

## 餘論

這本論文起源於對已有元雜劇知識的困惑。從來讀起元雜劇，總感覺各本內容帶有多少不一的各種襲套；明明有那麼多作家，寫出來的故事卻大同小異，即便題目看來新奇有趣，文本卻常是千篇一律的敘事與說教。「制式」體製的一本四折＋楔子、一人主唱、腳色三綱的組合、聯套體的架構、題目正名的格式等，名為嚴謹實為僵化。賓白冗長無趣、或與曲文重複拖沓，曲文則常靈光一閃後，又落入窠臼。這是我多年前讀元雜劇的初步印象。即使作為戲曲研究者之後，使用各種方式的學術分析，也揮不去這個直覺陰影。

然而，這樣一個形式僵化與內容不協調的劇種，據說卻造就了中國戲劇史上首次的黃金時代，創作者不下百人，表演者擄掠上至貴族名公、下至平民百姓的心，大城市有勾欄、鄉間有戲臺、處處可作場。我無法理解「它」是怎麼冒出頭的、何以能盛演不衰？元雜劇一開始就長成這副面貌嗎？手中的文本樣式無法讓我與歷史現象發生聯繫，但不合理的直覺卻難以找到解決的切入點。

直到發現「元刊雜劇」這塊入門磚，失去（其實是忽視）的歷史本文終於獲得拼湊的起點，沈埋的真相有了清理的可能。

讀一讀元刊雜劇，所有對元雜劇的刻板印象都會被顛覆掉。在內容上，它沒什麼說白、即使有也精鍊生動，不少帶有細膩的表演指示，曲文活潑、精準而富有感情。在形式上，腳色的安排多樣化，一人主唱制具有轉換的彈性，看似一本四折的架構，卻以「一折了」、楔子、散場或插曲的調節變化使之自由伸縮，一點也不僵硬。題目正名可有可無、可長可短。每本故事都特色鮮明，結局出人意表。這樣精彩有趣的元雜劇，才像是活在征服王朝、外來文化的衝擊下，擁有打破傳統而多元包納性格的新興文體。這才是元雜劇的本來面目。以前的我被精心整理、樣貌統一的《元曲選》給誤導了。

這本論文的寫作，就是一段重新發現元雜劇的歷程。

\* \* \* \* \*

為了釐清基本概念，第一章首重元刊雜劇版本的細勘與分類，基本解決了兩項問題：1. 刊刻地。自王國維以降，學界多由「題名」判斷元刊本分刻自大都、杭州兩地。本章仔細研判版式，並以同時代書籍圖版校異，確立元刊本事實上為「建本」系統，與當時流行的平話小說同屬「閩地」印行。

2. 元刊雜劇的分類。本章提出一項全新的方式，即按「版本性質」劃為四

類：關目本、的本、曲本、觀眾本。其中「關目本」、「的本」兩類數量最多也最重要，屬於「舞台演出本」或其先行底本，來源可能為教坊，發行以為藝人學習、排演時的「掌記」使用。「曲本」主要提供青樓妓女／優伶曲唱輔佐之本，與當時流行的散曲集有著地位上的差異；雜劇曲本的「不著撰人」，決定雜劇性格非屬陽春白雪的文士逸事、卻是下里巴人的通俗文藝，在傳播與接受的徑路上，作家的名號並不重要。「觀眾本」則近似後世習見的刊行本——曲文、各人物說白較詳，兼帶簡單的舞台提示，因其版式上「大字」的特徵判定其為一般觀眾所讀之本，作為觀劇前後的讀物。綜言之，對元刊本分類方式的主要信念，是「所有的文本都來自於表演的陳設」；<sup>1</sup>故上述四類於發行對象、使用場合的不同，也顯示當中蘊含的「表演」意義與差異。

第二章重探看似已成定論的體製問題，發現元代雜劇的形式遠較今人以為的更有彈性與變化。第一節分析「結構組成」有以下結論：1. 雜劇的「一本」大多稱為「一段」。2. 元代雖有以四「折」表示四「套」曲的概念，但尚未形成風氣，且主要為文人／劇曲家所用。3. 元刊本中的「折」寫作「一折」，指以外腳表演為主體的場次，隱含豐富而「即興式」的科白。4. 「楔子」並非元刊雜劇的必要結構，但為常見形式，由「正腳」唱固定的一兩支曲牌表現。其作用並不是補充、填補劇情，而是作為全劇「關鍵」地位的「前情提要」或「中心樞紐」，關係到編劇手法的高下。5. 「散場」用在劇末曲套結束後，舞台上演出者眾，且具熱鬧或儀式性排場之際；由外腳演員以獨立的、與正劇不相干的餘興節目／技藝表演延續退場氣氛，使觀眾散去。6. 當劇情需要，發展出劇末餘波，必須藉由轉換主唱者的「身份」或「場景」，才能總結、收束全劇時，則以換韻（或兼換宮）的「帶過曲」敘述，以音樂變化符合情節、人物的變化，稱之為「劇尾帶過曲」（簡稱「劇尾曲」）。

第二節「腳色與一人主唱」結論如下：1. 元代雜劇一般演出時的核心人物／場上的主要演員為「五人」之數。2. 末、旦、淨「三綱」之外，還有一類「準腳色」，包括孤、駕、卜兒，其出現頻率頗高，絕非「雜」屬，而常為影響「情節發展」與「主角命運」的重要「阻礙」或「幫助」力量，尤其是「孤」與「駕」。3. 將元刊本按正腳扮飾主唱者身份的狀況，可分三類：（1）全劇四套曲由「同一劇中人」主唱。（2）全劇四套曲由「同一劇中人」主唱，但此人有轉換、改變身份的情形。（3）全劇的主角由不同人物「改扮」的情形。其中（1）、（2）兩類，適合探討人生的悲歡離合故事，以「單一視角」敘述歷史事實與生命情感。4.

<sup>1</sup> 這句話來自王小盾老師「敦煌學與唐代俗文學」（清華大學中文所 94 學年度）課堂講授之啟示。

全劇主角由一至三位人物「改扮」的形式，關係到「一人主唱」規則的彈性變化。這類戲主要敷演「歷史演義」題材，改扮人物之一屬於「探子型人物」，表現「探子場次的變形」，發展出敘事手法的「旁觀之眼」。再由劇團普遍具一名以上可主唱的演員分析，此「探子變形」人物與場次有打破「一人主唱」規則、由另一位演員扮飾的可能。《焚兒救母》的第三折由「外腳」改扮，可為確證。5. 根據《青樓集》描繪藝人扮飾的人物形象類型，可知正腳演員亦可應劇情需要，自由擔任外腳。6. 「閨怨」與「花旦」人物形象意義的新解：前者指一姿容品德皆端正的年輕女子，卻在人生最美好的時刻受難，因此其生也苦、其心也怨。後者則是為愛獻身，並獲得報償的女子。

第三節「關於題目正名」，在前人基礎上形成幾點新論：1. 分析《錄鬼簿》與元刊本之著錄，發現「題目正名」在元代發展尚未「定型化」，於不同版本系統間流傳著或有、或無、或為殊形的「變異」與「多元」現象。2. 元代的題目正名「句式」較具彈性（以「四句式」為主），明初以後漸向齊整的「二句式」修正；前者有提示「故事因果關係」的作用，後者則具「摘取劇情精要」、「總結劇情」的效果。3. 元代的題目正名極可能由藝人、劇團或書坊所編，刊刻印行後方廣為流傳；明初以後則全然生成於劇作家的筆下。4. 由其與元代平話小說「散場詩」的共通性推測，題目正名為閩地書坊借鑑平話形式，應用於劇本刊刻，因此原應置於「劇首」的題目才被放在「劇末」。5. 題目正名可能「表演」於正劇「開頭」之前，以為「拾掇」、昭示觀眾進入本劇的作用。

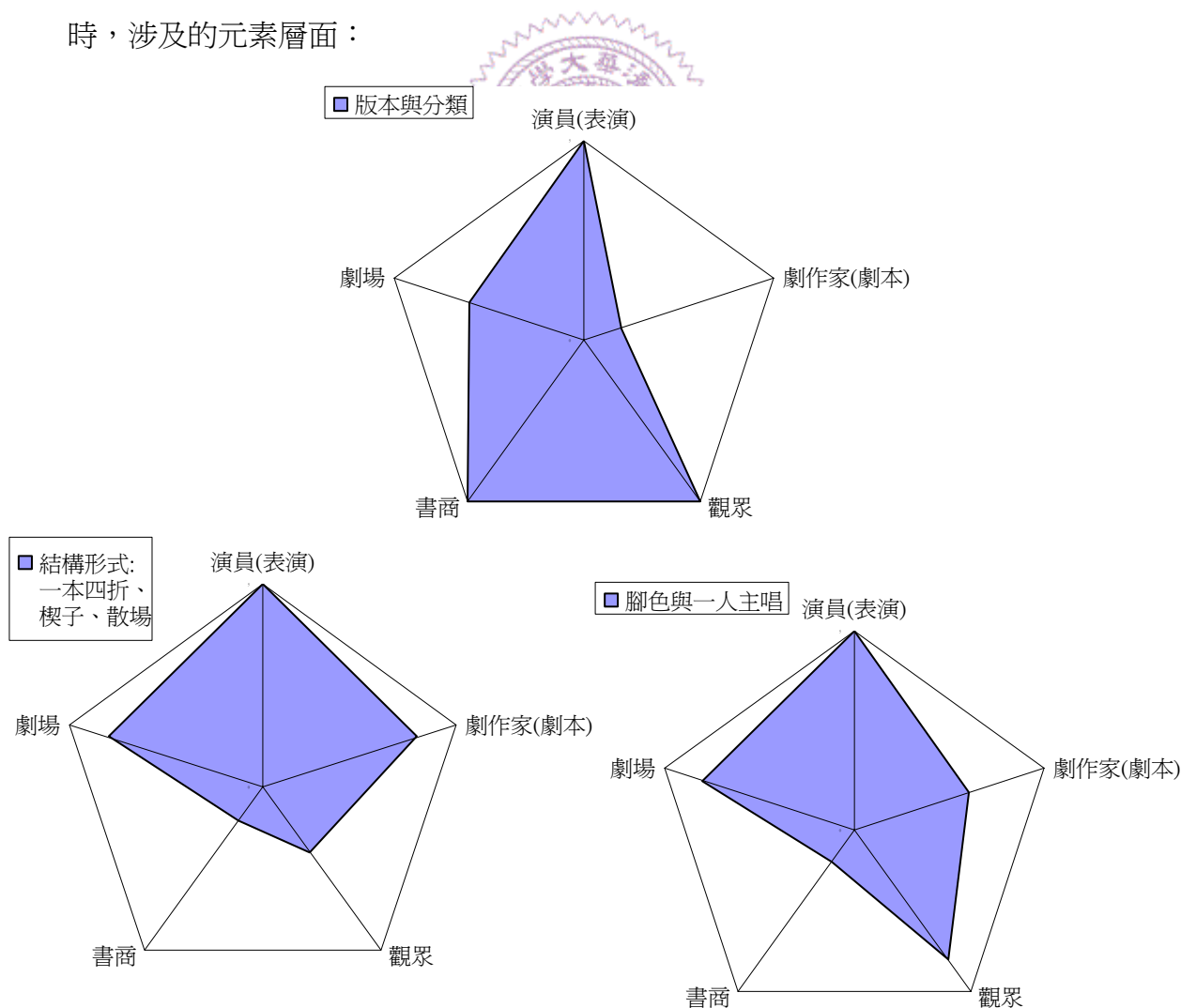
第三章則從劇場藝術的角度，分析表演、劇作家的劇本創作、演出場合、觀眾、傳播與接受方式等基本概念。第一節談「元刊雜劇的表演」，先以《拜月亭》作為個案，討論其中舞台指示的特點；發現無論其使用術語（科、了、住、意、云了…），或表現手法（動作性、情緒性、提示性、言語性等）上，都細膩而豐富。再應用到其他關日本的分析，觀察出元雜劇的表演指示具備「普遍性」與「專屬性（個性化）」兩大類型；前者隱含「程式」意義，後者因與劇情有機結合，暗示藝人與劇作家合作的可能。整體而言，元雜劇的表演展現「定式」與「即興」兩種特性；前者如正腳的動作有所規範，後者如外腳的動作具即興發揮的空間；兩種模式即成為中國戲劇表演的兩種特色——「程式的定型」與「幕表戲的做活戲」。最後再以《審音鑑古錄》作為對照，思考關日本之成書目的，及其特有的「排演指南」本質。

第二節以《錄鬼簿》所載的劇曲家為範圍，全面分析其身份、地位、交遊、文藝活動、著作等材料，發現當中頗有「應制型曲家」的存在；其創作意圖或為「功名取向模式」，或有「書會才人」組織活動的影響，具「謀生、求利」目的；

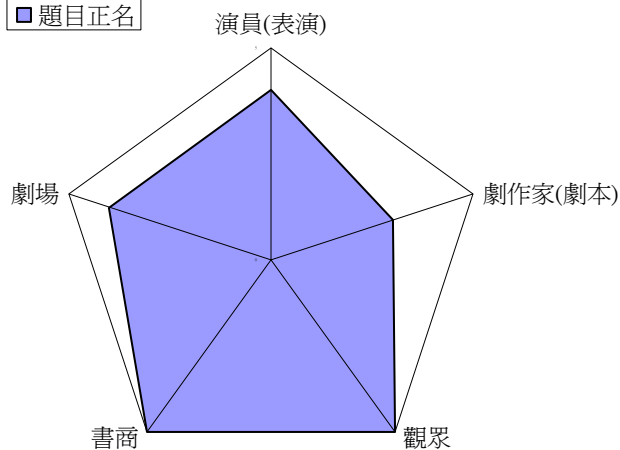
總之，傳統看法的「抒憤」、「興發」之作並不切合實情。雜劇之外，大量樂府、隱語等時興文藝的制作，亦為元代劇曲家的特色，其意義為商業出版的崛起，與讀者市場的考量。最後再重申劇本一旦脫離文人之手，經流傳演出之後，便形同「作者已死」，將不斷受藝人改竄，終至原本不復得見。

第三節從「傳播」與「接受」的角度，討論元代戲劇的「演出場合」與「觀眾」議題。先剖析「樂府」的傳唱與傳遞，透過詠妓篇章瞭解「文人聚會」、「曲唱」場合對戲劇散播的影響。其次探討宮廷對歌舞演劇展現的高度需求與熱愛，得知在上位者的提倡與觀賞，實為帶動戲劇發展的重要力量。最後再從文人著錄的觀劇資料，發掘評藝品賞的文字，釐析市井民間的劇場及演劇活動。其中儀式性的演出雖廣於鄉陌流行，卻屢遭禁治，無疑從反面突顯民間對歌舞戲劇的熱烈參與現象。

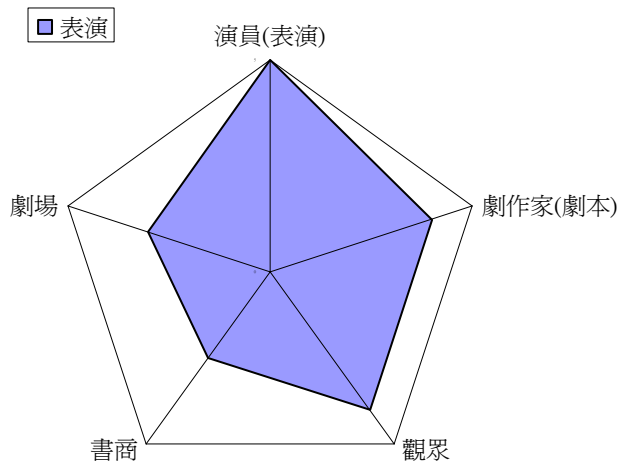
總體看來，貫穿論文各章節的「中心要素」為：演員（表演）、劇作家（劇本）、劇場（演出場合）、觀眾、刊行書商五項，透過彼此聯繫、影響、參與等交錯關係，構成元刊雜劇研究的問題意識與解決途徑。謹以下圖呈現思考各項議題時，涉及的元素層面：



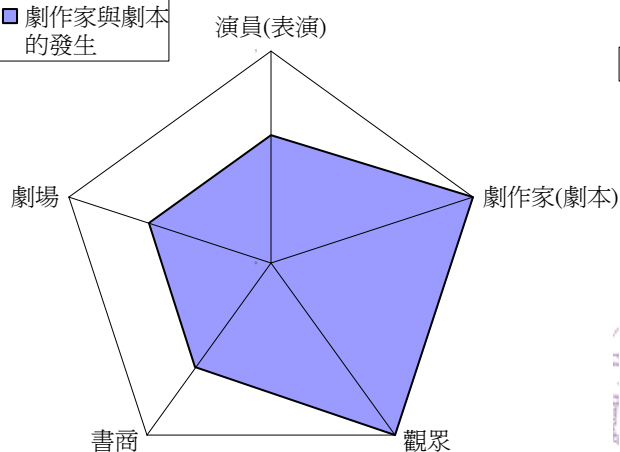
■ 題目正名



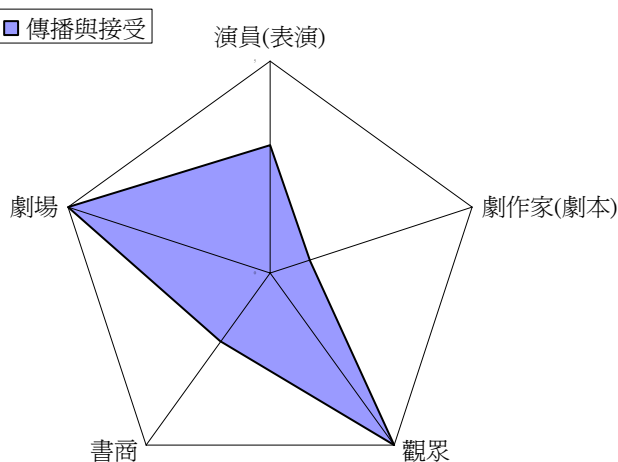
■ 表演



■ 劇作家與劇本的發生



■ 傳播與接受



上圖顯示無論哪一個課題，都必須兼顧這五項元素的析慮，才有機會清理、深入元代雜劇的真正面貌。從基礎的版本、性質肇始，鑽究體製架構、腳色、表演，再邁開步伐探勘文人、文化、社會、歷史脈絡，微觀的細研結合宏觀的視野，勉力達成粗略的元代雜劇「史略」之建構。

然而，本論文既以「元刊雜劇」為根基，僅能集中精力研治元刊雜劇與元代雜劇範疇，展示此時期內雜劇自身、及其與社會文化等各面向的「橫剖面」。然另一項有交叉意義的工作，是治理雜劇發展的「縱剖面」——研究自元至晚明各家版本的嬗變，析明其受歷史、文化、傳播的影響，觀察其編纂者與接受者的個別差異等現象，統整出一系列元曲雜劇的「傳本變遷史」；限於篇幅與能力，只能留待日後繼續開展了。此外，若不限「雜劇」文體，則與北曲雜劇同時流行於元代的南曲戲文，應亦納入觀察，方能真正掌握元代劇壇全貌。但這恐怕不是一本論文可以完成的。為兼及篇幅與交代，以下透過個別案例呈現元代雜劇對戲文的影響，既為論著之餘波、論文主題的對照參證，也為未完成的研究藍圖，發而為餘論。



現存最早的南戲文本，為收於永樂七年（1409）編纂的《永樂大典》、遲至1920年方由葉恭綽所發現的「戲文三種」；存本時代為明初，所根據之底本可能為元代。<sup>2</sup>在「戲文三種」中特別挑選《宦門子弟錯立身》為討論對象，源於廖奔〈南戲《宦門子弟錯立身》源出北雜劇推考〉、李季箴（鋼）〈存本南戲《宦門子弟錯立身》與元代劇壇面貌〉二文之析，<sup>3</sup>其具「同名北劇改編」之特性，<sup>4</sup>最能展現元代雜劇對戲文的影響，進而勾勒南北戲劇交流之面貌。<sup>5</sup>

廖、李二氏已從文獻著錄、作品內證、曲套運用、腳色設置、劇中保存的演劇資料等方面，論述南戲《錯立身》受同名北劇的影響，此不贅述。本文將以「破譯」劇本的形式，試圖說明南戲《錯立身》中殘存的「元刊雜劇」樣態，<sup>6</sup>進一步推測元代南戲可能的文本樣態，或許與元刊雜劇有異曲同工之妙。

表 5-1 為根據《古本戲曲叢刊初集》影印覆鈔本、參照錢南揚校注本，<sup>7</sup>將原不分「出」、前後接排的《錯立身》，按元雜劇「一本四折」的結構分段。<sup>8</sup>希望強調的是，錢注本以「人物上下場」為分「出」依據，乃以後代劇本樣貌套用，固便利閱讀，恐非原劇架構概念；因此各「出」間短長、簡繁差異甚大，甚至令

<sup>2</sup> 參見梁會錫，〈《張協狀元》寫定於元代中期以後〉；拙作〈再論《張協狀元》——兼及戲文的發展與主題〉，論證《張協狀元》為元代戲文。廖奔，〈南戲《宦門子弟錯立身》時代考辨〉（《中州學刊》1983年第4期）；朱恆夫〈戲文《宦門子弟錯立身》產生於元代〉（《文學遺產》1986年第4期），辨析《錯立身》為元代戲文。《小孫屠》有《錄鬼簿》署「蕭德祥」名下，兼其文字風格較雅、具成熟的「南北合套」等特色，為戲文三種中最晚出之作，可能產生於元代晚期。

<sup>3</sup> 廖奔〈南戲《宦門子弟錯立身》源出北雜劇推考〉（《文學遺產》1987年第2期），後文簡稱〈源出北雜劇〉文。李季箴（李鋼）〈存本南戲《宦門子弟錯立身》與元代劇壇面貌〉（《民俗曲藝》139，2003.3）。

<sup>4</sup> 《錄鬼簿》於「李直夫」、「趙文殷」名下均著錄有《宦門子弟錯立身》；趙文殷條標明「次本」。

<sup>5</sup> 如李鋼前揭文頁71：「…在缺少相關記載的情況下，永樂大典戲文三種中的南戲《宦》劇和《小孫屠》存本對於研究、探討南戲與元雜劇的關係，具有重要價值…比較存本南戲《宦》劇與元刊雜劇作品…印證元代一統後南戲、元雜劇的並存、交流。」

<sup>6</sup> 如李昌淑〈論作為劇本的《永樂大典戲文三種》〉（《南戲國際學術研討會論文集》），頁117也認為：「…《戲文三種》的節略程度雖沒有這麼嚴重，然而還不是完整的劇本。《張協狀元》幾乎接近完整的劇本，《錯立身》和《小孫屠》反而接近《元刊雜劇》。…」

<sup>7</sup> 《小孫屠等三種》，《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954）景印北京圖書館藏遼錄永樂大典本。錢南揚校注，《永樂大典戲文三種校注》。

<sup>8</sup> 廖奔〈源出北雜劇〉文首先作此嘗試，頁104：「…北雜劇的通例是由四套曲子或再加一二個楔子組成，試以南戲《錯立身》的內容應之，看是否合拍？…」李鋼前揭文再參考情節與之相仿的元刊本《紫雲庭》，詳加釐析，見頁71—72：「…以下13齣，參照元刊本雜劇，按劇情開端、發展、高潮、結局，可將南戲《宦》劇劃分為四折…」。

人有「闕文」頗多的印象，<sup>9</sup>遠非實情。若改以元雜劇形式重組，就會發現錢南揚認為的「闕漏」，正是戲文體例近似元刊本之處：

表 5-1<sup>10</sup>：

題目 (1)	「衡州撞府粧旦色，走南投北俏郎君。戾家行院學踏爨，宦門子弟錯立身。」 (末白)【鷓鴣天】
楔子 (2,3,4)	(生唱)【粉蝶兒】(生白)* (末白)* (介)(生分付叫去介)(末介)(生唱)【一封書】(末唱)【同前】(生白)* (末叫淨介)(淨唱)【七精令】(白)* (末白)* (淨介)(去介)(見介)(生白)* (淨白)* (生介)(淨白)* (生介)(淨白)* (末收介)(生白)* (淨白)* (並下) (外唱)【梁州令】(扮同知上)(白)* (下) (虔唱)【紫蘇丸】(白)* (旦唱)【紫蘇丸】(旦白)* (虔白)* (旦白)* (虔白)* (旦白)* (虔唱)【桂枝香】(旦唱)【同前】(末上唱)【同上】(淨唱)【同上】(虔末白)* (淨白)* (旦白)* (末白)* (淨白)* (末虔白)* (旦白)* (合白)* (並下)
第一折 (5)	(生唱)【醉落魄】(淨接唱)(旦接唱)(相見介)(生白介)* (旦白)* (淨白)* (生白)* (旦白)* (生白)* (旦唱)【賞花時】(生接唱)(旦白)* (生連唱)(旦白)* (生白)* (旦白)* (淨看門介)(旦唱)【排歌】【哪吒令】【排歌】【鵲踏枝】(生唱)【樂神安】【六么令】【尾聲】(淨介)(外上白)* (介)(不曾到書院中見淨介)(旦閃介)(先見旦介)(罵介)(外唱)【鎖南枝】(生唱)【同前換頭】(旦唱)【同前】(淨唱)【同前換頭】(外白)* (末白)* (外白)* (末白)* (末下)(婆末改扮上)* (見外介)(外說付介)* (淨生先下)(外說末卜介)* (外下)(末卜商量介)* (下)
第二折 (6,7,8,9,10)	(淨生上白)* (淨白)* (生介)(生唱)【玉交枝】(淨唱)【同前】(生白)* (下) (外唱)【西地錦】(白)* (提兒子介)* (淨上介)(末上介)* (外接白)* (淨白)* (末白)* (介)* (下) (淨唱上)【提行路】(白) 【八聲甘州】(旦唱)【同前換頭】(末唱)【解三酲】(旦接唱)(卜唱)【同前換頭】(旦接唱)【尾聲】(地鋪介)(生唱)【江兒水】(白)* (下)
第三折 (11,12)	(末白)* (介)(捍去介)* (介)* (下) (生唱)【越調鬥鶴鶩】【紫花兒序】(看招子介)(白)* (淨白)* (見生介)(生白)* (介)(旦唱)【四國朝】(見生不忍介)* (生白)* (旦白)* (生白)* (旦白)* (生白)* (生唱)【駐雲飛】(旦唱)【同前】(淨唱)【同前】(生唱)【同

<sup>9</sup> 如錢注本於第 7、8、9、10、11、14 出皆標記不少「…」符號，認為該處闕文。李鋼文頁 71 已反對：「…考察存本紀錄的戲劇結構，齣與齣之間銜接自然，似無明顯刪節痕跡。存本以大團圓收場，與元刊本《諸宮調風月紫雲庭》第 4 折以意外團圓結尾完全一致，且情節也很類似。即便存本在文字上有些脫漏，顯得『草草』，也不致有佚文在後。」

<sup>10</sup> 表中左欄括號內的數字代表錢南揚校注本的「出數」。曲牌部分多參考錢注本的考訂。劇中腳色有說白處以「\*」表示。曲文、說白則不附。

	前】(旦接唱)(生接唱)(末卜上白)* (見生旦介)(生借衣介)(說關介)(末白)* (生唱)【金蕉葉】(末白)* (生唱)【鬼三台】(末白)* (生唱)【調笑令】(末白)* (生唱)【聖樂王】(末白)* (生唱)【麻郎】(末白)* (生唱)【么篇】(末白)* (生唱)【尾聲】(末白)* (下)(淨末丑吊場下) <sup>11</sup>
第四折 (13,14)	(生白)* (介)(唱)【菊花新】(旦接唱)(生說關子介)(唱)【泣顏回】(旦接唱)(生唱)【同前換頭】(旦接唱)(末唱)【撲燈蛾】(生接唱)(旦接唱)(虔唱)【同前】(末接唱)(生唱)【尾聲】(白)* (下)(外淨上)【菊花新】(外白)* (淨叫介)(生旦上末上)(見外介)(外說關)(末稟院本)(外打認說關子配合介)(外唱)【排歌】(合唱)(生唱)【同前】(合同前)(旦唱)【三疊排歌】(合同前)

上表分析概念主要參考廖奔〈源出北雜劇〉文。第一折中【哪吒令】、【鵲踏枝】、【六么序】三首北曲為仙呂套的一部分，應從同名雜劇中移植，另【仙呂賞花時】常作為楔子曲；元雜劇首折向為「仙呂宮」，故南戲承襲四支北曲曲牌，再添入南曲，構成第一折。

第三折據廖文考，乃直接挪用同名北劇的【越調鬥鶴鶩】套十支曲牌，再於當中插入五支南曲曲牌；既然北曲部分全由延壽馬一人主唱，亦可推測南戲改編的雜劇底本為「末本」。<sup>12</sup>越調常見於雜劇第三折，故南戲亦承襲之。<sup>13</sup>一、三折確立後，其前的「楔子」、中間的「第二折」與其後的「第四折」便有了歸屬。這「一本四折」的「南戲」，可謂元代南戲北劇的混血組合。

北劇因素之滲入，還如《錯立身》的六名腳色：生、旦、外、淨、虔(卜)、末，並未包括南戲特有的「丑」與「貼」；反而戲中的「外」與「卜」二腳，正好符合第二章第二節論及的，雜劇「準腳色」中的「孤」與「卜兒」，尤其飾延父的「外」(孤)，正是貫串四折，具關鍵地位、左右男女主角命運的腳色。

南戲特色之發揮，在於與同名「末本」北劇矛盾之處——「各腳均能唱」。因此除一、三折保留有北曲外，餘皆配入各腳所唱之南曲，因此打破雜劇「一人主唱」原則。特別是第二折，按雜劇慣例，正末應以大段曲唱抒發悶懷、表達分離愁苦之情，如故事情節相似的「旦本」《紫雲庭》一般。<sup>14</sup>但南戲《錯立身》幾乎全然刪去，代之「強化」僅具敘事功能的外腳戲，配上南曲、說白以延伸。楔子亦然，介紹延壽馬、其父、王金榜三組人馬各自出場及心事的「前情提要」，因添入多支南曲而拖長不少。這顯示元雜劇的「正腳唱工發揮」與「抒情意境的

<sup>11</sup> 全劇除此外並無「丑」腳出現，筆者同意錢注本的改正，應為「卜」之誤。

<sup>12</sup> 廖奔〈源出北雜劇〉文頁101：「根據十二出【越調•鬥鶴鶩】一套北曲由生演唱，第五出多用北方戲劇術語的曲牌【六么序】亦由生演唱，推知北雜劇《錯立身》當為末本…」。

<sup>13</sup> 廖奔前揭文頁104：「…其首折為『仙呂』，第三折為『越調』，恰是北雜劇最常見的格式之一…」。

<sup>14</sup> 元刊本《紫雲庭》於第二折上演男女主角被迫拆散的情節，而第三折的前半部便是正旦韓楚蘭追思感慨之曲唱。



營造」，並非同時代南戲的風格，南戲似更講求「情節敘事」與「腳色表演的勞逸均分」。故《錯立身》保存的北曲曲文事實上屬於資料性質，<sup>15</sup>遠非抒情風格。

接下來再根據表 5-1，將其中瑣碎的說白與舞台指示，「轉譯」為近似於「元刊雜劇」的形式，進一步察其潛在的共通性：

表 5-2<sup>16</sup>

題目 (1)	題目正名
楔子 (2,3,4)	(生上開住)【粉蝶兒】(打喚了)【一封書】(末云了)【同前】(末叫淨介)(淨上開住)【七精令】(末淨云了)(淨介)(去介)(見介)(淨云了)(並下) (外一折了)【梁州令】 (虔上開了)【紫蘇丸】(旦上開了)【紫蘇丸】(旦虔云了)【桂枝香】【同前】(末上云了)【同上】(淨上云了)【同上】(虔末淨商議了)(旦云了)(並下)
第一折 (5)	(生扮上了)【醉落魄】(淨云了)(旦云了)(相見介)【賞花時】(淨看門介)(旦說戲了)【排歌】【哪吒令】【排歌】【鵲踏枝】(生做住了)【樂神安】【六么令】【尾聲】(淨介)(外上云了)(介)(見淨介)(旦閃介)(先見旦介)(罵介)【鎖南枝】(生做分辯介)【同前換頭】(旦做分辯介)【同前】(淨做怨介)【同前換頭】(外喚了)(婆未改扮上)(見外介)(外說付介)(淨生先下)(外說末卜介)(外下)(末卜商量介)(下)
第二折 (6,7,8,9,10)	(淨生一折了)【玉交枝】【同前】 (外上云了)【西地錦】(提兒子介)(淨末云了)(外云了)(下) (淨一折了)【提行路】 (旦末卜一折了)【八聲甘州】【同前換頭】【解三醒】【同前換頭】【尾聲】 (生便自上了)【江兒水】(下)
第三折 (11,12)	(末一折了) (生扮都子上)【越調門鶯鶯】【紫花兒序】(看招子介)(淨云了)(分付請旦介)(旦扮上)【四國朝】(見生不忍介)(生旦云了)(打認了)【駐雲飛】【同前】【同前】【同前】(末卜云了)(見生旦介)(生借衣介)(說關介)【金蕉葉】(末云了)【鬼三台】(末云了)【調笑令】(末云了)【聖樂王】(末云了)【麻郎】(末云了)【么篇】(末云了)【尾聲】(末云了)(下)(淨末卜云住下)
第四折 (13,14)	(生做艱難了)【菊花新】(旦做意了)(生說關子介)【泣顏回】【同前換頭】(末虔云住)【撲燈蛾】【同前】【尾聲】(下) (外上開住)【菊花新】(喚行院介)(淨叫介)(生旦未上了)(見外介)(外說關)(末

<sup>15</sup> 廖奔前揭文頁 100：「…推測搬用的原因（按：指「越調北套」），大概這一段曲文唱出許多雜劇、院本名目，誇飾表演技能，…況且這裡鋪敘的內容既為北方戲劇的表演情況，自然以北曲唱更為合宜…」、頁 101：「…南戲《錯立身》【哪吒令】【鵲踏枝】兩支曲牌中所含的十一種傳奇名目應該是北雜劇名目…」。

<sup>16</sup> 表中：1.「曲牌」保留但不注唱者。2. 與原劇相同的指示以「底線」記號標示。3. 在瞭解曲、白、動作意義的情況下，將部分提示簡化，以「元刊關目本式」的舞台指示重寫。

透過轉譯，南戲《錯立身》儼然成為元刊雜劇樣式之貌。這並非毫無根據，因數量不少的畫線部分（原戲指示的保留），顯然與元刊雜劇的舞台指示頗為相像，如「說關子介」、「見外介」等；從第三章第一節的分析推測，「介」相當於雜劇的「科」與「了」，是南戲特有的表演術語。改變較大者主要是原本的各腳「說白」部分，將其融會其意、精簡表達，則亦步亦趨的對話便可化作「某某云了」、「某某一折了」的「關目本」樣式。

這般「縮長為短」也帶來一項啓示：反過來說，若能將元刊本充斥的表演術語，諸如「開住」、「云了」、「一折」、「做住」、「分辨了」、「打認了」等藝人行話之「結」解開，「衍簡為繁」錄下各腳詳細說白，則晦暗難明的元刊本便能搖身一變，成為如存本南戲《錯立身》、或後世襲見的其他雜劇版本般，易讀的劇本。

因此，根據南戲《錯立身》帶有的北劇痕跡譯為「元刊本」樣式，無疑從反面提示我們對「元代戲劇文本」的體悟。「永樂大典戲文」應屬內府本性質，其保存與呈奉具特殊目的，故劇中各人物「說白」的詳列有其必要，否則「讀者」無法看懂。現存的南戲、傳奇見不到比「永樂本」更早的版本了，元代南戲的面目因此沈埋。但明代以後包括元曲雜劇、戲文、傳奇等戲劇文體，大部分均以這般（「觀眾本」式的）樣貌呈現，或許也與時代特徵、社會風尚、讀者取向的考量有關。可以肯定的是，元代南戲有與元雜劇相近的命運，其「真面目」從未得窺；雜劇尚有「元刊本」，南戲僅存「永樂本」。然而，透過《錯立身》可還原為元刊雜劇之貌看來，元刊「關目本」的流行版式也可能影響同時代的戲文，使其展現出近於「舞台演出本」的形體。從「永樂本」《錯立身》得出的「南戲改編北劇公式」：

「雜劇」－「北曲」＋「南曲」＋「說白還原、增改」等 ⇒ 「南戲」

使人恍然大悟，南北兩個劇種的懸殊或許並非如表象那般顯著；則另一個戲劇史上的疑惑，關於戲文與雜劇情節長度的差異，<sup>17</sup>或許能找出某部分的解答。這可以是元刊雜劇對元代戲文研究的貢獻，並作為這本論文「雜劇主體」論述的補充視角。

<sup>17</sup> 如吳晟〈戲文、元雜劇情節長度差異及其成因〉（《戲劇藝術》2001年第1期），便從「多角均唱」與「一人主唱」的演唱體製之異，論述此疑。