

元明雜劇止比較研究

游宗蓉著

己卯夏九齡筆



——以題材為核心之探討



中國戲曲論著叢刊
曾永義教授主編

元明雜劇止匕較研究

——以題材為核心之探討

游宗葵著
己卯夏九齡筆

國家圖書館出版品預行編目資料

元明雜劇之比較研究：以題材為核心之探討／游宗蓉

著--初版.--臺北縣深坑鄉；學海，民88

368面；21公分。（中國戲曲論著叢刊：第二輯）

ISBN 957-614-159-1（平裝）

1. 中國戲曲—元（1260-1368）評論

2. 中國戲曲—明（1368-1644）評論

824.857

88000905

中華民國八十八年十一月初版

定價：新臺幣四〇〇元

臺北縣深坑鄉土庫路一八巷四十三弄五號
電話：二六六四—五四一六
FAX：二六六四—五四一五
臺北市郵政信箱〇七·三二七號
郵政劃撥儲金帳戶〇〇一四三五四一號

編著者：游宗蓉
出版者：學海出版社
登記證字號：行政院新聞局登字第一〇〇二號
發行人：李善馨
發行所：學海出版社

中國戲曲論著叢刊第二輯
元明雜劇之比較研究
——以題材為核心之探討

ISBN 957-614-159-1（平裝）

目 次

緒 論	1
第一節 研究動機、範圍與方法	1
第二節 元明雜劇的分期	9
第一章 元明雜劇作家的比較	29
小 引	29
第一節 元明雜劇作家的籍貫	32
第二節 元明雜劇作家的身分	44
第三節 元明雜劇作家的創作概況	53
小 結	63
第二章 元明雜劇題材類型的比較	67
小 引	67
第一節 題材類型舊說商榷	67
第二節 題材類型的畫分	78
第三節 題材類型的比較	89
小 結	103
第三章 元明雜劇情節內容的比較	107
小 引	107
第一節 社會、公案與綠林題材	107
第二節 家庭、愛情與風月題材	119
第三節 仕隱與道釋題材	132
第四節 演義與其他題材	145
小 結	156

II 元明雜劇之比較研究——以題材為核心之探討

第四章 元明雜劇思想旨趣的比較	159
小 引	159
第一節 社會、公案與綠林題材	159
第二節 家庭、愛情與風月題材	169
第三節 仕隱與道釋題材	180
第四節 演義與其他題材	193
小 結	204
第五章 元明雜劇的時代意義	207
小 引	207
第一節 從元代到元明之際	207
第二節 明代初期	223
第三節 明代中、後期	236
小 結	252
結 論	255
附錄一 本文引用劇本一覽表	273
附錄二 元明雜劇作家一覽表	297
附錄三 元明雜劇題材類型分析表	319
參考資料	351

緒論

第一節 研究動機、範圍與方法

北曲雜劇以宋金雜劇院本為基礎，汲取講唱文學的滋養而形成，於有元一代大放異采，為戲曲史上大戲的成立開啓新頁。及至明代，雜劇繼起發展，初期北雜劇餘勢猶存，但隨著時代演進，已有所新變。降及嘉靖年間，南曲諸腔普遍流行，北曲日趨沒落，雜劇舊有嚴謹的體製規律逐漸瓦解，融入南戲、傳奇的成分，從而在南北曲的交互融合下產生「南雜劇」、「短劇」¹，質變為新的格局，與元雜劇判然兩別，成為明雜劇的代表，自此雜劇逐漸朝向文士化的方向發展，其影響直至清代。清雜劇承明代之遺緒，體製已全面「南化」，短劇尤其蓬勃興盛²，並且沿續

¹ 關於「南雜劇」、「短劇」的命義，永義師於《明雜劇概論》第一章〈總論〉第六節「明代雜劇演進的情勢」曾詳細討論，結論為：「南雜劇」指凡用南曲填詞，或以南曲為主而偶雜北曲、合套，折數在十一折之內任取長短的劇體；「短劇」則專指三折以下的雜劇。並且進一步指出不論南雜劇或短劇，其形製均較傳奇為短小，同時偶而運用或兼用北曲，這兩點無疑是元人北雜劇的遺跡；而其運用南曲，或雖用北曲而採分唱、合唱以及家門形式，則顯然是南戲傳奇的現象，因此南雜劇和短劇其實是南北曲的混血兒。《明雜劇概論》，台北學海出版社，1979.4，初版，頁83。

² 永義師《清代雜劇概論》統計清雜劇二百二十三本，僅兩本全合於元人體製，而短劇所佔比例為六成。此文收錄於《中國古典戲劇論集》，

明雜劇文士化的發展趨勢，進一步滌除明代作品「風格每落凡塵，語調時雜嘲謔」的部分，力求「超脫凡蹊，屏絕俚鄙」³，成為純粹的文人劇。由以上所述，可知元明兩代雜劇實已涵括雜劇之主要發展歷程，而元明雜劇之比較研究，足可觀照雜劇此一劇種之遞嬗變化，實為戲曲發展歷史上值得關注的課題。

一般而言，有關戲曲發展的論述體系乃是以雜劇、南戲、傳奇、花部之興衰更迭做為主體架構，在此主體架構之下，明代戲曲中南戲、傳奇往往頂著耀眼的光環，而雜劇的影像卻十分微弱。文學史專著論及明代戲曲概況時，雜劇的分量皆不如南戲、傳奇，如鄭振鐸《插圖本中國文學史》⁴下冊第五十七、五十八兩章專論南戲傳奇，雜劇則僅見於第五十九章；劉大杰《中國文學發展史》⁵第二十五章〈明代的戲劇〉計分六節，而雜劇部分僅佔一節；葉師慶炳《中國文學史》⁶只在第三十一講〈明代傳奇〉開頭略述明雜劇之衰落；游國恩《中國文學史》⁷第四、五章皆論明代戲曲，八節之中雜劇佔兩節，由此看來，明雜劇在文

台北聯經出版事業公司，1982.8，初版第四次印行，頁122～123。

³ 見鄭振鐸《清人雜劇初集》序，香港龍門書店，1969.3。

⁴ 鄭振鐸《插圖本中國文學史》作於1932年，著者所見為199.1台北莊嚴出版社初版。

⁵ 劉大杰《中國文學發展史》為1940年代作品，著者所見為1984.8台北華正書局八版。

⁶ 葉師慶炳《中國文學史》，台北學生書局，1965，初版。

⁷ 游國恩《中國文學史》作於1979年，著者所見為1990.11台北五南圖書出版公司初版。

學史上的分量著實有限。在戲曲史專著中明雜劇的境遇也不樂觀，青木正兒《中國近世戲曲史》⁸第二、三篇以七章的篇幅論述元代中葉至清初南戲、傳奇的發展歷程，其中以一章之分量概述保有元曲餘勢之明雜劇；周貽白《中國戲劇史》⁹第六章〈明代戲劇的演進〉共有四節，雜劇部分僅佔其一；陳萬鼎《元明清劇曲史》¹⁰論及南戲、傳奇者計有十章，明清雜劇部分則有三章；盧前《明清戲曲史》¹¹計分七章，雜劇部分占兩章；張庚、郭漢城《中國戲曲通史》¹²則只在第一編第三章綜述北雜劇的形成與發展時簡略提及雜劇在明初宮廷化、明代中期以後日趨衰亡。雜劇在明代原非主流劇種，通史性質的文學、戲曲專論著眼於整體發展大勢，明代雜劇所受到的關注自然有限，然而這種情況不免使人認為明代雜劇不過聊備一格，再加上元雜劇的研究先驅王國維倡言「凡一代有一代之文學」¹³，將元雜劇與楚騷、漢賦、唐詩、宋詞並列，則雜劇似乎隨元亡而止，明代以下，俱不足觀¹⁴。在這樣失之浮面卻又影響深

⁸ 青木正兒《中國近世戲曲史》作於1930年，著者所見為1982年台灣商務印書館台四版。

⁹ 本書作於1940年，1960年修訂改名為《中國戲劇史長編》，1980年由台北學藝出版社再版，題名為《中國戲劇發展史》。

¹⁰ 陳萬鼎《元明清劇曲史》初版於1966年發行，1974年增訂，著者所見為1987.11台北鼎文書局增訂三版。

¹¹ 盧前《明清戲曲史》，台灣商務印書館，1971.10，台一版一刷。

¹² 張庚、郭漢城《中國戲曲通史》，台北丹青圖書有限公司，1980。

¹³ 見王國維《宋元戲曲考》序。台北藝文印書館，1974.4三版。

¹⁴ 王國維《宋元戲曲考》〈餘論·二〉即指出明代雜劇諸作皆不逮元人遠甚。頁157～158。

遠的觀念下，明雜劇在戲曲研究中始終是較為冷門的區域，而論及元明雜劇之比較者，更是鳳毛麟角，此一課題實仍有相當廣闊的開發空間。

有關元明雜劇的研究工作，在元雜劇方面已累積了極為豐碩的成果，足可提供充分的學術資料與多元的思考角度。而在明雜劇方面則遠不如元雜劇的熱烈情況，近世以來的研究專著，先期大抵以著錄、考證為主，如傅惜華《明代雜劇全目》、羅錦堂《明代劇作家考略》，八木澤元的《明代劇作家研究》則於著錄、考證之外，兼及對劇作家的評論。永義師《明雜劇概論》是第一本針對明雜劇進行全面系統性論述的著作，除了對於作家及其作品的考述與評價之外，其〈總論〉一章更觸及明雜劇的搬演、體製等論題，並以發展的角度探討明雜劇的演進情勢，歸納其時代特色與後續影響，極具開創意義。新近有徐子方《明雜劇研究》，分為上下兩編，上編以明雜劇的發展演變為中心，分析明雜劇的特色及形成因素，並且論定其於戲曲史上的地位。下編則為現存作品考述，所搜集明雜劇資料頗為完備。至於綜論元明雜劇之比較者，僅見永義師〈元明雜劇的比較〉一文¹⁵，分從劇作家、內容思想、體製、音律、關目排場、文學造詣等六方面加以討論，對於著者思考元明雜劇比較研究的完整架構多所啟發。

戲曲為綜合的文學與藝術，一方面以詩歌為本質，繼承文學抒情與敘事傳統，足供案頭吟詠誦讀；一方面密切

¹⁵ 此文收錄於《中國古典戲劇論集》。

結合音樂、舞蹈、妝扮等等劇場要素，於舞臺搬演獻藝¹⁶，戲曲的研究評賞自應兼顧文學性與戲劇性兩個層面才算周備，元明雜劇的比較研究亦然。由文學與戲劇兩方面著眼，此一研究工作的完整架構應包含下列項目：

（一）作家：透過作家背景資料的綜合比對，諸如作家里籍的分布區域、所屬社會階層等等，將有助於分析雜劇發展傳佈的情況，以及當代創作特色的形成原因。

（二）題材：題材的選擇固然不免有承襲前代之處，但亦隨時代潮流、社會環境乃至作家之創作理念而產生變化，甚至透過題材所表現的思想旨趣也有所不同。在作家概況的研究基礎上，可以進一步探討作家背景的差異對於題材選擇與運用的影響，並與時代環境合觀，以分析作品所反映的時代意義。

（三）體製：雜劇入明之後，逐漸蛻變為新的面貌，體製的變革尤其顯著。明雜劇體製的新變乃是北雜劇和南戲、傳奇交互融合的結果，哪些部分為北雜劇的保留化用，哪些部分為南戲、傳奇的滲透影響，應詳加分析，以見其全貌。除了折數、唱法、用曲、家門、楔子、插曲、散場、題目正名等較為明顯可辨的體製形式之外，聯套規律直接影響雜劇的音樂結構，其與北雜劇、南戲、傳奇之間的承

¹⁶ 永義師曾對古典戲劇下一定義：「中國古典戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切結合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。」見〈中國古典戲劇的形成〉一文，收錄於《詩歌與戲曲》，台北聯經出版事業公司，1988.4，初版，頁80。

傳轉化關係為何，無法一目了然，必須先歸納其律則，再加以對照研究，才能得出較為確切的論證。

（四）搬演：元明雜劇的搬演關涉雜劇在戲劇藝術層面的表現，並由此以歷史演進的角度，觀照元明兩代戲劇藝術的發展趨勢，在戲曲史的研究上格外具有意義。關於元明雜劇搬演情況的比較研究應包括劇團組織、劇場形製、演出場合、搬演過程、腳色運用、音樂聲腔、科範、穿關、砌末等項目，以完整呈現元明雜劇的舞臺面貌。此外，戲曲搬演的成敗與「排場」密切相關，「排場」為戲曲結構的基本單位，表示舞臺上演出的一個段落，以關目輕重、腳色運用、套式配搭為核心，輔以穿關砌末與舞台裝置的烘托陪襯，通過演員的表演技藝而展現出來¹⁷。可知排場是戲曲在舞臺上的具體呈現，因此討論元明雜劇之搬演，尚須就其排場規律的演變加以分析，以更精細掌握其場上效果的得失。

（五）語言：戲曲的語言兼具搬演故事的戲劇作用與案頭

¹⁷ 張師清徵的「傳奇分場說」首先提出傳奇之結構是以「場」做為聯綴單位的觀點，（見《明清傳奇導論》，台北華正書局，1986.10，初版，頁109）永義師〈說排場〉一文則進一步指出「排場」為中國戲劇組織結構的基本單位，並且將「排場」定義為：「所謂『排場』是指中國戲劇的腳色在『場』上所表演的一個段落，它是以情節關目的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。」（本文收錄於《詩歌與戲曲》，頁396）許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》第一章〈緒論〉第四節「排場的定義、要素與類型」則補充說明舞臺裝置與排場構成之間的關係（台灣大學中文所八十六年博士論文，頁18）。

欣賞的文學價值，就戲劇觀點而言，推動情節、刻畫人物有賴於曲文與賓白，兩者所使用的語言是否能夠隨物賦形、肖似人物口吻，曉暢明淨、便於聆賞等等，皆對演出效果有所影響。就文學觀點而言，修辭技巧、語言風格、意境呈現等等，則決定了作品文學成就的高下。對於元明雜劇語言的比較也應兼顧這兩個層面，才能適切的評述其藝術價值。其次，戲曲語言的運用除了根基於作家的文學素養與戲劇理念之外，亦受時代風氣之影響，因此尚須就其整體風貌加以探討，以明其時代特色。

經由上述五項論題的研究，庶幾可使元明雜劇之全貌得以明晰，對其各自之特色能夠具體掌握，以此縱觀雜劇之遞嬗更革，並分析其在戲曲發展歷史上的地位與影響，給予適當的評價。然而這五項論題關涉的範圍至為廣泛複雜，欲逐項爬梳剔抉、條分縷析，實非短暫時日可竟其功，為避免粗簡之病，本文先以題材為中心論題進行研究，而有關元明雜劇之全面探討，則為著者將來長期研究的方向，期能在資料更為豐富、學養更為充實的情況下獲得較為理想的研究成果。

本文以元明雜劇之題材為研究核心，全文計分五章。第一章為〈元明雜劇作家的比較〉，分從作家的籍貫、身分及創作概況三方面來討論，透過對於劇作家背景資料的綜合整理，分析雜劇流佈發展的情況與劇作家的創作態度，及其對雜劇演變所造成的影響。這部分的研究目的在於了解元明雜劇劇壇的概括面貌，以作為本文研究的基礎。

第二章為〈元明雜劇題材類型的比較〉，本文既以題

材為研究核心，自須先將題材加以分類，以便進行對照比較。本章首先對於題材分類舊說提出檢討，並建立本文題材分類系統，將元明雜劇的題材類型區分為十四類，作為後續各章的討論依據。其次判定作品所屬題材類型，經由統計分析，歸納元明雜劇在題材範圍的廣狹、題材取捨的偏向、題材類型的沿革等方面之變化。

第三章〈元明雜劇情節內容的比較〉與第四章〈元明雜劇思想旨趣的比較〉皆以前章所提出的十四類題材為依據，逐一討論各類題材在情節內容與思想旨趣上的異同，進而歸納由元到明的演變趨勢，並分析其時代特色。

第五章為〈元明雜劇的時代意義〉，本章實為各章研究之總結。劇作家的背景不同，對於題材的選擇，以及透過題材所表現的情節內容與思想旨趣勢必有所影響，而這樣的差異又與時代環境密切關聯。對於以上各章所歸納的變化現象，本章嘗試藉由元明兩代政治、經濟、民情、思想等社會環境的分析，總論其所蘊含的時代意義。

本文之研究主要以著者所見現存四百一十八本元明雜劇作品為材料（見附錄一·本文引用劇本一覽表），根據作品內容實際分析歸納，以明確掌握兩代雜劇在題材類型、情節內容與思想旨趣等方面的演變。至於版本的取捨，由於本文之研究係著眼於作品整體情節內容，據著者閱讀所見，各版本的差異並不大，因此並不特定採用某一版本，基本上以《全元雜劇》所收較為接近原貌的元雜劇「舊本」

18系統與《全明雜劇》所收版本為主（明雜劇未收錄於《全明雜劇》者，其版本見附錄一相關註解）。至於作家研究部分，以相關曲目專著及研究論述為基礎，力求詳明。而有關元明雜劇時代意義的探討，則徵引史籍、文獻以資佐證。本文以元明雜劇之比較研究為題，不僅欲辨明兩代雜劇的異同，更期望進而掌握由元到明的演進趨勢，因此乃將元明雜劇的發展畫分為數個階段，以更仔細考察其間的變化脈絡。關於元明雜劇的分期詳見下節。

第二節 元明雜劇的分期

元代自滅金入主中原（太宗窩闊台六年，1234）至元順帝北走亡國（至正二十八年，1368），共計一百三十四年；明代自太祖即帝位（洪武元年，1368）以迄思宗自縊煤山（崇禎十七年，1644），立國二百七十六年。雜劇在元明兩朝歷經長期的發展，勢必各有遞嬗演變，欲就兩代雜劇加以比較，自不宜籠統概括其全貌，而應進行較精細的考察，不僅見出大體的異同，亦得以明晰其間演進的脈

18 鄭因百先生〈臧懋循改訂元雜劇平議〉一文，認為息機子本、陽春奏本、顧曲齋本、古名家本、繼志齋本及脈望館諸鈔本未經大量改動，是較接近元雜劇原作的版本。此文收錄於《景午叢編·上》，台灣中華書局，1972.1，初版，頁418～419。至於元刊雜劇雖為最古之本，但因缺少賓白，有時情節內容較不明顯，仍需以其他版本作為輔助。而若某一作品並無上述較早之版本，則以《元曲選》本或《柳枝集》本、《醉江集》本為依據。

絡。因此，將元明雜劇的發展適當加以分期，乃為首要工作。

一、元雜劇分期諸說

關於元雜劇分期問題的探討，首見於王國維《宋元戲曲考》（1913）¹⁹，該書第九章〈元劇之時地〉將元雜劇分為三期：一為蒙古時代，自太宗取中原到至元一統之初，《錄鬼簿》卷上所錄之作家五十七人²⁰，大都在此期中。二為一統時代，自至元後到至順、後至元間，包括《錄鬼簿》所謂「已亡名公才人，與余相知或不相知者」諸人。三為至正時代，包括《錄鬼簿》所謂「方今才人」諸人。

自王國維以下直到1970年代，這種以《錄鬼簿》為依據的分期方式，普遍為學界所採用，不過卻產生「三期說」與「兩期說」兩種不同看法。主張「三期說」者，大體承襲王國維，如賀昌群《元曲概論》（1928）²¹、青木正兒

¹⁹ 王國維〈致謬荃孫書〉（1913年1月5日）云：「近日為商務印書館作《宋元戲曲史》，將近脫稿。」《見王國維全書·書信》，吳澤主編，北京中華書局，1984.3，一版一刷，頁33。

²⁰ 現存《錄鬼簿》中，明·天一閣鈔本與清·曹棟亭本於卷上「前輩已死（名公）才人有所編傳奇行於世者」皆著錄五十六人，次第雖有不同，但人名無別。明·說集本列五十三人（少趙公輔、花李郎、李行甫），明·孟稱舜本列五十二人（較說集本少趙子祥），各本均無五十七人之記載。

²¹ 見賀昌群《元曲概論》第七章〈元曲的作家〉。台北里仁書局，1984.9，頁125。

《中國近世戲曲史》（1930）²²、傅惜華《元代雜劇全目》（1957）²³、顧學頡《元代雜劇》（1962），本書於1979年再版增加明代雜劇的部分而改名為《元明雜劇》）²⁴、葉師慶炳《中國文學史》（1965）²⁵。另外，青木正兒於《元人雜劇序說》（1940）²⁶修正了早先的看法，雖仍以《錄鬼簿》為依據，但對各期的年限有所調整，分為初期：自金亡至一統稍後；中期：一統後至至順元年之略前；末期：至順後至明初洪武間。張庚、郭漢城《中國戲曲通史》（1980）²⁷將北雜劇分為三期：第一期為金末至元成宗元貞、大德年間，即《錄鬼簿》上卷所載；第二期為元貞、大德以後至元亡前後，即《錄鬼簿》下卷所載；第三期為元末明初，包括《錄鬼簿續編》、《太和正音譜》、《也是園書目》、《百川書志》所載作家。其中第三期已完全

²² 見青木正兒《中國近世戲曲史》第三章〈南北曲之分歧〉第四節「元代北劇之盛行與南戲之下沈」。頁68～70。

²³ 見傅惜華《元代雜劇全目·例言》，北京作家出版社，1957.12，一版一刷。

²⁴ 見顧學頡《元明雜劇》第八章〈元雜劇作家〉（二）分期。顧氏於第三期中列入羅貫中，並指出該期有些作家由元入明，算入明代，這種說法已超出《錄鬼簿》的範圍。台北國文天地雜誌社，1991.2，初版，頁67～68。

²⁵ 見葉師慶炳《中國文學史》下冊第二十八講〈元代雜劇〉。台北學生書局，1987.8，四版，頁576。

²⁶ 見青木正兒《元人雜劇序說》第三章〈曲本及作家〉，台北長安出版社，1981.11，台二版，頁52～54。

²⁷ 見張庚、郭漢城《中國戲曲通史》第一冊第四章〈北雜劇的作家和與作品〉第一節「北雜劇作家與作品概述」，頁128。

超出《錄鬼簿》的範圍，其以《錄鬼簿》為依據的部分事實上是承自1930年代以來劃分為兩期的看法。

首先提出「兩期說」者為鄭振鐸《插圖本中國文學史》（1932）²⁸，他把《錄鬼簿》上卷所錄者定為前期，從關、王至西元1300年（按：此年為元成宗大德四年）；《錄鬼簿》下卷所錄者定為後期，自西元1300年至元末。此後持「兩期說」者，亦皆以《錄鬼簿》上下卷為分期界限，只是各期年限或有參差。如周貽白《中國戲劇史》（1940）²⁹、吉川幸次郎《元雜劇研究》（1944）³⁰、劉大杰《中國文學發展史》（1940年代）³¹、游國恩《中國文學史》（1979）³²、《中國大百科全書·戲曲曲藝》（1983）³³。

除上述兩派說法之外，徐扶明《元代雜劇藝術》將元

²⁸ 見鄭振鐸《插圖本中國文學史》下冊第四十六章〈雜劇的鼎盛〉，頁639。

²⁹ 其第一期自元初至元中葉，第二期自中葉至元末明初。頁259。

³⁰ 見吉川幸次郎《元雜劇研究》上篇第二章〈元雜劇的作者〉，其前期自蒙古滅金至元成宗元貞、大德之交，後期自元世祖至元末年至元順帝至正初年，前後兩期在時間上有所重疊。台北藝文印書館，1987.10，四版，頁72。

³¹ 見劉大杰《中國文學發展史》第二十三章〈關漢卿與元代雜劇〉，以元統一為界，分為前後兩期。頁863～864。

³² 見游國恩等主編《中國文學史》下冊第六篇〈元代文學·概說〉，其前期自元世祖至元到元成宗元貞、大德年間，後期則自大德直到元朝滅亡。台北五南圖書出版公司，1990.11，初版，頁873。

³³ 見《中國大百科全書·戲曲曲藝》「元雜劇」條，以金末前後至元成宗元貞、大德間為前期，以大德之後為後期。北京中國大百科全書出版社，1988.11，一版二刷，頁557。