戲劇研究　第16期
Journal of Theater Studies
2015年7月　頁1-50
DOI: 10.6257/JOTS.2015.16001

從「荒誕性」析論元代文士劇——以「破衫兒」雜劇為論述*

李惠綿
國立臺灣大學中國文學系教授

前言

元朝科舉廢置將近八十年（1238-1315），[1]使文人「干祿無階，入仕無路」。忽必烈建立元朝之後（1260），翰林學士承旨王鶚等漢人，曾於至元四年（1267）請行選舉法，陳述「貢舉法廢，士無入仕之階，或習刀筆以爲吏胥，或執僕役以事官僚，或作技巧販鬻以爲工匠商賈」。[2]這段話概括了科舉廢止時代士人的出路。[3]科舉制度恢復後，法定在蒙古人、色目人、漢人、南人等級平均

* 本文係102年度國立臺灣大學文學院戲劇學系「邁向頂尖大學學術領域全面提升計畫」之研究成果；並於臺灣大學戲劇系主辦「主體、文本與劇場實踐：2014NTU劇場國際學術研討會」發表（2014年11月8-9日）。感謝香港中文大學華瑋教授在學術會議中的講評與賜正，以及《戲劇研究》兩位先生寶貴的審查意見，使本文得以釐清思路，修訂潤飾。美國伊利諾大學東亞語言與文化研究所博士蘇凰蘭先生協助編譯英文摘要，修訂過程中，相與研析，一併致謝。

1 元朝成立之前，太宗曾以舉選士，是爲「戊戌選試」（1238年）；直到仁宗延祐二年（1315年）在京師大都舉行會試，是爲延祐復科。其後又經至元廢科（1335年）、至正復科（1341年）。見〔明〕宋濂等撰：《元史．選舉志一》（北京：中華書局，1976年），卷81，頁2015-2036。

2 宋濂等撰：《元史．選舉志一》，卷81，頁2017。

3 王瑞來：〈科舉停廢的歷史：立足於元代的考察〉，收入劉海峰主編：《科舉制的終結與科舉學的興起》（武漢市：華中師範大學出版社，2006年），頁155-166。對元代士人的出路，及其在治學、詩文的成就，有詳盡討論。按：該文未將雜劇創作列入元代士人的出路。

臺灣大學學術期刊資料庫

分配。漢族讀書人欲憑藉科舉晉身，更加渺茫。有門路有聲望的書生，可憑靠援引推薦。一般而言，「士之進身，皆由掾史」。掾史是掌理案卷、文書的官吏。換言之，儒生要入官，大部分必須經過「入吏」的階段。即使由吏入官，亦難以攀登高官位階。

元代一部份沈鬱下僚的書生，失去主要的入仕途徑，轉而創作雜劇，成爲「書會才人」，將抑鬱憤悶的心聲轉化爲文字樂音，傳誦至今。今傳世元雜劇題材多元，明代朱權《太和正音譜》分爲「雜劇十二科」，[4]羅錦堂《現存元人雜劇本事考》則分爲八類，其中「仕隱劇」細分「發跡變泰、遷謫放逐、隱居樂道」三類。[5]隱居樂道雜劇取自十二科，演述文士隱居避世、寄情山林的題材，而多雜以佛老思想的故事，頗有出世意趣。[6]遷謫放逐雜劇即十二科的「逐臣孤子」，演述文士遭受誣陷貶謫而罷官流放的故事。[7]「發跡變泰」雜劇敷衍文士否極泰來的故事。[8]本文所謂「文士劇」含括上述三類，惟不採用「仕隱劇」名

4 〔明〕朱權：《太和正音譜．雜劇十二科》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊3，頁24。其「十二科」曰：神仙道化、隱居樂道（又曰林泉丘壑）、披袍秉笏（即君臣雜劇）、忠臣烈士、孝義廉節、叱奸罵讒、逐臣孤子、鑽刀趕棒（即脫膊雜劇）、風花雪月、悲歡離合、煙花粉黛（即花旦雜劇）、神頭鬼面（即神佛雜劇）。

5 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》（臺北：中國文化事業有限公司，1960年），頁422。將題材分爲八類：歷史劇、社會劇、家庭劇、戀愛劇、風情劇、仕隱劇、道釋劇、神怪劇。

6 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，頁442。歸屬隱居樂道者，僅有馬致遠《西華山陳摶高臥》、張國賓《嚴子陵垂釣七里灘》。按：此二種僅存《元刊雜劇三十種》，科白不全。

7 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，頁442。歸屬遷謫放逐者，如〔元〕王伯成《李太白貶夜郎》、〔元〕費唐臣《蘇子瞻風雪貶黃州》、〔元〕無名氏《蘇子瞻醉寫赤壁賦》、〔元〕王實甫《麗春堂》、〔元〕楊梓《功臣宴敬德不伏老》。

8 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，歸屬發跡變泰者，共十四本。頁442。按：本文不列入討論者，有十本雜劇，分爲五類：（一）非屬破衫兒雜劇之類型。（1）〔元〕鄭光祖《立成湯伊尹耕莘》，正末扮文曲星、伊致祥、伊尹，演述伊尹扶商滅夏的故事，頌揚濟世安民，忠君報國，討伐無道的精神。（2）〔元〕高文秀《須賈大夫誶范叔》，正末扮范雎，在魏國中大夫須賈門下做門館先生，被須賈構罪，笞掠幾死。范雎改名張祿，逃入秦，後爲相，昭雪當年誣蠛凌辱之仇。（3）〔元〕無名氏《施仁義劉弘嫁婢》，正末扮劉弘。演劉弘因施恩德增壽得子的故事。（4）〔元〕無名氏《摩利支飛刀對箭》，正末扮薛仁貴、探子，演薛仁貴征東故事。（二）屬破衫兒雜劇類型，不具荒誕性特質。（1）〔元〕關漢卿《山神廟裴度還帶》（一說賈仲明撰），正末扮裴度，才華自負，一貧如洗，在洛陽城外山神廟中居住，每天到白馬寺中趕齋。在寺中無意拾得洛陽太守之女瓊英遺失之玉帶，轉禍爲福，與瓊英結爲秦晉之偶。（2）〔元〕無名氏《凍蘇秦衣錦還

稱。因劇作主人翁未必都入仕，例如高文秀《遇上皇》的趙元婉辭皇帝賜官。再者，考現存雜劇稱儒生大多用「文人」，[9]唯元明之際賈仲明（1343-1422後）《荊楚臣重對玉梳記》用「文士」。[10]筆者以爲「文士」一詞，可以涵括儒士、浪子、仕子、隱士、逐臣、孤子等各種文人類型，故採用「文士劇」。此類劇作的主人翁，大多是出自史書傳記、筆記小說、稗官野史、傳聞軼事的名人，如朱買臣、趙元、張鎬、王粲、范睢、蘇秦、蘇東坡、李白、陳摶、薛仁貴等。劇作家汲取前代文人懷才不遇的際遇，係借古人酒杯，澆自己胸中塊壘。因此「文士劇」既體現劇作家抒懷寫憤的心聲，又直接「疊映」元代文人懷才不遇、無所依託的共同困境。

元雜劇演唱形式獨特，一本四折只能由正旦或正末腳色主唱全本，分別稱曰「旦本」或「末本」。一種腳色主唱的體製，規範了敘事的視角。因主唱者代表該本雜劇「故事鋪陳」與「場上表演」的敘事視角，更能疊映元代士子的心曲。這類正末扮演的文人，可借用元代夏伯和〈青樓集誌〉所謂「破衫兒」雜劇。[11]

鄉》，正末扮蘇秦，與幼年父母雙亡，流落蘇家莊的張儀一同進取功名。蘇秦途中因病，暫留弘農縣旅店中，張儀怕耽誤考期，先行入秦都。蘇秦雖得弘農王長者器重，賜予盤纏，不料蘇秦病症復發，盤纏用盡，只得回家。時值隆冬大雪，衣衫襤褸，家人見他未及第得官，父母不理，妻不下機，嫂不爲炊，兄趕出門。蘇秦一怒而去，發誓凍死餓死再也不入家門。到咸陽投奔已做秦國右丞相的張儀，張儀故意冷淡，明激暗助。蘇秦後爲趙國所用，一舉成名，官拜六國都元帥，衣錦還鄉。（三）否極泰來的主人翁不是正末。〔元〕張國賓《薛仁貴榮歸故里》，元刊本題《薛仁貴衣錦還鄉》。發跡崢嶸者是外末扮薛仁貴，正末主扮人物是薛仁貴之父薛大伯（第二、四折），改扮人物是杜如晦（第一折）、伴哥（第三折）。（四）科白不全。（1）〔元〕李文蔚《張子房圯橋進履》，正末扮張良，現存〔明〕趙琦美《脈望館鈔校本古今雜劇》，原本卷首缺四頁半。（2）〔元〕金仁杰《蕭何月夜追韓信》，現存《元刊雜劇三十種》，第四折亦有脱文，難以分析其情節布局。（五）非末本。〔元〕鄭光祖《鍾離春智勇定齊》，正旦扮鍾離春，演齊無鹽女鍾離春解環鳴琴，抵禦秦燕的故事。

9 〔元〕賈唐臣：《蘇子瞻風雪貶黃州》，收入王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學出版社，1999年），第三折：「蘇軾是一代文人，豈可輕易壞他？」卷3，頁222。〔元〕高文秀：《保成公徑赴澠池會》楔子：「（廉頗云）頗奈相如，你乃一文人，不通兵書，不曉戰陣，又無汗馬之勞。」（《全元戲曲》，卷1，頁632）。〔元〕無名氏：《施仁義劉弘嫁婢》楔子：「孤窮李遜今朝喪，天使文人不到頭。」（《全元戲曲》，卷6，頁798）。

10 〔明〕賈仲明：《荊楚臣重對玉梳記》，收入王季思主編：《全元戲曲》，第一折：「見了那名公文士每來呵！」卷5，頁434。

11 〈青樓集誌〉曰：「雜劇則有旦、末。旦本女人爲之，名裝旦色；末本男子爲之，名末泥。其餘供觀者，悉爲之外腳。有駕頭、閨怨、搗兒、花旦、披秉、破衫兒、綠林、公

臺灣大學學術期刊資料庫

破衫指扮演貧苦人物的服飾，[12]現存元雜劇提示作「薄藍」或「藍扮」，符合正末扮演落魄文士的穿關。[13]所謂「破衫兒」雜劇，指扮演主腳的正末，從貧困落魄、功名不第，終而發跡騰達或封賞團圓的故事。

本文以現存四本曲白、科介完整的破衫兒雜劇爲論述文本，包括無名氏《朱太守風雪漁樵記》[14]、高文秀《好酒趙元遇上皇》[15]、馬致遠《半夜雷轟薦福碑》[16]、鄭光祖《醉思鄉王粲登樓》[17]。四本雜劇的版本大約分爲兩類。鄭騫先生考述第一類爲明代的元雜劇選本，雖經明人改動，但只是細微的、偶然的差異，大抵接近原作，可與《元刊雜劇三十種》合稱爲「舊本系統」。第二類是臧晉叔編《元曲選》，與舊本系統不同，可知其書曾經編選者改訂，稱曰「改訂系統」。[18]根據王季思主編《全元戲曲》的校勘，收錄於《元曲選》的《漁樵記》、《薦福碑》、《王粲登樓》三本雜劇，其曲文賓白與舊本系統略有出入，

史、神仙道化、家長裏短之類。」見〔元〕夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊2，頁7。

12 孫崇濤、徐宏圖：《青樓集箋注》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁54。

13 〔元〕無名氏：《爭報恩三虎下山》，收入〔明〕臧晉叔編：《元曲選》（北京：中華書局：1958年），第一折：「徐寧薄藍上」，冊1，頁158。〔元〕鄭廷玉：《看錢奴買冤家債主》，收入鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年），第二折：「正末藍扮，同旦兒、俫兒上，開」，頁87。

14 〔元〕無名氏：《朱太守風雪漁樵記》（以下簡稱《漁樵記》），收入王季思主編：《全元戲曲》，卷6，頁382-417。按：此劇現存息機子《古今雜劇選本》，題目正名作「王安道水路會賓朋，王鼎臣風雪漁樵記」；〔明〕臧晉叔《元曲選》本，題目正名作「嚴司徒薦達萬言書，朱太守風雪漁樵記」。主角名字雖不同，然皆敷衍朱買臣休妻和馬前潑水故事。《全元戲曲》以《元曲選》爲底本。

15 〔元〕高文秀：《好酒趙元遇上皇》（以下簡稱《遇上皇》），收入王季思主編：《全元戲曲》，卷1，頁676-699。按：此劇現存《元刊雜劇三十種》、〔明〕趙琦美《脈望館鈔校本古今雜劇》。《全元戲曲》以隋樹森《元曲選外編》爲底本。

16 〔元〕馬致遠：《半夜雷轟薦福碑》（以下簡稱《薦福碑》），收入王季思主編：《全元戲曲》，卷2，頁78-106。按：此劇現存〔明〕趙琦美《脈望館鈔校本古今雜劇》、〔明〕無名氏《元明雜劇》繼志齋刻本、〔明〕孟稱舜《古今名劇酹江集》本、〔明〕臧晉叔《元曲選》本。《全元戲曲》以《元曲選》爲底本。

17 〔元〕鄭光祖：《醉思鄉王粲登樓》（以下簡稱《王粲登樓》），收入王季思主編：《全元戲曲》，卷4，頁486-518。按：此劇現存《元刊雜劇三十種》、〔明〕趙琦美《脈望館鈔校本古今雜劇》、〔明〕孟稱舜《古今名劇酹江集》、〔明〕臧晉叔《元曲選》本。《全元戲曲》以《元曲選》本爲底本。

18 鄭騫：〈臧懋循改訂元雜劇平議〉，收入《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），上冊，頁408-421。除了舊本系統與改訂系統，另有介於舊本與改訂系統之間，如〔明〕孟稱舜：《古今名劇合選》。

臺灣人文學術期刊資料庫

關目情節無大差異。[19]以上一則說明本文引用各本雜劇版本之出處，二則說明現存明代收錄的元雜劇，不論屬舊本系統或改訂系統，各本雜劇或關目縝密、入情入理，或情節疏漏、不合邏輯，原是有參差落差的。

古典戲曲大多取材史書傳記、稗官野史、筆記小說等，進行虛構點染，由此開展戲曲創作虛實論的議題。明代戲曲理論家王驥德（約1560-1623）對傳統戲曲運用虛實的創作技巧，主張：「劇戲之道，出之貴實，而用之貴虛。《明珠》、《浣紗》、《紅拂》、《玉合》，以實而用實者也；《還魂》、《二夢》，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難。」[20]所謂「劇戲」指北劇南戲，「出」即「出處」之意，王驥德列舉七本劇作皆屬傳奇。《浣紗》據史傳，其餘皆據六朝志怪和唐人小說，都是「有所本」，全屬「用實」之作。「出之貴實」，主張劇戲取材貴有所本；「用之貴虛」指取材史傳雜說要能善用「以虛而用實」的技巧。這樣的創作理念之下，王驥德有如是的觀察：

> 古戲不論事實，亦不論理之有無可否，於古人事多損益緣飾爲之，然尚存梗概。後稍就實，多本古史傳雜說略施丹堊，不欲脫空杜撰。邇始有捏造無影響之事以欺婦人小兒者，然類皆優人及里巷小人所爲，大雅之士亦不屑也。[21]

王驥德考察元明以來北劇南戲作家運用虛實技巧有三個階段性的差異。[22]「古戲」指宋元南戲、元雜劇及明初南戲的創作時期，於古人事多損益緣飾爲之，而尚存梗概，是爲第一階段。明中葉以來的傳奇創作時期，則大多本於史傳雜說而略施丹堊，故云「稍就實」，是爲第二階段。萬曆後以後的創作時期，既非「損益緣飾」，亦非「略施丹堊」，而是「脫空杜撰」，王驥德謂之「捏造無影響之事」。「無影響」就是無根據、無所本的意思，乃大雅之士不屑，是爲第三

19 王季思主編：《全元戲曲》，〈凡例〉第七條云：「版本選擇，雜劇部分，凡《元曲選》已載者，則以之爲底本，其它則擇善而從。」（卷1，頁2）。按：本文引用四本破衫兒雜劇依據《全元戲曲》。凡引用整段曲文或賓白，注明頁數。若熔鑄敘述，爲避免煩瑣，則不出注。

20 〔明〕王驥德：《曲律．雜論》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第4冊，頁154。

21 〔明〕王驥德：《曲律．雜論》，頁147。

22 關於三個階段，參考葉長海：《王驥德曲律研究》（北京：中國戲劇出版社，1983年），頁42-43。

臺灣大學學術期刊資料庫

階段。[23]王驥德主張取材出之貴實，無可厚非；力斥脫空杜撰，則不足取信。不過，指出「古戲不論事實，亦不論理之有無可否」，顯然洞察元雜劇雖取材史傳雜說，但未必盡合「事實」的現象；至於其情節鋪陳或「有理」或「無理」兼而有之。簡而言之，「不論事實」就是與「有所本」的史傳雜說不盡相同。「有理」之劇大抵符合常情常理，關目縝密、入情入理。「無理」就是悖離一般的情理、事理、物理，情節矛盾、不合邏輯。就戲曲創作而言，「不論事實」與「不合理」是兩個不同的層次；換言之，不符史傳雜說之事實，未必就是「無理」。

誠然，戲曲情節並非要求絕對「有理」，往往也允許「無理」的存在。例如湯顯祖（1550-1616）〈牡丹亭還魂記題辭〉云：「人世之事，非人世所可盡，自非通人，恒以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有邪！」[24]杜麗娘死三年，復能求得其所夢者而生，誠然「理無」，但屬「情有」，豈可以「理之必無」否定「情之必有」？又如李漁（1600-約1680）《閒情偶寄》批評《琵琶記》趙五娘獨行千里尋夫，豈能自保？謂之「缺略不全之事、刺謬難解之情」。[25]然而，有時小細節的不合理，可以超越或跳過其「模糊性」而淡化事理邏輯。古典戲曲往往在情節與情節之間的縫隙，將一個小小的動作細化、延宕，鋪排而成純粹形式之美。這種「非情節意識」，其根本目的無非是把戲做足，輔助、支援戲劇性的延伸。[26]因此對於死而復生、獨身尋夫等細節，當「得意忘言」，不必深究，亦無須視爲無理。

戲曲是敘事文學，詩詞是抒情文學。曲文與賓白是戲曲兩大元素，曲文與詩詞可運用文學語言，體現無理之妙；[27]賓白推動情節發展，具備較強的敘事功

23 關於王驥德的虛實論，詳李惠綿：《戲曲批評概念史考論》增訂本（臺北：國家出版社，2009年），第四章〈虛實論〉，頁323-331。

24 〔明〕湯顯祖撰，邵海青校注：《牡丹亭》（臺北：三民書局，2000年），頁1。

25 《閒情偶寄》，〈演習部．變舊成新〉曰：「舊本傳奇，每多缺略不全之事、刺謬難解之情。……乃一時照管不到，致生漏孔。……趙五娘于歸兩月，即別蔡邕，是一桃夭新婦。算至公姑已死，別墓尋夫之日，不及數年，是猶然一冶容誨淫之少婦也。身背琵琶，獨行千里，即能自保無他，能免當時物議乎？」見〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊7，頁80。

26 方李珍：〈無理而妙——談戲曲創作中的模糊性思維〉，《藝海》第4期（2010年4月），頁16-19。

27 「唐李益詩曰：『嫁得瞿塘賈，朝朝誤妾期。早知潮有信，嫁與弄潮兒』。子野【一叢花令】末句云：『沉恨細思，不如桃杏，猶解嫁春風。』此皆無理而妙。」見〔清〕賀裳：《皺水軒詞筌》（臺北：新文豐出版社，1989年），頁3。按：賀裳使用「無理」一詞評點詩詞，即指突破常情常理的意象描寫。

臺灣大學學術

能，以普通語言爲主。兩種文類的語言載體不同，運用「有理、無理」的概念當有區別。[28]戲曲題材不論是否有所本，是否合於事實，情節推展和人物賓白仍須以合乎情理與邏輯爲基礎。

然而，本文所要論述的四本破衫兒雜劇，的確有許多不合常情常理的細節。除無名氏，其餘三位都是知名劇作家，在雜劇史上佔有一席之地。爲何會堆疊諸多「無理」的賓白情節？這四本雜劇若屬拙劣之筆、糟粕之作，爲何臧懋循（1550-1620）會將其中有三本選入《元曲選》？本文運用王驥德有理／無理的概念，將元代文士劇中的四本破衫兒雜劇歸屬「無理」之作。使之回歸歷史的視鏡下，進一步探索這些看似無理之作所蘊藏的「荒誕性」。

「荒誕」一詞，目前所知較早見於李白（701-762）〈大獵賦〉：「哂穆王之荒誕，歌白雲之西母 。」[29]這兩句所指是《穆天子傳》，此書描述周穆王駕八駿巡遊，西登崑崙與西王母舉觴歌詩的神異故事。以其多夸言寡實，恍惚無徵，《四庫全書總目》歸屬「小說家」。[30]李白哂其「荒誕」，即杜牧所謂「虛荒誕

28 普通語言具備的是符號功能，對事件的記錄、論證、組織、傳達，有眞僞之分。文學語言具備的是情感功能，在於激發情感，可以不具有邏輯推理意義上的眞實性和虛假性，故不能以「有理」或「無理」評判文學語言。文學語言的「無理」之美，是指作家有悖情理、事理、物理一般規律的意象描寫，但這種「無理」的語言運用，往往可以引發一種獨特的藝術感染力和審美觀。因此打破通常事理和用詞規範，貌似「無理」的文學語言，實則極有妙趣，涵詠不盡。例如漢樂府詩〈上邪〉：「上邪！我欲與君相知，長命無絕衰。山無陵，江水爲竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絕！」詩中描寫五種不能實現的自然變異，純屬荒唐，此即詩歌藝術描寫違背客觀事物常理的荒謬性，謂之「無理」。這五件事雖悖於物理，卻符合人物的眞實心理，此謂「至理」。想像出來的五件事情所組合成的意象，就成了心中如熔岩奔湧的情感，失去事物常理的眞實，卻取得人物心理的眞實。見胡春才：〈論文學語言的「無理」之美〉，《企業家天地（理論版）》第12期（2010年12月），頁190-191。

29 安旗等：《李白全集編年注釋》（成都：巴蜀書社出版，1990年），〔唐〕李白〈大獵賦〉，頁1815-1842。這兩句典故出自〔戰國〕無名氏：《穆天子傳》：「吉日甲子，天子賓于西王母，乃執白圭玄璧，以見西王母，好獻錦組百純，□組三百純，西王母再拜受之。乙丑，天子觴西王母于瑤池之上。西王母爲天子謠曰：『白雲在天，山陵自出。道里悠遠，山川間之，將子無死，尚能復來。』天子答之曰：『予歸東土，和治諸夏。萬民平均，吾願見汝。比及三年，將復而野。』」見〔晉〕郭璞注：《穆天子傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1042，卷3，頁254。

30 《穆天子傳．提要》云：「此書所紀，雖多夸言寡實，……無所謂神仙怪異之事。案：《穆天子傳》舊皆入起居注類，徒以編年紀月，敘述西遊之事，體近乎起居注耳！實則恍惚無徵，又非《逸周書》之比，以爲古書而存之可也；以爲信史而錄之，則史體雜、史例破矣。今退置於小說家，義求其當，無庸以變古爲嫌也。」〔清〕紀昀等原著，四庫

幻」，[31]係取「極言虛妄、不足憑信」之義。神話具有不合常理、不合邏輯的特質，故不足憑信。因此「荒誕」已蘊含「無理」的意義；然相較之下，「荒誕」一詞實有更深層的指涉與涵義。《莊子．天下篇》云：「以謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觭見之也。」[32]所謂「謬悠、荒唐」近似「荒誕」語境。莊子運用三種語言文字的策略，終極目標是要表述日新又新、不偏不拘、不落言筌、無邊無際的哲學思惟。因此「謬悠之說、荒唐之言」，實質上並非謬悠，亦非荒唐。破衫兒雜劇的「無理」，雖無關哲學思惟，然以「無理」演繹虛無、絕望的主題，故而形成劇作的「荒誕性」。

本文論述四本破衫兒雜劇是飽學詩書、功名不第、抑鬱失意文士始困終達的故事。劇中扮演主腳充任正末，具有諸多「無理」情節賓白而彰顯「荒誕性」的特質。認定這類劇作之爲無理或荒誕，既非執著於情節賓白絕對的合理性、正確性、眞實性、考據性；亦非指劇中凡有超現實、夢境、神異鬼怪情節即是無理；更非指所有文士劇都具有荒誕性。本文探索劇作家編撰破衫兒雜劇，鋪排諸多無理的情節賓白、堆疊連續性的巧合與關目逆轉之突兀、無理的歷史人物錯置、無理的悖離史實、無理的喜劇結局，這些都只是一種表層的敘事策略。劇中以各種意象與暗喻爲樞紐，寄寓落空、絕望的主題，而指向「荒誕性」的意蘊。因此「荒誕性」概念是破衫兒雜劇從「無理」變爲「無理之妙」的轉捩點，這正是荒誕性文士劇的弔詭。

破衫兒雜劇投射元代文士憤悶牢騷的心曲，是元代廢除科舉背景之下所演繹的「文本」（text）。[33]西方接受理論從「文本中心論」轉移「讀者中心論」，認爲「作品」的意義是讀者從「文本」中發掘出來的。換言之，「作品」未經閱

全書研究所整理：《欽定四庫全書總目》（北京：中華書局，1997年），卷142，頁1871-1872。

31 杜牧〈李賀集序〉：「鯨呿鰲擲、牛鬼蛇神，不足爲其虛荒誕幻也。」見〔唐〕杜牧：《樊川文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1081冊（臺北：商務印書館，1983年），卷7，頁604-605。

32 〔清〕郭慶藩集釋：《莊子集釋》（臺北：河洛圖書出版社，1974年），頁1098。

33 趙毅衡《符號學》第一章〈符號的構成〉第7節「文本」云：「文本」一詞來自英文text，原義是「編織品」（something woven）。在符號學中，「文本」一詞的意義，可有很大差異。此處取義「文字文本」，與中文「文本」意義最相近，簡化定義爲「文化上有意義的符號組合」。文本使符號表意跨越時間空間的間隔，成爲一個過程。反過來說，通過表意過程，此符號組合就獲得了「文本性」（textuality）。見趙毅衡：《符號學》（臺北市：秀威資訊科技，2012年），頁54-59。

讀前，有許多「空白」或「未定點」，必須經由讀者閱讀過程中的「具體化」，才能填補這些空白。[34]既然接受美學強調讀者的動能作用、閱讀的創造性、接受的主體性，若從「荒誕」的視角閱讀，破衫兒雜劇「文本」將因爲接受主體的思想情感與審美感知，成爲另一種相對性的具體存在。筆者（讀者）希望透過重新閱讀，並以「讀者」之意揣摩「作者」之志（以意逆志），嘗試探索劇作家編撰破衫兒雜劇「文本」的荒誕性。

一、情節推展的荒誕性

元雜劇賓白與曲辭有三種情形，其一重疊，二者所表現的意義相同，曲辭不過是再用歌唱表白一番而已。其二相輔，曲辭所說明的事件或思想，有一部份和賓白相同。其三相生，曲白交互使用，推展情節。[35]曲白搭配得宜巧妙，可彰顯針線細密的情節與入情入理的賓白。以《元曲選》本關漢卿《竇娥冤》爲例，處處可見其密針線之技巧。例如第一折蔡婆出場自述：「老身蔡婆婆，我一向搬在山陽縣居住，儘也靜辦。自十三年前竇天章秀才留下端雲孩兒與我做兒媳婦，改了他小名，喚做竇娥。」這幾句賓白交代前後重要的線索，因爲蔡婆搬遷與端雲改名，將使竇天章難以尋訪端雲的下落。第四折竇天章冠帶上場：「自離了我那端雲孩兒，可蚤十六年光景。……老夫自得官之後，使人往楚州問蔡婆婆家。他鄰里街坊道，自當年蔡婆婆不知搬在那裏去了，至今音信皆無。」[36]竇天章果然曾經尋訪端雲，印證第一折的針線。又如第三折，竇娥行刑前對監斬官說：「要一領淨席，等我竇娥站立，又要丈二白練掛在旗鎗上。」竇娥要一「領淨」的深意，表述在【耍孩兒】：「我不要半星熱血紅塵灑，都只在八尺旗鎗素練懸，等他四下裡皆瞧見。這就是咱萇弘化碧，望帝啼鵑。」[37]原來要一領淨席，是要讓自己

[34] H．R．姚斯、R．C．霍拉勃撰，周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》（瀋陽市：遼寧人民出版社，1987年），頁2。按：接受理論強調「文學本文」和「文學作品」概念不同。

[35] 曾永義：〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980年），頁308。

[36] 〔元〕關漢卿：《感天動竇娥冤》，收入臧晉叔編：《元曲選》，冊4，頁1499-1517。

[37] 鄭騫：〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，收入《景午叢編》，《竇娥冤》依時代先後次序有王驥德《古名家雜劇》、臧晉叔《元曲選》、孟稱舜《酹江集》三種版本。（上冊，頁433-445）。按：嚴格說來，這三種皆非關漢卿原著的刊本，是經過編選者刪改更動，只能說文字古樸、賓白簡約、聯套較短的《古名家雜劇》可能比較接近原貌。《元曲選》較

潔淨不染的身軀隔絕混濁不清的紅塵土地。相對於《竇娥冤》之結構嚴謹、情節縝密、賓白合理、人物個性鮮明、天人關係主題彰顯；[38]《漁樵記》處處顯現不合邏輯與不連貫的情節，以及脫離實際、超乎情理的言語行動，隱然用無理的手法直接演繹荒誕性。

《漁樵記》敘述朱買臣與曹娥江邊捕魚爲生的王安道、打柴爲活的楊孝先，三人如兄如弟。朱買臣四十九歲功名未遂，風雪中打柴，巧遇大司徒嚴助訪賢。嚴助允諾代獻萬言長策，薦舉爲官。不料返家後，岳父劉二公強迫女兒玉天仙主動向朱買臣討休書；再透過友人王安道助予盤纏上京赴考。朱買臣中舉後，劉二公讓玉天仙前去相認，朱買臣以馬前潑水斷然拒絕。經王安道說出盤纏相助實情，夫妻破鏡重圓。《漁樵記》展演文人功名不第→→巧遇貴人→→明激暗助→→科舉及第→→發跡變泰→→封賞團圓，堪稱是典型的破衫兒雜劇。林葉青〈從朱買臣休妻到《馬前潑水》〉評論：

> （《漁樵記》）把一場生活的殘酷無奈及從中所閃現出來的人性光輝轉化爲一場戲劇化的人生表演，完全是元雜劇中習見的士人「落魄——智激——發跡」三部曲套路。在今天看來既不足取，而在封建社會中亦因其道德批判主題的缺失受到了揚棄。……雖在主題方面十分平庸，但卻實現了這一題材由平面敍述向動作化、戲劇化的飛躍，爲後世的演繹奠定了基本框架。[39]

所謂「在今天看來既不足取，在封建社會因道德批判主題的缺失而被揚棄」云云，乃是讀者閱讀「文本」之後感知，其中蘊含讀者賦予道德性與絕對性的判斷，以及意識形態的思惟。若從「荒誕」的視角閱讀，將《漁樵記》回歸元代的歷史視鏡下，也許會產生不同的詮釋。

《漁樵記》不著重展演朱買臣時來運轉、苦求功名的歷程，而是著力描繪中舉前備受羞辱的難堪，以及中舉後盛氣凌人的傲慢。其中，第二折妻子逼休，第

《古名家雜劇》又有增刪更改，最大差異在《元曲選》將竇天章送女兒抵債的楔子獨立出來，又各折增添曲子，賓白添改尤多，重要關目情節則大同小異。因此仍然可以從《元曲選》本看到密針線的布局。

38 李惠綿：〈論「天人」關係在《竇娥冤》雜劇之演變及其涵義〉，收入《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008年），頁35-88。

39 林葉青：〈從朱買臣休妻到《馬前潑水》〉，《藝術百家》第6期（2005年12月），頁10-13。

臺灣大學學術期刊資料庫

三折發跡變泰，第四折馬前潑水等關目，出現諸多無理的情節與對白。

劇中朱買臣入贅劉家，岳父劉二公說他雖有滿腹文章，卻「偎妻靠婦，不肯進取功名，只在山中打柴爲生」。但朱買臣表述，不進取功名，是「不得時可便韜櫝藏諸」，意謂不得其時，蘊藏其才，不爲世所用。劉二公本可直接助其盤纏上朝取應，竟逼迫女兒自討休書：

> （旦兒云）這個父親，越老越不曉事了，想著我與他二十年的夫妻，怎生下的問他要索休書？（劉二公云）孩兒也，你若討了休書，我揀著那官員士户財主人家，我別替你招了一個；你若是不討休書呵，五十黃桑棍，決不饒你。快些去討來！（下）（旦兒做歎科，云）待討休書來，我和朱買臣是二十年夫妻；待不討來，父親的言語又不敢不依。罷罷罷，我且關上這門，朱買臣敢待來也。[40]

這段對白，對照劇情的前後關係，極不合常情。首先，逼試未必然要逼休，逼休亦未必可以達成逼試，逼休與逼試不成爲必然的因果關係。其次，劉二公何以在招贅二十年後才資助朱買臣應考？其三，劉二公先逼休，再透過朱買臣友人王安道贈予盤纏與錦衣。這種「明激暗助」的模式，雖爲第四折答報恩義、破鏡重圓埋下伏筆，然鋪排朱買臣時來轉運的關鍵，不具說服性，亦不合邏輯。玉天仙原本不情願討休書，聽到朱買臣呼喚開門，言道：

> 這喚門的正是俺那窮廝。我不聽的他喚門，萬事罷論，纔聽的他喚門，我這惱就不知那裏來！我開開這門。（做見便打科，云）窮短命，窮弟子孩兒，你去了一日光景，打的柴在那裏？[41]

開門便是左右摑打，如同家暴；以「弟子孩兒」辱罵朱買臣，更似潑婦。雜劇以第二折篇幅，淋漓盡致展演玉天仙的尖酸刻薄、刁蠻潑辣。惡言毒語討休書，風雪之夜誆騙，將朱買臣趕出門外，待其離去，竟說：「開開這門，朱買臣你回來，我逗你耍。嗨！他眞個去了，他這一去，心裏敢有些怪我哩。我既討了休書，也不敢久停久住，回俺父親的話走一遭去。」[42]即使玉天仙是假戲眞做，卻已超乎尋常，羞辱朱買臣尊嚴，不留餘地，幾於冷酷絕情。

朱買臣中舉後，劇作家改變元雜劇一個人物主扮正末的傳統結構，改以正末

40 無名氏：《漁樵記》第二折，頁391。
41 無名氏：《漁樵記》第二折，頁391-392。
42 無名氏：《漁樵記》第二折，頁398。

臺灣大學學術期刊資料庫

扮張懞古主唱第三折，此謂之「改扮人物」。[43]元雜劇其他題材亦有改扮人物，但基本上是順應情節推展而設計，有其必然性與因果性，如孔文卿《地藏王證東窗事犯》，第二折正末改扮地藏神化身的呆行者，專候靈隱寺，譏諷秦檜，爲一生盡忠卻負屈銜冤的岳飛伸張正義，[44]具有舞台表演、烘托主題的藝術效果。[45]《漁樵記》塑造張懞古是個貨郎兒，自道朱買臣是本村裡的一個表侄。編排這個人物的用意是朱買臣託他向玉天仙炫耀威風，並替朱買臣唱罵一番：

> 【中呂．醉春風】你看我抖擻著老精神，我與你便花白麼娘那小賤人。想著你二十載夫妻怎下的索休離，這妮子你暢好是狠！狠！道不的個一夫一婦，一家一計，你可甚麼一親一近！[46]

這是張古尚未向玉天仙報訊之前，設想惡言相向的唱詞，類似的曲文旨意，成爲第三折的主旋律。藉著市井小民替朱買臣唱出功成名就後趾高氣昂的神態，成爲文人發跡變泰的主題曲，張懞古其實就是朱買臣化身。劇作家運用改扮人物的技巧，表面上免於朱買臣唱做一場傲於勢利的小人面貌，但其實更強化朱買臣的性格扭曲的形象。雖然張懞古成爲代言人，但就戲劇節構的連貫性，他的出場顯得牽強突兀，甚至出現更多的荒謬之詞。當張懞古到劉二公家門首報訊時，玉天仙說：「我想他在俺家做了二十年夫壻，每日家偎慵惰懶，生理不做，今日做了官就眼高了。這廝原來是個忘人大恩，記人小恨，改常早死的歹弟子孩兒！」[47]玉天仙不知劉二公暗助盤纏，何言大恩？雪夜逼休，絕情絕義，又豈是小恨？此時此刻依然不改其尖刻之語，稱其「歹弟子孩兒」。至於劉二公回應張懞古的話語更是荒謬連篇：

> 【中呂．上小樓．么篇】那妮子強勒他休，這老子又絕了他親。眼見的身上無衣，肚裏無食，（帶云）大雪裏趕出他來，（唱）可著他便進退無門。（劉二公云）我孩兒又不曾別嫁了人，是逼他耍，怎麼這等認眞，就說嘴說舌，背槽拋糞？（張唱）你道他纔出身，便認眞和咱評論？（云）他在你家做了二十年女婿，只是打柴做活，不曾受了

---

43 關於改扮人物，詳李惠綿：〈論關漢卿雜劇中的「改扮人物」〉，收入《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008年），頁139-166。

44 〔元〕孔文卿：《地藏王證東窗事犯》（以下簡稱《東窗事犯》），收入徐沁君校點：《新校元刊雜劇三十種》（北京：中華書局，1980年），頁530-560。

45 李惠綿：〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉，《戲劇研究》第3期（2009年1月），頁75-124。

46 無名氏：《漁樵記》第三折，頁404。

47 無名氏：《漁樵記》第三折，頁406。

臺灣大學學術期刊資料庫

一些好處，臨了著個妮子大風大雪裏勒了休書，趕他出去，你則說波，（唱）這個是誰做的來背槽拋糞？（劉二公云）哎！他如今做了官，便不認的俺家裏，眼見的是忘恩背義了也！[48]

玉天仙逼休辱罵情景歷歷在目，豈是「鬥他耍」？朱買臣受盡羞辱，難道不該認眞？不曾別嫁，又豈能一筆勾消逼休之怒？朱買臣不知劉二公資助盤纏，何言忘恩負義？這些都是前後矛盾，滿紙荒唐。

張懞古對劉二公的凌人氣勢，引發劉二公的危機意識，趕緊主動請託王安道說出盤纏相助實情。第四折正末再扮朱買臣，場景安排在曹娥江邊，是爲後續馬前潑水伏筆，由王安道安排酒餚，讓他們三人相見。劉二公喚玉天仙先過去，看他認也不認。試想，劉二公希望朱買臣認妻的立足點何在？朱買臣見到玉天仙，便吩咐祇役張千打起去，對劉二公則佯裝不識：「兀那老子是誰？」以下展演玉天仙苦求相認的場面：

（旦兒做悲科，云）我那親哥哥，你不認我，著我投奔誰去？……（旦兒云）朱買臣，你認我麼？（正末云）我不認。（旦兒請謝科，云）你不認，我則嫁人去也！（王安道云）相公，你只是認了他罷。（正末云）我斷然的不認他。（旦兒云）朱買臣，你若不認我呵，我不問那裏，投河奔井，要我這性命做甚麼！[49]

玉天仙先以改嫁激將，再以投河奔井威脅，語無倫次，令人啼笑皆非，全然是「一哭二鬧三上吊」的無理情節。朱買臣唱道：

【雙調．甜水令】遮莫你便奔井投河，自推自跌，自埋自怨。（旦兒云）王伯伯，你勸一勸兒波。（正末唱）便央及煞俺也不相憐。遮莫便一來一往，一上一下，將咱解勸，總蓋不過你這前愆。[50]

朱買臣任其尋死，絕不相認。劇作家運用「馬前潑水」的典故，[51]讓玉天仙知難而退，一旁的王安道說：「相公！這是潑水難收，怎麼使得？」展演冗長拖沓、曲文語意重複的拒認情節後，王安道才和盤托出眞相。朱買臣聽後唱道：

【雙調．沽美酒】我只道你潑無徒心太偏，原來是姜太公使機變，不釣魚兒只

48 無名氏：《漁樵記》第三折，頁407。

49 無名氏：《漁樵記》第四折，頁412-413。

50 無名氏：《漁樵記》第四折，頁413。

51 「姜太公妻馬氏，不堪其貧而去。及太公既貴，再來。太公取一壺水傾於地，令妻收之，乃語之曰：『若言離更合，覆水定難收。』」見〔宋〕王楙：《野客叢書》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊852，卷28，頁784。

臺灣大學學術期刊資料庫

釣賢。你可便施恩在我前，暗齎發與盤纏。

【雙調．太平令】從來個打漁人言如鉤線，道的我羞答答閉口無言。明明的這關節有何難見，險些把一家兒恩多成怨。我如今意轉，性轉，也是他的運轉。呀！不獨是爲尊兄做些顏面。[52]

試想，玉天仙何恩之有？劉二公資助之恩可否消弭玉天仙羞辱之怨？認下岳父資助之恩，是否必然要認下不賢慧的玉天仙？[53]朱買臣適才高唱「折莫你便奔井投河，自推自跌，自埋自怨！便央及煞俺也不相憐！」剎那之間意轉性轉，全部翻盤。馬前潑水徒具儀式，對戲劇主題毫無作用。朱買臣，道道地地被刻劃成一個沒有骨氣、沒有個性、苟且妥協的扁平人物。

《漁樵記》無理的情節推展，俯拾即是，顯然是劇作家刻意地鋪排。《漁樵記》作者不詳，而有「小漢卿」之名、善寫水滸戲與歷史劇的高文秀，[54]也創作一本無理的《遇上皇》，劇中亦有妻子逼休後欲求團圓之荒唐情節。《遇上皇》故事無所本，正末扮趙元，東京汴梁人，入贅劉二公家。丈人丈母憎嫌趙元喝酒不營生，適東京臧府尹看上劉月仙，月仙也一心要嫁他，遂共同商議討取休書，改嫁臧府尹。長街酒店中，逼迫趙元戒酒。趙元不從，強扯至官府。臧府尹原有陷害之意，命其遞送公文書到西京河南府，若誤三日即處斬。劉月仙乘人之危，強討休書。趙元途中遇雪，延誤半月，自知難以活命。到汴京城外草橋店酒家避雪，巧遇宋太祖微服出巡。宋太祖知其情由，袖中取出霜毫筆，在趙元臂膊上寫了兩行字，畫個押字，命其進京見趙光普丞相，定然不死。丞相見畫字，果然免誤期之罪。宋太祖回汴京後，旋即召見趙元，命其上任東京府尹，懲治劉家，流放臧府尹。

這齣戲擺脫文士渴望功名或功名不第的開端模式，趙元「帶酒」上場自述：「我平生好吃幾杯酒，……想我爲人在世，若不是這幾杯酒，怎生解的這心間愁悶。」趙元並非縱酒情色，而是憂心悄悄，難以排遣：

52　無名氏：《漁樵記》第四折，頁415。

53　朱買臣上場云：「小生是這會稽郡集賢莊人氏，姓朱名買臣。幼年頗習儒業，現今於本莊劉二公家作贅。有妻是劉家女，人見他生得有幾分人才，都喚他做玉天仙。此女頗不賢慧，數次家和小生作鬧，小生只得將就讓他些罷了。」無名氏：《漁樵記》第一折，頁383。

54　〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），天一閣本別作：「高文秀，東平府學生員，早卒。都下人號小漢卿 。」冊2，頁157。

【仙呂宮．混江龍】我這裏猛然觀望，風吹青旆喚高陽。吃了這發醅醇糯，勝如那玉液瓊漿。喜的是兩袖清風和月偃，一壺春色透瓶香。花前飲酒，月下掀髯，鬍頭垢面，鼓腹謳歌。茅舍中，酒甕邊。剌登哩登唱，三杯肚裏，由你萬古傳揚。[55]

劇作家塑造的主人翁，是典型竹林七賢魏晉名士飲酒高歌的形象。所謂「微我無酒，以敖以遊」，憂深似水的愁悶，怕是有酒也難以解憂。酒解愁腸的孤獨無人能解，趙元正是元代文士心境的投影。這齣戲就從趙元好吃杯酒，導致「渾家與他父親，好生憎嫌我，數番家打罵，索我休離」，從而推展一連串的無理情節。

朱買臣打柴爲生，兼寫萬言策，尚且被迫逼休。趙元不理家業，似乎更有理由被休離，但何至於必置之死地？話說劉二公一家尋到酒店，無端無由，當場辱罵糟弟子孩兒、一窩狼、糟驢馬、糟畜生、糟狗骨頭等，同時對趙元拳撞腳踢，揪髮搶耳，扯破衣裳。暴力相向，儼然是一群無法無天的暴民，比朱買臣承受的逼休百倍難堪。說是討休書，情節突變要求趙元斷酒。縱然不從，亦不至於強扯見官。公堂上，趙元無過無罪，差遣遞送公文書之理何在？酒店避雪飲酒，命在旦夕的趙元斟酒澆奠，竟然高呼：「一願皇上萬歲！二願臣宰安康！三願風調雨順，天下黎民樂業！」這天外飛來一筆，引起一旁宋太祖關注：「民間有此賢哉之人？雖是容貌鄙陋，心意寬豁，此人有聖賢之道。」君臣三人居然身邊無錢，被店主扯住，趙元代爲償還二百文長錢。巧遇宋太祖是爲扭轉劇情，合情合理；然而代還酒錢，因而認下同姓的趙元爲義弟，未免牽強。丞相趙光普見趙元，賜其朝衣，坐上交椅，奉命封官。官位如從天降，亦屬無理。劉二公得知趙元除授東京府尹，問劉月仙與臧府尹「怎生便做個計較」？以下是荒唐可笑的對白：

（淨云）父親，有甚麼話說？當初我強要他媳婦，指望要害了他。今日做了府尹，我便綠豆皮兒請退。媳婦也還他，我受死去罷。（搽旦云）他做了官，我便是夫人了。想我這等貞烈，天下少有。（淨云）正是那家有賢妻。（孛老云）孩兒，等他來時，咱三口兒牽羊擔酒慶賀他，就陪話。[56]

玉天仙尚未改嫁，猶可厚顏求認；劉月仙已然改嫁，竟自稱是夫人，是天下少有的貞烈？劉二公牽羊擔酒慶賀，意求團圓，猶如癡人說夢。宋太祖親自懲處府尹貪淫枉法，紊亂有司，更是一派荒謬。

臺灣大學學術期刊資料庫

55 高文秀：《遇上皇》第一折，頁678。
56 高文秀：《遇上皇》第四折，頁695。

《漁樵記》和《遇上皇》鋪排無理、荒謬的情節，相較之下，朱買臣扁平，趙元較爲圓形。趙元任憑丈人一家拳打腳踢，仍堅持不斷酒。宋太祖君臣三人在酒家白吃，固然無理，趙元見酒保拉扯，當下解圍：「你放了他三個，他乃是國家白衣卿相，這酒錢我替他還你，可是如何？」倒也有英雄惜才之慨與豪傑俠骨之風。最出人意表的是趙元婉辭做官，他對丞相高唱：「問甚麼秋泉竹葉青，九醞荷葉杯？不揀你與我滄浪水，也強似忍風雪饑寒半路裏。」[57]對皇帝低吟：「臣一心不戀高官，不圖富貴，休將人賺，這煩惱怎生擔？也不索建立廳堂，修蓋宅舍，妝蠻堆嵌，不如我住草舍茅菴。」[58]趙元放棄府尹官位，固然符合劇中性格的塑造，眞正的原因是參透官場的黑暗：

> 【雙調．折桂令】我怕的是鬧垓垓虎窟龍潭，原來這龍有風雲，虎有山岩。玉殿金階，龍爭虎鬥，惹起奸讒。朝野裏誰人似俺，衝懵懂愚濁痴憨。語語喃喃，崢崢嶸嶸。早難道宰相王侯，倒不如李四張三。[59]

將玉殿金階形容是龍潭虎穴，將宰相王侯形容是龍爭虎鬥，道盡自古以來的官場眞相。值得玩味的是，趙元要住草舍茅庵，不同於隱居樂道，而是選擇：「我汴梁城則做酒都監，自斟自舞自清談，無煩無惱口勞嗑。是非處沒俺，這玉堂食怎如我甕頭甘？」[60]他的抉擇與苦求功名的元代士子大相逕庭，所謂「自斟自舞自清談」，其實是一種孤獨的疏離。

對趙元而言，皇帝封賞，得以洗盡羞辱，重拾尊嚴。歷經這段奇遇，重回「兩袖清風和月偃，一壺春色透瓶香」的生活，再也不是「與爾同銷萬古愁」，恰如禪師「而今得箇休歇處，依前見山祇是山，見水祇是水。」[61]

二、堆疊巧合與逆轉關目的荒誕性

破衫兒雜劇的主人翁必須遇到貴人引薦，才得以時來運轉。《漁樵記》朱買

57 高文秀：《遇上皇》第三折【中呂．尾聲】，頁694。
58 高文秀：《遇上皇》第四折【雙調．甜水令】，頁697。
59 高文秀：《遇上皇》第四折，頁697。
60 高文秀：《遇上皇》第四折【雙調．收江南】，頁698。
61 《五燈會元》記載：「吉州青原惟信禪師，上堂：『老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水，及至後來，親見知識，有箇入處，見山不是山，見水不是水，而今得箇休歇處，依前見山祇是山，見水祇是水。』」〔宋〕釋普濟：《五燈會元》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1053，卷17，頁735。

臺灣大學學術期刊資料庫

臣巧遇嚴助在第一折，亦即在逼休落難之前。直到第四折劇尾嚴助親自齎敕才再度出場，表述他舉薦朱買臣萬言長策，果得重用。由於《漁樵記》不著重展演朱買臣時來運轉、苦求功名的過程，因此嚴助戲份極少。況且，先行明激暗助的是丈人劉二公，嚴助是順水推舟。相對而言，《遇上皇》的宋太祖眞正是直接扭轉趙元命運、救他免於死難的推手。第二、四折都有宋太祖上場演出，戲份頗重。朱買臣巧遇嚴助、趙元巧遇宋太祖，都是單一事件的巧合，也是順著劇情推展合理性注入一種機運的轉變。馬致遠《薦福碑》卻不從偶然巧遇切入，而是鋪排一連串現實人事的巧合情節，堆疊成高聳入雲的懸崖峭壁，加上超自然的神蹟，發揮決定性的作用。最後讓主人翁孤立於懸崖邊緣而搖搖欲墜。千鈞一髮之際，再將巧合發揮到極致，作爲逆轉關目或解決衝突的關鍵契機，因此造成荒誕性的藝術效果，放大荒誕的主題意蘊。[62]

有別於《漁樵記》和《遇上皇》，《薦福碑》結構縝密，情節推展大致合理，主要是堆疊一連串的巧合情節而彰顯其荒誕性，以下用畫龍點睛的句法，詳述其巧合之處。正末扮張鎬，幼小父母雙亡，與翰林學士范仲淹爲八拜至交，數載不曾相見。飄零湖海，流落天涯，自問：「張鎬！幾時是你那發達的時節也呵！」自嘆：「我本是那一介寒儒，半生埋沒紅塵路。則我這七尺身軀，可怎生無一個安身處？」[63]在潞州張家莊上，有個目不識丁的大戶張浩，見張鎬與之同姓同音，留在莊上教蒙童度日。這是第一個巧合「姓名同音遇張浩，張家莊上教蒙童」。某夜張鎬看文書，猛抬頭見燈花結聚，視爲吉兆。翌日范仲淹訪賢士，到潞州打聽張鎬在張家莊。這是第二、三個巧合「燈花結聚顯吉兆，月明千里故人來」、「仲淹離京過潞州，張家莊上訪故友」。范仲淹允諾代獻萬言長策，保舉爲官，並給予三封書，投托三個人。頭一封書是洛陽黃員外，那衣食盤費都在此封書上。第二封書是黃州團練副使劉仕林，必有厚贈。第三封書最要緊，是揚州太守宋公序，盤纏鞍馬，前程大事，都在此封書上。范仲淹叮囑：「兄弟也，你著意者，你若不得第時，權在張家莊上住，我著人來取你爲官。」這是啓動時機

62 黃賢忠：「元雜劇中悲劇衝突的解決方式往往表現出一定的荒謬性。具體表現爲：其一，偶然性的事件常常成爲解決衝突的關鍵契機；其二，神明鬼魂力量在悲劇衝突的解決中發揮了決定性作用；其三，解決方式的非現實性；其四，解決方式的自相矛盾和不合邏輯。」黃賢忠：〈論元雜劇中悲劇衝突消解方式的荒謬性〉，《河南理工大學學報》（社會科學版）第3期（2009年7月），頁405-408。

63 馬致遠：《薦福碑》第一折【仙呂宮・點絳唇】，頁79。

轉運的三封書信，張鎬視爲「護身符」。[64]張鎬先後投遞前兩封書信，貴人竟無端亡故，正是「昨日書呈黃員外，一夜心疼竟猝死」、「黃州路上遇禪師，無常鐘響貴人亡」，這是第四、五個巧合。張鎬心懷惻隱，深恐又妨殺揚州太守，遂將第三封信「扯做紙題條，好去深村裡教學」。[65]途中避雨龍神廟，興起占卜之念，言道：「小生若是能夠爲官，便與三個上上大吉。若是不能夠爲官，便與我三個下下不合神道。」結果「占卜龍神問功名，三次擲筊皆下下」，是第六個巧合。張鎬怒而題詩譏刺龍神，正是「避雨寺廟毀神祇，觸怒龍王埋禍殃」。

話說張鎬啓程送書信後，經范仲淹薦舉爲官，受封爲吉陽縣令（今江西省），派使官到潞州張家莊迎接走馬上任，誰料「張鎬受封爲縣令，假張浩冒認官職」[66]。張鎬離開龍神廟，回潞州途中「巧遇張浩正上任，趙實奉命殺張鎬」，所幸「趙實義氣饒張鎬，三件信物回張浩」。孰料張浩意圖殺之滅口，趙實轉身按倒張浩，巧遇宋公序路過，正是「張浩狠毒欲滅口，巧遇宋庠逮二人」。以上是張浩冒認官職情節支線延伸出的三個巧合。

張鎬遇險，慶幸生還，潞州張家莊回不去了。前兩折重重疊疊的九個巧合，就是要醞釀半夜雷轟薦福碑的主要關目。第三折故事場景設定在薦福寺，張鎬上場云：「打聽的范學士哥哥在此饒州爲刺史，小生一徑的投到饒州來。不想哥哥又宣的回去，將小生淹留在這薦福寺中安下，多多的定害這長老。」正是「張鎬饒州訪仲淹，不意宣詔又折返」。時運如此乖舛，張鎬已如驚弓之鳥，深恐又妨殺長老，故有此言。張鎬心有所感，唱道：「行殺我也客路遠如天，閃殺我也侯門深似海。趁著這木魚聲每日上堂齋。秀才也！更做甚麼客！客！謝長老慈悲，爲小生貧困，將我做上賓看待。」[67]留在薦福寺，得以重新開啓機運，張鎬感慨訴說坎

64 【賺煞】：「您兄弟先謁信安君，後訪揚州牧，看小子今番命福。你兄弟一片功名心更速，豈不聞光陰如過隙白駒。我將這護身符，你著我變幾貫青蚨。（帶云）長者。（唱）我投人須投大丈夫。則這新豐一旅，將著馬周來不遇。（帶云）哥哥，你可放心也。（唱）你看我專等常何的那一紙薦賢書。」馬致遠：《薦福碑》第一折，頁84。

65 【醉太平】張鎬扯碎第三封信。第四折【水仙子】范仲淹夾白問：「兄弟！那死的死了，揚州爲何不去？」張鎬唱：「便道你揚州牧能義氣，我則怕又做了死病難醫。」馬致遠：《薦福碑》第二折，頁89、103。

66 「捕盜者以功敍，入粟者以貲進。至工匠皆入班資，而輿隸亦躋流品。……凡若此類，殆所謂吏道雜而多端者歟。」見宋濂等撰：《元史．選舉志一》，卷81，頁2016。按：劇中張浩偷聽張鎬教學生讀書時，偷聽幾句言語「知之爲知之，不知爲不知」，成爲口頭禪。目不識丁而冒認官職的情節，正是「工匠皆入班資，而輿隸亦躋流品」的現象。

67 馬致遠：《薦福碑》第三折【中呂．醉春風】，頁96-97。

坷，於是「長老慈悲開青眼，拓印碑帖助盤纏」。是夜，張鎬曾經詆毀的龍神，引來滂沱暴雨，役使鬼力轟碎碑文。天明之時，張鎬「萬念俱灰身撞樹，巧遇仲淹來相救」，這是最後一個巧合。當時理應由在場的長老阻止輕生之舉，劇本卻安排范仲淹衝上場「拖住」張鎬。范仲淹不知何時回到薦福寺，豈能在天明之際，如同穿越屋瓦高牆的俠客，救下性命。以此巧合逆轉關目，解決衝突，可謂無理至極。

《薦福碑》結構嚴整，劇情豐富曲折，高潮迭起，遠勝於《漁樵記》和《遇上皇》。但是情節推展仍有若干不合邏輯之處。譬如范仲淹可以直接資助張鎬衣食盤纏，助其上京，何況其後又薦舉爲官，何必交託三封信？既知張鎬啓程送信，再派使者到潞州，豈非撲空？張鎬既已受封縣令，且被范仲淹安置在薦福寺，此時又何需拓印碑帖賺取盤纏？雷轟碑文，可視爲天有不測風雲，況且有范仲淹薦舉，張鎬又何需自盡？仔細體會劇中無理之處，實則饒有深意，分析如下。

三封書信意謂主人翁開始追尋功名的里程。回顧張鎬奔走的路徑是由北往南：潞州（今山西省）→→洛陽（今河南省）→→黃州（今湖北省）→→夜宿龍神廟→→回潞州途中遇難→→饒州（今江西省）→夜宿饒州鄱陽薦福寺。[68]劇作家的鋪排設計，絕非是爲了展演戲曲舞臺「場隨人移，景隨口出」的流動性，或呈現舞臺空間轉換的自由性與想像性，而是以南北空間方位的流轉，象徵主人翁對功名的四方求索與苦志追尋。猶如張衡〈四愁詩〉，[69]四首領句分別是「我所

68 「薦福寺，在今陝西西安市南。宋敏求《長安志》卷七：『大薦福寺，隋煬帝在藩舊宅。……（唐睿宗）文明元年（684），高宗崩後百日，立爲大獻福寺，度僧二百人以實之。（武后）天授元年（690）改爲薦福寺。』」見史爲樂主編：《中國歷史地名大辭典》（北京：中國社會科學出版社，2005年），頁1764。2015。按：薦福寺以西安爲著名。馬致遠《薦福碑》，張鎬至饒州夜宿薦福寺，地緣應在江西。〔清〕錫惠修，石景芬纂：《江西省饒州府志．建置志．寺觀》（臺北：成文書局，1975年），記載：「鄱陽薦福寺，督軍湖北。……咸豐三年燬，同治七年重修大殿。」（冊2，卷4，頁623）。《饒州府志．地輿志．山川》：「鄱陽薦福山，在城東三里濱東湖，有顏魯公亭、薦福寺。」又「東湖在城東，又名督軍湖。」（冊1，卷2，頁280、344）。〔明〕蔣一葵輯：《堯山堂外紀》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1995年），記載：「饒州魯公亭在薦福山，山有唐歐陽詢所書〈薦福寺碑〉。顏魯公眞卿嘗覆以亭，後人因名。」（冊148，卷47，頁11）。以上文獻證明饒州有薦福寺。

69 〔東漢〕張衡〈四愁詩〉：「一思曰：我所思兮在太山，欲往從之梁父艱。側身東望涕沾翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞。二思曰：我所思兮在桂林，欲往從之湘水深。側身南望涕沾襟。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤。

思兮在太山，欲往從之梁父艱」、「我所思兮在桂林，欲往從之湘水深」、「我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長」、「我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛」，指示詩人心之所繫在東方太山，南方桂林，西方漢陽、北方雁門，象徵詩人的愁思遍布東南西北，跨過五嶽三山，廣過江河。再以詩人奔走每一個方位空間，象徵詩人追尋情志始終不倦，矢志不移。[70]張鎬雖放棄揚州（今江蘇）之行，但一路打探范仲淹在饒州，尋訪而去，亦彰顯其緊隨貴人、不捨功名的心志。

馬致遠構思十餘個連續性的巧合事件，引發聯想宋代話本小說〈錯斬崔寧〉，同樣大量設計巧合情節。[71]所謂巧合，往往帶有一種偶然的意涵。許多故事中可能都會出現一些偶然事件，然而不一定與命運有必然的瓜葛。有些故事運用一、二個「偶然」，並且在情節發展上具有支配和決定性的功能，而成爲情節推進的動機；更甚者，最後成爲裁決人物命運的樞紐。如〈鶯鶯傳〉，普救寺張生代解軍擾，得以見到「顏色艷異，光輝動人」的鶯鶯，因而發展一篇始亂終棄的故事。如〈李娃傳〉公子在鳴珂曲巧遇「妖姿要妙，絕代未有」的李娃，從而布局開展公子幾度顛躓於生死之間。但是，〈錯斬崔寧〉故事則是作者有意識地設計許多連續性的偶然事件，每個偶然事件本來是零星的，此時一個，彼時

路遠莫致倚惆悵，何爲懷憂心煩怏。三思曰：我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長。側身西望涕沾裳。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠。路遠莫致倚踟躕，何爲懷憂心煩紆。四思曰：我所思兮在雁門，欲往從之雪紛紛。側身北望涕沾巾。美人贈我錦繡段，何以報之青玉案。路遠莫致倚增嘆，何爲懷憂心煩惋。」見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1329，頁511-512。

70 〔東漢〕張衡〈四愁詩〉小序曰：「張衡不樂久處機密，陽嘉中，出爲河間相。時國王驕奢，不遵法度，又多豪右并兼之家。衡下車，治威嚴，能內察屬縣，姦猾行巧劫，皆密知名下吏收捕，盡服擒，諸豪侠遊客悉惶懼逃出境。郡中大治，爭訟息，獄無繫囚。時天下漸獘，鬱鬱不得志，爲四愁詩。屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪雰爲小人，以道術相報，貽於時君，而懼讒邪不得以通。」同上註，頁511-512。

71 無名氏：〈十五貫戲言成巧禍〉，又名〈錯斬崔寧〉，〔明〕馮夢龍輯，可一居士評，墨浪主人校：《醒世恆言》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》（上海：上海古籍出版社，1993年），冊24，頁1977-2019。按：茲以七四句法，嵌入「巧」字，分析〈錯斬崔寧〉巧合情節：（1）劉貴巧獲十五貫，丈人資助。（2）大娘湊巧留娘家，缺乏人證。（3）劉貴巧訪舊相識，商議生計。（4）巧言戲弄小娘子，典當他人。（5）小娘子巧宿朱家，訴說典賣。（6）偷賊巧入劉家門，盜貫殺人。（7）鄰舍巧見劉貴亡，朱老作證。（8）小娘子巧遇崔寧，相偕同行。（9）鄰舍朱老忙追趕，半途巧遇。（10）崔寧賣絲十五貫，錢數巧合。（11）府尹機巧來問案，曲判斬首。（12）大娘守喪返娘家，巧遇賊王。（13）家僕被殺生巧計，權作夫妻。（14）勸善改行拜禮佛，巧說當年。（15）賊王巧是盜貫者，大娘申冤。

一個，隨意冒出。但它們延伸的後續動作，卻將它們一件一件牽連起來，形成一條滑索作用一樣的情勢，將人物滑到命運的終點。換言之，所有偶然事件連串整合，猶如一嚴密的組織，牢不可破，終於成爲裁決命運的力量。導致〈錯斬崔寧〉許多主要人物死亡命運的結果，竟然是一連串偶然巧合的事件。因此，其旨趣不是法網恢恢疏而不漏，也不是遲來的正義，而是命運逐步形成的眞象。[72]《薦福碑》亦屬此類作品，劇作家堆疊諸多偶然事件，在前三折中編織環環相扣的巧合，儼然成爲一張天羅地網，迫使張鎬不得不憤而撞槐，意求自盡。

超自然的「雷轟」情節突然介入，如石破天驚之筆；一夜雷轟碎了碑文，果然成爲即將壓死駱駝的最後一根稻草。張鎬仰天發出悲憤之語：「小生命運如此，是天不容小生也。這殿角邊有株槐樹，要我這性命做甚麼？倒不如撞槐身死。」分明是張鎬自己觸怒龍神，雷轟乃是龍神役使鬼力所致，張鎬卻將雷轟歸諸天意不容。所謂天意不容，並非僅此一樁。張鎬固然高才大德，博學廣大，進取功名，必須「他力」引薦。范仲淹交託三封書信及薦舉爲官，都是借重他力。可惜天意不做美，兩位貴人無故身亡；縣令官職也被冒認，自己險被殺害。范仲淹發揮的「他力」實已發揮到極致，仍然不得其門而入。因緣際會留宿薦福寺，得遇長老惜才之心：「既然如此，你若進取功名呵！我無物相贈，我這碑亭中有一通碑文，乃是顏眞卿書法。我將一千張紙，幾錠墨，教小和尙打做法帖，賣一貫錢一張，往京師去一路上做盤纏，意下如何？」[73]長老所言即拓片，技藝煩瑣，難度甚高。[74]張鎬要等待小和尙拓片一千張，耗費時日不在話下。

張鎬接受「打一統法帖碑，去向京師賣」的建議，意謂轉用「自力」的方式賺得盤纏，象徵主人翁嘗試以意志扭轉天意，從而改寫自己的時、運、命。豈奈這一大段苦尋功名的歷程中，「他力」不成，「天意」不從，正欲憑藉「自力」救濟，竟然一夜雷轟，不止擊碎碑文，也粉碎自我奮力求取的心志，果眞是天地不容。人生至此，天道寧論？《薦福碑》中的無理情節蘊含深刻的涵義，這也是《漁樵記》和《遇上皇》不及之處。

劇作家安排范仲淹突然出場搭救張鎬，更有出人意表的荒誕意蘊。范仲淹

72 樂蘅軍：〈宋明話本的命運人生〉，收入《意志與命運——中國古典小說世界觀綜論》（臺北：大安出版社，1992年），本段摘錄「偶然論命運故事」，頁213-219。

73 馬致遠：《薦福碑》第三折，頁97。

74 竇淑梅：〈淺談拓片技術及其製作方法〉，《中原文物》第2期（2012年4月），頁95-98。

臺灣大學學術期刊資料庫

說：「兄弟也！你則今日跟的我往京師見聖人去來。」眞所謂早知如此，何必當初！莫怪張鎬被救後感慨：「再休題三封書與我添些兒氣概，怎知道救不得我月值年災！」張鎬隨同范仲淹到京師之後，見了聖人「日不移影，對策百篇，聖人見喜，加爲頭名狀元」，范仲淹在驛亭安排茶飯敘談：

> （范仲淹云）兄弟崢嶸之日，奮發有時。若不是這一番舉薦呵，豈有今日？（正末云）不干哥哥事。（范仲淹云）果然不干我事，是兄弟的才學過人。（正末云）也不是。（范仲淹云）都不是呵，憑甚麼得這官來？[75]

這段對白中，張鎬推翻薦舉之恩與才學過人之實，非常有戲劇性，隨即唱道：「都則爲那平地一聲雷，今日對文武兩班齊。想當初在古廟裏題詩句，誰承望老龍王劈破面皮。其實，驅逼的我無存濟；誰知，可原來運通也有發跡。」[76]先前，張鎬因爲雷轟碑文，怨憎天意不容，憤而撞樹。中舉狀元後，轉而歸功於「平地一聲雷」。這樣的回答可謂語不驚人死不休，是關目逆轉之後，再現荒謬之語。此處所謂「平地一聲雷」，意指今日能攀蟾折桂，平步青雲，是因爲終於可以面對聖人「日不移影，對策百篇」，方能運通發跡，時來運轉。換言之，即使才學過人，即便貴人引薦，若君王不能像「平地一聲雷」重開科舉，將如范仲淹薦舉三封書信「救不得月值年災」。[77]然則，自然天象尚且有雷聲轟響，而欲期待現實世界的雷火交動，恐如緣木求魚。平地一聲雷，從具象性轉化爲抽象性，意謂徹底的絕望，更透顯荒謬性的主題意蘊。

三、錯置歷史人物、悖離史實的荒誕性

破衫兒雜劇雖非歷史劇，但不僅正末主扮人物大多名見經傳，劇中與正末互動的重要人物亦然。《漁樵記》取材《漢書．朱買臣傳》，[78]記述朱買臣（182？-115BC）擔束薪，行且誦書，其妻羞而求去。後改事他人，見買臣饑寒，呼飯飲之，情義可感。朱買臣任會稽太守後，見妻夫治道，令後車載其夫

75　馬致遠：《薦福碑》第四折，頁102。

76　馬致遠：《薦福碑》第四折【雙調．得勝令】，頁103。

77　田同旭解釋馬致遠確實希望元代社會能夠時來運轉，「平地一聲雷」而重開科舉，使天下文士能夠面對聖人「日不移影，對策百篇」，高中狀元，實現自己的人生理想。見田同旭：《元雜劇通論》（太原市：山西教育出版社，2007年），頁388-389。

78　〔漢〕班固：《漢書．朱買臣傳》（北京：中華書局，1962年），卷64，頁2791-2793。

臺灣大學學術期刊資料庫

妻，到太守舍，置園中，供給衣食，更見悲憫情懷。一月後，其妻自縊，是驚嘆，也是悲愴。身爲不治產業的妻子，從負戴相隨、數止謳歌、恚怒求去、改事他人、呼飯飲之、重逢道中、安置園舍，最後自經而死，可想其內心之幽微曲折。這篇傳記勾勒朱買臣夫妻聚散離合的情緣，讀之悲惻哀感。

劇中嚴助（？-122B.C.），史傳記載的確是向漢武帝推薦朱買臣的同鄉人：「會邑子嚴助貴幸，薦買臣。召見，說《春秋》，言楚詞，帝甚說之，拜買臣爲中大夫，與嚴助俱侍中。」[79]雜劇將中大夫改爲大司徒，[80]官名錯置，無關緊要。《漁樵記》汲取史傳中朱買臣四十餘歲功名不第，薪樵維生，其妻求去的母題。然在元代文士劇的基調之下，故事情節差異甚大，故事變形，主題變調。

《薦福碑》取材宋僧釋惠洪《冷齋夜話》：「范文正鎮鄱陽，有書生獻詩甚工，文公禮之。書生自言：『天下之至寒者，無在某右。』時盛行歐陽率更書〈薦福寺碑〉墨本，直千錢。文正爲具紙墨，打千本使售於京師。紙墨已具，一夕，雷擊碎其碑，故時人爲之語曰：『有客打碑來薦福，無人騎鶴上揚州。』東坡作窮措大詩曰：『一夕雷轟薦福碑。』」[81]馬致遠汲取《冷齋夜話》本事，鋪陳在《薦福碑》第三折成爲重要關目，其中將隋末唐初歐陽詢書〈薦福寺碑〉墨本改爲唐玄宗年間的顏眞卿，當有深意。

史傳記載顏眞卿（709-785），少勤學業，有詞藻，尤工書，開元中舉進士，安祿山逆節頗著，眞卿以霖雨爲託，修城浚池，陰料丁壯，儲廩實。乃陽會文士，泛舟外池，飲酒賦詩。無幾，祿山果反，河朔等地均被攻陷，唯獨顏眞卿城守具備。[82]顏眞卿起兵對抗安祿山，堅守不降，以義烈名於時。相較於書名遠播夷狄的歐陽詢（557-641），[83]更具寄託寓意。馬致遠身處異族統治，改爲顏眞

79 班固：《漢書．朱買臣傳》，卷64，頁2791-2793。

80 中大夫，掌宮門警衛，爲郎中令的屬官。大司徒，漢哀帝時罷丞相之職，置大司徒，與大司馬、大司空，並稱三公。東漢時稱司徒。可知武帝時，並無大司徒官名。

81 〔宋〕釋惠洪：《冷齋夜話》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊863，卷2，頁245-246。

82 〔後晉〕劉昫撰，劉節、陳乃乾點校：《舊唐書．顏眞卿傳》（臺北：鼎文書局，1981年），卷128，頁3589-3598。

83 史傳謂歐陽詢，雖貌甚寢陋，而聰悟絕倫，讀書即數行俱下，博覽經史，尤精三史。仕隋爲太常博士。高祖微時，引爲賓客。及即位，累遷給事中。歐陽詢初學王羲之書，後更漸變其體，筆力險勁，爲一時之絕，人得其尺牘文字，咸以爲楷範焉。高麗甚重其書，嘗遣使求之。高祖嘆曰：「不意詢之書名，遠播夷狄，彼觀其跡，固謂其形魁梧耶！」貞觀初，官至太子率更令、弘文館學士，年八十餘卒。見劉昫撰，劉節、陳乃乾點校：《舊唐

卿，寄託對唐代英雄的崇拜與敬重。至於將范仲淹打碑事改爲長老，也寄託了感慨：「謝吾師，傾心愛，有田文義氣、趙勝的胸懷。打一統法帖碑，去向京師賣。到處裏書生都相待，誰肯學有朋自遠方來？那裏取鳴時的鳳麟，則別些個喧簷的燕雀，當路的狼豺。」[84]身處元代沈鬱下僚的文士，將長老比擬孟嘗君（田文）和平原君（趙勝）禮賢下士的義氣與襟懷，應有「前不見古人，後不見來者」的愴然。《薦福碑》取材而更動上述兩處，其餘皆是馬致遠虛構杜撰，誠如黃文暘《曲海總目提要》云：

> 事有根據，但碑本歐陽詢書，今作顏眞卿。打碑本范仲淹事，今作寺僧。其張鎬姓名，及觸龍神怒以致雷擊，又有張浩以姓名相同，冒認之官，且謀殺鎬，俱憑空造出。宋公序即宋庠之字，亦是隨意點入。[85]

劇中張鎬姓名，並非憑空造出，羅錦堂《現存元人雜劇本事考》已說明：「張鎬本唐人，其事略見《新唐書》。」[86]傳謂張鎬（？-764）儀狀瓌偉，有大志，視經史猶漁獵。楊國忠執政，求天下士爲己重，聞張鎬之才，舉薦之。釋褐衣，拜左拾遺，歷侍御史。張鎬起於布衣至宰相，居身廉潔，不殖貲產。善待士，性簡重，論議有禮。在位時日不久，天下人皆推許其昔日之德行善績。[87]

劇中成爲張鎬八拜之交的范仲淹（989-1052），大中祥符八年（1015年）登進士第，《宋史》傳謂仲淹曾晝夜不息，冬月憊甚，以水沃面；食不給，至以糜粥繼之，人不能堪，仲淹不苦也。仲淹內剛外和，性至孝，以母在時方貧，其後雖貴，非賓客不重肉。妻子衣食，僅能自充。而好施予，置義莊里中，以贍族人。汎愛樂善，士多出其門下，雖里巷之人，皆能道其名字。死之日，四方聞者，皆爲歎息。[88]

范仲淹生卒年早於宋公序（996-1066）。《宋史》傳謂宋庠字公序。天聖初二年（1024）舉進士，開封、試禮部皆第一。寶元中，以右諫議大夫參知政事。

書．歐陽詢傳》（臺北：鼎文書局，1981年），卷189，頁4947-4948。按：根據《漢語大詞典》光碟繁體單機3.0版（香港：商務印書館香港有限公司，2007年），率更令爲太子屬官。隋掌伎樂漏刻，唐稱率更寺令，加掌皇族次序及刑法事。

84 馬致遠：《薦福碑》第三折【中呂．普天樂】，頁98。

85 〔清〕黃文暘撰，董康纂輯：《曲海總目提要》（臺北：新興書局，1967年），卷1，頁9-10。

86 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，頁157。

87 歐陽修、宋祁撰，董家遵等點校：《新唐書．張鎬傳》，卷139，頁4630-4631。

88 脫脫撰：《宋史．范仲淹傳》，卷314，頁10267-10276。

臺灣大學學術期刊資料庫

宋庠爲相儒雅，練習故事，自執政，遇事輒分別是非。宋庠自應舉時，與弟宋祁俱以文學名擅天下，儉約不好聲色，讀書至老不倦。天資忠厚，嘗曰：「逆詐恃明，殘人矜才，吾終身弗爲也。」[89]可見忠厚惜才之心。

從三人的簡要事略，得知他們都是學而優則仕，泛愛衆而親仁，尤其范仲淹冬天以水沃面，貧困力學；張鎬以布衣之身而至宰相之職，皆以善待文士爲舊德。對元代文士而言，他們代表傳統儒士的典範。《薦福碑》借用其名鋪排故事，即賦予典型在夙昔的旨趣。第一折開場是「沖末扮范仲淹，同外扮宋公序上場」，宋公序向范仲淹請託，家中止有一女，未曾許聘他人，可有甚麼好親事保舉？范仲淹回答：有一同堂小弟張鎬，才學不在其下，若有書呈到相公面前，便成就這門親事。仔細印證便知唐代張鎬不可能與宋代的范仲淹結交，更不可能成爲宋庠的女婿；范仲淹亦未必與宋庠有往來互動的關係。馬致遠在劇情開端即布局歷史人物的時空錯亂，顯見劇作家非常刻意地錯置歷史人物的關係。試想，若劇中三位主要人物都是虛構，這本雜劇的主題就是劇作家構設一個「仕必進士，婚必高門」的遠景樂園。如果正末是虛構一位活在元代的潦倒文士，這本雜劇的主題就是構設一個歷史的時光隧道，讓主人翁進入這條光亮的時光隧道，重返宋代儒生入仕安邦的國度。然而《薦福碑》卻運用「眞人假事」的敘事策略，以時空錯亂、錯置歷史人物爲背景，更以堆疊連續性的巧合與關目逆轉的突兀，形成雙重的荒誕性。於是，這本雜劇已出離原型故事的主題所謂：「言窮通得失皆有定數，且有鬼神主人，人無所容心於其間也。」[90]而是元代文士永遠不可能實現自我生命價值的徹底幻滅。劇中張鎬，雖有滿腹才學、貴人引薦，追求功名的歷程中，險些喪命。雷轟碑文，意圖自盡，終於有平地一聲雷的時機轉運，可與天子對策百篇，獲得狀元之榮、娶得名門之妻。原來，這一切都是神話，都因爲歷史人物的錯置而凸顯其荒謬的本質。

如果高文秀也是刻意借用歷史人物，則《遇上皇》與《薦福碑》都運用時空錯亂的敘事方式。原以爲趙元是虛構，以單名「元」字冠上「趙」姓，是劇作家寄託「元人生不逢宋」之意。經查考，趙元眞有其人。《金史》傳謂趙元字善長，涿州范陽人。遼天慶八年，登進士第，仕至尚書金部員外郎。天眷三年，趙元爲行臺右司員外郎，囚有殺人當死者，行臺欲宥之，趙元不從，反覆數四，勢

89 脫脫撰：《宋史．宋庠傳》，卷284，頁9590-9593。

90 黃文暘撰，董康纂輯：《曲海總目提要》，卷1，頁10。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

不可奪，乃仰天嘆曰：「如殺人者可宥，死者復何辜，何欲徼己福而亂天下法乎？」行臺竟不能奪。在行臺凡十年，吏事明敏，以老致仕，卒于家。[91]

不知高文秀編撰趙元姓名，是無意巧合或有意借用？不過，《遇上皇》扮秀才上場的楚昭輔、石守信，確實是宋太祖的開國功臣；趙光普（趙普）確實是丞相，三人皆於《宋史》有傳。想來，高文秀是有意借用。於是遼國時代的趙元，穿梭歷史時空返回宋代，巧遇宋太祖，得以轉運時機，改寫命運，終究也是一場虛幻。

別於上述三本雜劇僅借用歷史人名，鄭光祖《王粲登樓》則是汲取了少部分史實，且設計諸多無理的情節推展，亦有突兀的關目逆轉，也錯置歷史人物關係，更悖離史實，可謂集前三本荒誕敘事之大成。

《魏書．王粲傳》記載，王粲（177-217），字仲宣，山陽高平人（今山東鄒縣）。祖父輩兩代皆爲漢三公。父親王謙爲大將軍何進（？-189）長史[92]，可謂出身名門之後。王粲博物多識，問無不對。彊記默識，善屬文，舉筆便成，無所改定。「獻帝西遷，粲徙長安，左中郎將蔡邕見而奇之。時邕才學顯著，貴重朝廷，常車騎塡巷，賓客盈坐。聞粲在門，倒屣迎之。粲至，年既幼弱，容狀短小，一坐盡驚。邕曰：『此王公孫也，有異才，吾不如也。吾家書籍文章，盡當與之。』」獻帝西遷於初平元年（190），王粲時年十四，即受蔡邕如此賞識。「年十七，司徒辟，詔除黃門侍郎，以西京擾亂，皆不就。乃之荊州依劉表。表以粲貌寢而體弱，通侻，不甚重也。」[93]所謂「西京擾亂」指初平四年（193），呂布殺董卓，長安大亂，王粲不得不離開，委身地近中原、政治相對安定的荊州，依附劉表。劉表因其「貌寢而體弱，通侻」（體貌弱小，有負其實；性情坦率和易，不拘小節），[94]不甚重用。流寓荊州長達十餘年，直到建安十三年（208）才歸於曹操。

王粲身處漢魏交替之際世局動亂的時代，後半生流寓江南，懷才不遇，年僅

---

91 脫脫撰，楊家駱主編：《新校本金史并附編七種》（臺北：鼎文書局，1980年），卷90，頁1993-1994。

92 《漢語大詞典》光碟繁體單機3.0版：長史，秦置官名。漢相國、丞相，後漢太尉、司徒、司空、將軍府各有長史。其後爲郡府官，掌兵馬。

93 陳壽撰，裴松之注，楊家駱主編：《新校本三國志．魏書．王粲傳》，卷21，頁597-599。

94 裴松之注曰：「貌寢，謂貌負其實也。通侻者，簡易也。」見陳壽撰，裴松之注，楊家駱主編：《新校本三國志》，頁598。

臺灣大學學術期刊資料庫

四十一，英年早逝。大半生懷才不遇，非常適合成爲元代文士劇的主人翁。鄭光祖從史傳描述的「通侻」一詞轉化，塑造王粲「矜驕傲慢，不肯曲脊於人」的形象。劇中王粲待人接物是傲慢，並非傲骨。從王粲之母在楔子出場，繼而蔡邕、曹植、劉表、許達等重要人物，一再重複類似「矜驕傲慢」之語境，傲慢形象貫串始末。甚至，據此形象扭曲史實，從而鋪排諸多無理情節。

蔡邕自述位居丞相，有故人王默爲太常博士，曾指腹爲親。蔡邕生一女名桂花，王默生子爲王粲。因爲居官，彼此天涯，不得相聚。後王默亡化，親事未成。聞知王粲學成滿腹文章，只是矜驕傲慢，不肯曲脊於人，數次將書調取來京。衆所熟知，蔡邕之女爲蔡琰，「興平中，天下喪亂，文姬爲胡騎所獲，沒於南匈奴左賢王，在胡中十二年，生二子。」[95]鄭光祖《王粲登樓》故事時間的起點，刻意在悖離史實的基礎之上推展。

王粲父親病卒於官，家業凋殘，以「父母在，不遠遊」之詞，接書數次不肯前往。母命難違，只得動身。抵達京師後，蔡邕爲涵養其銳氣，故意不放參。王粲寄居店肆月餘，積欠房宿飯錢，態度傲慢：「小二哥，做甚麼大呼小叫的？……我見了蔡邕叔父呵，稀罕還你這幾貫錢？」[96]王粲對店小二的聲口語氣，奠定趾高氣昂、可鄙可厭的文人形象。蔡邕接見前夕，暗將盤纏與薦書請託曹植，舉薦王粲於劉表。繼而接見王粲，筵席間三杯酒似與不與，對曹植持觴甚恭。王粲憤而離去，臨行間，曹植具薦書、贈盤纏，令投劉表。如上所述，蔡邕主動數次將書調取來京，自可重用。即使有意涵養其銳氣，亦可留在身邊，又何必薦舉於劉表？此謂不合情理。再者，蔡邕活躍於東漢中晚期，曹植爲建安文學家，曹植生年（192-232）即蔡邕卒年（133-192），又是錯置歷史人物的模式。史傳記載蔡邕倒屣相迎，推許備至，雜劇演繹「明激暗助」的關目，就是爲鋪敘以下王粲依投劉表的史實。

王粲赴荊州途中病了一場，盤纏殆盡。劉表見其薦書，封皮是曹子建之名，書內是蔡邕丞相，盡知書中意。劉表當場承諾：「賢士既有大才，當不次任用。到來日會衆將，聚三軍，拜賢士統領荊襄九郡兵馬大元帥。」繼而命蒯越、蔡瑁前來拜見，兩人如丑角插科打諢，王粲不耐揶揄，昂然不理。劉表見此人迂闊疏

95 〔劉宋〕范曄撰：《後漢書．列女傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊253，卷114，頁635-636。

96 鄭光祖：《王粲登樓》第一折，頁489。

臺灣大學學術期刊資料庫

狂，果然話不虛傳。問其所讀兵書韜略，【滾繡球】運用夾白夾唱的方式展演王粲對答如流的氣勢。隨後雜劇的科介提示是「做睡科」，非常突兀。劉表嘆其才勝於德，不可任用。蒯越、蔡瑁怒其傲慢，遣客出門，直逼至酒肆，王粲揚言異日得志必當雪恥。情節至此，加深勾勒王粲雖熟讀兵法，卻自視甚高、狂妄無禮、莫名入睡、不知反省等各種面向。

王粲不被任用，遂將萬言長策寄與曹植，央他奏上聖人。劉表辭世後，王粲羞歸故里，淹留荊州，經常與通曉詩文的「溪山風月樓」主人許達會飲此樓。時遇重陽佳節，再度相約登樓賦詩，飲酒遣懷。鄭光祖僅僅汲取王粲創作〈登樓賦〉之實，[97]演繹第三折登樓大關目，描述登樓地點、時序、內容則全屬虛構。[98]這一場戲，曲文著力描寫其懷才不遇、憤悶牢騷，可謂疊映劇作家的心聲。例如【中呂．普天樂】：

楚天秋，山疊翠，對無窮景色，總是傷悲。好教我動旅懷，難成醉。枉了也

97 〔魏〕王粲：〈登樓賦〉，收入蕭統編，李善注：《文選註》，李善注引盛弘之《荊州記》曰：「當陽縣（今湖北省）城樓，王仲宣登之而作賦。」（1329冊，卷11，頁186-188）。

98 從樓址、時序、內容情節、文體比較，鄭光祖並非從〈登樓賦〉複製、轉化、挪移、拼貼，以下分別說明。第一，從樓址而言，〈登樓賦〉曰：「挾清漳之通浦兮，倚曲沮之長洲。」具體指出漳河、沮水地名。施丁、沈志華主編：《資治通鑒大辭典》（長春：吉林人民出版社，1994年），漳水即今湖北沮漳河上源之一漳水。源出南漳縣西南，東南流合沮水，爲沮漳河，又東南至江陵市入長江。（頁762）。《王粲登樓》雜劇第三折，許達曰：「就此城市中建一座樓，名曰溪山風月樓。左有鹿門山，右有金沙泉。」史爲樂主編：《中國歷史地名大辭典》，鹿門山，又名蘇嶺山，在今湖北襄陽縣東南。（頁2405）。金沙泉，又名虎跑泉，在今陝西省鳳翔縣東北。（頁1603）。湖北襄陽縣東南與陝西鳳翔縣東北，方位甚遠，所謂「左有鹿門山，右有金沙泉」，誠然虛構。第二，從登樓時序與內容而言，〈登樓賦〉分三段，第一段描寫樓址之所在與地理景觀；第二段描寫懷歸憂思；第三段描寫難以施展抱負、不爲世所用之愁悶。魏怡分析〈登樓賦〉以登臨遊覽的順序爲經，以登樓所見爲緯，以作者思歸故土爲梭，緊密針線，逐層開展。寫遊覽，從登樓、環視，而悵望、徘徊到下樓，時間由白晝、黃昏到深夜。見魏怡：〈情眷眷而懷歸兮——王粲〈登樓賦〉賞析〉，《曲靖師專學報》（1983年4月）頁43-46。《王粲登樓》雜劇的時序則是重陽節，將王粲的抑鬱牢騷與思鄉之愁予以具體化，一則怨怒劉表信讒佞，致使一身飄零；二則思念老母，身貧難歸。第三折關目排場有四：（1）荊州溪山風月樓，許達置酒招文士。（2）劉表辭世王粲羞歸，登樓賦詩排遣悲懷。（3）許達賦詩相濡以墨，王粲縱飲意欲墜樓。（4）天朝使命封大元帥，王粲傲慢不別而去。第三，從文體而言，雖然兩篇文本的交集是思念故土、志願難酬、功名不遂、滿腹愁懷；然〈登樓賦〉是騷體，借景抒情，憂憤離愁，與屈原〈離騷〉之比興寄託，有異曲同工之慨。《王粲登樓》雜劇曲白兼備，敘事爲主，抒情爲輔，意境顯豁明白。以上三點，可知鄭光祖僅僅汲取王粲創作〈登樓賦〉之實，有意識地進行虛構。

壯志如虹英雄輩，都做助江天景物淒其。（云）老兄！小生有三樁兒不是。（許達云）可是那三樁兒不是？（正末云）是這氣、這愁和這淚。（許達云）氣若何？（正末唱）氣呵！做了江風淅淅。（許達云）愁若何？（正末唱）愁呵！做了江聲瀝瀝。（許達云）愁若何？（正末唱）淚呵！彈做了江雨霏霏。[99]

豪情壯志無法伸展，心中的鬱氣、深愁、眼淚，各自點染了江天淒惻的景物。如果將第三折抽離，確實如何良俊《曲論》評點：「摹寫羈懷壯志，語多慷慨，而氣亦爽烈。」[100]然則，登樓大關目畢竟要放在整本雜劇的情節脈絡之下觀照。王粲陷入進退失據之境，乃是性格決定命運，可惜王粲毫無反省與自覺，【中呂．粉蝶兒】唱：「塵滿征衣，歎飄零一身客寄。往常我食無魚彈劍傷悲，一會家怨荊王，信讒佞，把那賢門來緊閉。（帶云）從那荊王辭世呵，（唱）不爭你死喪之威，越閃得我不存不濟。」[101]王粲掩飾自己性格的傲慢與無禮，高唱：「我怎肯與鳥獸同群，豺狼作伴，兒曹同輩？兀的不屈沉殺五陵豪氣！」[102]讓許達誤以爲王粲不肯取悅群小，是個志氣超群的君子。

王粲每次登樓，唯一眞情流露是每醉輒思其老母，不覺淚下。望鄉思母情節，係照應開場楔子辭別老母之時，志得意滿的承諾：「憑著我高才和這大手，穩情取談笑覓封侯。」當年昂揚而出，如今壯志未酬，身貧不得歸。重陽登高，憑欄遠望，無限悲感：

【迎仙客】雕檐外紅日低，畫棟畔彩雲飛，十二欄干欄干在天外倚。（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。[103]

周德清將這首曲文選入〈作詞十法〉定格四十首之一，評曰：「【迎仙客】累百無此調也。美哉！德輝之才，名不虛傳。」[104]其中第五句作「思故國」，

99 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁506。
100 何良俊：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁7。
101 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁504。
102 鄭光祖：《王粲登樓》第三折【中呂．上小樓】，頁508。
103 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁505。
104 〔元〕周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊1，頁242。

臺灣大學學術期刊資料庫

與《元刊雜劇三十種》相同。[105]根據譜律，第五句末字平上不拘，[106]故用齊微韻入聲作上聲「國」字，或用上聲「里」字皆可。劇中王粲淹留地緣接近中原的荊州，時年已三十歲。倘若《元刊雜劇三十種》「我這裡望中原，思故國」是鄭光祖的原作，則「中原」象徵「故國」，可視爲同義的語境，便是劇作家對異族入主中原，投射「感時傷國」的襟懷。[107]不論是〈登樓賦〉或劇中的王粲，皆不存在「遙想故國」的滄桑。因此臧晉叔《元曲選》改作「我這裡望中原，思故里」，意謂身在中原登高眺望，心底遙思故鄉山陽高平（今山東），道出王粲此時淹留荊州進退失據的情境，亦稱妥貼。假若臧晉叔沿用〈登樓賦〉：「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留。」改用「思故土」，雖不叶韻，意義亦合。然則，作「故里」或「故土」，皆不及作「故國」之深沈悲感。

王粲重陽登高，念及老母在堂，久闕奉養，何以爲人？又深感功名不遂其心，欲求一醉，墜樓自盡。許達驚慌扯住，以家有老母相勸。兩人再度即景賦詩之後，王粲又「做睡科」。忽然，使者傳旨，許達喚醒王粲：

> （正末云）做甚麼大呼小叫的！（許達云）今有天朝使命，宣你爲天下兵馬大元帥！（正末云）來了不曾？（許達云）見在樓直下哩！（正末云）慌做甚麼？忙做甚麼？既來了，怕他回去了不成！（許達云）則喫你這般傲慢。（正末唱）【中呂・煞尾】從今後把萬言書作戰場，輔皇朝爲柱石。扶侍著萬萬歲當今帝，則願的穩坐定蟠龍戲金椅。[108]

根據史傳，劉表死後，王粲勸劉表之子劉琮歸太祖。太祖辟爲丞相掾，賜爵關內侯，後遷軍謀祭酒。魏國建立，拜爲侍中。建安二十一年，從征吳。二十二年春（217），道病卒。[109]雜劇編撰皇帝賜封天下兵馬大元帥，又以封賞做爲意圖跳樓自盡之際的逆轉，可謂突兀。一以貫之者，仍是王粲的驕矜傲慢。第四折蔡邕相請曹植，牽羊擔酒到十里長亭迎接。王粲榮歸拜謝曹植，以牙還牙輕慢蔡邕。劇作家襲用明激暗助的關目，定然要眞相大白，最後王粲拜謝泰山恩人，完成當年指腹爲婚的姻緣，成爲蔡邕之婿。

---

105 鄭光祖：《王粲登樓》，收入鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，頁451作：「雕檐外紅日低，畫棟畔彩雲飛，十二欄干在天外倚。我這裏望中原，思故國。不由我感嘆傷悲，越惱得一片鄉心碎。」

106 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁145。

107 如此解釋，並非意謂劇中王粲即是鄭光祖，乃是闡釋劇作家主體意識與文本客體的若干疊映，如同馬致遠將歐陽詢碑文改爲顏眞卿。

108 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁510-511。

109 陳壽撰，裴松之注，楊家駱主編：《新校本三國志・魏書・王粲傳》，頁597-599。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文討論四本雜劇，除《遇上皇》，其餘三本皆有所本，符合王驥德所謂「出之貴實」。鄭光祖因汲取蔡邕賞識、依附劉表，以及創作〈登樓賦〉之史實，又比另三本雜劇僅借用歷史人名，更承載悖離史實的特色。清代凌廷堪（1755-1809）〈論曲絕句〉云：「仲宣忽作中郎壻，裴度曾爲白相翁。若使硜硜徵史傳，元人格律逐飛蓬。」自注曰：「元人雜劇事實多與史傳乖迕，明其爲戲也。後人不知，妄生穿鑿，陋矣。」[110]詩句所指「仲宣忽作中郎婿，裴度曾爲白相翁」分別指鄭光祖《王粲登樓》、《傷梅香騙翰林風月》兩本雜劇。[111]凌廷堪藉以綜觀「元人雜劇事實多與史傳乖迕，明其爲戲也。」劇作家寫戲，後人當然不必「硜硜徵史傳」。上文將〈王粲登樓〉堪諸史傳，並非有意「妄生穿鑿」，而是試圖探索荒誕劇作的主題意蘊：歷史上才德兼備、技藝超群的王粲，[112]尚且因「貌寢而體弱，通侻」，不受劉表重用。劇中的王粲傲慢無禮，雖不受劉表任用，卻因有蔡邕引薦，竟封爲天下兵馬大元帥。劇中「才／德」之辯證，出現在王粲暢論孫子兵法之後，逕自入睡，劉表云：

> 好兵法！將酒來慶兵法，賢士滿飲此杯。呀！纔和俺攀話，又早睡著了也。便好道：德勝才爲君子，才勝德爲小人。俺末曾重用，先失左右之門風，正是那才有餘而德不足。等此人睡覺來問我，只說我更衣去了。（詩云）德勝才高不可當，才過德小必疏狂。縱然胸次羅星斗，豈是人間眞棟樑。[113]

蔡邕只知王粲胸次傲慢，劉表一見便知「德勝才爲君子，才勝德爲小人」，洞察王粲「縱然胸次羅星斗，豈是人間眞棟樑」。王粲受封之後，不告而別，溪山風月樓主人許達這才識其眞面目：「一片雄心大似天，可知不肯受人憐。今朝身佩黃金印，纔識登樓王仲宣。」[114]許達與劉表對王粲的評論相互照應，刻劃王粲

---

110 〔清〕凌廷堪：〈論曲絕句〉，收入《校禮堂詩集》（臺北：藝文印書館，1971年），卷2，頁10。

111 裴度（765-839）爲唐朝名相，歷經中晚唐四朝之重臣。白敏中（792-861），白居易從弟。〈傷梅香騙翰林風月〉寫白居易之弟白敏中，成爲裴度的女婿。

112 曹植〈王仲宣誄〉對王粲的美德、材技、文思、道藝推崇備至：「既有令德，材技廣宣。強記洽聞，幽贊微言。文若春華，思若湧泉。發言可詠，下筆成篇。何道不洽，何藝不閑。碁局逞巧，博弈爲賢。」見曹植：〈王仲宣誄〉，收入蕭統編，李善注：《文選註》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1329，卷56，頁928-929。

113 鄭光祖：《王粲登樓》第二折，頁501。

114 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁511。

臺灣大學學術期刊資料庫

「才有餘而德不足」的品行。可知鄭光祖創作〈王粲登樓〉意在諷刺有才無德的文人，竟能憑藉引薦而攀登高位，嘲諷意趣，昭然若揭。此劇反映元代「當時仕進有多分歧，銓衡無定制。……其策名於薦舉者，有遺逸、有茂異、有求言、有進書、有童子。……雖名卿大夫，亦往往由是躋要官，受顯爵；而刀筆下吏，遂致竊權勢，舞文法矣。」[115]既有策名於薦舉者，人品當然不是首要考量了。鄭光祖刻意錯置歷史人物，意在嘲諷策名於薦舉者，卻不論德行。乖迕史傳的情節，則是直接挑明其虛構性，明白地揭示元代文士的功名幻夢。

《漁樵記》僅汲取朱買臣本傳母題，略用嚴助薦舉之實；《薦福碑》僅汲取詩話筆記的原型軼事；《遇上皇》僅借用史有其人的趙元。三本雜劇的歷史人物，只是劇家借用的符號，其關目布置、情節推展，幾乎全是虛構杜撰，姑且稱之爲「單一虛構化」的技巧。這類隱密性的虛構文本，只是提供一種「貌似眞實」的世界，閱讀者無須刻意參照其所依據的原型素材。鄭光祖《王粲登樓》則是汲取〈王粲傳〉部份史實，卻又乖迕史傳，姑且稱之爲「雙重虛構化」的技巧。這類虛構文本，閱讀者必須參照其所依據的原型素材，方能凸顯劇作家虛構性的「自我揭示」或「自我解釋」（self-disclosure）之作用。[116]這種「虛構性自解」具有雙重意義。首先，自解表明，虛構可以不加掩飾地看做是虛構。其次，它告訴讀者，文本世界只能被看做一個「彷彿」如此的世界，只是對現實世界的描繪而不是現實世界本身。這個起落無迹、斷續無端的所謂「事實」，除了體現一種現實與想像的轉換過程之外，實屬子虛烏有。[117]《王粲登樓》鋪排蔡邕請託曹植引薦於劉表，王粲終爲蔡邕女婿等等，就是劇作家的自解表明，不加掩飾地告訴讀者：這是虛構樂園，是空中樓閣，如夢泡影。

115 宋濂等撰：《元史．選舉志一》，卷81，頁2016。

116 伊瑟爾將選擇（selection）、融合（combination）以及自我揭示（self-disclosure）作爲三種基本的虛構行爲。汪正龍：〈沃爾夫岡．伊瑟爾的文學虛構理論及其意義〉，《文學評論》第5期（2005年9月），頁28-34。按：伊瑟爾論述所謂「虛構性自解」是「自我揭示」、「自我解釋」之意。

117 沃爾夫岡．伊瑟爾著，陳定家、汪正龍等譯：《虛構與想像——文學人類學疆界》（長春：吉林人民出版社，2011年），頁21。其第一章〈文學的虛構化行爲〉，對「虛構性自解」的雙重意義，有相當精闢的闡釋。

四、運用意象烘托主題的荒誕性

破衫兒雜劇的主人翁或互動的人物大多史有其人。換言之，這些「文士劇」都披上「歷史劇」的外衣，但其旨趣卻別於歷史劇。明代洪九疇說：「金元以旋，多稱引往事，托寓昔人，借他酒杯，澆我壘磈。自可隨意上下，任筆揮洒，以故劇曲勘諸史傳，往往不合。」[118]既是「托寓昔人，借他酒杯，澆我壘磈」，因此歷史人物只是成爲劇作家創作文士劇的「符號」，誠如么書儀所說：「歷史事實往往只被作爲一個框架，一個負載作家觀念情感的外在依托和介質。」[119]這種符號的運用，是元代士子的集體意識的發聲，也是劇作家主體意識的披露。「歷史」人物儼然成爲元代文士劇的主體發聲與文本疊映的主要「符號」。

然則，本文將四本破衫兒雜劇勘諸史傳之用意，不在於證明劇作與史傳「往往不合」，而是探索劇作家運用歷史人物事件作爲符號，以及運用各種意象的內在意蘊。綜觀四本劇作各自運用「風雪、暖火、乾柴、龍神、雷雨、碑文、醇酒、睡夢」等意象，或爲象徵或爲暗喻，強化荒誕劇作的主題。

《朱太守風雪漁樵記》是雜劇的總題，其中「風雪」二字已然蘊含象徵。朱買臣唱道：「我空學成七步才，謾長就六尺軀。人都道書中自有千鐘粟，怎生來偏著我風雪混樵漁？」[120]暗示元代文士生存在舞飄飄六花飛雪的冰霜時代，身處在白雪茫茫無邊無際的國度。十載攻書，半生埋沒，不能取功名，打熬成一付窮皮骨，無一搭兒安身處。只能在風雪中，以捕魚、打柴爲生。大雪紛紛中，雙手凍僵，難以打柴。踏雪歸家，沒來由遭受妻子摑打。這一掌，是妻子給他的羞辱，也是時代給他的印記，猶如「雪壓著脖項頭難舉，冰結住髭鬚口難開」。開口要火取暖，妻子冷言：「問我要火，休道無那火，便有那火，我一瓢水潑殺了。」妻子逼寫休書之後，風雪之夜絕情逼趕，不容留宿一晚。於是，在沒有溫暖、沒有火炬的破屋，在冰天雪地的國度，竟能巧遇嚴助於風雪中採訪文學之士，慨然允諾代獻萬言長策，亦屬天方夜譚。

天寒地凍打不得柴，暗喻即使有材，也都被大雪淹沒了。玉天仙作鬧家中無米，朱買臣強詞以對：「我比別人家長趲下些乾柴。」玉天仙冷笑：「我問他要

118 〔明〕洪九疇：〈三社記題辭〉，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》第30函第196種（臺北：天一書局，1985年），頁1。

119 么書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁58。

120 無名氏：《漁樵記》第一折【仙呂宮・油葫蘆】，頁384。

臺灣大學學術期刊資料庫

米，他則把柴來對我。可著我吃那柴？穿那柴？嚥那柴？止不過要燒的一把兒柴也那？」[121]乾柴豈能用以吃穿吞咽？蓋「柴、才、材」諧音，譏刺文士有才無官，空有其材。

導致元代文士陷入有才難伸、求不得官的困境，是因爲蒙元天子。《薦福碑》張鎬避雨龍神廟，懷憤怒罵，隱喻對天子的怨恨：「這披鱗的曲蟮，帶甲的泥鰍！我歹殺呵是國家白衣卿相，你豈敢戲弄我！」[122]觸怒龍顏埋下禍殃：「叵耐張鎬無禮！你自命蹇福薄，時運未至，卻怨恨俺這神祇，將吾毀罵，題破我這廟宇，更待甘罷！你行一程，我趕一程；行兩程，我趕兩程。……你本是儒人，我著你今後不如人。」[123]考諸南宋遺民謝枋得（1226-1289）文集，敘述儒士成爲滑稽戲嘲弄的對象，有所謂「八娼、九儒、十丐」之說。[124]所謂「儒人顛倒不如人」，亦成爲元雜劇常用習語。[125]宋元雜劇反映儒生社會地位之卑微，具有時代意義。龍神揚言步步逼迫，不善罷甘休，意謂在風雪冰霜的時代，不論是天地鬼神或人間塵世，都以有形無形的力量，讓貧無立錐之地的文人備受身心靈的煎熬。

張鎬夜宿薦福寺，龍神果然役使鬼力雷轟碑文，斷其生路。「碑」是人爲豎立的石塊，書刻圖案或文字，刻記死者生平功德，具有「立碑記功」的作用。劇中的碑文是顏眞卿的書法，而歷史上的顏眞卿不僅以書法藝術傳世，更以起兵對抗安祿山堅守不降而留名史傳，正是「立德、立功、立言」三不朽的典範。此外，朱買臣、趙元、張鎬、范仲淹、宋庠、王粲、蔡邕等，在劇中皆被重新改寫

121 無名氏：《漁樵記》第二折，頁393。

122 馬致遠：《薦福碑》第二折，頁90。

123 馬致遠：《薦福碑》第二折，頁90。

124 〈送方伯載歸三山序〉云：「滑稽之雄，以儒爲戲者曰：我大元制典，人有十等：一官、二吏；先之者，貴之也，貴之者，謂有益於國也；七匠、八娼、九儒、十丐，後之者，賤之也，賤之者，謂無益於國也。」見〔宋〕謝枋得：《疊山集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1184，卷2，頁870。又，鄭思肖《宋鄭所南先生心史》〈大義略序〉云：「韃法：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，各有所統轄。」見〔宋〕鄭思肖：《宋鄭所南先生心史》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業，1997年），卷下，頁140。

125 《魯大夫秋胡戲妻》第一折【仙呂宮・元和令】：「原來這秀才每當正軍，我想著儒人顛倒不如人，早難道文章好立身。」見〔元〕石君寶：《魯大夫秋胡戲妻》，收入臧晉叔編：《元曲選》，冊1，頁544。另《須賈大夫誶范叔》第三折【正宮・滾繡球】：「人道是文章好濟貧，偏我被儒冠誤此身。到今日越無求進，我本待學儒人倒不如人】。見〔元〕高文秀：《須賈大夫誶范叔》，收入臧晉叔編：《元曲選》，冊3，頁1212。

塑造，但在歷史上或創製垂法、博施濟衆（立德），或拯厄除難、功濟於時（立功）；或言得其要，理足可傳（立言），[126]皆擁有三不朽，暗喻元代文士仰慕崇拜的理想典範。因此，龍神摧毀碑文，象徵粉碎元代文士實現自我生命的人文價值，更粉碎沒世稱名、永恆不朽的希望，可謂徹底摧毀其今生與未來安身立命的根柢支柱。

風雪、雷雨代表自然界不可阻擋的天災，人格化的龍神代表神界不可抗拒的天威，天子代表現實界不可拂逆的天權。天災、天威、天權，組成密密重重的羅網，導致元代文士無所遁逃於天地之間，只好以酒解愁。酒，早已是中國失意文人的良藥。《遇上皇》的趙元被迫斷酒，妻子說：「斷一年也罷」，趙元說：「一年四季飲酒，皆有好處，斷不的這酒。」繼而與丈人夾白夾唱四季飲酒的妙處：

> （孛老云）你說這春景斷酒呵，可是怎生？（正末云）春裏斷呵，（唱）【仙呂・醉中天】春暖群花放，（孛老云）夏裏斷呵？（正末云）夏裏斷呵，（唱）夏暑芰荷香。（孛老云）秋裏斷呵？（正末云）秋裏斷呵，（唱）金井梧桐敗葉黃，（孛老云）冬裏斷呵？（正末云）冬裏斷呵，（唱）怎當那瑞雪飛頭上？（云）天有不測風雲，人有旦夕禍福！（唱）人生死則在一時半晌，你教我斷了金波綠釀，卻不等閒的虛度時光。[127]

以一年四季風物爲由，堅持斷不的酒，誠然是夸飾筆法，可謂妙絕。趙元四季斷不的酒，不純然是漢樂府「爲樂當及時，何能坐愁怫鬱」的動機；[128]也不純然是古詩十九首「人生天地間，忽如遠行客。斗酒相娛樂，聊厚不爲薄」的態度，[129]而是意識生命無常的焦慮，以及時刻難以排解的愁悶。這種焦慮與愁悶，猶如冬

126 〔唐〕孔穎達等：《春秋左傳正義・襄公24年》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷12，頁300，詳述立德、立功、立言之內容。

127 高文秀：《遇上皇》第一折，頁681。

128 〔漢〕無名氏〈西門行〉：「出西門，步念之。今日不作樂，當待何時？夫爲樂，爲樂當及時，何能坐愁怫鬱？當復待來茲。飲醇酒，炙肥牛。請呼心所歡，可用解憂愁。」〈西門行〉收入〔宋〕郭茂倩：《樂府詩集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年），冊1347，卷37，頁338。

129 〔東漢〕無名氏〈青青陵上柏〉：「青青陵上柏，磊磊澗中石。人生天地間，忽如遠行客。斗酒相娛樂，聊厚不爲薄。驅車策駑馬，遊戲宛與洛。洛中何鬱鬱，冠帶自相索。長衢羅夾巷，王侯多第宅。兩宮遙相望，雙闕百餘尺。極宴娛心意，戚戚何所迫！」〈青青陵上柏〉收入蕭統編，李善注：《文選註》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1329，卷29，頁506。

臺灣大學學術期刊資料庫

季瑞雪飛頭上，實實難以抵擋。

果然如趙元所言「天有不測風雨，人有旦夕禍福」。趙元因堅持不斷酒，被丈人一家強扯至公堂，再被臧府尹以遞送公文陷害。延誤時程，不是如臧府尹算計貪杯好酒之故，而是時遇冬天紛紛揚揚的風雪，以致違了半月期程，【南呂．一枝花】是一首詠雪的樂章：「蕩著風把柳絮迎，冒著雪把梨花拂。雪遮得千樹老，風剪得萬枝枯。這般風雪程途，雪迷了天涯路，風又緊雪又撲。恰便似柳瀼篩揚，恰便似撏綿扯絮。」[130]高文秀也運用「風雪」的意象，暗喻主人翁迷失在雪飄迷茫的時代。趙元自知難以活命，進入酒店，與其說是避風雪，不如說是借酒忘記眼前生死大事：

> 【南呂宮．牧羊關】見酒後忙參拜，飲酒後再取覆，共這酒故人今日完聚。酒呵！則道永不相逢，不想今番重聚！爲酒上遭風雪，爲酒上踐程途。這酒浸頭和你重相遇，酒爹爹安樂否？[131]

這首曲文熔鑄「酒與雪」的雙重意象。趙元無父無母，無以爲家，生命危難之際，將酒擬人化，對酒參拜，一會兒暱稱「酒故人」，一會兒恭稱「酒爹爹」。原以爲酒可以抵擋嚴冬的冰雪，孰料竟然因飲酒而遭風雪、踐程途，弔詭的情節形成的荒誕性，彰明顯著。繼而，又因遭風雪、踐程途，得以在酒店巧遇避雪飲酒的宋太祖而得到拯救，也是千載難逢的神話。

凡屬天羅地網的意象，皆不能自主；現實生活討火取暖、材大有用、立碑記功，終究落空。飲酒原是要消愁解憂，竟也成爲引惹禍端的媒介。對劇中主人翁而言，唯一可以暫時逃離現實的，似乎只有「睡夢」了。鄭光祖《王粲登樓》不沿襲眞正「入夢」的關目，而是鋪排王粲兩次「做睡科」，展現劇作家高明奧妙的編劇技巧。第一次，王粲也許並非眞正睡著，而是閉眼假寐。蓋暢論兵法之後，王粲自鳴得意，以爲指日封侯，功名在握，故以假寐表現疏狂無禮之態，堪稱是「無理」（無禮）至極，象徵這是一場終於落空的痴心夢想。王粲登樓意圖自盡之後，再度「做睡科」，亦是無理之舉，象徵主人翁一旦時轉運轉，出將入相的機緣都會在睡夢中從天而降。兩次晝寢睡科的表演相互對比，一次是意氣風發之際粉碎的痴心夢想，一次是萬念俱灰之際突兀的夢想成眞。不論是何者，其實皆如黃粱一夢，誠如王粲唱【中呂宮．石榴花】的感嘆：「現如今寒蛩唧唧向

130　高文秀：〈遇上皇〉第二折，頁686。
131　高文秀：〈遇上皇〉第二折，頁687。

臺灣大學學術期刊資料庫

人啼，哎！知何日是歸期？想當初只守著舊柴扉，不圖甚的，倒得便宜。（許達云）大丈夫得志食於鐘鼎，不得志隱於山林。（正末唱）則今山林鐘鼎俱無味，命矣時兮，哎！可知道枉了我頂天立地居人世！（許達云）仲宣，今年貴庚了？（正末唱）老兄也！恰便似睡夢裏過了三十。」[132]鄭光祖安排兩次「睡科」，是表演時一種具體的動作，象徵痴心夢想與夢想成眞。而王粲所唱「恰便似睡夢裏過了三十」，又將「睡夢」轉化爲抽象的寓意。岳飛【滿江紅】雖感嘆「三十功名塵與土，八千里路雲和月」，畢竟曾經擁有三十年功名；可是對劇中王粲而言，三十年黃金歲月卻彷彿在睡夢中轉眼虛度，「功名」依舊是夢幻泡影。

餘論——與西方荒誕派戲劇對話

破衫兒雜劇的主人翁必須獲得功名，才能由貧賤窮困而發跡崢嶸。所謂「十年窗下無人問，一舉成名天下知」，求取功名並非一朝一夕之事。元雜劇的結構，理應在故事時間與敘事時間的交錯，於短短四折中以縝密、緊湊的技巧，鋪陳主人翁苦求功名的歷程，但劇作家更著意於鋪排主人翁 受辱落難的過程，逆轉關目大多是突如其來。歸納其基本模式分爲三個階段：（1）囊篋困窘，功名殷切。（2）時運不濟，功名渺茫。（3）時來運轉，功名如願。困窘落難與時運不濟的元素，讓主人翁的命運處在受欺凌、被支配的狀態。相對於王國維評論《竇娥冤》、《趙氏孤兒》：「劇中雖有惡人交媾其間，而其赴湯蹈火者，仍出於其主人翁之意志。」[133]或相對於《秋胡戲妻》正旦梅英不堪忍受秋胡十年後歸鄉，在自家桑園戲妻的愚濫荒唐，寧爲玉碎不願瓦全而堅持自討休書的主體意識。對照之下，破衫兒雜劇的主人翁缺少高度意志與自我抉擇。換言之，他們窮通貴賤的命運，不是主體意識的積極行動與奮鬥意志，而是由天子、鬼神或貴人所掌握。主人翁面臨死難，是一連串的無理情節，或連續性的巧合情節，迫使他們遭受死難的危機或意圖自盡。劇作一旦堆疊諸多無理情節而無法解構時，就有可能以悲劇收場。然劇作家運用突兀的手法扭轉，主人翁得以苦盡甘來，攀蟾折桂上天梯，招贅名門結姻眷，如同回到唐代「仕必進士，婚必高門」的願景。劇

臺灣大學學術期刊資料庫

132 鄭光祖：《王粲登樓》第三折，頁507。

133 〔清〕王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1993年），頁124。

中其他人物或懲治或封賞，亦皆善惡有報。正因爲喜劇收場充滿滑稽突梯，荒唐可笑，更加凸顯封賞團圓的荒謬。深層底蘊溢出於文本世界之外，揭示現實世界中，元代文士的功名幻夢只是空中樓閣，凸顯出假想性、虛擬性的生命樂園。喜劇結局蘊藏了落空、迷惘、絕望、幻滅的悲劇本質。

本文論述四齣末本破衫兒雜劇，分別是不同劇作家編撰。王國維《宋元戲曲考》將元雜劇分爲三期，[134]高文秀、馬致遠皆是蒙古時代（1234-1279）的劇作家，鍾嗣成（約1279-約1360）《錄鬼簿》歸屬「前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者」。鄭光祖（卒年約1324之前），[135]是一統時代（1280-1340）的劇作家，《錄鬼簿》歸屬「方今已亡名公才人，余相知者」。[136]這些劇作家相距的時間，恰好是科舉廢置將近八十年（1238-1315）的時期。《王粲登樓》有句自嘆的獨白：「王粲也！人人都有那功名二字，惟有我的功名好難遇也呵！」[137]假借王粲之口，持續發出元代文士求不得功名之苦與深沉抑鬱。這段政治文化與雜劇文學的歷史融合，呈現元代劇作家跨越歷史長河，不約而同運用荒誕性的敘事策略。

本文對破衫兒雜劇的論述，聯想西方的「荒誕派戲劇」（Theatre of the Absurd）。它是第二次世界大戰的產物，流行於二十世紀五十至六十年代的西方各國，同樣經過長時期的歷史發展。形成的背景是第二次世界大戰給世界各國帶來嚴重破壞與可怕的災難。首先就使敏感的知識分子感到痛苦、惶惑、迷惘、壓抑、孤獨、絕望、失望，甚至滿腔憤怒，懷疑一切，否定一切。認爲現實世界已經走入死胡同，窒息著人們的生命，並且到了不可救藥的地步。荒誕派戲劇就是這樣的一群人，著力反映幾個問題。第一，人們被荒誕的生活所奴役，被各種非人的因素所控制，是處在一種無可奈何的境地，人類的智慧解決不了這些問題。第二，現實社會生活變得越來越狹隘，人們彼此隔絕，互不通氣，互不了解，互

134 王國維：《宋元戲曲考》，第九章〈元劇之時地〉（頁93-95），元雜劇分爲三期：（1）蒙古時代，自太宗取中原以後，至至元一統之初。（2）一統時代，自至元後，至至順後至元間。（3）至正時代。

135 周德清：〈中原音韻自序〉（頁175）曰：「關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語。……諸公已矣，後學莫及。」。按：周德清自序寫於泰定甲子（1324），故知鄭光祖當卒於此年之前。

136 鍾嗣成：《錄鬼簿》，頁106、108、119。按：《錄鬼簿》初稿成於元至順元年（1330）。

137 鄭光祖：《王粲登樓》第二折，頁497。

臺灣人學術期刊資料庫

不關心，沒有交流，過著孤獨的生活。第三，人們被各種虛僞的口號、意識形態，甚至各種藝術風格所約束；而資產階級的思想和政治統治，則是最可怕的奴役人們的力量。第四，人們你爭我奪，互不相讓，彼此敵視，將生活變成了戰場。[138]

「荒誕」的英文「absurd」，用作形容詞，有三種意思。其一，形容人或事物的不合理、不協調、不合邏輯。其二，用於音樂，指不和諧、刺耳。其三，荒謬的、愚蠢的、令人發笑、嘲弄的。用作名詞（absurdity），主要用於法國「荒誕派戲劇」，共同指稱那些表現人在無目的性與無法理解的世界中，徒勞無功的、痛苦掙扎的戲劇。[139]這個名詞最早出現在一九四二年阿爾貝．加繆《西西弗斯的神話》，專用於戲劇則在一九六一年英國馬丁．艾斯林《荒誕派戲劇》。艾斯林引用加繆的論述：「一個可用說理來解釋的世界，無論多麼不完善，總是一個熟悉的世界。但是在一個突然失去了幻想和光明的宇宙中，人感到自己是一個陌生人。他是一個無法救助的被放逐者，因爲他被剝奪了對家國的記憶，也失去了對出現樂土的希望。人與他的生活，演員與他的背景的分離，眞正構成了一種荒誕之感。」這是加繆分析人在一個信仰破滅世界中的處境。艾斯林澄清，通常「荒誕」可能僅僅意謂著「荒唐」，但這不是加繆使用該詞的意義，也不是荒誕派戲劇使用該詞的定義。「荒誕是缺乏目的，……切斷了他的宗教的、形而上的、超驗的根基。人迷失了，他的一切行爲都變得無意義、荒誕，沒有用處。」[140]

荒誕派劇作家的作品，對人在宇宙中的困境抱有某些相同的觀點，認爲人之所以陷入困境，是由於人的存在與環境不協調而變得毫無目的之故。由於意識到所作所爲毫無意義，因而導致了一種形而上的極度痛苦狀態，這是荒誕派戲劇作家的中心主題。[141]艾斯林指出荒誕派劇作家並未形成任何自稱、自覺的流派或運動。他們每個人都自認爲是孤獨的局外人，封閉孤立在自己個人的世界裡。如果

138 廖可兑：《西歐戲劇史》（北京：中國戲劇出版社，2001年），頁541-542。

139 《牛津字典》對Absurd的解釋，參考"absurd, adj. and n." *OED Online*. Oxford University Press, September 2014. Web. 14 October 2014.。感謝美國伊利諾大學東亞語言與文化研究所博士蘇凰蘭先生代爲查詢翻譯。

140 馬丁．艾斯林著，華明譯：《荒誕派戲劇》（石家莊：河北教育出版社，2003年），頁8。

141 阿諾德．欣奇利夫著，劉國賓譯：《荒誕說——從存在主義到荒誕派》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁1-2。

臺灣大學學術期刊資料庫

說，他們也有許多明顯的不由自主的共同之處，那是因爲他們的作品非常敏感地折射和反映了西方世界中，許多同時代人的關注、焦慮、情感和思想。[142]艾斯林在〈導論——荒誕派之荒誕性〉指出這些劇作的藝術特點：

> 如果一齣好戲必須有個精心結構的故事，那麼這些劇作沒有故事或者情節可言。如果一齣好戲應該按照性格塑造和動機描寫的精妙來判斷，那麼這些劇作時常沒有鮮明的人物，呈現給觀眾的只有一些幾乎是機械性的木偶。如果一齣好戲必須有一個充分闡釋的主題，做出明確的展示和最終的解決，那麼這些劇作既沒有開端，也沒有結尾。如果一齣好戲必須是自然的一面鏡子，以優雅細致的筆觸描繪時代的風尚和特點，那麼這些劇作時常似乎只是夢境和噩夢的反映。如果一齣好戲依賴於妙趣橫生的應答和一針見血的對話，那麼這些劇作時常只有不合邏輯的嘮嘮叨叨。[143]

這段話說明荒誕派劇作不重視故事情節，也不重視人物性格的塑造。劇中人物缺乏行動，沒有積極的抗爭，難以形成眞正的戲劇動作。即使有行動，也只是敘述某種概念，而且並不一致。劇中以喜劇性或鬧劇性人物居多，他們無事可作做，絮絮叨叨，一再重複，甚至各說各話，頗有鬧劇色彩。在這種喜劇或鬧劇的表現形式中，卻包含著深刻的悲劇性質的內容。他們的生活前途彷彿不能由自己決定，而是掌握在命運或神的手中。戲劇結構是圓形的，人物從頭到尾只是繞了一個圓，劇本的結局往往就是它的開端，意謂人想從死胡同中走出的困難度。[144]

破衫兒雜劇與西方荒誕派戲劇的藝術特點，或亦有若干相似之處。雜劇抒情的曲文使用各種典型在夙昔的文人掌故，不斷重複功名不第、懷才不遇的苦悶牢騷。猶如荒誕派戲劇的人物絮絮叨叨，一再重複，自說自話。除《薦福碑》情節稍具曲折，其餘三本情節薄弱平庸，衝突性與戲劇性皆不足。人物塑造上，朱買臣由懦弱無力轉爲傲視凌人，趙元稍有竹林七賢之風，張鎬略有惻隱之心，王粲徒有驕矜傲慢。整體而言，人物偏屬扁平，沒有鮮明的人物性格。猶如荒誕派劇作不重視故事情節，也不重視人物性格的塑造。因爲主人翁沒有個性，所以缺乏主體意識與積極行動，時運命的機轉都掌握在他人手中。猶如荒誕派戲劇的人物缺乏行動，前途掌握在命運或神的手中。

臺灣大學學術期刊資料庫

142 馬丁．艾斯林著，華明譯：《荒誕派戲劇》，頁7。
143 同前註，頁7。
144 廖可兆：《西歐戲劇史》，頁543。

元朝在異族統治之下，種族歧視，廢除科舉期間，仕宦無路，形成一個世紀的黑暗。科舉雖恢復，然則「儒學不再是取士的主要評準，蒙古用人最重『根腳』（家世），高官貴爵幾乎全爲幾十個『大根腳家庭』壟斷。這種用人取士首重家世的體制，與科舉制度依個人才學取士的方法，可說是南轅北轍，全不相同。而且蒙古人重視實際辦事能力，不尚文學經術，主要自胥吏中擢用中下級官員。……士大夫遂喪失主要的入仕途徑，與國家原有的重要聯鎖亦告切斷。」[145]當時的文士窮愁憤悶，正如加繆所說，感到自己是一個無法救助的被放逐者，被剝奪了對家國的記憶，失去了對出現樂土的希望。劇作家主體的落寞抑鬱與破衫兒雜劇客體之間的投射與覺照，猶如荒誕劇的作品敏感地折射和反映了西方世界中許多同時代人的焦慮和思想。荒誕性雜劇的創作背景、作家心境，與西方荒誕派戲劇，都是知識分子在信仰破滅的世代中開展，似有遙遙相近之處。

中西劇作家面對巨大的世變，情動於中而形於言，將生存時代的惶惑苦悶轉爲劇本創作。他們皆未形成任何自稱、自覺的流派或運動，卻跨越古今中外，不約而同注入荒誕生命的心理意識。破衫兒雜劇的荒誕性，是以不合理的、不合邏輯的、荒唐的、愚蠢的情節爲基礎，劇作家運用情節推展、關目逆轉、歷史人物錯置、悖離史傳等敘事模式，體現諸多無理與荒謬。劇中主人翁如張鎬、王粲，雖然有目的有目標，然而一旦不能掌握自己的時運命，在挫敗絕望的邊緣選擇意圖自盡，正如加繆所說：「既然生活已經喪失了一切意義，爲何不自殺以尋求解脫呢？」[146]各劇運用「風雪、暖火、乾柴、龍神、雷雨、碑文、醇酒、睡夢」等意象，象徵元代文士在現實世界中苦尋功名立命的粉碎與破滅。由於劇作指向「荒誕性」的主題意蘊，使破衫兒雜劇的「無理」轉變爲「無理之妙」。

上溯蒙古時代劇作家馬致遠、高文秀，下至一統時代鄭光祖，其破衫兒雜劇皆以突兀的手法逆轉關目，主人翁終於如願獲得功名封賞。由於轉折過於突兀荒謬，讓劇中的圓滿歡喜變得無稽荒誕，反而變得不眞不實。跨時空的劇作家不約而同地重複突兀的逆轉手法，有意識地在文本世界投射與映照，寄託功名立身的圓滿自足。折射到現實世界就是歷經八、九十年歲月，仍在等待科舉功名。恰似貝克特（1906-1989 ）《等待戈多》（1952），天天等待，天天落空；天天落

[145] 蕭啓慶：〈元朝科舉與江南士大夫之延續〉，收入《元代的族群文化與科舉》（臺北：聯經出版社，2008年），頁149。

[146] 馬丁．艾斯林著，華明譯：《荒誕派戲劇》，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

空，依然繼續等待，[147]正如《薦福碑》等待「那平地一聲雷」的奇蹟出現。不同的是，荒誕派戲劇是在文本世界中呈現一種迷失狀態，劇中人物的一切行爲都是荒誕而無意義、無目的，直接疊映劇作家在時代背景之下信仰破滅的困境。元代劇作家編撰雜劇文本世界的奇蹟出現了，終於不負主人翁對時來運轉、功成名就的等待。然而回歸現實人生，劇作家卻是遙遙無期、無止無盡的絕望落空，生命彷彿成爲虛無荒誕、毫無意義的存在。本文從「荒誕性」論述四本破衫兒雜劇，意外探觸到中國十三、四世紀與西方二十世紀中葉荒誕派戲劇的對話。

147 「貝克特（1906-1989）《等待戈多》，被評論家視爲最有代表性意義的荒誕派戲劇。描寫兩個流浪漢站在一條鄉村小道上等待戈多，戈多（Godot）可能是從上帝（God）引申出來的。劇本場景除了一棵光禿禿的樹以外，只是一片荒涼。這棵樹一夜之間長出了幾許綠葉，這並非暗示好轉，而是表明冬去春來，兩個流浪漢等待戈多的時間已經很久了。沒有人知道他們從何時開始等待，也不知道將等待到何時。最可怕的是他們天天等待，天天落空。天天落空，還是要等待。在貝克特看來，這不只是兩個流浪漢的問題，整個人類都像他們一樣無所作爲，唯有等待奇蹟出現。」見廖可�small：《西歐戲劇史》，頁543-550。按：《等待戈多》恰巧有「等待」的情節與意象，故用爲中西對話之例。

從「荒誕性」析論元代文士劇——以「破衫兒」雜劇為論述

李惠綿

國立臺灣大學中國文學系教授

本文討論元代文士劇中的「破衫兒」雜劇，因其具有諸多不合常情常理的情節而歸屬「無理」之作，進而探索其「荒誕性」的主題意蘊。「荒誕」一詞，目前所知較早見於李白（701-762）〈大獵賦〉：「哂穆王之荒誕，歌白雲之西母。」這兩句所指爲《穆天子傳》。此書描述周穆王駕八駿巡遊，西登崑崙與西王母舉觴歌詩的神異故事。李白哂其「荒誕」，係取「極言虛妄、不足憑信」之義。神話具有不合邏輯常理的特質，故不足憑信。因此「荒誕」已蘊含「無理」的意義；然相較之下，「荒誕」一詞實有更深層的指涉與涵義。《莊子．天下篇》云：「謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭。」所謂「謬悠、荒唐」近似「荒誕」語境，莊子運用三種語言文字的策略，是要表述不落言筌的哲學思惟。破衫兒雜劇的「無理」，雖無關哲學思惟，然以「無理」演繹虛無、絕望的主題，故而形成劇作的「荒誕性」。

元雜劇演唱形式獨特，一本四折只能由正旦或正末主唱，分別稱曰「旦本」或「末本」。由正末扮演的文人，元代夏伯和〈青樓集誌〉謂之「破衫兒」雜劇。破衫指扮演貧苦人物的服飾，現存元雜劇提示作「薄藍」或「藍扮」，符合正末扮演落魄文士的穿關。所謂「破衫兒」雜劇，指扮演主腳的正末，從貧困落魄、功名不第，終而發跡騰達或封賞團圓的故事。

本文以四本現存曲白、科介完整的破衫兒雜劇爲論述文本，包括無名氏《漁樵記》、高文秀《遇上皇》、馬致遠《薦福碑》、鄭光祖《王粲登樓》。從四方面進行析論：（1）情節推展的荒誕性（2）堆疊巧合與逆轉關目的荒誕性（3）錯置歷史人物、悖離史實的荒誕性（4）運用意象烘托主題的荒誕性。破衫兒雜劇多以封賞團圓爲喜劇結局，其深層底蘊是在揭示元代文士的功名幻夢，凸顯假

臺灣大學學術期刊資料庫

想性、虛擬性的生命樂園。因此劇作鋪排諸多「無理」的面向，只是一種表層的敘事策略。其以各種意象與暗喻爲樞紐，寄寓落空、幻滅的主題，而指向「荒誕性」的意蘊。「荒誕性」概念是破衫兒雜劇從「無理」變爲「無理之妙」的轉捩點，這正是荒誕性文士劇的弔詭。

關鍵字：文士劇　破衫兒雜劇　荒誕性　《薦福碑》　《王粲登樓》

臺灣大學學術期刊資料庫

An Analysis of "Absurdity" in Scholar's Plays of the Yuan Dynasty ——A Focus on the Theme of "Poshaner"

Huei-mian LI

Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University

This article studies how "absurdity" (*huangdan xing*) was represented in scholars' plays (*wenshi ju*) of the Yuan Dynasty. In the Chinese context, the term absurdity was used as far back as the Tang poet Li Bo's (701-762) 'Da lie fu' to narrate the myth in which King Mu of Zhou (976-922 BC?) chanted and drank with the Chinese goddess Queen Mother of the West (*Xiwangmu*). Following Li's usage of absurdity, this article analyzes four extant plays of "Poshaner" (in shabby clothes) in traditional drama, including the anonymous *Yuqiao ji,* Gao Wenxiu's *Yu shanghuang*, Ma Zhiyuan's (ca.1250-1321) *Jianfu bei*, and Zheng Guangzu's *Wang Can denglou*.

The above four plays mainly narrate scholars' failure in pursuing official positions through the civil service examinations. Scholars' plays with the theme of "Poshaner" depict main characters, all scholars, who were frustrated in passing the exams. These plays, however, turn out to have happy endings due to some absurd turning points. Absurdity, in this article, is stated in four aspects: plot developments, coincidences and reversals, misemployment of historical figures and digression of historical facts, as well as symbolic imageries. These four plays were written over a time range of eighty years and coincidently accorded with the period when the civil service examinations were suspended from 1238 to 1315. Due to the political environment, Yuan drama was performed in the above four play narratives in the form of absurdity. Therefore, theatre featuring absurdity, in scholars' plays of the Yuan Dynasty, to some extent can be compared with the western counterpart, the Theatre of the Absurd that occurred in the 1950s-1960s.

Keywords: Scholars' plays Absurdity "Poshaner" in traditional drama *Jianfu bei* *Wang Can denglou*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

么書儀：《元人雜劇與元代社會》，北京：北京大學出版社，1997年。

孔文卿：《地藏王證東窗事犯》，收入徐沁君校點：《新校元刊雜劇三十種》，北京：中華書局，1980年。

孔穎達等：《春秋左傳正義》，上海：上海古籍出版社，1995年。

方李珍：〈無理而妙——談戲曲創作中的模糊性思維〉，《藝海》第4期，2010年4月，頁16-19。

王季思主編：《全元戲曲》，北京：人民文學出版社，1999年。

王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，1993年。

王楙：《野客叢書》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 852冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

王瑞來：〈科舉停廢的歷史：立足於元代的考察〉，收入劉海峰主編，《科舉制的終結與科舉學的興起》，武漢市：華中師範大學出版社，2006年10月。

王粲：〈登樓賦〉，蕭統編、李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1329冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社。

史爲樂主編：《中國歷史地名大辭典》，北京：中國社會科學出版社，2005年。

田同旭：《元雜劇通論》，太原市：山西教育出版社，2007年。

石君寶：《魯大夫秋胡戲妻》，收入臧晉叔編：《元曲選》第1冊，北京：中華書局，1958年。

安旗等：《李白全集編注釋》，成都：巴蜀書社出版，1990年。

朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

何良俊：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

宋濂等撰：《元史》，北京：中華書局，1976年。

李惠綿：〈論「天人」關係在《竇娥冤》雜劇之演變及其涵義〉，收入《戲曲新視野》，臺北：國家出版社，2008年。

_____：〈論關漢卿雜劇中的「改扮人物」〉，收入《戲曲新視野》，臺北：國家出版社，2008年。

_____：〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉，《戲劇研究》第3期，2009年1月，頁75-124。

_____：《戲曲批評概念史考論》（增訂本），臺北：國家出版社，2009年。

李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

汪正龍：〈沃爾夫岡．伊瑟爾的文學虛構理論及其意義〉，《文學評論》第5期，2005年9

臺灣大學學術期刊資料庫

月，頁28-34。

沃爾夫岡．伊瑟爾著，陳定家、汪正龍等譯：《虛構與想像——文學人類學疆界》，長春：吉林人民出版社，2011年。

杜牧：〈李賀集序〉，《樊川文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1081冊，臺北：商務印書館，1983年。

林葉青：〈從朱買臣休妻到《馬前潑水》〉，《藝術百家》第6期，2005年12月，頁10-13。

周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

阿諾德．欣奇利夫著，劉國賓譯：《荒誕說——從存在主義到荒誕派》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

洪九疇：〈三社記題辭〉，收入林侑蒔主編，《全明傳奇》第30函第196種，臺北：天一書局，1985年。

施丁、沈志華主編：《資治通鑒大辭典》，長春：吉林人民出版社，1994年。

紀昀等原著，四庫全書研究所整理：《欽定四庫全書總目》，北京：中華書局，1997年。

胡春才：〈論文學語言的「無理」之美〉，《企業家天地（理論版）》第12期，2010年12月，頁190-191。

范曄撰：《後漢書》，收入《景印文淵閣四庫全書》第253冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

凌廷堪：〈論曲絕句〉，收入《校禮堂詩集》，臺北：藝文印書館，1971年。

夏庭芝：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

孫崇濤、徐宏圖：《青樓集箋注》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年。

馬丁．艾斯林著，華明譯：《荒誕派戲劇》，石家莊：河北教育出版社，2003年。

馬致遠：《半夜雷轟薦福碑》，收入王季思主編：《全元戲曲》第2卷，北京：人民文學出版社，1999年。

高文秀：《須賈大夫誶范叔》，收入臧晉叔編：《元曲選》第3冊，北京：中華書局，1958年。

_____：《保成公徑赴澠池會》，收入王季思主編：《全元戲曲》第1卷，北京：人民文學出版社，1999年。

_____：《好酒趙元遇上皇》，收入王季思主編：《全元戲曲》第1卷，北京：人民文學出版社，1999年。

張衡：〈四愁詩〉，蕭統編、李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1329冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

曹植：〈王仲宣誄〉，蕭統編、李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1329冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

脫脫撰：《宋史》，北京：中華書局，1977年。

_____，楊家駱主編：《新校本金史并附編七種》，臺北：鼎文書局，1980年。

臺灣大學學術期刊資料庫

郭慶藩集釋：《莊子集釋》，臺北：河洛圖書出版社，1974年。

郭璞注：《穆天子傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1042冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

陳壽撰，裴松之注，楊家駱主編：《新校本三國志》，臺北：鼎文書局，1980年。

黃文暘撰，董康纂輯：《曲海總目提要》，臺北：新興書局，1967年。

曾永義：〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980年。

湯顯祖撰，邵海青校注：《牡丹亭》，臺北：三民書局，2000年。

無名氏：〈青青陵上柏〉，蕭統編，李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1329冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

_____：〈西門行〉，郭茂倩：《樂府詩集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1347冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

_____：〈十五貫戲言成巧禍〉，馮夢龍輯，可一居士評，墨浪主人校：《醒世恆言》，收入魏同賢主編：《馮夢龍全集》第24冊，上海：上海古籍出版社，1993年。

_____：《施仁義劉弘嫁婢》，收入王季思主編，《全元戲曲》第6卷，北京：人民文學出版社，1999年，頁797-832。

_____：《朱太守風雪漁樵記》，收入王季思主編：《全元戲曲》第6卷，北京：人民文學出版社，1999年。

_____：《爭報恩三虎下山》，收入臧晉叔：《元曲選》第1冊，北京：中華書局：1958年。

費唐臣：《蘇子瞻風雪貶黃州》，收入王季思主編：《全元戲曲》第3卷，北京：人民文學出版社，1999年。

賀裳：《皺水軒詞筌》，臺北：新文豐出版社，1989年。

黃賢忠：〈論元雜劇中悲劇衝突消解方式的荒謬性〉，《河南理工大學學報》，社會科學版第3期，2009年7月，頁405-408。

葉長海：《王驥德曲律研究》，北京：中國戲劇出版社，1983年。

賈仲明：《荊楚臣重對玉梳記》，收入王季思主編：《全元戲曲》第5卷，北京：人民文學出版社，1999年。

廖可兌：《西歐戲劇史》，北京：中國戲劇出版社，2001年。

漢語大詞典編纂處編：《漢語大詞典》光碟繁體單機3.0版，香港：商務印書館香港有限公司，2007年。

趙毅衡：《符號學》，臺北市：秀威資訊科技，2012年。

劉昫撰，劉節、陳乃乾點校：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981年。

樂蘅軍：〈宋明話本的命運人生〉，《意志與命運——中國古典小說世界觀綜論》，臺北：大安出版社，1992年。

歐陽修、宋祁撰，董家遵等點校：《新唐書》，北京：中華書局，1975年。

蔣一葵輯：《堯山堂外紀》，收入《四庫全書存目叢書》第148冊，臺南：莊嚴文化事業，1995年。

鄭光祖：《醉思鄉王粲登樓》，收入王季思主編：《全元戲曲》第4卷，北京：人民文學出版社，1999年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：《王粲登樓》，收入鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。

鄭廷玉：《看錢奴買冤家債主》，收入鄭騫校訂：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。

鄭思肖：《宋鄭所南先生心史》，收入《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化事業，1997年。

鄭騫：〈臧懋循改訂元雜劇平議〉，收入《景午叢編》上冊，臺北：臺灣中華書局，1972年。

____：〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，收入《景午叢編》上冊，臺北：臺灣中華書局，1972年。

____：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。

蕭統編，李善注：《文選註》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

蕭啓慶：〈元朝科舉與江南士大夫之延續〉，《元代的族群文化與科舉》，臺北：聯經出版社，2008年。

錫廙修，石景芬纂：《江西省饒州府志》，臺北：成文書局，1975年。

謝枋得：《疊山集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1184冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《中國古典戲曲論著集成》第2冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

魏怡：〈情眷眷而懷歸兮——王粲〈登樓賦〉賞析〉，《曲靖師專學報》，1983年4月，頁43-46。

羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，臺北：中國文化事業有限公司，1960年。

關漢卿：《感天動地竇娥冤》，收入臧晉叔編：《元曲選》第4冊，北京：中華書局：1958年。

竇淑梅：〈淺談拓片技術及其製作方法〉，《中原文物》第2期，2012年4月，頁95-98。

釋惠洪：《冷齋夜話》，收入《景印文淵閣四庫全書》第863冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

釋普濟：《五燈會元》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1053冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

H．R．姚斯、R．C．霍拉勃撰，周寧、金元浦譯：《接受美學與接受理論》，瀋陽市：遼寧人民出版社，1987年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫