

中正漢學研究

專輯：近世意象與文化轉型 I：  
話語權力及文本流佈

二〇一二年第二期（總第二十期）

Chung Cheng Chinese Studies

*Feature Articles: Modern Chinese Thought and Literature*

# 元曲雜劇後來的舞臺遺存

解 玉 峰

· 抽 印 本 ·

臺灣・中正大學中國文學系

二〇一二年十二月出版

## 元曲雜劇後來的舞臺遺存

解玉峰<sup>\*</sup>

### 摘 要

元曲雜劇入明以來頗得皇室宗親及縉紳階層之青睞，明中葉後隨著南曲（主要是魏、梁改革後的「崑山腔」）地位的上升，元曲雜劇的傳唱不似以前那樣通行，但從現有文獻看，元劇的傳唱一直未曾中斷，近現代崑曲舞臺及曲社清唱活動中仍保存了一些元劇折子（套曲）。自蒙古人退出中原以來，元曲雜劇在傳唱過程中也逐漸發生了一些變化。明清時期舞臺上演出的元人雜劇其與元時相比最根本的不同乃在其「戲劇性」的增強。這具體表現在：戲劇表演的漸趨類型化和規範化，「曲」（唱）的地位日益下降和賓白的意義日益提升。藝人們為避免套曲演唱的單調，嘗試各種招數增加元劇作為戲劇的觀賞性。從不變的一面看，現存元劇折子仍大多保存了一人主唱套曲的慣例，現存於《九宮大成南北詞宮譜》、《納書楹曲譜》及《集成曲譜》等曲譜中有傳承譜系可查的二十餘折元劇套曲音樂，雖不應視為元代原封不動地遺存，但總體上應為元代北曲音樂風貌之反映。

**關鍵詞：**元曲雜劇、套曲、北曲、南曲、崑曲

---

<sup>\*</sup> 中國南京大學中文系教授。

## 一

### （一）明中葉前雜劇流傳的歷史背景

元曲雜劇自近人王國維以來，經常與唐詩、宋詞並提，被稱之為「一代之文學」。元曲雜劇，如關漢卿《單刀會》、孔文卿《東窗事犯》、吳昌齡《西遊記》、羅貫中《風雲會》等，直至中國當代戲劇舞臺猶時見演出。近人王季烈、劉富梁編訂的《集成曲譜》收錄源自元人雜劇的折子戲多達 15 折，這些折子戲可謂元曲雜劇在近代傳唱的一種反映。如果我們由此上溯數百年，元曲雜劇的傳唱當然決不限於這 15 折。那麼，自蒙古人被逐出中原以來，元曲雜劇在後來的歷史中其傳唱的基本情況如何？在這一過程中發生了哪些變化，哪些內容仍可謂元人之舊。本文將這些問題，試做探討，疏漏之處，敬祈達人匡補。

元曲雜劇在其當日究竟是在何種背景下演出或傳唱的，我們今日仍沒有可靠的史料證實，蒙元的當權者們是否對雜劇有興趣也不得而知，但我們有可靠的材料推知明前期的皇室宗親對雜劇有很大熱情，明嘉靖時人李開先（1502-1568）在《張小山小令後序》中說：

洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。對山（康海）高祖名汝楫者，曾為燕邸長史，全得其本，傳至對山，少有存者。人言憲朝好聽雜劇及散詞，搜羅海內詞本殆盡。又武宗亦好之，有進者，即蒙厚賞。如楊循吉、徐霖、陳符所近，不止數千本。<sup>1</sup>

朱元璋希望諸藩王們以詞曲自娛、退食委蛇的用心，藩王們自應心領神會，其子朱棣、也就是後來的明成祖既有志天下，更須刻意修飾，表現其藝術熱情，故湯式、楊訥、賈仲明等雜劇家在燕王府邸皆備受寵倖。朱元璋十七子朱權，雄武之略似不讓其兄朱棣，在協助其兄奪權後蟄居南昌，韜光養晦，編成《太和正音譜》、《私奔相如》雜劇及其他著作多種。一般文學史都提及的朱元璋之孫周憲王朱有燾在開封時，更是雅好詞曲，李夢陽《汴中元夕》詩有「齊唱憲王春樂府，金梁橋外月如霜」。<sup>2</sup>

臧懋循《元曲選·序》交待《元曲選》底本來歷時，也曾提到與內廷演劇相關的「御戲監」：

<sup>1</sup> [明] 李開先著、路工輯校：《李開先集》（北京：中華書局，1959），頁 370。

<sup>2</sup> [明] 李夢陽：《空同集》卷三十六「七言絕句」，文淵閣四庫全書本。

予家藏雜劇多秘本，頃過黃從劉延伯，借得二百種，云錄之御戲監，與今坊本不同。因為參伍校訂，摘其佳者若干，以甲乙厘成十集，藏之名山而傳之通邑大都，必有賞音如何元朗氏者。<sup>3</sup>

臧懋循所謂「御戲監」，孫楷第先生認為實為內府衙門「鐘鼓司」之俗稱，而明代內廷演劇之類皆歸鐘鼓司執掌。<sup>4</sup>故直至明萬曆年間，元人雜劇可能始終在明內廷搬演不輟。宋懋澄《九籥集》卷十「御戲」條也可為佐證：

院本皆作傀儡舞，雜劇即金、元人北九宮。每將進花及時物，則教坊作曲四折，送史官校定，當御前致詞呈伎。數日後複有別呈，舊本更不復進。南九宮亦演之內廷，至戰爭處，兩隊相角，旗杖數千，別有女伎亦幾千人，特設內侍領其職。<sup>5</sup>

現存明刊、明抄本之所以多有顯著的王權文化的烙印，<sup>6</sup>正是因為這些雜劇曾為內廷演出本，經「史官」修飾過，而各種明刊雜劇均以明內府傳出的鈔本元人雜劇為本進行進一步的修訂。

對北曲、包括元曲雜劇的哀愛顯然不限於明皇室宗親，縉紳階層亦然。明顧起元《客座贅語》卷九「戲劇」條謂：

南都萬曆以前，公侯與縉紳及富家，凡有讌會，小集多用散樂，或三四人，或多人，唱大套北曲，樂器用箏、箏、琵琶、三弦子、拍板。若大席，則用教坊打院本，乃北曲大四套者，中間錯以撮墊圈、舞觀音，或百丈旗，或跳隊子。後乃變而盡用南唱，歌者祇用一小拍板，或以扇子代之，間有用鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴，聲調屢變，益為淒惋，聽者殆欲墮淚矣。大會則用南戲，其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽。弋陽則錯用鄉語，四方士客喜聞之；海鹽多官語，兩京人用之。後則又有四平，乃稍變弋陽而令人可通者。今又有崑山，

<sup>3</sup> [明]臧懋循：〈元曲選初集·序〉，臧懋循《元曲選》（北京：中華書局，1958）。

<sup>4</sup> 孫楷第：《述也是園古今雜劇》（上海：圖書季刊社，1940），頁76。

<sup>5</sup> [明]宋懋澄：《九籥集》（北京：中國社會科學出版社，1984），頁218。

<sup>6</sup> 對此問題的探討，請參閱奚如谷：〈文本與意識形態：明代的編訂者與北雜劇〉（Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama，《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年）、伊維德：〈我們讀到的是「元」雜劇嗎——雜劇在明代宮廷的嬗變〉（The Evolution of 「Zaju」 in the Royal Court of Ming Dynasty），《文藝研究》2001年第3期）及拙作：〈元曲雜劇的多重構成〉（《文學評論》2008年第3期）。

較海鹽又為清柔而婉折，一字之長，延至數息，士大夫稟心房之精，靡然從好，見海鹽等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹簫擊缶，甚且厭而唾之矣。<sup>7</sup>

顧起元這裏所說的是陪都南京的情況，明萬曆以前（即 1573 年以前）「公侯與縉紳及富家」宴席多用北曲，萬曆以後南曲漸風行。這種好尚的轉變，當然應不限於南京。張羽（雄飛）嘉靖三十六年（1557）為《古本董解元西廂記》作《序》謂：

國初詞人，仍尚北曲，累朝慣用無所改，更至正德年間特盛。……近時吳越間世人，乃棄古格、改新聲。<sup>8</sup>

此處張羽所謂「國初詞人，仍尚北曲」似就各地普遍風氣而言，雖然他特別提及吳越地區。

## （二）明中葉前曲籍所見元曲雜劇

十六世紀前半葉曲籍的刊行，也可印證彼時北曲（包括元曲雜劇）的流行。最早出現的是初刊於明正德十二年（1517）的《盛世新聲》，其編者不可考，據劉楫《詞林摘豔·序》稱為「梨園中人」，故其所選當為時風之反映。今本《盛世新聲》內容或與後出的《詞林摘豔》相摻雜，高儒《百川書志》著錄《盛世新聲》云「（北）九宮曲九卷、南曲一卷」，原書中北曲比重顯然遠多於南曲。《詞林摘豔》初刊於明嘉靖乙酉年（1525），編者為吳江人張祿，乃是在《盛世新聲》基礎上增補刪訂而成。從《詞林摘豔》所收南、北曲看，北曲也遠多於南曲。這種「北」遠多於「南」的情況在郭勳編輯嘉靖十年（1531）刊行的《雍熙樂府》也同樣有非常顯著的反映。《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》此後三十年間都多次重刊。《盛世新聲》除初刊本外，又有正德間戴賢校正本、萬曆二十四年（1596）重刊本、嘉靖間張祿輯《盛世新聲》本。《詞林摘豔》除初刊本外，又有嘉靖十八年（1523）重刊本、萬曆徽藩刊本、萬曆二十五年（1597）內府重刊本。《雍熙樂府》的版本，除初刊本外，又有嘉靖十九年（1540）重刊本、嘉靖四十五年（1566）重刊本。<sup>9</sup>

這三種大型曲選所收北曲，除少數為明人所制散曲、雜劇外，多數為元人散曲及雜劇。以下所列元雜劇套曲均來自這三種曲選：<sup>10</sup>

<sup>7</sup> [明]顧起元：《客座贅語》（北京：中華書局，1987），頁 303。

<sup>8</sup> 上海古籍出版社 1984 年影印明嘉靖三十六年本《古本董解元西廂記》。

<sup>9</sup> 以上參閱鄭振鐸：《〈盛世新聲〉和《詞林摘豔》》（鄭振鐸《中國文學研究》（下）（北京：作家出版社，1957）及王國維：《〈雍熙樂府跋〉》（王國維《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984）。

<sup>10</sup> 鑑於《北西廂》情況特別，且入選極普遍，暫不列入。賈仲明、劉兌等暫按《元曲選》例也列為元代。

1《氣英布》(第四折)、2《倩女離魂》(第三折、第四折)、4《風雲會》(第三折)、5《赤壁賦》(第一折)、6《揚州夢》(第一折)、7《金錢記》(第一折)、8《伯梅香》(第一折)、9《范張雞黍》(第一折、第二折)、11《七里灘》(第三折)、12《梧桐雨》(第二折)、13《漢宮秋》(第二折、第四折)、15《抱妝盒》(第二折、第三折)、16《邯鄲店》(第三折)、17《貨郎旦》(第四折)、18《虎頭牌》(第二折)、19《追韓信》(第二折)、20《兩世姻緣》(第二折、第三折)、22《麗春堂》(第四折)、23《度金童玉女》(第一折、第二折、第三折)、26《月下老問世間配偶》(四折)、30《蘇小卿月夜販茶船》(一折)、31《貶黃州》(第一折)<sup>11</sup>、32《像生番語罌罌旦》(一折)、33《李克用箭射雙鵰》(一折)、34《韓翠平御水流紅葉》(一折)、35《陳文圖悟道松蔭夢》(一折)、36《王魁負桂英》(一折)、37《樂巴嚙酒》(二折)、39《謁魯肅》(一折)、40《秋夜竹窗語》(一折)、41《范蠡歸湖》(一折)、43《王妙妙哭死秦少遊》(二折)、44《骨盆歌莊子嘆骷髏》(一折)、45《羅公遠夢斷楊妃》(一折)、46《蘇武還鄉》(二折)、48《死葬鴛鴦塚》(三折)、51《漢臣歸莊》(一折)、52《柳耆卿詩酒玩江樓》(一折)、53《彩樓記》(一折)、54《秋夜雲窗夢》(二折)、56《韓彩雲絲竹芙蓉亭》(一折)<sup>12</sup>

以上源自元人雜劇的套曲共計 56 套，第 26 套以後的 31 套均為全本已亡佚的劇套(故上表套曲次第多未能標注)。《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》三者曲選所收多為散曲，主要是南、北套曲及南、北小令，其所收劇套皆不錄賓白，故我們認為這三種曲選當時主要用於清唱。如果把這三種曲選與嘉靖三十二年(1553)重刊本《風月錦囊》以及萬曆後期刊刻的大量曲選對比，自文辭內容及風格來看，後者顯然顯得更草率、粗俗，前者似更傾向於高雅的趣味。如果再聯繫其所選曲辭，我們更有理由認為《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》的接受群體總體來說文化修養較高的，可能主要是有一定文化教養的縉紳階層。

總以上，我們可以認為明中葉以前的元曲雜劇，始終在傳唱，其傳唱有兩種方式：一是戲劇演出，二是閒暇清唱。宴間清唱套曲，除前引顧起元《客座贅語》可為佐證外，反映嘉靖時社會風習的小說《金瓶梅》對此也有極好反映。<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 按，《詞林摘豔》所收署名費唐臣作《貶黃州》【點絳脣】套「十載寒窗」與脈望館抄本《貶黃州》【點絳脣】套完全不同，故應歸為逸劇類。按元劇通例，【點絳脣】套皆作為第一套，故本文定為第一折。

<sup>12</sup> 以上參閱鄭振鐸：《〈盛世新聲〉和《詞林摘豔》》(同註9)、趙景深：《元人雜劇鉤沉》(上海：上海古典文學出版社，1956)、隋樹森：《雍熙樂府曲文作者考》(北京：書目文獻出版社，1985)。

<sup>13</sup> 如《金瓶梅》第二十一回、四十三回、第七十一回等皆有描繪。

## 二

## (一) 晚明曲籍所見元曲雜劇

關於《盛世新聲》，我們現在能看到的最晚的版本是萬曆二十四年（1596）的重刊本，《詞林摘豔》有萬曆二十五年（1597）的重刊本，《雍熙樂府》最晚的版本是嘉靖四十五年（1566）的重刊本。也就是說，明萬曆中期以後，這三種重「北」輕「南」的曲選再也沒有重刊過！聯繫到顧起元《客座贅語》關於萬曆前後社會風氣的對比，我們有理由認為：在明萬曆元年（1573）時，北曲的主流地位已為南曲所取代，重「南」輕「北」的曲選宜乎此後大行於世。萬曆中葉錢塘人胡文煥所編《群音類選》的刊行可謂這種風氣轉變的一種反映。《群音類選》原刊刻年代不詳；今存《格致叢書》其他各書之有胡文煥序文者，均作於萬曆二十一年至二十四年（1593-1596）間，故周妙中為《群音類選》所作《前言》也將《群音類選》的刊刻推定於萬曆二十一年至二十四年。

《群音類選》今存三十九卷，據其目錄全書當為四十六卷：其中「官腔類」二十六卷，「諸腔類」四卷，「北腔類」六卷，「清腔類」八卷，續編兩卷（分「官腔」、「諸腔」、「北腔」三類）。《群音類選》「官腔」、「諸腔」基本上算南曲。<sup>14</sup>北曲雜劇及散套主要見於「北腔」類，「清腔類」所收皆清唱曲，也有一些北曲套曲、小令。由此來看，「南」曲的比重已遠過於「北」。

南曲大興、北曲衰微的境況在當時文人那裏也有反映。筆者看到的最早的文獻記述出自明中葉著名的吳中才子祝允明（1460—1527），其所著《猥談》「歌曲」條謂：

今人間用樂，皆苟簡錯亂，起初歌曲絲竹大率金元之舊，略存十七宮調……雖不以敢望雅部，然俗部大概較差雅部不啻數律。今之俗部尤極高，而就其聲察之，初無定一時，高下隨樂工任意移易，蓋視金元制腔又失之矣！自國初以來，公私尚用優伶供奉。數十年來所謂南戲盛行，更為無端，於是聲音大亂……妄名余姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類，變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說也。若以被之管弦，必之失笑。而昧士傾喜之，互為自謾爾。<sup>15</sup>

在儒家傳統之下，中國文人多有尚古情結，對祝允明時代的文人而言，新起的「崑山

<sup>14</sup> 《群音類選》所謂「諸腔」包括弋陽、青陽、太平、四平等諸腔，其所謂「官腔」學術界一般認為即「崑山腔」，筆者以為也應包括「海鹽腔」。顧起元《客座贅語》謂：「海鹽多官語，兩京人用之」。

<sup>15</sup> [明]祝允明：《猥談》，明陶鈺編《說郛續》卷四十六，上海古籍出版社影印本。

腔」等都屬「新聲」，故他們在價值傾向上一般偏於「北」。祝允明之後，張羽、楊慎（1488-1559）、何良俊（1506-1573），陳與郊（1544-1611）、王驥德（1540-1623），潘之恒（約 1536-1621）、沈德符（1578-1642）、沈寵綏（？-1645）等都有相似的記述。從總體而言，我們應當承認這樣一種客觀事實：明中葉以後，在與士大夫階層接觸較近的歌舞場上，北曲過去的主流地位已為南曲所取代。從表面來說，是因北曲一直有「名人題詠」，南則「語多塵下」，文學水準明中葉後才有提升，但從根本來看則是元時曾遭歧視的「南人」入明後政治文化地位日漸提升。如果考慮到明清江南地區在全中國經濟文化中的重要性，魏良輔、梁辰魚改革後的「崑山腔」能逐漸獲得江南文人階層的傾心，也便更易理解。

明中葉後，隨著南曲（主要是魏、梁改革後的「崑山腔」）地位的上升，北曲（包括元曲雜劇）的傳唱的確不似以前那樣通行，但如果說北曲如行將待斃的「廣陵散」（沈德符語），似過甚其辭。從現有文獻看，北曲的傳唱實際上一直未曾中斷。自《群音類選》等明萬曆中葉後刊刻的曲選看，各種曲選幾無不有元劇折子或套曲。

鑑於這些曲選大多編輯或刊刻於明萬曆中葉以後，故我們一併將其表列如下，藉以反映元劇折子的傳唱情況。這些曲選包括《歌林拾翠》（金陵寶樓明萬曆二十七年刊本）、《大明春》（明程萬里選，福建金氏萬曆刊本）、《詞林一枝》（明黃文華輯，福建葉氏萬曆年間刊本）、《摘錦奇音》（明龔正我輯，張氏敦睦堂萬曆三十九年刊本）、《樂府南音》（明洞庭蕭士輯，日本內閣文庫藏明刊本）、《賽徵歌集》（明闕名輯，明刊本）、《樂府紅珊》（明紀振倫輯，嘉慶五年刊本）、《怡春錦》（明冲和居士輯，刊本年代待考）、《樂府歌舞台》（明闕名輯，英國牛津大學龍氏藏鄭氏刊本）、《詞林逸響》（明許宇輯，明天啟三年刊本）、《萬壑清音》（明止雲居士輯，抄本）、《醉怡情》（清菰蘆釣叟輯，古吳致和堂刊本）。元劇折子的名稱在各曲選中互有出入，很難在表格中反映，我們僅用後世通行的名稱指代。這些曲選在選錄這些源自元劇的折子時一般都將其歸屬為某種傳奇，其中極少數歸屬可以算名符其實，也可查證；但大多數歸屬有極大的隨意性（如《怡春錦》將《刀會》歸為《四郡記》之類）。為顯示其歸屬之不同，我們在表中也注明其所被歸屬的傳奇名。

| 曲選<br>出目   | 歌林<br>拾翠 | 大明<br>春 | 詞林<br>一枝 | 摘錦<br>奇音 | 樂府<br>南音 | 賽徵<br>歌集 | 樂府<br>歌舞<br>台 | 怡春<br>錦 | 樂府<br>紅珊 | 詞林<br>逸響 | 萬壑<br>清音 | 最怡<br>情 |
|------------|----------|---------|----------|----------|----------|----------|---------------|---------|----------|----------|----------|---------|
| 魯肅請<br>計喬公 |          | 三國<br>記 |          |          |          |          |               |         | 桃園<br>記  |          |          |         |
| 訓子         |          |         |          |          |          |          |               |         | 桃園<br>記  |          |          |         |



值得說明的是，晚明以來各種曲選幾乎都收錄《北西廂》單折，或多或少，且《北西廂》五本二十一套幾乎都曾入選過。鑑於《北西廂》與一般元曲雜劇相比體制很特別，且近代舞臺除《惠明下書》一折外，其他基本失傳，故上表除《惠明下書》外，其他《北西廂》折子沒有統計在內。<sup>16</sup>

同時還應說明的是，我們以上所列都是收錄元劇折子者，晚明以來刊刻的曲選完全不錄元劇者（《北西廂》除外）當然也不少，且上表所列曲選有多種曲選僅收錄元劇折子一兩折，凡此種種都說明：明中葉後北曲相對南曲而言，的確不如此前流行。

以上表中所列元劇折子共計 18 折，我們可以注意到，《追信》（《追韓信》第二折）、《訪普》（《風雲會》第三折）、《刀會》（《單刀會》第四折）、《斬娥》（《竇娥冤》第三折）、《敬德裝瘋》（《不伏老》第三折）、《掃秦》（《東窗事犯》第二折）等折子入選頻率明顯較高，其中的《追信》入選頻率最高。雖然我們不能說入選頻率較低者晚明以來傳唱不盛，更不能說沒有入選者傳唱已經中斷，但我們至少可以認為：入選頻率較高者可能始終在傳唱。

## （二）清中葉後曲籍所見元曲雜劇

如果我們將反映清中葉以後元劇流傳情況的曲選、曲譜與此前對照，我們一方面可以看到其間的沿襲和連續，也很容易看出其間的不同。鑑於陳德蒼所編折子戲選《綴白裘》（1763）、葉堂編《納書楹曲譜》（1792）以及近人王季烈、劉富梁所編《集成曲譜》（1924）都是搜羅宏富的大型曲選、曲譜，我們主要以此三種文獻為例，以見清中葉以後元劇流傳情況。為便於讀者發見其與此前的不同，我們也將反映明中葉前的情況的《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》以及反映晚明傳唱情況的大型曲選《萬壑清音》也並列於下表。《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》三曲選收錄元劇的情況，前既已全部列出，故此處僅列出其中與清中葉以後相關聯者。

| 來源文獻<br>出目 | 盛世新聲<br>等三曲選 | 萬壑清音 | 綴白裘 | 納書楹<br>曲譜 | 集成曲譜 |
|------------|--------------|------|-----|-----------|------|
| 單刀會・訓子     |              |      | ✓   | ✓         | ✓    |
| 單刀會・刀會     |              | ✓    | ✓   | ✓         | ✓    |
| 竇娥冤・斬娥     |              |      | ✓   | ✓         | ✓    |
| 昊天塔・五台     |              |      | ✓   |           | ✓    |

<sup>16</sup> 關於《北西廂》在晚明以來各種曲選的收錄情況，伏滌修：《西廂記接受史研究》（合肥：黃山書社，2008）有較詳細探討，讀者可以參閱。

|          |   |   |   |   |   |
|----------|---|---|---|---|---|
| 東窗事犯・掃秦  |   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 紅梨記・賣花   |   |   |   | ✓ |   |
| 貨郎旦・女彈   | ✓ |   |   | ✓ | ✓ |
| 不伏老・北詐   |   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 馬陵道・擺陣   |   |   |   |   | ✓ |
| 馬陵道・孫詐   |   |   |   | ✓ |   |
| 馬陵道・擒寵   |   |   |   | ✓ |   |
| 氣英布・賺布   |   |   |   | ✓ |   |
| 風雲會・訪普   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 追韓信・北追   | ✓ | ✓ |   | ✓ | ✓ |
| 連環記・北拜   |   |   |   | ✓ |   |
| 蘇武牧羊・告雁  |   |   |   | ✓ |   |
| 兩世姻緣・離魂  | ✓ |   |   | ✓ |   |
| 漁樵記・北樵   |   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 漁樵記・逼休   |   | ✓ | ✓ | ✓ |   |
| 漁樵記・寄信相罵 |   |   | ✓ |   |   |
| 西遊記・撇子   |   |   |   | ✓ | ✓ |
| 西遊記・認子   |   |   | ✓ | ✓ | ✓ |
| 西遊記・北錢   |   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 西遊記・回回   |   | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 西遊記・胖姑   |   |   | ✓ | ✓ |   |
| 西遊記・伏虎   |   |   |   | ✓ |   |
| 西遊記・女還   |   |   |   | ✓ |   |
| 西遊記・借扇   |   |   |   | ✓ |   |
| 西廂記・惠明下書 | ✓ | ✓ | ✓ |   |   |

以上表中所列元劇折子共計 29 折，我們可以看到，這裏的 29 折與前表所列 18 折頗多出入，此有彼無的情況很多。如前表中曾出現的《單刀會》第一折《魯肅請計喬公》、《馬陵道》第二折《刎足》、《追韓信》第三折《點將》等後表中均未出現，後表中列有而前表未見者也很多，如《昊天塔》第四折《五台》、《紅梨記》第三折《賣花》、《貨郎旦》第四折《女彈》等。這一點恰恰提醒我們：任何歷史文獻都難免其侷限性，如果我們僅僅依據現有文獻所載錄與否，而推論一劇之流行或失傳可能是非常危險的。今人所能看到的文獻

資料，其對歷史真實的反映往往是局部的、有限的，也可能是失真的和虛假的。

### 三

以上我們主要討論的是元曲雜劇後來流傳的劇目，現在我們可進一步進入真正的問題本身：即元劇作為一種舞臺戲劇其後來發生了哪些變化，作為套曲演唱其後來可能發生變化，哪些可能仍為元人之舊。

作為一種舞臺戲劇來看，明清時期舞臺上演出的元人雜劇其與元時相比有很大不同。如果說元時偏重在歌唱、主要為聽覺藝術，而明清時歌「唱」同時增加「念（白）」、「做（工）」、為綜合性舞臺表演藝術（本文謂之「戲劇性」）。這種「戲劇性」的顯著增強，具體表現在以下兩個方面：

#### （一）戲劇表演的漸趨類型化和規範化

從腳色名目來看，元劇使用旦、末、淨三類腳色。每一類又有多種，如末類名目有「正末」、「外末」、「外」、「冲末」、「大末」、「小末」、「老末」等；旦類名目有「正旦」、「外旦」、「搵旦」、「大旦」、「小旦」等；淨類名目有「淨」、「正淨」、「外淨」等。其中「淨」稍具類型化的色彩，一般扮演身份地位卑微的、略具滑稽色彩的小人物，但淨也常常扮演反面人物或者帶有邪惡色彩的歹徒、強盜等，淨有時也扮演性情、剛烈或性情氣質比較特別的人物（如周勃、周倉、程咬金、鄭恩等）。這就是說「淨」並不具有明顯的類型化和規範性，而且從實際來看並非每劇必用「淨」，這與南戲、傳奇所用的「淨」也有顯著差異。

元劇每劇必用正旦或正末，但正旦、正末與南戲、傳奇所用有顯著類型化特徵的生、旦等腳色有根本不同。南戲、傳奇的「旦」、「生」在唱、念、做、表等方面各有其特定的表演規範和觀賞性，「旦」、「生」也總是裝扮人物身份、性情、年齡等比較接近的人物，而元劇所謂正旦、正末可扮演幾乎所有類型的女性或男性。如《百花亭》劇中正末扮風流的書生王煥（近於後世的巾生），《小尉遲》劇中正末扮威猛的戰將尉遲敬德（近於後世的淨），《來生債》劇中扮慈善的員外龐居士（近於後世的外），《薛仁貴》劇扮薛仁貴幼時同村夥伴伴哥（近於後世的丑），這也就是說正末幾乎可扮演所有類型的男性人物。正旦的情況與正末也相仿，如《竹塢聽琴》中正旦扮鄭彩鸞（近於後世的閨門旦），《灰闌記》中扮張海棠（近於後世的正旦），《調風月》中的燕燕（近於後世的貼旦），《謝金吾》中扮佘太君（近於後世的老旦），所以正旦也可裝扮各類女性人物。而且在同一劇作中，正末也可先後扮演性情差異甚大的人物，如《薛仁貴》劇第一折扮徐茂公（近於後世的外）、第

二、四折扮薛仁貴父（近於後世的末）、第三折扮伴哥（近於後世的丑）。

元劇表演並非腳色制一類，這一點在現存元刊雜劇以及《元曲選》之外的其他明刊、明抄本雜劇中都有較為顯明地反映。<sup>17</sup>但自明萬曆中葉以後的曲選來看，當時元劇的演出已有明顯的類型化色彩，且日趨規範、穩定。如元刊本《追韓信》第二折（後世一般稱《追信》）使用的人物有韓信、蕭何、船夫三人，劇本中韓信標明由正末扮，蕭何、船夫未標所歸腳色，晚明以來的曲選大都由生扮韓信、外扮蕭何、丑扮船夫（《歌林拾翠》增末扮蕭何隨從）。《古名家雜劇》本《風雲會》第三折（後世一般稱《訪普》）使用的人物有趙匡胤、趙普、張千（即趙家門官）、石守信、曹彬、潘美、王全斌、鄭恩等八人，其中趙匡胤標明正末扮，其他均未標明，而《怡春錦》等晚明曲選大都以生扮趙匡胤、外扮趙普、貼扮趙普妻。到《綴白裘》中，生扮趙匡胤、末扮趙普、丑扮趙家門人、老旦扮趙普妻、淨扮石守信、小生扮曹彬、副淨扮潘美、外扮王全斌。《單刀會》第三折（後世稱《刀會》）元刊本中正末扮關羽、淨扮周倉，其他人物均未標腳色歸屬，明內府抄本基本同於元刊本（周倉未標腳色歸屬）。《怡春錦》等曲選大多以淨扮關羽、末扮魯肅。《掃秦》一折在元刊雜劇中，仅有瘋和尚、秦檜二人，正末扮瘋和尚。《綴白裘》中末扮主持、丑扮瘋和尚、淨扮秦檜。《集成曲譜》中外扮主持、丑扮瘋和尚、淨扮秦檜。

此類例證甚多，不勝枚舉。由此我們認為晚明以來元劇折子在舞臺演出時有顯著的類型化特徵。南戲、傳奇在戲劇結構、表演方面的根本特徵是類型化的腳色制，元劇折子的類型化，是否因為這些折子曾被整折編入南戲、傳奇中，故當其從整本南戲、傳奇中脫離出來成為相對獨立的折子戲時，仍帶有南戲、傳奇的烙印呢？

《追信》一折正是這種情況。《追信》一折晚明以來各曲選皆標明其來自《千金記》。今存明富春堂刊本無名氏編《千金記》（汲古閣本《千金記》同，編者題為沈采）第二十二折《追韓信》，有韓信所唱【雙調·新水令】整套北曲（寒山韻），與晚明各曲選基本相同。這一折的內容除起首增韓信所唱【天下樂】、【金鎖掛梧桐】（蕭豪韻）、蕭何所唱【隨事興】、【雙勝子】曲及相關科白外，其他情節內容與各曲選內容基本相同。元刊本中韓信唱【雙調·新水令】套，在【新水令】、【駐馬聽】之後並沒有蕭何插唱【雙勝子】一曲，富春堂刊本《千金記》及晚明各曲選則皆有蕭何插唱【雙勝子】。由此我們可以推定：（由於）《追韓信》套曲民間傳唱甚廣，故富春堂本《千金記》的編者將其整折編入，而後當其重新作為折子戲時帶有其在全本南戲時的表演形態，即戲劇人物的類型化。

<sup>17</sup> 對此，洛地先生：〈「一正眾外」、「一角眾腳」——元曲雜劇為「正外制」論〉（《戲劇藝術》1984年第3期）有極精當之論證，洛文又見《洛地戲曲論集》（臺北：臺灣國家出版社，2006）。臧懋循編訂《元曲選》時曾依據南戲、傳奇的腳色類型對元劇進行較多編改，《元曲選》中的「丑」、「外」、「老旦」、「貼旦」均有一定的類型化特徵，這主要是臧懋循重新編改的結果。詳見拙作：〈「元劇」、「正末」考釋〉（《文史》2007年3期）、〈論臧懋循《元曲選》於元劇腳色之編改〉（《文學遺產》2007年第3期）。

《追韓信》的情況確實如此，但其他元劇折子皆與《追信》不同。如《掃秦》一折，晚明以來各曲選均注出自《精忠記》（唯《集成曲譜》注出自《東窗事犯》），但今存演岳飛故事的傳奇有富春堂本《東窗記》（無名氏撰）、汲古閣本《精忠記》及墨憨齋刊本《精忠旗》（李梅實撰、馮夢龍改訂）三種，汲古閣本與富春堂本頗多雷同，似本自富春堂本，《精忠旗》則根本沒有瘋僧罵秦的情節。富春堂本《東窗記》第三十一折（無出目）、《精忠記》第二十八出《誅心》皆有行者化身瘋僧罵秦檜的情節，行者所唱【園林好】、【嘉慶子】、【品令】、【豆葉黃】、【月上海棠】、【六么令】、【玉交枝】等曲，與元劇《東窗事犯》第二套【中呂·粉蝶兒】套文辭有較大差異，但都用齊微韻，很多地方顯然因襲元曲，這說明《精忠記》的作者非常熟悉這一套曲，也善加利用了。但《掃秦》除秦檜所唱【出對子】曲襲自《東窗記》外，其他曲辭、賓白幾乎完全不同，故如將其歸屬為《精忠記》或《東窗記》完全名實不符。

又如《敬德裝瘋》（後世又稱《北詐》），《歌林拾翠》、《詞林一枝》、《萬壑清音》三曲選收錄時均將其歸為《金貂記》。今存明富春堂本《金貂記》凡四十二折（其中第三折到第九折殘）第三十四折（無出目）其情節與《不伏老》雜劇第三折基本相同，外扮尉遲敬德、丑扮程咬金、占扮尉遲女，程咬金在戲中的功能略與徐茂公相當，但尉遲敬德所唱【鎖南枝】、【鶯啼序】、【貓耳墜】等曲與雜劇所用的【雙調·鬥鶴鶩】套曲完全不同，看不出有任何沿襲處。值得說明的是，富春堂本《金貂記》戲文前附完整的《功臣宴敬德不伏老》雜劇四折，其與《古名家雜劇》本雖有出入，但顯系同源異流。富春堂本《不伏老》雜劇與《古名家雜劇》本《不伏老》雜劇應視為同一作者文本不同的舞臺呈現。今本《金貂記》第三十四折僅僅襲用了敬德裝瘋的情節，但與雜劇第三折顯系兩類，故《歌林拾翠》等曲選將《敬德裝瘋》歸為《金貂記》，也是名實不符。

其實不獨是《掃秦》、《敬德裝瘋》兩折，現存所有本來自元劇的折子，其在晚明以來的曲選中多被歸為某種南戲、傳奇，如《斬娥》被歸為《金鎖記》、《刀會》被歸為《三國志》（或《四郡記》、《桃園記》）、《訪普》被歸為《蛟綃記》（或《金藤記》、《黃袍記》）、《逼休》被歸為《負薪記》等，其實也都屬名實不符。這些折子顯然始終是作為元劇折子在獨立傳唱，至於《擺陣》、《北餞》、《惠明下書》等折子則根本不必借用某種南戲、傳奇之名而在流傳。

晚明曲選收錄的元劇折子，其顯著的類型化特徵，反映了晚明以來的觀眾已不滿足於元劇相對單調的舞臺藝術，而是要求其舞臺呈現皆向南戲、傳奇看齊，對比、調配使用生、旦、淨、末、丑等各類腳色，以滿足其耳目之娛。從這一意義上說，元劇折子被分別歸為某種南戲、傳奇，也算是一種歷史補償。

## (二)「曲」(唱)地位日益下降和賓白、表演意義日益提升

元劇結構以四套曲為根本，對作家而言是四套曲的製作，對演者而言是套曲的演唱，對觀者而言是套曲的品鑑。元刊雜劇三十種中《西蜀夢》、《楚昭王》、《趙氏孤兒》、《介子推》、《李太白貶夜郎》、《東窗事犯》等多種雜劇僅有光禿禿的四套曲，沒有科、白或有極少科、白，筆者認為這應是早期雜劇舞臺呈現的真實反映：曲唱為舞臺表演之核心，賓白、表演無足輕重。隨著時間的推移，賓白、表演在整個戲劇演出中顯得日益重要。明永樂、宣德、正統年間周憲王朱有燬（1379-1439）陸續自刻其雜劇時，每在劇首標「全賓」，這表明賓白相對「曲」而言，日益重要了。

如果說現存明刊、明抄雜劇反映了明代內廷演出雜劇時的面貌，我們可以說，相對元時雜劇演出來說，「曲」(唱)的分量已大大降低，科、白的意義已大大增強。

元刊三十種雜劇與明本雜劇相比，可以發現其中曲詞在沿襲的同時，也有較大差異。元刊本整本雜劇用曲一般四十餘曲，平均每套十餘曲，而明本整本常常少於四十曲。元刊三十種雜劇中有 14 種為孤本，16 種同時有明刊或明抄本，單從用曲的數量來說，這 16 種中有 3 種元刊所用曲總數少於明本，分別是《范張雞黍》（元本 40 曲，明本 54 曲）、《鐵拐李》（40，54）、《氣英布》（39，42）；元刊所用曲與明本基本相當或略多者 5 種，分別是《遇上皇》（42，42）、《陳搏高臥》（52，52）、《任風子》（46，44）、《魔合羅》（62，61）、《竹葉舟》（52，51）；元刊本所用曲明顯多於明本者 8 種，分別是《博望燒屯》（49，28）、《看錢奴》（57，37）、《薛仁貴》（56，37）、《楚昭王》（46，37）、《老生兒》（47，37）、《汗衫記》（46，37）、《單刀會》（47，41）、《趙氏孤兒》（50，45）。<sup>18</sup>

明內府抄本以及來源自內府抄本的明刊本相對元刊本，整本所用曲已有減少，而晚明曲選收錄的單折元劇套曲從總體來看，其套曲所用曲的數量更有進一步減少的趨勢。如《萬壑清音》所收《漁樵記》「北樵」一折【點絳脣】套僅用【點絳脣】、【混江龍】、【村裏迓鼓】、【寄生草】四曲（《綴白裘》、《納書楹曲譜》同），較《元曲選》少【油葫蘆】、【鬥鶴鶉】、【後庭花】、【青哥兒】、【賺煞】五曲。「逼休」一折用【端正好】、【滾繡球】、【倘秀才】、【滾繡球】、【朝天子】、【快活三】、【脫布衫】、【小梁州】、【雁兒落】九曲（《元曲選》本無【雁兒落】），較《元曲選》少【倘秀才】、【滾繡球】、【三煞】、【二煞】、【隨煞尾】五曲。

又如《東窗事犯》「掃秦」折【粉蝶兒】套，元刊本【粉蝶兒】套最後【鮑老兒】、【耍孩兒】、【二煞】、【收尾】四曲在《萬壑清音》中被減省改編為一支【朝天子】，較元刊本少三曲（《綴白裘》本同）。

<sup>18</sup> 以上用曲數量的統計參考小松謙、金文京：〈試論元刊雜劇三十種的版本性質〉，《文化遺產》2008 年第 2 期。

《風雲會》「訪普」【端正好】套，《樂府紅珊》中套曲數目與刊本略同，《怡春錦》本套曲較《古名家雜劇》本少【二煞】、【煞尾】二曲（《萬壑清音》同《怡春錦》），《綴白裘》本較《古名家雜劇》本少【滾繡球】等四曲，《集成曲譜》略同於《綴白裘》。而近代崑台演出時則常常僅僅唱首曲【端正好】及第一支【滾繡球】、第四支【滾繡球】、【脫布衫】、【太平令】（此二曲改為趙普唱）、【二煞】等共六曲。

《不伏老》「敬德裝瘋」折【鬥鶻鶻】套，《歌林拾翠》、《萬壑清音》的套曲與《古名家雜劇》本《不伏老》略同。《綴白裘》中【鬥鶻鶻】、【紫花兒序】、【小桃紅】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【聖藥王】等曲與《古名家雜劇》本略同，但【聖藥王】後的兩支【麻郎兒】和一支【絡絲娘】被減省合併為一支【絡絲娘】，【絡絲娘】後的【耍三台】、【幺篇】、【尾聲】三曲未用，這樣從用曲數量來說較《古名家雜劇》本少五曲。

《昊天塔》「盜骨」一折【新水令】套，《綴白裘》較《元曲選》本少【水僊子】、【梅花酒】、【喜江南】三曲。《綴白裘》末增一篇幅很短的【清江引】用真文韻，而【新水令】套為庚亭韻，顯系後來人所為。

用曲數量的減少，在晚明以來的曲選中已有所反映，如果考慮到在實際演出，藝人會比曲選更進一步減少曲唱數量，自然也是情理之事。

以上我們僅僅著眼於用曲數量的減少，以說明晚明以來元劇折子舞臺演出中「曲」（唱）的分量的降低和「戲劇性」的增強。其「戲劇性」增強的另一面是科、白的大量插用，套曲的相對獨立完整遭到破壞。

從科、白來看，明刻、明抄本明顯多於元本，此無須贅言。而且元刊三十種雜劇的科、白大多是在套曲前或兩套曲間（這樣套曲演唱也可保持相對獨立、完整），而明本雜劇往往在套曲中大量插入科、白，曲、白相互交錯，難分彼此。如果我們把晚明以來各曲選所收元劇折子與《古名家雜劇》等雜劇選所收整本元劇相比，我們可以發現科、白的插入的情況往往更多，不獨套曲不能相對獨立、完整，單支曲常亦因科、白的插入而支離破碎。

以著名的關漢卿《單刀會》第四折為例。明內府抄本相對元刊本，「曲」的分量已下降、白的分量已大大增加，而晚明以來各曲選所收此折可以說進一步強化這一趨勢（大字者為曲辭，小字為科、白）。

| 明內府本                                             | 怡春錦（《萬壑清音》略同）                                              | 綴白裘                                                                  |
|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| <p>【新水令】大江東去……觀這單刀會似賽村社。</p> <p>（正末云）好一派江景也。</p> | <p>【新水令】大江東去……觀這單刀會似賽村社。</p> <p>（淨云）你看這壁廂天連著水，那壁廂水連著山。</p> | <p>【新水令】大江東去……觀著這單刀會一似賽村社。</p> <p>（淨云）你看這壁廂天連著水，那壁廂水連著山。俺想二十年前隔江</p> |

|                                                                     |                                                                                                          |                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                     |                                                                                                          | 鬥智，曹兵八十三萬人馬屯於赤壁之間，其時但見兵馬之聲，不見山水之形，到今日呵——                                                                                                     |
| (淨唱)【駐馬聽】水湧山疊……好教我情慘切。(云)這也不是江水。(淨唱)二十年流不盡的英雄血！                     | (淨唱)【駐馬聽】依舊有水湧山疊，……好教我心慘切。(丑)大王，好一派江水！(淨云)周倉，這不是江水。(淨唱)這都是二十年前流不盡的英雄血！                                   | (淨唱)【駐馬聽】水湧山疊，……好教俺情慘切。(內作水響介)(付云)好大水！(淨)周倉，這不是水。(付)嚇！(淨唱)這的是二十年前流不盡的英雄血！                                                                    |
| 魯云……(正末唱)                                                           | 末扮魯肅帶左右上……(淨唱)                                                                                           | (內吹打介)(末上)……(淨唱)                                                                                                                             |
| 【胡十八】想古今立勳業，那裏也舜五人漢三傑，兩朝相隔數年別，不付能見者，卻又早老也，開懷來的飲數杯，(云)將酒來(唱)盡心兒待醉一夜。 | 【胡十八】想古今立勳業(末)舜有五人，漢有三傑。(淨)那裏有舜五人漢三傑。(末)俺與君侯各有其主，不能會也。(淨)兩朝相隔數年別，不能會也，卻又早老也。(末)君侯開懷飲一杯。(淨)開懷飲數杯，不覺的盡心醉也。 | 【胡十八】想古今立勳業(末)舜有五人，漢有三傑。(淨)那裏有舜五人漢三傑。兩朝相隔只這數年別，不獲能個會也，恰又早這般老也。(末)君侯不老，魯肅到蒼了。(淨)皆然。(末)請君侯開懷飲一杯。(淨)請。開懷來飲數杯。(末云)君侯(末唱)開懷來飲數杯。(淨)大夫，某只待盡心兒可便醉也。 |

《單刀會》所反映的情況，非常普遍，不勝枚舉。元時元劇整套北曲演唱的相對獨立性，其主要表徵便是正旦或正末演唱套曲時，一般是演唱完畢後才下場，演唱套曲中間無轉折。元劇通例用北曲四套，故正旦、正末在一劇演出時一般上下場四次。若四套北曲外另有一楔子，則上下場五次。兩用楔子，則上下場六次。現存明刊、明抄中套曲演唱因正旦或正末上下場被分為兩段或更多段較元刊本明顯增多，《元曲選》所收百種雜劇套曲演唱中間有上下場者 56 次（占百種雜劇 401 套的 14%），其中一次上下場者 46 次，兩次上下場者 9 次，三次上下場者 1 次，這應是後來雜劇演出的反映。正旦或正末之外的戲劇人物一般無曲唱，<sup>19</sup>這也凸顯出正旦、正末所唱套曲的重要性。但套曲演唱的獨立性和重要

<sup>19</sup> 非正旦或正末之外所扮的戲劇人物也偶有曲唱，皆非套曲，如脈望館鈔本《黃花峪》（末本）第一折套曲【點絳脣】前有旦唱【南曲駐雲飛】，《元曲選》本《羅李郎》第三折首「淨」扮夫役唱【商調金菊香】，脈望館抄本《女真觀》中「淨」扮寺院門公唱【柳葉兒】。《元曲選》本《竇娥冤》、《陳州

性在後來的演出中日漸淡化。這主要表現在套曲演唱中上下場的增多以及增加其他腳色的曲唱，而這一做法的目的正是增加「戲劇性」或觀賞性。

如《追信》一折，元刊本正末唱【新水令】、【駐馬聽】、【沉醉東風】、【水仙子】後，有「蕭何踏竹馬兒上了」。可見正末所扮韓信可留在場上，無須下場。《歌林拾翠》外扮蕭何上場唱【雙勝子】、念白，率眾下場後，生扮韓信上場，唱【新水令】、【駐馬聽】後下場。外扮蕭何重上唱【雙勝子】、念白，率眾下場。生扮韓信重新上場，唱【川撥棹】等曲，外扮蕭何重上，韓信再上場。如此韓信在套曲演唱中三次下、上場。《詞林一枝》、《摘錦奇音》、《樂府紅珊》等與《歌林拾翠》略同，可見當時場上普遍如此演《追信》。

又如《單刀會》第四折【新水令】套，按元刊本、脈望館鈔本，正末所扮關羽唱套曲中皆無下場和重上場。套曲前兩曲【新水令】、【駐馬聽】其場景都是長江江面上，第三曲【胡十八】時場景則轉換至東吳客廳。晚明曲選以來各曲選《樂府紅珊》、《怡春錦》、《萬壑清音》及《綴白裘》來看，場景轉換時，關羽等並無須下場，但近代舞臺演出時演至魯肅江邊迎接關羽後，其演法都是所要人眾一同下場，然後再上場以表示空間的轉換。其後關羽應魯肅之請述其辭曹歸漢、過關斬將、千里單行事，講述前要到室內卸袍，故再次下場，然後再次上場說白、唱【沽美酒】曲等。這樣在套曲演唱中，扮關羽者兩次上下場。

又如《西遊記》「認子」一折，《綴白裘》中旦扮殷氏唱完套曲首曲【集賢賓】後即下場，待小生扮玄奘出場後再第二次出場，然後接唱套曲。這樣在套曲演唱中，殷氏有一次上下場。

與元時曲唱一般僅限於正旦、正末不同，後來單獨演出的元劇折子其他腳色增加曲唱非常普遍，或加於套曲前，或加於套曲間。如前舉《追信》一折，《詞林一枝》是在生扮韓信唱【新水令】後下場，外扮蕭何上場唱【南耍孩兒】，然後生扮韓信再上場唱【駐馬聽】下場。蕭何再上場唱【南耍孩兒】，韓信再上場唱【沉醉東風】、【雁兒落】、【雙勝子】、【得勝令】、【掛玉鉤】後，蕭何接唱【掛玉鉤】。值得指出的是，【新水令】套為寒山韻，蕭何先後所唱兩支【南耍孩兒】曲皆為蕭豪韻，但蕭何接唱的【掛玉鉤】與套曲同為寒山韻。

又如《訪普》，《怡春錦》中首先是外扮趙普出場唱【節節高】、念白後下場，然後生扮趙匡胤唱【聲聲慢】（蕭豪韻）、念白，然後唱【端正好】套（江陽韻）。《萬壑清音》與《怡春錦》同。《綴白裘》為外扮趙普出場唱【引子】，然後生扮趙匡胤唱【端正好】套。近代崑班演出時甚至有將【端正好】套中的【脫布衫】、【太平令】二曲改為趙普唱者。

《刀會》一折，《樂府紅珊》中關羽赴會前先升帳理事，末扮關平唱【玩燈籠】、外扮

---

糴米》、《竹葉舟》、《趙氏孤兒》、《抱妝盒》等劇的楔子都標「冲末」演唱，筆者認為皆出於臧懋循之改訂，本應為「正末」唱。

關羽唱【鳳凰閣】（與套曲不同韻），然後外唱套曲。晚明以來曲選大都無升帳理事的情節，但近代京班演出時仍有關羽唱套曲前唱支曲的情況，這說明《樂府紅珊》是另一傳統的反映。《綴白裘》中關羽唱【胡十八】曲唱至「開懷來引數杯」，魯肅接唱「開懷來引數杯」，然後關羽接唱「某只待盡心兒可便醉也」。當場戲劇人物可接唱，這正是南戲、傳奇的作法。

《敬德裝瘋》一折，《綴白裘》中淨扮尉遲敬德唱套曲前，加徐茂公（外）唱【水底魚】（《歌林拾翠》、《萬壑清音》都是尉遲直接出場）。

《掃秦》一折，《綴白裘》是淨扮秦檜出唱【出對子】（《萬壑清音》本無淨唱【出對子】），然後是丑扮瘋僧唱套曲。

《認子》一折，《綴白裘》中【集賢賓】套曲《綴白裘》中為玄奘母殷氏唱，但《集成曲譜》及近代崑班演出時【金菊香】曲前半由玄奘唱，後半仍由殷氏唱。

《孫詐》一折，《綴白裘》中孫臏唱【新水令】套曲中間，增龐涓唱【望天行】。

《斬娥》一折，《綴白裘》前加監斬官唱【引子】，然後旦扮竇娥唱套曲。

各類人物皆可唱，這正是南戲、傳奇的作法。由此可見，明中葉後，風氣轉移，套曲演唱知音難求，很可能是費力不討好，故藝人們為力避套曲演唱的單調、冗長，顯然是盡可能地用各種招數增加「戲劇性」，甚至不惜使套曲不成套。由此才可以理解，《漁樵記》「北樵」一折【點絳脣】套僅用【點絳脣】、【混江龍】、【村裏迓鼓】、【寄生草】四曲，近代崑班演《風雲會》「訪普」【端正好】套僅唱六曲（其中【脫布衫】、【太平令】改為趙普唱）等似乎不可思議之事。由此可見，王驥德等曲學家們倡言宮調、套曲組織有定式，所謂「須各宮各調，自相為次」<sup>20</sup>云云，大可懷疑。

## 四

以上我們主要從「變」的一面，談明中葉後雜劇單折相對於元時的變化。從「不變」的一面看，現存元劇折子仍然基本保存了元時一人主唱套曲的慣例，而作為元劇之核心的套曲，其音樂風貌總體上似仍應視為元代北曲音樂之反映。

現存元北曲音樂主要見於乾隆十一年（1746）編成的《九宮大成南北詞宮譜》及此後編成的《納書盈曲譜》等，關於其是否存元代之舊問題，學術界的認識尚未統一，主要有兩派意見：一種意見認為現存元北曲音樂是「崑化」的，非元人之舊，此似以王守泰先生

<sup>20</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁128。

為代表。<sup>21</sup>另一種意見則相反，著名音樂史家楊蔭瀏先生所著《中國音樂史稿》論述元雜劇音樂也主要以《九宮大成》等曲譜所收樂譜為依據。

筆者認為，認為現存元北曲音樂是「崑化」的，此種認識實基於一種預設：即北曲為北方音樂，必有「雄勁悲壯之氣」，而現存元北曲音樂似多不具備這一特點，故而推論這應因魏良輔改革崑腔後「崑化」的結果。

實際上，明人即已有此類預設。明中葉以後的人，非常喜歡談南曲之流行、北曲之衰沒，也非常喜歡談南、北曲風格之不同。如王世貞（1526-1590《曲藻》云：

自金、元入主中國，所用胡樂，嘈雜淒緊，緩急之間，詞不能按……大抵北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。<sup>22</sup>

嘉靖時天池道人所作《南詞敘錄》有：

今之北曲，蓋遼、金北鄙殺伐之音，壯偉狠戾，武夫馬上之歌……聽北曲使人神氣鷹揚，毛髮灑淅，足以作人勇往之志，信胡人之善於鼓怒也，所謂「其聲噍殺以立怨」是已；南曲則紆徐綿，流麗婉轉，使人飄飄然喪其所守而不自覺，信南方之柔媚也，所謂「亡國之音哀以思」是已。<sup>23</sup>

相比王世貞和《南詞敘錄》作者，晚明的沈寵綬算是真正的曲學家，然而《度曲須知》「曲運隆衰」卻有這樣一節文字：

（魏良輔）憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捥冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無煙火，啟口清圓，收音純細。……蓋自有良輔，而南詞音理，已極抽秘逞妍矣！惟是北曲元音，則沉閣既久，古律彌湮，有牌名而譜或莫考，有曲譜而或板無徵，抑或有板有譜，而原來腔格，若務頭、顛落，種種關捩子，應作如何擺放，絕無理會其說者。祝枝山，博雅君子也，猶嘆四十年來接賓友，鮮及古律者。何元朗亦憂更數世後，北曲必且失傳，而音隨澤斬，可慨也夫！至如弦索曲者，俗固呼為北調，

<sup>21</sup> 詳見王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》（北套）「楔子」一節，王守泰主編：《崑曲曲牌及套數範例集》（北套）（北京：學林出版社，1997）。

<sup>22</sup> [明]王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁25。

<sup>23</sup> [明]無名氏：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》（三）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁240、245。

然腔嫌嫵娜，字涉土音，則名北而曲不真北也。年來業經釐剔，顧亦以字清腔逕之故，漸近水磨，轉無北氣，則字北而曲豈盡北哉！試觀同一「恨漫漫」曲也，而彈者僅習彈音，反不如演者別成演調；同一【端正好】牌名也，而弦索之「碧雲天」與優場之「不念法華經」，聲情迥判，雖淨旦之唇吻不等，而格律固已徑庭矣。夫然，則北劇遺音，有未盡消亡者，疑尚留於優者之口。蓋南詞中每帶北調一折，如《林冲投泊》、《蕭相追賢》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之類。其詞皆北，當時新聲初改，古格猶存，南曲則演南腔，北曲故仍北調，口口相傳，燈燈遞續，勝國元音，依然嫡派。或雖精華已鑠，顧雄勁悲壯之氣，猶令人毛骨蕭然……予猶疑南土未諧北調，失之江以南，當留之河以北。<sup>24</sup>

沈寵綏一方面認為，由於魏良輔新改革的南曲的風行，北曲長期衰微不振，必已失傳，故俗稱「北調」者大可懷疑：「名北而曲不真北也」，「字北而曲豈盡北哉」。但同時他又認為《蕭相追賢》（及《追韓信》）等仍然是「嫡派」的「勝國元音」。他認為「北曲」不諧於江南，「當留之河以北」。

沈寵綏之所以有此認識，說明他仍然難跳出這樣的牢籠：北曲為北方音樂，必有「雄勁悲壯之氣」。把元北曲視為「北鄙殺伐之音」或「胡樂」，顯然是明人以南方文化、南方音樂為漢文化正統的一種反映。元曲作為一種文化，其文辭和音樂總體上當然是漢文化的一種繼續和延伸，正如南曲一樣，故南、北曲的差異不宜過分被誇大，認為「北主勁切雄麗」、「南主清峭柔遠」云云，實出於文人們不切實際地想像。中國傳統歌唱皆以傳辭為目的，現存元曲（包括元散曲、劇曲）自文辭風格來看可謂千差萬別，豪放、婉約、質樸、濃麗、淡遠、悲壯、柔媚等不一而足，若「樂」服務於「文」，其「樂」也必千差萬別，豈可以「雄勁悲壯」概括？南曲中若《千忠戮·慘睹》【傾杯玉芙蓉】「收拾起大地山河一擔裝」等曲何嘗不「雄勁悲壯」？

元北曲音樂，現主要存於《九宮大成南北詞宮譜》、《納書楹曲譜》及《集成曲譜》等曲譜中，若能實事求是對之加地分析，我們可以注意到以下四方面特點：

（一）、南、北曲唱，從總體而言，都是「依字聲行腔」，但相對南曲唱而言，北曲唱更自由隨意，平、上、去三聲（無入聲）腔格的特徵不像南曲那樣分明。王季烈先生《螭廬曲談》卷三「論譜曲」亦云：「南曲與北曲腔格之區別，可比之於楷書與草書用筆之不同，南曲腔格分明、板式一定，猶之楷書一點一畫，不容逾越常規；北曲則腔格流轉，變動不居，板式亦可任意增減移動，猶之作草書者，不拘於一定之筆劃，而於流走之中見

<sup>24</sup> [明]沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》（五）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁198、199。

機趣。」<sup>25</sup>

從現象層面看，北曲大多「字多而調促」，不像南曲那樣「字少而調緩」，每唱字對應的譜字相比南曲要少得多，一字對應一、二譜字的現象非常普遍，每唱字沒有足夠的時間去依字聲行腔。事實上應是元時曲唱一般唱家仍不善「水磨」，如後世南曲贈板曲那樣可「一字之長延至數息」、「啟口清圓，收音純細」，故不能不歌唱速度較快（如後世各路高腔或草崑班唱南曲一樣）。而明清唱家固然能夠「水磨」，但一般仍延續北曲歌唱較快的傳統。<sup>26</sup>

（二）、南曲多為上板唱，其板眼有明顯的規律性，最為顯著的特點即為「板以分步」，<sup>27</sup>北曲多散板唱，其上板唱板眼使用也較隨意，不似南曲每調牌一般有定板。吳梅先生《顧曲塵談》云：「板拍所以為曲中之節奏，北曲無定式，視文中襯字之多少以為衡，所謂死腔活板是也。南曲則每宮每支，除引子及【本宮賺】、【不是路】外，無一不立有定式。」<sup>28</sup>北曲之板式大多無規則，從根本原因來看，乃因其文體大多不像南曲那樣規範，曲之文句多非律句，而「板以分步」的前提是文句皆為律句，故「板以分步」的規則難以施用於北曲。雖然北曲套曲首曲多為詞調，文體也較規範，但首曲多為散板唱，「板以分步」的規則仍無用武之地。

（三）、從套曲組織來看，套曲首曲必定為散板，其後一兩曲或三四曲仍為散板，然後接上板曲（一板三眼或一板一眼），最末一、兩曲（包括【尾聲】）一般為散板。這是最普遍的情況，筆者認為這也應是元時套曲演唱的通例。

但從理論上說，由於任何單支曲牌在演唱中都是可以因為念白而中斷唱句的，曲牌與曲牌之間也可因念白而中斷，故曲牌以及曲牌組成的套曲從音樂來看都不能成為相對獨立的音樂單位，所以一般套曲自散板起、再上板、最後散板收煞，應僅是習慣使然，理論上並非必要。故我們可以看到很多變例。如《風雲會》「訪普」【端正好】套，《集成曲譜》中【端正好】等前三曲為散板，第四曲【靈壽杖】曲第二句開始上板（一板三眼）。緊接【靈壽杖】的【倘秀才】曲又變為散板，緊接【倘秀才】的【滾繡球】曲自第二句又開始上板（一板三眼），其後第二支【滾繡球】起首七字為散板，後上板，先是一板三眼，後為一板一眼。其後的【脫布衫】起首五字為散板，後上板（一板三眼）。其後的【醉太平】前半為一板三眼，後半為一板一眼，其後的【一煞】及【尾聲】前半為一板一眼，【尾聲】最末兩句為散板。這也就是說，雖然《訪普》【端正好】套首、尾皆為散板，但其中間變

<sup>25</sup> 王季烈、劉富梁編訂：《集成曲譜》（玉集）（上海：商務印書館，1924）。

<sup>26</sup> 自傳世曲譜看，僅有極少北曲為贈板曲，如《荊釵記》「男祭」之【折桂令】、《長生殿》「絮閣」之【喜遷鶯】等。

<sup>27</sup> 對此，洛地《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995）「板位」一節有極精要之論述，讀者可參看，此處不贅。

<sup>28</sup> 吳梅：《吳梅詞曲論著集》（南京：南京大學出版社，2008），頁142。

化甚多，也可以用散板。又如《昊天塔》「五台」【新水令】套，《集成曲譜》中起首的【新水令】、【駐馬聽】、【步步嬌】三曲為散板，後面的【雁兒落】、【水仙子】等為上板，倒數第二曲【七兄弟】前半為上板（一板一眼），後半為散板。【七兄弟】後作為收尾的【清江引】為上板曲，<sup>29</sup>一板一眼。於此可見，一般套曲自散板起、再上板、最後散板，並非通例，其在元時也必有很多變例。

基於以上三點，筆者認為現存於《九宮大成南北詞宮譜》、《納書楹曲譜》及《集成曲譜》等曲譜中有傳承譜系可查的二十餘折元劇套曲，雖然不應視為元代原封不動地遺存（因為中國傳統音樂主要依賴口耳相傳，必然因人而異），但總體上可視為元代北曲音樂風貌之反映。<sup>30</sup>

現存元北曲音樂的第四個特點，即皆為七聲音階的問題，學術界尚未有共識。楊蔭瀏先生總體上似持肯定態度，<sup>31</sup>黃翔鵬先生總體上則持審慎態度，認為需要具體分析、判定。他認為，「南五聲、北七聲」是明代人製造的理論，「大約與過去的民族矛盾有一定關係」。<sup>32</sup>筆者認為，元鐘嗣成《錄鬼簿》已提到沈和甫「以南北調合腔」，《錯立身》、《小孫屠》、《琵琶記》等戲文以及賈仲明等所作雜劇中某些曲牌皆標「北」或「南」，這說明元時人們已注意到南、北曲唱音樂風格的不同（應主要因以南、北語音入唱導致），且已開始有意利用其藝術對比的效果，故可能有意使用五聲音階、七聲音階以進一步強化南、北曲唱風格的差異。但元時南曲唱未必整齊一例的五聲音階、北曲唱也未必整齊一例的為七聲音階，不同地域、不同年代、師承授受有別的唱家，對同一唱段可以有不同的藝術處理，五聲音階、七聲音階在很多唱家那裏未必在其觀念中有意區分和利用，故五聲音階、七聲音階的使用並不一定整齊一律，「南五聲、北七聲」很可能是在文人曲家那裏得到倡導和進一步推廣、作為範式的。這也就是說，南曲整齊一律為五聲音階、北曲為七聲音階，很可能是在明代、甚至清《南詞定律》、《九宮大成》等官修曲譜編成之後。

<sup>29</sup> 這支【清江引】與套曲同韻，應為後來人所增。《元曲選》本《昊天塔》最末三曲為【七兄弟】、【梅花酒】、【喜江南】，無【清江引】。

<sup>30</sup> 按，《九宮大成南北詞宮譜》中收錄的元北曲譜，實不限於此二十餘折。據楊蔭瀏先生《中國音樂史稿》統計，「至今尚存有全部或部分樂譜的元代雜劇，以劇目計，約有 121 種，以折數計約有 210 折。現在全折有樂譜的元代雜劇約有 86 折。全折以外的另曲約有 260 曲。」楊蔭瀏：《中國音樂史稿》（北京：人民音樂出版社，1981）頁 532 注釋。《九宮大成南北詞宮譜》還收唐、宋、元、明各代詞樂譜 175 首及《董解元西廂記諸宮調》、《天寶遺事諸宮調》兩諸宮調樂譜。由此來看，《九宮大成南北詞宮譜》所錄樂譜當有許多出自周祥鉉等宮廷樂師「新定」。故筆者本文取更保守的態度，《九宮大成》所收 86 折未加討論。

<sup>31</sup> 楊蔭瀏：〈如何對待五聲音階與七聲音階同時存在的歷史傳統〉，《音樂研究》1959 年第 3 期。

<sup>32</sup> 黃翔鵬：〈怎樣確認《九宮大成》元散曲中仍存真元之聲〉，《戲曲藝術》1994 年第 4 期。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔明〕宋懋澄：《九籀集》，北京：中國社會科學出版社，1984年。
- 〔明〕李夢陽：《空同集》，文淵閣四庫全書本。
- 〔明〕臧懋循：《元曲選》，北京：中華書局，1958年。
- 〔明〕祝允明：《猥談》，明陶鈺編《說郭續》卷四十六，上海古籍出版社影印本。
- 〔明〕無名氏：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》（三），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》（四），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕顧起元：《客座贅語》，北京：中華書局，1987年。
- 〔明〕沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》（五），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》（四），北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 〔明〕李開先著、路工輯校：《李開先集》，北京：中華書局，1959年。

### 二、近人論著

- 王守泰主編：《崑曲曲牌及套數範例集》，北京：學林出版社，1997年。
- 王季烈、劉富梁編訂：《集成曲譜》，上海：商務印書館，1924年。
- 王國維：《王國維戲曲論文集》，北京：中國戲劇出版社，1984年。
- 伊維德：〈我們讀到的是「元」雜劇嗎——雜劇在明代宮廷的嬗變〉（The Evolution of 「Zaju」 in the Royal Court of Ming Dynasty），《文藝研究》，2001年第3期。
- 吳梅：《吳梅詞曲論著集》，南京：南京大學出版社，2008年。
- 洛地：《洛地戲曲論集》，臺北：臺灣國家出版社，2006年。
- ：《詞樂曲唱》，北京：人民音樂出版社，1995年。
- 奚如谷：〈文本與意識形態：明代的編訂者與北雜劇〉（Text and Ideology:Ming Editorsand Northern Drama），《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998年。
- 孫楷第：《述也是園古今雜劇》，上海：圖書季刊社，1940年。

黃翔鵬：〈怎樣確認《九宮大成》元散曲中仍存真元之聲〉，《戲曲藝術》1994年第4期。

趙景深：《元人雜劇鉤沉》，上海：上海古典文學出版社，1956年。

隋樹森：《雍熙樂府曲文作者考》，北京：書目文獻出版社，1985年。

解玉峰：〈論臧懋循《元曲選》於元劇腳色之編改〉，《文學遺產》，2007年第3期。

——：〈元曲雜劇的多重構成〉，《文學評論》，2008年第3期。

——：〈「元劇」、「正末」考釋〉，《文史》，2007年3期。

楊蔭瀏：《中國音樂史稿》，北京：人民音樂出版社，1981年。

——：〈如何對待五聲音階與七聲音階同時存在的歷史傳統〉，《音樂研究》，1959年第3期。

（日）小松謙、（日）金文京：〈試論元刊雜劇三十種的版本性質〉，《文化遺產》2008年第2期。

## The Later Drama Remains of Yuanqu Zaju

Xie Yu-feng \*

### Abstract

The performance of Yuanqu Zaju (元曲雜劇) was not so popular after the rise of Kunqu Opera (崑曲) reformed by Weiliangfu and Liangchenyu in the middle Ming Dynasty. But favored by the the royal household of Ming Dynasty and the literati and officialdom it had been handed down even to now days. There were some differences when the performance of Yuanqu Zaju in the middle Ming and Qing Dynasty compared with the performance in the Yuan Dynasty. The most obvious difference was that the performance of Yuanqu Zaju in the Ming and Qing Dynasty seems more dramatic. And the difference is incarnated in the typical performance Yuanqu Zaju in the Ming and Qing Dynasty and the decrease in the Singing and increase in the spoken parts in the opera. And at the same time, the performance of Yuanqu Zaju in the Ming and Qing Dynasty mainly maintains the form of singing by one person and the music style of singing in the Yuan Dynasty which we could still see in the more than twenties zhezixi (折子戲) handed down in some documents such as *Jiugongdachengnanbeicigongpu* (《九宮大成南北詞宮譜》), *Nashuyingqupu* (《納書楹曲譜》) and so on.

**Keywords:** Yuanqu Zaju, suit of qu, beiqu, nanqu, kunqu opera

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, Nanjing University, China.

