



《元刊杂剧三十种》研究

*The Study on Thirty Plays Printed
in the Yuan Dynasty*

甄炜旒 著

上海古籍出版社



《元刊杂剧三十种》研究

*The Study on Thirty Plays Printed
in the Yuan Dynasty*



甄炜旒 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

《元刊杂剧三十种》研究 / 甄炜旒著. —上海:
上海古籍出版社, 2016. 11

国家社科基金后期资助项目

ISBN 978-7-5325-8188-7

I. ①元… II. ①甄… III. ①杂剧—戏剧文学—文学
研究—中国—元代 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 194220 号

《元刊杂剧三十种》研究

甄炜旒 著

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社 出版

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.co

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 710 × 1000 1/16 印张 23.25 插页 2 字数 393,000

2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-8188-7

I · 3100 定价: 88.00 元

如有质量问题,请与承印公司联系

2012年度国家社科基金后期资助项目（12fzw038）

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

序

陈广宏

《元刊杂剧三十种》的面世,迄今已逾一个世纪。民国初年,当罗振玉辗转获此黄丕烈旧藏,与之分享的有缘读者,正是中日两国令戏曲小说研究进入现代人文学术殿堂的巨擘——王国维与狩野直喜。王国维在京都得见此本,以为“海内外秘笈”,遂因而撰成《元刊杂剧三十种叙录》,“厘定时代,考订撰人”,并重新写定其中四种孤本。同时与见的狩野直喜,则让京都帝国大学覆刻作为文科大学丛书第二集,其所撰跋文,同样敏锐揭示了该文本之于元杂剧研究的重要价值所在。

自此以往,就整个国际中国文学研究界而言,应该说,有关元刊杂剧的研究,一直处于学术前沿的重要地位,为一流学者所瞻目。回顾二十世纪中国学界戏曲研究的历程,可以看到,从胡适、吴梅到郑振铎、卢前、赵景深、郑骞、隋树森、王季思、吴晓铃、邓绍基等,皆有不同程度的关注或投入。而在日本,元曲研究成为作为研究重镇的京都大学一系的一项传统,代有传人,其中从青木正儿到田中谦二、岩城秀夫以及赤松纪彦、井上泰山、金文京、小松谦、高桥繁树诸氏,亦皆以尊崇实证与独创的治学方法,于《元刊杂剧三十种》做出日益深细的比较、整理与研究。

不过,在另一方面,我们也看到,在我国,有关元刊杂剧文本之于元杂剧研究的重要性似乎并未引起广大研究者足够的重视,不少元杂剧相关研究,还是全然以明刊元杂剧为依据;而据有学者所做该领域研究综述,上世纪90年代以来,对于《元刊杂剧三十种》的研究及介绍反而显得沉寂,专门的研究性论文尚不多见,论著更是凤毛麟角,整理上也未见有进一步的注释笺证工作。故而,这仿佛仅是一门高相标置的高冷的学问,并未能真正深入人心。当然,无论整理或研究,其难度亦显而易见。

我们所从事的古代文学研究,从一个面向上来说,属于与时间相关的历史科学。那么,当我们依年代序列考论相关文学事象及其前后左右关系时,

必须遵循的原则之一,是应该有相应时代的可靠材料支撑。早在现代人文学术建立之初,胡适就已告诫说:“史料若不可靠,所作的历史便无信史的价值。”^①因而强调对作为史料的文献的精密考证,鉴别真伪,厘定改窜。先师章培恒先生重写中国文学史,着力重建一种长时段的考察,所划分的近世文学,上限定于至迟在金末元初即已开始,据以论证的重要依凭,正是元杂剧所代表的文学语言及文学形态。也正因为如此,他在与骆玉明先生主编的《中国文学史新著》第五编第二章讨论元杂剧体制时,费了较大篇幅,专门较析元刊杂剧因说白等与明本元杂剧的差异而呈现的特质,且特地说明:

除了少数尚有元刊本传世的杂剧以外,我们今天已经无法分辨明本元杂剧中的说白哪些是作家所写,哪些是元代演员抑或后人所加,所以,它们不能作为我们研究元代作家的剧本的依据。^②

这样的考论,在同样已有逾百年历史的文学史著作中可以说绝无仅有,当然显现对科学实证精神的坚执,其实也是提示我们,探究金元之际文学领域是否已经出现重大变异的消息,不管是市民意识对文学的侵入,虚构的叙事文学转化为文学的主干,文学语言开始变化,抑或某些异端性作品的出现,以其时人们喜闻乐见的戏剧为标本,惟获证于时间上接近当时杂剧演出的元刊文本才是有效的。道理很简单,就好比考古地层学,根据发掘土层收集出土物,建立古代遗存的编年序列,是其基本规则。否则的话,如诸明本元杂剧呈现的与岁月俱增的改窜,看上去令文本更显精致、完足,却足以淆乱、遮蔽元杂剧的本来面目。而按照欧美学者伊维德(Wilt L. Idema)、奚如谷(Stephen H. West)氏已有的研究,明刊元杂剧的改编,历经宫廷演出以及江南文人书斋,不仅关涉戏剧本身的沿革,更有明显出于意识形态权力的干预,令此种戏剧从功能到形态,发生诸多本质的变化,显得相当触目惊心。

炜旒撰著的《〈元刊杂剧三十种〉研究》即将正式出版,实在令人欣喜。她在该著所开展的,正是试图将元杂剧还归元代的还原工作,并为明刊元杂剧不能完全作为元人杂剧研究的依据提供切实的明证。这项工作说起来已有年头,最早实为她的博士学位论文选题,而该选题又酝酿自其硕士生阶段——炜旒由复旦中文系获免试推荐进入古籍所,在谈蓓芳教授的指导下,

① 胡适《中国哲学史大纲·导言》,商务印书馆,1919年版,第15页。

② 章培恒、骆玉明主编《中国文学史新著》增订本,复旦大学出版社,2011年版,第363页。

拟以元刊杂剧中的历史剧为样例,作元、明版本的比较研究。博士论文除了将研究对象拓展至《元刊杂剧三十种》全体,尚关注元杂剧在明本中的遗存情况,通过对元刊杂剧与“脉望馆”、《元曲选》等明刊本的校勘、较析,将探原与明变很好地结合起来,一方面清理元杂剧之原貌,重新评估其在体制、文学及艺术表现所达到的高度,一方面则究明元杂剧在明代的演化轨迹,揭示相关杂剧及其组成部分从表达重心到内在肌理所发生的微妙转变。论文完成并通过答辩是在2007年,曾获得众位评审专家的赐教与帮助,距今亦近十年,当年还被评为复旦大学优秀博士学位论文。2012年有机会申报国家社科基金后期资助项目,并于次年获准立项,炜旒又花费了较长时间加以修订,以审慎的态度重新打磨斟定。另值得一提的是,她在2010年发表翻译奚如谷《文本与意识形态——明代编订者与北杂剧》之作(载《中国文学研究》第16辑),以此作为自己坚持追踪学界动态的一种训练,于其毕业若干年之后继续该领域探索还是很有助益的。

承作者嘱序,略撰数语以志感。期待炜旒此著的面世,能够在求正于学界同仁的同时,为我们在观念上进一步有所转变,为元杂剧研究进入新的格局,起到积极的推动作用。

2016年9月24日

目 录

序	陈广宏 1
绪 论	1
第一章 概述	5
第一节 《元刊杂剧三十种》版本情况	5
第二节 《元刊杂剧三十种》作品创作者及其时代	16
第三节 《元刊杂剧三十种》作品分类	21
第四节 《元刊杂剧三十种》在明本中的留存情况	26
一、《改定元贤传奇》	26
二、《脉望馆钞校本古今杂剧》	27
三、《元曲选》	29
四、《古今名剧合选》	30
第二章 元刊本作品之总题、题目、正名	32
第一节 元杂剧的门面：总题	32
一、元刊本“总题”之体制	33
二、“总题”在明本中之流变	48
第二节 剧目之统摄：题目与正名	53
一、元刊本“题目”、“正名”刊录情况	54
二、从元、明版本比较看元刊本“题目”、“正名”之功能	61

第三章 元刊本作品之脚色	75
第一节 元刊本脚色的种类及其扮演人物类型	77
一、“旦”色	77
二、“末”色	80
三、“净”色	89
四、类脚色	95
第二节 从元、明版本的比较看元刊本脚色体制的特征	109
一、元、明版本元杂剧脚色种类比较——以明本新增脚色“冲末”、 “搽旦”、“丑”为主要研究对象	109
二、元、明版本元杂剧脚色与所扮人物关系对比	127
第四章 元刊本作品之宾白	144
第一节 元刊本杂剧之宾白	144
一、元刊本宾白之提示语	146
二、元刊本宾白在剧中的位置	147
三、元刊本宾白于剧曲之功能	158
第二节 元、明版本宾白之比较	174
一、不同版本中宾白之提示语	174
二、元、明版本元杂剧宾白位置之异同	190
三、元、明版本宾白功能之比较	195
第五章 元刊本作品之套曲(上)	206
第一节 元刊本套曲之基本结构	207
一、套曲之宫调	207
二、套曲之曲牌安排	209
第二节 元、明版本套曲曲牌对比	223
一、曲牌数量比较	223
二、套数中曲牌排列之差异	228
三、曲牌与曲词的形式对应	241
第六章 元刊本作品之套曲(下)	
——元、明版本曲词比较	267
第一节 情境营造	268

一、从实然场景到“情”“景”交融	268
二、移形换景	272
第二节 观念表达	276
一、个人声口	276
二、由“浓”转“淡”	282
第三节 人物塑造	288
一、塑形传神	288
二、形同神异	296
第四节 情节构画	306
一、代言与叙述	306
二、关目异趣	313
结 语	331
余 论	337
参考文献	348
后 记	358

绪 论

《元刊杂剧三十种》，清代藏书家黄丕烈得之于顾氏试饮堂，将之重新装帧成册，题为“元刻古今杂剧乙编”。是编为现存唯一元刻本杂剧，也是我们今天研究元人杂剧最重要的一手资料。王国维为其序录，称为“元刊杂剧三十种”，后世研究者皆因袭其名。它如汉魏乐府之于两晋南北朝诗、敦煌曲子词之于五代两宋词、《永乐大典戏文三种》之于宋元及明清传奇，是探索杂剧源流、形态不可或缺的资料。但由于元刊本传刻粗疏，讹文脱字，错见迭出，故远不如明代的各种北杂剧刊本、抄本易见易读。有元一代创作之杂剧，经过明代官方、民间、文人等各色传播、接受媒介的修整刊行，既出现了方便演出的内府本、便于观者观览欣赏的坊间本，又逐渐发展出用于案头赏玩阅读的文人整理本，其中以刊行整洁、音协句通、文辞修饬的文人整理本行世最广，并成为后世阅读、研究元人杂剧最主要的依凭。而在文本记录方面与之相去甚远的元代刊本，由于难于畅读，反倒鲜有人去关注，更不用说对它加以校勘订正、比较分析，并进一步探索其在文学性与文学史上的价值与意义。

最早对《元刊杂剧三十种》进行整理研究的是王国维，20世纪初，他写成《元刊杂剧三十种序录》，“厘定时代，考订撰人”^①，将各剧按作者时代顺序排序，这一顺序为后来的整理者接受。此外，他还对元刊本中四部孤本进行重新写定，成《写定元本元杂剧》系列，并对其作者、故事、演变及艺术特点进行简要评价。此外，赵景深《谈〈诈妮子调风月〉》（1957年）、王季思《〈诈妮子调风月〉写定本说明》（1978年）、王星琦《元杂剧〈替杀妻〉本事考略》（1988年）等整理研究，使部分孤本杂剧的故事轮廓清晰化，有助于对杂剧

① 王国维《元刊杂剧三十种序录》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年版，页237。

文本本身的进一步研究。

最早对《元刊杂剧三十种》文本作系统整理的是台湾学者郑骞,他于1962年出版了《校订元刊杂剧三十种》。而内地学者徐沁君于1980年出版了《新校元刊杂剧三十种》,宁希元于1988年出版了《元刊杂剧三十种新校》。关于这三部书的具体情况,将在第一章“概述”中详加阐述。以上的整理工作,说明了研究者对《元刊杂剧三十种》的重视,也基本解决了该书的阅读问题,为该书的进一步研究作了准备。

随着《元刊杂剧三十种》的发现与整理,研究者们开始重新思考元杂剧的本来面貌问题。

最早从文献学角度肯定《元刊杂剧三十种》的也是王国维。他在《元刊杂剧三十种序录》中指出:“元剧之真面目,独赖以见。”^①稍后的《元刊小张屠焚儿救母》、《元刊本霍光鬼谏杂剧》、《元剧曲文之佳者》等文章也是利用“三十种”中的杂剧文本写成,其中既有对剧情的梳理,又有对其文学价值的肯定。他对元刊本文本的研究主要集中在部分孤本杂剧和曲词上,对元、明版本中同名杂剧的比较和元刊本在文学上的整体价值尚未涉猎。

尽管王国维已经对元刊本在文献学和文学上的价值作出肯定,但由于《元刊杂剧三十种》文本不甚清楚,同时也由于有的研究者认为明刊本未必不能反映元杂剧的原貌,因此,在元杂剧研究领域,几乎所有研究者在研究元杂剧时,还是以明刊本元杂剧为依据。其中最明显的例子就是文学史的讨论(章培恒、骆玉明的《中国文学史新著》例外,它的情况会在后面加以说明),包括使用较普遍的游国恩的《中国文学史》和刘大杰的《中国文学发展史》,以及袁行霈的《中国文学史》,除了在讨论元刊本中的孤本时不得不用元刊本外,对元、明刊本都有的杂剧,则引用明刊本作为分析依据。这种对元、明刊本不加区分的讨论,既没有考虑到元刊本在文学史上应有的地位,其研究依据也令人质疑。

较早将元刊本与明刊本进行比较的是日本学者青木正儿,他于20世纪30年代完成的《元人杂剧概说》认为元刊本的曲词更可靠。但他的研究侧重于曲词方面,主要是曲词数量的统计和曲牌对比,对曲词内容和曲词与宾白之关系涉及甚少。而且他的对比是以《元曲选》为依据,把元刊本作为参照,还不能很好地说明元刊本杂剧在曲词上的特点。他在《中国近世戏曲史》中对元刊本的涉及也非常有限,只是在探讨元杂剧“结构”时有所提及。

^① 王国维《元刊杂剧三十种序录》,《王国维戏曲论文集》,页237。

而对于“宾白”、“唱词”等部分,则并未考虑元刊本的情况。而这些部分正是元刊本与明本迥异之处。

此后的研究者们从不同的角度出发,对元杂剧的原貌以及元刊本与明本之间的差异作了探讨。从宾白来说,由于元、明版本最大的不同在于宾白的多寡上,不少学者通过对宾白的研究,质疑宾白的创作者。如徐树恒《关于元人杂剧的宾白》(1986年)中认为元杂剧宾白的定型,明代内府钟鼓司的学艺官、艺人和选刻的作家都起了很大的作用。韩国学者吴庆禧在《元刊本与明刊本宾白之演变》(2001年)中也认为明刊本的宾白为明人所加。

曲词方面,邓绍基分别在1992年和1994年发表《元杂剧〈气英布〉校读散记》、《元杂剧〈磨合罗〉校读记》,通过具体曲牌曲词内容的比较,认为元刊本更能反映元杂剧的演唱体式。

新近出版的《中国文学史新著》(章培恒、骆玉明主编)将宾白与曲词结合起来,通过具体作品中宾白与唱词的矛盾,更明确地从文本角度说明明本元杂剧不能作为我们研究元代作家剧本的依据。

相关的研究还有荷兰汉学家伊维德的《我们读到的是元杂剧吗?——杂剧在明代宫廷的嬗变》(2001年宋耕译),该文不是从元、明刊本的比勘上,而是从语境对文本的影响来推断:我们今天所读到的明刊杂剧文本实际上与元代的演出脚本已经相去甚远。这种分析是从明刊本的文化社会处境来推论的,而不是以校勘为立足点。

美国汉学家奚如谷在《文本与意识形态——明编订者与北杂剧》一文中,利用个案讨论了北杂剧在明本的编订,及编订之意图,他认为在明代,元杂剧是在被纳入正统文学合法化的进程中不断改变其旨趣,从而形成了现在的差异。但是这里元刊本只是作为参照物,对它的分析尚不够深入全面。

近来一些学人开始在前人整理、探索的基础上,比较系统地就元刊本杂剧各方面的特质作专门研究。如台湾清华大学汪诗珮博士的《从元刊本重探元杂剧——以版本、体制、剧场三个面向为范畴》,该文以元刊本杂剧文本为基础,试图以版本、体制和剧场三方面为切入点,结合元代刊行的其他文类文本,力图还原元杂剧在元代的刊行及表演情状,并进一步获窥戏剧与元代社会、文化联系之堂奥。

以上的研究成果为本论文的研究从不同方面提供了一定基础,但这些研究,有的是从个别作品的校勘分析来肯定元刊本的价值;有的是从文本以外的因素来探讨元、明刊本杂剧的差异。到目前为止,还没有哪一种研究通过元刊本与明本分类型的文本校勘与对比来进一步探讨元杂剧的本来面

貌,并且比较系统地论述元杂剧的艺术特色及其在文学史上的价值。

本文正是以《元刊杂剧三十种》文本为依据,通过对元、明刊本的细致校勘,探讨元杂剧的原貌及其在明代的演化,论证明本元杂剧不能完全作为元杂剧研究的依据,并为中国戏曲史、中国文学史研究提供可能的研究方法和具体例证。同时,通过对元、明版本中不同题材同名杂剧的细致比较与综合分析,以元刊本的文本构成为纲,以每一个组成部分的表现形式、表现的内容以及在剧本中能达到的艺术或文学效果为目,进一步探讨它在体制、艺术表现及文学方面取得的成就。

第一章 概述

第一节 《元刊杂剧三十种》版本情况

《元刊杂剧三十种》是现存最早的元杂剧剧本集,也被认为是现存唯一的元刻杂剧选本,现藏于国家图书馆,题录为“古今杂剧三十种”,《古本戏曲丛刊四集》曾影印出版。卷首有“士礼居藏”等藏印。各卷行款不一,大致可分为大字本和小字本两类。

大字本四种^①,半叶十行,行十九字至二十三字不等。小字本二十六种:以半叶十四行居多,行二十一字至二十九字不等;或十五行,行二十七字至三十字不等;或十六行,行二十四或二十五字。

无论字体大小,均为黑口,左右双边。小字本框高 19.2 厘米,宽 13.3 厘米。大字本略高,宽度相同。

每本大致有四类字体:总题字体最大,字形最粗,剧末若有题目、正名,则字体与总题同,若此后还有总题,有时与剧首总题字体一样,有时与唱词字体相同。第二类是曲牌,字体与唱词字体大小仿佛,但字形稍粗,黑底白字,以示区别,有几本剧“正末”、“末云”、“旦云”、“唱”、“歌曰”等与正旦正末相关的舞台提示亦是黑底白字,情形与曲牌相同。第三类是正文唱词,皆满行书写,另曲牌之间的科白与舞台提示字体大致与唱词同,但格式略有差异,一般提行缩进一格或两格,有的剧本如果是正末的提示或宾白,大多缩进一格,这些部分若排在一行,为表示各自的独立,往往有所间隔,如:

^① 分别为《新编岳孔目借铁拐李还魂》、《新刊死生交范张鸡黍》、《新编足本关目张千替杀妻》、《古杭新刊小张屠焚儿救母》。见《古本戏曲丛刊四集》。

驾上开一折了 净上一折 外末一折 正末同老旦上开 老汉是……^①

最后一类是在曲中插入的科白与舞台提示,字体几乎全较唱词为小,且靠右栏排列。

书中错字、脱字、衍字、难辨字、同音假借字、俗字较多,且有的剧本甚至有部分正文字迹模糊,难以辨认,或者整叶涂黑,根本无从辨识。虽然该刊本整体品相不佳,但从剧本刊刻的角度来看,特别是与后代明刊本相较,其排版刊录方式基本上是一致的。这种刊行惯例从《诚斋杂剧》开始得以规范化,并成为后世刊行者的榜样:

在《诚斋杂剧》的原初版本中,所有能想到的对杂剧惯例的关注都通过排印的方式清晰地出现在剧本的文本结构中。唱词和文本中其它成分通过后者首行缩进两格来加以区分。另外,唱词部分用粗体印刷,而舞台提示和对白都用小字。每一曲唱词前都有曲牌,并印成黑底白字。每段新的曲词都不管前一行的留白,提行顶格,衬字也用小字印刷以示区别。其他的文本成分用不同大小的小字印刷。舞台提示字体最小,且印于每行靠右的位置。通过较宽的行距,舞台提示相互隔开,也与唱词和对白隔开。一般的对白都用小字印刷。对白中的某些部分,比如诗、词、信函,这些需要朗诵的地方都用粗体印刷——但是没有唱词的字体那么粗。用这四种不同大小的字体,连同其它的处理手法,就是要从排印上强调每本杂剧的不同成分。^②

从以上论述来看,《诚斋杂剧》中所用到的四种字体,在元刊本中几乎都可以一一对应(除了只有唱词的剧本)。这种刊行惯例也运用于后来的抄本、刊本中,《脉望馆钞校本古今杂剧》、《元曲选》、《古今名剧合选》都沿袭了这一体式。因此,元刊本的刊刻虽然简陋,在版式上还有很多地方未必完全规范

① 见《新刊的本薛仁贵衣锦还乡关目全》,《古本戏曲丛刊四集》。另,本书凡引元刊本文字,皆出自《古本戏曲丛刊四集》。又元刊本中多有刊刻疏误,为体现原貌,除少数显误外,一般不予补改。

② (荷)伊维德《朱有燬杂剧艺术》,页36—37。转引自奚如谷,《文本与意识形态》,见《明清戏曲国际研讨会论文集》,华玮,王璵玲编,台湾中研院中国文哲研究所筹备处,1998年,页254—255。