

元劇的社會價值

元劇的社會價值

楊季生 著

文通書局印行

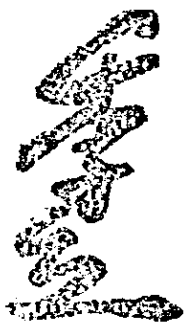
元人雜劇一書。是元朝政治社會經濟的發展，在文藝上的反映。因為作者寫作，是在鞏固民族的血脈統制下，沒有人敢咳嗽一聲的時代；故與從作品裏，找出任何顯明的反抗意識，是不可能的。但在慘淡經營的寫作當中，作者已相當地盡了時代所課與的任務。而且還是中國在異族壓迫下產生的，唯一的一部文藝作品，應值得我們特別的珍視。

一個知識份子，不幸而遭際這樣的時代，目擊現實的醜惡，既不能暢所欲言，又不能鐵口藏舌；只得借古人事跡，以抒寫其無可發洩的沉痛，而後世不察，徒以「謳吟風月，詞志詞章」相曲解；將作品內容，與現實相關之點，完全抹煞！這對作者的苦心，是未免太辜負了。

王國維的「宋元戲曲史」，是以戲劇發展史的眼光，闡述元劇的產生，本書卻從當時政治經濟各方面的發展，探討元劇產生的社會根據；以及當時的社會性質，如何規定了元劇的內容及其形式。這一些向未為人注意的方面著眼。早在三十二年八月，抗戰正當激烈的時候，就已脫稿。因為人事牽挽，久經擱置。今年夏天，才得機回，更加整理，補充上一些新的材料。但有些參考書，始終沒有找到，以致在計劃中，尚有一元劇所受的外化影響」，一元劇中的婦女問題及作者

的性道德罷，「元劇與宋金雜劇，諸宮調的異同」，「元劇與變文寶卷的關係」等四篇，以及元劇中的長篇創作：「西廂記」「唐三教因天取經」兩劇的批評，也不及寫成，這在筆者是非常遺憾的。

最後，我誠懇的希望各方鑒察的批評和指導，使本書得有真正補充的機會。



三十五·十·二十，付梓前

目錄

第一章	元劇在中國文學史中的地位……………	一
第二章	元劇的產生及其發展……………	六
	一 元劇是怎樣產生的……………	六
	二 元劇是都市經濟發展的產物……………	八
	三 元劇是宋金樂曲的高度發展……………	一〇
	四 元劇的發展及其衰落……………	一一
第三章	元劇作者及其社會環境……………	一四
第四章	元劇中的社會分析……………	二七
第五章	元劇中果報雜劇的產生及作者對當時社會所開的藥方……………	三七
第六章	元劇取材的整體主義形式……………	四二
第七章	元劇結構的規律性……………	四六
第八章	元劇的作風及其描寫……………	五三

第九章	元劇中的典型性格·····	六一
第十章	元劇內容的檢討·····	七二
第十一章	元劇中口語的應用·····	八八
第十二章	元劇對以後劇曲文學的影響·····	一〇八

第一章 元劇在中國文藝史中的



在整個中國文學發展過程中，敘事詩的寫作，從來很少有人注意，現在的文學遺產中，只有「離騷」「孔雀東南飛」，「木蘭詩」，白居易的「長恨歌」，韋莊的「秦婦吟」等，但在全部詩歌遺產中，這只能算是一花一草，如與西歐的荷馬史詩，但丁的神曲相比較，那在系統上，廣度和深度上，內容的貧乏，形式的單純，是不待言的。

詞曲是詩的一種變體，在結構上，較之詩歌的受有五七言固定形式的限制，已覺解放許多。雖然他也受曲調和音韻的限制，他不只宜於縝細的描繪，也頗宜于鋪張的敘述，不只宜於綠窗粉戶，傳達纏綿旖旎的兒女柔情；也宜於鋪張鐵板，表達激昂慷慨的壯夫情緒；更宜於吟風弄月，抒寫疎閒散淡的遺世作風；像詩中李杜在盛唐的崛起，詞曲到了宋朝，也先後產生了秦觀，蘇軾，姜夔，李清照，辛稼軒等不少的偉大作家，作品亦足踞前軼後。然而一貫的作風，仍擺脫不出「離騷吟風月」，「抒寫閒情遣一狹窄的圈子。要從敘事方面，求其能如「孔雀東南飛」，「木蘭詩」等類比較言之有物的作品，卻不可得。靈敏的變體「四子詞」，趙德麟的商調戀蝶花「西廂詞」，寫作動機，為要播諸弦歌，似已有點敘述故事的意思。實際這兩種作品，尙只是具備着敘事詩的雛形，作品中的抒情成分較之敘事成分，還占着主要的地位。

在中國的詞曲裏，真正有純粹敘事體作品的出現，首先應推董解元的「西廂搗彈詞」，其次便是繼起創作而成爲有元一代劃時代作品的元人雜劇（以下簡稱元劇）。從董解元的西廂搗彈詞奠定了詞曲裏序事體創作的基礎，到了元劇，不惟繼承了董解元的作風，將單純只供搗彈的諸宮調，發展成爲戲劇體的劇本，以嶄新的姿態，出現於中國藝壇；爲了適應複雜的社會情況，也將序事的內容擴大到社會生活各部門裏去。如「孔雀東南飛」，「長恨歌」，「秦婦吟」，序事的內容，尙只是曠夫怨女的悲離傷亂之作，而「西廂詞」和「西廂詞」，更單純只是才子佳人的戀愛故事。元劇的序事，從才子佳人的戀愛故事，英雄名士的遭際遇合，以至表彰忠烈。揭露罪惡，從社會日常生活到歷史相斫事跡。如元劇十二科裏所分類的，寫作的範圍，不能說不相當擴大。在中國全部的文學遺產中，像這樣豐富的內容，尙屬少有。故說元劇在中國的文學發展史裏，是展開了序事詩創作偉大的里程碑；在中國序事詩的創作裏，元劇的產生，實富有一種劃時代的意義，是一點也不過分的。

中國的特權階級，數千年來在封建社會裏所造成的，特別值得大書特書的業績，便是使文字和言語的人工分家。詩歌的產生，本是從民間歌謠裏蛻化出來，在最初時候，文字同言語，只有表達上不同，沒有本質的差異；到了社會上有了特權階級出現，文字始變成爲少數人的專利品。跟着生活的懸絕，使文字同言語分家，也使文字和羣衆絕緣，橫穿過漢魏晉唐各時代，詩詞的創作，發展已到頂點；但這種發展，只是文字上的發展，適足以加深文字和口語的分離作用，其給予羣衆生活的影響，是非常細微的。要在這各個時代裏，尋求真正的民間創作，只有歌謠一部份作品，也因只在民間傳誦，缺少文字上的紀錄，很少流傳下來。

元創是中國文學開始在詞曲的形式裏，大膽放進民間活用言語，使文字同口語接近的最大收穫。由於元朝這一新興勢力的侵入，商業資本在封建社會的抬頭，使過去文學裏封建的表達形式，爲了適應當時新興的市民階層生活意識在文字上的反映，已不能不放進一些活的口語。故元劇在中國文學史裏劃時代的意義，除作爲展開敘事詩創作的偉大里程碑外，應即是大胆地使文字同言語接近，使活的口語在詞曲裏廣泛的應用，這是不能不特別重視的。

中國的文學，一開始便成爲特權階級的專利品，一般勞動民衆，很早即被擯斥於文學大門之外。然而隱蔽在社會底層的勞動民衆文學，卻並不以此而消滅！在極度的壓迫之下，仍不斷的在潛伏滋長，與代表封建官僚地主的特權階級文學，隨時採取着一種互相抗衡互爲消長的趨勢。大約封建勢力消微，特權階級因本身的腐化，崩潰，而日趨沒落的時候，也就是農民意識抬頭，勞動民衆勢力以一種新興的姿態在社會亂動中崛起；勞動民衆文學以新生的力量產生於廣大羣衆之間，作爲表現這勞動階級的生活意識而出現。勞動民衆文學與特權階級文學的產生，壓根兒就不相同。特權階級文學，不一定是特權階級自己的創作；勞動民衆文學，卻道地的是勞動階級相互間的創作。特權階級，在養尊處優的生活習慣之下，本身不一定能够創作，卻很有力量，可以收買養活一批御用文人，替他們作知識拐杖，從事於文學的寫作。勞動民衆正相反，在社會關係上，他們只是一個被壓迫的階級，自己本身沒有力量讀書寫字，更沒有餘力可以養活一個讀書人；再因生活和文字的絕緣，即有創作，也大半是口頭傳誦的多，很少得到文字紀錄的機會；不像特權階級文學的一產生，便被紀錄成爲文字，然而這種勞動階級文學，因口頭的傳誦，不斷的流傳，不斷的得到補充和修正；他的壽命，往往反比特權階級文學的壽命維持得長久。這種勞動階

級文學的作品、在漢魏六朝以前，大抵只是一些歌謠，到了唐宋以後，因社會關係的日趨繁複，勞動階級所欲表達的生活意識，已非簡短的歌謠所能概括。於是講史故事，才將歌謠作品在過去勞動文學發展過程中，所佔的地位取而代之。尤其到了南宋，因繼承晚唐六朝變文佛曲在民間唱的影響，渾詞小說，頗為風行一時，這使這一時期的勞動文學，更達到空前的活躍與進步。然而這些勞動文學的形式和內容，歷來就不斷的被特權階級文學所剽竊，也不斷的為特權階級文學所抹煞，踐踏！認為這些都是里巷瑣談，不足以登大雅之堂，元劇的另一特點，就是首先看出民間傳說在文學創作裏的價值，廣泛的將民間傳說，引用到寫作裏去；打破數千年來民間傳說不能走入文學堂隍的成見，給後來的文學創作，另闢出一條康莊大路。展開作者的視線，知道要從民間傳說這一豐富的文學寶庫裏去發掘，才能寫出勞動階級自己愛好的東西，元劇的這一偉大成就，其影響給予後來的文學創作是很不小的。

元劇自產生以來，由于影響的普遍，歷朝學者，熱烈研究的頗不乏人，如明韓文靖（邦奇）以元劇的首先創作者關漢卿，比之於史記的作者司馬子長；而在唐宋作家中，則以關漢卿擬於白居易，柳耆卿；白仁甫擬於劉禹錫，蘇東坡；馬東籬擬於李義山，歐陽永叔；鄭德輝擬於溫飛卿，秦少遊；而宮大用則擬於韓昌黎，張子野，推崇之至，可見一般。

但在歷來研究元劇者中，真正能認識元劇價值，把元劇儕之左史莊騷，而將其當成一代的作品，金聖嘆應是第一人。他的西廂記批評，至今尚膾炙人口，但他所認識的，只是元劇所填詞曲的新鮮瑰麗，描寫情態的深刻動人，尚沒有認清元劇的社會價值。後來的學者如王靜庵，對於元劇的看法，已比金聖嘆的觀點進了一步；他的宋元戲曲史，在元劇材料的整理方面，不愧是一部

空前的著作。他曾說：「元劇自文章上言之，優足以當一代文學，又以其自然故，故能寫當時政治及社會之情況，足以供史家論世之資者不少，又曲中多用俗語，故宋金元三朝遺語所存甚多，輯而存之，理而董之，自足爲一專書」，這不能不說是一種曠代的卓識，可惜他雖見及此，却未有所著述。很顯然的，元劇不只在中國戲劇發展史裏有其價值，他和當時的社會現實，實有血肉相連的關係。我們認爲：元劇所以產生于金元之際，至元而作者騰起，無形中轉移了一代的寫作風尚，促成雜劇的創作，在元代發展到了最高潮，使後起如明清的作者，都無法與之抗衡；這決不是偶然的事。過去研究元劇的人，單從文學的描寫着眼，只知元劇裏有言情刻骨的「漢宮秋」，「梧桐雨」，「西廂記」；不知元劇裏也有暴露當時官僚貴族魚肉平民的「陳州糶糧」，「魯齋郎」；暴露商業地主高利貸資本的「一來生債」，「看錢奴」等。只知元劇裏有縱情詩酒，歌頌昇平的「楊州夢」，「麗春堂」等，不知元劇裏也有描寫亂離飄泊的「拜月亭」，「梧桐葉」；舌遭飢荒盜賊的「合同文字」，「硃砂担」，「盆兒鬼」等，元劇是一個時代的作品，他絕不是憑空產生。在當時的社會裏，爲什麼會產生這樣的作品，從作品的內容裏，是可以找得出「來龍去脈」的。而在元劇中所反映的一切事象，對於當時的社會現實，究竟含有一種什麼意義？詳加分析，仍可得到一些端倪。我們以今日的眼光尺度來批評衡量元劇，切莫疎忽了元劇所產生的時代及其社會環境，我們應把元劇當成是反映當時政治經濟以及各種社會現象的一面鏡子，不能將元劇當成單純是文人學士們吟風弄月，無關現實的東西，我們應從元劇內容所反映的事象裏，更進一步的去認識把握元朝的政治經濟社會各方面的發展，也即從這一現實的發展裏，去檢討分析，以尋出構成元劇內容的社會根據。

第二章 元劇的產生及其發展

一代文藝思潮的起伏，全視當時的社會條件為轉移，歷史的發展，為其趨向的重要因素。離開社會的泥土，失却歷史的連繫，任何偉大的作品，將是無從產生，文藝是由特定的經濟結構上所產生的社會生活意識形態的反映。整個社會的現實生活，對於文藝作品的產生和發展，完全有一種決定的作用，基於此點，我們可以去考察中國文藝史上幾種劃時代的作品，楚詞，漢賦，唐詩，宋詞的何以成為上列各時代特定的代表作？而在其他時代作者的同類作品，何以始終不能跟上列各時代作者的作品抗衡？

過去研究中國文藝史的人，對此不能有正確的認識。因此，種種附會歪曲的理論，憑空產生，把一部中國文藝史，不弄寫成「欽定」，「奉旨」粉飾太平的咬文嚼字史；便是寫成爲文人學士們抒寫閒情不著邊際的烏烟瘴氣的產物，完全與社會生活脫節，成爲超越現實而孤立的東西。

一部份人對元劇產生的認識，自然也沒有例外。

二 元劇是怎樣產生的

元劇是怎樣產生的？在明朝研究元劇的作家中，臧晉叔首先提出：

「或謂元取士有填詞科，若今帖括然，取給風箏寸晷之下……元以曲取士，設有十二科

「兩關漢卿輩爭挾長技以自見，至躬鏡排場，面傅粉墨，以爲我家生活，偶俳優而不辭勞」（元曲選序）

同時沈龍綏對此，亦有類似的見解：

「元人以詞制科，而科設十二，命題惟是韻脚，以及平平仄仄譜式，又隱厥牌名、俾藝予以意揣合，而敷平配仄，填滿詞章，折凡有四，如賦讀然，合則榜甲榜，否則外孫山矣」，（度曲須知）

因爲有了這些片面的說法，於是一般研究元劇的人，都以元劇的產生，一定會有「以曲取士」這一種事件爲其推動的主因，在清人中，如梁廷樞，即以現存元劇裏，有一題傳到四五本的，有同一故事，同一正名，而作者各有一本的，都是當時科場裏所出的題目；而現在所存的劇本，也就是當時科場裏所取錄的試卷，甚至以元劇第四折的往往尾大不掉，形成強弩之末，爲由於「取給於風箏寸晷之下」，使作者無法精心構思所致，這是如何的捕風捉影，不能憑信，像元劇這樣一代作品的產生。其原因是決不如此簡單的。

元朝自太宗九年直到仁宗延祐元年，中隔七十八年，正是元劇鼎盛的時期，根本就沒有開科取士，所謂「以曲取士」，自然是一無稽之談，如果元朝確曾以曲取士，那在元史選舉志及其他典籍中，應有記載，而當時職掌衡文，也定有精通詞曲的人，何以有元一代的詞曲名家，俱係浮沉下僚，並沒有那個進身台閣？又此種傳說，只見於明人著錄中，何以元人文獻，對此反付缺如？連記錄元劇作者的專書如鍾嗣成的錄鬼簿中，對此一重大關節，也竟沒有提及，咸晉叔爲創立此說之人，但其在「元取士有填詞科」一語之上，尚冠有「或謂」二字，可見遠感本人，對此

亦作存疑，未敢肯定，王國維在宋元戲曲史裏，曾評此說爲「誕妄不足道」，這是很有見地的。元劇的產生，雖不一定由於元朝的以曲取士，倒是當時的統制階級，對於戲曲的愛好反而不無相當影響，楊鐵崖元宮詞云：

「開國遺音樂府傳，白翎飛上千三弦，大金優諫關卿在，伊尹扶湯進劇篇。」

「諫孺公演傳奇，一朝傳到九重知，奉宣齋與中書省，諸路都教唱此詞。」

關卿卽元劇最先創作者關漢卿，「諫孺公」，是鮑天佑所作雜劇，從這兩首宮詞裏，可見當時的統制階級因對劇曲愛好，提倡的不遺餘力，至於「奉宣齋與中書省」，簡直以命令行之。要叫「諸路都教唱此詞」了，中國歷史上，除了唐玄宗，唐莊宗，歷代帝王，對劇曲如此的愛好提倡，是很少見的，而元朝的停閉科舉，使一般文人既受種族的歧視，又因進身門路的斷絕，弄得英雄無用武之地，只有放浪形骸，溺志詞章，以寄託所懷；所給予元劇的產生和發展的影響，也一樣是不容輕視的。

二 元劇是都市經濟發展的產物

都市手工業經濟的發展，使封建社會內部，產生了商業市民這一階層，是戲劇藝術社會化的主要前提。

宋朝到了中葉，國勢雖日漸危蹙，都市的商業經濟，却已發展到了相當程度，當時北宋的都汴梁，南宋的新都臨安（卽杭州）因爲漕運交通的便利，早已獨商雲集，形成爲一時經濟的中心，元朝入主中原以後，利用宋朝已經發展的經濟基礎，拿政治力量來推動，使其商業經濟

的範圍更加擴大。每逢征服一地，就着手開官道，設驛傳，置守備兵，以加強其政治的控制力量。給行旅安全增加了不少保障；商業因此更得暢通無阻。又因在西歐與東亞的文化交通史上，其時適值十字軍東征後不久，地中海沿岸的商業，日漸走上繁榮的道路，跟着元朝的兵力所及，已使西歐近東各國同中國間的商業來往，發生了密切的關係。這首先受其影響的，就是各個重要都市經濟的達到空前發展狀態，雖然當時的經濟中心，已由汴梁臨安，轉移到當時的新京大都（即北平），但汴梁的繁盛，並沒有減色，而且在南方，把握政治經濟中心的，仍是臨安，從下面敘述裏，可見當時都市經濟所達到的繁榮程度：

「元時大都為政治中心，故亦為商賈叢聚之所，舉凡各地珍品異物，無不畢具，甚至遠如印度等地，亦有貨物運至大都，待價而沽，城廂內外，街道縱橫，市纏櫛比，城廂附近的居民，為製造百物以供御用，狀甚忙碌，城外繁盛，尤過於城內。商賈既多，游宦寓公亦衆，房屋建築之美，池館台榭之盛，簡直與宮禁相侔，教坊樂戶城內外都有，而城外尤多於城內，約略計之，樂女不下二萬人，他們都是供富商大賈王孫公子們玩弄的，他們的人數之多，正是城市發達商業繁華的反映」（鄧初民中國社會史教程二三六頁）。

在杭州，馬哥孛羅遊記裏更說：「這城裏有公會十二所，每一公會代表一種重要職業，十二公會代表十二種最興旺的職業……每一公會有一萬二千商舖，每一舖內最少不能少過十人，多的則三十人，四十人，」這意味着什麼？都市經濟的發展，已使封建社會的本身，發生了質的變化，而有新興的商業市民這一階層產生。在特別有閒與舒適的生活條件之下，這一階層對於藝術文

化的要求，「紙醉金迷」生活的追逐，跟着都市商業的急劇發展，自然要有高度的表現，同時，宋朝活字印刷術的發明，也給文字的應用傳達，得到空前的便利，使當時的藝術文化，不只可以向上代的豐富遺產裏去學習，還可以接受外來文化的優良影響，故元劇的產生，主要的，應即是適應新興的市民階層對文化生活的要求。是當時都市經濟發展下必然的產物。元劇初期作者的錢全出於大都，中期以後作者的錢全出於杭州，不是這一事實有力的說明嗎？

三一 元劇是宋金樂曲的高度發展

元劇的產生，固是適應當時都市經濟發展下，新興市民階層對文化生活的要求，還在作品的本身，就必須顧及這一階層的文化水準。力求通俗，從舊有的形式裏，取得解放，以求易同市民生活接近，打破宮廷藝術的桎梏，大踏步走上市民藝術的階段。

在這一前提下，由宋金流傳下來的雜劇，院本，諸宮調，因作品所反映社會現象的日趨複雜，大曲運用，不夠靈活，不拘在內容形式上，俱不能圓滿的達成任務，而不得不有一種在形式上較為自由，內容更能容納一切，像元劇這樣東西，（元劇的發展當然也還受其形式的限制，但歐之宋金樂曲他已比較進步）來適應新的客觀現實的要求。同時，元朝の入主中原，不只給中國帶來了北方遊牧民族英勇强悍，嗜好音樂的作風，也給中原音韻，因蒙古語的慘入，起了一種新的變化；而蒙古女真樂曲的輸入，越使「舊詞之格，往往於嘈雜緩急之間，不能盡按」不得不一別創一格以媚之」（王元美鬱苑卮言）更因元朝的崛起，較遼金為後，他雖於滅金後，接受了遼金兩族的文化傳統，始終歷史甚淺，根基尚為薄弱！到了入主中原，武力儘足征服一切，對於中原

文化，一時仍無法溶納消化；文字的應用，自不得不避免艱深，力求通俗。這從元朝運話詞文等的都用俚俗文體，可見一般，故元劇的產生，也可以說：是適應蒙古民族這一新興勢力的崛起，由接受揚棄舊金的院本諸宮調雜劇，南宋的諷詞小說，以實現樂劇上統一南北的成果。由以同一宮調的曲子，數遍歌唱一個故事的大曲，演變而為；組織幾個不同宮調的套數，來演唱一個故事；由以唱詞俱係第三人序述的宋金雜劇，演變而為唱詞俱係代言體，或以第一人稱的口吻出之；由以演出的場合，只是坐立而彈唱的諸宮調，演變而為邁開脚步，在舞台上搬演，這一方面固可看出宋金樂曲演變而為元劇的痕跡，也可看出元劇在接受宋金樂曲當中所表現的進步作用，而且，在故事的取材，曲詞的對白方面，它更明顯的接受了宋人平話！——諷詞小說！——很強烈的影響，以宋金樂曲與平話結合，使其得到高度的發揚。如果沒有宋金的樂曲，在形式上給元劇打好現成的基礎；沒有宋人平話，在口語的應用上，給元劇的對白，完成通俗化的初步工作，元劇的產生，是否是以目前這一形態出現，尙成問題。也就因為當時社會經濟的發展，促使宋金的樂曲話本，發展到了相當的階段，已難滿足當時新興市民階層的文化要求，勢必更求進步，產生元劇這樣一種新型劇曲。以打破舊有形式的桎梏，盡量吸收接受新的內容，以寫成中國戲劇史裏最為光輝燦爛的一頁。

四 元劇的發展及其衰落

元劇作者的創作年代，據王國維的劃分，是分三期：

第一期為蒙古時代，由太宗窩闊台取中原起，至世祖忽必烈統一南北止（一二三四一一二

七九)中間作者五十六人，元劇的主要作者。如關漢卿，馬致遠，王實甫，白仁甫等俱產生於此期內，爲元劇產量最多，內容最豐富的一期，也即錄鬼簿所稱：「前輩已死名公才人，有所編傳寄行於世者」。

第二期爲統一時代，係接連前期至至順後至元開止(一二七九——一三四〇)中間作者三十六人，其代表作者爲宮天挺，喬吉甫，鄭光祖等，也即錄鬼簿所稱：「方今已死名公才人予所相知及已死才人不相知者」。

第三期係接連第二期，至至正時代(一三四一——一三六七)即元末時代，中間作者二十五人，也即錄鬼簿所稱：「方今才人相知者及方今才人聞名而不相知者」，此期作者既少，作品內容，較前兩期，氣魄亦差。

從上面劃分裏，有一點值得注意，即在第一期作者五十六人中，大都一地即有十九人，其餘均係中書省所屬——河北河南山東山西等處人，可見元劇的產生，自以大都爲其出生的搖籃地，當時影響所及，尙只限於北方各省，沒有流傳到南方的江浙等地，到了第二期，作與三十六人中，南方作者已占了十七人，北方作者僅有四分之一，尤以杭州人爲多。甚至北方作者如會瑞，喬吉甫，李顯卿等也住於杭州；鄭光祖，趙良弼，都因作吏來過杭州，元劇的發展，顯然已隨元朝統制勢力及經濟的發展，由大都轉移到了杭州，鄭振鐸先生在文學大綱裏，認爲這一時期杭州元劇的發展，是受第一期作者馬致遠，尚仲賢，張壽卿諸人來南作吏所傳播下的影響，這當然有關係，但恐尙不及元朝統一南北及社會經濟發展影響之大，杭州爲南北交樞之地，在南宋偏安時，即成爲東南一帶政治經濟的中心；它的文物制度，已冠全國。南北一統後，其在文化上的地位，

自然要認大都而上之。人的因素，儼然沒有文化政治經濟的影響來得大，即使當時沒有馬致遠等人來南，元劇的發展，也一定嬰蔓及南方，是沒有疑問的。及到第三期，作者幾全爲南方人，北方作者，只有高君瑞一人，這說明元劇的產生，是適應元朝這一新興勢力，社會政治經濟的發展，在文化上的反映，故第一期，正當元朝勢力在北方崛起時候，元劇的創作，也就特別表現出蓬勃新生的氣象，達到了元劇創作的最高潮，成爲元劇鼎盛的時期，隨後南北統一，元朝政治經濟政策，漸趨妥協保守，打失了初期發蒙踴厲的精神，這一期元劇創作的表現，也漸漸不似第一期的本色渾雄。到第三期，元朝勢力，已成強弩之末，這從這一期的元劇創作上，仍可看出、作品趣味的漸趨浮華綺麗，側重形式的講求，陷於穢靡頹廢，已找不出初期時本色渾雄的作風。這完全是表現社會經濟的日趨崩潰，元朝這一統制階級行將沒落的命運，在文化上的反映。因此更可肯定：元劇的創作，完全是適應元朝這一新興勢力的崛起而產生，是隨元朝勢力的統一南北、而由北方擴大其影響及於南方；也即隨元朝勢力的沒落而日趨衰微！這是任何時期的文藝思潮所必經的過程，不單是元劇爲然的。

第三章 元劇作者及其社會環境

元朝の入主中原，是中國歷史上一個重大的變革。這一變革的結果，不只是趙宋王朝的滅業，全被驕粗民族搗毀無餘；中原人民，屢息在異族血腥統制之下，長期的不得翻身。尤其應當注意特異的是：中原文化，在當時統制階級極度的壓迫摧殘之下，卻也受到自秦始皇焚書坑儒以來，所空前未有的災難！

據日本箭內互的「元代蒙漢色目待遇考」所記載，元朝自滅南宋後，即分蒙古、色目、漢人、南人為四等。又將南人漢人分為十等，有：一官，二吏，三僧，四道，五醫，六工，七匠，八娼，九儒，十丐之目。把中國幾千年來憑藉封建勢力羽翼，在社會上久佔優越地位的文人，反而降置於僧道娼妓之下，而與乞丐只差一等，使身列儒流的漢人或南人，成為當時最為倒楣、任憑蒙古色目人踐踏凌辱，而無可申訴的一個階層。中國歷史上外族侵略，所給予中原文人的打擊，從來就沒有比此更為殘酷的。說元朝的這種措施，就是變相的焚書坑儒，是一點也不過分的，故把太宗九年直至仁宗延祐元年這一段距離開期的停廢科舉！認為是當時的統制階級，不知重視漢族文化，這顯然沒有看清元朝奴化政策的淨潔面目。當時的統制階級，實在是感於自己文化根基的薄弱！特別對漢族文化的發展，放心不下！他知道：歷來漢族文人的「飛黃騰達」，都是以科舉制度為其進身階梯，所以不願恢復科舉制度，其目的即在杜絕漢族文人的進身之路，使其無法抬頭，藉以限制漢人不得參政機會。

元劇作者，生際此「天地閉塞」之秋，無法展佈所懷，只有「躬踐拂揚，跡偶伊優」，借創作劇曲，以逃避現實所給予的痛苦！此其創作的動機，誠如咸晉叔所說：「或亦西晉竹林諸賢，酒自放之意」。其中的酸澀苦辣，絕不是「躬逢盛世」，善於歌頌太平，粉飾現實的文人學士們，所能得而想像的。明胡侍的真珠船中會說：

「蓋當時的台省元臣，郡邑正官，及雄嬰之職，中州人多不得爲之，每沉抑下僚，志不得伸；其他屈在簿書，老於布素者，尙多有之，於是以其有用之才，而一寄之於聲歌之末，以抒其抑鬱感慨之情，所謂不得其平而鳴者也」。

大體上說：元劇的初期作者，關漢卿，馬東籬，王實甫諸人，在創作劇曲時，他們的社會地位，絕不會如現在因其作品而給其本身評價之高。一個讀書人的身份，限定他們在當時的社會地位，與一般娼妓乞丐，並不高出多少；有些也許是混跡在當時俳優隊裏，充當一名插科打諢的角色；有些也許是當時最流行的諸宮調的彈唱者，或是當時譚詞小說的講說者，當然這些在一般人認爲是低賤的職業，對於他們成爲一個作者的偉大，是沒有絲毫損害的。反之，正由於豐富有這一些彈唱的經驗，嘗够了人生社會裏苦味的杯，才使他們的創作，充滿生命的活力，寫出來不會同觀衆隔膜，以成爲一代的偉大作品。

在中國歷來的騷人詞客裏，屈原杜甫的身世，是相當窮愁抑塞，博得千古同情的。但以全羅甫那樣的窮愁，然而遭際的抑塞，比之屈原杜甫，恐怕只有過之而無不及吧？還從下列作者的出身略歷裏，可以看得出來：

元劇作者出生時代略歷表：

姓名	別號	出生地	略歷	作劇種數	現存劇數	備考
關漢卿	已齋叟	大都	太醫院尹	六十三	十七	金人或元人未詳
楊顯之		大都		八	二	與漢卿為莫逆交
張國賓	國賓	大都	教坊勾管		三	一作張階貧
石子章		大都			一	與元遺山李顯卿同時
王實甫		大都		十四	三	金人或元人未詳
高文秀	小漢卿	東平		三十四	三	錄鬼編作都下人

王仲文	武漢臣	吳昌齡	李直夫	李文蔚	馬致遠	白樸	鄭廷玉
					東籬	太素	
大都	濟南	西京	女真	真定	大都	隴州	彰德
				江州路瑞昌縣尹	浙江行省務官		
十	十三	十一	十二	十二	十四	十六	二十四
一	三	三	一	一	七	二	五
			居漢興府即蒲察李五。			又號蘭谷，仁甫，後居真定。	

李行道	孟漢卿	李好古	戴善甫	紀君祥	石君賢	尚仲賢	李壽卿
行甫							
絳州	絳州	保定	真定	大都	平陽	真定	太原
			江浙行省務官			江浙行省務官	將仕郎除縣丞
		四三	八	十	十	十	十
二	一	一	一	一	三	四	二
		或云西平人。					

楊梓	張壽卿	孔文卿	狄君厚	康進之	岳伯川	孫仲章	王伯成
海鹽	東平	平陽	平陽	棣州	濟寧	大都	涿州
杭州路總管	浙江省椽吏						
				二	二		
一	一	一	一	一	一	一	一
	古時代 以上作家屬於第一期蒙			或云姓陳	或云鎮江人	或云姓李	

蕭德祥	秦簡夫	喬吉	會瑁	金仁傑	范康	鄭光祖	官天挺
復齊		夢符	瑁卿	志甫	子安	德輝	大用
杭州	大都	太原	大興	杭州	杭州	襄陵	開州
漢醫				天歷元年授建康崇 義務官		以儒補杭州路吏	歷學官除約古學院 山長
	四	八		七	二	十九	
二	二	三	二	一	一	四	二
		又號惺惺道人至元五年 卒(以上作家屬於第二 期一統時代)	又號揭夫有小曲詩酒餘 音行世			卒於杭州	卒於常州

楊景賢	汝齋	蒙古				一	卒於金陵，原名暹，改名訥。(以上作家屬於第三期至正時代)
李致遠						一	出生地未詳
王暉	日華	杭州				一	出生地未詳
朱嗣	士執					二	出生地未詳

附註：元劇作者，本不只此，本表係根據王國維；宋元劇曲史，僅就其劇本尚存者錄之。

以上四十三人，其出身職位可考的只十三人，餘二十人，大概都是布衣之流，沒有什麼名位，只會寫一點劇本。自然，這些人在當時社會上一般人眼光裏，是根本無足輕重的。說不定爲了職業的卑賤，還遭受到當時新貴階級的歧視，更更談不到尊敬。至於其出身職位可考的二十人中，最大的也不過是行省務官縣丞之類。(只有楊梓是杭州路總管屬於例外)

元劇作者，在這種極端不平的待遇環境之下，思想與言論的自由，當然無法談到，只稍有一兩個字或一句話的不謹慎，馬上就可以招致殺身滅族的大禍，作者要想發洩胸中的痛苦，只有向歷史上去尋求足以借題發揮，而又與當時現實毫無關係的題材了，翦伯贊先生說：「歷史劇的出現

，並不能意味着；就是達到了思想自由的時代。反之，那些古裝人物之出現於舞台，正是表現劇作家沒有暴露他們自己的時代罪惡之允許」。這很可以說明：元劇作者對於題材的選擇，何以只完全是些歷史故事，而沒有一個劇本的內容，是直接暴露當時現實的。我們且看他們是如何的備古人事實，來抒寫自己的憤懣：

「南呂一枝花」天不生仲尼，萬古如長夜；秦灰猶未冷，漢道復衰絕！滿目奸邪，天壤辨文也，今日每秀才們遭逢着末節，有那等刀筆吏入省登台，屠沽子封侯建節。

「梁州第七」如今那蕭丞相爭頭鼓腦；更有那魯諸生也緘口藏舌。將古今人物分優劣！爲吏者矜誇顯達，爲儒者賣弄修潔；舜舞八凱，孔門十哲，更和那漢國三傑，况中興以後三絕。如今那憲台疎，滾滾當路豺狼；選法弊，絮叨叨請俸日月；禹門深，眼睜睜不辨龍蛇；紀綱敗缺，炎炎漢火看將滅。士大夫尙風節，恰似寸草將來撞巨鐵，枉自摧折！

——宮天樞：范張雞黍第二折。

這能說不是借范巨卿的口來暴露當時的社會現實嗎？這明顯是針對着元朝的停廢科舉，士人欲圖仕進，非從吏役出身不可的這一事實。所謂「秀才們遭逢末節」；刀筆吏入省登台，屠沽子封侯建節」，而「一般崇尚風節的，便只有一似寸草將來撞巨鐵，枉自摧折」了。我們再看當時「入省登台，矜誇顯達」的，又是些什麼人？他們是如何的入省登台：

「倘秀才」如今那有錢人沒名的平登台省，那無錢人有名的終掩草萊，如今他可也不論文章只論財……

——鄭廷玉：王粲登樓第二折

「天下樂」你道是文章好立身，我道今人都爲利名引，怪不着赤緊的翰林院，那夥老子冠錢上緊，他歪吟的幾句詩，胡糊下一道文，都是要人錢留侯臣。

「哪叱令」國子監裏助教的尙書是他故人，祕書監裏著作的參政是他丈人；翰林苑裏舉的是左丞相的舍人，則春秋不知怎的發，周禮不知如何論，制詔語是怎的行文。

「鵲踏枝」我堪恨那夥老喬民，用這等小糊塗；但學得些妝點皮膚子曰詩云，本待要借路兒苟圖一個出身，他每現如今都齊了行不用別人。

「么篇」口邊脛你醒也猶未落，頂門上胎髮也尙自存。生下來便落在爹羹娘飯長生運，正行着兄弟後財帛運，又交着夫榮妻貴催官運，你大拚着十年家富小兒嬌，也少不得一朝馬死黃金盡。

——同上第一折。

還是如何的激昂憤慨，痛快淋漓！自然，國子監，尙書監，祕書監，翰林苑裏，都是充滿了一些「要人錢的詔侯臣」，想圖仕進，如非是尙書是故人，參政是丈人，左丞相是父親，生下來便落在爹羹娘飯長生運裏的，根本就不可能。雖然他們只是「歪吟幾句詩，胡謔一道文，但學得些妝點皮膚子曰詩云」，然而他們反是齊了行不用別人了：

「么篇」這壁攔住賢路，那邊又攔住仕途，如今這聰明越受聰明苦，越癡呆越享了癡呆福，越糊塗越有了糊塗富。

「寄生草」將鳳凰池攔了前路，麒麟閣頂煞後門，便有那漢相如獸獸難求進！賈長沙痛哭誰問，董仲舒對策無公論；便有那公孫弘撞不開昭文館內虎牢關，司馬遷打不破編修院

裏長蛇陣。

同上

在這一情形之下，還能怪得元劇作者；少數的幸況下僚，多散的以布素終身嗎？然而儘不管一撞不開昭文館內虎牢關，打不破編修院裏長蛇陣，但他們對當時「把鳳凰池攔了前路，麒麟閣頂煞後門」的英雄們的尺寸，也是看得很清楚的：

「六么序」你子父每輪替着當朝貴，倒班兒居要津，則欺矇着帝子主孫，猛力如輪，說計如神，誰識你那一夥害軍民聚斂之臣。現如今棟樑材平地上剛三寸，你說波，怎支撐那裏乾坤，都是些肥羊法酒人皮囤，一個個智無四兩，肉重千斤。

同上

「堯民歌」真乃是鶴長鳥短不能齊，從來這烏鴉彩鳳不同棲，挽鹽車騾驢陷淤泥，不逢他伯樂不應嘶……

同上 鄭廷玉：王粲登樓第三折。

正由於在當時的進身路絕，懷才無發展之地，才使得這一批作者專心致力於雜劇的創作，藉以往古人的事跡。從而發揮自己的牢騷。元劇的能成爲一代作品，由此說來，是與元劇作者身世的窮愁抑塞，有莫大關係的，假使當時的社會環境，使得他一個作者，都能進身台省，那元劇即產生，它的作者，也許將不是現有這些人，而會是另外一批懷才不遇，終身困厄，以布衣終老的。台省內閣裏，絕不會產生元劇這樣一種作品，也即是元劇作者不能進身台省，而只能以布衣終老的一種必然事實。

元劇作者在當時所遭受的窮困抑塞，主要的既是由於元朝的民族成見，對中原人民所施的壓力而起；元劇作者於身受這等壓迫之餘，在其創作裏，照理是應該充滿了民族意識，對於異族壓迫的鳴訴不平，然而就現存元劇裏，不惟找不出以此爲主題的作品，就是從作品的內容裏，也

我看不出絲毫的民族意識。這難道是元劇作者的精神麻木，只知個人遭際之厄運，而不知道這正是異族的壓迫所造成麼？對於這點，我們以為：

第一、由於元劇的初期作者，加關漢卿，王實甫，白仁甫等，是由金人元，他們自母體中出來，即早已在金人教化之下，呼吸不到宋朝的「養士之恩」，其餘晚出的作者，及生更見不到朝代變遷的情形，對於民族意識，自然是非常模糊的。

第二、元朝入中國不久，即與中國的封建地主，商業資本結合，漸漸的把民族壓力轉化為封建壓力，模糊了一般人的民族意識，使其只感覺到封建勢力的重壓，而不知在這種重壓的成分裏，民族壓力所潛伏的主動作用。更進而將其對象轉移於少數不肖的官僚地主身上，認為這種壓力的形成，完全是由於這少數人的作用，而更無形中消蝕了應有的反抗力。因此，雖在極度重壓之下，求仕進的心理，仍是非常熱烈；不過，現實情形擺在面前，「回鳳池擱了前路，麒麟閣閉了後門」，既「撞不開昭文館內虎牢關」又「打不破編修院裏長蛇陣」；於是只有託諸空想；想藉一遺萬言長策之類的力量，以達到一朝為田舍郎，幕登天子堂」的目的；從而發洩胸中不平之氣。這是自古以來，中國儒者階層一貫的想頭，也是元劇故事裏許多懷才不遇的才子名士們，因一遺萬言長策的進獻，馬上致身顯達的一個最好注腳。「龍樓鳳閣九重城，新築沙堤宰相行，我貴我榮君莫羨，十年前是一書生」。這也就是元劇作者在空想王國裏所虛構出的一種烏托邦的圖樣，而對「范張雞黍」一劇裏孔仲山的身當馬前虞候，「荐福碑」一劇裏張鎬的走頭無路，「王粲登樓」一劇裏王粲的窮愁抑塞，作者所寄與的同情與憤懣，很明顯的就是在「夫子自道」了。

元劇作者，在當時的社會情況之下，既無法實現自己的理想；又不敢對當前的黑暗，在異族

統制之下，用屠殺造成於血腥事實，稍後一點反抗或有任何控訴的表示；結果只有走上消極的一途。故在現存元劇中，以才子佳人故事為題材的：玉鏡台，謝天香，金線池，金錢記，揚州夢，傷梅香，留鞋記，玉壺春，曲江池，紅梨花，竹塢聽琴，百花亭，青衫濕，東坡夢，賤黃州，王粲登樓，風光好，玩江樓，賤夜郎等劇裏，那些放浪形骸，以「醇酒婦人」自甘沉溺的人物，應即是作者們自我寫照的最真確的影子。而在神仙度脫故事裏，如呂洞賓三醉岳陽樓，邯鄲族跡黃梁夢，太華山陳搏高臥，馬丹陽三度任風子，劉晨阮肇誤入天台，陳季卿誤上竹葉舟，馬丹陽度脫劉行首，月朋和尚度翠柳，布袋和尚忍字記等，也即作者在沉溺酒色以外，企圖逃避現實，所給自己指出的另一條出路。不過，作者對當時的社會現實，仍不能完全去懷，於是他希望有李蓮燕青那樣豪俠好義，包龍圖張鼎那樣公正廉明人物的產生，專門替人間打抱不平，剷除貪官污吏。然而結果如何呢？作者所替自己指出的，仍是一條毀滅的路子。他的希望，只有給他以幻滅的痛苦！因為呂洞賓等的所為，僅足以「自潔其身」，對於現實的罪惡痛苦，依然無法解除！而李蓮燕青包龍圖等所為，頂多只能剷除很有限的幾個貪官污吏，對於造成整個社會不合理現象，以少數人宰割壓迫多數人的現實制度的存在，同樣無法將其推倒。

這不單是元劇作者個人的悲哀，也是當時屈伏在隨輿統制下整個中華民族的悲哀！

第四章 元劇中的社會分析

元朝是中國商業資本最爲發展的時代，但元朝之不能以商業資本力量統制中國，退與商業資本之不能成爲獨立的社會經濟形態，而只是依存於某一社會形態內的經濟成分，是有非常密切關係的。一個社會形式的決定，不只在社會經濟發展之總量的方面，而在社會經濟之支配的特質方面。在元朝一般的社會經濟雖然很發展，但其主要的生產手段的占有關係，即土地的占有關係，仍然是封建的。換言之，創這時生產手段與勞動力結合的方法，在實質上，仍是土地占有的封建地主以超經濟的力量強迫農民耕作而僧取其剩餘勞動」（鄧初民：中國社會史教程二二八頁）故其商業資本的勢力，雖直達中亞細亞等處，與其侵略勢力，並駕齊驅，以造成元代疆域的空前遼闊；但其在中國的統制勢力，仍只能建築在以土地占有爲主要關係的中國過去封建制度的現成基礎上。從表面看：元朝的經濟政策，採取的是重商主義，但其本身，特別在征服了南宋以後，顯然已成爲代表商業資本與封建貴族官僚地主利益的結合體；這從元劇中許多題材的處理方面也可看出。在以佳人才子的戀愛故事爲主題的這一類劇本中，如有許多才子，同當時的佳人（淪落風塵的妓女的戀愛，正在綢繆繆，難分難解之際，往往因一個商人的闖入，以茶葉三千引（見江州司馬青衫溼）或棉花二十載（見荆楚臣重對玉梳記）羊絨潞紬三十車（見李素蘭風月玉簫春）買動了鴉母的心；而才子則因囊空金盡，無法與商人抗衡，惟有忍受驅逐，與佳人慘然分手

。結果反因走頭無路，前去上京應試，得到高中爲官，折回頭來，卻又將商人攆走，把原有的商人奪轉回來。這雖是中國歷來小說作者的傳統方法。「大團圓」的觀念在作怪。但也可以說明：在當時商業資本雖然抬頭，終敵不過封建的官僚勢力這一事實。

由於商業資本與官僚地主資本的互相勾結，這使高利貸的發展，隨同元始的資本累積，成爲齊頭並進的現象。而當時典當業的興隆，也與此有重大關係。如「相國寺公孫羅汗衫」中的金剛子張員外，「看錢奴買冤家債主」裏的賈員外，「錢大尹智勘緋衣夢」裏的王半州，「東堂老勸破家子弟」裏的趙國器「風雨像生貨郎旦」裏的李彥和，「布袋和尚忍字記」裏的劉鈞佐，「馬丹陽度脫劉行首」裏的林員外，「合同文字」裏的劉天祥，都是因資本累積，而經營典當業的。而在「河南府張鼎勘頭巾」裏的劉員外，則自稱其「這城裏城外，放着幾主兒錢鈔」，「玉清庵錯送爲妻被」裏的劉員外，更明言其「廣放私債」；甚至因李府尹借去十個銀子的本利俱無，硬逼其女兒李玉英出賣貞操。即「寶娥窰」裏寶娥的所以成爲蔡婆的童養媳，也是由於寶天章欠下蔡婆二十兩銀子，一年本利該合四十兩，無力償還，逼得把女兒送與蔡婆，以抵償這四十兩銀子的債務。而蔡婆的幾乎被賽盧醫勒殺，仍是爲索取高利貨的原故。另如：「繡李郎大鬧相國寺」裏的蘇元順孟倉士，也爲上京應試，盤費無着，才將一雙兒女質當與羅李郎。換得兩個銀子，作爲路費。「看錢奴買冤家債主」裏的周祖榮，竟因饑寒落魄，以一貫鈔將七歲的孩子質與賈員外。地主高利貸資本在當時所造成的罪惡，在「繡居士誤放來生債」裏，表現得更爲深刻：

（正末扮龐居士云）天色晚了也，婆婆，你先歇息去，我院前院後醜嘴去來！

（卜兒云）理會的，（同靈兆鳳毛下）

（正末做燒香走科云）我來到這粉房（做唸佛科）我來到這油房（做唸佛科）我來到這後槽門首（內驢牛馬做聲科）

（正末云）是什麼人這般講話，我試聽咱。

（驢云）馬哥，你當初爲什麼來？

（馬云）我當初少廬居士十五兩銀子，無錢還他，我死之後，變做馬填還他。驢哥：你可爲什麼來？

（驢云）我當初少廬居士的十兩銀子，無錢還他，死後變做驢兒與他拽磨。牛哥：你可爲什麼來？

（牛云）我在生之時，借了廬居士銀十兩，本利該二十兩，不曾還他，我如今變一隻牛來填還他。

——廬居士誤放來生債第二折

如果開閉因果報應這一謬誤的觀點，那一廬居士誤放來生債——這一個無名氏的劇本，應是元劇中暴露地主商業高利貸資本在當時所造成罪惡最有力的作品，爲了幾十兩銀子的差欠，到了來生，還要變作牛馬填還，其在生負債務的當時，所受到的剝削痛苦，是更不言而喻了。廬居士的友人李孝先就爲此活生生的急成了病：

（李孝先云）居士不知，聽小生試說一遍，往年向居士借了兩個銀子做買賣，誰想本利傷折了。來到家中，無錢還居士，因往縣衙門首經過，見裏面吊拷綁扒的人，小生問其原故，他道是欠少財主的財物，無錢還他，告到官中，如此被拷追繳！小生聽罷，感了一口驚氣，居

士也不是那等人，假使也告到官中，追繳我還銀兩，小生是個讀書的人，那裏受的那等拷打，因此上遂變成疾，如今漸漸的沉重了也。

——見本劇楔子。

作者對當時高利貸資本的嫉惡之情，可見已達極點。但在那一個「不敢咳嗽」的時代，是沒有法子可以容許控訴的。於是以李孝先作襯托，在理想中幻化出一個龐居士，藉以諷示當時高利貸者所造成的種種罪惡。因而更希望他們能似龐居士的一朝醒悟，即把一應的典當契據文約，這些罪惡的來源，完全付諸一炬？不管作者的這種觀點是否正確？但這個劇本對當時高利貸者罪惡的發露，是無可懷疑的。

X

X

X

X

X

元朝自入中原，即認識農業和土地的重要，世祖即位之初，首先布告天下：「國以民爲本，民以衣食爲本，衣食以農業爲本」。其後歷傳帝王都很注意農業，曾頒布了「農桑雜令」，「農業輯要」，「栽桑圖」等，並設置有主掌農事的勸農官，將其重農政策與其重商政策一樣的重視。但結果，仍絲毫無補於有元一代農業的衰退。這一方面由於廣大肥沃耕地的被奪爲牧場；一方面也由於土地兼併占有的厲害！如元朝對王公貴族的賜與「采地」，豪強的占奪民田！其中尤以奪取民田設置屯田所占的面積最大。在武宗至大元年，已有屯田百廿餘所，其耕地合計有十七萬二千廿頃廿一畝（陳安仁中國近代文化史一五頁）而寺院占有的土地，單是歷朝皇帝賜與的就達四十餘萬頃。先後占奪的將近五萬頃（鄧初民中國社會發展史二八四頁）更爲打破歷史的紀錄。從上列數字中，除被劃爲牧場的耕地，已明顯沒有收成外，其餘屯田，強強併奪，寺院侵占的耕

地，也並沒有好好的耕種！無形中仍等於將肥沃的田地荒蕪毀滅！而把這許多耕地上的農民，驅逼走上破產流亡的道路。同時，驕馬的征發，更使當時的農業生產力，遭到重大的破壞！促使元代不僅在京畿附近，就是素稱宜於農產的北方一帶，糧食的生產，都是衰落到極點！（蔡雲村中國歷史上的農民戰爭三八一頁）再加徭役頻繁，天災水旱的侵襲，空前的饑荒現象的造成，就成為無可避免的事實。據續文獻通考所載：「江南豪家占農地，驅使佃戶，無爵邑而有封君之貴，無印節而有官府之備：貧家樂歲終身苦，凶年不免於死亡，荆楚之域，至有僮妻鬻子者，衣食不足，由豪強兼併故也」。另由一些散賑的事實中，亦可見當時災荒的嚴重！

「至元二年秋，益都大饑，饑，命減價糶官粟以賑」。

「至元廿一年，行賑糶之法於京師，分遣官吏發海道之粟，減市價以賑糶」。

——元史世祖本紀。

然而這些賑糶之舉，一般老百姓所受到的實惠，仍屬有限：

「成宗時，以賑糶多為豪強嗜利之徒，用計取巧，弗能周及平民」。

——同前。

故在元劇中，如「合同文字」，「趙禮讓肥」等劇，對於饑荒的敘述；「陳州糶糧」對於豪強侵奪民食的暴露。絕不能單純的把「陳州糶糧」因有包拯的在場，就認為是宋朝的情形；「趙李讓肥」因係東漢故事，便認為與作者當時的現實無關。元朝在中國的統治，共一百零九年，而受災共達五百十三次，平均每年有四次以上的災荒（據鄧雲特中國救荒史所統計：水災九十二次，旱災八十六次，雹災六十九次，蝗災九十二次，歉災五十九次，地震五十六次，風災四十二次，霜雪廿八次。疫災廿次）每一次災情，都相當嚴重，而當時的唯一辦法，除撥款賑濟，免稅糶

粟以外，便是移民就食：

「中統二年，遷曳捏即地貧民就食河南平陽太原」

——元史食貨志

「至元七年，諸路旱蝗，告饑者令就食他所」。

「至元廿五年，諸王也真部曲饑，分五千戶就食濟南」。

——元史世祖本紀

由此情形，可以推知，「合同文字」裏劉天祥的表口：「如今爲這六料不收，上司言語，着俺分房減口，兄弟：你守着祖業，俺兩口兒到他邦外府趕熟去來」？這絕不是作者在文字裏憑空結撰的事實；而「疎砂担」「盆兒鬼」「合汗衫」「救孝子」等劇裏強徒惡暴的殺人越貨，忌憚毫無；也就是當時農村破產，社會生活動盪之下，必然的現象，元朝的滅亡，就從此種下根苗，更不必等到「石人一隻眼，挑動黃河天下反」了。（元末黃河南北童謠——見元史紀事本末）

元朝的王公貴族，以及官僚地主階級，不只侵奪民田，而且掠奪良民以爲奴隸，一時形成頗爲盛行的風氣。趙翼廿二史劄記中稱：「元初起兵朔漠，專以畜牧爲業，故諸將多掠人爲奴，以課遊牧之事，其本俗如此。及取中原以後，又以掠人爲事」。故「至元廿年，卽會禁權勢家沒人口爲奴，及黥其面」（見元史世祖本紀）而元史武宗本紀中更稱：「江南治平垂四十年，其富室有蔽占王民奴使之者。動輒千百家，有多至萬家者，其力可知」。

這在元朝裏，也可找到類似上述的一些紀錄：

「正末扮羅李郎丑扮侯興上云」老夫陳州人氏，姓李名玉字和之，年幼時織造緇緞爲生，又在羅家入贅，人口順都喚我做羅李郎，婆婆早年亡過，這個小的是侯興，他在我家三輩

兒了，他的公公伏侍我的公公，他的父親伏侍我的父親，生下這個小的伏侍老夫。（候發）老爹，你也好與我一紙從良的文書了。（正末云）你看這斷波……

——羅李郎大鬧相國寺第一折

中國奴隸制度的殘餘，受到封建勢力的羽翼，一直從未消滅，只其產生的方式，隨着時代的進步略有不同；即是從元始的掠奪制，變為比較文明（？）的買賣制；元始的奴隸，毫無身價可言，後來的奴隸，是有身價的。如錢娥之以廿兩銀子出賣與蔡婆。蘇文順孟會士的以兩個銀子將一雙兒女賣與羅李郎。而侯興問羅李郎要一紙從良文書，也即要求他免除贖身銀子之意。元朝是北方的部落民族，掠奪之風盛行，在部落民族中間，是有其社會發展的根據的。尤其對中原人民，因民族成見作惡，其任意掠奪，以為奴隸，更無足怪。

以田產人民的尚被掠奪，等而下之，珍器玩好之不能保為己有，益屬常事，故在當時，與掠奪並行，尚有人民向王公貢獻田土，其風之熾，亦不下於掠奪，這可說是掠奪威脅下所產生的一種變態行為。在無法避免掠奪這一環境之下，一般平民，與其「懷寶殺身」，無寧自動貢獻！尙可達到個人在進取上的某一些目的。故「生金閣」裏老頭兒郭二囑咐兒子郭成，如果功名不遂，也可憑借祖傳遺囑「生金閣」，博得一官半職回來。而郭成遂向龐衙內去獻生金閣，元劇作者在當時，目擊此種罪惡行為，而又憚於統治階級的淫威，不敢正面攻擊，只好借古證今，或是諷古以刺今，假託於一些歷史故事或民間傳說裏的人物。如魯齋郎（包侍制智斬魯齋郎）葛皇親（蝴蝶夢）龐衙內（生命關）等倚勢橫行，無惡不作，霸佔人民妻女，搶奪珍器玩好，從而襯托出當時王公貴族，官僚地主縱橫不法的種種行為。如果我們真把這些當成與元劇作者常時的社會現實

，毫無關係，那對作者們的苦心！未免太辜負了。

除此以外，元朝的政令，在當時尚足以引起社會重大不安的，便是律令的沒有定章。元史紀事本末中說：「元初未有法守，有司簡理獄訟，循用金律，頗傷嚴刻」。而王暉上政事書中亦說：「今國家有天下六十餘年，大小之法，尙無定議」，因此「有司每視刑名爲重，而昏田錢債，賂不省察，殊不知百姓負冤，上無所訴，是開官吏受賄之路也。審因決獄官，每臨郡邑，惟具成案，行故事，用斷一二，便爲盡職……路經官吏，專詢其欲，每聞上司官至，則將囚徒保候，審錄既畢，仍收禁，此皆無法之弊也」。元史紀事本末）這是元史上對於律令未定，所引起結果的一種概述。雖到後來，先後頒布了幾種律令的書，如「至元新格」，「風憲紀綱」，「大元通制」等。但徒法難行，社會癩疾已深，迭起的禍亂，並不是一本律令所可撫平的；只是以改善良人民，越加震懾於律令的威嚴，而不敢動彈耳。

從元劇的斷獄劇中，更可見當時的司法人員，甚至「官卑職小」如一個孔目令史，也可以掌握殺予奪的大權，而一般馴伏的老百姓，就只有延頸聽受宰割：

「正末扮李岳云）張千休教走了這老子，等我慢慢的奈何他（張千云）哥哥，他諸般兒當，諸般兒做，你可怎生奈何他（正末云）你說我奈何不的他，我如今路說幾樁兒，看我奈何的他，奈何不的他（張千云）哥哥，你說我聽（正末唱）

「金盞兒」他或是使斗秤，拿個大小，等個高低。（云）我禁的他瘦（張千云）他不賣糧食，開個縷子舖兒，你怎生禁他（正末云）更好奈何他哩（唱）或是他賣緞疋，揀個寬窄，虧個紉薄（云）我奈何的他麼（張千云）他也不做買賣，每日閉着門，只在家裏坐，你怎生奈何

何他（正末云）我越奸索何他哩（唱）或是他粉墨過，水滸小，搗出來我則就還當衙將（張平云）他城裏也不住，搬在鄉裏住，你怎生奈何他（正末云）我正好奈何他（唱）便是他過城中，居鄉下，我則着司房中勾一遭（帶云）他來的疾便罷，來的遲呵！加上個頑慢二字（唱）我着他便有禍（帶云）他依着我便罷，若不依我呵，我下上個「欺官枉吏」四個字（唱）我着他便違條（帶云）這老子是下戶，我添做中戶，是中戶我添做上戶的差徭（唱）我着那挑河夫，當一當直窮斷那斷筋（帶云）我更很一很呵！（唱）我着那打家賊指一指（帶云）輕便是寄賊，重便是知情（唱）我直拷折那斷腰。（張平云）哥哥，你這般做，就沒有官府了，（正末云）且莫說是個百姓，就是朝廷官吏，怎出的俺手……

——呂洞賓度鐵拐李第四折。

這種罪狀的羅織，幾成爲中國司法史上公開的黑幕。元劇裏的揭露，可算是最爲痛快淋漓了。然而這種由羅織而成的罪狀，也必得經過苦打成招，始能成爲定讞。在另外兩個劇中，作者就將這一苦打成招的場面，如實地勾畫出來：

「得勝令」呀！聽階下一聲叫似一聲雷，我脊梁上一杖子起一層皮，這壁廂吃打的難捱痛，那壁廂使錢的可也不受虧！打的我昏迷，一下下骨節都破碎，行杖的心齊，一個個腕頭有氣力。

——包待制智勘灰闖記第四折。

「梁州第七」我從來甘剝剝無民無私，誰敢道另巍巍節外生枝。我向嚇唬台把文案偷竊，聞，見一人高聲叫屈，我這裏低頭尋思，多應被拷打無地，空教那半點兒心緒！想危亡頃我

參差，端的是垂命懸絲。正廳上坐着個撇撇閑事官人，階直下排兩行惡很很行刑漢子，窗案邊立着個鑿鑿鑄鑄責狀曹司；爲什咬牙切齒。說的犯罪人面色如金紙。見相公鞠個斬字，慌向前來取台旨，便待要血泊內橫尸。

——河南府張鼎勘頭巾第二折。

在這種嚴刑峻法之下，任憑官吏的生殺予奪，當時老百姓所受痛苦之深，是不言而喻的。下面的控訴，應是代表當時民衆一致的呼籲：

「浪裏來煞一則恁那官吏每恁很毒！將我這百姓每恁凌虐！葫蘆提點紙將我罪名招，我這裏哭啼啼告天天又高，幾時節盼的個清官來到……」

——包待制智勘灰蘭記第二折。

民衆的願望，既是如此。那除了包待制的出現，在中國歷史上，還有什麼人，能够更適合作爲民衆心目中理想的清官人物？元劇作者緊抓住這點，藉包待制的廉能剛正，對當時的治法治人，深致其不滿之情。從現存元劇有關斷獄的十五種中，屬於包待制的就有十種（蝴蝶夢，魯齋郎，後庭花，生金閣，灰蘭記，留鞋記，合同文字，神奴兒，盆兒鬼。陳州糶糧）餘有兩種是王倫然的（救孝子，殺狗勸夫）兩種是張鼎的（魔合羅，勘頭巾）只有一種是錢大尹的（緋衣夢）更從上列十五種劇的產生，全在河南開封府所屬地，這不明顯的證實；元劇裏這些作品是與當時的社會現實，如何的血肉相連，而不僅爲歷史故事或民間傳說的複述嗎？

第五章 元劇中因果報雜劇的產生及作

者對當時社會所開的藥方

自佛教影響瀰漫中國以後，「因果報應」之說，深深地中入人心。推溯元始，不過是以佛教的教義感化人心。但流傳日久，影響擴大；這種教義混入日常生活裏，在社會思想中發生了支配作用，便改頭換面，開始以日常生活的教條形式出現，成爲封建社會裏輔弼政治文化不及的另一統治力量。

但「因果報應」實際所能發生的效果，往往只是一種因果爲因的彌縫辦法；他的作用，只足以麻醉弱者，眩惑於社會正義對於強有力者非常有限的貴難！使其靈魂得到一點微溫的慰藉，而忘卻在現實社會裏，他所身受的一切痛苦。更因震懾於法律的威嚴，於遭受無辜的壓迫蹂躪之餘，仍不敢向強有力者施行報復；根本就無法限制強有力者的繼續爲非作歹！一種真正良好的社會制度或生活教條。絕不是強有力者雷囚，卻給予弱者一點猶哭耗子式的假慈悲，從而解除其反抗的武裝；而是要根絕這強有力者所憑藉以爲非作歹的人剝削人的社會制度的存在。

社會組織益形複雜，「因果報應」在羣衆心理中，也更發生了支配力量。特別是商業資本抬頭以後，社會的基層組織，發生變化，作爲支配社會經濟動力的生產關係，已不單是封建地主

與農民間的糾葛；而更加入了商業資本這一新興的力量，因為商業資本的產生，破壞了封建勢力統治社會的法則，所以封建地主與商業資本兩者的開始是互相排斥的，但兩者的社會基礎都是剝削榨取來維持。所以結果在商業資本尚未發展成爲現代資本主義以前，兩者從剝削關係中取得調和，仍然要走上互相勾結的一途。這種封建地主與商業資本的結合，不只使剝削的範圍擴大，也使社會階層的分化越趨明顯；而成爲這一時期禍亂的特徵，便是盜賊騷起與獄訟繁興。

宋朝是中國商業資本相當發達的時代，龍圖公案的產生，便是表現在這時代裏，人民相互間的糾紛，已不單純是由土地問題所引起，人與人間的剝削關係，離開土地，仍在劇烈的進行；以影響及於整個社會生活的動盪不安。但這種限度，尙不至演成激烈的鬥爭——大規模的農民暴動。一方面固然是統治階級的力量，尙很強固，足以控制一切；一方面也由於一般人民，對於統治階級沒有完全打失信心，認爲公理與正義，在廉能的官吏裁判之下，尙可以相當地得到申張。這使獄訟的繁興，乃成爲必然的事實。不過，即以龍圖公案來說，十分之九的判決事件，與其說是依據當時的國家律令，無寧說他完全是以在羣衆心理中發生了很大支配作用的「因果報應」作爲解決一切獄訟的原則。

宋朝雖推倒了南宋的統治階級，社會內部的矛盾，却較南宋有過之而無不及。當時的一種「橫暴」，如魯齋郎、龐衙內等——蒙古人和色目人的化身——強橫暴道，仗着他們特殊的地位，要做什麼就做什麼，每日飛鷹走馬，欺壓良民，看見人家有珍寶玩器，拿來便是；看見人家姣好的妻女，姦淫擄掠了就走，打死人不償命，強如捏死一個蒼蠅。在「包侍制智斬魯齋郎」一劇中，當李四來尋他的妻子，才提到魯齋郎三字，便覺得身爲六矣都孔目的張珪，禁他休得張口

，恐怕因此斷送性命——

「公篇」你不如休和他爭，忍氣吞聲罷！別尋個家中實省力的深家。說那個魯齋郎，阻有天來大，他爲臣不守法，將官府敢欺壓。將妻女敢奪奪，將百姓敢糟踏，赤緊的做官職大的志務罷！」

這是何等氣焰，何等豪強，除非當時占有特殊地位和身份的蒙古人和色目人，中國歷史上，是無此先例的。而到後來，連那張珪把妻子送給他，張珪也不敢道個不字；只得忍氣吞聲，將妻子騙送到魯齋郎家裏。在「陳州糶糧」一劇中，楊金吾調衙內二人到了陳州，卻攔將五兩銀子一石的官價，改爲十兩銀子；斗裏播上泥土糖糍，斗用八升小斗，秤用加大秤；憑着一個欽賜紫金鐘，無惡不作。老頭子張敞古忍不下氣，說了幾句，便被打死，這些活奪生妻，大秤小斗，目無法紀的慘劇，在當時的老百姓，已無一個不目擊心傷。深懷着企圖報復的憤火，而在社會條件，尚不可能的時候，只有希望包龍圖這樣一位鉄面無私。不畏權貴，足以替人民解除痛苦人物的產生。在元人以「因果報應」爲主題的雜劇中，有關斷案劇多到十五種，而這十五種中屬於龍圖公案的，就有十種。這不能說，只是民間傳說的單純的複寫，對於當時的社會現實，就沒有絲毫的反映作用。現存元劇中，判斷「救孝子烈母不認尸」以及「楊氏女殺狗勸夫」兩劇中的府尹更憐然，便是一個實有的人物——

「金朝士大夫，以政事著名者曰王憐然，嘗同知咸平府，攝府事時，遼東路多世襲猛安，露克居焉。其人皆功臣子，驚亢奢縱不法，公思有以治之，會郡民負一世猛安者錢，貧不能償，猛安者大怒，率家僮強入其家，牽牛以走，公得其情，令一吏呼猛安者，

安盛陳驛從以來，公朝服召至廳事前，詰其事，驅左右械繫之，乃以強盜論，杖殺於市，一路悚然。後知大興府，素察僧徒多遊貴戚家作過，乃下令午後僧不得入市，街中不得見一僧，有一長老犯禁，公械之，長老者素為貴戚所重，皇姑某國公主，使人詣公請焉，公曰奉王命，即令出，立召僧杖一百死，自是京輦肅清，世宗深見知，故公得行其志也，至今人云過宋包拯遠甚（見元劉祁志潛歸）

並且在整部元劇中，因為取才多是歷史事實或民間傳說，要從其中觀察一點當時的社會情形，也只有這一類：「果報雜劇」裏，由於故事的發展，沒有完全脫離現實，如不「膠柱鼓瑟」，少多還可得到一點。

無疑地，這也即是元劇作者對當時社會病根所投下的一個藥方：以「因果報應」為湯頭，而以包龍圖這一類型的理想人物，為其主治的藥劑，希望由此來解決當時由社會矛盾所產生的一切癥結。以借古人酒杯，澆自己塊壘，來平息蘊結在當時民衆心頭的悲憤之氣，然而元劇作者的這一個藥方，結果是非常失敗的。醫治行將潰爛的膿瘡，只有動用手續，毫無憐惜地和膿和血，將其剝割去；絕不能再投以麻醉藥，只重表面的醫治，思以減少一時的痛苦，以求達到永久的防止潰爛。在元劇當時所發生的社會矛盾，顯然已不是表面的輕傷，而是一個大瘡癤，形將潰爛！包龍圖這一類型人物所代表的階級利益，也就是造成社會病源的主要因素。醫治當時的社會病源，而將包龍圖這一類型人物，作為對證的藥石，這等於醫治有鴉片烟癮的人，仍用另外的麻醉品如嗎啡等！來作醫病的藥劑，結果，癮不能斷，病不能除，只有永為黑籍遊魂，以至於「毒終正寢」。元劇作者的錯誤，即在把包龍圖這一類型人物，當成是病菌裏的抗毒血清，以為一經投用，

即可藥到病除，實際，他最多所能發生的，也只是一種麻醉作用，只能延緩痼爛。根本不能防止潰爛；到了社會矛盾，潛伏到不能潛伏的時候，農民暴動一起。包龍圖這一類型人物，就要變成爲農民的死對頭，而將無所措手足了。

由於元劇作者時代的限制，影響及於社會觀點的錯誤，以致一些最爲現實的題材，都將其寫成爲「因果報應」的說教。倒反替包龍圖這一類封建代表完成了收伏人心的使命。如「陳州糶糧」，「魯齋郎」，「蝴蝶夢」，「生金閣」，這是暴露封建地主官僚貴族，壓迫剝奪平民最爲露骨的題材，作者誤投藥方，把重心完全放在包龍圖這一人物的廉能剛正上，歪曲了故事的發展，無形中減低了作品的現實的積極意義。如「看錢奴」「忍字記」「老生兒」「來生債」「冤家債主」等，是暴露封建地主，集資聚斂，重利盤剝，最爲露骨的題材，作者也將其寫成爲「因果報應」絲毫不爽，認爲這種罪惡的存在，冥冥中自有主宰，尤之豪強惡霸的壓迫平民，自有包龍圖這一種人物來替老百姓申冤，無形中解除了民衆的武裝，而把反抗鬥爭都認爲不必要。我們認爲：作者的這一劑藥方，不但不醫病，反而對羣衆的思想，是非常有害的。

第六章 元劇取材的全體主義形式

世界上有許多名著，不一定是作者個人的創作，往往由民間故事，輾轉流傳，不知經過若干年代，才被作者從口頭上記錄下來，將其寫定，成爲文字的作品，偉大的荷馬史詩；奧德賽和伊里亞特，就是這樣的產生。

元劇的題材，很可能的，大半還是取材於民間傳說。水滸傳在中國小說裏，一部份材料是根據宣和遺事，大部份材料，據說是取材於民間傳說的，但在水滸傳未產生以前，就錄鬼簿太和正音譜所錄的元劇存目裏，其用水滸故事爲題材的，已有二十種上下，如高文秀的：黑旋風變獸功，黑旋風齋教學，黑旋風借尸還魂，黑旋風鬥鷄風，黑旋風醉酒麗春園，黑旋風窮風月，黑旋風大鬧牡丹亭，黑旋風敷演劉耍和。楊顯之的：黑旋風寄鐵獄。康進之的：梁山泊黑旋風負荆，黑風老牧心。紅字李二的：板橋兒黑旋風，病揚雄，李文蔚的：同樂院燕青博魚，燕青射雁，無名氏的：爭報恩三虎下山張順水裏報怨。李致遠的：鄒孔末風雨還牢末。最近發見的脈望館鈔校本古今雜劇裏也有；雙獻頭武松大報仇，小李廣大鬧九宵夜，宋公明喜賀新春節等三種。現存的也有五六種，作者中如高文秀甚至還以專寫水滸劇出名。如果這些作品不散佚，搜集攬來，也可集成本水滸雜劇，像吳昌齡的唐三藏西天取經記那樣，成爲後來西遊記最明顯的藍本。此外在現存元劇中，還有不少是同後來才產生的三國演義和唐傳等內容相同的地方：這與其說是根據於史冊而記載，無寧說是以取材於民間傳說者爲多。而對於這些題材的處理，以及作品形式的構成，

無疑地，是與整個社會的經濟結構與意識形態有不能分離的關係。

「中國過去是個封建專制的國家，這封建的特質，決定中國文學藝術之全體主義的形式，作為其特徵的，但是故事的有頭有尾的敘述，人物的籍貫、姓名、年齡、身份的外形的記錄，場面的大包圍或鉤稽，情調氣分的慨要的描述，愛取有關於史實的浮在社會上層的現象的表面的大題材，以及文武變全，尊公好義的然而向官僚主義突進的所謂正派人物；其有涉及男女相思的戀愛作品，亦必將其感情的轉遞與四季或月份相配合；子夜歌分作四季，孟姜女哭夫，亦從正月哭起，直哭到年底。甚至將男女雙方從見面敘起，直到配合為止。如梁山伯與祝英台，即自「一拜先生二拜弟，三謝東翁轉家鄉」敘起，直到哭墓，墓裂而入墓同死為止。孔雀東南飛也一樣是個有頭有尾的故事……其中固然有若干作品，注意於部份與細節，人物的個性而顯出特色，如紅樓夢與水滸，但它一樣沒有脫却這混沌籠統的概念的專注重情節的全體主義的藝術形式」。（引自王仲叔；民族形式與大眾文學）

紅樓夢第五十四回中有一段史太君的談話，也可說是對全體主義文學形式一針見血的批評：

「這些書就是一套子，左不過是才子佳人，最沒趣兒，開口都是鄉紳門弟，父親不是尚書，就是宰相，一個小姐必是愛如珍寶，這小姐必是通文知禮，無所不曉，竟是絕代佳人，只是見了個清俊男人，不管是親是友，便想起他的終身大事來。再者，既說是仕宦書香，大家小姐，自然這樣大家人口多，奶媽了養，伏侍小姐的人也不少，怎麼這些書上，凡有這樣的事，就只小姐和緊跟的一個了頭，你們想想，那些人都是管做什麼，可是前言不答後語不是？」

元劇是中國這一封建社會特定的經濟結構下社會生活意識形態的產物，他之不能離開全體主體的文學形式，正由於他在取材結構方面之不能擺脫前代文學遺產所給予的影響是一樣的。元劇十二科的分類，即其明顯的例證：

- | | | |
|--------|---------|---------|
| 一，神仙道化 | 二，隱居樂道 | 三，披袍秉笏 |
| 四，忠臣烈士 | 五，孝義廉節 | 六，叱奸罵詭 |
| 七，逐日孤子 | 八，撥刀鐔棒 | 九，風花雪月 |
| 十，悲歡離合 | 十一，烟花粉黛 | 十二，神頭鬼面 |

這十二科的分類，也是有所本的，據宋灌園耐得翁的古杭夢遊錄所載：「說話（即說諺詞小說）有四家，一曰小說，謂之銀字兒，如烟粉，靈怪，傳奇，說公案皆是。搏拳提刀鐔棒及發跡變態之事，說鐵騎兒，謂士馬金鼓之事，說經謂演說佛書參請參禪。說史謂說前代戰爭之事。」誰能否認，這不是中國過去全體主義文學內容簡單的勾畫。

自然在這些分類裏，除了讚揚封建道德，替吃人的禮教張目外，要想放進一些真正社會現實的批評與暴露，是非常困難的。在封建道德的標準之下，即使可能，也已經是變了質的東西，經過這一度的批評與暴露，他反而將現實的一切醜惡，改裝製造成爲一種應有的現象了。如一廬居士悟放來生債裏，所有欠過廬居士債務不還的，結果都變成了牛馬，以勞力來作報償；其中有一個名叫羅和的，因過份勞動，引起廬居士憐憫，而遣散回家，令其安度悠閑的生活，不料反因廬居士賞賜的一錠銀子，弄得他終夜不能合眼，另行回頭要求廬居士，仍然讓他去度牛馬生活，這無異於承認奴隸制度的合法存在，而對一位重利盤剝，以榨取起家的封建地主廬居士，不惟不

指摘其以財產所造成的罪惡，反以其散財為莫大的慈善事業。至使他家因此發天。借佛家的因果關係，來尋吃人的封建道德張目，還有比這更巧於開脫的嗎？而這也即是元劇內容的具體主義形式特徵之一。

其次，我們不能忘記；元劇是元代都市手工業經濟發展的產物，作品的本身，特別在形式結構方面，不能擺脫手工業經濟所給予的影響。都市手工業經濟的特徵之一；是一件工業品的產生，從頭至尾，都是由一個工匠的手所完成。元劇中一個劇本的構成，也始終由一個角色主唱到底，若旦若末；其他角色，則有白無唱，就唱也只限於楔子中。這就是元劇在結構上所表現的手工業經濟的特徵。手工業經濟的第二個特徵；是嚴格的分工制。元劇在一個角色的命名中，要規定出這個角色所應有的身份，性格，地位等等。若末若旦，若傑（兒童之稱）若卜兒（婦人之老者）若李老（男子之老者）則表示其男女及年齡。若孤（官吏之稱）若酸（秀才之稱）則表示其職業及地位；若邦老，則表示其性格舉止的凶暴！如合汗衫中的陳虎、盆兒鬼中的盆耀趙，硃砂担中的鐵旛竿白正。都是以邦老扮殺人凶犯出場的。而這也即是手工業的分工制在元劇中的反映。至於元劇的「穿關」臉譜服飾的定型化，角色動作的標記化，與上述各點，也有不能分離的關係。元劇的發展，所以不能更進一步，達到唱做完全自由的地步，固然是為全體主義文學的影響所限制，同時也是為手工業經濟的發展所決定，如果撇開這些，而欲從上代的文學形式裏，去探討元劇的產生，何以會成為這種特殊的結構，我們相信，是不會有什麼結果的。

第七章 元劇結構的規律性

元劇在其結構上，是由散文與韻文糅雜而成的一種綜合的藝術形式。他從宋金雜劇院本諸宮調裏，接受了彈唱的部份；又從晚唐五代的佛曲變文，宋朝的平話小說裏，接受到可以講誦的通俗化影響，由趙德麟的商調鼓子詞的會真記，演變而為董解元的西廂詞話，再演變而成王實甫的西廂記，不只可以看出元人雜劇的形成，以及中國戲劇發展的途徑，更可以看出元劇在結構上與諸宮調鼓子詞等不同之點。

嚴格說來，中國戲劇的發展，到了元劇，才真正以戲劇的姿態在藝壇上出現，他較宋金雜劇院本諸宮調，形式上已較解放，結構也進步得多；但因為他主要的構成，還是舊有詞曲的接受，這就不得不為一種固定的形式所拘束。他雖沒有像西歐古劇那樣受三一律的限制，而在劇材的處理及詞曲的應用上，也有其一定的規律。

元劇對於折的劃分，是沿襲宋金雜劇院本之由豎段，正雜劇（對段）雜扮四段組織而成的舊例。故每劇只分四折，每折也只限用一宮調，一宮調又須一韻到底；這使曲詞的使用，無法做到靈活自由，雖在現存元劇中，趙氏孤兒大報仇，是分五折，又傅張時起的賽花月秋千記（今已失傳）是分六折，這已是元劇的變例。其他如玉寶甫的西廂記為二十折，吳昌昌的唐三藏西天取經記為二十四折，雖將折數增多，仍係以四折為一本。至於除正用四折外，在每一折之先，須要另加開端，或是折與折之間，要加穿插的，則用楔子。而在有些曲子裏，還可以用襯字，但這種變

通，仍不足以打破元劇形式上的束縛。

元劇所用的曲，據周德清中原音韻及太和正音譜所錄，計有：

黃鐘宮二十四章

正宮二十五章

大石調二十一章

小石調五章

仙呂四十二章

中呂三十二章

南呂二十一章

雙調一百章

越調三十五章

商調十六章

商角調六章

般涉調八章

一共三百三十五章，如就現存元劇裏去考察，則小石，商角，般涉三調，都沒有用過，這三百三十五調的來源，計出於大曲者十一，出於唐宋詞的七十有五，出於諸宮調中各曲的是二十八，其他出於宋代舊曲所習用的有十種，此外二百餘種，已無從考據，可見元劇的曲調，還是由接受而來，並非獨創，至於這些曲調，因所伴奏的音樂，有抑揚高下，曲調有性質，也就有不同。元芝庵的唱論裏，對元劇常用六宮十一調的性質，會有如下的論列：

仙呂宮——清新綿遠

南呂宮——感歎傷悲

中呂宮——高下閃爍

黃鐘宮——富貴纏綿

道宮——飄逸清悠

大石調——風流蕩蕩

正宮——惆悵雄壯

般涉調——冷接荒涼

小石調——旖旎旖旎

歇指調——急併緊歇

高平調	——	條拗澆漾	商角調	——	悲傷宛轉
商調	——	悽愴怨慕	宮調	——	典雅沉重
角調	——	嗚咽悠揚	越調	——	陶寫冷笑
雙調	——	健捷激曼			

增從現存元劇裏，如寶娥窰，單刀會，西蜀夢，拜月亭，范張雞黍等劇的第二折，因為都是感嘆傷悲的場面，所以應用的都是南呂。范張雞黍第三折中，為要表達悽愴怨慕的情緒，所以採用商調。倩女離魂，紅鬃花第一折中，俱是抒寫情懷，所以都用仙呂。由上考察。芝庵唱論，對於宮調性質的論列，雖不確切不移，大體也相差不遠：而且在這六宮十一調中，元劇裏常用的，也只是幾調，並不完全常用。大抵在楔子裏，常用仙呂賞花時，正宮端正好二曲；也有用仙呂憶王孫及越調金蕉葉的，但屬少數。（西廂記第二本寺警劇中之楔子，係用正宮端正好全套八曲，等於一折，算是例外）在第一折裏，多用仙呂宮，第二折多用正宮或南呂宮，第三折多用中呂宮，第四折多用雙調。而這與劇情也有五相關聯之處，即每折的第一折，大半是開場敘述，用調自以清新疏澀為上，第二折大半是每一劇悲歡離合的交關，用調非感嘆悲傷或惆悵雄壯，不足以表現劇情的激昂，第三折常常是全劇的轉捩點，用調當以高下閃賺為最適合，第四折是全劇的收場，用調如不健捷激曼，不足以結束全劇並表現出餘音嫋嫋不絕如縷之情，不過也太不能拘定於此，對於每一宮調的選用，仍須通過全部劇情的發展，以服從於劇材的分配與處理。在元劇以前，沒有這種法則，在元劇以後，自更不能活創此法則以轉而繩墨元劇。元劇的作者，在當時所以常用此數調，不外乎是其曲調的容易記誦，較其他各調，更能適用於一般劇情，由而熟極生巧，變成

也就同全部詩韻裏，一東，四支，十灰，一先，七陽，八庚，十一尤等韻，因所容納的多為常用字眼，所以也就較其他各韻常被應用，道理是一樣的。

元劇不只在折數上，有一定的限制，就在唱詞賓白方面，也有一定的法則。我們知道：元劇是將中國歷史上歌舞分家的戲劇，開始使之結合後開出的第一朵花。他使舞者同時還要歌唱，而以笛笙琵琶等樂器奏和其曲。故在一個劇本裏，雖有賓有白，而全劇重心，仍在於唱詞，焦循劇說云：

「元曲只正旦正末唱，餘不唱，其為正旦正末者，必取義夫，貞婦，忠臣，孝子，其他宵小市井，不得而予之。」

可見元劇對於唱詞之重視，王國維在宋元戲曲史裏亦說：

「元劇每折唱者，只限一人，若末若旦，他色則有白無唱，若唱則限於楔子中，至四折中之唱者，則非旦若末不可，而末若旦所扮者，不必皆為劇中之主要人物，苟劇中之主要人物，於此折不唱，則亦退居他色，而以末若旦唱者，此一定之例也。」

故在關漢卿的蝴蝶夢第三折裏，旦之外徠兒亦唱，尙仲賢的氣英布第四折裏，是正末扮探子唱，又扮英布唱；張國賓的薛仁貴第三折裏，是丑扮采且唱，正末又扮伴哥唱；范子安的竹葉舟第三折裏，開首是列禦寇唱，其次是正末唱。但這些都不能算是例外，因為氣英布裏探子所唱，已到尾聲；蝴蝶夢，薛仁貴裏徠及丑所唱，都非本宮曲調，且刊本中都低一格，表示並非本宮唱曲；竹葉舟裏，列禦寇所唱，本是道情，到下端正好曲，才入正劇。界限分明，不容混淆！至於西廂記裏第一，四，五劇中的第四折，皆以兩人唱，那又當別論了。（以上根據宋元戲曲史）

由上看來，在元劇結構中所含有封建的規律性，是十分濃厚的，如折數的一成不變，唱曲者身份的嚴加限制。尤其在一劇末的正名題目中，這種封建意識的特徵，更為顯明。自然這種劇末的正名題目，是濫觴於宋人平話結尾的下場詞，但在宋人平話裏，他所表達的，只是這一個故事的結束，甚至還與本話不生關係，完全變為雜科打諢，在元劇的正名題目裏，就不然了，他不僅隱含着整個劇情發展的過程，而且對這一個劇情裏是非人物臧否，無形中還含有一種批評的意味。如西廂記第一本的題目為：

老夫人開泰院

崔鶯鶯燒夜香

正名為：

小紅娘傳好事

張君瑞鬧道場

這決不只是單純的劇情的敘述，而是深深地寓有褒貶作用的，金聖嘆的批評云：「一部警世六章，而第一章大書特書曰：老夫人開泰院，罪老夫人也。」就是說明今後的一切因果，都由此開端，而要以老夫人負責了，再據焦循劇說：

一考元人劇中，其題目正名，有云還牢末者，則正末當場也；有云貨郎旦者，則正旦當場也；孤謂官，酸謂秀士，凡稱酸，謂正末扮秀士當場也。至有云酸孤旦者，則三色當場，有云變旦降黃龍者，則兩旦當場云。

由此類推，我們可以看出：元劇裏的正名題目，是怎樣的並不偶然！何況正名更是封建道德最主要的教條之一呢？

由於元劇折的劃分，固定的以四折為一劇，這使劇材的處理，無形中也受到一種局限性，就

是無論什麼題材，不論是悲劇，是喜劇，都要把故事的錯綜，均勻的劃分為四個段落，不管劇情的複雜簡單，都要在這四個段落裏穿插停妥，因此使元劇的結構，無形中成爲一種定型，我們試以元劇中的代表作：漢宮秋和梧桐雨兩劇來作例證。

梧桐雨

第一折——七月七日楊貴妃在長生殿乞巧，

玄宗和他盟誓：願生生世世爲夫婦。

第二折——楊貴妃在沉香亭梧桐樹下，作霓

裳羽衣舞，玄宗正看得高興，忽傳來

安祿山叛變的警報。

第三折——玄宗避亂幸蜀，至馬嵬坡，因陳

元禮及衆兵士的譁變，只得在難分難

捨之中，將楊貴妃縊死。

第四折——安祿山亂平，玄宗回京，有一天

秋夜，因聞雨打梧桐而苦念楊貴妃。

這兩個劇，從純藝術的觀點，可算是元劇中的最高成就了，在其他元劇中，再沒有第三者可

漢宮秋

第一折——王昭君被毛延壽在畫像上點了破

綻，貶入冷宮，有一夜在彈琵琶，被

漢元帝聽見，問明原委，將她赦出冷

宮，寵幸無比。

第二折——王昭君身蒙寵幸，正同漢元帝朝

歡喜樂，忽然來了單于的使臣，因毛

延壽的唆使，指名要索昭君和番。

第三折——元帝不得已，只得給昭君和番，

纓架至瓠橋相送，兩個人無限的難分

難捨，昭君到塞漢交界處，便投江而

死。

第四折——元帝送昭君回宮後，秋夜不寐，

因苦憶昭君而討厭雁聲的叫喚。

與比擬。有人稱此爲元劇的變態，是一點也不溢美的。但這兩個劇本，也就因受形式的限制，精神才非常相似，引起後人以爲兩劇的作者，必有一個是模仿之說，其實，這完全因爲折的劃分限定題材的佈置，不得不如此。其餘元劇裏，在故事的穿插結構上，有許多相同類似之處，其敘結也即在此。關漢卿，白仁甫，王實甫和馬東籬等，都是元劇初期的代表作家，對於劇本的結構，在其發揮藝術最高效能這一點上，尙頗注意，故作品少有尾大不掉之病，以後作者，對此即少留意，往往使劇情的發展，到第三折即已達最高點。到了第四折，反而將劇情降低，弄成虎頭鼠尾，喬孟符是元劇中期作家裏比較秀出的。他曾主張：作劇要有法度，即鳳頭，豬肚，豹尾。大槩起要突蕩，像鳳凰的頭，中要浩蕩，像豬的肚子，結要響亮，像豹尾的有力，這也不外乎是要求力打破這種元劇結構上形式的束縛，中國過去的文章作法裏，有所謂「起承轉合」之說，如以之來說明元劇四折的構成，大概是很適當的吧？

第八章 元劇的作風及其描寫

作風與氣派，是作品內在的題材與其外形上的表現，這不僅與作者的性格及被描寫的對象有關；也與作者當時的社會風習，現實要求，以及上代的文學遺產的影響所決定。

元劇作者，多至百餘人，即就現存作品而論，亦有五十餘人。以如許作者集體寫成一代史詩，在這裏所發揮的創作力量，是相當充分的，但由於作品的產生有先後，作者對社會的觀察，現實的感受不同！更由於各人的藝術修養亦有深淺，這使即是同一題材的作品，也自表現出各不相同的作風，要從這許多作者複雜的作品裏，去探討各別的作風，這是一件頗不容易的工作。

吳梅在曲學通論「家數」一文申會說：「元人之詞約分三端，喜豪放者學漢卿，工研鍊者宗二甫（王實甫）白仁甫）尚雅俊者效東籬」。這即是說：在元初雜劇四大家關王白馬中，關漢卿的作風是以豪放見長，王實甫，白仁甫是以研鍊出色，而馬東籬卻以雅俊擅場。但這四大家，是並不能概括其餘的。

對於貫穿整個元代雜劇作者的作風，日本青木正兒在「元人雜劇序說」裏的意見，是就現存的元劇作品，把作者分爲本色文采兩類；而在本色類中，又分爲豪放激越，敦朴自然，溫潤明麗等三派。在文采類中，又分爲綺縵淺穠，清奇雅俊二派。大約以曲詞在質朴之中，具有豪爽之致，而以氣魄勝者爲豪放激越派，此派以關漢卿爲其代表，（其作品如：竇娥冤，救風塵，拜月亭，金瓶池，單刀會，玉鏡台，望江亭等）以高文秀（雙獻功）紀君祥（趙氏孤兒）王仲文（救孝

予) 康進之(李恣負荆) 李文蔚(燕青博魚) 楊梓(豫讓吞炭) 朱凱(吳天塔) 簫德祥(殺狗勸夫) 等及凍蘇秦賤蒯通等無名氏作品屬之。以曲之俚直而無修飾者為敦朴自然派。此派以鄭廷玉為其代表，(其作品為看錢奴，忍字記) 以武漢臣(老生兒) 岳伯川(鐵拐李) 孟漢卿(魔合羅) 李直夫(虎頭牌) 李行道(灰闌記) 張國賓(汗衫記) 秦簡夫(東堂老，趙禮讓肥) 等及貨郎旦，盆兒鬼，馬陵道，鴛鴦被等無名氏作品屬之。以曲詞的本色而兼有文采者為潯潤明麗派。此派以楊顯之為代表(其作品為酷寒亭，瀟瀟雨) 以石君寶(秋胡戲妻，曲江池) 戴善甫(風光好) 尚仲賢(柳毅傳書) 吳昌齡(風花雪月) 等及拘妝匣，留鞋記，硃砂担等無名氏作品屬之。至於綺麗纖穠派，則以口語之中，多雜雅言，而仍側重於詞藻的修飾，此派的代表為王寶甫(作品為西廂記，蠶春堂) 作者則有白仁甫(梧桐雨，牆頭馬上) 張壽卿(紅梨花) 鄭光祖(倩女離魂，王粲登樓，傷梅香) 喬吉(兩世姻緣，金錢記，揚州夢) 李好古(張生遊海) 及無名氏的赤壁賦等作品。而清奇輕俊派，則以雖經修飾，在作品中，仍充滿着清疎之感者為主，此派的代表為馬東籬(其作品為陳搏高臥，漢宮秋，任風子，岳陽樓，荅福壽，黃梁夢，誤入桃源等) 作者則李壽卿(伍員吹簫，度翠柳) 石子章(竹塢聽琴) 宮天挺(范張雞黍) 范康(竹葉舟) 及無名氏的連環計事作品。

照這樣的分法，大體上是不錯的。較之太和正音譜給予每一個作者作品的評語，自然要確切得多，元人雜劇，本是一代的作品，在其他中國文學中，像這樣隨一個朝代為起迄的作品，實不多見，再據錄鬼簿對元劇產生三個時期的劃分，加以分析，大約第一期的作風，是以本色為主，文采為次。一般作者較為注意於劇本的結構排場，曲詞亦趨重於渾朴自然，充滿新興蓬勃的氣象。

「而對於曲詞的典麗纖穠，則少遜色，這是任何文藝作品，起初產生時固有的現象，到了第二期，作品漸漸發展，作者漸重於曲詞的典雅文飾，劇本的結構排場，即已稍差！文采派佔優勢，而本色派已降為從屬。到了第三期，作風幾全趨於文采，在這一期的作品中，已不容易找得出本色的劇本。作品的內容，雖極纖細工緻，但渾樸的氣魄已差。這從作者本身方面，也可找到一些解釋：即第一期作者，不只寫作劇本，尚多躬踐排場，跡偶俳優，其作品的成功，不只在寫作上努力，尚多得之於實際的工作經驗中，如關漢卿，元曲選者，即謂其「躬踐排場，面博粉墨，以為我家生活，偶俳優而不辭」。楊顯之「錄鬼簿亦謂與漢卿同時，「凡有珠玉，與公較之」。費君靜，康進之，亦云其與漢卿交，鄭德輝則云其「名聞天下，都振闐倫，伶倫輩稱鄭老先生，皆知其為德輝也」，而張國賓（一方張晴貧）更直接的身為教坊勾管，紅字李二及李花郎二人，則為當時教坊勾管劉要和之婿，總之，第一二期的作者，即不個個跡偶俳優，但較之後來作者，寫作生活同舞台生活間的距離，尚不大遠，作品尚多為作者實踐生活中的產物，到第三期，大半作品始成為作者象牙塔裏的產物，作者大體上是很少有舞台生活經驗，只知注意於文字的修飾，不管作品寫出來能不能夠搬得上演，如照現在的說法，則第一二期作者的創作，尚有一點「為人生而藝術」的意味，第三期作者，卻已是「為藝術而藝術」了，元劇離開舞台實踐，而有專門劇作者出現，應即在這一時期。

根據太和正音譜的評論，從每一個作者的作風來說：關漢卿的擅寫激昂慷慨的故事，頗多燕趙間豪士之概，他不單是允劇的首先創作人，即其「自寫偉詞，一空依傍」亦足彪炳一代。馬致遠「才思清俊，筆致飄逸，有振聳長鳴，萬馬皆瘖」之意，自宜於描寫神仙道化，纏綿遺世之風。

作品氣魄，曲詞本色，雖較漢劇爲遜，實亦一時瑜亮。正聲譜以其列爲元劇作者第一，而以漢劇降置第七。兩家自各有長短，似未可遽以此爲軒輊。王實甫「錦心綉口，咳唾珠玉」，擅長於兒女柔情，所作西廂記等劇，頗有「玉環出浴華清，綠珠采蓮洛浦」之致，研鍊纖穠，世少匹儔；而白樸「高華雄渾，蒼大闢之起北溟，奮翼凌乎九霄，有一舉萬里之志，論者評其梧桐雨，尙爲勝過碧雲黃花（卽西廂記）亦非過譽」！至於鄭德輝的靈心慧智，語言詞清，如咳唾落九天，隨風散珠玉！宮大用的「鐵騎瘦硬通神，獨樹一幟，所作范張雞黍一劇。鋒穎犀利，神采凜然，若健關摩空，下視林蕞，使狐兔宿頭於蓬棘中」！喬孟符的「蘊蓄包涵，風流調笑，種種出奇，而不失之怪，多多益善，而不失之煩，句句用俗，而不失爲文」！也是各有擅長，不能稍爲軒輊。此外高文秀的愛寫梁山，鄭廷玉的緣情果報，李行道，王仲文，孟漢卿的善於斷獄，張國賓，武漢臣，秦簡夫，蕭德祥的描摹人情，精微畢肖，曲詞質樸，惻惻動人！鄭善甫，石君寶的寫名士風流，豪情跌宕；張壽卿，石子章的寫閨怨雜劇，情詞蘊藉，不着一字，盡得風流；吳昌齡的三藏取經，描摹神怪，大力扛鼎，曲詞流麗，亦足睥睨一時；尚仲賢，李好古的寫韻女雜劇，纏綿委宛；紀君祥的寫歷史悲劇，動人心魄，也是元劇中有數作品。而李直夫的「便宜行事虎頭牌」，寫女真風俗，曲詞通俗，明白如話，更是元劇中異味：這也即是作者作風的表現，各自流露出互不相同的特點。

元劇中描寫事物，特別對男女的愛情，繪聲繪影，一往情深；在中國文學遺產裏，是沒有其他作品，可與抗衡的。金瓶梅對西廂記會給以很高的評價，其實，類似的描寫，在其他元劇裏，幾於觸目皆是。如漢宮秋描寫漢元帝巡幸六宮，心願嬪妃們初蒙寵幸時，那種驚恐怕寵的神情。

典雅恰切之出，尙恐爲西廂記所不及。

「混江龍」料必他珠璣不掛，望昭陽一步一天涯，癡了些無風竹影，恨了些有月窗紗；他每見弦管聲中巡玉輦，恰便似斗牛星畔盼浮槎。是誰人偷彈一曲，寫出嗟呀？莫便誤忙傳聖旨，報與他家，我則怕怎蒙恩把不定心驚怕！驚起宮槐宿鳥，庭樹棲鴉。

「賺煞」……你必是悄聲兒接駕，我則怕六宮人援例撥琵琶。

又寫昭君出塞，漢元帝到瓠橋相送，難分難捨之情，也是達到抒情文字的頂點；

「駐馬聽」宰相持商量，大國使還朝多賜賞。早是俺夫妻悵快，小家兒川外也搗裝，尙兀自渭城裏柳助悽涼！共那瓠橋流水添惆悵；偏你不斷腸！想娘娘那一天愁都撮在琵琶上
「步步嬌」你將那一曲陽關休輕放，俺咫尺如天樣！慢慢的捧玉觴！朕本意待尊前揆些時光，且休閒劣了官商，你則與我半句兒俄延着唱。

「殿前歡」則甚麼留下舞衣裳，被西風吹散舊時香；我委實怕官車再過青苔巷。猛倒攔房，那一會想菱花鏡裏妝，風流相，兜的又橫心上。看今日昭君出塞，幾時似蘇武還鄉。

「梅花酒」呀！俺向着這迴野悲涼：草已添黃，色早迎霜；犬褪得毛蒼，人捫起腰槍。馬負着行裝，車運着餼糧，打獵起圍場！他，他，他。傷心辭漢王，我，我，我，攔手上河梁；他部從入窮荒，我變與返咸陽；返咸陽，過官牆；過官牆，繞迴廊；繞迴廊，近樹房；近樹房，月昏黃；月昏黃，夜生涼；夜生涼，泣寒螿；泣寒螿，綠紗窗；綠紗窗，不思量。

「收江南」呀；不思量除是鐵心腸，鐵心腸也愁淚滴千行；美人圖今夜掛昭陽。我那裏

供發，但是我高燒銀燭照紅妝。

「鴛鴦怨」我煞大臣行險一個推辭話，又則怕筆尖兒那火爾修辭；不見他花朵精神，儘趁那草地裏風光；唱道詩立多時，徘徊半晌，猛聽的鶯隔南潯，呀呀的聲嘹亮！却原來情目牛羊，是兀那載離恨的乾車牛坡裏響。

情深鑲骨，氣迴腸，讀此而不動情的，那真是鐵石心腸了，而聽雁一段，尤爲悽婉，令人唱三嘆；

「白鶴子」多管是春秋高勛力短，莫不是食水草骨毛輕；待去後愁江南網羅寬，待向前怕塞北雕弓硬！

「上小樓」早是我神思不齊，又添個冤家纏定；他叫得慢一會兒，緊一會兒，和盤寒更，不爭你打盤旋，這搭裏同聲相應，可不差訛了四時節令。

「么篇」你卻待尋子卿，覓李陵，對着銀台，叫醒咱家；對影生情；則俺那遠鄉的漢明妃，雖然得命，不見你個沒毛圓也耳根清淨。

「滿庭芳」又不是心中愛聽，大古似林風瑟瑟，岩溜冷冷，我只見山長水遠天如鏡，又生怕誤了你途程，見被你冷落了瀟湘暮景，更打勸我邊邊離情。這說甚過留聲，那堪更聽階夜永，幾箇月兒明。

「十二月」……不比那離鵲燕語，不比那錦樹鶯鳴；漢昭君辭鄉背井，知他何處愁聽。

在借文離魂中，有些句子，更揭發出千古男女愛情之祕，大膽地向國教提出有力的抗議。

「仙呂賞花時」他是個嬌帽輕衫小小郎，我是個綉轎香車楚楚娘，恰才貌正相當；俺媽向陽台路上，高築起一堵雨雲牆。

「么篇」可待要隔斷巫山窈窕娘，怨女嫁男各自傷！不爭你左使着一片黑心腸，你不拘箝我。可倒不想，你把我越開阻，越思量。

「古水仙子」全不想這姻親是舊盟，則待教祇廟火刮刮匪烈焰生；將水面上鴛鴦，支楞楞分開交頸；疏刺刺沙鞣鞍撤了鎖鑰；斷琅琅湯偷香處唱號提鈴，支楞楞爭駁斷了不續碧玉箏、吉丁丁鐺精磚上摔破菱花鏡，撲通通冬井底墜銀餅。

而在作者筆下所表現倩女對王文舉的思念之情，也足與「碧雲黃花」，互相媲美；

「中呂粉蝶兒」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，隱隱處每顛倒。茶飯上不知味，似這般廢寢忘食，折挫得一日瘦如一日。

「迎仙客」日長也愁更長，紅稀也信猶稀，春歸也奄然人未歸；我則道相別也數十年，我則道相隔着幾箇里，爲數歸期，那竹院裏刻遍環翠。

元劇中除男女愛情外，對於母子天性之愛，也是寫得非常真摯，如神奴兒被勒死後其母不知到處尋我不獲，而傷心思子，希望他會自己回來之情；在作者筆下，是寫得相當委宛曲折的：

「牧羊關」我則怕你走的身子困，又嫌這臥舖冷；我與你種着火留著殘燈，怕你嘗渴時有椰子與梨兒，害饑時有饅肉也那薄餅，我將你尋到有三千遍，叫這有二千聲，怎這般死沒堆在燈前立，你可怎生兒情聲在門外聽。

「黃鐘尾」我這夢潛蹤足臨芳徑，我與你破步撩衣進小亭，見孩兒世不會不由我不親與

寒，風力緊，夜迢迢，星耿耿，忽的陰，忽的晴，我則道神奴兒在曲檻間所，哎！却原來是雲破月來花弄影。

在吳昌齡的「唐三藏西天取經記」裏，寫唐三藏的母親被劉洪逼迫，只得將他愛在梳匣裏，投入江流。那種絞心割腸的痛苦，也寫得非常惻惻動人：

「迎仙客」，心肝渾似摘，我淚點卒難收，將這乳食兒再三滴入口，若流過莖花灘，蘆葉洲，休着擋住石頭，則願得漁父每爭相救。

「堯民歌」兒啊！趁着這一江春水向東流，離了上源頭，則願你有下場頭。兼葭寒水泛輕鷗，恰便似楊柳西風送行舟，休則管迢迢，別離幾樣憂，如摘下心肝肉。

「般涉調耍孩兒」淹淹直向江心溜，搵淚血盈眸，早去久，普天下似我的有幾人，愁望孩兒，恨不得也化做石頭；心似快龜拖着線，身似遊魚吞了鉤，淚滴滿江妃袖，兒啊飄蕩蕩，娘啊！切切憂憂。

「公篇」嚙不下心內苦，遮不了臉上羞，惱就十月乾身受，一個赤子入井誰人救？一個紅粉迸波那個賦？今日肉落在貓兒口，做兒的花飄泛水，做娘的幾時得葉落歸秋？

「尾聲」跛弓鞋恰將身，回咽領再瞬眸，這一個鎖離愁的匣子兒索是勞召候，望着那水斜陽路兒上走。

此外，元劇裏描寫事物，尚能於各種不同的環境裏，表現出各種不同的情緒；如「梧桐裏的雨，就充滿了一種懷人怨別，觸景傷懷的情調：

「叨叨令」一會價緊呵！似玉盤中萬顆珍珠落，一會價響啊！似玳筵前幾簇笙歌鬧，一

會價清呵！似翠岩頭一派寒泉瀑。一會價猛呵！似綉旗下數面征鼓揚。兀的不惱煞人也。母，兀的不惱煞人也。母，則被他諸般兒雨聲相話噪。

「倘秀才」這雨一陣陣打梧桐起渴，一點點滴人心碎了，枉着金井銀床緊圍繞，只好把濕枝葉做柴燒錯倒。

「滾绣球」長生殿那一宵，轉迴廊說誓約，不合對梧桐並肩斜靠；儘言詞絮絮叨叨，沈香亭那一朝，披霓裳舞六么，紅牙筋擊成腔調！亂宮商鬧鬧吵吵！是兀那時歡會，我排下今日悽涼，斷湊着帶地重度。

「三煞」潏潏濛濛楊柳雨，淒淒院宇侵窺幙，細絲絲梅子雨，妝點江干滿樓閣；杏花雨紅濕闌干，梨花雨玉容寂寞，荷花雨翠藍翻翻，豆花雨綠葉蕭條，都不似你驚魂破夢，助恨添愁，徹夜連宵，莫不是水仙弄嬌，蘸楊柳酒風飄。

「二煞」咻咻似噴泉瑞獸臨雙治，刷刷似食葉春蠶散滿箔，亂瀉瑤階，水傳宮漏；飛上雕簷，酒滴新槽。直下的更殘湯斷，枕冷裳寒，燭滅香消，可知道夏天不覺把高風麥來漂。

「黃鐘賺」順西風低把沙窗哨，送寒氣頻將榜戶敲，莫不是天故將人愁悶攪，度鈴聲響棧道，似花奴羯鼓調，如伯牙水仙操，洗黃花雨籬落，清蒼苔倒牆角，瑤湖山漱石巖，澗枯荷溢池沼，沾殘蝶粉漸消，灑流螢燄不消，綠窗前促織叫，聲相近，雁聲高，催歸砧處搗。助新涼分外早，斟量來這一宵，雨和人緊厮熬，伴銅壺點點敲，雨更多淚不少，雨俱寒梢，淚染臍袍，不肯相離！共隔着一樹梧桐直滴到曉。

至於「貨郎旦」一拜月亭」兩劇裏所寫的雨，卻又表達出無限伶仃孤苦的心情：

「雙調新水令」我只見片雲零雨暫時休，却怎生直淋到上燈時候，這風一陣一短嘆，雨一點一聲愁！都在我這心頭，心上事自傷愁。

「六轉」我只見黑鴉啼天濕雲佈，更那堪濕淋淋傾盆驟雨，早是那窄窄狹狹，溝溝壘壘路崎嶇，知奔向何方所？猶喜的漚漚瀉瀉，斷斷續續，出出律律。忽忽嗚嗚，陰雲閉處，我只見雲雀閃閃，電光星灶，怎禁那蕭蕭瑟瑟風，點點滴滴，送將來高高下下。凹凹凸凸，一塔糝糊！早做了撲撲簌簌，濕濕淅淅，陳林人物，倒與妝成了一幅昏昏慘慘瀟瀟水瀟瀟。（貨郎旦）。

「油葫蘆」分明是風雨個人辭故園，行一步一太息；兩行愁淚險邊垂，一點雨間一行淚。淅淅，一陣風對一聲長吁氣；百忙裏一步一撒，索與他一步一提，是一對綉鞋兒分不脫鞋和底，綉緊緊粘纒纒帶着污泥。（拜月亭）

而「應合羅」劇裏的雨，所表現的，又是另一種窮途末路，託足無門之感了：

「混江龍」連陰不住，荒郊一望水瀾瀾！我則見雨送了山岫，雲鎖了霄虛，雲氣深如倒懸着東大海，雨勢大似翻合了洞庭湖！好教我滿眼兒沒處尋歸路，黑黯黯雲迷四野，白茫茫水淹長途。

「油葫蘆」恰便是盪出瀟湘水瀾瀾。淋的我濕濕淅淅，更那堪吉云古堆波浪喧成雷，你看他吸留忽刺水疏乞留曲律路，更和這失留疎刺風擺希留急了樹，怎當他乞留忽潑的瀾，更和他正丟撲塔的淋，我與你便急掌拘諸慢行的赤留出律去，我則來滴盤跌麻腰身軀。

「天下無」百忙裏鞋兒斷了乳，好看我雞行也是我窮對付，扯得這蒲團上簾幕且繫住，淋的我頭怎拾，光的我脚怎舒，好着我眼巴巴無是處。

以上三種對於雨的描寫，「梧桐雨」裏的雨，是一種虛寫，完全以感情來渲染雨的聲音，「貨郎且」「麗合編」，卻是實寫，藉雨點來訴說心頭的煩惱。元劇裏描寫手法之高，於此可見。

第九章 元劇中的典型性格

王任叔說：「由於中亞細亞土耳其商人的侵入，蒙古的氏族社會的生活習俗與中土民族的互相混合，因而興起了的元代的雜劇文學，它也包含有很深厚的現實主義的作風」。

現實主義是什麼？「其一，要在作品中表現出現實的具體性——即一定的社會與時代之外的特徵。其二，要在作品中表現出現實的發展性——即在他的形象的概括中，顯示社會的力的意義，現象的本質，現實的歷史的內容。」（見王任叔著：文學讀本續編）

中國文學的發展，因社會生產的始終停滯在封建的自然經濟狀態上，生產分業的不發達，土地的支配權，完全把握在封建貴族官僚地主手裏，社會的發展，尙完全爲封建法則所規定，而反映在意識形態上的，也就以代表封建官僚地主階級利益的古典主義文學以及代表封建貴族沒落命運的頹廢主義文學爲其主流。古典主義文學，可以拿四漢的辭賦爲其代表，而頹廢主義文學，則可以拿魏晉六朝的駢儷文體爲其代表；到了後來，隨着佛教教義的輸入，成爲封建勢力最有力的輔翼。在社會中有了僧侶地主這一階層出現，因而在唐朝中葉，便產生了以封建神權爲主導的浪漫主義文學。如不久前由敦煌石室中發現的佛曲和變文。又由於朝代的更嬗，土地被掠奪，有些地主階級，漸漸衰落變爲小土地的所有者，而產生了代表小土地所有者利益的自然主義文學，如各時代的田園詩人陶潛王維等。在表達的形式上，各流派文學，所產生的時代有先後，所代表的利益不同，所反映的現實，也有程度的差別，但因中國封建社會發展長期的停滯性，還給古典

主義文學的作風，幾乎貫穿了各個時代，使各流派的文學，俱無法擺脫其影響，即內容之側重於封建說教，形式的嚴格限制，以構成全體主義這一特殊的文學形式。

現實主義文學，是上述各流派以外，在中國文學中，最爲光輝燦爛的一頁，由於中國社會的主要生產勞動者，是占全人口總數中百分之八十的農民，故這一流派作品，主要的也就是表現農民的自然感情，衝破禮教的束縛，對於社會現實的不滿，隱示諷刺！（如詩經以下各時代的民歌以至水滸儒林外史等）然而這流派作品之無法擺脫封建社會的影響，以及封建社會的桎梏，也與上述各流派文學是完全一致的。

現實主義文學的特質，是以言語藝術，表現出作品的形像性。要從典型的事件裏，鑄鑄出典型的性格；更進而注意於現實的發展性與進步性。在元劇裏對於言語藝術的運用，所表現的形像性。尙屬充分。然而要從典型事件裏創造出典型的性格，更進而注意於現實的發展性與進步性，似乎就不能達到要求。這完全由於全體主義的限制，使作者對於環境與人物的關聯，以及在環境變化中對於人物的變化，不能從矛盾的發展中去把握，而只是應用封建庸俗的因果關係的看法去處理；不能將各種不同人物的某一共通特徵，融鑄凝化在一個形象上；從生活的底層，去發掘生活的根。反而將社會生活裏所不常發生的一些現象，當成爲人類歷史的奇蹟，不必要的加以誇大和歪曲。給社會生活的表皮，更加添上一些無聊的粉飾。我們知道：文藝的表現與歷史的記載，應根兒就不相同；文藝的表現，常常較歷史的紀錄，更爲逼近事象，具備特徵，而成爲歷史事件最正確的鏡子。歷史的事實：有時反會損傷文藝的感情。使文藝變成爲片淺單調的說教的東西。照俄國文藝理論家倍林司基的說法，則是文藝作品有在構成作品內容之部份的事件之關聯上，才

應用着歷史事實，否則他是拒絕歷史事實的。元劇中主要的題材，幾乎全是歷史事實，欲使藝術的表現，完全奉就事實的發展，這對於作品的構成，是非常有妨害的。因此在整部元劇中，不惟不容易找出當時社會與時代內在的動力，外部的特徵，整個社會的動向給予個人生活的影響；甚至一切混淆，倒把個人生活來決定整個社會的動向，而將嚴重的社會現象，降置於個人問題之下，如一陳州糴糧。本是一個最爲嚴重的現實事件，作者卻將其當成包拯個人的斷案劇去處理。有相同的社會，相同的人物，相同的事跡；然而在這相同的社會裏，找不出個別的特徵；在這相同的人物中，看不出個性的發展；而在相同的事件中，時間與空間，亦幾完全一致，只很粗略的在某些歷史事件中，勾畫出一些類型人物，而沒有在典型的環境中，塑出一個典型的性格。故在佳人才子戀愛劇中，即將西廂記裏的張君端，放在傷梅香一劇裏，去配給翠小登；把西廂待月的崔鶯鶯，配給贖頭馬上的裴少俊；把詩酒紅梨花裏的謝金蓮，配給竹塢聽琴裏的秦儵然！誰能說：這些因緣是錯配的。而曲江池裏的李亞仙，同金線池裏的杜蕊娘，更幾乎等於一個人在兩處出場。至在以英雄名士的遭際遇合劇裏，我們也找不出馮素秦與風雲漁樵記裏的朱太守，在性格環境上，有什麼差別！而舉按齊眉裏的梁鴻，更與朱太守完全是一個人，至斷髮劇裏包待制這一類型人物，更是隨處可以用場！將這劇裏的包待制移到另一劇裏，又把另一劇裏的張鼎或王儵然移到這一劇裏，也不見有什麼不合適。這跟中國過去文化傳統的影響，以及受全體主義文學發展的限制，是有很大的關係的。再從元劇裏廉明官吏的多用包拯，張鼎，王儵然，無賴子的多用柳隆卿，胡子轉，孤苦兒女的多用賽娘伴住，鼓女的多用王嬋梅，而權豪勢要的多是一些衙內，可見當時除沒有創造典型這一名詞的提出，但元劇作者對於典型的創造，是相當注意的。他雖沒有紀

這些人物，當成爲一種典型性格去描寫，但他將其當作各種類型中的代表人物，是很顯明的。如果進一步去考察元劇中對於這些人物的處理，作者的表現方法，有些地方是成功的，然而作者對這些人物的感否，其意識卻相當地模糊！看不出何者是作者所肯定的人物，何者又爲作者所否定的人物，這由於作者對現實環境的看法，完全爲其本身的社會觀所決定，沒法掙出封建道德的圈子，故其所欲肯定的人物，結果往往變成否定的；而其所欲否定的人物，倒反變成肯定的。

第一，如占元劇總數三分之二的佳人才子戀愛劇中的女主角們——閨閣的佳人和淪落風塵的妓女，無疑地是每一個元劇作者在感情上所滋養着的人物，換言之，也即作者所欲竭力將其寫成爲肯定的人物，但在封建道德的觀點上，她們爲作者所同情的一切行動！卻正是被否定了的。她們同才子們的戀愛，一方面是衝破封建道德的藩籬，同時也就爲封建道德所否定。由於這種感情與理智的矛盾，苦惱了作者，使其不得不委曲求全，給才子中舉爲官，給妓女在榮耀中除了名字，才得正式成婚，以抵制感情來服從理智，將封建道德所否定了的，寫成爲其心目中的肯定人物，因此，這些在作者心目中相當活躍的人物，經過一度的改造，反而變成爲一些木乃伊。這在原先是爲作者的感情所滋養着的人物，結果卻反爲作者的理智所僵化了。

第二，除了上述的佳人們外！尙爲作者所最同情的，即是荐福碑中的張鷟。醉思鄉的王榮，曲江池裏唱「一年春盡一年春」的鄭元和，青衫溼裏販江州的白司馬，謝天香裏的柳耆卿，金線池裏的韞輔臣，金錢記裏的韞飛卿，李素蘭風月玉簫裏的李玉蓮，以及漁樵記裏的朱太守，衣錦還鄉以前的凍蘇秦——在這些風塵落魄的英雄名士裏，多少地是潛藏着作者們的一些影子的。

爲在當時的社會裏，已沒有他們的進身之路。而在當時的上流社會裏，更找不到一個真正的知己。於是始寄情風月，以杯酒自放；而對於那些同樣淪落風塵的妓女們，特別抱着一種共同身事之感。然而在當時多少已有點商業化的社會裏，這些妓女們的傾倒他們，並不真正是爲欣賞他們的才懷，主要還是爲了他們的肯出千金買一笑。因爲妓女們的出場，已經是以商品的姿態出現，在妓女們自己，即使真是傾倒於他們的才貌雙全，而不計較其他；但在商品的所有者鴉母們，是非計較這些不可的，故到了囊空金盡，他們縱有蓋世的才懷，也仍無法避免於遭受鴉母們的驅逐。像對於佳人妓女們的處理一樣，作者到了這裏，同樣陷入矛盾中，他不知道在理智上應當如何來安插這些窮途末路的英雄名士們，只有走上從來讀書人的老路子，由上京投考，中舉，或借一道理想的謊言長策的力量，得以馬上爲官。向封建社會低頭，而與佳人妓女們完成大團圓的結局，元劇本身雖含有現實主義的作風，而尙不能成爲現實主義的作品，就是由於這種封建觀念的處理題材方法所限制的原故。

第三，是作者所完全否定的人物，大半是積資聚斂爲富不仁的守財奴之類。如「看財奴買冤家債主」的賈仁，「崔府君斷冤家債主」的張善友，「誤放來生債」的龐居士。作者對這三種守財奴，原有其各不相同看法，這裏就顯示出作者的社會意識同其現實觀點。第一種是平空暴發，慳吝到死的道地守財奴。第二種守財奴是刻薄成家，結果冤頭債主，各自相尋，第三種守財奴，是能於覺悟之餘，樂善好施，立地成佛。在這三種守財奴中，第一種守財奴賈仁，是作者筆下所最揶揄的人物。第二種張善友，是作者比較同情的。第三種龐居士，卻算是作者的理想人物。作者以其因果報應的看法，寫出代表當時地主高利貸資本家三種不同的類型。但因觀點的錯誤，反

而將這三種人物的輕重倒置。在我們看來，這第三種類型作者理想的人物盧居士，卻正為我們最不同情的人物。他的傾家蕩產，收心學佛，只有解釋為發資聚斂，到了惡貫滿盈，一旦覺悟，才放下屠刀，拋散家財，企圖稍贖罪愆才比較適當。因為人世間已無法包涵他以重利盤剝所造成的一切罪孽，只有逃諸空門，稍給良心得到一點解脫。另外，在封建的宗法社會中，嗣續問題，是大家所最看重的一件事，一個人在平日的種種罪惡，一到子犯天怒（？）現眼的報應，就是給他無子絕後。作者對於第一種類型人物賈仁，就是以此作為報剝。使其活受無子的報應，但是，第二種人物張善友，卻是看經唸佛，素行善事，而又有子嗣續的，作者在這點，卻無法解釋他成器的大兒子何以不長命？不成氣的二兒子卻反而不死？於是，才認為大的兒子是偷了他五兩銀子的趙廷玉隔世投生，加上幾百倍利錢來償還他的五兩銀子。小的兒子是他妻子不合混賴他十個銀子的五台山和尚。到他家授生來討索前生債。而把一切的罪惡，都歸給張善友的老婆。這同賈仁的現享周奉記家產，二十年期限一滿，依然變手捧還給周家，同樣是作者在因果報應的公式下所給予的一定結果。由這結果，不只掩飾了盧居士未散家財以前，張善友在看經唸佛之下，積資聚斂，重利盤剝的許多事實。也給賈仁因享受周家財產這一因果關係，而將其重利盤剝所造成的一切罪惡，完全模糊過去。甚至趁飢寒末路，收買周祖榮的孩兒，卻只給他一貫錢，這種殘忍刻薄的行為，也以慳吝及給周祖榮的收復祖業伏下引線來替他解釋，故在本劇第三折描寫賈仁到臨死前尚還慳吝之情，雖極盡冷嘲熱諷的能事，但一種相反的作用倒成為以慳吝來替賈仁的為富不仁作開脫。這結果，應是作者所意識不到的。由上種種，不拘在故事的取材及處理方面，作者很明顯最接受了佛曲變文的影響；他不只接受了佛曲變文裏對於題材的處理方法，也接受了佛曲變文裏

轉事件發展形成所應用的觀點。

第四，元劇裏以水滸故事為題材的，現存雖只五種，（高文秀：黑旋風變獸功，康進之；梁山泊李逵負荆。李文蔚：同樂院燕青博魚，劉君錫；爭報恩三虎下山。李致遠：鄧孔目風雨還車末）但其對農村流浪漢，流氓無產者的描寫；如李逵那樣人物，莽漢子，直心腸，粗中細細，直裏顯深的性格的刻畫，較之水滸傳，是一點也不遜色的，如果說：元劇中有些人物的描寫，尚能表現出一些典型性格，那就是這種人物。如李逵負荆裏，李逵從杏花村王林酒店，聽見老王林的十八歲女兒滿堂嬌，被宋江魯智深拐奪上山後，心中憤不可遏，便提板斧奔上山岡，不問青紅皂白，向宋江魯智深大興問罪之師，一口咬定他二人幹了好事，甚至忘了大家在水泊上共同生死的關係，說「原來個梁山泊有天無日，就恨不砍倒杏黃旗」，這完全表現原始的農民性格，莽漢子直心腸的舉動，他心中只有一個念頭：這是不義的行爲。絲毫沒有周轉，稍存一點「股情護庇」，或是「是非厚薄」的心理，更以爲宋江等平日的滿口仁義，對於他一些粗莽行動的指摘；他們本身，就不應當出此，因而懷疑到梁山泊「替天行道」這一口號的本身，更不問這一件事會不會真是宋江魯智深幹的；惟知道天下只有一個梁山泊，再沒有第二個宋江和魯智深。作客對於李逵這種性格的把握，是十分確實的。故到吳學究勸解，讓宋江魯智深隨到杏花村，給老王林當面認清，辨一個是非屈直的時候，他還認爲他二人的行動有些鬼祟——

（宋江同魯智深正末李逵上）（宋江云）智深兄弟，咱行動些，你看那山兒，俺在頭裏走，他可在後面，俺在後面走，他可在前面，敢怕我兩個逃走了哪！

（正末云）你也等我一等波，聽見到丈人家去，你好喜歡也。（宋江云）智深兄弟，你

看他那斷迷言迷語的，到那裏認的不是，山兒，我不道的饒了你哩（正末唱）

（商調集賢賓）過的這翠巖巖一帶山崖脚，遙望見滴溜溜的旗酒招，想悲歡不同昨夜，論真假只在今朝。（云）花和尚，你也小脚兒，這般走動，多則是做媒的心虛，不敢非哩！（魯智深云）你看這廝，（末唱）魯智深似窟裏拔蛇！（云）宋公明你也行動些兒，你只是拐了人家女兒，害着也不敢走哩。（宋江云）你看他波！（正末唱）宋公明似甌上瓶毛，則俺那周琼姬，你可什麼王子喬，玉人在何處吹簫，我不合墮了鴛鴦友，拆散了這風鸞交。

到了王林門首，他先吩咐他們二人，莫與言語，他步步緊防，像押着兩個要犯，生怕他們逃走，點點注意，生怕他們高聲大氣，會給事情變卦！這種變得可笑的情形，神氣活現的刻畫出李逵的粗中細細，直裏顯深，到進入王林家裏——

（云）哥哥，進家裏來坐着。（宋江魯智深做入坐科）（正末云）他是一個老人家，你可休嚇他，我如今着他認你也。老王，你過去認波！（王林云）老漢正要認他哩！（宋江云）兀那老子，你近前來，我就是宋江，我與你說：那個奪將你那女兒去，則要你認的是者，我與山兒賭的六陽會首哩！（正末云）老王，你認去，可正是他麼？（王林認科云）不是他，不是他！（宋江云）可如何？（正末云）哥哥，你等他好好認咱，怎麼先睜着眼嚇他，這一嚇他還敢認你哪！兀的老王，只爲你那女兒，俺弟兄兩個賭着頭哩！老王，兀那個不是你那女婿，拐了滿堂嬌孩兒的宋江，（王林做再認搖頭科云）不是，不是。（宋江云）可如何？（正末唱）

（么篇）你則合低頭就坐來，誰着你睜睛先去瞧，則你個宋公明威勢怎生剛豪，一歇早將他魂靈嚇掉了，這便是你替天行道，則俺那無情板斧背担鐮！

（云）老王你來，兀那禿廝，便是做媒的魯智深，你再法認咱！（魯智深云）你快認來！（王林做再認科云）不是，不是，那兩個一個是背眼兒長子，如今這個是黑矮的；那一個是稀頭髮鬚，如今這個是剃頭髮的和尙，不是，不是，（魯智深云）出兒，我可不是哩！（正末云）你這禿廝，由他自認，你先么喝一聲怎麼（唱）

（么篇）誰不知你是鎮關西魯智深，離五台山鬚落草，便在黑影中摸索也磨着，只被你暴雷似一聲，先嚇倒那老老子，怕不知名號，（帶云）這纔問他也待認來！（唱）只見他頭搖腦側費商量。（宋江云）既然認的不是，智深兄弟，我們先回山去，等鐵牛自來支對。（末云）老王，我的兒，你再認去，（王林云）哥，我認不是他，就不是他了，敢我再認怎的（正末做打王林科）（王林云）可憐見打煞老漢也（正末唱）

（後庭花）打這老子沒肚皮攪道藥，偏不的我教葫蘆揀馬杓……

（雙雁兒）就恨不的一把火，刮刮匣匣撈了你這草團圓，將人來險中倒，氣得咱一似那團魚跳……

這種死硬忠誠，粗莽豪俠氣概，從「恨不得砍倒谷黃皮」到「恨不得一把火燒了這草團圓」，完全是一貫撲實的莊家漢作風，他是在封建的地主剝削之下，由失業農民漸漸的逼成爲江湖草寇。所服從的是打劫不平，豪俠好義；死力反抗憎恨的是官僚地主，以禮教道德爲幌子的剝削擄取，拐奪良家婦女等類行爲，而對於現有社會秩序的破壞，卻毫無顧慮，他之歸隱梁山泊，是

爲龍「替天行道」，劇除不義，到了梁山泊也「有天無日」，那這一面作爲「替天行道」標幟的杏黃旗，在他單純的邏輯裏，自然是可以砍倒的，他雖極力反對別人的不義行爲，自己卻絲毫沒有護短！故當老玉林認清，拐奪他女兒滿堂嬌的，不是真正的宋江與魯智深之後，他只有自己認錯上山賠罪。在見義勇爲的時候，他是那樣莽闖暴躁，到了聽卻詞翰，他又如此的卑躬屈節，這完全保持着嚴密的統一性，表現出道地的農民性格。在另一劇「黑旋風變戲功」中，作者表現李逵探獄時那種潑皮無賴，探頭探腦，故意帶村閻神情，也頗令人有李逵在前，呼之欲出的感想。其餘寫「燕青博魚」寫「三虎下山」，人物的性格，雖沒有這樣凸出，但作者完全以英雄崇拜的熱情，貫注在這些代表中國農民無產者，每一個人物反抗封建社會裏統治階級的，魯莽義俠的每一個行動裏；所以特別有聲有色，躍紙上。這些人物，在現在落後的農村社會裏，也還有部份的存在，不過作爲這一性格的表出，因社會經濟條件的不同，現在的李逵，已經是以一種比較發展的狀態出現罷了。

第十章 元劇內容的檢討

元劇作者輩出，卷帙浩繁，即就現存者而言，也尚有百種之多，但其內容，不外乎是描寫「賈落索（才子佳人）」，「逃選者（神仙道人）」，「拔訴者（清官）」，「饒責者（有氣節文人）」，「叛逆者（草莽英雄）」等五種典型（據顧伯贊《元曲新論》）。欲一一加以檢討，似乎沒有必要，現在僅就現存劇本中，其內容較有現實意味的加以論述，這種選擇的用心，如不諱目為是骨鯁的迷戀，那筆者收穫，將不止是下面的一點點。

① 生死交范張雞黍（宮大用作）

生死交是寫舊式悲劇的布衣交情，生死不渝；雖然相隔千里，修阻隔年，約一至於張萌死後，葬式尚為他開地築墳，廣募百員，此種中世紀的古道熱誠，是頗令人感動的。但本劇的主旨，顯然並不在表彰范張的生死交情，而是有力的抨擊當時官僚政治的黑暗。正人君子沒有出路，倒反欺世盜名，竊位苟祿如王仲略一類無恥之徒，抄襲了一篇別人的稗官長策，公然「張冠李戴」的致身顯達，而邪真正草草遺棄青長策的孔山，反而身當馬前僕，替人喝道。據錄克錄：「作者宮大用曾任學官，除鈞台醫院山長，為權豪所中，事獲辨明，亦不見用」。可知其胸中憤慨之深，自非無病呻吟可比。元劇中似此借用歷史題材而內容仍與現實有關的作品，很不多見，就是作者亦只有此劇存世，可算得是鳳毛麟角了。因為作者對題材的處理，較為接近現實主義的作風，所以，結構也頗緊密，即以敘述范張兩人生死交情而論，有些曲詞，也極盡詞藻排闥！令人

不忍卒讀。如這式裡往奔張渤之碑，敘述那種「心急為行圖」，已經望見出喪的旌形，而趕不上前的情景：

「這旌形」打的這馬不刺刺風圈兒動緊，百般的抹不過山頭，盼不到地頭，知他那裏也故塚新墳，仰天號哭破咽喉，更那堪樹梢頭陰風不住吼！恰是村雨霽雲收，猛聽的哭聲哽咽，遙望見旌形飄揚，眼見的溜魄寒猶。

而敘述墳院裏的淒涼，范巨卿臨去依依，也是一字一淚：

「公篇」到春來怎聽那杜鵑啼山月時，到夏來怎聽那亂蟬聲暮雨收，到秋來怎聽那寒鴉啾啾泣清秋，到冬來你看那寒鴉萬點都登老樹頭，這幾般兒幾年依舊，漫漫長夜幾時休。

「高過淚來裏」則被你君章子微（范滂伯之子女）將我緊追逐，並不會斷離了左右，今日不得已且隨衆還家，到來日絕早到墳頭，這是我與你廬墓丁憂，這一片心腸過當果無用處，更那堪朔風草木偃，落日虎狼愁，亂了這四野田疇，三尺荒坵，魂魄悠悠，誰問誰憐，落着我欲去也，傷心再回首。

如果不忽視本劇裏的現實意義，那上面兩個曲詞裏所敘述四季的淒涼情況，而煞以「這幾般兒幾年依舊，漫漫長夜幾時休」，所謂「朔風草木偃，落日虎狼愁」，應不單純表達的是悽人情緒，而是有深長的諷刺現實意味存在的。

包待制陳州糶糧（無名氏作）

陳州三年乾旱，六料不收，人民饑饉，幾至相食；陳州官吏上表請求賑濟，經皇帝批准，差撥兩員官吏，到陳州開倉糶米，規定價格五兩白銀一石細米，有劉衙內舉荐他女婿楊金吾，同小

衙內劉得中奉旨前往，却囑咐他們將五兩銀子一石，改做十銀子一石，斗裏攬上泥土糝糞，斗裏八升小斗，稱用加大秤，又請得一柄御賜紫金鎚，若百姓不服，儘管打死不論罪。楊金吾同劉得中到陳州以後，變更原定官價，使盡大稱小斗的伎倆，亂打平民，無惡不作，引得陳州人民，怨聲沸騰！有張撒古苦勞得三兩銀子！只被稱作八兩，向前理論，被用紫金鎚打死，其子小撒古上京控告，後得包待制前來查辦，依然將楊金吾劉得中兩個用紫金鎚打死。這是元劇中富有社會意義的一個劇本，這裏展開了封建社會與官僚貴族剝削貧民最為露骨的一幕：

（小撒古云）父親，則一件你平日裏是性兒古撒的人，倘若到的那買米處，你休言語則便了也。（正末云）還是朝廷救民的德意，他假公濟私，我怎肯和他干罷了也呵（唱）

「仙呂點絳脣」則道官吏知情，外合裏應，將窮民併，點紙理名，我可便直告到中書省。

（小撒古云）父親，咱遇着這等官府也說些甚麼，（正末唱）

（混江龍）做的個上樑不正，只待要損人利己惹人憎！他若是將咱刁證，休道我不敢敬憐，柔輒莫過湖深水，到了不平地上也高聲！他也故違了皇宣命，都是些吃倉廩的鼠耗，啞膿血的蒼蠅（云）可早來到（做見斗子科）（大斗子云）兀那老子，你來糶米，將銀子我稱的煮蠅（云）

正末做遞銀子科）兀的不是銀子（大斗子做稱銀子科云）兀那老的，你的銀子則八兩，（正末云）十二兩銀子，則稱的八兩，怎麼少諸多？（小撒古云）哥哥我還銀子是十二兩來，怎麼則稱的八兩，你也放些心稱着。（二斗子云）這廝放屁。稱上現稱八兩，我吃了你一塊兒哪！（正末）噯，本是十二兩銀子，怎生稱做八兩（唱）

「油磨煎」則道攬典，哥哥休強挺，你可敢教我親自稱。

（大斗子云）這老的好無分曉，你的銀子本少，我怎好多秤了你的，只眼上有天哩。（正末唱）今世人那個不聰明，我這裏轉一轉，如上思鄉嶺；我這裏步一步，似入琉璃井。

（大斗子云）則這般秤，八兩也還低哩！（正末唱）稱銀子，稱得高。

（蠶米科）（二斗子云）我這與你米，只個雞窩，再抓了些。（小撒古云）父親，他那邊又抓了些米去了。（正末唱）哎，蠶米又蠶的不平，原來是八升假小斗兒加大稱、只俺這銀子短二兩，怎不和他爭。……

（二斗子云）你掙着口袋，我這與你麼。（正末云）你怎麼蠶米哩，俺不是私自來糴米的，

（大斗子云）你不是私自來糴米，我也是奉官差，不是私自來糴米的。（正末唱）

「金蠶兒」你道你奉官行，我道你奉私行，俺着承的一合米，關連着八九個人的命；又不比山獍野鹿衆人爭，你正是餓狼口裏奪脆骨，乞兒碗底算殘羹，我能可折升不折斗，你怎也圖利不圖名。

（大斗子云）這老子無分曉，你怎麼罵官，我告訴他去來。（大斗子做稟科）（小衙內

云）你兩個斗子，有什麼話說（大斗子云）告的相公得知，一個老子糴米，他的銀子又少

，他倒罵相公哩（小衙內云）經過那老子來（正末做見科）（小衙內云）你這個虎刺孩作

死也，你的銀子又少，怎敢罵我？（正末云）你這兩個害民的賊，于民有損，于國無益，

（大斗子云）相公，你看小人不說謊，他是罵你來麼（小衙內云）這老匹夫無禮，將紫金

雞來打老匹夫（做打正末科）（小撒古做佯頭科云）父親精細者，我說甚麼來，我差你休管，你吃了這一金雞，父親，眼見的無那活人也（楊金吾云）打的還輕，依着俺，

包龍圖打出來，且帶他包不成網兒……

元劇中如此暴露社會現實，深含反抗作用的作品，是很少見的：「眼看承的一合米，關連幾八九個人的命……這都是吃倉廩的鼠耗。嗷嗷血的蒼蠅」這種農民們的憤怒，說是對宋朝的貴族官僚發洩也可，就說是對元朝的統治階級發洩也無不可，橫豎這種「吃倉廩的鼠耗，嗷嗷血的蒼蠅」，在中國數千年的封建勢力卵翼之下，至今還依然存在着；過去各個朝代裏的農民暴動，就是他最好的注腳。

③ 包龍圖智勘合同文字（無名氏作）

元劇中除「陳州糶糧」外，同樣以農村破產，災旱頻仍，人民生活走上絕路為其背景的，尚有一「合同文字」一劇，但兩者不論劇情結構，都相差得很遠，這由於題材的處理上：「陳州糶糧」是以楊金吾劉得中對於陳州人民的榨取為全劇的重心，以張撇古作為陳州人民的代表，起而抗爭，所以故事的發展，就比較來得有力，「合同文字」是僅以劉天瑞夫婦個人的逃荒落魄，飢寒客死，為全劇的主眼，他把全劇的重心，放在劉天瑞臨行與其兄劉天祥所立的「合同文字」上。因此，文字合同，劉天祥妻張氏認取侄兒劉安住恢復祖業，這故事也就結束。給一張合同文字，模糊了故事的現實成分，使人聯想不到這一個故事，定全是由於第一折裏「則被那官司逼遣，他道是沒收成，千堆無烟，着俺分房減口為供贖，因此上攜宅眷，撇家緣，圖一個苟活偷全」那一串慘酷的事實所造成，而把一個充滿社會內容的題材，當成爲阻遺財產糾紛的公案事件來處理！用一個包龍圖出場，把文字合同，而全劇也即以大團圓收場。

④ 包侍制智斬魯齋郎——包侍制三勘蝴蝶夢（均關漢卿作）

不容否認：在封建社會裏，所謂「六料不收，農村破產」的形成，絕不是甚麼「天災」，而是有人為的因素存在的、在農村破產，人民生活尚未走上絕路之先，良善的平民，就已常常受到豪強的侵奪，弄得子也妻離，破家散產，這種豪強惡霸的無惡不作，很可以拿「蝴蝶夢」同一魯齋郎」兩劇中的葛皇親魯齋郎兩人為其代表。

（沖末扮魯齋郎引張龍上）（詩公）花花太歲為第一，浪子喪門再沒雙，街市小民間害怕，則我是權豪勢要魯齋郎，小官魯齋郎是也，隨朝數載，謝聖恩可憐，除授今職，小官嫌官小不做，嫌馬瘦不騎，但行處引的是花腿開漢，彈弓粘竿，戲兒小鷄，每日價飛騰走犬，街市開行，但見人家好的玩器，怎麼他倒有我倒無，我則借三日玩看了，第四日便還他，也不壞了他的，人家有那駿馬雕鞍。我遣人牽來則騎三日，第四日便還他，也不壞了他的，我是個本分的人，自離了汴梁，來到許州，因街上騎着馬開行，我見銀匠鋪裏一個好女子，我正要看他，那馬走的快，不會得仔細看，張龍，你會見來麼……

用他自白，將平生罪惡，作一個概述。這是元劇描寫當時權豪勢要典型的一種手法。關漢卿對題材的處理相當認真，故兩劇雖同以暴富權豪勢要者的罪惡為主題，寫作時他卻採用了兩種不同的手法，在蝴蝶夢裏，是用一種間接的寫法，才一開場，就把葛皇親打死，因此牽涉成訟。卻很巧妙的從王母的袒護前妻生子，竊讓自己親生子抵死這種母賢子孝的敘述裏，無形中襯托出葛皇親生前的醜惡無聞，死有餘辜！最後卻由夢中三蝴蝶的點醒，才給包侍制把石和（王母親之

生子）拯救出獄。在魯齋郎一劇裏，卻是正面的寫法，他寫魯齋郎強奪了李四的妻，給李四控告無門，只得忍氣吞聲！又奪了張珪的妻，反把李四的妻賞給了張珪，後得包待制智斬魯齋郎。兩家人兒女夫婦，才得在雲台觀中相會。雖是正面的敘述，劇情卻也表現得頗為委宛曲折。不過我們覺得作者處理題材的態度，尚有值得考慮的地方：即莫皇親的死，是由於他打死王老頭所引起，包待制的開釋石和，理由是很光明正大的，何以反拿趙頭聽來「李代桃僵」，這同魯齋郎的判斷，是靠借了一魚齊即三字之巧，無形中等於承認石和是必須處死，而魯齋郎若非如此，尚不應斬，難道當時封建勢力對於權豪勢要的袒護，真正到此！

⑤ 丁丁當當盆兒鬼——硃砂担滴水浮漚記（兩劇均無名氏作）

張鼎智勘龐台羅（孟漢卿作）

這三個劇的主人公，都因躲避一百日的血光災，到千里外去經營商業：不料沒有躲卻災難，就在路上被人謀殺！硃砂担中的王文用，盆兒鬼中的楊國用，則恰恰剛滿百日期限。楊國用和龐台羅中的李德昌，則被害地點已經隔家不遠，不以此也，王文用同楊國用，在未遇害前，都會有過被凶漢劫殺的惡夢，而被害後的一得東嶽太尉同地府提案，指滴水浮漚為證見，一得審神顯靈，懲罰凶手，恰瓦兒兒自己告狀，大體上是完全相同，至於鑿磨等自正的謀害了王文用後，去強佔他的妻子，李文道的因圖佔李玉娘，而去毒殺李德昌，都不能說沒有相似之點。這三個劇，在元劇中自成一種作風。由於作者處理題材的態度不同，所以硃砂担自王文用被害後，故事本身，即很陰暗，詞曲亦極晦澀！頗覺不如盆兒鬼故事的發展，步步趨緊；又由冤鬼自訴冤情，詞曲

俗明快，頗能叮叮當當。如其題目所標，說到結構的緊密，兩者都尙不如龐合羅。作者以其經濟的藝術手腕，將一個龐合羅作爲全劇的關鍵，很不經意的先在第二折裏，即以贈送龐合羅，伏下全劇的引線，經過劉玉娘苦打成招，將成定案，情緒非常緊張的場合，仍未想到這一個龐合羅會與全案有關；直到第四折張鼎再三審詢，偶因七月七日想起李德昌的病，是由一個賣龐合羅的人帶信來，他還贈送給佛留（劉玉娘之子）一個龐合羅。這才從一個毫無關係的龐合羅身上，使複雜的案情得到水落石出，場面的逐折轉換，故事的綜錯穿插，尤其最後張鼎審問龐合羅一段，更可看出作者藝術技巧之高，而對本劇的結構，是頗費了一番慘淡經營的。

⑥ 宜秋山趙禮讓肥（秦簡夫作）

西漢末年，賢士趙禮讓孝，因年餓趁熟，率母到宜秋山下，每日打柴，採些野菜藥苗，聊充饑餓。一天，趙禮到山中覓食，突然遇着強盜，要將他殺死烹心醒酒，經他再三懇求，請准一個時辰假限，向老母長兄告辭，再上山來送死，結果，打動了賊酋惻隱之心，明說准假，實際已是放他；不料趙禮回家，告辭了老母，等不及同趙孝相別，便依然投回賊酋處送死，趙孝回家，聽老母說知端由，連忙趕上山來，見兄弟將要被殺，便向賊酋要求，他比趙禮肥，請賊殺他，而趙禮亦爭說他比趙孝肥，正當兩人爭死讓肥，賊酋不知如何下手之際，他母親趕來了，又說他比兩個兒子肥，請賊酋殺他，以全兩個兒子的命，賊酋受到感動，一個不殺。一方面開釋他們回家，一方面也就改邪歸正，馬上遣散曠羸，上京去應武舉了。後來這賊酋便是輔助光武中興的功臣馬武；爲光武求賢若渴，便荐舉他兄弟到朝爲官，全劇就這樣結束。在本劇裏，第一折專寫年歲不登，飢民遍地的情形，作者是相當實力的，如他寫窮民飢餓之情：

「寄生草」般的強民飢色看看的如蟻渣，他每都家家上樹，把這槐芽摘，他每都家家沿道，將榆皮剝！他每都人人搥戶，將糧食化；現如今兄弟衣袂不遮身，可着俺貧寒子母無安下。但作者同時也注意到了造成這種飢荒情形的另一面：

「那叱令」想他每富家，殺羊也那宰馬，每日裏笑洽，飛觥也那盞！俺百姓每痛殺無根椽片瓦，那裏有調和的五味全……

「朱門酒肉臭，路有凍死骨」，作者對此，是沒有諷刺的。第二折趙驢到山上覓食被捕，要求賊酋，賊酋同他尋開心。第三折寫兄弟母子三人爭死讓匪之情，那是全劇中最精采的一節，到了馬武釋放他們回家，母子三人感謝之餘！却說：「我只道你殺人刀十分利害，原來這活人心依然存在」，這曲詞是如何的輕快明白；第四折寫光武求賢，得馬武的荐舉。兄弟二人到朝爲官，其中敘述母子三人安車駟馬，一路傳送到京，心想當時宜秋山下趁熟情形的那種感想，是頗親切有味的，至於結尾處情緒鬆弛，結構平庸，已不若前三折的打動人心。

⑦ 趙氏孤兒大報仇（紀君祥作）

春秋時候，晉國武臣屠岸沽向晉靈公構讒，將晉國大夫趙盾一家三百餘口盡行誅戮！只剩下趙朔的一個遺腹子，剛剛下地，由趙盾門下的草藥醫生程嬰，將其藏在草藥箱裏，從屠岸沽監視下救出。因爲不見了趙氏孤兒，屠岸沽便下令，將國內半歲以下一月以上的新生小孩都要拘押起來，屠殺乾淨，以免趙氏孤兒漏網逃生。程嬰沒法，只得去找趙盾同僚的晉國大夫公孫杵臼，商量辦法，情願犧牲自己的老生兒，充抵作趙氏孤兒，抱與公孫杵臼，反回頭向屠岸沽告密，說是公孫杵臼竊藏趙氏孤兒，犧牲自己的骨肉，以成全趙氏孤兒，拯救全國的小孩；免做屠岸沽刀下

之鬼，結果。公孩杵臼因苦打難熬，墮死於屠岸沽的階下，程嬰因為告密，得到了屠岸沽的信任，甚至將程嬰之子——真正的趙氏孤兒——收為己子，殷勤的教他武藝，及到二十歲，程嬰才將這一段可歌可泣的經歷，畫成一個手卷，提醒趙氏孤兒，使他反戈將屠岸沽殺死，以報復了趙氏之仇，由於故事的發展，沒有一節不緊張，所以全劇的敘述，也一口勁的，沒有鬆懈之處，據元刊本，此劇只有四折，其第五折是元曲選上才有的。（有人疑心是明人所增添，因為元劇每本固定的只四折，必要時只能增添楔子，從沒有過五折的先例）從寫作的表現方面說：第五折的增添，也頗有點「畫蛇添足」。趙氏孤兒報仇的決心，在第四折被程嬰一把手卷上的事實說明後，已很強烈的凸現出來，藝術的效果，到此業已完成，自不待於第五折的來手刃屠岸沽了。無疑地，這是中國歷史上的一大悲劇，這悲劇的主角、除了趙氏孤兒是命定的外，最大的主角，還是程嬰，趙氏孤兒一下地便成悲劇主角，可以說，禍根是由娘胎裏帶來，是命運給他排定了做悲劇主角，程嬰只是趙盾門下的一個草藥醫生，誰都不能責備他，一定要這線去做。然而為激於義憤，終於使他自動的犧牲了自己的老生兒，去保全了趙氏孤兒，不惜為延續趙氏一脈，斷絕自己的後嗣。直到趙氏孤兒跳出悲劇的舞后，而他仍沒有擺脫悲劇的命運；而公孩杵臼的參入排演，更使這悲劇的意味越加濃厚了。作者抓緊這點，作為全劇發展的中心，故曲詞亦頗遒勁有力，如公孩杵臼撞階死前，見程嬰眼睜睜望着自己親生兒被屠岸沽三劍刺死，而又不肯稍露表情，只是偷搥眼淚的時候，還是一種如何悲慘的場面，而曲詞到此，是表現得十分深刻的。

「梅花酒」！見孩兒臥血泊，那一個哭哭號號，這一個怨怨恹恹，這我也戰戰搖搖，直恁般歹做作，只除是沒有天道！呀！想孩兒離襁褓，到今日才十朝，刀下處怎就歸，空生長在劫

勞，還說甚要勝老。

「收南江」呀！兀的不是家富小兒驕，見釋嬰心似熟油澆，淚珠兒不敢對人拋，背地裏搗了，後來由割捨的親生骨肉吃三刀。

這個故事，至今尚普遍流傳民間，如京劇的「程嬰捨子」豫劇中的「八義圖」，可見其在中國封建社會裏影響入人之深，在外國，早於一七六二年，即已為耶蘇會傳教士 DELORE 譯為法文，博得大文學家伏爾泰的激賞。

⑧ 感天動地竇娥冤（關漢卿作）

竇娥三歲喪母，七歲被父親作為償粉的抵償，賣身給蔡婆做童養媳，結婚後不兩年又死了丈夫。以至到後來的含冤屈死。他自投身下地起，凡所經歷，無一不是悲劇的材料，關漢卿以其本色當行的作風，寫這驚天動地的事實，再加結構的謹嚴，無怪本劇在元劇中是被評為悲劇中的第一傑作了。

這悲劇的本事，如果不是用血和淚，是無法表達出這種如怨如慕，如泣如訴之情的，我們且看竇娥的自白：

「油葫蘆」莫不是八字兒該載着一世憂，誰似我無盡頭，須知道人心不是水常流，我從三歲母親身亡後，到七歲與父分離久，嫁的個同住人，他可又拔着短筭，撇的每婆婦每都把空房守，端的有誰問誰做！

「天下樂」莫不是前世裏惡骨不到頭，今世被招生過尤，勸今人早將來世修，我將這嗟侍續，我將這孝服守，我肯詞窮應口。

對於蔡婆的容納張老入贅，他是如何的痛心疾首：

「青哥兒」你雖然是得他得他營救，須不是箇條箇條年幼，刻的便巧耍娥眉成配偶，想當初你夫主遺留，替你圖謀，置下田疇，早晚羹粥，寒暑衣裘，滿望你嫁寡孤獨、無繩無帶，咫尺每到白頭，公公也則落得乾生受。」

「寄生草」爲道他匆匆喜，我替你倒細細愁，愁則愁興闌珊嚙不下交歡酒，愁則愁眼昏朦扭不上同心扣愁則愁夜闌關睡不得芙蓉褥。你待要笙歌引至靈堂前，我道這細絲敢落他人後。到了張老斃命，他被苦打成招，以毒死公公論罪，將要押赴市曹斬首時，他的忿懣，已經是

恰便天地爲愁，草木懷悲了：

「感皇恩」聽！是誰人唱場叫疾，不由我不魂散魄飛，恰消停纔蘇醒，又昏迷，幾千般拷打，萬種凌逼，一杖下，一道血，一層皮。

「採茶歌」打的我肉都飛血淋漓，腹中冤枉有誰知，則我這小婦人壽筭來從何處也，天那，那樣的覆盆不照太陽暉。

「正宮端正好」沒來由犯王法，不提防遭刑憲，叫聲屈動地驚天，頃刻間遊魂先赴森羅殿，怎不將天地也生埋怨。

「滾綉球」有日月朝暮懸，有鬼神掌著生死權，天地也只合把清濁分辨，又怎生糊塗了盜跖顏淵，爲善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延，天地也做得個伯硬欺軟，却原來也還較順水推船，地也你不分好歹何爲地，天也你錯勘賢愚枉做天，哎，只落得兩淚漣漣。

如果天地是真正無靈的話，這種怨氣是永遠不會消失的，我們再看他臨刑前向蔡婆的哀懇聲

一句不是淚和血：

「快活三」念寶娥葫蘆提當罪愆，念寶娥身首不完全。念寶娥已往幹家緣，婆婆也你只有寶娥少爺無娘面。

「鮑老兒」念寶娥伏侍婆婆遺幾年。遇時節將碗涼漿奠，你去那受刑法屍骸上烈些紙錢，只當把你亡化的孤兒荐，婆婆也再不要啼啼哭哭煩煩惱惱，怨氣冲天，這都是我替寶娥的沒門沒運，不明不暗，負屈腳冤！

不用到血灑旗槍，雪掩尸骸，三年天旱，這種冤苦的訴詞，已足夠驚神泣鬼了，至於本劇的結尾，卻由寶天章——寶娥的父親——來翻案洗冤，在劇情上，是十分合理的。但卻不無減低了劇的成分之處，明章于令的金鎖記，京劇裏的六月雪，也就是根據本劇的劇情改編而成。

⑩ 魯大夫秋胡戲妻（石君寶作）

魯大夫秋胡戲妻，孟德離琴按齊眉，湯氏女殺狗勸夫，感天動地寶娥冤，這是四個同以封建社會裏典型的女性為主角的劇本。故事的發展雖各不同，但四個女性，經過作者的分析，都分別地給與了一個固定的性格！即是以「三從四德」這一定律，各隨環境的變遷，表現出各自不同的「貞烈賢淑」的特性，秋胡夫人梅英不以一餅黃金，高官駟馬的誇耀，出賣他苦度十年如一日的貞操。孟德離不嫌貧賤，荊布自甘，甚至去當廬下春，亦所不辭！湯氏女端輔設法，終於感悟丈夫，預與兄弟相認。寶娥含冤負屈，怨氣冲天，至使六月飛雪，三年天旱，直到沉寤得洗。分別說來，各劇的主題不同，劇情的表達有深淺，因而結構的緊密，也有懸殊。梅英不受李大戶的搶

衆，這與孟潔曜不剛姿身張小員外及馬舍人，劇情大體是相同的，但詞曲對白的本色濃刺處，後者較前者遜色得多了，我們且看梅英對於他父親要他再嫁時的質問：

「倘秀才」你將着年酒，領着一伙鼓笛，我今日有丈夫呵，你怎麼又招與我個女婿？更則道你莊家每葫蘆提沒見識，我既爲了張郎婦，又着我做李郎妻，那理取這般道理。

「滾綉球」我如今嫁的雞一處飛，也是你爺娘家匹配。貧和富是你孩兒裙帶頭衣食，從早起到晚夕，上下唇並不會沾着水米，甚的是足食豐衣？則我那脊梁上寒噤是捱過這三冬冷，肚皮裏淒涼是我舊忍過的餓，休想道半點兒差遲！

而他對李大戶的搶白，更是潑辣極了：

「叨叨令」你道是鸞鳳則許鸞鳳配，鴛鴦則許鴛鴦對，莊家做盡莊家勢；留着你那村裏鼓兒則向村裏播！其實我便覷不上也波哥，其實我便覷不上也波哥，我道你有銅錢，則不如抱着銅錢睡。

這較之孟潔曜對張小員外馬舍人的搶白，因爲運用口語的靈活，更覺得入情動人。至秋胡子桑園裏調戲梅英不遂，回到家，被梅英認得是自己丈夫後，一再的質問他：「你會勾引人家女人來麼」他把這激烈負氣的女子，寫得那麼神氣活現。大約是故事的結構，舉案齊眉，要比秋胡戲妻來得呆板平凡些，所以寫起來不容易動人，而且舉案齊眉有許多地方，如孟老相公有意的要挫折梁鴻，特別授意家中的嬖寵，將棉團一領，白銀兩錠，鞍馬一付，齎發梁鴻，使去上京應試，到得梁鴻衣錦還鄉，做了本處縣令，不肯認岳父岳母時，卻得嬖寵出來說明原委，以完成大團圓的結局，這表現方法是如何的庸俗，元劇中如凍蘇秦衣錦還鄉，醉思鄉王榮登樓，朱太守風雪

漁獵記，都是採取這樣手法收場，使一些很好的題材，反而有厚大不掉之嫌。

⊕ 楊氏女殺狗勸夫（蕭德祥作）

這是一個很平凡的故事，作者用很本色的筆調委宛地寫出。將孫榮聽信柳隆卿胡子轉兩個光棍的謬意，無禮毆辱兄弟孫華，其昏庸妄誕之情，與其弟孫華的被兄虐待而不敢言的悲劇可憐之態，給與一個很好的對比。到了發現門口橫臥死人，孫榮去請柳胡兩個幫忙，卻自各推諉，結果反得兄弟幫忙，而他平日相依為命，相愛不啻手足的柳胡兩個光棍，反而去告發他有殺人的嫌疑，對於當時孫榮的狼狽情形，是表現得頗為盡致的，劇中雖以楊氏女為主體，而對楊氏女卻着墨不多，只是由孫華的友愛難得中來襯托出楊氏女的賢淑，這是本劇成功之點。不過結尾處因孫華的友愛難得，便由開封府授以本處縣令，這與包侍制三勘蝴蝶夢裏因案情的判白，便授石印以中牟縣令，同為無謂的點綴，反給整個劇情，以白璧微瑕！

⊕ 東堂老勸破家子弟（秦簡夫作）

揚州富商趙國器，爲了兒子揚州奴不肖，活活氣死！臨死前將揚州奴拜託給他的好友東堂老李實，請照顧他的下半世，果不出趙國器所料，他下世未到十年，揚州奴飄游浪蕩，已將家產耗盡，東堂老幾次的苦勸，都不生效。最後只剩下一所房子，也聽胡子轉柳隆卿兩個無賴的謬意，藉口湊集資本，經營商業，出賣給東堂老，錢一到手，揚州奴並不經商，仍同那兩個無賴花天酒地的酒食徵逐，不到兩天，又淪爲乞丐了。這時，他的那兩個好朋友已不理他，揚州奴痛覺窮非。方向東堂老的妻子借了一點本錢，去賣菜謀生。東堂老見敗子真已回頭，就趁自己的生日，邀

賄賂舍，將趙國器臨終托孤的情形，營業宣佈，並把趙國器交付他五百兩銀子。暗中託人收買揚州叔所賣掉的田地房屋，連同字據，一併交與交付揚州叔收管。自己絲毫沒有沾染。劇情雖單純，結構却相當費了一番經營。元劇中的劇情，主要是靠曲詞來表達，惟有少數的幾劇，却靠對白。本劇亦其中之一，因為這類劇的內容，側重於世俗人情的描寫，曲詞多很難表達。在元劇的末期中，由這是較為本色的作品，與武漢臣的散家財天賜老生兒，作風頗為相近。都是以流麗的對白體場的。

第十一章 元劇中口語的應用

奎國維說：「元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章」。這種論調，已成歷來研究元劇的人共同的說法。其實，元劇的構成，是由詞與科白，根本無所謂文章，元劇的劇場，「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出」，以成爲一代的作品，不單由於元劇作者寫作技巧的純熟；主要的係由於元劇作者對社會生活體驗的深刻，對民間語類搜集的豐富。能在固定的詞曲形式裏，大量放進一些活的口語，使活的言語來支配呆板的詞曲，不因詞曲形式的限制，而影響到言語的活用，故不論寫景，言情，敘事，無不深刻動人，使作品同讀者中間，沒有絲毫的隔膜，這完全是元劇作者應用口語的成功，並不單純是文字的力量所能達到的。

元劇中口語的應用，幾乎俯拾即是，如加以整理考究，也是探討元朝社會生活的一種重要資料。

伏低做小——總只是一時間言語差遲，連忙——也是遲哩。

胡攀亂扯——也則是打的慌，我——（以上見勸頭巾）

教胡蘆捧馬杓——媳婦兒怎敢是——。

補紮籬——誰有那閒錢來——。

葫蘆提——更則道你莊家每——沒見識。

大古裏——爹爹也——不會吃那些酒食。

拖逗——他道誰——俺渾家來。

吃他搶白——我倒——這一場，又吃這一跌。

騎罷——我更待——。

波——小娘子涼蕩兒，覓些與小生吃——

咱——我央及你——

怎生發付——則俺那老了，到那裏——

好歹——我把這一箇黃金與了這女子，他——錯墮了我。

淨壁兒——你過——來。我過那壁兒看人去。

律——那佳人可承當。不——我提籃子去採桑。

剩飯涼漿——乞些兒——你與我休離紙半張。

小廝兒——嚇的我慌忙，則道——在心頭撞。

假乖張，喬模樣——非是我——做出這——。

隣漢跳梁——我——則是看前面便了。

儒——早離了酒兒——遠近。

村——娘愛的郎君個個——女愛的卻無限。

泥鞋窄襪——他是大相公，小的則是個——的公人。

切齒鐵腥——提的那錦鴛鴦苦死欲搏鱗，打的那比目魚——

刺的肉，淚內釘——一家兒錢棒做——半合兒憎嫌做——

（以上見秋胡戲妻）

定盤星——拆莫將——生扭做加三槓。

攪肚蛆腸——原來是的——老虔婆。將瓦礫都打破。

撚地眠，炙地臥——那火候的來，忽的着——眼睜睜，怎奈何。

錦片前程——只爲些蠅頭微利，蹬脫了我——。
(以上曲江池)

土長根生——這裏是——父母邦——。

一壁廂——孩兒們——安排茶飯來。
(以上見麗春堂)

陰些兒，——陰些兒流煞你個周公旦。

俄延——沒奈何怎留他，把死限——了多半爨。
(以上見梧桐雨)

羞答答——你教女孩兒——說甚的。

活現——今夜好事來了，則管你念的跟前——。

弄奈——把你那小性格，且——。

偷寒送暖——枉爲他——小奴才，要這般當面搶白。

濁骨凡胎——龍虎也招了儒士。神仙也聘與秀才。何況咱是——。

委實——委實這鳥鵲橋邊女。捨不的斗牛星呼客。

鴛鴦——不肯教一床錦被權——。

拾的孩兒落的捧——拾的孩兒落的捧，你待致命圖財。

和尚在鉢盂在——且休說度歲經年，只一夜冰消瓦解，恁時節知他是——。

一箇使長百滋奴——常言道——我就着利害放你。

兀的怎了——孩兒也，我教你休出去——。

豎水不瀾——哥哥你放心。倚着我呵，竊丈水不教洩瀾了一點兒。

勾大引小——這個老子從來會——。
(以上見驢頭馬上)

七留七林行——我這裏——他那裏必丟不搭說。

赤留兀刺——這田地上——那時節。

大週折——剛下裏偷速速怕甚麼途路險。必然個窩打着——。

龜牛性格——個起我這草坡前龜牛的性格。

車碾馬踏——那斷少不的——該殺該剮。

沒梁桶——則你那——兒便休提。

臥土坑披麻被——俺孩兒每——。

死田地——有眼防無動力，把手下人放在——。

管山燒柴管水吃水——你真個要吃，管山的燒柴，管水的吃水。

麻撒撒的——倒好飯兒，鄉裏人家着得那花椒多了，吃下去——。

干休——安排下這場歹鬥。兩家事不肯——。

閒茶浪酒——你道有——結綢繆，天緣湊。

亂扯胡揪——那個管牢的便不——。

親身作親身受——這都是——。

精赤條條——弄得來身兒上——的。

(以上見雙獸功)

飛蛾撲火——豈不是——自討死吃的。

時乖運蹇——想這惟河渡船船的這災難，也是俺那——（以上見臨江驛）

迷妖濟鬼——他則道臥柳眠花，怎知道——。

伶牙俐齒——便休想——相支對。

螞蚱叮了鷲鷲脚——恰便是——寸步不教離。——（以上見臨江驛）

下場頭——兀的是出氣力的——。

剪草防芽——他待要——結禍根。

毡上指毛——叫你回來呵似——。

爬的高來跌的硬——他只貪圖着目前受用，全不省——。

別嫌孫歸——偏你這罷職歸田老農，公然敢——。

有始無終——便將我送上刀山與劍鋒，斷不做——。

舌是斬身刀——是那個埋情出告，原來這程嬰——。

上梢下梢——似道般有上梢無下梢，

辱根奴樹——恨只恨屢岸沾那匹夫——。

滅門絕戶——險送的俺一家兒——。

虎撲綿羊——我和他絕無輕放，恰便似——。（以上見趙氏孤兒）

背槽拋筈——想這你喂惜的情，草料的恩，我怎肯——。

連帶全身——請你個老哥哥——。（以上見醉范叔）

撒和——安排下飯——了馬。(行了些還沒——)的長途有數十程。倩女離魂
風流孽冤——呀！正撞着五百年——。

頭不刺——頭不刺的見了萬千。似這般可喜堪離見罕會見。

意馬心猿——則被你兀的不引了人——。

周方——不做——埋怨煞你個法聰和尚。

打當——雖不能够竊玉偷香，且將這盼行雲眼睛兒——。

敢是——畫眉的敢是慌。

停當——幾時好與老相公做好事，看得——回話。

硬着頭皮——我行口強，硬抵着頭皮撞。

下落——這五千錢使得有些——者。

傻角——我不知他想什麼哩，世上有這等——。

兜的——從見了那人——便親。

打緊——噫呵打什麼不緊。

恭敬不如從命——道不得假——。

次彈得破——觀俺姊妹這個險兒——。

張羅——省人情的妳妳恁道過，恐怕——。

承望——誰——月底四廂，變做了寒裏南柯。

改頭換——秀才每從來儒，悶煞——。

那答兒——下場頭——發付我。

險斷得上筆，投了梯兒看——問什麼他遭危難——

撥雲撥雨——你用心兒——我好意兒傳書遞簡。

呆裏撒奸——你休要——。

粗麻線怎透得針關——老夫人手執着棍兒摩挲着——

多管——多管是說得你窮神眼花。

愛怕就驚——恁的般——。

放刁——這小賤人到會——。

破工夫——你必是——明夜早些來。

擰頭——這小賤人做了——。

胡行亂走——誰着你抱我的——。

得奸休便奸你——夫人——這其間何必苦追求。

破題兒——陰恨現盡——第一夜。

把不住——乖荒郊僻野——心轉法。

賊心腸饒眼惱——賊心腸饒眼惱，天生得劣。

脫壳金蟬——悄的川闖房，用——計。
(以上見西廂記)

磨了舌頭——磨了半截舌頭，母親像有許的意思了。

不伶俐的勾當——我與他有些——。

搭識——你那裏是我——的表子。

攀高接貴——不是我——

說短論長——由他每——

疼熱——則這個有——親娘怎下得。

板障——更送着個會——的親娘。

投托——我如今一徑去——他。

煨乾避濕——煨乾避濕，咽苦吐甜。

磨撞——恰和他兩個——着。

搬調——向夫主廚——

浪包裏——今日個——到公庭混賴着。

利齒能牙——再休來——，

端的——這小娘子你——誰氏之家

兜兜搭搭——暢好是——

忍怕就驚——俺——悄悄的穿芳徑。

刁蹬——你個惜花——煞賣花人。

擗擗——那小姐陰翳兒，近新來則——的年紀小的。（以上見紅梨花）

稀罕——稀罕你幾貫錢。

東道主——赤緊的離尋——。（以上見王榮登樓）

心腸黑——爭些魂逐東風吹不回，秀梅——

心坎——將往事從頭省，我——上猶自不懂。

冤家——小——送的來離鄉背井。

悶弓兒——倒搗與我個——。（以上見倩女離魂）

搬運——你們——我廢學。

呆材料——不會見還急色的——。

心兒放長——俺小姐道來，只教俺把——。

候落——小姐既有此心，休——我也。

靈徹——據他這般——哥昂。（以上見倒梅香）

火性兒——你則索將——全然都放現。

不是冤家不聚頭——抵多少——，

纏着胆向刀邊過——好教我痛熬熬——。

破費——可不——了我這船家。（以上見疎者下船）

家緣家計——我將這——且分付與你。

幹家做活——好兄弟不枉了——。（以上見忍字記）

殺生害命——我只道噴酒吃肉尖的人因，元來是——搗的咱緊。

貪酒溺腳根——誰——。

糟頭——你看這——則是強嘴。

拿粗扶細——若有那——踏狗尾的但風聞。

大虫口中奪脆骨——遮莫是——驪龍領下取明珠。

沒嘴葫蘆——你則一聲問的我似——。

(以上見後廳花)

覆天——做下——也似家私。

喂眼——但遇着賣的或男或女，辱一個來與我兩日兒——。

猪大——我幾盆兒水洗的孩子——。

養兒女算飯錢——那個養兒女的算飯錢來。

慳吝苦尅——員外是個——的人。

氣長——俺這無錢的好不——也。(以上見看錢奴買冤家債主)

總承——你去——別人罷，我可無錢了。

前世燒香——莫不是我——不到頭。

乾生受——隨你便鑽黃金過北斗，只落得——。

落葉歸秋——天那，早尋個——。(以上見崔府君斷冤家債主)

二筆兩鬮——誰問你——做生涯。(以上見漢宮秋)

癡呆糊塗——越癡呆越享了痴呆福，越糊塗越有了糊塗富。

紙筆子問葫蘆——一個人拴縛着紙筆子，一個人裝盡問葫蘆。

癡弄——一任着小子——。

賤賤挑灰鬮——一個舒着那——。

鴉窩裏出鳳雛——他每那裏省的——

油鹽裏捉鮎魚——你兄弟常則是——

傻吊——傻吊放手，我趕相公哩。

乾賠——乾賠了我對踐紅塵踏路的芒鞋。

天寬地窄——只爲他財散人離，閃的我——

抵死——抵死待要屈脊低腰，又不曾巧言令色。

土木形骸——拼捨了這——

月值年災——怎知道救不得我——

莽撞——你可也恁——陳搏高臥。

則敬衣冠不敬人——如今人宜假不宜真——

針關兒——直從那——透得命到來。

口脚鐵背搭鞍——小生口中脚鐵背上搭鞍，此恩必當重報。

銀堆裏捨命——更怎當他——錢眼裏安身，

虎瘦雄心在——誰想他撲郎君——

黑又白賴——索甚麼——鬧了洛陽，

措大——我兩個本東莊——

二事差百事差——也是我——空惹得千人罵萬人笑。

馬有垂緇報——休道是人呵，馬也有垂緇之報。

（以上見存韻碑）

（以上見寶鼎齋）

（以上見背衫編）

拿粗挾細——拿粗挾細，揣覆捏怪，幫閒鑽懶，放刁撒潑。

柔輾莫過澗溪水——柔輾莫過澗溪水，到了不平地上也高壓。

啞膿血蒼蠅——都是些吃倉廩的鼠耗，啞膿血的蒼蠅。

餓狼口裏奪脆骨——你正是——乞兒碗底覓殘羹。

得填平處且填平——卻不道家家門外千丈坑——

求灶頭不如求灶尾——你兩個真傻斷，豈不曉得——

船到江心補漏遲——恁時節——煩怨他誰。

尖担兩頭脫——這婆娘他若是不嫁我呵，可不弄的——

十米九糠——揀着個——問甚麼兩婦三妻。

輾客刺——血模糊污了一身——冷了四肢。

將軍着痛箭，還是射人時——正是——

額骨頑皮——看怎生的發付他——

綉鞋兒分不得幫和底——這一對——稠緊緊粘綉帶着浮泥。

披麻救火——則落你好似——

隨風倒柁——測徹也不是那般人——

胡扯撮——你待——強領掇。

水盡鵝飛——可不道一部笙歌出入隨，抵多少水盡也鵝飛

丁一確——我說的——

包三攪四——你說的—— 以下見殺狗勸夫

片雲頂——但得——此恩必當重報也。

軸頭兒斷抹——咱兩個則休要——着。

脅底下抽柴——這斷他——不自穩。

水澆花兒——我直從那——抬舉的佬來大。

旋撲蒼蠅旋放生——你只做得個——。（以上見東堂老）

大缸裏打翻了油沿路兒拾芝麻——這的是——也。（以上見來生債）

借甕釀酒——別人家的甕兒借將來家釀酒，只等酒熟了時，可把那甕兒送還與

主人去。

繭肉伴乾柴——但得他不罵我做絕戶的劉員外，我也情願——。

（以上見老生兒）

由頭——他搜尋出這等分家私的——。

下場頭——這便是我沒孩兒的那個——

自養般要自種——咱兒愛——休聽人言語。

腸裏出來腸裏熱——便則道——怎生把俺來全不惜。（以上見兒女團圓）

篩子裏喂驢漏豆——如今——了，趕也趕不將他出去。

光州買了滑州賣——則你那本錢兒——。（以上見玉壺春）

老米飯捏煞不成團——便好道——（見神奴兒）

劈兩分星——我只問他個——說一段從頭的至尾。（見伍員吹簫）

河裏孩兒岸上娘——抵多少——我可是慌也那可不慌。（見救孝子）

歪纏——去波，你——些怎的。

發皮——那些兒輪與你還兩個——。（見舉案齊眉）

鼻凹裏沙糖——抹一塊——流兩行口角頑涎。

隔屋擲椽——他每不擲量——。（見兩世姻緣）

自北宋勢力衰微，北方各省，變成爲遼金元三族交遞的刀砧上魚肉以後，因社會生活所起的變化，影響到日常用語的混合交流，是較之文化，政治，經濟任何部門，表現得尙爲直接而顯著，特別是蒙古語的侵入，使漢語所發生的變化爲尤大。周德清的撰撰中原音韻，就是在這一情形之下，要使混合後的中原語音，得到一種標準的音韻。同時，因商業的發達，義大利印度等地商賈的來臨，也給中原語音，不拘在語法或發音上，無形中受到一些影響，這種因蒙古語侵入，給予漢語在語法上所起的變化，在元朝歷史裏，尙可看得出他的影響，元劇裏有許多有音無義的俗語，我們疑心，便是當時由北方傳入，而應用得較爲普遍的一些蒙古語，這些俗語，在瞭解蒙古民族的生活性格上，對我們却有很大的幫助，茲將其摘錄如下：

哈喇——只消差人將韓信賺來——了就是，打什麼不緊。（見藤樹通）

只留支刺——那妮子——尺水翻騰做一丈波（見爭報恩）

他倆一上一下——叫唱揚疾，（見神奴兒）

各札邦——是你孩兒商賈做買賣——便覓合子錢。（見東堂老）

的嚮騰兒，這一層撲騰騰氣。

最後，在元劇的用語裏，還有一部份是現尚通行的雲南話，這當然不是雲南特有的方言在元劇裏出現，而是元劇產生當時常用的俗語，在國語裏已經被淘汰，而在雲南話裏尚被保留着，如果更進一步去研究，那在這些俗語裏，也可以看出中國語言自元代以來發展的痕跡：

只消——王公我——一個月便回也，（見疎者下船）

血胡淋刺——打的王小二——的（見勘頭巾）

劈頭劈臉——把這廝——潑拳撻，向前來我可便搗撻了你這面皮。（見秋胡戲妻）

福至心靈——福至心靈精語壯（見秋胡戲妻）

死心塌地——他若是見了鄭元和這等窮身沒命，俺那女兒也——與我覓錢。

上梁不正——月館風亭，則爲這度婆——。（見曲江池）

變卦——似恁地對咱，多瀆來變了卦。（見梧桐雨）

爲非作歹——不是我——。（見墻頭馬上）

水底撈明月——恰纔石叻上損玉簪，又教我——。（見墻頭馬上）

賊兒膽虛——賊兒膽底虛，又怕似趕我還家去。（同前）

拖刀計——這廝他兩三番會使——。（見雙獻功）

滅門絕戶——險送的俺一家兒——。（見趙氏孤兒）

只敬衣冠不敬人——大丈夫可也知道——自古常聞。（見醉范叔）

落個背背——我先殺你這老匹夫——的。（見醉范叔）

兩兩的——兩兩的打個照面，風塵了張解元。（見西廂記）

秀才人情——差着窮秀才人情則是紙半張。（見西廂記）

七青八黃——又沒甚——。（西廂記）

下落——這五千錢使的有些——者。

担閣——兀的不——了人性命。

信口開合——你那裏休賒。不當一個——。

賒錢貨——他怕我是——。

弄法——則恐怕夫人行，把我來斷——。

胡行——這妮子怎敢——事。

巧語花言——對人前——背地裏愁眉淚眼。

傍多——今日小姐着我寄書與張生，當面——般意見。

教學做醜——又手躬身——。

巴不得——我看那生和潘小姐——到晚。（巴不得敗子回國——冤家債主）

參辰卯酉——不爭和張解元——便是與崔相國出乖弄醜。

熬煎煎煎——見安排着車兒馬兒，不由人——的氣。

掛壯牽腸——似這般——到不如義斷恩絕。（以上見西廂記）

偷偷摸摸——想俺兩個——的。

說短論長——由他每——。

盤纏——不要說——僕纔。

兩面三刀——原知他——。

施牌氣——他使着僥倖心，咱受着——。（以上見友國語）

緣法——也不知前世今生甚的——。

支吾——則怕夫人問着你可——咱。（見紅梨花）

沽名吊譽——又不是——沒來由。（見生死交）

東道主——赤緊的難尋——，（見醉恩鄉）

老實——這公他也不是個——先生。

耽待——告學士高抬貴手權——。（見偏梅香）

不是冤家不對頭——抵多少——。（見疎者下船）

現成——如今擺將來都是——掉面。

登時——則登時將你來送了三魂。

馬無夜草不肥——常言道——人不得外財不富，

穩牙料嘴——暗歡喜。對清官——。（見後庭花）

頂着房子——那一個——半哩你們且進避——避兒。

抬舉——陳德甫是你——我哩。

搗鬼——那秀才敢不要，都是你——。

劈劈叨叨——你這老弟子孩兒口裏——的這說些什麼。（以上見鑽錢奴）

不成器——每日則是吃酒賭錢，不成半分兒器。

光棍——被那兩個——搶了我台盞去。

造孽——天那，可是老漢造什麼孽來。（見冤家債主）

東倒西歪——我這般——前合後仰的。（見岳陽樓）

婆娘家——直恁的惡又白賴——情性恁般乖。（見黃梁夢）

包彈——尋——覓破綻。

話靶——則怕人聽見做風流——。（見金錢記）

巴剎——他每待強——深宅大院，怎知道推毀了舞榭歌樓。

錢掃帚——是個硬敗家私——。

窄窄別別——獨臥房兒——。（見調風月）

瓦礫兒少不得井邊破——那——。（見爭報恩）

坐吃山空——便好道——立吃地陷。（見東堂老）

離鄉背井——枉了也——。

赤手空拳——落的個——。（見合同文字）

發跡——怎生能够——哪。（見看錢奴）

你道他——已無期，眼睜睜早虛過了這三四十。

嫁的鷄兒一處飛——常言道嫁的鷄兒則索一處飛。（見舉案齊眉）

打破沙鍋盤到底——正末云：葛藤接斷老婆禪——。（見東坡夢）

好鬆躁！小曆博士云：「」（見來生債）

伴小心粗大胆！「安排下！「丹方一味。」（見竅塊冤）

伊哩烏嘔！「終日子日子日！「的這般鬧吵。」（見凍蘇秦）

以上這些口語，應該加上一些註釋。但我以為從其上下文的語意裏，已可看出他的漸義。一加註釋，倒反成爲畫蛇添足，而且本章的主旨，是在說明冗詞裏口語應用的普通，對於這種口語的考證與註釋，在本書裏，似不必要，所以不再贅詞。

第十一章 元劇對以後劇曲文學的影響

戲劇的發展，是一定社會現實內容的反映，牠的沒落與衰微，也同當時的社會現實有不能分離的關係。

元劇產生不久，即受到官廷貴族的提倡與獎飾，漸漸很濃厚的帶上宮廷藝術的氣味，劇曲內容所表現的藝術情調，也與市民生活日漸隔膜，只成爲貴族士大夫們在歌筵舞席上娛樂酬酢的專利品。從其接受揚棄宋金樂曲，發展成爲新型劇曲這一點來說，元劇的產生是進步的；但也由於中國封建社會長期的停滯，以及當時都市手工業經濟發展的局限性，使他無法繼續進步，再加全體主義形式的桎梏，不能使他在形式上更求解放，以發展成爲近代型的戲劇藝術；這不單是元劇，中國戲劇的發展，一直到了清朝，仍很濃厚的保持着宮廷藝術的色彩，同樣是爲其社會經濟的發展所規定。

中國的戲劇，起源是很早的。但真正代言體戲劇的出現，尙以元劇爲嚆矢，在元劇未產生以前，歌與舞尙分爲二事，唱與做亦並非一人，劇本的內容，全是第三人稱的敘述體；所謂戲劇，僅不過是具着演唱的一點形式。到了元劇，始於科白中敘事，曲詞亦全爲第一人稱的代言體，唱做合一，歌舞不再分離。劇本的演出，即是劇中人在「現身說法」，不是以第三者身份來從旁講唱。故元劇的存在，實爲中國戲劇從樂曲演進爲真正戲劇的重要橋梁。後來南劇的代興，一直到京劇的發展，追溯源流，是不能缺少元劇這一階段的。至於題材的選擇，四大傳奇中「拜月亭

「內容之同於『關公佳人拜月亭』，『殺狗記』之同於『楊氏女殺狗勸夫』，六十種曲中『八寶記』之同於『趙氏孤兒大報仇』，『長生殿』之同於『唐明皇秋夜梧桐雨』，『邯鄲夢』之同於『龍潭道省悟黃梁夢』，『昭君出塞』之同於『破幽夢孤雁漢宮秋』，『綉襦記』之同於『李亞仙詩酒曲江池』；四聲猿中『玉禪師』之同於『月明和尚度柳翠』，以及京劇中『八義圖』，『狸貓換太子』，『單刀赴會』，『連環記』，『六月雪』，『馬前潑水』，『烏盆記』，『文昭關』，『洪羊洞』，『四郎探母』等的取材，均可說是以元劇爲現成的藍本，直接間接改編而成。當然，元劇以後的南劇，京戲，其取材相同於元劇的，尙不只此，不盡，舉一反三，已可見元劇所給予後來劇曲影響之大。

最近，孤本元明雜劇的發現，更給我們證實，京戲真像唱做，裝飾的定型化大，都仍是由元雜劇的「穿關」演變而來。

中國的小說，唐宋以來，即有相當成就，唐之傳奇，宋之平話，一時膾炙人口！但長篇的小說，迄至元朝入主中原以前，尙未出現，倒是元劇裏，卻產生了不少長篇劇本，除西廂，西遊記外，元劇中有關列國，三國，水滸，斷髮雜劇之多，如果劇本不散佚，加以分類的整理，也可以輯成列國雜劇，三國雜劇，水滸雜劇，包公斷髮雜劇等專書。

元劇裏這些同一性質故事的劇本，以及各種長篇劇的寫作，其給予後來長篇說部三國，水滸，西遊等的影響，是並不下於他給予南朝京戲影響之大的。宋人平話，到了元劇產生，已沒有人從事寫作，當時平話在社會上的影響，似乎已爲元劇所代替，到了元朝末年，農民運動抬頭，社會經濟遭受空前破壞，北方民族的封建王朝已無法維持他的統制勢力，在當時由市民階級上升起

宮廷藝術的元劇，自然也無法滿足當時新興勢力的文化要求，在這一客觀情勢之下，三國水滸等說部，就一方面接受元劇裏長篇創作的影響，一方面整理，演繹元劇裏現有的題材，更從民間傳說裏一博訪周諮一以宋人平話的形式，在筆調上力求通俗，才寫出現尚流傳的三國，水滸，西遊記等長篇小說。因為元劇在中國戲劇發展史裏所占地位的重要，以致許多人，遂只知元劇給予後來戲劇發展的影響，而不知元劇的產生，其給予後來三國，水滸，西遊記等長篇小說的影響，也是不亞於戲劇的。我們認為：元劇在中國戲劇發展史裏，固然是塊劃時代的偉大里程碑。但到現在，他所以尚能吸住讀者，被視為文學上珍品的原因，完全由於他描摩情態的深刻動人，表現事物的深含有現實主義作風，對於這豐富的藝術寶庫，只有將其放在中國文學發展史裏，從批判地接受文學遺產這一意義上着眼，才能找得他的真正價值，如果說：在中國的文學遺產裏，確有一些值得學習接受的地方，那元劇應是其中的一種，我們不只要學習元劇裏描寫情態的深刻動人，表現事物的深含有現實主義作風，更應學習元劇展開敘事體創作的作風，學習元劇對於當時口語的大膽應用，學習元劇向民間傳說裏廣泛的尋取題材，接受元劇創作的優良傳統，揚棄其中封建形式與落後意識，以建立起嚴格的文藝批評，從而發掘出我們真正的民族氣派與民族作風。

(完)

中華民國三十七年四月貴陽初版

元劇的社會價值

筑版黔元白報紙本

定價國幣四元二角

(印刷地點外酌加運費)

版權
所有
必究

著 者 楊 季 生

發 行 人 華 問 渠

印 刷 所 文 通 書 局 貴 陽 印 刷 廠

發 行 所 文 通 書 局

貴陽 上海 成都
廣州 昆明 長沙 重慶

A 82

419222



K 55
Ky 1/(1)