

「北曲雜劇之分期演進」新探

曾永義

世新大學中國文學系講座教授
臺灣大學中國文學系特聘研究講座教授
中央研究院院士

引言

北曲雜劇是指相對於南曲戲文的戲曲體製劇種，彼此又相對稱作北雜劇、南戲文，北劇、南戲，或雜劇、戲文，或金元雜劇、宋元戲文。筆者有〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉¹，獲得這樣的結論：

北曲雜劇共有十種名稱。其「樂府」、「傳奇」、「北曲」、「元曲」等四名，或借用古語或從其片面性格而言，故後來皆不用以指稱北曲雜劇。另外六種名稱則可看出北曲雜劇演進的歷程：「北院本」之「院本」見其小戲階段的雛型；「院么」或「么麼院本」見其進入大戲之過渡；「么末」見其完成為大戲的俗稱；「雜劇」見其完成為大戲並取宋金雜劇之地位代之而為一代戲曲的專稱；「北劇」則見其與「南戲」對立之情況。

北曲雜劇淵源於金院本，而金院本又與宋金雜劇大抵不殊。乃因金雜劇流入民間，其演員不再是宮廷優人，改由民間的「行院人家」，故易名為「院本」。院本快速注入民間鮮活生命力，發展出以市井口語為名稱的新劇種，有「院么」與「么末」兩種。

¹ 參拙作：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第15期（1999年9月），頁1-42，收入拙著：《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化事業公司，2000年），頁185-254。又收入拙著：《戲曲源流新論》增訂本（北京：中華書局，2008年），頁173-206。

「院么」可見改副淨主演之滑稽詼諧爲末色主唱之北曲套數，但以宋金雜劇院本「通名兩段」之成規推之，其北曲當有兩段，分演劇目相近的不同故事；院本名目中另有「院爨」，是行院演出的爨體，具有踏爨、趨搶嘴臉之表演特色。由於院么體質變化較大，從中衍生爲「么末」、「朗末」、「撇末」、「撇朗末」等異名同實的劇體，明白宣稱以「末色」爲主演，並將宋金雜劇院本各自獨立的四個段落，結爲起承轉合故事情節連貫一體的新體製，只是演出時仍舊一段一段分開，中間夾入音樂歌舞或雜技，保持原來各自獨立的方式。

「么末」成立的年代應當在宋寧宗嘉定七年（金宣宗貞祐二年，1214）。金遷都於南京（汴京），宋金「雜劇」改稱爲「院本」，又進而有「院么」之後；所以其成立之地亦應當是當今之開封、洛陽、鄭州一帶之「中原」，或稱「中州」，也因此北曲雜劇便以《中原音韻》爲正聲。至於由市井口語之「么末」轉而取「雜劇」而代之，則應當在元世祖至元八年（1271）改國號爲「元」之後，十六年（1279）滅宋之前。

小戲可以多源並起，大戲只能一源多派，因此「么末」或「雜劇」由中原流播各地必因方言腔調之不同而分派爲各腔調劇種。北曲雜劇發祥地在中州（河南的開封、洛陽、鄭州一帶），故魏良輔《南詞引正》謂唱北曲宗中州調爲佳；北曲發達後以大都爲中心，故以小冀州調按拍傳絃最妙；又流播至湖北，故有「黃州調」之腔調劇種。至元末明初北曲音樂變革而產生「絃索調」；南曲崑山水磨調獨霸劇場後，也用來唱北曲，謂之「北曲南調」，即「北曲崑唱」。又考察劇作家籍貫分布情況，元代前期在北方，後期在南方，亦可見北劇創作與流播的區域性。再由考古文物觀察，大都、真定、東平、平陽，正是北劇至元間大盛之時的四個流播地域。如此加上源生地開封，可說是當時北劇的「五大中心」。

對於這樣的結論，本文將用來作爲「北曲雜劇」分期的基礎。

而對於北曲雜劇的研究，王國維《宋元戲曲考》以後就有「分期」的爭議；近來學者亦有「六大中心」之說；所謂「六大中心」，即上述至元間北劇盛行之大都、真定、東平、平陽，加上其源生地汴梁（開封）和北劇至元、元貞南移後之杭州。筆者亦有〈北曲雜劇源生與流布之「六大中心」及其作家作品簡述〉²。因此，想以「分期」爲主，兼及「六大中心」論述，提出個人的看法以就教方家。

² 未刊稿。

北曲雜劇之分期，始於王國維《宋元戲曲考·九、元劇之時地》：

有元一代之雜劇，可分為三期：一、蒙古時代：此自太宗取中原以後，至至元一統之初。《錄鬼簿》卷上所錄之作者五十七人，大都在此期中。（中如馬致遠、尚仲賢、戴善甫，均為江浙行省務官，姚守中為平江路吏，李文蔚為江州路瑞昌縣尹，趙天錫為鎮江府判，張壽卿為浙江省掾史，皆在至元一統之後。侯正卿亦曾游杭州，然《錄鬼簿》均謂之前輩名公才人，與漢卿無別，或其游宦江浙，為晚年之事矣。）其人皆北方人也。二、一統時代：則自至元後至至順、後至元間，《錄鬼簿》所謂「已亡名公才人，與余相知或不相知者」是也。其人則南方為多；否則北人而僑寓南方者也。三、至正時代：《錄鬼簿》所謂「方今才人」是也。此三期，以第一期之作者為最盛，其著作存者亦多，元劇之傑作大抵出於此期中。至第二期，則除宮天挺、鄭光祖、喬吉三家外，殆無足觀；而其劇存者亦罕。第三期則存者更罕，僅有秦簡夫、蕭德祥、朱凱、王擘五劇，其去蒙古時代之劇遠矣。³

可見靜安先生的「三期說」，其實是就「蒙元」而非「有元」而言。因為蒙古窩闊臺汗滅金取得中原在一二三四年，至忽必烈改國號為「元」，在至元八年，其間有三十七年尚屬「蒙古時代」；至順帝至正二十七年（1367）被朱元璋逐離大都的「元朝」，其間統一中國有八十八年；而北曲雜劇之興盛實自蒙古時代，故以稱「蒙元雜劇」為宜。何況元朝為蒙古人所建，稱「蒙元」亦一語相關。再看靜安先生之「三期說」，明顯是認為鍾嗣成（約1277-1345後）⁴《錄鬼簿》對劇作家之時代先後序列具有「史」的意義，乃以此作為分期的基準。此「三期」如以西元紀年，則分別是：

- (1) 蒙古時代：蒙古窩闊臺汗六年（1234）—元世祖至元十六年，其間四十六年。
- (2) 一統時代：元世祖至元十六年—元順帝至元六年（1340），其間六十二年。

³ 王國維：《王國維戲曲論文集——宋元戲曲考及其他》（臺北：里仁書局，1998年），頁93-94。

⁴ 鍾嗣成生卒年據王鋼：《校訂錄鬼簿三種》（鄭州：中州古籍出版社，1991年），附錄〈鍾嗣成年譜〉，頁290-303；王氏謂鍾嗣成約生於元世祖至元十四年（1277），卒於元順帝至正五年（1345）之後，享年六十八歲以上，其《錄鬼簿·自序》署元文宗「至順元年」（1330）。

(3) 至正時代：元順帝至正元年(1341)一至正二十七年(1367)，其間二十七年。

靜安先生蒙元雜劇三期說之後，論說元雜劇者，亦多以此為論題，而有「三期說」與「兩期說」之別。

其持三期說者，如盧前《中國雜劇概論》、青木正兒《元人雜劇概說》、傅惜華《元代雜劇全目》、孟瑤《中國戲曲史》、顧兆倉《元明雜劇》、李修生〈元雜劇的分期問題〉、王毅〈關於元雜劇分期問題的商榷〉、季國平《元雜劇發展史》、廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》等⁵。雖然其中對「三期說」的時間或有不同，如李修生、王毅；或對「三期」的定位有別：如季國平分(1)北方興起時期(1234-1279)、(2)南北繁盛時期(1279-1323)、(3)衰微時期(1324-1367)；又如廖奔亦分(1)勃興期(1234-1279)、(2)擴布期(1279-1324)、(3)衰落期(1324—明代)。廖、季二氏幾同。

其持兩期說者如鄭振鐸《插圖本中國文學史》、劉大杰《中國文學發展史》、北大中文系五十五級集體編《中國文學史》、中國社科院文研所編《中國文學史》、游國恩等《中國文學史》、《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》、李春祥〈鍾嗣成《錄鬼簿》劃分元雜劇為「兩期」說〉、張庚、郭漢城主編《中國戲曲通史》、田同旭《元雜劇通論》等⁶。其兩期之分，基本上以元成宗元貞、大

⁵ 盧前：《中國雜劇概論》，收入劉麟生編：《中國文學八論》（上海：世界書局，1936年）。青木正兒撰，隋樹森譯：《元人雜劇概說》（北京：中國戲劇出版社，1957年）。傅惜華：《元代雜劇全目》（北京：作家出版社，1957年）。孟瑤：《中國戲曲史》（臺北：文星書店，1965年）。顧兆倉：《元明雜劇》（上海：上海古籍出版社，1979年）。李修生：〈元代雜劇的分期問題〉，《光明日報》1983年1月25日。王毅：〈關於元雜劇分期問題的商榷〉《湖北大學學報》（哲學社會科學版）1985年第2期，頁49-52。季國平：《元雜劇發展史》（臺北：文津出版社，1993年）。廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》（太原：山西教育出版社，2000年）。

⁶ 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（北京：人民文學出版社，1957年）。劉大杰：《中國文學發展史》（臺北：臺灣中華書局，1957年）。北大中文系文學專門化五十五級集體：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1958年）。中國社會科學院文學研究所中國文學史編寫組：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1962年）。游國恩等：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1963年）。中國大百科全書出版社編輯部：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983年）。李春祥：〈鍾嗣成《錄鬼簿》劃分元雜劇為「兩期」說〉，《河南師大學報》（社會科學版）1983年第5期，頁89-93+15。張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》（臺北：丹青出版社，1985年）。田同旭：《元雜劇通論》（太原：山西教育出版社，2007年）。

德間(1294-1307)為前後界線，但起始點則看法各異。

其較特異者為徐扶明《元代雜劇藝術》，將「北曲雜劇」分為四期：

第一個時期，北雜劇初起於金代。

第二個時期，北雜劇的黃金時代，大約從元代初年到大德年間(1271-1307)。

第三個時期，北雜劇繼續發展，大約從至大年間到至順年間(1303-1333)。

第四個時期，北雜劇的衰落，大約從元代元統年間到明代初期(1333-1439左右)⁷。

寧宗一、陸林、田桂民編著的《元雜劇研究概述》，對於諸家分期之所以歧異，指出乃因以下三疑點未能明確定位：

其一，如何明確「元雜劇」與「北雜劇」的概念。

其二，怎樣評價元貞、大德時期的雜劇創作。

其三，《錄鬼簿》之分元雜劇發展，到底是「二期」還是「三期」⁸。

這三個「概念」上的疑點，就「其三」而言，鍾嗣成《錄鬼簿》只是以自己生存年代和與作家交遊關係為背景，為便於記錄，對作家所作的序列；雖然可以藉此看出其間之大致前後次第，但鍾氏並沒有以此分期的企圖，其序列本身對於雜劇史的分期發展也未有絕對的意義。何況其所記作家生平，不可考者居多，並不是位列在前者就一定年代早於位列於後者。

就「其二」而言，確實應作詳密考證功夫，以驗明元貞、大德，乃至於其後十六年間雜劇作家與作品的實際情況，才能判斷賈仲明(1343-1422 之後)所補弔詞是否確然可信。

而「其一」所指出的「元雜劇」與「北雜劇」概念，則最具關鍵。「北雜劇」全稱實為「北曲雜劇」，應含有兩層命義：第一層是指一個「體製劇種」之名。如予分期，就要講究劇種的整個「生命史」，有：小戲源生期、小戲過渡期、大戲形成期、大戲全盛期、大戲衰落期、大戲餘勢期、大戲蛻變轉型期等七個時期；第二層是就其與「南曲戲文」對舉而言，若簡約其詞就有本文開頭所云，「北雜劇」、「南戲文」，「北劇」、「南戲」之對舉，所應探討的，應是它們之間的消長和交化乃至蛻變為新劇種的過程。而被稱作「元雜劇」則是宣示

⁷ 徐扶明：《元代雜劇藝術》（上海：上海文藝出版社，1981年），頁30-31。

⁸ 寧宗一等編：《元雜劇研究概述》（天津：天津教育出版社，1987年），頁135-137。

其所屬時代，甚至明指其被推為「有元一代」的代表劇種。其時間自是限定在元世祖至元八年改國號「蒙古」為「大元」之後，至元順帝至治二十七年被徐達逐出大都之時，其間凡九十七年。而王靜安所分三期，實包括「蒙古時代」，也就是他是從窩闊臺汗六年滅金算起的，則他的分期不是就「元雜劇」而是就「蒙元雜劇」來說的；他的「蒙元」也不是從蒙古成吉思汗元年(1206)算起，因為其間有二十八年，蒙古與漢民族的「中原」尙未有密切關係，更與「北曲雜劇」尙未有任何瓜葛。但若就體製劇種之「北曲雜劇」，論其源生與過渡與形成來說，則早在金元以前，已有不可分割的因緣，所以「北曲雜劇」的時間就非上推到金代不可；而若就時代命名而言，便也有「金元雜劇」之稱。

據此說來，「北曲雜劇」、「金元雜劇」、「蒙元雜劇」、「元雜劇」四個名詞概念，前者指稱體製劇種之類別，後三者只標明其所屬年代，若欲分期，自當以就其劇種之發展史來畫分才有較為可據而周延的基準。

又筆者另有《明雜劇概論》⁹，得知明初百餘年，北曲雜劇尙存餘勢，「勢力」較諸並時的「新南戲」猶有過之而無不及。因此，筆者對「北曲雜劇」之分期，就有：(1)小戲群源生期：「金院本」，(2)小戲發展轉型期：「金院么」，(3)大戲形成始興期：「金蒙么末」，(4)北方大戲大盛期：中統至至元三十一年之「蒙元么末與元雜劇」，(5)大戲南北全盛期：元貞至至治間之「元雜劇」，(6)大戲衰落期：泰定後至至正之「元雜劇」，(7)大戲餘勢期：「明初百年北曲雜劇」等七個時期。這七個時期看似較諸前輩時賢「繁多」，但筆者認為，這才是「北曲雜劇」發展史的「完整階段」。茲考述說明各期如下：

一、小戲群源生期「金院本」

此階段時間約宋寧宋嘉定二年（金衛紹王大安元年 [1209]）之前。

由拙作〈參軍戲及其演化之探討〉¹⁰，已知「遼金雜劇」來自宋廷，與「宋雜劇」不殊。金雜劇《金史·后妃傳》記金章宗(1190-1208)李妃事，其筵宴優

⁹ 拙著《明雜劇概論》，一九七八年嘉新文化基金會列入研究論文第三〇二種，一九七九年復由臺北學海出版社出版，二〇一一年臺北國家出版社再版，二〇一五年臺北花木蘭出版社，及北京商務印書館皆再版。本文引述，據北京商務印書館本。

¹⁰ 拙作：〈參軍戲及其演化之探討〉，《臺大中文學報》第2期（1988年11月），頁135-225。收入拙著：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年）。

戲與宋雜劇如出一轍¹¹。加上南宋徐夢莘(1124-1207)《三朝北盟會編》卷七十七所記金人向宋廷求索「雜劇、說話、弄影戲、小說、嘌唱、弄傀儡、打筋斗、彈箏、琵琶、吹笙等藝人一百五十餘家，令開封府押赴軍前」，以及卷七十八所記求取「諸般百戲一百人，教坊四百人，……，弟子簾前小唱二十人，雜戲一百五十人，舞旋弟子五十人。」¹²等史料看來，金人宮中雜劇既取自宋廷，自與「宋雜劇」不殊，故胡忌(1931-2005)有《宋金雜劇考》合宋、金之雜劇一併論述¹³。而由於「宋金雜劇」之內涵結構，其原始實為唐「參軍戲」嫡裔，其一場通名兩段號稱「正雜劇」，後來在其開頭加「豔段」而為三段，民間又將河北地方小戲「紐元子」併入其後而為「散段」；總為「四段」，卻尚各自獨立演出；亦即將宮廷三段獨立小戲與民間一段小戲串成，因之宋金雜劇實為「小戲群」，有如屈原時代之《九歌》¹⁴與今日客家等地方戲之「串戲」¹⁵一般。

至於金雜劇之所以改稱「院本」，應自宮廷流播民間之後。雖然唐參軍戲和宋雜劇皆有自宮廷流播民間之現象¹⁶，但因金雜劇藝人取自宋廷，其流播散落民間，必是當亂之際。而我們知道，蒙古自宋嘉定二年、金衛紹王大安元年、蒙古成吉思汗四年(1209)以後，年年不時攻金，金節節失利，於成吉思汗六年(1211)八月，蒙古更大破金兵三十萬；同年十一月朮赤、察合臺、窩闊臺分軍攻城，所過殘破。至金宣宗貞祐元年(1213)七月，成吉思汗親率大軍圍攻金中都(燕，大興府，今北京)，金宣宗被迫於貞祐二年五月遷都南京(汴，今開封)。其間凡六年，真是兵荒馬亂，金朝之宮廷雜劇藝人焉有不向外奔命之理，他們也因此成為民間極卑微的「行院人家」，「行院」原作「衙院」，猶今言「破落戶」，乃亦因之以其演出之技藝底本稱作「院本」。

「院本」之為「北曲雜劇」根源，見諸三位元人之說：其一胡祇適(1227-1295)¹⁷《紫山大全集》卷八〈贈宋氏序〉云：「近代教坊，院本之外，再變而為

¹¹ [元]脫脫等：《金史》(北京：中華書局，1995年)，卷64，頁1527-1528。

¹² [宋]徐夢莘：《三朝北盟會編》(北京：中華出版社，1995年)，第2冊，卷77，頁140、卷78，頁143。

¹³ 胡忌：《宋金雜劇考》訂補本(北京：中華書局，2008年)。

¹⁴ 拙作：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期(2003年11月)，頁215-266。

¹⁵ 曾永義、施德玉合著：《地方戲曲概論》(臺北：三民書局，2011年)，頁922-926。

¹⁶ 詳見拙作：〈參軍戲及其演化之探討〉，《參軍戲與元雜劇》，頁63-79。

¹⁷ 豐家驊：〈胡祇適卒年和王惲生年考〉，《文學遺產》1995年第2期，頁115-116。

雜劇。」¹⁸其二夏庭芝（約 1316-1368 後）《青樓集·誌》云：「唐時有傳奇，皆文人所編，猶野史也；但資諧笑耳。宋之戲文，乃有唱念，有諢。金則院本、雜劇合而爲一。至我朝乃分院本、雜劇而爲二。」¹⁹其三爲陶宗儀（約 1320-1401 後）《輟耕錄》卷二十五「院本名目」條云：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱諢、詞說。金有院本、雜劇、諸宮調。院本、雜劇，其實一也。國朝，院本、雜劇始釐而二之。」²⁰其陶氏所云之「戲曲」指南曲戲文、「唱諢」指宋雜劇，「詞說」指涯詞、彈詞、諸宮調等說唱文學藝術。

胡祇遹字紹開，號紫山，磁州武安（今河北磁縣）人，生於金哀宗正大四年（1227），卒於元世祖至元三十年（1293）；夏庭芝字伯和，號雪蓑，江蘇華亭人，生卒年不詳，生年約在元延祐間（約 1316 左右）²¹，據孫崇濤、徐宏圖考證，主要活動於至正年間（1341-1370），卒於入明以後²²。其《青樓集·誌》或署「至正己未」，或作「至正庚子」，至正無「己未」，當以「庚子」（二十年，1360）爲可據²³，故《青樓集》及《青樓集·誌》的完成時間應在至正二十年（1360）²⁴。陶宗儀字九成，黃巖（今浙江台州市）人，生年在元仁宗延祐七年（1320）前後，卒年應在明惠帝建文三年（1401）之後²⁵。陶氏與夏庭芝爲知交，明

¹⁸ [元]胡祇遹撰，魏崇武、周思成校點：《胡祇遹集》（長春：吉林文史出版社，2008年），頁 246。

¹⁹ [元]夏庭芝：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第 2 冊，頁 7。

²⁰ [元]陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959年），頁 306。

²¹ 夏庭芝：《青樓集》，頁 3。

²² 孫崇濤、徐宏圖箋注：〈前言〉，《青樓集箋注》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁 3-5。

²³ 此〈誌〉之「說集本」末署「至正己未春三月望日」，但元順帝至正間無「己未」，若由「形近訛誤」推之，當係「乙未」之誤，即至正十五年（1355）。然而志中明言：「我朝混一區宇，殆將百年。」考元世祖滅宋在至元十六年（1279），距至正十五年（1335），止七十七年，似不宜謂之「殆將百年」。而郝經《青樓集·序》署「至正甲辰六月」，當至正二十四年（1364）；張擇鳴《青樓集·敘》署「至正丙午春」，當至正二十六年（1366）。如夏氏所署之「己未」爲「丁未」之誤，則當至正二十七年（1367），距元統一天下已八十八年，似較合理。但是北京大學圖書館所藏清趙魏（晉齋）鈔校本《青樓集》卷首所載〈青樓集誌〉，志末署題卻作「至正庚子四月既望雪蓑鈞隱謹志」，與《說集本》截然不同。至正庚子當二十年，西元一三六〇年，未知果然如何。但以至正無己未，自以作「庚子」較可據。參同前註。

²⁴ 參同前註。

²⁵ 余蘭蘭：《陶宗儀著述考論》（武漢：華中師範大學博士論文，2015年），第 1 章第 2 節「陶宗儀的生卒年問題」，頁 25-29，列舉諸家論說後所作之推定。

洪武初(1368)有司聘爲教官。其《輟耕錄》有至正丙午年(二十六年, 1366)〈序〉。

由胡、夏、陶三氏所云, 及其生平年代, 筆者在前揭文〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉考得: 「北曲雜劇」之源頭爲「金院本」, 時間在金宣宗貞祐二年以後; 宋、金雜劇基本上無甚差異。而細揣胡氏「近代教坊『院本』」之外, 再變而爲『雜劇』」之意, 所謂「近代」, 當指金末宣宗貞祐二年至哀宗天興三年(1214-1234)以及蒙古忽必烈汗至元八年改國號爲「元」之前, 其間凡三十七年; 所謂「再變」, 當指由「院本」一變而爲「院么」, 二變而爲「么末」; 其所謂的「雜劇」, 已實爲「北曲雜劇」, 時間在至元十六年滅宋前後。夏氏所云「金則院本、雜劇合而爲一。」與陶氏「金有院本、雜劇……, 院本、雜劇, 其實一也。」皆將金雜劇與金院本囫圇等同視之, 未及考慮到其間之由宮廷散落民間, 已有所變化。至其所云「至我朝乃分院本、雜劇而爲二」、「國朝, 院本、雜劇始釐而二之」之「我朝」、「國朝雜劇」, 則與胡氏同樣, 皆就元代之「北曲雜劇」而言。

而如上所云, 蒙古攻金實始自金衛紹王大安元年, 此後金國兵燹連年, 則金雜劇之改稱「院本」, 可上推六年。

那麼「院么」到底是什麼呢? 學者自馮沅君《古劇說彙》²⁶以來就難得其解。而筆者在前揭文中考證爲「院本」向「么末」衍變發展中的一個過渡劇種。

二、小戲發展轉型過渡大戲期「金院么」

此階段時間約宋寧宗嘉定二年(金衛紹王大安元年)前後。

「院么」止見《輟耕錄》卷二十五〈院本名目〉, 記有「院么」名目二十一種, 前後與之並列者有「院本」五類計二百七十四目, 「院爨」有諸雜院爨一百零七目。筆者前揭文考釋得知: 「院本」、「院么」、「院爨」都屬「正院本」, 有如宋雜劇之「正雜劇」; 「院么」與「院爨」是其變體與進一步發展的新劇種。如果「院本」是行院人家演出的底本; 那麼「院么」就是其演出的「么」, 即「么末」; 「院爨」就是其演出的「爨」即「爨體」。

²⁶ 馮沅君: 《古劇說彙》(北京: 作家出版社, 1956年)。

「爨體」，筆者有〈論說「五花爨弄」〉²⁷詳論其事。其表演特色，由《宦門子弟錯立身》之「踏爨」、「趨搶嘴臉」、「抹土搽灰」、「打一聲哨」諸語和金人杜仁傑（約1201-1283）〈莊家不識勾欄〉中描寫「院本《調風月》」的演出情況，知道它是融合「參軍戲」和《踏謠娘》的表演特色於一爐。而《水滸傳》的「打攏」，《東京夢華錄》的「拽串」、《孤本元明雜劇》的「穿關」，乃至今日俗語之「串演」與「客串」，其「攏」、「串」、「穿」，實均為「爨」字之音同或音近之訛變。

至於「院么」與「么末」之名義，必先考明「么末」之義，然後「院么」之義自明。其相關資料有：杜仁傑〈莊家不識勾欄〉般涉調【耍孩兒·六煞】：「說道前截兒院本《調風月》，背後么末敷演《劉耍和》。」【三煞】：「爨罷將么撥」²⁸。元無名氏《藍采和》雜劇第四折【七弟兄】：「舊么麼院本我須知」²⁹。元鍾嗣成《錄鬼簿》賈仲明於高文秀弔詞「除漢卿一個，將前賢疏駁，比諸公么末極多」；於石君寶弔詞「共吳昌齡么末相齊」；於楊顯之弔詞「顯之前輩老先生，莫逆之交關漢卿。（公末）〔么末〕中補缺加新令，皆號為楊補丁」；於花李郎弔詞「樂府詞章性，傳奇么末情」；於王伯成弔詞「伯成涿鹿俊丰標，（公）〔么〕末文詞善解嘲」；於侯正卿弔詞「《燕子樓》么末全贏，黃鍾令、商調情，千載標名」³⁰等。

筆者前揭文據此考得：很明顯的「么末」為「北曲雜劇」等同之稱，始見金元間人杜仁傑。杜仁傑字仲梁號止軒，原名之元，字善夫，濟南長清人。金哀宗正大（1224-1232）中，曾與麻吉信之、張澄仲經隱居內鄉山中，以詩唱和。元世祖至元（1264-1294）中，屢徵不起。子元素仕元，任福建閩海道廉訪使。仁傑以子貴，贈翰林承旨、資善大夫，卒諡文穆。則仁傑在金末既已隱居山中，且年齡起碼在而立、不惑三、四十歲之間，其享年必至耄耋八十以上³¹。所以「么

²⁷ 拙作：〈論說「五花爨弄」〉，《中外文學》第23卷第3期（1994年9月），頁215-243。收入拙著：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁199-238。

²⁸ 拙編：《蒙元的新詩——元人散曲》（臺北：時報文化出版公司，1998年），頁183。

²⁹ 隋樹森編：《元曲選外編》（北京：中華書局，1959年），第3冊，頁980。

³⁰ 天一閣本補賈仲明【凌波仙】弔詞，《中國古典戲曲論著集成》本附於鍾嗣成《錄鬼簿》校勘記，以上徵引見《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁157、181、182、192、193、198。

³¹ 馮沅君：《古劇說彙》，二〈古劇四考跋·才人考：關漢卿的年代〉根據〈元曲作家生卒年新考〉「杜仁傑」條謂「杜善夫為金遺民，大約生於一二〇一年（金章宗泰和元年），

末」，應為金末、蒙古時代「北曲雜劇」之俗稱。那時，勾欄裏前後同臺搬演「院本」和「么末」，故云：「前截兒院本《調風月》，背後么末敷演《劉耍和》。」又云：「爨罷將么撥。」（意謂演完「爨」，即院本，再演「么」，即「么末」）而《調風月》即是所述已演出的院本劇目，《劉耍和》則是莊家還未及觀賞的么末劇目。

杜仁傑這套〈莊家不識勾欄〉的創作年代地點，據程民生考證，是杜氏早年在汴京居住期間（金宣宗興定元年至金哀宗正大三年 [1217-1226]）所寫的。由於他從金末汴京繁盛的情況，入場費二〇〇文錢考察幣值的時代背景，及其反映的「金代痕跡」，如院本時代、服裝年代、劉耍和年代等論證，其說頗為可信³²；那時杜仁傑二、三十歲，也應當可以寫出這樣的作品。若此，則「么末」已見於金末無疑。於是筆者又從其他與「么末」相關文獻，得知「粧么」，「粧」或作妝，或作裝，音義實同；「么」或做幺、夭、腰、蹺，則為形近或音同或音近之訛變。由《殺狗勸夫》「你粧了幺落了錢」³³，《陽春白雪》「粧甚腰」皆可見「么」作名詞。由《盛世新聲》可證「粧么」是「粧么麼」的省文，而「粧么麼」實即「裝么末」。「粧么」與「撇末」結構相同，皆為名詞子句，其本意都是指扮演雜劇，也就是這裏的「么」和「末」一樣，都是由「么末」省文而來，皆是「北曲雜劇」的意思。但戲曲名詞轉化為生活語言，往往會引申語意，譬如以上所引的「粧么」便都引申作為「裝模作樣」解釋，因為扮演雜劇那有不裝模作樣的？

經過上面的考述，可見「么末」，乃至「院么」之「么」、「撇末」之「末」、「粧么」之「么」，以及「撇末」、「裝么」都有用來指稱北曲雜劇的意思，然而何以會如此呢？

雖然古書中如《鶻冠子·道端》、《漢書·敘傳》³⁴等皆有「么麼」之語，

卒於一二八三年（元世祖至元二十年）」，則杜仁傑金元之時（1234）約三十四歲，享年約八十三歲（頁67）。又程民生：〈「莊家不識勾欄」創作年代與地點新考〉（《中州學刊》總241期〔2017年1月〕，頁142-149）謂據寧希元〈杜善夫行年考略〉，杜仁傑生於金章宗承安元年（1196），卒於元世祖至元十三年（1276），享年八十歲。與筆者之推測皆相近。

³² 程民生：〈「莊家不識勾欄」創作年代與地點新考〉，頁142-149。

³³ [明]臧懋循編：《元曲選》（北京：中華書局，1958年），第1冊，頁105。

³⁴ [戰國]楚無名氏，[宋]陸佃解：《鶻冠子》（上海：商務印書館，1937年《萬有文庫》第2集第36冊，影印《子彙》明刊本）：「無道之君，任用么麼，動即煩濁，有道

《廣雅》釋為「小也」。但作為「北曲雜劇」或作「么麼」的「么末」，其取義卻不應當如此。

文獻又有「撇末」和「撇朗末」二詞，由《悟真如》「向句欄撇朗末鬧烘烘」和《雍熙樂府》「撇朗末戲場中」³⁵，可見「撇」當動詞用，其義為「裝」，即扮飾，如裝假曰「撇假」，裝清曰「撇清」；「朗」則作「末」之修飾語，有顯著、主要、出色之義；「撇朗末」義為扮飾主角末色。但由「撇末」一詞看來，則《宦門子弟》明指「雜劇」，《雍熙樂府》與「戲樂」、「舞旋」對舉³⁶，《悟真如》與「花鬪」並提，皆作名詞；「花鬪」當指「五花鬪弄」，則「撇末」亦當指實質之「北曲雜劇」；而《雍熙樂府》「撇末添塩」³⁷之「塩」當指院本之「豔」，「添塩」指豔段之表演；而「撇末」則有如「撇朗末」之「撇」仍作動詞。由此可見：「撇末」本是「扮飾末色」之意，但因為「末」為北曲雜劇之主角，於是「撇末」為演出雜劇之意，以「末」作為「北曲雜劇」的代稱；而「撇末」於詞彙結構原是一個子句，淺假而為詞結作名詞，乃成為「北曲雜劇」的代稱。

那麼「么末」之「么」又作何解釋呢？對此，筆者在前揭文已有考釋，認為「么」不作「小」解，而為數目之端，即「第一」之意。則「么末」猶言「朗末」，皆謂其為主要之末色。於是民間也因緣以「么末」或「朗末」，甚而單就「么」或「末」來指稱「北曲雜劇」。即使再就「北曲雜劇」之所謂「末本」、「旦本」來觀察，旦腳之由「裝旦」發展完成³⁸，較諸末色之由「蒼鶻」

之君，任用俊雄。」（頁31）〔漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1997年），第10冊，卷100，頁4209。

³⁵ 〔明〕朱有燾：《悟真如》（北京：國家圖書館，2012年《奢摩他室曲叢》第2集第4冊，據民國抄本影印），頁6。〔明〕郭勛編：《雍熙樂府》（臺北：臺灣商務印書館，1976年《四部叢刊續編·集部》第40冊影印北平國家圖書館藏明嘉靖刊本），卷11，頁27。

³⁶ 郭勛編：《雍熙樂府》，卷17，頁10【醉太平】〈風流小僧〉。

³⁷ 同前註，卷18，頁64【塞兒令】〈風月擔兒〉。

³⁸ 張惠杰：〈元雜劇形成新論〉，《中華戲曲》第5輯（1998年3月），頁143-160。張氏謂雜劇中的正末、正旦一般認為是源自宋金雜劇院本的末泥、引戲，而末泥、引戲又源自樂舞的舞頭、引舞。但是何以正末、正旦歌而不舞，放棄原本的擅長，這是因為元雜劇的正色實由講唱藝人轉變而來，本來就是歌而不舞。按：張氏之說，自相矛盾，既謂正末、正旦來自舞頭、引舞，又謂來自講唱藝人，牽強以自圓其說。有關腳色之名義、來源與衍化，參見拙作：〈中國古典戲劇腳色概說〉（《國立編譯館館刊》第6卷第1期〔1977年6月〕，頁135-165。收入拙著：《說俗文學》〔臺北：聯經出版事業公司，

爲晚³⁹，且金元北曲雜劇旦本較諸末本爲數亦相差甚多，皆可見「末」是北曲雜劇真正的主要腳色。

而「么末」既然猶言「朗末」，則民間自然也可以比照「末」而以「么」作爲北曲雜劇的代稱；這也正是〈莊家不識勾欄〉「爨罷將么撥」、「院么」和「粧么」中以「么」指稱北曲雜劇的由來。「爨罷將么撥」，是說院本演完之後，將要繼續演么末。

於是筆者前揭文又進一步根據張炎〈蝶戀花·題末色褚仲良寫真〉⁴⁰和百二十回《水滸全傳》第八十二回「梁山泊分金大買市，宋公明全夥受招安」中，「天子親御寶座陪宴宋江等」的情節⁴¹，和其中對「末色」的描寫⁴²，考述「院么」居於「院本」與「么末」間的功能，認爲：其一，宋雜劇之正雜劇和金院本之正院本演出時都是兩段各自獨立，其進一步發展的「院么」應當也保持兩段，這兩段之劇情，可能獨立，也可能銜接，但已由末色主演，並獨唱成套北曲。其二，院么的末色尙兼具打院本和搬么末的藝術修爲，所以末色褚仲良既能「諷砌隨機開笑口」⁴³，做院本滑稽諷諧的表演，也能做雜劇「明珠一顆盤中走」⁴⁴那樣的歌唱。凡此皆可見在「院本」和「么末」之間，有一種「院么」做爲過度性的劇種。

那麼若論「院么」的年代，其既已名列金院本名目，則當在金亡(1234)之前已經成立。而由其所屬劇目有《王子端捲簾記》、《張與夢孟楊妃》、《女狀元春桃記》、《玎當天賜暗媼緣》等看來⁴⁵，其情節內容顯然已非「院本」之散說調笑可比；也就是說，它已向「么末」敷演引人入勝故事之路前進。對此，可以田野考古文物資料來印證。

1980年]，頁233-295)；有關「引戲」之來自「參軍」，之爲竹竿子，終於爲女性充任，請參見拙作：〈論說「五花爨弄」〉，《論說戲曲》，頁199-328。

³⁹ 拙作：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》，頁233-295。

⁴⁰ [宋]張炎：《山中白雲詞》(臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》第1488冊)，頁510下。

⁴¹ [元]施耐庵集撰，[明]羅貫中纂修；王利器校注：《水滸全傳校注》(石家莊：河北教育出版社，2009年)，頁3009-3011。

⁴² 同前註，頁3011。

⁴³ 同前註。

⁴⁴ 張炎：《蝶戀花》，《山中白雲詞》，頁510下。

⁴⁵ 陶宗儀：《南村輟耕錄》，頁309。

一九七五年八月，筆者發表〈有關元雜劇的三個問題〉⁴⁶，認為侯馬董墓中的舞臺演出形象，應是一場「院么」或「么末」的表演。

董墓是一九五九年元月十二日在山西省侯馬市郊發掘兩座同是金衛紹王大安二年(1210)的墓葬，據墓中兩張地契，知墓主為董玘堅、董明兩兄弟，董玘堅墓完好無損，其墓之北壁上端磚砌舞臺一座，寬約六十公分，高約八十公分，深約二十公分。臺上五個泥塑綵繪陶俑，正做表演姿態。劉念茲〈中國戲曲舞臺藝術在十三世紀初葉已經形成——金代侯馬董墓舞臺調查報告〉說：「這座舞臺形狀與山西省萬泉縣四望鄉后土廟元代建築的舞臺相比較，如出一轍。」⁴⁷

按一九五六年十一月在山西省南部萬泉縣東北十五里太趙村稷王廟大殿前，發現一座元代舞臺，根據石碑記載知道這舞臺是世祖至元八年三月初三日所建。

筆者也據劉念茲對董墓的調查報告和山西芮城永樂宮舊址所發現的元初宋德方墓石槨前壁上的舞臺人物線雕，以及山西洪趙廣勝寺明應王殿泰定元年(1324)「太行散樂忠都秀在此作場」戲曲壁畫相比較，結論是它們之間都極為相似。它們除了舞臺形狀、人物服飾大同小異外，一場由四、五人演出，主角身分，以及相類腳色所站的部位又幾乎相同，這是極可注意的現象；而董墓與稷王廟舞臺、宋德方墓石槨舞臺人物線雕時代相距約六十年，與廣勝寺壁畫相距百餘年；而三處文物皆同出金元時代之平陽府，則其間一脈相承的跡象是極為明顯的。我們甚至於可以說，侯馬董墓模型所表現的戲曲場面，已經脫離了以滑稽散說為主的金院本形式，而在內容和腳色演技上作了極大的改進發展，它正是元人「北曲雜劇」的前身，它應當就是由院本過渡到「么末」的「院么」，甚至於已是「么末」的模樣。所以其年代在金大安二年，對證筆者上文對於「院么」、「么末」年代(1214)的推測幾乎相同，就不是憑空無據了⁴⁸。

而促使「院本」發展為「院么」，甚至蛻變為「么末」的原動力，應當就是金章宗時代(1190-1208)，有如現存的《董西廂》那樣的「諸宮調」⁴⁹說唱文學和

⁴⁶ 拙作：〈有關元雜劇的三個問題〉，《國立編譯館館刊》第4卷第1期（1975年6月），頁129-158；收入拙著：《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），頁49-106。

⁴⁷ 劉念茲：〈中國戲曲舞臺藝術在十三世紀初葉已經形成——金代侯馬董墓舞臺調查報告〉，《戲劇研究》1959年第2期，頁64。

⁴⁸ 董墓舞臺模型、宋德方墓石槨線雕和明應王殿元劇壁畫，筆者於二〇一〇年七月赴山西訪查時，皆親眼目睹。

⁴⁹ 據《東京夢華錄》、《都城紀勝》，諸宮調創始於宋徽宗崇寧間(1102-1106)的孔三傳，

藝術。因為這樣的「諸宮調」，論故事情節，已曲折引人入勝；論樂曲已採聯綴「纏令」由詞體的形製向曲體過渡⁵⁰；論敘事鋪排已具高度的寫景抒情和描摹心理、布置關目的藝術修為。也就是說，後來「北曲雜劇」的許多重要元素，在此時的「諸宮調」裏都已形成。若此，這樣的大型敘述說唱，一變而為代言的戲曲大戲，也就自然而容易。因此緊接著章宗泰和之後的衛紹王大安二年會出現侯馬董墓那樣與「北曲雜劇」顯然一脈相承的舞臺場景，就不令人感到奇怪了。而我們乃從而認為那是「院么」或「么末」的舞臺呈現，也應當不是憑空臆測。而由「大型說唱一變而為大戲」的實例⁵¹，更屢見於明清地方戲曲，則亦其來有自。而《錄鬼簿》謂董解元「以其創始，故列諸首」，⁵²雖未十分中肯，但也可說是

他在汴京以「編撰傳奇、靈怪入曲說唱」。〔宋〕吳自牧：《夢梁錄》，收入〔宋〕孟元老等：《東京夢華錄（外四種）》（上海：上海古典文學出版社，1957年），頁310「妓樂」條。〔宋〕耐得翁：《都城紀勝》收入同上書，頁96「瓦舍眾伎」條。另外一位藝人張五牛活躍於中興後（紹興年間），見耐得翁：《都城紀勝》，頁97「瓦舍眾伎」條；吳自牧：《夢梁錄》，頁310「妓樂」條。葉德均〈《雙漸蘇卿諸宮調》的作者〉一文考證得出：「《雙漸蘇卿諸宮調》是張五牛、商政叔二人所編。」見葉德均：《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979年），下冊，頁694。《雙漸蘇卿諸宮調》據〔元〕楊立齋般涉調【哨遍】套曲中【耍孩兒·二煞】謂「張五牛創製似選石中玉，商正叔重編如添錦上花。」【耍孩兒·一煞】謂「趙真真先占了頭名榜，楊玉娥權充了第二家」。見隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，1964年），下冊，頁1273。又據百二十回本《水滸全傳》第五十一回亦謂白秀英唱《雙漸趕蘇卿》。又據《青樓集》，更舉秦玉蓮、秦小蓮、高郎婦、黃淑卿、王雙蓮、秦本道等人皆為擅於說唱諸宮調的藝人。又南曲戲文《張協狀元》開場有說唱諸宮調，《武林舊事·雜劇段數》有《諸宮調霸王》、《諸宮調掛冊兒》，石君寶所撰北曲雜劇有《諸宮調風月紫雲亭》。凡此可見說唱諸宮調由南宋入蒙元，在民間頗為流行，尤其張五牛所作的《雙漸趕蘇卿》，不止商正叔為之重編，而且歌伎多人為之說唱，更可見其為大眾所喜好。至於一九〇七—一九〇八年間由俄人柯智洛夫於西夏黑水城遺址所發現之《劉知遠諸宮調》，尤其尚保持用詞調說唱，較諸已由詞調過渡為曲調之《董西廂諸宮調》看來應當更古，其年代可能與孔三傳同時。則在北方也和南方一樣，宋金和宋元都有諸宮調在民間說唱。而《董西廂》卷一【柘枝令】云：「也不是《崔韜逢雌虎》，也不是《鄭子遇妖狐》，也不是《井底引銀瓶》，也不是《雙女奪夫》。也不是《離魂倩女》，也不是《謁漿崔護》，也不是《雙漸豫章城》，也不是《柳毅傳書》。」凌景埏校注：《董解元西廂記》（北京：人民文學出版社，1962年），頁2-3。所舉這些諸宮調說唱標目，後來多數改編為北曲雜劇劇目；可見諸宮調與北曲雜劇（金代稱么末）之間，只是敘述和代言之別而已，其「既說且唱」之表演方式是一致的；因此說，促成「么末」的原動力，主要在於已流行廣播民間的說唱諸宮調。

⁵⁰ 鄭騫：〈《董西廂》與詞及南北曲的關係〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），頁374-406。

⁵¹ 曾永義，施德玉合著：《地方戲曲概論》，頁252-256。

⁵² 鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，頁103。

「別具慧眼」。

三、大戲形成始興期「金蒙么末」

此階段時間約爲宋寧宗嘉定十年（蒙古成吉思汗九年，金宣宗貞祐二年）之後至元世祖中統元年（1214-1260）之前。

由末色主唱主演兩段兩套北曲之「院么」，進一步發展爲「么末」，而「么末」既爲今之所知的「北曲雜劇」，其體製規律非常謹嚴：細繹這謹嚴的體製規律，其所包含的必要因素有四段、總題題目正名、四套不同宮調、不同韻部的北曲，一人獨唱全劇、賓白、科範、腳色等七項，另有可有可無的次要因素楔子、插曲、散場等三項，總計十項構成因素。這十項構成因素都有其根源，也有其在根源的基礎上進一步的發展。

這十項「北曲雜劇」的主次因素，可說是包攬在此之前歌樂說唱等表演藝術和韻散文學的綜合，尤其以向兩宋和當代之汲取更爲直接。對此筆者已有〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉⁵³詳論其事，文中之「元雜劇」改爲「北曲雜劇」更爲合適。

而若考「么末」成於何時何地，就其地而言，則筆者前揭文舉徐朔方〈金元雜劇的再認識〉⁵⁴，謂：河南一帶，尤其作爲北宋故都、金代南京的開封應當是中國北曲雜劇的搖籃。如此，再加上周德清（1277-1365）的《中原音韻》一書，更可以支持這個論點。周氏《中原音韻》既是前人曲韻的總結，又爲同時及後世作家所遵循。他的同鄉前輩虞集（1272-1348）爲他作序時，明確的稱之爲《中州音韻》。且本人自序也說：「欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。」⁵⁵無論中原或中州，同指洛陽、鄭州、開封一帶而言，因爲是「居天下之中」。徐氏最後說：「以中州爲地理背景的元代雜劇達十分之四之多，這是值

⁵³ 拙作：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，《臺大中文學報》第3期（1989年12月），頁203-252，收入拙著：《參軍戲與元雜劇》，頁155-221。

⁵⁴ 徐朔方：〈金元雜劇的再認識〉，《中華文史論叢》第46輯（1990年5月），頁113-147；收入徐朔方：《徐朔方集》第一卷（杭州：浙江古籍出版社，1993年），頁90-129。

⁵⁵ [元]周德清：〈自序〉，《中原音韻》，收入俞爲民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集成·唐宋元編》（合肥：黃山書社，2006年），頁229。

得雜劇史研究者認真考慮的。」⁵⁶ 而我們可以進一步說：如果北曲雜劇不是以洛陽、鄭州、開封一帶的中原或中州為發祥地，如何會以「中原音韻」為北曲雜劇的語言標準？因為任何劇種的源起，莫不以當地方音假當地方言為載體所形成之腔調為基準，這是無可置疑的。據此又可向前推論，開封既是北宋之故都，又是金之南京，則作為北曲雜劇根源的宋金雜劇院本，焉能不以開封為中心？則開封自是北曲雜劇的搖籃了。

那麼「么末」又成立於何時呢？對此徐氏又列舉「帶有金代印記的雜劇」二十一種，其中認為石君寶在金亡時四十三歲⁵⁷，他的《秋胡戲妻》和《紫雲庭》、《曲江池》三種雜劇很可能完成於金代；尤其石氏《秋胡戲妻》和《紫雲庭》以及李直夫的《虎頭牌》、鄭廷玉的《桃符記》都帶有金代社會生活的濃重投影，如其中提到的「射糧軍」便是明顯的例子。如此，再證以「么末」之名稱，始見於杜仁傑〈莊家不識勾欄院〉，杜氏生卒年經寧希元考證，生於一一九六年（金章宗承安元年），卒於一二七六年（元世祖至元十三年），則杜仁傑金亡之時（1234）三十八歲⁵⁸，享年八十歲，已見前文；而在前文亦已據程民生〈「莊家不識勾欄」創作年代與地點新考〉得證在金宣宗興定元年至金哀宗正大三年這十年間，正是杜氏在汴京創作此套散曲的時間，則「么末」此時已經在民間勾欄演出。又兼以上文所舉董墓基金舞臺之演出場面與至元間之宋德方棺槨上之雜劇場面線雕和元泰定間之元劇壁畫，顯然為平陽地區一脈相承之戲曲劇種看來，則「么末」成立之年代既在金哀宗正大三年之前，則「院么」在金衛紹王大

⁵⁶ 徐朔方：〈金元雜劇的再認識〉，《徐朔方集》第一卷，頁95。

⁵⁷ 據王惲：《秋澗集》卷六十〈洪巖老人石琰公墓碣銘〉，可見石君寶生於宋光宗紹熙三年，金章宗明昌三年（1192），卒於元世祖至元十五年，宋端宗景炎三年（1276）；金亡時（1334）石氏四十三歲。

⁵⁸ 李修生：〈杜仁傑行年考〉（發表於一九九八年五月十一—十三日在北京舉行之「兩岸古籍學術研討會」會議論文）謂杜仁傑約生於金章宗承安五年，宋慶元六年庚申（1200），約卒於元世祖至元十六年，宋祥興二年己卯（1279），八十歲。【耍孩兒】套，李氏以為當作於元世祖中統時或至元初年。又張發穎：《中國戲班史》（瀋陽：瀋陽出版社，1991年），第4章〈金元家庭流動戲班及其演出活動·家庭戲班的演出活動〉，謂杜善夫〈莊家不識勾欄〉套的寫作時間，應當是在金「貞祐甲戌之兵」（金宣宗貞祐元年[1214]）南渡之後至元中統至元間。其時院本還沒衰落，還在舞臺，與新興雜劇平分秋色。這期間人們普遍稱為元初。但這元初，應從金人於「貞祐甲戌之兵」以後，被迫南渡汴京，北方實際已進入元人統治時算起，時在西元一二一五年，或至少從金亡之一二三四四年算起，此時至元兵進入杭州之至元十三年丙子（1276）尚有四十五年，南宋還在理宗度宗年間。以上李氏、張氏之說可與本文之說參證。

安元年(1209)出現在平陽侯馬舞臺，也就銜接得頗為自然了。而由此也可見，從「院本」而「院么」而「么末」的演進是頗為快速的。

四、北方大戲大盛期「蒙元么末與元雜劇」

此階段時間約為元世祖中統元年至至元三十一年(1260-1294)。

已具「北曲雜劇」的「么末」，其名稱起碼應當「獨用」至忽必烈汗中統(1260-1263)之前，約有四十餘年，是為「北曲雜劇」始興之期。

而由「么末」改稱「雜劇」，成為有元一代的代表文學，被文學史、戲曲史家稱作「元雜劇」之「北曲雜劇」，則前文所舉，始見胡祇遹《紫山大全集》卷八〈贈宋氏序〉：「近代教坊，院本之外，再變而為雜劇。」其後迭見：元夏庭芝《青樓集·誌》：「至我朝乃分院本、雜劇而為二。」天一閣本《錄鬼簿》元明間賈仲明所補弔詞：關漢卿「捻雜劇班頭」，王實甫「新雜劇、舊傳奇」，張時起「抄冠新雜劇、舊傳奇」，岳伯川「度鐵拐李兵新雜劇」，秦簡夫「燈窗捻出新雜劇」⁵⁹。元明間陶宗儀《輟耕錄》卷二十五〈院本名目〉「國朝院本、雜劇始釐而二之」條。署明寧獻王《太和正音譜》⁶⁰有「雜劇十二科」、「群英所編雜劇」二目。

上文提到的胡祇遹，中統初張文謙闢為員外郎，官至江南浙西道提刑按察使。著有《紫山大全集》二十六卷，又善作曲，《太和正音譜》稱他「如秋潭孤月」，所作見《陽春白雪》。

胡氏生於金末元初，從他贈宋氏的這篇序文，除了前文所論，可知他認為「元雜劇」是由「金院本」再變而形成之外，尚有兩點重要的訊息：

其一，他認為「雜劇」，「既謂之雜，上則朝廷君臣政治之得失；下則閭里市井父子、兄弟、夫婦、朋友之厚薄，以至醫藥、卜筮、釋道、商賈之人情物理，殊方異域風俗語言之不同，無一物不得其情，不窮其態」⁶¹。所釋雖有望文生義之嫌，但由此可見「雜劇」之內容極為豐富，已是搬演人間百態的「大戲」。

⁵⁹ 以上賈仲明【凌波仙】弔詞，附於《錄鬼簿》校勘記，頁151、173、187、196、243。

⁶⁰ 《太和正音譜》為獻王門下客所撰，見拙作：〈《太和正音譜》的作者問題〉，《說戲曲》，頁75-96，詳證其事。

⁶¹ 胡祇遹撰，魏崇武、周思成校點：《胡祇遹集》，頁246。

其二，宋氏「以一女子而兼萬人之所爲」⁶²，「無一物不得其情，不窮其態」，可見她是「全能」的演員，其表演藝術的造詣絕非鄉土「踏謠」的小戲所能望其項背，而作為大戲劇種的「雜劇」藝術已到了可觀可賞的程度，也就是說「雜劇」此時已進入發達興盛的境界。宋氏才能有如此絕妙的演藝修爲。

而賈仲明所補弔詞一再提到「新雜劇」，且與「舊傳奇」對比。我們知道鍾嗣成《錄鬼簿》所說的「傳奇」是拿唐人文言傳奇小說的「傳奇」來通稱故事情節同樣引人入勝的元人「北曲雜劇」⁶³。而賈氏卻有「新舊」之別，不禁使我們聯想到一樣是「北曲雜劇」，而時代在前的「么末」應當就是「舊傳奇」，至元以後的「雜劇」相對的就是「新雜劇」；因為王實甫、張時起都是「前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者」⁶⁴，生存年代較早，其所著跨越「么末」與「雜劇」，故能兼備「舊傳奇」與「新雜劇」之創作；而岳伯川《錄鬼簿》置於「前輩已死名公才人」之末，秦簡夫置於「方今才人相知者」⁶⁵之前；其年輩較晚，故但云「新雜劇」。而元無名氏《藍采和》第四折【七弟兄】有「舊么麼院本我須知」⁶⁶，「么麼院本」被稱爲「舊」，也可以和「新雜劇」之「新」對比，顯現其有前後之分。

而「北曲雜劇」之所以前後有「舊么末」與「新雜劇」之分，緣故應是：「么末」以其如上文所云有諸多異名同實之現象，且命名質樸鄙俚，可知其起自

⁶² 同前註。

⁶³ 「傳奇」原指古文小說，唐人裴鉞有《傳奇》六卷。宋人吳自牧《夢梁錄》卷二十「妓樂」條云：「說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳編成傳奇靈怪，入曲說唱。」（頁310）。〔宋〕周密《武林舊事》（收入同上書）卷六「諸色伎藝人」條有「諸宮調（傳奇）」高郎婦等四人，則用指說唱諸宮調（頁459）。元人鍾嗣成《錄鬼簿》所著錄均爲北曲雜劇，而皆稱之爲傳奇，如云：「前輩已死名公才人，有所編傳奇行於世者。」則又用來指稱北曲雜劇。《小孫屠》爲《永樂大典》戲文三種之一，其開場云：「後行子弟，不知敷演甚傳奇？（眾應）《遭盆吊沒興小孫屠》。」又戲文三種之一《宦門子弟錯立身》第五出所云「這時行的傳奇」，見錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，2003年），頁257、231。而《琵琶記》開場亦云：「論傳奇，樂人易」見〔元〕高明著，錢南揚校注：《元本琵琶記校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁1。則南曲戲文也自稱傳奇。綜此可見「傳奇」一詞實出自裴鉞，因其小說內容曲折，奇人奇事，引人入勝，故以爲名；而後世之諸宮調、北曲雜劇、南曲戲文，就內容情味而言，實與之相似，且內容頗相承襲，故亦沿用爲名。隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，1964年），上冊，頁273。

⁶⁴ 鍾嗣成：《錄鬼簿》，頁109-110、112-113。

⁶⁵ 同前註，頁132。

⁶⁶ 〔元〕無名氏：《藍采和》，收入隋樹森編：《元曲選外編》，第3冊，頁980。

民間；而到了中統、至元間，已改稱為雜劇，如宋金雜劇一般，取得一代代表劇種的地位。同時也進入大盛期。而筆者未刊稿〈北曲雜劇源生與流布之「六大中心」及其作家作品簡述〉考述「汴京」、「大都」、「平陽」、「真定」、「東平」、「杭州」等，所以能夠為「雜劇中心」的原因和情況，除「汴京雜劇」實為雜劇發祥地在今河南之外，認為至元之前，六大中心之「大都雜劇」在今北京、「平陽雜劇」在山西、「真定雜劇」在河北、「東平雜劇」在山東，均屬北方，都是商旅昌盛，人文發達之地。作家作品總數最多，名家名作如林，元雜劇於此時在北方稱「大盛」，應當之無愧。這也可以說明「雜劇」之名何以始見於胡祇遹仕宦活躍的至元年間，而此時的關漢卿也才有「雜劇班頭」之稱的緣故。

至於此時期的「舊公末」和「新雜劇」所以能躋上「大盛」的原因，學者有種種揣測和說法，而筆者以為有三個重要的原因：其一是「北曲雜劇」較之宋金雜劇院本，以其體製規律、內容思想、文學藝術技法而言，於此時均既新鮮而吸引人；大眾自是「靡然向風」；其二是如同王國維《宋元戲曲考》所云，蒙古滅金廢科舉幾近八十年，文人「彼其才力無所用，而一於詞曲發之」⁶⁷，又如明人胡侍《真珠船》卷四「元曲」條所云：「中州人每每沉抑下僚，志不獲展，……於是以其有用之才，而一寓之乎聲歌之末，以舒其怫鬱感慨之懷。」⁶⁸對於前者，只要對「宋金雜劇院本」和「北曲雜劇」稍加比較，便不難索解；對於後者，則但讀馬致遠散曲及其《薦福碑》雜劇，亦不難感同身受。其三，政治黑暗、司法不公、生民悲苦，胸中有不可遏抑的鬱勃、憤懣和無奈，因而使得內容思想衆彩紛呈，諸如公案劇、水滸劇、仕宦劇、度脫劇、愛情劇等顯得多彩多姿。然而此三重原因，雖於此時期產生極大作用，但時日既久，也難免會趨於困頓僵化；因為倘推新既不能，焉能不落入沈滯步上衰落之途。

五、大戲南北全盛期「元雜劇」

此階段時間約為元成宗元貞元年(1295)至英宗至治三年(1323)。

但是「元雜劇」的全盛期應從成宗元貞、大德(1295-1307)，延至武宗至大

⁶⁷ 王國維：《王國維戲曲論文集——宋元戲曲考及其他》，頁97。

⁶⁸ [明]胡侍：《真珠船》，收入俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集成·明代編》第一集（合肥：黃山書社，2008年），頁208。

(1308-1311)、仁宗皇慶、延祐(1312-1320)、英宗至治(1321-1323)，其間二十九年。以下文獻可以見證：

周德清《中原音韻·自序》云：

樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自後搢紳及閭閻歌咏者眾。其備，則自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調。……諸公已矣，後學莫及。⁶⁹

《中原音韻》據其〈自序〉與〈後序〉所署皆是「泰定甲子（1324）秋九日」，那正是元雜劇「既盛且備且難」，而四大家「關馬白鄭」皆已謝世而「後學莫及」之時。

又虞集(1272-1348)之〈序〉亦云：

我朝混一以來，朔南暨聲教，士大夫歌咏，必求正聲。凡所製作，皆足以鳴國家氣化之盛。自是北樂府出，一洗東南習俗之陋。⁷⁰

羅宗信（生卒不詳）之〈序〉更謂：

國初混一，北方諸俊，新聲一作，古未有之，實治世之音也。⁷¹

由虞、羅二〈序〉，結合周氏〈自序〉，可見元世祖至元十六年大一統之後，北方諸公才俊如關、馬、白、鄭的「一新製作」、「新聲一作」，必求正聲，使得雜劇「且盛且備」，「古未有之」；但自泰定甲子之後，之所以「諸公已矣，後學莫及」，緣故是作者已不能再像關、馬、白、鄭那樣的創作「新雜劇」，「韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調。」虞集在〈序〉中也感慨的說：「嘗恨世之儒者，薄其事而不究心，俗工執其藝而不知理，由是文、律二者，不能兼美。」⁷²也就是說，自此元雜劇轉衰矣。但在這之前的元成宗、武宗、仁宗、英宗四朝，雜劇由於名家南流，遍及全國，以杭州為中心而落地生根，杭州本地作家也蜂湧而起，雜劇因此也顯得非常風光。這從賈仲明為《錄鬼簿》所補作的【凌波仙】弔詞可以看出：

一時人物出元貞，擊壤謳歌賀太平。傳奇樂府時新令，錦排場起玉京。

〔弔趙子祥〕

元貞、大德秀華夷，至大、皇慶錦社稷，延祐、至治承平世。養人才編傳

⁶⁹ 周德清：《中原音韻·自序》，頁229。

⁷⁰ 〔元〕虞集：《中原音韻·序》，同前註，頁227。

⁷¹ 〔元〕羅宗信：《中原音韻·序》，同前註，頁231。

⁷² 虞集：《中原音韻·序》，頁228。

奇，一時氣候雲集。〔弔狄君厚〕

樂府詞章性，傳奇么末情；考興在大德、元貞。〔弔花李郎〕

元貞書會李時中、馬致遠、花李郎、紅字公，四高賢合捻《黃梁夢》。

〔弔李時中〕⁷³

據此可知元末明初的賈仲明認為元成宗元貞(1295-1297)、大德(1297-1307)是元雜劇的盛世，其盛世延至武宗至大(1308-1311)、仁宗皇慶(1312-1313)、延祐(1314-1320)、英宗至治(1321-1323)。馬致遠【中呂粉蝶兒】殘套首二句云：「至治華夷，正堂堂大元朝世。」⁷⁴可見英宗至治間，馬致遠尚未謝世。

由此看來，元成宗元貞元年至英宗至治三年這二十九年間是雜劇的南北全盛期，「北曲雜劇」之流布遍及全國。

徐渭(1521-1593)《南詞敘錄》謂：「元初，北方雜劇流入南徼，一時靡然向風。」⁷⁵雖然徐氏所謂「元初」是指至元十六年以後，「南徼」是指以杭州為中心的江南地區；但雜劇流播江南，促使「杭州雜劇」終於成為有元一代的全盛時期，絕非一旦大一統即刻所能完成。所以賈仲明一再歌頌十五年後的「元貞、大德」的風華，才真正是事實的現象。也就是說一統之後，歷經休養生息，雜劇逐漸南流，而至元貞、大德間臻於全盛。對此，再就拙作未刊稿〈北曲雜劇源生與流布之「六大中心」及其作家作品簡述〉之「杭州雜劇」，除了所述的種種背景之外，單就其「作家群」一項來觀察：

其見於《錄鬼簿》卷上，其北人而下杭州者有：關漢卿（大都）、白樸（真定）、馬致遠（大都）、尚仲賢（真定）、張壽卿（東平）、戴善甫（真定）、侯正卿（真定）等七人。

其見於《錄鬼簿》卷下，其北人南寓杭州者有：宮天挺（大名開州）、鄭光祖（平陽襄陵）、曾瑞卿（大興）、趙良弼（東平）、喬吉（太原）、吳仁卿（河北安國）、秦簡夫（大都）、張鳴善（平陽）等八人。

其見於《錄鬼簿》卷下，其隸籍或寄寓杭州者有：金仁傑、范康、沈和甫、鮑天祐、陳以仁、睢景臣（自揚寓杭）、周文質（建德寓杭）、屈子敬、蕭德祥、陸登善（自揚寓杭）、朱凱、王曄、王仲元等十三人。

⁷³ 以上賈仲明【凌波仙】弔詞，附於《錄鬼簿》校勘記，頁188、202、192、204。

⁷⁴ 隋樹森編：《全元散曲》，上冊，頁273。

⁷⁵ [明]徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁239。

以上總計二十八人，地兼南北，四大家關馬白鄭皆南下活躍其中，雜劇至此方可謂「全盛」；而其籍隸杭州者亦有十一人，則雜劇顯然已在杭州扎根，中心南移。

在這裏要補充說明的是：季國平《元雜劇發展史》，謂至元一統後，雜劇南流所途經之揚州，為「雜劇在南方最早的興盛地」，也是「南流雜劇最初的集散地」⁷⁶。他舉喬吉《揚州夢》雜劇對揚州繁華的描寫，作為雜劇興盛的背景，所以傑出表演藝術家珠簾秀曾活躍其間；南下雜劇作家如白樸與揚州有密切關係；關漢卿、馬致遠、尚仲賢與揚州也都有跡象可尋；侯克中南下江淮，足跡遍及揚州、杭州、平江等地。狄君厚更有散套【雙調夜行船】〈揚州憶〉。所以季氏認為揚州在元朝後期，前承北方大都，後啓南方杭州兩個中心，構成雜劇藝術從北方發展到南方的重要過渡和環節⁷⁷。我想這樣的論述是極為可能且言之成理的，因為即使單從揚州作為江淮交通樞紐和城市繁華的背景而言，已經興盛的北曲雜劇，自然會是其重要的流播地。只是揚州比起杭州來，一不能使得雜劇既有南來的重要北方作家，二不能以揚州為籍貫的作家和僑寓的作家群，落地生根，三不能和北方大都相為抗衡，形成雜劇鼎盛，相繼輝映；而且揚州比起平陽、真定、東平三地，就其所屬作家作品而言，也難與等量齊觀；這應當是學者未將之躋於中心之列與六大中心並為「七大中心」的緣故。

至於杭州之所以能夠成為雜劇中心，季國平認為尚有一個重要原因，即《中原音韻》已成「官話、正音，天下通語」，南人乃為之學習，而便於北曲雜劇的創作⁷⁸；鄙意則以為汴京城破之日，其士民隨高宗南下定居杭州，使杭州方言大為「中原官話化」；因之在雜劇創作上，不因語言隔閡而產生障礙，似更為切實。

六、大戲衰落期「元雜劇」

此階段時間約元泰定帝泰定元年至順帝至正二十七年(1324-1367)。

上文引虞集《中原音韻·序》已感嘆時人所作雜劇「文、律二者，不能兼

⁷⁶ 季國平：《元雜劇發展史》，頁225。

⁷⁷ 同前註，頁247-270。

⁷⁸ 同前註，頁278-281。

美」。周德清即因「後學莫及」元曲四大家關、馬、白、鄭，其歌唱每舛音乖律，乃憤而作《中原音韻》。可見元雜劇自泰定帝泰定元年後，歷天順帝、文宗、寧宗至順帝至正二十七年凡四十四年的「元末」，是北曲雜劇的衰落期。其衰落實不必如靜安先生所云，遲至元順帝至正(1341-1367)年間。

至其衰落情況確如靜安所云作者、作品俱罕，「無足觀」，如果我們據賈仲明《錄鬼簿續編》⁷⁹所錄而扣除「明初十六子」，則得作者作品如下：其為北方而寓杭者有：鍾嗣成（開封，七種俱佚）、丁野夫（西域，七種俱佚）、郝仲誼（隴右，二種俱佚）。其為籍隸杭州或南人寓杭者有：汪元亨（杭州，三種俱佚）、陸進之（嘉禾，二種俱佚）、李士英（一種佚）、須士壽（二種俱佚）。其為南人者有：趙慶善（饒州樂平，四種俱佚）、汪勉之（慶元，一種佚）、金文質（湖州，三種俱佚）、陳伯將（無錫，一種佚）、陶國英（晉陵，一種佚）、詹時雨（福建，一種存）；計得作家十三人，作品三十三種僅存一種；而其中郝仲誼、陸進之，為賈氏知交，可能由元入明。其他有作品傳世者有羅本、高茂卿、劉君錫、黃元吉四人，但皆已入明，屬明初作家之列。則據此亦可概見，雜劇在元末四十餘年間之衰落景況。

學者於是從社會、政治、藝術等方面去探討元末雜劇衰落的種種原因，對此寧宗一等所編著《元雜劇研究概述·關於衰落原因的研究》所擇取之諸家論述，已頗為詳盡⁸⁰，季國平《元雜劇發展史》對諸家看法也有所評論⁸¹，廖奔《中國戲曲發展史·北雜劇的形成》亦有其看法⁸²。諸家皆言之成理；但筆者認為，若論其關鍵性之主要原因，實由於北曲雜劇本身之外在結構「體製規律」過分拘泥刻板所產生的結果。

如上文所云，北曲雜劇的根源是「院本」，那只是以淨腳散說藉其滑稽以娛樂觀眾的小戲群。無论文學和藝術都很簡陋，難於傳達社會群象、人生百態，使人感動而有所省思；而一旦發展成為大戲，其情節之曲折引人入勝，歌唱之悅耳陶人心靈；雖其成立之時令人既新且奇，發展鼎盛之際教人趨之若鶩；但當其時日既久，相沿成習，既未能推陳，亦未能出新，其謹嚴之體製規律，不禁令人逐

⁷⁹ 參拙作：〈《錄鬼簿續編》應是賈仲明所作〉，中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第91輯（北京：文化藝術出版社，2014年），頁110-121。

⁸⁰ 寧宗一等編：《元雜劇研究概述》，頁140-150。

⁸¹ 季國平：《元雜劇發展史》，頁432-440。

⁸² 廖奔：《中國戲曲發展史》，第2冊，頁43-44。

漸感到滯礙僵化，成爲藝術技法極端的束縛，乃如虞集〈葉宋英自度曲譜序〉所云：

近世士大夫號稱能樂府者，皆依約舊譜，倣其平仄，綴緝成章，徒諧俚耳則可，乃若文章之高者又皆率意爲之，不可叶諸律，不顧也。⁸³

可見這時的作家，或局拘於依樣畫葫蘆，或舛格如脫韁之驥；再也沒有如盛時揮灑格律自如之能，焉能產生莽爽天然之氣。於是原本可以馳騁由心的種種體製框架，便衍生出了這樣的現象：

第一，由於限定四折，於是關目的安排和推展，便形成了起承轉合的刻板形式；也就是說，劇情的發展是採取單線展延式的，沒有逆轉也沒有懸宕。

第二，由於限定一人獨唱，作者筆力因而只能集中此人，其他腳色遂無從表現，有時劇中主要人物卻不任唱，而改由其他次要人物，因而顯得本末倒置，喧賓奪主；又有時爲湊足套式，只好唱些不必要的曲文，不止因之有拖沓蛇足之感，而且也教人昏昏欲睡。北雜劇的搬演，雖然折間插入其他技藝，主唱者可以休息，但四大套北曲出自一人之口，單調之外，亦感氣力難支。

第三，北劇曲調雖各具聲情，但套式變動不大；雖然由於唱辭不同，語言旋律可以變化，但終不免刻板之失。

第四，北劇四折間插入爨弄吹打等技藝演出，也就是說其搬演過程尙保持宋金雜劇院本各段獨立演出之模式，並非一氣連鎖演完；因此其情節過脈不免斷續割裂，這種搬演情況，至明萬曆間尙且如此；此外如戰爭、狩獵之大場面，均以「探子出關目」，顯示其武術雜技尙游離於折間劇外，但作調劑，未能融入劇情之中，其技法猶有待於並時或後來之劇種。

大抵說來，北曲雜劇這樣的戲曲形式事實上是在金院本的基礎之上，結合了詞曲系與詩讚系說唱文學，將敘事體改作代言體，發展而完成的劇種，由於傳統包袱太重，受到說唱文學藝術的影響太深，所以其結構、排場實在不易生動，只能以文字見長，因而其戲曲藝術之提昇與發展，則有待於明清傳奇、南雜劇了。

就因爲這些現象，若較諸並時南方從民間逐漸抬頭的「南曲戲文」之表演藝術，實在是「相形見絀」；何況在作家作品上，南曲戲文之「荆、劉、拜、殺」四大傳奇，尤其是高明《琵琶記》，除當時已膾炙人口之無名氏《北西廂》

⁸³ 虞集：《道園學古錄》（《萬有文庫》第2集700種），卷32，頁547。

外⁸⁴，又豈是同時之北曲雜劇作家作品所能望其項背者；若此，北曲雜劇焉能不逐漸由盛轉衰？我想這才是元雜劇自泰定帝以後日趨衰落的主要原因；其他或政治黑暗腐敗，或社會動亂不安，或恢復科舉文人心思轉向等等，不過是其次要的背景因素而已。

七、大戲餘勢蕩漾期「明初北曲雜劇」

此階段時間約為明太祖洪武元年至憲宗成化二十三年(1368-1487)。

就明代雜劇演進的態勢而言，其初期很長，含憲宗成化以前(1368-1487)一百二十年之間。其開國之初，如同元末，南戲北劇並行。但北雜劇雖衰，論勢力猶凌駕逐漸崛起的南戲文之上。《永樂大典》卷五十四〈二質韻〉著錄北雜劇目一百一十本，卷三十七〈三未韻〉著錄南戲文才三十四本。周憲王《香囊怨》，劉盼春向客人陸源、周恭數她所記得的「清新傳奇」，她一口氣就數出了北雜劇三十二本；而這時的南戲文除了元末流傳下來的「荆劉拜殺」和《琵琶記》外，更找不出什麼有名氏的作家和作品；而北雜劇則有由元入明的「十六子」和寧獻王朱權和周憲王朱有燾活動其間，另外無名氏的作品也占了很大的分量。因此，明初的劇壇仍以北雜劇為主，它保持著元代的餘勢。

但是，十六子既都是由元入明，宣德間，北雜劇作者只有寧周二王，英宗正統四年(1439)周憲王去世後，直到憲宗成化末(1487)，五十年間，北雜劇沒有一個有名氏作家，就是南戲文也只有一個作《五倫全備記》的邱濬。這種現象，何良俊《曲論》認為是「祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心辭曲，雜劇與舊戲文本，皆不傳，世人不得盡見。雖教坊有能搬演者，然古調既不諧於俗耳，南人又不知北音，聽者（即）〔既〕不喜，則習者亦漸少。」⁸⁵如此加上明太祖《大明律》規定雜劇、戲文只能妝扮神仙道扮及義夫節婦、孝子順孫勸人為善者，而對於扮演歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢則予以禁止，「違者杖一百；官民之

⁸⁴ 拙作〈今本《北西廂》綜論——作者問題及其藍本、藝術、文學之探討〉（《文與哲》第33期〔2018年12月〕，頁1-64），論證其作者當為元中葉成宗元貞、大德後無名氏之作品；其所以體製擴大為五本二十一折，當受並時之南曲戲文及其無名氏《張珙西廂記》之影響；其後元明間楊鈞《西遊記》六本二十四折，則應受今本《北西廂》之啓示而仿作。

⁸⁵ 〔明〕何良俊：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁6。

家，容令粧扮者與同罪。」⁸⁶到了成祖，更嚴厲的執行他父親這項律令，「但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭雜劇，非律所該載者，敢有收藏、傳誦、印賣，一時拏送法司究治。奉旨，但這等詞曲，出榜後，限他五日都要乾淨將赴官燒毀了。敢有收藏的，全家殺了。」⁸⁷這樣的嚴刑峻法，不止作者廢筆、演員畏縮，就是觀眾也裹足不前。戲曲限制到成爲宣傳宗教、道德的工具，比起元代雜劇盛時自由發展的恢宏氣魄，自然要萎縮退化了。而宣宗宣德三年(1428)，左都御史顧佐奏禁官府筵宴用官妓⁸⁸。樂戶妓女爲戲曲的主要演員，這一禁，對戲曲自是嚴重打擊；也因此，席間用變童「小唱」，就應運而生了⁸⁹。有了這三點原因，兼以英宗不喜好戲曲⁹⁰，那麼這時期有名氏作家稀少和正統、成化五十年間戲曲界之消沉就很自然了。

北劇南戲自元世祖大一統之後，自然會產生彼此交融的現象：於南戲自元代後期開始，經由北曲化、文士化、崑腔化，至嘉靖末葉「三化」已成，而產生以南戲爲母體之南北混血新劇種，是爲「傳奇」；北劇亦自元代後期開始，經由文士化、南曲化、崑腔化，至嘉靖末葉「三化」已成，而產生以北劇爲母體之南北混血新劇種，是爲「南雜劇」。筆者對此有〈論說「戲曲劇種」〉、〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉⁹¹、《明雜劇概論》等詳論其事。

⁸⁶ [明]佚名：《大明律講解》，收入楊一凡編：《中國律學文獻》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2004年），第1輯，第4冊，頁468-469。

⁸⁷ [明]顧起元著，陳稼禾點校：《客座贅語》（北京：中華書局，1987年），卷10，頁347-348。

⁸⁸ [明]沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年），補遺，卷3〈禁歌妓〉，頁675。[明]崔銳：《後渠識》，《中國野史集成》（成都：巴蜀書社，1993年），第37冊，頁76。[清]徐開任輯：《明名臣言行錄》（北京：北京圖書館出版社，2008年《明代傳記資料叢刊》第1輯第2冊），卷十九〈都御史顧端肅公佐〉：「宣德三年，臣僚奢縱，御史多貪淫不法，……通政使顧佐，歷內外臺，……又禁用歌妓，糾正百僚，朝綱大振。」（頁8-9〔總頁15-17〕）

⁸⁹ 見沈德符：《萬曆野獲編》，卷24〈小唱〉、〈男色之靡〉，頁621-621；卷25〈南北散套〉，頁640。

⁹⁰ 見同前註，卷1〈釋樂工夷婦〉，頁15。[明]都穆：《都公譚纂》（臺北：藝文印書館，1966年《百部叢書集成》第513冊），卷下，頁34。

⁹¹ 拙作：〈論說「戲曲劇種」〉，《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996年），頁315-348；收入拙著：《論說戲曲》，頁239-285。拙作：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-130；收入拙著：《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁79-133。

結語

總結上述，可見前輩時賢之論說「北曲雜劇」之分期發展，由於史料過分殘缺，大多只能如王國維那樣憑藉《錄鬼簿》揣摩，而有「三期」、「兩期」之說。筆者則以為，「北曲雜劇」之分期，實與其源生發展之演進史相表裏；乃從其不同之名稱，考其前後序列及各類別所具之義涵，從而獲得如此結論：(1)「院本」為「北曲雜劇」淵源由生之「小戲群」階段。(2)「院么」為由「院本」以淨腳滑稽散說為主，轉型發展為以末色歌唱為主，將過渡為大戲之階段。(3)「么末」進一步將「院么」之兩段，結合其前後獨立之兩段為四段起承轉合一體之新劇體，至此已屬「大戲」階段，仍以末色主唱為標竿，以其形成民間，因用俗語，而有名異實同之各種稱呼，而歸結為較通行之「么末」。(4)「雜劇」乃繼宋金雜劇之「雜劇」而為名，以其至元十六年之後，「么末」流播南北，已實質為有元一代之代表性戲曲劇種，故比照宋金雜劇之為名，而稱之為「新雜劇」或「元雜劇」。所以「么末」事實上已為發展完成之「北曲雜劇」在民間或菊壇通行之名。(5)北曲雜劇、北雜劇、北劇這三個名稱，則是相對淵源於溫州的南曲戲文、南戲文、南戲而言的；也從中可以對比說明其間的差異和彼此消長的關係。

因此，若以「北曲雜劇」演進史之階段來作為分期的依據，則有以下七期：

- (1) 小戲群源生期「金院本」：約宋寧宗嘉定二年、金衛紹王大安元年之前。
- (2) 小戲發展轉型過渡大戲期「金院么」：約宋寧宗嘉定二年、金衛紹王大安元年前後。
- (3) 大戲形成始興期「金蒙么末」：約宋寧宗嘉定七年、蒙古成吉思汗九年、金宣宗貞祐二年之後，元世祖中統元年之前。
- (4) 北方大戲大盛期「蒙元么末與元雜劇」：約元世祖中統元年至至元三十一年。
- (5) 大戲南北全盛期「元雜劇」：約元成宗元貞元年至英宗至治三年。
- (6) 大戲衰落期「元雜劇」：約元泰定帝泰定元年至順帝至正二十七年。
- (7) 大戲餘勢餘波期「明初北曲雜劇」：明太祖洪武元年至憲宗成化二十三年。

以上所分的七期中，屬於「元雜劇」的，事實上也只有其第(4)、(5)、(6)三期；而這「元雜劇」三期之說，與上文所列敘之季國平、廖奔最爲接近，而與徐扶明亦頗爲近似。但由於本人在「元雜劇」之前，更有「院本」、「院么」兩期；此二期之論述，乃一方面可以說明其源生之根本，一方面也可以解除歷來對「元雜劇」何以關漢卿等一開始，就體製完備，達到非常興盛之疑；原來是因爲其先前有轉型與過渡的「院么」和在民間形成的「么末」推波助瀾之故；而由其最後又有一期爲「北曲雜劇」之餘勢餘波，乃能有首有尾的呈現「北曲雜劇」的整個演進史。至於「元雜劇」本身的「三期」，其前二期實爲「北方大盛期」、「南北全盛期」所峙立的兩個「北曲雜劇」峯巒；其「北方大盛期」具體的見諸其發祥地汴京（開封），及其流播地大都（北京）、真定（河北）、東平（山東）、平陽（山西）等五個中心；其「南北全盛期」則因大一統後雜劇南流薈萃杭州，而與北方相互輝映，至此雜劇遍及南北，臻於「全盛」。但由於北方作者多自民間之書會才人，其所生發者，自是莽爽質樸與機趣縱橫；而其南北遍行兼具者，因能交融交化，但亦因此沾染甚至沉溺南方之柔靡綺麗與板滯典重；也因此其「全盛」實已如日中見昃，快速的往下衰落。也因此，此七期之劃分，實可以全面的觀照到「北曲雜劇」，由院本源生，院么轉型過渡，么末形成，北方么末、雜劇大盛，南北雜劇全盛、衰落，以及餘勢蕩漾的整個歷程。

而由於本文的分期之說，又可以解決戲曲史的三個問題：其一，北曲雜劇之產生，根源金院本，其地在汴京而非燕京。其二，北曲雜劇關、馬一出，其體製規律既已如此完整，內容已如此豐富，藝術已頗爲講究，其故乃在於早在民間已有院么與么末之前奏與醞釀。其三，元雜劇之興盛情況，實有金蒙么末之始興、北方蒙元么末與元雜劇之大盛與貞元、至治間之南北全盛三階段。

至於各階段的時間跨度，不過是筆者在比較「科學」的考述之後，以較可信的時間點作爲定位，所推出較爲適當的時間跨度，目的只在幫助讀者易於掌握其源生演進之階段概念而已。因爲其間不只「斷簡殘編」，沒有確實可據的資料可以考證年代；而且其時期與時期之間，本來就根本沒有絕然判別的分野，如此則又焉能有準確的時間跨度。讀者鑒之。

「北曲雜劇之分期演進」新探

曾永義

北曲雜劇是指相對於南曲戲文的戲曲體制劇種，共有十種名稱。前輩學者憑藉《錄鬼簿》揣摩，而有「三期」、「兩期」之說。筆者以為，北曲雜劇之分期，實與其源生發展之演進史相表裏，乃從其不同之稱謂，考其前後序列及各類別所具之義涵，再經由相對「科學」的考述，提供較為可信的時間點作為定位，推論出較為適當的時間跨度，歸納整併出：小戲群源生期之「金院本」（1209之前）、小戲發展轉型過渡大戲期之「金院么」（1209前後）、大戲形成始興期之「金蒙么末」（約1214-1260）、北方大戲大盛期之「蒙元么末與元雜劇」（約1260-1294）、「元雜劇」全盛期（約1295-1323）、「元雜劇」衰落期（約1324-1367）與餘勢蕩漾的「明初北曲雜劇」（約1368-1487）。

關鍵詞：北曲雜劇 分期

A New Study on the Stages of Evolution of Northern *Zaju* Drama

TSENG Yong-yih

Scholars who have examined the history of Northern *zaju* drama have traditionally divided its development into either two or three distinctive phases. In this paper, the author re-examines some of the issues involved and, based on the evidence offered, concludes that the development of Northern *zaju* drama can more accurately and precisely be divided into seven stages, as follows: (1) the “Jin *Yuanben*” period (prior to 1209), when “small plays” (*xiaoxi*) proliferated; (2) the “Jin *Yuanyao*” period (ca. 1209), which marked the transition period from small plays to “big plays” (*daxi*); (3) the “Jin-Mongol *yaomo*” period (ca. 1214-1260), when *daxi* developed; (4) the “Mongol-Yuan *yaomo* and Yuan *zaju*” period (ca. 1260-1294), when *daxi* reached their maturity; (5) the “Yuan *zaju*” period (ca. 1295-1323); (6) the period of decline (ca. 1324-1367); and (7) “the Early Ming Northern *zaju*” period (ca. 1368-1487), during which Northern *zaju* drama lingered for some time before finally exhausting itself.

Keywords: Northern *zaju* drama stages

徵引書目

- 《大明律講解》，楊一凡編：《中國律學文獻》第1輯第4冊，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2004年。
- 中國大百科全書出版社編輯部：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》，北京：中國大百科全書出版社，1983年。
- 中國社會科學院文學研究所中國文學史編寫組：《中國文學史》，北京：人民文學出版社，1962年。
- 王國維：《王國維戲曲論文集——宋元戲曲考及其他》，臺北：里仁書局，1998年。
- 王毅：〈關於元雜劇分期問題的商榷〉《湖北大學學報》（哲學社會科學版）1985年第2期，頁49-52。
- 王綱：《校訂錄鬼簿三種》，鄭州：中州古籍出版社，1991年。
- 北大中文系文學專門化55級集體：《中國文學史》，北京：人民文學出版社，1958年。
- 田同旭：《元雜劇通論》，太原：山西教育出版社，2007年。
- 朱有燉：《悟真如》，收入吳梅編：《奢摩他室曲叢》第2集第4冊，北京：國家圖書館，2012年。
- 何良俊：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 余蘭蘭：《陶宗儀著述考論》，武漢：華中師範大學博士論文，2015年。
- 吳自牧：《夢梁錄》，收入孟元老：《東京夢華錄（外四種）》，上海：上海古典文學出版社，1957年。
- 李春祥：〈鍾嗣成《錄鬼簿》劃分元雜劇為「兩期」說〉，《河南師大學報》（社會科學版）1983年第5期，頁89-93+15。
- 李修生：〈元代雜劇的分期問題〉，《光明日報》1983年1月25日。
- 沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1959年。
- 周密：《武林舊事》，收入孟元老：《東京夢華錄（外四種）》，上海：上海古典文學出版社，1957年。
- 周德清：《中原音韻》，收入俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集成·唐宋元編》，合肥：黃山書社，2006年。
- 孟瑤：《中國戲曲史》，臺北：文星書店，1965年。
- 季國平：《元雜劇發展史》，臺北：文津出版社，1993年。
- 青木正兒撰，隋樹森譯：《元人雜劇概說》，北京：中國戲劇出版社，1957年。
- 施耐庵集撰，羅貫中纂修；王利器校注：《水滸全傳校注》，石家莊：河北教育出版社，2009年。
- 耐得翁：《都城紀勝》，收入孟元老：《東京夢華錄（外四種）》，上海：上海古典文學出版社，1957年。
- 胡忌：《宋金雜劇考》，北京：中華書局，2008年。
- 胡侍：《真珠船》，收入俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編：新編中國古典戲曲論著集

- 成·明代編》，第1集，合肥：黃山書社，2008年。
- 胡祇遶撰，魏崇武、周思成校點：《胡祇遶集》，長春：吉林文史出版社，2008年。
- 夏庭芝：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 孫崇濤、徐宏圖箋注：《青樓集箋注》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
- 徐扶明：《元代雜劇藝術》，上海：上海文藝出版社，1981年。
- 徐朔方：〈金元雜劇的再認識〉，《中華文史論叢》第46輯，1990年5月，頁113-147。
- ：《徐朔方集》，杭州：浙江古籍出版社，1993年。
- 徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 徐開任輯：《明名臣言行錄》，收入《明代傳記資料叢刊》第1輯第2冊，北京：北京圖書館出版社，2008年。
- 徐夢莘：《三朝北盟會編》，臺北：文海出版社，1962年。
- 高明著，錢南揚校注：《元本琵琶校注》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 班固：《漢書》，北京：中華書局，1997年。
- 崔銳：《後渠識》，《中國野史集成》第37冊，成都：巴蜀書社，1993年。
- 張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》，臺北：丹青出版社，1985年。
- 張炎：《山中白雲詞》，收入影印文淵閣《四庫全書》第1488冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 張惠杰：〈元雜劇形成新論〉，《中華戲曲》第5輯，1998年3月，頁143-160。
- 凌景埏校注：《董解元西廂記》，北京：人民文學出版社，1962年。
- 脫脫等：《金史》，北京：中華書局，1995年。
- 郭勛編：《雍熙樂府》，收入王雲五主編：《四部叢刊續編·集部》第40冊，臺北：臺灣商務印書館，1976年。
- 都穆：《都公譚纂》，收入嚴一萍輯：《百部叢書集成》第513冊，臺北：藝文印書館，1966年。
- 陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年。
- 陸佃解：《鶻冠子》，收入王雲五主編：《萬有文庫》第2集36冊，上海：商務印書館，1937年。
- 傅惜華：《元代雜劇全目》，北京：作家出版社，1957年。
- 曾永義：〈有關元雜劇的三個問題〉，《國立編譯館館刊》第4卷第1期，1975年6月，頁129-158。
- ：《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1975年。
- ：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《國立編譯館館刊》第6卷第1期，1977年6月，頁135-165。
- ：《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980年。
- ：〈參軍戲及其演化之探討〉，《臺大中文學報》第2期，1988年11月，頁135-

- 225。
- _____：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，《臺大中文學報》第3期，1989年12月，頁203-252。
- _____：《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。
- _____：〈論說「五花爨弄」〉，《中外文學》第23卷第3期，1994年9月，頁215-243。
- _____：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》，臺北：臺灣大學中國文學系，1996年，頁315-348。
- _____：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。
- _____編：《蒙元的新詩——元人散曲》，臺北：時報文化出版公司，1998年。
- _____：〈也談「北劇」的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第15期，1999年9月，頁1-42。
- _____：《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化事業公司，2000年。
- _____：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期，2003年11月，頁215-266。
- _____：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，《臺大中文學報》第20期，2004年6月，頁87-130。
- _____：《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004年。
- _____：《戲曲源流新論》增訂本，北京：中華書局，2008年。
- _____，施德玉合著：《地方戲曲概論》，臺北：三民書局，2011年。
- _____：〈《錄鬼簿續編》應是賈仲明所作〉，中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部編：《戲曲研究》第91輯，北京：文化藝術出版社，2014年。
- _____：《明雜劇概論》，北京：商務印書館，2015年。
- _____：〈今本《北西廂》綜論——作者問題及其藍本、藝術、文學之探討〉，《文與哲》第33期，2018年12月，頁1-64。
- 游國恩等：《中國文學史》，北京：人民文學出版社，1963年。
- 程民生：〈「莊家不識勾欄」創作年代與地點新考〉，《中州學刊》總241期，2017年1月，頁142-149。
- 隋樹森編：《元曲選外編》，北京：中華書局，1959年。
- _____：《全元散曲》，北京：中華書局，1964年。
- 馮沅君：《古劇說彙》，北京：作家出版社，1956年。
- 葉德均：《戲曲小說叢考》，北京：中華書局，1979年。
- 虞集：《道園學古錄》，收入王雲五主編：《萬有文庫》第2集第700種，上海：商務印書館，1937年。
- 寧宗一等編：《元雜劇研究概述》，天津：天津教育出版社，1987年。
- 廖奔、劉彥君：《中國戲曲發展史》，太原：山西教育出版社，2000年。
- 臧懋循編：《元曲選》，北京：中華書局，1958年。
- 劉大杰：《中國文學發展史》，臺北：中華書局，1957年。

- 劉念茲：〈中國戲曲舞臺藝術在十三世紀初葉已經形成——金代侯馬董墓舞臺調查報告〉，《戲劇研究》1959年第2期，頁60-66。
- 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》，北京：人民文學出版社，1957年。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972年。
- 盧前：《中國雜劇概論》，收入《中國文學八論》，上海：世界書局，1936年。
- 錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，2003年。
- 鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 豐家驊：〈胡祇遹卒年和王惲生年考〉，《文學遺產》1995年第2期，頁115-116。
- 顧兆倉：《元明雜劇》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 顧起元著，陳稼禾點校：《客座贅語》，北京：中華書局，1987年。

