

第八章、元雜劇之成就與影響

在中國文學史上，“元曲”寫下了極為燦爛的一頁，堪與“唐詩”、“宋詞”“明清傳奇”並稱，至此形成了一種獨特的美的文學。

羅宗信《中原音韻序》稱「世之共稱唐詩、宋詞、大元樂府，誠哉。」可見從元代以來，人們對元曲的整體評價就與唐詩宋詞一樣高，元曲也被王國維稱之為「一代之文學」，確實代表了中國古代文學藝術的最高水平，它整體上的藝術價值，毫不遜色於任何時代的其他任何一種文學體裁。

元雜劇作品被視為經典，如傳誦千古的《單刀會》第四折【雙調】【新水令】、【駐馬聽】曲子，多少年來人們稱頌《單刀會》，無不標舉這段曲子，從中可以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，所以藝術世界是美的世界，藝術創造是美的創造，朱光潛《談文學》中提到「美是文學與其他藝術所必具的特質」，那怎樣的作品才算美呢？即「作者對於人生世相都必有一種獨到的新鮮的觀感，而這種觀感都必有一種獨到的新鮮的表現；這觀感與表現即內容與形式，必須打成一片，融合無間，成為一種有生命的和諧的整體，能使觀者由玩索而生欣喜。達到這種境界，作品才算是『美』。」

1

另一方面高益榮提出戲曲具有：

1、抒情的寫意性。

¹朱光潛 《談文學》 錄自《朱光潛全集》第四卷 合肥 安徽教育出版社 1987年8月一版 頁157

中國的傳統戲曲，卻於敘事架構之上，展現了抒情的精神。²

王驥德《曲律》：「詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。……快人情者，要毋過於曲也。」吳梅先生也說：「余嘗謂天下文字，惟曲最真，以無利祿之見，存於胸臆也。」³ 故戲曲重視對人物內心細膩地刻畫，突出人物的性格，而對人物的外形往往採用臉譜化勾勒；對故事情節的敘述不追求逼真，而往往採用虛擬象徵的手法，以虛寫實、重在寫意，反映對人生的理解，表達人物的情感；在藝術上追求像詩詞一樣的意境，講求情景交融，文辭優美，給觀眾充分以美的享受，如葉朗談到中國戲曲的典範樣式京劇時說：「藝術的本體是審美意象。……京劇舞台顯示給觀眾的是審美意象。換句話說，京劇舞台在觀眾面前呈現一個完整的、有意蘊的感性世界，一個情景交融的美的世界。」⁴

2、綜合性

綜合性可以說是戲曲藝術的重要審美特性，“戲劇”，向有“綜合藝術”之稱，或亦名之為「第七項藝術」。這是因為它本身包含各種藝術成分，所以元雜劇可說是一門綜合藝術之美。

3、虛擬化的程式表演⁵

指斥天地的竇娥、用自己的聰明才智戰勝惡勢力的趙盼兒和譚記兒，對他們的反抗精神和戰鬥品格，以火一樣的激情一再加以渲染、一再加以強調。他們還塑造了張倩女、李千金這樣一些奇女子，讓人們從這些形象

²傳謹 《中國戲劇藝術論》 山西教育出版社 2000年版 頁115-116

³王衛民 《吳梅全集》(理論卷上) 河北教育出版社 2001年版 頁237

⁴葉朗 《京劇的意象世界》 〈胸中之竹—走向現代之中國美學〉 安徽教育出版社 1998年版 頁186

⁵以上3點，參：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14-18

中看到了美好的希望，領悟生活的哲理。雜劇作家所持的這種既有理想追求又異常清醒的生活態度，使得元雜劇煥發出輝煌的光彩，可說是一種虛擬化表演之美。

生活在下層社會的中國北方的雜劇作家，大多以戰鬥的姿態投身劇壇，以雜劇為武器，抨擊了元代的黑暗統治。他們對那些驕橫姿肆的“權豪勢要”、殘民以逞的貪官污吏、無法無天的土豪惡霸、為害一方的流氓地痞一概痛加鞭撻，在舞台上再現了他們的醜惡面貌：他們又密切關注被壓迫、被剝削者的生活和鬥爭，塑造了滿眼悲憤。⁶

在中國傳統戲曲中對人物的評價、道德的審觀，及其審美情趣上都明顯地具有民間文化的品味，民間文化有巨大的生命力，如陳思和先生說：

民間文化在各種文學文本中滲入的‘隱形結構’的生命力就是如此的頑強，它不僅僅能夠以破碎形態與主流意識形態，結合以顯形，施展自身魅力，還能夠在主流意識形態排斥它，否定它的時候，它以自我否定的形態出現在文藝作品中，同樣施展了自身的魅力。⁷

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。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、

⁶沈達人 《戲曲的美學品格》 北京 中國戲劇出版社 1996年3月 頁91

⁷施旭升 《中國戲曲審美文化論》 北京廣播學院出版社 2000年版 頁226

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，情感得到淨化和昇華。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《秋夜梧桐雨》、《孤雁漢宮秋》；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純而發展到極致，”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，達到明辨是非、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。

元曲受到歡迎，蒙古民族的能歌善舞，游牧文化的豪邁奔放，給原來的中原文化輸入“異質”，“為積淀深厚的儒家禮法撕裂了一條

縫，使得各種被壓抑、深隱的思想能夠放縱，脫籠而出”，從而使元曲可以突破傳統文學“溫柔敦厚”、“怨而不怒”的審美風尚，表現出受游牧文化影響的豪邁奔放、敢愛敢恨、不受約束的文化特質。⁸

明朱權太和正音譜，將元雜劇分爲十二科，當時流行的分類，又有八種，尚有其它許多的學者提出各種不同的分法，皆各有所執，對於戲劇性質的分類莫衷一是。若以西方美學對戲劇的分類方法，則本研究所得的結果如下：

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

二、喜劇有鄭光祖《倩女離魂》、《梅香》；關漢卿《救風塵》、《拜月亭》、《金線池》、《玉鏡臺》、《望江亭》、《謝天香》；白仁甫《牆頭馬上》共九本。

三、悲喜劇(正劇)有關漢卿《蝴蝶夢》一本。

四、鬧劇及其它則多數爲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。在本論文第五章中對各劇屬性分析已有詳述。

⁸劉禎 〈元代審美風尚特徵論〉 載《中國文化研究》 2001年(夏之卷) 頁78

第一節、元雜劇美感特質之成就

1、關漢卿---豪情之美

關漢卿是元曲首席代表，周貽白《關漢卿研究》其結論是「他是一個蒙古貴族統治之下的反抗者，在劇本寫作上是一個善於塑造人物的藝術大師。」如鄭振鐸〈關漢卿—我國十三世紀的偉大戲劇家〉謂「關漢卿是和人民最親近的作家，他為人民而控訴著當時黑暗統治，為了人民而寫作。他和當時的人民是血肉相連、呼吸相通的。」其他如王季思、楊晦、聶石樵、周貽白以及郭晉稀〈發揚歌頌關漢卿歌頌人民形象、歌頌人民智慧的傳統〉等論文，都給予高度的評價。

在表面大快人心，皆大歡喜的團圓情狀中，不能不讓人對權力系統的絕對至上，有惶悚、怖慄之情吧？愛情團圓原是元劇作家的幻夢，此一幻夢每須以功名順遂的幻夢為其支點⁹，而如今我們所看到的是，元代作家，包括象徵時代爭議性聲音的關漢卿，都不可避免、無法逃脫的渴求晉身一更高更大的權力系統，並為其收編。¹⁰

關漢卿是元人雜劇中本色派的代表，他的戲劇語言質樸自然，通俗淺顯，運用口語，不假雕飾，為了塑造趙盼兒的動人形象，關漢卿在語言運用上頗具匠心，在《救風塵》的語言就集中了這些優點，在劇作中，關漢卿大量吸收了城市下層人物的口語、諺語、成語、行話，組織成既富有生活氣息，又切合人物性格的曲辭。如用“過耳秋風”比喻輕薄弟子的翻臉無情的迅速，用“磔可可道橫死亡”、“實丕丕拔了短籌”，來形容慘遭死禍，都十分生動傳神。從表面上看好像很粗俗，其實這些潑辣的曲詞完

⁹學者論及此點者頗多，如鄭振鐸《中國研究新編》、顏天佑《元雜劇所反映之元代社會》

¹⁰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 118-120

全是性格化的語言，取譬設喻，都符合趙盼兒特定的身分。王國維謂“關漢卿一空倚傍，自鑄偉詞，而其言曲盡人情，字字本色，故當爲元人第一”。當非過譽。

《救風塵》中的妓女趙盼兒，就憑著她的機智，從容不迫地騙得了休書，把備受虐待的姐妹從一個惡公子手中救出來。其它還有《望江亭》中的譚記兒—這位縣官夫人，假扮漁婦，跑到由於追求未遂，因而憑借皇帝勢力來取她丈夫首級的楊衙內面前，盜取了“勢劍金牌”，救了她所愛的丈夫的性命。關漢卿筆下的人物很多是被壓迫的婦女。這些女性都不是軟弱無力的人，她們在平時，往往具有古代女性善良、溫柔、敦厚的特點。但是，一旦處身暴力面前，就顯出她們的頑強，不好惹，永遠不會向暴力低頭。像竇娥，原來不過是一個循規蹈矩的年輕寡婦；但她爲了救婆婆的性命而不得已蒙冤時，她不但罵天罵地罵王法罵官員，咒罵世間的一切，甚至在臨刑前，還要發下三誓，證明自己是冤枉的，她的沖天冤氣竟使得老天在六月裏降下大雪三尺；最後，她的鬼魂還堅決告狀申冤。

關漢卿的偉大，不止是他善於生動地表現被壓迫者的苦難，更在於他能從這被迫害的人物。特別是很多婦女身上，看出她們倔強的反抗性格、高度的樂觀精神和英雄氣概。¹¹

關漢卿在雜劇中，將中世紀封建主義的許多醜惡都揭露出來，在許多劇本中專門歌頌一批性格中帶有鋒芒的婦女，如罵父的王瑞蘭；敢罵王法、天地的竇娥；敢在喜慶堂前罵情敵的燕燕；敢鼓勵兒子復仇的王三母親；敢於揶揄嫖客、惡霸的趙盼兒；甚至還有敢於盜取聖旨的譚記兒。這都是些氣性高，大膽潑辣，敢說敢做，口齒鋒利的女性。她們堅持自己的

¹¹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206

意志，要求過正常人的生活，然而封建社會制度不允許；封建勢力壓在她們身上，就像石頭去砸鐵刀一樣，發出道道耀眼的火花，關於這點，和後世作家風格有明顯的不同。

明朝的文人們或許是為了符合自己的胃口，但多半是出於害怕，因此，他們改編《拜月亭》、《竇娥冤》等關劇時，硬將這些野玫瑰般的人物身上的“刺”拔掉，結果就頗像溫室中的花，不像原著那樣，痛快淋漓地罵盡了封建統治，千載之下，觀之猶凜凜然有生氣了。¹²

就真實的人生來說，無論是如何剛烈，死亡就是一切的結束，在《竇娥冤》中關漢卿編撰第四折，由竇天章重回楚州刷卷審囚，為女兒平反，洗雪冤情，對一般觀眾、讀者來說，也只是一種情緒的撫慰而已，畢竟竇娥沒有復生，竇天章也就永遠失去了這個女兒了，關漢卿這第四折的劇情，主要在做親情倫理的彌補交代。事實上，要平反冤情，任何一個好官都可以，何以非要是竇天章回來呢？因為竇娥悲慘命運的開始，是他所造成的；他除了讓她抵債外，又從此擺脫了女兒的養育牽絆，並且得到赴考的盤纏，他中學為官的輝煌生命，是他虧欠女兒才得到的。所以關漢卿要讓他來做洗雪冤案的官員，而竇娥即使已是鬼魂，能夠父女重逢，惡人伏法，也稍減造成悲劇的遺憾。

由於歌頌了封建統治下這些不馴服的女性，使得關劇的反封建聲音總是非常強烈，應當說：關漢卿這種反封建統治的強烈聲音，是從被統治被壓迫在最下層的人民群眾中發出來的。他們被壓“炸”了，“一腔怨氣噴如火”《竇娥冤》一傾吐山來，就毫無顧忌地，燒毀了封建統治階級的一切。

¹²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214

關漢卿的劇作，在當時也達到了人類藝術史上的一個高峰，關漢卿劇作的不朽，首先在於他反對傳統君權統治的人道主義精神。不管是在喜劇還是悲劇中，不管是在風情劇或公案劇中，關漢卿總是將筆鋒對統治制度，從各方面將它攻擊得體無完膚。¹³

以關漢卿、楊顯之、高文秀爲首的一批作家，他們有機會做官而不屑做，成天自願和“不得與名士並列”的娼優泡在一起。他們因此精通雜劇，能寫能演，他們不寫《伊尹扶湯》去阿諛皇帝，而是寫《望江亭》，揭露皇帝幫助下屬奪取小老婆，他們不寫莊周的《蝴蝶夢》，以表達自己逃避現實的幻想，而是寫包拯的《蝴蝶夢》，以拯救蒙冤受屈的人們。他們把自己的藝術形式，當作爲進攻封建統治階級的武器。他們也抒情，但抒的是竇娥咒天罵地的憤怒感情，抒的是被封建壓迫人民之情。他們是爲著人民在寫作。

張庚在《戲曲藝術論》一書中對此提出：

作品要求對現實有深廣的認識，有了這種認識，才能夠集中，才能夠向前看，高瞻遠矚。生活參與得越深、體察得越廣，也就對現實看得越透，能夠入木三分。好的文藝作品應當是現實主義和浪漫主義的結合。但是，古代浪漫主義都多少帶有幻想的成分，不能跟今天的革命浪漫主義相比，如《竇娥冤》，在最後是由“湛湛青天”顯示出「靈應」來。總而言之，戲曲藝術在有限手段的局限性中反映了廣闊無限的生活，它往往是現實主義和浪漫主義相結合的。¹⁴

如同王季思先生所說：

¹³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210

¹⁴張庚著 《戲曲藝術論》 中國戲劇出版社出版 1980年4月 頁210-214

關漢卿的戲曲作品有不少是直接從當時社會現實汲取題材的。當元朝貴族統治中國的時候，中國封建社會內部的黑暗勢力跟他們勾結起來沉重地壓在中國人民的頭上。中國人民內部有的屈服、逃避，有的起來反抗，更多的是暫時忍耐下來等待時機。關漢卿在作品裏反映這些現象時，不是像照相機一樣無動於衷地把這些不同人物的生活面貌攝影下來，而是熱烈歌頌那些敢於對敵鬥爭的英雄，批判那些對黑暗勢力屈服的軟蟲，大膽揭露當時騎在人民頭上作威作福的各種醜惡的嘴臉。¹⁵

鄭振鐸於 1932 年出版的《插圖本中國文學史》中專門有〈偉大的天才作家關漢卿〉一節，認為「元人之善於寫多方面的題材，與多方面的人物與情緒，自當以漢卿為第一。」並認為關漢卿筆力無施不可，其作品風格豐富多樣，「如《救風塵》之結構完整，《竇娥冤》之充滿悲劇氣氛，《單刀會》之慷慨激昂，《拜月亭》之風光綺妮，則皆為時人所不及。」這也正是以當時新文藝理論的眼光，從題材、人物、風格諸方面的考察中認識關劇的歷史地位。

戲劇是要演給廣大觀眾看的，因而寫戲首先要考慮作品如何令最廣大的觀眾即普通老百姓喜愛，關漢卿之所以不寫神仙道化、隱居樂道劇而專寫歷史故事、公案劇、風情劇，正是因為前者所反映的只是士大夫的情趣，而後者則因表現了廣大老百姓的情感而為觀眾所喜聞樂見。關漢卿塑造了那麼多的下層人物形象，構思了那麼巧妙的情節結構，用那麼淺的文字寫曲文，並設計了那些插科打諢，亦與他的腦中時常想到劇場想到觀眾有關。¹⁶

¹⁵王季思 《玉輪軒曲論》 中華書局 1980 年版 頁 71

¹⁶葉長海 〈關劇評價檢討〉 《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 51

關氏在雜劇上的成就：

- (1)、與當時諸家共同努力，改良舊劇，首創元雜劇體制，變敘述體為代言體。
- (2)、全力從事雜劇創作，單就數量來說，獨占鰲頭，在中國戲曲史上無人能出其右。
- (3)、身兼名家與行家之長
- (4)、雜劇題材十分廣泛，尤其偏重社會現實的反映。
- (5)、善寫多方面人物，尤其善於描寫女性生活與心理。
- (6)、劇本中的語言藝術出於本色。¹⁷

翁敏華在《關漢卿戲曲選評》一書提到：

中國正統文人總有許多文過飾非的地方。他們也嫖妓、也玩物、也好聲色，但他們每每很少表達，特別是在歷來“言志”的詩歌中幾乎不表達，在其他體裁作品中即使表達也極為含蓄。北宋的歐陽修寫了幾首言情之詞，就被人認為是仇恨他的人偽造的。像關漢卿這樣袒露自己“劣跡”的，真可謂前不見古人後不見來者。這種現象，一方面是因為元代知識人特有是生存狀態決定的，另一方面，則表現了關漢卿的個性。元代正直的知識人在仕途上是走不通的。他們轉而與民間十分接近，寫話本、編雜劇，抒發市民貧民的苦悶與理想，為民間代言，所以他們的寫作沒有傳統文人那種藏之名山、傳

¹⁷關氏在雜劇上的 6 點成就，參：王熙元 〈關漢卿雜劇的成就〉 《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 227-229

之後人的想法，他們以作品與人們“赤誠相見”。而在元代知識人群中，關漢卿又在這方面表現得最為極端、最為頑強、最為鮮明。¹⁸

戲劇語言怎樣才叫性格化呢？我國明末清初著名戲劇理論家李漁提出要“語求肖似”。他在《閒情偶寄》反覆強調這個主張。所謂“語求肖似”，按照他的解釋，就是劇本中的人物語言要“說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛”，“說張三要像張三，難通融於李四”。

質樸、通俗、自然，並非是這些戲曲作家們少讀書學識淺薄，而是由於他們的生活地位接近下層，能大量地從民間的人民口語中吸取智慧和營養，豐富了自己的語彙，並加以提，所以歷傳千古，仍不減其語言藝術魅力。關漢卿在這方面是最突出的。他是屬於人民的偉大作家，在那個人民深受壓迫的黑暗社會裏，他用筆表達了他對人民的同情和愛，對統治者的抗議和恨。他的生活地位接近下層，深知人民的生活疾苦，了解人民的喜怒哀樂，熟諳人民的語言。因此，在戲曲創作中，他善於汲取人民口語中富有表現力的語彙來刻畫人物性格，表現主題。他的劇作語言重本色而不重藻飾，既樸素又真摯，既平易又深刻，既剛健又優美。關漢卿很擅長寫妓女，他在《救風塵》、《金線池》、《謝天香》裏創造了三個不同的妓女典型。特別是《救風塵》裏的趙盼兒，她以自己的智慧和勇敢，設計搭救了受難的伙伴。關漢卿對她的行俠仗義、機智大膽的行為，給子盡情地讚美。這位飽經風霜的中年妓女，她的智慧是由豐富的生活經驗中得來的。花花公子周舍，在她的眼中是個最鄙污的渣滓：“那廝雖穿著幾件吃螂皮，人倫事曉得甚的？”她對幼稚而好虛榮的年輕伙伴宋引章嫁給周舍後，必然會遭到遺棄的命運是清楚的，語言

¹⁸翁敏華 《關漢卿戲曲選評》 上海 上海古籍出版社 2002年12月 頁207

幾乎全是口語，富有性格，看來似乎是劇作家信手拈來，但實際上卻是關漢卿泊盡心血寫出來的。作為卓越的語言巨匠，關漢卿不但天才地運用了大量的民間俗語、土語，而且把人民群眾的口語進行了加工，提煉為具有獨特風格的藝術語言，而且是最精煉最富有詩意的戲曲語言。這是因為劇作家非常熟悉妓女的生活，善於體察她們的極為豐富、細膩的思想活動，然後才把這些真切的內心活動，寫成人物的唱詞和念白，於是就出現了這些質樸而又富有表現力的語言，用它來描繪情節、刻畫人物、表達主題，自然就收到感人的藝術效果。¹⁹

1949年劉大杰《中國文學發展史》出版，其中論及關漢卿的章節可以說是對本世紀上半葉研究成果的一種概括。書中宣稱「關漢卿確是一個人生社會的寫實者，是一個民眾通俗的劇作家」。並具體指出，關劇的語言盡力採用土語方言，表現各種人物的性格和口吻更能逼真與生動，其取材多為富於現實性的社會家庭事件，或從古史及小說中，找取那些富於悲壯的武俠的資料。

元雜劇在中國文學藝術史中占有崇高地位，尤其是元代以關漢卿為代表的眾多雜劇作者在中國文學藝術史中的崇高地位，還有更複雜的原因。像關漢卿這樣的戲曲作者，他們所創作的是向來為正統文人所不齒的戲曲，而在這以後的年代裡，哪怕最正統的史家，卻也不能不正視戲曲的存在與它的文學價值。從關漢卿和趙孟頫的一段話裡，我們可以看到其中重要的一個原因：

雜劇，俳優所扮者，謂之「娼戲」，故曰「勾欄」。子昂趙先生曰：

「良家子弟所扮雜劇，謂之「行家生活」，娼優所扮者，謂之「戾

¹⁹馬威 《戲劇語言》 台北市 叔馨出版社 1991年7月 頁238-239

家把戲」。良人貴其恥，故扮者寡，今少矣。反以娼妓所扮者謂之「行家」，失之遠也。或問其何故哉？則應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客所作，皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為「戾家」也。」關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活。他不過為奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。」雖是戲言，亦合於理，故取之。（朱權《太和正音譜·雜劇十二科》）

總結上述，關漢卿在戲劇上的成就，可以以下一段話作代表：

到了元代；隨著大眾文藝亦即通俗文藝的蓬勃發展，正統的雅文學江河日下，俗文學高歌猛進。元曲—雜劇與散曲成為有元一代文宗便是一個明証。這反映了人們審美觀念的重大轉變—由對世俗之美的鄙視轉向對世俗之美的欣賞，這其中進步美學家，藝術家起了重要作用。大戲曲家關漢卿就視功名、富貴為迷途，甘願醉臥風月場中，前蘇聯學者 B. N. 謝馬諾夫就認為關漢卿的地位，應該在古希臘羅馬戲劇與文藝復興戲劇交界處的某個地方。²⁰

2、白樸---詩化之美

白樸的主要作品都是在前人創作的基礎上加工而成的。《梧桐雨》是依據白居易的《長恨歌》，陳鴻《長恨歌傳》和說唱文學作品寫成的；《牆頭馬上》則受白居易《新樂府·井底引銀瓶》的啟發，又以宋官本雜劇《裴少俊伊州》，金院本《鴛鴦簡》、《牆頭馬》作為創作的依據。因此作品具

²⁰樊美筠 《中國傳統美學的當代闡釋》 北京 中國社會科學出版社 1997年12月 頁198

有比較堅實的群眾基礎，這也是他的作品得以流傳的原因之一。

白樸的作品爲文人詞，在著名雜劇《牆頭馬上》中的【鵲踏枝】和【寄生草】二首曲情景交融，婉轉綺麗，生動地刻畫了對愛情有朦朧追求的李千金形象，爲下文一見鍾情與約會私奔出軌行動，作了極好的鋪墊。孟稱舜評道：“《牆頭馬上》說佳人求偶處亦自奕奕神動，真大家手筆也。”（見《古今名劇合選》冊四《牆頭馬上》第二折），崑劇有改編本演出，並已攝制成電影。孟稱舜《新鐫古今名劇·柳枝集》評白樸：「昔人評其詞，如大鵬之起北溟，奮翼凌乎九霄，有一舉萬里之志。」

又如《牆頭馬上》第三折：【得勝令】冰弦斷，便情絕；銀瓶墜，永離別。和【沉醉東風】夢驚破情緣萬結，路迢遙煙水千疊。這兩曲可見白樸填詞的功力。

在《梧桐雨》第一折中，包含【憶王孫】、【勝葫蘆】、【金盞兒】、【醉扶歸】四曲，創造了優美的意境，前三曲寫人間宮苑七夕夜景：瑤階、月色、銀燭、畫屏、玉露、金風、碧天、銀河等光色意象，再配上貴妃的凌波羅襪、羽衣環珮等動態聲響，可謂動靜相間，有聲有色，富有濃郁的宮苑氣息和詩情畫意，展現出一幅優美寧靜、柔和溫馨的帝妃七夕賞月圖；後兩曲又馳騁奇想，神思飛動，寫天上牛女幽會：雲路、鳳車、銀漢、鵲橋、枕邊，雞鳴、愁情、淚雨、嘆息、孤零、相思等意象情態，既似縹緲空靈！又恍如身臨其境，這又是一幅畫筆難描的鵲橋相會離恨圖，而天上人間對照鮮明，相映成趣，又產生出無窮的畫外意蘊。誠可謂“寫情則沁人心脾；寫景則在人耳目。”（王國維《宋元戲曲史》至於詞藻華瞻，文采斐然，善於熔鑄詩詞名句入曲，而無拼湊割裂之感，反有渾然天成之妙，可見作者

詞源滂沛、駕馭高超的語言功力。²¹

《梧桐雨》被列為元雜劇四大悲劇之一，在《梧桐雨》第四折語言華美綺麗，絢爛多彩，敷演“秋雨梧桐葉落時”詩意，抒寫唐玄宗的一縷哀思---纏綿悱惻、百轉千迴，極盡鋪排之能事，儼然是一首秋雨賦，又如一篇抒情長詩。詞藻清麗，對句工整，音律和諧，曲折盡致，而又渾樸自然，不事雕琢。既當行，又富有文采，開啓了元雜劇文采派的先河，王國維也認為：“白仁甫《秋夜梧桐雨》劇，沉雄悲壯，為元曲冠冕。”可見其在元曲的地位。

白樸這兩種代表劇作---《梧桐雨》和《牆頭馬上》，同是以愛情作為題材，但藝術風格卻各不相同，一為悲劇，一為喜劇；一個善於刻畫人物心理，一個善於展開尖銳的戲劇衝突；一個語言絢麗多采，一個曲詞清新自然，顯示了白樸多方面的藝術才能和多樣化的藝術風格。²² 他的作品風格，所表現的正是溫柔細膩的婉約之美。

3、馬致遠---蕭瑟之美

像馬致遠這樣的人物，無疑還是作家中的佼佼者。他非常不滿現實，但卻逃到一個空虛的世界去，這當然是由於階級地位(失意的士大夫階層)在支配著他。他消極悲觀，即使在他最優秀的作品《漢宮秋》中，也流露了一股淒涼、絕望、悲愴不已的心情。馬致遠沒有能在生活中看出掃滅邪惡的正面力量，也沒有看到當時水深火熱中的人民的希望，他沒有能和當時的人民站在一起，因此，他絕不會去選擇類似《單刀會》這樣的題材，

²¹蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁194-195

²²蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁191

來歌頌民間傳說中英雄的大無畏精神，鼓舞人民再接再勵，他學陶淵明隱居，更進一步創作仕隱神仙劇，學呂洞賓煉丹求仙，不了解社會百姓的需求，不知百姓是多麼需要看一下自己的祖先關羽多麼英武，不知百姓多麼需要公正廉明的包拯。

戴不凡在《戴不凡戲曲研究論文集》中提出：

像胡紫山、盧疏齋以及馬致遠這一類人。他們最後都是“看破紅塵”的隱士，寫過無數散曲和雜劇。但散曲和雜劇對他們來說，只是發發牢騷，散散煩悶，自我陶醉，寄情托物，甚至是宣傳他們出世思想的工具。他們一方面不滿官場黑暗，一方面又在十分心安理得地欣賞自己的生活。²³

所謂的神仙仕隱劇，以西方戲劇分類標準要歸於鬧劇一類，在馬致遠《陳搏高臥》一劇中，“臣事君以忠，君使臣以禮”，在陳搏心目中，其結局也只是“便是死無葬身之地”“敢向那雲陽市血染朝衣”。作者把“理朝綱”的朝廷、朝堂都看成是屠場、刑場了。所以對“三千貫、二千石，一品官、二品職”都無動於衷，把一切都看破了，以“散誕逍遙不拘繫”為最大的快樂。這便是陳搏的“道”的最核心的組成部分，在這一點上，馬致遠和陳搏有他們的一致性，也可以說馬致遠進一步發揮了陳搏的出世思想。

元代，知識分子的經歷比較特殊，他們的思想也更隱晦沉郁，對蒙古族的統治既有不滿，又不得不依附，因此就從嚴子陵、陶淵明、陳搏他們這些人身上尋找寄托，以“安貧樂道”為理想中的仙境。“隱居樂道”劇之所以產生，這一種時代背景起了重大的影響，而《陳搏高臥》則是相當

²³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219

典型的作品。

另外尚有《岳陽樓》雜劇，為馬致遠早期作品，是他寫過的五種“神仙道化”劇中代表作，此劇先敘述呂洞賓成道後下山度人，然後寫洞賓設置種種變故，對所度之人加以磨練，終至功德完滿而升仙境。這故事本身並無動人之處，但馬致遠在其中傾泄了他對現實憤懣情緒，再加上他特別富有抒情詩人氣質，借景遣懷，因此個中每見性情。在【混江龍】一曲中，寫呂洞賓飛至岳陽樓時，見它建築奇偉，感發吟唱，聯想到北齊高歡避暑，三國時詩人王粲登樓而產生濃郁的思鄉之情。借景抒情，情景交融，毫無斧斤之痕跡。在【油葫蘆】曲中，寫呂洞賓登上高樓後，憑闌遠望而產生的新情懷。他先欣賞岳陽樓之高，見十二欄杆上接蒼穹，好像要侵占北斗七星上建的槽坊，驚動天上的玉皇大帝。次寫岳陽樓之大，它雄偉壯觀，直壓著茫茫的洞庭湖，如晉代大詩人陶淵明那樣，在花間賞菊飲酒，吃著一包肥的蟹黃，享受這天公賦予大好時光。這與其說是在寫劇中人呂洞賓，不如說是在寫詩人馬致遠自己。他面對著壯麗的河山，逸興遄飛，在輕柔的抒情之中，隱寓著不滿現實，高蹈出世的情懷，那久困荊州思鄉的王粲，那不為五斗米折腰的陶潛，不外是此刻作者的自我寫照，作者已不是單純地寫仙人呂洞賓仙家生活，而是開始傾吐自己在塵世的悲涼情緒，因而有“神仙道化”劇出現，人們因不滿現實而產生某些反抗情緒和對平靜、自由生活的憧憬，有時會跟對彼岸世界的幻想聯繫在一起，變成帶有宗教色彩和神秘色彩。

在這一類劇中，它並不像一般教徒單純鼓吹修真養性，也不侈談道法神奇，而是以古代賢人、隱士為榜樣，勸人們在亂離之世，潔身自好，保持自己的人格和操守，不僅有古隱士逸民之風，甚至有遺民氣質。馬致遠的思想除接受魏晉隱逸詩和田園山水詩營養之外，更深受陶潛、李白、蘇

軾等人詩詞的影響和熏陶，《黃梁夢》是元雜劇中“神仙道化”劇的代表作之一，“神仙道化”劇雖有宗教色彩和逃避現實的消極思想，但它也有憤世嫉俗，批評世道昏暗的成分。此劇描繪的天國風光、神仙境界，正是一種對黑暗現實的否定，青木正兒在《元人雜劇概說》中指出：《黃梁夢》第一折，“結構雖然平凡，但是鐘離權敘說神仙之樂的那幾支曲子的曲辭實是絕唱，令人有飄然欲仙之感。”無怪乎周德清《中原音韻自序》說：“自關、鄭、白、馬，一新制作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調。”確是高見。

除了仕隱神仙劇以外，在馬致遠的雜劇中，要以《漢宮秋》作為一典型的悲劇代表——從描寫漢元帝一登場就投入感情的漩流，每句曲詞都是這感情漩流中的晶瑩浪花，且都具有鮮明的形象感，如珠窗竹影，明月窗紗，弦管斗牛，浮槎御輦，宮槐宿鳥，庭樹栖鴉等；又如“挂”、“盼”、“巡”、“驚起”等，又都具有動態，全曲善用對仗，字面，詞意，韻律，自然渾脫，無一絲人工痕跡。明朱權所著《太和正音譜》列東籬於元代劇作家之首，稱他的詞“如朝陽鳴鳳”。又說“其詞典雅清麗”“有振鬣長鳴、萬馬皆瘖之意。”

在【堯民歌】曲中以聲寫靜，靜寓於聲。從孤雁呀呀到鐵馬(屋檐下的響鈴)丁丁、落葉蕭蕭、寒更聲緊，突出了漢宮秋夜的空寂冷落。孤雁飛過蓼花汀，卻不忍離開京城，它象徵著王昭君環佩魂歸，抑或是漢元帝悲涼心境的寫照。然而，孤雁“一聲兒繞漢宮，一聲兒寄渭城”，使漢元帝愁添白發，哀思成病，無法從愛戀與悔恨的苦海中掙脫出來，馬致遠以自已的思想感受所創造的環境充滿悲涼氣氛，以獨具一格的意境給人帶來壓抑和傷感，展示出一幅既與歷史事件有別、又比傳說容納了遠為廣闊的社會生活畫面，這種意境是由寫景、抒情、敘事的完美形成的，在具體有限的

藝術形象中包含著豐富深刻的思想意義，使雜劇產生了審美力量---美的東西被毀滅，但美的精神長存。²⁴

馬致遠的才華絕不下於關漢卿，卻不幸被他的出世思想毀壞了。《黃粱夢》寫呂岩立功做了兵馬大元帥，最後被遠配沙門島，只能寫漢鐘離來度脫呂岩的苦難，然而，關漢卿卻寫能夠智斬魯齋郎的包拯，來教張珪、李四兩家大團聚。

在不滿元初社會現實這一點上，關漢卿和馬致遠是相同的，關漢卿是生活在當時人民之中，而馬致遠則生活在紅塵之外。因此，他能看到受苦受難的人們的真正企求，也從他們身上發現可貴的反抗性格。²⁵

關漢卿作品中，更多的是描寫身上長著刺的女性。和馬致遠的消極、感傷，完全是絕緣的。

曾永義在《詩歌與戲曲》一書中對關漢卿和馬致遠兩人作品優劣作比較：

對於東籬四種雜劇類型的探討：在《漢宮秋》這本歷史劇裏，他將時代意識、民族意識，乃至於南宋覆亡的「根柢」都寄寓其中；在《薦福碑》一類的文士劇裏，他雖不能免俗的為自己構築空中樓閣，而其不甘落拓之憤懣激越，則是其他同類作品所未見的，其所流露的是那個時代的讀書人不平的心聲；在《岳陽樓》等四本度脫劇裏，他則運用全真教的神仙故事來寫他開闢的桃源福地和嚮往的蓬萊境界，我們雖然知道他欲超脫塵寰、逍遙物外，只是並世文人

²⁴蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁287

²⁵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224

的共同冥想；但我們也知道他晚年終歸是獲得「幽棲」之樂的；而那本事實上只是表現元代文人團圓夢的呈現，《青衫淚》其實也反襯了並世文人的另一種共同悲哀，這種情場上的失落，同樣是啃噬著他們心靈的。而由此也可見東籬雜劇不止是寫他個人的身命遭遇和思想情感，同時也反映了元代文人的身命遭遇和思想情感；又由於他的曲詞如朝陽鳴鳳，燦爛清綺、風骨勁健、俊逸超拔，文學成就最高，所以他就成為元代文人的典型，他的雜劇也成為元代詩人之劇一派的代表。他在元代劇壇上，與關漢卿堪稱一時瑜亮，有如詩中的李杜，文中的韓柳，各具格調、各具境界，是很難有所軒輊的。然而元中葉以後，尤其是有明一代，戲曲落入文士乃至於貴族手中，他們講究典雅，以之為辭賦別體，則東籬之流派較之關氏為綿延長遠，且人多勢強，而東籬之聲名與評價也因此自然掩過漢卿許多了。當然，今日自有公論，漢卿是無須不平的。²⁶

周德清《中原音韻》評論曲家主要從音律和文章兩方面要求，對馬致遠在音律方面稱譽甚多。如評《黃梁夢》第一折【雁兒】曲：“此調極罕，伯牙琴也。妙在‘君’字屬陰。”又評《岳陽樓》第一折【金盞兒】曲：“妙在七字‘黃鶴送酒仙人唱’，俊語也，況‘酒’字上聲以轉其音，務頭在其上。”曲是演唱的藝術形式，唱詞的字讀語音與唱腔的樂音旋律高下長短的結合點在聲韻。馬致遠是位駕御聲韻、文辭的高手，又是一位極富感情的詩人，在聲韻、意境方面，臻於妙境。

4、鄭光祖---超現實之美(超驗之美)

²⁶曾永義 《詩歌與戲曲》 臺北市 聯經出版社 民國 77 年 4 月 頁 272-273

《錄鬼簿》賈仲明〈凌波仙〉弔詞：「錦繡文章滿肺腑，筆端寫出驚人句。翻騰今共古，占詞場老將服輸。」(引自《中國古典戲曲論著集成》第二冊)從這幾句看來，鄭光祖在當時梨園界的地位相當高。他創作的雜劇有十八種，是元代後期雜劇創作量最豐富的一位。

《倩女離魂》被公認為鄭光祖傑出的代表作，此劇所以稱為元代四大愛情劇之一，便在於運用超現實的手法，成功塑造一位衝破傳統禮教的閨閣千金形象，其題材取自唐人陳玄祐《離魂記》，描寫倩女離魂形象，因而具有強烈的浪漫主義色彩，以江上蕭疏的景物、淒清的夜色，來襯托倩女之魂擔驚受怕的心情，寫得十分精采，歷來為評論家所激賞，女主角怨恨愛情不能即刻實現，她不願將愛情寄托在渺茫的希望之上，正是這種迫切渴望實現愛情的願望，激發出強大的動力，促使她靈魂出竅去追趕情人，以“悄悄冥冥，瀟瀟洒洒”二句，從魂的特徵入手，把倩女脫離了沉重的身軀之後在冥冥夜晚中飄逸輕揚，而又心驚膽怯的感受非常準確傳神地刻畫了出來。最後“我這裏踏岸沙，步月華；我覷這萬水千山，都只在一時半霎”，既表現了倩女追趕情人的迫切心情，又交待了魂追的具體場景---月夜江邊。

劇中借用漢代張騫曾乘木筏漂上天河的傳說，含蓄地抒發了她對幸福愛情生活的強烈渴望，“汗溶溶瓊珠瑩臉，亂松松雲髻堆鴉，走的我精力疲乏。”著重描寫她匆匆趕路的神態：臉上掛滿了晶瑩的汗珠，高高挽起的髮髻蓬亂地鬆散開來，把一個從未獨自離家，且又是在夜間遠行的少女那種急匆匆、氣喘喘，既激動興奮，又緊張害怕的樣子生動地勾勒了出來，又描繪了一幅幽曠淒清的秋夜圖景---曠野上孤零零的斷橋，秋風吹拂水草發出疏刺刺的聲音，冷清清的月光照在雪白的蘆花上，這幾句看似單純寫景，實乃句句寫情。它是以蕭瑟淒涼的秋夜景物來映襯倩女孤獨寂寞的心

緒，情寓景中，把倩女複雜的思想感情表現得含蓄蘊藉，深切動人。

總結來看，作者筆下的倩女形象具有十分鮮明的魂的特徵，但她又不是虛無飄渺、荒誕無稽的。她是魂，而又是人，在其的外表下搏動著的仍是一顆少女的心，她的思想、情感和普通少女毫無二致，作者正是在人與魂的辯証統一有機結合上把倩女的形象塑造得生氣灌注，血肉飽滿。

其次，作者善於通過環境氣氛的渲染來襯托人物的內在感情。以陰夜秋江為規定情境，創造出一種幽雅迷濛的氣氛，在這個背景下，把一個嬌怯少女暗夜私行，迷離恍惚，戰戰兢兢的神態，描繪得維妙維肖。此外，優美的辭藻、悠揚的音韻，讀來精警傳神。明代劇作家孟稱舜的雜劇選《柳枝集》，以這一本戲為壓卷之作，是不為過的。²⁷

另外在《王粲登樓》第三折十三支曲子，唱詞慷慨蒼涼，直抒胸臆，怨痛淋漓，氣韻渾成。其中《王粲登樓》第三折【迎仙客】「雕簷外紅日低，畫棟畔彩雲飛，十二欄杆欄杆在天外倚。（許達云）這裏望中原，可也不遠。（正末唱）我這裏望中原，思故里，不由我感歎酸嘶。（帶云）看了這秋江呵，（唱）越攪的我這一片鄉心碎。」元人周德清《中原音韻》讚道：「【迎仙客】累百無此調也。美哉，德輝之才，名不虛傳。」此劇的意義不僅在個人懷才不過的抒發牢騷，而且反映了元代知識分子悲劇命運。

曲中可看出元代士子科舉登第強烈之願望，如《王粲登樓》第一折【那吒令】「我怎肯空隱在嚴子陵釣灘，我怎肯甘老在班定遠玉關。」【寄生草】「伊尹曾理沒在耕鋤內，傅說也劬勞在版築間，有甯戚空嗟白石爛，有太公垂釣磻溪岸，有靈輒誰濟桑間飯。」

²⁷以上兩點，參：蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁622

本劇情景交融，韻味無窮，作者運用了俊朗優美富於個性的語言，細致地描繪了王粲的心理活動，詞語“慷慨”而“爽烈”，具有深沉的悲劇風格，但整篇內容形式要歸為鬧劇類。

《何梅香》則是一部愛情喜劇，常和《西廂記》拿來作比較，在《西廂記》中隨處可見富有詩情畫意的情景交融的佳句，它的深入人物形象中心深處而不以抽象的豪言壯語出之的反抗精神，使它在同時代同類作品中成為獨一無二的傑作。鄭光祖清楚地知道，如果他在這方面同《西廂記》爭一日之短長，那將使自己陷入絕望而無所成就的境地。相反，揚長避短，即使是雷同的題材也可以具有自己的獨特面目，這也許就是鄭光祖從事改編的指導思想。《何梅香》是真正的喜劇。曹棟亭本《錄鬼簿》評論它的劇作家說：“惜乎所作貪於俳諧，未免多於斧鑿”；說的是他創作的不足之處，就《何梅香》而言，這恰恰是它的成功之處。²⁸

第二節、元雜劇美感特質之影響

元雜劇在中國戲曲史和中國文學史上均占有重要位置。王國維(1877—1927)在《宋元戲曲史》中認為元雜劇比前代的進步有二點，一是樂曲的進步，二是代言體的形成。他說：“獨元雜劇於科白中敘事，而曲文全為代言。雖宋金時或當已有代言體之戲曲，而就現存者言之，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，二者兼備，而後我中國之真戲曲出焉。”（《元雜劇之淵源》）他還稱讚元雜劇的文學成就為“一代之絕作”（《元劇之文章》）。胡適(1891—1962)也

²⁸ 蔣星煜 《元曲鑒賞辭典》 上海辭書出版社 2002年12月17版 頁631

稱元雜劇為“第一流之文學”（《吾國歷史上的文學革命》）。²⁹元雜劇的文學成就評價很高，《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》有關條目說元雜劇是“中國戲曲藝術發展到成熟階段的重要標誌”³⁰

王國維在《宋元戲曲史》第十二章元劇之文章陳述：

元雜劇之為一代之絕作，元人未之知也，明文人始激賞之，至有以關漢卿比司馬子長者（韓文靖邦奇）。三百年來，學者文人，大抵摒元劇不觀。其見元劇者，無不加以傾倒。如焦里堂《易余齋錄》之一說，可謂具眼矣。焦氏謂一代有一代之所勝，欲自楚騷以下，撰為一集，漢則專取其賦，魏晉六朝至隋，則專錄其五言詩，唐則專錄其律詩，宋專錄其詞，元專錄其曲。余謂律詩與詞，固莫盛於唐宋，然此二者為二代文學中最佳之作否，尚屬疑問。若元之文學，則固未有尚於其曲者也，元劇之佳處何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。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。彼以意興之所至為之，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。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。³¹

元人戲曲家又稱“書會才人”主要有兩種：其一是寄生勾欄以寫劇本為生的專業作家；其二是有自己的職業，以寫作劇本為第二職業的作家，如關漢卿，本為“太醫院尹”，但不僅寫劇本，而且還常常“躬踐排場，面敷粉墨，以為我家生活，偶倡優而不辭者”。這對元雜劇的繁榮有積極

²⁹胡適《胡適古典文學研究論集》上海古籍出版社 1988 頁 12

³⁰《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》中國大百科全書出版社 1983 年 頁 555

³¹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 120-121

的作用。如幺書儀先生所說：

首先是元雜劇的視野得到開拓。除了傳統詩、詞、文、賦所關心的家國命運和書生的憂樂之外，元雜劇特別注重表現市民的生活和思想感情。

元曲作品，用以表現寫實的作風，能真實刻劃當代風土民情，誠是難能可貴的。

中古的寫實生活的描寫，大別之可有三方面：武功，平民生活，家庭生活。其中雖對於自然之描寫不很注意，然而刻劃人情，則已寓有濃厚的寫實傾向，可做為後世心理小說之前驅。³²

這些作品，除了真實深刻的描寫以外，也含有浪漫的氣息在裏面：

由於他們在人事方面所做無忌憚的再現；在無忌憚之中也許是含有多量浪漫的氣息，然而無忌憚的再現，實也是後世寫實派所取循的趨向。³³

其次是元雜劇所體現的作家視境和價值觀出現的變化。中國的正統文學中，原有反映民生疾苦的傳統，不少封建時代文人創作，都具有這方面的特質。……元代書會才人們的創作則有所不同，他們所寫的雜劇，對於社會現象由於具有切身的體驗而更多揭示出普通百姓的思想、感情和生活願望。

第三是元雜劇體現了雅、俗文學的又一次合流。這種合流表現了傳統詩歌的抒情性與說唱文學敘事特徵、詩詞的音樂性與民間歌舞的結合；表

³²王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 59

³³王夢鷗 《文藝美學》 台北市 遠行出版社 民國 65 年 5 月再版 頁 59

現了正統文學的教化功能與民間藝術娛樂特質的結合；表現了正統儒生思維方式與下層市民社會經驗的結合。所以說元初廢除科舉取士制度，對文人本人來說是一件不幸的事，但對促使雜劇的繁榮來說又是一件幸事。³⁴

因此元雜劇早在 18 世紀就被介紹到歐洲，與本文有關作品則有 19 世紀英國斯當東(G.T.Staunton)英文譯介《竇娥冤》故事梗概，德庇時(Davis, J, F.)《漢宮秋》英譯本；德國克萊因(J.L.Klein)《戲劇史》，其中有《漢宮秋》譯介。魯道夫·馮·戈特查爾(Rudolf von Gottschall)《中國戲劇》收有《竇娥冤》譯文，《倩女離魂》摘譯，《何梅香》、《漢宮秋》譯介。本世紀英國威廉·多爾拜(W.DolBy)《關漢卿及其作品面面觀》；時鐘雯著《(竇娥冤)研究與翻譯》等文，其中當然還有不少博士論文選擇了有關元雜劇的題目。

鄭振鐸先生說：“在官書，在正史裏得不到的材料，看不見的社會現狀，我們卻常常可於文學的著作，像詩、曲、小說、雜劇裏得到或看到。在詩、曲、小說、戲劇裏所表現的社會情態，只有比正史、官書以及‘正統派’的記錄書更為正確、真切，而且活躍。”“我們要知道元代—這個畸形的少數民族統治的時代狀況，元雜劇和元散曲是第一等的最活躍的材料淵藪。”³⁵ 誠然如是。

在中外戲劇漫漫長河中，元雜劇曾經是天空耀眼的一顆星，多少後世戲劇從中汲取養份，滋潤了人們飢渴的心靈。綜觀本論文研究元雜劇美感特質，呈現出各種不同美感內涵：

1、歌舞之美。從唐戲弄到元人勾欄劇，具有歷代歌舞劇的特色，元雜劇是由科舉失意的文人，深入民間了解一般階層老百姓內心喜怒哀樂，

³⁴ 幺書儀 《元人雜劇與元代社會》 北京大學出版社 1997 年版 頁 111—112

³⁵ 呂薇芬 《名家解讀元曲》 山東人民出版社 1999 年版 頁 71

從而去創作劇本，呈現在觀眾眼前，用歌舞來鋪述，科白和動作作穿插，具有歌舞之美。

2、象徵之美。元代雜劇的演出，舞台的設計，具有時間、空間交合的抽象美。小小的舞台，有的在地氈上或在搭起的台上演出，小小空間，能代表室內、室外廣大的空間，包括在此空間，在古今時間所發生的事，比如讀到關漢卿筆下的竇娥，直覺無語問蒼天，含冤無處訴，這種人間之苦，是很動人之魄的；又如關雲長的單刀會故事，我們可以感受到一個英雄擁有千軍萬馬不可擋之氣勢等等，這些均以抽象的舞台設計，代表宇內古今事件之發展，具有時空交合抽象之美。

3、色彩之美。化粧、服飾和道具三者為戲劇舞台上不可或缺的三要素，以一定對比鮮明的約定符號---臉譜來表現，方便觀眾識別和認記劇中角色，通過演員的表演讓觀眾看到藏在臉譜背後的複雜的人物性格；而演出角色戲服則表示人物等級，反應當代社會習俗，為腳色面部化妝適應而生；除此之外，舞台上再佐以簡單的道具就構成了中國戲曲獨特的色彩之美。

4、音樂與體態之美。從元雜劇的曲牌及元雜劇劇本所附圖片(如本文附錄)，一舉手一投足之劇作行動，可知元雜劇的演出，具有傳統戲曲之音樂與體態之美。

5、人生百態之美。元雜劇中人物的塑造，共分生、旦、淨、末、丑五種角色，將人生百態，林林總總眾多的人物，呈現在觀眾眼前，具有戲劇各種角色獨特的媚力，如關漢卿筆下關雲長的義無反顧、公正無私的包拯等人，角色性格十分鮮明。

至於描寫女子的故事，如關漢卿筆下含冤無處訴的竇娥，以及機智的杜蕊娘、譚記兒、趙盼兒等人；白樸筆下的李千金；馬致遠筆下的王昭君以及鄭光祖筆下痴情的張倩女、聰穎的丫環梅香等等，這在當時男尊女卑

的社會中，誠屬難能可貴，也為文壇注入了一股新的活力。

描寫帝王無能的則有白樸筆下的唐明皇、馬致遠筆下的漢元帝等，在馬致遠和鄭光祖作品中更多的是描繪一些神仙角色，如民間熟知的八仙等人，前來度脫有慧根、有善緣的凡人故事。

綜觀這些個故事，作者運用巧思，發揮戲劇強烈的對比和調和，反映人間百態，具有人生百態之美。

6、精簡之美。元雜劇以四折為單位，如今人的單元劇，可依時間的長短，彈性挑出精彩的折子作演出，具有劇情精簡之美。

7、人文之美。戲劇劇情反映人生，劇情教忠教孝，具有社會教化的功能。如易經山火賁卦是八八六十四卦中，最具人文及美學色彩的一卦，大易哲學的文藝思想，便透過此卦而得以彰顯，從賁卦錯卦是澤水困卦，而互卦為雷水解卦可推得，文藝作品本身正是生命困頓下的省思，人類藉此經驗達到解決生命問題，完成自我生命的理想。文藝作品，提供人類不同的生命情境，因此，當人們真正面臨生命困境時，這些經驗便可幫助人們找到解決之道，也正是賁卦卦解「：「文明以止，人文也。觀之天文，以察時變；觀之人文，以化成天下。」

8、風格之美。元雜劇美感風格表現，第一種是含蓄美，意在言外；第二種是精警美，講求義正詞嚴，予以當頭棒喝；第三種是悲愴之美，悲劇源自命運、性格、環境等因素，造成當事人悲慘的感受。

9、類型之美。文藝創作中審美價值，大體上歸為四大類型，即：崇高(壯美)型，優美型，悲劇型，喜劇型四種。

關於類型之美在戲劇裡的表現方式，在本論文中首先談到的是悲劇，悲劇將人生的有價值的東西毀滅給人看，悲劇總是同崇高、優美密切聯繫

著---沒有崇高和優美，不可能有悲劇。

接著是喜劇，喜劇將那無價值的撕破給每人看，喜劇通過對消極的審美價值否定，達到對積極審美價值的肯定，喜劇總是同卑下、醜密切聯繫著---沒有卑下和醜，也不可能喜劇。

第三是悲喜劇---也就是正劇，常兼有悲劇和喜劇兩種因素，是兩者的相互補充和滲透，力求達到悲劇和喜劇的和解，或至少是不讓這兩方完全對立起來，各自孤立，而是讓它們同時出現，形成一個具體的整體。在這一類戲劇的結尾是雙重的，好人得救而受到報償，惡人現形而得到懲罰，因此，它在嚴肅的戲劇行動上與悲劇相似，而在歡樂的結尾上則與喜劇相近，它給予觀眾以嘉善懲惡的保證。

最後談到的是鬧劇，當滑稽只限於外在行為和表面醜態時，這就叫做“鬧劇”。鬧劇是喜劇的初級形式，在本論文中所稱的鬧劇，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。