

南北  
戲曲  
源流  
攷



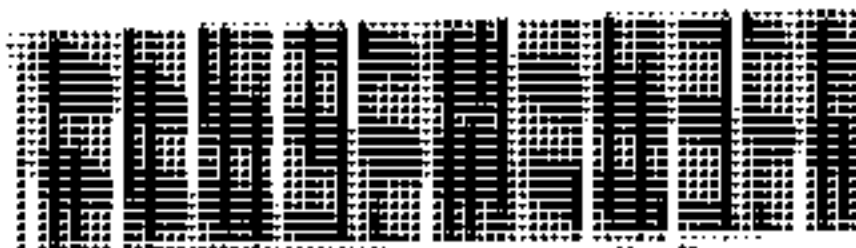
# 譯者敘



## 譯者敘

這書是日本戲劇專家文學士青木正兒氏所作的。據他說，二十餘年前，偶購得中國「西廂記傳奇」一本，深覺得中國戲曲，很有趣味。嗣游京師，受業於某大學講師狩野先生之門，得其指授中國戲曲的竅要，深有感悟。由是往來於中國南北，爲實踐底尋求，經二十多年專心研究的結果，撰述這篇。適值他恩師狩野先生六十壽辰，就把這篇來慶祝，以答其師教授的盛意。由此看來，這部書價值之高，可想而知了。

原來戲劇是社會正當娛樂的一種。不論男女老幼，村夫市民，一談到聽戲，沒有不精神奕奕，眉飛色舞了。這是甚麼？豈不是人類嗜美的同情心嗎？可是我們生當今日，當戲劇進步，已到了如火如荼的時期，大概人們多以爲古來戲劇，都和今日一樣，怎知道是由一步一步底進化而來的，漢唐以前，所謂俳優鄙陋，固不在說，就到北宋時代，還是非常的簡單，迨到了南宋，把中國金甌，擘分做南北



兩片，北邊屬金，南邊屬宋，於是戲曲就在這時跟同分成南北兩種，到了元朝，乃有飛躍的進步，戲曲的革命，便在這時，又即是北曲稱霸的時代，迨至元末，南曲漸漸擡頭，到明朝中葉，崑腔崛起，不久便統一南北，爲南曲的黃金時代，至嘉慶末年，漸漸衰落，又被皮黃奪卻那席，遂成今日戲劇底世界，中國的戲曲，爲甚麼到了元朝，驟然飛躍，北曲怎麼會稱霸，崑腔怎麼會統一南北，這部書就是把其中的因果理由，和其他種種關係，清清楚楚說出的。

以上是這書具體的情形，我還要把其中特色的數點，解剖一下，以爲閱者的介紹。（一）著者是研究中國戲曲的專家，而具有師承，已如前述，除了這書之外，尙有『由崑曲趨向皮黃』一書，可以做這書的續篇。（二）著者搜羅中國戲曲專書，不下數十種，挹其精液，以成這書的。（三）著者非徒倚仗書本，並且是來往京、津、蘇、杭、寧、紹間，實地研究，具有心得的。（四）著者持論，具有『實事求是』的態度，其言論壁壘森嚴，確有發前人所未發之處。（五）著者觀察的眼光很是宏遠，雖然所論是戲曲，而戲曲的背影，如政治、經濟、風俗、社會特性、時代思想等等，都一一加以嚴密的考察。（六）著者是專門研究中國文藝的一人，除戲曲外，其他中國各方面底文藝，皆有很好的著述，如『支那文藝論藪』

一書，就是關於文藝方面的論文了。

由上所述，我們可知著者的梗概，和是書內容的價值了。臨末我還要說一句，這書雖然是好，可是第一二章有很多戲曲上的術語，未有樂曲素養底人，往往覺其乾燥，但這是本書基礎的學問，不能不知到的，若能耐心理解那兩章，以後便迎刃而解了。

民國十七年十二月三日

譯者江俠菴



# 本篇之參考書列左

樂府渾成宋朝修內司編只見一本○書今已亡

宋史樂志

東京夢華錄宋孟元老撰此書專論宋末汴京風俗

樂書宋陳暘撰

都城紀要南宋耐翁撰

武林舊事宋周密撰○記南宋中葉淳熙間事

鄭峯真隱漫錄南宋史浩

詞源南宋末張炎撰

碧溪漫志宋王灼撰○專論古今樂曲

本篇之參考書



南北戲曲源流考

董解元西廂作金代

西廂記撰關漢卿南

中原音韻清周德

天寶遺事元王伯成撰熙樂府

輟耕錄成撰陶

覆元槧古今雜劇三十種

事林廣記日本翻元

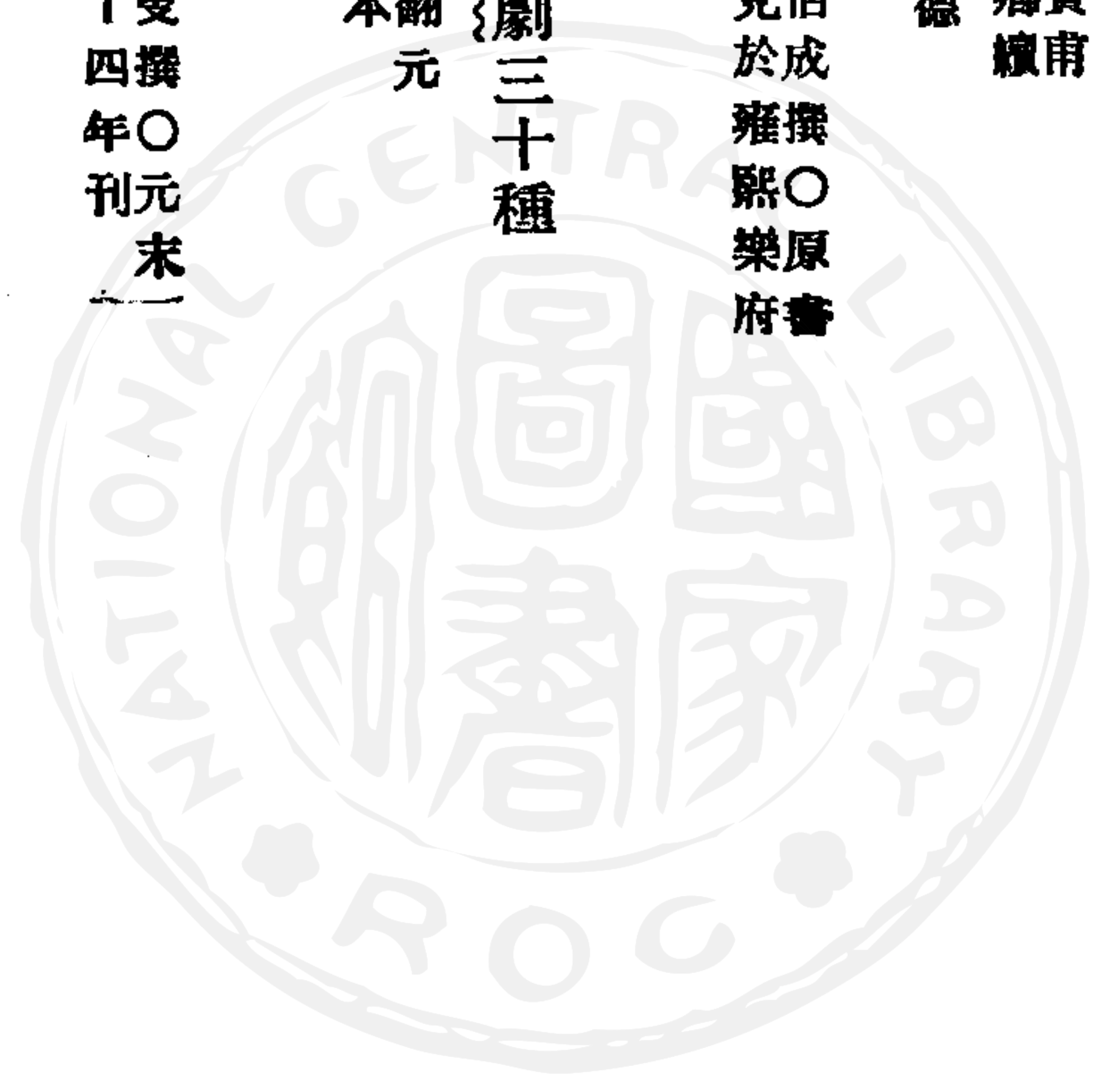
青樓集元朱

青樓集雪霰鈞叟撰〇元末

真珠船元

錄鬼簿元鍾嗣成撰〇至順

樂郊私語元姚桐





樂府新編元人

琵琶記元末高明撰

太和正音譜明寧獻王撰

南詞敘錄明徐長撰

筆談明張元長撰

藝苑卮言明王世貞撰

曲律明王伯良撰

南九宮曲譜明沈璟撰

留春日記明田藝蘅撰

閒中今古錄明王溥撰

菽園雜記明陸容撰

客座贅語明顧起元撰

本篇之參考書



元曲選明人

顧曲雜言沈符撰

巨史明末清初人著者未考疑是

寄暢園聞歌記懷撰清余

新刊巾幗蔡伯階琵琶記芬士室禮以藏○近年董編

柳南隨筆奎撰清王應

長生殿傳奇熙二洪叻思撰刊○康

菊莊新話清人

綴白裘十二集專搜集崑曲之書○

曲海二十卷伊齡阿奉勅編

納書楹曲譜二十卷蘇州葉堂撰

律呂正義親王奉勅撰

九宮大成南北宮詞譜八十一卷周祥鉉鄒金生等  
乾隆十一年編

吟香堂曲譜清人

燕樂考源六卷清凌廷堪○考隋  
唐以前燕樂之書

樂府傳聲清徐大椿撰○乾隆  
九年刊專論北曲

宋大曲考近人王國維撰○國粹學報  
第六十三期至六十八期

宋元戲曲史近人王國維撰○  
民國四年刊行

蟻廬曲談近人王季烈撰

集成曲譜三十六冊近人王季烈劉宮機  
撰○民國十四年刊

由崑曲趨向於皮黃青木正兒

支那文藝叢藪青木正兒



# 目次

## 上篇 南北戲曲的起源……………一

一 宋代雜劇所用底樂曲……………二

二 南宋雜劇和金的院本……………一五

三 元代雜劇的改進……………二五

四 南戲發達的徑路……………四〇

## 下篇 南北戲曲的消長……………五三

五 元代北曲的盛行和南曲的下沈……………五三

六 南曲的興隆和其餘勢……………六五

- 七 北曲的就衰和其末路……………八三
- 八 南北曲的音樂底差異……………九二
- 本書名曰南北戲曲，是指宋元以來，發達於南方及北方的戲曲，從那文學上方面及音樂上方面而研究的，可是在本篇中那主要點是追尋音樂方面的沿革，而傍窺戲劇的結構變遷為重心，而鄙人尙有「從崑曲向於皮黃調」一篇，曾收於內藤博士還曆祝賀支那學論叢中實足這篇的續篇哩。
- 昭和二年九月十七日

青木正兒

# 南北戲曲源流考

## 上篇 南北戲曲的起源

王國維氏的名著「宋元戲曲史」民國四年刊行他追尋元以前戲曲發達底踪跡，很爲確實，我們所佩服得很多的。但他述南北曲底系統，還沒有一貫的論述，覺有點兒未善。因爲北曲的系統，雖已說得明白，而南曲卻因宋元作品的資料缺乏，想考究那時的消息，很不容易。所以就是王氏的學問和頭腦，尙且難於論斷，何況我們的淺陋呢。可是我們幸在王氏披荆斬棘之後，很想掃除那蕪穢的呵！

南北曲的音樂底系統，本來要溯源到隋唐的燕樂中，但清儒凌廷堪，已有一「燕樂考源」六卷，說得很齊備了。何況我們在這兒所想明白的，不過專爲那曲和戲劇的結合，而構成南戲北劇紛歧的狀況。因此在唐以前，可以置之不論了。可是南北曲的分歧，是從南宋的雜劇，和金的院本，爲出發

點。而雜劇是起於北宋時候。據孟元老底「東京夢華錄」末的汴京風俗第九卷說，雜劇是用在朝廷饗宴，合男童隊舞，和女童隊舞的表演，而占餘慶的很重要部分。見親王宗室百官入內上壽條又南宋中葉耐得翁的「都城紀要」五舍衆謂以教坊十三部中的雜劇爲正色，可見雜劇在衆技中底地位了。但那所演，是以滑稽諷刺做主的。當時「都城紀要」第二章，既明言之，又王氏乃是戰國倡優的流亞。那表演法，在科白之外，另外有唱。略似元明以後底戲劇，但不過是具體而微罷！唐范摅「雲溪友議」一卷九……善弄陸參軍，歌聲徹雲，（按陸參軍是滑稽戲）由此而推，那有唱底戲，可知在宋以前已有了。

## 一 宋代雜劇所用底樂曲

就雜劇所用的樂曲，據「都城紀勝」所記：「其吹曲破斷送者，謂之把色。」可知曲破斷送，就是雜劇底常用的。所謂曲破，是樂曲的一種，南宋末張炎「詞源」條音譜有「大曲則以倍六頭管按成以篳而品之，其聲流美，即歌者之所謂曲破也」語。則曲破即可解爲大曲。底別稱。可是大曲和曲破，原爲不同底樂曲，明朝王伯良的「曲律」四卷所引「樂府渾成」宋侯修內司編書今在林鍾商



目中，有大曲曲破之目兩存，「都城紀勝」在賺唱條下，並稱「凡賺之最難者，爲慢曲、曲破、大曲、嘌唱，以其兼諸家之腔譜故也。」又宋史樂志卷十有「太宗洞曉音律，凡制大曲十八，曲破二十九，琵琶，獨彈曲破十五……小曲二百七十。」徵之這樣，則大曲和曲破，其間截然而有區別明了。

更據周密的「武林舊事」記南宋中葉乾道淳熙間的事在朝儀的宴會中的音樂，屢見其所奏是曲破，卻不見有奏大曲的，今摘出列舉如左：

○萬壽無疆薄媚曲破

○萬歲梁州曲破

○齊天樂曲破

○老人星降黃龍曲破

○萬花新曲破以上見卷一天基聖節排當樂次條

○泛蘭舟曲破

○十色菊千秋歲曲破

○會慶萬年薄媚曲破以上散見卷七

又南宋史浩的「鄮峯真隱漫錄」卷四所載之舞曲「劍舞」宋元戲曲史第四章所引，往往用「劍器曲破」字樣，按「薄媚」「梁州」「齊天樂」「劍器」見於宋史樂志的大曲目中。又「降黃龍」在「詞源」卷下舉爲大曲的一例，在以上所舉載籍，已明記之爲破曲。可知曲破和大曲，溯其源自然

分別，窮其流則會爲一的。所以詞源所說，也未必妄言罷。王氏對於「劍舞」之後，曾下一斷案曰：「曲中有破有徹，」按劍器的本文中，有「結劍器曲破徹」之語，這明白是有徹。蓋截大曲底入破以後而用之。」似此把曲破作爲半截大曲，這是望文生義，此說很屬不對。實則曲破和大曲，那組織都相類，不過大曲是入破以前底曲，曲破也存在其內罷了。怎麼呢，據「東京夢華錄」九卷曰：「雷中慶……舞曲破擷前一遍，舞者入場，至歇拍續一人入場。」云云。所謂「擷」「歇拍」者，就和大曲底遍名，完全一致的。凡大曲底組織，是連若干底小曲而編成的。若據「碧溪漫志」三卷這有大遍小遍之別。據他說，「凡大曲，則有散序，鞞，排遍，擷，正擷，入破，虛催，實催，衰遍，歇拍，殺衰，始成一曲，這就謂之大遍。」我們觀現存曲辭底實例，也略有這樣的。但「散序」和「排序」是重數遍的。今以這兒而觀「夢華錄」則所謂「擷前一遍」若借大曲來想像，雖說這「擷」是指位於直前的「排遍」之一也可以的。因此可以間接推知入破以前的樂曲，是存於曲破的當中，因爲擷是位於入破以前之故，可以訂正王氏的誤。又因此那曲破和大曲的構造，有相類似，也可想見了。可是在這當中有不可不考慮的。據「夢華錄」說，所謂「曲破」在這時候，既和大曲混同，這點是無疑的，若已混同，那名雖叫做曲破，

實則指大曲了。故右一段記事，不可把他來比較大曲和曲破之體。可是這事實，是不要疑惑的。即那書底記事的後段，有『勾合大曲舞』的語，這用大曲的時候，已經明白記載，以示區別。乃知『夢華錄』的記者，是在北宋末葉，目擊曲破和大曲，尙未混合，那體尙有相近之處。由這點可得窺見那影子了，因這兩件，當初是備有類似之體，所以後來就兩者結成一體。但可惜曲破和大曲，本來的區別，是怎麼樣，沒有明白的。

「武林舊事」<sup>十卷</sup>所載底「官本雜劇段數」爲南宋雜劇目錄中唯一的資料，幸其名目如『三爺老大明樂』表示用於那戲底樂曲名不少。王國維氏，早注意之，而精細尋出那音樂底系統。<sup>宋大曲</sup>考「<sup>國粹學報</sup>第六十三期至六十八期」『宋元戲曲史』第五章據其「宋元戲曲史」所示的結果，在官本雜劇二百八十種當中，列舉那樂曲目如左。

- 合於大曲的一百零三
- 法曲……………四
- 諸宮調……………二
- 普通詞調……………三十五
- 金元曲調……………九
- 未詳而可疑的若干

而關於曲破，一些沒有提及。我初怪他和「都城紀勝」所說不合，既而想到大曲和曲破底關係，略如上述。乃覺王氏所定爲大曲，又得呼做曲破，不能不和「都城紀勝」的記事相反。在官本雜劇中，大曲系統上看來，卻足以證明雜劇和曲破底關係。現對於大曲系，王氏以「宋史樂志」及「文獻通考教坊部」所載的四十大曲謂自宋初所置教坊的目錄爲標準。（左列各項凡施圓點者，是大曲的名稱。）

- 「爭曲六么」之類二十本，
- 「四僧梁州」之類七本，
- 「桶擔新水」之類四本，
- 「土地大明樂」之類三本，
- 「單打石州」之類三本，
- 「霸王中和樂」之類四本，
- 「大打調道人歡」之類四本，
- 「病爺老劍器」之類二本，
- 「素拜瀛府」之類二十本，
- 「領伊州」之類五本；
- 「簡帖薄媚」之類九本，
- 「趕厥胡渭州」之類四本，
- 「塑金剛大聖樂」之類三本，
- 「喝貼萬年歡」之類二本，
- 「打勘長壽仙」之類三本，
- 「黃傑進延壽樂」之類二本，

○「扯籃兒賀皇恩」之類二本，

○「唐輔採蓮」之類三本，

○「夢巫山彩雲歸」之類二本，

○「檻僂保金枝」

○「老孤嘉慶樂」

○「進筆慶雲樂」

○「裴航相遇樂」

○「能知他泛清波」

○「禾打千春樂」

○「牛五郎罷金鉦」各一本，

又本在張炎的「詞源」下卷洪邁的「容齋隨筆」十卷的記載者如左：

○「列女降黃龍」之類五本，

○「逐鼓熙州」之類三本，

以上是論牠俱出於大曲的。我更想補以「五柳菊花新」「雙羅羅啄木兒」「賴房錢啄木兒」

「園城啄木兒」四本。王氏以「菊花新」屬於普通的詞調，是不合的。宋周密「齊東野語」六卷十

有「菊花新曲破」一條，說這樂曲製作的緣起很詳。已題這曲爲破曲，就可以看做大曲一類了。至

於「啄木兒」呢？金董解元「西廂」四卷在黃鍾宮，用「閒花啄木兒」之曲。但那體和通例不同，是

從第一至第八的八闋所成，那式樣很和大曲的排遍似的。又元曲中正宮的曲名，有名「啄木兒煞」

想是大曲的煞·衰·底遺物。既有排遍，有煞衰，以那體推之，則「啄木兒」也當屬於大曲曲破的種類罷。

次就「都城紀勝」所謂「斷送」而一考之。據「東京夢華錄」九卷在朝宴第七·蓋，記女童隊

舞採蓮曲的樣子，有「且舞且唱，樂部斷送採蓮訖，曲終復羣舞」云云等語。今從那文義上想像，所

謂「斷送」似即關於樂曲奏法底術語。前文有「且舞且唱」後文有「曲終復羣舞」之語，由這

看來，在前後兩次舞的中間，當是單單奏樂的。又在同篇第六·蓋條下，記左右軍，因築毬的競技時，關

於樂部奏樂，有「樂部哨笛杖鼓斷送。左軍先以毬團轉，衆小築數遭」等語，是在競技之始，樂隊以

哨笛「武林舊事」卷二臨天臨閱兵式在儀衛中有一哨笛四杖鼓見宋陳暘「樂書」卷百二十七胡部革之屬奏樂。也是單奏樂曲，而無

歌舞作伴的甚明。據上文兩例，這斷送就可以解作「素囉」之義。可是斷送不僅限於雜劇的，據「武

林舊事」斷送附隨於雜劇而行。幸有數例，留給我們。今列舉如左：

○雜劇吳師賢已下，做君臣賢爨，斷送萬歲聲。

○雜劇周朝清已下，做三京下書，斷送遶池遊。

○雜劇何晏喜已下，做楊飯，斷送四時歡。

○雜劇時和已下，做四偌少年遊，斷送賀時豐。

以上見卷一，天基聖節排當樂次條下，

○勾雜劇色時和等，做堯舜禹湯，斷送萬歲聲。

○勾雜劇色吳國寶等，做年年好，斷送四時歡。

以上見卷八皇后歸謁家廟條下。

右所列出，可以看作「都城紀勝」所謂「其吹曲破斷送者，謂之把色。」等語，舉出一個實例了。由此可知，用於「君臣賢襲」等雜劇的扮演，這歌舞的曲，就喚做曲破，右所列出底目當未知其名附隨那兒別奏的「萬歲聲」等樂，就喚做斷送了。

然則所謂斷送，由「東京夢華錄」之例看來，這是一個奏演法。其用語雖然是動詞，但附隨於雜劇而用的居多。或有幾種的樂曲，生出固定的專用底風氣。觀右例中，如「萬歲聲」「四時歡」等，雖在不相同時候和場所，仍然同用這一曲，此中消息，可以略窺一二。遂似斷送成爲某一類樂曲的總名了。「都城紀勝」所說，當指這兒罷。這事頗有徵驗。據董解元底「西廂」有

○般涉調（哨徧）斷送太皞司春，春工著意……（曲辭下略……）一卷按以次例推之，當

作（哨徧斷送）引辭

○正宮（梁州令斷送）簾外蕭蕭下黃葉……四卷

（哨徧）見於詞調，是發於普通底俗曲的。在「董西廂」中，此外有「哨徧纏令」見於曲牌的，有三處「纏令」是一派歌曲底名。纏令的事，當說明在後面。因為那曲牌，是表示「纏令所用哨徧」之節。又「梁州」是發於大曲，在本書，此外尚有「梁州纏令」、「梁州三臺」、「梁州令纏」的曲牌。三臺是舞的一種類，「令」或是一類歌曲的總名，「纏」當是纏令的略稱，則大曲的「梁州」有應用於三臺舞的，有採用於纏令的，有取入於令的，有經令而更流入於纏令的。大概從其所歸，各化於那家風而生出各異其節奏的曲哩。以此例推之，則「哨徧斷送」、「梁州令斷送」就是斷送化底哨徧。若能看明梁州令底曲，則斷送可以類推為纏令等某一類樂曲底總名罷。

可是雜劇在甚麼狀態之下，而用曲破及斷送呢。科唱白三者的關係，是由怎樣式而配合呢。這等雖是我們所要知道底事情，但不幸雜劇的標本，連一本都不能見。在今日想考究這點，大約歸於絕



望。清錢遵王「也是園書目」在戲曲部，有「宋人詞話」的標目錄「燈花婆婆」等十二本，想是宋雜劇的脚本了。可是那書的存亡未可知，故現在僅據間接的書籍，略為想像。據宋史浩的「鄮峯真隱漫錄」卷四所載劍舞一段，彷彿有雜劇的體裁。今節錄他底大要，以示其體例如左：

二舞者對廳立榻上……竹竿子（按）此是舞隊及雜劇的指揮者，叫作參軍。勾念畢，按勾是入場，念是致語。樂

部吹劍器曲破，作舞一段了。二舞者同唱霜天曉角。按霜天曉角，是詞的調，是用此調。……（曲辭略）

……樂部唱曲子。（按）是歌曲一種類。有歌曲子，慢曲子，急曲子之別。作舞劍器曲破一段。二人分立兩邊。別兩人漢

裝者出，對坐。桌上設酒果。竹竿子念……（致語略）樂部唱曲子，舞劍器曲破一段。一人左立

者上榻舞，有欲刺右漢裝者之勢。又一人舞進前翼蔽之。舞罷，兩舞者並退。漢裝者亦退。按以上似成一

段。○復有兩人唐裝者出，對坐。桌上設筆硯紙。舞者一人，換婦人裝，立榻上。竹竿子念……（致語略）

……樂部唱曲子。舞劍器曲破一段，作龍蛇蜿蜒曼衍之勢。兩人唐裝者起，二舞者一男一女對

舞，結劍器曲破徹。竹竿子念。按是為退場底念語……（念語略）念了，二舞者出隊。

王國維氏就這兒來推定曰：此於劍器一曲中，而為舞之二故事，疑即是雜劇。在「東京夢華錄」所

謂「雜劇入場一場兩段」者，此足以證之云。「宋大曲考」一圖粹這真是炯眼，我亦有同感了。題雖喚做「劍舞」，然而不止舞，就這點兒，所以認作雜劇，亦無防。今列舉那諸點如次：

(一) 在舞之外，可以見得劇的趣向。試就「東京夢華錄」所記的三臺舞及隊舞，以比較之。

○三臺舞旋……雷中慶樂人……舞曲破擲前一遍。舞者入場。至歇拍續一人入場，對舞數拍。前舞者退，獨後舞者終其曲，謂之舞末。

○參軍色執竹竿子作語，勾小兒隊舞……小兒舞步進前，直叩殿陛。參軍色作語問小兒。班首近前進口號。按口號是念誦詩一首雜劇人皆打和畢。樂作，羣舞合唱，且舞且唱。又唱破子畢。小兒班首入進致語。勾雜劇入場，一場兩段……雜戲畢。參軍色作語，放小兒隊。又羣舞應天長曲子，出場。

是劍舞有參軍的致語，有似於隊舞；那小數者的對舞，有似於三臺舞，而複雜過之，如右的體例所示，更加有劇的趣向了。

(二) 舞之所演，得分作前後兩段底事。在王氏所引「夢華錄」時，已經注意了。「都城紀勝」

亦曰，「正雜劇通名兩段，」那兩段，是和正雜劇的體裁一致的。

(三)以曲破作主的曲。在「官本雜劇段數」中，有「霸王劍器」「病爺老劍器。」今在「劍舞」所用的「劍器曲破，」或屬此類，這不可以就喚牠做「某某劍器」的雜劇麼？

(四)可以看做宮中饗宴，和舞隊合演的雜劇底曲本。今在「劍舞」的結末，有「二舞者出隊，」是和插演於隊舞的中間樣子，彷彿相似了。見上邊所引夢華錄的記事。

如右所說，若要斷定牠必是雜劇，雖無確證。但已備有可假定牠是雜劇底要素了。當時的雜劇，雖然喚牠是劇，想那程度，不過是一種跳舞和笑劇即丑劇的種類。然則曲破在雜劇的主要任務，可以想係

是在他跳舞底地而用的而唱或有用別的歌曲的。其餘滑稽諷刺的科白，當是由優伶的靈心慧舌底，自為附隨於跳舞而演，原無一定呆板之式。然則這雖用曲破，可是三臺舞，是純然必用的，而雜劇不過是臨時應的，這等想像，料然沒有大誤罷。

次，斷送的法，是怎樣呢？若舉上述「東京夢華錄」九卷女童隊舞的例，是在隊舞的前段，和後段的中間，充牠中休時候而奏的。由這推測，則正雜劇，恰好是由兩段而成。故想像在那中間分段和

中休的奏的樂。可是在「夢華錄」卷二據「都城紀要」其吹曲破斷送，謂之把色」云云等語，把「其」字改做「先」字。「學津討源」一本，及「不足齋叢書」一本，並同。此雖是一字的差，在這兒不可不注意之。原來「都城紀勝」據棟亭十種本那「其」字，不過用作「雜劇」的代名詞，在「夢華錄」所謂「先吹」兩字，可以解作當雜劇開演時候，以曲破斷送先吹奏的，又可以看作先吹曲破斷送，合這兒爲一場的總工程，然後做那無音樂底滑稽笑劇的。我覺得後解更爲穩當。怎麼呢？若把曲破和斷送，奏於開演之始，到終局時，從何而歌舞呢。若照後解，則在雜劇歌舞，和滑稽戲的關係，雖是截然分明。而那斷送的位置，至此尙未可定。仍附隨雜劇而常奏，非與雜劇別成一部，而在獨立的地位，前所舉「武林舊事」數則，如「雜劇吳師賢以下，做君臣賢慶。斷送萬歲聲，據其所記斷送的曲，便可推察了。

最後，在「官本雜劇段數」中，如「病鄭逍遙樂」，「醉花陰疊」等，以詞調及其他小曲有名者亦不少，此等短曲只一調，怎樣能行於一劇呢。以常識來考察，大約是疊次奏那一小曲哩。尙有可旁證的一例。我在明周憲王所舉，插於「呂洞賓花月神仙會雜劇」中，有院本一段。此雜劇雖屬於宋元戲曲史「第十三章」這院本雖屬明代，那體例尙可認是存金元之舊。此事王氏有論，今不復贅。院本那例略，和

南宋雜劇相同。此事詳論於下節故今以這類推雜劇的體。可是在院本，有末泥、付末、淨、捷譏四脚色，一時登場，互有一場賓白。捷譏云：『我有一箇的玉笙，有一架的銀箏，就有一箇的小曲來添壽，這名喚做醉太平。』由是唱那用醉太平來做詞調的小曲。末泥、付末、淨亦各做他唱異辭同調的醉太平小曲。再有一場賓白，而院本畢。若做雜劇名目的體例，應該題曰：『○○醉太平。』以此類推，則用小曲於雜劇的體例，似可想見了。

要之在宋時雜劇的樂曲底用法，不出跳舞之地（即曲破）和獨立的奏樂（即斷送）及座興的歌曲（即小曲）底三途。而在元以後的戲曲，用「對話」的一部替代之。又表示劇中人物的心境，及那場的光景，為真正歌劇的唱曲之用的。想尙未發達。畢竟只可謂由舞曲至於戲曲的過渡時代罷。

## 二 南宋雜劇和金的院本

據元陶九成的「輟耕錄」卷二所載「院本名目」六百九十種中，王國維考證，為金代的

以為有無元代的混入，雖不可斷，但在大體，可認為金代的。在名目上，用大曲的有十六本，用法曲的有七本，用詞調的有三十七本。據王氏的調查其他不著名的曲甚多。比於「官本雜劇段數」就中所用的曲，其不可知的甚多，雖有遺憾。但據右所發現的數，那院本所用的樂曲，和雜劇同樣，可知因為俱從北宋雜劇所導源，而分做南北的，不難推察哩。

想金人陷了北宋的都城汴梁時，宋人一部，攜那文明南渡，而移於臨安了。尙有一部分宋人，留居汴梁的，保留諸般文明，被金人所繼承。在後海陵王把大都擴大，大都即北京，今改曰北平而經營起來。同時把中原的文明，盡舉而移於今的燕京。即大都侵入中國的金人，原本是沒有文化的蕃族。則地理上雖分南北，但異其主權者而已。至於文化，仍是宋人底文化，南北並沒有差異。所以雜劇和院本，正是如此，只是異其稱呼而已。然則所謂院本，乃是金人把宋人的戲劇發達於北方，並不是甚麼特殊的戲劇，何況兩者間類似的地方，尙可認出麼。「太和正音譜」曰，「雜劇者雜戲也，院本者行院之本也。」行院即是娼妓所居的，是雜劇以其所演伎藝的種類得名，院本以伎藝所居的地方得名，這豈不是南北的稱謂不同罷。」輟耕錄卷五曰，「院本雜劇，其實一也。」是那本質上，並無所謂區別了。話雖如

此，既然地方不同，由是經過若干時候，漸漸帶有那地方的色彩，這是自然之勢。在戲劇的結構上，沒有甚麼特殊的原因，那變遷自比較可以慢一點兒。至如在音樂的方面，受周圍的刺戟，其變遷自然較快。何況北方不是沒有北方土俗的曲，和金人的蕃樂。南方又有南方土俗的音，各難免受其影響嗎？由是不能不生南北曲的差異了。故雜劇和院本，雖然發自一源，本屬同類，可是到那末流，終不免於歧異，也不難想像了。今雖缺乏發明這事實的資料，不免遺憾。可是掇拾那零碎事實起來，兩者間的一致點，和差點，尙朦朧可以認得。在那一致上，可以看出牠的同源。在那差異上，可以看出末流的地方色。今稍把這點兒談談。

### (上)先說一致點

(一)段數 「都城紀勝」曰，

雜劇……先做尋常熟事一段。名曰豔段。次做正雜劇，通名爲兩段……○雜扮或名雜旺，(按)卷二十作雜班爲正又名技和，(按)「夢華錄」是乃雜劇之散段。即雜劇之後散段也

……

則雜劇是先有豔段，次有正雜劇，而雜扮者，據「夢華錄」是在「雜劇之後的散段。」當是散演於正雜劇的後可想。然則雜劇是有

豔段（一段）——正雜劇（兩段）——雜扮（一段）

總共四段而成的。後來元的雜劇，成爲四折定形的體，實由這點萌芽，但那所演各段的內容，無互相連絡而已。

金的院本，也略和這兒相同。「輟耕錄」卷二曰，「又有燄段，亦院本之意，但差簡耳。取其如火易明而易滅」云。按燄和豔，其音相通。同書的「院本名目」有「拴搐豔段」一門，就中有「毬捧豔」、「破巢豔」等名目。可知院本除和南方的正雜劇相當之外，尙有豔段了。可是有沒有和「雜扮」相當呢？雖然未見明文。但是查「院本名目」可以察出牠有相當的關於雜扮的內容。在「都城紀要」有說明曰，「雜扮者……多是假裝山東和河北人，以博一笑。今之打和鼓、撚梢子、散耍皆是也。」這是一種丑戲，且有兼雜藝的。然則在「院本名目」中，可以看做這類的常常有了。即如那屬於「衝撞引首」、「打略拴搐」、「諸雜砌」三門的，大率相近罷。例如「呆木大」一目，在黃山



谷的鼓笛令詞，有「副靖傳語，大木鼓兒裏且打一和。」由這兒考究，則「大木」就是演打和鼓的腳色了。據「都城紀要」打和鼓的技，爲雜扮所演，則大木和雜扮之間，必有甚麼的關連罷？又如「和尚家門」的「禿醜生」，「先生家門」的「入口鬼」，「大燒餅」，「秀才家門」的「胡說話」，「風塵賦」，「大夫家門」的「馬屁勃」等，當是丑脚中的好題目了。照這樣，則可以看做有雜扮性質的存在。至於院本之後，有沒有散段呢？尙未能知。

(二)腳色 卽關於俳優的職業。「都城紀勝」關於雜劇曰：

雜劇中末泥爲長，每四人或五人爲一場……末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，又或添一人裝孤。

關於院本的，「輟耕錄」所載曰：

院本則五人。一曰副淨……一曰副末……一曰引戲，一曰末泥，一曰孤裝。

兩者的名目間，互相一致。只孤裝字樣，在「都城紀勝」上，兩者倒置而已。而院本中各腳色的任務，在「輟耕錄」沒有紀載。因此復從前述的「呂洞賓」雜劇中的院本一段，而得傍證。今示那結構大略如左。

末泥、付末、付淨、捷譏，按「付」即引戲之通別名。「捷」四脚色同時登場。捷譏云：今日乃雙秀才的誕生日，汝等當各述一句添壽詩罷。

○按這是和「都城紀勝」所謂「引戲色分付」下命的職掌一致。

依捷譏、末泥、付末的順序，各脚色誦詩句，最後至付淨誦詩，付末打之槍入曰：「這等言語，不成文章，當再說。」

○按「輟耕錄」謂：「副末可打副淨，」當是的。而「紀勝」有「副末色打譚」之語，打譚不過是以滑稽言而相戲弄，「打」字俗用，即謂做事，無打字意。無表示打副淨的意，這當是筆者偶然觀察的異點。

捷譏又云：「汝等各要舉出一件祝壽的物品罷！」乃由捷譏先舉出福祿壽的畫幅。付末末泥，各說出他所有的吉祥圖。忽付淨「趨搶」謂急突入云：「我亦有，」而雜以滑稽的舉出那春畫。以下副淨常趨搶

○按「紀勝」有「副淨色發喬」語，喬和驕通，因為發以滑稽的，做出一種「張威」振動精神」的態。今崑劇之淨色大概如此這兒所謂「趨搶」亦可看得發喬的一種動作。

付末依例打之。由是各隨意，擇管絃的器，兩種相配，唱有恭賀意的小曲「醉太平」一闕。先由捷譏始，次末泥，次付末，最後乃至付淨。

○捷譏是職掌分付，所以由他先開腔。次由爲末泥的唱。「紀勝」所謂「末泥爲長」及「末泥色主張」主張當是主宰之義，所以保他的品位上，可以窺之。和前誦添壽詩，同一順序。淨的歌辭，照例是滑稽的。付末打之，由是付淨，付末，互有對話。付末以七言詩二句收住之。據右方，從間接上，可以認得院本腳色的各人職任。和「都城紀勝」所謂雜劇腳色的職掌，大體也當一致了。

(三)戲目 「官本雜劇段數」和「院本名目」其中戲目相類似的，當亦不少。茲略示如左：  
(甲)其名既相一致，可推想是一戲的。

○燒花新水

○熙州駱駝

○病鄭逍遙樂

○列女黃龍

○三出舍

○三入出

○眼藥孤

○羹湯六么

以上雜劇和院本名目全同的

○喝貼萬年歡雜劇

○賀貼萬年歡本院

(喝和賀是北方音通，大約當是同戲。)

○老姑遣雜劇

○老孤遣旦本院

(姑和孤音通，且當是姐的略字。)

(乙)名目互有連絡，可以認得是一類的戲者。

雜劇……普天樂打三教

雜劇……滿皇州卦鋪兒

院本……集賢賓打三教

院本……卦鋪兒

雜劇……諸宮調卦冊兒

雜劇……三登樂院公狗兒

院本……卦冊兒

院本……院公狗兒

「打三教，」「卦鋪兒」二者，在雜劇中，異其樂曲名者。此外尚有數本，因想這等內容，當是演同一的尋常熟事，但異那所用的樂曲罷。

(丙)可以認出備有一樣性質的。在「院本名目」中，有諸雜院藝一門，錄一百七十本。大率

如「人參腦子爨，」以爨做名的居多。據「輟耕錄」云，「院本則五人……又謂之五花

爨弄。或曰，宋徽宗見國人來朝，因令摸其衣裝、鞵履、巾裹、傅粉墨而使舉動。優人因做效之

以爲戲云。果然如此，則爨是院本之一了。但所謂摸爨國人入朝的舉動，究竟是怎樣呢？我疑是倣那爨國底戲劇的。轉眼而見「官本雜劇」如「新水爨」「三十拍爨」等，以爨做名的，錄有四十三本，可知是兩者共通的體了。因此體起於北宋末葉，徽宗之朝，以後便南北分歧了。又在院本的「諸雜大小院本」門中，如「喬記孤」「合房酸」「毛詩旦」等，以「孤」「酸」「旦」爲名的，各有若干本，這等恐是以當場的主演的人品而爲名的。在元雜劇，有「貨郎旦」現在可以類推。而在官本雜劇，有同樣的「思鄉早行孤」「雙賣旦」「眼藥酸」等類，錄有若干，是亦可爲同一的證據了。

(下) 差異點

(一)「官本雜劇」比於「院本名目」如法曲、大曲、「曲破」採用古樂府的多，其比較數如左；

院本	(雜劇)	曲別總數	曲法	曲詞	調曲及時
六九〇本	二八〇本	一〇三本	四本	四六本	三八本
一六本	七本				

雖然在「院本名目」中，載的樂曲名，尚有很多。但把此數以相比較，也不能斷定真相。可是觀他用詞調及那時曲，數目差不遠。即雜劇四十六本，而院本爲三十八本，示那數很爲接近。然而觀察那在古曲上，則相差得很多。據這樣的現象，或者是南宋雜劇，比之金院本，偏於保守那邊嗎？

(二)在院本中，由那名目來推測，則劇的進步底內容，比較於南方的雜劇，是含有多數的。例如：

○王子瑞捲簾記

○女狀元春桃記

○杜甫遊春

○張生煮海

○赤壁鏖兵

○莊周夢

○唐三藏

○晉宣城道記

○蘇武和番

等，所演故事，比之官本雜劇，覺其進步得多。雖然單把名目來論斷，未嘗無誤。可是牠資料缺乏，姑把這兒來推察，其間也可以認得一進步之跡罷。

這兒南方雜劇，似偏於保守，而墨守古體的。北方院本，似有徐徐改進的步驟。那元朝雜劇產生底氣運，想是由此釀成罷。

### 三 元代雜劇的改進

「輟耕錄」曰：「金有院本雜劇諸宮調，院本與雜劇，其實一也。國朝按指元代始舉院本與雜劇，釐而二之。此語可謂極得體要。南宋雜劇和金的院本，既如上論，其名雖異，其實本是同一。迨到元初，北方大都，京北生出新雜劇，那體例和院本，全然迥異，更著明有進步的內容。所以說到元朝，始可以稱之爲二的。故名雖喚雜劇，實則和南宋雜劇，相差很遠，固不在說。而始創這新戲曲底人，據傳說，是在金末元初的大都，人名喚關漢卿的。明朝寧獻王，在「太和正音譜」評此人曰：「蓋所以取之者，謂其創雜劇之始，可以卓然居於前列」云。是否歸功於關漢卿一人之手，雖未敢斷言。而列他於元雜劇的名流，占元初戲劇革命的中心，當不容疑。漢卿的事，拙著「一支那文藝論叢」之中，有然則元的雜劇，比於金的院本，南宋的雜劇，成甚麼的變遷進化呢？今分這兒做劇的結構、樂曲、內容三方面，而試行觀察。

一、結構 想考察元雜劇的結構，以「元槧古今雜劇三十種」和「元曲選」爲最詳。其體是

以一本四折爲通例。是蓋襲南宋雜劇的。豔段正雜劇（兩段）雜扮的舊例，而由此發達。可是在宋時各段所演，那內容是沒有連絡的。至元是四段一貫，或至同演一事，由是那內容因伴於情節複雜，而外形澎漲，結構上不能不成一進步。

次腳色上顯著增加。

關於腳色，王國維氏的「古戲腳色考」見國學叢刊一，茲略而不敘。

到元代，把宋金的末泥，改名曰正

末，而副末分開作外末、冲末、二末，又添一小末、副淨略稱之曰淨，而雜扮名之曰丑。「都城紀勝」云

元子」其職掌類於後世之丑，是丑爲紐就中有最可注意的，爲旦腳即女裝的發達。關於宋代的元子之略稱，又把紐字略等作丑字。

旦腳，據「武林舊事」四卷乾淳教坊部的雜劇腳色中，見有「裝旦」的名。又同書六卷諸色伎藝人底

條下，雜扮人名中，注曰，「旦」三人，由是可以認得南宋時候，已有旦腳的存在。可是「都城紀勝」的雜劇腳色中，及「輟耕錄」的院本腳色中，並不舉出旦腳的名稱。可見此時，尙不是常用的腳色，而沒有占重要的地位，皆可想見。然而一到元朝的雜劇，以正旦的一腳，爲正末的配腳，兩相對峙，而占劇中主要底地位。更有老旦、小旦、旦傑、色旦、搽旦、外旦、貼旦等名稱甚多。這旦腳的發達所由來，無非從宋金以歌舞滑稽遊戲爲主底雜劇院本，漸進而捉古今社會事件。寫實人情的機微，伴於新的



雜劇發展底現象哩。至此而回顧，且腳未發達的宋金戲劇，怎樣的幼稚，而缺劇情的潤澤呢？就已思過半了。

次就一折的體例而觀之。元雜劇以賓白爲始，次爲當場主腳的唱，唱和白相錯綜而成情節。唱畢，同時主腳下場，或以這兒而終一折。或有殘餘的腳色，做一二簡單的賓白，而終一折。以是爲通例。試以上所舉「呂洞賓」雜劇中的院本來談之，那倡白相錯綜，程度的繁簡，雖屬懸殊。但在那大體的骨格，仍然相類，可示兩者間源流的連絡，特那唱曲的構成和用途，及用法，大生變化了。今從便宜上，讓於次項論述之。

## 二、樂曲 今從構成法，唱法、用途、三方面觀察。

(甲)構成法 宋金的雜劇院本，雖用種種的樂曲。但一劇所用的主要樂曲，只限於那一種的。例如「鶯鶯六么」是以六么大曲，爲主要的曲，上文已示之，又如「劍舞」的主要，當用「劍器曲破」，「病鄭逍遙樂」用「逍遙樂」小曲，而「呂洞賓」雜劇中的院本，有反覆用「醉太平」小曲底狀態，其簡單可想。可是到元朝的雜劇，便兼用衆曲。在一折的當中，有出於大曲，或有出於詞調。

亦有採用時調，而雜綴諸種小曲而成。例如就關漢卿的「閨怨佳人拜月亭」雜劇，覆元槩古今雜劇三十種本摘出其第二折的曲牌如左：

(一枝花) 見於諸宮調中，或採用其曲。……(梁州) 出於一大曲梁州的一遍……(牧羊關) 見於諸宮調中……(賀新郎)

見於宋詞之詞……(牧羊關) 上見……(鬪蝦蟇) 未詳……(烏夜啼) 詞調……(三煞)……(二煞)……

(收尾) 三煞以下，綴集收場的曲，喚做尾聲，尾聲用數曲，這是元曲之所特有。

這樣雜綴衆曲，(假定名曰雜綴式)而在一折之中，乃是用全然同一宮(調子)者。那連結法，略有習慣，大曲也是連幾遍的曲而成。最初作曲，已編成於一定體系之下，而其編成的曲，以散序、鞞、排遍、攞、正攞、入破、虛催、實催、衰遍、歇拍、殺衰等順序為原則。(今名他曰編成式。)固與元曲中組織不同。只是例外尙有小數，用宋金戲曲中諸宮調者。官本雜劇二本，院本名目一本諸宮調在元曲之前，已是雜綴式的歌曲。此事後條當論之然則金元戲曲有用雜綴式的必要在，雖有多少例外，未能視作通例。但視雜綴式為元曲改新的一要項，當無不可。

(乙)唱法 金院本的唱法，若如「呂洞賓」雜劇中的「醉太平」這是各腳皆有唱的。(今

名之曰複唱式）南宋雜劇的唱法，若如「劍舞」的「霜天曉角」這是兩人以上的合唱。（今名之曰合唱式）兩者雖未能得確證。但以理推之，可達到同樣的推定。即如大曲，是舞曲和「東京夢華錄」所記的舞隊同樣，當是「且舞且唱」大率合唱亦用複唱行之。用小曲的時候亦如是。若只一腳色，返複唱同一的小曲時，此單調已令看衆飽聞，乃有複唱式，合唱式的必要。這是自然的要求。迨至元曲，乃全然異趣。主腳的正末，和配腳的正旦，始終是一個人獨唱。其他腳色，決以不唱爲通例。（這名曰單唱式）雖然，在通例上，固然他腳唱的極稀。但有某地方，用插入的，或附隨的，唱和本曲無關係的其他小曲也有之。在「元曲選」中，皆低一格，以示區別。複唱和單唱，孰便孰不便，不待辨而自明。在方法上，元雜劇是進步改新的。特在唱法一點兒，乃退步到單唱式，不可不謂很奇的現象。這必有怎麼特別的原因，決非全然無理由的。關於此，我在後條中，述我推測底說。

（丙）用途 曲破（大曲）本是舞曲，當是供於且舞且唱的用的。畢竟以歌舞做主，未和賓白互助，融合而成爲一體。斷送乃獨立而奏，在那戲劇圈外，小曲的用途，以「呂洞賓」雜劇中的院本爲例。則那曲特不過爲一場的座興而唱，不是爲進行一劇的內容底用，而遊離於其脈絡之外的。前見

節所舉又考雜劇的諸宮調的用途，的是一種歌曲，在水滸傳，第五有記白秀英演「笑樂院本」一條。今述那狀況如下。有一老人執扇而來，口述某語，俄而銅鑼的聲，送白秀英出舞臺。譯者註大約送登臺後，向四方看衆，各見一禮，少頃，插入鑼聲畢。秀英誦七言詩，口說道：「今日秀英掛出一個招牌，是一段風流蘊藉的手本，那題目喚做「豫章城雙漸趕蘇卿」云云。」入到本題，最先談話而後唱，唱了又話，話了又唱，這雖喚做院本，完全是演一種說唱了，金董解元的諸宮調「西廂」初段，列舉八種諸宮調的題目。就中見有「雙漸豫章城」的目的，則右舉所謂水滸傳底唱說，或即此諸宮調的遺響，亦未可知。今以這兒做旁證，則在官本雜劇中「諸宮調霸王」「諸宮調卦冊兒」「院本名目中的「諸宮調」」這等雖然是諸宮調，但完全是備歌劇的要素，不可想像嗎？從以上三點而推測，則院本雜劇的唱，未和戲劇混一結合而遊離。在那具體上說，其唱是替代對話的用途，尙不是爲想出於心頭，發表於獨白的機關，似不是爲完全歌劇的用途。縱然是完全歌劇底用法，由右三例旁證而推之，尙屬具體而微哩。更用右小曲的例，乃屬很幼稚的遊離底用法。在現行的京戲，尙往往看出。例如現今屢演的「小放牛」一齣，內容的情節，極其簡單。是有一位田舍娘，遇着一位牧童，交唱俚謠小曲，互相

嘲戲。雖然有兩三曲唱，特爲代賓白的用。他完全是單調的俚謠一調，唱而舞，舞而唱的。那結構全然以俚謠一調做中心。而所以唱這兒底目的，不過是遊離底用法。又「打花鼓」中的「花鼓曲」返複而唱，亦當入此式。在現時尙且如此，當時幼稚的花旦戲，其所唱的可知。由此類推，宋金雜劇院本唱曲的樣式，那程度可以想像了。可是到元的雜劇，那唱的法進步，而別開生面的，凡得下底四項：

(一)爲對話的代用 正末及正旦，方對話時，寧以唱爲主，而代賓白，故這兒用法甚多。

(二)表劇中人物的意思 這有種種，如抒情、願望、抱負、企圖、想像等，凡發表那內面的心境。比於用賓白，不至露骨，而有效果。

(三)顯明事態 用於表示事件過去，及現在的狀態，或他人的形容，或自己的現狀及動作等。

(四)描寫四圍的光景 是爲舞臺裝置的代用，謂以唱而代述四圍的裝置 由此寫出那場中光景，令看客知到。

那樣的唱，在歌劇上，很有效用，這不能不說元曲的一大進步。

以上是用樂曲的革新，為主要點。可是做那革新的主因，是甚麼呢？多數的情景，是由革新的氣運方興，受外來新鮮的力底刺戟，和內面厭陳腐的心底反撥，兩者相待而發動。宋金的雜劇院本，這時已成陳套。適有大才關漢卿諸人，應運而起，立意更新，乃屬自然之勢。但是給以刺戟的新鮮外力，是甚麼呢？據我的觀察，實以唱賺及諸宮調二種的歌曲，為其誘因。

何謂唱賺呢？據「都城紀要」是起源於北宋時代的纏令纏達的歌曲。纏令是從其曲的引子（序曲）及尾聲（收曲）而成。至於纏達，引子和尾聲的中間，任意交互甲乙兩小曲，從適宜上，作循環穿插。是比纏令為進一步的樣式了。南渡之後，據「夢華錄」卷二略記為紹興年間有張五牛大夫者，更進一步。遂創製賺的一調，名之曰「賺」。就是「賺騙」之義。謂「其曲佳良，引人入勝，於不知不覺間，已聽至尾聲底意。」又謂「凡賺之最難處，在能兼擅慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫聲、諸家的腔譜。」則唱賺豈不是採擇當時流行諸樂曲而雜綴之，足以醉人聽官的尤物麼？賺詞幸而能見於現時的，尚有「圓裏圓賺」一篇，是王國維從「事林廣記」日本翻元泰定本戊集卷二所發見。王氏語以那首載「遏雲要訣」而斷定為南宋時代，杭州唱賺組合的遏雲社的。宋元戲曲史第四章今觀其體例，樂調是用「中呂

宮」一調。

(紫蘇丸)……(縷縷金)……(好孩兒)孩字王氏誤  
寫作女字……(大夫娘)……(好孩兒)……

(賺)……(越恁好)……(鶻打兔)……(尾聲)

這是雜綴諸小曲，曲調是以『齊微』一韻到底。那體例和元的雜劇底雜綴式，一折之間，一宮調，用一韻無異。若加之以科白，就可以說成元曲的體了。

所謂諸宮調者。據宋王灼『碧雞漫志』二卷云：『熙豐元祐之間，按謂自神宗熙寧，元豐，元祐年間。』

澤州按在山西省之東南有孔三傳者，首創諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。是在北宋時的故事了。

那詞曲之傳於今的，只有董解元的『西廂』四卷。及元王伯成的『天寶遺事』而已。散見於雍熙樂府等書原

本已今在董的『西廂』中，可以得見其曲，例如開卷第一數調的曲牌如左。

仙呂調(醉落魄纏令)引辭……(整金冠)……(風吹荷葉)……(尾)

般涉調(哨遍斷送)引辭……(耍孩兒)……(太平賺)……(柘枝令)……(牆頭花)……

(尾)

仙呂調(賞花時)……(尾)……略下

這樣，是從屬於諸種宮調底曲，雜綴而成，所以喚牠做諸宮調。查那體的由來，乃是導源於纏令，把纏令重疊連續以補白，遂成這體。怎麼說呢？從上例想來，看其一調，那組織很是簡單。如『仙呂調(賞花時)……(尾)』只從兩小曲而成的，往往有之。是和『纏令有引子，尾聲』之說合致。且那曲牌上，如「醉落魄纏令」、「香風合纏令」、「虞美人纏令」、「哨遍纏令」、「喜遷鶯纏令」等，用纏令的舊曲很多。從這兩點考察，是必從纏令，擴大起來。更加以說話，遂成長篇的故事，而由此可以發達哩。果如此說，然則賺唱是纏令直系底歌曲，而諸宮調乃纏令的旁系歌曲了。

總之唱賺和諸宮調，在那樂曲的組織上，兩者皆用雜綴式，遂成元曲的先聲，是我們該當注目的事項了。雖然，諸宮調把宮調變得頻繁。又那曲辭，每一調概換一個韻。而賺唱則一折一宮調，用一韻到底，兩者其體大異。在這點兒，則賺唱一邊表示和元曲多類似的關係。而在唱法上。賺唱是採一人能唱的短篇，可想見他是一人單唱式了。在諸宮調，是用很長的篇，如「董西廂」有四卷，「天寶遺事」，雖屬殘餘的零套，尚有五十幾套。是其一卷，到底一人的嗓子，很難繼續得來嗎？明張元長



「筆談」二劇說卷曰，「董解元之西廂記，曾見許於盧兵部，一人援絃，數十人合座，分諸色目而遞歌之，謂之磨唱……趙長白謂「一人自唱」者，非也。」那是明代的唱法罷！這兒決不可判斷爲宋金的遺風。若依張氏所言，以歌者嗓子爲限，來做觀察點，則當用複唱式哩。果如此說，則在唱法上，諸宮調亦不類於元曲，而賺唱較爲相近了。此外關於樂曲的節奏等，賺唱和諸宮調，皆能給元曲以影響，在他曲牌上，不已露出麼。例如元曲，往往有「賺煞尾」的曲牌，是採唱賺之尾聲的，一見可知。又其曲牌，不標題大曲詞調等，卻和諸宮調以「董西廂」爲標準。中的曲牌一致。如「賞花時」、「混江龍」、「出隊子」、「神仗兒」、「刮地風」等，往往有之。因諸宮調固雜綴衆曲的。則其本領，在於曲的一邊，不知麼？從而據右的曲牌一致之點，直可以認出受其影響無疑。因爲元曲的創作者，先從諸宮調中採擇，最爲利便，可以減省多少繁勞。此外曲牌有出於大曲調，及俗曲等。此等或從院本採來，或從唱賺，諸宮調採來，或直接從通行小曲採來，那體系固不能明。要之所謂泰山不擇土壤，乃能成其大，故就各個的樂曲，而考元曲發達的徑路，不如從其排曲的體例上觀看，或能得其真相啊。然則唱賺很和元曲接近，既如上述。故元曲脫院本的舊套，而飛躍改進那主要的，豈不是根據唱賺妙音的刺戟

麼？我的結論，是單探樂曲革新的動機，和模範來說述，若影響於牠的，當然不以此為限哩。

明王世貞「藝苑卮言」附錄有話：「自金元入中國，所用的胡樂，嘈雜淒緊，緩急之間，不能按詞，乃為新聲以媚之。」云。則是因為蕃樂輸入，變宋詞而為元曲的觀察。徐文長諸人，多和此說雷同。若據隋唐之間，因胡樂的輸入中國，致中國音樂，大起革命。由這兒來推論，則王說或當首肯。雖然，據我們所知，文獻的範圍，金元時候，胡曲輸入的迹很微。金史音樂志，記金人用宋樂很詳，未有說女真以蕃樂流行於中國的。元史禮樂志，也是如此。太宗滅金，很急的求亡金底禮樂。世祖的統一中國，那所用禮樂，一仍中國之舊，而沒有記用蒙古底樂的。雖然，番人既然入主中國，總有多少蕃樂，輸入中國，固不在話下。就元曲牌名上觀察，如「啊那忽」「也不羅」「忽都白」「唐兀夕」，顯然有番語的數曲。又元人「青樓集」有云，「陳婆惜……善彈唱……在絃索中，能彈鞞鞞之曲者，南北十人耳。」據青樓集所說，當時胡曲的流行極稀可知。想認此作元曲改革的原動力，可以麼？況元曲的牌名，求那系統於中國的舊曲很多罷。王氏戲曲史第八章，論此很詳。我所以對於元曲，不重視外來胡曲的影響，寧求之國內的舊樂，原因在此。

(三)內容 宋金的戲劇，何謂劇呢？從那名目而推之，如「鄭生遇龍女薄媚」「鶯鶯六么」「柳毅大聖樂」等，何嘗不演事件的本末。可是這樣的無多。如「爭曲六么」「打毬大明樂」「看燈胡渭州」等類，俱是情節簡單。而屬於笑劇的，卻佔了大多數。至於元劇，從現存百數種看來，凡可得見的，悉演事件的本末。那內容的情節，和外形四折的擴大，兩者相待，遂能漸漸複雜起來。至於那文學手法的高邁，冠絕古今，致成戲曲的極盛期，世有定論，茲無容復贅了。

究竟因何事故，而突然有這樣進展呢？成這樣革新創始之業的，有賴於諸家的天才，固不在話下。然在前條所述的樂曲，有先進的技藝存在，實大有以刺戟之。即如我所想像的諸宮調，雖未有甚麼的確據。可是諸宮調發達在元雜劇之前的，如董西廂一例，那內容比於宋金的雜劇院本，其進步爲如何呢。原來諸宮調，本是詞曲，非要照戲劇的裝扮人物，而搬演出場的。從而沒有搬演上的條件，及技術上的制肘，作者得以縱筆自如。是或宋金諸宮調的內容，比戲劇先發達的一原因罷。且諸宮調既是詞曲，則以敘事件的本末，爲目的及本領。不似戲劇，要歌舞滑稽，而博一場的唱彩。是以比於宋金的劇，敘事的內容，較爲發達的第二原因罷。然則諸宮調足以補當時戲劇的缺點，不能不佩服

他內容的要素。就以敘事爲主的伎藝來說，他雖然具有小說，說公案，說經，講史書類底談話的。可是那等，俱屬講談一類，而沒有樂曲的。諸宮調以曲爲主，以白爲從。那位置恰在戲曲和說話的中間，和戲曲，很相接近。所以若把諸宮調，略爲改作，便成戲曲，而可以搬演。這豈是我几上的空談麼？元雜劇創始時代的名作「西廂記」，是王實甫關漢卿所續作的全本殆靠諸宮調的「董西廂」爲藍本所改作，事實非儼然具在麼？再「董西廂」的語，從曲中出的，有「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，這些兒古蹟，見在河中府，即目仍存舊寺宇」云云。這些八種詞曲名目，是在西廂未行以前，已成了諸宮調的外題。今舉那和元雜劇有關係的，述之如左。

（崔韜逢雌虎，）（鄭子遇妖狐，）——關漢卿「謝天香」雜劇楔子曰：「鄭六遇妖狐，崔

韜逢雌虎底大曲內，盡是寒儒。」這所謂「大曲」非樂曲中的大曲，乃是把諸宮調長篇的曲，喚作大曲哩。南宋雜劇，雖有「崔智韜艾虎兒」「雌虎」原註崔智韜二本，名目卻和關漢卿的元曲有異。關漢卿所舉的，實指諸宮調。不可想見關漢卿，和這些諸宮調的關係麼？

(離魂倩女)——趙公輔所作，有「棲鳳堂倩女離魂」雜劇，已佚了。鄭德輝亦有「迷責瑣倩女離魂」存於元曲。

(謁漿崔護)——白仁甫有「崔護謁漿」雜劇。尙仲賢亦有同名之作，今俱已亡。南宋的雜劇，有「崔護六么」「崔護逍遙樂」。

(柳毅傳書)——尙仲賢有「洞庭湖柳毅傳書」存於元曲選。南宋雜劇，有「柳毅大聖樂」。

把名目比較起來，可見在元曲中，南宋雜劇，不及諸宮調的接近。是表示元雜劇的內容，和諸宮調連絡一資料。由此看來，元雜劇的創始者，特加注意於諸宮調，可窺見其事實的一端。又從來戲曲，缺乏敘事的方面，自這兒指諸宮調能得到多少教訓，可以想像。元曲和宋金的雜劇院本，其內容上的關係，仍不可蔑視，此事「宋元戲曲史」第八章已詳。這是我作此說明的理由。但諸宮調是長篇而元曲爲搬演的便宜上，則不用長篇。寧可連續舊時的雜劇院本的四分段，稍張其翼而已。所以一劇四折尙嫌不足時，更重一本者亦有之。如「西廂記」要重五本，纔能把「董西廂」改作完畢。可見元曲一本四折，總算遵守戲曲的舊規矩了。

總括上邊所說，則元雜劇的革新事業，在那樂曲組織法，是從唱賺的體學來。至那情節的複雜，

是從諸宮調學來。加以當時通行的樂曲，悉採其精華，做自己藥籠中的物品。用高邁的大手筆編之，所以能成那光怪陸離，是應該的。

#### 四 南戲發達的徑路

關於南戲的起源，據明人說，相傳自北宋末，南渡初，起於浙江省的温州地方的。若照此說，是和北宋至南宋，盛行的雜劇，異其系統，另由温州一地方土戲發達的。是所謂雜劇，沒有沿革的關係了。王國維亦略認此說曰：『南戲是出於南宋的戲文，實和宋的雜劇無涉』云。我頗異這意見。以為自明以後，一種樣式奇即傳的南戲，實起於元末。其以前和南宋雜劇，實無大差。今先說明人的舊說，然後述我的鄙見。

明初葉子奇的「草木子」曰：『俳優戲文，始於王魁，是永嘉人所作。按永嘉是溫州的古名……其後元朝南戲盛行，及亂時，北院本特盛，南戲遂絕。』北院本謂元的雜劇祝允明「猥談」曰『南戲出於宣和以後。當南渡之際，謂之温州雜劇。予見舊牒，其時趙閱夫之榜禁，頗述名目。如趙貞女蔡二郎等，亦不甚多。』

徐文長「南詞斂錄」會萃右兩說。以「王魁」「趙貞女」二戲，爲南戲的濫觴。且曰：「號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽。其曲則宋人之詞，而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士夫罕有留意者。」明人只見温州戲的發達，未顧到盛行於杭州的雜劇。王氏推定南戲和南宋雜劇無交涉，遂不考雜劇進行的徑路。以上沒有一說能令我首肯的。

因爲王氏所說，拘泥於南戲有「戲文」一語，把戲文和雜劇，視作完全別種的劇。遂以南戲和雜劇，完全不同系統。至把稱做戲文的，是由一種之劇所發達。據我想像，所謂戲文，是元代的人指南宋舊雜劇的稱謂語。決不可以謂之別種。此說有徵麼？請於下文，稍爲述之。明何良俊曰：「金人呼北戲爲雜劇，南戲爲戲文。」四友齋叢說卷三十七徵之文獻，呼南戲爲戲文，元以後之書，往往有之。而宋人之書未見，因推想宋人實未有此語，自南宋末至元初，始有發生。周密「癸辛雜志」別集「祖傑」條，記温州樂清縣怪僧祖傑事，有「乃撰爲戲文，以廣其事」語。據其所記，屬於元滅南宋以後之事。然則那時，已在元人別創雜劇之後了。由此想像，元初北方的新劇勃興，爲區別新戲和舊院本起見。所以做南宋雜劇，而自呼曰雜劇。可是那時，南北名目同一，區別困難，於是對於南方的雜劇，從新給以戲

文的名稱，似爲近理罷。果然如此，則戲文是對於元雜劇區別的名稱，不是止給温州戲狹義的名稱。此事尙略有徵，元周德清「中原音韻」的「作詞起例」曰：「南宋都杭，與吳興比隣。按吳興今湖州故其戲文，如樂昌分鏡之類，唱念呼吸，皆似約韻。」沈約韻謂梁沈約主著的四聲韻，故如是言之。看他首曰：「南宋都杭，」又續曰：「故其戲文，」自其口吻觀之，這兒所謂「戲文」當指南宋京城以杭州爲中心底雜劇，非指狹義温州戲系很明，是那第一證據了。又草木子謂戲文始於「王魁」頗有疑點。據「官本雜劇段數」中有「王魁三鄉題」同在一本之內。照此看來，雜劇和戲文，不過異稱同體，是那第二證據了。今姑讓步，假定戲文是發達於温州，和南宋雜劇爲不同系統的異體戲。然而既發達於南宋，則温州和杭州，地相接近，必有輸入於杭州，以供都人士底娛樂的。今觀「都城紀勝」與「夢梁錄」「武林舊事」等書中，談述種種技藝，不可謂不委曲詳盡了。而和所謂異系底戲文相當的，從未一見論述。則除雜劇之外，沒有認戲文的存在，這豈不是第三證據麼？所以温州戲劇的產地，雖然能顯著地方的勢力，不過那戲，畢竟可包括於雜劇類，和行於杭州的戲劇，當沒大差。況據明人所說，温州雜劇，是以永嘉雜劇之名而流傳嗎？試想地相隔絕，如金的院本，尙且和南宋雜劇，相差不遠。何況温



州和杭州，路程相隔幾何，那戲的沒多相異，可以推知了。

戲文卽是雜劇，由此看來，以南戲之源，發於南宋的雜劇，已具確證。且於第二節，已認得北宋的雜劇和南宋的雜劇，有相關聯。我們於此，已無加插温州雜劇，以相討論的必要了。就使假定温州雜劇的存在，而不能打消。姑把首都杭州的雜劇，付之不問。而以南戲俱出於温州戲，給牠以代表的地位，究竟文獻和理論，未能查出罷。想在南戲中，所以推重温州戲的地位，大約以温州是戲劇流行很盛的地方，作者輩出。卽如明代稱爲南戲之祖的「琵琶記」，那作者喚做高則誠，就是温州人。所以說温州爲南戲的傳統。或在此點。但此說可以相信麼？故我對於温州雜劇，不過看做發源於北宋雜劇之一的支流，未認牠立在南戲正統的地位。

元以後的南戲，發源於南宋的雜劇，猶之元的北劇，發源於金的院本，如出一轍。可是北劇，在元初突然革新，而南戲被北劇勢力所壓倒，萎縮而不伸，以至發展緩慢。迨到元末，得高則誠的「琵琶記」一振，又突然急進哩，且南戲的標本，最可置信的，沒有過於「琵琶記」。且我們幸而去著作時代不

遠，未經後人改竄，得據明初刊本的「新刊巾箱蔡伯喈琵琶記」芬室，居舊藏本，近年董氏誦自南宋雜劇，至「琵琶記」雖是經過年間許久。然由這琵琶記似得到一條脈絡。握要講一句，則琵琶記，在其樣式上，比於元的北劇，尙存有古劇的面影哩。茲列舉如左。

(一)在那第一齣，表明作者的序言，及所作的大意底詞，凡有二闕，是由末念誦者。此例爲北劇所無的，乃南戲特色之一。後來南戲，全用此樣式了。或題之以「家門始終」拜月亭「家門大意」殺狗

「家門」荆釵記等，常供於一劇發端之用。(在「琵琶記」陳眉公評本，毛聲山評本等，雖題之曰：「副末開場」然此是後人所補，右的古本，一切無此等標目，而在這第一齣，通例必用詞兩闕，而不用曲的。可是這詞是唱呢，抑誦呢？在後世諸本，很難判別。我們所疑問的，得見古本琵琶記，可以立明了。今在那詞頭，註曰，「末上白」水調歌頭云云，既然有白，可知他是念誦而非唱了。這第一齣的用途，及演法，和宋代的樂舞，雜劇等開場，先誦「致語」，「口號」相似。大約是從前遺風的變形罷。查宋代雜劇的致語口號，據「武林舊事」卷一天基吾節所載，是由時和人雜劇所念誦的。致語是以「伏以」云云爲開始，用四六駢體壽詞一篇。口號用頌贊皇德的七言律詩一首，這是宮中聖節的儀。若民間

雜劇，則免此例。致語口號的用途，乃雜劇開演的序言，那演法念誦而不唱，就和南戲的第一齣同樣了。不過宋代是一文一詩，而這兒用二詞，所差只此，所以我推定或由古時的遺風罷。

(二)第十五齣，通行本是第十齣想是用曲破的一種嗎。今舉其曲牌如(入破第一)……(破第二)……(衰第三)……(歇拍)……(中衰第四)按陳眉公評本，及沈璟的「南九宮曲譜」，則作第五方合。……(煞尾)……

這是一組的曲了。其組織和南北曲的雜綴式不同。全然和大曲的編成式一致。今舉南宋董穎所作的「道宮薄媚」大曲，以資比較如左：

排遍第八……排遍第九……第十擷……入破第一……第二虛俗……第三衰遍……第四催拍……第五衰遍……第六歇拍……第七煞衰

由此觀之，則兩者間，自入破以後，略能一致。是其出於大曲，曲破，殆不容疑。但出於甚麼曲破呢？尙未能知。無名氏的南戲「東牆記」原本有用「薄媚曲破」為明沈璟的「南九宮曲譜」卷二所引的，沈氏註曰：「似入破又微有不同。」這兩本豈不是本於同一的曲破麼？又在「拜月亭」有「薄

媚衰，」和「琵琶記」的「衰第三，」詞形略似。然則「琵琶記」所用的，或出於「薄媚曲破」嗎？用薄媚的南宋雜劇；在官本雜劇段數」中，查出九本。這兒當是很流行的曲破。今「琵琶記」的這些曲破，是不是薄媚，雖未可知。總之是用曲破，可以謂有南宋雜劇的遺風了。北曲南曲，同出於大曲的曲牌，雖有若干，那等皆截大曲底一遍而用的。如「琵琶記」此曲，是曲破所編成，其他未有相類。那「琵琶記」可算是南戲改進的張本，而大出風頭者，尙未能完全拋棄雜劇的舊例。然南戲過渡的狀況，不已露出於機微之間麼？

(三)存跳舞於演劇的科段(狀態)以外，即第三齣有

淨扮老姆姆，丑扮  
惜春，舞上，唱 (雁兒舞)……(曲辭略)……  
唱舞  
介

通行本於「舞上」「唱舞介」沒有說明的文字。曲牌作(雁兒落)，乃後人所改，原本實作舞字的。此外和「琵琶記」略同時代的，爲「白兔記」第三齣。據彙刻傳奇本非善本有

(插花三台令)(衆舞)……(曲辭略)……(舞下)

是或宋代的三台令之遺風麼？尙未可知。北劇有科無舞，南劇留跳舞的痕跡，是非露出南宋雜劇的

遺風嗎？今之南戲，以崑曲的舞容爲多，如一齣，如「荆釵記」之「繡房」一齣，「還魂記」之「游園」一齣，是以舞做主的。

(四)反於北劇的單唱，而南戲是用複唱合唱的。「琵琶記」及其他的戲，無不如是。南宋雜劇，用複唱，合唱式，在上文第三節第二項，略有論及了。然則元以後的南戲，不可以見他保存古劇而發達之一嗎？

以上所論，南劇的體例，比於北劇，多存古劇的面目，是爲我考出之點。可是南宋的雜劇，和「琵琶記」式的南戲之間，又有望塵不及的懸隔。第一，在一劇的長短上，後者比於前者，多數十倍。第二，在樂曲的編成法，前者一劇中以純用一種的樂曲爲主，後者雜綴衆曲，又混用宮調，成了很複雜的體裁。第三，前者第一段，先以白開演，後者以歌曲開演一齣爲通例。這變化，究竟受甚麼的刺戟，以至如是呢？試假定受北方雜劇的影響嗎？雖然，這三件北劇沒有一相類的，而求之宮調，則無不適用。宛然若合符節。故我以爲從南宋雜劇，到達於元末的南戲時期，那中間的逕路，有嘗受諸宮調的影響底假想。今述鄙說如左：

(甲)戲劇注重於長篇。「琵琶記」有四十三齣，以下諸家所作，其長亦相伯仲。宋金戲劇僅一

段，多也不過兩段，至元的雜劇，大率四折耳，最長普通不過二本八折，如「西廂記」五本二十折，已成絕無的例。而西廂記，乃改作諸宮調的「董四廂」，然諸宮調中，如金之董解元的西廂，既為四卷的雄篇。元王伯成的「天寶遺事」，今全書雖佚而不存，然綜合「雍熙樂府」及其他曲譜所引殘餘的套數，略得五十五套。友人倉石武四郎君，略作輯本，未公於世，今據其稿本。亦可想見其雄篇了。我們所得知的，不外於這二本，以是諸宮調，概用長篇之體可知。今南戲特出和諸宮調頡頏底長篇，謂非學諸宮調得嗎？

(乙)樂曲編成法，類於諸宮調的事。雜綴衆曲之體，以諸宮調及唱賺為先覺，元雜劇倣之，前節已有論述，南戲的雜綴式，也是拜其後塵的。但變宮調到頻繁，為諸宮調的特色，南戲也和牠相類。一齣之中，以混用二種以上的宮調為通例。在古本「琵琶記」所記的曲牌，雖一切不注明某的宮調。然據明人整理之本，那宮調略可得知。古本宮調，以無注記而不可見，元刊「古今雜劇三十種」亦不注記宮調，至「元曲選」，乃盡注記之。今舉第十齣古本之第九齣的宮調及曲牌，以示一例。

仙呂入雙調（宰地錦襠）……（哭岐婆）……越調過曲（水底魚兒）……正宮（北  
叨叨令）……（宰地錦襠）……（哭岐婆）……仙呂入雙調（五供養）……（前腔）

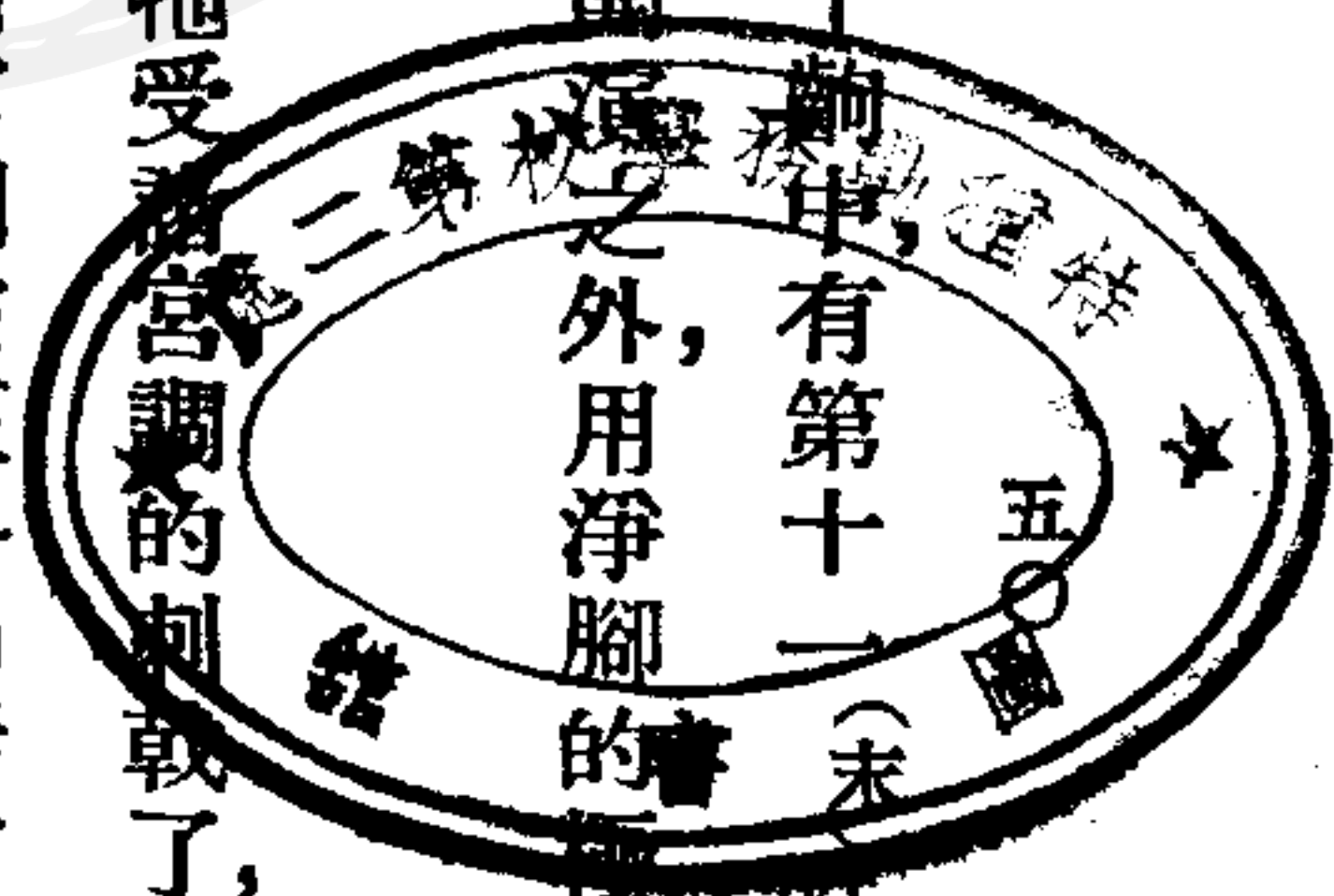
……中呂（山花子）……前腔……前腔……前腔……（太和佛）……（舞霓裳）……  
（紅繡鞋）……（意不盡）……

此體不僅爲唱賺北雜劇所無，亦大曲曲破所無。大曲皆有所屬固定的宮調，而不能混用，參考等詞一所收「道宮薄媚」但諸宮調和南戲時有見之，可想見兩者間有何等關係了。

（三）以各齣的唱，爲開演的事，這是和北曲雜劇，必以賓白一折爲開演，正在相反。在宋金古劇，如「呂洞賓」雜劇中的院本，始於各色的賓白，「劍舞」始於竹竿子的念語，可以做個旁證。想先之以賓白，原是古例。可是至於南劇，則先之以唱，頗和諸宮調必先唱而後補之以說話相似。但南戲亦非無以賓白爲開演之齣，如「琵琶記」四十三齣中，那第三、第六、第九、第十一、第三十三、第三十五、等六齣，屬於此例之外的。然這六齣，皆以末上場開演，想由習慣而來，亦未可知。因以末腳白，爲開場的序詞，是他職掌的慣例，想來沒有甚麼的關聯。再從和琵琶記略同時的南戲驗之，如「殺狗記」三十六齣中，有第三、末、第十八（淨）二齣。「荆釵記」四十八齣中，有第十七（末）、第十九（末）第二十三（末）、第二十九（淨）、第三十七（末）、第四十五（淨）、第四十七（淨）而不用賓白等七齣。「白兔記」三十

三齣中，有第四(淨)第十三(淨)第二十純用賓白三齣。「拜月亭」四十齣中，有第十一(末)第十五(丑)第三十八(淨)第四十(外)四齣。由此看來，可知此體，除卻用末腳開演之外，用淨腳的極稀。總之以唱開演，是南戲的原則啊。「殺狗記」以下，從彙刻傳寄本。

從以上三點考查，在元代的南戲，那發達的徑路，我已推定牠受諸宮調的刺戟了，諸宮調和戲劇的接觸，在宋金的古劇已見之。如在「官本雜劇段數」，「有諸宮調霸王」，「諸宮調卦冊兒」二本。「院本名目」，有「諸宮調」一本。是等乃借用諸宮調而演此劇的。徵於物用曲破等例便明。雖然如此，是等只一時借用那樂曲耳，未影響到戲劇的體例組織。故在南戲，欲認識其影響，不可不考其以後之事。諸宮調的流行於元代底著明的，除王伯成有「天寶遺事」之作外。元人所著的「青樓集」，載有趙真真楊玉娥，善唱諸宮調，能嘔張五牛。商正叔所編的「雙漸小卿怨」又謂秦玉蓮，秦小蓮，亦於諸宮調有絕藝。元中葉的「錄鬼簿」，下卷記杭州人有胡正臣者，於諸宮調之「董西廂」自始至終，悉能歌之。從這一斑，可窺見其流行的全豹了。然則在此間，尙未能認得其影響於南戲的可能性麼？





以上是我本於元末明初的南戲體例，考得其發達的徑途。於是再回顧明人及王國維氏的南戲體系說，據我所考，已認得南宋雜劇和元末南戲的聯絡。不要依明人所說，謂其源於温州一處的土戲了，南戲的改進，既可想定其受諸宮調的刺激，即如王氏所考，以南戲之發達，是受異系的戲文底影響，實無考究的必要。但鄙人不學，未能檢出的確底書籍，以備我說底確證，不免有遺憾耳。南戲的改進，不僅受諸宮調的影響，受北雜劇的刺戟亦大，當參觀於次章各條。



## 下篇 南北戲曲的消長

### 五 元代北曲的盛行和南曲的下沈

宋金的雜劇和院本，其體及其曲，相去不遠，地雖隔於南北，只有名稱之別耳。實質上未截然而分爲南北之曲，名和實均把南北曲分離者，當自元朝始。元初北曲雜劇的勃興，蓬蓬日盛，蔽中原而侵南土，遂使南曲氣息奄奄，而不能起者，殆近百年。今查其原因，一面因政治的中樞，受統一於北方，固有關係。雖然，尙非重大的原因。我以為直接重大的原因有二。一、爲北土文士的不遇，而雜劇因此而興。二、北曲的環境，是新興底壯者，而南曲的環境，是南宋以來陳腐保守的衰老者。是南戲下沈的所以罷，請申論我說。

「青樓集」朱經的序文曰，「我皇元初并海宇，而金之遺民，如杜散人，按錄鬼簿，杜散人名善夫。白蘭若

甫，按白璞，字仁甫，關已齋號已齋叟。輩皆不屑仕進。乃嘲風弄月，流連光景。元至正二年作杜善夫特作小令數套耳，至如白仁甫，關漢卿，是雜劇作家的表表者。其所吐珠玉，不是弄月嘲風裏的賜物麼？明胡侍更爲之說曰：『蓋當時臺省之元臣，郡邑之正官，及雄要之職，中州之人，多不得爲之。沈抑下僚，而志不得伸。如關漢卿乃太醫院之尹，馬致遠乃省之行務官，宮大用爲釣臺山長，鄭德輝爲杭州路吏，張小山爲首領官，其他屈於簿書，老於布素者，尙多有之。於是以其有用之才，而寓於聲歌之末，以抒其拂鬱感慨之懷，所謂不得其平而鳴之者也。』據「真珠船」劇說卷一明王伯良駁之，謂貫酸齋白無咎趙松雪等，皆以貴顯而工曲，胡侍所舉之例，殆未必然云云。然彼貴顯諸人，只作小令數套耳，未見雜劇的作品。元鍾嗣成一錄鬼簿一卷上，前輩已死名公，有樂府行於世者，一一條，所列者率此類也，所謂樂府，乃是套數小令。至雜劇家，非大率布衣麼？不然，則是小吏。徵於「錄鬼簿」，非事實具在嗎？王國維氏別持一說，以爲金末重吏。至於元廢科舉，垂八十年。故文章之士，非刀筆吏，則不能進身。從而以彼之才力無所用，一概由詞曲發揮之，則科舉之廢，卻爲雜劇發達之因云云。宋元戲曲史第九章是亦一個見解。雖然，此說足以說明作家多起於小吏的理由，未可以爲雜劇興起的原因。

以上諸說，皆從作家而論，未下客觀的觀察。原來戲劇是民衆的藝術，大多因社會的要求，由是而興起或變化，不在話下。吾師狩野君山先生，嘗論元雜劇的興起，具有二因。今述其要旨，以示梗概。蒙古人入主中國，主殺伐而不尊重學術文藝，因此不能深通中國的古文學。雖詔勅碑文，亦雜以俗語，於是俗文學起，這豈不是其一因罷。當是時，文學之士，不欲仕進的，或遁入山林，或韜光養晦，爲抱關擊柝。更有奇僻的，不屑作尋常詩文，費那才於狂言綺語之間，以娛婦女童蒙爲事，這不是其二因罷。「元曲的由來，和白仁甫的梧桐雨」(支那學文叢)按後者亦是一種作家不遇之說，前者是說起於社會的要求，足以補右諸說之所缺。

我由右諸說的教訓，更想添一句蛇足話。因爲蒙古滅金，而入中國，征戰者想慰藉自己之勞，無不先尋酒色的歡樂。而助酒色的興，豈不是歌舞嗎？彼蒙古人從荒涼遊牧之場，驟居於中國的樂土，乍見文明國聲色之美，有不享樂者麼？可是割雞不用牛刀，即用舊來院本，尙未足嗎？何至創製進步的雜劇呢？今須從兩方面觀察。其一、在蒙古侵入以前，北方人士之間，愛好詞曲的風氣，已經漸盛。卽如諸宮調傑作的董西廂，卽一齣可以概全鼎哩。其二、蒙古侵入後，有文士不遇之事。同時蒙古侵入，

盛行歌舞的要求，院本中的優級者，當然有求過於供之勢。後因中國人，有受詞曲漸盛之風，於是不遇的文人，往往有染筆於院本之新作。其間抱負大才，如關漢卿輩，不滿於舊時院本的陳套，乃漸脫其舊，而新是圖。然而客觀上，蒙古人的勢力很大，彼所要求，豈能置之度外。由是作者，一時充分發揮自己創作的才能，實質上使其向上。別一面對於曲詞的用語，卻倣鄙俗的新中國語。極力降低程度，使蒙古人的聽官，略能理解。由兩者調和的發生，遂成雜劇的新體。然則於用語時候，或夾雜以蒙古語，或在音曲上，加插民謠，以歡喜他們，這是漢人精細的手段。在這時代的反映，今尙留那痕跡於曲本之中的。試打開「錄鬼簿」而查之，他謂「元曲的大手筆，自蒙古滅金，未到宋亡之間。在中心的大都，京北人才輩出，以此時爲最盛」云。今觀此事實，那衝動雜劇的勃興，不能不認由蒙古的侵入，固不待言。同時這兒的潛勢力，實因金代漸有好尚詞曲的興味，此點亦不可輕易放過。不然，此時雖有不遇的文士，則縱情詩酒，亦足以洩其悲憤，何至翕然而趨向於此途呢？

可是新興雜劇，脫院本的窠臼而躍進，羣英張筆陣而鋒起，是爲北曲的黃金時代了。既而元兵

南下，陷江南，滅南宋，統一天下。北曲亦侵入於南方，征服南曲雜劇。在戲曲上，亦歡統一的告成。就戲曲的作者觀，元初僅屬於北方人，中期以後，則以南人爲多。因北方的作者，往往有來往於南方，北曲雜劇的中心，遂呈遷移於南方的勢。觀元鍾嗣成的「錄鬼簿」年有至順元。收錄自元初至中葉的雜劇作家，這些消息，略可以明。今錄其中的作家一百十一人，載於卷首的小令套分時代，別地方，製成一表，以供衆覽。

地方	現行區域	時期		
		第一期 自金滅亡 後	第二期 中葉 稍早	第三期 中葉 稍晚 至順前
京	大都 北京	十七人	大興 一人	
光	涿州	一人		
直	德國 今之涿州 (李直夫女真 人住此處)	一人		
	保定	二人		

浙	安徽 北部	中 部		東 山				西 山			北河 境南	隸		
		南 河	洛陽	汴梁 開封	棣州 今之 惠民	益都	濟南	東平	平陽	太原	大同	彰德	大名	真定 今之 正定
	亳州	一人	一人	二人	一人	一人	二人	四人	六人	二人	一人	二人	二人	七人
杭州							東平	平陽	太原			大名		
十二人							三人	一人	一人			一人		
杭州													真定	
五人													一人	





多，北人著現減退。是元人南下一統，同時北曲雜劇，亦隨而南下的理由罷。

考那南下的始，初期爲北部中部的作家，而元一統之後，宦遊於南方者不少。據「錄鬼簿」所記，則初期的北方人中，南下者如左。

○戴善甫	真定人	江浙行省務官
○馬遠	大都人	任江浙行省務官
○尙中賢	真定人	江浙行省務官
○姚守中	洛陽人	平江（今之蘇州）吏
○趙天錫	汴梁人	鎮江府判
○張壽卿	東平人	浙江掾吏

此數人，皆北人而來於南方的。這由作家的南下，同時北雜劇，流入到南方，遂爲作家多出於南方的開端了。

然則北劇如何能征服南戲呢？是無他，北劇是新興優秀的戲曲，非復從前院本之比，南戲爲依

舊保守的雜劇，不能勝過院本。世事上厭故喜新，乃人情之常，遇着新且優的，雖欲其不起，勢有所不能。在看客固不待言，即作家亦翕然而就之。江浙之間，本為文化根深底地，文藝之士濟濟，實非北地所能冀及。由是北曲創作的淵藪，移到這裏，豈偶然麼？由右統計表所呈露的狀況，在中葉以後，北方作家中，有少數來往於南方的。據「錄鬼簿」則為

○鄭光祖

平陽人

補杭州路吏，病卒，火葬於西湖之靈芸寺。

○曾瑞

大興人

自北來南，喜江浙人才之多，羨錢塘景之盛，因而家焉。

○喬吉甫

太原人

居杭州太乙宮前。

○李顯卿

東平人

以父為浙省省椽，因居杭焉。

○宮天挺

大名人

卒於常州。

○趙良弼

東平人

後補嘉興路吏，遷調杭州。

○陳無妄

東平人

補衢州路吏，後遷婺州。今之金華，二地。陞浙東憲吏。

這七人，俱北人而宦游於南方，且居住之者。故在右的統計表，第二第三期，北部作家，合計八人中，有

七人來往於南方甚明。則中葉以後，北方作者，可謂殆無其人了。但不能不含有多少想像的。此書著者鍾嗣成，是汴梁人，而住於杭州地方的，其所舉自是南人多，而北人有佚。不過大勢所趨，自是已著，而不要復疑。右所舉中，除二三作南曲外，其餘俱作北曲。北曲勢力的廣大，實在可驚哩。

次演劇的狀況怎樣呢？我未得到適當的資料，姑就元時雪簃釣隱所撰的「青樓集」有元末

十四年內載女伶名妓，約八十人，書中所記，自元初的人。至當時，含南北各地的人。書中舉南伶名妓，特擅的藝者，如

○善雜劇者三十三人，

○善院本者二人，

○善南戲者三人，

○善諸宮調，小唱，慢詞之類，及特技者若干人。

今從這些數觀之，雜劇如何的盛行，南戲如何的不振，不難想像。而且其雜劇具有特技的，例如

○汪憐憐 湖州角妓按俗呼俳優為角，善雜劇。

○翠荷秀 雜劇為當時所推。自維揚來雲間。維揚松江……石萬戶置之別館。

○顧山山 今老於松江，而花旦雜劇，猶復少年時體態。

○簾前秀 雜劇甚妙。武昌湖南等處，多敬愛之。

由此看來，北曲雜劇，傳播於南方各地，那狀況可以想像。即只就「錄鬼簿」所見，北曲隆盛之狀，已歷歷足徵了。

曰：而看南戲的狀，南宋雜劇，自元一統後，雖然不振。但仍流行而未絕跡。「中原音韻」作詞起例

……逐一字調平上去入，必須極力念之，悉如今之搬演南宋戲文，唱念聲腔。

「中原音韻」之作，在元中葉，泰定年間。所謂「戲文」，當是雜劇，前節既已論過。然則這時南宋舊雜劇，仍然扮演可知。雖然，不僅演南宋的舊戲，亦有新作南戲者。（錄鬼簿）在中原音韻成書後數年始成之書所記如左：

范居中 杭州人……有樂府及南北腔行於世。屬第二期的人

沈和甫字和甫

杭州人，以南北調合腔，自和甫始。第二期人

蕭德祥

杭州人，又有南曲戲文等。第三期人

想這三人，是作北劇傍南戲而染筆的。這新作，究竟是怎樣的呢？或襲南宋的舊體麼？或別有那新體麼？見於右底記載的。如沈和其人，已能闢南北合腔的新例。以這事而推於其他，一方不是為盛行優秀的北曲雜劇，又不以沿南宋以來幼稚的南曲雜劇為滿足，不難想像。而在內容，又脫滑稽戲的領域，在樂曲，又做衆曲雜綴式的北曲，而具有那樣工夫了。

雖然，從上頭看來，以南戲下沉而不振之時，這樣新體的南戲，其能抵抗北劇的作品，尙未可以產生甚明。不過除去南京的舊戲，使其不至全然舊式，不難推知。從這樣狀態之下，想一躍奮起，達到和北劇比翼翱翔底程度，非有大才崛起，企南戲一大革命的，則勢有不能。故我在元末，認定高則誠底琵琶記出現。就是具有那樣底魄力的。明王世貞的「藝苑卮言」附錄一曰：「大江以北，漸染胡語，時時採入，而沈約四聲，遂闕其一……王應稍能作新體，號為南曲，高拭則誠，按拭是誤字遂掩前後」云。王應的南曲，我未得見。但雖未詳其行事，世貞是博識底人，必有所本。然則南戲革命的着先鞭

者，當推王應。而完成其事者，是高則誠，沈和，蕭德祥，或是陳勝，吳廣罷。

## 六 南曲的興隆和其餘勢

葉子奇的「草木子」曰：「其後，元朝南戲尙盛行。及當亂，北院本按當謂雜劇特盛，而南戲遂絕。」

葉氏本元末人，入明而著此書。胡應麟之「藪」莊嶽委談下彼所謂「元朝南戲尙盛行」一語，「盛行」二字，究

竟是如何程度，尙不知。又謂「元末南戲遂絕」，是說他目擊的底事實，諒是可信的。然則此時將擡頭出來的南戲，豈非因亂，一時受挫折廢？雖然，大藝術家，往往出於亂世隱逸者一流，歷代不乏其先例。高則誠當是其一人了。

傳謂高明，字則誠，永嘉平陽人，元至正五年進士。當方國珍亂時，至正十年頃避世而旅寓於鄞的櫟社，以詞曲自娛，作「琵琶記」。及明太祖卽位，聞其名而徵之，以疾辭，不就，既而卒。或有以「琵琶記」獻者，太祖覽而歎賞不置，自是日日命優人進演云。見於明田藝衡「留青日札」徐渭的「南詞然敘錄」，黃溥言的「閩中今古錄」等。然則那書的成，雖在元未亡以前，至其盛行，當在他既死之後了。

「琵琶記」是明以後，促南戲進步的鼻祖，又為典型的作品，是一般所公認，既如上述。據王世貞說，那改革底着先鞭者，尚有王應。而世貞又以南曲的「拜月亭」為元朝施惠所作，此說或本於何元朗罷後人多從其說。施惠底事，見於「錄鬼簿」的「方今已亡，余相知者」中，是元至順時已死的人。「拜月亭」果是此人所作，就不能不在「琵琶記」之前。而觀其書，實足為和「琵琶記」雁行的傑作，何元朗且推為在琵琶之上。若此書果是施惠所作，則高明一人，豈止不能獨負南戲革命的功績。若以那時候言，不能不以施惠為先覺了。雖然，「錄鬼簿」在施惠條下，不獨未說他有是作，並未

有他作南曲的記載。那人和「錄鬼簿」的著者，既在相知之列，若果有此傑作，斷無一言亦不提及之理的。所以王國維對此存疑，「一曲錄」卷四，及「宋元戲曲史」第十四張。我亦同意。我以為「琵琶記」之前，能同他匹敵的南戲，尙未發生。若果有了，何至如前節所述的南戲，受北劇的陵虐呢。這豈止在作品底文學的價值，就是戲曲的式樣，亦未能進至琵琶記的程度哩。怎麼呢？若論戲曲的式樣，則琵琶記以後的南戲，勝於北曲雜劇，確不能不認為一段的進步。因為北劇尙不能脫一本四折的軌範，至於南戲，自由重至四五十齣，規模宏大，作者得悠悠伸那羈足，是北劇不能及的一件了。北曲是單唱式，南曲是



復唱或合唱式。單唱式，非無強主腳一人的益，到底不及複合唱，有錯雜成章的妙趣，因唱之任務，在乎賓白的美化，甲唱乙和，始顯出歌劇的美備。例如「拜月亭」的兄妹、母女，避難而走於雨中，此等數齣。（如母子避難，兄妹避難，途中邂逅，相逢得意，母女同行，萍跡偶合，）何元朗評曰：「彼此問答，皆不須賓白，而敘事情，宛轉詳盡，全不費辭，可謂妙絕。」四友齋叢說 卷三十七 彼所激賞，以為複合唱的妙用，全在此點。是北劇不能及的二件了。祇拿這兩點，已足證南戲比於北劇的式樣，為一步的向上而有餘，雖何人不能有異論的。假如南戲，在元代時，早已進步，南方人士，何苦捨棄牠而不用，而反操地方上沒親的北韻北曲，而作北雜劇的奇現象呢？大凡事的成，非成於成底日，必有那前驅者，是自然之理。雖然，有大才出現，飛躍急進者必多，是我們所常見的。如關漢卿的元雜劇，我近松的淨瑠璃，沙翁的近世戲曲，皆是從這例的。即高明的「琵琶記」出世，稱牠為南戲革命，不可謂過當之見。試觀他未出之前，南戲很疲敝不振，牠已出以後，俄然而興隆。這個局面的轉換，不能不認他大鐵椎所打開底功績的。

「琵琶記」一出，能使南曲吐氣，在明初追蹤而來的，漸有其人。那作者底可知的，有徐暉的「殺狗記」，寧獻王的「荆釵記」，明人所謂「荆、劉、拜、殺」四大古傳奇，當是這時的名作了。「荆釵記」的著者寧獻王，是明太祖的第十六子，「南詞敘錄」在明人所作中，列「王」「殺狗記」的著者徐暉，雖是元末明初的人，此作當在明以後。「拜月亭」之作，上文會說，決不是在「琵琶記」以前，疑是元末明初所作。「劉志遠白兔記」之作者不明，或謂是明初人所作。

然明人何元朗舉「拜月亭」、「呂蒙正」、「王祥」、「殺狗」、「江流兒」、「南西廂」、「翫江樓」、「冤家」、「詐妮子」而斷定，「此九種，即所謂戲文者，是金元人之筆，」同時徐文長之「南詞敘錄」明說「崔鶯鶯西廂記」按當即何氏所謂南西廂為李景雲編。並舉「呂蒙正」、「王祥」、「翫江樓」、「冤家」、「詐妮子」等，列於「宋元舊篇中」，和何氏之說一致。雖然，這是明人武斷底說，畢竟沒有甚麼憑據的，那末可以為信據。且考查此等諸作，大抵是從元劇中翻作。今示其所本如左：

「拜月亭」關漢卿撰「閨怨佳人拜月亭」雜劇，（存）覆元稟古南曲「蔣世隆拜月

亭」（存）那名目是據「南詞敘錄」，一名幽閨記，六十種曲本，彙刻傳奇本。

〔詐妮子〕關漢卿撰「詐妮子調風月」雜劇，(存)三十種本。元南曲「詐妮子鶯燕爭春。」

(亡)此名目據「南詞敘錄」，是關漢卿所作的正名。有「雙鶯燕爭春詐妮子調風月」，據那名目，則是本之於此，可以推知。

〔呂蒙正〕關漢卿撰「呂蒙正風雪破窑記」(亡)王實甫有南曲「呂蒙正破窑記。」

(亡)據「南詞敘錄」其本本的，是關作，抑或王作，尙未知。

〔王祥〕王仲文撰「感天地王祥臥冰」雜劇，(亡)南曲「王祥臥冰。」詞敘錄「據何氏

所謂「王祥」所載，當即沈景記「南九宮曲譜」。

〔翫江樓〕戴善甫撰「柳耆卿詩酒翫江樓」雜劇，見「也是園書目」南曲「柳耆卿

花柳翫江樓。」詞敘錄「據南

〔殺狗〕蕭德祥撰「王脩然斷殺狗勸夫」雜劇，(存)元南曲「殺狗記」(存)六十種

曲本，彙刻傳奇本。

〔南西廂〕王實甫撰，關漢卿續「崔鶯鶯待月西廂記」雜劇，(存)彙刻南曲「崔鶯鶯西

廂記。」(亡)據「南詞敘錄」謂李景雲編，今所存的，非明的陸采及李日華作的南西廂。

下篇 南北戲曲的消長

〔冤家〕鄭廷玉撰「看錢奴冤家債主」雜劇，（存）「元無名氏撰「崔府君斷冤家債主」

雜劇，（存）「元曲選」本。南曲「冤家債主」（亡）據「南詞敘錄」按「南詞敘

錄」有「歡喜冤家」，今何元朗所謂冤家，當非指此。雖有同名之作，據「錄鬼簿」則元沈和，當非指此。

何氏所舉，九種之內，除「江流兒」外，沈璟南曲譜多引之其餘皆可知其系統的。此等大率為無名

氏所作，年代雖不可知。以我想像，諒是明初所作。即南戲脫北曲底壓迫，而始擡頭，世人漸歡迎南戲

的時候，因此擺脫舊來北劇，而充世的要求。譬猶清咸豐以後的皮黃調，奪崑曲之席，為同一的現象

罷。可是何氏及徐氏，以臆斷而謂此等諸作，為元人所撰。大約以牠的曲辭，有類於元人雜劇底筆法

故耳。何氏謂此九種的曲，往往有雖然，這樣踏襲原作，踪跡顯然。試以現存曲本「拜月亭」雜劇，

和南戲比較而觀之，曲詞踏襲的跡，歷歷可指。見宋元戲曲史第十五章然則其他不可推知麼？既然如此，豈得以

有元雜劇的氣味，而遂指為元人所作麼？

右之外，明沈璟「南九宮曲譜」所引南曲傳奇，有「劉盼盼」、「王煥」、「韓壽」、「朱買臣」

「王魁」、「孟姜女」、「燕子樓」、「鄭孔目」、「牆頭馬上」、「司馬相如」、「進梅諫」、「復落

倡、「崔護」等，王國維氏，以其名和宋金雜劇、院本，及元人雜劇的名目相同。而牠不類明代傳奇  
 的故，遂推定為元人所作的南劇。宋元戲曲史第十四章雖然，我以為此等，多是和前條同一的理由，而推定為  
 明初底作。今略從其名目上，而想像其所本。

南宋雜劇	金院本	元	雜	劇	南曲見譜	古傳奇
劉盼盼	關漢卿撰 劉盼盼鬧衡州	劉盼盼			劉盼盼	
王魁三鄉題 (王魁戲文)	尚仲賢撰 海神廟王魁負桂英	王魁			王魁。 <small>「南詞敘錄」有王魁負桂英</small>	
王煥戲文	無名氏撰 呈風流王煥百花亭	王煥			王煥。 <small>南詞敘錄，有百花亭，或同一本嗎</small>	
	鄭廷玉撰 孟姜女氏送寒衣	孟姜氏			孟姜氏	
	關漢卿撰 柳花亭李婉復落娼	復落娼			復落娼	
	李仲撰 賈充宅韓壽偷香	韓壽			韓壽	
	王實甫撰 趙光普進梅諫 <small>梁進之亦有同名雜劇</small>	進梅諫			進梅諫	
	侯克中撰 關盼盼春風燕子樓	燕子樓			燕子樓	
	鍾嗣成撰 章臺柳	章臺柳			章臺柳	

關漢昇仙橋相如題柱 <small>屈</small>	卿撰	司馬相如 <small>「南詞敘錄」，有司馬相如題橋記</small>
敬亦有同名雜劇		
崔護 <small>六么</small> 追遙樂	白仁甫撰	崔護
白仁甫撰 <small>崔護謁粲</small> 尚仲賢亦有同名雜劇		
白仁甫撰 <small>鴛鴦牆頭馬上</small> (存) 一元曲選一本		牆頭馬上 <small>「南詞敘錄」裴少俊亦有牆頭馬上</small>
庚吉甫撰 <small>玉女琵琶怨</small>		琵琶怨
王仲文撰 <small>孟月梅寫恨錦江亭</small>		錦香亭 <small>「南詞敘錄」有孟月梅錦香亭</small>
沈和撰 <small>徐駙馬樂昌分鏡記</small>		分鏡記
楊顯之撰 <small>鄭孔目風雪酷寒亭</small> (存)		鄭孔目

此等見於南曲譜的南戲，今雖想見全本之一，亦不可得。「也是園書目」錄明無氏撰「司馬相如題橋記」一本，今不知牠尙存否。觀曲譜所引用的曲詞，似皆備有相當的力量。若在元代，「琵琶記」未出現以前，南戲已多存在，何至呈悲慘的狀況呢？且按王氏的「曲錄」，明初北曲雜劇，作者不乏其人，南曲傳奇，所作卻是很少。彼「琵琶」一出，是爲南戲將興之兆，而作家寂然，能無奇異之感麼？因是時南戲雖起，而沒有很盛，士人拘於因襲觀念，未能十分尊重之。從而知名之士，染筆的尙未多，大概無名的作家，翻作前朝雜劇以當

之的，卻很多哩。

自明初以後，七八十年間，南戲很少知名之作。如右所述，正統間有老儒邱濬，著「五倫全備」三種的傳奇，雖不免蒙迂腐的謗。但老儒尙有此作，就可見這時南戲作家，漸盛的狀況了。所以至成化、弘治年間，知名的作漸盛。明沈德符的「顧曲雜言」曰：「南曲則四節，連環繡襦之屬，出於化治之間，稍爲時所稱」云。按「四節記」爲沈采撰，「連環記」爲王濟撰，「繡襦記」爲薛近兗撰，祝允明猥談云：「數十年來，南戲盛行。」據此似自成化之頃，南戲始盛。尋而嘉靖以後，有陸采、鄭若庸、梁辰魚、張鳳翼、沈璟、湯顯祖等名手，並轡馳騫，競爽一時。此期諸家所作，尤爲殷富燦爛。見王氏一曲錄一卷四遂爲南曲的黃金時代。今考其因，是從明初以後培養而來。南方的嘉木，經若干時，漸待那開花結實的時機已熟。一旦東風忽來，遂破萬朶的蕾而齊開，這是崑腔勃興的現象了。崑腔者，是嘉靖間崑山魏良嗣所創作的腔調。他恰居我國淨瑠璃史上義太夫底地位的。彼得了這天才，而南曲在音樂上，遂成一大進步。而使牠種的南曲，致無顏色，壓倒北曲，殆成了廣陵散，是以作家翕然向之。今敘南戲諸腔的消長如左：

明陸容的「菽園雜記」曰：「嘉興的海鹽，紹興的餘姚，寧波的慈谿，台州的黃巖，溫州的永嘉，皆有習爲優倡者，名曰戲文子弟，雖良家子，不恥爲之。」陸容爲成化二年進士，是他所謂成化弘治間，南戲盛行的狀況哩。異地則腔亦有其特色。發於海鹽，曰海鹽腔，發於餘姚，曰餘姚腔，這二腔是崑腔未興以前，最出名的。迨崑腔既起之後，形勢爲之一變。至於嘉靖的末葉，徐文長的「南詞敘錄」有嘉靖三十八年的自序有云：「今唱家稱弋陽腔者，則出於江西，按弋陽在江西省豫章道而兩京湖南閩廣用之。兩京謂北京南京稱餘姚腔者，出於會稽，紹興常潤池太揚徐用之。潤卽鎮江，太卽太湖稱海鹽腔者，嘉湖溫台用之。嘉是嘉興，湖是湖州惟崑山腔，只行於吳中州蘇而已。」自是四腔的分布很明。卽弋陽腔的區域最廣，以江西爲中心，蔓延於和他鄰近底湖南廣東福建，及於南北兩京了。餘姚海鹽二腔，雖同發於浙江，而餘姚腔只流行於江蘇一省，及安徽一部。海鹽腔則行於浙江一省。而崑山腔，只限於蘇州一隅的地方。此時的崑腔，起於崑山，乃流入於最近的大都會蘇州之始。而其傳播，尙未廣罷。

崑腔未興以前的南曲，以海鹽腔稱爲最古。海鹽一地，由來音樂很盛。據明李日華之言：「張鉞



字功甫，循王之孫也，豪侈而有清尚。嘗來吾郡海鹽，作園亭而自恣，令歌兒演曲，務為新聲，所謂海鹽腔也。紫桃軒雜記卷三按循王姓張名俊，循王是其追封的號，南宋初人。紹興二十四年卒然則其孫張鑑，自適海鹽，而為新聲。當略在南宋的中葉，和明代南曲的海鹽腔，時代很為相隔，當無直接關係。但那事，為後日音樂流行的因，當能首肯的。迨入於元，而此地又有擁護音樂者出。元姚桐壽至正十三年卒「樂郊私語」曰，州（指海鹽）之少年，多善歌樂府，其傳皆出於澈川之楊氏。同海鹽接之地有澈浦當惠康公在時，康公按是楊梓的號節俠風流，而善音律，和武林的阿里海涯的子雲石交好。武林即杭州雲石姓貫號酸齋雲石翩翩公子，所製樂府，按元人呼小令套數為樂府而非雜劇散套的駿逸，為當時之冠。歌聲高引，可徹雲霄，而惠獨得其傳……其後復和長公國材，次公少中，鮮於去矜交好，去矜亦善樂府。以故楊之家僮千指，無有不善南北歌調者。自是州人，往往得其家法，以能歌有名於浙右云。『清王漁洋「祖香筆記」一卷載此事，以海鹽為源，似稍得首肯。雖然，這時海鹽的歌曲，以北曲高手貫酸齋所負為多，楊梓所作，亦為北曲雜劇。有豫讓吞炭，霍光鬼諫，敬德不伏老三本由此推之，出於楊氏的南曲，實不如北曲之盛。但出於楊氏，實有南北兩曲，後來南曲為海鹽發達的地盤底事，不難想像。但說明此中沿革底書籍，尙未得見。據我想像，既入明代，一般南曲，漸趨於

盛。同時在於此地，次第成爲南曲色彩的濃厚，遂至開闢一派的腔調。到嘉靖間，何元朗謂「近日多尙海鹽的南曲。」四友齋叢說卷三十七觀此則在崑腔之前，這腔當爲其最盛者。

弋陽腔那系統雖未能明。據徐文長說，則見牠傳播極廣，其腔所由來，當是很古了。明湯顯祖「宜黃縣戲神清源師廟記」玉茗堂全集卷七云：「此道有南北。南則崑山之次爲海鹽，是吳浙之音也。其體局靜好，以拍而爲之節。江以西則弋陽，因用鼓，故其調誼。」則弋陽腔和海鹽腔，大異其趣。海鹽、崑山是靜好的，而牠是勇壯喧噪的。餘姚腔則未知牠是怎麼樣？

原來，崑山腔，是本於弋陽海鹽的二腔而變之，始能別成一派的。清朱彝尊「靜志居詩話」卷十四，梁辰魚之條。可

是經牠改革以後，比於從來的南曲，很優美而娓娓動人的聽。「南詞絃錄」記其事曰：「崑腔……流麗悠遠，迥出三腔之上，三腔謂弋陽海鹽餘姚聽之最足動人。妓女於此尤妙，如宋之嘌唱，卽舊聲而加以泛

豔者也。」又明顧起元萬曆進士「客座贅語」原本未見，據劇說卷二曰：「萬曆以前，公卿縉紳及富家，凡有小集

燕會……則唱大套之北曲……後乃變而盡用南唱。歌者止用一小拍板，或以扇子代之，間有用鼓板者。今則吳人，益以洞簫及月琴，益爲悽慘，聽者殆欲墮淚。大會則用南戲，較海鹽更爲清柔而婉折

也。『崑腔比於舊腔爲美。而其美，不止腔調的流麗而已，伴奏的樂器，實倍於其舊哩。』南詞敘錄云：『今崑山以笛、管、笙、瑟，按節而唱南曲……殊爲可聽，亦吳俗敏妙之事也。』其贊歎有如此的，沈德符『顧曲雜言』曰：『今年按萬曆吳下以三絃，合於南曲，而簫管叶之。』弋陽腔用拍板鑼鼓的樂器，上所引湯顯祖之言，有『其節以鼓』一語，又弋腔的遺聲，底高腔，至今僅用拍板鑼鼓，可以推察其從前。海鹽腔鼓板之外，雖或有用笛。至於崑腔，鼓板管絃，衆樂齊備，那妙音實非舊曲可比。這樣革新事業，是從鼻祖魏良輔，非凡藝術底頭腦，和他的佳喉，相迸而出，不知到甚麼地步。所以他的勢力，遂呈所向無敵的狀況了。

魏良輔，是崑山人，靜志居詩話等號尙泉，居太倉的南關。據明張元長『筆談』一劇說卷二初習北音，爲北人王友山所

細，退而鏤心於南曲，足跡不下樓者十年。是時南曲，大率平直而無意致。良輔轉喉押調，度爲新聲。疾徐高下，清濁之數，一從本宮，取字於齒唇之間，跌換巧掇，恒以深邈而助其悽淚。吳中老曲師，如袁髯、尤駝者，皆瞠乎自以爲不及也。清余懷的『寄暢園聞歌記』一（虞初新志卷四）於是張小泉、季敬坡、戴梅川、周夢山、潘荆南之徒，爭師事之。梁伯龍名辰山人起而效之，考訂元劇而自翻新調，作『浣紗記』等。又與鄭思笠，精研音理。唐小虞、鄭梅泉、陸九疇、包郎郎等五七輩，更唱迭和，金石鏗然，而流播於人間。至富貴之家，用樂

必宗崑腔。筆談多數傳奇家的曲，得以弋陽腔而改調歌之。惟「浣紗記」則不能云。詩話居蓋其詞

律，和崑腔的旋律，吻合而無寸隙。此時善吹洞簫者，蘇州有張梅谷，工笛子者，崑山有謝林泉，皆與魏

良輔交，以簫管而伴其唱曲也。寄暢園聞歌記由此看來，崑山腔的起，在魏良嗣度曲的非凡，固不用說。而繼

其後者，得詞才樂才兩全高手的梁伯龍和有伴奏樂工的名手，所以能勃興容易哩。

觀上文所引徐文長的說，崑腔在嘉靖時，仍止限於蘇州一隅。此外仍屬海鹽、弋陽、餘姚，三腔的

勢力範圍。以後乃次第擴張其境域，而向他們侵略。王伯良「曲律」二卷曰：「崑山派以太倉魏良輔

爲祖。今從蘇州而太倉松江，以及浙江之杭嘉湖，聲雖各有小變，而腔調略同。」是爲萬曆末年底事，

「巨史」著者未考，疑是明末清初人所著，原本曰：「長洲，按卽蘇州卽崑山，太倉者，中原之音也，名曰

崑腔。長洲、太倉，皆由崑山所分，而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而滑，上海勁而疏，三方猶或鄙之。而

崑陵。按當是崑陵之譌，卽今之武進。以北，以達於江，嘉禾。嘉興之古名以南，以濱於浙，皆踰淮之橋，入谷之鶯，遠而夷

之，固勿論也。」這是何時候底事，雖然不明。要之是以蘇州附近作中心，次第蔓延，北至揚子江，南到

浙江邊境，流行的狀可見。由此次第壓倒其他南曲的三腔，後並沈默北曲，遂稱霸於南北了。

崑曲次第流行於江浙以外，何時流入於北京呢？王氏「曲律」一卷曰：「邇年以來，按萬曆末年燕趙之歌童舞女，咸棄其捍撥。指琵琶，北曲的意。而效南聲，而北詞幾廢。」觀此，則萬曆末年，崑曲始行於北地，很明了。這恐由南方出身的文士、官僚，欲慰他京邸寂寞的生活，所以把他流入於北方罷。試舉一二例，龔芝麓因袁籜菴名于招飲，演縷衣，本事詩卷八當是明末底事。又據吳梅村的「王郎曲」梅村詩集卷五稱，有名的吳伶「王紫稼」游京師，惱煞騷人豪客云，亦是明末底事。錢牧齋「有學集」四卷有詩題云：「辛卯按順治八年春盡，歌者王郎，北游告別，戲題十四句」云云。吳梅村「王郎曲」自跋，有「今秋遇於京師」語，龔芝麓亦有「贈歌者王郎南歸」詩，吳伶所唱，實為崑腔，崑腔流入京師的狀況，於此可窺其大略了。

這樣看來，崑腔在北京，次第鞏固他的地盤，不止見賞於旅京的南人間。且演於新入主中國的清宮廷王府，其盛行可想了。例如「洪防思的長生殿傳奇」是康熙二十七年始成的。由當時京師第一優伶團體的內聚班，演於宮廷，蒙帝賜賞贊，盛行於諸王府及縉紳宴集，而博聲價云。王應奎「柳南隨筆」卷六又「菊莊新話」劇說卷六說，康熙帝南巡之際，集江蘇織造諸部優伶，供崑劇於御覽，甚蒙嘉獎，每部中

各選二三人，供奉內廷，命教習於上林法部。按是宮中樂部此時選居首席的淨角陳明智，在內廷二十年，以

年老乞骸骨歸蘇州，而送晚年。康熙的十九年，和此話的筆者晤會，由此推算，蓋在康熙二十八年第

二次南巡之際嗎？第一次南巡，在二十三年，太過於早，是崑腔輸入於清的內廷顯著底事實哩。

及乎乾隆的治世，諸般文藝，莫不達於高潮。同時崑曲底隆盛，亦臻天頂。錢泳「履園叢話」十卷

二曰：「黎園演戲，高宗即乾隆帝南巡時為最盛，而兩淮鹽務中，在揚州尤為絕出。例如蓄花雅兩部，以備演

唱」云。以崑腔為雅部，其他諸部為花部，以此而分雅俗。崑腔如王者君臨於劇界。花部的事，見拙著「從崑曲」向於

皮黃調而乾隆末年，崑腔嘗為掉尾一振。有「綴白裘」十二集的刊行。從乾隆三十五年網羅當時第一節

通行的崑曲小段，花部亦至今為觀崑曲的座右而不可缺之書。乾隆四十二年，巡鹽御史伊齡阿，奉

勅旨設局於揚州，而修改戲曲。黃文暘、李經、凌廷堪、程枚、陳治、荆汝為等與之，凡四年而事竣。修改既

成，黃文暘記古今戲曲的提要，著「曲海」二十卷。「揚州畫舫錄」卷五既而蘇州葉堂，廣取其清唱最著於

當時的，撰為「納書楹曲譜」二十卷。有乾隆五十七年自序主譜崑腔，爾來為世之唱曲者所宗。又「吟香堂

曲譜」之成，亦在此時」云。續廬曲談卷三崑曲的隆盛，當以此時為極了。

爾後漸向於衰運，遂被花部奪去那幟。那擔殿軍底光榮的，是爲蘇州的集秀班。集秀自乾隆末年至嘉慶，爲蘇班底最著的。這班成立的由來，龔定菴嘗詳記之曰：定菴友人，有洞庭鈕匪石者，樹師事著「納書楹曲譜」的葉堂，盡傳其祕，爲入室弟子。葉死後，鈕生獨專其名，時吳伶正旦，有金德輝者，歎服之而學彼清曲，名幾和鈕抗。適乾隆甲辰，四年帝有南巡之舉，江南織造和鹽運使，供崑戲於上覽。雖欲聘名班，而諸班的脚色樂員，互有長短，很難選擇。或有薦金德輝的，德輝獻策，謂宜選拔諸班底優秀的，暫時組織一班，以充一時之用，而供天覽。及內府頻傳溫旨，諸伶很榮之。迨聖駕北還之後，那班不復解散，遂名曰集成班，後又改名曰集秀班云。「定菴全集」卷七，書金伶是爲集秀班成的所由來，這是以第一流的藝員而組織的。那聲律的嚴，科段的工，爲當時崑劇的模範，而占最高的權威。然而日中則昃，盛極則衰。理有必然者，所以遂有漸趨於衰運之勢。至道光七年之頃，遂至於解散。於是崑劇的曲型，至此遂無再見之日了。詳見拙著「自崑曲至皮黃調」第二章末段，及第三章崑曲衰亡之條。

又轉眼而觀察其牠的南曲。王伯良「曲律」二卷曰：「舊時凡唱南調者曰海鹽，按萬曆末海鹽不振，而皆曰崑山了。」海鹽尙且如是，況餘姚腔麼？因爲崑腔日盛，被他壓倒，遂至下沉而無聞。或

所謂花部腔中，潛形而保其命脈，存其遺響，雖未可知。究竟這二腔，其後杳無消息了。（今紹興、寧波等處有各處土戲，我嘗聽過紹興的，曲調鄙俚，殊不足言，寧波的腔，尙堪入耳，然自具別趣，和崑曲皮黃不類，這處是往日餘姚腔的生產地，今這土戲中，是否屬他遺響，不得而知了。）弋陽腔在嘉靖間已絕響。有宜黃（江西）大司馬譚綸者，搜羅那浙江人，教海鹽腔於其鄉的子弟，使之再興云。湯顯祖一宜黃縣戲神清源師廟記然則這是海鹽的別派耳。雖然，再興以前底弋陽腔，卻在北方，爲高腔以保其傳統。於是這高腔者，遂謂之弋陽腔之一，以直隸的高陽，爲其大本營，而保其命脈。見拙著「從崑曲向皮黃」第一章。按上所引的「南詞敘錄」有弋陽腔，嘗行於兩京的語。由此看來，然則這腔流播於北京，當在嘉靖以前，且在以海鹽腔而再興之以前。則弋陽腔，在弋陽地方，雖然中絕，卻因流行於北京，遂埋根於高陽。至得了高腔之名。然據揚州畫舫錄，卷五謂當時乾隆末年舉各地來集於揚州演劇底種類，就中見有「從弋陽以高腔來者」，是時弋陽尙行高腔可知，是或弋腔在弋陽地方，一旦絕響以後，復自北地倒頭輸入而再興嗎？抑亦所謂譚綸以海鹽腔而再興之，止於宜黃一地之事。而在弋陽，其腔依然存。而畫舫錄的著者，因弋腔高腔的調同，而不爲區別，遂用高腔之名於這處罷。資料不足，此中消息，未得而詳



說了。

## 七 北曲的就衰和其末路

明初南戲，雖漸漸擡頭起來，而北劇的勢力，仍然尙盛，作者亦不乏其人。洪武永樂之間，明太祖第十六子寧獻王，好作雜劇，又著「太和正音譜」，以批評品騷元雜劇。其中所列明初的作家，有王子一、劉東生、陽式、楊景言、賈仲名、楊文奎等。他們所作，存於元曲選的，尙有六本，亦和元人無異。稍後，宣德景泰之間，有周憲王所作雜劇甚富。如「雜劇十段錦」今董康有影印本行世，氣格雖然稍低，仍然能爲北曲吐氣的。

這種新作，陸續出來，一方元代的舊曲，尙不衰而依然演出。試觀明人小說「癡婆子傳」有云：「壽日，三子張筵肆席，爲翁慶眉壽，有優演元劇於庭中，優中有爲正末的，有爲孤的，有爲卜的，有爲旦的。」這小說的製作年代未詳，但已不是元劇通行的時候，不難想像。可參照嘉靖年間，何元朗所記的言，那通行時候，約略在明的前半罷。嘉靖以前何氏曰：「今教坊所唱，大率時曲爲多，此等雜劇古詞，

皆不傳習。三本之中，按元鄭德輝撰「獨梅香」，王粲登樓。獨獨梅香的頭一折，點絳脣雖然尙有人唱，至於第二折的「驚飛幽鳥」詞的首句和倩女離魂內的「人去陽臺」王粲登樓內的「塵滿征衣」人久不聞，絃索中已不知有此曲了。說四友齋叢書三十七可知那散曲的行者已少，何況全劇麼？北曲的衰微，這時已見其兆，此間有何元朗的好事，僅能支持，及只有頓仁的琵琶，獨傳占調而已。

何良俊字元朗，松江華亭人。家蓄女伶，專使他學北曲。自誇之曰：「余家中小鬟，能記五十餘曲，而散套不過四五段，其餘皆金元人雜劇之詞也。」同上是可見其意，而教北曲於此等小鬟，是爲南京

教坊的老樂工頓仁。頓仁是於正德年間，學於北京底教坊的。今其言曰：「頓仁在正德爺爺之時，爺爺

是天子尊稱從駕至北京，在教坊所學得者也。懷之有五十年，從正德下算，則此時當供筵所唱，皆是時

曲。此等之辭，並無人問及。不意垂死之年，遇一知音，蓋指何元朗是雖曲藝，然不可謂非一遭遇也。」同上高

山流水的曲，奏此的，和知此音的，必相待而後能行。可是這時外界的大勢，已經日非。所以元朗歎曰：

「近日多尙海鹽的南曲……甚至北土，亦移而耽之，再更數世，北曲其失傳乎。」

元朗逝後，北曲逐年而加寂寥。到了萬曆的末葉，沈德符曰：「嘉隆之間，嘉靖度曲知音者，松江

有何元朗，蓄家僮使習唱……予幼時猶見老樂工二三人，卽元朗家僮也。俱善絃索，今已絕響。」曲顯  
雖然，這時北曲，尙未絕命，沈氏又曰：「吳人重南曲，皆祖崑山魏良輔，北詞幾廢。今惟金陵，尙存此  
言雜調，然與北派亦有不同。有金陵，有汴梁，有雲中。又曰雲間卽松江而吳中卽蘇州以北曲擅者，只張野塘一人，故  
壽州屬安徽產也。亦與金陵，小有異同……馬四娘生平，以不識金閻爲恨，金閻卽蘇州頃甲辰之年，萬曆三十二年  
因挈其家女郎，十五六人，而來吳中，唱北西廂全本……四娘還於曲中，譯者按曲中二字疑有誤卽病亡，諸妓星  
散……今南教坊，南京教坊有傅壽者，字靈脩，工北曲，由其父所家傳，誓不教一人。若壽復嫁去，則北曲竟  
同廣陵散矣。」上同由此看來，北曲的危機，實在這時了。

至於明清代興之際，錢謙益有學集卷八「金陵雜題絕句」曰：「頓老琵琶舊典型，檀槽生澀響丁

零，南巡法曲誰人問，頭白周郎掩淚聽。」自注云：「紹興周錫圭，字禹錫，好聽南院之頓老琵琶。常對  
人曰：此威武卽正德南巡所遺之法曲也。」可知周錫圭亦頓仁的一知音。然按這詩的編次，在順治十  
三四年間，去武宗南巡之時，已有百三十七年了。假如頓仁從駕而赴北京，時只十幾歲的童子，享九  
十歲的長齡，這時已死去六十餘年了，則是只詠舊聞而已。查余懷「板橋雜記」曰：「頓文字小文，

琵琶頓老孫女也……又字琴心，琴心生於亂世。頓老賴以存活，故不能早脫樂籍。」又曰：「教坊黎園，單傳法部，乃威武南巡之所遺也……至於頓老琵琶，妥娘詞曲，祇應天上有，人間難得。」據他書中所說，自謂生於萬曆末年，然則余懷初生時，頓仁已八九十歲，或當已死。則他所記，亦屬舊聞而已。又周在浚「金陵古跡詩」曰：「頓老琵琶奉武皇，流傳南內北音亡，如何近日人情異，悅可吳音學太倉。」自註云：「……今太倉絃索勝，指崑曲而北音亡。本事詩後集卷十（在浚明末清初人的周亮工之子）而引這詩的本事詩，成於康熙十一年，此作應在康熙初年。」如此北曲在南京教坊中，所遺頓老琵琶懷舊談，其音漸絕。雖然，一縷的命脈，僅繫留在老工間。周在浚，「金陵古跡詩」的自註又云：「舊院的老樂工，唱北調，以琵琶箏和之，是宮中所傳也。」則南京雖絕響，而北京宮中的樂部，猶行北曲可知。

這時吳偉業尤侗等，新作北曲雜劇不少。止是出於文人好古的癖，不能廣行於世，即文酒之會，度這曲的亦稀了。又洪昇「長生殿傳奇」中，康熙二十七年成全齣以北曲而填的，尚有「酒樓」「合圍」

「絮閣」、「哭像」、「神訴」、「彈詞」、「覺魂」等諸齣，這傳奇很盛行，歌場到今，尙演之而不止。但明代既南北合套，卽一齣中，混用南北兩曲的風盛行了。於是再進一步，在南戲中，往往有插入全齣北曲的。湯顯祖每好用之。如「牡丹亭傳奇」中的「冥判」、「圓駕」等齣，「邯鄲夢傳奇」中的「掃花」、「三醉」、「番兒」、「雲陽」諸齣，皆純用北曲的，湯氏此作之外，尙有「水滸記」的「劉唐」、「連環記」的「問探」、「鐵冠圖」的「守門」、「刺虎」等，不乏其例。如此則南曲雖然壓倒北曲，同時又漸漸合并之。此等被採入於崑曲的北曲，沒有保持純粹北調之理。幾分是崑曲化，固不用說。是亦維繫北曲命脈的一條路，而爲那傍系而已。

北曲的正系，雖在康熙時，尙存於宮中，恐是樂工所奏的散曲，而不是雜劇的全曲。尋而到乾隆初年，皇帝以海內昇平，命張照等新製戲曲進呈，以備樂部的演習。遂有「月令承應」、「法宮雅奏」、「九九大慶」、「勸善金科」等。此事見於禮親王的「嘯亭續錄」卷一，坊間有刻本，其他未見。所謂大概爲南曲，然亦往往有北曲。如「月令承應」則是北曲甚多的。如「九宮大成譜」所引者可知。想這等北曲，是從宮中樂部所傳之譜而演的，尙得爲北曲的正系。當此時，莊親王奉勅撰「律呂正義」，以餘力而命周祥鉅、鄒金

生等，編「九宮大成南北詞譜」，有乾隆十年之序其所收的，上自金元人的諸宮調，雜劇，散套，下至當時的「月令承應」之類。曲譜的宏富，自宋的「樂府混成集」以來，未見其比，真近代的壯觀了。凡曲譜是定曲譜的形式者，不論南北曲，雖然從「太和正音譜」以下，其書不乏。然輯宮譜之樂曲而刊行者，蓋以此書爲嚆矢。那北曲譜中，往往有譜金之「董西廂」者，我始疑其孟浪欺世。既而見其樂譜及拍板，很精而嚴，且非無宮中祕籍未傳之作。想爲宮裏老樂工，據此而度曲的斷不可少的書。是必有如何的根據，決不可認爲孟浪哩。但此譜的北曲，保存元代之舊至甚麼程度，尙屬疑問。至他有若干的曲，供於實用的，亦無由知。

於此時，在野有徐大椿，字靈胎著「樂府傳聲」二卷，有乾隆九年自序專論戲曲的唱法。那論是主北曲，而詆時人不知北曲者。曰，「其指時人的唱北曲一二調，亦改而唱崑腔的北曲，決非原來的北曲。」是其抱負很高，於北曲正宗，有心得者。徐大椿素諳顧曲。在康熙中葉時，洪昇作「長生殿」實由徐指點那音律云。蟻廬曲談卷四那北曲唱法之說，雖或略出於體驗。但那北曲的師承，不知何自，是從宮中的樂部來，抑或從南教坊的老樂工來呢。

既而葉堂，著有「納書楹曲譜」二十二卷，譜北曲有若干齣。葉氏素爲崑曲清唱名家，其北曲，雖爲崑腔化的北曲，難免非正統北曲之謂。據近人吳梅氏說，謂其所本，多在莊親王的「九宮大成」云。影印之序則未必無北曲的家風，存於其中了。其中譜元人雜劇十數種的散段，列舉如左：

○「氣英布」的賺戲一齣據元曲選是其第一折

○「貨郎旦」女彈元曲選本第四折

○「紅梨花」賣花元曲選本第三折

○「馬陵道擺」陣元曲選本第一折

孫詐第三折

擒龐第四折

○「昊天塔」五臺元曲選本第四折

○「兩世姻緣」離魂元曲選本第二折

○「單刀會」單刀元曲選本第四折  
○古今雜劇三十種

訓子同上，第三折此齣在「納書楹曲譜」

爲別本的「單刀會」，據「雜劇三十種」，則明是據其第三折，而行刪割合者，在「綴白裘」，此兩齣均題曰「三國志」，當時以此而。

○「不伏老」北元曲選本今佚，爲明之馮惟敏「梁狀元不伏老」，敬德不伏老，原

第二集，稀少而未得見，然今載於「納書楹」之曲文中，有「敬德救了我的殘生」語，其為元人的敬德不伏老」甚明。

○「東窻事犯」掃秦雜劇三十種本第二折

○「連環計」北拜元曲選本第二折

○「唐三藏」回回原本已佚，然「九錄鬼簿」卷六十七，吳昌齡，有「唐三藏」一唐三藏

藏」一套，和在一納書楹」者同，而註曰，此套非吳昌齡所撰。

○「漁樵記」漁樵元曲選本第三折 逼休第三折 寄信第三折

○「西游記」撒子、認子、胖姑、伏虎、女還、借扇原本未見，有「四遊記」四本，目為

元吳昌齡撰，既云四卷，可知其折數甚多了，今「納書楹」所載有六齣，皆用北曲，亦重疊其四折的雜劇，可知其折數甚多了，是「園書目」的，是其一本罷。

○「風雲會」送京元羅貫中撰，但其書很少，故未得見原本。 訪普在「納書

白「雍熙樂府」曰風雲會，而在一綴

今以那原本所存的校之，曲詞出入異同，雖往往而有。大率 and 原文，相差不遠。其樂府亦非北曲的正宗，固不待言。但於其旋律，未必沒有北曲的遺響罷。



其後北曲的正宗，不知如何，而歸於湮滅了。雖然，在昆曲家保存的旁系，至今尚不絕其流。近時王季烈、劉富樑，共編「集成曲譜」三十六冊。民國十四年刊是集成現時通行的曲譜。其中所收，有元雜劇的散段，大抵和「納書楹」中略同。但缺「氣英布」的賺布，「紅梨花」的賣花，「馬陵道」的擺陣，擒龐，「連環計」的北拜，「漁樵記」的逼休，寄信，「西遊記」的伏虎，女還，數齣而已。而「納書楹」單錄曲詞，而不記賓白，「集成曲譜」則具備賓白。而其白和「元曲選」中有出入。其出入的原故，非於元曲選有增補，實據歌場傳來的本而爲之。今這等元人雜劇，演者雖然甚稀，然高亭華行所製的留聲片中，尙有「單刀會」的單刀，訓子二片，不可見其尙能通行嗎？又附庸於「邯鄲夢」一「長生殿」等的昆曲中的北曲，昆劇場裏，往往刺擊人的耳朵。我們生於東瀛，聽昆曲的，雖然很少。尙且聽「長生殿」的酒樓，彈詞，及「鐵冠圖」的刺虎等三齣北曲嚶啾，豈不痛快麼？那彈詞齣中「九轉貨郎兒」從元曲貨郎且而取其曲迥繞敦樸，不類南曲的柔媚婉轉。今百代公司所製的唱片中，如「長生殿」的哭像，「邯鄲夢」的三醉，掃花二片，及高亭華行唱片中底「長生殿」的絮閣，彈詞，「鐵冠圖」的刺虎，皆屬北曲。今是等昆曲中的北曲，雖不免有輕率的謗。可是附屬於長唄，日本俗曲而

得保命脈的大薩摩，尙認爲得見舊時大薩摩淨琉璃的面目。獨於北曲而以爲不然，有是理麼。雖是不純，獨不可以知北曲的風概嗎？然則雖謂北曲，尙未盡亡，未常不可。

## 八 南北曲的音樂底差異

明王世貞「藝苑卮言」曰：附錄

(一)「大抵北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。」…… (四)「凡曲北字多而調促，促處見

筋。南字少而調緩，緩處見眼。」 (五)「北則辭情多而聲情少，南則辭少而聲情多。」

(三)「北方在絃，南方在板。」 (六)「北宜和歌，南宜獨奏。」 (二)「北氣易粗，南氣

易弱。」此吾論曲三昧語。

是語簡而善，論南北強弱的分別，可謂透發而無餘蘊底名言了。然則我從崑腔的真祖魏良輔的「曲律」借用這言，僅改其中的一二語，從實際看來，已足證其適切了。今分解王氏之說作六條，從便宜上，移動他的順序，把前人的說，和我的鄙見，而疏證之。大約可以窺見南北曲的分別了。

(一)北主勁切雄麗 南主清峭柔遠。

這是說牠曲情的異哩。明康德涵成化的，宏治間曰：『南詞主激越，其變也爲流麗，北曲主慷慨，

其變也爲樸實。惟樸實則聲有矩度而難借，惟流麗故唱能婉轉而易調。』王氏「曲律」卷一，康

氏所謂激越，卽王氏所謂清峭，康氏所謂慷慨，卽王氏所謂勁切。前者以精神的作用說，後者以音樂

的效果說。徐文長之言曰：『聽北曲則令人神氣鷹揚，毛髮洒析，足以作其勇敢之氣，信胡人之善於

鼓怒也。……南曲則紆徐綿渺，流麗婉轉，使人飄飄然喪其所守，而不自覺。信南方之柔媚也。』南詞

這是說因南北氣質之差，而生出曲情底異。比康王二氏的說，更能透發那根源。綜合起來，畢竟北人

氣質的鼓怒，發之於樂曲，爲慷慨，爲勁切。其變爲樸實，可是其中不失雄麗的雅致。南人氣質的柔媚，

發之於樂曲，而爲柔遠。其變爲流麗，可是其中有激越，清峭的銳氣保存。簡約說一句，則北曲剛中有

麗，南曲柔中有銳，就是那曲情的差了。

(二)北氣易粗 南氣易弱。

這是說前項的弊。康氏所謂『其變爲樸實，』再變便至於王氏所謂『粗。』康氏謂『其變爲

流麗，『再變便不免王氏所謂『弱』了。

(三) 北方在絃 南方在板。

北曲主樂是絃索，卽是琵琶以製曲的旋律和拍子，南曲主樂，是鼓及拍板，以節制曲的緩急。南曲的名手魏良輔之言曰：『北曲的絃索，南曲的鼓板，猶方圓的有資於規矩，其歸重者一耳。』律曲就是這樣道理。北曲老手顧仁之言曰：『絃索九宮的曲，或用滾絃、花和、大和、鈔絃，皆有定則，……若一彈或多，一彈或少，則忒板。』四友齋叢說三十七（按何元朗曰：『絃索中大和絃是慢板，至花和絃則爲緊板。四友齋則知大和絃，其拍子緩慢。而花和絃，是緊急。滾絃，鈔絃未詳，忒板謂拍子和曲不合。』王伯良曰：『板比之曲遲，則爲病，謂之滯板，古來皆喚做忒板。』曲律卷二卽是說明此事的。）乃知北曲的琵琶，不止可制歌曲旋律，且用於節制其拍子，使牠的一彈一撥，決不可苟。然在南曲，如弋陽腔，只用鼓板節拍子，及制旋律，可以不用管絃。海鹽腔於鼓板之外，或用管樂。而管比弦，那聲得自由長短。卻當隨歌聲爲長短，不適於節拍子。於是鼓板，當爲南曲的主要樂器。其狀態，在南曲，彷彿我日本的謠曲，用鼓而節曲，而北曲很像淨琉璃的用三弦罷。

故主張北曲底人，往往因南曲的不入絃索而甚鄙之。如徐文長所論，最爲峻烈曰：『今的南九宮，不知出於何人的意，亦國初謂明初教坊之人所爲歟。最爲無稽可笑。……永嘉雜劇興，又就村坊小曲而爲之，本無宮調，而節亦罕。不過畸農市女，畸疑爲順口而歌。間有一二叶於音律，終不可以例其餘，烏有所謂九宮哉。』南詞敘錄南曲比於北曲，存古曲者爲多，因牠發於村坊的俚謠，便謂他無宮調，未免失於武斷。南曲音律，比於北曲，爲原始的，似得首肯。頓仁亦曰：『南九宮原不入調，間或有之，只是小令而已。若大套數，則無原則可依，而以意彈出，如何能彈得耶？』四友齋叢說所謂『宮調』，就是指隋唐燕樂二十八調的遺制哩。牠根本於琵琶，而爲一定音樂的調子，使各調有一定的音階。譯者按，音階謂樂一定的次序至元代，那供於實用的，減爲十二調。詳見著者「支那文藝論」的燕二十八調考今稱之爲『無宮調』，又謂之『南曲不入調』，即謂其不合於宮調一定的音階。蓋北曲以琵琶爲歌曲旋律的標準，勘處固定的一定的音律以外，而不可彈。故其音階不能不正整。南曲的旋律，除任人聲的自然音律，只以鼓板而節拍子。故那音樂，不合者多，是自然之勢。若用笛則笛比琵琶，其出音自由，因在其開孔處，和氣所吹入處，得加減而入於樂律。有得近於人聲的，便是南曲沒有受支配於樂器的樂律，出於人聲自然，而

調和的理由。徐氏鄙他爲出於村坊的俚謠者，蓋在此點。那不入絃索，猶之不可以三絃，而彈謠曲相同。雖然，迨至魏氏始創崑腔，簫管之外，更增三絃。因此王氏改稱曰：『南力在板』的說，至云『南力在磨調，』律曲何謂磨調呢？即調和歌聲之謂。蓋至崑腔而用絃，故其曲由改良而自合於樂律。今吾人所聽的南曲，毫沒有覺他不合於樂律者，這是由崑腔的改良哩。

次北曲板眼寬大，而南曲板眼嚴正，是他的特長。在此點，北曲不及南曲哩。徐大椿「樂府傳聲」卷二定及近人王季烈「蟬廬曲談」卷三，論板式之條在集成曲譜。均有詳說。參看之，則發明的當更多了。今略述其說：

〔樂府傳聲〕南曲的板，分毫不得假借，惟北曲的板，竟有不相同者。蓋南曲但引子中是唱於始的無板，餘皆有板。

〔蟬廬曲談〕南曲惟有引子、賺、入破、出破、紅衲襖、青衲襖，句中不點板。僅在每句的末，下一截板。按截板又謂之底板，在字尾腔盡處此外過曲，次於引子而唱則一句之中，有數點板。

按右論南曲中無板的曲。

〔樂府傳聲〕北曲祇有底板，而無實板的曲很多。按實板者，謂句中之板，其意謂無頭，板腰板之別。

〔蟪廬曲談〕北曲則每折的第一二支，及煞尾，按是尾聲，下場前的曲。唱於大都都不點板。僅在句末，而下

截板。中間各曲，亦係點板者居多。按係字恐是不字，其字之誤。

按右論北曲中無板的曲。

〔蟪廬曲談〕北曲的板，不像南曲的繁密，且可增損移動。不似南曲，有一定不易底場所的。談曲

引實例而證實之，今省去。

〔樂府傳聲〕南曲的字句，每一調俱有一定的格，而北曲則不拘字句的調很多。又南曲襯字按襯字是添於定格以上的很少，因為少，故一字幾腔。樂符而板在某字某腔，千首一律。若北曲因襯字很多，則板必有不能承接之處，中間不能不增出一板。此南曲所以能有定，而北曲不能有一定罷。

右論南北曲板式寬嚴的原因。

可是南曲的拍子法，即板和眼亦有一定的規矩。板是拍板的處，眼是有節而不拍板的處。板式

有正板贈板的別。正板是正規的板，而此中有頭板，腰板，底板的別。贈板是在每兩正板的中間，各贈加一板者。又別之為頭贈板，腰贈板。眼雖是拍子之處，只在此處，不行拍板，而每用節板，謂之急曲。（俗喚做流水板）這是最速的板子哩。每二節用一板的，謂之一板一眼，所以成為二拍子。每四節用一板的，謂之一板三眼，所以成四拍子。一板三眼，更增加一板，謂之贈板，蓋亦為四拍子。（亦可謂之八拍子）從急曲至贈板間，那拍子是挨次緩慢的，（嶺廬曲談）卷如此南曲的曲式，是整而有定法，分毫不許假借移易哩。所以謂之「南力在板」豈不應該麼？

最後在崑曲未出現以前，試一考南北曲所用的樂器罷。據我所考，南曲是發源於南宋的雜劇，牠所用的樂器，是以管為主樂，而助之以鼓板的。怎麼呢？試觀「都城紀勝」所言，謂「其吹曲破，斷送，謂之把色」是他以吹奏為主樂，可以想見了。又「詞源」有「所謂法曲，是以倍四頭管而品之，自注也，即……大曲則以倍六頭管而品之。」是法曲、大曲（曲破）的主樂，在於筆築可知。而用於雜劇的法曲，大曲，蓋亦當如是罷。又宋陳旸樂書卷一百八曰：「大曲……至於入破，則和羯鼓，震鼓，大鼓，絲竹合作」云。由是則大曲是鼓樂很盛，而絲竹合作可知。則南曲的鼓板，亦可謂其來已久。



如雜劇所用的曲破，那樂器如何的盛，約略可以類推。其後不知如何，遂至於減退絲竹，而重用鼓板。明顧起元萬曆進士的「客座贅語」云：「萬曆以前……唱北曲……後乃變而盡唱南曲。歌者止用一小拍板，或以扇子而代之，間有用鼓板者，今則吳人益以洞簫及月琴」云。在右文之後，又云崑腔比海鹽腔爲一進步，則右之所云南曲者，當是海鹽腔無疑。然則崑腔未起以前的南曲，是用鼓板者。雖然，同時沈德符的「顧曲雜言」曰：「今吳下皆以三絃，合於南曲，而又以簫鼓叶之。此唐人所云，錦襖上着簫衣」云云。是因崑腔脫南曲向來的舊習，故美他用三絃，比之於着錦襖。三絃似琵琶，而爲絃樂，近於北曲，當是贊賞之。而但只用三絃已足，而以簫管合奏，故鄙之爲着簫衣，而非難之。察其口吻，是用三絃，爲崑腔所出的新意，而用簫管，則爲未能脫南曲古調的舊習。果然，則是崑腔未興以前的南曲，有用簫管者可想。

北曲用琵琶，起於何時未能詳。按「宋史樂志」七十宋太宗所新製的樂曲中，有「琵琶獨彈曲破」一類，是曲破用琵琶的一證。或以金院本用曲破，始有採用此種類的，或謂諸宮調「董西廂」用琵琶唱，引其系統而用之的，此明人之說，無確證。或以蒙古侵入，同時起了雜劇，始用之的。此皆未有書籍可徵，但我是假定至於元的雜劇而始用的。元人青樓集云：「陳婆惜善彈唱……絃索中能彈唱鞞韞

曲者，南北僅十人耳。」由是觀之，則蒙古的曲，其琵琶的絃索，能叶調可知。琵琶是胡樂的器，蒙古亦當有此類的器。及其入中國，因為適於彼嗜好，故在北方惹起琵琶曲的隆盛。所以遂為北曲的主樂罷。胡人有類於琵琶的樂器，見於「顧曲雜言」，曰：「今樂器中，有四絃，長項，圖鞞者，北人最善彈之。俗名「琥珀椎」，而京師及邊塞人，又呼為「胡博詞」。而元史中，又稱曰「火不思」。此樂器，既從其名，可知為北方塞外的器。那四絃是類於琵琶之制，見於元史。想是蒙古人所輸入罷。如上所述，謂在元代，以琵琶而彈蒙古的曲，及元從塞外，以類似琵琶的樂器輸入。合而考之，豈非以蒙古人所嗜好為誘因，致北曲雜劇，始用琵琶的原故麼？」

(四)北字多而調促，促處見筋，南字少而調緩，緩處見眼。

這是說南北曲唱法的差異哩。據元人「芝菴先生唱論」，樂府新編陽春「凡歌之所忌」，「白雲卷首所載」

條云：「南人不曲，北人不歌。」這便是南人忌曲，北人忌歌了。反其義而觀之，豈不是南人適於歌，而北人適於曲麼？這明白表示南北聲樂的根本相異哩。蓋「歌」和「曲」的別，似即謂歌聲的緩急長短罷。王氏所謂「北字多而調促」，這便是「曲」。又「南字少而調緩」，這便是「歌」。比方唱一

個字，在北曲用很少的節湊而唱完之，這便是曲。若在南曲，則引嗓長吟，永其聲而緩折之，那便是歌。這豈不是北曲『調促』南曲『調緩』的所以麼。今南曲的板式，稱爲『贈板』前見亦有最緩慢的曲，而北曲則無此例云。蟻廬曲談卷一是可見南北曲的著例了。因曲有緩急之別，從而北曲和南曲，唱於同一的時間，若算字數，則緩急之度，成反比例。因爲緩則字少，急則字多，這便是王氏所謂『北字多……而南字少』的原故哩。

南曲永引一字的聲，而畫曲折的旋律，至崑腔而更甚，稱之爲磨調云。魏良輔於「曲律」主張南曲和北曲，大相懸絕，有磨調，絃索調之分。』及『南力在磨調』等語。今若沒有磨調而節之，樂曲的拍子，恐有流於散慢者，故不可不用拍子以節之。是其『緩處見眼』的原由也。眼是拍外的拍，不用板的地方，自具那節。見前項而在北曲，調促則每字的旋律，各成獨立，很易支離滅裂，而失其脈絡。可是若有筋節，又不失脈絡貫通底妙用。是所謂『促處見筋』哩。統括以上而一考之。北曲頗似我國義太夫淨琉璃的口語，言語明瞭，曲調素樸。南曲像我國的地唄，長引一個字的聲，以取曲折，歌辭很不容易領會，由此可以略能想像其狀況了。

試徵之實例。今所通行的北曲，「單刀會」的刀會一齣，「西樓記」的樓會一齣，取那譜比較起來，豈不一目明瞭麼？試以北曲，具備刀會中板眼的「攪箏琶」和樓會的「楚江情」相比較。據

成曲則「攪箏琶」是一眼一板（二拍子）的，而「楚江情」是贈板（四拍子）的。

今在便宜上，原譜所無的，引一橫線，以表拍子，各小線線即細之間，表一眼，（即一個拍子）各大線線即粗之間，表一板，（二拍子或四拍子）板眼之符。其煩者則略說明之。

前		接	
薰	尺	則教恁	六五六
	工尺	劍	仕
籠	上	下	仕
	尺工	身	五六
	尺	亡	工
	上四	目	六
擁	合工	前見	工尺上
	合四	血	尺
牀	四		工
	上		一
	△	恁便有張儀	六五六
	○	口	仕工
	上	刺	工
	┌	通	五六
	△	舌	五
	┌		六
	(下略)		(下略)

(曲南)		(曲北)	
情江楚		響箏攪	
朝	尺	恰恁生	工尺工
來	上工	鬧吵	六工工
	尺上	吵把	工尺六
翠	四	三	六
	仕	軍	六
袖	┌	列	上
	六		尺
	仕	┌	一
	五	句	仕五六
	┌	有誰人把	工
	五	俺	六
	六	擋	工六
涼	尺	欄	五
	工	者	六
	┌		六
	六		一
	尺	擋着俺	工工
	上	呵	尺
	四		工
	┌		一

南北曲中，雖然未必盡是這樣。南曲中也有急的，北曲中也有緩的，可是究居少數，那大多數是這樣了。見右的對照，南曲唱二句九個字的時間，北曲已唱五句四十二字了。『字多句促，字少調緩』之說，不已一見而明麼？

余更據徐大椿的「樂府傳聲」二卷有「北曲主於斷，南曲主於連」一項而補之。徐氏曰，「南曲之唱，以連為主，北曲之唱，以斷為主。不特句斷字斷，卽一字之中，亦有斷腔，一腔之中，又有幾斷者。惟能斷方能顯其神情，此北曲第一吃緊處也……蓋南曲之斷，乃連中之斷也，非以斷爲重者也。北曲雖未嘗不連，乃斷中之連，愈斷則愈連，一應神情，皆在斷中頓出者也。」這雖和王氏「促處見筋」的說相似，但未盡然，很足以補王氏所未備。今持徐氏之說，以對照於北曲，可知北曲尙未全然墮地哩。

據上文所說，南北唱法的不同，起因於南北氣質的變遷，固不在話下。而他所用的樂器，也有很大的關係，北曲是主於琵琶，琵琶的音，是截斷的，故那唱應於一彈一撥，而曲折，調促字斷腔斷。南曲是於主人聲，雖或用笛，其音仍連續的。從人聲而舒緩，是南曲底緩慢而連續的所以了。

(五)北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。

這是前項的差異，給與聽者的效果，互有一得一失的。北曲的宛轉，雖然不及南曲，但因引長一字的音很少，故其字字的發音明瞭，容易聽出。且曲詞平明，辭意易於了解，是南曲所不及的。南曲雖然宛轉，而有妙音媚耳，惟字音被曲聲所掩蔽，難以聽出。甚至用磨調，往往分解一字的音而唱。故非熟念那曲譜底人，聽時不能領悟其義。嘗見觀崑劇的人，往往要攜曲本而入場者，即爲此故。不獨今人覺得聽唱之難，即在嘉慶之際，精通戲曲的名儒焦循，也以爲難。焦氏曰：『蓋吳音，指崑曲，繁縟，其曲雖極諧於律，而聽者未覩本文，往往茫然，不知其所謂者。』花部農譚序這實由太過於文雅，而不平易底樂曲旋律法。及唱法所發生，關係很大。道光以後，崑曲被新興的皮黃調所壓倒，也是其原因之一，未嘗不關於此點。

(六)北宜和歌 南宜獨奏。

第六項之說，是從上述南北曲性質的相異，歸納到一種結論。蓋北曲專主絃索，因此那曲調旋律的規則正，在相和而歌的場合，甲乙的腔，沒有齟齬。南曲專主人聲，從樂器的旋律很少，各人容易

出其個性，從而同唱一曲，各人得有多少相差。故宜於獨唱，而不宜和歌罷。雖然，在於實際，北曲是單唱，而沒有和歌，而南戲卻是合唱的。王氏此說，或是他的論清唱呢，抑或是他的理想呢，實未可知了。

我往時在燕京客次，悼崑曲的廢頹，嘗作「自崑曲向皮黃調推移」一篇，以弔其跡。後來南下，在上海徐園，蘇州崑劇傳習所，聽演崑曲，就中大概是童伶。以藝術論，自然未及程度。但為醫渴起見，所以有暇輒到，其中也間有雜一二齣北曲的。乃欣然而作此一篇。回憶二十年前，我在熊本，見有評釋「西廂記」數折的，因此很覺中華戲曲有味。後游京都，受業於君山狩野先生，頗得窺戲曲的門徑。今老師重逢花甲，謹奉此篇祝賀，用表微意，並欲求老師的教正呢！

昭和二年，譯者按即民國十六年九月十七日脫稿。





中華民國二十七年十月初版

F二八五四上

殿

小國叢書 學南北戲曲源流考一冊

(84124.2)

每冊實價國幣肆角

外埠酌加運費匯費

原著者 青木正兒

譯述者 江俠庵

主編人兼 王長沙南正路五

印刷所 商務印書館  
長沙南正路

發行所 商務印書館  
各埠

◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎  
◎ 有所權版 ◎  
◎ 究必印翻 ◎  
◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎◎

(本書校對者殷師竹)

國家圖書館



001673936



5  
4

籍