

明
清
傳
奇



明 清 傳 奇

趙景深 胡 忌選註

香港 海鷗出版公司 出版

明 清 傳 奇

趙景深 胡忌選註

海 鷗 出 版 公 司 出 版

香 港 英 皇 道 955 號 一 樓

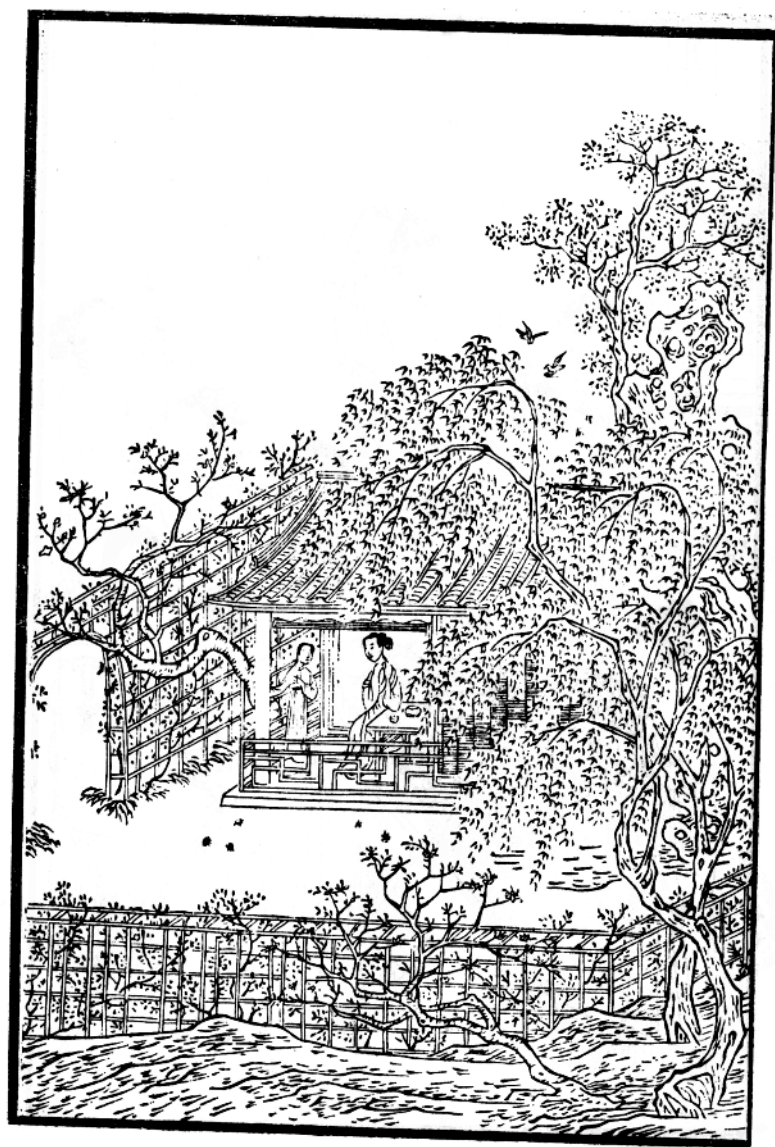
大 千 印 刷 公 司 承 印

香 港 英 皇 道 芬 尼 街 二 號 D

版 權 所 有 * 不 准 翻 印

一 九 七 五 年 十 月 版









明清傳奇目次

導言

拜月亭

曠野奇逢

一五

琵琶記

掃松

二〇

牧羊記

望鄉

二六

浣紗記

通鑑

三七

牡丹亭

遊園

四〇

博笑記

七縣承

五〇

虎囊彈

山門

五七

長生殿

疑識

五七

桃花扇

沉江

七七

冬青樹

柴市

八四

雷峯塔

斷橋

八九

孽海記

思凡

九七

導言

戲曲是綜合性的藝術結晶。在我國的歷史傳統發展過程中，它應該包括唱、做、念三種基本形態（當然其他像樂器、塗面、服裝……等也極重要，這唱、做、念光是指台上演員的行動），並必須含有故事內容。唱，在劇本中就是曲文部份。做，在文字上不能表達，只能用「科」或「介」兩字來暗示。譬如：要做開門的動作，戲曲中就用「開門介」或「開門科」來表示；發怒的表演，就寫「怒介」或「怒科」，……諸如此類的例子，這裏不再多舉。念的部份，一般用「云」或「白」來代替，可是往往也有不指明的；像「丑白」也有用「丑」一字來代表。

明白了唱、做、念三種基本形態在戲曲本子上運用的專有稱呼後，連帶我們還必須注意了解戲曲的其他各種因素。那就是：戲曲的簡略歷史和各時代的演變大略面貌，不同演出形式的戲劇結構、戲劇角色的分配、戲曲音樂曲牌的聯套以及劇作者的歷史和創作的大概情形。以下我們就以這五大類的簡要內容，來作概括的分析。最後對於本書的選例，也作一些說明。

因為戲劇是極複雜的組織形式，它必須具備多種的條件才能有比較完全的發展。我國的戲劇發展

歷史，單就戲劇的正式形成來說，就現在研究所得的結果，我國正式的戲劇根源約起於北宋末年或南宋初年，約當公元十二世紀的時期。在這段時期中，留給我們的有關戲劇的資料說明已經有所謂「宋雜劇」和金「院本」（注意：「宋雜劇」就是宋代雜劇，因和元代雜劇大有出入的緣故，特地如此稱呼。普通所稱「雜劇」，却多作元人雜劇來理解）。同時也有了另一種戲劇的出現。這種戲劇因盛行於南地的緣故（主要是浙江地區），普通稱做「南戲」或「戲文」。

十三世紀初期，蒙古滅金的政權變亂期間，在北方又出現了新興的「雜劇」。到了蒙古族統一中國後，北地「雜劇」的發展更有光輝的創作表現；這時，從南宋所流傳下來的「戲文」就比較衰落了。但是隨着蒙古統治的崩潰，「戲文」的偉大創作家無名氏的幽閨記（拜月亭）和高則誠琵琶記的相繼出現，影響了整個南戲的劇壇，在明代初期，幾乎平分了「雜劇」的勢力；更由於其他多種的長處，終於漸漸超過了「雜劇」而成爲人們普遍愛好的戲劇。在這兩種戲劇相互競爭的局面下，自然也免不了有相互的影響：「雜劇」的音樂都由北方曲牌組成，「南戲」的音樂都由南曲組成，南北曲的音調都有它們所能表現特長的地方，於是又有了南北曲相互吸取優點的条件。這樣，也就開始了「傳奇」的體製。

「傳奇」集合了南北戲曲的優點，增加了戲劇整體的完整性，所以它綿延了一個極長的時期，成爲我國古典戲曲的主要的表現形式；直到清代乾隆以後，才被形式更活潑、內容更生動的地方戲所替代。像秦腔、徽調（爲京劇的主要根源）這些地方戲的劇種，都還是我們熟知的戲劇。

看了以上有關我國戲劇發展歷史的簡略說明，現在就可以知道明、清兩代的古典戲曲，主要就是「傳奇」體裁的範圍。其次，我們可以談到「傳奇」是怎樣的結構形式了。

二

上節已經說起「南戲」用南曲來唱，「雜劇」用北曲來唱。在南北曲還不會有相互配合的時期中，這兩種戲曲在唱的方面說，大致有這樣的區別：

「南戲」所用的曲牌規律比較自由。一支曲子除可由一人獨唱外，還可以分唱，合唱。一場戲中所用的曲子，前後的曲文可以換韻——就是「韻脚」可變更。

「雜劇」使用的曲牌有很嚴格的規格。曲牌前後排列次序有極大的限制。不論幾支曲子的組合（習慣上稱為「套數」），一組曲子，必須由主角一人應唱到底，不能使用分唱或合唱，也不可換韻。

看了這兩點說明後，我們自然地會感到「南戲」的唱法比「雜劇」來得合理；但是北曲套數也有它特出的長處，這就是：聲調雄健、抑揚頓挫的地方比南曲來得生色。事實上，現今我們衡量「南戲」、「雜劇」的主要標準，是以曲文的音調差異——也就是曲牌組織的不同表現——作為根據的原則；也由此，我們在第四節也必須談到些南北曲的具體內容來幫助對古典戲曲在演唱方面的了解。

「傳奇」的興起，在演出的形式上多採用「南戲」的傳統法則，不過在需要以北曲唱調纔能適合

劇情的場合下，還是應用了北曲的許多長處，更由於要達到使音調動聽悅耳，擴展音域範圍的緣故，又創造了「南北合套」的方法。就是在一場戲中，間隔運用了南北曲的成份。

此外，還附帶談到戲劇劇本的長短問題。

「南戲」和「雜劇」在宋、元時代有無絕對明確分段的問題，現在還沒有得到確切的證明。到了「傳奇」體製的成立，它在演出方面的分段是明顯地以「齣」（或作「折」、「出」）來表明了。一本「傳奇」，假如劇情相當複雜的話，就可有四、五十齣的分劃；而演出最方便的方式，是一齣戲（當然是劇本中重要的一個環節）的單獨上演。這樣一來，就可自然地打破了上演時間的拘束，在適合各種不同的演出條件情況下，也有它很堅強的適應能力。到此為止，我們已無可否認，「傳奇」是比較進步的戲劇形式。

一般習慣上所稱呼的「傳奇」，差不多都是指長篇的戲劇創作（往往在三十齣以上）。那末，一定有人要問起：我們先輩劇作者，有沒有短劇的創作呢？——自然也有。這種短劇，自從明代以來，我們也往往稱他做「雜劇」（要注意：這是明代以來所創作的短劇的稱呼，它和元人「雜劇」有好些不同的地方）。這種短劇的體製，它既可用北曲，又可用南曲；有單用一齣的，像是現代的「獨幕劇」；至多不會超出十齣。這方面的短劇，我們也選錄有博笑記的「乜縣丞」。「博笑記」是十個故事合成的，共二十八齣，這十個故事分開來是「雜劇」，合攏來，却是「傳奇」。明代像這樣體例的劇本很多，如葉憲祖的四艷記、沈采的四節記都是。

這裏就向讀者介紹「傳奇」演出時的角色分配情形。

從上面兩節的說明，已知道「傳奇」主要是沿襲「南戲」的演唱形式，當然在角色的分類上也受到「南戲」的傳統影響。記載「南戲」角色的分類書籍，比較可靠的是明代徐渭的南詞鉅錄；現在把這部份的材料轉引如下，並附帶加些必要的說明。

生：即男子之稱。史有董生、魯生，樂府有劉生之屬。

按：「生」在元「雜劇」中即是「末」。

旦：宋伎上場，皆以樂器之類置籃中，擔之以出，號曰「花擔」。後省文爲「旦」。

按：此條不可確信。「旦」的意義即是主要女角。

外：「生」之外又一「生」也。或謂之「小生」。「外旦」、「小外」，後人益之。

按：此以第一句的意義爲最可靠。「外」色和後「末」色的地位，在「南戲」中無顯著區別。

貼：「旦」之外貼一「旦」也。

丑：以粉墨塗面，其形甚醜。今省文作「丑」。

淨：予意即古「參軍」二字合而訛之耳。

按：「參軍」色是古劇的滑稽人物。「丑」、「淨」兩種角色在元「雜劇」中沒有區別。

末：古謂之「蒼鶻」。

由於戲劇內容的豐富和表現的細緻的連帶關係，這幾種角色的大致分類就會感到不够應付。自然發展的結果，單就「生」行來說，就又分別了「正生」、「小生」、「武生」、「官生」等名稱；但從演出方面的特殊劇情的需要來說，雖然把「生」行分做了幾類，究竟還是有不少欠缺的地方。於是在「小生」行再有了「雉尾生」、「扇子生」、「鞋皮生」等的細緻分別。同樣，在「旦」行、「丑」行、「淨」行也有相似的情形。

在原則上說，戲劇的歷史愈悠久，不論在哪一方面都有達到漸漸完整的趨勢。角色的分類也脫離不了這個原則：時代愈早的劇本，標題角色的類型愈少；反之，時代較晚的劇本，角色應用就比較繁複些。尤其是和舞台密切相關連的上演用的脚本，分配得更詳細。——但是，每一個劇本的創作，差不多都是沿用了舊時的傳統原則，不對角色加以細緻區別；由此，在劇本上的角色名稱的應用，也往往很簡單。也就是說：劇本中角色的分配是和舞台上演出的同等角色有些「粗」、「細」的距離。譬如我們選錄的拜月亭中的王瑞蘭和李海記的趙色空，這兩個女角都單用「旦」來代表；實際上，在「崑劇」的傳統演出中，這兩人是有嚴格的區別的。其他像「生」、「丑」、「淨」的同樣例子，也不再多舉了。

四

在古典戲曲的上演過程中，「唱」是極重要的一個因素，「傳奇」承繼了南北曲的傳統，很少有另外創作的曲牌，所以談到音樂和曲牌方面的情形，仍不能不採取宋、元時代的傳留下來的說法。

首先說到宮調，它的作用恰像現今樂譜上所使用的調子，爲便於明瞭起見，列表於下：（調名下小字註唱時的情感）

用不或常用不		用 常	
		南戲（南曲）	
		宮	調
道宮		正宮 惆悵 黃鐘宮 纏綿 仙呂宮 清新 中呂宮 跌宕 南呂宮 感歎	雙調 健朗 商調 悽悽 越調 離愁 大石調 蘊藉
小石調 羽調 般涉調 商角調 高平調			
		雜劇（北曲）	
		宮	調
道宮		正宮 黃鐘宮 仙呂宮 中呂宮 南呂宮	雙調 商調 越調 大石調
般涉調 小石調 商角調 高平調 揭指調 宮調 角調			

看了這個表以後，可以知道南北曲所用的宮調通常只有九種，可是每一宮（或調）各有它所隸屬的曲牌，估計南曲和北曲常用曲牌就在五百支以上。這些曲牌在每一宮（或調）的應用，大致是這樣的：

南曲分做「引子」、「過曲」、「尾聲」三部份。「引子」是散曲，無一定的節拍；「過曲」有一定的節拍，按着曲牌的不同分成節拍的快慢程度，是一齣戲中唱曲的主要部份；「尾聲」僅能用一曲，它的作用是表示已告一段落。「引子」和「尾聲」有時可以不用，可是「過曲」是必定不可省的。

北曲因爲音律組織的嚴格，不再分「引子」、「過曲」、「尾聲」三部份。一般在「套數」的第一、二支曲子不使用固定的節拍；一、二支曲以後，就開始用拍子；到末曲的收束再用拖長的散板形態的唱法，表示已告一段落。可惜在選本上，都沒法來表明南北曲的更具體的音調。

另外須補充說到的是不論南北曲，都和宋代的詞有密切的關係。大家知道宋代的一首詞往往分成前後兩部份，南北曲吸取了詞調的形式，有的也有這種情形。如果後面一支曲子調名和前曲相同（也可說是前調的後篇），就不再用前面的標名。那麼這後支曲子的稱呼是怎樣呢？在南曲可依習慣標題做「前腔」，也有題做「又」的，較少見。北曲習慣題名做「么篇」，也往往省略作「么」。（有用詞調作爲念白的例子，屬於例外。）

此外，南曲還有「集曲」的運用。「集曲」就是集合了幾支不同曲牌中的句子合併在一起而成的

曲子。這種方法的採用，當然必須要照顧到音調的配合才能使用，明人創作的「傳奇」中使用「集曲」的更多；有一些「集曲」的音調，因它確有美聽的功能，被劇作家多多採用後，其意義已和普通的曲牌無別。照規格說，凡是「集曲」都應知道它的組成的成份（曲牌），譬如，仙呂宮過曲「醉羅歌」，就是由「醉扶歸」、「皂羅袍」、「排歌」三曲所組成的，每支原來的曲牌都採用了一個字來標明，這種形式的「集曲」是最多見的。但是有些「集曲」的名稱却不能從字面上去直接意會；並且更有些生疏的曲牌，也根本不能知道它是不是「集曲」。即使知道它是「集曲」，也不能分清這支「集曲」究竟是集了些什麼樣的曲牌。所以在這裏，我們也只能介紹有這種形式的曲牌而已，對於所選劇中「集曲」的存在，也不再作瑣碎的區分了。

因為地區分割的關係，各地的口語是有差異的。在戲劇發展初期，一般劇作者都活生生地採用了他本地的鄉音來寫作，因而在語言口語化和音韻差別的情況下，發生兩大地區的主要語音的區別。對於口語化創作的問題，此處不想多談，但是它連帶牽涉到音韻的運用問題，在戲劇演唱和歷史條件下，倒是要加以說明的。

我國戲劇發展的初期，就已形成了南北的兩大系統。南方人習用有「平、上、去、入」四聲；北方音在金、元時已是習用「平、上、去」三聲了，把「入聲」字全歸併到這三聲上去，因而南北戲曲的用韻是不同的。根據發展的語音趨勢，北方音是佔了優勢的，可是這裏要提醒大家的，就是南曲中原是應用「入聲」的，也因為語言是隨着時代變動的緣故，有的地方在必要時，我們是使用了適合劇