

關漢卿雜劇科譚探究

游宗蓉*

摘 要

「科譚」是戲曲中所穿插滑稽逗趣的片段，亦是關乎舞臺搬演效果的重要調劑成分。關漢卿雜劇自來被視為重視舞臺實踐的「劇人之作」，在學界對關劇舞臺藝術的諸多討論之中，「科譚」是較少論及，但實具有探討價值的課題。本文即以關漢卿雜劇之科譚運用為論題，嘗試為關漢卿雜劇藝術提供另一觀照評析的角度。本文分從三方面進行討論。首先就任演腳色與扮飾人物而論，關劇科譚以淨腳為主要演出腳色，其次為末腳，主唱全劇的正末、正旦則無科譚表演，顯現關劇科譚表演與腳色技藝分工的關聯。淨腳所扮飾的科譚人物分為「反面人物」與「邊配人物」兩類，各有不同的科譚表演型態。末腳所扮飾的科譚人物皆非反面人物，但並無特定類型。唯《蝴蝶夢》與《陳母教子》二劇皆以末腳做為科譚演出之主幹，是元雜劇中特有的例子。其次，就表現手法而論，關劇科譚所運用的喜趣技巧以「誇張」為基礎，再配合「顛倒」、「重複」、「突轉」等手法。其表演形式雖不外元雜劇曲、白、科的基本工夫，不過在上場詩與插曲的運用上，仍有其特點。最後就關劇科譚的作用而論，除了以滑稽逗趣的演出娛樂觀眾的基本功能之外，並具備調節戲劇場面、刻畫人物形象、強化疏離效果、反映社會現實等作用，能夠更積極的為舞臺效果增色，亦在嘻笑之中寄託了時代的心聲。

關鍵詞：關漢卿、雜劇、科譚、插科打諢

* 國立東華大學中國語文學系助理教授

A Study on the Buffoonery in Guan Han-qing's Zaju

Yu Tsung-Jung *

Abstract

Buffoonery is funny actions and language used throughout the Chinese drama. As regards theater effect, it is also an inseparable part of Chinese drama. Guan Han-qing is the most important writer of Yuan Zaju. The buffoonery is a part that can't be ignored in his works. This essay analyzes the buffoonery in Guan Han-qing's Zaju from three aspects. The first part is focusing on the playing role and the character types of the buffoonery. This part points out that the buffoonery in Guan Han-qing's Zaju is played by "mo" and "jing", the "jing" is especially important. The characters performed by "jing" could divide "villains" and "bit parts" two types, as for performed by "mo" doesn't have particular type. The second part is analyzing the performance techniques of the buffoonery; including comic techniques such as exaggeration, reversal, repetition, and sudden change as well performed manner comprised song, dialogue, and act. The last part is discussing the functions of the buffoonery. To provide amusement for audiences is the basic function of the buffoonery in Guan Han-qing's Zaju. Furthermore, the buffoonery also can adjust the drama scenes, portray the image of character, intensify the alienation effect of drama, and reflect social reality.

Key words: buffoonery, Guan Han-qing, Zaju

* Assistant Professor, Department of Chinese, National Dong-Hwa University

關漢卿雜劇科譚探究

游宗蓉

前言

戲曲的搬演往往加入「插科打諢」的片段，「科譚」即「插科打諢」，意指戲曲表演中所穿插滑稽諷諧的語言與動作。在戲曲發展的過程中，滑稽諷諧的表演方式一直是不可或缺的成分。就小戲而言，不論是古代文獻所見《踏謠娘》、「參軍戲」、宋雜劇、金院本，抑或現今仍搬演於舞台的地方小戲，皆以滑稽諷諧為本質。就大戲而言，自南戲北劇成立以來，劇種流衍增繁，滑稽諷諧的「科譚」雖然不復在小戲中「務為滑稽」的主體地位，但因能夠活絡舞台氣氛、吸引觀眾興味，仍始終在戲曲中佔有一席之地。

科譚之於戲曲，是一帖不可或缺的調劑散，明代王驥德稱之為「戲劇眼目」¹，清代李漁則將之比喻為「看戲之人蓼湯」²，雖為小道，對於戲曲場上搬演效果卻頗具影響力。關漢卿雜劇自來被視為「劇人之作」³，在劇場搬演上達到很高的藝術成就。科譚之運用既與戲曲搬演效果具有密切關係，探討關漢卿雜劇的科譚，對於論析關漢卿雜劇藝術而言，亦當有其助益。關漢卿作為「初為雜劇之始」⁴以及「元人第一」⁵的劇作家，以其地位與成就，相關的研究成果早已粲然可觀，但對其劇作科譚藝術的探討往往被涵攝化約在「喜劇」或「語言」等研究主題之下，缺少對此一課題的專論，故本文即就關漢卿雜劇的科譚運用加以討論。

在展開本文論述之前，尚須說明本文研究材料的選擇。首先就作品而言，根據各本《錄鬼簿》與其他曲目著錄，以及現存劇本作者題署，關漢卿雜劇共有六十七種，現存

¹ [明]王驥德：《曲律》卷三〈論插科第三十五〉（《中國古典戲曲論著集成》第四集，北京：中國戲劇出版社，1982.11），頁141。

² [清]李漁：《閒情偶寄》卷三〈詞曲部·科譚第五〉（《中國古典戲曲論著集成》第七集，北京：中國戲劇出版社，1982.11），頁61。

³ 葉慶炳先生於《中國文學史》第二十八講〈元代雜劇〉將元雜劇作家分為「劇人劇作家」與「詩人劇作家」兩類，前者以關漢卿為代表，後者則以王實甫、白樸、馬致遠為代表。（台北：學生書局，1987.8，頁232~243）

⁴ [明]朱權：《太和正音譜》「古今群英樂府格勢」（《中國古典戲曲論著集成》第三集，北京：中國戲劇出版社，1982.11），頁17。

⁵ 王國維：《宋元戲曲考》〈十二·元劇之文章〉（《王國維戲曲論文集》，台北：里仁書局，1993.9），頁131。

十八種。目前學界所編輯整理的關漢卿集一般都把這十八種作品列入，⁶但其中《狀元堂陳母教子》、《劉夫人慶賞五侯宴》、《山神廟裴度還帶》、《尉遲恭單鞭奪槊》、《包待制智斬魯齋郎》五種是否為關漢卿作品實仍有爭議。⁷筆者認為《狀元堂陳母教子》應屬關漢卿作品，⁸《劉夫人慶賞五侯宴》非關漢卿之作，⁹至於《山神廟裴度還帶》、《尉遲恭單鞭奪槊》、《包待制智斬魯齋郎》三種則尚有爭疑。¹⁰本文之研究以確屬關漢卿之劇作為

⁶ 筆者所見關漢卿集包括吳曉鈴等編《關漢卿戲曲集》(北京:中國劇出版社,1958)、王學奇等校注《關漢卿全集校注》(石家莊:河北教育出版社,1988.11)、吳國欽校注《關漢卿戲曲集》(台北:里仁書局,1998.11.30)、藍立萱校注《彙校詳注關漢卿集》(北京:中華書局,2006.10)。另外徐征等主編《全元曲》(石家莊:河北教育出版社,1998)、王季思主編《全元戲曲》(北京:人民文學出版社,1999)所收錄關漢卿雜劇亦包括這十八本作品。

⁷ 有關關漢卿雜劇作者之論爭,曾永義先生〈關漢卿研究及其展望〉(收錄於《關漢卿國際學術研討會論文集》,台北:行政院文化建設委員會,1994.1)、羅麗容〈關漢卿雜劇者質疑〉(收錄於《宋元文學學術研討會論文集》,2002.3)二文皆已對各爭疑之見解逐家說明,可據以覆按查考。本文以下所述只概括正反雙方的主要論點,不再一一註明何人所言。

⁸ 天一閣本《錄鬼簿》與《太和正音譜》於關漢卿名下皆著錄此劇,今存脈望館鈔校本,題署關漢卿撰。其引起學者質疑之處,一是認為劇中人物一味追逐功名利祿,與關漢卿的精神思想大相逕庭;二是藝術水準不高,無法與其他現存關劇相提並論。然而一則此劇之主題思想是否純為競逐功名,學者見解不一;二則關漢卿寫下六十餘本雜劇,欲本本皆是佳作,實求之太過,《陳母教子》與其他現存劇作相較,確實並不突出,然誠如鄭因百先生所論:「漢卿寫作既多,有時不免失之於雜,詞藻則瑕瑜並陳,格調則高低互見,正如長江大河,好處是汪洋浩瀚,壞處是沙泥俱下。」(《景午叢編·上編》〈關漢卿的雜劇〉,台北:台灣中華書局,1972.1),頁295)在關劇散佚的數十本雜劇中恐亦不乏與《陳母教子》同等水準之作品。今《陳母教子》既見於曲目著錄,存本亦題署關漢卿所撰,學者所持異論又缺乏足夠的客觀證據,筆者仍將之歸於關漢卿名下。

⁹ 各本《錄鬼簿》與《太和正音譜》於關漢卿名下著錄有《曹太后死哭劉夫人》(《劉夫人》)、《劉夫人救啞子》(《救啞子》)二劇,而無《劉夫人慶賞五侯宴》之劇名。今存脈望館鈔校本則題署關漢卿撰。反對此劇為關作者認為脈望館本之題署係因趙琦美誤以此劇即《太和正音譜》所著錄之《劉夫人》。贊成此劇為關作者則認為趙氏之題署並非依據《太和正音譜》,而必是另有所據。按趙氏於此劇所題作者之下並無批注,劇末亦未附跋語,其依據何種資料補題作者,實不得而知,究係誤判《太和正音譜》,抑或別有可信依據,殊難論斷。欲判斷此劇是否為關漢卿作品,勢須另尋證據。元雜劇的體製是每本四折,《劉夫人慶賞五侯宴》則有五折,據鄭因百先生考證,目前所見多於四折的元雜劇,除《錄鬼簿》加注「六折」的《賽花月秋千記》之外,都是明人所編所改。(《龍淵述學》〈西廂記作者新考〉,台北:大安出版社,1992.12,頁165~166)鄭先生又從《五侯宴》的文字、排場來看,都與明代內府伶工所編歷史演義劇相類。(《景午叢編·上編》〈元劇作者質疑〉,同前註,頁320~324)筆者從鄭先之說,認為此劇應非關漢卿之作。

¹⁰ 有關此三劇作者之判定,學者大抵從「題目正名與劇情之關聯」與「作品內容形式」兩方面立論。就作品內容形式而言,針對相同作品卻有南轅北轍的見解,如對《裴度還帶》,一方認為清麗流暢而略傷甜熟,無元初潑辣雄直之氣;另一方則認為多本色樸質,非明人所能及。又對《魯齋郎》,一方指其與關漢卿其他作品不相近,另一方又認為十分接近關漢卿之作。顯然以作品之內容形式作為判準,殊難避免主觀感知上的歧異。而若就題目正名與劇情之關聯來考訂,雙方也各有論據,故此三劇是否為關漢卿之作,尚無確論。

範圍，三本存疑之作暫不討論，因此列入討論範圍者計有《竇娥冤》、《望江亭》、《救風塵》、《蝴蝶夢》、《金線池》、《謝天香》、《玉鏡臺》、《單刀會》、《緋衣夢》、《哭存孝》、《陳母教子》十一種劇作，另《拜月亭》、《調風月》、《西蜀夢》三種僅存元刊本，竇白不全，其科譚無由得知，亦不加以討論。本文引用劇例之版本則為《全元雜劇》所收較為接近原作的「舊本」系統¹¹。

其次就科譚材料之判別而言，學界對「科譚」的定義一般採取「戲曲中所穿插的滑稽動作與語言」的概括說法，但戲曲中凡是具有滑稽詼諧之趣的部分是否可以一概視為科譚？抑或還可以就滑稽詼諧成分中的「科譚」與「非科譚」加以更仔細明確的區分？筆者〈戲曲「科譚」義界之探討〉¹²一文即曾針對此問題進行研究，文中引例具體說明上述對科譚的概括定義導致學者討論科譚相關論題時標準不一、選材含混，因此另從分析科譚之特質著手，建立戲曲中「科譚」與「非科譚」界限畫分之標準，從而重新界定科譚之義涵。筆者於該文中分析戲曲科譚具有三項特質——穿插性、滑稽性、表演性。「穿插性」意指科譚的出現雖是在情節進行中衍生，但就情節的構成要件而論，其與戲劇情節的整體事件之間沒有必然的因果關係，也不具備推進情節發展的作用，此一片段若不以科譚方式呈現，對前後情節的連貫與否亦不造成影響，所以對全劇情節而言，是一種外加的成分。「滑稽性」意指科譚所表現的滑稽效果是透過出人意料的非常態形式而達成。「表演性」意指科譚是基於表演的需求而設，主要的考量在於場面的調劑與腳色技藝的展現。戲曲是一門表演藝術，也是一門敘事藝術，不僅透過諸多元素的配合在舞臺上表演，同時也需要運用情節的架構組織敘述一個故事。科譚就全劇情節的構成而言既是一種外加成分，也就與戲曲的敘事性無關，其之所以始終在戲曲中佔有一席之地，正繫乎其獨特的表演效果。由上述三項特質，筆者將科譚定義為：「科譚」是戲曲中基於表演時調劑場面與展現腳色技藝的考量，在戲劇情節之外所插入的演出片段。此一片段係以詼諧逗趣的語言與動作演出，透過一種出人意、非常態的形式達到滑稽的效果。¹³本文即以此定義作為揀擇關劇科譚的標準。

依據上述材料選擇之判準，本文列入討論範圍的十一本關漢卿作品中有十本運用了科譚，大多數作品在不同折次中都安排了科譚的演出，更有科譚迭出，成為全劇重要部分的作品。與向來被視為「詩人劇作家」之代表的馬致遠¹⁴相較，更可見出關漢卿雜劇對科譚運用的重視。馬致遠現存七本雜劇中，全未使用科譚者有《任風子》、《青衫淚》、

¹¹ 鄭因百先生將現存元雜劇的各種版本分為四個系統，認為元刊古今雜劇三十種是最接近原作的版本，息機子雜劇選、陽春奏、顧曲齋古雜劇、古名家雜劇、繼志齋元明雜劇及脈望館古今雜劇中諸鈔本，是比較接近原作的。以上兩個系統的版本可稱為舊本。見〈臧懋循改訂元雜劇平議〉，《景午叢編·上冊》，同註8，頁418。由於元刊本中的關漢卿雜劇竇白不全，本文不列入討論材料。

¹² 游宗蓉：〈戲曲「科譚」義界之探討〉，《東華人文學報》第十一期，2007.7。

¹³ 以上有關科譚之特質與定義，參見游宗蓉：〈戲曲「科譚」義界之探討〉，同前註。

¹⁴ 葉慶炳先生：《中國文學史》第二十八講〈元代雜劇〉，同註3。

《陳搏高臥》三本，又《黃梁夢》馬致遠作第一折，亦無科譚。《漢宮秋》、《薦福碑》、《岳陽樓》雖運用科譚，仍僅限於點綴陪襯，並未出現如關劇加重科譚分量的情形。由此可知在關漢卿「劇人之劇」的經營中，科譚確實是頗受重用的利器，關劇科譚則是一項值得關注的論題。下文即分從「關劇科譚的任演腳色與扮飾人物」、「關劇科譚的表現手法」、「關劇科譚的作用」三節論述，藉此為關漢卿雜劇提供另一觀照評析的角度。

一、關劇科譚的任演腳色與扮飾人物

戲曲科譚一般是由淨、丑腳擔綱演出，所扮飾的人物則以反面人物或市井小民為主。關漢卿雜劇中科譚的演出雖大多遵循此一通則，但亦不乏超出這類淨丑式科譚的安排，在任演腳色與所扮飾的人物類型上有更豐富的變化。以下先表列各劇科譚的任演腳色和扮飾人物，再據此分析討論。（《玉鏡臺》無科譚，故不列入表中）

劇名	任演腳色	扮飾人物		作品版本
		姓名	身分	
竇娥冤		賽盧醫	醫生	脈望館校古名家本
	丑		州官	
	張千		差役	
救風塵	沖末	周舍	官宦子弟	脈望館校古名家本
		張小閒	幫閒	
			店小二	
望江亭	沖末淨	白姑姑	道姑	脈望館就內府校息機子本並補鈔穿關
		楊衙內	權豪	
	淨		親隨	
		張梢	隨從	
蝴蝶夢	末	王三	農家子弟	脈望館校古名家本
	淨	葛彪	權豪	
	張千		差役	
金線池	孤	石敏	府尹	脈望館校古名家本
	末	韓輔臣	書生	
	張千		差役	
謝天香	張千		差役	脈望館就于小穀校古名家本
單刀會			道童	何煌就元刊本校脈望館鈔本

緋衣夢	邦老	裴炎	歹徒	顧曲齋本
	孤	錢可	府尹	
			令史	
哭存孝	沖末淨	李存信	將軍	脈望館鈔校內府附穿關本
		康君立	將軍	
陳母教子	末	陳良佐	書生	脈望館鈔校內府附穿關本
	末	陳良資	書生	
			祇候	

依上表，關漢卿雜劇中演出科譚的腳色可區分為「屬淨腳性質」與「非淨腳性質」兩大類。說明如下。

(一) 屬淨腳性質者

屬淨腳性質者有幾種情形：

1. 劇本中註明由淨扮飾。
2. 劇本中註明由丑扮飾。元雜劇本無丑腳，劇本若標註「丑」，皆為明代版本所屬改。「丑」為南曲系統（南戲、傳奇）之腳色，其表演亦以滑稽為要務，就腳色的性質與地位而言，與元雜劇的「副淨」或「外淨」相當，為「淨」之次腳。¹⁵明代版本將元雜劇中的人物標註丑扮，亦因人物滑稽性質所致。
3. 劇本中標註腳色俗稱，如「張千」、「邦老」。張千例作官員侍從，邦老則皆演盜賊惡徒，兩者在元雜劇中通常皆由淨扮。此外，《望江亭》中的「張梢」雖非元雜劇中習見的腳色俗稱，然其所扮飾的人物類型與「張千」相同，亦當屬淨腳性質。
4. 劇本中只註明人物身分，包括《竇娥冤》中的賽盧醫、《救風塵》中的店小二和張小閒、《望江亭》中的楊衙內、《單刀會》中的道童、《緋衣夢》中的令史、《陳母教子》中的祇候，這些人物在元雜劇中亦以淨扮為慣例。
5. 《哭存孝》由「沖末淨」扮飾李存信與康君立、《望江亭》亦由「沖末淨」扮飾白姑姑。「沖末」原為腳色名稱，意為沖場之末腳，李漁云：「沖場者，人未上而我先上也。」¹⁶亦即戲一開端首先登場之意。《哭存孝》中的李存信與康君立、《望江亭》中的白姑姑確實是戲中首先登場之腳色，而其所扮飾滑稽奸惡之將軍、道姑則通常由淨扮，故此處「沖末」應非作為腳色專稱之用，只是取其「沖場」之意為修飾語，表示由淨腳首先登場，

¹⁵ 以上有關丑腳的說明參見曾永義先生：〈中國古典戲劇腳色概說〉，收錄於所著《說俗文學》（台北：聯經出版事業公司，1984.12），頁 255、283。

¹⁶ [清]李漁：《閒情偶寄》卷三〈詞曲部·格局第六〉「沖場」款，同註 2，頁 67。

三人當為淨扮。

總結以上各種情形，關漢卿雜劇中以「屬淨腳性質」腳色演出科譚者計有十九個人物，在關劇全部二十六個科譚人物中所佔比例為 73%，可知此類腳色為關劇科譚演出之主力。這類腳色所扮飾的科譚人物可分為兩種類型，一是反面人物，如《蝴蝶夢》、《望江亭》中的權豪，《竇娥冤》中的貪官。反面人物通常在劇中居於迫害者的地位，也是造成戲劇衝突與主角困境的重要因素，其所演出的科譚大抵以誇張變形的自暴其醜達到滑稽的效果。如《蝴蝶夢》第一折葛彪登場自道：

我是個權豪勢要之家，打死人不償命。如常的則是坐牢。

這「夫子自道」的醜行惡狀固然是實情，但以如此沾沾自得的態度自我揭露，顯然是以一種非常理常情的誇張扭曲營造滑稽之效果。

關劇「淨腳性質」腳色所扮飾的另一類科譚人物則為劇中的邊配人物，如《救風塵》中的店小二、張小閒，《竇娥冤》、《謝天香》中的張千，《單刀會》中的道童。這類人物在劇中屬陪從性質，身分低微，戲分也輕，大多偶一出現，專務玩笑。其所表演的科譚通常為無關宏旨的誇張笑料，純粹用以逗趣取樂。如《救風塵》第三折趙盼兒精心妝扮，準備前往鄭州引誘周舍：

（旦上）小閒，我這等打扮，可沖動那廝麼？

（小閒倒科）

（旦）你做甚麼里？

（小閒）休道沖動那廝，這一會兒連小閒也酥倒了。

張小閒以「聞言而倒」的誇張動作博人一笑。

反面人物的科譚往往是其基本性格的誇張變形，因此在人物形象的刻畫上具有一定作用，而使人物自暴其醜，也可看出某種諷刺嘲弄的思想旨趣，（關於關劇科譚在刻畫人物與表達思想旨趣上的作用下文將再詳述）邊配人物的科譚則大抵並不具備這類較為深刻的戲劇作用，只是隨機觸發的場上笑樂而已。

（二）非淨腳性質者

在「非淨腳性質」的科譚腳色方面，均為末行腳色，包括沖末與末。另有「孤」，為腳色俗稱，扮飾官員，在元雜劇中亦以末行腳色任演為慣例。末腳所扮飾之科譚人物較為紛歧，整體而言，除《救風塵》中沖末所扮執袴子弟周舍為反面人物之外，其餘皆為正面形象。末行腳色所扮飾之科譚人物既然較為紛歧，所表演的科譚亦難以歸納特定的模式。就演出分量來看，末行腳色的科譚通常只是其所有戲分中偶一出現的一小片段，

以簡短的語言行動製造詼諧趣味，顯然科諱並非這類腳色表演之要務。如《金線池》第二折韓輔臣（末）由於與杜蕊娘的愛情橫生波折，求好友府尹石敏（孤）做主，過程中穿插了一段科諱：

（末）哥哥，我唱喏。

（孤）我也唱喏。

（末）我下跪。

（孤）我也下跪。

（末）你肯也不肯

（孤）我難下斷。

（末）石好問！我肚裡有私記手本，你便是清官。你若是不與我做主，我上司告你去。

這場戲演出石府尹夾在朋友情誼與干涉私情之間，左右為難，這段科諱讓堂堂府尹唱喏、下跪，具現了石敏左右為難的心境，也達到出人意料的逗趣效果。

關劇中末行腳色的科諱通常只佔其所有戲分中的一小片段，不過也有例外的情形，《救風塵》中的周舍、《陳母教子》中的陳良佐和《蝴蝶夢》中的王三便科諱迭出，為劇中科諱的主要任演者。周舍就人物奸滑浪蕩的性格，或自暴其醜的科諱特色觀之，實與淨腳並無二致；陳良佐為一介書生，雖然性格浮誇，又於中狀元後私受西川父老所贈孩兒錦，違反王法，但畢竟並無害人之舉，與關劇中淨腳性質腳色所扮飾科諱人物之反面形象有所不同，論戲分亦非偶一出現的邊配人物可比，其科諱亦與淨腳所演有相異之處。《蝴蝶夢》中的王三則與陳良佐的情形相類。

王三與陳良佐的演出都以科諱為主幹，一段段的科諱皆是其基本性格的誇張表現，與淨腳所扮邊配人物的純作笑樂不同，亦與反面人物的自暴其醜相異。如王三在第二折包待制問案過程中屢次作出令人發噱的回應，當張千為王家兄弟解開枷鎖，王三隨即言道：「母親、哥哥，咱家去來。」渾然不覺公堂是何等所在。當包待制問起王家三兄弟的名字，王婆婆言道老大叫金和、老二叫鐵和、老三叫「石和」，王三隨即應聲加了個「尚」字，還補充說明「石和尚」，拿自己的名字開玩笑。在公堂的肅殺氣氛之中，王三的口無遮攔顯得格外不協調，除了以此製造滑稽之趣外，也誇張表現出王三不諳世務的憨愚性格。又如陳良佐向來自負高才，第一折演出兩位兄長先後狀元及第，衣錦榮歸，輪到陳良佐前去應舉，陳良佐擺足架子，吩咐「小的每，將紙墨筆硯來，寫一個帖兒，寄與那今場貢主說，陳三哥家裡忙，把那狀元寄將家裡來我做」。劇中的陳良佐玩世不恭、托大浮誇，這番戲言正是其性格的一貫表現。王三與陳良佐的科諱雖是其基本性格的誇大，卻與淨腳所扮科諱人物的自暴其醜不同。其科諱雖也顯示某種人物性格上的缺陷，但並非藉此對其嘲弄諷刺，引發觀眾可笑之感，而只是藉由人物言行營造逗人笑樂的場上趣

味。由此可以看出，由末腳充任劇中主要科譚人物時，其科譚之內涵與由淨腳所扮飾者有所區隔。

另外補充說明的是，有學者指出關劇中的正末與正旦亦有科譚的演出，試略舉數則其所引劇例加以辨析。如王元壽《元雜劇喜劇藝術》以《望江亭》第三折正旦譚記兒所唱〔絡絲娘〕一曲「我且回身將楊衙內深深的拜謝。您娘向急颺颺船兒上去也。回家對兒夫盡分說那一番周摺」為科譚之表演，其所持之論點為：

譚記兒這時勝利在手，原應說：「是非之地，不可久留，快快回去」的。作者卻讓他從容不迫，既歌又舞，暢述自己的喜慰心情，向失敗的敵人「深深的拜謝」，自是情節、性格的大樹上旁出的岔枝。……這兒的科譚既強調地總結了反面人物的愚蠢無知和靈魂醜惡，也歌頌了正面人物的智慧勇敢，為她戰勝了一場「人禍」而歡呼。¹⁷

王元壽所謂此曲是「大樹上旁出的岔枝」，即其分析科譚特徵時所言「游離於情節、性格之外」¹⁸。依其之見，從情節與人物性格的合理發展著眼，此處譚記兒應速離是非之地，無暇「從容不迫，既歌又舞，暢述自己的喜慰心情」。但筆者認為譚記兒對於從楊衙內手中智賺金牌自始即充滿自信，而事件的進行也分毫不差的依其所訂計謀完成，楊衙內縱然權大勢大，卻始終被譚記兒擺弄於掌心，最後的從容不迫正充分展現譚記兒的自信與氣魄，為智賺楊衙內畫下完美句點。此處譚記兒從容不迫的「深深拜謝」實正合乎情節的發展脈絡與人物性格的描繪，並非不合情理之常的游離成分。此處的演出固然確實能使觀眾「為她戰勝了一場『人禍』而歡呼」，但觀眾的歡呼開顏卻非因其具有滑稽趣味所致，視之為科譚並不恰當。

再如郭偉廷《元雜劇的插科打諢藝術》逐本詳列現存元雜劇中的科譚，但其所舉關漢卿雜劇中正末、正旦之科譚實頗有疑問。如《金線池》第三折正旦杜藥娘與眾姐妹行酒令時皆誤犯「韓輔臣」之禁令而被罰酒；《救風塵》第二折正旦趙盼兒聲稱此去計賺周舍，「將他鼻凹兒抹上一塊砂糖，著那廝舔又舔不著，吃又吃不著」；《玉鏡臺》第二折正末溫嶠教倩英寫字，「起把筆捻旦手科」諸例。¹⁹其中杜藥娘行酒令誤犯「韓輔臣」三字，正表示其對韓輔臣難以忘情，亦點出這折戲杜藥娘內心衝突的焦點；趙盼兒本是一位久歷風塵的歌妓，用俗語強調計賺周舍的自信，正是切合其身分與劇中情境的巧妙語言；溫嶠本對倩英萬分傾心，假藉教其寫字之便以親芳澤，於禮不合，卻是難以自己的情感流露，也是全劇溫嶠種種神魂顛倒言行的一貫表現。郭偉廷對科譚的定義採用了「戲曲

¹⁷ 王元壽：《元雜劇喜劇藝術》第十章〈插科打諢〉（合肥：安徽文藝出版社，1986.3），頁112。

¹⁸ 同前註，頁105。

¹⁹ 郭偉廷：《元雜劇的插科打諢藝術》（北京：中國社會科學出版社，2002.11），各例見頁89、94、96。

中滑稽的語言與動作」的一般看法，²⁰其將上述諸例視為科諢，也是基於這些例子具有使觀眾一笑的效果。但滑稽諷諧本是戲曲中習見的表現手法，並非科諢之專利。上述諸例中正末、正旦的語言動作無一不切合劇中人物形象與情節發展，雖然可引起觀眾會心之趣，實與科諢之性質有所不同。

依據筆者所採科諢定義，戲曲之科諢並非泛指所有帶有諷諧色彩的表演成分，而必須具備「穿插性」、「滑稽性」、「表演性」三項特質。以此標準檢視關漢卿雜劇，正末與正旦並不擔任科諢的演出，此一區隔應與腳色技藝的展現有關。元雜劇的體製為一人主唱，正末、正旦是主唱全劇的腳色，亦是戲分最重的腳色，科諢則為其他非主唱腳色——特別是以滑稽表演見長的腳色——提供了展現其技藝的空間。歸納而言，關漢卿雜劇之科諢由淨腳與末腳任演，以前者為演出主力。早在宋金雜劇院本之時，發喬打諢即為副末與副淨之特長，關劇科諢的腳色運用顯然沿續了此一演藝傳統。雖然由於腳色的孳乳分化，元雜劇中的末腳已不再專司發喬打諢，科諢大多只是其戲分中的偶一點綴，但《蝴蝶夢》中的王三和《陳母教子》中的陳良佐仍然留有宋雜劇院本中副末以滑稽為務的痕跡。二劇由末腳扮飾主要科諢人物，並以科諢構成其戲分主幹的情形，在所有現存元雜劇中更是僅有的例子。可見「初為雜劇之始」的關漢卿在科諢腳色的運用上較之後來的劇作家更大程度的汲取了傳統的滋養。

二、關劇科諢的表現手法

關漢卿雜劇的科諢具有多樣化的表現手法，本文分從「喜趣技巧」與「表演形式」兩方面分析說明。

（一）喜趣技巧

科諢是戲曲中滑稽逗笑的片段，由劇中人物在特定情境中透過語言動作來表現。「喜趣技巧」即是探討人物、情境、語言、動作這些素材經由何種方式營造出喜趣效果。關劇科諢的喜趣技巧通常並非截然區隔的孤立使用，而是以參互交融的方式呈現，惟下文仍就關劇科諢之主要技巧個別加以分析，以清楚說明各種技巧的特點。

1. 誇張

所謂「誇張」是將某種人物或情境的基本特徵，加以過分的突出與強調，因而使得此一特徵以一種超乎常態的形式呈現，造成誇大變形的喜感。整體而言，「誇張」是關劇科諢的基本技巧，也是關劇科諢的共同基礎。以關劇中的反面人物為例，當其初次登場

²⁰ 郭偉廷於該書〈引言〉云：「插科打諢，或簡稱科諢，是中國戲曲普遍使用，製造滑稽效果的一種表現手法。這裡的『科』，與一般劇本中意指提示動作的『科』不同，是指滑稽動作；而『諢』是指滑稽語言。」同前註，頁1。

時，總是將其反面形象的某一特點以誇張的方式呈現出來，如：

花花太歲為第一，浪子喪門世無對。街上小民聞吾怕，則我是勢力並行楊衙內。（《望江亭》第二折楊衙內上場詩）
米罕整斤吞，抹鄰不會騎。弩門并速門，弓箭怎的射？撒因答刺孫，見了搶著喫。喝的莎塔八，跌倒就是睡。若說我姓名，家將不能記。一對忽刺孩，都是狗養的。（《哭存孝》第一折李存信上場詩）

橫行霸道本是楊衙內這位權豪勢宦的行事態度，本領低微、貪圖享受亦是李存信這位無能將軍的基本寫照，而楊衙內自稱「花花太歲」、「喪門浪子」，李存信坦承騎馬射箭一竅不通、口腹之樂不落人後，無疑是把自身「真情實性」刻意誇大強調，因而造成一種漫畫式局部放大變形的趣味。

再以《救風塵》為例，第二折歌妓宋引章已嫁入周家門，周舍一登場，即數落了一大段宋引章種種丟乖露醜的行為：

我騎馬一世，驢背上失了一腳。我為娶這婦人呵，磨了半截舌頭。今日是吉日良辰，著這婦人上了轎先行，我騎了馬，離了汴京，來到鄭州。讓他轎子先行，怕那一般的舍人說：「周舍娶了宋引章。」怕人笑話。則見那轎子一晃一晃的，我向前打那擡轎的小廝，道：「你這等欺辱人！」舉起鞭子就打。問他道：「你走便走，晃怎麼？」那小廝道：「不干我事，妳妳在里邊不知做甚麼？」我著鞭子挑起轎簾一看，則見他精赤條條地在里面打斤斗。來到我家中，我說：「你套一床被我蓋。」我到房里，只見被子到高似床。我便叫：「那婦人在那里？」則聽的被子里答應道：「周舍，我在被子里面里。」我道：「在被子里面做甚麼？」他道：「我套綿被，把我番在里頭了。」我拿起棍來，恰待要打，他道：「周舍，打我不打緊，休打了隔壁王婆婆。」我道：「好也，把鄰舍都番在被里面。」我裕護上掉了一根帶兒，著他綴一綴，他道：「我綴了。」我道：「在那里？」他道：「我綴的牢牢的里。」著我衣裳高處看，無有。可那里去了？拿過鏡子則一照，把根帶兒綴在肩頭上。兀的是你的生活。

這段科諷極盡誇張之能事，所言自非實情，不過確實點出了宋引章的風塵習性和嫁為良家婦後的不諳家務，甚至或許是周舍為自己的施暴之舉找來的藉口。但透過如此誇張的描述，將宋引章的言行扭曲放大為一幅絕頂荒謬而又令人捧腹的圖像，滑稽效果的營造更是表現的焦點所在。

2. 顛倒

在實際生活中，人們應對所處情境，所言所行總大體依循一套為社會群體所共同認可的基本原則。而在關劇科諷中則可見劇中人物表現出與常理相背反的舉動，從而造成可笑之感，此即筆者所謂「顛倒」。顛倒的手法最常運用於反面人物自暴其醜式的科諷，如上文所引《蝴蝶夢》之葛彪、《望江亭》之楊衙內、《哭存孝》之李存信等人的上場白、上場詩皆是。現實生活中的奸人惡徒儘管有諸般醜陋，畢竟不致於把這些醜陋情狀視為莫大光彩而津津自道，即使確有顧盼自得之意，言談之際亦必有所修飾或轉化。而關漢卿雜劇中反面人物的科諷對於一己醜惡之處非但沒有絲毫遮掩顧忌，甚且以一種炫耀自滿的態度自我標榜，顯然與常理相背逆。這些人物理直氣壯的把自己的「特點」公告周知，實則赤裸裸的呈現了自己的醜陋，自然達到了引觀眾發笑的效果。

在反面人物的科諷當中，有的不僅運用了上述藉自炫為美以自暴其醜的表現方式，更於科諷本身採取了顛倒對比的形式，因而又增添了一層倒錯的喜感。如：

行醫有斟酌，下藥依本草。死的醫不活，活的醫死了。（《竇娥冤》第一折賽盧醫上場詩）

我做官人甚殷勤，告狀來的要金銀。若是上司來刷卷，在家推病不出門。（《竇娥冤》第二折楚州州官上場詩）

兩者開頭皆是一兩句看來合乎身分的體面話，接著話鋒驟轉，自我揭露醜陋本相。從「良醫」翻為「庸醫」，從「勤政」翻為「貪官」，以前後顛倒的對比，使觀眾既定的預期心理忽而逆轉，造成出人意料的滑稽趣味。

除上述反面人物自暴其醜的科諷外，有些科諷則是利用人物言行與所處情境的不協調製造諧趣。如《蝴蝶夢》第三折演出當王三得知包待制放了大哥、二哥，讓自己為葛彪償命，隔天就要行刑，他和張千之間有段對話：

（王三）哥哥，我明日是怎麼死？

（張）把你盆吊死，三十板高牆丟過去。

（王三）哥哥，你丟我時放仔細些，我肚子上有箇癩子哩。

（張）你性命也不保里。

在生死交關之際，王三沒有流露任何畏懼、恐慌的「正常」情緒，所擔心的反倒是自己肚子上的癩子被高牆一碰的後果。像這樣把重大關節視若無睹，卻在芝麻蒜皮的細節上鄭重強調，便營造出輕重倒錯的喜感。

又如《陳母教子》第四折，陳母教子有方，一家獲朝廷加官賜賞。陳母由三位狀元兒子和一位狀元女婿擡著轎子進見寇萊公，老三陳良佐又開了一回玩笑：

(大末、二末、三末、王拱辰擡正旦上)
(三末云)有香錢布施些兒。

陳母性情端嚴，督子甚勤。早在三個兒子尚未應試之前，家中已蓋了狀元堂。第四折四狀元擡轎奉侍，前往親領聖恩，正是尊榮已極的時刻，轎上的陳老夫人必是顧盼生輝，擺足了架勢。此刻陳家老三一句「有香錢布施些兒」的遊戲語，頓時將莊嚴尊榮的場景顛倒錯置為神明出巡的鄉野賽會，引人發噱。

3.重複

所謂「重複」意指將相類的科諢接二連三的反覆呈現，以達到層層強化的滑稽效果。「重複」有時是「悉依舊章」，照原有的科諢多次搬演；有時是「部分更換」，科諢的基本形式或內容大體一貫，但在人物、語言或動作上有所更易。前者如前文曾引《金線池》第二折韓輔臣與石府尹間的一段科諢，後續情節為韓輔臣再訪杜蘂娘，蘂娘惱恨其一去半月，負氣不理。情節發展至第三折，韓輔臣再次向石府尹求救，演出了同樣的科諢：

(末)您兄弟唱喏。
(孤)我也唱喏。
(末)我下跪。
(孤)我也下跪。
(末)你真箇不肯整理，我上司告你去。
(孤)你可早兩遭了也。

同樣的唱喏、同樣的下跪、同樣的一方無賴一方無奈，滑稽喜感在相同情境的反覆堆疊中得到強化。「可早兩遭了也」喚起觀眾前次逗趣的經驗，又引發新一波的笑樂。後者如《望江亭》第三折，楊衙內帶領心腹人親隨、張梢來到潭州，欲取白士中首級。船停江岸，三人演出了一段科諢：

(親隨去衙內鬢邊做拏科)
(衙內云)喂！親隨，你做甚麼？
(親隨云)相公鬢邊一箇蟲子。
(衙內云)這廝倒也說的是，我在這船隻上箇月期程，也不曾梳篦的頭。好兒乖乖也。
(張梢去衙內鬢邊做拏科)
(衙內云)張梢，你也怎的？
(張梢云)相公鬢上一個狗鬣。

(衙內云) 你看這廝。
 (親隨張稍同去衙內鬢邊做拏科)
 (衙內云) 弟子孩兒，直恁般多！

這段科譚拿楊衙內的「個人衛生問題」作文章，大加嘲弄。第一回親隨的放肆戲耍對照楊衙內的顛預昏昧，已令人忍俊不住。待第二回張稍如法泡製、第三回左右夾擊，笑浪已一波強似一波，至楊衙內「弟子孩兒，直恁般多」一路顛預到底的回應，達於頂點。

關劇科譚的「重複」，不僅如上述諸例以相同的笑料排比串聯，強化喜趣效果，有時更以「主客互易」的方式，使同一套滑稽語言與動作在重複中又有對比的趣味。如《緋衣夢》第二折，錢大尹為斷王員外府中梅香命案，命令史尾隨嫌犯李慶安至獄神廟中，將李慶安夢中言語寫下回報。令史完成任務回府衙覆命，與錢大尹之間一番應答：

(孤) 令史，你讀，有了殺人賊就拿住。
 (令史念云) 非衣兩把火，殺人賊是我。
 (孤) 原來是你殺了人，張千，與我拿下去。
 (張千做拿科，令史) 大人，是那小廝夢中說的言語！
 (孤) 將來我看咱。(孤念云) 非衣兩把火，殺人賊是我。
 (令史做拿孤科，孤) 你怎的？
 (令史) 你恰纔也是這等來。

錢大尹是個「平日正直公平，節操堅剛，剖決如流，並無冤枉」(《緋衣夢》第二折錢大尹上場白)的賢能官員，斷不致於聽到「殺人賊是我」，便糊塗草率把令史當作殺人犯，此處顯然刻意以曲解博觀眾笑樂。而令史「以其人之道還治其人之身」，主客互易的對比，益發突顯曲解的荒謬喜感。

4. 突轉

「突轉」是「重複」的變化運用，先藉由一連串重複的語言動作累積強化特定的情緒氣氛，最後則突然翻轉為出人意料的收尾。以《救風塵》第三折為例，周舍囑咐店小二替自己留心來往客店的美貌妓女：

(周舍) 店小二，你開著客店，我那里希罕你那房錢養家。有那等好科子來你這客店里，你便來叫我。
 (小二) 我知道，一時那里尋你去？
 (周) 你來粉房里尋我。
 (小二) 粉房里沒有呵？

(周) 賭房里來尋。

(小二) 賭房里沒有呵？

(周) 牢房里來尋。

周舍是個「自小上花臺做子弟」(第一折周舍上場白)的紈袴子弟,「粉房里來尋」、「賭房里來尋」,固然是反面人物所習見自炫其醜的譁鬧模式,倒也頗寫出了自鳴得意之狀。但「牢房里來尋」的收尾,則急轉直下,一變為自我嘲諷。「粉房」、「賭房」的堆疊重複,強化了浪蕩逍遙的自誇,與「牢房」恰成對比,此一對比因突轉而更具有張力,也更能激發觀眾的笑聲。

又如《陳母教子》第二折陳家老三陳良佐意外只考中探花,回家後飽受羞辱,先是大哥數落了一陣:

(大末云): 呸! 三兄弟, 你羞麼? ……俺家素非白屋, 乃陳平之後。你今日得了個探花郎, 豈不汗顏? 為人者要齊家治國, 修身正心; 人心不正, 做事不能成矣。人以德為先。德者, 本也; 財者, 末也。德勝財為君子, 財勝德為小人。你這等人和你說甚麼來! 我和你同胞共乳一爺娘, 幼小攻書在學堂, 受盡寒窗十載苦, 龍門一跳見君王。你去時人前誇大口, 還家只得探花郎, 鳳凰飛在梧桐樹, 呸! 自有傍人話短長。(下)

接著二哥、妹婿接力為之, 數落的話語同樣是以「呸, 你羞麼?」開場, 稱他只得了探花, 豈不汗顏? 又以儒家聖賢之言相責。在三人重複以相同模式責辱再三之後, 妹婿新科狀元王拱辰的祇候也來湊趣:

(祇候云): 呸!

(三末打科, 云): 你也待怎的?

(同下)

陳良佐在劇中自誇才學, 吹足牛皮, 對兩位兄長毫無敬意。如今只中了探花, 大哥、二哥得意不饒人, 把他數落個夠。接著搶去他該科狀元, 又成了陳家乘龍快婿的王拱辰, 也來補上一腳, 把初次見面的三舅子大大奚落一番。向來伶牙俐齒的陳良佐當此連番攻勢竟全無招架之力, 氣勢一截矮上一截, 對照先前倨傲姿態, 已使喜感逐步醞釀強化, 及至一個小小祇候也來「呸」上一聲, 達於飽和。不料, 此番卻不是四度重複, 反倒是陳良佐終於等到機會端起架子, 打了祇候出氣作結, 轉出意外之趣。陳家大哥、二哥和王拱辰的長篇大論, 本來正經八百, 又夾雜文謏謏的聖賢教訓, 看似並非適當的舞臺語

言，但當突轉為祇候與陳良佐「副末打副淨」²¹式的老把戲，把戲雖然傳統，譚鬧效果仍然十足，此時這三段重複的長篇大論便發揮了相當好的鋪墊作用，讓最後突轉片段的滑稽突梯之感更加簡單有力的爆發出來。

（二）表演形式

元雜劇的表演形式為曲、白、科，科譚的演出亦不外這三種形式。由於關劇科譚由非主唱腳色的淨、末演出，因此賓白與科範為主要表演方式，唱曲則不多見。其中較值得注意的是運用上場詩與運用插曲這兩種形式。說明如下。

1. 運用上場詩

「上場詩」是關劇科譚中反面人物專屬的打譚方式。在八個反面人物中有七人運用了這種表演形式（唯一例外的是《蝴蝶夢》葛彪）。七人中除《救風塵》的周舍由沖末扮飾之外，其餘皆屬淨腳性質。由此可見關劇以上場詩打譚與任演腳色、扮飾人物之間具有密切的對應關係。

元雜劇淨腳性質腳色所扮飾人物以上場詩打譚登場，是習見形式，不獨關劇為然。不過，進一步觀察，仍可辨析關劇較為不同之處。元雜劇以上場詩打譚的人物，可概分為兩類：一是反面人物，二是特定身分類型的邊配人物，諸如店小二、媒婆等等²²。關劇運用上場詩打譚，則集中於反面人物。至於元雜劇常見的邊配人物店小二、媒婆、張千，在關劇中或是雖有科譚，但非上場詩，如《救風塵》中的店小二；或是無科譚演出，如《玉鏡臺》中的官媒。

2. 運用插曲

元雜劇的音樂由四大套北曲構成，所謂插曲即是指在各折套曲當中所插入的曲子。這些曲子多與該折套曲不同宮調、不同韻部，南北曲不拘，不入宮調的山歌小曲亦可使用。²³現存元雜劇中運用插曲以打譚的作品計有十二本，²⁴其中關漢卿之作即有三本：《望江亭》第三折楊衙內、親隨、張梢唱〔馬鞍兒〕；《蝴蝶夢》第三折王三唱〔端正好〕、〔滾

²¹ 「副末」與「副淨」是宋雜劇、金院本的核心腳色，副末撲擊副淨則為兩人發喬打譚時的習見動作。曾永義先生〈論說「五花爨弄」〉（《論說戲曲》，台北：聯經出版事業公司，1997.3）曾徵引文獻與考古文物詳加考述，可以參見。《陳母教子》中的陳良佐由末扮，祇候則屬淨腳性質，「三末打科」與副末打副淨的表演方式相同。

²² 郭偉廷：《元雜劇的插科打譚藝術》第五章〈科譚在元雜劇中的作用與功能〉第一節〈塑造人物形象〉曾就元雜劇各種人物類型的科譚運用加以分析，其中包括本文所指邊配人物類型在內，上場詩正是這些類型人物慣用的科譚方式。同註19，頁208~216。

²³ 鄭因百先生：〈元雜劇的結構〉，《景午叢編（上）》，同註8，頁194。

²⁴ 本文所謂「現存元雜劇」指收錄於《元曲選》和《元曲選外編》的一百七十一本作品。十二本運用插曲打譚的作品包括《單刀會》、《蝴蝶夢》、《望江亭》、《曲江池》、《瀟湘雨》、《破窯記》、《圯橋進履》、《昊天塔》、《九世同居》、《硃砂擔》、《小尉遲》、《降桑椹》。其中前七本為元代前期之作，《昊天塔》為元代後期作品，《九世同居》以下四本則為元代無名氏作品。

繡毬]；單刀會第二折道童唱〔隔尾〕。在十二本以插曲打諢的作品中有七本為元代前期作品，關漢卿雜劇幾佔其中半數。可推知關漢卿作為元雜劇最早階段的劇作家，其作品對於元雜劇「插曲打諢」表演形式的構成，當具有重要的影響。

總觀關劇科諢的表現手法以誇張為基礎，極力拉大科諢與常態情理的距離，營造出人意思的滑稽喜感，再配合顛倒、重複、突轉等手法，展現豐富多變的喜趣技巧。關劇科諢的表演雖然不外曲、白、科的基本形式，但某些手法的運用，如上場詩打諢專屬反面人物所用、唱插曲打諢，與元雜劇整體的科諢展演相較，仍有其特殊性或影響性。

三、關劇科諢的作用

作為戲曲中穿插的滑稽成分，「博人哄堂」²⁵、「令人捧腹」²⁶，可說是科諢的「天職」。中國戲曲不論於內廷供奉、神廟呈演、市井做場或宴集獻藝，提供娛樂皆為重要目的。尤其元雜劇具有濃厚的商業性質，對以庶民百姓為主的觀眾階層來說，看戲更是生活中消遣娛樂、排憂解悶的一種調劑。而以逗引觀眾笑樂為能事的科諢，即是可以充分發揮戲曲娛樂效果的有效工具。這也正是關漢卿雜劇科諢的基本作用。除此之外，就關劇科諢的運用觀之，尚有其他作用值得深論。

（一）調節戲劇場面

戲劇場面的調度安排與觀眾觀戲時的心理情緒具有密切關係。如何引領觀眾進入戲劇情境、如何調整戲劇節奏以維持觀眾對戲的注意力，都是戲曲搬演於舞臺時必須考量的因素。關劇科諢依其出現在劇中位置的不同，對戲劇場面的調節也發揮了不同的效用。

關劇科諢出現在劇中的位置有三：一是一折開端，所謂「開端」意指各折套式之前以賓白演出的場次；²⁷二是插入一折套式之中；三是一折末尾，「末尾」意指每折套式結束，正末或正旦下場後由其他腳色演出的部分。關劇科諢最常出現於一折開端，現存各本具有科諢的關漢卿雜劇，皆在此位置出現科諢之例。安排於套式中間或一折末尾者皆不及此位置的半數。推究關劇科諢之所以大多安排於一折開端，可自元雜劇的劇場環境及搬演形式來思考。元雜劇的主要演出場合包括城鎮勾欄、神廟戲臺，以及路歧人隨處作場的臨時舞臺。勾欄裡觀眾「層層疊疊團圍坐」²⁸、神廟前百姓「傴僂提攜，往來而

²⁵ [明]王驥德：《曲律》卷三〈論插科第三十五〉，同註1，頁141。

²⁶ [清]梁廷柌：《曲話》卷三：「插科打諢，正自有趣，可以令人捧腹。」《中國古典戲曲論著集成》第八集（北京：中國戲劇出版社，1982），頁276。

²⁷ 《蝴蝶夢》第二折科諢出現於正末唱完引導曲段，尚未進入魯肅請託的主要情節之前，故亦視為本折「開端」。

²⁸ [元]杜仁杰：般涉〔耍孩兒〕套〈莊家不識勾欄〉，見隋樹森：《全元散曲》（台北：漢京文化事業股份有限公司，1983.12），頁31。

不絕」²⁹、野臺旁看熱鬧的人群多到「把那青青的麥地，踏光了十數畝」³⁰。在這些擁擠嘈雜的劇場環境裡，要讓觀眾從「戲外」進到戲劇的場面之中，顯然得花一番氣力。此外，元雜劇的搬演是在一本戲的各折之間穿插歌舞百戲，戲劇場面的連貫因而中斷，觀眾「出戲」、「入戲」的情緒心理也需要引導調整。一折開端的科譚可以藉逗笑取樂引起觀眾的注意與興趣，使其得以集中精神於戲臺上的戲劇演出，具有安定場面的作用。

關劇科譚出現於一折末尾者，亦同樣具有置於戲劇場面與歌舞百戲轉換之際，藉以引導調整觀眾觀賞情緒心理的作用。元雜劇每一折以一套北曲為主體，當主唱腳色唱完尾曲下場，該折主要情節隨之收束。在觀眾專注觀賞搭配一整套北曲演出的情節之後，此時安排科譚，笑樂之餘，使其心情也放鬆緩和下來，戲劇場面與以下歌舞百戲的表演因而有了調節過渡的空間。

進一步看，關漢卿雜劇置於一折末尾的科譚可分為兩類，一是插演於「弔場」之中。正末或正旦原本與其他腳色共同演出套式中的情節，待其下場後，其餘腳色仍留在場上繼續演出一段插入科譚的事件。二是該折尾曲之後所有腳色下場，再另出腳色演出插演科譚之情節。前者為主要形式，後者則僅有二例，此二例皆以新的事件推進情節發展。如《緋衣夢》第二折在套式結束後另出腳色展開李慶安成為殺人嫌犯，錢大尹察其有冤，重開調查的過程；《哭存孝》第二折之例則是另出腳色演出李存孝隨同劉夫人前往謁見義父李克用，欲辯明自己改姓之舉實為李存信與康君立之奸謀所致，不料劉夫人被李存信設計離去，李存孝孤立無援，最後死於二小人之手。上述二例都使劇情導向新階段發展，所插演的科譚也都只有簡短片段。相較於此，關劇插演科譚的「弔場」在情節上都缺乏推進的意義，而只是做為該折主要情節的餘波，而於表演上則運用插曲或大量賓白，加重分量，已具備獨立排場的性質。現存元雜劇在折末弔場中插演科譚者計有八例，其中關漢卿雜劇即佔了五例，³¹這五例都已構成獨立排場，其餘元雜劇折末弔場之科譚則仍然只是片段插演。由此可見關漢卿雜劇在折末安排科譚時，大多以獨立為一場戲的分量演出，其過渡於戲劇場面與歌舞百戲之間的調節作用也就更加顯著。

上述置於一折開端或末尾的科譚，皆於戲劇場面「出」、「入」轉換之際發揮調節之效用，至於安排在一折套式之中的科譚，有的只是片言隻語的笑料，增加戲曲搬演的娛樂效果，有的則有助於戲劇場面的烘托、調劑，具備較為積極的調節作用。以《陳母教子》為例，第三折演出陳母壽辰，兒子女婿齊聚拜壽，早先因為只中了探花郎而被趕出

²⁹ 清光緒二十四年重刻山西臨汾魏村牛王廟元代〈廣禪侯碑〉，轉引自廖奔《中國古代劇場史》（鄭州：中州古籍出版社，1997.5），頁117。

³⁰ [明]施耐庵著，李泉、張永鑫校注：《水滸全傳校注》第一百零四回（台北：里仁書局，1994.10），頁1620。

³¹ 此八例為《蝴蝶夢》第三折、《望江亭》第三折、《單刀會》第三折、《陳母教子》第一、二折、《破窯記》第一折、《黃鶴樓》第三折、《延安府》第二折。前五例為關漢卿之作。有關弔場中的科譚因加重分量而構成獨立排場的詳細討論，見游宗蓉：《元雜劇排場研究》上編第一章〈元雜劇排場的劃分〉（台北：文史哲出版社，1998.12），頁44~54。

陳家的老三陳良佐，也帶著妻子前來祝賀。陳良佐進門，先挨了母親一頓教訓，再奉母命為眾人把盞。宴席依照陳母定的規矩進行：

（三末遞酒與大末科）

（大末云）母親，您孩兒吟詩也。詩曰：當今天子重賢良，四海無事罷刀槍。紫袍象簡朝金闕，聖人敕賜狀元郎。

（三末云）住者！白馬紅纓麾蓋下，紫袍金帶氣昂昂。月中失卻攀蟾手，高枝留與狀元郎。

（大末吃酒科，云）問將來。

（三末云）吃酒的是誰？

（大末云）是狀元郎。我問你，把盞的是誰？

（三末云）把盞的是楊六郎。

（三末做拜科，做遞酒與二末科）

……

宴席便以此吟詩問答模式由陳良佐逐一為眾人奉酒進行。陳家老大、老二及女婿都是狀元郎，陳母規定以「狀元郎」為酒令，擺明要設一場讓陳良佐難堪的鴻門宴。宴席中「狀元郎」（大哥、二哥、妹婿，甚至陳良佐的媳婦也加入戰局）與「非狀元郎」（陳良佐）氣概詩的針鋒相對、「吃酒的是誰／把盞的是誰」問答間昭然若揭的折辱意圖，使得杯酒之間充滿尖銳緊張的對立氣氛，但每一回合最終陳良佐都以「把盞的是楊六郎（對大哥）／酥麻糖（對二哥）／耍三郎（對妹婿）／你的郎（對媳婦）」諷語收結，將尖銳緊張化解為嘻笑戲耍。藉由科諱的調節，壽宴的場面一張一弛，富於變化。除了增加觀戲的興味之外，「張」使得以「狀元郎」為核心的衝突力量一直延續至壽宴末尾陳良佐與陳母的對手戲，「弛」使得這股力量維持在做為鋪墊之用的強度，讓最後陳良佐因母親一再以詩相激而發憤再赴科舉的場面得以更具爆發性的呈現出來。倘若缺乏科諱的調節，這場激將大戲只怕將因衝突的長久緊繃而在最後關頭欲振乏力。

《陳母教子》是一齣輕鬆逗趣的喜劇，而在嚴肅悲哀的戲碼中關劇科諱亦發揮了調節的作用。以《蝴蝶夢》為例，王家三兄弟為父報仇，打死了權豪葛彪。情節進行到第二折，一千人犯被押解到開封府，這折戲由正旦扮演王母主唱南呂〔一枝花〕套，唱出了一位母親面對如鑪官法的悲悽，其中多次穿插了王三的科諱。初到開封府，包大人命張千解開眾人刑枷，王三隨即無事人一般要母親、哥哥「咱家去來」。包大人問起三兄弟姓名，王三開了自己「石和尚」的玩笑。包大人要王家兄弟其中一人為葛彪償命，點名老大，王母哭求，點名老二，王母難捨，老三命運如何，正在觀眾揪著心口的當下，王三來了一段科諱：

(王三自帶枷科)

(孤)兀那廝做什麼！

(王三)大哥又不償命，二哥又不償命，眼見的是我了。不如早做個人情。

整折戲在包鐵面動刑問案和老母親哀告護子的激烈衝突中進行，場面凝重緊張，王三的科譚使整折戲急中有緩、悲中有喜，對比的調劑變化增添了戲劇性。但插入的分量又不致於破壞整體的悲感走向，反而因為悲喜的並置強化了悲哀之感。

(二) 刻畫人物形象

前文論及關漢卿雜劇中的反面人物常藉由自暴其醜的科譚將其形象的特點加以誇張，這類科譚具有集中放大人物身分與性格的作用，但所勾勒的人物形象大體只是一種平面輪廓，諸如《竇娥冤》中楚州州官的貪官嘴臉、《蝴蝶夢》中葛彪的惡霸行徑等等。關劇科譚對人物的刻畫並不止於上述方式，在部分劇作中運用了一段段的科譚，使人物形象更為深刻生動，《蝴蝶夢》中的王三、《望江亭》中的楊衙內、《陳母教子》中的陳良佐，便是關漢卿雜劇中極為鮮活的科譚人物。而關劇在刻畫三人形象上分別採取了不同的重點技巧，顯現靈動變化之妙。

《蝴蝶夢》中王三的一言一行都充滿了「顛倒」的荒謬喜感。戲一開場，上演的是王老漢對三個兒子前程的掛懷，老大老二都恭恭敬敬的向雙親表達自己「文章立身」、「一舉成名」的志向，博得王老漢夫妻「好兒！好兒！」的欣慰誇讚。輪到老三，開口即道：

(王三) 父親在上，母親在下。

(孛老) 胡說！怎麼母親在下？

(王三) 我小時看見俺爺在上頭，俺娘在底下，一同床上睡覺來。

(孛老) 你看這廝！

在這個「各言爾志」的場合，王三卻弄擰了大哥「父親母親在上」的敬語涵意，冒出這段坦率過了頭的話語。雖是拿風月事打譚取笑，倒也初步點出王三魯莽憨直、不通世故的性情。當王家兄弟因為打死葛彪為父報仇而捲入了人命官司，前文已舉出王三在審案定刑過程中諸多科譚的表演，這幾段運用顛倒技巧的科譚，一回又一回把王三的性情加重勾畫。直到第三折王母探監，臨走時百般不捨，問起三兄弟有何言語，當下王三哭著說：「我也沒的分付你，你把你的頭來我撈一撈。」至此，早先迭用科譚所勾畫的王三形象遂有了真摯的內在情感核心，他的魯莽憨直與不通世故實源於不假虛飾的天成之性，自有樸拙自然的人格之美。

「重複」是《望江亭》中科譚展演的主要技巧。第三折可謂為楊衙內與兩個心腹的科譚主戲。這折戲一開端，便如本文第二節所述，運用重複的技巧上演了一段「捉蝨子」、

「拿狗鼈」的鬧劇，緊接著又以重複的手法演出一大段親隨與張梢誑酒欺主的戲耍：

（張稍云）大人，今日是八月十五日中秋節令，對著如此般月色，俺與大人把一杯酒賞月也。

（衙內做怒科，云）！這箇弟子孩兒，甚麼言語！我來幹事來，怎麼教我吃酒？

（親隨云）大人，您孩兒每並無歹意，是孝順的心腸。大人便食用，孩兒一點不敢喫。

（衙內云）親隨，你若喫酒呵呢？

（親隨云）我若喫一點酒，喫血。

（衙內云）正是，休要喫酒。張稍，你若喫酒呵呢？

（張稍云）我若喫酒呵，害疔瘡。

（衙內云）既是你兩箇不敢喫酒，也罷，也罷，我則飲三杯，安排酒果來。

（親隨云）張稍，擡果桌，將酒來。

（張稍做擡果桌科，云）果桌在此，我執壺，你遞酒。

（親隨云）我兒，釀滿著。

（遞酒科，云）大人，滿飲一杯。

（衙內做接酒科，親隨倒退自飲科，衙內云）親隨，你怎麼自喫了？

（親隨云）大人，這箇是攝毒的盞兒。這酒不是家童帶來的酒，是買來的。大人吃下去，若有些好歹，藥殺了大人，我可怎麼了？

（衙內云）說的是，你是我心腹人。

（張稍做遞酒科，云）你說嘴兒，你則是要喫酒。大人，滿飲一杯。

（衙內接科，張稍自飲科，衙內云）張稍，你也怎的？

（張稍云）大人，他喫的，我也喫的。

（衙內云）你看這廝！

從第二折楊衙內初次登場自稱「街下小民聞吾怕」的赫赫風威，對比本折自以為端足主人架子卻受手下擺弄的種種猥瑣可笑姿態，這個「花花太歲」徒倚權勢，實則蠢笨無知的性格便活現於舞臺。而在隨後女主角譚記兒喬裝漁婦登船施展美人計時，親隨、張梢兩人又多次以重複方式插科打諢。如楊衙內一見譚記兒，登時見色心喜，「做意兒科」，誇讚「一個好婦人也」，親隨、張梢也跟著起鬨道「一個好娘子也」、「一個好媽兒也」。譚記兒媚態相誘，楊衙內喜不自禁，嘴裡「吻，吻，吻」，心癢難撓。親隨、張梢也「同做喜科」，「吻，吻，吻」鬧上一鬧。這兩個心腹人的科諢，把楊衙內禁不起誘惑、丟乖露醜而不自知的形象幫襯得益發生動。

《陳母教子》是關劇科諢中「突轉」技巧使用最多的作品，劇中的陳良佐即是深諳此道的高手。如在誇下海口準備離家赴考之際，陳良佐和大哥之間有一段關於「為官之

道」的對話：

（三末云）你做了官蓋多高的門樓？

（大末云）丈二高。

（三末云）忒低！我做了官蓋三丈八寸高。

（大末云）忒高了！

（三末云）你不知，我若做了官，騎在馬上，打著那傘，不下馬就往家里去。你做了官要幾箇馬臺？

（大末云）兩箇馬臺。

（三末云）少！我做了官，安七十二箇馬臺。

（大末云）怎麼要偌多？

（三末云）但是送我來的人，到門首一箇人占一箇馬臺，一齊下馬，可不好？你做了官，戴甚麼？

（大末云）烏紗帽。

（三末云）我做了官，戴一頂前漏塵羊肝漆一錠墨烏紗帽。你身穿甚麼？

（大末云）紫羅襪。

（三末云）我得了官，穿一領通袖膝襪閃色罩青暗花麻布上蓋紫羅襪，你腰繫甚麼？

（大末云）通犀帶。

（三末云）我做了官，繫一條羊脂玉茅山石透金犀瑪瑙嵌八寶荔枝金帶。你腳下穿甚麼？

（大末云）乾皂履。

（三末云）我做了官，把我這靴則一丟，則一換。

（大末云）換甚麼？

（三末云）我皮匠家換了頭底來。

從蓋門樓、立馬臺、頭上戴的、身上穿的、腰間繫的，一路重複堆疊陳良佐自大浮誇的風光大夢。來到乾皂履，忽然賣個關子，隨著大末所問「換甚麼」，想必腳下穿的又將是一雙窮盡華貴修辭之能事的鞋子，孰料一轉，卻轉出了改換舊鞋當新鞋的儉樸作風。這一段科譚從誇耀官威的逐層強化到末尾逆勢反轉，造成巨大落差，不僅娛樂效果十足，也寫出了陳良佐爭強好勝、機巧善謔的個性。而當陳良佐大意失荊州，只得了探花回家，面對母親的打罵，陳良佐立時回應了一番令人發噱的「孝子之言」：

（三末云）母親，您孩兒雖不得狀元，也不曾惹得街上人罵娘。

（正旦云）怎麼罵我？

(三末云)俺大哥頭一年做了官，擺著頭答街上過來，老的每道：「這箇是誰？」
「是陳媽媽家大的箇孩兒。」「嗨！鴉窩里出鳳凰。」

(大末云)這箇是好言語。

(三末云)甚麼好言語！娘倒是墨老鴉，你倒是鳳凰。第二年二哥也做了官，又罵的娘不好。擺著頭答，街上人道：「這箇是誰？」「是陳媽媽第二箇孩兒。」「嗨、嗨、嗨，糞堆上長出靈芝草。」

(二末云)這箇是好言語。

(三末云)噤聲！娘倒是箇糞堆，你倒是靈芝草。您孩兒雖然做了探花郎，不曾連累著娘。我打街上過來，老的每道：「這箇是誰？」「是陳媽媽第三箇孩兒」。眾人道：「嗨、嗨、嗨，好爺好娘養下這箇傻弟子孩兒。」

元代稱妓女為「弟子」，自稱「弟子孩兒」猶言自己是妓女養的，對母親大不敬，莫此為甚。陳良佐受責辱之際，逞口舌之利，把母親兄長個個損了一番，他那爭強好勝、機巧善謔的形象再度在這一段突轉的科諷中誇大的表現出來。

(三) 強化疏離效果

「疏離」是戲曲的藝術特質。戲曲是在不設實體布景的舞臺，由演員在程式規範的基礎上，運用唱念作打等技藝，以虛擬象徵的方式演述一個故事。相較於西方寫實戲劇傳統把戲劇視為對生活的模仿，致力於透過逼真的實體場景、一言一行融入劇中角色的演員，塑造一個讓觀眾忘其為假而完全投入的戲劇情境；戲曲則從不諱言「戲就是戲」，讓觀眾保持在一定的距離之外，留有餘裕欣賞舞臺上演員精湛的技藝，品味藝術的美感。這就是戲曲「疏離」的特質。

戲曲科諷對全劇情節結構而言，是一種外加的滑稽成分。科諷的出現雖是情節中所衍生，但卻因其並不具備推進情節發展的作用，與前後事件之間也缺乏必然的因果關聯，因此又具有游離於情節之外的性質。³²因此當臺上插科打諷，臺下哈哈一笑之時，觀眾與戲劇情境的距離也就拉得更開了。關劇科諷即具有這種強化疏離效果的作用。甚至在嚴肅中夾入笑料、在悲悽中插進滑稽。如《竇娥冤》第二折演出張驢兒藥殺蔡婆不成反而誤害老父，竇娥受冤，在楚州官廳苦遭酷刑，最終為救婆婆招承罪狀，下為死囚。這折戲集中突顯了竇娥貞節剛烈，卻受惡徒貪官摧折的苦難。竇娥抱持著對官府大人「明如鏡，清似水，照妾身肝膽虛實」(〔牧羊關〕)的信任，毫無所懼的與張驢兒上公堂折證，結果卻是「捱千般拷打，見鮮血淋漓。一杖下，一道血，一層皮」(〔感皇恩〕)。在強烈的戲劇衝突與情感張力當中，楚州州官上場之初卻先上演一段向原告、被告下跪，口稱「衣食父母」的諷鬧。戲曲雖具有疏離的特質，但舞臺上所呈現的畢竟是有情世界種種

³² 游宗蓉：〈戲曲科諷義界之探討〉，同註 12，頁 189~194。

離合悲歡，引動觀眾同情共感，亦屬自然。插入的科譚，則有如觀戲時「距離」與「共鳴」之間的調節閥，在觀眾受戲劇情境的牽引而可能逐漸忘我，完全融入其中之時，將觀眾的情感暫時游離出來。《竇娥冤》中州官的科譚即可發揮此一調節閥的作用，使觀眾在因竇娥遭遇而激起強烈情感的同時，亦得以在一定距離之外，對演員以技藝曲盡人心人情的藝術創造，甚至對造成竇娥悲劇的社會時局，保有品評思索的空間。

疏離效果最為顯著的科譚，當屬劇中人物脫離戲劇情境，直言不諱的向觀眾揭穿自己正在演戲。如《望江亭》第三折末尾，當楊衙內連同親隨、張梢自醉中醒來，發現勢劍、金牌已被盜走，三人合唱一曲〔馬鞍兒〕：

〔馬鞍兒〕（張稍唱）想著想著跌腳兒熬。（親隨唱）想著想著我難熬。（衙內唱）
 醞子里愁腸醞子里焦。（眾合唱）又不敢著旁人知道。則把他這好香燒、好香燒，
 咒的他熱肉兒跳。

（張稍云）黃昏無旅店。

（親隨云）今夜宿誰家。

（衙內云）這廝每扮南戲那。

（眾同下）

〔馬鞍兒〕為南曲曲牌，由三人分唱、合唱，唱完曲後分念下場詩下場，皆為南戲體製，與元雜劇一人獨唱、唱曲結束不念下場詩隨即下場的表演形式不同。所以楊衙內自道這段表演是「扮南戲」。

又如《蝴蝶夢》第三折末尾，王三唱起〔端正好〕，張千問道：「你怎麼唱起來？」王三答道：「是曲尾。」元雜劇由正末或正旦主唱全劇，其他腳色只能演唱插曲。劇中王三由末扮飾，不能唱套式中的曲子，所以他說「是曲尾」，因為這樣就不受「一人主唱」的體製限制，這回答無疑也揭露了自己正在演戲的事實。

戲曲的一切表演規範皆為觀眾所熟悉，並形成表演者與觀賞者之間的默契。這份默契使得觀眾雖知舞臺上是虛擬的世界，但無礙於其對戲劇情境的投入，從而在觀戲的「距離」與「共鳴」之間取得平衡。關劇科譚中人物自承作戲的表現方式，正是拿這份默契開玩笑。打破了默契，「距離」驟然擴大，雖使觀眾徹底脫離戲劇情境，回到現實，但對熟悉機關的觀眾而言，這種打破默契的作法，所引起的反倒是另一種莫逆於心的了然，因此能夠達到非常好的娛樂效果。

（四）反映社會現實

關劇科譚每常在嘻笑之中寄寓對世情的嘲諷與批判，其中最具有時代社會意義者，自然是淨腳扮飾的權豪和貪官演出的科譚。《望江亭》中的楊衙內與《蝴蝶夢》中的葛彪，都是權豪勢要。楊衙內只因聽聞譚記兒美貌，一心要他做個小夫人，譚記兒卻被潭州太

守白士中娶為夫人，便在皇上面前給白士中安了個貪花戀酒的罪名，請來勢劍金牌，好取白士中首級。白士中身為地方長官，無意間得罪了權豪，尚且身陷性命之危；老百姓遇著這等煞星，更是命如草芥。《蝴蝶夢》中的王老漢在長街市上被葛彪騎馬撞倒，卻反遭責罵不該衝撞馬頭，落得被毒打而死的悲慘下場。這些倚仗著身分權勢，橫行無忌的人物，正是元代豪霸之徒的寫照。在元成宗大德七年十一月一份中書省福建江西道的奏報中，述及豪霸之家諸多惡行：

以強欺弱，以眾害寡，妄興橫事，羅織平民，騙其家私，奪占妻女，甚則害傷性命，不可勝言。交結官府，視同一家，小民既受其欺，有司亦為所侮。³³

楊衙內、葛彪的行徑與元代現實社會中豪霸的惡行如出一轍。即連《蝴蝶夢》中葛彪自道「打死人不償命」，亦有元代法律上的依據。元代刑法規定「諸殺人者死」，但「諸蒙古人因爭及乘醉毆死漢人者，斷罰出征」。³⁴足見葛彪在劇中暴橫的自述，自有其現實基礎。

再就貪官而論，《竇娥冤》中自稱「告狀來的要金銀」的楚州州官則是有元一代官吏貪腐成風的具體縮影。早在元世祖忽必烈即位之初，即注意到「開國以來，庶事草創，既無俸祿以養廉，故縱賄賂而為蠹」³⁵，其後雖逐漸建立俸祿制度，甚至為因應官場貪贓風習，制定了諸多反贓賄的法律，³⁶但終元之世，官場貪贓之風未曾稍衰。《元典章》卷十二〈吏部六〉曾引錄大德五年三月一位監察御史所描述訴訟的各種貪賄行為：

凡有告小事，不問貧富，須費鈔四、五兩而後得狀一紙；大事一錠、半錠者有之。兩家爭競一事，甲狀先至，佯狀已有乙狀，卻觀其所與之多寡，而後與之書寫。若所與厭其所欲，方行書寫。積或慳吝，故行留難，暗行報與被論之人，使作原告。甚至爭一先費鈔數錠者。又有一等有錢告狀者，自與妝飾詞語虛捏情，雖理由曲而亦直。無錢告狀者，雖有情理，或與之削去緊關事意，或與之減除明白示樣，百般調弄，起滅詞訟，由是訟庭日見煩冗。³⁷

這番官場實錄正可做為楚州州官「告狀來的要金銀」的註腳。

³³ 《大元通制條格》卷二十八〈雜令〉「豪霸遷徙」條。郭成偉點校：《大元通制條格》（北京：法律出版社，1999），頁333。

³⁴ 見《元史·刑法志四·殺傷條》，引自《大元通制條格·附錄》，同前註，頁435~436。

³⁵ 《元典章》卷二〈聖政一·止貢獻〉，（北京：中國書店，1990.10），頁55。

³⁶ 沈仁國：〈元代反贓賄法論述〉曾就元代相關法律之制定過程詳加考述。《江蘇教育學院學報（社會科學版）》，第19卷第1期，2003.1。

³⁷ 《元典章》卷十二〈吏部六·司吏〉，同註35，頁226。

權豪與貪官是使元代百姓遭受屈枉苦難，正義公理不得伸張的壓迫者，在元雜劇許多公案、綠林、社會等題材作品中都反映出這種壓迫對社會造成的黑暗陰影。關漢卿雜劇的科譚則以滑稽調笑的方式表達了對此一社會現象的批判，以及對這兩類人物的諷刺。關劇運用上場詩讓這些在現實中氣燄高張的壓迫者以淨腳自暴其醜的誇張可笑姿態登上舞臺，讓他們在劇中表現種種丟乖露醜而不自知的愚蠢行徑，當觀眾捧腹大笑之時，平時所不敢道、不能言的憤悶痛苦也隨之宣泄。

關劇科譚所寄託的另一諷世旨趣則關乎元代士人的遭遇。自來論者多認為元代是中國歷史上士人地位特別低落的時代，「九儒十丐」³⁸之說更建立了一般人對於元代士人地位微賤的共同印象。蕭啟慶〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉以「儒戶」為研究對象，對此問題重新加以探討。此文論析元代儒戶設立的經過、儒戶的權利義務及儒戶的出路，認為元代儒戶所受優遇與僧、道相當，除了貴族和官吏之外，是諸色戶計中最受優遇者之一，「九儒十丐」之說並非事實。其立論具有紮實的文獻基礎，對元代儒戶的地位提出了有力的見解。雖然儒戶並不等於士人全體，但元代律法依職業劃分戶計並界定人民對國家的權利義務，此一研究角度當可具體見出士人在元代法定制度下的地位。不過該文亦同意元代士人所受尊崇大不如前後各代的看法，並分析主要原因在於長期廢置科舉，影響士人入仕的機會。由於元代仕進唯重根腳種姓，文士入仕的機會雖然在「量」上與各代相差不大，但「質」卻大為低落，大多數士人必須永沈下僚。元代士人雖然在法制地位上屬於頗受優遇的階層，其優遇主要在於賦稅差役的減免上，政治參與的機會並沒有任何保障，也失去了如前代在社會上獨受尊崇的地位。³⁹

「學優則仕」是士人傳統的價值依歸，元代士人在仕進之路受挫的壓抑與苦悶，瀰漫了整個時代，也成為元雜劇重要的表現內涵。關漢卿雜劇雖然較少描寫不遇士人發跡變泰、姻緣美滿，或是勘破仕情、隱居樂道等文人幻夢之作，不過關劇科譚中仍或流露對於此一士人困境的自嘲與悲哀。如《蝴蝶夢》第三折王三的曲尾唱段：

〔端正好〕腹攬五車書，（張）你怎麼唱起來？（王三）是曲尾。（唱）學成禮記和周易。眼睜睜死限相隨。指望待為官為相身榮貴，今日箇畢罷了名和利。

〔滾繡毬〕包待制比問牛的省氣力，俺父親比那教子的少見識，俺秀才每比那題橋人無那五陵豪氣。眼睜睜棍棒淋漓。包待制又葫蘆提，令史每粧不知，兩邊廂列著祇候人役，貌堂堂都是一火洒日娘的。隔牢攬徹牆頭去，卻甚一舉成名天下知。張千，等我日你妳妳歪屈。

³⁸ 「九儒十丐」之說最早出於南宋遺民謝枋得〈送方伯載歸三山序〉及鄭思肖《鐵函心史》，二人皆指出元代制度將天下臣民分為十等，儒者居第九等，僅高於乞丐。以此做為元代文人備受歧視的證據。

³⁹ 蕭啟慶：〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉，《元代史新探》（台北：新文豐出版公司，1983）。

王三在劇中本是一個性格憨直、不通世故的年輕莊家，雖父親王老漢說自己三個兒子「不肯做農莊生活，只是讀書寫字」，但劇中的王三從未表現絲毫讀書人的氣質，一開唱，卻「腹攬五車書」的抒發起胸中大志來。如前文所述，這段曲尾是王三脫離劇中身分，揭露自己正在演戲的科譚，疏離效果格外強烈。正因如此，反而使王三得以擁有自由表述的權利，而無庸顧忌是否符合戲劇人物形象。這兩支曲牌，唱出了元代窮儒士的感慨。讀書人縱使滿腹經綸、素懷大志，在特權橫行、不問理法的社會，終究百無一用，任憑命運的擺佈。這段唱詞正可與第三折王母探監時王大、王二所言「母親，家中有一本《四書》，賣了替父親買些紙燒」、「母親，我有一本《孟子》，賣了替父親做些經懺」並觀。前代士人藉以「為官為相身榮貴」的儒家經典，在這個時代也只有做廢紙賣幾個錢的剩餘價值罷了。曲文從〔端正好〕的文雅，至〔滾繡毬〕的漸入粗鄙，似乎也意謂著這股無以排解的苦悶，莊語已不足以言之，必得出之以不假修飾的赤裸裸野性話語，才能將一腔憤悶傾洩淨盡。而這出入文俗，百無拘禁的語言運用，亦正是王三科譚的疏離效果所致。

同樣運用「揭穿只是演戲」的疏離效果以抒發文士沮傷之慨者，尚有《陳母教子》一劇。第三折演出陳良佐在母親壽筵中備受羞辱之後，憤而再度赴試，終於奪得狀元。當他榮歸之時，又開了一個玩笑：「要做狀元有甚麼難處，下頭穿了衣服，便是狀元。」不只是拿演戲換裝來逗趣，骨子裡把所謂科舉功名也看作一場戲耍，這場戲耍蘊含了現實的無望與失落。

關漢卿雜劇的科譚，除了具備為戲曲點綴娛樂的基本功能之外，尚有調節戲劇場面、刻畫人物形象、強化疏離效果等作用，對戲曲舞臺藝術的呈演發揮更極積的輔助效益。此外，亦運用科譚反映現實，寄託對元代社會黑暗面向的諷刺，以及對元代士人失路之困的感慨，為庶民百姓，也為文人自身，藉戲場笑樂在現實的痛苦憤鬱中暫得一方放懷之地。清代曲家李漁曾言戲曲科譚雖是末技，其善者能「於嘻笑詼諧之處，包含絕大文章」⁴⁰，關劇科譚所包含者雖不盡然是「忠孝節義之心」⁴¹，但就其輔助劇場藝術、反映現實以慰人心的作用而論，亦可謂為「絕大文章」了。

結語

科譚是戲曲中不可忽略的調劑成分，關漢卿雜劇亦深得此理，在現存十一本科白俱全的關漢卿雜劇中，有十本加入了科譚的片段，部分作品更科譚迭出，與全劇情節構成別出心裁的雙重奏，足見其對科譚的重視。本文從三方面分析討論關漢卿雜劇的科譚。其一，就任演腳色與扮飾人物而言，關劇科譚由非主唱的淨腳與末腳演出，其中又以淨腳為主。淨腳所扮飾的科譚人物類型一為反面人物，如權豪、貪官、庸醫、不肖將軍等

⁴⁰ [清]李漁：《閒情偶寄》卷三〈詞曲部·科譚第五〉「重關係」款。同註2，頁63。

⁴¹ 同前註。

等；一為邊配人物，如店小二、道童、差役、幫閒等等。前者大體以誇張變形的自暴其醜引人發笑，因而在滑稽之中又具備較為深刻的內涵，後者則是純供取樂的笑料。末腳所扮飾的科譚人物並無特定類型，科譚通常只是其所有戲分中偶爾出現的一小片段，並非這類腳色表演之要務。其二，就科譚的表現手法而言，關劇科譚運用了多樣化的喜趣技巧，以「誇張」為基礎，再配合「顛倒」、「重複」、「突轉」等手法。其表演形式除賓白、科汎之外，亦有唱插曲打譚的方式。其三，就科譚的作用而言，關劇科譚除了點綴娛樂的基本功能之外，並對雜劇舞臺藝術的展現發揮了更積極的作用。包括安排科譚在劇中出現的位置以調節戲劇場面、以科譚集中放大人物形象的特點、運用科譚強化疏離效果。同時，亦藉由科譚反映現實，寄託對元代社會權豪貪官橫行的諷刺，以及對元代士人仕路困挫的感慨，可謂繼承了古來優伶「談言微中」的傳統。

科譚是戲曲中尋常可見的表演成分，本文對關漢卿雜劇科譚的種種分析，自然與戲曲科譚的整體面貌頗有相合之處。然而關劇科譚仍自有其獨特的表現，以及歷史發展上的意義。關漢卿是元代最早的雜劇作家，此一「初始」的意義亦展現於其作品的科譚之中。關劇《蝴蝶夢》中的王三與《陳母教子》中的陳良佐皆由末腳扮飾，兩人在劇中的演出主要由一段段的科譚組成。此二劇為現存元雜劇所僅見以科譚作為末腳戲分主幹的作品，可謂繼承了宋金雜劇副末專務滑稽的傳統，也顯示關劇在科譚腳色的運用上較之其他劇作家更加汲取了演藝傳統的滋養。其次，關劇是元代前期雜劇中最常運用「插曲打譚」的作品，對於此一科譚表演形式的構成具有開創意義與影響作用。除了這一層「初始」的歷史意義之外，關劇科譚也有不同於一般元雜劇的特色，展現了劇作家在科譚表現方式和戲劇作用上的構思與經營。以上場詩打譚是元雜劇中淨腳所扮飾之反面人物或邊配人物常見的表演形式，關劇的上場詩打譚則獨為反面人物所用，而不用於邊配人物，更加強調此類科譚刻畫人物形象的作用。關劇所表現的誇張、顛倒、重複、突轉等喜趣技巧，固然為元雜劇之慣用手法，但關漢卿在部分劇作中刻意突出某一技巧的運用，如《蝴蝶夢》的顛倒、《望江亭》的重複、《陳母教子》的突轉，此特定技巧的強調，皆與該劇主要科譚人物的形象相搭配，展現創作上靈活的巧思。加重折末弔場演出之科譚分量，使之構成獨立排場，亦是關劇獨特之處。此一安排更能強化以科譚調節折與折間戲劇場面的效果。

總結而言，自來被視為元雜劇劇人作家之代表的關漢卿，其作品中的科譚不僅恰如其分的成為提振觀眾情緒興味的「人蔘湯」，更透過多樣化的表現手法與多方面的戲劇作用，讓這碗「人蔘湯」滋味百出，既為戲劇藝術增光添色，又於世道人心有所裨益。正如李漁所言，「可作小道觀乎？」⁴²

⁴² [清]李漁：《閒情偶寄》卷三〈詞曲部·科譚第五〉，同註2，頁61。

