著。²⁵

對傳統理性和政治現實懷疑、漠視、厭惡乃至反對的心理與情緒，仍然執著地瀰漫於社會各階層中，尤其是下層社會。這種時代心理的典型具象化，就是輝映千古的元雜劇。”²⁶

元代的統一結束了長期以來分裂割據和幾個政權並立對抗的局面。元朝地域遼闊，各民族聯繫密切，中外往來也較前頻繁，政治、經濟、文化的發展具有自己的特點，對明清兩代有著很大的影響。

戲曲是生長在我國封建時代的藝術，集中體現統治階級意志的禮教文化不可避免地會對它有巨大影響。古典戲曲身上確實打上了鮮明的時代烙印，且不論封建統治者及其御用文人曾藉戲曲粉飾太平，為自己所在的階級歌功頌德，宣揚忠孝節義，即使是那些來自社會下層的『不平之鳴』，也不同程度地受到統治階級精神意識的浸潤。揚清抑濁的『公案劇』和討伐權奸的歷史劇，不同程度地揭露了封建統治的顛倒慘酷，歌頌了剛正不阿、捨生取義的崇高精神，但劇中被壓迫人民的社會理想染上了濃重的『人治』社會的色彩—企盼『青天大老爺』替自己作主，希望『聖明天子』親賢哲、遠佞人，清除身邊的隱患，似乎祇要皇帝一旦覺悟，或有了清官，

²⁵洪素貞 《元雜劇的悲劇觀》 台北市 學海出版社 民國 82 年 11 月 頁 84

²⁶馮天瑜 《中華文化史》 上海人民出版社 1990 年版 頁 717

無邊的黑暗便會化作無限光明。『願天下有情人都成了眷屬』的婚戀戲，對『門當戶對』、『父母之命，媒妁之言』作了猛烈的抨擊和大膽的背叛，但絕大多數婚戀戲不得不接受『落難公子中狀元，奉旨成婚大團圓』的俗套，有的爲了使地位殊絕的男女雙方合情合理地『重圓』，或讓被拋棄的貧女意外地『升值』—被某高官收養並認作『義女』，或讓女方『心甘情願』地接受一夫二妻的現實。²⁷

元代部落的首領和貴族擁有極大的權力，侵占了土地，便與大汗一起實行共同宰割漢人，蒙古軍隊入主中國後，到處駐防，當時駐守在中原的軍隊是蒙古軍和探馬刺軍—諸部族的軍隊，所以蒙古官兵的勢力，普遍地深入一般社會，其虐害的影響也連帶地擴大。姚燾千戶所廳壁記云：

我元駐戍之兵，皆錯落民間，以故萬戶千戶百戶之長，無靡城邑者。
(牧庵集卷六)

績溪縣尹張公舊政記云：

國制用中原兵戍江南列城，非大故不易，而兵若民異屬。萬戶長、千戶長、百戶長，恃世守，陵轍有可，欺細民，細民畏之，過守令，其卒群聚為虐。或訟之有司，舉令甲召其偏裨共弊，則諾而不至，事率中寢，民苦無可奈何。(國朝文類卷三十一)

因而產生了「權豪勢要」與「衙內」，他們多與當地富戶結黨作奸，干預民政，奪取人民財物田宅，這在元雜劇中多有描寫。

²⁷鄭傳寅 《中國戲曲文化概論》 台北縣 志一出版社 民國 84 年 4 月初版 頁 357

第三節、經濟、社會

「中國社會是一個用儒家思想與農業條件鑄就的社會」²⁸，儒家思想既根據農業環境而產生，建立了一士農工商一傳統觀念。因此除了一士一之外！農在生產階級中占重要的地位。根深柢固的觀念不易改變，但由於隋唐以來商業資本的抬頭引起社會的變化，到了宋元時期，很明顯轉入商業資本時代，農村被商業資本家侵入而殘破，城市都會代之而起。

元代蒙古帝國恃其武力打通歐亞兩洲的交通，又開啓了商業資本的成長。特別在手工業的發達和交通事業之發達方面中可以找出元代商業經濟發展的背景。元代雜劇便是在這樣的條件下被文人有意無意的創作出來，元代是中國戲曲發展的黃金時期，雜劇文學劇本的出現，標誌著中國戲曲進入成熟期。它反映了戲曲這一種綜合性藝術特徵。曲詞繼承了詩詞的傳統，又吸收了活的語言，形成具有獨特民族風格的劇詩。元文宗至順元年(1330)鍾嗣成所編《錄鬼簿》記載，元人雜劇已有四百五十八本，明初，朱權作《太和正音譜》，卷首錄元人雜劇五百五十五本，有作者姓氏者四百四十五，無作者姓氏者一百一十，合計五百五十五，自云誤總數為五百三十五。近數十年來，相繼發現元人雜劇數目大量增加，作品高達七百三十三本，現有作品流傳的作家有四十餘人，現存作品一百四十種左右：明代臧晉叔的《元曲選》，收入一百種。近人隋樹森匯編的《元曲選外編》，收入《元曲選》以外的北雜劇六十二種。

關於「優肆倡門」的繁榮情形，陶宗儀《輟耕錄》(卷二十四)載有至元壬寅之夏，松江府署前的勾欄忽然崩塌下來，壓死四十一人，其中有僧一人，道士二人。至元恐怕是至正之誤，至正壬寅，就是元已接近滅亡的

²⁸黃清連 《元代戶計制度研究》 台灣大學文史叢刊四十五 民國 66 年 頁 16

至正二十年。

勾欄之所以有這樣的盛況，正表示著雜劇是如何受民眾所歡迎。勾欄是民眾與戲劇接觸的場所，當然，勾欄的興盛並不一定開始於雜劇時代。

《東京夢華錄》所記北宋末年汴梁的勾欄；以及《夢粱錄》、《武林舊事》、《都城紀勝》所載南宋末杭州的勾欄，雖然類多屬於歌舞戲的場所，但其繁榮發達，確曾盛極一時。又關於金的勾欄情形，雖然沒有直接的文獻，但從金史裡可以發現一些間接的資料。《金史·世宗紀》有如下的記述：

(大定二十一年三月乙巳)，以元妃李氏之喪，致祭興德宮，過市肆，不聞樂聲。謂宰臣曰：「豈以妃故禁之耶？細民日作而食，若禁之，是廢其生計也。」可見假如不是廢朝的日子，中都燕京街上，一定是樂聲處處，相當熱鬧的。那時「院本」大概已經發生，因此市肆裡面，一定也有了「院本」的勾欄。

又《金史·樂志》云：哀宗遷蔡，天興二年七月丁巳，太祖太宗及后妃御容，至自汴京，奉安於乾元寺。左宣徽使溫都七十五奏當用樂，上曰：「樂須太常，奈何？」七十五曰：「市有優樂，可假用之。」權左右司員外郎王鶚奏曰：「世俗之樂，豈可施于帝王之前？」遂止。

深入去探討雜劇作品，可以發現：

元人雜劇為在舞台上演出的劇本，並非詩詞等純粹文學作品，作詩填詞，可以不顧時代潮流如何，個人仍能得到吟詠欣賞之樂趣，而雜劇之產生，則必須基於社會之需要和客觀環境之配合，故元人雜劇大量產生之原因，當由此一角度尋找之。²⁹

²⁹葉慶炳 《中國文學史》 台灣學生書局 民國 76 年 8 月出版 頁 224

而由雜劇作品中的人、事、物，即可明確看出元代當時的情形，如關漢卿擅長寫傳統壓迫下的婦女。他筆下的婦女，個個都有鮮明的性格。但是，其中的姑娘們，往往又有一個共同的特徵：敢說敢做，粗野潑辣，但卻令人可愛，頗像帶刺的野玫瑰。杜蕊娘其實並不是一出生就在頭上生著犄角的，而是在殘暴的社會中生出來的。她原來還是像社會上的一般姑娘們一樣，即使帶著牢騷也還是要孝順母親的。這樣一個帶著鋒芒的姑娘堅決要從良，而她的母親卻是財迷心竅，兩人間的尖銳衝突是不可避免的。

元雜劇中的悲劇衝突展現在人與人之間相互依存的各種倫理關係上，在一個將崩潰的社會制度裡，更可見出民眾內心難以抑制的想要建立新秩序的要求；不管是正面人物所執以抗爭的理念，或是反面人物不顧一切的毀滅行爲，都反映出元代政治、社會上深刻的矛盾糾結；透過劇作家的筆，揭露人民渴切的盼望－希望在暖暖昏昧的時代，有熱忱的、執性的人物出來爲理想而奮鬥；藉著反面人物的擾亂動作，把讒臣、庸將、潑皮、昏官等社會的腐敗狀況揭示出來，然後是近乎幻想地把期盼與同情加諸正面人物身上。

另外在愛情喜劇中的女主角，除了良家婦女外，也有相當大一部分是妓女或與之大致相同的歌女、舞女。由於某種特殊的原因，中國文人對妓女可以說是情有獨鍾。妓女與良家女子最大的區別就在於她們由於職業的或者加上社會地位方面的原因，既沒有一般女性受到那許多的倫理與道德上的自我約束，也沒有受到太多的正統教育。於是她們在感情表現方面比起一般的女性，要更爲大膽與直接了當。在文明社會裡，兩性關係上嚴厲的道德控制造成的性壓抑是各民族普遍現象，而妓女制度向來都是社會用以緩解這種性壓抑與性焦慮的減壓閥。這就是因爲妓女制度造就了兩性交往領域中的一個特區，在這個特區裡，文明社會裡通用的兩性交往法則失

去了它的權威性，這裡也沒有通常人們信奉的倫理道德準則。但是戲曲中之所以出現大量的妓女形象，並不僅僅是由於社會在道德領域中所給予妓女的特殊地位，更多地是由於在戲曲作品中，妓女們在情感表現方面顯得自由。

關漢卿告訴我們，隱藏在戲劇的背後，是一個黑暗殘酷的社會，在這反常的環境中，像杜蕊娘、竇娥等這樣堅決要求過正常合理生活的女性，受了多少回挫折，累積有多麼沉重的苦悶，最後終致起來反抗爭取自己的幸福。

在《竇娥冤》中，我們看到的不是孤立的一筆高利貸，孤立的一對潑皮父子，在高利貸、潑皮、昏官背後，是一幅廣闊無邊的橫暴貪婪、暗無天日的中世紀社會生活圖景，竇娥就生活在這樣的社會裏。³⁰

第四節、生活

元世祖時代，曾聽取一些儒臣的建議，鼓勵墾荒，禁占民田為牧地等對元代初期社會經濟有利於絲織、棉織、印刷業等手工業的興盛，再加上交通四通八達，更促進了工商業與國際貿易的發達。而商業發達，使得元代大城市出現無比興盛的繁榮景象。造就了元代社會氣象的嶄新面貌與強盛。元代皇帝並非個個皆有如此雄才大略。誠如前文所言，雖然元代初期社會經濟曾一度十分繁榮興盛，但統治階層沈淪，以致於這樣的好景如同曇花一現。

元史卷 105 刑法志 4 云：

³⁰戴不凡 《戴不凡戲曲研究論文集》 浙江 浙江人民出版社 1982 年 2 月 頁 265

「諸蒙古人與漢人爭毆，漢人勿還報，許訴於有司。」(鬥毆)又云：

「諸蒙古人因爭及乘醉毆死漢人者，斷罰出征，並全徵燒埋銀。」
(殺傷)

元代給予蒙古人法律上的保障，漢人被毆至死，只消出了些燒埋銀，就可了結。元史卷一四八董文忠傳云：

「或告漢人毆傷國人，及太府監屬盧甲盜剪官布。帝怒，命殺以懲眾。」

大元通制賢格豪霸遷徙一條中記載：

「大德七年(1303)11月，中書省福建江西道奉使宣撫呈：諸人言告豪霸之家，內有曾充官吏者，亦有曾充軍役雜職者，亦有潑皮凶頑者，皆非良善。以強凌弱，以眾害寡，妄興橫事，羅織平民，騙其家私，奪占妻女，甚者傷害性命，不可勝言。交結官府，視同一家。小民既受其欺，有司亦為所侮。非理害民，維其姦惡，亦由有司貪狠馴致其然。莫若嚴加禁治。」(卷二十八雜令)

元代嚴峻的種族階級歧視和嚴刑峻法，由以上幾條可看出一個概況，在這樣的生活條件下，人民對政治失望，轉而對戲曲表演寄寓內心的渴望，於是「瓦台勾欄」順應而生，連帶地也需要許多雜劇等各種通俗文藝的腳本。失去政治舞台的元代文人，轉而投身於市井小民之中，在俗文學的世界中找到發揮的舞台。他們和書會一社會上編寫講唱文學腳本的團體結合起來，造成了元代雜劇的興盛。

政治上等於沒有出路。而且，特別壓迫士人，乃有所謂韃法八娼九

儒十丐之說。同時，元朝更廢除科舉達八十年之久，仕途之斷絕，使士人階級完全沒落，淪為社會無用窮之人。另一方面，社會的變動促進了經濟的空前發展，工商業特別發達，都市繁榮，商人掘起，儼然取代以往士子在社會中之地位，……瞭解了元代士人在他們的社會裏的沒落悲劇，我們也就瞭解了他們所創造的這些愛情的「喜」劇。原來這些故事，並不是那個時代的實象，而是當時社會的倒影。這個道理，昭然若揭，因為元雜劇最主要的作者就是一些在現實中潦倒的文士，失寵於政治的窮書生。故這些圓滿的愛情喜劇，顯然是他們苦悶憤懣的發洩，幻想的馳騁，以及止渴的望梅而已，並非真實的情況。³¹

這種勾欄發達的結果，有些人便耽溺其中，以致於傾家蕩產。這在當時的文獻裡屢見不鮮。仁宗朝名臣王結為順德路，即現在河北邢台的總管，曾有諭示部民：

頗聞人家子弟，多有不遵先業，遊蕩好閒，或蹴鞠擊毬，或射彈黏雀，或頻遊歌酒之肆，或常登優戲之樓，放恣日深，家產盡廢。³²

元代商業發展中，交通運輸事業的發達亦占很大比重！因為商業社會建立在經濟體制中，元帝國夾歐亞兩洲之威勢，打通兩洲的交通，因此國際貿易興盛。而在國內亦由於南北間河道的溝通，內河漕運的發達，對多量貨物的運送更為便利，王志瑞在《宋元經濟史》中論宋元間中國的交通發展時，舉了三項特點！一為內河漕運的發達，二為南北海道的通運，三為貿驛傳郵制度的完備。³³

³¹張淑香 《元雜劇中的愛情與社會》台北市 大安出版社 1991年11月 頁120

³²〈善谷要義〉一種(文忠集卷六，四庫珍本集收)，其中第三十三〈戒遊惰〉

³³王志瑞 《宋元經濟史第四章·交通運輸》台北商務印書館 民國53年)。

《馬可波羅行紀》中說：

—外國巨價異物及百鄉之輸入此城者！世界諸城無能與比，……
百物輸入之眾，有如川流之不息。僅絲一項，每日入城者計有千車。
此汗八里大城之周圍，約有城市二百，位置遠近不等。每城皆有商人來買賣貨物，蓋此城為商業繁盛之地也。—³⁴

關漢卿在當時寫的【杭州景】套曲中說：「滿城中繡幕風簾，一哄地人煙輳集」，「百十里街衢整齊，萬餘家樓閣參差」。

元代之大都，非但在政治上，在商業上亦堪為東方重心的大城，迄南宋建都，更為政治、經濟、文化的中心，繁華無比，此外，汴梁、平陽、中定、東平、真定、彰德、大名、太原、京兆、蘇州、溫州、泉州、廣州等地，工商業也很繁盛，為雜劇和南戲的發展準備了物質條件，由此可見，城市經濟之繁榮安定，給予雜劇興盛有利的條件。

政治上的原因只不過文人們從事創作的的原因之一，最重要是在內心中無法得到一條順暢的發洩通道，因之也就無法達到心理上的和情感上的平衡。被壓抑了的內心衝動必然要尋找機會得以泄導，尤其是文人們不僅受到內在的道德戒律的壓迫，同時還受到外在的社會規範的壓迫，文人們受到的社會壓力既然大到了他們難以承受的程度，自然就要尋找疏解的管道，而戲曲就是這樣產生，元代戲曲情感抒發表現方式，與中國古代傳統方式很不一樣。

中國傳統的文學藝術對於情感的直接表現，向來持一種否定態度，尤其是那些被視為正統的文學藝術形式，更是向來標榜它們「發乎

³⁴沙海昂著 馮承鈞譯 《馬可波羅行紀第九十四章》 上海商務印書館 1935年

情，止乎禮」的自我壓抑，中國的文學傳統幾乎可以說是以自我壓抑為榮的傳統。因而文人們要想讓情感得到充分的表現，就必須尋找正統文學之外的其它表現手段，非正統的表現手段，那些還不為正統文學所接受的表現手段。他們只能借這些手段來抒發情感，這也就是中國文學發展史上不斷出現新的、在情感表現上更為自由的文學藝術真正主要原因，戲曲就是一種極好的以輕鬆愉快的方式逃避人生的特殊通道。³⁵

而元戲曲就是一種極好的以輕鬆愉快的方式逃避人生的特殊通道，特別是一種在情感表現上更為自由的文學藝術。張庚在《戲曲藝術論》提出：

元曲的起來，是在女真貴族和蒙古貴族野蠻殘酷地統治人民的時
候。這時人民有滿腔的憤怒和滿肚子苦水要發泄出來，要傾倒出來，
要求一種能夠表現他們強烈感情的文藝形式，這時元雜劇應運而
生，同時也產生了以關漢卿為首的一群有時代感情的作者，他們在
自己的劇作中代表當時的人民說話，或者讚揚他們鬥爭的英勇機
智，或者同情他們的遭遇，或者斥責譏諷那些壓迫人民的統治者及
其幫凶們的惡行醜態，有時還批評那些懦弱的人忍辱退讓不敢鬥
爭。所有這些，當然會獲得大多數人民群眾的喜愛、喝彩，因為舞
台上說出了他們心中想說的話。當然總還有一些人，雖然他們也親
身感受到這遭遇，也有一肚子怨氣，但他們不贊成鬥爭，他們或者
主張隱忍退讓，或者主張各人自掃門前雪，或者乾脆主張出家當道
士、當和尚。這些人也把他們的主張寫成劇本，也得到演出。³⁶

如關漢卿《竇娥冤》第四折：

³⁵傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 145

³⁶張庚著 《戲曲藝術論》 中國戲劇出版社出版 1980 年 4 月 頁 218

【收江南】呀，這的是"衙門從古向南開，就中無個不冤哉"！痛殺我嬌姿弱體閉泉台，早三年以外，則落的悠悠流恨似長淮。

「衙門從古向南開，就中無個不冤哉。」竇娥有滿腔的憤怒和滿肚子苦水要發泄出來，劇中也譏諷那些壓迫人民的統治者及其幫凶們的惡行醜態。

如馬致遠《荐福碑》第一折：

【仙呂】【點絳脣】我本是那一介寒儒，半生理沒紅塵路。則我這七尺身軀，可怎生無一個安身處？

【混江龍】常言道七貧七富，我便似阮籍般依舊哭窮途。我住著半間兒草舍，再誰承望三顧茅廬。則我這飯甑有塵生計拙，越越的門庭無徑舊遊疏。(帶云)常言道"三寸舌為安國劍，五言詩作上天梯。"(唱)既有這上天梯，可怎生不著我這青霄步？我可便望蘭堂畫閣，剗地著我甕牖桑樞。

描寫文人無一個安身處，表現出文人那種鬱鬱不得志，老死鄉里深沈的哀愁。正如張大新在〈元雜劇興盛的思想文化背景〉所說：

“元雜劇生成的思想文化背景是由漢民族傳統道德觀念、倫常規範、價值取向與人主中原的蒙古民族的生活習俗、文化特質、審美趣味碰撞交融而成的複合文化體系，其中不可避免地烙有蒙元強權政治及經過改造整合的官化理學的印記，也明顯地帶有宋金以來日益發展的市民意識和由它代表的通俗文化傾向。”³⁷

李修生在〈元雜劇繁盛原因之我見〉說：

³⁷張大新 〈元雜劇興盛的思想文化背景〉 載《河南大學學報》 2002年第6期

“元雜劇之所以繁盛，是由於雜劇形式已漸於成熟時，出現了關漢卿、白仁甫等一批偉大作家，他們創作了一批重要作品，與此同時，還有一批演員把戲曲表演藝術推進到新的階段，從而出現了一個金聲玉振的新時期。”³⁸

透過元雜劇作品可以清楚看到、還原當時元代人們的生活情形，所以說元雜劇確是一種帶有鮮明時代特徵，以及具有高度的通俗社會寫實文學，透過劇作家之手，一五一十的將當時情形描繪出來，是研究元代社會極其珍貴的第一手資料。



³⁸李修生 〈元雜劇繁盛原因之我見〉 載《光明日報》 1985年12月3日