古典文學研究輯刊

曾永義 主編

出版
文化出版社
花木蘭

十四編　第 15 冊

王學奇論曲（中）

王學奇 著



需要全本请访问 www.ertongbook.com

古典文學研究輯刊

十四編

曾永義主編

第15冊

王學奇論曲（中）

王學奇著



國家圖書館出版品預行編目資料

王學奇論曲（中）／王學奇 著 -- 初版 -- 新北市：花木蘭文化出版社，2016〔民 105〕
目 4+264 面；19×26 公分
（古典文學研究輯刊 十四編；第 15 冊）
ISBN 978-986-404-815-1（精裝）
1. 王學奇 2. 元曲 3. 曲評
820.8 105014958

ISBN-978-986-404-815-1
9 789864 048151

古典文學研究輯刊
十四編 第十五冊 ISBN：978-986-404-815-1

王學奇論曲（中）

作　者 王學奇
主　編 曾永義
總 編 輯 杜潔祥
副總編輯 楊嘉樂
編　輯 許郁翎、王筑 美術編輯 陳逸婷
出　版 花木蘭文化出版社
社　長 高小娟
聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓
電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452
網　址 http://www.huamulan.tw 信箱 hml 810518@gmail.com
印　刷 普羅文化出版廣告事業
初　版 2016 年 9 月
全書字數 497869 字
定　價 十四編 21 冊（精裝）新台幣 36,000 元
版權所有・請勿翻印

王學奇論曲（中）

王學奇　著

第四輯

需要全本请访问 www.ertongbook.com



目次

上　冊

第一輯

目前元曲語言研究中存在的問題 …… 3

（載《河北師院學報》1982 年第 2 期。《中國語文》1982 年第 6 期《國內期刊語言學論文選目》列有此文。日本金丸邦三、曾根博隆編入《元明戲曲語釋拾遺》及《續補》中。）

因聲求義是探索元曲詞義的方向 …… 13

（載《天津師大學報》1982 年第 5 期。國內學者在雜誌上指出此文在解決詞義問題上提出一個重要方法，值得考慮。認爲此文把王念孫父子「因聲求義」的方法引用到解決戲曲詞義中來，這還是第一次。金九邦三、曾根博隆把此文編入《元明戲曲語釋拾遺》及《續補》中。）

解釋元曲詞義要注意三個方面的聯繫 …… 21

（載《河北師院學報》1983 年第 2 期，後被列入學術研究指南叢書中。）

論如何探索元曲的詞義 …… 23

（載《河北師院學報》1984 年第 4 期。詞學大師讀此文後說：「非常詳盡，獲益匪淺，甚佩您多年積學，多所發明。」）

關於元曲語詞的溯源問題 …… 51

（載《河北師院學報》1987 年第 4 期）

論元曲中的歇後語 …… 67

（與吳振清合作）（載《河北師院學報》1985 年第 4 期）

元曲以反語見義修辭論析 …… 83

（載《修辭學習》1983 年第 3 期；《中國語文》1984 年《國內期刊語言學論文選目》，列有此文）

論元曲中的「頂針格」修辭法 …… 91

（載《河北學刊》1992 年第 4 期，後爲《出版工作》轉摘。文章舉例廣泛，分析全面，突破了傳統的「文字遊戲」說，揭示出它在行文中起的積極作用。）

關漢卿的修辭藝術 …… 99

（《載《河北學刊》1989 年第 3 期》）

「老」、「道」、「腦」語助初探 …… 109

（載《天津教育學院學報》1991 年第 3 期）

治曲一得 …… 117
（載《河北師大學報》2013 年第 4 期）

第二輯

評王季思先生的《西廂記》注釋 …… 131
（載《語文研究》1983 年第 1 期。國務院古籍整理出版規劃小組全文編入《古籍點校疑誤彙錄》第 1 輯。）

再評王季思先生的《西廂記》注釋 …… 139
（載《天津教育學院學報》1985 年第 3 期。國務院古籍整理出版規劃小組全文編入《古籍點校疑誤彙錄》第 3 輯。

讀王季思先生的《〈詐妮子調風月〉寫定本說明》 …… 145
（與王靜竹合作）載《天津師大學報》1986 年第 4 期。論者謂有理有據。）

評《新校元刊雜劇三十種》 …… 153
（載《河北師大學報》2004 年第 5 期）

評《詩詞曲語辭匯釋》 …… 165
（載《河北師大學報》2006 年第 1 期）

第三輯

《元曲選校注》前言 …… 185
（載《河北師院學報》1991 年第 2 期）

《全元雜劇》校注發凡 …… 197
（載《渤海學刊》1992 年第 1 期）

《宋金元明清曲辭通釋》概述 …… 205
（與王靜竹合作）（載《辭書研究》2003 年第 2 期）

《宋金元明清曲辭通釋》跋 …… 213

《曲詞通釋》後記 …… 217
（與王靜竹合作）（載《燕趙學術》2013 年春之卷）

湯顯祖與《臨川四夢》序 …… 227
（王學奇 2013 年於天津紅橋區寓所困學齋）

喜劇大師李漁和他的傳奇創作——《笠翁傳奇十種校注》序 …… 235
（載《燕趙學術》2009 年春之卷）

中　冊

第四輯

簡論元雜劇的衰落和傳奇的興起……263
（載《天津教育學院學報》1986 年第 5 期）

論關漢卿的散曲……271
（與王靜竹合作）（載《河北師院學報》1988 年第 3 期）

關漢卿生、卒年的再認識……297
（載《北師大學報》（1991 年增刊，1993 年爲《古近代文學研究》雜誌轉摘）

第五輯

元明戲曲中的少數民族語……309
（載《河北師院學報》1994 年第 1、2 期）

元明戲曲中的少數民族語（續）……321

宋元明清戲曲中的少數民族語……331
（載《唐山師院學報》2001 年第 1、3、4、6 各期。編者按：「王學奇先生《宋元明清中的少數民族語》，視角獨到，用功甚勤，可補這方面工具書之不足。」）

第六輯

釋「顛不剌（喇）」……399
（載《河北師院學報》1981 年第 4 期。謂「顛」字有新解，頗有啓發。）

「波浪、憊賴、舌剌剌」詞義發微……403
（載《中國語文通訊》1981 年第 6 期。日本金丸邦三、曾根薄隆編入《元明戲曲語釋拾遺》及《續補》中。）

釋「彈（dàn）」……407
（載《中國語文》1984 年第 5 期）

再釋「彈（tán）」……411
（載《信陽師院學報》1986 年第 6 期）

殺、煞、瞰、偎等字在元曲中的用法及其源流……415
（載《河北師院學報》1986 年第 2 期）

《救風塵》中幾個詞語注釋的商榷……425
（載《關漢卿研究新論》，1989 年 8 月，由花山文藝出版社出版）

釋「臉」——兼評王力先生對「臉」字的誤解 …… 433
（載《天津教育學院學報》1989 年第 3 期）
釋「賽娘」、「僧住」——兼談元劇中人物的用名問題 …… 439
（載《河北師院學報》1990 年第 2 期）
釋「去」 …… 445
（載《河北師大學報》1999 年第 2 期。中國人民大學資料中心於同年《語言文字學》第七期全文轉載。）
釋「人家」 …… 453
（載《唐山師專學報》1999 年第 4 期）
釋「巴」 …… 461
（載《河北師大學報》2000 年第 4 期。中國人民大學資料中心於 2001 年《語言文字學》第 1 期全文轉載）
釋「能」 …… 471
（載《河北師大學報》2001 年第四期。論者謂：「闡發新義，多所發明，一新讀者耳目，廣爲學界所欣賞，各有關刊物，爭相轉載。」）
釋「許」 …… 483
（載《唐山師院學報》2004 年第 6 期）
釋「與」——兼評《詩詞曲語辭匯釋》 …… 493
（載《唐山師院學報》2006 年第 1 期）
釋「學」——兼評現行各辭書 …… 507
（載《河北師大學報》2009 年第 2 期）
釋「老」與「大」 …… 515
（載《燕趙學術》2012 年春之卷）

下　冊

王學奇年譜 …… 525
卷頭語 …… 531
前　言 …… 533
年　譜 …… 535

簡論元雜劇的衰落和傳奇的興起

王學奇

一、元雜劇的衰落

元雜劇的黃金時代，是在蒙古滅宋以前，即元太宗窩闊台滅金（1234）到至元十三年（1276）滅宋這四十多年期間，史稱第一期。第二期是在滅宋以後，到元順帝至正年間，即公元 1277 年到 1340 年這六十年左右。這個時期，作家、作品已不如前期繁榮昌盛。第三期至正時期，即從公元 1341 年至 1367 年這二十多年，亦即元末時期。這一期的作家、作品，就更形寥落了。

所以如此，其原因在哪裏呢？我看有下述四點：

（1）元統一之初，統治者「以弓馬之利取天下」，並沒有一套治理統一的封建帝國的政治措施和經驗。立國既久，元蒙統治者認識到要鞏固統治，就需要儒家的一套，開始接受治國平天下的道理。元仁宗曾對佛、儒兩家發表過這樣的評論：「明心見性，佛教爲深；修身治國，儒道爲切。」又說：「儒者可尚，以能維持三綱五常之道也。」〔註1〕於此可見，在元代中、後期，統治者已經比較充分地認識到儒家思想對於鞏固封建統治的重要性了。馬克思、恩格斯說：「統治階級的思想，在每一時代都是佔統治地位的思想。」〔註2〕因此，統治階級的思想，不能不在各個方面反映出來。首先是在哲學方面，它繼承了南宋道學家的傳統，極力推廣腐朽反動的程朱理學，把封建道德思想，灌輸給人民。在文人中的惡劣影響尤較普遍。就上層知識份子來說，不僅由於他們受到傳統思想教養，也由於向上爬的政治慾望需要倚靠統治階級提倡

〔註 1〕《元史・仁宗紀》，中華書局版。

〔註 2〕《德意志意識形態》第一卷第一章，《馬克思、恩格斯選集》第一卷第 56 頁。

的儒道。至於雜劇作家，雖然出自下層的人物較多，但其固有的封建倫理道德觀念，通過統治階級的倡導也加強了。因之雜劇中產生了不少宣揚封建道德的作品。尤其在後期大量出現的歷史劇中，這種現象更爲明顯。例如秦簡夫的雜劇《趙禮讓肥》，是根據《後漢書・趙孝傳》編寫的。內容寫的是趙禮、趙孝兄弟的孝悌和信義行爲，感動了吃人心肝的強盜，致使強盜投軍報國。此劇極力美化封建的倫理道德及其教化的力量。再如楊梓的雜劇《霍光鬼諫》。劇中霍光的形象與歷史上權傾天下的重臣全然不同，而是一個對「霍光之禍」早有預見，忠君不惜滅家滅族，死了也要給皇帝託夢，不鏟除君王身邊的隱患，死不瞑目的形象。再如鄭德輝的雜劇《伊尹耕莘》，是寫伊尹如何幫助方伯滅夏興商，表現了一片忠心。再如雜劇《豫讓吞炭》，是寫戰國時晉大夫對其主子智伯的忠義的事跡。其實這些劇本皆旨在託古喻今。據元・姚桐壽《樂郊私語》云：「今雜劇中有《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》、《不伏老》，皆康惠自製，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳」。按楊梓死後，追封弘農郡侯，謚康惠。由此看來，這裏歌頌的忠臣義士，都是爲統治階級服務的。它和元代前期某些歷史劇，如《單刀會》等宣揚的愛國主義以及《五侯宴》等宣揚的濟弱鋤強的精神，兩相比較，顯然黯然失色。

（2）從蒙元統治者對待漢族知識份子態度方面說，是十分歧視、極力排斥的。「蒙古用人，國族勳舊貴遊子弟爲先」。〔註3〕對被征服的漢人、南人很不放心。因此，科舉取士制度，拖延七、八十年沒有舉行。隨著元蒙統治的鞏固，統治者對漢族知識份子的態度，有所改變，於仁宗元祐元年（1314）開始恢復科舉制度。雖然通過科舉，不見得能眞正網羅優秀人才，每科取士的數量也不大，而且因爲繼續推行民族歧視政策，漢人、南人中舉的仍比蒙古、色目人困難得多，但和元初比較起來，總算給讀書人開闢了一條仕進的道路。它對緩和當時讀書人對蒙元統治的不滿起了一定的作用，還引誘了他們把注意力轉移到舉業上，再加之「試藝以經術爲先」，〔註4〕考題多出自朱熹注的「四書」，要想應就得埋頭故紙堆中，把思想納入儒家的道統。同時，又因爲統治者部分地緩和了民族矛盾，一定程度地沖淡了某些讀書人的亡國之痛，於是開始對元代統治者抱有幻想，對自己的政治前途寄以希望。這種情況，不能不影響後期劇作家的生活和思想，使他們在各種不同程度上逐漸

〔註3〕陳邦贍《元史紀事本末》第48頁，中華書局版。
〔註4〕《元史》第2015頁，中華書局版。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

脫離了人民，使作品逐漸失去戰鬥的精神。這便是元雜劇衰落的又一原因。例如鄭光祖的雜劇《王粲登樓》，在第三折裏，寫王粲因仕途險阻，窮愁交加而抒發的思鄉之情：「塵滿征衣，嘆飄零一身客寄，往常我食無魚彈劍傷悲。一會家怨荊王信讒佞，把那賢門緊閉。」（〔中呂粉蝶兒〕）「我這裏望中原，思故里，不由我感嘆酸嘶，越覺得我這一片鄉心碎。」（〔迎仙客〕）等等。聽來深切動人，令人不由想起鄭光祖客居杭州，志不得伸的窘狀。但劇中心高氣傲的王粲，畢竟由於孜孜營求「功名」，獻上萬言長策，博得皇帝的歡心，最後被加封爲「天下兵馬大元帥」，這不正反映了作者對統治階級所抱的幻想嗎？宮天挺的雜劇《范張雞黍》所反映的矛盾心理，較之《王粲登樓》更爲突出。例如劇中說「今個秀才每遭逢著末劫」，「便有那漢相如獻賦難求進，賈長沙痛哭誰俄問，董仲叔對策無公論」，而刀筆吏、屠沽子、工匠、輿隸之徒，卻個個入省登台，封建侯節。而在劇中憤怒地指出：這些人「都是些肥羊、法酒、人皮囤。一個個智無四兩，肉重千斤。」他們「但學得些妝點皮膚，子曰詩云」，就「輪替著當朝貴，倒班兒居要津」。就是這樣一群蠢貨把仕路（三座衙門：國子監、秘書監、翰林院）堵塞得水泄不通。眞是如劇中所說：「國子監助教的尚書，是他的故人；秘書監著作的參政，是他的丈人；翰林院應舉的，是左右丞相的舍人。」因此，本劇雖是根據《後漢書・范式傳》所寫，反映的卻正是元代知識份子悲慘的處境和元代選舉法的種種弊端。這個劇本，雖然如此酣暢淋漓地抒發了作者的憤懣，和對元代黑暗社會的遣責，但作者的政治理想，仍希望有朝一日能遇到一個像「文王」那樣的善於舉賢任能的人；即使他曾立志「便有那送皇宣叩門，聘玄纁訪問，且則可掩柴扉，高枕臥白雲」，但一旦降下詔書，徵聘他入朝，他還是「手腳張狂」地脫了喪服，表示「朝廷有詔，禮不敢違」，志滿得意而去。像這類反映知識份子思想情況的還很多，例如有的說：「學成文武藝，貨與帝王家。」有的說：「一聲雷震報春光，起蟄龍九重天上」，等等。總之，從作品的總的傾向來看，作者雖對現實不滿，但多出自個人懷才不遇的憤慨，並沒有接觸到社會的根本矛盾和政治痼疾，眼光也沒有超越文人的小圈子，看到廣大人民生活的痛苦。因此和元初有成就的作家如關漢卿等，比較接近下層人民，同情人民疾苦，因而能在作品中傳達人民的呼聲、反映時代的精神面貌，是大不相同的。

（3）戲劇形式不斷的發展，才能豐富表演藝術，較好地反映現實生活。元雜劇從戲劇形式來說，是比宋雜劇和金院本較爲完備。據宋・耐得翁《都

城紀勝・瓦舍眾技》所記宋雜劇情況：「雜劇中，末泥爲長，或四人或五人爲一場，先做尋常熟事一段，名曰艷段；次做正雜劇，通名爲兩段。末尼色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，又或添一人裝孤。」又說：「大抵全以故事世務爲滑稽，本是鑒戒，或隱爲諫諍也。」可見腳色不多，演出時間也不長；同時也可以看出雜劇內容的一般情況，尚不脫古時俳優託故事以諷時事的痕跡。據元・陶宗儀《輟耕錄》卷二十五所記金院本情況：「院本則五人：一曰副淨，古謂之參軍，一曰副末，古謂之蒼鶻……一曰引戲，一曰末尼，一曰孤裝，又謂之五花爨弄。」可見金院本腳色也是五人，與宋雜劇相近。和這兩者相比，元雜劇形式有了進一步發展，通常以四折加一至兩個楔子組成，每一折唱辭曲一個宮調的套曲組成，押一個韻。全劇由一個腳色正旦或正末獨唱到底。元雜劇的腳色也相應增多，內容能表現較複雜的故事，意樂上也比較完整，無疑是戲劇藝術的一大進步。

但就戲劇形式的成熟程度來講，元雜劇尚處於初期階段，有其不可克服的局限性。這種局限性首先表現在結構上是一劇四折，形成起、承、轉、合固定的情節程式，而且通常以團圓結局。這樣，就使戲劇矛盾不能充分展開，劇情發展，缺乏變化，最後衝突的解決，也易使觀眾或讀者感到突然。明・臧晉叔早就指出：「故一時名士，雖馬致遠、喬夢符輩，至第四折往往彊弩之末矣。」〔註5〕可見結尾倉促，往往使戲劇矛盾的展開受到限制。又元雜劇受中國傳統說唱文學的影響較大。一個故事，總是從頭說起。平鋪直敘，不甚注意剪裁，因而內容迫切要求突破一劇四折的框框，像《趙氏孤兒》、《五侯宴》、《降桑椹》等劇，根據內容需要，就延長爲五折。有的像《西廂記》更延長爲五本二十折。這在元雜劇形成之初，就已顯露這種先天不足的徵兆。

其二表現在一個腳色一唱到底的局限性上。由一個腳色一唱到底，不論從音樂上還是從舞台效果來看，都是比較沉悶單調的，從社會發展來看，既然現實生活越來越趨向複雜，劇也就隨之要求反映複雜的生活現實，因而腳色也勢必根據需要漸漸增多，實際上劇中主要人物不會只有一個，如由一人獨唱，其他腳色不能充分發揮作用，腳色間彼此密切配合的關係也受到妨礙，不利於人物形象的塑造，不利於戲劇矛盾的展開。故在現存一百幾十種完整的元雜劇中也發現有例外的情況，如：《西廂記》第五本，就是末、旦分擔主唱腳色；旦本《東牆記》第三折亦然。不但如上述主要腳色分唱，其他次要

〔註5〕臧晉叔《元曲選・序》，中華書局版。

腳色（淨、丑、搽旦等）也有唱一兩支曲子的。如旦本《望江亭》第三折【馬鞍兒】曲，就是先由李稍、張千和楊衙內各唱一句，最後合唱。末本《單刀會》，正末安排了三個人，第一折正末爲喬公，第二折正末爲魯肅，第三、四折正末才是關羽，也突破了由一人獨唱的規律。諸如此類，例不勝舉。對上述這種複雜情況的存在，目前學術界有三種看法：一是有人認爲它是經過明人依照南戲、傳奇的唱法，加以改動，如旦本《張生煮海》，臧晉叔《元曲選》本第三折，忽然變成由正末扮演的長老主唱，破壞了全劇一人獨唱的規律，但較前的明刻選本《柳枝集》，則仍由正旦扮仙姑主唱，保持元雜劇的一般規律。從這兩個版本可以證明其中必有一本是經過明人改動而失去原貌的。二是有人認爲元雜劇後期的作品，受了南戲的影響，是作者吸收南戲的唱法以革新元雜劇傳統形式的一種表現。這從元明之際和明初的雜劇作品中，多由上場的各種腳色或分唱、或接唱、或合唱，很少是一唱到底的情況，可以獲得一些證明。三是有人根據《西廂記》、《望江亭》、《單刀會》等早期元雜劇作品的例外情況，認爲是元雜劇唱法的「常規」尚未建立之前，在摸索階段中出現的現象。這三種說法各有一定理由，但都沒有令人完全信服的證據，不足以解釋種種矛盾現象。不過卻可以說明一人獨唱到底的形式，與複雜的戲劇內容，是不相適應的。

（4）後期元雜劇南移，也是使它衰落的原因之一。元雜劇前期作家多是北人，活動中心也在北方的京師大都，可以說元雜劇是從北方一個地方戲發展起來的。而後期雜劇作家以南人爲主，其中少數是遊宦或旅居在南方的北人，如曾瑞卿是大興人，他「喜江浙人才之多，羨錢塘景物之盛，因而家焉」。〔註6〕其他如宮天挺是大名開州人，鄭光祖是平陽襄陵人，喬吉是太原人，他們都在江浙一帶活動，終此一生。又因爲戲劇發展與城市經濟的繁榮有密切關係，且演戲賣藝本身也帶有商業經濟的特點。當時北方經濟發展緩慢，而南方如揚州、鎮江、南京、蘇州，特別是杭州等城市，商業與手工業極爲發達，故隨著元滅宋，統一了中國，很多劇團紛紛南下，把戲劇活動中心從大都移到了以杭州爲中心的江浙一帶。這一南移，雖使北雜劇的影響波及全國不少地方，但一個地方性的劇種要成爲全國性的戲劇，還需要具備不少主、客觀條件。而在封建社會時代，生產水平不高，交通不便，方言各異，經濟發展又不平衡的狀況下，是不易發展的。而且一個地方劇種，一旦離開了土

〔註6〕鍾嗣成《錄鬼簿》卷下。

生土長的環境，它原來爲人民所喜聞樂見的地方色彩，便失掉了光輝，因而不但不易得到進一步發展，反而會像移植的花木，種於異鄉的土地，氣候不宜，而枯萎下來。

二、傳奇的興起

傳奇的前身是南戲，於北宋末年興起於南方，和北雜劇有不同的淵源。北雜劇是在金院本的基礎上進一步的發展和演變，而南戲的淵源，據明・徐渭《南詞敘錄》說：「永嘉雜劇興，則又即村坊小曲爲之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸衣、士女順口可歌而已。」同書又說：「其曲，則宋人詞而益以俚巷歌謠，不叶宮調，故士大夫罕有留意者。」可見它最初，只是南方民間的歌舞小戲，很少引起士大夫的注意和重視。故南戲雖逐漸向成熟的方面發展，但在長期內，還是相當粗糙的。以戲文《張協狀元》而論，其結構還比較鬆散，語言還比較蕪雜，形式還比較粗糙。元滅宋後，北雜劇南移。雖然元代統治者懷有偏見，貶抑南音，一時造成「南音漸少北音多」的局面，但由於下述原因，南戲終於成熟起來了：

（1）南戲植根於南方的土壤，爲南方廣大群眾所喜愛，具有強大的生命力。它漸漸由粗到精，從思想性、藝術性兩方面漸趨成熟，並影響著其他劇種。在元代初期雜劇呈現繁榮的時代，有些雜劇就曾採用過南曲，如關漢卿的《望江亭》，即其一例。據說馬致遠還寫過南戲《牧羊記》，〔註7〕喬吉也寫過南戲《金縢》。〔註8〕到元代後期，雜劇南移，兩者並存，它們互相競爭而又互相滲透。在南戲由粗變精的過程中，廣泛吸收了北雜劇的精華（如南戲音樂原不甚講究，多是以零散的支曲雜湊而成，後採用雜劇套曲，從而使音樂結構比較完整，便於刻劃人物）作爲養料。如蕭德祥是雜劇作家，但也寫過南戲。〔註9〕當時被稱爲蠻子漢卿的雜劇作家沈和甫，就是後來在南戲和雜劇中出現的唱腔上的「南北合套」的創始者。這些情況，都充分證明了這一點。在元代末期，南戲更從江浙一帶流入江西、安徽等地，結合當地的原有藝術，進一步蓬勃發展，南戲便逐漸成爲南方具有很大影響的劇種。從明初到清中葉，即從十四世紀中葉到十八世紀初，隨著北雜劇日益衰落的同時，

〔註7〕呂天成《曲品》卷上、卷下。
〔註8〕呂天成《曲品》卷上、卷下。
〔註9〕鍾嗣成《錄鬼簿》卷下。

我國戲劇藝術又邁進一個新的發展時期。起初是南戲各種聲腔（如弋陽、海鹽、餘姚、崑山等）並行競爭與交流發展，隨後是崑山腔與弋陽腔戲的崛起盛行。新興的崑山腔和弋陽腔諸戲，繼承了南戲的傳統，又進一步吸收了北雜劇的成果，在戲曲舞台上開創了以南曲爲主的傳奇時代。所謂傳奇，「傳其事之奇焉者也，事不奇則不傳」。〔註10〕茲就崑山腔而言，原來在明嘉靖、隆慶年間，音樂家魏良輔集南北曲之大成，對崑山腔進行一次重要的改革，接著又有作家梁伯龍，「能得良輔之傳」，專門編演傳奇《浣沙記》，於是才很快地盛行起來了。明末清初，崑山腔的流傳範圍幾乎遍及全國各地大城市，可以說從明代萬曆到清代中葉是崑山腔劇種的黃金時代。這期間，名家輩出，名作如林。其代表作有《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等傳奇，標誌著這一新的歷史時期是我國戲劇藝術發展的高峰。

（2）南戲在形式上和北雜劇相比，不僅不限折數，也不限由一人獨唱到底。從南戲發展到崑曲傳奇仍是如此。因此崑曲傳奇是繼承宋元南戲而形成的，是和《荊》、《劉》、《拜》、《殺》四大傳奇及《琵琶記》一脈相承的。就篇幅來講，崑曲傳奇，亦爲長篇鉅帙，一本傳奇，少則卅多出，多則五十多出，因之往往分爲上下兩卷，上卷結束叫「小收煞」，下卷結束叫「大收煞」。上下兩卷的內容，大約正適合富於閒暇的觀眾日以繼夜、通宵達旦兩場演出的需要。這和通常只有四折一楔子的北雜劇是完全不同的另一種戲劇形式。而且在演唱上，凡上場的生、旦、淨、丑等各色，均分派之，各相交流，互爲輝映。因此，它能容納較豐富的內容，也能使演員的才能得到比較充分的發揮，從而更便於人物形象的塑造。故明・呂天成《曲品》卷上云：「雜劇折惟四，唱止一人；傳奇折數多，唱必匀派。雜劇但摭一事始末，其境促；傳奇備述一人始終，其味長。雜劇則孰開傳奇之門，非傳奇則未暢雜劇之趣也。」意思顯然是說：雜劇對傳奇的發展和提高有很大的影響，即所謂「開傳奇之門」，而傳奇吸收了雜劇的長處，而又不爲其形式所局限，使戲劇藝術得到豐富和發展，即所謂「暢雜劇之趣」也。這種分析，是很符合實際情況的。

正是由於上述原因，終於使崑曲傳奇繼南戲發展成爲全國流行的大劇種，取代了元雜劇的主導地位。

（原載於《天津教育學院學報》1986年第5期）

〔註10〕孔尚任《桃花扇小識》。

需要全本请访问 www.ertongbook.com