

第四章、元雜劇美感特質之內涵

任何一門藝術都有它自己獨特的結構形態，戲曲也是如此。戲曲像世界上其他民族的戲劇一樣，包含了多種藝術手段，首先是從唐宋詩詞直接發展出來，具有強烈表現性與高度音樂性的曲辭，它決定了戲曲的主體為格律化的韻文；其次是由變文和諸宮調衍生，諸多難度不一的技巧，它使戲曲中夾雜了豐富多彩的技藝表演。因此戲曲的內涵相當豐富，結構也非常複雜。

明朱權太和正音譜，將元雜劇分為十二科：1、神仙道化。2、隱居樂道。3、忠臣烈士。4、披袍秉笏。5、孝義廉節。6、叱奸罵讒。7、逐臣孤子。8、鑿刀趕棒。9、風花雪月。10、悲歡離合。11、煙花粉黛。12、神頭鬼臉。當時流行的分類，又有八種：1、君臣雜劇。2、脫膊雜劇。3、花旦雜劇。4、神佛雜劇。5、駕頭雜劇。6、閨怨雜劇。7、綠林雜劇。8、(輾)末泥。由此可見元雜劇呈現多樣化的內容，元曲成為一代文學的代表，具有非常高的文學價值，戲曲不僅僅是文學，作為一種表演藝術，它的傳播媒介不僅僅是語言文字，離開了舞臺的戲曲不能說是真正意義上的戲曲。所以元曲具有與其它時代不同的文學特質和美感內涵。

第一節、元雜劇美感內涵

在緒論中我們對於「美感」一詞，將「美」定義為事物或藝文作品中所呈現的特別引人注意，令人發生感覺，甚至產生感動的素質。尤其在藝文作品中，這類素質，往往正是作者在創作之際所意圖捕捉的美感經驗的

焦點與特質，也同時更是他企圖在此作品中呈現或凸顯的意旨或意義之所在。

本節談到元雜劇美感內涵，對於「美感」一詞就必須作徹底的分析，可以發現「美感」一詞還有廣義和狹義之別：

廣義的美感泛指審美意識。所謂審美意識，就是在審美實踐的基礎上不斷形成和發展起來的審美體驗、審美認識和審美能力的總和，包括審美感受以及在審美感受基礎上形成的審美趣味、審美能力、審美要求、審美理想、審美觀念等多方面的內容。狹義的美感專指審美感受。這種審美感受是由客觀審美對象的審美屬性引起的人的情感上愉悅的心理，是人們在審美過程中的心理感受，是審美主體對審美客體中美的主觀體驗。也就是說，狹義的美感是人們接觸了客觀的審美對象以後所引起的一種綜合著感知、想像、情感、理解等因素的複雜的特殊心理現象。¹

從古希臘到近代，對美感的研究，認為美感是純主觀的產物。柏拉圖認為美感是人的靈魂在迷狂中對理想世界的回憶和凝神觀照時產生的欣喜。康德認為美感是一種不夾雜任何利害感、純主觀的靜觀的鑒賞判斷所獲得的自由的愉快。弗洛伊德認為美感是性的昇華和衝突。馬克思認為美感是人類接觸到美或美的事物時所引起的一種主觀反應。美感是一種帶有明顯的主觀色彩的特殊的社會意識，是人們以獨特方式進行的綜合心理過程，是通過感覺與思維觀照到審美對象中人的本質力量所產生的包含著認識與評價的情感愉悅，是人類，認識世界、改造世界不可缺少的一種獨特的思想情感方式。

¹ 顧建華、張占國主編 《美學與美育詞典》 北京 學苑出版社 1999年2月 頁45

廣義的「美感」範疇太大，姑且不論，本文針對元雜劇四大家雜劇作品，對狹義的「美感」作研究，也就是說，元雜劇的產生，是人們接觸了客觀的審美對象以後所引起的一種綜合著感知、想像、情感、理解等因素的複雜的特殊心理現象。

美感是由客觀對象的審美屬性引起的，人感情上愉悅的心理狀態。是包括感受、知覺、想像、情感、思維等心理功能，在審美對象的刺激下交織活動形成的心理狀態。

人通過感官(主要是視聽感官)對審美對象的感覺，是美感產生的起點。在對個別屬性的感覺的基礎上，產生綜合的知覺，是人對審美對象在整體上把握所形成的主觀印象。由於審美對象的信息刺激，以及過去生活經驗、知識積累的調動，人的頭腦中產生了組合新形象的創造性想像活動，並伴隨著具有先前理性認識基礎的情感體驗，使人在生理心理上產生出快適愉悅感。這是美感產生的主要心理過程。

對形象的直覺性，是美感的重要特徵。情感體驗是美感最基本的特徵，它貫串於美感心理活動的全過程，是美感發生的內在動力。情感體驗的強弱是美感強弱程度的標誌。主觀能動性也是美感的特徵之一。愉悅性是美感的又一特徵。美感有多種外在表現形式：如讚嘆、愛慕、興奮、悲痛等。²

關於「美感」，西方哈特曼提到：

美的支持者既為假象，但領略那假象感情之美的享受，卻是現實的

²王世德 《美學辭典》 臺北市 木鐸出版社 民國 76 年 12 月初版 頁 61

感情。觀念的假象感情，因其變化迅速，能適應作品之無窮變化，但沒有動機能力。而現實的快感是不變的，故有很強的動機能力，能依照美之完全與否而起快與不快。故成為美感者，必是這現實快感與假象感情同時投入假象中，然後快感與假象相伴而成為客觀物，乃為我們所享受。³

以上哈特曼這種說法，對於「美感」的解釋，顯然不夠充分。必須要了解，「美感」不等同於「快感」。

美的感情，根本就不是現實的快與不快之感。它是從現實感情抽象而來的感情；它或是愉快的，或是帶有痛苦的；正因它都不是現實的，所以只是好適的，或滿足的愉快。這樣才是我們的詩情畫意，也就是美感。⁴

兩者的差別在：

快感是人在生理上的快適之感。審美過程中也有適意的生理感受，是人的審美需要得到某種滿足的生理狀態。快感是美感的初級階段。美感包括快感，但不等於快感，因為它是高級神經心理活動的感情狀態，不祇是生理感受。⁵

朱光潛說：

第一、美感是不沾實用，無所為而為的，尋常快感則起於實用要求的滿足。第二、美感是性格的返照，是我的情趣和物的情趣往復回

³王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 190

⁴王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 191

⁵顧 俊 《美學辭典》 臺北市 木鐸出版社 民國 76 年 12 月初版 頁 62

流，是被動的也是主動的。尋常快感完全受外來的刺激支配。第三、我們在享受尋常快感時，意識中很明顯地覺到自己是正在享受快感。在美感經驗意識中只有一個孤立絕緣的意象。⁶

「美感」和「快感」不同，表現在欣賞者身上：

看戲者也有分享者和旁觀者兩種，分享者這一班人看戲最起勁，所得的快感也最大。但是這種快感往往不是美感，因為他們不能把藝術當作藝術看，藝術和他們的實際人生之中簡直沒有距離，他們的態度還是實用的或倫理的。真正能欣賞戲的人大半是冷靜的旁觀者，看一部戲和看一幅畫一樣，能總觀全局，細察各部，衡量各部的關聯，分析人物的情理，這種活動仍是科學的而不是美感的。⁷

朱光潛對美感經驗的分析，總結下列幾個結論：

一、美感經驗是一種聚精會神的觀照。我只以一部分自我，直覺的活動一對物，不用抽象的思考。二不起意志和欲念，物也只以一部分對我，它的意義和效用都暫時退避到意識之外。我只是聚精會神地觀賞一個孤立絕緣的意象，不問它和其他事物的關係如何。

二、要達到這種境界，我們須在觀賞的對象和實際人生之中，闢出一種適當的距離。藝術的成功或失敗，就靠它對於觀賞者的距離遠近何如。距離太近，它容易引入回到實際人生裡去，便失其為孤立絕緣的意象。距離太遠，它又不能引起興趣，使人難了解欣賞。

⁶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272-273

⁷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250-251

三、在聚精會神地觀賞一個孤立絕緣的意象時，我們常由物我兩忘走到物我同一，由物我同一走到物我交注，於無意之中以我的情趣移注於物，以物的姿態移注於我。

四、在美感經驗中，我們常模仿在想像中所見到的動作姿態，並且發出適應運動，使知覺愈加明了。

五、形象並非固定的。同一事物對於千萬人即現出千萬種形象，物的意蘊深淺以觀賞者的性分深淺為準。直覺就是憑著自己情趣性格突然間在事物中見出形象，其實就是創造，形象是情趣性格的返照，其實就是藝術。形象的直覺就是藝術的創造。因此欣賞也寓有創造性。⁸

總而言之，研究「美感」和「快感」兩者：

美就是情趣意象化或意象情趣化時心中所覺到的“恰好”的快感。⁹

元雜劇作為一門綜合的藝術，在中國文學史上占有一席重要的地位，「美感」是藝術的三種社會功能中，包括認識、教育、美感三個方面的內容，其中很重要的一環。

藝術作為一種特殊的意識形態對人類社會實踐發生的效益和作用，一般地說，藝術的社會功能包括認識、教育、美感三個方面的內容。認識功能是指藝術能夠幫助人們獲得多方面的社會和人生的知識、豐富人們的生活經驗，加深人們對某些社會生活規律的認識和理解；教育功能是指藝術能夠影響人們的思想情感、淨化人們的

⁸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269-270

⁹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347

靈魂，使之得到一種道德的規範；美感功能是指藝術能夠給人以情緒的激動和感覺上的快適，給人以精神上的滿足和愉悅。¹⁰

戲曲小說是古代社會後期伴隨養新的社會、經濟、文化因素而出現的藝術種類，它的發展一直包含著兩個方面的內容，一是它自身的新性質，二是這種新性質對於整體的意義，這兩方面構成了戲曲小說理論的主要話語主題。¹¹

戲曲的特點是什麼？現在大家比較公認的有王國維的“以歌舞演故事”說和張庚的“劇詩”說兩種概括。王國維的理論是在研究總結中國戲曲形成和發展的歷史的基礎上提出來的，張庚的劇詩說是在新時代戲劇創作實踐的基礎上對王維的戲曲理論的繼承和發展。劇詩說的基本觀點可以概括為：“戲曲是以韻律化的歌(唱、念)、舞(做、打)手段表現富有詩意的戲劇故事。劇詩說強調從劇本到舞台演出都要有詩意。如果從美學的角度去觀察，戲曲的美學特點又可概括為有虛有實，而且實中有虛，虛中有實，但總的說來是以虛見長的。¹²

從創作的角度說，戲劇題材是指作者從客觀現實生活中或歷史資料中選出的原始材料，在一般的敘述和評論中，又常把作品反映的內容歸到不同的種類中，選取某個題材寫成的劇本，都有一個具體的題旨，或是提出一個主要的問題---主題，作者在揭示這一主題時必然要表現出(鮮明地或者隱蔽地)的思想意義，主題思想主要由作者的思想觀點所決定，題材選擇與作者的思想觀點密切相關，成功的作品的產生，不論是偶然的觸發，還是“長期積累，偶然得之”，卻都必須是以生活出發的。從抽象的概念出發，

¹⁰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591

¹¹張法著 《中國美學史》 上海 上海人民出版社 2000年12月 頁295-296

¹²周傳家等著 《戲曲編劇概論》 浙江 浙江美術學院出版社 1991年8月 頁11

是很難寫出優秀的作品的。

創作過程是一個主觀和客觀，感性和理性往復作用的複雜過程，因此也有這樣一些情況，從生活感受中提煉出一個抽象的認識，這一認識推動他進一步去提煉生活素材，進行創作；或者某個偶然事件使他產生某種想法，帶著這一想法去進一步觀察生活，從而印証、補充和修正自己的認識，這都是可能的。但是無論早晚先後，生活這一環節是不可或缺的。¹³

劇本創作是劇作家的主觀與生活的客觀的結合，寫在劇本的生活素材，必須經過作家的選擇和評價才能放出照亮讀者和觀眾的光輝。大陸作家丁玲說過這樣一段話：

在生活中，即使在平凡的生活，作家一定要看見別人能看見的東西，還要看見旁人看不見的東西。…這個材料還不成為我的。要成為我的，那只有當我熟悉了它，並且從中發現了真理，這個真理是普遍的真理，卻又是我把它和生活有了聯繫的。¹⁴

戲曲的基本特徵，與其它戲劇種類的根本差別，在於人物動作的歌舞性。它的歌，是用地域性的聲腔唱出來的；它的舞，是一種具有鮮明民族特色化舞蹈。這種歌舞，具有唱、念、做、打性，念中有唱，做中有舞，所以可以說元曲是一門綜合性的藝術。

戲劇把生活的矛盾衝突，提煉起來加以表演，在如實的動的過程中再現現實，使觀眾作為一場生活事件的目擊者而獲得異常生動強烈的感受。戲劇所能引起的強烈的審美感受，一是由於它在形式上不

¹³周傳家等著 《戲曲編劇概論》 浙江 浙江美術學院出版社 1991年8月 頁3

¹⁴丁玲 〈創作與生活〉 《跨到新的時代來》 人民文學出版社 1951年

同於文學的、能直接訴諸人們感性直觀的特點，二是它具有在內容上是高度的理解與情感的特點。它不同於靜態的繪畫所表達的認識只含有朦朧的情感意向，也不同於動態的音樂情感只含有朦朧的認知因素。戲劇是依靠語言藝術，在對情節衝突戲的理智了解的基礎上來引動人們的情感態度的。戲劇能將理智的是非認識與情感的悲喜接受結合在一起，轉化為對具體事物、對象的愛憎利害的倫理判斷和理性力量，直接導向實踐的行動。¹⁵

由此可知，戲劇和文學、音樂、繪畫之不同，所能引起的強烈的審美感受也不同，原因在於：一是由於它在形式上不同於文學的、能直接訴諸人們感性直觀的特點，二是它具有在內容上是高度的理解與情感的特點。

作為一門獨立的學科，戲劇有自己的理論、結構和基本屬性，但它又不是一個孤立的理論體系，它往往與戲劇領域的一系列問題有關聯，諸如戲劇本質論，戲劇表演理論和劇場理論等等。

戲劇反映生活有著自身獨特的原則，這就是以審美的方式掌握世界，真實地反映現實生活，把生活中的矛盾沖削、提煉、集中起來，通過演員扮演成角色當眾進行表演一把劇情傳達給觀眾，從而使觀眾產生效應，進而作出理性判斷和思考。¹⁶

戲曲有一定的規律，若說元雜劇的所有作品中有結構上的共性的話，那麼這個共性不能從劇作的故事性上去找，而必定要求諸雜劇一本四折、每折由一個套曲構成這一雜劇作者們共同遵守的慣例，還可以通過作品本身來剖析這點。哪些作品被視為經典，這本身就決定了一種藝術形式的內

¹⁵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604

¹⁶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518

在審美取向，戲曲的音樂結構在作品中所占的地位遠遠超過了故事結構。

《單刀會》第四折：

【雙調】【新水令】大江東去浪千疊，引著這數十人駕著這小舟一葉。又不比九重龍鳳闕，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心烈，我觀這單刀會似賽村社。(云)好一派江景也呵！(唱)

【駐馬聽】水湧山疊，年少周郎何處也？不覺的灰飛煙滅，可憐黃蓋轉傷嗟。破曹的檣櫓一時絕，鏖兵的江水猶然熱，好教我情慘切！(帶云)這也不是江水，(唱)二十年流不盡的英雄血！

多少年來人們稱頌《單刀會》，無不標舉這段曲子，我們也許不難從中看到蘇東坡著名的詞作《念奴驕·赤壁懷古》的影子，作者巧妙地化用前人的傑作，蛻變為一支好曲子。

藝術世界是美的世界，藝術創造是美的創造。人按照美的規律來塑造物體，其中也包括藝術的創造在內。但是表現形式不同，藝術生產的美的規律，主要是以審美需要、審美尺度借用一定的物質媒介、手段和載體把審美心理加以物態化的規律，它確證著人類的內在心靈的複雜性和豐富性。

藝術創造雖然是美的創造，但並非一切藝術都是美的。那些粗製濫造、招搖撞騙的東西，當然不成其為藝術美。音樂中庸俗低級的靡靡之音，赤裸裸地宣揚色情的春宮畫片，電影中被大肆渲染的恐怖兇殺的鏡頭，難道是美的嗎？只有確確實實反映真，符合善的自由形式的藝術，才是真正的美的藝術。而且，藝術創造也絕不局限於只反映現實生活中的美，也應該包括反映生活中的醜在內。生活中的醜是客觀存在的，藝術表現醜是為了更好地反襯美，使美更顯示

出它的光輝。¹⁷

本文探討的元曲，就是一門綜合學問---包含文學、戲曲表演。

我們可以說，從戲曲中的「大團圓」一看，多數戲曲作品，在表現人與人、人與命運之間的鬥爭時，都趨向於尋找一個簡單化的結局，像戲曲這樣一種始終以各種悲情為主要表現對象的藝術類型，有這樣的結局與沒有這樣的結局，顯然大不一樣。當作品有這樣的結局時，戲曲的基調就從純粹的悲情後退了，戲劇衝突的力度、戲曲所表現的歷史事件的深沉與凝重，也同樣被淡化了。戲曲也因之更像是戲曲，而不至於離開中國人在特定的心理素質基礎上形成的欣賞習慣。在某種意義上說，這也就是「大團圓」結局對戲曲的美學品性最重要的貢獻。在這個意義上說，「大團圓」一本身就是戲曲的審美特徵不可分割的組成部份。¹⁸

元曲的產生，是中國文學史上的一個重要的里程碑。

因為戲曲與當時作為正統文學的詩詞「發乎情，止乎禮」，戲曲比起其它文學來說，受到道德禮義的制約，相對要更少一些，因為它不被視為正統的嚴肅的文學創作，因為人們能夠用更隨意的態度來從事戲曲創作。這使得文人們在從事戲曲創作時，可以較少地受到內心深處的自我道德約束，可以更瀟灑自如地抒發情感，可以涉及到許多在正統文學中所不能涉及到的生活內容，因之也就更具有情感表現上的美學價值。¹⁹

¹⁷樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 170

¹⁸傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 142

¹⁹王靜芝序 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 67 年 11 月初版 頁 01

文人們在從事戲曲創作時，可以較少地受到內心深處的自我道德約束，可以更瀟灑自如地抒發情感，可以涉及到許多在正統文學中所不能涉及到的生活內容，是文學上的一大突破。

元雜劇的興起，是我國韻文新領域的開關。

我國的韻文，由周代至趙宋，三百篇，樂府、詩、詞，或可歌唱，或可和舞蹈，在形式上屢有變化，但沒有突破性的發展。惟到了元曲的形成，竟能和戲劇融合為一，而使韻文成為歌唱而演出劇情的戲曲，造成了歌唱劇的出現。這是一種一新耳目的新創作。在此中不僅表現了韻文的高度發展，更表現了舞台上歌唱說白表演的戲劇藝術，使韻文的歌唱成為表現劇情的語言，使表演的劇情成為韻文歌唱的性情所寄，所以元雜劇成為有生命、有性靈、有姿采的歌唱劇；所以成為研究韻文的人，研究戲劇的人，共同研究的對象。²⁰

戲曲所具有的美感內涵，必須從以下層面去了解，才能夠得出完整的結論：

1、統治者用以為教化

利用藝術為宗教服務，卻一直是信仰宗教者用以為擴大其影響的重要手段。藝術與政治之間的關係也是這樣。自從人類覺得有必要把自己的一部分權利讓渡給一些專門從事社會治理的人，由他們組成各種形式的所謂政府，從而出現了政治，也有了政治意義上的統治者時起，我們看到在中國社會發展過程中，統治者通過提倡戲曲的教化功能來要求戲曲為其政治上的和道德上的統治目的服務典型地表現出他們這個特殊的文化，隋代的

²⁰王靜芝序 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 67 年 11 月初版 頁 01

柳彧就曾經上表請求皇帝下令禁止：

臣聞昔者明王訓民治國，率履法度，動由禮典。非法不服，非道不行；道路不同，男女有別；防其邪僻，納諸軌度。竊見京邑，爰及外州，每以正月望夜，聚戲朋游。鳴鼓聒天，燎燭照地。人戴獸面，男為女服；倡優雜戲，詭形異狀。以穢嫚為歡娛，用鄙褻為笑樂，內外共觀，曾不相避。……男女混雜，緇素不分。穢行因此而生，盜賊由斯而起。漫以成俗，實有由來；因循敝風，曾無先覺。非益於化，實損於民。請頒行天下，並即禁斷。（《隋書·柳彧傳》）

2、文人用以為抒情

文人獨特的美感，在戲曲中領域有著非常典型的體現，文人們對於戲曲的獨特理解，也始終貫穿在整部戲曲史中，而且對於戲曲的生存和發展，有著極其重要的影響。

中國文人在社會中的文化身份，向來都具有某種內在的矛盾。這個矛盾就在於它始終是中國漫長歷史上政治統治階層的工具，或者說，它一直以某種特殊的方式集中地體現了統治者的倫理道德觀念，並且也一直是這種倫理道德觀念在文化上最重要的宣揚者。但是在另一方面，文人們在實際的生活中，又具有與統治者所代表著的那種社會規範完全相背離的價值標準，文人既是統治者的工具，同時又是文化上的反對派，在價值觀念上的內在矛盾，決定了他們在評價事物時經常表現出雙重的價值標準。²¹

中國的戲曲觀眾在評價戲曲作品時，運用一整套迥異於西方美學的價值標準。……一般觀眾對於戲曲神韻、意境和氣勢方面的要求大

²¹以上 2 點，參：傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 282-350

抵相當於西方人美學中的「美」，教化、載道，大抵相當於西方人的「善」。²²

或者又可以補充說：元曲的真---表現在使用通俗化的語言，不假雕琢；善---表現在戲劇結尾，好人得償所願，惡人遭受惡報的中國傳統戲曲模式；美---則除了表現戲曲神韻、意境和氣勢方面，更存在文辭運用之美。

談到元雜劇美感內涵，就不能不談到王國維，王國維(1877—1927)對此有獨到的見解，他在歷史上的地位，有如意大利詩人但丁在西方文學史上的地位：中世紀的最後一位詩人，同時又是新時代的最初一位詩人。王國維站在兩個世紀的分界線上，承前啓後，繼往開來。

王國維的哲學和思想深受康德、叔本華的影響，王國維認為，生活的本質是「欲」，追求欲望必然帶來痛苦，就是你的願望達到了，你又會感到不滿足，還會感到痛苦。所以說：「欲與生活與痛苦，三者一而已矣。」要擺脫這種生活之欲帶來的痛苦，只有求助於美和藝術。

因此王國維提出境界說，西方學者則有不同的注解：意境的品類可分二層四類來說：第一層；一，美(beauty)或優美(anmutizes)；二，崇美(Sublime)或崇高(erhaben)。第二層；三，悲劇(tragedy)或悲壯(tragisches)；四，滑稽(Komisches)與幽默(humor)。²³

第一層的一與二，依費希耐的解釋都恰好是相對的兩種精神偏向，優美與崇高對立；悲壯與滑稽對立。然而後來的美學者並不作此「相對的」說明。他們多數只認為優美是美的，而崇高則已超越美的原理，故為非美的。美的與醜的相對立，但崇高不是醜，故非對立的。至於悲壯與滑稽，

²²傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 351

²³王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 194-195

它們之構成假象感情，是黏附有更多的知解與意欲，亦即悟性的與意志的作用。它們是受著較複雜的文化生活感情所支持的一種審美目的，比諸純粹美又有不同。是故，在這兩層四類之中，倘以純美的與非純美的來區別，實只可分為兩類，一為純粹美的優美，二為非純粹美的崇高。

王國維認為，美在於形式，「一切之美皆形式之美也」，美和美感都是超功利的。他說：「可愛玩而不可利用者，一切美術品之公性也。」美術之務在描寫人生之苦痛與其解脫之道，藝術的目的和任務就在於使人暫時超出利害的範圍，脫離生活之欲帶來的苦痛，所以他反對把藝術作為政治道德的手段，主張保持藝術的純粹性和獨立性。

根據上述基本觀點，王國維提出一個範疇「眩惑」：

一般人把美和醜相對立，王國維則把美和眩惑相對立。他認為，在藝術中，美的對立面不是醜，而是眩惑。所謂眩惑，就是不但不能使人擺脫生活之欲，反而使人從純粹之知識回到生活之欲。《靜庵文集·紅樓夢評論》

王國維提出：藝術美高於生活美，因為藝術美使人易忘物我利害的關係。生活(自然人生)中的美，必須審美主體擺脫利害關係來觀照。

夫空間時間，既為吾人直觀之形式；物之現於空間皆並立，現於時間者皆相續，現於空間時間者，皆特別之物也。既視為特別之物矣，則此物與我利害之關係，欲其不生於心，不可得也。若不視此物為與我有利害之關係，而但觀其物，則此物已非特別之物，而代表其物之全種；叔氏謂之：「實念」。故美之知識，實念之知識也。（《靜庵文集·叔本華之哲學及其教育學說》）

王國維提出「審美直觀」這個概念：

王國維的審美觀，提出審美直觀的發生，需要有一個主觀的先決條件，這就是觀賞者必須從世俗的一切欲望中，從與物質世界的利害關係中升騰出來、擺脫出來，成為一種「純粹的主體」，成為審美對象，苟吾人而能忘物與我之關係而觀物，則夫自然界之山明水媚、鳥飛花落，固無往而非華胥之國，極樂之土也。這裏「忘物我之關係而觀物」便是審美直觀所需要的心理條件，主體已不再僅僅是個體的，而已是認識的純粹而不帶意志的主體了。這種主體已不再按根據律來推敲那些關係了，而是棲息於、浸沉於眼前對象的親切觀審中，超然於該對象和任何其他對象的關係之外。於是，審美直觀就出現了。²⁴

王國維寫了一篇專論藝術形式美的美學論文，題為《古雅之在美學上之位置》。可以說是中國美學史上第一篇關於藝術形式美的專論。王國維認為，「一切之美皆形式之美也」形式之無優美與宏壯之屬性，「古雅」就是藝術形式美。提出了以下論點：

藝術的意象(壯美或優美)必須通過藝術的形式美(古雅)才能表現出來。用王國維自己的話來說，就是：「優美及宏壯必與古雅合，然後得顯其固有之價值。」古雅之性質既不存於自然，而其判斷亦但由於經驗，於是藝術中古雅之部分不必盡俟天才，而亦得以人力致之。苟其人格誠高，學問誠博，則雖無藝術上之天才者，其製作亦不失為古雅。而其觀藝術也，雖不能喻其優美及宏壯之部分，猶能喻其古雅之部分。若夫優美及宏壯，則非天才殆不能捕攫之而表

²⁴張本楠 《王國維美學思想研究》(大陸地區博士論文叢刊 1987年北京師範大學博士論文) 台北市 文津出版社 民國81年1月 頁76-77

出之。今古第三流以下之藝術家。大抵能雅而不能美且壯者，職是故也。《古雅之在美學上之位置》《靜庵文集續編》

王國維的審美理想論，是文藝家所創造的意境或境界，是呈現在我們心理之中而見於外物的剎那，是令人高舉遠慕、脫離時俗的一種境界。

意境是中國古典詩學中重要的審美觀念。意境又稱境或境界。1907年王國維(署名樊志厚)在《人間詞話乙稿序》裏說：“文學之工不工，亦視其意境之有無與其深淺而已。”開始把意境作為評價詩、詞以至文學的最高標準。1908年王國維陸續發表《人間詞話》，談到意境時，多稱“境界”：“詞以境界為最上。有境界則自成高格，自有名句。”²⁵

王國維《人間詞話》是對唐宋詞較為系統的藝術品評，其中的意境理論可以概括為以下幾個要點，在《人間詞話》裏多稱“境界”，兩者含義大體相同。

1、意境是詩詞以至文學的審美標準。“詞以境界為最上，有境界則自成高格，自有名句。”元曲“其文章之妙，亦一言以蔽之，曰有意境而已矣。”“文學之工不工，亦視意境之有無與其深淺而已。”“文學之事，其內足以據已，而外足以感人者，意與境二者而已。”

2、意境是景物與感情的融合，也就是詩歌意象；“文學之事……上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝，苟缺其一，不足以言文學。“合稱意境，則強調了景物與情感的統一，是滲透著情感的景物形象。但是在表現上兩者不一定一致，有以景物描寫取勝，有以情感抒發取勝，但是景離不開情，情離不開景，或為情中景，或為景中情，這才能創造出意境。

²⁵王國維《人間詞話》 台南市 大夏出版社 民國77年12月 頁1

- 3、意境要具有言外之味，弦外之音。
- 4、意境是造境與寫境的統一。
- 5、意境分爲有我之境與無我之境。
- 6、境界在空間規模上有大小之區別，但是在藝術上並無高低之別。²⁶

美的主要特徵：

- 1、美是一種在情感上具有感染力的形象。
- 2、人的自由創造賦予形象以美的生命。
- 3、美具有潛在的功利性，美是社會實踐的產物。
- 4、形式對於美具有特殊的重要意義，形式構成美的形象不可少的條件。²⁷

除了王國維之外，宗白華(1897-1986)提出---「真」、「善」、「美」的概念。

在談到唯美的人生態度時，宗白華把審美理想與審美價值聯繫在一起。他指出：「這唯美的人生態度還表現於兩點，一是把玩現在，在剎那的現實的生活求極量的豐富和充實，不為著將來或過去而放棄現在價值的體味和創造……·二則美的價值是寄於過程的本身，不

²⁶以上 6 點，參：禹克坤 《中國詩歌的審美境界》 北京市 中國廣播電視出版社 1992 年 8 月 頁 83-91

²⁷ 以上 4 點，參：楊辛、甘霖 《美學原理新編》 北京 北京大學出版社 1996 年 6 月一版 1997 年 5 月二刷 頁 39-43

在於外在的目的，所謂「無所為而為的態度」。²⁸

宗白華在《美學散步》中提到：「哲學求真，道德或宗教求善，介乎二者之間表達我們情緒中的深境和實現人格的諧和是美，美……的源泉是人類最重心靈與他的環境世界接觸相感時的波動。」且「美的蹤跡要到自然、人生、社會的具體形象去找。」由此可見，美的本質在於它是「真」和「善」的中介。人們通常所形成的概念流動過程是「真」、「善」、「美」。

在歷史上對於真善美的論述大致分為兩種：一種認為美與真善有關；一種認為美與真善無關。

有關論述又可分為幾種不同觀點：一種認為美在真，古希臘畢達哥拉斯學派認為萬物的本原是數，美就在於數的比例、和諧。數的和諧運動，大而言之，形成天體的和諧；小而言之形成人的內在和諧。人的美感愉悅就在於內外和諧的契和。這種觀點其實是以真為美。十七世紀法國古典主義美學家布瓦濟認為“只有真才美，只有真才可愛，”這裏所說的“真”即指自然，所以藝術家要研究自然和順從自然。中國先秦哲學家莊子強調“法天貴真”，“原天地之美而達萬物之理”無真即無美，莊子講的真是指宇宙一氣運化的道，包含萬物運動變化的規律之意。

一種認為美在善，古希臘哲學家蘇格拉底認為美在善，善的就是美的，所謂善即在於對人有作用，有用的就是美的。中國先秦儒家主張“里仁為美”“充實之謂美”，都是講只要有了較高的道德修養，符合仁、義、禮、智、信的規範的便是美的，講的都是善即美。

一種認為美在真善。美與真善有區別也有聯係。十八世紀法國唯物主

²⁸林同華 《宗白華美學思想研究》 台北縣 駱駝出版社 民國 76 年 8 月 頁 14

義美學家狄德羅認為：真善美是緊密結合在一起的。在真或善上加上某種罕見的令人注目的情景，真就變成美了，善也就變成美了。”狄德羅從“美是關係”的觀點出發，看到了美與真善的區別與聯繫。

無關論的主要代表人物是德國古典哲學家康德。他把審美判斷視為一種情感判斷，只涉及事物的純形式與事物的性質(真)、目的(善)無關。從主體說，美是一種純愉快，既不能涉及利害又不能涉及認識(真)，他把真、善、美絕對割裂開來。這種美他稱為純粹美。在對依存美的分析中康德認為，理想美是道德精神的表現，承認了真善美的關係。他對純粹美的分析對後世產生了重大影響。²⁹

宗白華對戲曲提出虛實之美：

在中國戲曲舞台上，全沒有布景，而道具只有桌椅而已。演員全憑表演技巧、舞台動作來調動觀眾的想像，以無作有，比真實布景更真實、更豐富。一根馬鞭加上演員的各種舞蹈姿式，可以表現騎馬、下馬，馬的急馳和奔跑。舞台上四個小卒就代表著千軍萬馬，圍著舞台轉兩周就是千里之遙等等。這是虛實之美³⁰

除了上述兩人論述以外，就「美感」提出說明的還有李澤厚(1930~)，李澤厚認為“審美不是情感的表現，而是對情感的塑造，即所謂陶冶性情”，情感的人化就是對人的情感的塑造或陶冶。³¹人有“七情六慾”，這是維持人的生存的一個基本方面，它的自然性很強。這些自然性的東西怎樣獲得它的社會性？比如“性”變成“愛”這個問題。性作為一種慾望

²⁹ 以上中外美學史上，對真善美的論述，參：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667

³⁰ 楊辛、甘霖 《美學原理新編》 北京 北京大學出版社 1996年6月一版 1997年5月二刷 頁296

³¹ 李澤厚 《李澤厚哲學美學文選》 湖南人民出版社 1985年版 頁383

要求是動物的本能，人作為一種動物存在，也有和動物一樣的要求。但是動物只有性，沒有愛，由性變成愛卻是人獨有的。像安娜·卡列尼娜、林黛玉的愛情，那是很高級的，屬於人類的。因此，人們的感情雖然是感性的，生物根源和生理基礎的；但其中充滿了理性的東西，有著豐富的社會歷史的內容，它雖然帶有動物性的慾望，但又受著理性滲透，具有超生物的性質。³²

除了「審美」之外，另就「美感」提出說明，李澤厚在《論美感、美和藝術》一文中指出：

「美感的矛盾二重性，簡單說來，就是美感的個人心理的主觀直覺性質和社會生活的客觀功利性質，即主觀直覺性和客觀功利性。美感的這種特性是互相對立矛盾著的，但它們又相互依存地不可分割地形成為美感的統一體。前者是這個統一體的表現形式、外貌、現象，後者是這個統一體的存在實質、基礎、內容。」因為是二重性，所以有四個內涵：直覺性和邏輯性，功利性與非功利性。³³

如何來給美感分類，是極其繁雜瑣碎而又永遠不可窮盡的，因此得另尋出路。

李澤厚根據「內人化」這個總原則把美感分為三個層次：1、悅耳悅目。2、悅心悅意。3、悅志悅神。這最早見諸文字的是李澤厚在一1982年給劉綱紀的信，其次才是1984年的講演記錄《美感談》。……悅耳悅目是最低層次，悅心悅意是中間層火，悅志悅神是最高層次。

34

³²李澤厚《李澤厚哲學美學文選》 湖南人民出版社 1985年版 頁386

³³王生平《李澤厚美學思想研究》 台北縣 駱駝出版社 民國76年8月 頁119

³⁴王生平《李澤厚美學思想研究》 台北縣 駱駝出版社 民國76年8月 頁124

理解是美感不可或缺的一種重要的心理活動，它在美感的作用可歸納為三類：

1、自覺地理解到自己是在欣賞，理解自己是處於一種非實用的審美狀態中，不必對所見所聞作出實際行動的反映。

2、對審美對象的理解，進行欣賞，獲得美感。

3、審美理解滲透並合於一體。³⁵

對於人們怎樣認識客觀存在的美，審美活動、藝術活動都主要是一種認識活動。這種觀點的具體闡釋如下：

1、美感根本上就是對美的認識

美感作為一個美學術語，在一般論著中大致具有三種理解：一是作為社會意識組成部分的美感意識；二是以認識活動為內容的個人鑒賞過程；三是個人鑒賞過程中的體驗、感受。這種區分是否合理且不論，但可以肯定，三者相互關聯，在不同層次的範圍內都包含認識內容，儘管有直接與間接之分，自覺與不自覺之別。唯其如此，才能理解美感與客觀美之間的反映關係。如果這種反映不具備認識美的功能，那就不成其為我們所說的美感了。

我認為美感的發生，是由於事物的美或其摹寫和美的觀念適合一致。而這所謂美的觀念是客觀事物的摹寫；也就是對於現實的認識。³⁶

³⁵以上3點，參：楊辛、甘霖《美學原理新編》北京 北京大學出版社 1996年6月一版 1997年5月二刷 頁315-316

³⁶蔡儀《美學論著初編》上海文藝出版社 1982年版 頁287

2、藝術是對社會生活的反映、認識

藝術作為更高意識形態反映全面的社會生活，或者說反映整個社會生活，反映從物質生活到精神生活的各個領域，反映現實生活的各個部分、各個方面。³⁷

藝術是對現實社會生活的形象認識，並且通過形象把這種認識表現出來。³⁸

藝術也就是客觀現實的反映，換句話說，就是人類對於客觀現實的一種認識。³⁹

對於美感的論述，除了東方學者之外，就不能不提到西方學者，其中一位大師就是尼采，尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900)，德國著名哲學家、詩人。關於《悲劇的誕生》的主旨，尼采後來一再點明，是在於為人生創造一種純粹審美的評價，審美價值是該書承認的唯一的價值，重估一切價值，重點在批判基督教道德，審美的人生態度首先是一種非倫理的人生態度。生命本身是非道德的，萬物都屬於永恆生成著的自然，無善惡可言。基督教對生命作倫理評價，視生命本能為罪惡，其結果是造成普遍的罪惡感和自我壓抑。審美的人生要求我們擺脫這種罪惡感，超越善惡之外，享受心靈的自由和生命的歡樂。

其次，審美的人生態度又是一種非科學、非功利的人生態度。科學精神實質上是功利主義，它旨在人類物質利益的增殖，浮在人生的表面，迴避人生的根本問題。尼采認為，科學精神是一種淺薄的樂觀主義，避而不

³⁷蔡儀 《美學原理》 湖南人民出版社 1985 年版 頁 218

³⁸蔡儀 《美學原理》 湖南人民出版社 1985 年版 頁 227

³⁹蔡儀 《美學論著初編》 上海文藝出版社 1982 年版 頁 32

看人生的悲劇面目，因而與悲劇世界觀正相反對。科學精神惡性發展的後果，便是現代人喪失人生根基、靈魂空虛，無家可歸，惶惶不可終日。

尼采並不否認道德和科學在人類實際事物中的作用，他反對的是用它們來指導人生。人生本無形而上的的根據，科學故意迴避這一點，道德企圖冒充這種根據而結果是否定人生。所以，如果一定要替人生尋找形而上的根據，不如選擇藝術。審美的意義是人生所能獲得的最好的意義。

尼采認為美，除了「外觀的幻覺」和「生命力的豐盈在對象上的投射」說之外，還有以下幾點值得注意的提法：

第一，美是人的自我肯定，根本不存在「自在之美」，「自在之美」純粹是一句空話，從來不是一個概念。人相信世界本身充斥著美，他忘了自己是美的原因。歸根到柢，人把自己映照在事物裡，他又把一切反映他的形象的事物認作美的：『美』的判斷是他的族類虛榮心。人把世界人化了，僅此而已。（《偶像的黃昏》：《一個不合時宜者的漫遊》第 19 節）人不但是唯一的審美主體，而且歸根到柢是唯一的審美對象。

第二，美是強烈欲求之所繫。尼采認為，自康德以來，一切美學理論都被「無利害關係」這個概念敗壞了。他厭惡所謂「無欲的靜觀」，而主張：「美在哪裡？在我須以全意志意欲的地方；在我願意愛和死，使意象不只保持為意象的地方。愛和死：永遠一致。求愛的意志，這也就是甘願赴死。」（《查拉圖斯特拉如是說》：《純潔的知識》）

第三，美是強力的形象顯現。「當強力變得仁慈並下降為可見之時，我稱這樣的下降為美。」（《查拉圖斯特拉如是說》：《高超的人》）

尼采對美感心理主要有以下幾種分析：

第一，聯想說：美的判斷賦予那個激發它的對象以一種魔力，這魔力是以各個美的判斷之間的聯想為條件的，卻與那個對象的本質完全無關。（《權力意志》第 804 節）。

第二，動物性快感混合說：我們身上存在著性衝動、醉、殘酷等動物性快感狀態，當一個對象激起這些快感狀態所寓區域的興奮之時，動物性的快感和欲望的這些極其精妙的細微差別的混合就是審美狀態。（《權力意志》第 801 節）

第三，同感說：在遠古時代，人受恐懼的訓練，在一切陌生者身上看到危險，學會了在心中迅速領悟和模仿對方感情的本領，即學會了同感。人甚至把這種看法從人、動物推廣到了自然事物，以為一切運動和線條都蘊涵著意圖。由恐懼而練習同感，由同感而產生了各種類型的美感，包括對自然的美感。（參看《曙光》第 142 節）此說相當於移情說，不過尼采指出了移情起源於原始人的恐懼。

第四，距離說：美感有賴於一定的空間或時間距離，同樣的人、事、物，放在不同的空間和不同的時間中，就給人有了不同的美感。

接著有桑塔耶納(C.Santayana, 1863—1952)，美國唯心主義哲學家，是所謂批判實在主義反動哲學流派的代表人物。他把世界區分為本質—純粹理念和存在—物質世界。他認為物質世界是不可理解的。在《美感—美學大綱》一書中，他認為美是一種價值，是客觀化的快感。他提出：

第一、審美判斷與道德判斷的關係：

審美判斷與道德判斷的關係，美的領域與善的領域之間的關係，是非常密切的，但是兩者的區別也是十分重要的。這種區別的一個因素是：審

美判斷主要是積極的，也就是說，它是對好的方面的感受，而道德判斷主要地而且基本上是消極性的亦即是對壞的方面的感知。區別的另一因素是：在審美感受中，我們的判斷必然是內在的，是根據直接經驗的性質，而絕不是有意識地根據對象的實用觀念；反之，道德價值的判斷，如果是積極性的話，則往往根據它可能涉及的實利意識。《美感—美學大綱》，繆靈珠譯稿。

第二、生理快感與審美快感：

生理快感與審美快感之間有著十分明顯的區別；審美快感的器官必須是無障礙的，它們必須是不隔斷我們的注意，而直接把它引向外在的事物。所以審美快感的地位較高和範圍更大，就很可以理解了。我們的靈魂彷彿樂於忘記它與肉體的關係，

第三、美是一種價值，是客觀化的快感⁴⁰

除了以上這許多的理論，中國戲曲文學風格多樣化還體現在體裁上。所謂體裁，就是藝術形式—即對世界進行藝術掌握的具體方式，譬如悲劇和喜劇。中國戲曲中的傳統悲劇、喜劇和西方的悲劇和喜劇迥異其趣。兩者在戲劇觀念、題材(人物、事件)、結構方式、審美感受、審美效果等方面都不盡相同。西方悲劇(從希臘悲劇到莎士比亞悲劇)主角大多是地位很高的一上層人物或半人半神的巨人、英雄；多取材神話傳說和英雄史詩，瀰漫著非現實主義的超自然氛圍，巨大的時空距離容易喚起神秘感和驚奇感，激烈的感情衝突，無盡的探求，深重的命動感，使人產生憐憫與恐懼，情感得到淨化和升華。西方悲劇中不允許夾雜喜劇因素。而西方的喜劇則向滑稽、諷刺一路發展，也排斥悲劇因素的摻入。兩者嚴格區別，分途發

⁴⁰朱光潛 《西方美學家論美與美感》 台北市 天工書局 民國 77 年 9 月 頁 297-298

展，各達極致。

中國戲曲最初的萌芽也像希臘悲喜劇一樣，與宗教祭祀有關。但秦漢以降，宗教祭祀活動出現了分化，民間活動重在娛人而非娛神，於是中國戲曲便按照現實生活把喜怒哀樂各種情感熔於一爐。中國悲劇多取材於歷史故事、民間傳說、表現的是一般人的命運和生活，倫理色彩濃，道德感強，給人以精神世界的和諧滿足，最終在幻想天地或現實世界得到一個理想的結局，而這個結局往往以大團圓和復仇的方式來實現。中國戲曲中的正劇苦樂相融，悲喜劇相間，莊諧相揉。中國戲曲悲喜相間關係的處理多樣，有的以喜景襯喜情，以悲景襯悲情的手法，如《梧桐雨》、《漢宮秋》；有的以喜景襯悲情，以悲景襯喜情，產生了相反相乘、強烈對比的藝術效果。中國悲喜劇之所以形成這種特色，顯然和它賴以生存的自然環境和文化背景有關。“如果說西方戲劇降悲劇的崇高和喜劇的滑稽加以提煉而發展到極致，"中國戲曲則將兩者綜合在一起，相互調劑、襯托"表現為怨而不怒、哀而不傷的中庸調節，達到明辯是非、懲惡揚善的超越。這既是儒家積極入世的現實態度，又帶有道家陰陽相激、剛柔相濟的哲學意蘊，可以說是一種民族傳統文化的表現。

傳統悲喜劇已經呈現出豐富多彩的、為廣大觀眾喜聞樂見的形式和色彩，我們今天當然要繼承發揚。同時，我們還要借鑒西方悲喜劇精神和悲喜劇樣式，結合當代人的審美情趣，使我國悲喜劇風格更加多樣。用西方悲喜劇標準來衡量我國戲劇，是為中國沒有產生一真正嚴格意義的悲劇，顯然失之片面。我國喜劇一向發達，喜劇並非格調不高的低級體裁，只配作為正劇的助手，只能表現下等的、有缺陷的人物和不重要的事件，只限於揭露和鞭笞黑暗面，諷刺嘲笑醜惡、庸俗的事物；其實喜劇也可以抒發健康向上的情感，歌頌

新的思想、新的人物、新的道德，反映重大題材，正面揭示衝突，塑造正面形象。可以在喜劇中注入悲劇、正劇、抒情、幽默、諷刺、荒誕及其他因素。正喜劇具有嚴肅的主題深刻的思想，可以依靠心理刻劃，塑造人物性格，加強笑的深度。悲喜劇中含淚的笑發人深省，令人難忘，包含著深刻的社會批判性。荒誕喜劇令笑與荒誕相結合，奇思遐想令人拍案叫絕。諷刺喜劇具有火樣的激情，辛辣的筆鋒。幽默喜劇讓笑與幽默相結合，加強笑的含蓄，耐入尋味。抒情喜劇使笑抒情相結合，加強笑的詩意"，總之在保持喜劇基本精神的前提下，完全可以實現風格樣式的多樣化。⁴¹

中國戲曲在處理戲劇衝突時的這一傾向，如果按照西方的戲劇理論來衡量，無疑是對戲劇性無法饒恕的損害。也正是因為這一原因，人們對戲曲作為一種戲劇作品的美學價值，提出了種種質疑。然而，由於戲曲作者們把戲劇的矛盾衝突處理得更具有中庸和諧的格調，正符合了中國戲曲特有的美學風格，更不用說這一手法給上千年來的中國戲曲觀眾心理上所帶來的慰藉與快感，絕不是基於某些僵化的藝術理論教條就能夠否認的。

情節是人物性格發展的歷史，更不能離開人物而獨立存在，只有把人物熟透，性格摸準，情節才會油然而生、滾滾而來，產生動人的藝術效果。情境對於戲劇來說是至關重要的，情境是戲劇的背景、底蘊，是孕育和承載，“人物就是情境”，這是戲曲情境之美。

戲劇不能沒有主題，但主題必須靠人物形象來揭示和展現，戲劇創作不應是直接說出的“僵硬和明顯的真理”，訴諸於精神和理性的觀念；而應蘊含在人物形象中，包括在性格衝突和結局之中。

⁴¹按：「荒誕喜劇」在本文研究中，若按照西方的分類方法，不妨稱之為鬧劇。
周傳家等著 《戲曲編劇概論》 浙江 浙江美術學院出版社 1991年8月 頁207

劇作家通過自己的創作實踐，積累人物塑造的經驗。高爾基主張寫戲要從 人物開始，從人物出發，善於將各種人物性格及相互關係構成衝突。他認為，指導衝突發展和矛盾解決的，並不是作者的隨意任性，而是事實，是人物性格和感情本身的力量。”⁴²

有別於東方戲曲人物表現方式，西方則認為戲劇要靠舞臺上人物之間的緊張關係來吸引觀眾，所以，要用舞臺上人物的語言和動作，使舞台保持一種張力，中國戲曲卻不是這樣。戲曲作者在構思與創作戲曲作品時，對含蓄蘊藉的韻味的追求，要遠遠超過了對舞臺上人物緊張關係的營造。

我們要說：不管東西方兩者戲曲人物的表現方式為何，其實都可以稱為戲曲人物之美。



第二節、元雜劇美感特質

俗文學成爲元代文壇的新盟主，中國俗文學至宋代有了長足的發展，到了南宋和金代末期，俗文學更成爲文壇的新盟主。鄭振鐸在《宋金元諸宮調考》⁴³中首先注意到這一新發展，他說：

歌唱諸宮調的人們也成了一種專一的職業，與演劇的團體、說書的先生們有鼎足三分當時文壇之勢。

也就是說，當時經過長期的發展而臻於成熟的俗文學已經占有主要位置。俗文學是傳統民間形式創作的通俗易懂的文學作品。它和雅文學有著同樣

⁴² 高爾基 〈給大劇院劇目組〉 《人民日報》 1961年2月8日

⁴³ 鄭振鐸 〈宋金元諸宮調考〉 《中國文學研究》第4卷 作家出版社 1957年 頁833-970

淵源流長的歷史，並始終結伴同行。俗文學和雅文學同樣受儒學及佛道宗教思想影響，但俗文學發展和雅文學相比較又有自己的路徑，它與民眾的生活方式密切相關。

所謂「本色」是指一種戲曲中的語言風格，要求戲曲作者在創作時不過份地使用生僻的字句和典故，不要過份地追求華麗的詞藻，戲曲語言的這種特殊風格的追求不是孤立的，它直接關係到情感的表現，過份的藻飾必然會妨礙作者內心真實感情的流露，會使人間真情被文章表面的華麗詞藻所埋沒一樣，只有那種「本色」的戲曲語言，才是戲曲作者表現情感的適宜手段，才能打動人心。

在這個意義上說，戲曲語言與戲曲的表現內容有著不可分割的密切關係，古代戲曲家們推重戲曲「本色化」的語言風格，其實也是在呼籲藝術上的視野中心轉移，他們使戲曲作者的主要注意力，從戲曲語言上的刻意修飾，轉移到真實的感情流露與藝術化的表現上來。如果說對於元雜劇作者而言，他們並未有意地把戲曲作為一種嚴肅的藝術去創作，也從未把戲曲視為一種高雅的藝術，因而他們也不曾追求過語言文字上的雅訓與華美，這種無意識的樸素反而使他們比起同時代其他藝術類型的創作者更能夠自由灑落地表現內心深處自然流動的情感，以致元代的戲曲創作能夠成就一代之文學，比起同時代的其它藝術形式來能夠更直接深刻表現出時代人心的特徵。⁴⁴

戲曲語言包括戲曲劇本的唱詞和念白兩部分，它們都提煉自生活語言，又從我國的古典詩詞、民間歌謠、說唱文學、話本小說吸收了豐富的營養；韻、散相間的說唱文學更對戲曲語言的形成和發展起著重大作用。

⁴⁴傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 21

戲劇藝術受演出時間和空間的限制，它要求在有限的時間內，在人物有限的語言裏，完美地呈現廣闊的鬥爭畫面，深刻地表現豐富的思想內容，生動地刻畫人物性格，因此，戲劇語言比起其他文學語言，更要講究精煉，最忌諱沈悶、囉嗦。……戲劇，按別林斯基的說法，是“最高一類的詩”，是“藝術的冠冕”。詩的語言具有高度凝煉、高度概括的特質，這自然要求戲劇的語言也要言簡意深。⁴⁵

宋金時代的鼓子詞、唱賺、諸宮調在古典詩詞的通俗化、方言口語的詩化提煉、曲牌格律的建立等方面深刻影響著金元雜劇和宋元南戲的曲和白。元明以來，流行民間的詞話、彈詞、鼓詞、寶卷，對清代花部亂彈劇本唱詞的形成也起著很大作用。戲曲語言不同於古典詩詞、民間歌謠、說唱文學、話本小說的語言，它是經過戲劇化的語言。它不是文學家和藝術家用來敘述、描寫客觀事物和抒發自己思想感情的語言，而是劇作家用來表現劇中人思想和行爲的語言。「本色」是戲曲語言的第一個追求。

元雜劇用語的第一個特徵，不用說，是直寫當時的口語。如序說所述，在中國文學史上有意地直寫口語，同時作為文學作品而具有成熟的形式的，應該以元雜劇為最早。⁴⁶

歌辭語言的基礎，也是口語，不是文言，只是不像賓白那樣接近口語而已。歌辭是一種受種種規格音律約束的語言，爲了服從這種特殊的約束，特殊的修飾功夫是不可缺少的。在賓白裡，因爲以追摹日常口語篇中心，所以原則上，不用日常會話不常見的雅語。歌辭就不然，不但不加以摒棄，有時更積極地加以採用。這種傾向，以馬致遠爲中心的所謂「文采派」作者，表現得最爲顯著，且最爲積極。

⁴⁵馬威 《戲劇語言》 台北市 叔馨出版社 1991年7月 頁134

⁴⁶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239

不過這種積極的態度，同時也伸向俗語方面，對於無論多麼俗的語言，也不予拒絕。這種傾向，以關漢卿為中心的所謂「本色派」作者，表現得較為顯著。

在這種傾向之下，縱使是極端的俗語，即可能只為最下流人物所講，而一般人並不講的語言，也一樣可以自由自在地出現於雜劇之中。總之，當時雜劇作者的欲望，是企圖把社會上流行的語言，不分雅俗，兼容並包，積極地加以利用而綴成歌辭。⁴⁷

徐渭在《南詞敘錄》中明確倡導戲曲語言要不避俚俗。他看到了戲曲演出一次的特點與案頭文學可以反複閱讀的區別，也看到了戲曲觀眾主要是平民百姓與文學作品讀者不同層次的區別；他是從演出效果考慮，要求戲曲語言通俗易解的，金元雜劇和宋元南戲的語言都是不避俚俗的，不僅劇作的念白如此，劇作的唱詞也如此。

元雜劇文章的特徵，一言以蔽之，便是「活潑」二字。這種活潑的特徵，可從兩方面加以把握。一是文章的外貌，尤其是聲音方面，表現著活潑的流動；二是文章的內容，具有活潑的寫實效果。⁴⁸

元人並不從戲劇性上實現作品的藝術價值，在寫雜劇時，經常會隨心所欲地將現成的散曲套嵌入劇中，根本不顧及它與全劇是否相和諧。清人梁廷柟曾經說：「關漢卿《玉鏡臺》，溫嶠上場，自【點絳脣】接下七曲，只將古今得志不得志兩種人鋪敘繁衍，與本事沒半點關照，徒覺滿紙浮詞，令人生厭耳。」在這個意義上說，我們不能把元雜劇說成是在戲劇性

⁴⁷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 251

⁴⁸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 268

的整體結構之中加入了音樂這一輔助性的手段以抒情表意的藝術類型，我們應該說，音樂性很強的曲辭本身就是元代雜劇的核心內容。因為正是由不同宮調的四個套曲組成的音樂，才在整體上形成了元曲的藝術結構。

清代著名的戲劇理論家李漁說：「『傳奇』一事也，其義理分爲三項：曲也，白也，穿插之關目也。元人之長，止居其一，曲是也，白與關目皆其短也。」《閒情偶寄》這並不是李漁的狂妄偏激之辭。王國維也有大致相同的看法：「蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也，其作劇也非有藏之名山、傳之其人之意也。彼以意興之所至爲之，以自娛娛人。關目之拙劣所不問也，思想之卑陋所不諱也，人物之矛盾所不顧也。彼但摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣時流露於其間。...元劇最佳處不在思想結構而在其文章。」

如《竇娥冤》第二折：

【黃鍾尾】我做了個銜冤負屈沒頭鬼，怎肯便放了你好包荒淫漏面賊！想人心不可欺，冤枉事天地知，爭到頭，競到底，到如今待怎的？情願認藥殺公公，與了招罪。婆婆也，我若是不死呵，如何救得你？（隨祇候押下）

【賀新郎】一個道你請吃，一個道婆先吃，這言語聽也難聽，我可是氣也不氣！想他家與咱家有甚的親和戚？怎不記舊日夫妻情意，也曾有百縱千隨？婆婆也，你莫不為"黃金浮世寶，白髮故人稀"，因此上把舊恩情，全不比新知契？則待要百年同墓穴，那裏肯千里送寒衣？

《竇娥冤》第三折：

【滾繡球】有日月朝暮懸，有鬼神掌著生死權，天地也，只合把

清濁分辨，可怎生糊突了盜跖、顏淵？為善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延。天地也，做得個怕硬欺軟，卻元來也這般順水推船。地也，你不分好歹何為地？天也，你錯勘賢愚枉做天！哎，只落得兩淚漣漣。

竇娥上刑場時唱的兩支曲子：

【正宮】【端正好】沒來由犯王法，不堤防遭刑憲，叫聲屈動地驚天！頃刻間遊魂先赴森羅殿，怎不將天地也生理怨？

【滾繡球】有日月朝暮懸，有鬼神掌管生死權，天地也，只合把清濁分辨，可怎生糊突了盜跖、顏淵？為善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延。天地也，做得個怕硬欺軟，卻元來也這般順水推船。地也，你不分好歹何為地？天也，你錯勘賢愚枉做天！哎，只落得兩淚漣漣。

以上三折曲子，它們既是發自竇娥肺腑的心聲，又是關漢卿對元代黑暗吏治的激烈抨擊。關漢卿對竇娥的冤案不是就事論事，而是站在當時廣大被壓迫者一邊，從這個思想高度來看整個元代社會的橫暴統治，來看那個時代吏治的昏暗，來看竇娥的冤案，來體會竇娥上刑場時那種激憤的心情，這才能把竇娥的思想感情昇華到時代的高度，呼喊出來千百萬被壓迫者的抗議和控訴。【正宮】【端正好】、【滾繡球】這兩段唱詞也很能說明，優秀的戲曲作家是怎樣把日常口語提煉成戲曲劇本中和戲曲舞台上的詩的。詞句的淺顯、感情的深厚、立意的高遠，三者渾然融為一體，而且在這種融合中尋求到質樸、自然的美。它們正是“從人心流出”的“能於淺處見才”的“本色”的戲曲語言。

質樸的美是一種深沉而醇厚的美，高爾基和契訶夫都稱之為是一種美的極致。高爾基說過，語言愈樸素愈好，真正的智慧總是表現得非常樸素的，在文字的質樸裏含有最偉大的英明。他在致瓦，吉·李亞諾夫斯基的信中指出：“一切出色的東西都是樸素的，它們之令人傾倒，正是由於自己的富有智慧的樸素。”唐代大詩人李白有兩句著名詩句：“清水出芙蓉，天然去雕飾”，主張詩的語言要質樸、自然、平易。“天然去雕飾”，就是像生活那樣真實、自然、本色，不做作、不塗飾，不賣弄，沒有人工氣和斧鑿痕。……質樸才能傳神，自然才能生真。只有“傳神”、“生真”，數劇語言才越具有美感作用。⁴⁹

李白的詩就如同陶淵明的質樸和李後主的率真美。

關漢卿作為一個當行的戲劇家，他創作的雜劇情節發展自然，場面安排緊湊集中，關目處理變化多端，很富有戲劇性。如《竇娥冤》故事的發展並無奇巧的安排，但又移步換形，變化多端，使人不能預測它的發展。全劇以悲劇性戲劇衝突為主線，但穿插喜劇片斷，使冷熱場結合，而又不影響悲劇的效果。關漢卿在劇中還善於設伏筆，埋伏下一定的“懸念”，如《救風塵》撕毀的休書是假的，《蝴蝶夢》中安排偷馬賊趙頑驢為王三替死等。但他並不片面追求戲劇效果，而是使之和人物的性格、劇本的主題完全吻合。⁵⁰

關漢卿熟悉城市各階層社會的生活，又熟悉他們的語言，他在人民活的語言基礎上創造了新的文學語言。例如《竇娥冤》第三折“法場”，囑咐蔡婆的【快活三】、【鮑老兒】兩支曲文如泣如訴，全是日常口語，生動

⁴⁹馬威 《戲劇語言》 台北市 叔馨出版社 1991年7月 頁222-223

⁵⁰李修生 《元雜劇史》 南京 江蘇古籍出版社 2002年4月 頁154

感人：

《竇娥冤》第三折

【快活三】念竇娥葫蘆提當罪愆，念竇娥身首不完全，念竇娥從前已往幹家緣。婆婆也，你只看竇娥少爺無娘面。

【鮑老兒】念竇娥伏侍婆婆這幾年，遇時節將碗涼漿奠；你去那受刑法屍骸上烈些紙錢，只當把你亡化的孩兒薦。(卜兒哭科，云)孩兒放心，這個老身都記得。天那，兀的不痛殺我也！(正旦唱)婆婆也，再也不要啼啼哭哭，煩煩惱惱，怨氣沖天。這都是我做竇娥的沒時沒運，不明不暗，負屈銜冤。

語言通俗生動，真正達到了“人習其方言，事肖其本事，境無旁溢，語無外假”（臧懋循《元曲選序二》）的地步。王國維《宋元戲曲史》說：“關漢卿一空倚傍，白鑄偉詞，而其言曲盡人情，字字本色，故當為元人第一。”

《竇娥冤》第四折：

【雁兒落】你看這文卷曾道來不道來，則我這冤枉要忍耐如何耐？我不肯順他人，倒著我赴法場；我不肯辱祖上，倒把我殘生壞。

【得勝令】呀，今日個搭伏定攝魂台，一靈兒怨哀哀。父親也，你現拿著刑名事，親蒙聖主差。端詳這文冊，那廝亂綱常，合當敗。便萬剮了喬才，還道報冤仇不暢懷！

【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。

《竇娥冤》全文中充滿天理是非不明，竇娥向天地呼喊的控訴。

戲曲藝術—戲曲文學所追求的真，如前所述不同於寫實戲劇所追求的真實，而與戲曲一貫重視的“傳情”和“傳神”有密切關聯。就戲曲語言來說，無論用來刻畫戲劇人物或戲劇場面，都是用來為“傳情”和“傳神”服務的，戲曲語言的性格化主要在於寫出戲劇人物的個性特徵。就是李漁說的：“語求肖似”。“入律”要求戲曲語言具有音樂性。戲曲劇本不是案頭文學，它的語言寫出來，拿到舞台上既要能唱，也要能誦。故而王驥德強調：戲曲作家不僅要寫出可解、可讀之曲，還要寫出“可歌之曲”。（《曲律》）從文學角度看，“入律”則要求戲曲語言在表現形式上要有一定的格律，有了它，戲曲語言所包含的思想和感情、神韻和趣味等內容美，才能被聲韻、句字體現的形式美所突出、所強調。⁵¹

馬威在《戲劇語言》一書中提到：用淺近通俗的群眾語言，講深刻的道理，表達深切的感情，這是戲劇語言質樸美的一個重要特點。作為語言藝術大師的關漢卿，其劇作的語言就有這種質樸美的特色。後人稱道他的劇作語言通俗易懂、字字本色，是歷代文學語言中本色派之典範，這是不過分的。他的劇作的語言，是經過提煉的平民日常生活所用的語言，既樸素又純真，既平易又深刻，字裏行間跳動著生動的形象，飽和著真切熾熱的感情，能給人生動鮮活的感受，具有強烈的感染力量。⁵²

語言是文學的表現工具，可以直接表現任何生活現象，它是一切事實和思想的外表，不僅可以描寫人物的外表形態，而且還善於描寫人物的內在活動，即使是纖細的感情的波動，微妙的思想的變化，都能用語言加以描繪，而鮮明地塑造人物的形象，但必須是生活中的語言，為人們所熟悉，才能使人物的性格更鮮明，形象更生動。

⁵¹沈達人 《戲曲的美學品格》 北京 中國戲劇出版社 1996年3月 頁114-116

⁵²馬威 《戲劇語言》 台北市 叔馨出版社 1991年7月 頁231

因此語言是創造藝術形象和人物性格的基本素材，一定的語言表現一定的人物性格和生活氣氛。元代雜劇作家歷經時代社會的劇變，自然有許多感慨與反映一切社會通俗的現象，乃至思想，都成了他們切身的經驗，而為作品中親切的素材，於是以戲劇方式，大膽的運用寫實的語言，塑造出真實的人物形象，表達出他們各自的思想感情與個性，以及時代的感慨，因而寫出了富有時代意義，寫實精神的雜劇，為人民所演唱或喜愛。⁵³

如《救風塵》第一折：

【賺煞】這妮子是狐魅人女妖精，纏郎君天魔祟。則他那褲兒裏休猜做有腿，吐下鮮紅血則當做蘇木水。耳邊休采那等閒食，那的是最容易、剜眼睛嫌的，則除是親近著他便歡喜。(帶云)著他疾省呵！(唱)哎，你個雙郎子弟，安排下金冠霞帔。(帶云)一個夫人來到手兒裏了。(唱)卻則為三千張茶引，嫁了馮魁。(下)

【賺煞】這一曲中把宋引章比喻為女魔頭、狐狸精，褲子中不會有人腿，當然只有狐狸尾巴，不可輕信她，即使裝病吐血，也只能當作作染料用的蘇木水。活靈活現的語言呈現。

《謝天香》第一折：

【賺煞】我這府裏祇候幾曾閒，差撥無銓次，從今後無倒斷嗟呀怨咨。我去這觸熱也似官人行將禮數使，若是輕咳嗽便有官司。我直到揭席時、來到家時，我又索趲下些工夫憶念爾。是我那清歌皓齒，是我那言談情思，是我那濕浸浸舞困袖梢兒。(下)

⁵³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 135

《謝天香》第二折：

【南呂】【一枝花】往常時喚官身可早眉黛舒，今日個叫祇候喉嚨響。原來是你這狠首領，我則道是那個面前桑？恰才陪著笑臉兒應昂，怎覷我這查梨相，只因他忒過當。據妾身貌陋殘妝，誰教他大尹行將咱過獎？

以上這二曲，真可謂極口語化。

《拜月亭》第一折：

【醉扶歸】阿者，我都折毀盡些新銀鑵，關扭碎些舊釵篦，把兩付藤纏兒輕輕得按的搵秕，和我那壓釧通三對，都繃在我那睡裏肚薄綿套裏，我緊緊的著身系。

【後庭花】每常我聽得綽的說個女婿，我早豁地離了坐位，悄地低了咽喉，緼地紅了面皮。如今索強支持，如何回避？藉不的那羞共恥。

以上這二曲，運用生活口語，描寫內心感情，極其寫實、深刻。

《拜月亭》第二折：

【梁州】恰似悒悒的錐挑太陽，忽忽的火燎胸膛。身沉體重難回項，口幹舌澀，聲重言狂。可又別無使數，難請街坊，則我獨自一個婆娘，與他無明夜過藥煎湯。呵！早是俺兩口兒背井離鄉！口應！則快他一路上蕩風打浪，嗨！誰想他百忙裏臥枕著床。內傷、外傷，怕不待傾心吐膽盡筋竭力把個牙推請；則怕小處儘是

打當。只願的依本分傷家沒變症，慢慢的傳受陰陽。

【賀新郎】自從都下對尊堂，走馬離朝，阿馬間別無恙？（孤認了）則恁的猶自常思想，可更隨車駕南遷汴梁；教俺去住無門、徊徨，家緣都撇漾，人口盡逃亡，閃的俺一雙子母每無歸向。自從身體上一朝出帝輦，俺這夢魂無夜不遼陽！

【鬥蝦蟆】爹爹！俺便似遭嚴臘，久盼望、久盼望你個東皇，望得些春光豔陽，東風和暢；好也囉！搵地凍剝剝的雪上加霜！（末云了）（沒亂科）無些情腸，緊揪住不把我衣裳放。見個人殘生喪，一命亡，世人也慚惶。你不肯哀憐憫恤，我怎不感歎悲傷！（孤云了）父親息怒，寬容瑞蘭一步。分付他本人三兩句言事呵，咱便行波。（孤云了）父親不知，他本人於您孩兒有恩處。（孤云了）（正旦唱）

【哭皇天】教了數個賊漢把我相侵傍，阿馬想波，這恩臨怎地忘？閃的他活支沙三不歸，強教俺生各紮兩分張。覷著兀的般著床臥枕，叫喚聲疼，撇在他個沒人的店房！常言道：相逐百步，尚有徘徊。你怎生便教我眼睜睜的不問當？（做分付末了）男兒呵！如今俺父親將我去也，你好生的覷當你身起！（末云了）（做艱難科）男兒，兀的是俺親爺的惡党，休把您這妻兒怨暢。

【烏夜啼】天那！一霎兒把這世間愁都撮在我眉尖上，這場愁不許堤防。（末云了）既相別此語伊休忘：怕你那換脈交陽，是必省可裏掀揚。俺這風雹亂下的紫袍郎。不識你個云雷未至的白衣相。咱這片霎中如天祥，一時哽咽，兩處淒涼。

【三煞】男兒，怕你大贖藥時準備春衫當，探食後堤防百物傷。（末云了）（做艱難科）這側近的佳期休承望，直等你身體安康，來尋覓夷門街巷，恁時節再相訪。你這旅店消疏病客況，我那驛路上恹惶。

《拜月亭》第二折以上數曲，描寫戰亂人民流離失所，離鄉背井逃難的情形，在【烏夜啼】一曲中尤其把個「愁」字作深刻描述。

《拜月亭》第三折：

【滾繡球】俺這個背晦爺，聽的把古書說，他便惡忿忿的腦裂，粗豪的今古皆絕。您這些富產業，更怕我顧戀情惹，俺向那筆尖上自掙扎得些豪奢。搦起柄夫榮婦貴三簷傘，抵多少爺飯娘羹駟馬車！兩件兒渾別。

【倘秀才】呵！我付能把這殘春捱徹，嗨！剗地是俺愁人瘦絕。（小旦云了）依著妹子只波。（小旦云了）（做意了）恰隨妹妹閑行散悶些。到池沼，驀觀絕，越教人歎嗟。

本劇乃大團圓喜劇，描述男主角各自得官，婚配，兄妹 夫妻大圓滿，使用口語特多。

又如《金線池》第三折：

【中呂】【粉蝶兒】明知道書生教門兒負心短命，盡教他海角飄零。沒來由強風情，剛可喜男婚女聘。往常我千戰千贏，透風處使心作幸。

【醉春風】能照顧眼前坑，不提防腦後井。人跟前不恁的吃場撲騰，呆賤人幾時能夠醒、醒？雖是今番，系幹宿世，事關前定。

以上這二曲是杜蕊娘使用口語，歷數對韓輔臣的責怪，自述內心感受。

馬致遠《黃梁夢》

《黃梁夢》第二折：

【醋葫蘆】又不是別人相唬嚇、廝展賴，是你男兒親自撞將來。
你渾身是口難分解，赤緊的並髒拿賊，你看他死臨侵不敢把頭抬。

在【醋葫蘆】一曲中使用「相唬嚇、廝展賴、撞將來、難分解，赤緊的並髒拿賊，死臨侵。」等元口語，饒富趣味。

《黃梁夢》第四折：

【倘秀才】我為賊盜呵殺人放火，不似你貪財呵披枷帶鎖。你得了鬥來大黃金印一顆，為元帥、佐山河，倒大來顯豁。

【倘秀才】你早則省得浮世風燈石火，再休戀兒女神珠玉顆。咱人百歲光陰有幾何，端的日月去、似攬梭。想你那受過的坎坷。

【叨叨令】我這裏穩丕丕土坑上迷颺沒騰的坐，那婆婆將粗刺陳米來喜收希和的播，那蹇驢兒柳陰下舒著足乞留惡濫的臥，那漢子去脖項上婆婆沒索的摸。

這一折的曲詞和《黃梁夢》先前的曲詞比較起來，用語更為通俗淺顯，不似馬致遠詞采宏麗、疏放、老健。言淺意深，讓人有回味的餘地。

《荐福碑》第一折：

【天下樂】這世裏難乘駟馬車，想賢也波愚，不並居。我幹受了漏星堂半世活地獄。(范仲淹云)你積攢下些甚麼囊篋？(正末唱)我渾攢下不到六七斤家麻，五四鬥家粟，幾時能夠播清風一萬古？

(范仲淹云)賢弟受窘。你肯謁托一兩個朋友呵，必有濟惠。得些盤費，進取功名，可不好那！(正末云)哥哥，如今難投托人，今人與古人不同。(唱)

在【天下樂】曲詞中，張鎬自述讀書人不得志，窮愁潦倒的景象。

《任風子》第一折：

【天下樂】可正是畫戟門排見醉仙。(帶云)大嫂。(唱)則我這家緣，少不了你吃共穿，生下這魔合羅般好兒天可憐。花謝了花再開，月缺了月再圓。咱人老何曾再少年。

【那吒令】非任屠自專，大河裏有船；相知每共言，囊橐裏有錢。(旦云)俺那裏有那錢來？(正末云)你這般惡又白賴的！(唱)哎，這婆娘不賢，頭直上有天。任屠非自誇，你親曾見，做屠戶的這些行院？

王季烈《螭廬曲談》稱《任風子》此兩曲其語本色極矣。

《青衫淚》第一折

【油葫蘆】俺娘不帶酒時常鬢髻歪，一鼻凹銜是乖。看看兩鬢雪霜般白，我則道過中年人老朱顏改，誰想他撲郎君虎瘦雄心在。折倒的我形似鬼，熬煎的我骨似柴。似恁的女殘廢不敢怨娘害，則歎自己年月日時該。

在這折中，滿是裴興奴自嘆命運乖舛，被老鴛李氏強迫賣笑。

《青衫淚》第二折：

【正宮】【端正好】命輕薄，身微賤，好人死萬萬千。世間兒女別

離遍，也數不上俺那陽關怨！（帶云）侍郎，不爭你去了，教我倚靠何人？（唱）

【倘秀才】這姻緣成不成在天，你休見兔兒起呵漾磚。情知普天下虔婆那一個不愛錢。（帶云）劉員外呵，（唱）他便是貴公子、趙平原，你也要過遣。（淨云）你家是賣俏門庭，我來做一程子弟，你不留我，如何倒拒絕我？（正旦唱）

【滾繡球】這的是我逆耳言，休廝纏、廝纏著舞裙歌扇，這兩般兒曾風流斷沒了家緣。劉員外你若識空便，早動轉，倒落得滿門良賤。休覷著我這陷人坑，似誤入桃源；我怕你兩尖擔脫了孤館思鄉客，三不歸翻了風帆下水船，枉受熬煎。

（淨云）小子世來你家，大姐不要說閒話，咱兩個吃鐘兒酒。（做勸酒科）（正旦云）拿開，我不吃！（卜兒怒科，云）好賤人！上門好客，你怎麼不順從？和錢賭驚，打死你這奴才！（正旦唱）

【呆骨朵】我覷著眼前人，即世裏休相見。我又不曾禪著你臉上直拳，好生地人也似揪他，他驢也似調蹇。他著酒兒將咱勸，我索屎做糕糜咽。我須打是惜罵是憐。娘呵，可休窮廝炒，餓廝煎！（卜兒云）這小賤人不聽我說，只想白侍郎，他那裏想著你哩！左右是左右，員外多拿些錢來，我嫁與你將去。（淨云）隨老媽媽要多少錢，小子出的起。（正旦起）我心在那裏，你則管胡纏我。（唱）

【倘秀才】侍郎呵，你往常出入在皇宮內院，只合生死在京師帝輦，也落得個金水河邊好墓田。（帶云）劉員外，（唱）你且離了我跟前，他從來有些靦腆。

【滾繡球】你文章勝賈浪仙，詩篇壓孟浩然。不能夠侍君王在九

間朝殿，怎想他短卒律命似顏淵。今日撲通的瓶墜井，支楞的琴斷弦，怎能夠眼前面死魂活現？你若有靈聖，顯形影向月下星前。則這半提淡水招魂紙，侍郎也，當得你一盞陰司買酒錢。止不住雨淚漣漣。

在第二折中，運用【倘秀才】、【滾繡球】二曲作口語呼告，表達裴興奴內心深沈的悲哀，曲詞中充滿悲劇的意味，爲自己身不由己的命運呼喊。

《青衫淚》第三折：

【小將軍】肯分的月色如白日，他不說，我的知道是鬼！相公呵，怕你要做好事，興奴盡依得；你則休漸漸來跟底。

【沉醉東風】我觀觀了衣服樣勢，審察了言語高低。你且自靠那邊，俺須有生人氣。遠些兒個好生商議。

【咭美酒】我則道蒙山茶有價例，金山寺裏說交易。每日江頭如爛泥，把似噎不的少吃。則被你殃煞我吃敲賊！

【太平令】常教我羨鴻鵠鴛鴦貪睡，看落霞孤鶩齊飛。(淨云)大姐過來，扶著我睡去。(正旦唱)聽不上蠻聲獠氣，倒敢恁煩天惱地！摟只、抱只、愛你，休醉漢扶著越醉。

【川撥棹】廝禁持，這是誰跟前撒滯滯？吃得來眼腦迷希，口角涎垂。覷不的村沙樣勢，也是我前緣廝勘對。

第三折是本劇的轉折，描寫男女主角重逢，也是極口語化。

《青衫淚》第四折：

【上小樓】俺那白頭媽媽，年紀高大。見他每帶系烏犀，衣著白

襪，帽裏烏紗，怎生地使手法，待席罷敲他一下。倒噎的俺老虔婆血糊淋刺。

【么篇】從此日娘嗔女，妾愛他。愛他那走筆題詩，出口成章，頂針續麻。是他百般地，奶奶行、過從不下，怎當那獠姨夫物抬高價。

（【紅芍藥】那廝每販的是紫草紅花，蜜蠟香茶。宜舞東風斗蝦蟆，巾幘是青紗。聽不得蠻聲氣死勢煞，無過在客船上隨波上下。那廝分不的兩部鳴蛙，所事村沙。

在這折中，曲詞通俗，描述裴興奴見聖駕，述說事情前因後果，大圓滿結局，男女主角有情人終成眷屬，老虔婆杖六十，劉一郎流竄遐方。

對於曲詞務用通俗這點，李漁提出「劑冷熱」：今人之所尚，時優之所習，皆在熱鬧二字。冷靜之詞，文雅之曲，皆其深惡而痛絕者也，然戲文太冷，詞曲太雅，原足令人生倦，此作者自取厭棄，非人有心置之也，李漁在劇本撰作上主張“詞曲”不宜“太雅”，走的是力求普及的道路，在當時而言，這是應當加以肯定的。同時，他指出“如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑”而觀者叫絕之聲，反能震天動地。”這說法，便是把場子的冷熱，聯繫了劇情和觀眾而來發揮。

李漁提出：

「高低抑揚」：賓白雖係常談，其中悉具至理、請以尋常講話喻之？明理人講話，一句可當十句；不明理人講話，十句抵不過一句，職其不中肯綮也。賓白雖係編就之言，說之不得法，其不中肯綮等也。猶之倩人傳語，教之使說？亦與念白相同。善傳者職之成事，不善傳者職之債事，卻此理也，此理甚難亦甚易、得其孔竅則易，不得

孔竅則難，此等孔竅，天下人不知，予獨知之，天下人即能知之，不能言之，而予復能言之，請揭出以示歌者。⁵⁴

《陳搏高臥》第一折：

【醉中天】你是五霸諸侯命，一品大臣名，幹打哄胡廝噠過了半生。(鄭恩云)你說我是個五霸諸侯，我如何瞎了一目？(正末唱)註定你不帶破多殘病，命中有、愁甚眼睛？兀那明郎群星雖盛，怎如的孤月偏明！

「幹打哄胡廝噠過了半生」指糊裡糊塗的過日子的意思，為當時口語。

賓白中所用之語，如馬致遠《荐福碑》劇中之「曳刺」，鄭光祖《王粲登樓》劇中之「點湯」一為遼金人語，一為宋人語，明人已無此語，必為當時之作無疑。至《元刊雜劇三十種》，則有曲無白者誠多；然其與《元曲選》略同，字句亦略相同，而有曲白相生之妙，此種刊本當為供觀劇者之便故也。周憲王時代，去元未遠，觀其所自刊雜劇，曲白俱全，則元劇當如此：愈以知臧說之不足信矣。元劇每折唱者，止限一人，若末，若旦；他色則有白無唱。若唱，則限於楔子中，到四折中之唱者，則非末若旦不可。而末旦所扮者，不必皆為劇中主要之人物；苟劇中主要之人物，於此折不唱，則亦退居他色，而以末旦扮唱者，此一定之例。然亦有例外者。⁵⁵

故元曲曲詞實是反應當時口語最好的研究材料，具有口語化之美。

⁵⁴周貽白 《戲曲演唱論著輯釋》 北京 中國戲劇出版社 1962年12月第1版 1980年10月第2次印刷 《閑情偶寄·演習部》注釋 頁158

⁵⁵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116

鄭光祖《倩女離魂》楔子：

【么篇】可待要隔斷巫山窈窕娘，怨女鰥男各自傷。不爭你左使著一片黑心腸，你不拘箝我倒不想，你把我越間阻。越思量。

【么篇】描寫孤男寡女相思之情，用口語「怨女鰥男、不爭你左使著、拘箝、間阻」口語表現極本色。

《儷梅香》第四折：

【滴滴金】據他這般軒昂，決然生的清奇

【得勝令】這壁廂是沒上下的小奴胎。(白敏中云)那壁廂莫不是小姐麼？(正旦唱)那壁廂是搶白你的女裙釵。(白敏中云)那一夜小姐則被他搶白殺小生也！

「據他這般、決然、這壁廂、那壁廂、搶白」都是當時的口語用法。

戲曲小說塑造人物，人物雅，其唱詞、賓白應雅，人物俗，其唱詞、賓白也應俗，在一個完整的故事中，下等人是必不可少的，因此戲曲中唱問、賓白的俗不但不可避免，而且必須存在。小說中要寫出人物之神，用通俗的描寫語言和符合人物性格的通俗語言也是必須。⁵⁶

口語最大最具體的寫實力，可說來自語彙的自由。中國的文言是一種語彙受限制的語言；所用語彙，僅限於具有歷史的語言，換言之，即富於先例或爲人所習用的語言。

⁵⁶張法著 《中國美學史》 上海 上海人民出版社 2000年12月 頁297-298

- 1、由於新語彙的使用，可以寫出從來文學所不能寫的新事物。
- 2、新的語言由於缺乏過去的使用例，所以不為使用例的記憶所干涉，能與作者所欲表現的事態，更直接的連結起來。⁵⁷

我們說雜劇文章的寫實力，來自所使用的語言是口語，以及這種口語裡語彙使用之自由。雜劇的文章，固然歡迎嵌有歷史的語言，但對具有歷史的語言也並不拒絕。⁵⁸這點可在元雜劇歷史劇作品中得見。

使用口語通俗化，在劇作曲詞中隨處可見，然而也有例外，關於元雜劇的曲詞與賓白之間雅俗反差過大的原因，有許多戲曲專家作過考證，李漁說：

自來作傳奇者，止重填詞，視賓白為末者。常有白雪、陽春其調而已，人下里其言者，予竊怪之。原其所以輕此之故，殆有說焉。元以填詞擅長，名人所作，北曲多而南曲少。北曲之介白者，每折不過數言。即抹去賓白而止填詞，亦皆一氣呵成，無有斷續，似併此數言亦可略而不備者。由是觀之，則初時止有填詞，其介白之文，未必不係後來添設。在元人，則以當時所重不在於此，是以輕之。後來之人又謂，元人尚在不重，我輩工此何為？（《閒情偶寄》卷3）

元代戲曲作者，由於他們跟受苦受難的人民生活在一起，他們親身所遭受的痛苦經歷和豐富的社會閱歷，加深了他們對不合理生活的觀察和判斷能力，使他們對生活採取積極的態度。

⁵⁷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 294-295

⁵⁸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 298

因而，從關漢卿所改編或創作的劇目來看，沒有呻吟，而只有對不合理生活的無情咒罵；沒有哀怨，而只有對黑暗生活的憤怒抗議；沒有蒙臉的哭泣，而只有怒目的反抗；沒有馴服的綿羊，而只有對不合理社會的抗議和抨擊；沒有悲觀絕望，而只有對百姓厄運必能解除的樂觀堅定信心。⁵⁹

嚴羽《滄浪詩話》沿此而來，能把握新藝術的特殊性，就是本色。戲曲和小說，異於以前藝術之處，其共同點在於虛構故事和人物塑造。本色是指要寫活人物，必須有人物自己的語言特徵，這對於戲曲尤為重要。王驥德《曲律》說：「夫曲以模寫物情，體貼人理，所取委曲宛轉，以代說詞。」臧懋循《元曲選序二》說：“行家者，隨所妝演，無不摹擬曲盡。”

綜觀戲曲文學的發展過程，還可以清楚地看到一個歷史現象，就是隨著時代的發展，一些劇作所反映的生活廣度和所開掘的思想深度也在發展。歷代描寫愛情生活的戲曲作品就突出地反映了這種變化。元代的王實甫在《西廂記》中提出來一個理想：“願普天下有情的都成了眷屬”。作者用最熱烈的感情和最明麗的語言描寫了張生、鶯鶯的相愛和結合，肯定了他們對禮教大防的突破。在長期的封建社會中，禮教是維護封建等級制度和宗法關係的道德條規，王實甫認為男女結合為夫婦要有愛情作基礎。正是對以封建門第觀念表現出來的等級制度和宗法關係的大膽否定。

重大眾趣味與教化功能，戲曲小說的主要特點就是“俗”。在戲曲小說理論家看來，俗，雖然不雅，但這不雅不但不是缺點，反而是優點。因為俗，所以大眾都能懂，這樣，雅本想達到而因為大眾不懂而不能達到的教化目標，正好通過俗來達到。大眾性的“俗”成為理論家支持和讚美戲曲小說的一個主要理由。人們對歷史經典“往往舍而不之顧者，由其不通

⁵⁹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205

乎眾人。《三國志通俗演義》，文不甚深，言不甚俗，事紀其實，亦庶幾乎史，蓋欲讀誦者，人人得而知之，若詩所謂里巷歌謠之義也。”（蔣大器《三國志通俗演義序》）“夫曲本取於感發人心，歌之使奴、童、婦、女皆喻，乃為得體；經、子之談，以之為詩且不可，況此等耶？”與其文而晦，不若俗，而鄙之易曉也。”（徐渭《南詞敘錄》）⁶⁰

天下俚語多，通俗為大眾喜愛和接受，這是一個現實的理由，這個理由的真正背景是市民階層的興起和市民趣味的形成，市民的“俚耳”，與廣大鄉村的“俚耳”共同構成了一個新的大眾領域。戲曲小說適應大眾，又戲曲小說的通俗性，使其可以成為教化的工具。

中國戲曲是最具有民族特徵的藝術形式，是傳統的雅文學與民間的俗文化結合的產物。它具有綜合性、寫意性、虛擬性、程式性等藝術特點，重傳神，融匯歌、舞、表演於一台，蘊含豐富，一直是中國民眾喜聞樂見的藝術形式。因此，戲曲與傳統的詩文相比，戲曲可稱為“以俗為美”的大眾藝術，又可稱為通俗化之美。

⁶⁰張法著 《中國美學史》 上海 上海人民出版社 2000年12月 頁296