

中国杂剧艺术

通论

张正学
著



天津古籍出版社

中国杂剧艺术

张正学 著

通论

天津市高等学校人文社会科学研究项目

 天津古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国杂剧艺术通论/张正学著. —天津:天津古籍出版社, 2007.4

ISBN 978 - 7 - 80696 - 414 - 9

I . 中... II . 张... III . 杂剧—艺术评论—中国 IV . J827

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 038363 号

中国杂剧艺术通论

张正学/著

出版人/刘文君

*

天津古籍出版社出版

(天津市西康路 35 号 邮编 300051)

<http://www.tjabc.net>

E-mail: tjgj@tjabc.net

唐山市天意印刷有限公司印刷

全国新华书店发行

开本 880 × 1230 毫米 1/32 印张 15 字数 430000

2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷

印数 1—2000

ISBN 978 - 7 - 80696 - 414 - 9

定 价: 28.00 元

序

宁宗一

当下,谁还去观赏戏曲?谁还去研究戏曲艺术?谁又去研究古代戏曲?这真是我们难以用量化的程序去评估的。于是我借着去年(2006年)12月在哈尔滨召开的中国古代戏曲学术研讨会的机会,不自量力地提出一个问题:“当下,古代戏曲的生命力到底在哪儿?”问题如此之大,我又只用了五分钟的时间去叙述,去自问自答,目的是想与同行试着认知一下戏曲艺术在今天还有什么现实意义,从而为戏曲特别是古代戏曲的研究找到一个可能被认同的切入口。我当时的发言,大致内容如下:

戏曲的演变史是人的精神成长的象征,也是人自身存在的证明。因此,我们必须以当代意识审视古代戏曲艺术,但又不可忘记在历史的背景上去思考当代的过程。所以在对戏曲艺术生命力的多元理解的基础上,愚以为有以下几点是否值得参考?

首先是营养心灵。心灵就像纯数学的“空筐”结构。心灵的筐子的“空”是为了能随意装进天地间的万物,但更重要的是精神层面的东西。古代戏曲的永恒魅力正是心灵空筐所需求的一种富有生命力的营养,由于由血肉之躯的直接面对与交流,心灵的营养使戏曲艺术在长期流播过程中具有直观性,于是它在捍卫人性的真善美与荡涤人性的假丑恶的对照中,它使心灵充实,使人性中的尊严得到张扬;

其次是大智慧的赋予。戏曲艺术如同各个艺术门类一样,伟大的作品,都是智慧者写出智慧,给人以智慧,特别是审美智慧,所谓“慧光所及,智珠朗照”。基于此乃有对于艺术人生的精辟见解和艺术大手笔的出现,而在一代一代的观众和读者中产生影响,使其思维感情进入新的境界,即逐步把握其象征意蕴。因为大智慧永远与生

序

1

命的炽热和燃烧后之艺术之美结缘；

再有是原创性。从艺术层面加以观照，古代戏曲中的伟大作品都是原创性的。从关汉卿的悲剧、喜剧、历史剧、王实甫的长编巨制，到汤显祖的《牡丹亭》、孔尚任的《桃花扇》等等都是具有原创性的意义的。因为这些伟构是独创的，更是前无古人的，也是不可替代的。他们一旦横空出世便不可重复，并走上不可企及的艺术高峰。它们都是形成了自己的空间，在自己的空间内它可以容纳一切，又排斥一切。它们的作者大多是艺术天才，而他们的天才恰恰造成了无数的蠢材。唯其如此，它们才有不朽的价值，对以后的戏剧创作才有了永恒的范本的意义。

另外，就是它们成为我们探寻古代作家心灵史的最丰富的资源。从戏曲文本到舞台搬演，你可以看到它们的作者在思考什么，有什么突破性的人生发现与人性认识。在作品中你会发现作家在纸上在舞台上走到了个人创造的极致，倾力完成一部又一部的作品。但，只有在他们在完成他们的全部作品时，他的人生与艺术的得与失才得以显现。成就与失败，突破与局限，品格与过错，勇气与无奈，金子与垃圾，全部清清楚楚地摆在那儿。对于今人来说，一位古代戏曲艺术家的每一行字都不是没用的，都是他们心灵的见证。前提是，只要这位作家用真实的心灵去写作，心灵必然是他的创作，真实的，一贯的，隐性的主题和主人公。

发言的末尾，我感慨万端地说：让我们关心古代戏曲作家那些来自心灵的文字吧！他们的每一部文本，又由它们连缀而成的中国戏曲历史，都值得我们去叩问他们体现出哪些人生的况味、思想情愫和艺术的感悟呵！

也许正是抱着这种学术情怀，我对所有潜心研究戏曲艺术的精神同道总是怀有一份极为强烈的敬重之心。哈尔滨会后仅仅一个多月的时间，天津师大、我的同行张正学先生先是给我打电话后来又来到寒舍畅叙哈尔滨之行的收获，并拿出了他的洋洋三十七万字的戏曲研究专著《中国杂剧艺术通论》，希望我能在他的专著写一篇序文。当时我确实很尴尬，因为近几年我在学业上的荒疏已经是明摆着的事了。我太不了解当前学界的发展态势和古代戏曲研究所达到的学

术水平。而更重要的是,正学先生的《中国杂剧艺术通论》又是一部2003年立项的天津市高校人文社科研究项目的正式成果。所以我的不敢贸然应命绝非虚伪,而真的是怕写不好,玷污了他的心血之作。所好,正学先生很宽容,他给了我一个可以认真学习这部著作的时间。今天我终于可以把半个月来拜读这部《中国杂剧艺术通论》的心得体会写下来了。

首先,正学先生所撰《中国杂剧艺术通论》分“杂剧艺术的名实”、“杂剧艺术的流变”、“杂剧艺术的形式”和“杂剧艺术的作品”四部分共六章。全书鲜明的特点是横向考察中国杂剧艺术的特征,纵向考察中国杂剧艺术的流变,分段并分类考察中国杂剧艺术的作品。这种通过对中国杂剧艺术全方位、分阶段、分类型进行研究的结构布局应是体大精深的大制作,是流行语的所谓“宏大叙事”。它是迄今为止我所能看到的最富学理性和个人化特色的杂剧艺术史论。

中国杂剧艺术的发展史,有它自己发展繁荣的季节、风景,有自己的起伏波动,而元杂剧在中国戏曲史上是一个高峰期、成熟期,它是一个出大家的时期,更是一个出天才的时期。而明清时代在小说史上无疑是个繁荣、成熟的时期,而戏曲中的传奇也是一个辉煌期,但杂剧这种艺术形式却出现了变异,而传统的戏曲史又总是把它看成是一个逐渐走向衰微的时期。因此,要研究这段漫长历史的杂剧艺术,除视野必须开阔,资料积累必须充实以外,最不容易也是最重要的是如何把握中国杂剧艺术的命脉和中国古代戏曲自身的内在逻辑。常识告诉我们:戏曲艺术发展中的起伏波动无非是戏曲作用在人们的社会生活和心灵生活的一种曲折活动,有时表面看来辉煌繁荣,其实是浮在表层的现象,有时看起来萧条、不景气时,其实也可能是地火在运行、积累或变异,构成另一种风景线。这就需要用整体的观念去看戏曲艺术发展的规律。当然,对戏曲艺术的研究者来说,把握杂剧艺术这种特殊的戏曲形式的脉息就显得艰涩了。而正学先生的杂剧艺术通论的审视对象(不可能是一般文学史和戏曲史的传统格局)必须面对杂剧的繁荣期、转型期、变异期等等复杂局面,毫无疑问,元杂剧是一个杂花纷呈、意向迷离、千岩竞秀、万壑争流的大气象、大时代,然而到了明清时代,杂剧艺术也绝非过去研究者所言是

个简单的式微时期。是的,黄金时代已经过去了,但是一种艺术样式的推陈出新,或发生变异又往往同时代的人群的变化、经济发展的变化有关,而且最重要的是和人们的心态的变化有着太密切的联系。因此,在具体关照时,既需要研究者心中有一个全景式的宏观把握,又需要与微观的作家作品个案分析相交叉,与历史的纵向与杂剧的横向相交叉。正是由于正学先生有一个整体的戏曲史观,于是才能为这部通论提供一个系统的述史模式和框架,把纷繁复杂、流派丛生的杂剧艺术现象纳入其中。事实是,一部杂剧艺术通论似乎就是一部杂剧史的格局。然而,在另一意义上,它又“大”于一般杂剧史,因为它是在戏剧美学和戏曲文化观照下的史论。如果允许我大胆说一句,我认为,一切戏剧通论都是戏剧史;反过来,一切戏剧史又都是戏剧通论。二者如有区别仅仅在于着眼点和着重点有所不同而已。正是在这个意义上,我才把正学先生的这部专著看作是史论兼备的、具有一定拓新意识的大书。

第二,正学先生的专著还充分说明,学术研究乃是个体生命的活动,而生命意志和文化精神又是难以割裂开的。学术研究的“无我”是研究客观;而“有我”则是研究者的积极投入。而正学先生所追求的理想境界应是无我相融也。比如过去考据和疏理资料往往与理论研究相隔阂,甚至互相排斥,结果二者皆得不到很好的发展。正学先生研究的课题正是要把二者都纳入到历史与理论以及方法的体系之中,并加以科学的审视。正是这样,我们才看到这部通论较好地处理了资料、理论与文本实证的相互映照、互补相生、互渗相成,从而也就体现了正学先生的学术个性与治学方式。

第三,顺着正学先生的杂剧艺术通论一书的脉络来考察,如果说作者在纵向宏观的叙述上铺陈的是史,是杂剧艺术的生成史,流变史,注重每一特殊文化语境中的杂剧的重大史实及其演绎变革,即带有“编年史”的意味的话,那么,在横向的横断面上又展示了各种类型的杂剧中体现的各有一方天空的精彩而又特异的艺术创造。作为横向的横断面的展示偏重于探索文本与作家之品格与气韵,这又从另一侧面暗示了纵向的历史的沉积过程。因此,正学先生的著作给人的印象似乎是能不断使人听到一连串的声音:这就是中国杂剧艺术

走过的道路,这就是戏曲文化的独特轨迹,这就是曾经活着的历史,这就是“浪漫的动感”(香港导演徐克语)。于是全书较为明晰地证明了一点,戏曲历史过程和发展及其诸种方式、形式,影响着人们的意志、性格与心灵,而心灵结构正是浓缩了的人类历史文明。于是,史与论在正学先生的著作中得到了理想的结合。

第四,正学先生是位治学严谨的中年学者,它的广博的戏曲学识,它对民族戏曲的酷爱在学界是被熟知的。现在他又在嚣繁冗琐的气氛中能极逍遥之趣,写出了一部洋洋洒洒、气脉贯通的杂剧艺术通论,更令我感佩。众所周知,在中国,曾经产生了灿烂的戏曲艺术,也产生了独树一帜的杂剧。过去由于种种原因,杂剧的系统研究,特别是元杂剧以后的明清杂剧的系统研究还不够充分,以至于人们的视线往往只落在元杂剧上,缺乏整体地宏观地从戏曲美学和文化学的高度去把握和论证。正学先生潜心研究中国杂剧艺术,用了十余年教学之余的时间搜集资料、勤奋钻研,终于完成了这部涵盖古近代各个时期杂剧艺术特征和代表性作家与作品的杂剧研究专著。它既是为专业工作者研究中国杂剧艺术提供了不可多得的著述,也为广大读者了解、学习中国戏曲文化史提供了可读性强的启蒙读物。当下,猪年新春骤至,于是僵卧沙发,尽日快读,获益匪浅,倾觉红尘十丈之外,生出一片暖融融世界。

我曾牢牢记住老托尔斯泰的一句名言:“一旦搞了文学,就不要闹着玩,而要贡献出整个生命。”读正学先生的著作,令我感动的也是他那如西西弗斯般的坚守学术立场和对戏曲文化的一片痴情,以及敢于超越前人独立不倚的理论勇气和抱负。这一切,说到底,皆源于正学先生的学术使命感。私心以为,正学先生与我都有一种特殊而共同的认知感受,面对浩瀚的传统文化,特别是现今越来越被漠视的戏曲文化,正学先生积多年的时间完成了这部三十七万字的专著,正是他长期思考的成果。作为精神同道,我确实感到有一种心灵契合的快慰。

2007年2月22日于南开大学西南村

目 录

第一章 杂剧艺术的名实	1
第二章 杂剧艺术的流变	9
第一节 杂剧艺术的渊源	9
第二节 元杂剧的发展演变	25
第三节 明清北杂剧的衰微	50
第四节 明清南杂剧的隆衰	62
第三章 杂剧艺术的形式	71
第一节 杂剧艺术的结构	71
第二节 杂剧艺术的曲词	83
第三节 杂剧艺术的宾白	125
第四节 杂剧艺术的科介	137
第五节 杂剧艺术的脚色	142
第六节 杂剧艺术的扮演	161
第四章 杂剧艺术的作品(元)	178
第一节 元杂剧历史故事戏	178
第二节 元杂剧审案勘狱戏	208
第三节 元杂剧爱情婚姻戏	229
第四节 元杂剧男女风情戏	247
第五节 元杂剧水浒故事戏	252

第六节	元杂剧神佛仙道戏	258
第七节	元杂剧离合悲欢戏	267
■ 第五章	杂剧艺术的作品(明)	276
第一节	明杂剧历史故事戏	276
第二节	明杂剧神佛仙道戏	305
第三节	明杂剧爱情婚姻戏	325
第四节	明杂剧水浒故事戏	336
第五节	明杂剧劝惩讥嘲戏	342
第六节	明杂剧烟花粉黛戏	353
第七节	明杂剧侠义公案戏	360
■ 第六章	杂剧艺术的作品(清)	371
第一节	清杂剧历史故事戏	371
第二节	清杂剧道佛仙鬼戏	400
第三节	清杂剧名著故事戏	407
第四节	清杂剧男女情爱戏	413
第五节	清杂剧写心抒情戏	418
■ 附录		434
一、重要杂剧作家小传		434
二、宋杂剧		442
三、辛亥革命至新中国成立时期杂剧作品名目		449
四、主要参考书目		454
五、重要名词术语索引		462
六、重要杂剧剧目索引		464
■ 后记		469

第一章

杂剧艺术的名实

今天我们通常所说的作为一种成熟的戏剧样式的“杂剧”(艺术),大约是元初才出现的,但是,就“杂剧”这一名称而言,却早在晚唐时期就已经见于文献记载了。^①李德裕(787—850年)作于太和三年(829年)的《论故循州司马杜元颖状》^②中,就有“杂剧丈夫两人”的话。稍后的著名诗人李义山(约813—约858年)所著的《杂纂》之《冷淡》题下又有“说杂剧”、《琅玕》题下又有“没折合杂剧”之语。关于前者,任半塘《唐戏弄》以为其当为“男女合演之真正歌舞戏”;关于后者,路工《访书见闻录》之《戏曲探源》以为是一种有说有唱,有歌舞,有科白,并且已经分折子扮演故事的戏剧。但无论如何解释,它同我们所熟知的以元杂剧为代表的杂剧名同实异,却是毋庸置疑的。

晚唐之后,杂剧在其“名”与“实”的关系上,呈现出以下三种情况。

- ① 刘晓明《杂剧起源新论》(见《中国社会科学》2000年3期)依据《古今图书集成》本《教坊记》有“杂剧”一词,以为“杂剧”之名最早见于中唐时期。但《教坊记》版本多达十余种,仅《古今图书集成》本有“杂剧”一词,因而其“杂剧”一词为原书所有或是为后人所加,尚难定论。又:据李小荣《敦煌杂剧小考》(《社会科学研究》2001年第3期)说:俄藏敦煌遗书《蒙学字书》(拟题)也有“杂剧”一词,而且据其有关资料,唐五代的敦煌地区和当时的长安、成都一样,也有杂剧的演出,而对照《教坊记》所载的“杂剧”名目,可以考证出S.2440(7)、P.3128号写卷实为敦煌杂剧演出之剧本。但笔者以为,正如该文所考证,S.2440(7)、P.3128号写卷之剧本乃是类似于《踏摇娘》的“歌舞戏”,与后来所谓杂剧不是一回事。
- ② 见《全唐文》卷703,《李文饶文集》卷12无“状”字。

第二狀奉宣令更商量奏來者

右臣等商量比聞外議皆以元顓不能綏撫南蠻又無備禦實此二事以爲愆尤臣等究其情由實有本末緣華亭久在西蜀自固兵權邀結南蠻爲其外援親昵信任事同一家此時亭障不修邊防罷警若後人加置一卒繕理一城必有異詞便乖陣好自武元衡以後三十餘年戒備落然不可獨資元縝蠻寇後京城傳說驅掠五萬餘人音樂伎巧無不蕩盡緣郭釗無政都不勤尋臣德裕到鎮後差官於蠻經歷州縣一一勘尋皆得來名具在案牘蠻共掠

欽定全唐文

卷七百三

李德裕

七

九千人成都郭下成都華陽兩縣只有八千人其中一人是子女錦錦雜劇丈夫兩人醫眼大秦僧一人餘並是尋常百姓並非工巧其八千九百餘人皆是黎雅州百姓半雜獠獠臣德裕到鎮後移牒索得三千三百人兩番迭得與監軍使於龍興大慈寺點閱並是南界蠻獠緣朝廷寵待如舊從此蠻心益驕今西川節將惟務姑息臣等所以薄元顓之過謂合追榮顯承顧問不敢不繕悉聞奏元元顓及後五經大赦下位卑官皆得追復官爵倘聖旨以贈與爲優望只准敘文卻還舊爵其贈官落下未審可否

《全唐文》703 卷 17 页书影

一、有杂剧之名而无杂剧之实者

此又可分为两种情况。第一种情况是唐宋金时期。此时成熟的杂剧尚未出现，“杂剧”一词自然无后世杂剧之实。唐人状况已如前述，今略举宋金时期的例子给以说明。

散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色……教坊大使，在京师时，有孟角毯，曾撰杂剧本子……（耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》^①）

末泥为长……次做“正杂剧”……“杂剧”大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。（宋·吴自牧《梦粱录》）

山谷（尝？）云：“作诗如做杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。”予谓杂剧出场，谁不打诨，只是难道切题可笑耳。（孔平仲《说苑》卷五）

（金人）皆作乐以送，亦有杂剧，逐次皆有束帛银碗为犒。

① 《梦粱录》“伎乐”条同。

(宋·楼钥《北行日记》)

第二种情况是成熟的杂剧业已出现,研究者或以“杂剧”称宋金杂剧,或以“杂剧”称非专指杂剧的戏曲。如:

金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧,其实一也。(元·陶宗仪《辍耕录》)

杂剧者,杂戏也。(明·朱权《太和正音谱》)

此所谓杂剧,乃宋、金人杂剧,其体制与金院本没有本质的区别。

南戏出于宣和之后,南渡之际,谓之温州杂剧。(明·祝允明《猥谈》)

或云:“宣和间已滥觞,其盛行则自南渡,号曰永嘉杂剧。”

(明·徐渭《南词叙录》)

此所谓杂剧,则又指的是南宋戏文,即我们今日称之为南戏的东西。

凡神所栖止……杂剧则虎牢关、曲江池、楚霸王、单刀会、游赤壁、刘知远、水晶宫、劝农丞、采桑娘、三顾草庐、八仙庆寿……

(明·王稚登《吴社篇》)

……杂剧家如《琵琶》《西厢》《荆钗》《蒙正》等词……而新出杂剧,若《浣沙》《青衫》《义乳》《孤儿》等作……(明·谢肇淛《五杂俎》卷十五)

此所谓杂剧,就是我们今所谓“戏曲”的同义词。

二、有杂剧之实却无杂剧之名者

元明以来,虽然杂剧艺术已经成熟,但是,出于种种原因,人们对杂剧的称呼却并未统一。即使择其要者,也至少有以下六种对于杂剧的不同称谓。

第一,称杂剧为“剧”。如元人杨维桢《元宫词》有“大金优谏关卿在,《伊尹扶商》进剧编”句,其“剧”即杂剧。

第二,称杂剧为“词”。如朱凯《录鬼簿序》说钟嗣成“《冯欢焚券》《伪游云梦》《斩陈馥》《蟠桃会》等词,皆在他处按行……”此所谓“词”当指前述杂剧剧作。

第三,称杂剧为“院本”。如叶子奇《草木子》说“俳优戏文,始于王魁……其后元朝,南戏盛行。及当乱,北院本特盛,南戏遂绝。”一般以为,文中“院本”即指元杂剧。

第四,称杂剧为“么末”。如《录鬼簿》所载贾仲明挽杂剧家高文秀、侯正卿、花李郎词即数次提到“么末”,所谓“么末”就是杂剧的别称。

第五,称杂剧为“传奇”。如《录鬼簿》有“前辈已死名公,有所编传奇行于世者”项,所列者实为元人杂剧作家与作品。而钟嗣成与贾仲明吊元杂剧作家之[凌波仙]词中,“传奇”一词屡见。此所谓“传奇”,均指杂剧。

第六,称杂剧为“曲”。例如臧晋叔所编《元曲选》,实为元人杂剧剧本集。

三、既有杂剧之名又有杂剧之实者

杂剧之名实一致,元时即已开始。元初学者胡祇遹《紫山大全集·赠宋氏序》说:“近代教坊院本之外,再变而为杂剧……”^① 胡忌《宋金杂剧考》说据其所得材料,该文是“最为珍贵”的以“杂剧”“确指北曲杂剧”的材料。元代前期杂剧作家王实甫《丽春堂》杂剧第一折净扮李圭,诗云:“……也会做院本,也会唱杂剧……”此杂剧也指北曲杂剧。无名氏《蓝采和》剧中所谓“脱剥杂剧”,也是指北曲杂剧。张碧山双调《锦上花·春游》套有“杂剧要旦末双全”句,其“杂剧”也指北曲杂剧。《录鬼簿》钟、贾[凌波仙]吊词也多次称北曲杂剧为杂剧,如吊秦简夫“灯窗捻出新杂剧”,吊关汉卿“捻杂剧班头”,吊王实甫,“新杂剧,旧传奇,《西厢记》,天下夺魁”,吊张时起“抄冠新杂剧,旧传奇”,吊岳伯川“度《铁拐李岳》新杂剧”等。夏庭芝《青楼集志》说:“至我朝乃分‘院本’、‘杂剧’而为二……杂剧则有旦末……又非唐之‘传奇’,宋之‘戏文’,金之‘院本’,所可同日语矣……”《青楼集》“樊事真”条说:“好事者编为杂剧,曰《樊事真金篦刺目》。”此所谓杂剧,也是北曲杂剧。《宦门子弟错立身》十二出末问“你会做甚杂剧”,生唱说能做《朱砂担浮沤记》、《关大王单刀会》等,也是指北曲杂剧。另外像《太平乐府》卷六《集杂剧名咏情》,朱权《太和正音谱》“杂剧十二科”与“群英所制杂剧”,明初周定王朱橚《元宫词》“初调音律是关卿,《伊尹扶商》杂剧呈,传入禁苑宫里悦,一时咸听唱新声”(《伊尹扶商》

^① 胡祇遹《紫山大全集》,文渊阁四库全书本(卷八)第56页。

通作《伊尹扶汤》，郑德辉作。但王国维以为关汉卿作），朱有燬《元明杂剧》本《香囊怨》第一折称旦所谓“索我数杂剧”、也是园本《题桥记》杂剧第四折“外按喝上云”“杂剧四折……好杂剧！上杂剧！……”沈德符《顾曲杂言》“……杂剧变为戏文，以至琵琶遂演为四十余折，几十倍于杂剧矣”等等句子中的“杂剧”，均指的是成熟的戏剧样式的杂剧。

除了上述三种情况之外，还有一种特殊的情况，那就是有杂剧之名但我们却不明其实。比如《水浒传》八十二回所写到的“杂剧”，就其脚色来看，共有五个：装外的，戏色的，末色的，净色的，贴净的。这样的脚色体制或行当，与宋杂剧、金院本不同，但又与元杂剧有区别。再就其内容来看，“搬演的是玄宗夜游广寒宫，狄青夜夺昆仑关”。在元杂剧中，确实有以玄宗、狄青为题材的杂剧作品，但傅惜华《元杂剧全目》等剧目书籍并无“玄宗夜游广寒宫，狄青夜夺昆仑关”剧，倒是金院本名目中有《广寒宫》与《说狄青》。因此，《水浒传》所写到的“杂剧”，是否就是我们通常所说的杂剧，不得而知。再如王恽《秋涧先生大全集》卷四十四《纪梦》条说，“二十四年八月乙丑夜梦予远行……乃曰：闻吾友参政以来，多有施为。高曰：传者妄矣，参政者，参知杂剧，见做不行，何施为之有？予答曰：渠于此见打野呵儿，胡为做不行也……”文中所谓“杂剧”，是否也是我们通常所说的杂剧，就更不得而知了。

非常明显，此种情况，实因材料的限制或其他原因造成，而从道理上推论，仍不超出上述三种情况的范围。

明代学者胡应麟说：“杂剧自唐、宋、金、元迄明皆有之……”^①不论名实，都确实如此。到清代，情况依旧。只是自唐迄清，“杂剧”之名称虽然相同，实际含义却并不一致。如果不明白此一事实，虽然差之毫厘，必然谬以千里。

明代嘉、隆年间，剧坛上出现了一种新的戏剧形式。这种戏剧形式，戏剧史家们通常为了与元或北杂剧相区别而称之为南杂剧。

^① 胡应麟《少室山房笔丛》（文渊阁四库全书本）卷二十五第4页。

新刻聲音類選卷二十六

虎林 胡氏 文會堂 校選

高唐記

山下出雲南之雜劇故有不分出數者

高陽臺飛觀蒼筤流雲縹緲朝來幾度明滅日上扶
桑峯頭一片晴雪淒切儵然忽送風和雨一霎地風
迴雨歇似湘娥明眸悵望所思長別前腔高絮婉若
游龍嫩如初日那更羞花閉月巧笑工顰玉質天然
奇絕紅頰嫣然一笑傾人國說甚麼目挑心悅便教
他毛嬙西子總非同列前腔姑射山色從龍神人綽
約云是肌膚冰雪絕代無雙不數莊生陳說停轍倘

高唐記
卷二十六

《群音类选》卷 26 第一页书影

南杂剧之名首见明·胡文焕所编《群音类选》。该书卷二十六所收第一个剧作《高唐记》下有用小字所注的两句话：“此下皆系南之杂剧，故有不分出数者。”该卷一共收有被编选者胡文焕称为“南之杂剧”的剧作十三种。这些剧作分别为徐渭、汪道昆、程士廉、胡文焕以及无名氏所作。^①通观胡氏所选的这十三种剧作，有两个明显的特点：第一是就篇幅而言，除选有五出但实不知准确出处的《崔护

记》外，六折者一剧，五出者一剧，三折者一剧，单折者九剧，可见这些剧作均为篇幅短小之剧。第二是就用曲而言，有全用南曲的，也有南北合套的（如《戴王雪访》前套、《玉通和尚骂红莲》与《月明和尚度柳翠》两剧以及《桂花风》剧之《庆赏后庭》），还有南北曲混用的（可以一折用北曲一折用南曲，如《南风记》即前折用南曲，后折用北曲），但唯

① 十三种剧作具体为：汪道昆《高唐记》《京兆记》与《洛神记》三种；程士廉《帝妃游春》《秦苏夏赏》《韩陶月宴》与《戴王雪访》四种；徐渭《玉通和尚骂红莲》《月明和尚度柳翠》与《黄崇嫫女状元》三种；题“安定泰安子编”实即胡文焕作的《桂花风》一种；无名氏《崔护记》与《男风记》两种。但其中徐渭《玉通和尚骂红莲》与《月明和尚度柳翠》两种即今所见之《翠乡梦》之部分曲文。

独没有全剧都用北曲的。这说明,这种剧作是用南曲或混用南北曲写成的。就篇幅短小一点而论,它显然不同于长篇的南戏—传奇,而颇似元明北曲杂剧;就其纯用南曲或混用南北曲一点而论,它显然又与元明北曲杂剧不同。大约基于这样的认识,胡文焕称之为“南之杂剧”。胡氏“南之杂剧”的说法,较为准确地揭示出了南杂剧同北杂剧之间的联系与区别,可以说基本上抓住了南杂剧的本质特征。

胡氏以后,继续创作并同时对其予以理论关注的还有吕天成、王骥德等人,只是由于他们的观察点不同,所以他们的说法同胡文焕的说法并不完全一致。比如吕天成的《曲品》有“不作传奇而作南剧者徐渭 汪道昆”一项,其“南剧”的含义就显然与前述“南之杂剧”相同。因为就汪道昆而言,今所知确实只有《高唐记》等四种南杂剧,^①而徐渭,除《歌代啸》是否徐渭所作因而有异说不论外,所作《四声猿》杂剧,虽然《狂鼓史》与《雌木兰》两剧是北曲杂剧,但《翠乡梦》与《女状元》两剧则是所谓南杂剧。因此,吕天成所谓“南剧”,实际就是指南杂剧。稍晚于吕天成《曲品》的王骥德的《曲律》,也论及这种剧作。王氏《曲律》卷四《杂论三十九下》说:“余昔谱《男后》剧,曲用北调,而白不纯用北体,为南人设也。已为《离魂》,并用南调。郁蓝生谓:‘自尔作祖,当一变剧体。’既遂有相继以南词作剧者。后为穆考功作《救友》,又于燕中作《双鬟》及《招魂》二剧,悉用南体。知北剧不复行于今日也。”王氏《离魂》以下四剧,今均不传,但文中已明言其词为南曲(南词),白也为“南体”,因此王氏四剧显然是曲白均是“南体”的篇幅不长(均四折,见《远山堂剧品》)的剧作。王氏所谓以“南调”或“南词”所作之剧,虽然他本人并没有给以命名,但如果命名的话一定是“南调剧”、“南词剧”或“南剧”。由于它仅指南曲写成的杂剧,因此它的外延显然要比胡文焕“南之杂剧”小。至于说袁宏道《徐文长传》称《四声猿》为“北杂剧”,臧晋叔《元曲选·序二》称汪道昆“《高唐》《洛川》四南曲”、称徐渭“《祢衡》《玉通》四北曲”等等,显然是由于论者本身失于考察因而抓住一点不及其余的似是而非之论,实不足为据。

至明中叶后,研究者们“不知北剧与南曲之分,但以长者为传奇,

① 《唐明皇七夕长生殿》仅见《顾曲杂言》著录且今不见传本,故不论。