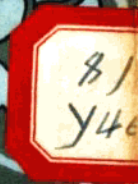


元曲概說

鹽谷溫著

商務印書館



譯者新序

新中國成立以來，我國科學文化的研究已經呈現了蓬勃發展的景象；以新的觀點和方法研究古典文學的人們，尤其是研究一向爲人民大衆所喜愛的戲曲小說的人們，逐漸地增多，研究各種古典文學的專著和單篇論文也發表了不少，不過關於研究元曲的入門書目前還不多見，因此我把抗日戰爭期間所譯鹽谷溫著元曲概說校閱了一遍，將原有的譯者序略加修改，商得原出版者的同意，重版問世。

鹽谷溫的這本書，主要是論元代雜劇的。它論述了元劇的產生，元劇的分類，以及元劇的作家和體制等等，並且對元曲選中所收的一百種雜劇作了簡單的解題；對元代以前和以後的戲曲史也有扼要的敘述；這本書對初學者還是有用的。書裏面也有可以商榷的地方，現在提出幾點來：一，曲有所謂北曲、南曲。北曲是金、元兩朝產生於北方的樂歌，盛行於元朝。南曲是南方的樂歌，它雖然盛行於明朝，但在南宋時候就產生了；舊南曲譜裏面所列舉的南曲牌調，有許多就是宋、元人的作品。南、北曲的不同，明朝魏良輔的曲律曾作過分析，他說：「北曲以遒勁爲主，南曲以宛轉爲主」，「北曲字多而調促，南曲字少而調緩」，「北宜和歌，南宜獨奏」；近代曲學家吳梅認爲這些話很有見解（見顧曲塵談）。簡單地說，南曲、北曲是兩種腔調不同的樂歌，所以也稱它們爲南調、北調。元朝雜劇的曲文用的是北曲，明朝傳奇的曲文

基本上用的是南曲；但是我們却不應因此便稱雜劇爲北曲，稱傳奇爲南曲；因爲後來雜劇也有用南曲的，如明許潮的赤壁遊和王濟翁的櫻桃園全用的是南曲，明葉憲祖的易水寒，四折都用南北合套；從盛明雜劇初二集所收的明人雜劇來看，用南曲者比用北曲者爲多。傳奇裏面也有用北曲的，如明梁辰魚的浣紗記第十二齣談義，湯顯祖的還魂記第二十三齣冥判都全用北曲，梁辰魚的浣紗記第四十五齣泛湖用南北合套等。北曲、南曲是屬於音樂上的問題，雜劇、傳奇是屬於體製上的問題，不容混爲一談。本書第七章、第八章標題北曲之體製、南北曲之比較，似應說雜劇之體製、傳奇與雜劇之比較。二，北曲和南曲是分別產生於我國北方和南方的兩種曲子，根本是兩種東西。著者在本書第三十六頁有北曲漸變爲南曲的說法，意思不夠明確。三，著者寫這本書，所用的材料主要是元曲選，元曲選以外的書利用得極少，取材略嫌狹窄。四，西廂記諸宮調的作者一向都說是董解元。宋元時所說的「解元」，往往泛指讀書的士子，著者在本書第十九頁把董解元的解元解釋爲鄉試的第一名，這是不妥當的。這些缺點，請讀者讀本書時加以注意。此外，書中有幾句敘崑曲、京劇的話，是就抗日戰爭以前說的，解放後的情況也有很大的不同了。

近年我國的古典文學研究者發表的關於研究元人雜劇的著作，現在就譯者所見到的擇要介紹如下：首先我要推薦阿英的元人雜劇史，這是用新的觀點和方法研究元劇的一篇較長的論文，連載於一九五四年四月至十月的劇本月刊，現在還沒有出單行本。考證元曲作家生平事蹟

的書，有孫楷第的元曲家考略（上雜出版社出版）。考證一九三八年發現的脈望館鈔校本古今雜劇的書，有孫楷第的也是園古今雜劇考（同上）。解釋元劇俗語方言的書，有張相的詩詞曲語辭匯釋（中華書局出版）和朱居易的元劇俗語方言釋例（商務印書館出版）。日本青木正兒的元人雜劇概說，以前曾有拙譯本，由開明書店出版，現在我又重行校訂，並增加附錄，由戲劇出版社出版。此外，光明日報的文學遺產、文學遺產編輯部編輯的文學遺產增刊、新發刊的文學研究雜誌，以及其他報刊上也有一些關於元曲的論文，爲數是不少的，這裏不能一一列舉了。讀者如果要對元曲作進一步的研究，可以讀這些著作。

譯者序

中國小說戲曲之系統的研究，日本的學者似乎比我們本國學者着手得還早。笹川臨風的中國小說戲曲小史，出版於明治三十年（公元一八九七年），遠在王國維的宋元戲曲史（公元一九一五年）、魯迅的中國小說史略（公元一九二五年）刊行之前。中國人翻譯日本的古典的小說戲曲者，真是寥若晨星，而日本人翻譯中國古典小說戲曲的，却是指不勝屈。小說方面，元祿年間（公元一六八八——一七〇三年）便有譯三國志通俗演義的通俗三國誌，譯雲合奇蹤的俗元明軍談，譯西漢演義的通俗楚漢軍談，譯開闢演義的通俗十二朝軍談；德川時代（公元一六〇三——一八六七年），就有人譯了醒世恆言、今古奇觀、西湖佳話的一部分；此後譯本陸續出現，水滸傳、紅樓夢等書，都有日文的翻譯了。戲曲方面，文化年間（公元一八〇四——一八一七年），便有人試譯西廂記，後來岡島獻太郎、金井保三、岸春風樓、宮原民平，也各有西廂記的譯本；宮原民平還譯有寶娥冤、老生兒、倩女離魂等，鹽谷溫則有琵琶記、桃花扇、長生殿等譯本，都很有名。翻譯元曲選的，又有青木正兒的全譯和本書著者鹽谷溫的傑作選譯，都正在進行中。近來我國人也常喊「研究日本」的口號了，老實說，我們對於日本的研究，比起日本研究我國的成績來實在差得太遠了。文學如此，別的方面也一樣。

青木正兒曾經寫了一本元人雜劇概說，作為他所譯的元曲選的弁言。那本書在一年前便由

筆者把它翻譯過來了。去年鹽谷溫所譯的元曲選第一冊出版，前面也有一篇敘述中國戲曲沿革的元曲概說，筆者喜其簡明扼要，並且著者在二十餘年前曾以元曲研究論文得博士學位，本書又係著者最近所寫定，所以現在也把它譯成了中文。譯文是逐句翻譯的，僅於書中以日本劇與中國劇對照敘述的極不重要的地方，間有省略。最末一章，著者把「王道」「東亞新秩序」等語寫了進去，那些話與曲學無關，也都刪去了。

前面說過，日本人對於中國俗文學的研究與翻譯，一向是很努力的，但我們却也不必妄自菲薄。日本人的研究，有許多地方固然值得我們參考，至少也值得我們觀摩，但像王國維的宋元戲曲史、魯迅的中國小說史略，畢竟還是劃時代的名著。而近年來我國學者對於小說戲曲的研究，對於新材料的搜求，更是不遺餘力。尤其是一九三八年發現的脈望館鈔校本古今雜劇二百四十二種，堪稱最偉大的收穫。其中新發現的元人作品，約有二十幾種之多（名目及作者見本書第五章譯者案語），更是難得的國寶，著者在本書中還沒有提到。所有這些，也都是值得我們驕傲的。是爲序。

目次

譯者新序

譯者序

第一章 歌曲之沿革	一
-----------	---

詩 騷 樂府 絕句 詞 曲

第二章 唐之歌舞戲	七
-----------	---

歌舞之起源 唐之樂圖 大面 撥頭 踏搖娘 蘇中郎 窟囑子 參軍戲

第三章 宋之雜劇	一一
----------	----

北宋之雜劇 五花爨弄 南宋之雜劇 鼓子詞 諸宮調 唱賺 傀儡 影戲

第四章 金之院本	一八
----------	----

金之文化 院本 諸宮調 董西廂 劉知遠進廟

第五章 元曲之勃興	二二
-----------	----

科舉戲 其否定 雜劇十二科 元曲選 古今雜劇 西廂記 西遊記 元曲之四譯

第六章 元曲之作家	三五
-----------	----

錄鬼簿 太和正音譜 六大家

第七章

北曲之體製.....四三

一本四折 一折一調 一韻一楔子 一人獨唱 題目正名

第八章

南北曲之比較.....五三

南曲之起源 南曲 體製上之比較 音韻上之比較 樂律上之比較 脚色上之比較 (附)昆曲

二黃與梆子

第九章

元曲選之解題.....六四

史劇三十種 風俗劇三十一種 風情劇二十種 道釋神怪劇十九種 結論

元曲概說

第一章 歌曲之沿革

明代大文豪王世貞在他所著的藝苑卮言中說：

三百篇亡，而後有騷賦；騷賦難入樂，而後有古樂府；古樂府不入俗，而後以唐絕句爲樂府；絕句少宛轉，而後有詞；詞不快北耳，而後有北曲；北曲不諧南耳，而後有南曲。

這幾句話雖然很簡單，却把中國古今歌曲的沿革說盡了。

詩言志，歌永言。情動於中而形於言者爲詩，永歌嗟歎之者爲歌。詩者其體，歌者其用。本來詩與歌是不相分離的。詩歌的起源很早，詩經三百篇，皆周代之作。國風，雅，頌，都是詠歌的。到了春秋之世，諸侯大夫享宴時，流行誦詩以述志的事，這叫做賦。所謂賦，是不歌而頌的。從此誦詩的風氣興起來了。又周代的學校，把詩做爲一種課程。所以禮記中說「春誦夏絃」，論語中也有「誦詩三百」之語。及至戰國兵馬倥傯之際，詩亡樂廢，楚辭起於南方了。所謂楚辭，就是楚國的文學。詩經十五國風中，沒有楚風。楚國的文學到了屈原宋玉，始大

顯著。屈原被流放以後，瞻顧楚國，心繫懷王，憂愁幽思，而作離騷。離騷就是賦；即不歌而誦者。攷按其辭，則以「兮」字爲讀，字句長短不齊，韻律也自然緩慢，而成一大長篇。拿它和那四言整齊，每首由三四章短篇構成的詩經三百篇來比較，那就大不相同了。現存的楚辭二十五篇，非盡屈原之作，它們的體裁也不一樣；並且離騷，九章等作以抒情，九歌等篇以侑樂，他們的用法，也漸漸的分開了。漢高祖起於沛，功臣宿將之中，楚人頗多，因而楚歌流行，如大風歌，鴻鵠歌，都是楚聲。到了漢武帝，大行擴張樂府，以李延年爲協律都尉，命司馬相如等文士作歌詞，講論律呂，盛起新聲。武帝不好雅樂，廣採地方之音，延年以曼聲協律，司馬以騷體製歌，麗而不經，靡而非典。詩與樂府（由樂府編製的歌，後竟直稱樂府），很清楚的分開了。當時五言詩新起，不久七言詩也出來了，但這也是受到楚歌的影響的。漢魏六朝都以五言爲正體，七言僅多用於樂府。樂府以音節之抑揚頓挫爲貴，因此句子也不一定整齊，好用長短句；而詩則以優柔和平爲主，要循守法度的，所以它們的體裁，自然不同。如郊祀歌十九章，那是特例；其他的樂府，以五言整齊之體爲多，與詩無甚差異。故胡應麟詩數中說：

抑三百篇，薦郊廟，被絃歌。詩卽樂府，樂府卽詩。猶兵寓於農，未嘗二也。詩亡樂廢，屈宋代興。九歌等篇以侑樂，九章等作以抒情，途轍漸兆。至漢郊祀歌十九章，古詩十九首，不相爲用。詩與樂府，門類始分；然厥體未甚遠也。

到了唐代，歌唱樂府的風氣，一般的是廢除了，而形成專歌五言七言絕句的情形。絕句卽是唐

代的樂府。元來五言絕句是由漢魏小樂府而起，七言是一直的出於後齊梁間的新體詩。至唐而近體之詩法確立，絕句的平仄圖式也規定出來，終於成為百代不易的法則了。唐人所歌唱的，無論是大曲，是小令，其歌辭盡為絕句。例如李白的清平調是大曲，乃由絕句三首而成；其他載於樂府詩集的大曲，每疊借用名人的絕句。宋胡仔之漁隱叢話說：

蔡寬夫詩話云，大抵唐人歌曲，本不隨聲為長短句，多是五言或七言詩。歌者取其辭與和聲，相疊成音耳。

世傳的陽關三疊，本來是王維的送元二使安西的絕句：

渭城朝雨浥輕塵 客舍青青柳色新

勸君更盡一杯酒 西出陽關無故人

其所謂「三疊」者，只有第一句單唱，第二句以下，每句複唱，因此稱為三疊。又如竹枝，採蓮子等，也是歌時加「散聲」而唱的。據萬紅友的詞律，則前者加「竹枝」。「女兒」。後者加「舉棹」「年少」之呼喊聲，他說那是「歌時羣相隨和之聲」。

竹枝

皇甫松

門前流水竹枝。白蘋花女兒。

岸上無人竹枝。小艇斜女兒。

商女經過竹枝。江欲暮女兒。

散拋殘食竹枝。飼神鴉女兒。

採蓮子

皇甫松

菡萏香連十頃波，舉棹。小姑貪戲採蓮遲年少。

晚年弄水船頭濕，舉棹。更脫紅裙裏鴉兒年少。

從這裏看來，便可知唱絕句的時候，什麼三疊啊，加散聲啊，是想了種種方法的。而更進一步，在絕句的原形上，把歌時的散聲等照原樣的加進去，一直寫在譜上的，便是詞了。詞或稱爲「填詞」，那是因爲調有定格，字有定數，韻有定聲，按譜而填字的緣故。朱子語類說：古樂府只是詩中間却添許多泛聲。後人怕失了那泛聲，逐一添個實字，遂成長短句；今曲子便是。

這裏所謂「泛聲」，就是指「和聲」「散聲」之類而言，不過有時也有省去的，這叫做「偷聲」。例如張志和的漁歌子：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥

青簑笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸

這便是「偷聲」；而如李重元的憶王孫大概就是「和聲」之例了：

萋萋芳草憶王孫，柳外樓高空斷魂

杜宇聲聲不忍聞，欲黃昏，雨打梨花深閉門

這種詞，只有平仄不同，與絕句僅相距一步而已。此後諸體漸多，有雙調有換頭，以至三疊，四疊的。五十八字以內的叫做「小令」；自五十九字至九十字的叫做「中調」；九十一字以上，便稱「長調」了。最短者自十六字令之十六字起，最長者至蘇軾序之四疊二百四十字。或者也有人說詞並不是直接從絕句轉化的，乃是依民謠之譜而填的。但我以為那民謠之譜，也還是唐代絕句之遺聲；所以我是學究的採取絕句說。即詞是起於唐之中晚，發達於五代，自北宋至南宋，而極其盛。如依欽定詞譜則凡有八百二十六調，二千三百零六體，可謂盛矣。宋代的詞一變就成了元代的曲。元代的雜劇，雖由曲、白、科三者構成，而曲實為雜劇的骨子，這正如在日本「能樂」的謠曲，在西洋歌劇（Opera）的劇詩一樣。宋詞和元曲粗略一看時，在形式上雖沒有什麼變化，但詞與詩相同，依平水韻僅只分別平與仄，而元曲則以大都（今之北京）之音為主，不能不以平、上、去三聲分別；所以曲漸繁雜，製作起來便不很容易了。試據太和正音譜舉一譜與作例如左：

仙呂點絳脣

金錢記

平去平平 上平平去 隼平上 平上平平 隼上平平隼

壽劍生涯 幾年窗下 學班馬 吾豈匏瓜 一舉登科甲

順便的附一筆，元曲之韻，詳於周德清的中原音韻。中原音韻將韻分爲十九部，把平聲又分爲陰與陽，古來四聲中的入聲是沒有了，而把入聲的全部分配到平聲，上聲，去聲裏面了。

現在北京國語之上平（陰平）下平（陽平）上聲，去聲卽是。

譯者案：宋劉淵之平水韻分平聲爲上下二部，各十五韻，與北京音的陰平陽平無關；亦卽陰平不得稱上平，陽平不得稱下平。此章末句著者之語有誤。

第二章 唐之歌舞戲

戲劇，無論在那一個國家，都是起原於歌舞。中國的歌舞戲也濫觴於巫覡。巫是以歌舞爲職而使神與人和樂的。楚辭裏面，列舉著「巫咸」「巫陽」等名。又有「倡優」「侏儒」之徒，蓄於王者後宮，專以調戲爲事。史記裏面，有楚之優孟，晉之優施等人。夾谷之會，還有齊人進俳優侏儒被孔子申叱的故事。要之，「巫」以歌舞爲主，「優」以調戲爲主。自漢以後至六朝，角觝傀儡等百戲並行，於張衡的西京賦，李尤的平樂觀賦，可以窺其盛況。南朝天子，多騷奢淫逸，接近倡優；北朝由胡人建國且接近西域，故百戲之傳者多。其弊害詳於隋柳或之上書。唐代的歌舞戲，自北朝出者甚多。

六朝之間，古樂大壞，雅樂俗樂，混淆殆無區別。及隋文帝滅陳而得其樂，嘆賞其爲華夏之正音，此後纔把音樂分成了雅俗二部。唐興，音樂仍因隋之舊，設內教坊於禁中，使專司俗樂。規定了凡祭祀朝會等國家大典，用太常雅樂；歲時饗宴等宮中燕樂，用教坊俗樂。而俗樂失了微聲，凡四聲二十八調。所謂二十八調，據唐書禮樂志則如左：

七宮——正宮・高宮・中呂宮・道調宮・南呂宮・仙呂宮・黃鍾宮

七商——越調・大食調・高大食調・雙調・小食調・歇指調・林鍾商

七角——大食角·高大食角·雙角·小食角·歇指角·林商角·越角

七羽——中呂調·正平調·高平調·仙呂調·黃鍾羽·般涉調·高般涉調

玄宗皇帝精通音樂，置內教坊於蓬萊宮側，又於京都置左右教坊，使掌俳優雜伎。選坐部伎子弟三百人，自教樂於梨園，號稱「皇帝梨園弟子」，宮女數百人，亦爲梨園弟子。當時有李龜年、李暮、雷海青、黃旛綽、賀懷智、馬仙期等名人，明音曲，工歌舞。舞的種類，有「健舞」「軟舞」等，此外還有「大面」、「撥頭」、「踏搖娘」、「蘇中郎」、「窟礪子」、「參軍戲」等戲劇。這些實在是近代戲劇的濫觴。日本把「梨園」直訓爲「劇場」（譯者案中亦然），中國戲劇藝人祀玄宗，都是這個原因。

大面又稱「代面」出於北齊。蘭陵王長恭，才武有膽勇。善戰而容貌如婦人，自嫌不足威敵，故常著假面臨陣。嘗擊周師金墪城下，勇冠三軍，齊人壯之，爲此舞以效其指揮擊刺之狀，謂之「蘭陵王入陣曲」。優伶著紫袍，腰懸金印，執鐵鞭而舞。

撥頭一稱「鉢頭」，原出西域。胡人被猛獸所噬，他的兒子遂上山找到猛獸，把它殺死，以報父仇。優人被髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。

踏搖娘亦稱「踏謠娘」。北齊有個姓蘇的人，自號郎中。嗜飲酗酒，喝醉了就毆打其妻。其妻長得很漂亮，並且善於唱歌。被打以後便銜悲訴於鄰里。她一面歌唱，一面搖頓身體，所以叫做「踏搖娘」。

蘇中郎：後周士人蘇葩，嗜酒落魄自號中郎。每有歌場，輒入獨舞。優人著緋衣，戴帽，面正赤：作醉狀。案「踏搖娘」與「蘇中郎」都演姓蘇的故事，一號郎中，一號中郎，恐怕就是一個人，而把夫妻兩方面個別來描寫的吧。

以上是以歌舞爲主的。唐代的舞樂，傳至日本，現在還以雅樂而保存於宮中。其中有「陵王」，「拔頭」，「胡飲酒」等。「陵王」爲「蘭陵王」之略，即「大面」；「拔頭」與「撥頭」同（宋元戲曲史著者王國維謂爲拔豆國之音譯）；「胡飲酒」有謂即「蘇中郎」者。但關於「陵王」，也有人說是佛說「八大龍王」之一的「婆竭羅龍王」。「蘭陵王」與「羅龍王」音近，並且「陵王」之面爲龍形，這樣看來，大概後說妥當吧。又有「拔頭」爲出於印度吠陀時代的「拔頭王」神話之說。「拔豆舞」在日本的文獻中，列爲林邑八樂之一，因此王氏的北方說，恐怕不如南方說正確吧。

次有：

窟礪子，爲偶人之戲。關於它的起源，有種種說法。或云原來是喪家之樂，或云陳平所創，又云郭禿所創，並沒有能使人滿意的明確的解說。想來「窟礪」，「魁礪」，「傀」都是譯音，或許是從西域傳來的吧。

參軍戲從來謂本於後漢館陶令石耽的故事。耽曾犯贓罪，和帝惜其才，免罪。每有宴樂，便使他穿着白夾衫，命俳優戲弄侮辱他。