

第四節、鬧劇及其它

在本文的界定中，什麼是鬧劇呢，按照車爾尼雪夫斯基的說法：“當滑稽只限於外在行爲和表面醜態時，這就叫做‘鬧劇’。”¹ 鬧劇是喜劇的初級形式，古希臘“羊人劇”，就是一種鬧劇性質的輕鬆喜劇，它著意在人物外在形態的模仿、歪曲和誇張，而鬧劇理所當然的存在科譚的場子，關於這點，和中國傳統悲劇、喜劇、正劇穿插的作用有很大的不同。

中國夢戲隨時與宗教有所關聯，由掌夢人物類型可見佛道二教人物眾多，其間也有些民間俗神或鬼魂的掌夢。戲曲的招魂攝魂，道士作法以溝通陰陽兩界，是取材民間宗教習俗的證明。而中國戲曲關目情節，有部分內容又與宗教息息相關，這類劇作被稱爲度脫劇，而度脫劇也常常以夢作爲故事情節的開展因素。

「度脫劇」依照趙幼民的解釋爲：當然是以「度脫」爲主題的劇本。度者超度，脫者解脫，謂超度解脫生與死的苦厄。²有別於羅錦堂將元雜劇分爲八類，其中佛道異能之事，成仙成佛成道，以及佛法無邊的概念，均歸於道釋劇中。而是專指仙佛度人成仙成佛，以解脫人世間苦難的雜劇。

3

所以本文所稱的鬧劇，內容既非悲劇，也不是喜劇，係指神仙道化、隱居樂道、神佛雜劇等。

¹ (俄)車爾尼雪夫斯基 《論滑稽與崇高》

² 趙幼民 〈元雜劇中的度脫劇〉上 《文學評論》第五集，書評書目出版

³ 羅錦堂 《錦堂論曲》 台北市 聯經出版社 1979 年 11 月第二次印行 頁 94-96

魯迅說：「中國根柢全在道教。」⁴道教對中國文化、中國人影響之大。同樣，道教及其思想淵源道家對戲曲的影響頗大，它不僅僅影響到戲曲的藝術形式，而且鑄造了戲曲的精神。“道教以《老子》、《莊子》為根本經典，也融匯《呂氏春秋》、《淮南子》，提煉民間巫術，吸收《山海經》、《楚辭》等神話傳說，構築了中國式的宗教。”⁵ 因此，道教及道家思想對戲曲的影響也是很大的。如果說儒家讓人們關注社會，實現現實人生的價值，那麼道家就是讓人脫離凡塵，以審美的態度對待人生，道教是讓人們陶醉在修道升仙的虛幻美中，從而使人能夠達到對生命的超越。道家文化更體現了人與自然的關係，它是一種自然主義的文化。

正如魯迅先生說：“中國本信巫，秦漢以來，神仙之說盛行，漢末又大暢巫風，而鬼道愈熾，小乘佛教亦入中土，漸見流傳。凡此皆張皇鬼神，稱道靈異，故自晉迄唐，特多鬼神志怪之書。”⁶

明·寧獻王朱權的《太和正音譜》將雜劇分為十二科，其中，神仙道化劇受到朱權的推崇，將之排列在第一位。並且，朱權又將善寫神仙道化劇的馬致遠列為群英之上，由此可看出神仙道化劇在元明之際受重視的程度。

這類型劇本之所以能在雜劇中占著一席之地，乃是因為道教—尤其是全真教，在元朝受到皇室的禮遇，百姓的信仰，因此得到廣泛的流播。同時，異族統治的現實狀況，使知識分子紛紛投入戲曲的創作上，憂愁憤慨的情感很容易結合道教出世解脫的思想，於是便有所謂「神仙道化」劇的產生。

⁴魯迅 〈致許壽裳〉 《魯迅全集》卷九 人民文學出版社 1958 年版 頁 285

⁵張立文、劉大椿 《道教與中國文化》 人民出版社 1996 年版 頁 167

⁶魯迅 《中國小說史略》 《魯迅全集》(九) 人民文學出版社 1973 年版 頁 183

根據《錄鬼簿》、《錄鬼簿續編》，《太和正音譜》等書著錄，元前期、中期和由元入明的作家共有神仙道化劇三十四種，其中肯定和全真教有關的有二十六種。⁷

神仙道化劇不外表現神仙道士點化凡人，使之解脫，證道成仙，同返紫府的劇情。日本漢學家青木正兒稱此「神仙道化」劇為「度脫劇」⁸，而羅錦堂《現存元人雜劇本事考》的分析，又將此劇劃分為「道教劇」及「釋教劇」二類。其中，道教劇共有十四本，釋教劇則佔了八本之多⁹，而馬致遠則是創作道教劇的好手。

仕隱劇仿佛是在為無論得意還是失意的文人們指出了一條通向遙不可及的未來的大道，試圖在根本上為文人們解決因仕途多艱而產生的生存危機，在以神仙道化為題材的戲曲作品中，作者都標舉一種如閒雲野鶴般輕鬆瀟灑的生活方式，這種生活方式的價值並不在於它自身，而在於它與一般人所奉行的、為社會所公認的生活方式的強烈反差中。

1、《陳搏高臥》

如《陳搏高臥》第二折中主人公唱道：

【梁州第七】從逢著那買卦的潛龍帝王，饒了個算命的開國功臣，便即時拂袖歸山隱。全不管人間甲子，單則守洞裏庚申。降伏盡嬰兒姍女，將煉成丹汞黃銀。思飄飄出世離群，樂陶陶禮聖參真。想他那亂擾擾紅塵內爭利的愚人，更和那鬧攘攘黃閣上為官的貴人，爭如這閑搖搖華山中得道的仙人。一身駕云，九垓八表神遊

⁷侯光復〈談元代神仙道化劇與全真教聯繫的問題〉《中華戲曲》第一輯，1986年出版，頁109

⁸青木正兒《元人雜劇序說》台北長安出版社1981年二版頁32

⁹羅錦堂《現存元人雜劇本事考》1961年台灣師大博士論文頁445-446

盡，觀浮世暗中哂。坐看蟠桃幾度春，歲月常新。

又第三折中寫道：

【三煞】身安靜宇蟬初蛻，夢繞南華蝶正飛。臥一榻清風，看一輪明月，蓋一片白雲，枕一塊頑石。直睡的陵遷谷變，石爛松枯，鬥轉星移。長則是抱元守一，窮妙理造玄機。

【二煞】雞蟲得失何須計，鵬鷗逍遙各自知。看蟻陣蜂衙，龍爭虎鬥，燕去鴻來，兔走烏飛。浮生似爭穴聚蟻，光陰似過隙白駒，世人似舞甕醯雞。便搏得一階半職，何足算，不堪提。

作者之所以要借陳搏之口誇耀隱居之樂，無非是爲了用以反襯世間爭名奪利者之累，也就是說，戲曲中這大量的描寫神仙道化的作品，無非是爲了借標舉這種避世的生活方式，以表現作者對於現實生活的不滿。

馬致遠仕隱神仙劇整篇瀟灑濃厚的道家思想主人翁陳搏自謂來到世間「結善緣」，不貪名利，和元代士子追求名利不成退隱山林有關，此乃學仙修道屬自由意志，取代求仕進的身不由己。

如《陳搏高臥》第一折：

術有神功道已仙，閑來賣卦竹橋邊。吾徒不是貪財客，欲與人間結福緣。

【仙呂】【點絳脣】定知死生，指迷歸正，皆神應。著插方瓶，香繡雷文鼎。

【混江龍】開壇講命，六爻搜盡鬼神驚。傳聖人清高道業，指君子暗昧前程。袍袖拂開八卦圖，掌中躔度一天星。也不論冠婚宅

葬，也不論出入經營，但有那辨榮枯問吉凶，買卦的心尊敬，我也則全憑聖典，不順人情。

【油葫蘆】古聖傳留周易經，有幾人能窮究的精？誦讀如坐井，不能明。(帶云)這易呵，(唱)伏羲以上無人定，仲尼之下無人省。俺下的數又真，傳的課又靈。待要避凶趨吉知天命，試來簾下問君平。(趙云)兄弟，好個先生也！(鄭恩云)哥哥怎見的？(趙云)中消數言之間，包羅古今上下，參透陰陽表裏。(鄭恩云)是好先生也！咱再聽他說一會者。(正末唱)

【天下樂】憑著八字從頭斷一生，叮嚀、不教差半星。論旺氣，相死囚，憑五行。似這般暗奪鬼神機，豫知天地情，堪教高士聽

【後庭花】這命幹是丙丁戊己庚，乾元亨利貞。正是一字連珠格，三重坐祿星。你休道俺不著情，不應後我敢罰銀十錠，未酬勞先早陪了幾瓶。(趙云)先生向後推一推，看我流年大運如何？(正末唱)

【金盞兒】到這戌字上呵，水形成火長生，避垂龍大小運今年並：後交的丙辰一運大崢嶸。日犯空亡為將相，時逢祿馬作公卿。你是南方赤帝子，上應北極紫微星。

《陳搏高臥》第二折：

【菩薩梁州】特遣天臣，把賢良訪問；當今至尊，重酬勞賣卦山人。雖然是前言不忘是君恩，爭奈我煙霞不憶風雷信，琴鶴自有林泉分。想名利有時盡，乞的田園自在身，我怎肯再入紅塵。

【隔尾】俺只待下棋白日閑消困，高枕清風睡殺人。世事無由惱方寸，則除你個繼恩使臣，方便向君王行奏得准。

【牧羊關】則你這一身拜將懸金印，萬里封侯守玉門；現如今際明良千載風云，怎學的河上仙翁、關門令尹？可不道朝中隨聖主，卻甚的林下訪聞人。既受了雨露九天恩，怎還想云霞三市隱？

《陳搏高臥》第三折：

【二煞】雞蟲得失何須計，鵬鷄逍遙各自知。看蟻陣蜂衙，龍爭虎鬥，燕去鴻來，兔走烏飛。浮生似爭穴聚蟻，光陰似過隙白駒，世人似舞甕醯雞。便搏得一階半職，何足算，不堪提。

【煞尾】俺那裏云間太華煙霞細，鼎內還丹日月遲；山上高眠夢寐稀，殿下朝元劍佩齊；玉闕仙階我曾履，王母蟠桃我曾吃，欲醉不醉酒數杯，上天下天鶴一隻；有客相逢問浮世，無事登臨歎落輝；危坐談玄講《道德》，靜室焚香誦《秋水》；滴露研朱點《周易》，散誕逍遙不拘系。赴召離山到朝裏，央及陳搏受宣敕。送上都堂入八位，掌管台衡總百揆。禦史台綱索省會，六部當該各詳細；攘攘垓垓不伶俐，是是非非無盡期。好教我戰戰兢兢睡不美。(下)

《陳搏高臥》第四折：

【雙調】【新水令】半生不識曉來霜，把五更寒打在老夫頭上。笑他滿朝朱紫貴，怎知我一枕黑甜鄉。揭起那翠巍巍太華山光，這一幅繡幃帳。(色旦上，待直，云)妾等官裏送來，與先生作傳奉，願奉枕席之歡。(正末唱)

【水仙子】我恰才神遊八表放金光，禮拜三清朝玉皇。不爭你拽雙環呀的門關上，纏殺我也瞎大王，驚的那下三山鶴夢翱翔。俺

只待丹鼎內降龍虎，誰教咱錦巢邊宿鳳凰，枉羞殺金殿鴛鴦。

【太平令】現如今山鬼只打顯象，野猿搶筆題牆。怕腐爛了芒鞋竹杖，塵沒了蒲團紙帳。縱有那女娘、豔妝、洞房，早盹睡了都堂裏宰相。

【離亭宴帶歇指煞】把投林高鳥西風裏放，也強如銜茶野兔深宮裏養。你待要加官賜賞，教俺頭頂紫金冠，手執碧玉簡，身著白鶴氅。昔年舊草庵，今日新方丈。貧道呵，除睡外別無伎倆。本不是貪名利世間人，則一個樂琴書林下客，絕寵辱山中相。推開名利關，摘脫英雄網，高打起南山吊窗。常則是煙雨外種蓮花，云臺上看仙掌。(並下)

在《陳搏高臥》一劇中要世人揚棄紅塵，因為佛、道皆認為人生苦短，名利如過眼雲煙，轉眼成空，是虛幻不實的東西。如：【牧羊關】「則你這一身拜將懸金印，萬里封侯守玉門；現如今際明良千載風云，怎學的河上仙翁、關門令尹。」、【二煞】「雞蟲得失何須計，鵬鷗逍遙各自知。看蟻陣蜂衙，龍爭虎鬥，燕去鴻來，兔走烏飛。浮生似爭穴聚蟻，光陰似過隙白駒，世人似舞甕醯雞。便搏得一階半職，何足算，不堪提。」

要世人追求永生的快樂，勝過凡間種種，如：【煞尾】「俺那裏云間太華煙霞細，鼎內還丹日月遲；山上高眠夢寐稀，殿下朝元劍佩齊；玉闕仙階我曾履，王母蟠桃我曾吃，欲醉不醉酒數杯，上天下天鶴一隻；有客相逢問浮世，無事登臨歎落輝；危坐談玄講《道德》，靜室焚香誦《秋水》；滴露研朱點《周易》」、【雙調】【新水令】「笑他滿朝朱紫貴，怎知我一枕黑甜鄉。揭起那翠巍巍太華山光，這一幅繡幃帳。」

2、《任風子》

《任風子》第二折：

【倘秀才】遮莫你攝伏下北極真武，便請下東華帝主，我道你敢是個南方左道術。便有甚縮地法，混天書，我與你個快取。

【叨叨令】師父道"神仙則許神仙做，凡夫則尋你凡夫去。"爺娘枉說爺娘苦。(云)則是我那魔合羅孩兒，嗨，父母恩養尚且報不的，量他打甚麼不緊。(唱)常言道"兒孫自有兒孫福。"(云)兒女是金枷玉鎖，歡喜冤家。師父，稽首。(唱)任屠卻省省得也麼哥，卻省省得也麼哥，告師父指與我一條長生路。(丹陽云)任屠，你堅心要出家麼？(正末云)情願與師父做個徒弟。(丹陽云)任屠，你既要出家，拋棄了你那妻子，方可出家。(正末云)你徒弟既要出家，量他打甚麼不緊，徒弟都舍了也。(丹陽云)你真個要出家，我與你十戒：一戒酒色財氣，二戒人我是非，三戒因緣好惡，四戒憂愁思慮，五戒口慈心毒，六戒吞腥啖肉，七戒常懷不足，八戒徇己害人，九戒馬劣猿顛，十戒怕死貪生。此十戒是萬罪之緣，萬惡之種。既要學道，必當戒之，將你俗衣都盡去了，身穿著道袍，腰系著雜彩條，每日在菜園中修行辦道。早晨打五百桶水，日中打五百桶水，天晚打五百桶水。繳轆轤，喂隴兒，撥畦兒，打勤勞，受辛苦。口誦《道德經》云："道可道，非常道；名可名，非常名。"(詩云)你那氣無強弱志為先，努力須當莫換肩。離得這番凡境界，著你生身別上一重天。(正末云)師父著我早晨打五百桶水，午間打五百桶水，晚夕打五百桶水，一日一千五百桶水。量這眼小井，卻不打的幹了那。(唱)

《任風子》第三折：

【中呂】【粉蝶兒】每日在園內修持，裁排下久長活計。若不是我參透玄機，則這利名場、風波海，虛耽了一世。吃的是淡飯黃齏，淡則淡淡中有味。

【醉春風】石鼎內烹茶芽，瓦瓶中添淨水。聽得一聲雞叫五更初，我又索起、起。識破這眨眼流光，迅指急景，轉頭浮世。

【紅繡鞋】我自撇下酒色財氣，誰曾離茶藥琴棋。(旦云)你住這裏做甚麼營生？(正末唱)聽杜鵑一聲聲叫道不如歸。(旦云)你莫不云閬苑瑤池來？(正末唱)又不曾赴瑤池。(旦云)你可在那裏？(正末唱)止不過在終南山色裏。

《任風子》第三折：

【耍孩兒】想咱人生在六合乾坤內，活到七十歲有幾？人身幻化比芳菲，人愁老花怕春歸。人貧人富無多限，花落花開有幾日？則是這三寸元陽氣，貫串著凡胎濁骨，使作著肉眼愚眉。

【二煞】一來我女色再不貪，二來香醪再不吃，堆金積玉成何濟！人生一世心都愛，誰為三般事不迷？世跳出紅塵內，我則尋泛遊槎天浪，下爛斧柯仙棋。

【三煞】我則要仙鶴出入隨，誰戀你香腮左右偎，你那繡衾不如我這粗綢被。我閑彈夜月琴三弄，誰待細看春風玉一圍。咱兩個發連理，你愛的是百年姻眷，我怕的是六道輪回。

《任風子》第四折：

【雁兒落】我只道人不知鬼不覺，卻原來你空叫咱空鬧。(帶云)金珠財寶都將的去，師父來問，我說些甚麼？哥哥，你姓甚名誰？(六賊云)我名可名，無姓名。(正末唱)你道是名可名無姓名。(帶云)俺出家的東西你將的去。(唱)可正是道可道非常道。(六賊云)任屠，你怎生罵我？(做揪住科)(正末唱)

【收江南】呀，我則索咬著牙，又吃你這殺人刀。(俵殺正末科)(下)(正末云)有殺人賊也！(丹陽上，云)任屠，你省也嗎？(正末唱)原來是馬丹陽使的這圈套，險把個潑殘生傾在小兒曹。師父又撞著，我則索終朝每日打勤勞。

(丹陽云)任屠，你見了麼？那六個人是你身邊六賊，那小孩兒是你菜園中摔死的小的。今日見了酒、色、財、氣，人、我、是、非，你今日功成行滿。你聽著。(詩云)為你有終始，救你無生死。貧道馬丹陽，三度任風子。(眾仙各執樂器迎科)(正末唱)

【尾】眾神仙都來到，把任屠攝赴蓬萊島。今日個得道成仙，到大來無是無非快活到老。(並下)

以上《任風子》這些曲詞，全是敘述全真教修煉方法和平日生活。如持戒生活：「十戒：一戒酒色財氣，二戒人我是非，三戒因緣好惡，四戒憂愁思慮，五戒口慈心毒，六戒吞腥啖肉，七戒常懷不足，八戒徇己害人，九戒馬劣猿顛，十戒怕死貪生。此十戒是萬罪之緣，萬惡之種。既要學道，必當戒之，將你俗衣都盡去了，身穿著道袍，腰系著雜彩條，每日在菜園中修行辦道。早晨打五百桶水，日中打五百桶水，天晚打五百桶水。繳轆轤，偎隴兒，撥畦兒，打勤勞，受辛苦。」

要世人揚棄凡塵名利，亦即佛教所謂人生三毒：貪、瞋、痴，去除酒、色、財、氣，如：「若不是我參透玄機，則這利名場、風波海，虛耽了一

世。」、「酒色財氣」、「一來我女色再不貪，二來香醪再不吃，堆金積玉成何濟！人生一世心都愛，誰爲三般事不迷？世跳出紅塵內，我則尋泛遊槎天浪，下爛斧柯仙棋。」、「那六個人是你身邊六賊，那小孩兒是你菜園中摔死的小的。今日見了酒、色、財、氣，人、我、是、非，你今日功成行滿。」

要世人追求平淡生活，平淡中才有真味，如：「識破這眨眼流光，迅指急景，轉頭浮世。」、「吃的是淡飯黃齏，淡則淡淡中有味。」、「我則要仙鶴出入隨，誰戀你香腮左右偎，你那繡衾不如我這粗綢被。我閒彈夜月琴三弄，誰待細看春風玉一圍。咱兩個發連理，你愛的是百年姻眷，我怕的是六道輪迴。」

另外就度脫劇情節研究，如《任風子》第三折：

【四煞】我則見匆匆月出東，厭厭日落西，秋鴻春燕相催逼。(小叔云)哥哥，你看這花朵兒渾家，怎生割捨的出了家？(正末唱)玉天仙妻兒你是你。(旦云)任屠，你看這孩兒。(正末唱)將來魔合羅孩兒，(做摔科)知他誰是誰。(旦哭云)任屠，你怎麼把孩兒摔殺了！(正末唱)我見他搵不住腮邊淚，休想他水泡般性命，顧不的你花朵似容儀。

【五煞】由你待叫吶吶叫到明，哭啼啼哭到黑，打悲歌休想我有還俗意。(旦云)任屠，咱家去罷。(正末唱)哎，你個綠豆皮兒姐姐疾忙退。(小叔云)哥哥，跟俺嫂嫂家去罷。(正末唱)哎，你個無梁桶的哥哥枉了提。休則管閑淘氣，絮的你口困，休想我心回。

【煞尾】由你死共死活共活，我二則二一則一。我休了嬌妻，摔殺幼子，你便是我親兄弟，跳出俺那七代仙靈將我來勸不得！(下)

在這折中三段曲詞，曾永義以為任屠摔子休妻，完全是一種罔顧倫常的行為，尤其是摔子之舉，可謂荒唐至極，完全不符全真教的立教宗旨。按全真教乃金道士王重陽所立，以儒教之忠孝，佛教之戒律，道教之丹鼎，三者冶於一爐而成。而劇中如此罔顧倫常，未知何故。¹⁰從另一角度著眼，此劇如此安排，不過是凸顯任屠修道之堅定，毫無動搖，甚至勘破了世俗人間的情愛。就修行而言，世間種種，無非是夢幻泡影，如露如電。這樣的虛幻人生，是不值得留戀的。¹¹

從唐人傳奇《杜子春》的故事本源中敘述杜子春歷經種種修行的考驗與磨練，始終遵守道士吩咐，不言一語；但是，因其愛子之心甚殷，不忍丈夫摔子，失聲一叫。此際，道士出現在其面前，對杜子春說道：吾子之心，喜怒哀懼惡慾，皆忘矣。所未臻者，愛而已。向使子無噫聲，吾之藥成，子亦上仙矣。嗟乎，仙才之難得也。¹²

杜子春因心中仍有愛的覺受，無法堅持如如不動的道念，才功虧一簣。

又《太平廣記》引《河東紀·蕭洞玄》一條¹³，其故事與《杜子春》雷同。蕭洞玄雖經虎狼、猛獸、夜叉等考驗，終不言說；但是，最後仍是不捨其妻摔子，驚駭失聲而使法事、煉丹無法功成。馬致遠撰寫《任風子》中任屠摔子之舉，乃是運用前述典故，來表明任風子已經能夠斷除世間情感的束縛，以堅定的修行意志。

任風子在次折既已悟道，下文不得不別有生發，故能超脫一般三度

¹⁰曾永義 〈馬致遠雜劇的四種類型〉 《幼獅學誌》第十九卷第一期 1986年5月，頁70

¹¹按：筆者以為度脫劇中仙人對凡人的考驗，主要是考驗其道心是否堅固，而未必真有其事，這點和謝裕琳有其共通之處。

參：謝裕琳 〈馬致遠《任風子》雜劇中的人物與思想研究〉 《台灣戲專學刊》第3期 民國90年5月 頁38

¹²《唐人傳奇·杜子春》 台北 世一出版社 1975年元月初版 頁177-179

¹³《唐人傳奇·杜子春》 台北 世一出版社 1975年元月初版 頁179-180

劇之蹊徑，使四折各具境界，能入人觀聽，就關目來說，堪稱度脫劇之佳作。¹⁴

謝武雄以為：

仙道劇中大概以《任風子》的結構最好，全劇結構非常緊湊，很能吸引觀眾情緒，如任屠要殺馬真人，以及摔兒子，馬真人幻化任屠身邊的六盜，前來搶掠，幻化其子，前來索命，層層起伏，頗得曲折之妙。¹⁵

陳芳英指出：這種「見境方悟，臨危纔醒」的度脫方式，是度脫劇的重要特色。

3、《黃梁夢》

《黃梁夢》第四折：

【煞尾】你正果正是修行果，你災咎皆因我度脫。早則絕憂愁、沒惱聒，行處行，坐處坐，閒處閒，陀處陀。屈著指，自數過，真神仙，是七座，添伊家，總八個。道與哥哥，非是風魔，這個愛吃酒的鐘離便是我。

(東華帝君領群仙上云)呂岩，你省悟了麼？(洞賓云)弟子省了也。(東華云)你既省悟了，一夢中十八年，見了酒色財氣，人我是非，貪嗔癡愛，風霜雨雪。前世面見分明，今日同歸大道。位列仙班，賜號純陽子。(詩云)你不是凡胎濁骨，迷本性人間受苦。正陽子點化超凡，又差下驪山老母。一夢中盡見榮枯，覺來時忽

¹⁴曾永義 〈馬致遠雜劇的四種類型〉 《幼獅學誌》第十九卷第一期 1986年5月，頁71

¹⁵謝武雄 〈馬致遠雜劇述評〉 《健行學報》第7期 1987年3月 頁174

然省悟。則今日證果朝元，拜三清同歸紫府。

由本劇結尾唱詞，正可說明神仙度化劇的屬性，既非喜劇，亦非悲劇，若按照西方的分類方法，要歸屬於鬧劇之中。

上千年的中國戲曲史，為我們留下了無數優秀作品。而那些優秀作品之所以優秀，主要是因為它們留下了許多優美的唱段，以及留下了許多直至今日還可以在舞臺上吸引觀眾的劇目，中國戲曲不像西方戲劇那樣，把人物的塑造放在戲劇第一位，著重於表現內心世界，表現自己對某人與某事的感受，表現自己的人生志向和情趣。因而中國文人在創作時，很少想到如何使他筆下的人物更加形象鮮明，更加栩栩如生。

戲曲在人格上的追求，既受到中國文人的價值觀念的支配，同時，也受到下層民眾的道德倫理觀念的左右。因為戲曲既是文人的又是大眾的。說它是文人的，因為戲曲劇本主要是由一批文人寫作的；說它是民眾的，因為戲曲的觀眾主要是下層人。而在漫長的戲曲發展史中，戲曲之所以有那麼強的藝術魅力和生命力，就是因為戲曲在人物塑造上與文人---劇本的主要創作者和民眾---舞臺劇的主要欣賞者的審美情趣以及人生理想有許多相契合之處。因為戲曲中寄托了他們的心理期待和內心深處或隱秘或直接的需求¹⁶

中國文化以及中國文化的主要載體知識份子，對於儒家思想比起對於其它思想體系來，傾注了更多的感情色彩。儒家高度功利主義的、人世的精神追求，對知識份子的影響很大。但是我們必須同時也看到，儒家思想並不是構成知識份子的精神世界唯一的重要成份，道家思想所倡導的那種獨特的、與儒家思想截然相反的人格追求，在中國文人們的思想深處，影

¹⁶傅謹 《戲曲美學》 台北市 文津出版社 民國 84 年 7 月 頁 165

響未必就比儒家思想小多少。比如我們從戲曲的人物塑造中，就可以看到強烈的反儒家的思想傾向。

4、《岳陽樓》

東籬在此劇中顯然又一廂情願的構築了另一個空中樓閣，他在科舉進身無望之餘，內心裏多希望能像希夷先生(即陳搏)那樣得遇宋太祖，或者像馬周那樣為唐太宗所賞識，然後他也要像左太沖那樣高唱「功成不受賞，長揖歸田廬。」然而在滿目腥羶的世界裏，那來宋太祖？那來唐太宗？如此在日月無光的天地間，又有何功而可成？又如何不受賞而長揖？我們知道這樣的「樓閣」築得越高，其希望的破滅越大，內心的悽苦也是越深的。

《岳陽樓》第一折：

【後庭花】這墨瘦身軀無四兩，你可便消磨他有幾場。萬事皆如此，(帶云)酒保也，(唱)則你那浮生空自忙。他一片黑心腸，在這功名之上。(酒保云)我不要這墨，你則與我錢。(正末云)墨換酒，你也不要？(唱)敢糊塗了紙半張。

【金盞兒】我這裏據胡床，望三湘，有黃鶴對舞仙童唱。主人家寬洪海量，醉何妨。直吃的捲簾邀皓月，再誰想開宴出紅妝。但得一尊留墨客，(帶云)我困了也，(唱)我可是兩處夢黃梁。

《岳陽樓》第二折：

【南呂】【一枝花】猶兀自騎著個大肚驢，吃幾頓黃梁飯。則今日

有緣游閬苑，可正是無夢到邯鄲。(云)有人說道，你這等醉生夢死的，那神仙大道卻怎生得來？(唱)休笑我行步艱難，無症候裝些殘患。如今便岳陽樓來了兩番，空聽的駭浪驚濤，(帶云)呆漢子，(唱)洗不淨愚眉肉眼。

【三煞】想人能克己身無患，事不欺心睡自安，便百年能得幾時閑？去向那石火光中，急措手如何迭辦？你何不早回看，直到落日桑榆暮景殘，方才道倦鳥知還。

【二煞】爭如我蓋間茅屋臨幽澗，披片麻衣坐法壇。倒也躲是非忘寵辱無牽絆，不強似你在人我場中，把個茶博士終朝淘渲。(做笑科，云)郭馬兒，你及早省悟，也是遲了。(唱)我笑你忒愚頑，枉了我度你親身三兩番，還不省也天上人間。

【黃鐘尾】我著你看藍采和舞春風六扇云陽板。(郭云)那一個呢？(正末唱)我著你看韓湘子開冬雪雙莖錦牡丹。疾回頭莫怠慢。(郭云)師父，我送你下樓去。(正末唱)下江樓近水灣。(云)呀，徐神翁等不的我，先去了也。(郭云)在那裏？(正末唱)你與我撐開船，掛起帆。(云)郭馬兒，上船來。(郭云)你先上船。(正末云)我先上船。(郭推正末科，云)推他娘在這水裏。(正末云)呀，這廝險些兒不閃我在水裏！(唱)行至蓬萊宮方丈山，俺那夥送行人世不曾西出陽關，早則不凝望渭城和淚眼。

《岳陽樓》第三折：

【正宮】【端正好】我勸你世間人，休爭氣，及早的歸去來兮。可乾坤做一床黃綢被，單擱著陳搏睡。

【滾繡球】我穿著領布懶衣，不吃煙火食。淡則淡淡中有味，又不是坐崖頭打當牙椎。人問我姓甚的，住那裏，要尋我煞是容易：

酒排沙緊對著鐘離。怕你虎狼叢吃閃呆獐般看，是非海淹著死馬兒醫。樹倒風吹。

【煞尾】再休想一枝逗漏春消息，則要你三島追隨路不迷。拜辭了瀟湘洞庭水，同去蟠桃赴仙會。酒泛天漿滋味美，樂奏云璈音調奇。絳樹青琴左右立，都是玉骨冰肌世無比。我勸你這片凡心早收拾，莫為嬌妻苦縈系。

《岳陽樓》第四折：

(正末打愚鼓簡子上，云)羅浮道士誰同流，草衣木食輕王侯。世間甲子管不得，壺裏乾坤只自由。數著殘棋江月曉，一聲長嘯海門秋。飲余回首話歸路，笑指白云天際頭。(郭馬兒沖上拿科，云)拿住！我如今再不等你溜了，和你見官去來。(正末唱)

【水仙子】這一個是漢鐘離現掌管群仙錄。(郭云)這位拿著拐兒的不是皂隸？(正末唱)這一個是鐵拐李發亂梳，(郭云)兀那位著綠襪袍的不是令史哩？(正末唱)這一個是藍采和板撒云陽木。(郭云)這老兒是誰？(正末唱)這一個是張果老趙州橋倒騎驢，(郭云)這位背葫蘆的是誰？(正末唱)這一個是徐神翁身背著葫蘆。(郭云)這位攜花籃的是誰？(正末唱)這一個是韓湘子韓愈的親侄。(郭云)這位穿紅的是誰？(正末唱)這一個是曹國舅宋朝的眷屬。(郭云)敢問師父你可是誰？(正末云)貧道姓呂名岩字洞賓，道號純陽子。(唱)則我是呂純陽愛打的簡子愚鼓。(郭云)是了！三十年前我是岳陽樓下老柳樹，俺渾家賀臘梅就是杜康廟前白梅樹。後來托生下方，配為夫婦，直待師父三度點化，才歸正道。稽首，我弟子早省悟了也。(鐘離云)你二人既得省悟，聽吾指示。(詞云)

你本是人間土木之物，差洞賓將你引度。今日個行滿功成，跨蒼鸞同登仙路。(郭、旦拜謝科)(正末唱)

【收尾】則我向岳陽樓來往經三度，指引你雙歸紫府。方才識仙家的日月長，再不受人間的斧斤苦。

在《岳陽樓》這幾折曲子中，告訴世人要揚棄功名利祿，到頭來一切是空，如：【後庭花】「這墨瘦身軀無四兩，你可便消磨他有幾場。萬事皆如此，則你那浮生空自忙。他一片黑心腸，在這功名之上。」

要世人領悟人生痛苦，再不為凡俗事煩心，追求隱居樂道，過著神仙的生活，如：【金盞兒】「我這裏據胡床，望三湘，有黃鶴對舞仙童唱。主人家寬洪海量，醉何妨。直吃的捲簾邀皓月，再誰想開宴出紅妝。但得一尊留墨客。」、【三煞】「想人能克己身無患，事不欺心睡自安，便百年能得幾時閑？去向那石火光中，急措手如何迭辦？你何不早回看，直到落日桑榆暮景殘，方才道倦鳥知還。」、【滾繡球】「我穿著領布懶衣，不吃煙火食。淡則淡淡中有味，又不是坐崖頭打當牙椎。人問我姓甚的，住那裏，要尋我煞是容易：酒排沙緊對著鐘離。怕你虎狼叢吃閃呆獐般看，是非海淹著死馬兒醫。樹倒風吹。」、【煞尾】再休想一枝逗漏春消息，則要你三島追隨路不迷。拜辭了瀟湘洞庭水，同去蟠桃赴仙會。酒泛天漿滋味美，樂奏云璈音調奇。絳樹青琴左右立，都是玉骨冰肌世無比。我勸你這片凡心早收拾，莫為嬌妻苦縈繫。」結尾主角終於解脫人世間的痛苦，這是度脫劇的一貫結束方式。

5、《荐福碑》

全劇濃厚的神仙遁化思想：

如《荐福碑》第三折：

【么篇】振乾坤雷鼓鳴，走金蛇電影開。他那裏撼嶺巴山，攪海翻江，倒樹摧崖。這孽畜，更做你這般神通廣大，也不合佛頂上大驚小怪。

【耍孩兒】更怕我東南倦上紅塵陌，空惹的行人賽色。可不騎鶴人枉沉埋，把著個顏回瓢也叫化的回來。未曾結廬山長老白蓮社，正遇著東海龍王大會垓。他共我冤仇大，將這座藥師佛海會，都變作趙太祖凶宅。

在這類鬧劇中，也有插科打諢的場面：如《荐福碑》第二折：

【叨叨令】往常我青燈黃卷學王道，剗地來紅塵紫陌尋東道。如今十個九個人都道，都道是七月八月長安道。兀的不困殺人也麼哥！看書生何日得朝聞道？

「學王道、尋東道、都道、長安道、朝聞道」都是胡說八道。

蒙元一朝可以說是我國歷史上最黑暗的時代，生活在這黑暗時代裏的人們，由於對現實感到極端的失望，深覺形神不能相親的痛苦；於是便轉而從超現實的世界中，希企獲得指望和慰藉。恰好這時全真道教為當局所崇奉，解脫塵寰、逍遙物外的冥想便充滿人們空虛的心目之中。也因此，元人的散曲便充滿隱居樂道、恬退自適的情味，元人的雜劇便大量敷演度脫凡人、成佛成仙的內容。而這樣的情味和內容，東籬的散曲和雜劇都流露無遺，可以說是個中最典型的代表。¹⁷

翻開“神仙道化”劇，令人感受很強烈的是劇中充滿神奇瑰麗的浪

¹⁷曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 256-257

漫色彩，具有濃烈的感人的藝術魅力，劇中的神仙往往可以幻化人生中的種種超現實的情景，給觀眾、讀者一個神奇瑰麗的藝術世界。

“神仙道化”劇裏的神仙不管是凡夫俗子的度脫者，還是妖魔邪惡的驅逐者，都有超人的神奇法術，如《岳陽樓》裏的呂洞賓可以使人死，也可以使人復生；《黃梁夢》中的鍾離權可以變化為多種角色對呂洞賓進行悟道的啟迪。如此神奇的人物，大大增強了神仙道化劇的想像藝術特質，也非常符合我國戲曲的虛擬性藝術特徵。¹⁸

曾永義在《詩歌與戲曲》一書中評馬致遠的創作心理：「東籬事實上對於人生幻化若夢，挾著無限的惆悵，他看穿了功名利祿的爭逐與蜂紛蠅攘何殊，因而肯定了及時行樂的意義。他幽棲田園，事實上也只是為了避世行樂，他要在「天長地闊多網羅」的蒙元統治下，為自己開闢一片「桃源」淨土。然而東籬在現實世界裏，儘管為自己開闢一片「桃源」淨土，但是在他的內心深處，卻是希冀不帶青天一片雲那樣的「化鶴沖霄」而去；唯有如此，才能把有限的生命延伸列無窮，把人世間的羈絆徹底的擺脫，而達到不生不滅、懸解自如的境地。為此他將心中的這分冥想體現在《岳陽樓》、《任風子》、《黃梁夢》、《馬丹陽》等四本有關全真道教的度脫雜劇裏。」¹⁹

全真教滲透元朝戲曲創作之情況。侯光復〈元前期曲壇與全真教〉以為全真教與元朝戲曲之聯繫，可從三點看出：

1、戲中所出現的神仙形象，無論是貫穿全劇的主角，還是偶一登場的配角，幾乎全部與全真教存在一定的關係，或者是全真教的祖師和真人，如東華帝君、鍾離權、呂洞賓、王重陽、馬丹陽等人，或者雖未入全

¹⁸高益榮 《元雜劇的文化精神闡釋》 北京 中國社會科學出版社 2005年7月 頁206-207

¹⁹曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國77年4月 頁258

真教譜系，卻深受全真教崇奉，如莊子、陳搏，以及八仙中除鍾、呂以外的其餘諸仙。

2、作品的情節大多係根據全真教的一個傳說，或者拼湊幾個傳說構置而成，像《黃粱夢》、《岳陽樓》、《任風子》諸劇，就是直接淵源於《純陽帝君神化妙通記》和《金蓮正宗記》等著名全真教典的記載。

3、這些作品還大量表現了全真教的某些思想觀念和教規教律，如瀟灑於幾乎每一劇作的「百年隨手過，萬事轉頭空」(史樟《莊周夢》)的宇宙觀；「躲人間是非」，忍無端恥辱，喜「惰懶僥傭」(同上)的人生觀；以及戒除酒色財氣等清規戒律，就都與全真教經典中的表述毫無二致。²⁰

除了馬致遠的作品外，鄭光祖《王粲登樓》通篇不得志而鳴，是元士子內心代表作，這類沒有什麼悲喜場面的劇作，整文瀟灑道家出世思想，而以士子飛黃騰達傳統結尾作終。

6、《王粲登樓》

《王粲登樓》楔子：

【中呂】【賞花時】母親道豚犬東行百步憂，(卜兒云)孩兒，你趁著這鵬鶚西風萬里秋。(正末唱)趁著這鵬鶚西風萬里秋。非拙計豈狂遊，憑著我高才和這大手。(卜兒云)孩兒疾去早來。(正末云)母親，恁孩兒常存今日志，必有稱心時。(唱)穩情取談笑覓封侯。(下)

《王粲登樓》第三折：

²⁰侯光復〈元前期曲壇與全真教〉《文學遺產》1988年第5期 頁86

【鬥鶴鶉】又不在麋鹿群中，又不入麒麟畫裏。自死了吐哺周公，枉餓殺采薇伯夷。自洛下飄零到這裏，劃的無所歸棲。(帶云)小生初投奔劉表的意呵，(唱)指望待末尾三稍，越閃的我前程萬里。(許達云)仲宣，想昔日孔子投于齊景公，景公不能用，複投魯哀公，封孔子為魯司寇。三日而誅少正卯。齊景公故將美女數十人，習成女樂，獻與哀公，哀公受了女樂，三日不朝。孔子棄職而歸，投于衛靈公，與之言治國之道。衛靈公仰視飛雁，孔子知其不能用，投于陳國。其時陳國被吳國征伐，孔子遂困于陳蔡之間，糧食都絕，從者皆病不能起，聖人尚然如此，何況今日乎！老兄，(詩云)詩酒當前且盡情，功名休問幾時成。天公自有安排處，莫為憂愁白髮生。(正末詩云)三尺龍泉七心身，可堪低首困風塵。王侯將相元無種，半屬天公半屬人。(唱)

戲曲中塑造了許多文人形象。有趣的是，在戲曲中所塑造的文人形象中，我們很少能夠看到真正是完全符合儒家所信奉的那套倫理道德體系的典型人格，在道德上的修養反而很少被提及，即使偶爾被提及也只是一筆帶過，只有他們卓絕非凡的文才、他們細膩纏綿的情感，他們清秀姣好的容顏，以及他們善解人意的風情，才是戲曲作品要濃墨重彩地著意渲染的重點。戲曲作品在描寫文人時，經常帶有某種程度上的出世傾向。這種出世傾向首先表現在那些受到道教神仙度化了的文人或者受到道教思想影響比較明顯的文人身上。

綜觀上述，在這類度脫道化劇中的全真教思想內容如下

- 1、三教合一，以道為主；安恬沖澹，合於自然。
- 2、出家住庵，節欲持戒；頭陀苦行，忍辱含垢。

3、識心見性，求返其真；參透玄機，還我面目。

4、積功累行，遇考不退；內結金丹，長生不死。²¹

由於平民的平等觀念的產生，使許多不同身分的人、物，都有了被度的機會，而也都能如願以償獲得解脫，這給當時平民帶來了一線希望。雖然這只是幻想，不可能實現，但卻讓人體會到「來於何處，歸於何處」，使被度脫者脫離人世間的困惑，而讓一切歸諸夙緣。正如任風子第二折，馬丹陽所說：「神仙則許神仙做，凡人則覓凡人去。」如此人們對於人世間所遭遇到的一切，都能心安理得的接受，任何事都順其自然。對於元代的現實社會橫施於人的困厄，自然有其心理的補償作用，他們所希望的神仙世界，成為他們精神上的避風港，更濃濃的渲染了平民階層的沈沈痛苦。²²

道教源出於老莊，又學習了佛教輪迴地獄的鬼話，製造了最為龐大的鬼神體系。尤其是金元時期，道教又與儒學、佛教的融合而形成“全真教”，對當時文人的戲曲創作影響極大，神仙道化劇的大量出現就是它影響的直接結果。

對於人生現實的苦惱，因此，佛教認為“色即是空”、“人生如夢”。作家們在對現實黑暗不滿，但又無能為力，對自己的懷才不遇感到無奈時，往往借助佛教的這些思想進行自我安慰。所以在戲曲名篇中大多都可看到佛教的影子。

中國文化史上元代宗教是頗有特色的，其最大特色是多元性和開放

²¹謝裕琳 〈馬致遠《任風子》雜劇中的人物與思想研究〉 《台灣戲專學刊》第3期 民國90年5月 頁56-59

²²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113

性，這與蒙古統治的遼闊版圖及其迫切需要文明滋養是分不開的。蒙古諸部原本信奉原始的薩滿教，但其在權力擴張的過程中很快學會了接容與納取。在其兼容並蓄的宗教政策下，佛教、道教、伊斯蘭教、基督教等都在中國得到廣泛的傳播和發展。這種多元與開放有時令人想到唐代，但與唐代不同的是其鐵騎與商業的色彩更濃。這是由很大的歷史跨越造成的，當蒙古由蒙昧的部落逐漸形成強大的帝國時，其原始的血性與發達的文化結合勢必構成一道奇觀，而宗教便在其中成為一個獨具魅力的角色。²³

曾永義在〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉一文指出：「表現在度脫劇中的逆轉，度脫劇有一個不成文的規律，那就是凡度必為三而始成。某仙或某佛發現某人有慧根宿緣，於是前往度化，先說以富貴不足恃，再喻以功名不足戀；可是被度脫的人還是執迷不悟，此時此際，乃假藉其仙佛之超越力量，幻設出各種可驚可愕的事跡，於是乎被度化的人也頓然開悟，隨其出家修道，位列仙班。」²⁴

宣揚道教對人的度脫，實際上是作者借此表現自己胸中對人生的依戀，告別的艱難，他們的活動所顯示的主導思想也不是宗教的棄世傾向，而是交織著戀世與憤世因素的現實精神。其次，現實的黑暗齷齪，仕途的坎坷，使他們對官場的和危險認識更深刻，從而產生一種叛逆的思想，以圖消解胸中苦悶。²⁵

雖然神佛度脫劇別有其時代的意義，但其假藉神佛的超越力量以警悟執迷的世人，則為其特色之一。

²³ 張維青、高毅清 《中國文化史》 山東人民出版社 2002年 頁376-377

²⁴ 曾永義 〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉 《論說戲曲》 臺北市 聯經出版社，民國86年 頁32

²⁵ 高益榮 《元雜劇的文化精神闡釋》 北京 中國社會科學出版社 2005年7月 頁195

道教文化與神仙道化劇的藝術特色：

- 1、 道教富有的幻想精神給神仙道化劇插上了想像的翅膀。
- 2、 人生如夢教義使神仙道化劇充滿濃郁的夢幻色彩。
- 3、 仙-凡-化-仙戲劇結構模式正是道學尚圓思想的具體體現。
- 4、 遠離紅塵，怡情山水的隱逸情趣，使神仙道化劇的曲詞具有意境美。²⁶

元明兩代的這類鬧劇，有很大的不同之處：「到了明代，雖然仍有不少這類度脫劇，但其思想意趣，已經大大的起了變化。也就是它們不過是帝王貴族長生不老的企慕和文人失意後的冥求和寄託，那其間再也沒有庶民色彩。雜劇的貴族文士化，使得雜劇的內容也隨著脫離現實和群眾。」

27

曾永義也指出：「戲劇一落入文士的手中，便逐漸遠離舞台，趨向案頭，成為辭賦的別體；講求詞藻，罔顧排場與音律，或發抒個人的悲憤和感慨，或寄寓深遠的諷世之奉。其中也行假藉鬼神來達到這兩層目的的，而以見於明清的雜劇為多，馬致遠《薦福碑》劇中張鎬其實就是作者本身的寫照。」²⁸

在元代，由於文人的社會地位很低，經濟上的極度貧窮擊碎了他們美麗的人生夢，長達 81 年的停止科舉，又使他們的仕途之路被堵

²⁶高益榮 《元雜劇的文化精神闡釋》 北京 中國社會科學出版社 2005 年 7 月 頁 205-219

²⁷曾永義 〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉 《論說戲曲》 臺北市 聯經出版社，民國 86 年 頁 35

²⁸曾永義 〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉 《論說戲曲》 臺北市 聯經出版社，民國 86 年 頁 36

塞，從而使他們對封建政權的依賴比以往任何朝代都鬆散，於是促使他們用不同於傳統的目光重新審視社會，調整自己的人生理想，蔑視傳統觀念，進發出異樣的火花。這些“神仙道化劇”中的所謂的“神仙”，實際上都是穿著道服的文人。²⁹

“道學與民間巫術的結合產生了道教。”³⁰道教崇尚老莊，吸取了老莊的“清靜無為”、喜好自然的思想，又增添了民間巫術的修煉成仙的神話觀念，追求修道成仙，充滿虛幻的想像。而使“神仙道化”劇既具有恬靜優美的曲詞，引發人綿綿遐思的意境，又充滿了夢幻的神奇和能夠引起人豐富的想像的真人仙翁，豐富了我國浪漫主義文學的畫廊。

7、《單刀會》

本劇為千古著名魯肅索荊州的段子，劇中描寫關雲長英勇形象深刻的有：

《單刀會》第一折：

【鵲踏枝】他誅文醜逞粗躁，刺顏良顯英豪。他去那百萬軍中，他將那首級輕梟。(魯云)想赤壁之戰，我與劉備有恩來。(末唱)那時間相看的是好，他可使喜孜孜笑裏藏刀。

【金盞兒】他上陣處赤力力三綵美髯飄，雄赳赳一丈虎軀搖，恰便似六了神簇捧定一個活神道。那敵軍若是見了，唬的他七魄散、五魂消。(云)你若和他廝殺呵。(唱)你則索多披上幾副甲，剩穿上幾層袍。便有百萬軍，擋不住他不刺刺千里追風騎；你便有

²⁹高益榮 《元雜劇的文化精神闡釋》 北京 中國社會科學出版社 2005年7月 頁79

³⁰張立文等 《道教與中國文化》 人民出版社 1996年版 頁166

千員將，閃不過明明偃月三停刀。

【尾聲】曹丞相將送路酒手中擎，餞行禮盤中托，沒亂煞侄兒和嫂嫂。曹孟德心多能做小，關云長善與人交。早來到灞陵橋，險唬殺許褚、張遼；他勒著追風騎，輕輪動偃月刀。曹操有千般計較，則落的一場談笑。(云)關云長道："丞相勿罪！某不下馬了也。"(唱)他把那刀尖兒斜挑錦征袍。(下)(魯云)黃文，你見喬公說關公如此威風，未可深信。俺這江下，有一賢士，複姓司馬，名徽，字德操。此人與關公有一面之交，就請司馬先生為伴客，就問關公平昔智勇謀略，酒中德性如何。黃文，就跟著我去司馬庵中相訪一遭去。(下)

《單刀會》第二折：

【滾繡球】他尊前有一句言，筵前帶二分酒，他酒性躁不中撩鬥，你則綻口兒休提著索取荊州。(魯云)我便索荊州有何妨？(末云)他聽的你索取荊州，(唱)他圓睜開丹鳳眸，輕舒出捉將手；他將那臥蠶眉緊皺，五蘊山烈火難收。他若是玉山低起，你安排著走；他若是寶劍離匣，你則準備著頭。枉送了你那八十一座軍州！

【尾聲】我則怕刀尖兒觸抹著輕聲了你手，樹葉兒提防打破我頭。關云長千里獨行覓二友，匹馬單刀鎮九州；人似巴山越嶺彪。馬跨翻江混海獸。輕舉龍泉殺車胄，怒扯昆吾壞文醜；麾蓋下顏良劍標了首，蔡陽英雄立取頭。這一個躲是非的先生決應了口，那一個殺人的云長，(云)稽首。(唱)我更怕他下不的手！(末下)

以上曲詞，描寫關羽有千軍萬馬不可當之氣勢，形象鮮明而突出。

關漢卿在劇中強調了關羽的“漢朝節”，作品通過對歷史人物的歌頌，一定程度上反映出作者的民族情緒。這在當時特定的歷史條件下，是有一定的現實意義的。這個劇是一部頌劇，是在過去祭神劇的基礎上創作的，所以關羽的英雄形象非常突出。³¹

在《單刀會》第三折描寫關羽和關平父子情深，明知東吳赴宴，宴似鴻門宴，凶多吉少，亦絲毫沒有退縮膽怯之意：

【快活三】小可如我攜親侄訪冀王，引阿嫂覓劉皇，灞陵橋上氣昂昂，側坐在雕鞍上。

【鮑老兒】俺也曾搥鼓三冬斬蔡陽，血濺在沙場上。刀挑征袍出許昌，險唬殺曹丞相。向單刀會上，對兩班文武，小可如三月襄陽。

【剔銀燈】遮莫他雄赳赳排著戰場，威凜凜兵屯虎帳，大將軍智在孫、吳上。馬如龍，人似金剛；不是我十分強，硬主張，但提起廝殺呵磨拳擦掌。

【蔓菁菜】他便有快對付能征將，排戈戟，列旗槍，對仗，我是三國英雄漢云長，端的是豪氣有三千丈。

【尾聲】須無那臨潼會秦穆公，又無那鴻門會楚霸王，遮莫他滿筵人列著先鋒將，小可如百萬軍刺顏良時那一場嚷。(下)

(周倉云)關公赴單刀會，我也走一遭去。志氣凌云貫九霄，周倉今日逞英豪。個個開弓並蹬騫，人人貫甲與披袍。旌旗閃閃龍蛇動，惡戰英雄膽氣高。假饒魯肅千條計，怎勝關公這口刀！赴單刀會走一遭去也。(下)(關興云)哥哥，父親赴單刀會去了，我和你接應一遭去。大小三軍，跟著我接應父親去。到那裏古刺

³¹李修生《元雜劇史》 南京 江蘇古籍出版社 2002年4月 頁151

刺彩磨征旗，撲冬冬畫鼓凱征鼙，齊臻臻槍刀如流水，密匝匝人似朔風疾。直殺的苦淹淹屍骸遍郊野，哭啼啼父子兩分離。恁時節喜孜孜鞭敲金鐙響，笑吟吟齊和凱歌回。(下)(關平云)父親兄弟都去也，我隨後接應走一遭去。大小三軍，聽吾將令；甲馬不許馳驟，金鼓不許亂鳴，不許交頭接耳，不許語笑喧嘩；弓驚上弦，刀劍出鞘，人人敢勇，個個威風。我到那裏：一刀刀，兩刃劍，齊排雁翅；三股叉，四楞錐，耀日爭光；五方旗，六沉槍，遮天映日；七稍弓，八楞棒，打碎天靈；九股索，紅綿套，漫頭便起；十分戰，十分殺，顯耀高強。俺這裏雄兵浩浩渡長江，漢陽兩岸列刀槍。水軍不怕江心浪，旱軍豈懼鐵衣郎！關公殺入單刀會，顯耀英雄戰一場。匹馬橫槍誅魯肅，勝如親父刺顏良。大小三軍，跟著我接應父親走一遭去。(下)

在《單刀會》第四折，描寫關羽和魯肅二人對索討荊州一事唇槍舌劍，你來我往，好不精彩：

【胡十八】想古今立勳業，那裏也舜五人、漢三傑？兩朝相隔數年別，不付能見者，卻又早老也。開懷的飲數杯，(云)將酒來。(唱)盡心兒待醉一夜。(把盞科)(正末云)你知"以德報德，以直報怨"麼？(魯云)既然將軍言"以德報德，以直報怨"，借物不還者謂之怨。想君侯文武全材，通練兵書，習《春秋》、《左傳》，濟拔顛危，匡扶社稷，可不謂之仁乎？待玄德如骨肉，覷曹操若仇讎，可不謂之義乎？辭曹歸漢，棄印封金，可不謂之禮乎？坐服于禁，水淹七軍，可不謂之智乎？且將軍仁義禮智俱足，惜乎止少個"信"字，欠缺未完。再若得全個"信"字，無出君侯之右也。

【慶東原】你把我真心兒待，將筵宴設，你這般攀今覽古，分甚枝葉？
我根前使不著你"之乎者也"、"詩云子曰"，早該豁口截舌！有意說孫、
劉，你休目下番成吳、越！

《單刀會》一劇著重在對關羽的描寫，戲劇屬性既不是喜劇，也不是悲劇，更不是善惡有報的悲喜劇，故將本劇歸於鬧劇一類。

結論

宋、金、元時期形成的戲曲，廣泛吸收了前代留傳下來的各種藝術和技藝。除詩歌、音樂、舞蹈、說唱外，還直接繼承了從古優開始的，綿延一千多年的包括歌舞戲、參軍戲、滑稽戲在內的古代戲劇表演的優秀傳統。另外，又吸收了武術、雜技等營養，以充實自己。因此，金元雜劇和宋元南戲包容了各種藝術和技藝的手段、手法、方法、技巧和套路，可以說是中國藝術文化的一次匯總和交融。

金元雜劇和宋元南戲中的優秀劇目，它們的形式都不是停留在情節的低層次，而以命運的高層次，讓我們看到嚴酷的社會現實和巨大的社會變遷所造成的人生道路的坎坷不平，以及面對不公正的待遇和沉重迫害時人們的掙扎和抗爭。無論是《竇娥冤》、《趙氏孤兒》、《琵琶記》這樣的悲劇，或者是《西廂記》、《救風塵》、《望江亭》、《李逵負荊》這樣的喜劇，還是《拜月亭》、《倩女離魂》、《荊釵記》、《白兔記》這樣的悲喜劇，其中那些社會地位不同、生活遭遇不同的戲劇主人公，他們的所做所為都因此使我們感到息息相關，他們的所做所為也因此閃射著性格的光彩，這與角抵戲、歌舞戲、參軍戲、滑稽戲擁有的簡單的故事情節和滑稽調笑式的嘲諷，的確有了

本質的區別。³²

中國戲曲從孕育、形成到繁榮、昌盛，在藝術形態上始終堅持詩歌、音樂、舞蹈三位一體的綜合觀念，並且對唱、念、做、打等手段的綜合越來越趨向於完善，近代的王國維進一步論証了戲曲藝術形態的特徵：“戲曲者，謂以歌舞演故事也”。³³

古希臘理論家亞里斯多德在《詩學》第三章總結戲劇的特徵時指出：“悲劇 是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿”，“摹仿方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述法”。

王季思在《中國十大古典悲劇集》前言，說明古代沒有完整的悲劇理論，但是悲劇是存在的。由於向來文人對戲劇的鄙視，我們沒有像歐洲的學者，總結出一套相當完整的悲劇理論。

前言又說：

中國古典悲劇，是我們文明古國百花園裡的一樹奇葩。它容匯著中華民族勤勞、勇敢的精神，散發著濃郁的泥土芳香，又具有我們自己的民族形式和獨特的藝術風貌。³⁴

陸潤棠在《中外文學》發表的〈悲劇文類分法與中國古典戲曲〉提出：

中國『悲劇』若能為一文類看待，應要有一套適合其本身文化、美感經驗和哲學思維背景的標準。而不應光依靠借用各種含有特殊西

³²沈達人 《戲曲的美學品格》 北京 中國戲劇出版社 1996年3月 頁43-44

³³王國維 《戲曲考原》，引自《王國維戲曲論文集》 北京 中國戲劇出版社 1984年版 頁163

³⁴王季思主編 《中國十大古典悲劇集》 上海藝文出版社 1982年舊版 新版齊魯書社出版 1989年

方文類意義的標準或術語。因為，這樣會招致觀念和詞意上之含糊，而不能將研究中國式悲劇作為一文類的界限，劃得清澈。³⁵

最後，他以文化為基，傳統自覺為本，提出建立中國式悲劇的適當文類名稱的三個步驟：

(1)從中國的哲學和宗教根源找出一對悲劇觀念的心態。(2)從中國文學作品求證這種悲劇心態的表達程度。(3)從中國戲劇中求證這種心態的表現程度，找出一種合理的代表模式。

此外王季思在〈悲喜相乘—中國古典悲，喜劇的藝術特徵和審美意蘊〉一文，從觀念與作品上出發，也表現與此相當的認知：

中國戲曲中的悲劇，不同於西方以劇中主要人物的死亡終場的悲劇，中國的喜劇，也不同於西方以滑稽、諷刺為主的喜劇。正如將唱、做、念、打融為一體而成為高度綜合性的京劇一樣，中國戲曲總是把喜怒哀樂的各種感情熔於一爐，而不是把它們截然分開，因而也給人以與西方悲、喜劇不同的審美感受。我們需要西方的悲，喜劇理論作為參照，但不能用西方的觀念硬套中國戲曲，更要避免只在理論上兜圈子，而應當從具體作品出發，通過深入的理解、闡釋，再提高到理論上來概括，來評價，這才是從實際出發，實事求是的態度。³⁶

謝柏梁及其它學者作了一些悲劇範疇的有益清點和理智反思，提出「其實怨譜、苦戲、苦調、哀弦、愁曲等等提法，都是中國悲劇的不同名

³⁵陸潤棠在〈悲劇文類分法與中國古典戲曲〉《中外文學》第11卷第7期 1982年12月

³⁶王季思在〈悲喜相乘—中國古典悲，喜劇的藝術特徵和審美意蘊〉《戲劇藝術》第一期 1990年

稱。」³⁷

關於元雜劇悲劇或喜劇歸類，學者眾說紛紜，謝柏梁在《中國悲劇史綱》提出有元悲劇 25 本，楊建文在《中國古典悲劇史》則歸納有 17 本，除了舉世公認馬致遠《漢宮秋》、關漢卿《竇娥冤》、《西蜀夢》、白仁甫《梧桐雨》。其它筆者認為都有商榷的餘地。³⁸

鄭傳寅在《中國戲曲文化概論》第 4 章提出：

判定一部劇作的屬性，不能單看結局，而應看「全劇的基調和風格」，如果結局損害了悲劇衝突的嚴肅性、完整性、和貫串性，那就改變了劇作的屬性，否則就仍應視為悲劇。³⁹

因此，往昔在面對劇目分類時對傳統戲曲中『始困終亨、苦樂交錯，先悲後喜』這類結構所抱持的否定與無所適從，至此已易之為全盤的肯定與認同一如鄭傳寅所說：「悲喜混雜」正是我國古典戲曲審美型態之優長，這層認識現在應已成為所有戲曲研究者的共識。

若以西方戲劇的分類方法，則本研究所得的結果如下：

1、悲劇為關漢卿《竇娥冤》、《西蜀夢》；白仁甫《梧桐雨》；馬致遠《漢宮秋》、《青衫淚》共五本。

2、喜劇有鄭光祖《倩女離魂》、《梅香》；關漢卿《救風塵》、《拜

³⁷張滿萍 《古典悲劇中的「悲劇科譚」研究》 八十八年六月淡江大學中國文學系碩士班碩士論文 頁 8-9

³⁸張滿萍 《古典悲劇中的「悲劇科譚」研究》 八十八年六月淡江大學中國文學系碩士班碩士論文 頁 22-23

³⁹鄭傳寅 《中國戲曲文化概論》第 4 章

月亭》、《金線池》、《玉鏡臺》、《望江亭》、《謝天香》；白仁甫《牆頭馬上》共九本。

3、悲喜劇(正劇)有關漢卿《蝴蝶夢》一本。

4、鬧劇及其它則多數為馬致遠所創作的隱士神仙度化劇，如馬致遠《陳搏高臥》、《任風子》、《岳陽樓》、《薦福碑》、《黃粱夢》；鄭光祖《王粲登樓》、關漢卿《單刀會》等共七本。以上四類共二十二本，其它作者有爭議的劇作在此不列入研究範圍。

元雜劇的出現，把抒情文學一統天下的局面打破，標志著以敘事為主的俗文學開始占據我國傳統文學的主導地位。這具有劃時代的意義，正如胡適先生所說：“文學革命，至元代而登峰造極。其時，詞也，曲也，劇本也，小說也，皆第一流之文學，而皆以俚語為之。其時吾國真可謂有一種‘活文學’出現。倘此革命潮流不遭明代八股之劫，不受明初七子諸文人復古之劫，則吾國之文學必已為俚語的文學，而吾國之語言早成為文言一致之語言，可無疑也。”⁴⁰

作為元代文學主體的元曲，在其表現時代精神、張揚個性、揭露黑暗、讚美人性等諸方面，在在表現出與傳統文學精神背離的文化特質，顯現出新興文學的生命力。

⁴⁰姜義華 《胡適學術文集·新文學運動》 中華書局 1993年版 頁4-5

