

元曲概說

鹽谷溫著
隋樹森譯

商務印書館發行

鹽谷溫著
隋樹森譯

元
曲
概
說

商務印書館發行

中華民國三十六年十一月初版

命(81544.1)

元曲概說一冊

定價國幣貳元伍角

印刷地點外另加運費

版權所必究

原著者 鹽谷溫

譯述者 隋樹森

發行人 朱經農
上海河南中路

印刷所 商務印書館

發行所 商務印書館
各地

鹽谷溫先生絕句兩首

周甲自述

昨是今非思慨然
半生心血傾元曲

回頭六十歲頻躔
三復臧家百種篇

題元曲選

究史研經道自通
茫茫禹域文明跡

詞章詩賦奪天工
渾在元人百曲中

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（公曆一八九七年），遠在王國維的宋元戲曲史（公曆一九一五年）魯迅的中國小說史略（公曆一九二五年）之前。中國人翻譯日本的古典的小說戲曲者，真是多若晨星，而日本人翻譯中國舊小說戲曲的，却是指不勝屈。小說方面，元祿年間（公曆一六八八——一七〇三年）便有譯三國志通俗演義的通俗三國誌，譯雲台奇蹤的通俗元明軍談，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（公曆一六〇三——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（公曆一八〇四——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，鹽谷溫譯有琵琶記，桃花扇，長生殿等，都很有名。譯翻元曲選的，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。近來國人也常吶喊「研究日本」的口號了，老實說，我們對於日本的研究，比起日本研究中國的成績來實在差得太遠了。文學如此，別的方面也是一樣。

青木正兒曾經寫了一本元人雜劇敘說，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，僅於以日本劇與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，也不能不加以刪削；因為那些話已經溢出曲學的範圍了。

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，但國人却也不必妄自菲薄。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新材料的搜求，更是不遺餘力。尤其是民國二十七年發現的脈望館鈔校本古今雜劇二百四十二種，堪稱最偉大的收獲。其中新發現的元人作品，竟有二十九種之多（名目及作者見本書第五章譯者案語），更是難得的國寶。此次中日大戰爆發以後，兩國的學術界也隔離起來。中國發現脈望館本古今雜劇，已是著者本書出版時一年以前的事了，但著者在本書中並沒有提到。想來這個消息傳到日本之後，著者對我們中國學術界，也不能不生「刮目相待」之感吧。是爲序。

目次

譯者序

第一章 歌曲之沿革

詩 騷 樂府 絕句 詞 曲

一

第二章 唐之歌舞戲

歌舞之起源 唐之梨園 大面 撥頭 踏搖娘 蘇中郎 窟礪子 參軍戲

七

第三章 宋之雜劇

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

一一

第四章 金之院本

金之文化 院本 諸宮調 董西廂 劉知遠 連廂詞

一八

第五章 元曲之勃興

科舉說 其否定 雜劇十二科 元曲選 古今雜劇 西廂記 西遊記 元曲之西譯

二二

第六章 元曲之作家

二五

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 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)崑曲

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，眷顧楚國，心繫懷王，憂愁幽思，而作離騷。離騷就是賦；卽不歌而誦者。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，也竟漸漸的分開了。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。故胡應麟詩藪中說：

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來齊梁間的新體詩。至唐而近體之詩法確立，絕句的平仄圖式也規定出來，終於成爲百代不易的法則了。唐人所歌唱的，無論是大曲，是小令，其歌辭盡爲絕句。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，本不隨聲爲長短句，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，因此稱爲三疊。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，

小姑貪戲採蓮遲。

晚來弄水船頭濕，

更脫紅裙裹鴉兒。

從這裏看來，便可知唱絕句的時候，什麼三疊啊，加散聲啊，是想了一種種方法的。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，最長者至鶯啼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。卽詞是起於唐之中晚，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，而曲實爲雜劇的骨子，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（今之北平）之音爲主，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

書劍生涯 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。

現在北平國語之上平（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，與北平音之陰平陽平無關；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，多驕奢淫逸，接近倡優；北朝由胡人建國且接近西域，故百戲之傳者多。其弊害詳於隋柳彧之上書。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。而俗樂失了徵聲，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，李龜，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」、「窟篋子」、「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」（譯者案中國亦然），中國的俳優奉祀玄宗，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「娑竭羅龍王」。「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」，「傀礪」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。耽曾犯賊罪，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。