

英雄遺恨與歷史哀歌： 「元曲悲劇」初探與《西蜀夢》*

汪詩珮*

摘 要

本文論述核心有二，其一，為探究中國戲劇是否存有「悲劇」之品類。文中以「元刊雜劇」中帶有悲怨、憾恨結局的五部戲作為討論對象，佐以西方以《詩學》為主的悲劇理論分析、觀察，得出結論為：元代悲劇以英雄、哀歌、遺恨風格為主，故可以「元『曲』悲劇」名之。其二為《西蜀夢》的細讀，佐以時代相近的平話、詞話情節敘事，觀察元代雜劇的特殊視角，及其「曲文」所呈現的哀淒氛圍，作為「元『曲』悲劇」的最佳例證。

關鍵詞：元雜劇、西蜀夢、悲劇、哀歌、平話、詞話、詩學、抒情

本文收稿日期：2011/05/12 通過審查日期：2011/06/29

* 本文感謝國科會計畫補助（97-2410-H-194-095-）。論文初稿發表於「世變與轉折：蒙元時期的文學、文化與藝術」青年學者學術研討會（國立中正大學中文系主辦，2010.10.27），承蒙講評人康保成教授、主持人曾永義教授的批評討論，得獲啟發與初步修改；投稿過程中，再獲兩名審查委員的寶貴建議，在此謹一併深致謝忱。所有修訂未全之處，望來日於相關系列文章中持續探究。

* 臺灣中正大學中國文學系副教授

前言：中國悲劇何以成為問題？

中國古典戲劇範疇，是否包納著如同／近似西方戲劇中「悲劇」之品類，向為爭議課題，而學界迄今亦未在理論與實證上產出完全服眾之定論。¹大體而言，中國戲劇有沒有悲劇？中國悲劇的定義、形式與內涵？什麼樣的劇本可稱作悲劇？某一部戲是否為悲劇？諸如此類的問題，在學術上似乎尚未形成相對全面的共識。²

關於此一論爭的大略，可參考張哲俊於《中日古典悲劇的形式》書中的整理，他將持論者區分為「否定派」與「肯定派」：³「否定派」幾皆為二十世紀前半葉的大家，如魯迅、胡適、朱光潛等；⁴「肯定派」則多為二十世紀後期的學者，如蘇國榮、謝柏梁、楊建文等。⁵簡言之，「否定派」的主要觀點，在於中國戲劇普遍呈現「團圓喜慶的結局」，此與

¹ 可參考張哲俊，《中日古典悲劇的形式——三個母題與嬗變的研究》（上海：上海古籍出版社，2002）所言：「自從悲劇概念傳入中國，王國維運用近代悲劇理論研究《紅樓夢》，寫出《〈紅樓夢〉評論》，從而在我國建立悲劇觀念以來，古典小說與戲曲的悲劇研究成了一個極為重要的課題，但同時也成為分歧最大的課題之一。（頁29）」

² 關於「中國悲劇」方面的著述，具代表性的「劇本選集」有王季思主編：《重訂增注中國十大古典悲劇集》（濟南：齊魯書社，1991，原書完成於1982）。具代表性的「論著」有：上海文藝出版社編，《中國古典悲劇喜劇論集》（上海：上海文藝出版社，1983）。蘇國榮，《中國劇詩美學風格》（臺北：丹青圖書有限公司，1987）。謝柏梁，《中國悲劇史綱》（上海：學林出版社，1993）。楊建文，《中國古典悲劇史》（武漢：新華，1994）。傅謹，《戲曲美學》（臺北：文津出版公司，1995）第三章「戲曲的審美品性」。張哲俊，《中日古典悲劇的形式——三個母題與嬗變的研究》。解玉峰，〈「悲劇」、「喜劇」與中國戲曲研究及其他〉，《20世紀中國戲劇學史研究》（北京：中華書局，2006）。張文澍，《元曲悲劇探微》（北京：中華書局，2008）。謝柏梁，《中國悲劇文學史》（臺北：國家出版社，2010）。

³ 《中日古典悲劇的形式》：「從總體上看，分歧產生於如何運用近代悲劇理論來分析中國古典小說戲曲：部分學者以為應當堅持以近代悲劇理論來分析，由此認為中國古典小說戲曲不適於作為悲劇來看；部分學者以為近代悲劇理論不合於中國小說戲曲的特點，應立足於中國古典小說戲曲的特點，從而得出中國古典小說戲曲中有悲劇的看法。前者姑且謂之否定派，後者姑且謂之肯定派。其實無論是肯定還是否定，表面看來存在著巨大的分歧，然而他們面臨的是同一個問題，即悲劇理論與中國古典小說戲曲之間的距離。（頁29）」

⁴ 張哲俊將王國維劃為「否定派」之鼻祖，因《〈紅樓夢〉評論》提及：「吾國人之精神，世間的也，樂天的也。故代表其精神之戲曲小說，無往而不著此樂天之色彩，始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨。」這一點筆者並不贊成，因靜安先生也於論著中大力讚賞《紅樓夢》、《寶娥冤》、《趙氏孤兒》，提出這些作品具備「悲劇精神」。整體而言，張哲俊認為「否定派」多以中國古典小說戲曲中的「大團圓結局」為批判，如魯迅：「這是因為中國人底心理，是很喜歡團圓的…小說往往給他團圓；沒有報應的，給他報應，互相欺騙。」胡適：「中國文學最缺乏的是悲劇觀念。無論是小說，是戲劇，總是一個美滿的團圓…這種『團圓的迷信』乃是中國人思想薄弱的鐵證。…他閉著眼不肯看天下的悲劇慘劇，不肯老老實實寫天公的顛倒。只圖說一個紙上的大快人心。這便是說謊的文學。」朱光潛：「隨便翻開一個劇本，不管主要人物處於多麼悲慘的境地，你盡可以放心，結尾一定是皆大歡喜，有趣的只是他們怎樣轉危為安。」參見《中日古典悲劇的形式》第2章「中國古典悲劇的研究狀況及其問題」，頁29-31。換言之，二十世紀前期的學者在比較中西小說戲劇的基礎上，多持否定態度，認為中國缺少如西方悲劇高度的作品。

⁵ 張哲俊認為，「肯定派」學者不認可完全套用西方悲劇理論，要求注意中國悲劇自身的美學特點；但他批判這一類研究：「…陷入了一個自相矛盾的困境：一方面否定悲劇理論對中國悲劇的適用性，因此就意味著要放棄悲劇理論作為研究中國古典悲劇的基礎。可是另一方面，在具體分析中國古典悲劇現象時，又需時時以現有的成熟悲劇創作實踐和理論作為一種參照，並不能擺脫它。…中國沒有系統完整

悲劇崇高的氛圍有所捍格。「肯定派」爲了顛破其說，則多從中國文學史（中國戲劇史）自先秦以來的發展脈絡爲背景，描述民族精神層面、人物心境方面的悲哀調性，然其認定標準反而失之過寬。⁶

本文在前賢基礎上，意欲再論此一課題的原因是，客觀事實上，中國傳統劇論未曾提出「悲劇」一詞、或相關問題之討論（如亞里斯多德之《詩學》）；又中國戲劇也缺少如希臘戲劇《伊底帕斯王》般「舉世公認」的悲劇典範。然而，在筆者閱讀元代戲劇的主觀感受中，卻時時察覺到中國戲劇發展到了元代，確實出現一種讀來令人哀之、泣之、壯之、高之，近似於「悲劇調性」（tragic tone）的品類，其雖無「悲劇」之名，或有「悲劇」之實。如何相對精確地稱呼、定義、描述這一中國戲劇史上相當罕見的幾部作品，並嘗試置於西方古典悲劇之標準比較、檢視，從而爲此論爭的範圍，提供具有早期性、限定性、一致性之「標的」劇作，仍有一定的意義。換言之，本文論述的範疇鎖定在「元代雜劇」，正是爲了從「源頭」廓清中國戲劇是否具有「悲劇」的課題；⁷元代之後是否有所「流變」，當屬另一課題，不在此限。至於借用西方悲劇理論作爲參照與轉化，正是爲了形塑此種「殊類」之主體特徵；而在界定清楚後，自可討論是否不必以「悲劇」名之，而應另闢新語稱呼，以合乎所討論、描繪之形、容、神、趣。

甲編 「元『曲』悲劇」論

一、不完滿的結局

中國戲劇的結局套式，基本以「大團圓」結局爲敘事終點，此特性在「南戲一傳奇」

的悲劇理論，加上中國古典小說戲曲與西方悲劇作品和理論之間確實存在相當大的距離，這也許是中國古典悲劇研究始終難以深入的一個重要原因。（頁31-32）」其評論中肯而有見地。

⁶ 以謝柏梁《中國悲劇文學史》為例，該書的目錄章節依序為「巫優儺戲的神鬼之哭，先秦漢唐哭劇原始，戲曲藝術中的佛音苦境，韻文之悲情萬種，散文之哀境千重，小說之苦態百味，敦煌變文中的復仇哀曲，敦煌變文中的孝道訴求，宋代悲怨劇目的審美形態，元雜劇中的悲劇大觀，英雄悲劇、命運悲劇與帝王悲劇，女性悲劇與《竇娥冤》，纏綿悽惶的苦戀悲劇，南戲悲慨與《琵琶記》，明代怨譜的基本調性，明雜劇之怨譜氣象，抒情寫怨明傳奇，明代政治、愛情與情理怨譜，湯顯祖的傷心『四夢』，清代苦戲百花園，末世殘鐘的興亡苦戲，義薄雲天的市民苦戲，摧枯拉朽的農民鬥爭苦戲，中國話劇之悲劇方陣，曹禺大師的悲劇經典，二十世紀戲曲悲劇，蜀魏湘陳京城郭，中國現代電影的悲劇品格，中國當代電影的悲劇風格，國產電視劇的悲劇情韻」，幾乎囊括整個中國戲劇史從先秦到當代的發展，這種討論方式對於理解「悲劇」的形式、內容、定義、流變，反而有混淆之嫌。

⁷ 筆者以為，要對此看似龐大、博深的議題進行梳理，就必須如同亞里斯多德撰寫《詩學》的方式一般，從「最初的現象」分析起；換言之，先撇開明清戲劇。亞氏研究的對象是希臘戲劇，本文則希望從元雜劇中蘊含悲劇因子的文本入手，參考西方悲劇理論，究其異同、轉化內涵，提出對中國悲劇的觀察與詮釋。本文雖以中國戲劇的第一個黃金時期——「元代戲劇」爲論述起點，但為了探其精髓、溯其本源，更縮限範圍，以能真正反映蒙元時代風尚的「元刊雜劇」為起始。

體製上特別顯明。⁸從早期戲文《張協狀元》開始，「勸善懲惡」的道德教化與「團圓旌獎」的收束方式可謂絕大多數劇本的終極任務，如：改編自早期「負心婚變戲」的《琵琶記》與《焚香記》，特令男主角隱有苦衷；《牡丹亭》中傷情而亡的杜麗娘，因「至情」得以「復生」；《千鍾祿》則虛構情節，竟能營造建文帝君臣回返的另類團圓；改編自《竇娥冤》的《金鎖記》，能令鬼神營救竇娥，使之闔家團聚，歡喜結尾。⁹

這不禁令人追問，中國戲劇一開始就是以團圓收場為定則嗎？難道從未存有別種結尾風格嗎？事實上答案是否定的。在元代雜劇中，正有一種類型，其收束屬於「不完滿」的結局、其整體風格呈現「悲哀」的調性；換言之，其結局非但不屬於喜慶、團圓、旌獎，甚至籠罩在「悲淒」與「憾恨」的氛圍中，如：《漢宮秋》與《梧桐雨》以皇妃的或生離、或死別，以及皇帝的追思作結；《西蜀夢》抒寫關羽、張飛魂魄的黯然神傷，以及劉備夢境的孤獨淒涼；《介子推》刻畫人臣遭棄的心酸、哀怨與幽憤；《東窗事犯》以岳飛的一縷幽魂訴冤作結；《趙氏孤兒》則以趙孤醒悟身世後的悔恨交加與誓言雪恨告終。這一類的戲，以「死亡」、「魂訴」、「悼憶」、「悔恨」為敘事核心，是元雜劇中獨特的品類、秀異的「書寫風格」與「戲劇美學」。如果說，傳奇的「團圓」套式，表現了以旌獎、喜慶、合歡為「美樂崇尚」的心理狀態的話，元雜劇中的此類，則反映了審美標準上的另一光譜：即「以悲為尚」的價值取向。

那麼，這種「以悲為尚」的戲劇風格，可否比擬於西方戲劇理論中的「悲劇」？這個問題嚴格說起，是王國維提出來的。當靜安先生提出「元則有悲劇在其中」的見解時，感知其意，他一方面認為絕大部分的元雜劇「不是悲劇」，一方面又對少數特例感懷在心。見其《宋元戲曲考》：

明以後，傳奇無非喜劇，而元則有悲劇在其中。就其存者言之：如《漢宮秋》、《梧桐雨》、《西蜀夢》、《火燒介子推》、《張千替殺妻》等，初無所謂先離後合、始困終亨之事也。其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》、紀君祥之《趙氏孤兒》。劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。¹⁰

這段文字，正是以明傳奇「先離後合」、「始困終亨」的團圓性情節規律，與少數幾部元雜

⁸ 參見林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，收入華瑋、王瓊玲主編，《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中研院文哲所，1998）。許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺灣大學文學院，1999），頁275-279。

⁹ 關於《金鎖記》在主題與意識型態上的改動，參考拙文〈宿命·平反·教化觀：論兩本《竇娥冤》〉，《戲劇學刊》第11期，2010.1。

¹⁰ 王國維，《宋元戲曲考（等八種）》（臺北：僑勉出版社翻印，1975），頁106。

劇的「結尾」相對照，所得出的概念：「傳奇無非喜劇」、「元則有悲劇在其中」。暫不論他如何理解悲劇；從所舉之例發現，除了「以后妃之死生離別營造帝王之恨」而留名千古的《漢宮秋》與《梧桐雨》、除了特別著眼於「主人翁」在極度困境中展現「自由意志」的《竇娥冤》與《趙氏孤兒》；其他三本正是僅存「元本」傳世的「元刊雜劇」。《趙氏孤兒》雖同時有「元刊本」與「明人改本」傳世，但據張哲俊研究，王國維所認為的悲劇，無疑應指「元刊本」。¹¹

因此，王國維所舉出的七部悲劇中，有四部為「元刊雜劇」；考量現存元刊雜劇僅三十部，¹²這比例不可謂不高！可以說，靜安先生對於「元刊雜劇」的直覺性感受非常深刻；相對於《元曲選》中絕大部分的文本，結局仍帶有程度不一的「團圓性」及「償報性」，¹³「元刊雜劇」卻有不少文本的結局「非團圓」。王國維對元雜劇「悲劇」的獨特創見，可能既受到日本漢學家的影響，¹⁴也來自他曾為「元刊雜劇」題寫「敘錄」的經驗與觀察，¹⁵從而引發他覺察元雜劇特質的眼光，也影響他對元雜劇的「崇高評價」（西方人視「悲劇」為「詩體」中最崇高者，影響所致，靜安先生對於「始困終亨」的明傳奇評價自然不高）。¹⁶

王國維之後，費秉勛於〈論元代悲劇〉一文分析多部元代悲劇後，慧眼識出：¹⁷

從大的方面說，元代悲劇有兩種結尾。一種是悲劇主人公的對立面受到懲罰的光明結尾；一種是一悲到底的非光明結尾。……後一種結尾的有《介子推》、《霍光鬼諫》、《張千替殺妻》、《雙赴夢》、《豫讓吞炭》、《梧桐雨》等。從這個羅列，便可大體看出一個規律：即後一種結尾的悲劇，除《豫讓吞炭》見於脈望館校《古名家雜劇》、《梧桐雨》收入《元曲選》外，其餘四劇均在元刊本中，而《梧

¹¹ 參見《中日古典悲劇的形式》第三章「悲劇形式：《趙氏孤兒》元明刊本比較」頁42-49。

¹² 鄭騫先生校訂「元刊雜劇」時，費心將何煌用以校對《古名家雜劇》本《王祭登樓》之「中麓鈔本」的隻曲片語，重新拼湊、組織、校錄，而成一儼然新得的「元本」，可視為第「三十一種」元本雜劇，《醉思鄉王祭登樓跋》。期間緣由、過程，參見鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962），頁458「鈔本王祭登樓跋」。拙文〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王祭登樓》的視界〉前言部分（《漢學研究》第28卷第1期，2010.3）。

¹³ 所以「肯定派」學者需要解決的重大問題是：「團圓」與「悲劇性」能否同時並存？這部分可參考傅謹認為中國「沒有悲劇」的看法，見《戲曲美學》頁133-144。

¹⁴ 參見王國維著，黃仕忠講評，《宋元戲曲史》（南京：鳳凰出版社，2010）書中，由黃仕忠撰寫的「導讀」，頁10-11。

¹⁵ 參見王國維〈元刊雜劇三十種序錄〉，《王國維全集》14（杭州：浙江教育出版社，2009）。

¹⁶ 青木正兒於1930年寫下的《中國近世戲曲史·序》（北京：中華書局，2010版）文，有一段他與靜安先生的對話：「…先生問余曰：『此次游學，欲專攻何物歟？』對曰：『欲觀戲劇，宋元之戲曲史，雖有先生名著足陳具備，而明以後尚無人著手，晚生願致微力於此。』先生冷然曰：『明以後無足取，元曲為活文學，明清之曲，死文學也。』余默然無以對…（頁1）」。

¹⁷ 費秉勛，〈論元代悲劇〉，收入《中國古典悲劇喜劇論集》。

桐雨》的作者白樸又確知為最早的元代戲曲家。我們知道，元刊本雜劇基本保持著劇本的較早面貌，創作時代比較早；而臧氏《元曲選》中的雜劇，甚至雜有明初作家的作品，包括著整個元代從頭至尾各個時期都有的作品，《元曲選》中的雜劇又大部分在流傳過程中經過明代人的加工。這樣我們便發現一條大概規律：這就是早期的元代悲劇，往往有可能是一悲到底的非光明結尾；而後期的悲劇，特別是經過明代人修改的悲劇，則基本上是悲劇主人公的對立面受到懲罰的帶著亮色的結尾。（頁 79）

一語中的道出元刊本與明刊（鈔）本在結尾上的差異，可能正來自於明人的改動。換言之，若我們手中僅有「明人改本元雜劇」，則中國戲劇自成熟期（元代）以後，幾乎盡皆為「光明／完滿／團圓」調性的結尾，那中國戲劇不僅沒有「悲劇」課題，甚至可以稱其為「喜劇」了。¹⁸然而，幸好，歷史還留存了「元刊雜劇」。

換言之，元雜劇中隱含的哀淒調性之所以鮮為人知，正是因為《元曲選》傳播的優勢地位；經臧懋循改訂過的《元曲選》，由於受到晚明文化影響，偏向「傳奇化」風格，原先於雜劇中流洩的「不完滿」與「憾恨」之情已然淡化，取而代之的常是結尾所瀰漫的說教意味，與乾淨清楚的「世界觀」與「斷語」。¹⁹是故，若要尋求「中國戲劇的悲劇性特質」、討論中國是否有「悲劇」、探索「中國悲劇」與「西方悲劇」在形式與內容的異同、中國悲劇「悲」在哪裡等課題，不能不以「元刊雜劇」為觀察對象，庶幾能為明代以後幾乎消失的「中國悲劇美學」描繪形神、捕捉精義。

二、元刊雜劇中的悲劇性作品

靜安先生提出的悲劇作品有七部：《漢宮秋》、《梧桐雨》、《西蜀夢》、《火燒介子推》、《張千替殺妻》、《竇娥冤》、《趙氏孤兒》。其共通點在於無「先離後『合』」、「始困終『亨』」之事，亦即以「結局的缺憾性」為重要依據。同理，若以「結局的調性」為判準，元刊雜劇中另有兩部戲：《東窗事犯》與《霍光鬼諫》，因結尾時正末岳飛、霍光已成一縷孤魂，幽幽而去，也符合此一基調，當可計入。為了在研究時排除「易代」與「改動」的影響，

¹⁸ 因此，兩位西方漢學家合著的中國戲劇史（1100--1450）論著：Wilt L. Idema and Stephen H. West, *Chinese Theater 1100—1450: A Source Book* (Wiesbaden: Steiner, 1982.) 書中就將（元）雜劇之「意譯」翻為“(Yuan) comedy”。參見書末 “Glossary”，頁 499。

¹⁹ 關於雜劇未了的「斷云」或「詞云」，可參見孫楷第《也是園古今雜劇考》（上海：上雜出版社，1953）頁 226；馮沅君〈孤本元明雜劇鈔本題記〉（《古劇說彙》，北京：作家出版社，1956）頁 362-363；胡忌〈談雜劇的收場〉（《文學遺產增刊》第一輯，北京：作家出版社，1955），頁 305-310。

以下討論將著重在「元刊本」，故僅存「明刊本」的《漢宮秋》、《梧桐雨》、《竇娥冤》暫且擱置，未來將另文論之。需要討論的是《張千替殺妻》，相較於其他五劇，此戲在主角身份、情節事件、主題思想上，皆有不小差異，²⁰且結局很可能不以「悲劇收場」；²¹考量再三，也擬排除在本文討論之外。²²於是，以下將從《西蜀夢》、《火燒介子推》、《趙氏孤兒》、《東窗事犯》、《霍光鬼諫》五戲談起。

論及這五戲是否堪為「悲劇」類屬，首要條件就是在「劇情走向」上朝向「非團聚式」、「非圓滿性」之氛圍，及帶有「遺恨」、「悲淒」風格的結尾。文本內容證明，《西蜀夢》的結局是張飛鬼魂要求復仇：²³

【二煞】……拜辭了龍顏，苦度春秋。今番若不說，後過難來。千則千休，丁寧說透，分明的報冤讎。

【煞尾】…杵尖上挑定四顆頭，腔子內血向成都鬧市裡流，強如俺一千小盞黃封頭祭奠酒。（頁 23）

《趙氏孤兒》則以趙孤誓言復仇為結：

【二煞】把那廝剗了眼睛豁開肚皮，摘了心肝卸了手足，乞支支拋折那廝腰截骨。常言恨小非君子，無毒不丈夫。難遮護，我不怕前遮侍從，左右軍卒。

【尾】欲報俺橫亡的父母恩，托賴著聖明皇帝福。若是御林軍肯把趙氏孤兒護，我與亢金上君王做的主。（頁 176）

²⁰ 相較於《介子推》與《趙氏孤兒》的春秋豪傑、《霍光鬼諫》的漢代將相、《西蜀夢》的三國英雄、《東窗事犯》的伐金將軍，《張千替殺妻》的正末張千只是一個「屠家」（見「楔子」張千自道）。其劇情大要為：張千與員外結拜兄弟，但員外妻卻思勾引張千，甚至要他趁員外酒醉時將之殺害，故張千便舉刀替哥哥殺了嫂子，後投案自首，伏罪行刑前，囑咐員外贍養老母。因此，故事的主題思想為闡揚兄弟情義，刎頸之交甚至貴於夫妻、母子之情。

²¹ 此劇「題目正名」為：「悍婦貪淫生惡計，良人好義結相知。賢明待制翻疑獄，鯁直張千替殺妻」，第三折有包公辦案場景。徐沁君，《新校元刊雜劇三十種》（北京：中華書局，1980）收錄《張千替殺妻》，其「劇情說明」認為：「從此劇正名為：『賢明待制翻疑獄』來看，最後應以張千遇赦結束。（頁 751）」再者，若從第四折末曲【水仙子】看來：「一靈兒相伴著野雲飛，則聽得腦背後何人高叫起，是哥哥共母親旁邊立。我問你怎生來到這裡，險送了家有賢妻。殺嫂索償命，宜鑄刎頸碑，將我好名兒萬古標題。」張千似乎未死，還見到了員外與母親。檢視幾部現存元雜劇「包公戲」，如《包待制三勘蝴蝶夢》、《包待制智斬魯齋郎》、《包龍圖智勘後庭花》、《包待制智賺灰闌記》、《包待制智賺生金閣》、《包待制陳州糶米》、《包龍圖智賺合同文字》等，包公皆會想辦法讓具有道德感、真性情的主角活下來，故此戲可能在結局時發生出人意表的搭救。筆者懷疑本劇實為「團圓收束」。

²² 靜安先生並非「專論悲劇」，而是在行文中以比較的口吻提及某些元雜劇與明傳奇的差別，故未暇一一檢視、嚴謹定義。然今日重論此題，不可不再思、驗證也。

²³ 以下引文參見同註 12。

《火燒介子推》末尾是樵夫爲介子推喊冤、對晉文公斥責：

【收尾】不爭你個晉文公烈火把功臣盡，枉惹得萬萬載朝廷議論。常想趙盾捧車輪，也不似你個當今帝主狠。（頁 285）

《東窗事犯》末尾，是岳飛魂魄的滿腹憾恨與期待：

【仙呂後庭花】……想秦檜無孽劃，送微臣大理寺問罪責。將反朝廷名分揣，屈英雄淚滿腮。臣爭戰了十數載，將功勞番作罪責。

【柳葉兒】今日都撇在九霄雲外，不能夠位三公日轉千階。將秦檜三宗九族家族壞，每家冤讎大，將秦檜剖棺擲剝尸骸。恁的呵！恩和讎報的明白。（頁 300）

《霍光鬼諫》的結尾曲是霍光鬼魂的哀憐神情：

【落梅風】滅九族誅戮了髻鬢，斬全家抄估了事產。可憐見二十年公幹，墓頂上濫濫土未乾。這的是承明殿霍光鬼諫。（頁 314）

皆屬於「未了的結局」，充塞著幽暗、陰森、傷逝、怒斥的姿態與懸念。而在「結局氛圍」之外，五劇是否還有更核心的「悲劇」內在成分呢？嘗試分析其所蘊含的共通特質：

（一）五劇皆爲廣義的「歷史劇」，亦即以正史、野史、平話（小說）、演義爲題材而創作的戲劇。²⁴

²⁴ 關於廣義「歷史劇」之界定，筆者以為可參考紀德君《明清歷史演義小說藝術論》（北京：北京師範大學出版社，2000）對於「歷史演義小說」的解釋：「…歷史演義也就是敷演史事、闡明史書義理的意思…（頁 3-4）」、「…由於正史記載簡單闕略…所以歷史事件中原有的豐富多彩的細節、歷史人物的『奇情俠氣，逸韻英風』，卒多湮沒無聞。如果要想將歷史生活畫面完整、生動、逼真地呈現出來…作者就不能不旁及正史之外的野史、雜記、小說、傳聞，以補正史所未載，而在此基礎上還要更進一步地根據自己的創作思想和審美思想，補之以虛構想像，沃之以神采意味，這樣庶幾才能完成創作。（頁 6）」亦參考孫書磊《中國古代歷史劇研究》（南京：南京師範大學出版社，2004）：「中國古代歷史劇對正史的取材有直接取材和間接取材兩種情況。直接取材於正史的歷史劇不參考其他如野史、小說、戲劇、傳說文學作品等相關材料，間接取材是指利用在正史基礎上產生的野史、小說、戲劇、傳說、詩文作品等相關材料。（頁 39）」以及王瓊玲〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉（《晚明清初戲曲之審美構思與藝術呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005）對「歷史劇創作思維」的析分：「…第一層是劇本應以敷演歷史上所曾發生過的重大事件與人物爲主要題材…第二層則是劇作家在創作構思時，於某種程度上，是將他對於歷史之批判，融入於其所呈現的劇作主題內。亦即作者透過文學藝術的手法，將其主觀的歷史詮釋，以『歷史圖像』的方式，鋪陳爲劇作建立情節時必要之條件。（頁 172）」

(二) 劇中主角、主要人物的身份，皆為帝王將相、英雄豪傑、忠臣義士，因此清一色為「末本戲」。

(三) 《西蜀夢》、《東窗事犯》、《霍光鬼諫》三戲，「正末」皆於劇情後半段（第三或第四折）扮「魂子」上，改以「鬼魂」身份現身。²⁵

(四) 《西蜀夢》、《趙氏孤兒》、《東窗事犯》、《介子推》四戲皆有「正末改扮」情況，且皆於「四折戲」中經歷「三次」改扮，其「正末」之「角色替換」不可不謂頻繁。²⁶

(五) 《西蜀夢》第一折，正末扮飾「傳遞消息」的劉備使者；《趙氏孤兒》第一折，正末扮飾「韓厥」，在與程嬰的問答中，敘述奸臣之禍與忠臣遭害的歷史事實；《介子推》第四折，正末扮飾「傳遞消息」的樵夫；《東窗事犯》第三折，正末扮飾「傳遞消息」的何宗立——以上四名角色，皆屬於「探子型人物」，²⁷在演出時，兼有「旁觀者」、「敘述者」、「品評者」的潛在身份，在參與劇情的同時，也不時以「疏離（detached）」姿態，「冷眼」觀看、敘述與評點「戲中人物／情境」。

若以上數點堪稱元代悲劇大致的特質，則此特性是否「不類」於西方悲劇？恐怕答案是否定的。以下一一探析。

(一)

先從「歷史性／歷史劇」談起。西方悲劇理論的濫觴，亞里斯多德的《詩學》曾言及：「而現在，最好的悲劇都取材於少數幾個家族的故事（13章）。」²⁸而他所指的「家族」，如阿格門農（Agamemnon）、伊底帕斯（Oedipus）等，皆為希臘英雄時代的皇親貴胄；²⁹

²⁵ 《西蜀夢》三、四折正末扮演「張飛鬼魂」。《東窗事犯》第三折「正末扮魂子（岳飛鬼魂）」，而劇末二支曲文應亦是岳飛鬼魂所唱。《霍光鬼諫》第四折「正末扮魂子（霍光鬼魂）」。

²⁶ 《西蜀夢》第一折正末扮劉備使者，第二折改扮諸葛亮，第三、四折改扮張飛鬼魂。《趙氏孤兒》楔子正末扮趙朔，第一折改扮韓厥，第二、三折改扮公孫杵臼，第四折改扮趙孤。《介子推》第一折正末扮介子推，第二折改扮閻官，第三折改扮介子推，第四折改扮樵夫。《東窗事犯》楔子、第一折正末扮岳飛，第二折改扮呆行者，楔子改扮何宗立，第三折改扮岳飛鬼魂，第四折改扮何宗立，散場改扮岳飛鬼魂。

²⁷ 參見筆者博論「從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇」（新竹：清華大學中文系，2006）第2章第2節頁143-144的分析。關於「探子」及「探子變形」的場次概有三點現象：「1. 此『探子型』人物並未參與主要情節的進展，也未加入戲裡主要人物的行動，基本上屬於『旁觀者』角色。2. 從曲文內容可知，大部分都以與另一人（如「駕」）的『問答』形式進行，即對方以說白詢問，此人以唱曲答之。3. 『探子變形』的場次，經常在交代完事件始末之後，於結尾處下一客觀評論，或將重點精要處以『小結』方式道出。」

²⁸ 亞里斯多德著，陳中梅譯注，《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，2007版），頁98。

²⁹ 關於歷史、神話與希臘悲劇的關係，可參考呂健忠譯注《奧瑞斯泰亞》（臺北：左岸文化，2006）之「引言」：「希臘人在公元前1600—1100所建立的青銅文明，史稱邁錫尼文明……他們的活動為後代的希臘人提供了大量的英雄事蹟，因此又有英雄時代之稱。希臘英雄時代的英雄偉業在公元前1250年的特洛伊戰爭臻於高峰……戰後沒多久，多里安人南侵，邁錫尼文明崩潰，文字失傳，愛琴世界陷入長

換言之，最好（最重要）的悲劇往往取材於上古歷史、神話、傳說的譜系中。

西方悲劇理論的另一部重要著作，黑格爾《美學》也提出：³⁰

悲劇動作情節的一般基礎……我在上文曾把它稱之為英雄時代（史詩時代）的世界情況。（301 頁）

以「史詩時代」稱之，標示了其歷史年代的上古遙遠；以「英雄時代」稱之，則在時間距離外，蘊含了主角內在與事蹟的「不平凡」。

近代中國學者中，第一個系統性論述「悲劇」的美學家朱光潛，其名著《悲劇心理學》對此特點剖析得極為透徹：³¹

悲劇中形成「距離」最明顯的手法就是讓戲劇情節發生的時間是在往古的歷史時期，地點是在遙遠的國度。希臘悲劇一般取材自荷馬史詩和民間神話。像普羅米修斯反叛宙斯這類傳說的起源，都是淹沒在往古的迷霧之中。甚至特洛伊戰爭及有關的傳說故事也至少發生在埃斯庫斯和索福克勒斯獲得悲劇比賽獎之前六、七百年。這些「不幸的往古的故事」環圍著神聖而又神秘的光圈，早已沒有尋常實際生活那種卑微污穢，與雅典公民們也沒有任何實際關係。除了《波斯人》這部也許是唯一的「應景之作」而外，悲劇詩人當時很少採用同時代事件為題材。（頁 31—32）

悲劇特別需要一種「壯闊之氣」，故在題材上必須遠離一般人的生活，而借用歷史、神話、史詩裡的故事與人物，可為悲劇製造神秘、偉大、崇高的氛圍。朱氏另翻譯了一段法國新古典時期悲劇作家拉辛的看法，佐證創作者使用歷史素材的觀點：

的確，我絕不會建議一位作者選取和他處於同一時期的現代事件作為悲劇的題

達四百年的黑暗時代。在這上古希臘黑暗時代的末年，愛琴海東北岸出現了不世出吟詩人荷馬，他取材於四百年來口傳的英雄故事詩，細織密縫編組成兩部格局恢宏而氣勢磅礴的史詩，就是歌詠特洛伊戰場英烈的《伊里亞德》和唱頌戰後英雄返鄉奇聞的《奧德賽》。由於時間的距離，歷史經過傳說的洗禮，發展成神話。荷馬史詩透露的就是黑暗時代末年對於英雄神話的歷史記憶。……這個古希臘的新文明在公元前五世紀的雅典臻於高峰，史稱希臘文明的黃金盛世。孕育西方現代文化的雅典黃金盛世以悲劇為主要的發聲管道。當時的悲劇詩人利用荷馬史詩所承傳的英雄故事作為思考的媒介，關照當代時局，從中體察人生的困局，進而領悟生命可以有更上一層樓的境界，發而為文成就了璀璨的瑰寶。（頁 11）」以及呂健忠譯注，《索福克里斯全集 I：伊底帕斯三部曲》（臺北：書林出版社，2009）。

³⁰ 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》（北京：商務印書館，1996）。

³¹ 朱光潛，《悲劇心理學——各種悲劇快感理論的批判研究》（臺北：駱駝出版社，2002）。

材，如果這事件就發生在他打算在那兒演出他的悲劇的那個國家，我也不會建議他把大多數觀眾都已經很熟悉的角色放到舞台上去。我們看待悲劇人物應用和我們平時看周圍普通人物不同的另一種眼光。可以說劇中人離我們愈遠，我們對他們也愈是尊敬〔距離增強敬意〕。（頁 33）

從西方悲劇理論折返回元代悲劇，這五部戲的時代包含：春秋、西漢中期、三國、南宋初期；從先秦跨越到距離元代較近的南北宋之交，在正史、野史、演義中增添了想像之筆墨。因此，中西悲劇對「歷史／神話」題材的偏好，反映人類心理的共通性：「遠古／歷史」將「此時此刻」的「讀者／觀眾」攜至某一特定的時空凝結點，「距離」的阻隔抽離了「觀看者」的情緒，助其在悲情中得以冷靜、反省，也豐厚了劇作家的書寫幅度與哲思廣度，透過展示歷史的片刻，呼應作者於現世、洪流中的處境，昇華創作內涵。

（二）

接下來論到「英雄人物」。《詩學》先於第二章簡單界定悲劇人物：

喜劇傾向於表現比今天的人差的人，悲劇則傾向於表現比今天的人好的人。（頁 38）

亞氏並未定義何謂「好」或「差」，不過，從《詩學》十五章可見端倪：

既然悲劇摹仿比我們好的人，詩人就應向優秀的肖像畫家學習。他們畫出了原型特有的形象，在求得相似的同時，把肖像畫得比人更美。同樣，詩人在表現易怒的、懶散的或性格上有其他缺陷的人物時，也應既求相似，又要把他們寫成好人，荷馬描繪的阿基琉斯儘管倔強，但仍然是個好人。（頁 113）

非常有意思，亞氏筆下的「好人」卻可能持有易怒、懶散、倔強或性格上的缺陷，但他認為詩人要如同畫家一般，把這些「有缺陷的好人」畫得「美」。很顯然，這裡的「美」與「好」指的不是道德倫理概念的美德、公義或善行，而指向某種高大壯闊的信念、執著不移的勇氣、奮戰不懈的精神，及其高貴的身份；因而比一般人「好」，與一般人有所區隔。再看《詩學》十三章再次提到悲劇人物：

這些人不具十分的美德，也不是十分的公正，他們之所以遭受不幸，不是因為

本身的罪惡或邪惡，而是因為犯了某種錯誤。這些人聲名顯赫，生活順達，如俄底浦斯、蘇厄斯忒斯和其他有類似家族背景的著名人物。（頁 97）

換言之，「悲劇」人物的「身份」、「榮耀」都與一般人不同，他們是屬於高貴的、英雄層級的人物。關於此種「悲劇英雄」類型，朱光潛《悲劇心理學》中作出很好的闡釋：

悲劇中還有另一種「距離」因素，那就是人物、情境與情節的非常性質。悲劇英雄往往超出於一般人之上。有的，像普羅米修斯和海格立斯，是半神半人；還有的，像希波呂托斯、安提戈涅和勃魯托斯，具有格外高尚的品格；另外還有一些，像麥克白、理查二世和克莉奧佩特拉，雖然是壞人，確有極大的意志力量，有一點悲劇的崇高感。他們都是按巨人的尺寸塑造出來的。他們身上總有些不尋常的東西，從對實際結果的希望和擔憂這方面說來，使觀眾不可能把自己與他們等同起來。（頁 33）

換言之，悲劇英雄必然是「大人」、「超人」、「巨人」，此「超、巨、大」既指涉其身份地位，也涵蓋了精神層面的高度。論到悲劇何以描寫「人上人」，朱光潛也提供了理由——因他們將遭遇「非常」之情境：

這些特殊人物所處的情境也是特殊的。僅舉悲劇情境的幾個例子：奧瑞斯特必須殺死自己的母親，俄狄浦斯將不自覺地犯下嚴重的大罪，安提戈涅得在瀆神與違犯國法之間做出選擇，羅德里克須向自己情人的父親復仇。一般人很少可能遭逢類似的不幸。最後，悲劇情節的異常性質甚至更為突出。如果我們普通人沒有悲劇英雄那種超群的力量，我們也沒有他那種令人難以置信的弱點。許多悲劇情境如果換到現實生活中來，大概不會導致那麼悲慘的結局。預見、謹慎或妥協可以避免禍患的發生。譬如，俄狄浦斯力求避免殺父之罪，卻殺死一個在年齡和地位上都很可能是、而且的確是他父親的老人；他力求避免亂倫罪，卻娶了一個在年齡和地位上都很可能是、而且的確是他守寡的母親。要是一個普通人處在俄狄浦斯的地位上，只要下定決心根本不殺人，只要終生不娶或者不娶年齡比自己大的女人為妻，就會輕而易舉地把問題解決。同樣，要是一個普通人處在哈姆萊特的地位，就會或者與克勞狄斯妥協，或者抓緊第一個機會把他殺掉。任何年邁的父親都會比李爾更精明，任何妒忌的丈夫都會比奧瑟羅更有辨別能力。的確，在大多數著名悲劇的情境中，普通人都會採取不同

的行動，從而避免悲劇結局。所有這些因素——人物、情境和情節——都會使悲劇高於一般生活。（頁 33-34）。

正是由於英雄人物的想法、作法都與庸眾俗民不同，往往才導致了最後的滅絕、亡路與慘敗。因此，悲劇性「結局」的肇因，就在這類人的「起心動念」之間，當然必須特意描繪其殊性、獨特而難以企及的品格。若是平常人，追求的往往是苟活、團圓、享樂，最後的結局也會截然不同了。

這五部元代悲劇所描繪的，毫無疑問皆為君王、將相、豪傑之屬的「英雄人物」，而若以朱氏的觀點檢視之：《西蜀夢》中張飛與關羽之死，事實上非常輕率、不值；一個因鞭笞軍士而被殺，一個因怒責下臣而遭背叛；是他們的「暴怒」導致敗亡。《趙氏孤兒》從韓厥、公孫杵臼、到程嬰的犧牲，無疑是死忠，卻自有其高貴理念，換做平常人絕對做不到。《介子推》介子推堅持不出山而被燒死，在常人眼裡完全是無謂的犧牲，但他自有其執著心志。《東窗事犯》的岳飛，即便遭遇極端的誣陷，也因不敢違逆聖命的某種「愚忠」而慘死。《霍光鬼諫》霍光其實是被不肖兒女氣死的，以致最後只能藉著「魂游」盡忠，其實不無「咎由自取」的意味。可以說，五劇都符合朱光潛的看法——普通人遇到這樣的情況，非常可能採取不同的行動，從而扭轉必死之勢。但他們「非常人」的性格與行為，導致了「非常」的悲劇；是故，英雄（將相）才堪任悲劇的主角。

從此觀點反思《張千替殺妻》，主角張千為一屠戶，乃道地的小人物，故即便結局未曾得到救贖，在主角身份上難以稱為英雄、在精神高度上難以稱為悲劇。³²

（三）

再談及「鬼魂現身」的超自然狀態，朱光潛觀察到西方悲劇有類似的現象：

在大多數偉大悲劇中，往往有一種神怪的氣氛。這種氣氛加強了悲劇感，使我們的想像馳騁在一個理想的世界裏。（頁 37）

由此看來，悲劇的氣氛與神、怪、魂、靈的現身是相合的；因為悲劇之發生表面上看似人禍，背地裡時常肇因於「天意」、「命定」，而此一超自然力量的主宰，往往化為鬼神出沒，增添人力所不可及的奧秘意涵。朱光潛接著說：

³² 二十世紀後，西方開始關注一種「小人物的悲劇」，這個理論是亞瑟米勒所提出的。Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man", *The Theater Essays of Arthur Miller* (London: Methuen, 1994), pp.3-7。然而此一想法是在英雄悲劇發展到極致後，隨著現代文明的進展，所產生的一種反思與覺醒。若以本文所探討的古代思維，並不適用此一理論作為對照。

希臘悲劇詩人在創造這樣一種氣氛方面具有十分完善的技巧。德爾菲的一道神諭、卡珊德拉或提列西亞斯的預言、或者合唱隊扮成老年人角色的預感，都可以像一道強光在我們心目中閃過，為我們照亮遠比在舞台上演出的個別事件更為廣闊的一片幽暗背景。它在我們心中喚起一種神秘感和一種驚奇感。近代悲劇是現世的，但超自然成分並沒有完全退出舞台。例如，莎士比亞就寫了《麥克白》中女巫的一場、《哈姆雷特》中鬼魂的一場、《裘力斯·凱撒》和《李爾王》中暴風雨的場景等，這些場景都使我們覺得在這些悲劇主角的頭上閃爍著一道神秘的光芒。當然，超自然成分的效果有賴於觀眾的信念。《俄狄浦斯在科羅納斯》的預言今天對於我們，已不可能產生像對於古希臘人產生的那種效果。《哈姆雷特》中的鬼魂也不可能使我們像伊麗莎白時代的觀眾那樣毛骨悚然。但儘管如此，甚至在我們這個科學和理性主義的時代裡，許多偉大的悲劇傑作中仍然可以感到超自然成分的影響。它不再以具有肉身的神、鬼、女巫等古老粗糙的形式向我們顯現，而是呈現出更巧妙、更難以捉摸的形狀，像尼柯爾教授所說那樣，是「半隱半顯、飄浮不定的思想和感情的游絲」。(頁 37)

幽暗、陰霾、神秘混合著驚奇感，是悲劇的「氛圍」，而最佳的表現方式，就是藉由鬼神魂靈的召喚；因其超出人的肉身限制，擁有無盡的想像馳騁能力。

返身檢視元代悲劇中的鬼魂戲，確實為全劇染上一抹淒風、孤影、厲訴，而這種陰暗、晦澀、昏滅的氣氛，也加深了悲劇英雄「不得善終」的結局情境。如《西蜀夢》中的張飛、關羽鬼魂，彰顯出英雄末路，透露了蜀漢前途的黯淡。《東窗事犯》中的岳飛冤魂，流露出等待復仇的懸疑與淒苦。《霍光鬼諫》裡霍光的一縷游魂，從陰間回返提醒君王，事成之後卻導致霍家夷族，悲愴多於欣喜。此三劇的魂魄屬性皆為「英魂」，而從其「陽間氣概」與「陰間泣訴」的反差性而言，「英魂」的逆轉力道必然強過「女魂」。故元劇中雖有女魂（最著名者為《竇娥冤》第四折竇娥化身為鬼魂），但由於非屬英雄、豪傑、將相位階，女魂之訴普遍流露「苦、怨」卻不「悲、鬧」的調性，缺少「生前威猛」與「死後淚泣」的形象對比；換言之，女魂缺少「悲劇感」，偏為苦情之訴。

值得注意的是田仲一成對於「英靈鎮魂戲」的見解。其書《中國祭祀戲劇研究》認為傳統「超幽建醮」的儀式，逐漸從宗教性的祭祀，轉為「以幽鬼生前的悲慘遭遇為內容的故事戲（悲劇）」（頁 183）；他相當敏銳地看到這類戲中的「悲劇成分」，所舉的「鎮魂戲」三例，正是《西蜀夢》、《霍光鬼諫》與《東窗事犯》（頁 185—208）。³³戲劇與宗教的關係，

³³ 參見田仲一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》（北京：北京大學出版社，2008）第 4 章。類似的觀

無論是酒神祭祀、希臘神話，在西方向被視為悲劇的源頭。元代遺留下的眾多「神廟戲臺」，也為元雜劇與全真教、民間信仰的關係存證。³⁴元代悲劇中，《介子推》劇末於「散場」前，明白標示「祭出」二字，可能與晉南地區的「寒食節期信仰」不無關係；《霍光鬼諫》劇末終曲前，則標示「安排祭土了」，根據田仲一成的解釋，這意味著「為給霍光鎮魂而搭建了『醺壇』（頁 202）」，或許關係到霍氏宗族的祭儀。如是，則元代悲劇所書寫的「英魂」現象，除了暗合於悲之調性，更可能帶有宗教祭儀與神祇崇拜的雙重意義。而戲中魂靈若可藉由劇末儀式超度，則文本中所見到的，直至劇末也「任由」魂靈飄盪、訴冤、卻不加以「解決」的場景也就能理解了：悲劇中的英靈不需要「回返」人間的團圓與平反；演出之後、戲外儀式自能解決。如是，自可「打破」一般戲劇結局的「團圓」襲套，維持首尾一致的悲哀氛圍了。

（四）

至於正末在劇中的多次「改扮」，以及改扮角色幾皆涵蓋一名「探子型人物」的課題，則牽涉到「代言體」與「敘事體」之間的「差異」與「借用」；換言之，「悲劇」與同題材的「史詩故事」（西方）／「歷史演義」（中國）相較，有其「敘事手法」上的差異，但元代悲劇卻能「借鑑」歷史演義加以改編、轉化，截其長而補其短。

西方「史詩」與「悲劇」的優劣與差異性，《詩學》中已論及：

在擴展篇制方面，史詩有一個很獨特的優勢。悲劇只能表現演員在戲臺上表演的事，而不能表現許多同時發生的事。史詩的摹仿通過敘述進行，因而有可能描述許多同時發生的事情——若能編排得體，此類事情可以增加詩的份量。由此可見，史詩在這方面有它的長處，因為有了容量就能表現氣勢，就有可能調節聽眾的情趣和接納內容不同的穿插。雷同的事件很快就會使人膩煩，悲劇的失敗往往因為這一點。（頁 168）

其實，亞氏在其他章節，是主張悲劇優於史詩的，³⁵但他並不避諱悲劇「先天性」的缺陷——容量、長度與敘事方式的限制，注定其只能摹仿、折取歷史故事的特定人物與場景。

點，亦可參考羅斯寧，〈元雜劇的鬼魂戲和元代的祭祀習俗〉，《中山大學學報》2003.3。

³⁴ 參考李豐楙，〈神化與謫凡：元代度脫劇的主題及其時代意義〉，《文學、文化與世變》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002）。

³⁵ 見《詩學》第 4 章：「當悲劇和喜劇出現以後，人們又在天性的驅使下作出了順乎其然的選擇：一些人成了喜劇，而不是諷刺詩人，另一些人則成了悲劇，而不是史詩詩人，因為喜劇和悲劇是在形式上比諷刺詩和史詩更高和更受珍視的藝術。（頁 48）」

不過，黑格爾於《美學》中的看法則有所不同，他認為：

戲劇不宜擴展到史詩所必有的那樣廣度。(頁 253)

理由是：

上文已提出兩點基本差別：一種是戲劇不像史詩那樣描述整個世界情況，另一種是戲劇只突出它的基本內容所產生的單純的衝突，此外還要加上另一個基本差別：這就是一方面史詩作者為著便於讀者觀照所必須以緩慢步伐詳細描述的情節在戲劇表演裡卻大半要省略去，另一方面戲劇的主要因素不是實際行動而是內心情欲的展現。(頁 253)

換言之，黑格爾認為長度與廣度的限制恰是「戲劇」的「經營理念」。故他格外注重戲劇的「捨棄細節」與「展現內心活動」，以「對內心情欲的描述」取代「情節的發展」。他接著闡述：

內心生活和廣闊的實際現象不同，它凝聚於一些單純的情感，判斷和決定之類，在另一點上戲劇也和史詩不同，它不把許多事件互相外地並列起來，也不把它們看作過去的事，它運用了抒情詩的原則，以集中的方式描寫情感和思想在現在時的生展，而且由劇中人物親口說出來。此外，戲劇體詩也不滿足於只揭示一個情境，它要展現出心情和精神的荒謬背理的因素也在作為各種人物的各種情況和目的整體中的一部分而起作用，這些人物在他們的行動中同時把內心活動表現出來，所以比起抒情詩來，戲劇又以大得多的廣度使不同時因素同時並現而結合成為圓滿的整體。一般說來，這三種詩之間的關係是戲劇處在史詩的廣泛伸展和抒情詩的集中緊湊之間。(頁 253—254)

黑格爾非常深入地論及戲劇異於史詩（以及抒情詩）的重要面向：它所展現的不只是個別事件的堆砌、累積、延伸，更必須關注精神、情感、抉擇、衝突等內在活動；然而，它又不像「抒情詩」單單以心境的抒發為主，而必須使「內心活動」透過「行動」表現出來，因此，「行動」仍是必要的。所以黑格爾才會認為「戲劇詩體」介於「史詩之廣」與「抒情詩之狹」間，能達成「圓滿的整體」之最高境界。這樣看來，戲劇當然不必像史詩那樣，長篇大帙、廣納海川；但也必須維持一定的長度，才足以表現「行動」的進程與因果關係。

返回觀照元代悲劇，其同樣取材自歷史故事／歷史演義，倒展現了一股「不輸」平話小說的企圖與氣勢；它在敘事手法上較西方悲劇更寬宏。《西蜀夢》出自三國故事，或可取材於同時代的《新全相三國志平話》、《三分事略》等三國志「系列」的講史與演義。³⁶

《介子推》、《趙氏孤兒》，春秋故事，或可取材於《全相平話樂毅圖齊七國春秋後集》「系列」的演義。³⁷《東窗事犯》，南北宋之交，或可出於《宣和遺事》「系列」的平話小說。³⁸《霍光鬼諫》，西漢中期，或可出於《全相續前漢書平話》「系列」³⁹的演義。⁴⁰以時代脈絡論之，元代同時流行的平話小說與雜劇，均顯出對歷史演義（特別是「朝代更替」之際）類型的強烈興趣，⁴¹故兩者間不無彼此取材、干涉、互文的關係；這與西方「悲劇」與「史詩」的取材相近／相通類似。

然而，元代悲劇作家，雖知戲劇筆力無法達至小說敘事結構的「歷史縱橫」與「時空幅度」，卻開創了另一條徑路，以「時空跨度」與「敘述層次」的變化，營造專屬於「戲劇表演的歷史感」。因此，「一本四折」的雜劇雖有其篇幅、情節、事件、主角的侷限，但悲劇作家藉由「改扮主唱人物」此一技法、乃至「多重改扮」，安排主角與主線故事之外的「旁觀者」、「參與者」與「旁支」，側寫、照應或豐富主角與主線事件，使敘事觀點得以旁側歧出、上下縱橫。

例如，《西蜀夢》第一折正末扮飾劉備派出的使臣，宣召關、張，卻打探到兩人已死的消息。第二折正末改扮諸葛亮夜觀天象，發現凶兆。第三折正末改扮張飛「魂子」，與關羽鬼魂在前往成都的路上相遇，互訴不幸。第四折正末仍扮飾張飛魂子，與關羽之魂一同入劉備夢中，三人痛淚交流，誓言報仇。此戲四折中改換三次「主唱者／敘述者」，以

³⁶ 《三國志平話》，封面標題為「建安虞氏新刊新全相三國志平話 至治新刊」，可知為建安虞氏書坊於至治年間（1321—1323）刊刻者，與其他四種平話小說現藏於日本內閣文庫，原本之影印見國立中央圖書館編，《歷史通俗演義》（臺北：國立中央圖書館，1971）。《三分事略》，標題為「至元新刊全相三分事略」，內封面上欄有「建安書堂」四字；內封面題目作「新全相三國志平話」，中有「甲午新刊」四字。因至元（1335—1340）間未逢甲午年，入矢義高推測刊刻年代為至正十四年（1354），歲在甲午。現藏於日本天理圖書館，原本之影印見「天理圖書館善本叢書·漢籍之部」之《三分事略·剪燈餘話·荔鏡記》（東京：八木書店，1980），並參考書末入矢義高撰寫之「解題」。

³⁷ 原本影印收錄於《歷史通俗演義》，與《三國志平話》版面款式一致，應為同一年代、同一書坊刊刻作品。

³⁸ 《新編宣和遺事》，原本藏於臺北國家圖書館。

³⁹ 之所以強調「系列」，乃因現存元代平話中雖無雜劇相關內容，但不表示「亡佚」的「系列演義」中尋不出相關故事；而由現存平話的「版式」觀之，其歷史故事的「系列」之存有是肯定的。

⁴⁰ 原本影印收錄於《歷史通俗演義》，與《三國志平話》版面款式一致，應為同一年代、同一書坊刊刻作品。

⁴¹ 參見筆者博論「從元刊本重探元雜劇」頁144-145：「…元代平話小說極為流行，多數演歷史演義故事，並對於特定幾個『朝代興替』時期感到興趣：武王伐紂、春秋戰國乃至秦一統、漢初、三國、隋唐、五代、兩宋之交。而元刊雜劇中的歷史演義劇，《單刀會》《西蜀夢》是三國故事，《三奪槊》《薛仁貴》是隋唐，《氣英布》《追韓信》是漢初，《趙氏孤兒》《介子推》是春秋，《東窗事犯》是南北宋之交。平話小說與雜劇中的歷史演義劇，於時代範疇的興趣上基本符合。」

三重觀點看待這樁事件。事實上，從劇名《關張雙赴西蜀夢》來看（誰的夢？），主角應該是劉備，但正末（主唱者）卻是兩個旁觀者（劉備使者、諸葛亮）與一個被害人張飛。因此，這齣戲的重點，實是以「旁觀之口」描繪前因後果、來龍去脈，以突顯悲劇源頭，強調「國家氣運」與「個人運勢」的「命定性」。

《東窗事犯》中，正末於「楔子一」和第一折扮飾岳飛，第二折改扮呆行者（地藏王化身），第三折改扮岳飛魂子，「楔子二」和第四折則改扮何宗立。這使岳飛受冤的歷史事件，不致受限於岳飛之死而無戲可唱，反倒藉由改換正末而彰顯神佛警示、冥報、魂訴、平反與仇報；於是，歷史事件的因果與脈絡便有了視角轉換與多重敘寫的可能。《趙氏孤兒》中，正末於楔子扮飾趙朔，第一折改扮韓厥，第二折、第三折改扮公孫杵臼，第四折改扮趙孤。透過趙家受害者、屠岸賈的門客、趙家的門客，趙家的倖存者，轉換受害者、加害者、協助者、犧牲者、受瞞者的敘事視角，使這樁歷史慘案有了立體的輪廓，使趙家的冤、屠岸賈的狠、英雄的義、孤兒的痛，皆有各自表述的機會；因此，多面向的觀察，才能彰顯歷史事件的縱深與全景。《介子推》中，正末於第一折、第三折、楔子扮飾介子推，第二折改扮六宮大使王安，第四折改扮樵夫，敘述火焚功臣的悲慘場景。這個事件以晉獻公寵信驪姬肇始，以重耳出亡為經緯，以晉文公封賞忘恩為果，遭致介子推之死；改扮主唱者可將歷史梗概、時空進展完全敷演出來，也才能表現此一悲劇絕非個人性格所釀就，更多是君王的忘恩負義與政治的冷酷現實。由此看來，「正末的改扮」既可表現歷史題材的廣闊度、英雄人物之境遇，也能從各方面呈現悲劇因果之剖析，堪稱當時編劇之高妙技法之一。

若元代悲劇以「改扮手法」作為描繪歷史全景圖像的敘事方式，則其技法之核心，正是其中「探子型人物」所代表的「旁觀之眼」。「探子」場次向來重視「敘事」多於「代言」，一方面與元雜劇承繼平話、講史、說唱文學的傳統息息相關；另一方面深入分析，會發現無論是《西蜀夢》的使者、《東窗事犯》的何宗立、《介子推》的樵夫或《趙氏孤兒》的韓厥，皆是與事件涉入人物干係不大的「非當事人」、「傳遞消息者」或「旁觀者」，他們代表了「代言體」所不易彰顯的「全知全能」與「第三人稱敘事者」，亦即「客觀立場人士」與「評論者」。正末扮飾「探子型人物」時，娓娓道來始末因由，替代了「說書人」、「說唱者」乃至「劇作家自身」的角色扮演。有了這枚「旁觀之眼」，悲劇需要的「距離感」與「抽離性」便得以完成；而悲劇事件不源於一時一地、一人一物的命定、悲愴與格局才得以展現。若如黑格爾所言，西方戲劇「詩」的質地介於「史詩」與「抒情詩」之間，則這四部元代悲劇可謂調和了「敘事」與「抒情」，使「小說（演義）」與「詩歌」交會於「歷史題材的共通故事」，融「旁觀／客觀」筆法於「主觀」情緒，期使悲劇「摹擬」歷史演義的書寫廣度與表現厚度。

以上的析理，是根據元代悲劇所歸納出的表徵，結合西方悲劇理論的相關論述，具體落實在「歷史性」、「英雄人物」與「表現手法的特質」。有了這些初步認識，接下來的問題是，我們如何為「作為中國悲劇之始」的「元代悲劇」清楚界定其「本質」？換言之，元代悲劇雖然有與西方悲劇相近之質地、類似之特徵，但究竟在哪一個關鍵點上有所歧異，以致於一個世紀以來，關於中國究竟有無悲劇的論爭無法止息？

三、元代悲劇的核心精神

這得從亞里斯多德在《詩學》中，對希臘悲劇最完整的定義說起：

悲劇是對一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿，它的媒介是經過「裝飾」的語言，以不同的形式分別被用於劇的不同部分，它的摹仿方式是借助人物的行動，而不是敘述，通過引發憐憫和恐懼使這些情感得到疏洩。所謂「經過裝飾的語言」，指包含節奏和音調（唱段）的語言，所謂「以不同的形式分別被用於不同的部分」，指劇的某些部分僅用格律文，而另一些部分則以唱段的形式組成。（頁 63）

首先，「嚴肅」決定悲劇的調性，「完整」及「有一定長度」則說明了悲劇必須首尾俱全、篇幅足夠，才能完整演繹故事；這一界定在形式上是有意義的。若借此概念用於中國戲劇，則長度（篇幅）過短、並非首尾俱足以講述完整故事的「宋金雜劇院本」，甚至前此的「漢唐樂舞」、「滑稽科白小戲」等，自然不需考量；因為悲劇所內蘊的「嚴肅特徵」，使「宋金以前無文本遺存」的作品沒有討論的意義，論述起點只能是「戲劇邁入成熟階段之後」、「有文本遺存」的作品，故中國悲劇理應以「元代悲劇」為討論起點。⁴²

然而進一步分析，「對行動的摹仿」這一概念對中國戲劇而言，就相當陌生了。亞氏補充：「它的摹仿方式是借助人物的行動，而不是敘述」；再看他於另外章節的補充：

既然悲劇是對行動的摹仿，而這種摹仿是通過行動中的人物進行的，這些人的性格和思想就必然會表明他們的屬類。因此，情節是對行動的摹仿；這裡說的「情節」指事件的組合。（頁 63）

⁴² 因此，如《中國悲劇文學史》從早期的「巫優儺戲」、「先秦漢唐」之戲劇雛形、「宋代雜劇」等無文本遺存的劇類討論、尋求「中國悲劇」的作法，便是將特定議題普遍化了。

由此可知，他認為悲劇不應只是仰賴「語言」之媒介、不應只是純粹敘述「故事」，如此與史詩則相差無幾；悲劇必須將人物的「行動」展示出來，透過「行動」而推動「事件」、組成「情節」，進而表明人物的「性格」與「思想」。亞氏非常看重人的「行動性」與「實踐行為」；換言之，悲劇之所以「悲」，不能只表現人物「內心情緒」的「悲傷」，而要展現他的「具體活動」與「實際行為」，及由其所導致、引發的「悲愴」。這種「實踐觀」，排除了人在言語或心思意念上的單單自怨自艾、自憐自悔，展現「人」在「有所作為」時必然衝撞的「抗衡」對象，這對象可能是君王、法律、倫理、天意、命運等；因此，「悲劇摹仿行動」才足以描繪悲劇的「境界」與「高度」。藉由「行動」，人所展現的「性格」與「思想」才有付諸實現的機會；這表示一切言語的述說、哲學的思辯、「光說不做」的人物，是無法在悲劇中佔有一席之地的。也因此，悲劇「情節」所指涉的，正是「由行動與反應」所構成的「事件」之組合：

事件的組合是成分中最重要的，因為悲劇摹仿的不是人，而是行動和生活〔人的幸福與不幸均體現在行動之中；生活的目的是某種行動，而不是品質；人的性格決定他們的品質，但他們的幸福與否卻取決於自己的行動。〕所以，人物不是為了表現性格才行動，而是為了行動才需要性格的配合。由此可見，事件，即情節是悲劇的目的…沒有行動即沒有悲劇，但沒有性格，悲劇卻可能依然成立。（頁 64）

正因為希臘悲劇摹仿的不是「人」，而是「行動」、「事件」、「情節」的連鎖反應，故「人」本身的性格或情緒不是重點，重點在於人所行的「事」，亦即藉「行動」而「生活」出的現實狀態。換言之，一個人的性格高貴或良善，無法決定他的生命沒有悲劇，因為悲劇的發生事實上來自於他的「抉擇」、「行動」及其「後果」。因此亞氏才以極端的方式表述：人物缺少「性格」，悲劇依然可能成立（性格只不過是行動之溯源，藉由行動才能反映與外顯性格！），但沒有「行動」，悲劇根本無法成立。

這就是希臘悲劇乃至西方悲劇的核心與本質：唯有「行動」展現「意志」與「性格」，「言語」之媒介與「思想」之活動都不足以成立。而透過實踐、透過行動，人在自由意志下的擇選，往往違抗預定的天意與命運，再怎麼努力奮鬥，卻依然逃不掉、掙不開那早已注定、從天而降的枷鎖與束縛；因此，到了悲劇的「結尾」，主人公在明白一切發生在自己身上的「罪」與「果報」之後，反而產生一種順服意識，願意自我放逐、終身悔改、坦然接受死亡、甚至繼續抗爭下去。從行動的開端，到行動的結局，人物的品質、性格、心

情的轉變，都在行動與事件的過程中展示出來；心裡蘊藏的內在力量，透過行動，產生與外部力量的抗衡、衝撞，悲劇於焉誕生。

因此，「行動」－「事件」－「情節」的連續組串，正是希臘（西方）悲劇異於中國悲劇的核心價值，也是大學問家普遍認為中國沒有悲劇的原因；西方悲劇的訴求、追尋、手法，皆與中國式的悲劇截然不同。那麼，中國式悲劇的核心精神是什麼呢？讓我們從呂正惠〈悲劇與哀歌〉文中獨到而入微的觀察說起：

在文學所處理的眾多人類經驗裡面，有一種可能特別重要，那就是：人如何面對自然與命運。…當人的主觀願望和世界的客觀存在截然對立，完全無法協調時，人應該怎辦？個人認為，對這個困境的處理態度，非常明顯的呈現出中、西文學基本精神的差異。對於這種差異的特質，在中國文學方面，我想稱之為「哀歌」式的，而西方文學則是「悲劇」式的。⁴³

呂氏以「悲劇」和「哀歌」作為中西文學基本精神的對立，從另一角度而言也是具體而微的比喻：亦即以「戲劇」、「史詩」、乃至於「小說」作為西方文學「敘事性」的代表；而以「詩歌（廣義的韻文學）」作為中國文學「抒情性」的代表。他進一步說明：

在面對這種困境時，西方文學家比較偏向於：盡可能的伸張個人的意志，以完全不妥協的精神來向無法抗拒的客觀現實挑戰，寧可毀滅個人的形體，不能委屈自己的靈魂。…總之，不論客觀條件如何，人的價值完全取決於不可屈服的意志與尊嚴，這就是西方悲劇精神的主要來源。

綜合這段引文、及上述亞里斯多德的理論，可知西方悲劇中「個人意志與尊嚴」的伸張，正是來自於「行動」的力量。出於相似的認知，王國維於《宋元戲曲考》中判定《竇娥冤》為「大悲劇」的原因：

則如關漢卿之《竇娥冤》、紀君祥之《趙氏孤兒》。劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。

事實上就是「其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志」這兩句話。王氏於評論時或許不一

⁴³ 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉，參見「人間網」（<http://www.ren-jian.com/blog/?ID=331>）。又，呂氏另有一篇〈悲劇與哀歌〉（《清華中文學報》第3期，2009.12），為演講稿之紀錄，與前者內容有異。

定追溯到西方悲劇核心價值的「行動」，但對其「結果」（人的意志）有極深的體會，而他於《竇娥冤》裡看到了弱女子「不屈的靈魂」，於是發出高度讚賞。⁴⁴

進一步探討，呂正惠認為中國文學的精神是：

中國文學在面對這種困境時，卻往往採取完全相反的解決途徑。中國思想裡常常談到的所謂「天人合一」，嚮往的是：人和世界的「和諧」相處。然而，這種「天人境界」歸根究底來說，不過是「尊重」客觀存在，承認人的「限制」，「節制」人的慾望。中國的聖人孔子說：五十而知天命，「知天命」也者，「知其不可為」，也就罷了。然而，「罷了」也就能「平靜下來」嗎？顯然不能！於是，夜半「不能自己」時就會悲哀起來。譬如，像陶淵明那麼了不起的隱士，不論把世情看破到什麼程度，終究也會在月明之夜感嘆道：欲言無予和，揮杯勸孤影，日月擲人去，有志不獲騁。

「天人合一」的「和諧」狀態是中國人為了解決主、客觀矛盾而提出的理想。然而，試著閱讀一下歷代的中國文學作品，真誠而感人的，是以一時的「和諧」為多呢？還是不時湧現的悲哀為多？以我個人的閱讀經驗，像陶淵明、杜甫、李商隱，他們的偉大之處正在於：他們讓我們深切的了解到，當人一旦放棄了「自我實現」時，或一旦承認了「自我實現」的不可能時，人就只能深陷於無法自己的悲哀之中。這就是中國文學無處不在的「哀歌」，當然，這就不是西方式的「悲劇」了。

呂氏以言簡意賅的方式點出中國文學的核心——追求和諧；在此概念下承認人的限制，抒發人在無法追尋、衝撞、自我實現時的心情，而這通常以「詩歌體」、「韻文體」作為抒發的手法，故他名之為「哀歌」、「悲歌」：⁴⁵

那麼中國文學作品，我們最喜歡的、最好的，我們怎麼說呢？古代人雖然沒有給它一個名詞，我覺得可以用我們現代人的觀念，給它一個名詞，我把它叫作抒情的「悲歌」。……像這麼短的詩可以用二十個字，可以表達出很難以表達的意思，又包含一種，我們可以說一種悲哀，一種悲愁，或者一種綿綿的幽思，讓你讀起來覺得又難過又過癮，這種就是中國詩的最高境界。我們可以說中國詩的最好最好的部分，就是抒情詩…所以這種短小的、抒情式的、具有相當濃

⁴⁴ 參考拙文，同註9，頁156-158。

⁴⁵ 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉，同註43。

厚悲哀色彩的、感情很濃厚的這種作品，可以說中國人最喜歡的，我創造一個名詞，這個名詞是我創造的，西洋是有這個名詞，叫作「哀歌」，他們的文學作品形式裡有一種叫作「哀歌」，我覺得可以借用這種西洋式的「哀歌」，來稱呼中國詩的最高境界，就是「哀歌」。「哀歌」跟「悲劇」剛好可以形成對照，人家是「劇」，我們是「歌」，人家是「悲劇」，我們是「悲歌」，性質有很大的區別。（頁 2-4）

呂氏所言，是從「詩／韻文」的抒情性出發，察覺到詩人對於心靈之哀嘆、情感之悲鳴的表現手法，是帶有「悲歌／哀歌」色彩的。元曲作為詩、詞之「變體」、「新聲」，在韻文學的發展上是一脈相承的，因此在「曲文」抒情之造境這一環，確實可以考慮呂氏「哀歌說」的描繪。元代悲劇若在此概念上繼承中國詩體之質地，則其「核心精神」便與西方悲劇相異：以詩歌寫「悲」、寫「哀」事實上是「情感之抒發」，因此它不講求「行動」、不藉行動引發「事件」、不由事件組成「情節」；其所仰賴者，恰恰是單單的心思意念、心緒悠悠；而一切「抒情」所仰賴的，不是亞里斯多德所謂的「行動」，卻是他以為的「媒介」：（以下引文與頁 引的是同一段，但以不同的「底線」強調相異之重點）

悲劇是對一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿，它的媒介是經過「裝飾」的語言，以不同的形式分別被用於劇的不同部分，它的摹仿方式是借助人物的行動，而不是敘述，通過引發憐憫和恐懼使這些情感得到疏洩。所謂「經過裝飾的語言」，指包含節奏和音調（唱段）的語言，所謂「以不同的形式分別被用於不同的部分」，指劇的某些部分僅用格律文，而另一些部分則以唱段的形式組成。（頁 63）

很顯然，亞氏所謂「經過裝飾的語言」，包含唱、唸與音樂；若借用以表達元代悲劇，則可指「曲文」（唱詞）及「唸白」；若考慮呂氏對「中國式哀歌／悲歌」的看法，則可再刪除「唸白」，只留下「曲文（曲唱）」。「曲」就是「詩歌」、就是「韻文」、也才是表達元代悲劇「內心活動」的核心載體。與希臘悲劇看重「外在之行動推演至內心性格」全然相反，元代悲劇看重的是「內在情思」的翻騰、流洩與由此「展延」出的言行。希臘悲劇是「由外（行動）而內（性格）」的展現，元代悲劇是「由內（心志）而外（動作）」的抒發。

換言之，元代悲劇的核心，自始至終就不在「行動之中」，反而經常以「行動之外」、「行動之後」或「行動之前」作為描繪的對象。元代悲劇在乎的是人在行動之前的情緒、

人在行動之後的情感、人在行動之外的心情。行動與情節只是「幫襯」，作為「情感生發」的背景、脈絡與緣由。悲劇人物的性格、思想、行動，都藉由「曲文」才得展示、彰顯。「曲文」，亦即「韻文」、「詩歌」，才是元代悲劇的核心與力量所在。

更深一層分析，既然曲文是「可唱之詩」，則作為填詞依托之「曲」（音樂），必然也在「悲劇與哀歌」的傳唱中扮演不可分割、同等重要的地位。而中國音樂向有「以悲為美」的傳統，⁴⁶「悲音」、「哀樂」可謂音樂欣賞上的至高境界；元代雜劇「樂與詩之調和、融會」，可謂文學體式中前所未有的發揮，因此絕對有可能產生「樂之悲」、「詩之哀」的雙美合璧，造就「中國式的哀歌與悲劇」。就理論層面推敲，悲劇／哀歌亦可能是元雜劇中藝術性較高的品類，故而數量有限，一經禁絕（「餘言」將談及），便難以遺存。這也呼應前文所論，何以談中國悲劇必須從元代開始，著眼點正是此時音樂與文學的相應密合。

綜合前述，元代悲劇的特質雖有與西方悲劇相似之處，但其本質是相異的：一重抒情、一重敘事，一重內心感受、一重外在行動，一重曲唱、一重情節。但我們不能說元代「沒有悲劇」，只能說沒有「完全等同」於「西方悲劇」的作品，但自有展現屬於中國式悲劇美學的作品。既然如此，能否規避不用「悲劇」一詞呢？名與實之間的糾葛與兩難，實為中國戲劇學科發展中的大問題。如同「戲曲」一詞雖出於 14 世紀初的劉壘，⁴⁷但用於指代「中國戲劇」之稱，在中國卻是晚至王國維才發端；⁴⁸然而現在「戲曲」已約定俗成地作為包含中國古典戲劇及其當代展演的總稱。同樣地，「悲劇」一詞雖出於西方，但在二十世紀中期以後已為普遍性詞彙，若要避開這一習用語而新鑄偉詞，恐怕接受度不高，且反易引發名實歧異的誤解。但是，要精確描繪元代悲劇以「曲」為重的精神，筆者以為改稱「元『曲』悲劇」更為恰當。「元曲悲劇」與「希臘悲劇」不同之處，在於它不摹仿人物的行動，而是摹擬人物的心境；主要不是用來表現事件或情節，而是以之「抒情」。因此，縱然《霍光鬼諫》、《介子推》、《東窗事犯》只有曲文完整、科白極度簡略，也無關緊要；縱然《西蜀夢》、《趙氏孤兒》兩部元刊本全劇以「曲本」傳世（一字科白也無、全是曲文！），也無關緊要——因為，只要保有「曲文」，便足以呈現一切內在與精神！⁴⁹既是

⁴⁶ 關於音樂「以悲為美」的傳統，錢鍾書《管錘編·全漢文卷 42》（香港：中華書局，1980 版）已相當系統地，舉傳統文獻與西方例證論及：「王褒〈洞簫賦〉：『故知音者樂而悲之，不知者怪而偉之。』按奏樂以生悲為善音，聽樂以能悲為知音，漢魏六朝，風尚如斯，觀王賦此數語可見也。……莎士比亞劇中女角聞佳樂輒心傷；自作情詩，亦有何故聞樂而憂之問。雪萊謂最諧美之音樂必有憂鬱與偕。列奧巴迪筆記考論初民與文明人聞樂之別，略謂文明人聆而悲涕，初民則聆而喜呼踴躍。吾國古人言音樂以悲哀為主，殆非先進之野人歟！…（頁 946-949）」。

⁴⁷ 現知「戲曲」一詞首出於宋末元初人劉壘，《水雲村稿》（《四庫全書珍本》，臺北：臺灣商務印書館，1973）卷 4「詞人吳用章傳」。此條資料由胡忌發現，洛地擬文，參見洛地，〈戲曲辨義〉，《洛地文集》「戲劇卷一」（西雅圖：藝術與人文科學出版社，2001）。

⁴⁸ 這個課題的討論，參見洛地，〈中國傳統戲劇研究中的缺憾一二三〉、〈戲曲辨義〉，《洛地文集》「戲劇卷一」。

⁴⁹ 此概念受洛地，〈戲弄·戲文·戲曲——中國戲劇三類〉（《洛地文集》「戲劇卷一」）一文的啟發與影

「元『曲』悲劇」，曲文的書寫與悲愴感的醞釀緊密相連，因此曲文的長度、重量、辭意，本身就決定藝術層級的高下。

於是，元曲悲劇中的「歷史感」所亟欲表達的，不是歷史事件的情節推展，而是面對歷史的時刻，發出如「大江東去、浪淘盡千古風流人物」的慨懷；發出如稼軒詞中「將軍百戰身名裂，向河梁、回頭萬里，故人長絕。易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。正壯士、悲歌未徹」的悲涼；是書寫英雄人物在時代、洪流、命運中的情緒與情境。雖以「戲劇」作為說故事的方式，但所意者不在故事本身，而是當中「悲劇英雄」的「心緒悠悠」。元曲悲劇之「曲文」所要展現的，不是英雄與命運的抗爭、英雄與敵人的交鋒，而是穿透英雄耀眼的盔甲，直視其身後的陰暗、犧牲、悔恨、遺憾，開創史書或演義小說中所難以表達的，作為有血有肉的「人」的真實「情感」。不是要伸張個人意志，而是要剖析個人面對歷史或命運時的矛盾、無奈、無解、難堪與「無法自己」。這就決定了元曲悲劇的「憾恨」風格；其「悲」，乃是下墜式的悲苦、悲淒、悲涼與遺恨，而不是上揚激昂式的悲壯、悲豪或悲麗。這或許與金元時期的時代氛圍有關，對元代文人／劇作家而言，他們感受到的歷史情境與人生處境，恐怕是悲苦多於雄邁、遺恨多於壯麗的。因此，檢視《錄鬼簿》記載的元雜劇劇目，也有一些劇本已佚、但從題目儼然感覺屬於這類「以憾恨為悲」、很可能即為「元曲悲劇」類型的劇目：⁵⁰

《曹太后死哭劉夫人》、《唐明皇哭香囊》、《唐太宗哭魏徵》、《漢元帝哭昭君》
（以上關漢卿）

《漢高祖哭韓信》（鄭廷玉）

《東吳小喬哭周瑜》（石君寶）

《齊景公哭晏嬰》（鄭光祖）

《楚大夫屈原投江》（睢景臣）

從劇名與史實題材，不難想像這些作品的表現，絕大多數以「行動之外」、「行動之後」的情緒宣洩為主（「哭」個不停！）；所書寫的，不是行動的力量，而是歷史的陰暗與苦難，對個人造成的重擔與感受。

以下，本文將以《西蜀夢》作為具體例證，探討「元曲悲劇」的悲哀之情、形神之韻。

響。

⁵⁰ 參見鍾嗣成，《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》2（北京：中國戲劇出版社，1982版）。

乙編 「元曲悲劇」典範：《西蜀夢》

《關張雙赴西蜀夢》，關漢卿作，堪稱「元曲悲劇」的代表作。⁵¹此戲題材內容為歷史演義，主要角色幾皆為英雄人物，且有兩折是以鬼魂主唱，正末改扮三次、轉換敘事視角三次，結尾則發散憾恨之情；此外，劇作家所賦予的結構——「說故事」的手法極為獨特。為理解劇作家的創意與改編，以下將藉同代的《三國志平話》，及明初受雜劇影響的詞話《花關索傳》作為對照。又，由於此戲僅存元刊本，且為「曲本」性質（只錄曲文，科白全無），為了便於後文分析，先提示《西蜀夢》的劇情大綱如下：⁵²

第一折：「劉備之使臣」奉皇命，欲千里宣召「荊州關羽」和「閬州張飛」回西川，以慰君王日夜思念之情。不料，卻在半路接獲關、張二人俱已身亡的消息。

第二折：西蜀丞相諸葛亮，因劉備對關、張二人思念不止，夜觀天象，竟發現凶兆。接著便得到關、張的具體死訊，感慨痛惜。

第三折：「張飛之鬼魂」在前往西蜀的途中，與「關羽的鬼魂」相遇，互訴死難，並結伴同往成都，欲托夢給大哥劉備，以求報仇。

第四折：關、張陰魂來到宮中，回想往日為蜀帝賀壽的場景，對照今日，痛淚交流。他們向兄長訴說身亡緣由，臨別時叮嚀囑咐，請求出兵捉拿仇人。

接下來，讓我們從同時代的平話小說談起。

一、「同時代」平話的描繪

關羽之死、劉備出兵東吳、張飛之死，在元代流行的講史類小說《三國志平話》、《三

⁵¹ 徐扶明〈「倒不了俺漢家節」——讀關劇《單刀會》和《西蜀夢》〉（《關漢卿國際學術研討會論文集》，臺北：行政院文建會，1994）文中有一段話很能代表此戲的悲劇高度：「《西蜀夢》，乃是個英雄悲劇，以淒傷地回憶往事為主的悲劇，重在心理描寫的悲劇，富於抒情性的悲劇，『一悲到底』的『純悲劇』。此劇既無悲喜交集、苦樂相錯的情節，也無報仇雪恨、相逢團圓、頌聖封贈之類的『光明』結尾。王國維《宋元戲曲考》指出：《西蜀夢》，如同《漢宮秋》、《梧桐雨》諸劇一樣，『初無所謂先離後合、始困終亨之事』。其實，《漢宮秋》第一折『幸遇』，《梧桐雨》第一折『乞巧』，在悲劇境遇中亦有短暫的歡樂，而且此兩劇第四折，還有夢中相聚的團圓，當然，這都是以樂襯苦，曲盡情致。而《西蜀夢》發展到第四折，張飛在夢中強烈要求劉備報仇，表現了這個英雄人物的剛烈性。整個戲，至此嘎然而止，瀰漫著濃郁的蒼涼淒清的悲劇氣氛，讓人們鑑賞一種醇厚的悲劇美，引起深思，寄以同情。（頁176）」

⁵² 參考徐沁君《新校元刊雜劇三十種》的「劇情說明」，頁1-2。

分事略》，乃至明代《三國演義》中，皆可覓得類似情節；⁵³然而，卻無法找到「完全貼合」於關、張鬼魂「千里托夢劉備」的這段內容。不過，貼近於神鬼、魂靈之「超自然」現象的描寫，倒也不是毫無蹤跡。如元末至治刻本《全相三國志平話》，在關羽死前，先鋪敘他在戰役圍攻中的執著、傲骨，及發出的求救文書再三遭致攔阻的情節：

曹操拜四將為元帥，宰相賈許（翊），第二張遼，第三夏侯敦，第四太尉李典，更有數員名將，起十萬大軍到荊州。張遼獻計，可接搆江吳，兩夾間攻，荊州可破。張遼過江，見吳王美言說，孫權曰：「吾地名將呂蒙，將百員將、千萬軍至荊。」東南吳地呂，西北魏軍賈許。關公得知，關平告曰：「我父年邁」。遂發文字去益州成都府，見漢中王、軍師，來使賊軍不動自解。關公言曰：「家兄引眾官圖川，無我等之功，今日荊州賊軍侵界，便去取救軍，不為大丈夫也。」數日，關公出城，東南迎呂蒙，張遼後殺；西北迎魏軍，呂蒙後襲。前後半月，賊軍不散。關公金瘡發，關平告曰：「荊王使人去赴西川求救，到嘉明關（葭萌關），被劉封、孟達納殺文字。」前後一月，求救文字三番，皆被劉封納殺不申。（《歷史通俗演義》，頁464—465）

接著，平話筆鋒一轉，插入關公出戰前夕的「靈異事件」與殞落：

關公金瘡稍斂，來日準備出戰。當夜三更，大風忽作，其響若雷，滿城人若言，折了關公。出戰，兩國夾攻，關公在荊州東南，困於山嶺，落。後，數日大雨，降。後說吳魏兩國官員至荊州，言聖歸天，巧說，分了荊州。有張遼長安說與曹公，曹公大喜無限。荊州敗軍入川說與軍師，軍師大驚，怎敢奏帝，把此事按殺。（頁465）

大風響聲若雷，無疑暗示關公的「即將身殞」能感應「自然」，而滿城耳語「折了關公」，

⁵³ 王國維《宋元戲曲考》（南京：鳳凰出版社，2010）第三章「宋之小說雜戲」考論：「宋之小說，則不以著述為事，而以講演為事。灌園耐得翁《都城紀勝》，謂說話有四種：一小說，一說經，一說參請，一說史書。《夢梁錄》（卷20）所紀略同。《武林舊事》（卷6）所載諸色伎藝人中，有書會（謂說書會），有演史，有說經講經，有小說。而《都城紀勝》、《夢梁錄》，均謂小說人能以一朝一代故事，頃刻間提破。則演史與小說，自為一類。……高承《事物紀原》（卷9）：『仁宗時，市人能談三國事者，或採其說，加緣飾，作影人。』《東坡志林》（卷6）：『王彭嘗云：『塗巷中小兒薄劣，為其家所壓苦，輒與錢令聚坐，聽說古話，至說三國事云云。』』……今日所傳之《五代平話》，實演史之遺，《宣和遺事》，殆小說之遺也。此種說話，以敘事為主，與滑稽劇之但託故事者迥異。其發達之跡，雖略與戲曲平行；而後世戲劇之題目，多取諸此。（頁34-35）由靜安先生之分析，略知講史小說與戲曲（雜劇）間「同題共生」、相互影響的現象，其中「三國事」為一大題目也。

則是民間對異象的體悟，及其恐懼心理之外現。關公在這一段描寫中，幾乎已被賦予了「神聖位格」，故可感通天地人。或許正因其位格特殊，故接下來寫至關公身亡時，竟絕口不提死、殺字眼，而以「困於山嶺，落」的「落」字下筆。「落」的意象，是天祇折翼、星辰隕落、神聖墜地。平話的書寫方式，既顯現關公的「靈命」，也與《西蜀夢》劇中諸葛亮「觀星」得知凶耗的描繪相呼應。而下一句的「言聖歸天」，則昭示殞地之後的升騰，以返回本命之所在。

再看平話中劉備得知關公之死的反應：

帝思：「桃園結義，吾愛弟關公，自吾收川，相別數年，不曾見面。」令人遠赴荊州宣荊王。軍師不敢隱諱，對帝緩說，先主聽的，忽然倒地，氣殺數番。先主與關公做好事。月餘，與軍師商議，諸葛奏曰：「今歲征吳，歲年月不好，陛下不可。」帝曰：「吾思桃園結義，弟兄三人共死泉下，有何不可！」軍師諫不的。西川起四十萬軍，又問蠻王孟獲借十萬軍，建武元年，拜張飛為元帥，傾吳。留武侯、太子權國。交馬超東把劍關，老將黃忠、趙雲把定軍山。軍師諫先主，終不從。帝選日引軍五十萬傾吳。（頁 466—467）

平話先是著力於劉備濃重的「思念」，再描繪他的驚愕與痛煞之反應。劉備超渡亡魂後便決定出征，諸葛亮數次勸誡皆無法阻止，寫盡其悲痛已失去理性。至於張飛的枉死，平話如此敘寫：

前後一月，帝至白帝城下，五坐（座）連珠寨。數日，探事人告言，東有吳軍元帥呂蒙、百員名將過江，十萬軍離白帝城六十里下寨。皇帝言：「無二日與軍出戰，斬江吳賊，與關公報仇。」帳下一人叫言：「小臣引軍五萬，當斬賊將！」帝認的是愛弟張飛。張飛帶酒。玄德曰：「吾弟老矣。」來日出軍令，張飛看寨。三次聖旨，不交張飛出戰。張飛言帝：「思桃園結義，共死泉下。」拔劍自刎。帝急令人抱住。張飛對先主無君臣之禮，眾官簇擁入寨。張飛仰天大慟：「先主不交我與關公報讎！」言未盡，聲響若雷，大風過，把張飛帥字旗桿刮折。張飛叫把旗人王強當面打五十棒，王強當夜歸於本投下。說張飛就食，肉味不堪，帶酒叫庖官至當面，覷張山、韓斌，張飛連罵數句，令人各打三十。當夜，王強、韓斌等三人喫酒，飲痛大醉，言：「張飛今日醉，多思小過。不甘的一般！」三人同至帳下，殺了張飛，三人提頭投吳去了。次日帝知，數次氣殺。（頁 467）

平話情節中，張飛之死竟導因於劉備的「愛護」——不讓他出征；使他為之氣結，乃至借酒大鬧、以死要脅，終因洩悶過度，喪命於兵士之手。值得注意的是，張飛身亡也與關公有近似的異象徵兆——大風聲響若雷，刮折帥旗；可見，張飛也是能「靈動自然」之英雄。

由上，若將《三國志平話》段落中的某些「因子」抽取出來，會發現在《西蜀夢》中也有類似者，且更為重要：超自然感應（天地鬼神）、星象暗示、傷慟之情。《西蜀夢》相較於以《三國志平話》為代表的講史、小說，其流行、刊刻年代不致相差太遠；而引文中的平話相對於雜劇，在人物的情緒抒寫上的確偏於簡省，重點在於情節的推展；這也是元代平話一貫的風格。

接下來，先把時代暫移至元代雜劇之後的明初。

二、後代「明成化說唱詞話」的敘寫

刊刻於明代成化年間的「說唱詞話」，當中有一本民間傳說風格、三國佚史故事的本子——《新編全相說唱足本花關索貶雲南傳（別集）》，⁵⁴竟敘寫了一段與《西蜀夢》極為相似的故事。由於其年代為後，且於情節、風格取向上明顯可見《西蜀夢》痕跡，估計這段故事乃受其影響（或同源異本之劇、事）而改編；故《花關索》將為「只餘曲文、科白全無」的元刊本《西蜀夢》提供最佳的情節參照。「詞話」如此書寫關公之死：

（唱）關公見了高叫苦，餓殺兒郎馬共人。周倉割肉虛運（暈）死，赤馬拖刀入水中。西川救兵不見到，劉王怎佐（做）這般人。如何忘了同結義，關公有難不相逢。吳王兵馬來圍住，誰為當（擋）得我其身。三魂杳杳歸空去，七魄游游撞出營。吳王搶了軍和馬，奪了荊州一座城。（頁 55—56）

「詞話」中的關公敗戰，針對其「慘烈」的實境，作出更直接、白描的陳述。由於糧盡，周倉一再自割股肉餵食義父，終至失血過多而暈死；通靈的赤兔寶馬則拖著青龍偃月刀自沈於江水之中。眼見伴隨多年的義子、愛馬、寶刀一一喪離，絕境中救兵未見，「詞話」

⁵⁴ 1967 年於上海市嘉定縣城東公社澄橋大隊宣家生產隊宣姓墓中，發現一批明成化 7 年至 14 年（1471—1478）間刊印的十三種「說唱詞話」。其中包含一類取材於三國故事的詞話本《花關索傳》（其中包括《花關索出身傳》、《花關索認父傳》、《花關索下西川傳》、《花關索貶雲南傳》四集），敘述關羽流落民間之子花關索的故事。參見朱一玄校點，《明成化說唱詞話叢刊》（鄭州：中州古籍出版社，1997）。參考李宜涯，《〈西蜀夢〉與《花關索傳〉之比較研究——論詞話與雜劇之關係》（《文史學報》30 期，2000.6）。

的關公是有「怨」的（「劉王怎做這般人、如何忘了同結義」）。短短數行，較諸平話更加「寫實」地展示其心理狀態：慘烈、怨憤、孤獨無伴（「誰為擋得我其身」）、英雄末路、乃至於死。不過，「詞話」依舊迴避「正面描述死亡」的文字，而以「魂魄出竅」（「三魂杳杳歸空去，七魄游游撞出營」）的方式含蓄點出。

以鬼魂現身說法的插曲，當然是承襲自雜劇《西蜀夢》。因此，《詞話》脫離了現實時空，書寫魂魄們在靈界的遊蕩與相遇，即關、張會面的場景：

死了關公歸空去，領了強魂百萬軍。便上西川成都府，托夢劉王漢主君。來到背陰山下過，十三個強魂報主人。盡被劉丰（封）殺了命，不到西川取救兵。關公當時高叫苦，怎知劉丰（封）坑陷人。游魂走上西川去，托夢劉王漢主君。卻到西川成都府，撞見張飛親弟兄。

（白）張飛道：「哥哥，你那裡去來？」關公道：「我在荊州，被吳王欺負，困我在玉泉山下勿（忽）身亡，我特來托夢與哥哥。」張飛道：「我在浪（閬）州，被小軍張達造反，不合我打他一番，他等我酒醉，刺死了我，也托夢與哥哥。我二人死得好苦痛！」（唱）關公見說垂珠淚，屈死兄弟一雙人。（頁56）

關、張陰魂於前往西蜀「托夢」途中相遇，互訴敗亡之淒涼，這段情事正與《西蜀夢》合拍；只不過，《西蜀夢》以正末張飛代言，而《花關索》則以關公為敘述者。值得注意的是，死關公的「排場」一如活關公，領了「百萬強魂軍」，浩蕩隊伍先於陰山與十三名被劉封納殺的使者碰頭，才與張飛相遇；這無疑是民間對關公「強魂」與「貫通聖、凡二界靈力」的想像。當中有一個畫面值得停格：「關公垂珠淚」。

兩名鬼魂抵達西蜀後，「詞話」先不提關、張之語，卻關注於「劉備之思」：

（承上）二人尋到黃昏後，托夢哥哥報事因。不唱二人門下尋，只唱劉王先主人。每日思意（憶）親兄弟，懶坐龍床殿內庭。當晚夜間歸侵（寢）殿，獨自宮中想弟兄。自從不見關張面，寡人朝內少精神。正是劉王心下想，關張兩個到宮門。二人立在燈影下，看了哥哥眼淚分（紛）。吳王困我荊州界，裡無糧草又無軍。救兵文書十三道，盡被劉丰（封）害了人。我在玉泉身亡了，托夢哥哥到內庭。張飛道是閬州死，小軍刺我命歸雲（陰）。望兄可把冤來報，休忘桃源（園）結義心。孤兄劉備親得夢，眠中喊叫夢魂（京）驚。一夜哭到天明了，便宣諸葛說元（原）因。從頭說與諸葛亮，軍師來奏聖明君。從來夢是心頭想，此夢今番必是真。正是軍師才道罷，閣門宣使奏明君。見（現）有關

平張益到，身披重孝在朝門。劉王先主教宣詔，二人朝裡見明君。從頭說你元（原）因事，哭殺劉王一個人。軍師眼中流朱（珠）淚，世上英雄斷了蹤。（頁56）

「詞話」以「懶坐龍床」、「少精神」描繪劉備「思念無緒」的狀態。當聚焦於關、張入夢後三人的相會，「詞話」在「訴冤」之餘，也點明「英雄之淚」——「看了哥哥眼淚紛」、「一夜哭到天明了」、「哭殺劉王一個人」、「軍師眼中流珠淚」；由此接續的結語「世上英雄斷了蹤」，確是遺恨之至。因此，「淚」與「憾」是「詞話」突出於「平話」敘寫的焦點，而其源頭，無疑是受《西蜀夢》風格影響，故散發出悲哀、淒楚之調性。

透過「詞話」的印象與參照，接下來細讀《西蜀夢》時，就更容易理解元曲悲劇的「哀歌式」情感了。

三、《西蜀夢》的悲歌哀曲

回觀雜劇時，思索的重點將調整為：這部取材於講史、小說的「三國戲」，作家如何發揮戲劇之長，使故事人情「出於講史之外」、「入於英雄情懷之內」？換言之，如何才能編撰出看似熟悉、卻從未被深描的細節，使戲劇的表現力翻騰至小說之外的另一境界？藉由以上「平話」與「詞話」的參照系，不難發現關漢卿從《西蜀夢》的第一折起，就祭出相異的入手點：他不直接進入英雄們的世界，而選擇從描繪這個事件的全景圖、這個歷史時空的外部框架下手。

（一）第一折

因此，第一折的正末不是劉備，而是劉備派遣出川，宣詔關、張入蜀的「使者」，先以使者「代言」。首曲所唱：⁵⁵

【點絳脣】織履編席，能勾做大蜀皇帝非容易。官裏旦暮朝夕，悶似三江水。
（頁181）

⁵⁵ 參見赤松紀彥、井上泰山、金文京、小松謙、佐藤晴彥、高橋繁樹、高橋文治、竹內誠、土屋育子、松浦恆雄合編，《元刊雜劇の研究——三奪槊、氣英布、西蜀夢、單刀會》（東京：汲古書院，2007）。此書為京都大學「元曲研究會」學者群長期進行元雜劇「讀書會」的代表性成果，對於四部元刊雜劇有詳盡的校、注、譯（中譯日），堪稱目前元刊雜劇「文本」最翔實的註解本。以下引文皆出於此。

開頭就點出劉備的景況與愁思。劉備出身卑微，今朝三分天下有其一，靠的正是結義兄弟。這個局面掙來不易，因此局勢安穩之後，他日夜思念手足，悶悶不樂，到什麼地步呢？見第二支曲唱：

【混江龍】喚了聲關張仁弟，無言低首淚雙垂。一會家眼前活現，一會家口內掂掇。急煎煎御手頻搥飛鳳椅，撲簌簌痛淚常淹衰龍衣。每日家獨上龍樓上，望荊州感嘆，閬州傷悲。（頁 183）

到整天呼喚其名、彷彿眼前的地步。曲文中的劉備，既靜默地淌淚（「無言低首淚雙垂」），也痛哭不止（「撲簌簌痛淚常淹衰龍衣」）；嘴裡呼喚、雙手搥椅洩恨；借用了詩詞傳統中相思而獨倚欄杆的描繪，將之替換成「獨上龍樓、一望三嘆」。西蜀君王、英雄淚灑，藉使者「旁觀之眼」道來，可迴避劉備「自吐」的難言，反能更寫其悲。

緣此，使者被派遣出川，宣馳甚急，馬不停蹄、人不得息，為的是儘快趕往荊、閬二州，把關、張交付到君王手裡，慰解君愁。見第五曲：

【醉中天】若到荊州內，半米兒不宜遲，發送的關雲長向北歸。然後向閬州路上轉馳驛。把關張分付在君王手里，交他龍虎風雲會。（頁 186）

擔負著劉備的滿腔想望，趲行了千餘里路，使者萬萬沒有想到，得來的卻是令人震驚的噩耗，而且是接連兩個噩耗：

【金盞兒】關將軍但相持，無一個敢欺敵。素衣疋馬單刀會，覷敵軍如兒戲，不若土和泥。殺曹仁七萬軍、刺顏良萬丈威。今日被不人將你算、暢則為你大膽上落便宜。（頁 187）

【醉中天】義赦了嚴顏罪，鞭打的督郵死。當陽橋喝回個曹孟德。倒大個張車騎，今日被人死羊兒般剝了首級，全不見石亭驛。（頁 188）

使者之口，從英雄往日功績數算（單刀會、水淹七軍、刺顏良、鞭督郵、當陽橋喝阻、石亭驛摔袁襄），對照於如今的遭人暗算，大意失荊州、睡夢中被斬首，既是諷刺、心痛，也是英雄死得低賤的悲涼。空跑一場，沒宣到活人，只宣回牌位紙幡，使者只得馬不停歇地再回轉，盼望西蜀以血、以殺戮，為兩位英雄復仇：

【金盞兒】俺馬上不曾離，誰敢惚動滿身衣。恰離朝兩個月零十日，勞而無役枉驅馳。一個鞭挑魂魄去、一個人和的哭聲回。宣的個孝堂裡關美髯、紙幡上漢張飛。（頁 189）

【尾】殺的那東吳家死屍骸、堰住江心水。下溜頭淋流著血汁。我交的茸茸蓑衣渾染的赤，變做了通紅獅子毛衣。殺的它敢血淋漓，交吳越托推。一霎兒翻為做太湖石。青鴉鴉岸堤，黃壤壤田地，馬蹄兒踏做搗椒泥。（頁 190）

從劉備之思、寫到關張噩耗，中間夾雜著使者自身的來回奔馳、觀察感發。為何不直接以劉備為正末，要以「探子型角色」的「旁觀之眼」娓娓道來？

首先，旁觀者在勾勒西蜀此一「由盛轉危」的關鍵階段時，較能全面性地、同時描述劉、關、張三人的心緒、功績或遭遇。若改以桃園三兄弟中的任何一人開口，都無法以相對冷靜、客觀的口吻抒發，亦難在傷痛之外，暗示英雄敗亡的咎由自取。「當局者迷」，耽溺個人情緒時，「歷史」（時）與「環境」（空）的面向可能被掩蓋；但以「旁觀之眼」敘之，卻逐漸揭露西蜀「黑暗時代」的線索。黑暗狀態與悲劇氛圍如影隨行，透過旁觀者之口，遂能將歷史與英雄同處共生的「時空距離」隔開，將外在景況「客觀化」，以為深入角色心靈前行的鋪墊。透過旁觀看到的全景圖象，有助於形塑「英雄悲劇」與「歷史悲歌」的「氣勢」。

此種筆法，不唯「元曲悲劇」所獨有，「希臘悲劇」中也有近似之例。如被譽為「希臘悲劇中的神曲」的《奧瑞斯泰亞》首部曲《阿格門儂》，首先出場的角色是「守望人」：

56

天神眾神啊，解除我的苦勞吧，
長年的值夜，兩手托著下巴，
縮在阿楚斯兒子的屋頂，像條狗。
看夜空陣式壯觀的星辰
帶給人間冬寒與夏暑，
閃閃發亮的主宰耀眼天際，
星辰起起落落我瞭若指掌。
我在守候火炬的信號，
守候火光傳回特洛伊城破

⁵⁶ 參考埃斯庫羅斯著，呂健忠譯注，《奧瑞斯泰亞：阿格門儂、奠酒人、和善女神》（臺北：左岸文化，2006）。此譯本堪稱目前中文學界最善者，因呂氏譯自希臘文，且採「逐行注釋全譯」的方式，兼具學術性與可讀性。

國亡的消息。我是奉命行事——
她女人身男人心，躊躇滿志。
屋宇為床露水侵，我思緒漂泊，
不曾有好夢來探望，
因為有恐懼挨在身邊取代了睡眠，
我閤不了眼，睡不著覺。
有時候想哼個調或唱首歌
當作安眠藥治療瞌睡病，
卻引出淚水，悲嘆這家族不幸，
以前井然有序，今非昔比。
只盼望我有幸解除苦差事，
就等火焰捎來福音劃破無邊的黑暗。
……（頁 33）

從嘆望天神、星辰、宇宙之語，落到特洛伊城破的消息，再到對女主角克萊婷的些許評論；從自身的勞苦擔憂、到悲嘆這個家族的命運，身為「旁觀者」的守望人，在悲劇的開場，客觀吟誦出這幅悲劇中，涵蓋天神與人心的全景圖。

（二）第二折

《西蜀夢》第二折，採取與第一折「同中有異」的敘事手法。相同點是，正末雖「改扮」為諸葛亮，仍是「桃園三結義」當事人之外的「旁觀者」視角；相異點是，這位「旁觀者」與「當事人」的關係更近、也涉入更深。身為西蜀軍師與丞相，諸葛亮既是劉備身邊的中樞核心人士，也是與關、張、劉共度十數年戎馬生涯的伙伴與拍檔。由諸葛亮主唱，因此具有一種將歷史格局的「全景圖」、「宏觀面」往主要人物、個體面「拉近」的作用；將鏡頭由客觀廣角，伸縮到主角身邊的人，而使敘事兼具「客觀」與「主觀」；鏡頭中出現的當事人面孔、聲容，也必然有更細膩的呈現方式。因此，這種近似於電影鏡頭由遠而近，作畫筆墨由「外景」移至「內景之外」（還不到內景的地步），敘事者由「旁觀者」移至「事件間接人物」的手法，是一種「介於」家國與個人、理性與感性、歷史事實與主觀情感之間，某種「過渡」與「銜接」的開創。

此一書寫技法並非孤例，同一位劇作家關漢卿撰寫的另一部三國戲（但不是「悲劇」類型）《單刀會》，也以同樣手法開創出「歷史格局」與「敘事觀點的轉移」。⁵⁷《單刀會》

⁵⁷ 徐扶明〈「倒不了俺漢家節」——讀關劇《單刀會》和《西蜀夢》〉將這兩部戲放在一起閱讀、研究，

第一折，正末扮飾喬國老，其身份為孫權與周瑜的岳父，同時也是西蜀對頭「東吳」的皇家貴戚。藉其口述關羽之英勇，阻魯肅之設計，意味著這名「敵對陣營」中的顯赫人士，也不與東吳站在同一陣線。

第二折，正末改扮為司馬徽（字德操）。德操與劉備曾有一面之緣，且曾向他推薦臥龍、鳳雛（諸葛亮、龐統），劉備加以重用後，果然一舉改變天下局勢。換言之，司馬徽與西蜀的關係，比喬國老更近；但也稱不上西蜀陣營，只能說是「友好之士」。因此，德操對於關羽的稱讚，代表「非敵營」、「相對親近人士」的觀察與評斷。換言之，與《西蜀夢》相同，《單刀會》第一折與第二折的正末皆為「旁觀者」，但兩者卻有「關係／陣營」之親疏遠近的差別，因此形塑出鏡頭由遠拉近、敘事視角由旁觀往主觀游移的風格。是故，《西蜀夢》從劉備使者之「遠觀」，到諸葛亮近臣之「近望」，劇作家透過「兩重位階」與「兩層視角」之手法所念茲在茲的，筆者以為，正是為了兼顧劇中人物內在心情、外在處境與客觀歷史之相互關係。

因此，第二折的曲文，便從諸葛亮占課、觀星時察覺的噩耗起始：

【一枝花】早晨間占易經、夜後觀乾象。據賊星增焰彩、將星短光芒。朝野內度量。正俺南邊上，白虹貫日光。低首參詳，怎有這場景象。（頁 191）

與前折使者的簡單「報信」不同；諸葛亮乃根據讖緯之術，確實點出「敵對陣營」的壯大、「我方陣營」的折損將才，甚至透過「白虹貫日」的形容，暗示未來君主的遭逢不測。換言之，以軍師、丞相身份發言的諸葛亮，是從國家安危的層次考量這個事件。他的「低首參詳」，考慮的是西蜀未來將如何佈局。因此，下一曲接唱：

【梁州】單注著東吳國一員驍將，砍折俺西蜀家兩條金梁。這一場苦痛誰承望。再靠誰挾人捉將，再靠誰展土開疆。做宰相幾曾做卿相，做君王那個做君王，布衣間昆仲心腸。再看官渡口劍刺顏良，古城下刀誅蔡陽，石亭驛手摔袁襄。殿上，君王。行思坐想正南下望，知禍起自天降。宣到我朝下若問當，着甚話聲揚。（頁 193—194）

對於運籌帷幄的軍師而言，西蜀兩名上將直接、間接被害於東吳呂蒙之手，最大的苦痛，是失去了戰場上衝鋒陷陣的英雄、掠地時開疆拓土的勇臣。接連兩句「再靠誰」，宣告著「蜀中無大將」的時代即將開啓，諸葛亮痛心疾首於天下局勢的轉折，若劉備召他解星象

之惑，該怎麼回答呢？

因事態嚴重，諸葛亮決定屆時惟有違背良心，撒謊、隱瞞，參照《花關索》情節可知，他欲將這事「按下不提」：

【隔尾】這南陽耕叟村諸亮，輔佐著洪福齊天蜀帝王。一自為臣不曾把君誑。這場，勾當，不由我索君王行醞釀的謊。（頁 195）

想到劉備，就不能不提他最近對兩位義弟深長的思念、無盡的想望：

【賀新郎】官里行行坐坐則是關張。常則是挑在舌尖、不離了心上。每日家作念的如心癢，沒日不心勞意攘，常則是心緒悲傷。白晝間頻作念、到晚後越思量。方信道夢是心頭想。但合眼早逢著翼德、才做夢可早見雲長。（頁 199）

行著、坐著，無時無刻，從口裡到心上，劉備思念著兩位義弟，心裡騾動、不安、憂煩、甚至有種不祥預兆而悲傷。日裡相思，夜裡做夢，纔會夢著關、張。藉由諸葛亮如此「近臣」之口訴說，彷彿透視著劉備的作息、情感之流露，既帶有旁觀的審視，也帶著情感的不捨。而最後提及的「夢」，無疑地將整部戲的氛圍導引至題目《西蜀夢》的「夢」。劉備經常夢見兩位義弟，但皆屬「日思夜夢」之類型，實是自我的投射、意識的導引。然而，有時「夢」卻非個人思緒發端所致，而是帶有神秘與預兆性質，屬於冥冥之中，自然鬼神界的感應，如同：

【牧羊關】板築的商傳說、釣魚兒姜呂望，這兩個夢善感動歷代君王。這夢先應先知、臣則是誤打誤撞。蝴蝶迷莊子、宋玉赴高唐。世事雲千變、浮生夢一場。（頁 200）

藉由傳說、太公之典，暗示某些夢的「善感」、「預示」特質，也是對第四折「關、張入劉備之夢」的提示。究竟諸葛亮何以知道劉備將要作夢（或是作了一夢）？從《花關索傳》的情節推測，極可能是劉備作了夢之後，召諸葛亮來解夢；這裡又有兩種可能，一是劉備作的乃尋常思念之夢，二是劉備作的即為關、張所托之夢。若為後者，則此劇便蘊含了「情節回溯」（flashback）之技法：先展示劉備夢醒、召軍師解夢求助，再回溯其夢境之形成緣由，與夢的內容。果真如此，則這部「元曲悲劇」的編創技法就益發成熟了。無論如何，劇作家藉諸葛亮之口提及「浮生若夢」，無疑將此一悲劇的哲理，提升至人生普遍性的喟

嘆、一夢看穿生死榮衰的境界。

以旁觀視角道出關羽、張飛之死的諸葛亮，除了誓言報仇之外：

【牧羊關】張達那賊禽獸、有甚早難近傍。不走了梅竹梅方。咱西蜀家威風、俺敢將東吳家滅相。我直交金鼓震腥人膽、土雨湍的日無光。馬蹄兒踏碎金陵府、鞭梢兒蘸乾揚子江。（頁 197）

更對「英雄」的出師未捷身先死，表達深切的無奈：

【收尾】不能勾侵天松柏長三丈，則落的蓋世功名紙半張。關將軍美形狀，張將軍猛勢況。再何時得相訪，英雄歸九泉壤。則落的河邊堤土坡上，釘下個纜樁，坐著條擔杖。則落的村酒漁樵話兒講。（頁 201）

在世時為蓋世英雄，死後只落得九泉壤、河邊樁，徒餘下漁樵酒後家常話。這種一切功名歸於塵土的淡淡哀愁、傷感性的緬懷，是元散曲最常見的主題之一。⁵⁸因此，「元曲」與「悲劇」的連結，亦在於將同時代散曲書寫的思想內蘊與文字風格，嵌入悲劇的曲文；無形中，其對三國歷史人物的描繪，已內化於蒙元時代的文學風尚。於焉，第二折的結尾便顯得「餘音裊裊」。

（三）第三折

經過前兩折的鋪襯，「當事人」之一的張飛終於登場，於第三折出任正末；當然，現身的其實是張飛的鬼魂。逝去英雄之唱，竟是「難以置信」身已至此的語氣：

【粉蝶兒】運去時過，誰承望有這場喪身災禍。（頁 202）

「無法置信」來自於「當年之勇」，那股不服輸的氣概：

（接上）憶當年鐵馬金戈。自桃園、初結義、把尊兄輔佐。共敵軍擂鼓鳴鑼，

⁵⁸ 如不忽木【仙呂點絳脣】「辭朝」套，白樸小令【雙調慶東原】「忘憂草」、【仙呂寄生草】「飲」、【雙調沈醉東風】「漁父詞」，庾天錫【商角調黃鶯兒】「懷古」套，馬致遠【雙調折桂令】「嘆世」、【雙調夜行船】「秋思」套，馮子振小令【正宮鸚鵡曲】「赤壁懷古」，張養浩小令【中呂山坡羊】「北邙山懷古」、「洛陽懷古」、「潼關懷古」等散曲。參見曾永義、王安祈選注，《元人散曲選詳註》（臺北：學海出版社，1992）。

誰不怕俺弟兄三個。(頁 202)

元雜劇主唱者固只有正末(或正旦)，但劇作家刻意安排，使張飛曲唱常環繞、包含桃園三結義的同在，暗示「兄弟三人」才是末兩折劇情刻畫的主體。延續著「話說從前」，張飛唱著過往的武藝與功績，彷彿藉著停留在過去，遺忘當下無法接受的自我樣態：

【醉春風】安喜縣把督郵鞭、當陽橋將曹操喝。共呂溫侯配戰九十合，那其間
也是我，我。(頁 203)

接連兩個「我」，既是發抒，也是回返；連結過去的「我」與此刻的「我」，提醒著現在的命運已然形成，難以規避：

(接上)壯志消磨，暮年折剝。今日向匹夫行伏落。(頁 203)

翻檢《三國志平話》或《三國演義》系列小說，很難想像猛張飛口中會唱出「壯志消磨」、「暮年折剝」兩句話。由此可見，蓋世英雄的征戰、光輝、榮耀，是平話小說的敘述主軸；但雜劇作家偏好描繪的，常是故事中的黑暗場景，與幽暗的心靈狀態。小說寫盡「英雄氣概」，雜劇則偏好窺探英雄之哀、嘆、失、喪。

接下來，演示了一幕具有衝擊性的場景：張飛鬼魂與關羽鬼魂的相遇。不同於《花關索》，《西蜀夢》是從張飛視角敘述此一場景：

【紅繡鞋】九尺軀陰雲里惹大，三縷髯把玉帶垂過。正是俺荊州裡的二哥哥。
咱是陰鬼、怎敢隨它。諕得我向陰雲中無處躲。(頁 203)

猛然看到許久不見的二哥，張飛一時間並未會意過來，還因害怕自己的鬼身模樣被瞧見，意欲藏匿行蹤。然而，下一刻，他便疑心陡起，因關公也非從前行止：

【迎仙客】居在人間世、則合把路上經過。向陰雲中步行因甚麼。往常爪關西、
把它圍遶合。今日小校無多，部從十餘個。(頁 204)

關公竟然騰空而行？舊日身邊簇擁著部將的二哥，今日何以只有十餘名部從跟隨？值得注意的是，《西蜀夢》只安排十餘名(可能即為《花關索》的「十三名使者」)跟隨關公，符

合了陰魂孤寂、晦澀的狀態，也反襯今昔對比的淒涼。但流傳至民間，或許世俗「見不得」冷清的關聖行伍，故在《花關索》中，便成了「百萬魂軍」。

窺看其形容面貌，張飛疑心更甚：

【石榴花】往常開懷常是笑呵呵，絳雲也似丹臉若頻婆。今日臥蠶眉睜定面沒羅，卻是為何。雨淚如梭。割捨了向前先攙逐、見咱呵恐怕收羅。行行里恐懼明聞破，省可里到把虎軀那。（頁 205）

從前兄弟們相聚，二哥總是一張紅臉笑開懷，今日不但面無表情，仔細一看，竟然「雨淚如梭」！從「使者」口中唱出的劉備眼淚，到張飛眼見的關公淚流不止，無疑地，《花關索》裡重複出現的「英雄淚」正源於《西蜀夢》的苦心描摹。關公之淚，無形中彰顯關漢卿書寫此一「元曲悲劇」的核心精神：英雄的「眼淚」與英雄的「軟弱」。《三國志平話》或《三國演義》系列小說，關公當然是剛強的代表，不落淚的戰士，具神聖位格的傳奇人物。甚至於在「關公顯聖」的傳說中，他也只是憤怒地大喊「還我頭來」，⁵⁹不見眼淚。然而，劇作家在此卻「定睛」於關羽的「淚」，且是藉由張飛之眼，望見了他那威武雄壯的二哥，滿臉是淚，流續不斷——這個「特寫鏡頭」真是前無古人、後罕來者！然而，這般義氣中帶有柔情、豪氣中兼具抒情的關羽，我們其實見過，而且正是在關漢卿另一部作品《單刀會》中見過：

【雙調新水令】大江東去浪千疊，趁西風駕著這小舟一葉。……【駐馬聽】依舊的水湧山疊，年少周郎何處也。不覺的灰飛煙滅。可憐黃蓋轉傷嗟，破曹檣櫓當時絕。鏖兵江水猶然熱，好交我心下慘切。這是二十年流不盡英雄血。（第四折）⁶⁰

漢卿的才情之高，在於他用抒情化、情感式的筆調，來敘寫不平凡的英雄內心那股幾乎被歷來寫者遺忘的、與凡人一般的傷情吁懷。換言之，元曲悲劇的高度，就在於展現英雄之姿的同時，也讓他受到死亡的綑綁、無法逃脫命運陰影的悲傷。但是英雄仍然是英雄，因為他即便被摧折、遭磨滅，英魂依舊挺立前行。

⁵⁹ 參見《三國演義》（臺北：華正書局，1987）第 77 回「玉泉山關公顯聖 洛陽城曹操惑神」：「卻說關公一魂不散，蕩蕩悠悠，直至一處：乃荊門州當陽縣一座山，名為玉泉山。山上有一老僧，法名普靜……是夜月白風清，三更已後，普靜正在庵中默坐，忽聞空中有人大呼曰：『還我頭來！』普靜仰面諦視，只見空中一人，騎赤兔馬，提青龍刀；左有一白面將軍、右有一黑臉虬髯之人相隨……」（頁 617-618）。

⁶⁰ 同註 12。

張飛懷著憂懼之情，猶豫著是否向前，但還是追了過去，終於與關羽打了照面。兄弟相遇，雙方顯然滿是驚駭；張飛不敢說穿自己的真面目，倒是關羽先開口承認了眼下的狀況。於是張飛既悲又憤地唱道：

【鬪鶴鵲】哥哥道你是陰魂、兄弟是甚麼。用捨行藏、盡言始末。則為帳下張達那廝嗔喝，兄弟更性似火。我本意待侑他，誰想它興心壞我。（頁 206）

他方才心裡一定閃過不祥之念，如今二哥證實他確是陰魂，兄弟均已作鬼，情何以堪！張飛欲從頭說起此事，便從自己遭遇講起；然而，蓋世英雄不死於戰場，竟死於兵卒手下？這是張飛的痛，或許也是關羽的疑惑，故張飛不得不「閃避」這無以言說的尷尬，筆法上、心情上，又轉而話及當年勇：

【上小樓】則為咱當年勇過，將人折剉。石亭驛上、□□衰襄、怎生結末。惱犯我，拿住它，天靈摔破。虧圖了他怎生饒過。（頁 207）

話題再轉回來，平心靜氣些了，張飛提出了一個非常「現實」的問題：關、張之亡，西蜀將遭遇何等之危機？

【么】哥哥你自暗約，這事非小可。投至的曹操孫權、鼎足三分、社稷山河。筋廝鎖，俺三個，同行同坐。怎先亡了咱弟兄兩個。（頁 208）

好不容易爭到鼎足三分的局面，桃園結義三兄弟行坐不離，才有今日的西蜀江山。但是，死了兩個，大哥怎麼辦？西蜀大勢怎麼處？關羽恐怕是無法回答這個難題的；他也只能對義弟講述自己遇難的經過，因此挑起張飛滿腔怒火：

【哨遍】提起來把荊州摔破，爭奈小兄弟也向壕中臥。雲霧裡自評薄，劉封那廝於禮如何，把那廝碎剉割。梅方梅竹，帳下張達、顯見的東吳躲。先驚覺與軍師諸葛。後入宮廷、托夢與哥哥。軍臨漢上馬嘶風、尸堰滿江心血流波。休想逃亡、沒處潛躲、怎生的趕。（頁 209）

聽到失去荊州的經過，張飛恨不得親自報仇，怎耐自己也成刀下之鬼。他只得咬牙切齒地痛罵劉封、梅方梅竹（糜芳糜竹）、張達這些倒扒的內賊。這樁大事，必須向西蜀知會，

但得先將消息捎給軍師，再以「托夢」方式處理，親自道與大哥。這份必須血償的債，既是國仇，也是家恨。而從「先驚覺與軍師諸葛」一句，可以推測第三折的時間順序事實上可能還在第二折之前；如此，可能是爲了「敘事視角」（改扮人物）的相對集中，而運用了時空並置與回溯的手法。結合上一折的推測，若在僅四折的戲劇段落裡，就安排了兩次回溯，則劇作家的藝術筆法不可謂不高！下一句的「入宮托夢」，則明示第四折的「夢景／夢警」，亦點出題目「關張雙赴西蜀夢」的主體行動。由此得知，在深不可測的「命運」之外，「鬼神」的意念亦在戲中扮演了左右現世人們思考與行動的重大力量。

那麼，關、張兩名鬼魂深深執著、必要傳達的意念是什麼呢？一言以蔽之，「復仇」二字。其復仇執念之強，除了【哨遍】後五行曲文外，還有接續：

【耍孩兒】西蜀家氣勢威風大、助鬼兵全無坎坷。梅方梅竹共張達、待奔波怎地奔波。直取了漢上纔還國、不殺了賊臣不講和。若是都拿了、好生的將護、省可里拖磨。（頁 210）

【三】君王索懷痛憂、報了讎也快活。除了劉封檻車里囚著三個。竝無喜況敲金鐙、有甚心情和凱歌。若是將賊臣破。君王將咱祭奠、也不用道場鑼鈸。（頁 211）

【二】燒殘半樞柴、支起九鼎鑊。把那廝四肢梢一節節剛刀剉。剉開了腸肚雞鴉朶，數算了肥膏猛虎拖。咱可靈位上端然坐。也不用僧人持呪、道士宣科。（頁 212）

【收尾】也不須香共燈、酒共果。但得那腔子裡的熱血往空潑，超渡了哥哥發奠我。（頁 214）

連續數曲，從征伐、擒拿，到以酷刑剐殺，最後以賊人的血肉肚腸作爲祭奠之牲，可謂復仇之極致。這裡首先要注意的，是曲文對傳統「祭奠之儀」的否定：「也不用道場」、「也不用僧人持呪、道士宣科」、「也不用香共燈、酒共果」；英靈的憤恨已無法倚賴僧道的經文科儀、素花酒果發付，必須「見血」、「分屍」才得獻祭、才表復仇之快。⁶¹因此，《西蜀夢》既帶有「祭儀」之色彩，又出於「儀式」之外。

明清以來，「三國戲」經常作爲儺祭戲目、賽社演出，兼具祭儀與超渡色彩。如山西

⁶¹ 這般暴力流血式的威嚇，令人想起范曄，《後漢書·禮儀志》（北京：中華書局，1965）「大儺」條所述，驅儺祭儀過程所唱的曲詞：「甲作凶，脾胃食虎，雄伯食魅，騰簡食不祥，攬諸食咎，伯奇食夢，強梁、祖明共食磔死寄生，委隨食觀，錯斷食巨，窮奇、騰根共食蠱。凡使十二神追惡凶，赫女驅，拉女幹，節解女肉，抽女肺腸。女不急去，後者為糧！因作方相與十二獸儺。」（頁 3128）因此，《西蜀夢》這兩支曲文或帶有原始儺儀的遺風。

發現的明萬曆二年抄本《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》，為現存最早的儀式演劇記錄文獻，當中記載的「三國戲」劇目不在少數。⁶²又如二十世紀下半葉開始進行的田野調查工作中，發現屬於儺戲系統的「雲南關索戲」、⁶³江西南丰的儺戲《關公祭刀》、⁶⁴貴州德江土家族的儺戲《關聖帝君》、⁶⁵安徽池州的儺戲《花關索》⁶⁶等等。目前雖未見元代相關儀式劇的文獻材料，但宗教與演出的密切關係在早期戲劇史的研究中已受重視。從事相關田調研究的日本學者廣田律子認為：⁶⁷

由於民眾普遍懷有對那些不幸身亡將士的憐憫之情，同時懷有懼怕那些無辜亡靈會出來復仇作祟的恐懼之心，因此寄希望於通過以地戲表演的形式祭祀這些不幸身亡的歷史人物，為他們鎮魂消怨。這種驚懼那些懷怨在心的死者會出來干擾並威脅生者日常生活的心境，孕育了具有濃厚地方色彩的將帥神祇形象，諸神也因而承擔起了保護當地民眾不受邪惡干擾的重任。（頁 123）

關羽也是一個壯志未酬死不瞑目的無辜武將。對於關羽這個未能實現與劉備之約便戰死沙場的武將，人們既寄予同情，同時又懼怕他身為無辜死鬼陰魂的一面。也因此人們才需要祭祀關羽，為他鎮魂安靈。（頁 124）

關漢卿編寫《西蜀夢》時，可能部分承襲、參考傳統民間祭儀演劇的精神與遺風——以此角度觀之，可部分解釋本劇主角何以不是劉備、反而為張飛（以及與他演出大部分對手戲的關羽）：因關、張死於非命，其英靈無法瞑目，才需要「鎮魂」與「祭奠」（相較之下，劉備的「病亡」不無咎由自取的意味）。然而，作家卻又不全以民間祭儀為宗，反倒極力描繪英靈的震怒與要求「血祭」。這顯示關漢卿既採「儀式劇」形貌，也參酌古代儺祭的殘酷暴力之歌，但更多地，是加入文人之思的轉化；使這部關注於講史之「縫隙」，描寫

⁶² 如《五關斬將》、《斬華雄》、《戰呂布》、《斬關平》、《單刀赴會》、《古城聚義》、《過五關》、《關公斬妖》、《諸葛祭風》、《三請諸葛》、《張飛大鬧水南寨》、《孔明詭計斬魏延》、《赤壁驚兵》、《二氣周瑜》、《姜威九伐中原》、《關大王獨行千里》、《張飛祭馬》、《關大王破蚩尤》、《檔曹》、《三氣周瑜》、《關公出許昌》。參見曹占鰲、曹占標，〈迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調〉（《中華戲曲》3，1987.4）；廖奔，〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》劇目內容考〉（《中華戲曲》7，1988.12）；廖奔，〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》劇目內容考（續）〉（《中華戲曲》8，1989.5）。

⁶³ 參見薛若鄰，〈關索戲和關索〉，《戲曲研究》12（北京：文化藝術出版社，1984）。容世誠，〈關公戲的驅邪意義〉，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版社，1997）。

⁶⁴ 參見廣田律子著，王汝瀾、安小鐵譯，〈「鬼」之來路——中國的假面與祭儀〉（北京：中華書局，2005），頁 123。

⁶⁵ 同前註。

⁶⁶ 參見王兆乾，〈池州儺戲與成化本《說唱詞話》——兼論肉傀儡〉，《中華戲曲》6（太原：山西人民出版社，1988）。

⁶⁷ 同註 64。

「英雄心靈底蘊」的「改編」，增添一項新的創發：將英靈的「超度」從「祭儀層面」轉向「實踐層面」的「復仇意志」。不得善終的英靈要的不僅僅是「場面性」的祭典，更極力索取殺戮、血肉。於是，復仇精神與血債血償的索求，才是引發此劇「悲劇色彩」的核心意識。

悲劇的起源，可能來自於祭祀儀式；但悲劇的精神，必然超脫於祭儀追求「和諧」、「鎮魂」與「平安」之目的，而引向一個風暴式的、難妥協的、甚至毀滅性的過程或結局。希臘悲劇中，如《安蒂岡妮》悲劇的導火線，是女主角埋葬其兄之志，與堅決執法之母舅的絕不妥協；⁶⁸如《伊底帕斯王》悲劇的起點，是百姓求禱解除旱瘟之祭，與國王執意徹查真相的悖逆。⁶⁹悲劇精神的境界，來自於人的「追求」與天道、命運之間的「不可達」與「抗衡性」，「矛盾難解」與「執著信念」讓一切事物變得難以挽回；然後，徒留下大無畏的精神、皓首窮索式的思想，使觀者憑弔、嘆息、震撼。元曲悲劇《西蜀夢》中，關、張陰魂拒絕一般方式的祭奠，強烈要求以血洗、屠殺作為祭品時，這般強烈的復仇意志，不就間接導致西蜀後來落入更悲慘的境地——劉備兵敗與死於白帝城？翻閱《三國志平話》、《三國演義》系列、《花關索傳》，劉備執意出兵伐吳、拒聽丞相緩急之勸，導致盛怒之下輕易中計、一敗塗地，乃至嘆氣於客途之中，西蜀從鼎盛之境下墜，關、張、劉相繼身亡，折損英雄後再也無法撼動魏、吳，只能勉強重振於不顧之勢。從關公走麥城、張飛被割首、到白帝城之死，接踵發生在西蜀家的悲慘事件，幾乎讓每一位讀者掩卷而嘆，詢問「何以至此」？！仔細回想，猛然發現這樁「歷史悲劇」也是由「人／魂」的「性格」所釀就。一連串的大意、驕盛、暴怒、失去理性的決定，造生出一串悲劇結局。劇作家的高明筆法正在於此：採「儀式劇」元素入戲，卻透過冤魂之口否定傳統祭儀襲套；而當史家、小說家、讀者皆不明劉備何以不聽勸告、執意出兵、自取滅亡時，劇作家以文學的筆法啓示我們，「冥界英靈」之執念，影響了「現世劉備」的決定；關、張熾烈的復仇心，竟導致西蜀幾近傾覆的命運。冥冥之中，性情影響個人命運，個人鬼魂又影響了國運。這當然是文學的聯想，卻是戲劇從史傳小說挖掘出的線索，填補了這段憾恨之史、傷逝之心。因此，《西蜀夢》不用寫到劉備身亡，西蜀運勢已隱隱浮現。⁷⁰

⁶⁸ 參考索福克里斯原著，呂健忠譯注，《伊底帕斯三部曲》之《安蒂岡妮》。

⁶⁹ 參考《伊底帕斯三部曲》之《伊底帕斯王》。

⁷⁰ 《西蜀夢》此一「鬼魂要求復仇之因緣」描繪，開創「個人私情」與「歷史動向」相互觀瞻的書寫手法，則為明代的《三國演義》所繼承。見《三國演義》第七十七回的一樁事件：「忽一日，玄德自覺渾身肉顫，行坐不安；至夜，不能寧睡，起坐內室，秉燭看書，覺神思昏迷，伏几而臥；就室中起一陣冷風，燈滅復明，擡頭見一人立於燈下。玄德問曰：『汝何人，竇夜至吾內室？』」其人不答。玄德疑怪，自起視之，乃是關公於燈影下，往來躲避。玄德曰：『賢弟別來無恙！夜深至此，必有大故。吾與汝情同骨肉，因何迴避？』關公泣告曰：『願兄起兵，以雪弟恨！』言訖，冷風驟起，關公不見。玄德忽然驚覺，乃是一夢；時正三鼓。（頁 620-621）」此處描寫關公托夢於劉備，與《西蜀夢》的情境有別，但其「泣告」、「惟願雪恨」的口吻、心情相似。

(四) 第四折

此折正是前三折醞釀已久、題目所預設的「主題場景」——劉、關、張三兄弟於夢中的相會。開頭的曲唱，就是兩位英靈「雙雙赴往」西蜀的「末路」行程，充滿痛惜與悔恨之嘆：

【端正好】任劬勞、空生受。死魂兒有國難投。橫亡在三個賊臣手，無一個親人救。（頁 215—216）

【滾繡毬】俺哥哥丹鳳之目、兄弟虎豹頭。中它人機彀，死的來不如個蝦蟹泥鳅。我也曾鞭督郵，俺哥哥誅文醜。暗襲了車胄，虎牢關酣戰溫侯。咱人三寸氣在千般用、一日無常萬事休。壯志難酬。（頁 216）

希臘悲劇的推動力在於人物的「行動」，元曲悲劇的推動力在於人物一唱三嘆的「悲歌哀曲」。元曲悲劇的核心、所撼動讀者的，不是行動本身、或前因後果，而是一種深深陷落、難以逃脫的命運之嘆，以及永難挽回、滿腔遺憾的惋惜傷痛。引文底線加強處，其實也是所有翻閱三國故事系列的讀者，每每掩卷而嘆時想問、想說的話。在世時是多麼風光、戰績顯赫的英雄，臨死之際卻成了輕易被「屠宰」的狗熊（「死的來不如個蝦蟹泥鳅」）！怎會如此？怎至於此？這種不敢相信、不忍卒睹的現實反差，道出了讀者／觀眾共同懷有的某種「集體潛意識」；其「悲」不在於「天人之對抗」，而在於我們以為驕傲的「英雄」，面臨死亡關卡時的「脆弱、陷落、渺小」。回想中國戲劇史上早期演劇里程碑之一的《東海黃公》，其所描繪的，不也是一位有神力之英雄，年老時卻輕易被斬殺的悲哀故事？⁷¹換言之，元曲悲劇的精神，就在於把「英雄」的「命運悲劇」以深怨的「悲曲」抒之。是故，此處曲文的「哀調」，已揭開《西蜀夢》淒楚的第四折中，無所不在的「悲哀氛圍」與「憾恨心理」。

悲哀感的延伸，是當屈死的「遊魂」面對超自然界的「正統」時，所興發的人鬼殊途之嘆；兩位昔日大將之英靈，竟在本國宮闕前遭致門神阻擋，一度不得其門而入：

【倘秀才】往常真戶尉見咱當胸叉手，今日見紙判官趨前退後。元來這做鬼的比陽人不自由。（頁 217）

⁷¹ 參見葛洪，《西京雜記》（臺北：地球出版社，1994）卷3「錄術制蛇御虎」：「余所知有鞠道龍，善為幻術，向余說古時事：有東海人黃公，少時為術，能制蛇御虎。佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末，有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，遂為虎所殺。三輔人俗用以為戲，漢帝亦取以為角抵之戲焉。」（頁 111-112）。

當好不容易入了丹墀，夜半無人，不由得興起一股孑然、孤寂、無親無故的悲哀；往常入殿必是被人簇擁，如今卻孤伶伶地、見不得人地悄悄返回，怎不令人傷心？於是，張飛在劉、關之後，終究也流下了英雄淚：

（承上）立在丹墀內、不由我淚交流。不見一班兒故友。（頁 217）

回憶的場景，於焉浮現。往日為君王慶壽時，多麼熱鬧、多麼歡樂。如今瞧著空無一人的所在，揮之不去的，卻還是記憶中當年大肆宴樂的人群：

【滾繡毬】那其間正暮秋，九月九。正是帝王的天壽，列丹墀宰相王侯。攘的我奉玉甌，進御酒，一齊山壽。官里回言道臣宰千秋。（頁 217—218）

追憶與對照，景物依舊，人事已非。苦樂之比如此劇烈，哀愁引惹出更痛切的悲傷；並且，淚不止息：

（承上）往常擺滿宮綵女在階基下、今日駕一片愁雲在殿角頭。痛淚交流。（頁 218）

「痛淚交流」四字，實為此戲反覆迴旋的哀曲中，最令人感到哀慟與不堪的話語。

然後，順著風，英靈飄盪入內殿，進入劉備的夢中。劉備乍見二位義弟，分不清是夢是真，必是興高采烈、歡喜若狂、追問著從何而來；兩名鬼魂，一時間無法說出真相，只能躲躲藏藏、恹恹惶惶：

【倘秀才】官里向龍床上高聲問候，臣向燈影內恹惶頓首。躲避著君王倒退著走。只管里、問緣由。歡容兒抖擻。（頁 219）

這是一幅「人鬼聚首」的場景。三兄弟許久不見，卻已是「生離死別」，還兀地有人知曉內情、有人懵然未覺。張飛看著這昏黃的內室，恍若隔世，生時隨著兩位兄長跟前跟後、相親相愛的情景，猶如水月鏡花，幻影般浮現、泡沫般消逝：

【呆古朵】終是三十年交契懷著愁，咱心相愛志意相投。遶著二兄長根前、不

離了小兄弟左右。一個是急颼颼雲間鳳、一個是威凜凜山中獸。昏慘慘風內燈、虛飄飄水上漚。(頁 220)

終究是，必須把實情說透。張飛如此形容他與關羽如今的處境，是上天無路、下地無門，一縷孤魂、死不瞑目：

【倘秀才】官里身軀在龍樓鳳樓，魂魄赴荊州閬州。爭知兩座磚城換做土丘。天曹不受，地府難收，無一個去就。(頁 221)

一旦被告知眼前所見不是日思夢想的義弟，卻是弟之鬼魂時，劉備一時無法接受，崩潰地怨喊著、質問著，要求他們說話、守誓、如同當年桃園結義一般：

【滾繡毬】官里恨不休，怨不休。更怕俺不知你那勤厚。為甚俺死魂兒全不相俦。敘故舊，廝問候。想那說來的前呪，桃園中宰白馬烏牛。(頁 222)

張飛內心則是苦痛與悔恨交織。他也不想背義忘信、離開兄長君王，怎奈天不從人願、人注定磨滅。聽著、想著，憂思哽咽：

(承上) 結交兄長存終始、俺伏侍君王不到頭。心緒悠悠。(頁 222)

肉身與魂魄重聚的短暫場景，暗示著不久後即將真正地天人永隔。劉備的淚落個不停，苦痛慘絕、憾恨無法消解。而關、張又何嘗不是如此？只能以虛言慰藉、以報仇之事相託付、以憤怒與復仇的熱血澆灌淚水與心碎。大丈夫有淚不輕彈，但到了真正的「傷心處」，淚之湧流卻難以收回。關張之殞落，固代表真正的英雄從此而逝，而為之垂淚的劉備，未來也會倒下；真正應了《花關索》所言：「世上英雄斷了蹤」。因此，最後三曲，描繪著關、張即將拜別時刻，兄弟間的悲傷難捨，與冤仇必報的交付：

【三煞】來日交諸葛將二愚男將引丁寧奏，兩行淚才那不斷頭。官里緊緊的相留，怕不待慢慢的等候。怎禁那滴滴銅壺、點點更籌。久停久住、頻去頻來、添悶添愁。來時節玉蟾出東海、去時節殘月下西樓。(頁 223)

【二】相逐著古道狂風走，趕定湘江雪浪流。痛哭悲涼、少添僂愁。拜辭了龍顏、苦度春秋。今番若不說、後過難來、千則千休。丁寧說透，分明的報冤讎。

(頁 224)

【尾】飽諳世事慵開口，會盡人間只點頭。火速的驅軍校戈矛，駐馬向長江雪浪流。活拿住梅方共梅竹，閬州里張達檻車內囚。杵尖上挑定四顆頭，腔子內血向成都鬧市里流。強如與俺一千小盞黃封頭祭奠酒。(頁 225)

當張飛訴說、要求劉備為他們「分明的報冤讎」，強調以血為祭「強如與俺一千小盞祭奠酒」時，讀者／觀眾的內心絕無欣慰的快感、慷慨的熱情；取而代之的，是伴隨著復仇的執著而來的，西蜀「黑暗之路」將要開啓的深深憂傷。「復仇言論的高昂」帶來的不是「收束」，而是下一段悲傷苦痛的發端。劉備出師未捷身先死，倒是應了桃園三結義同患難、共生死的誓言，三兄弟先後赴陰；英雄的時代即將結束，取而代之的，是奸雄的時代來臨。佐以「淚不斷頭」、「痛哭悲涼」的哀音，我們感受到《西蜀夢》的完結處，飄盪著遺恨未了、悲痛無解、悔憾縈繞的「氛圍」。「元曲悲劇」不以行動為尚，而以憾恨為終；此戲結尾哀鳴不絕、餘音裊裊的悲聲，就是最佳例證。

餘言：哀歌與禁令

本文提出中國戲劇中，自有一類秀異之屬，堪與西方「悲劇」相提並論者；若從「最早的文本」，即「元刊雜劇」為論述範疇，可得的結論是：「元曲悲劇」可視為名實相符之稱謂。元曲悲劇的核心精神，在於「哀歌式」的抒情，有別於西方悲劇的「行動」觀。

事實上，「哀歌」(lament) 在西方文學自有其文體，⁷²並有其長遠的傳統，如《聖經·舊約》中的「哀歌體」，⁷³如荷馬史詩《伊里亞德》、《奧狄賽》中的片段，⁷⁴即為此種抒發哀傷之情、悼憶傷逝之悲的書寫。相對地，中國傳統音樂論述中亦有「以悲為美」的看法，悲哀的音樂是「美」的最高境界，能使聞者在涕淚交錯中，感受深刻的「樂境」。⁷⁵這樣

⁷² 參見 J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* (NY: Doubleday & Company, 1977), p348, "Lament": "An expression of deep regret or sorrow for the loss of a person or position. A non-narrative kind of poetry, it appears to grow up alongside heroic poetry and is widespread in many languages."

⁷³ 參見 Michael D. Coogan, *A Brief Introduction to the Old Testament: The Hebrew Bible in its Context* (Oxford: Oxford University Press, 2009), p.370, "Laments": "Laments are appeals for divine help in distress, and are subdivided into two principal categories: 1. individual laments... 2. communal laments..."

⁷⁴ 參見 Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, second edition).

⁷⁵ 如王褒，〈洞簫賦〉（蕭統編，李善注，《文選》，臺北：五南圖書出版公司，2002 版）：「…故知音者樂而悲之，不知音者怪而偉之。故聞其悲聲，則莫不愴然累歎，擊涕投淚。（頁 428）」嵇康〈琴賦·序〉（《文選》）：「…其體制風流，莫不相襲。稱其材幹，則以危苦為上；賦其聲音，則以悲哀為主；美其感化，則以垂涕為貴。（頁 452）」

的一種「聽眾反應」，竟然非常接近《詩學》中的「淨化」理論，⁷⁶人心的普遍性可見一斑。

本文提出元曲悲劇的「哀歌」論述，因其所描繪的傷逝、死亡、陰鬱、別離之悲，與西方「哀歌」文體的「死亡書寫／吟詠」有若合符節之妙。本質上，西方的「哀歌體」不僅限於文學的表現，也包含了音樂、曲唱、表演的抒發。而「元曲悲劇」的「哀歌性」，正是將詩體與音樂密切結合，使文學之抒情與歌之悲聲相輔相成，並藉「代言」以「演事」，成為獨特的戲劇手法。在中國文學史與戲劇史上，「元曲悲劇」營造出的氛圍、調性與美學境界，堪為「文體」與「劇體」兩方面開創性的成就。

那麼，為何元代戲劇能發展出「悲劇」品類？若從《禮記·樂記》的觀念：

…凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。是故治世之音，安以樂，其政和。亂世之音，怨以怒，其政乖。亡國之音，哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。…（頁1254）⁷⁷

以及《韓非子·十過》的記載：⁷⁸

…晉平公觴之於施夷之臺。酒酣，靈公起，公曰：「有新聲，願請以示。」平公曰：「善。」乃召師曠，令坐師曠之旁，援琴鼓之。未終，師曠撫止之，曰：「此亡國之聲，不可遂也。」平公曰：「此道奚出？」師曠曰：「此師延之所作，與紂為靡靡之樂也。及武王伐紂，師延東走，至於濮水而自投，故聞此聲者必於濮水之上。先聞此聲者其國必削，不可遂。」平公曰：「寡人所好者音也，子其使遂之。」師曠鼓究之。平公問師曠曰：「此所謂何聲也？」師曠曰：「此所謂清商也。」公曰：「清商固最悲乎？」師曠曰：「不如清徵。」公曰：「清徵可得而聞乎？」師曠曰：「不可，古之聽清徵者皆有德義之君也，今吾君德薄，不足以聽。」平公曰：「寡人之所好者音也，願試聽之。」師曠不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鶴二八，道南方來，集於郎門之堦。再奏之而列。三

⁷⁶ 參見陳中梅於《詩學·附錄》「Katharsis」的說明：「…katharsis 既可指醫學意義上的『淨洗』和『宣洩』，亦可指宗教意義上的『淨滌』。據亞里斯多德的學生阿里斯托克塞諾斯所敘，畢達哥拉斯學派的成員們用藥物醫治身體上的疾病，用音樂『洗滌』不純潔的心靈。……亞氏不否認悲劇會引發某些情感，相反，他認為這種引發是必要的。引導（或引發）比盲目的反對好，適量的排洩比一味堵塞好。悲劇之所以引發憐憫和恐懼，其目的不是為了讚美和崇揚這些情感，而是為了把它們疏導出去，從而使人們得以較長時間地保持健康的心態。（頁226--228）」

⁷⁷ 十三經注疏整理委員會，《禮記正義》卷37，《十三經注疏》（北京：北京大學出版社，2000）。

⁷⁸ 陳奇猷校注，《韓非子集釋》（臺北：華正書局，1987）卷3「十過」。

奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。音中宮商之聲，聲聞於天。平公大說，坐者皆喜。平公提觴而起為師曠壽，反坐而問曰：「音莫悲於清徵乎？」師曠曰：「不如清角。」平公曰：「清角可得而聞乎？」師曠曰：「不可。…今主君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。」平公曰：「寡人老矣，所好者音也，願遂聽之。」師曠不得已而鼓之。一奏之，有玄雲從西北方起；再奏之，大風至，大雨隨之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐懼，伏於廊室之間。晉國大旱，赤地三年。平公之身遂癰病。故曰：不務聽治，而好五音不已，則窮身之事也。（頁 170—172）

可知傳統樂論所強調的，是「亡國之音哀以思」；換言之，悲聲、哀音確為極美之樂、人之所好，但卻無形之中與國家氣運相關連，故云「聲音之道與政通」。因此，若在美學視角之外，以儒家樂論進一步檢視五部戲中對於政治亂象、君王不振、忠臣遭害的潛在主題，則以「悲劇」寫歷史、英雄、帝王、遺恨，恐怕就不是偶然的現象。換言之，元代文人儒士的境遇，朝代變易的更替，造就了哀歌之音（亡國之音）的興起與流行，而當劇作家們決定書寫有關亂臣賊子、忠義遭迫、無力回天的主題時，無形之中便採用以「哀歌」為精神的「悲劇」手法，賦予元雜劇新的面貌、開創新的劇型。這樣看來，哀歌與悲劇互為表裡，政治與美學相互影響，使哀歌精神造就了悲劇型態，而悲劇的主題與內容則符合了以悲為美、悲音亡國的潛在聲調。

另外，值得深思的現象是，「元曲悲劇」中有四劇僅存「元刊本」，而無明改本流傳；另一兼有「明本」留存的《趙氏孤兒》，以元、明本互校，則改動幅度不可謂不大。其共同點是，五部戲皆有「皇帝」（「駕」）現身，且都出現了正末對帝王的淒訴、譴責或吐怨；因此可以想像，當這樣的「悲調／暗諫」性質與「皇帝身份」連結時，明初的帝王統治者大概無法忍受，因此下了一道禁令，「禁駕頭雜劇」；當然禁令的「內容」廣泛，指涉的對象恐怕也不止一類，但筆者以為，「元曲悲劇」當是其中最主要的「獲罪」典型之一。⁷⁹

不過，並非所有內含「皇帝」一角的戲都被禁，若以「元曲悲劇」劇類而言，《漢宮秋》、《梧桐雨》則是另一種例證。這兩部戲都遺留到後世，但值得玩味的是，卻僅存「明改本」，而無有「元本」了。它們沒有被「禁絕」的原因，很可能是因為漢元帝與唐玄宗的悲劇均起源於「胡人」、「外族」，非關蕭牆、內鬥、昏昧，因此與其他五本元曲悲劇的「本朝亂象」、「王政有失」無關。然而僅存「明本」，意味著真正可能存留較為激烈批判語氣的「元本」，無形中也被「淨化」、「除去」了。

⁷⁹ 王曉傳輯錄，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（北京：作家出版社，1958）頁 10，引《大明律講解》卷 26「刑律雜犯」：「凡樂人搬做雜劇戲文，不許粧扮歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令粧扮者與同罪；其神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫、勸人為善者，不在禁限。」

因此，明初的一道「禁令」，禁掉了四部悲劇（元刊本一直以「孤本」樣態在歷史中流傳），大幅改動了一部悲劇，並使兩部堪稱悲劇之作只餘明本留存、無法溯其元本神韻。這就可以解答本文開頭的問題了：中國戲劇為何看似欠缺如同西方悲劇一般的品類？即使本文費盡心思以「元曲悲劇」解答此問，並於「元刊雜劇三十種」中尋出五本例證，但到了以《元曲選》為主的「明人改本元雜劇」中，卻罕見其類。關鍵原因也許就在明初的禁令上頭。這一禁，把元代戲劇開始發展成形、具有高度藝術性的「元曲悲劇」給禁掉了；許多文本佚失了，倖存者則遭至改動，使其精神、精華、精義幾乎扼殺殆盡。這一禁，導致明代以後的「全本戲」中，幾乎再也不曾出現此種「憾恨風格」、「哀歌調性」、「不完滿結局」的「悲劇」，無形之中使「中國式悲劇」的發展遭致中斷，取而代之形成以「團圓」為套式的結局基調；因此，明清時期的「全本」傳奇中，究竟有無「悲劇」，遂成為一個爭議難絕的課題。靜安先生遂寫下：「明以後，傳奇無非喜劇」的名句。

回到靜安先生認定的幾部悲劇上頭。其所拔擢的《竇娥冤》，無論從歷史性、英雄人物、敘事視角的更替等條件看來，似乎稱不上是正統的「元曲悲劇」；然而，寫出兩部「元曲悲劇」的劇作家關漢卿，其編創才華之高度展現，正在於他可將竇娥此一「女子／小人物」於「私情面」所遭受的不公不義，提高到具有悲壯情懷的高度，並掌握到「鬼魂」的幽訴；使第四折籠罩在雖已平反、憾恨猶存的氛圍中。且此劇「曲文」之抒發哀嘆，悠悠渺渺，竟至達到一種近似於「悲劇」之「變體」的高度。因此筆者傾向於將《竇娥冤》視為「元曲悲劇」的「變體」；即以另一種題材、人物、寫法，變化出帶有悲劇之味的作品。靜安先生提出的另一部《張千替殺妻》，表面上當同屬「變體」一類：描寫小人物，且不具歷史性、英雄本色、多重視角、魂子訴冤，甚至其結局可能有所平反。然而，因劇作家「曲文書寫」功力的「高下」之別，使這部戲幾乎不具文學藝術高度，實在很難與悲劇的「崇高感」聯繫，恐怕連「變體」的資格都需要斟酌。至於《漢宮秋》、《梧桐雨》，如前文所言，無論在歷史感、英雄人物、憾恨結局、曲文的藝術性等方面，均為上乘之作，當可列在「元曲悲劇」之列；可惜兩者已無「元本」流傳，只能從「明人改本」中品味其可能經過質變的悲劇感，故本文暫不討論。

這五部「元曲悲劇」，透過歷史演義題材、英雄人物、敘事與抒情結合之筆法，以「曲文」之「意境」為推動力與核心精神，傳達悲戚、憾恨、悼憶的氛圍調性，是中國悲劇最初、最完整的代表。明代以後的「全本」劇作，罕有能承繼其氣韻者；因此，「元曲悲劇」之風流多情，幾成絕響。

引用書目

一、傳統文獻

- 十三經注疏整理委員會，《禮記正義》，《十三經注疏》，北京：北京大學出版社，2000年。
- 陳奇猷校注，《韓非子集釋》，臺北：華正書局，1987年。
- 范曄，《後漢書》，北京：中華書局，1965年。
- 葛洪，《西京雜記》，臺北：地球出版社，1994年。
- 蕭統編，李善注，《文選》，臺北：五南圖書出版公司，2002年。
- 劉壎，《水雲村稿》，《四庫全書珍本》，臺北：臺灣商務印書館，1973年。
- 曾永義、王安祈選注，《元人散曲選詳註》，臺北：學海出版社，1992年。
- 鍾嗣成，《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》2，北京：中國戲劇出版社，1982年。
- 鄭騫，《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。
- 徐沁君，《新校元刊雜劇三十種》，北京：中華書局，1980年。
- 不著撰人，《新編宣和遺事》，臺北：國家圖書館善本書室。
- 國立中央圖書館編，《歷史通俗演義》，臺北：國立中央圖書館，1971年。
- 朱一玄校點，《明成化說唱詞話叢刊》，鄭州：中州古籍出版社，1997年。
- 「天理圖書館善本叢書·漢籍之部」編，《三分事略·剪燈餘話·荔鏡記》，東京：八木書店，1980年。
- 羅貫中，《三國演義》，臺北：華正書局，1987年。
- 曹占鰲、曹占標，〈迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調〉，《中華戲曲》3，1987年4月。

二、近人論著

- 上海文藝出版社編，《中國古典悲劇喜劇論集》，上海：上海文藝出版社，1983年。
- 蘇國榮，《中國劇詩美學風格》，臺北：丹青圖書有限公司，1987年。
- 王兆乾，〈池州儺戲與成化本《說唱詞話》——兼論肉傀儡〉，《中華戲曲》6，太原：山西人民出版社，1988年。
- 王季思主編，《重訂增注中國十大古典悲劇集》，濟南：齊魯書社，1991年。
- 王國維，〈元刊雜劇三十種序錄〉，《王國維全集》14，杭州：浙江教育出版社，2009年。
- ，《宋元戲曲考（等八種）》，臺北：僑勉出版社翻印，1975年。
- 著，黃仕忠講評，《宋元戲曲史》，南京：鳳凰出版社，2010年。
- 王曉傳輯錄，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，北京：作家出版社，1958年。
- 王璦玲，〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術

- 呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005 年。
- 朱光潛，《悲劇心理學——各種悲劇快感理論的批判研究》，臺北：駱駝出版社，2002 年。
- 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉，《清華中文學報》第三期，2009 年 12 月。
- ，〈悲劇與哀歌〉，「人間網」(http://www.ren-jian.com/_blog/?ID=331)。
- 李宜涯，〈《西蜀夢》與《花關索傳》之比較研究——論詞話與雜劇之關係〉，《文史學報》30 期，2000 年 6 月。
- 李豐楙，〈神化與謫凡：元代度脫劇的主題及其時代意義〉，《文學、文化與世變》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年。
- 汪詩珮，〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》28：1，2010 年 3 月。
- ，〈宿命·平反·教化觀：論兩本《竇娥冤》〉，《戲劇學刊》11，2010 年 1 月。
- ，「從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇」，新竹：清華大學中文研究所博士論文，2006 年。
- 林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，收入華瑋、王璦玲主編，《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院文哲所，1998 年。
- 洛地，《洛地文集》「戲劇卷一」，西雅圖：藝術與人文科學出版社，2001 年。
- 紀德君，《明清歷史演義小說藝術論》，北京：北京師範大學出版社，2000 年。
- 胡忌，〈談雜劇的收場〉，《文學遺產增刊》第一輯，北京：作家出版社，1955 年。
- 孫書磊，《中國古代歷史劇研究》，南京：南京師範大學出版社，2004 年。
- 孫楷第，《也是園古今雜劇考》，上海：上雜出版社，1953 年。
- 容世誠，〈關公戲的驅邪意義〉，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北：麥田出版社，1997 年。
- 徐扶明，〈「倒不了俺漢家節」——讀關劇《單刀會》和《西蜀夢》〉，《關漢卿國際學術研討會論文集》，臺北：行政院文建會，1994 年。
- 張文澍，《元曲悲劇探微》，北京：中華書局，2008 年。
- 張哲俊，《中日古典悲劇的形式——三個母題與嬗變的研究》，上海：上海古籍出版社，2002 年。
- 許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：臺灣大學文學院，1999 年。
- 傅謹，《戲曲美學》，臺北：文津出版公司，1995 年。
- 馮沅君，〈孤本元明雜劇鈔本題記〉，《古劇說彙》，北京：作家出版社，1956 年。
- 黑格爾著，朱光潛譯，《美學》，北京：商務印書館，1996 年。
- 楊建文，《中國古典悲劇史》，武漢：新華書局，1994 年。

解玉峰，〈「悲劇」、「喜劇」與中國戲曲研究及其他〉，《20世紀中國戲劇學史研究》，北京：中華書局，2006年。

廖奔，〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》劇目內容考（續）〉，《中華戲曲》8，1989年5月。

——，〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》劇目內容考〉，《中華戲曲》7，1988年12月。

錢鍾書，《管錐編》，香港：中華書局，1980年。

薛若鄰，〈關索戲和關索〉，《戲曲研究》12，北京：文化藝術出版社，1984年。

謝柏梁，《中國悲劇史綱》，上海：學林出版社，1993年。

——，〈《中國悲劇文學史》〉，臺北：國家出版社，2010年。

羅斯寧，〈元雜劇的鬼魂戲和元代的祭祀習俗〉，《中山大學學報》，2003年3月。

三、域外論著

田仲一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》，北京：北京大學出版社，2008年。

赤松紀彥、井上泰山、金文京、小松謙、佐藤晴彥、高橋繁樹、高橋文治、竹內誠、土屋育子、松浦恆雄合編，《元刊雜劇的研究——三奪槊、氣英布、西蜀夢、單刀會》，東京：汲古書院，2007年。

青木正兒，《中國近世戲曲史》，北京：中華書局，2010年。

廣田律子著，王汝瀾、安小鐵譯，《「鬼」之來路——中國的假面與祭儀》，北京：中華書局，2005年。

亞里斯多德著，陳中梅譯注，《詩學》，臺北：臺灣商務印書館，2007年。

埃斯庫羅斯著，呂健忠譯注，《奧瑞斯泰亞：阿格門儂、奠酒人、和善女神》，臺北：左岸文化，2006年。

索福克里斯著，呂健忠譯注，《索福克里斯全集 I：伊底帕斯三部曲》，臺北：書林，2009年。

Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, second edition.

Coogan, Michael D. *A Brief Introduction to the Old Testament : The Hebrew Bible in its Context*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. NY: Doubleday & Company, 1977.

Idema, Wilt L. and West, Stephen H. *Chinese Theater 1100—1450: A Source Book*. Wiesbaden: Steiner, 1982.

Miller, Arthur. "Tragedy and the Common Man", *The Theater Essays of Arthur Miller*. London: Methuen, 1994.

Hero, History and Songs of Sorrows: Yuan Tragedy and The Dream of Western Shu

Wang Shih-pe^{*}

Abstract

This paper has two main theses: one is to reexamine the arguable question-- is there any “tragedy” in Chinese drama? It analyzes five plays of Yuankun *zaju* (Yuan edition plays) which end in a regretful mood and tragic aura, comparing them with the Western theories such as Aristotle’s *Poetics*. The preliminary conclusion is there is probably a kind of tragedy genre in Yuan drama, but it is more lyrical, expressed mainly in song suits. The subject of Yuan tragedy is of hero, its style is of lament, and the aura is of regret. The other core of this paper is the close-reading of the representative of this dramatic genre—*The Dream of Western Shu*, also comparing with the contemporary Yuan *pinghua* and Ming *cihua*, so we might understand more about the specific viewpoints of Yuan tragedy.

Keywords: Yuan drama, *The Dream of Western Shu*, tragedy, lament, *pinghua*, *cihua*, *Poetics*, lyric

^{*} Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University, Taiwan.