

第二節、喜劇

“喜劇”一詞，在古希臘語中是由「載歌載舞的歡樂行列」和「詩篇」二詞構成。最初產生於古希臘在歡慶狄奧尼索斯(酒神和喜神)節日時的民間載歌載舞的歡慶演出，後來，“喜劇之父”阿里斯托芬以藝術作品形式將喜劇藝術定型化。

在西方美學史上，有許多人提出關於喜劇的理論，西方美學家對喜劇也很早就開始了研究，最早談到喜劇的是柏拉圖，他在《斐利布斯篇》中談到悲劇和喜劇時，認為都是痛感和快感的混合。¹

亞里斯多德認為喜劇的模仿對象是比一般人較差的人物，所謂「較差」不是「壞」，而是具有醜的形式，可笑的东西是一種對旁人無傷，不至引起痛感的醜陋或乖訛。例如喜劇面具雖是又怪又醜，但不至引起痛感。他在某種程度上說明了喜劇的本質和特徵。

康德則認為喜劇是主觀理性對喜劇對象的一種自在輕鬆的嘲弄，必須有某種荒謬悖理的東西存在著。笑是一種從緊張的期待突然轉化為虛無的感情。

關於喜劇，十八、十九世紀的西方浪漫主義文學，其中

席勒對文學主要的觀念正從康德的「藝術是予人以無關心的愉快」一意引申；因其必須給與無關心的愉快，所以他反對古典觀念中的教訓主義。他的主張近乎「為藝術而藝術」，要把教訓的「宗旨」從作品中攆走。他以為想像必須自由，必須離開宗旨。……他的這

¹周來祥 周紀文 《美學概論》 台北市 文津出版社 2002年2月 頁91

種自由運用感情、想像追求理想的快樂，便形成感情上的一種「無限」。他說：「純樸的詩是有限制的藝術，而感傷則是無限的。」這雖是關於文學表現上的一種態度，卻帶給浪漫文學以很大的影響。

2

黑格爾認為喜劇是感性形式壓倒內容，展示理性的空虛，無價值，認為喜劇的重要特徵是無實質內涵的內容與形式的衝突，結果是內容的毀滅。

車爾尼雪夫斯基認為，喜劇是理性對不可怕的醜的荒唐，背謬、空虛的盡情嘲笑，是醜以美的形式的一種自炫，其根源在於人類社會生活自身。喜劇也是“用貪求有內容和有實際意義的外表來掩飾內在的空虛和微不足道。

西方古典主義和浪漫主義不同之處：

第一，他們是絕對的重文觀念，由他們發展為藝術的見解，漸把文學推上獨立的地位。第二，文藝復興以後的古典文學觀念已把文學表現的目標拉到「人」的本位，但他們所揭櫫的人類「理性」仍是個謎樣的東西，而浪漫主義文學就把這抽象東西說得更具體，他們把它看做人類的知性、意志、感情所構成的一個奧妙的心靈，同時則又著重在感情方面的表示。第三，在文學表現的態度上他們也糾正了古典文學觀念中要這樣不要那樣的偏見。由此更擴大了文學完全是一種「創造」(Creation)的觀念。³

關於此點，正和本文元雜劇愛情喜劇，描寫對象是人，以人為本位一致。

²王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 15-16

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 18

魯迅認為，喜劇是“將那無價值的撕破給人看”。⁴

喜劇是戲劇的一種類型。希臘喜劇比悲劇發展要晚，最初產生於民間的祭神歌舞和滑稽表演，後來由於酒神祭祀儀式的需要，發展成為完整的戲劇演出；並出現以喜劇詩人阿里斯托芬等為代表的作家。古希臘喜劇情節和人物形象常常帶有誇張性，台詞、動作滑稽可笑，甚至荒誕，但主題是嚴肅的，有時它的社會諷諫作用、認識作用以及在糾正人的惡習方面是悲劇難以企及的。⁵

什麼是喜劇？作為一種戲劇體裁，它的特徵是什麼？

「喜劇」廣義上是指重要的審美範疇，含義同有人稱的「喜」或「喜劇性」，狹義上是指戲劇的種類，作為審美範疇的廣義上的喜劇，與廣義的悲劇相對。⁶

在中國傳統喜劇中，常把結尾寫成「大團圓」劇。

把戲曲中的「大團圓」看成是一種喜劇性因素的觀點，就更是不可接受的。對於「大團圓」的意義的理解，實際上正是解決中國戲曲中有沒有悲劇與喜劇這一問題的關鍵。我們也許可以責備戲曲中的「大團圓」表現了某種對人生以及歷史的淺薄的理解和認識，但是我們也必須知道，它也恰好是中國人追求對人生與歷史達觀的、因而也是輕鬆的認識與理解的心理特徵，在中國民族藝術中折光的表現。中國人的生活太沉重了，他們不想在藝術中重復這樣的沉重。

⁴ 以上諸人對喜劇的理論，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513

⁵ 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

⁶ 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513

他們只想有一刻的放鬆。這種放鬆既不能僅僅從悲劇中得到，也不能僅僅從喜劇中得到。他們所需要的是這樣一種能夠以悲情來引人入勝，能夠以諧謔來調節氣氛，能夠在曲曲折折的人生沉浮之後，有一個「大團圓」的結局，讓所有人帶輕鬆的心情回家的藝術。這就是戲曲。⁷

喜劇的真正實質在於實踐中，真與善處於尖銳的矛盾衝突中，符合客體真的丑已失去其存在的合理依據，但仍與善進行掙扎，並以美的形式來掩飾其空虛、愚蠢，因而呈現出種種荒誕，可笑的醜態，使觀照主體在自由，輕鬆的感性形式中，以笑聲來嘲笑，揶揄醜。在表象形式上，是真壓倒了善、醜以美的形式凌辱、戲弄了審美主體，但實質上是善壓倒了真、主體用笑對醜惡事物進行輕鬆的揭露、批判，獲得一種理性戰勝形式的喜悅輕鬆的審美愉快，喜劇是以輕鬆的形式對人的本質力量的間接、積極的肯定。

在外在形式上，喜劇對象是荒誕、謬誤、可笑、自詡、炫耀、道貌岸然、牽強附會、表裏不一、名不符實、以假充真的醜態，在人們的笑聲中被剝去，不僅現出醜的本質原形，而且受到否定、嘲笑、諷刺和湮滅，因而無論以怎樣美的形式去掩蓋，都阻止不了醜的失敗。喜劇的內在對象的空虛性已預示了人類征服醜惡的目的性的成功與勝利，所以喜劇在內容上是以輕鬆愉快的自由形式暴露自身對象的醜的本質，歌頌善的勝利和力量。

戲劇是綜合藝術的類型，戲劇是通過對話(或歌唱)和行動，如實地集中、概括地再現客觀生活的矛盾運動的藝術。衝突是戲劇的基礎，沒有尖銳的典型的矛盾衝突，就沒有戲劇，戲劇通過對話(歌唱)和

⁷傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 144

行動再現生活，這使得它的再現和表現因素在更高的水平上結合起來。⁸

在喜劇的審美效果上看，它給人的是一種輕鬆愉快的喜劇感。人們在嘲弄丑時，看到惡的渺小和空虛，所以，笑是喜劇效果的一個共同的基本的特徵，以笑聲來展示喜劇的審美特性。

柏格森(H. Bergson)笑的學說在近代也很重要，很可以拿來和霍布斯說相較。霍布斯以為笑起於兩種發現，一是發現旁人的欠缺，一是發現自己的優勝。柏格森發現笑雖起於發現旁人的欠缺而卻不必含有惡意。依他看，笑有三大特點。第一，笑的對象限於人事。第二，笑是不關痛癢的，和強烈的情緒絕不相容。第三，笑須有回聲，須有附和者。⁹

如果我們進一步對喜劇中的「笑」作研究，竟可以發現「笑」也含有若干「美感」：

遇到笨拙醜陋的言動就以笑報之。笑是一種警告，也是一種懲罰。發笑者對於笑者仿佛是做一個姿勢，使他覺悟自己的笨拙醜陋，立刻加以改正。笑既有這樣的一個實用目的，所以柏格森以為笑的情感不純是美感，喜劇也不能歸到純粹的藝術裡面。但笑雖不純是美感，它既是社會要求生命盡美盡善的表示，也就含有若干美感在內。

10

⁸周來祥 周紀文 《美學概論》 台北市 文津出版社 2002年2月 頁207

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459

¹⁰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460-461

除了上述以外，對於喜劇中的「笑」，又有其它學者作深入的研究：

康德在《審美判斷的批判》說：“一種緊張的期望突然歸於消失，於是發生笑的情感”不過期望的消失本身並不能直接引起快感，快感是體力恢復平衡的結果。……後來叔本華才把它加以引申，依他說，笑起於期望的消失，而期望的消失則起於“感覺”和感覺所依附的“概念”有乖訛。¹¹

此外，喜劇在審美效果上，通過笑給以笑中或笑後的倫理思考。喜劇藝術是生活現實的反映，因而，它能以自身醜的對象折射出現實中的種種醜惡，喜劇可以成爲審美主體的參照物，在笑聲中觀照主體自己本身相類似的醜的言行，尋找自己的醜陋，從而達到馬克思說的“愉快地同自己的過去訣別，棄醜揚美，使自身的人格趨於完美，因而，喜劇給人以莫大的倫理啓示及自覺地改造自己的倫理力量，增強埋葬醜、追求美的信心。

喜劇性的藝術的共同特徵，一是笑，二是“寓莊於諧”，「諧」與「莊」是形式和內容的關係，二者缺一不可。缺少豐富深刻的內容，喜劇就會成爲無聊、庸俗、無任何審美價值的鬧劇；若無詼諧的形式，不能使人發笑，就失去了喜劇的本質審美特色，因而，莊與諧是相對立統一的關係。若要達到「寓莊於諧」，藝術家必須做到兩點：首先是使喜劇的形式與內容自相矛盾，在倒錯中顯示真實。喜劇不同於一般藝術，真實地再現生活，而是在錯誤與顛倒中反映生活，即用偽裝的外在形式的美來表現內在內容的空虛與醜惡，結果是欲蓋彌彰，造成一種詼諧效果。其次，用誇張來表現喜劇藝術。就是在符合生活本質的基礎上，將事物故意誇大，扭曲變形，則

¹¹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462-463

會產生明顯的喜劇特色。¹²

蘇聯學者奧夫相尼柯夫和拉祖姆內依主編的《簡明美學辭典》對『喜劇』作了這樣的回答：「戲劇作品中的一種。喜劇嘲笑現實中的反面的腐朽的方面和現象，而歸根結底是要肯定生活中的正面理想。喜劇產生於古希臘，起源於民間為歡慶狄奧尼斯(酒神和喜神)節日而舉行的載歌載舞的歡樂演出。喜劇中滑稽的基礎，是出其不意地揭露那種內在並不完美而又妄自標榜為完美的現象，是『生活的現象同生活的實質和使命發生矛盾』(別林斯基語)。在喜劇作家的優秀作品中，受到嘲笑的不單單是一般人類的缺陷(吝嗇、偽善、輕浮等等)，而且是造成這些缺陷的社會現實的現象。例如，在古希臘最偉大的詩人阿里斯托芬的喜劇(例如《騎士》)中，嘲笑了雅典蠱惑家政客克勒翁這個戰爭狂徒。通過莫里哀的同名喜劇的主人公偽善者的形象，普遍地嘲笑了貪財的虔誠的宗教信徒的偽善和假仁假義。在果戈理的天才喜劇《欽差大臣》中用笑來鞭笞的不僅是盜用公款的官吏，而且是沙皇俄國的整個國家制度。」¹³

更進一步說明：「喜劇是美學的重要範疇之一，它根源於現實生活中的矛盾衝突，是在倒錯、乖訛、自相矛盾的形式中顯示生活的本質，可笑性是喜劇的重要特徵，喜劇使人在笑聲中得到美的享受，但可笑性並不等於喜劇。生活中有大量可笑的事物並不等於喜劇。喜劇中的笑來自現實矛盾中先進社會力量的勝利，來自先進社會力量在實踐和精神上的優越，是美對醜的壓倒。藝術中的喜劇是現實中喜劇的能動反映，由於喜劇藝術具有「寓莊於諧」的特徵，因此可以和悲劇互相滲透。」¹⁴

¹²以上有關喜劇理論，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513-514

¹³ (俄)奧夫相尼柯夫和拉祖姆內依主編 《簡明美學辭典》(中譯本) 知識出版社 一九八一年版 頁66

¹⁴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242

喜劇不僅用來嘲笑蠢行，同時也用來歌頌美德。爲了避免這種顧此失彼的偏頗，應從形式、特徵、審美效果等方位對喜劇作出概括和界定。阿·尼柯爾教授對喜劇的概括避免了這種偏頗，他指出：『結局圓滿，劇中對話和主題完全是令人發笑的』劇作便是喜劇。隨即，他又補充說：『一個劇作，儘管收場收得圓滿，甚至收得很歡快，也不一定就是喜劇。喜劇精神主要是體現在對話與情境之中。圓滿的結局可能是可取的，但卻不是識別喜劇優劣的特徵。』¹⁵

需要指出的是：儘管喜劇的特徵在笑，但又並非所有包含『審美評價的笑的作品都是喜劇性作品。我國古典戲曲沒有一部劇作是完全不包含笑的成分的，即使是像《竇娥冤》、《趙氏孤兒》那樣的大悲劇也有『令人解頤』的成分和場面。正如王國維所指出的，『樂天之色彩』是我國古典戲曲劇目的共同特點，很顯然，我們不能把這類劇目都當作喜劇—儘管其中有笑的成分和場面，而且這裏的笑包含深刻的社會內容，是主體對客體的審美評價。因爲在這類劇目中，『令人解頤』的成分和場面祇是『令人酸鼻』的成分和場面的一種調劑，就整體而言，其中的笑居於從屬地位。這類劇目當然也就不應視爲喜劇。這一點對於我國古典戲曲至爲重要。¹⁶

中國古典戲曲中雖然有悲劇，但數量是不多的，而且爲數不多的悲劇與西歐古典悲劇名著相比，還存在較大的差異。換言之，戲曲中的古典悲劇大多不是典型的悲劇，或曰不是嚴格意義上的悲劇，它們與喜劇和正劇的界限不像西歐古典悲劇那樣一目瞭然。古典戲曲中的喜劇則不然。就數量而言，古典戲曲中的喜劇明顯多於悲劇。

我國古代劇作家、曲論家追求『笑樂』的喜劇美，但同時主張『喜以

¹⁵ (英)阿·尼柯爾《西歐戲劇理論》 中國戲劇出版社 一九八五年版 頁 101

¹⁶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 279

悲反』，『苦樂相錯』¹⁷，『於歌笑中見哭泣』¹⁸，『悲喜沓見，離合環生』¹⁹，將悲與喜兩種成分調和在一起，但最終又要『結之以喜』，即以皆大歡喜的大團圓結局，這充分表現了我古代戲曲藝術家對喜劇美的尊崇。

西方強調戲劇的衝突，東方反而是劇作者對衝突的淡化。也就是說，儘管戲曲也像世界各民族的戲劇一樣，不能離開人物之間的矛盾衝突，但是戲曲作者在創作時，爲了使作品得到更多人的欣賞，而讓戲劇衝突盡可能向著中和與含蓄的風格轉化。

從人類生命力的節奏來觀照喜劇和悲劇，“喜劇表現了自我保護 (Self-pre -servation) 的生命力節奏，悲劇則表現了自我完結 (Self-consummation) 的生命力節奏。”人類這種自我保護的“生命感覺就是喜劇的本質”。喜劇是“運用各種思維方式加以修飾了的本能的生命”。²⁰

最後，對於喜劇，英人伽瑞特(Carritt)說：我們意識到它的欠缺而把這種意識表現出來就是喜劇，喜劇中的笑是美感的表現，是對於醜的不滿，他說：

凡缺陷只是一種美感方面的缺陷，依據克羅齊的見解，凡是美感的缺陷都是由於表現不成功，感覺到美感的失敗而對於醜陋起嫌惡時；唯一的救濟的方法就是把它表現出來。所以如果可笑的事物的確是美感的，那一定是由於它能表現我們對於醜陋的嫌惡。……凡是我們想看成有表現性而實無表現性的東西，都是醜陋，我們意識到它

¹⁷呂天成 《曲品》評《琵琶記·序》語。

¹⁸祁彪佳《遠山堂曲品》語。

¹⁹袁干令 《焚香記·序》語。

²⁰蘇國榮 《戲曲美學》 北京 文化藝術出版社 1995年12月 頁243

的欠缺而把這種意識表現出來就是喜劇。²¹

喜劇的表現方式：

1、矛盾性

所謂矛盾性，是指自相矛盾性。自相矛盾是一種自我否定，具有喜劇性的效果，因而是可笑的。持有這種觀點的有黑格爾認為：

人們往往把可笑性和真正的喜劇性混淆起來了。任何一個本質與現象的對比，任何一個目的因為與手段的對比，如果顯出矛盾或不相稱，因而導致這種現象的自否定，或是使對立在實現中落了空，這樣的情況就可以成為可笑的。²²

別林斯基有類似的看法：

任何矛盾都是可笑和喜劇性的源泉。現象和理性現實法則之間的矛盾，表露在幻影性、有限性和狹隘性中，……現象和它固有的本質‘或思想和形式之間的矛盾，或則表現人的行為和他的信念之間的矛盾’。²³

人物性格的喜劇性，也取決於人物自身行動的矛盾性：

(1)現象和本質的矛盾。這種人物性格的喜劇性，是由人物的表面現象和內在本質的對立形成的。

²¹ 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476-477

按：對於喜劇中的「笑」，在朱光潛的《文藝心理學》一書中，頁462-477，有詳細的研究。

²² (德)黑格爾：《美學》第3卷下冊第 頁291

²³ (俄)別林斯基 〈智慧的痛苦〉 《別林斯基選集》第2卷 頁118

(2)目的與手段的矛盾。在一般情況下，人物的手段是爲了實現其目的。如果所用的手段不是爲了實現其目的，而是相反，這樣的人物無疑是可笑的。

(3)行爲與信念的矛盾。在正常情況下，人物的行動是爲實踐自己的信念服務的。行動和信念相符，前者促使後者的順利實現，就毫不可笑，行動和信念矛盾，前者促使後者往相反的方向發展，則是喜劇性行動，是可笑的。

(4)理想與現實的矛盾。生活中有這樣的一些人，他們往往把自己的理想設想得很高，想當大作家、名詩人，可是他們的才能卻很低下，根本與文墨無緣。他們的企盼愈高，條件愈低，愈加顯出二者的矛盾和不協調。

“喜劇就在於指出一個人或一件事如何在自命不凡中暴露出自己的可笑。”

(5)內容與形式的矛盾。²⁴

2、突轉性

喜劇突轉性，由困轉順、由窮轉富，由無轉有、由危轉安等的突然轉化，都是極富戲劇性。19世紀的德國美學家里普斯，對此也有論述：

一切喜劇性的這個共同點，即喜劇對象先“裝”成一個大，接著顯得卻是一個小或一個相對的無，也可以這樣來表述：在喜劇性中，相繼地產生兩個要素，先是愕然大驚，後是恍然大悟。²⁵

²⁴以上5點，參：蘇國榮《戲曲美學》北京 文化藝術出版社 1995年12月 頁245-247

²⁵ (德)里普斯〈喜劇性與幽默〉《古典文藝理論譯叢》第7輯

一般說來，否定性喜劇對象的喜劇性，由“大”變“小”（或無）而來，而肯定性喜劇對象的喜劇性，則由“小”變“大”而來。古代和現代戲曲的喜劇中，有大量肯定式喜劇。如元劇《救風塵》、《望江亭》。

3、無害性

構成喜劇性的一個重要因素，是對立面的轉化和矛盾的結局，對肯定性人物來說，不形成威脅，至少是無害的，一般情況下是有利的。這樣，接受主體在審美過程中才會產生情感的愉悅。

機智是一種聰穎迷人、才華煥發、富於靈感的心理過程。“機智在於事物間相似的迅速聯想。關漢卿是一位富於機智的喜劇詩人。機智具有一種特殊的審美樂趣。非洛依德認為：機智有“無害機智”和“傾向機智”兩種。所謂“無害機智”，就是指“打諢”

如《鬪梅香》第三折：

（官媒上，詩云）我做媒婆古怪，人人說我嘴快。窮的我說他有錢，醜女我說他嬌態。講財禮兩下欺瞞，落花紅我則憑白賴，似這等本分為人，定圖個前程遠大。

《王粲登樓》第二折：

（蒯越云）你不知道，"不"字底下著個"口"是個"否"字，他見了我老蒯，教他不開口。（蒯蔡見末云）久聞賢士大名，如雷貫腿。（卒子云）怎麼是"如雷貫腿？"（蒯越云）我盤盤他的跟腳，把文溜把一溜。賢士，你知道"禮之用和為貴，先王之道打折腿。"我這裏有一拜，不勞還禮。（拜科）（卒子云）不曾還禮，你再拜起。

（崩越云）你可曉得那鶴非染而自白，鴉非染而自黑，既讀孔聖之書，必達周公之禮。我二人有一拜。（拜科）

一、構成喜劇不可或缺的元素：

1、醜

醜是與美相對立的審美範疇，並且有與美迥然相悖的本質內容及形式。在美學史上，關於醜的理論探討遠不及美那樣充分、深刻。但是，中西方一些美學家在研討美的本質的同時，卻也附帶論及到醜。有關主要思想如下：

在中國美學史上，莊子將宇宙本體的「道」崇尚為最高、絕對的美，而視現象界的美與醜視為相對本質上無差別的低層範疇。他認為美醜是相對的，首先是指二者相比較而存在，並非絕對對立；其次，認為美醜可以相互轉化。

在西方美學史上，古希臘的一些美學家認為，美在於物的形式和諧，有秩序、有一定比例，多樣統一，而不和諧，不合比例，呆板無變化就是醜。²⁶

毛澤東根據馬克思主義辯證法的對立統一的原則，科學地揭示美醜鬥爭發展的規律，指出：“真的、善的、美的東西總是在同假的、惡的、醜的東西相比較而存在，相鬥爭而發展的”。²⁷

²⁶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71

²⁷毛澤東 〈關於正確處理人民內部矛盾的問題〉《毛澤東選集》第5卷 頁390

醜與惡是相聯繫又相區別的範疇。其關係主要表現在：二者都是畸形、令人厭膩的事物。但醜是惡的表現的一個側面，醜是惡的外在形象顯現，惡以形象表現出來便是醜，惡又是醜的內容：惡可由概念、判斷的理性抽象形式去把握，而審美範疇的醜必須以外在感性形式來表現，若無感性形象，也就不存在醜的美學概念。惡與功利直接相關，更屬於倫理學範疇，其深含的是其內在的抽象的內容，而醜則屬美學範疇，不與功利直接發生關係。²⁸

醜的類型有：

(1)、形式醜，表現為畸形、片面、虛假、腐朽、骯髒、毀損、蕪雜、缺陷、粗糙、裂痕、混亂、灰暗、陰森、冷怖、瘦陋等，既是具體物象的醜，也指人生自然的醜。

(2)、外在醜，內在惡。不僅外在形式是醜陋的，而且內涵也蘊藏著醜的魂魄。如《最後的晚餐》中的猶大的形象是側身後傾，面部浸沉在陰影中，右手緊握錢袋的神態，體現出其內在的貪婪、凶險、自私、卑劣、殘鄙的醜惡形象，達到了醜的形式與內容相統一。

(3)、外在醜，內在美。首先，自然物中形象是醜的，但其內容卻是美的，是醜的形式與內容的極大矛盾。典型的例子是關於怪、醜石的論述。我國清代美學家劉熙載在《藝概·書概》中說：。怪石以醜為美，醜到極處，便是美到極處。怪石外在的皴裂、凸凹稜角分明透眼，卻能體現出醜石內在的奇美、不尋常的審美價值。²⁹

²⁸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72

²⁹以上3點，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72

醜具有特殊的審美價值：

(1)、以醜襯美。美醜是一對立統一的辯證範疇，相比較而存在，相鬥爭而發展。以醜襯美，可以更突出美，使美更醒目、深刻，在揭露醜的審美客體中，主體更容易欣賞美，以醜襯美的同時，也使醜的形式和內容更加顯露，使審美主體在審美實踐中更加珍視美的價值，對醜更加憎惡。

(2)、美醜的轉化。首先，指審美意義的醜是現實自然醜的一種美的昇華，變成藝術美具有審美價值，而不同於一般的生活醜。在這種轉化中雖不能消失其生活醜的客觀本質和形式，但經藝術的典型化、個性化處理，已使醜的藝術形象具有了美學價值。一般生活醜只能給人以簡單的痛感、憎惡之情或使人熟視無睹，而藝術的醜，卻能給人以心靈的震撼，通過典型化的描繪，更加揭露醜的本質。

(3)、醜在滑稽、喜劇中有重大的審美價值。³⁰

「美」與「醜」的區別：

一、「美」使人發生快感，「醜」使人發生不快感。

二、「美」是事物的常態，「醜」是事物的變態。³¹

以上只是對「美」與「醜」最粗淺的解釋，若真要去把「美」與「醜」作區別，必須放在「美的價值」下：

如果承認美的價值是有比較的，則表現在“恰到好處”這個理想之

³⁰以上3點，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72

³¹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336-337

下可以有種種程度上的等差。愈離「恰到好處」的標準點愈遠就愈近於醜。依這一說，“醜”和“美”一樣是美感範圍以內的價值，它們的不同只是程度的而不是絕對的。³²

許多學者重視對藝術美的研究，因為藝術所表現的是一種領域更廣、品級更高的美。因此，從這樣深層去看，現實美雖然是藝術美的源泉，但它與藝術美相比較，存在著明顯的欠缺和不足，這主要表現在：

- (1)、現實美是生動豐富、多姿多彩的。大自然中的美俯拾即是
- (2)、現實生活中的美一般說來是比較粗糙、分散的、相對的。它在某種條件下是美的，在另一種條件下則不一定美。
- (3)、現實美比較籠統、不充分、不確定，屬於未經加工的自然形態的美。這種美沒有經過物質手段的改造，所以不能充分體現實踐主體的自由自覺的創造性，不能成為客觀的具有穩定形式的美。藝術美則彌補了現實美中所存在的缺陷和不足。³³

因為藝術美遠高於現實美。藝術美是美的最高形態。它的主要特點和價值表現在藝術美的典型性，現實中的美比較不充分，不集中，往往與醜或不美的東西混雜在一起，藝術家則把現實生活中分散的、不充分的、不醜或不美的因素混雜在一起的東西經過提煉加工熔鑄成藝術美。黑格爾把這種典型化的過程說成是觀念性的“灌注”、“清洗”、“還原”的過程，其中“清洗”尤為重要。黑格爾認為藝術美“始終要求外在形式本身就要符合靈魂”。他所說的“清洗”正是要使對象“清洗”得更加符合於最能體

³² 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352

³³ 樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國81年5月 頁171-172

現作為藝術美的靈魂—理念。³⁴

藝術美比現實美更典型還包含著另外一層意思，即現實中的醜經過典型化的藝術創造，可以轉化為藝術的美。在西方古典主義藝術中，推崇的是和諧統一的優美形象，醜是被排除在藝術的表現對象之外的。到了後來，隨著浪漫主義的興起，醜才日益成為藝術中的表現對象。莎士比亞戲劇中的雅戈、威尼斯商人、福斯塔夫等，都是著名的醜的典型。後來，雨果在《克倫威爾序》中還專門論述了滑稽、醜怪在藝術中的地位。他認為，滑稽、醜怪作為崇高、優美的配角和對照，要算是大自然所給予藝術的最豐富的“源泉”，醜怪與優美的對照，就像“鯢魚襯托水仙，地底的小神使天仙顯得更美”。

關於這一點羅丹說得更清楚。他指出一般人在自然中所謂“醜”，往往能在藝術中變得非常的美。“自然中認為醜的，往往要比那認為美的更顯露出它的「性格」³⁵

藝術就是這樣的奇妙，它能化腐朽為神奇，這些看似“醜”的生活形象，經過藝術家的典型化的加工，卻能放射出“美”的光輝。應該說這種轉化是由多種因素決定的。生活中的醜變成藝術美，一個很重要的途徑就是經過典型化的手法，使生活醜成為藝術的典型。這種藝術典型，並不是對醜的謳歌、贊頌，而是對它的無情嘲弄與否定，這種否定可以從另一角度使人們追求美的願望得到一定程度的滿足，產生美感。

然而，藝術美不僅會對當時的人具有美學意義，而且對後世的人也具有普遍永久的審美價值，人們完全可以從美的藝術和藝術的美中欣賞到不

³⁴黑格爾:《美學》第1卷,第200頁。

³⁵《羅丹藝術論》,第26頁。

同時代、不同地區的現實美。藝術美往往會突破時間和空間的界限，超越時代、疆域的審美效果，這正是藝術美比現實美更帶有普遍性的主要根據。

「藝術」本來是在時間中的，它有時代性、歷史性，但恰恰藝術本身又把時間凝凍起來，而藝術便能確證人的歷史，滿足人的這種要求，以喚醒、培育、塑造人在情感上的自覺意識，豐富人的心靈，推動人們創造生活。³⁶

2、丑角

「丑角」，是深受觀眾歡迎的喜劇性人物。西方有句諺語：「一個小丑進了城，勝過三車藥物。」世界名丑卓別林曾使全世界為之傾倒，達到了丑角藝術的高峰。我國戲曲中的丑角藝術，也以歷史之悠久、劇目之豐富飛角色之絢麗多彩飛造詣之精深而馳名中外。丑角藝術是笑的藝術，丑角扮演的都是逗人發笑的滑稽人物，甘中又以小人物居多，鼻樑上都塗著白粉，模樣確實不俊俏，加上「丑」、「醜」兩字常不分家，不少人以為「丑角」就是「醜角」，根本談不上什麼美。³⁷

『丑』之所以有這麼崇高的地位，約有兩因：一因唐玄宗暨後唐莊宗都扮演過丑，尊丑即以尊皇帝也。二因優人的祖宗如《史記》所載的故楚樂人，長八尺、多辯、常以談笑諷諫的優孟；秦倡侏儒，善為笑言，然後合於大道的優旃；甚至齊之贅婿，長不滿七尺、滑稽多辯的淳于髡；都是好科諢的丑，尊丑即以尊祖輩也。究其實，還有一因，便是丑以插科打諢為職，可以隨便說唱，打鼓者若得罪他，他更有能力使你應答不上，當場出醜，

³⁶樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 180

³⁷張庚 蓋叫天 《戲曲美學論文集》 台北市 丹青出版社 民國 75 年 4 月 頁 301

而且他即使如此亂來，也不能算犯『班規』，有這切身關係，所以誰都尊敬『丑』了。³⁸

戲行尊丑的主要原因在於廣大觀眾喜愛笑樂—喜劇之美。戲班子是靠觀眾養活的。觀眾喜愛的角色自然也會為戲班子所重，反之則他們祇能受輕慢或者改行做別的。丑角以插科打諢為分內之事。我國古代戲曲學者認為，戲曲演員的藝術水平正是體現在『善肖人之形容，動人之歡笑』³⁹。丑角在戲班子裏的崇高地位正是喜劇美在我國廣大觀眾心目中地位的反映。丑角無論是扮演反面人物還是扮演正面人物，都能給人以輕鬆滑稽之感。丑角扮演反面人物時，無論是動作、言談還是扮相，均帶有強烈的批判精神，『正以反出』，充滿滑稽感和辯證特色。丑角扮演正面人物時，外表滑稽，性格幽默，出語詼諧，但又心存俠義，善良正直，機智靈活。這種丑角是社會的良心、舞臺的靈魂，而且這些美好的品質又是通過『醜』的外在形式表現出來的，『美以醜出』，『醜』成了美的有力反襯。這類丑角因而也就受到廣大觀眾特別的喜愛。

美是藝術的一個基本屬性，但是藝術的美不美，並不在於它所反映的是不是生活中美的東西，而在於它是怎樣反映的，在於藝術家是不是塑造了有美學價值的藝術形象。丑角所塑造的許多醜到極點的反面人物形象，之所以能成為具有美學價值的藝術形象，正因為其中包含著藝術家對他們的深惡痛絕之情，並把這種感情通過高超的藝術技巧表現出來。別林斯基在評論果戈理的幽默時說：「把幽默說成是創作中強有力的因素，詩人就是通過這因素而為一切崇高和美的物服務，甚至不必提到那些事物，只要把本質上與崇高及美相反的事物複製出來就可以了，換句話說：用否

³⁸董每戡 《說劇》 人民文學出版社 一九八三年版 頁 146

³⁹焦循 《劇說》卷一 《中國古典戲曲論著集成》(A) 中國戲劇出版社 一九五八年版 頁 81

定的方法，能達到同樣的目的，而且有時詩人所達到的這種目的，要比他只用生活的理想面作為他作品對象的方法還更切實。」

丑角藝術用否定的方法來肯定美，其重要表現手段是誇張。高爾基在《論藝術》中指出：「藝術的目的是誇張美好的東西，使它更加美好；誇大壞的一仇視人和醜化人的東西，使它引起厭惡，激發人的決心，來消滅那庸俗貪婪的小市民習氣所造成的生活中可恥的卑鄙齷齪。」⁴⁰

3、滑稽

西方美學史上對於滑稽或喜劇有長期的探究，作出不少有價值的論述和說明。在古希臘時代，由民間滑稽表演發展起來的喜劇藝術，最早由亞里士多德提到美學高度進行總結，揭示出滑稽、喜劇與醜之間的關係。他認為：“喜劇是對於比較壞的人的摹仿，然而，‘壞’不是指一切惡而言，而指醜而言，其中一種是滑稽。滑稽的事物是；某種錯誤或醜陋，不致引起痛苦或傷害，現成的例子如滑稽面具，它又醜又怪，但不使人感到痛苦。”

關於尷尬的滑稽，行動的滑稽，機智的滑稽，愛爾斯特以之列為滑稽的三主要形式，唯三者之中實以「價值的空乏」、「矛盾」、「悖理」為其共同特徵。……「滑稽」實是反乎「美」的醜。滑稽與醜，在常識判斷中原為一物，如同我們所見滑稽的丑角，莫不醜；說別人滑稽的行動，同時亦可稱之為「出醜」。⁴¹

西方李普士以人們呈現於客觀態度上的滑稽為美的滑稽。而美的滑稽

⁴⁰張庚 蓋叫天 《戲曲美學論文集》 台北市 丹青出版社 民國 75 年 4 月 頁 315

⁴¹王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 214

有三個境界，第一是出於我們的優越感，視對象為無足輕重的原諒態度，是為詼諧的幽默。第二是我們自感優越但不能原諒那不滿意的對象，而持著敵對態度，是為諷刺的幽默。第三是我們對那無足重要的對象，但深切同情其內在缺憾與矛盾，而給予最大的原諒，是為玩笑的幽默。這裡第一便是普通的「詼諧」(humor)第二是「諷刺」(satire)，第三是「玩笑」(irony)。

42

在我國，據司馬遷在《史記·滑稽列傳》記述的淳于髡、優孟、優旃等“滑稽”人物，就專“擅隱語”，“善為言笑”，“滑稽多辯”。正如《史記》索隱中解釋說：“滑，亂也；稽，同也。以言辨捷之人言非若是，說是若非，言能亂異同也”。⁴³崔浩云：‘滑音骨。滑稽，流酒器也。轉注吐酒，終日不已，言出口成章，詞不能窮竭，若滑稽之吐酒。’故揚雄《酒賦》云‘鴟夷滑稽，腹大如壺；盡日盛酒，人復藉沽’是也。又姚察云：‘滑稽猶俳諧也。滑讀如字，稽音計也。言諧語滑利，其知計疾出，故云滑稽’。”⁴⁴

喜劇以諷刺、幽默、滑稽等形式來表現，前兩者是其基本的表現形式，而滑稽是喜劇重要的表現形式。⁴⁵

喜劇和悲劇的衝突不同：

喜劇是反映社會偶然衝突的，衝突的發生，是出乎一般人意料外的，我們對它可以是無期望的不關心的，衝突本身又是那麼無力，並不能給予我們強大的刺激，完全佔領我們的全意識，我們對於它有批

⁴²王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 216

⁴³ 《史記》第 10 冊，台北市 中華書局 1959 年版，頁 3197

⁴⁴ 《史記》第 10 冊，台北市 中華書局 1959 年版，頁 3203

⁴⁵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 514

判的餘裕，以致而發生滑稽感，所以這種喜劇，一般即稱為滑稽劇或笑劇。⁴⁶

西漢司馬遷在《史記·滑稽列傳》中曾說：“天道恢恢，豈不大哉。談言微中，亦可以解紛。”《索隱》解釋說：“滑，亂也，稽，同也。言辯捷之人言非若是，說是若非，言能亂異同也。”楚辭云：“‘將突梯滑稽，如脂如韋’。崔浩云：‘滑音骨。滑稽，流酒器也。轉注吐酒，終日不已，言出口成章，詞不能窮竭，若滑稽之吐酒’。故楊雄《酒賦》云‘鴟夷滑稽，腹大如壺，盡日盛酒，人復藉沽’是也。又姚察云：‘滑稽猶俳諧也。滑讀如字，稽音計也。言諧語滑利，其知計疾出，故云滑稽。’以上是中國古典美學史上對「滑稽」的理解。

在西方，車爾尼雪夫斯基認為，滑稽的基礎本質是醜，認為滑稽中的醜不像崇高的醜那樣，以其龐大和威力而出現，只有到了醜強把自己裝成美的時候才是滑稽。他還認為：“滑稽只有在人的身上，那種不安本分的想望才會得到發展，那種不合時宜，不會成功以及笨拙的要求才會得到發展。”他又說：“滑稽在人們心中所產生的印象，總是快感和不快之感的混合，不過在這種混合中，快感通常總是占優勢，有時這種優勢是這樣強烈，那種不快之感幾乎完全給壓下去了，這種感覺總是通過笑而表現的。醜在滑稽中我們是感到不快的，我們感到愉快的是，我們能夠這樣洞察一切，從而理解，醜就是醜，既然嘲笑了醜，我們就超過它了。他從滑稽的來源，本質及特徵，審美效果等方面來論述。⁴⁷車爾尼雪夫斯基在《美學論文選》對「滑稽」定義：「只有當醜力求自炫為美的時候，那時醜才變成滑稽」

⁴⁶未注作者《新美學》 台北縣 薄公英出版社 民國 75 年 8 月 頁 281

按：這裡所稱的笑劇，與鬧劇是不同的，笑劇引人發笑，與鬧劇的笑不同。

⁴⁷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 195

馬克思從現實社會矛盾衝突的角度認為：滑稽就是“用另外一個本質的假象來把自己的本質掩蓋起來，這就是滑稽的本質特徵。滑稽是喜劇的重要表現形式，它同樣體現著喜劇的本質特徵，滑稽更能體現喜劇的審美特徵一笑，滑稽的共同特徵就是笑，審美主體在笑聲中揶揄，蔑視惡醜的渺小與蒼白，將它與善進行對比，使人在笑聲中獲得棄醜惡揚美譽的，嘲弄醜的審美愉悅。⁴⁸

滑稽有兩種表現形式：

(1)肯定型滑稽：滑稽中所表現出來的喜劇性的矛盾衝突中，正面事物本質內容是完善、美好的，但其外在表現形式都是脫離日常生活規則，誇張，奇特，讓人感到出其不意，有趣，從而使審美主體對其拙劣的表現形象感到忍俊不禁，發出由衷的歡笑。通過笑，使人感到滑稽對象的有趣，憨態可掬，可愛逗人。這是以表現形式上的否定性來更深刻、生動地肯定內容的美好，這樣以醜襯美，能增強滑稽藝術的娛樂性、感染力。

(2)否定式滑稽：這種滑稽的對象內容上是無價值、空洞的，卻硬以誇張、荒誕、愚笨的充美形式作掩飾。⁴⁹

我國喜劇“醜中見美”的特點，主要體現在丑扮正面人物的歌頌喜劇上。這儿的醜，成了美的陪襯。審美對象所產生的審美價值，“是由於它們的本質而美，例如品德”。⁵⁰

康德從主體的感受出發，把喜劇歸結為一種情感效果。他認為：“在

⁴⁸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195

⁴⁹以上2點，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195-196

⁵⁰普洛丁 《九卷書》第1部分第6卷，《西方美學家論美和美感》 商務印書館 1980年出版 頁53

一切引起活潑的撼動人的大笑裏必須有某種荒謬背理的東西存在著。對於這些東西自身悟性是不會有何種愉快的。笑是一種從緊張的期待突然轉化為虛無的感情。”⁵¹

鮑姆嘉通認為：「完善的外形……就是美，相應不完善就是醜，因此，美本身使觀者喜愛，醜本身使觀者嫌厭。」又說：「美學的目的是(單就它本身來說的)感性知識的完善，就是美，應該避免感性知識的不完善就是醜。」⁵²

在《美學原理新編》一書中對醜的特徵：

(1)醜是在感性形式中包含著一種對生活、對人的本質具有否定意義的東西。

(2)醜和惡雖然有密切的聯繫，但是醜並不等於惡。

(3)形式醜---畸形、毀損、污染等，與形式美中均衡、對稱、完整、和諧相對應。⁵³

羅丹也說過，所謂醜毀形的，不健康的，令人想起疾病、衰弱和痛苦的，是與正常、健康和力量的象徵與條件相反的，駝背是醜的，跛腳是醜的，襤褸的貧困是醜的。⁵⁴

黑格爾認為，悲劇是理性內容壓倒感性形式，而喜劇是感性形式壓倒理性內容，表現了理性內容的空虛，“所以喜劇的一般場所就是這樣一種

⁵¹ 樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 218

⁵² 《西方美學家論美與美感》 頁 142

⁵³ 以上三點，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 34-35

⁵⁴ 《羅丹藝術論》 頁 23

世界：其中人物作為主體使自己成為完全的主宰，在他看來，能駕御一切本來就是他的知識和成就的基本內容；在這種世界裏人物所追求的目的本身沒有實質，所以遭到毀滅。”⁵⁵

黑格爾雖然是從唯心主義的絕對理念出發，但是他卻論證了內容與形式的矛盾是滑稽的重要特徵。

車爾尼雪夫斯基在《美學論文集》中指出：“滑稽的真正領域，是在人、在人類社會、在人類生活”，又認為：“醜乃是滑稽底根源和本質。不錯，醜也在崇高中出現，但是它之在崇高中出現本來就不作為醜陋，而是作為可怕，可怕的東西因其可怕而使人忘記其醜，通過醜而表現的宏偉或力量便在我們心中喚起了驚懼。然而，當醜並不可怕之時，它就喚起我們完全另一種感覺——我們的理性嘲笑它的荒唐。“只有當醜力求自炫為美的時候，那個時候醜才變成了滑稽。”

對於滑稽(喜劇)的本質特徵，可以同崇高(悲劇)的對照中去認識，喜劇與悲劇一樣，它們體現的衝突、矛盾都具有社會性，社會矛盾可以產生悲劇，也可產生喜劇，只是悲劇以反映歷史的先進要求、正面社會力量的失敗死亡來激發人們為正義而奮鬥的崇高感情；而喜劇則是通過對陳舊或過時的生活方式的揭露，批判，用使人發笑的方式來體現歷史發展的進程，悲劇以美的毀滅讚賞美，喜劇則以對醜的否定來肯定美。其次，悲劇人物大都是正面和具有正面因素的，而喜劇人物則像亞里斯多德說的“是比一般人較差的人物”的摹仿。人們從對外在醜的嘲笑，上升到嘲笑靈魂的惡。通過對舊事物的醜的本質的揶揄、嘲笑和徹底揭露，間接地顯示出現實對主體實踐的肯定，便構成否定式的喜劇，而對於自身非本質的醜的歡快

⁵⁵黑格爾：《美學》第3卷，下冊，頁290

嘲笑，直接顯示出現實對實踐的肯定，便是肯定式喜劇。無論肯定式喜劇和否定式喜劇，都是以內容與形式的矛盾(真與善的矛盾)的輕鬆形式，而引人發笑。最後，悲劇和喜劇的效果是不同的。悲劇激起悲壯、激越之情，喜劇喚起輕鬆喜悅之感。當然，喜劇也包含著理智批判的特點。正如羅馬西塞羅說：喜劇應該是人生的鏡子，品性的模範，真理的反映。成功的喜劇確實能讓歷史、社會照出自己的形象，在笑聲中矯正身上的弱點。如果說悲劇的藝術魅力在於震動，那喜劇藝術的魅力往往給人以智慧和啟迪。因此喜劇絕不是低級庸俗的噱頭、無原則的嬉鬧。儘管喜劇效果與悲劇效果是不同的，但都具有重大的美學價值。⁵⁶

4、諷刺

諷刺是滑稽或喜劇的一種特殊形式。正如魯迅所說，“喜劇將那無價值的撕破給人看。譏諷又不過是喜劇的變簡的一支流。”⁵⁷諷刺就是真實而簡煉地把生活中醜惡的東西，無情地揭露出來，引發人們從中得到否定和貶斥醜的精神和感情愉悅。諷刺的笑與滑稽的笑，不全然相同。主要原因在於，諷刺的笑只是具有否定性的，只是針對醜的人物和現象，不像滑稽既有以假裝掩蓋的醜內容的否定式滑稽，也有以醜的外觀掩蓋美的內容的肯定式滑稽。當然，由於諷刺對象的不同，對於敵人醜惡的本質，對於人民自身的醜的現象，否定的性質和程度是不同的。所以毛澤東說：“諷刺是永遠需要的。但是有幾種諷刺：有對付敵人的，有對付同盟者的，有對付

⁵⁶ 樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 221-222

⁵⁷ 魯迅 《魯迅全集》第一卷 人民文學出版社 1957 年 頁 297

自己隊伍的，態度各有不同。”⁵⁸

諷刺喜劇是一種否定性的喜劇形式。被諷刺的喜劇對象，一般都是虛幻的、陳舊的、腐敗的，醜惡的、不合理的存在物。它用誇張的、犀利的，令人發笑的藝術手段，將無價值的東西撕破給人看。在對假惡的貶斥、抨擊和否定中，達到對真善美的褒揚，讚美和肯定。

諷刺喜劇雖然為中西古典喜劇所共有，但我國古典喜劇中的諷刺喜劇又頗具個性：

其一，諷刺對象：達官顯貴；自古希臘開始，西方戲劇藝術家大多認為，悲劇應該寫出身高貴、聲名顯赫的達官顯貴，給人以滑稽感的喜劇—諷刺喜劇則應寫出身卑微、愚蠢可笑的平民百姓。『喜劇所描寫的對象應來自農村，或來自城市的下層生活』；『喜劇描寫出身卑微的人的家庭瑣事』；『喜劇應該滑稽地表現較下層人物的愚蠢來引我們發笑』之類的論斷長期充斥西方戲劇美學論著。西方古典喜劇的創作實踐受到這一喜劇理論的長期制約。換言之，這一喜劇學說是西方喜劇創作實踐的理論概括。在西方古典喜劇中雖然也有作品著眼於『時政』，以王公貴族為諷刺對象，但絕大多數喜劇作品則以平民百姓的家庭瑣事為表現對象。可以說，西方古典喜劇基本上是諷刺喜劇，而且是『刺下』—以平民百姓為主要對象。

其二，形象塑造：剖視靈魂；西方戲劇學者通常認為，悲劇要求『嚴肅心境』，它要求欣賞主體注入極大的情感，嚴肅認真地對待劇中虛幻的世界，融入悲劇事件之中，作一個熱情的參與者。『嚴肅心境』注意的中心是內在的精神性內容。因此，欣賞長於表現『形而上』的內在精神的悲劇相對困難—它要求欣賞主體有較高的文化素養和欣賞水平，能在沉思中

⁵⁸ 《毛澤東選集》第3卷，人民出版社 1967年版 頁829

領悟深刻的內涵。悲劇欣賞的心理負荷較重。喜劇恰恰相反，它要求『遊戲心境』，中止情感投入，從嚴肅認真以及日常生活的真實情感中解脫出來，對眼前發生的事『無動於衷』。正如柏格森所指出的，無動於衷的心理狀態是笑的自然環境，笑的最大敵人莫過於情感，它要求我們的感情『一時麻痹』，滑稽美祇能訴之於純粹的理智活動。喜劇要求欣賞者首先作一個冷靜的旁觀者。可笑的东西是顯而易見的、不假思索的。因此，喜劇作家與悲劇作家總是力圖將觀眾的視線引向內在的精神不同，他們極力將觀眾的視線引向外在的身體、服飾和舉動上的缺陷，甚至極力誇大這些缺陷。總之，在他們眼裏，喜劇的藝術水準低於悲劇。這些理論概括不能說完全沒有根據，也不能說全都是錯誤的。但這些理論概括與我國古典喜劇的實際情況並不完全相符。我國古典喜劇—特別是諷刺喜劇，是十分重視剖視喜劇人物的靈魂，塑造典型人物的。⁵⁹

儘管有些諷刺帶有某種幽默，有些幽默含著某種諷刺，然而，諷刺與幽默有著明顯的不同。這主要表現在，幽默對象一般是不協調的可愛人物，而諷刺對象一般是可厭的否定性人物，幽默是溫柔的，諷刺是犀利的，幽默是善意的，諷刺是惡意的，幽默是含蓄的，諷刺是明晰的。

喜劇藝術形象的特點：

(1)在倒錯中顯真實。

(2)誇張是喜劇藝術表現的另一個特點。⁶⁰

諷刺的笑，作為否定式喜劇性的特殊表現，在否定和批判假惡醜方

⁵⁹以上 2 點，參：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 307-309

⁶⁰以上 2 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 250-251

面，既無情地撕下醜的虛偽的假面，又鞭關入裏地揭露醜惡的實質。諷刺的美學意義和社會價值，首先就在於它是真實地撕毀著醜事物、醜現象、給人以逼真的現實感。

如鄭光祖《倩女離魂》第四折：

【四煞】都做了一春魚雁無消息，不甫能一紙音書盼得。我則道春心滿紙墨淋漓，原來比休書多了個封皮。氣的我痛如淚血流難盡，爭些魂逐東風吹不回。秀才每心腸黑，一個個貧兒乍富，一個個飽病難醫。

【三煞】這秀才則好謁僧堂三頓齋，則好撥寒砒一夜灰。則好教偷燈光鑿透鄰家壁，則好教一場雨淹了中庭麥，則好教半夜雷轟了薦福碑。不是我閑淘氣，便死呵死而無怨，待悔呵悔之何及。

諷刺還要求將愉悅性和思想的嚴肅性結合一體。笑的藝術最忌膚淺庸俗，不能為逗樂而逗樂，要在揭露醜、否定醜的過程中寓於嚴肅的內容。真正的諷刺，總是把嚴肅的人生哲理，乃至社會理想，寓於“喜”和“笑”之中。所以諷刺撕開的是醜，否定的是醜，但是諷刺美學的實質，卻是對醜的否定來肯定真、善、美。⁶¹

5、幽默

幽默，在拉丁語中，最初是古代醫學中的一個術語。幽默作為美學範疇，則最初出現於英國。正如萊辛所說，“在幽默史上，瓊生的兩齣戲都是重要文獻”，“由英國人創造的幽默這個詞，當時被大部分英國人理解

⁶¹樊莘森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 223

為矯揉造作，瓊生描寫這種幽默，主要是使人們嘲笑這種矯揉造作”。⁶²

十七世紀英國喜劇家瓊生曾把幽默描繪為：“如果一個人的非常出奇的特性，在他身上表現得那樣強烈，他一切慾望、感情和才能，都聽從這種特性調遣，它們全都沿著一個方向努力，這的確可稱為幽默。”

幽默是一種達觀沖淡的人生態度，是寬容溫和的戲謔和愛心。有時

“是一位冷靜超遠的旁觀者，常於笑中帶淚，靜中帶笑”。⁶³

幽默作為特殊喜劇表現形式，與滑稽、諷刺相聯繫。通常人們把幽默稱為“高級滑稽”、“輕微諷刺”、“含淚的笑”、“健康的淚”。首先它表現主體的敏銳與巧智：一方面能敏感到生活中一切瑣屑的、卑微的、可厭可笑的東西，一方面又能巧智而風趣地把它披露出來。沒有高度的聰慧與自信心，是不可能引起人們會心的微笑。幽默的笑，也會含有哀怨、愁苦和眼淚。別林斯基曾把果戈里開掘生活中笑料的才能，稱之為通過世人看得見的笑和他們看不見不明白的浪來直觀生活的幽默。果戈理的幽默，正是把滑稽的喜悅和深刻的悲哀交融在一起。在這個意義上，幽默可稱為“含著淚的笑”。

幽默，同樣還蘊含著尖銳、深刻的諷刺意義。魯迅先生認為“為笑笑而笑之”的幽默是不能長久的。因此用玩笑來應付敵人，自然也是一種好戰法，但觸著之處，須是對手的致命傷。⁶⁴

幽默作為特殊的美的形態，具有喜劇形態多種特點。在生活中，人們把幽默作為開發喜劇性內容的一種特殊才能；在藝術裏，幽默是藝術家創作個性的特殊表現。

⁶²萊辛 《漢堡劇評》 人民文學出版社 1983 年版，頁 470

⁶³林語堂：〈論幽默〉《林語堂論中西文化》 頁 269

⁶⁴樊華森等著 《美學教程》 台北市 曉園出版社 民國 81 年 5 月 頁 225

二、喜劇類型

1、歌頌喜劇

歌頌喜劇在我國古典喜劇中占有很大的比例，如《望江亭》、《救風塵》、《謝天香》、《牆頭馬上》等對正面喜劇人物的贊許、肯定仍占主導地位。歌頌喜劇在喜劇人物塑造、造笑方法、審美效果等方面均形成了自己的特色。

《牆頭馬上》第四折：

(裴舍上，詩云)親捧丹書下九重，路人爭識五花驄。想來全是文章力，未必家門積善功。小官裴少俊，自從上朝取應，一舉狀元及第，就除洛陽縣尹之職。來到這洛陽城，我且換了衣服，跟尋我那李千金小姐去。問人來，則這裏便是李總管家，府門首兀的不是梅香。小姐在家麼？(梅香見科，云)我則做不知。我這裏有甚麼小姐！這個漢子不達時務，你這裏立地，我家去見。(見旦科，云)你歡喜也！姐夫在門首。(正旦云)這妮子又胡說！果然是他，你看他穿著甚麼衣服哩？(梅香云)他穿著秀才的衣服。小姐，真個我不說謊。(正旦云)可怎生穿著秀才衣服！(唱)

【煞尾】今日個五花誥准應言，七香車談笑取。願普天下姻眷皆完聚，荷著萬萬歲當今聖明主。(尚書云)今日夫妻團圓，殺羊造酒，做慶喜的筵席。(詩云)從來女大不中留，馬上牆頭亦好逑。只要姻緣天配合，何必區區結彩樓。

這類戲劇通常都是喜劇結尾，描寫男主角高中狀元，光宗耀祖回鄉來明媒正娶女主角，先前的一切衝突和不合理都獲得解決了。

愛情是文學藝術作品永恆的題材。戲曲也不例外。從宋元時代以來，愛情就一直是戲曲作者最偏愛的題材，似乎男女主角總喜歡一見鍾情的戲碼。

如鄭光祖

《儷梅香》第一折：

我見小姐容儀，遠視而威，近視而美，端的可為貴人之妻。《老子》云："不見可欲，使心不亂。"信有之也。我當初不見也罷了，自見小姐之後，朝則忘餐，夜則廢寢，其心飄飄然如有所失。

男女喜歡半夜不睡，後花園偷情相會的戲碼，這在元代愛情喜劇的作品中可看到很多。

【賺煞】你道信步出蘭庭，院悄人初靜。(旦兒云)這早晚有誰出來？(正旦云)不是別人。(唱)靜聽是彈琴的那生。(白咳嗽科)(旦兒云)他便知道呵，怎知俺來這裏做甚麼？(正旦唱)生猜咱無情似有情。(旦兒云)怎知無情似有情？(正旦唱)情知咱甚意來聽。(云)夜深了，咱回去來。(旦兒云)這早晚甚麼時候了？(正旦唱)聽沉罷過初更，更闌也休得消停。(旦兒云)你要來便來，你要去便去，再待些兒怕甚麼。(正旦唱)停待甚忙將那腳步兒行。(旦兒云)行到那裏去？(正旦唱)行過那梧桐樹兒邊金井。(旦兒云)因甚麼往那裏去？(正旦唱)井闌邊把身軀兒掩映。(旦兒云)你前面行，我後面跟將去呵。(正旦唱)映著我這影兒呵，(旦兒云)

樊素，你則道我不看見你哩。(正旦唱)好著我嫌殺月兒明。(下)

作者把男女主角私會那小心翼翼，深怕被人撞見的心理狀態描寫得十分深刻。光是這樣相會當然是不夠的，總要留下一些信物當作此段情的憑証才好。

古今中外幾乎所有愛情故事一樣，戲曲在寫愛情時，也主要是從愛情與形形色色的反愛情的力量之間的衝突與較量展開情節的，同樣是愛情題材，中國戲曲與西方戲劇在處理方式上有不同，戲曲在處理愛情與它的敵對力量之間的衝突時，並不強調這種衝突本身。相反，它卻總是以種種方式來緩解與淡化這一衝突，使這一衝突的強度變得中和平緩。更不用說在作品的結尾，這一衝突經常被皆大歡喜的結局緩解了，它也就使得戲劇主人公們受到的挫折與磨難，變成了他們愛情大道上的一段小插曲，仿佛是命運和他們開了一個小玩笑，給他們的考驗。

如《御梅香》第一折：

(白敏中上，詩云)寂寞琴書冷竹床，硯池春暖墨痕香。男兒未遂風流志，剔盡青燈苦夜長。自從昨日在綠野堂上，見了夫人，不知主何意，將親事全然不題，則說著"小姐拜哥哥"。被我回言道："先相國在日，並不曾言兄妹之禮，況兼小子見將著玉帶為信物。"夫人急忙回言："秀才是甚休題"。則說著"孩兒拜了哥哥者。"

明明是要來認親，卻是活生生被嫌貧愛富的丈母娘橫生圖撓，打了回票，阻礙了才子佳人這段好事。

再看《御梅香》第一折：

(旦兒云)我瞞著樊素，將這香囊兒撇下，撇在那生書房門首。那生若出來呵，他自然看見也。(詩云)亂落桃花流水去，引將劉阮入天臺。(撇香囊下)(白敏中出門見科，云)嗨！原來是小姐在此聽琴，可怎生去了？我這裏趕將去。嗨！爭奈去的遠了也。莫非是來偷望小生，我須不知，一定惱將去了。嗨！則是小生無緣。我且回書房中去。這月明之下，是甚物件？(拾起看科，云)呀！原來是個香囊兒。這個是小姐故意遺下的，我拿去書房中，仔細看咱。我剔的這燈明亮。上下是兩個合歡同心結子，這香囊兒上繡著一把蓮滿池嬌，更有兩個交頸鴛鴦兒。這上面有一首詩，我看咱。(詩云)寂寂深閨裏，南容苦夜長。粉郎休易別，遺贈紫香囊。原來這香囊兒是小姐故意遺下與小生的。我仔細詳解一遍咱：上面這同心結子，他道與我同心合意；中間是一把蓮，蓮心為藕，他要與小生成其配偶；下麵有兩個交頸鴛鴦兒，他意中與小生同衾共枕，遂成交頸。這一首詩中，說道"寂寂深閨裏"，他道在深閨，無人知道的去處。"南容苦夜長"，南容者，古之美婦也；為甚比他作為南容，為他小字小蠻，故比南容也。"粉郎休易別"，為小生姓白，故說粉郎。休易別，為我累次要辭夫人回家去，他教我休便去了，遺贈紫香囊，故意留與小生為信物。原來小姐向小生卻如此留意！從今日起頭，那有心彈琴講書？只索每日晨參暮禮，將此香囊供養者。香囊呵，少不的為你害殺小生也！(詩云)香囊意重勝黃金，惹的相思透骨侵。則為多情愁悶冗，何如歡會稱其心。(下)

「自古英雄難過美人關」，「牡丹花下死，作鬼也風流」，英雄尚且難過，自然書生更不在話下，古往今來多少豪情志氣，就斷送在這之下，少不得要窮作者筆力，大肆描寫一番---男女主角如何相思，愛得死去活來。

《儂梅香》第二折：

(白敏中抱病上，詩云)身軀如削骨如柴，怨雨愁云撥不開。沉沉不死如癡夢，每日佳期事未諧。自從得了小姐這個香囊兒，第二日一臥不起。我每日將這個香囊兒，高高的供養著，焚香禮拜，思想小姐。香囊兒，則被你害殺我也！(睡科)(正旦上，云)妾身樊素，不知情是人間何物，至於違父母棄功名，損身軀赴湯火。想昔日漢皋解佩，韓壽偷香，沈約詠賦，相如弦歌，蓋有自來矣。皆為兩相留戀，故始終不能忘也。不似這生一見小姐之面，一日忘餐，二日廢寢，三日成病，四日不起，普天下不曾見這般害相思病的，豈不可笑。恰才領老夫人言語，遣妾身問那生病症，須索走一遭去也呵。(唱)

【大石調】【念奴嬌】驚飛宿鳥，蕩殘紅，撲簌簌胭脂零落。(云)可早來到書房門首了也。(唱)門掩蒼苔書院悄。(云)我且著這唾津兒，潤破紙窗，我試看咱。(唱)潤破紙窗偷瞧。(望白科。云)兩日不見便病的這般瘦了，好可憐人也！(唱)這生則為那一操瑤琴，一番相見，又不曾言期約。似這般多情多緒，等閒間早害得來肌膚如削。

然而在愛情喜劇中，男主角就一定會克服這一難關，否則就沒戲可唱了。

如《儂梅香》第四折結尾：

【太平令】俺小姐這一個有千般嬌態，新狀元有萬種襟懷。荷皇恩榮升寵齋，成配偶不勝感戴。端的個美哉，壯哉，這都是聖裁。(院公上云)喏！報的夫人、狀元知道，有天朝使命到了。(白敏中云)快排香案，接待天使。(正旦唱)願萬萬載民安國泰。(李

尚書上，云)小官李絳，奉聖人的命，到晉國公宅上，成合這門親事。加官賜賞，走一遭去。可早來到也。白敏中，你一家兒望闕跪著，聽聖人的命：只為你父參軍，曾救裴晉公之難，許小蠻為妻，以報大恩，今日敏中登科及第，成就此親，官封三代，裴夫人賜金千兩。你聽者：(詞云)晉國公開勳臣，遺玉帶許結婚姻。白敏中果登云路，奉聖命匹配成親。賜小蠻鳳冠霞帔，賜夫人萬兩金銀。今日個加官賜賞，一家門共戴天恩。

因此，統合起來說，從文學作品與現實涵義這個觀點來看，元雜劇中的愛情喜劇，可以說都是當時失意於現實的元代士人為尋求心理補償與發洩所創造出來的愛情故事。在這些愛情故事中，雖然其中寫窮秀才之備受歧視與壓迫，有寫實的成分，但圓滿的「喜」劇結局，卻完全出於虛構。所以，這些愛情喜劇，在「喜」劇意識的層面上言，可以說就是他們給自己創造的夢想與烏托邦，逃避現實的避難所。在這個理想世界中，有情人終成眷屬，窮秀才名成利就，是愛情與功名的雙重勝利。這正是元代士人夢寐以求的人生至境。基於所有的烏托邦之締造都是意味從現實的逃離，這種消極的心態，表現在作品的創作上，就是變成一種固定的發洩的形式，千篇一律，毫無創意。⁶⁵

中西古典喜劇在人物的選擇與塑造上存在明顯差異。在西方古代戲劇藝術家看來，出身高貴、聲名顯赫的人物是令人崇敬的，因此，著眼於可笑性的喜劇自然不應選擇他們作為中心人物。出身於下層社會的平民百姓則大多是『愚昧』的、『粗俗』的，因此，也是可笑的。他們的『蠢行』正是喜劇的對象，喜劇的任務正是通過嘲笑其『蠢行』來恢復道德、法律的正義。

⁶⁵張淑香 《元雜劇中的愛情與社會》台北市 大安出版社 一九九一年十一月 頁 125

不過，有一點是相同的，元雜劇的的寫實傾向，作者撇棄經典的訓言而去援引通俗的哲理來做矯正人心的說教，和西方寫實主義相同。

由文藝復興發展而來的寫實傾向，雖也具有教育的目的，但其態度已遠較純以淑世為目的者為冷淡。尤其到了十八世紀，他們撇棄經典的訓言而去援引通俗的哲理來做矯正人心的說教，……為著題材的切近，作品中人物之現實性日益增加，而理想的成分遂相對減少，……才子佳人的傳奇漸成為小人物別傳。⁶⁶

關於喜劇的藝術技巧：

- 1、用離奇的誇張手法，突出反面人物的性格特徵，是諷刺性喜劇的有效方法，如《救風塵》中的周舍。
- 2、奇巧的情節安排，如《拜月亭》
- 3、運用重複對比的手法，暴露事件或人物的某些可笑本質。
- 4、情趣盎然的關目
- 5、幽默、機巧的語言，有三項，一為通過人物的自白，表現他可笑的性格特徵。二為通過正面人物之間的互相嘲弄，突出雙方美好性格。三為正面人物與反面人物之間的鬥口，給觀眾機智、潑辣的感覺。⁶⁷

我國古典喜劇中的歌頌喜劇亦主要以平民百姓為中心人物，為人類實現心靈的純真願望所進行的鬥爭。歌頌喜劇的主人公大多是出身

⁶⁶ 王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 60-61

⁶⁷以上 5 點，參：張庚 蓋叫天 《戲曲美學論文集》 台北市 丹青出版社 民國 75 年 4 月 頁 99-105

於下層社會而且被壓在社會最底層的勞苦大眾，或者是起義農民，或者是富豪家的奴僕，或者是淪落風塵的妓女，或者是家道中落、陷入困頓的僧尼。歌頌喜劇中亦有劇目以出身高貴的人物為主人公——張生、崔鶯鶯、裴少俊、李千金、王瑞蘭等均係『宦宦人家』出身。劇作家不是表現高貴的出身給了這些人物多少高貴的品性，而是主人公的叛逆行為與封建家長的衝突；主人公心靈的真純願望與高貴出身所帶給他們的封建教養的衝突。這些貴族青年實際上是『宦宦人家』的叛逆，劇作家並沒有用高貴的出身來撞高這些人物的身價，而是津津有味地描寫他們對名門望族的反叛。⁶⁸

元雜劇中這些描寫士子與妓女之戀的劇作，它們的情節結構，都是由營築浪漫愛與商業愛的衝突以至於浪漫愛取得全面勝利為解決的程式。這種程式真正反映著它們的主題內容其實是在呈現兩種不同的社會身分與階層價值的爭較。因為這些劇作所寫的內容，差不多都是關於士子、商人與妓女之間的三角愛情糾紛，它們全是以美麗的妓女作為觀點人物，並透過她對於士子的戀慕不移與對於商人的極力拒斥，而把士子優於商人的絕對價值昭揭出來。⁶⁹

元代妓女劇不過在體現元代士子的團圓夢而已呢？因為若就劇情而言，士子、妓女與商人的三角關係，其最後勝利者都是士子，而事實上卻是那些財大勢大的商人真正享有妓女的愛情。⁷⁰

元代文人的落拓有許多因而淪為書會中的「才人」，元代樂戶中的妓女是戲劇的主要演員，才人們既為妓女們編寫劇本，彼此的關係自然很密切。其中關漢卿更宣稱自己是「普天下郎君領袖，蓋世界浪子班頭」，馬

⁶⁸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 317

⁶⁹張淑香 《元雜劇中的愛情與社會》 台北市 大安出版社 一九九一年十一月 頁 101

⁷⁰曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 268

致遠更被奉爲「萬花叢裏馬神仙」，凡此不難看出這些劇作家的風月生活了。

士子才人劇作家既然過慣風月生活，與妓女依存關係又密切，則其間發生戀情是很自然的事；而妓女是商業的附產物，其與商人發生密切關係更是自然的事；也因此妓女周旋於士子與商人之間，便不免發生衝突與糾葛。衝突與糾葛的結果，由於商人有鴉母與妓女所無法抵擋的「金銀」作利器，所以終究「粧旦色娶去為媳婦」。然而士子才人是不能因此罷休的，他們要報復，他們要體現無法完成的夢！於是他們藉著他們僅有的筆，在劇中極盡醜詆商人之能事，同時將妓女的形象和人格子以美化和提昇，以為自己的身分留餘地；而對於自己在現實中所無法達成的事業和戀情，則一一的在所構築的空中樓閣裏，自我溫馨、自我陶醉了。而歸根究柢，這也只是元代文人的另一種冥想、另一場美夢而已。⁷¹

諷刺，以此來恢復道德、法律的正義。這構成諷刺喜劇。我國古典喜劇則更多讚頌主人公善良正直、幽默機智的品行，肯定人類為實現心靈的真純願望所進行的鬥爭。這在諷刺喜劇以外，又構成大量歌頌喜劇。

這些歌頌喜劇即使以出身高貴的人物為主人公，也不是表現高貴出身給了他們多少高貴品質，而是描寫他們的叛逆行為和傳統構成的尖銳衝突。再如強調西方古典喜劇一般不涉及不可調和的重大社會矛盾，中國古典喜劇一反此道，往往以重大的悲劇性社會矛盾為基礎，從悲劇性的社會矛盾中提煉喜劇衝突。因而提高了喜劇的品位，也造成一種“寓哭泣於笑”的具有民族特色的喜劇美。⁷²

⁷¹曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 269-270

⁷²沈達人 《戲曲的美學品格》 北京 中國戲劇出版社 1996 年 3 月 頁 517

與西方古典喜劇視愚蠢的性格為造笑之必須的作法相反，我國古典歌頌喜劇長於以機智的性格來造笑。『愚蠢』是西方喜劇作家最便於運用的一種主題，『機智』則是我國喜劇作家最便於運用的一種主題。我國古典喜劇中的正面喜劇人物大多以機智作為性格的基礎，不少喜劇名作以突出正面喜劇人物的機智來強化笑樂效果。這種笑雖然同樣建立在『不協調』、『不一致』的基礎之上，但它明顯不同於那種幸災樂禍的笑。它不是一種社會懲罰手段，而是一種社會『黏合劑』，有助消除冷酷感、隔膜感和孤獨感，使人與人之間的障壁在頃刻之間得以化解。⁷³

側重於否定和批判的是諷刺性喜劇；側重於肯定和歌頌的是歌頌性喜劇，如《牆頭馬上》、《救風塵》、《望江亭》。⁷⁴

關漢卿的《望江亭》是一部出色的歌頌喜劇，喜劇主人公譚記兒是一個再嫁的寡婦，但她居然降服了握有勢劍、金牌的權豪勢要楊衙內，主要原因在她機智過人。這部喜劇的笑聲也大多是由於譚記兒的機智所激發的，離開了她的機智性格，《望江亭》的喜劇性也將喪失殆盡。

《望江亭》第四折：

【得勝令】呀，請你個楊衙內少埋冤。(衙內云)這一位夫人，好面熟也。(李稍云)兀的不是張二嫂？(衙內云)嗨！夫人，你使的好見識，直被你瞞過小官也！（正旦唱）唬的他半晌隻茫然；又無那八棒十枷罪，止不過三交兩句言。這一隻魚船，只費得半夜工夫纏；俺兩口兒今年，做一個中秋人月圓！

在【得勝令】曲詞中，譚記兒以一個背供唱句，生動描繪了楊衙內此時此

⁷³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 327

⁷⁴張庚 蓋叫天 《戲曲美學論文集》 台北市 丹青出版社 民國 75 年 4 月 頁 94-98

刻驚慌神情，「唬的他半晌隻茫然；又無那八棒十枷罪，止不過三交兩句言。」譚記兒邊唱邊以手勢逼近，迫使楊衙內被逼到角落，爆出一陣驚人的喜劇效果。

又如《救風塵》第一折：

【油葫蘆】姻緣簿全憑我共你？誰不待揀個稱意的？他每都揀來揀去百千回。待嫁一個老實的，又怕盡世兒難成對；待嫁一個聰俊的，又怕半路裏輕拋棄。遮莫向狗溺處藏，遮莫向牛屎裏堆，忽地便吃了一個合撲地，那時節睜著眼怨他誰！

【元和令】做丈夫的便做不的子弟，他終不解其意；那做子弟的，他影兒裏會虛脾。那做丈夫的，忒老實。（外旦云）那周舍穿著一架子衣服，可也堪愛哩。（正旦唱）那廝雖穿著幾件蛇螂皮，人倫事曉得甚的！

【么篇】恁時節"船到江心補漏遲"，煩惱怨他准？事要前思免後悔。我也勸你不得，有朝一日，準備著搭救你塊望夫石。

《救風塵》第一折曲子，在藝術上散發著中國式幽默的芬芳，體現出中華傳統審美理想的喜劇特征。在西方古典美學範疇中，喜劇的描繪對象一直被規定為是那些已經或者行將走向死亡的生活現象，喜劇性的根本性問題就在於被描繪對象自命不凡、自吹自擂、自以為是的形式，與空虛、淺薄、毫無意義的內容之間的矛盾。活躍舞台中心的常常是被諷刺的對象，如莫里哀筆下的偽君子、吝嗇鬼等。但在《救風塵》中，占據戲眼的卻是正面人物趙盼兒，而第一折的曲文又突出發揮了這一正面審美形象的喜劇效果。西方喜劇在邪中出奇，而《救風塵》卻在正中出奇；邪中出奇易，正中出奇難。尤其是第一折曲文所顯示的那種沉重的幽默、正面的幽默、痛

苦的幽默，使喜劇的意味更複雜更馥郁。⁷⁵

這些劇中有中國傳統的喜劇結尾，如《望江亭》第四折：

（李秉忠云）一行人俱望闕跪者，聽我下斷。（詞云）楊衙內倚勢挾權，害良民罪已多年。又興心奪人妻妾，敢妄奏聖主之前。譚記兒天生智慧，賺金牌親上漁船。奉敕書差咱體訪，為人間理枉伸冤。將衙內問成雜犯，杖八十削職歸田。白士中照舊供職，賜夫妻偕老團圓。（白士中夫妻謝恩科）（正旦唱）

【清江引】雖然道今世裏的夫妻夙世的緣，畢竟是誰方便？從此無別離，百事長如願。這多謝你個賽龍圖恩不淺！

《玉鏡臺》第四折：

【得勝令】呀，兀的不是一字一金珠，煞強似當日嚇蠻書。你著寶釵簪云鬢，我著金杯飲醪醕。山呼，共謝得當今主。嬌姝，早則不嫌我老丈夫。（府尹云）人間喜事，無過夫婦會合。就今日殺羊造酒，安排慶喜筵席，送學士、夫人還宅去。（詩云）金尊銀燭啟華筵，一派笙歌徹九天。若非恩賜鴛鴦會，焉能夫婦兩團圓？（正末拜謝科）（唱）

【鴛鴦煞】從今後姻緣註定姻緣簿，相思還徹相思苦。剩道連理歡濃，於飛願足。可憐你窈窕巫娥，不負了多情宋玉。則這琴曲詩篇吟和處，風流句，須不是我故意虧圖，成就了那朝云和暮雨。

《金線池》第四折：

【收江南】呀，不枉了"一春常費買花錢"，也免得佳人才子只孤

⁷⁵ 蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁115

眠。得官呵，相守赴臨川，隨著俺解元，再不索哭啼啼扶上販茶船！

(韓輔臣同正旦拜謝科，云)哥哥請上，您兄弟拜謝。(石府尹答拜科，云)賢弟，恭喜你兩口兒圓和了也！但這法堂上是斷合的去處，不是你配合的去處。張千，近前來，聽俺分付：你取我俸銀二十兩，付與教坊司色長，著他整備鼓樂，從衙門首迎送韓解元到杜蕊娘家去，擺設個大大筵席。但是他家親眷，前日在金線池上勸成好事的，都請將來飲宴，與韓解元、杜蕊娘慶喜。宴畢之後，著來回話者。(詞云)韓解元云霄貴客，杜蕊娘花月妖姬。本一對天生連理，被虔婆故意凌欺。擔閣的男遊別郡，拋閃的女怨深閨。若不是黃堂上聊施巧計，怎能勾青樓裏早遂佳期！

關於這些喜劇的特點：

關漢卿在《望江亭》中重心集中在楊衙內、白士中之間權力的懸殊差異，讚歎譚記兒智賺勢劍金牌的慧黠，忽略了白士中和姑姑在道觀賺婚時，也是以「官休私休」的方式強迫的，情慾的曖昧在此被作為閱讀的嬉戲。其後，楊衙內的掠奪過程，其實不過是白士中逼婚過程的暴力重演，譚記兒卻反過來作弄、顛覆、摧毀了楊衙內的權力語言。姑且不論最後李秉忠以「機器降神」的形式出現，本劇的團圓結局，只是引言中所指出的官僚系統中權力論述的另一種方法的強調，單就譚記兒來看，她的智賺勢劍金牌，表面上是「女性/非理性/美色」對「男性/語言/權力」的嘲諷和擺布，後面更龐大的男性秩序播弄，成為男性秩序中權力祭品。《閨怨佳人拜月亭》這本以情節取勝，傳唱千古，並經一再改寫、搬演的作品，是以錯認與巧合，呈現了戰亂年代涕淚啼笑交雜的諸般無奈。同時，本劇也示

範了元代愛情劇裡愛情觀所立足的倫理系統，是典型的支配論述(父親、禮教、功名婚姻)和反支配性論述(年輕情侶，愛情、私約幽會)的對話。在俠妓趙盼兒，則隨著《趙盼兒風月救風塵》劇使每一位讀者、觀眾心生喜悅。劇中趙盼兒以不同於一般元劇正旦角色的風姿，以爽利佻健、調笑諧謔的身段，游走於宋引章、安秀實、周舍和鄭州太守李公弼之間，她的光采軒朗如朝霞舉，其語言之下閃竄的活力，及行止的潑辣自在，本劇再度顯現元人囿於現實的無助，在劇中營構了消極的，自我解嘲的無數智計，不論是愛情劇、度脫劇、公案劇，幾乎無所不在的非法抗辯姿態。尤有進者，趙盼兒的奔走努力，固是繽彩紛呈，仍須官府的決斷，才得壓服周舍，而官府的決斷，和趙盼兒的智計一樣，也是不義的。⁷⁶

在元人雜劇中比較正面和現實的來反映元代士子、妓女和商人三角關係的，只有一本關漢卿的《救風塵》，劇中的安秀實，其軟弱熱能、猥瑣寒儉之態，正是元代士子活生生的寫照；而宋引章之識淺質鄙，唯逸樂是圖，也是元代妓女的典型；而周舍之風月手段、狡猾無賴，則是元代富豪的樣版；至於趙盼兒之機智練達、俠肝義膽，使人生詼諧之趣，使人生景仰之心，則是元代妓女中不世出的傳奇人物。所以《救風塵》是元代一本環繞著妓女為主題而最具寫實性的雜劇；然而宋引章畢竟亦與安秀實團圓，則明達如關漢卿猶未能完全免俗。⁷⁷

曾永義在〈中國古典戲劇的形式和類別〉(《中國古典戲劇論集》所收)指出：「我國戲劇的所謂悲，只是指好人遭遇磨難，或含屈而歿，未得現世好報；所謂喜，無非是否極泰來，功成名就，骨肉夫妻團圓的喜悅。若

⁷⁶陳芳英 〈團圓與收編之間—以關漢卿劇作為例〉 《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 118-119

⁷⁷曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 270

以此來分類，那麼我國的戲劇絕對多數為悲喜劇，純粹的悲劇和喜劇就很少了。」

中國的悲劇具有如下的兩大特徵：第一，悲劇裡面又多用喜劇的手法，使沖淡觀眾過度的悲哀情感，使他們可以「哀而不傷」。第二，不承認完全的悲劇，所以劇之最後皆用「大團圓」結局。⁷⁸

婦女為主角的戲劇，上面所說的特徵尤為明顯。古代封建社會裡面，婦女的地位更低，柔弱無力，被社會的矛盾犧牲的更多，自然悲劇成分比喜劇成分多。婦女與社會的惡勢力衝突，雖說結果打勝為喜劇，其過程中悲劇性的情節，不可不少，《救風塵》就如此。可是悲劇裡面的女主角，大部是美麗而可愛，善良而無力的，因此悲劇之過程當中，觀眾都深切地同情他，所以為了調和過分的悲感，使劇中的惡勢力描寫的諧謔化，即其衝突過程的一部分為喜劇化。

我國古代沒有形成明確的喜劇概念，更沒有『諷刺喜劇』和『歌頌喜劇』的概念。古代戲曲藝術家並不是自覺地按照『諷刺』、『歌頌』來創製喜劇的。因此，有些喜劇劇目諷刺與歌頌並重，很難說足以諷刺為主還是以歌頌為主。⁷⁹

2、怪誕喜劇

怪誕喜劇是喜劇詩人用奇思妙想制造距離，運用邏輯之間的相互消長和逆反，造成一種似真似假、怪異奇特的藝術境界，怪誕喜劇、荒誕文學

⁷⁸金學主 《〈竇娥冤〉與「踏謠娘」》 《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 515

⁷⁹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 353

非西方特產，我國早就有尚奇述異的傳統，六朝以來作志怪者尚多，以往一般把《倩女離魂》看作愛情喜劇，通觀全本，它應是一部喜劇，而且是怪誕喜劇。

鄭光祖《倩女離魂》

此劇第一折，以夫人言「吾家三代不招白衣秀士」的事件，製造衝突。第二折，用倩女魂靈追趕文舉同往京城，情節譎譎莫測。到了第三折，文舉及第，致函夫人，引起臥病的倩女莫大誤會，達成戲的高潮。至第四折，倩女魂靈歸竅，情節漩盪下降，以喜劇收場。此劇關目平直但不呆板。

今日剖析此劇係作者以超現實的筆觸，寫出愛的理想，提出以愛為婚姻基石的論調，令倩女魂體無視世俗的牽絆，禮教的束縛，啜飲愛的瓊漿。⁸⁰

《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，你不拘籍我倒不想，你把我越間阻。越思量。

「隔斷巫山窈窕娘，怨女鰥男各自傷」則蘊含無限的男女相思之情。

《倩女離魂》第一折：

⁸⁰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 55

另外，在張淑香《元雜劇中的愛情與社會》一書中，頁 128-168。稱此篇為愛情的「神」劇，通過神話情節作表達方式。

【元和令】杯中酒，和淚酌；心間事，對伊道。似長亭折柳贈柔條，哥哥，你休有上梢沒下梢。從今虛度可憐宵，奈離愁不了！

【上馬嬌】竹窗外響翠梢，苔砌下深綠草，書舍頓蕭條，故園悄悄無人到。恨怎消，此際最難熬！

【遊四門】抵多少彩云聲斷紫鸞簫，今夕何處系蘭橈。片帆休遮，西風惡，雪卷浪淘淘。岸影高，千里水云飄。

【勝葫蘆】你是必休做了冥鴻惜羽毛。常言道：好事不堅牢。你身去休教心去了。對郎君低告，恰梅香報導，恐怕母親焦。

這幾組曲子，描寫倩女內心狀態---感情、離愁、送別之情十分逼真，尤其是這句「你身去休教心去了。對郎君低告」更是傳神。

《倩女離魂》第三折：

【中呂】【粉堞兒】自執手臨歧，空留下這場憔悴，想人生最苦別離。說話處少精神，睡臥處無顛倒，茶飯不知滋味。似這般廢寢忘食，折挫得一日瘦如一日。

在【中呂】【粉堞兒】一曲中極言倩女思念之情。

【普天樂】想鬼病最關心，似宿酒迷春睡。繞晴雪楊花陌上，趁東風燕子樓西。拋閃殺我年少人，辜負子這韶華日。早是離愁添縈系，更那堪景物狼籍。愁心驚一聲鳥啼，薄命趁一春事已，香魂逐一片花飛。

【石榴花】早是俺抱沉疴添新病發昏迷，也則是死限緊相催逼，膏盲針灸不能及。

以上這二曲，作者把倩女困在現實環境中不知所措的情景描寫出來。

《倩女離魂》第三折：

【耍孩兒】俺娘把冰綃剪破鴛鴦只，不忍別遠送出陽關數裏。此時無計住雕鞍，奈離愁與心事相隨。愁縈遍垂楊占驛絲千縷，淚添滿落日長亭酒一杯。從此去孤辰限淒涼日，憶鄉關愁云阻隔，著床枕鬼病禁持。

描寫女主角內心情感真摯深刻。

王文舉赴京應考，倩女魂體，則欣然與情郎此層而行，屈服於現實的倩女則終年與病痛為伍，兩者形成愛的尖銳對此，作者寫倩女如何被相思損傷，是對其門第婚姻觀念的間接抗議；寫文學授官偕倩女魂靈夾錦歸來，是對其母門第婚姻觀念的直接抗議，主張婚姻自主、婚姻以愛為基礎，所顯示的強烈對比是撼人的，劇情雖然怪誕，令人感受的卻不僅是荒謬的刺激，為元曲中精心劇著，世人認為係鄭氏的代表作，自是不易之論，有英譯本行於世。⁸¹

倩女原體柔弱地屈服於不合理的現實，長年臥病，在窒息的禮教樊籠中憔悴。作者以妙巧手法塑造了倩女和倩女魂體兩種形象，賦與迥然不同的性格，刻劃入微，呼之欲出，極為生動。

愛情神劇中的神話情節是直接以神話的超能力注入現實情境，改變了現實的理脈，使現實故事的本身變成為一個神話。……顯然他們就是通過變形，逃避了真實的死亡。

⁸¹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 60

在原始神話中變形的動機，往往是為了逃避某種危機或死亡，往往當人處在危機與困境的邊緣，變形的需要便立即產生，所變形含有企圖否定死亡，也含有逃避機困境的寓意。在變形中人獲得改變命運的能力。⁸²

3、喜劇中有悲傷

關漢卿《拜月亭》

《拜月亭》第三折，以瑞蘭深閨拜月，祈求與夫重圓；瑞蓮竊聞其隱情，推出姑嫂相認的奇情。這折戲的排場法以梅香為穿插，瑞蓮來襯托，靜靜地層示瑞蘭愛的熬煎、愛的理想，刻劃出禮教壓迫下的女兒，因婚姻不自主所承受的痛苦，用筆細膩迂迴，為全劇的中心。第四折，王尚書為二女招婿，促使世隆和瑞蘭意外重逢，形成另一次奇遇，也引起糾葛，全劇直到最後毫不鬆懈，無一敗筆。

《望江亭》第四折：

【么篇】呀，只除非天見憐；奈天、天又遠。今日個幸對清官。明鏡高懸。似他這強奪人妻，公違律典，既然是體察端的，怎生發遣？

主張婚姻自主的漢卿以多次奇遇帶動伏筆，璀璨內涵，關目嚴謹，針線細密，曲辭本色奇俊，不愧為元曲的四大愛情劇之一。

⁸² 樂衛軍 〈中國原始變形神話試探〉 《古典小說散論》 台北 純文學出版社 民國 65 年 頁 28-30

【倘秀才】來波？我怨感、我合哽咽，不刺！你啼哭你為甚迭？
（小旦云了）你莫不元是俺男兒的舊妻妾？阿是，阿是，當時只
爭個字兒別，我錯呵了應者

這幾曲把個瑞蘭內心感情描寫得淋漓盡致。

除了以上三種喜劇類型之外，李澤厚又提出了兩種喜劇類型：

1、肯定性喜劇：即外在形式是拙笨，可笑的；但卻以這種醜的形式肯定其美好，正義的本質內容，因而，在形式與內容的矛盾衝突中，直接，鮮明地肯定人的本質力量，是對喜劇對象內在美的一種頌揚，審美主體的笑聲是對丑角的喜愛。

2、否定式喜劇：即內在本質是醜惡，卑劣的本質已失去存在根據，卻以強扮自詡的美的形式來加以掩蓋內在脆弱的本質，在內容與矛盾的衝突中，人們以笑來諷刺，嘲弄了醜，卻顯示人們對美、善的勝利與自豪感；間接地積極地肯定了人的本質力量。⁸³

滑稽戲藝術家擅長從日常生活的世態人情中，捕捉可笑的人和事，表現在舞台上。這就把滑稽與通俗結合起來，創造了娛樂性很強的通俗喜劇樣式。半個世紀以來，滑稽戲始終保持著自己的樣式特徵，而且以滑稽和通俗，緊緊關係著江南一帶的市民觀眾。滑稽戲發展到今天，觀眾層次有了明顯的變化。它早就突破市民的圈子，擁有了包括一些高級知識分子在內的廣大觀眾群。就這個意義說，它不僅通俗。而且近雅了。

觀眾層次的擴大，說明滑稽戲的美學品格趨向明朗和完善、在通俗喜

⁸³ 以上 2 點，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 514

劇樣式中，把莊嚴深深植入諧謔之中。從藝術審美的角度看，笑又是對生活的審美評價，滑稽戲不能只是爲了搏取觀眾的笑聲。高級的滑稽戲應該具有深刻的社會內容。應該通過可笑的人和事，揭示蘊藏在日常生活中的醜，頌揚真善美。

滑稽戲是喜劇，在古希臘戲劇中就存在，而且以滑稽與崇高，在美學上形成鮮明對照。滑稽戲塑造人物，離不開喜劇手段和喜劇手法，離不開笑。笑得不生硬，笑得不庸俗，笑得自然，笑得高尚，也決定於所有噱頭和笑料，是否爲塑造人物服務。要從人物行動和劇情進程中找到笑的因素。

幽默與諷刺是喜劇藝術中兩種不同態度的表現，前者是善意的友好的，一般用於正面喜劇人物的塑造；後者是暴露的批判的，一般用於反面喜劇人物的塑造。然而，幽默與諷刺之所以引起笑。根本原因仍在本質與現象之間形成的喜劇性反差、訛誤、背逆、笑的法則是一致的，只是笑的審美態度有不同。⁸⁴

悲劇的“不傷”，喜劇的“不淫”，都是通過悲喜交集、苦樂相錯的法則來達到情感的“和順積中”。我國的喜劇，一般都體現了這種悲喜互藏，以樂寫哀，以哀寫樂的特點。如下有代表性的喜劇，幾乎都有悲劇場面：《救風塵》宋引章的迫嫁，《牆頭馬上》李千金的被逐，《拜月記》王瑞蘭的旅寄等。⁸⁵關於此點，和西方悲劇、喜劇有很大的不同。

在元雜劇中的愛情劇要掙脫傳統文化父母之命，媒妁之言的禁錮，爲自己求一個愛情的自由，和西方浪漫主義文藝有相同的特質：

浪漫主義文藝的特質，在乍看之下，似要使人離開現實而導向更高

⁸⁴沈達人 《戲曲的美學品格》 北京 中國戲劇出版社 1996年3月 頁89

⁸⁵蘇國榮 《戲曲美學》 北京 文化藝術出版社 1995年12月 頁276

一層的真實；換言之，亦欲使人們免除時空和物性的支配而賦予心靈以活動的特權。⁸⁶

文學的內涵是情感，戲劇是文學的一環，元代雜劇表現情感，情感表現的愈真摯，則其作品價值愈高，元代男女戀愛劇是描寫男女相悅的情感故事。

就獨特性而論，元代男女戀愛劇已可列為有價值的文學作品。⁸⁷

因其獨特性，元雜劇作家的共通點是：

元雜劇作家，絕少公卿達官，多數是沉潛下僚或落拓的文人士子，他們常藉劇情暴露社會上的不合理現象。我國由父母之命、媒妁之言相沿成習的門第婚姻觀念，所造成的婚姻悲劇，其事雖不始於元，元劇作家對此問題提出嚴重抗議，積極反對宋代理學，打破當時社會習尚與傳統禮教，對頑固父母時專橫、勢利，加以指責和嘲諷，正面主張戀愛自由、婚姻自主。⁸⁸

元雜劇喜劇作品共通的特徵：

喜劇成分濃厚，劇中的男女主角受盡各種壓迫與困厄的折磨，直到最後才苦盡甘來。雖然他們也有相思之苦，但無論如何，愛情總是甜蜜的。所謂「衣帶漸寬不悔，為伊消得人憔悴」，追逐愛情本身的微妙，就充滿著喜劇性意味。大體而言，這類以衝破禮教的約束為特徵的愛情喜劇，它在意識上所呈現的格局，仍然是元劇中典型

⁸⁶王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 48

⁸⁷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 131

⁸⁸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 132

的才子佳人圓合的意識架構。因此，無論男女主角曾經如何狂烈大膽的破壞了禮教的堤防，甚或像「牆頭馬上」中的裴少俊與李千金為此曾受到被拆散的懲罰，但到頭來，為了撥亂反正，挽救禮教的傾墮，功名的彌補，始終還是被接納的。畢竟仕途的得志，是一種最大的社會價值，所以它才可以掩蓋愛情的最大缺失。不過，無論如何，這類戲劇真正的精神與動人處，還是在於它們描繪了超逾禮教的強大的愛情力量。⁸⁹

戲劇的結局，表現戲劇衝突的最後解決，也表現作家對事物的最終觀點。亞里斯多德認為，希臘喜劇往往經過「化敵為友」，到大團圓結局。高乃依又補充指出——衝突雙方因為誤會消除，或惡人改好，所以「我們的喜劇很少不是以結婚大團圓作為結局。」（《論戲劇的功用及其組成部分》見《戲劇理論譯文集》第八輯）……喜劇結局的團圓，也反映了中國人民「善有善報，惡有惡報」的願望。⁹⁰

⁸⁹張淑香 《元雜劇中的愛情與社會》台北市 大安出版社 一九九一年十一月 頁 115-116

⁹⁰張庚 蓋叫天 《戲曲美學論文集》 台北市 丹青出版社 民國 75 年 4 月 頁 92-93