

第三章 元代雜劇劇場及其藝術

在分析了元刊雜劇的版本與體製之後，本章將從元刊本出發，擴大討論「元代」雜劇的劇場藝術。戲劇文學在本質上可謂表演活動的準備或記錄，前文對元刊雜劇的研究，若非置於劇場脈絡以觀，也難看出其以「舞台演出本」為主體的意義、功用、與價值。然而，在清理之後，又必須走出元刊本自身範疇，進一步為當時劇場環境立基，探求彼時劇壇整體現象。演出本身的稍縱即逝，雖不得復見當時情況，但蛛絲馬跡可從文本、文獻、史料、出土文物等仔細推敲，拼湊略見大概。

因此，第一節仍以元刊「關目本」為討論對象，從實際文本分析其蘊含的「表演」形式與意義。但到了第二、三節，則將研究對象擴大，從元刊本出發，但主要以元代各類一手材料論述；這是為了避免全書鎖定「元刊雜劇」而導致論述視角過窄，及時代「代表性」不足的缺憾；若能結合歷史環境、文化生態觀察元代戲劇的「普遍現象」，更能進一步深入元刊雜劇於戲劇時代縱線上的「特殊性格」。而廣義的劇場藝術，不僅包含表演主體者的演員、劇本原創的作家、演出客體的劇場與欣賞的觀眾，更應納入其間動態變化的關係、影響，與傳播、接受的流動互涉，才能充分展現個體與群體的「活動」現象。故第二節談「劇作家與劇本的發生」，打破傳統針對個別作家及其劇作文學的論述方式，著重整體的剖析，從而探究「曲家何以寫作」，及與「劇本的起點」息息相關的課題。第三節意欲分析「演出場合」與「觀眾」，但採更寬廣的方式切入，亦即討論當時戲劇「傳播」與「接受」的課題，從中發現雜劇的地位。處理從演員與表演、劇作家與劇本、到演出場合與觀眾的問題時，一貫的原則是從文本出發，再把演出環境、與演出相關的各類人事物納入考慮，希冀將演劇活動視為歷史、社會、文化語境中的一環，而非孤立地看待表演本身。

第一節 元刊雜劇的表演

元刊雜劇表面上看似闕漏完整內容，其實蘊含豐富的表演線索，惟待理清耙梳。關於元刊本「舞台指示」(stage directions)的分析，洛地〈關目爲本、曲爲本，掌記爲本、正爲本——元刊本中的「咱」「了」及其所謂「本」〉一文，¹首開先河論述元刊本中頻頻出現的「了」、「科」術語及其意義。伊維德(W. L. Idema)〈拜月亭小論：劇本與表演〉²文第四、五節，則歸納整理元刊本《拜月亭》舞台指示的特點與性質。康保成《中國古代戲劇形態與佛教》第四章第五節「從敷演佛經到敷演戲曲」，也有數則對元刊雜劇表演的解讀。本節欲在前輩基礎上，再細析元刊本舞台指示的性質與作用，探究彼時已成形的「程式」與「即興」³成分，及其中帶有的「普遍通行」與「個別專屬」的概念。方法是根據第一章的結論，以「關目本」—舞台演出本—爲主要「採樣」對象；先細勘一本以爲準則，再擴大至數本足具代表性者檢視補充，最後再通盤觀察其餘本子中值得提出的例案一併說明，希冀完整分析元刊雜劇的表演圖像。

一、以《拜月亭》的個案分析作為討論依據

根據伊維德〈拜月亭小論〉，「關目本」《拜月亭》的舞台指示在元刊雜劇中

¹ 洛地此文寫於1985年，收入《中華戲曲》1988年第1輯，又收入《洛地文集》戲劇卷卷一。

² W. L. Idema, "Some Aspects of Pai-yüeh-t'ing: Script and Performance", 《關漢卿國際學術研討會論文集》(台北：台大文學院，1994)。

³ 關於「即興」(improvisation)這個詞的應用，乃受研究粵劇音樂的兩位學者啓發：Bell Yung, *Cantonese Opera: Performance as creative process* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)；Sau Y. Chan, *Improvisation in a Ritual Context: The Music of Cantonese Opera* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1991)。Chan 頁22—31，整理以「improvisation」角度研究「音樂」的西方論著，採取 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6th edition, ed. by S. Sadie, Vol. 9, pp. 31—56)中的界定：“improvisation is both a creative and performing process; it appears in a continuum with ‘immediate composition’ and ‘elaborate or adjustment of the framework’ as its two extremes. (p.24)”(即興同時是創造性與表演性的過程，它的發生是連續性的、擺盪於「立即的制作」和「架構的表述與調整」之兩極)。Chan 引用 Derek Bailey (*Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, 1980:15—16)的一段話：“a player’s improvisatory ability can be developed when he is familiar with the context of the performance...(p.23)”(演出者即興的能力只有當他熟悉於表演的脈絡時才得以發展)亦可適用於戲曲。綜合上述學者看法，「即興」於本文使用下的定義爲：「熟悉劇情脈絡與表演『定式』之後，能於舞台指示指定的框架中，『當場』組合或制作表演內容」。

極具代表性；⁴第一章頁 24 所做的統計中，《拜月亭》亦以「200」個舞台指示的總數居三十種之冠。因此，若以《拜月亭》作為一「個案研究」(case study)之例，歸納其「舞台指示」的類型與性質，可作為觀察的基準模式。

伊氏將《拜月亭》的舞台指示分為四類：A.服飾裝扮性 (Costume)；⁵B.上下場性 (Entrances and Exits)；C.帶白 (唱) 性 (Modes of Delivery)；D.舞台動作性 (Stage-action)。我們討論時可簡化成「提示性質」(ABC)與「表演活動性質」(D)兩類。再佐以洛地〈關目為本〉一文的觀察，可發現元刊本注有兩種「形式」的表演標示：帶有「了」字字尾者，⁶及帶有「科」字字尾者。⁷洛氏認為「科」是：

做表演動作的具體模樣時口中的話語；戲師父做的樣子有示範、樣式、規範、一定式的意義，故有科範一詞…標誌著科前的動作有需遵守的一定規範。(頁 328)

具體點出其「規範性」。康保成〈戲曲術語「科」、「介」與北劇、南戲之儀式淵源〉一文，⁸從宗教儀式源頭考察「科」、「介」的淵源與意義，據「道教科儀本」歸納「科」的原則：

…「科曰」所提示的內容，是道教信徒在參見「師主」、「大德」、「尊者」時

⁴ 伊維德頁 67 認為，元刊本包含的四個關漢卿劇本中，惟《調風月》與《拜月亭》二者帶有「關目」字眼（即本論文定義的「關目本」），即提供「舞台指示」與「正旦說白段落」之本。但「《拜月亭》卻比《調風月》更詳備」，因為若排除「唱」、「云」、「上」、「下」這類提示不計，《調風月》中有 24 個屬於正旦的舞台指示、23 個屬於外腳的舞台指示；而《拜月亭》只有 18 個屬於外腳的舞台指示，卻有不少於 68 個屬於正旦的舞台指示，故「拜月亭明顯屬於（關目）最詳盡的版本之一」。

⁵ 這項指的是對正腳裝扮的提示（如「旦扮」）。伊維德認為，若在「扮」字後未接續某個「即將扮演的角色名」，則「扮」字不能作為指涉「正旦扮某某」之意，而應被理解為與元刊雜劇中出現過的「素扮」（服喪）、「重扮」（重裝打扮，如全副武裝）、「道扮」（道士打扮）的「扮」同義。在末本戲中也會見到類似的表達，即「末扮」（做為男主角的正式裝扮）。因此，「旦扮」的服飾需與「便扮」（簡便裝扮）的服飾相對照觀察。參見伊文頁 15。

⁶ 洛地首先提出元刊本中的「了」字，他解釋：「…此了字，必用於某一具體戲劇行動之後，其後又必有另一具體戲劇行動；故，其義當為『…完了以後，接著…』或『…後，接著…』——係兩個具體戲劇行動之間的連接詞。（頁 322）」，他並將之與「等」字連結起來看，構成「等…了，…」的句型，可譯作「等外了，正…」，含意為「戲師父對正角講戲教戲時口中的話語，記錄下來供正角用的文字（頁 326）」。然其說恐難概括關目本內所有的「了」，故本文參其論點再提另解。

⁷ 洛地將元刊本的「科」釋為同戲文的「介」，意為「這樣」、「這一副模樣」，實為「戲師父講戲教戲做表演動作的具體模樣時口中的話語，將它記錄下來的文字（頁 327—328）」。本文在其基礎上進一步分析。

⁸ 收入黃天驥主編，《中國古代戲曲與古代文學研究論集》。

所應當遵守的系列行為，具有整體性、規範性和儀式性。

既然如此，道教的科儀、科範，所提示的內容就決不僅是動作與行為。…每種醮儀，都有「降聖」、「上香」、「獻香」、「獻酒」等一系列程序，分別用「唱」、「念」、「舞蹈」、「奏樂」來表現。《大全集》對醮儀中的咒語、宣詞、道壇陳設、服裝道具等，無不備載。以此可知，所謂「科範」者，實為各種儀式的總的科條、規範、要求。…「科範」、「科儀」既是對儀式程序、服飾、咒語及唱、念、舞等的各項規定，也有對「道服」的要求……（頁 83）

進一步證實「科」原有「規範」之義，且道教「科儀」包含的「一系列程序」之概念，及其對服飾、語言、儀式行為所設之科條規範，皆可於元刊雜劇的舞台指示中找到相似的對應。如關於服飾裝扮、帶白（唱）等「提示性」舞台指示，類似科儀之於服飾、咒語唱念的規範；表 3-1-1 列出「帶『科』尾」的舞台指示，可對應於「儀式行為」之科條；「帶『了』尾」的舞台指示，則近於科儀中「一系列程序」的套式。元刊雜劇與佛、道儀式的關係雖非本文重點，然其相似性可間接為康文佐證。洛文與康文皆擴大我們對「科」字的理解，不應單指「戲曲動作（身段）」，⁹應以廣義方式看待。「了」字的意義與內涵則留待後文分析。¹⁰

（一）「表演活動性質」的舞台指示

此項乃透過肢體、聲容等動作（即後世理解的「手、眼、身、法、步」），呈現劇中人物行為與情態的表演。依「內涵」可細分為「行動性」與「情緒性」兩類，¹¹依「形式」可區隔為「帶科尾」與「帶了尾」兩類。將之交叉列表，呈現《拜月亭》劇本中所有「表演活動性質」的舞台指示（重複出現者不另計）：

表 3-1-1：

	動作性	情緒性
科	見孤科。情理打別科。把盞科。做滑科。做尋夫人科。做叫兩三科。隨著末行科。隨末見外科。做扶着末科。做稱許科。做叫老孤的科。孤打催科。囑咐末科。做入房裡科。	做掩淚科。做嗟嘆科。沒亂科。做慘科（打慘科）。猛見末打慘害羞科。做陪笑科。做尋思科。嗟嘆科。做打悲科。做着忙的科。做害羞科。做羞科。

⁹ 自《南詞敘錄》（《中國古典戲曲論著集成》三）將「科」釋為「相見、作揖、進拜、舞蹈、坐跪之類，身之所行，皆謂之科（頁 246）」以來，後人多從此說。

¹⁰ 關於「科」、「了」名稱的由來，康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁 258—260 有考述。

¹¹ 參考伊維德的理論。伊氏文中將此類區分為「身體性的、實際的、可見的」動作的模仿，與出自「內心活動或心理情緒」的外現兩種。原文如下：”…For the purpose of our further discussion it will be useful to distinguish between stage-directions calling for the imitation of some physical, visible action and those calling for the acting out of some mental activity or psychological mood, even though it is of course impossible to draw a sharp dividing line between the two.”（頁 19）。

	做燒香科。做拜月科。做猛問科。 打認末科。做分辨科。告孤科。	做慌打慘打悲的科。做艱難科。做嘆息 科。做歡喜科。
了	打喚了。打救外了。咱馬上叫住了。共夫人相 逐慌走上了。做住了。做意了。外末共正末廝 認住了。末臥地做住了。大夫裹藥了。做送出 來了。孤認了。做說關子了。 孤交外扯住了。做分付末了。打別了。 末共小旦打認了。使命上封外了。	尋思了。做沒亂意了。打悲了。

可得以下幾點觀察：

1. 「帶『科』尾的『動作性』」與「帶『科』尾的『情緒性』」指示數量相當，各為 19 與 17 之數。一來顯示《拜月亭》包含豐富的情緒性表演，¹²二來也代表「科」同樣適用於「動作」與「情緒」兩種性質的舞台指示。然而，「帶『了』尾的『動作性』」指示，卻遠較「帶『了』尾的『情緒性』」指示多，為 17 比 3；推測「了」字主要應用於「動作性」的身段。若單看「動作性」的舞台指示，則帶「科」尾與帶「了」尾的數量相當。由此推想，若「科」有「規範」之義，則於「動作性」指示上佔有同等份量的「了」，可能在「範式」之外，另有一重意義。後文再解。

2. 試對「帶『科』尾的『動作性』指示」細分：

a) 屬於純粹「肢體性」、「實際動作」者。如

見孤科、做滑 科、做尋夫人科、隨著末行科、隨末見外科、做入房裡科、
做扶著末科、把盞科、打認末科

展現行路、入室、相見、相認、尋人的動態行為，或特定場合的敬酒動作（把盞）；屬「日常生活」性質。以「科」字結尾，表示將此行動「規範」、「定式」化；雖尚未達至後世舉手投足皆定型的細瑣地步，但已非「隨心所欲」地行走或舉杯，而需要展現特定的「身段」，並已形成劇場常規（convention），觀眾一望即能理解其科範的意涵。

b) 屬於「言語」關係的活動。¹³如

做叫兩三科、做稱許科、做叫老孤的科、囑咐末科、做猛問科、孤打催科、

¹² 伊文認為《拜月亭》在元刊本中最獨特之處，在其透過大量、多元的舞台指示呈現心情或內心狀態（頁 74），他並統計劇中有 68 個正旦的舞台指示，其中 28 個屬於「身體動作性」，而 34 個關係到「內心活動」或「心理狀態」的外現，實為三十種中「唯一一本清楚指示正旦如何描繪複雜情緒者」（頁 75）。

¹³ 伊文頁 17—19 對此類所舉之例，諸如：帶云、打喚、叫、告、囑咐、嗟嘆、嘆息、說關子、封、斷、稱許、對…云、笑云、做陪笑科、報、宣等等，其中實包括單純的言語提示、帶情緒的言語、以動作帶出的話語等多項細類。本文則一一細分，試圖更清楚的界定。

做分辨科、告孤科

這類與純粹說白的提示（「…云（了）」）不同，有「以動作帶出的言語」之義，如「叫喚」、「告知」等；或由於「內心情緒」反映的言語行動，如高興而稱許、擔心而囑咐、心急而打催、情急而分辨。

c) 具有「劇情脈絡」性質 (contextual) 的動作。如

情理打別科、做燒香科、做拜月科

這類動作需置於「上下文脈絡」才能解其真正意涵。如「情理打別」恐怕不是單純的別離，觀其前後文：

旦扮引梅香上了。見孤科。孤云了。情理打別科。把盞科。(白) 父親年紀高大，鞍馬上小心咱。孤云了。做掩淚科。

由其置於「把盞科」之前推測，可能是分付(家僕)上酒以作踐別的動作，也許是「清理」的手誤，而非字面上「情理」以為的與情緒相關。¹⁴「燒香」、「拜月」實非一般的燒香拜月，而是為情節特別設計的、「吐露心事」的前奏性動作，具有轉折劇情的功能，或已形成劇場「襲套」(convention)，也應用在其他劇中相似的場合(如《西廂記》)。

3. 試對「帶『科』尾的情緒性指示」細分：

a) 主要以「面容、聲情」表達的「單純」情感。如

做掩淚科、做嗟嘆科、做陪笑科、做害羞科、做嘆息科

其中「嗟嘆」、「嘆息」主要以聲口表現哀怨無奈的情感。「掩淚」則以手部動作、面部神情將內心悲苦「外現」。「害羞」屬於臉部動作的表現；同樣性質的「陪笑」，則屬勉強擠出笑容的心情表達。這幾種可謂「一望即知」的情緒反應，屬於較為單純的情感。

b) 較為「抽象」情緒的外現。如

做尋思科、做打悲科、做歡喜科

「尋思」該如何以動作表達，才能具體傳遞使觀眾體會？「打悲」、「歡喜」除了哭、笑外還有別的表現手段嗎？這三種僅以「抽象」情緒描述的指示，恐怕需以特殊的肢體、或多樣方式呈現，而不僅僅是流淚、啼笑般單純的演示。後世於此發展出更為細膩的身段與分野，例如可以「甩髮」呈現悲壯、「扇舞」表達歡樂等，可謂在原本大方向的指示上，再向細節衍化。

c) 多層次、複雜性的身心感受與情緒。如

¹⁴ 伊文頁 19 認為可能指“highly emotionally”(情緒張力大)。但若此處已表達強烈情緒，則與後頭「把盞」、說白、「掩淚」一路醞釀下來的淡淡悲傷似又不符。

沒亂科、做慘科（打慘科）、做着忙的科、做艱難科¹⁵

「沒亂科」乃是與母親失散後，正旦內心的焦急、慌張、紛亂與不安的綜合情緒，恐非單一身法可以呈現。「做慘科」、「打慘科」則是外在戰亂環境與正腳內心悲慘的情緒結合，其「慘狀」亦非單純手法可以呈現。同理，「做着忙科」為剛與父相遇、自認的夫婿又湊上來講話時，外在處境突然陷入僵局，內心尷尬不知如何處理，以致着忙亟欲解釋的樣子。「艱難科」為正腳遭到父親強迫從夫君身邊帶走，面對父權與夫妻情感的兩難處境，內心掙扎，亟欲反抗又不敢反抗、不欲別離又非說別離的複雜心情。這類「多層次」而複雜的心結與情境，似乎需「繁複」的身段才能表達清楚。劇本中雖未提示手法，但到了後世經歷代藝人的創造加工，則發展出諸如「甩水袖」、「跪步」、「頓足」之類的身段具體呈現心情，更強化細節與手段的細膩處理。

d) 多重動作或情緒的「組合」。如

猛見末打慘害羞科、做慌打慘打悲的科

前者包含具體動作、抽象心情、與當下情境的轉折；後者則為既慌又慘且悲，多重情緒的結合與並行。

據上分析，《拜月亭》中「帶『科』尾」的「表演活動性」舞台指示，無論動作或情緒，都涵蓋從具體到抽象、從日常生活到特殊情境、從細微至大方向、從單一到繁複的某種「規範」與「套式」。戲劇表演具體動作的「定型」，雖可能晚至清中葉的崑劇才塑成；¹⁶但從元刊雜劇《拜月亭》觀之，則表演方式的「科範化」，於元代已基本形成框架，雖尚未如後代的亦步亦趨、個別動作詳解，但在應用上也已虛實兼顧、簡繁並重、層次分明。且這樣的規範似已成形一段時日，而為雜劇表演的「常規」（convention），藝人與觀眾均能接受、理解，故元刊本逕自以「科」字標記，毋須多費筆力解釋。

4. 試對「帶『了』尾的『動作性』指示」細分：

a) 並非單一動作，而由「一整套」、「一系列」的行動組成。如

打救外了、共夫人相逐慌走上了、大夫裏藥了、做送出來了、打別了、使命上封外了、外末共正末廝認住了、孤認了、末共小旦打認了

參酌劇情上下文脈絡，便能理解其「行動」絕非一、二步驟可完成。如「打救外

¹⁵ 這幾項情緒性的指示，伊文的理解與本文不盡相同。他將「沒亂科」譯作“be at a loss what to do”（不知所措）；「打慘科」譯作“tremble for fear”（因害怕而顫抖）；「做着忙科」譯作“be alarmed”（驚慌、警覺）；「作艱難科」譯作“be desperate”（感到絕望）。見頁 20。

¹⁶ 關於此議題之闡述，參見拙著《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》第四章「崑劇身段表演藝術之定型」。

了」，是末與小旦於逃難途中，順道搭救外的一個「插曲」，需一連串行動以敷演。「共夫人相逐慌走上了」，是正旦與夫人於郊外遭兵難、追趕，而恐慌、逃走，也需一段歷程方得表現。「大夫裹藥了」，理應是一整套裹藥、檢查、交代的動作。「做送出來了」則是正旦送大夫出房門、再出客店門，一路總免不了穿堂、開閣的動作。「打別了」是正旦被迫與丈夫拆散時的指示，由上下文看來，此處恐怕有父親下令快走、丈夫緊握不放，近似後世演出離別時三度被拉走、三度回頭之類的表演。「使命上封外了」則是使者持聖旨上、宣告對外的封賞，少不了眾人的磕頭謝恩之類的套式。

最後三項皆與相認有關，卻又不是純粹的相認動作。「外末共正末廝認住了」發生於正旦正末逃難途中，被盜匪挾上見寨主，意外與之前正末搭救的外末相認；此處兩人的相認，必帶有短暫的互訴根由與肢體語彙。「孤認了」頗為特殊，其脈絡是正旦於客店前看到父親，連忙叫住相認；但在此之前已有：

做叫老孤的科。阿馬認得瑞蘭末？孤云了。【賀新郎】自從都下對尊堂。走馬離朝。阿馬間別無恙。孤認了。則恁的猶自常思想。……

正旦已叫住父親、已對話、並唱曲吐露心聲；可見兩人實已「相認」，故接下來的「孤認了」並非實指，而應是類似父親端詳女兒、疼惜地握住她的手、無限愛憐的動作與言語。「末共小旦打認了」則是正末與其妹於婚宴上相認的過程，其間亦應帶有些許驚訝、詢問、互訴的言語與動作。換言之，這類「帶了尾」的「相認」均非一二動作，而是「一系列」言語行動的過程。

由此歸納「了」字形式的意義：它並非表現「單一」、「具體明確」的動作，而是因應劇情發展的一整個「環節」行事，「一套」或「一系列」的行動過程，為若干個別細節動作（或者說若干個「科」）所組成的「整套」行為，關係劇情進展。「帶了尾」者所涵蓋的舞台時空、動作數量、劇情範圍，都較「帶科尾」者來得大，因此相對地「限定性」便小；這意味著「了」並非特定的「規範」，而只針對行動「範圍」、「套式組合意義」作出限定，其中可包含的步驟、動作、與科範數量，實具相當大的「隨意」、「彈性」、與「個人化（劇團化）」空間。¹⁷

b) 屬於「言語關係」的活動。如

打喚了、哨馬上叫住了、做說關子了、做分付末了

由上下文觀察，「打喚了」應包括正旦父母喚來家僕、再由家僕傳話給正旦，請她前來相見的一套語彙與動作的結合。「哨馬上叫住了」發生在正旦與夫人逃難

¹⁷ 康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁259—260，據敦煌講經、俗講儀式推論「了」有「停頓、間歇」的含意，「旨在提示某一動作完成，可接續下一步表演的術語。它同時還表示短暫的停頓。」此說將「了」視為「停頓語氣」，並未看出其作為「表演術語」的一面。

途中，應為蒙古士兵上場叫喚、驅趕的一番動作。「說關子了」是正旦敘說如何被正末搭救、如何假認夫妻而後真作、如何流落此地的前情；這恐怕不會是前後始末的細說分明，而應有一套肢體語彙、結合關鍵字的陳述，替代實體性的敘述。

「做分付未了」則是正旦告知丈夫，父親要將她獨自帶走，兩人面臨離散的處境；除了言語的解釋，可能也帶有豐富的表意與互動，與「說關子了」的概念相似。因此，這類「言語活動」不單是以聲口道出話語，更涵蓋一系列動作、甚至對話的「組合」，其中細節如何演示有著極大的彈性空間。

c) 以「做住」或「做意」為基本句型者。如

做住了、做意了、外末做住了、末臥地做住了、孤交外扯住了、正外二末做住了。

要理解「住」或「意」所指為何，需據其上下文脈絡考察。試以表 3-1-2 列出：

表 3-1-2：

	前文	動作指示	後文
甲	(白) 怎想有這場禍事。	做住了	【點絳脣】錦繡華夷。忽從西北、天兵起…
乙	猛見末打慘害羞科。 。末云了。	做住了	(正旦白) 不見俺母親我這裡尋哩。
丙	隨末見外科。 外末共正末廝認住了。	做住了	云：怎生這秀才卻共這漢是弟兄來。 做住了。 【醉扶歸】你道您，祖上侵文墨。昆仲曉書集。…偏怎生養下這個賊兄弟。
丁	末云了。孤打催科。	做住了	【三煞】男兒。怕你待贖藥時準備春衫當…
戊	正末云了。	外末做住了	(正旦白) 本不甚吃酒了
己	便扶末上了。	末臥地做住了	(正旦白) 阿，從生來誰曾受他這般煩惱
庚	外云了。	1. 做住了。 2. 正外二末做住了。	【鎮江廻】俺兀那姊妹兒的新郎又忒靚靚。俺這新女婿那嘲掀。…
辛	【天下樂】阿者。你這般沒亂慌張到得那裡。 夫人云了。	做意了	(唱) 兀的般雲低。天欲黑。至輕的道店十數里…
壬	末云了。	做意	末云。(正旦白) 呵，我每常幾曾和個男兒一處說話來…
癸	小旦云了	做意了	(唱) 恰隨妹妹閑行散悶些。到池沼。驀觀絕。越交人嘆嗟。…
子	末云了。 (正旦白) 你說這話！	做意了	唱：須是俺狠毒耶強匹配我成婚眷。…

由表觀察，「做住了」與「做意了」的前後經常銜接「說白」或「曲文」，尤其常續接「正腳」的唱或念。「做意了」(辛、壬、癸、子) 較易理解，可釋為正旦做

出一套「回應、意會他人話語」的適當動作。¹⁸而「做住了」可分為「正腳所做」與「外腳所做」二類。正腳的「做住了」像是：舞台上雖正腳與外腳同場，但「做住了」似表現正腳獨自狀態的、與其他腳色無涉的（外腳看正腳如「打背供」般，視若無睹）、「唱或白」之前的一套「準備動作」，可以是諸如「唉聲嘆氣」、「無奈或妥協狀」（甲、乙）；或觀察「對方動作、話語」的一套「回應動作」（丙、丁、庚-1），之後則繼續唱或念。外腳的「做住了」似是「依循上下文脈絡的一套回應動作」，可以是諸如「外末勸酒」（戊）、「正末臥地（床）做病奄奄狀」（己）、「正外二末於宴席上的對應」（庚-2），¹⁹後頭亦接續正腳的唱或念。總之，「做住了」與「做意了」所指示的，是「根據上下文做出適當應對的大方向」；我們甚至可將「住」作為另一種「舞台指示術語」解，以「指出此處有動作」（when & where）替代「點明作何動作」（what）。²⁰無論帶「住」或「意」尾者，皆需與正腳的唱念緊密結合，置於其唱、白之前或之中，以提示演員該作出的反應；由其僅規定範圍，細節任憑自由發揮之狀看來，頗具「即興」的形式。

綜合來看，「帶了尾」的動作性指示與「帶科尾」最大的差異，在於它並未嚴格規定動作科範、提供身段模式；反之，它指出一系列動作的「輪廓」與「方向」，當中步驟與細節的規劃，似乎開放給演員當場設計。若「科」作為特定動作的「科範」解，「了」便可作為群組動作的「範圍」解。此外又衍生出另種「住」與「意」，連動作範圍的規範也省去，只表達此處需要「做出準備或回應的系列動作」而已。

5. 「帶了尾」的「情緒性」指示，僅有三項：

尋思了、做沒亂意了、打悲了

同樣需從上下文脈絡觀察。「尋思了」是正末勸正旦兩人結伴而行時，正旦先答應以兄妹稱，後聽末言語一番、「尋思」之後，才考慮以夫妻稱較穩便；因此「尋思了」絕非單純的「思索」動作，而是考慮再三、猶豫躊躇才下決定，需較長時

¹⁸ 柯潤樸 (J.I Crump) 將「做意（兒）」譯作“to make one's emotions known”（中文版翻作「表達感情」）。見 *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 1990, pp.75—77)；（魏淑珠譯《元雜劇的戲場藝術》頁 75—78）；柯文大部分的例子來自《元曲選》。伊維德文頁 20 將「做意了」譯作“make up your mind/ come to a conclusion/ reach a decision”（拿定主意、作結論、作決定），而無「理解」、「回應」之意。康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁 255—258，視「做意（兒）」為「比『科』更明確地提示精神活動的術語」，與本文所解亦異。

¹⁹ 「做住了」伊文頁 19 譯作“act/ perform the appropriate action”（表演適當的動作），與本文意同。

²⁰ 康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁 261 將「住」與「了」視為同等性質的詞語，認為「住」：「其實就是暫時停頓的意思…指動作結束後的暫時停頓。」此說不合於《拜月亭》，然近似於後文將解析的，其餘元刊雜劇出現的另一種「住」之用途。

間、較多肢體語彙表現。「做沒亂意了」是正旦稟告父親與正末私結親後，其父變臉、強硬把兩人分開之際的指示；故除了綜合焦急、慌亂、難以置信的複雜情緒之外，應還需一段時間與一長串動作的表演，甚至可能出現奔走於父親與（被外扯住的）丈夫之間不知所措的舉動，才足襯托心情。「打悲了」則是正旦於花園對小旦吐露心事，當小旦問她所待男子為誰之際，她一時不禁「悲從中來」、「哽咽難言」，才說出其夫名姓。而當她說出「蔣世隆」時，小旦才發現竟是哥哥，憶起失散經過、不知他現今流落何處，亦（打悲了）「悲從中來」、「驚訝而難過」。是故「打悲了」除了抽象情緒的「悲」，似連帶需要一段時間的醞釀與表現才適乎此情。「了」用於情緒指示數量的偏少，暗示元代雜劇對內心情緒的表達、情感的演示，相對於「動作」而言，發展尚未臻於成熟。

6. 綜合上表，可發現某些相同或相似的舞台指示，卻兼有「帶科尾」與「帶了尾」之形式：

打認末科	外末共正末廝認住了 孤認了 末共小旦打認了
囑咐末科	做分付末了
情理打別科	打別了
做尋思科	尋思了
沒亂科	做沒亂意了
做打悲科	打悲了

對照觀之，更能體悟「科」是某個或某些動作、情緒的明確「規範」，表演需時短暫；「了」卻是一套動作、情緒「環節」的放大與渲染，包納多層次、一系列動作或情緒的組成，非瞬間可表現，需要「一段時間歷程」。「科」為規範化的程式，「了」為一套有範圍、框架、卻也帶有「即興」成分的組合身段。另一種「做住了」或「做意了」，則是連框框也不設，僅指定文本中的「表演位置」，由藝人隨心創發的彈性更高。然而，理論分析無法概括所有實際情況，「科」、「了」等形式於藝人運用或文本寫定時，恐難避免有意義含混、或互相襲用的可能，這是我們必須謹記在心的。

（二）「提示性質」的舞台指示

「提示性質」的舞台指示，包含提示人物「上下場時機」、正腳「裝扮」的大方向（或改扮之人物）、以及外腳「說白的時機」。這三類又常彼此重疊、混用。以表 3-1-3 列出《拜月亭》中的所有細項以觀察（重複者不另計）：

表 3-1-3：

正腳「上下場」、 「裝扮性」指示	旦扮引梅香上了。共夫人相逐慌走上了。便自上了。便扶末上了。便扮上了。旦扮上了。下。
外腳「上下場」	小旦上了。老孤夫人正末外末上了。
外腳「上下場」+ 「說白性」指示	孤夫人上云了。哨馬上叫住了。夫人云了閃下。大夫上云了。孤上云了。
「說白性」指示	孤云了。孤夫人云了。末小旦云了。夫人云了。對夫人云了。末云了。外云了。正末云了。夫人小旦云了。店家云了。末共夫人云了（按：應為「末共大夫云了」，恐為刊誤）。小旦云了。梅香云了。媒人云了。

可得以下幾點印象：

1. 正腳的上、下場，每折均有標示；外腳則不一定，有標有不標、有時上下場只標其一、有時完全未標記。可見正腳的上下場才是編寫、觀賞的重心所在。而從具體標出上場的外腳例子來看，標記應代表特殊意義，如以鑼鼓伴隨（如第四折開頭「老孤夫人正末外末上了」，於喜宴場合的「群上」應有鑼鼓熱場）、唸誦出場語（如「大夫上云了」）、或特殊的安排（如第一折「夫人云了閃下」接「小旦上了」，為劇情中兩人錯認的設計），方註記以顯。而若無甚特殊處，外腳的出入時間點便不需着力關照，從「說白時機」自可推測其上下或是否當場。

2. 正腳的「裝扮」為「大方向」的提示，如楔子為「旦扮」、第一折離散之際為「便自上了」、第二折為「便扶末上了」、第三折為「便扮上了」、第四折為「旦扮上了」。伊維德早已指出，「旦扮」、「便扮」應分別為「裝扮如正旦」、「便裝」之意。而由楔子拜別父親與第四折成親的場合看來，此二處「旦扮」若指女主角的正式服裝，頗為適切；而第三折為閨閣內就寢前，着「便服（便扮）」也允當。難解的是「便自上了」與「便扶末上了」，既無「便扮」字樣，其「便」何意？試看第一折離散場合的上下文為：

…夫人云了閃下。小旦上了。便自上了。做尋夫人科。（白）阿者！阿者！

做叫兩三科。沒亂科。末云了。猛見末打慘害羞科。…

前文是夫人與小旦的錯認，她倆演完後自行下場（未標記），接下來為正旦出場尋不見母親，卻與正末錯認的一番表演。這裡的「便」若以「便步」、「便行」解，則此「便自上了」可指「獨自一人以尋常步度上台」；「獨自（上）」相對於不久前「共夫人相逐慌走上了」的「共夫人（上）」，「便行」則相對於逃難時的「慌走」，因其驚魂未定、到處尋找，僅能以較逃難為緩的尋常步伐悠悠上台。²¹另一個於第二折開頭的上下文為：

夫人小旦云了。孤云了。店家云了。便扶末上了。末臥地做住了。（白）阿，從生

²¹ 伊文頁 16 將「便自上了」譯作“enter without further ado all by herself”（獨自便上了場）。

來誰曾受他這般煩惱。…

劇情可分兩個小場次，先是夫人、小旦與孤的相認。再來場景轉換到客店，由店家開場白，這些均未標記外腳的出入。正旦這時的「便」，以「便扮」解似也通，因她逃難途中、流落客店，自然僅能以「便服」示人了；以「便步」解似也通，表示她緩緩地攙扶著生病的丈夫走上，沈重的氣氛由此顯現。²²

因此，正腳的出場兼有裝扮方向的提示，或兼記共同出場的外腳、或注出特殊的步態、情勢，為整折劇情的氛圍、轉換場次的情境「立基」。

3. 相對於上下場的不常被註記，外腳的「說白性提示」卻極為詳細。甚至連獨白（如「店家云了」）、兩人接白（如「孤夫人云了」）、對話（如「對夫人云了」、「末共大夫云了」）等細節亦注出；說白之「人」（who）與話語的「時機」（when）大致清楚易瞭。值得注意的是，並沒有「正旦云了」，因正旦的說白概已寫出。這顯示元刊雜劇的「說白」實包含兩部分：一為正腳的「實際話語」，雖不免簡短扼要，卻已道出因由與關鍵字。一為點出外腳的「虛設話語」，交代何人與何時說話，卻毋須寫出具體內容或特定方向，端視劇情進展、上下文脈絡、與正腳的互動等，由演員隨心、隨口即興發揮。前文已分析「帶了尾」指示的特性，而所有說白提示皆以「…云『了』」的句型標記，可知其內容或不單是一、兩句話，更可能為一大段、一整套的說白語彙，如「大夫上云了」與診病有關、「店家云了」與客店情形有關等。正因已點出說白之「主體」，且外腳說白指示的位置與正腳「實白」相互穿插，即使「云了」未加規範內容，演員隨口的興發也不致「失格」，自有其限定編湊的範圍。

綜言之，《拜月亭》劇本已涵蓋豐富、細瑣、多樣化的舞台指示，在元刊雜劇中可謂無出其右。當我們將以上分析應用於其他元刊本時，因諸本未如《拜月亭》般繁複，需將其稍作簡化，便於看出其中蘊含的意義：

- A. 帶「科」尾的舞台指示
 - a. 實際動作類（包含具劇情脈絡性質者）
 - b. 呈現言語關係的動作
 - c. 情緒性質的動作
- B. 帶「了」尾的舞台指示

²² 伊文頁 16 將「便扶末上了」譯作“enter without further ado while supporting the male protagonist”（攙扶正末便上了場），他似乎將元刊本中的「便上」均視為“enter without further ado”，亦即將其「便」視作「順利、方便」的副詞意義。他不贊成把「便扶末上了」的「便」視為「便扮」之意，其理由為正旦逃難倉促之餘，恐未有多餘服飾攜出，因此身上之服應同於第一折之貌（頁 15）；但中國戲劇過於「實指」的可能性較小，故本文未採。

- a. 一整套、一系列的實際行動
- b. 呈現一段言語關係的行動
- c. 一段情緒性的行動
- C. 帶有「住」或「意」的舞台指示
- D. 「提示性」指示（排除純粹的「…云了」、「云」、「…上」、「下」）

接下來便以此分類與特性，再多看些例子。

二、元刊雜劇關日本的表演藝術

此節根據從《拜月亭》歸納出的結果，先應用到幾本亦具代表性者檢視，再將其餘劇本中值得提出的特殊例案於行文中交代。根據第一章頁 13 之表，除《拜月亭》外，另有六本元刊雜劇，其「舞台指示數目」皆「破百」，²³足為範本再做觀察。²⁴

表 3-1-4 《介子推》：

A	a	出朝科。
	b	
	c	
B	a	貶太子了。做起末禮了。旦與申生祭食*。藥死神癸了。申生自刎了。介林自刎了。做了。太子背靠坐定*。太子燒肉與末吃*。聽了。見卜兒了。介林拜了。做起了。做見卜兒旦太子*。到山中了。
	b	旦僭奏了。回奏了。淨旦說計了。叔向奏了。駕提燒山了。說關子了。重耳上叫了。做驚問了。做講*。聽問*。淨旦開了。卜兒開了。
	c	做待着尋思了。不省了。做省得了。做慌放*。慌聽了。打悲了。
C		太子奏住。淨奏住下。貶正后入冷宮住。奏住。申生重耳哭住。旦哭做住。眼花意了。駕上開住。聽住。外云住。驚住。悲住。太子云住。楚使上云住。打認住。
D		正末扮介子推披秉上開（接白）。扮閹官托砌末上。末素扮引外背劍上開（接白）。扮風雪上。扮樵夫上。駕一行下了。重耳走下。觀砌末云（接白）。帶云。唱。淨背云了。歌曰。太子做望云了。駕上開了。祭出。

大略觀察：

1. 此劇「帶了尾」(B)的舞台指示遠多於「帶科尾」(A)者，其中聯繫劇情脈

²³ 其統計除《拜月亭》外，舞台指示數目破百者依次有：《介子推》(171)、《博望燒屯》(164)、《公孫汗衫記》(125)、《竹葉舟》(113)、《霍光鬼諫》(103)、《調風月》(101)、《周公攝政》(100)七本。其中《調風月》與《拜月亭》同為關漢卿的作品，為求抽樣廣泛多元，暫且排除，僅分析其餘六本。

²⁴ 下表分類乃據前文從拜月亭歸納簡化的結果，當中值得注意點有：1.ABC 三類中屬於「具劇情脈絡性質 (contextual)」者，排序於前並以楷體表示。2.「D」項排除一般性的「上、下、云、云了」。3. 有的舞台指示未以「了」或「科」結尾，則據筆者推測將之歸類，以「*」表示。

絡者頗多，如「藥死神癸了」、「介林自刎了」、「駕提燒山了」等。

2. 「情緒性」的舞台指示以「帶了尾」者（B-c）為主。
3. 「言語活動」指示（B-b、D之部分）數量不少，特別有些帶「開」字者。
4. 帶「住」尾的舞台指示頗多。
5. 正腳的裝扮力求符合劇情效果，兼有指派角色之用。如「素扮」有（爲太子）「服喪」之意；「扮風雪上」就服飾（如斗蓬）與出場動作（冒雪行走狀）兩方面看來，無疑暗示「布景在演員身上」²⁵（與之近似的還有《遇上皇》第二折「正末扮冒風雪上放」），這也成爲中國戲劇的重要特徵之一。而「砌末」的運用，也爲舞台添加效果，故出現「托砌末上」、「觀砌末」、「背劍」等。

表 3-1-5 《博望燒屯》：

A	a	做交皇叔坐地科。等劉備不肯坐科。與張飛把盞壓驚科。交外指梅芳梅竹科。等梅芳梅竹六猜科。做起來催飯科。卻賣弄科。轉一遭科。作交二將軍背科。是真命科。做看書科。做接待科。做不去的科。做拜科。指外科。
	b	囑咐外賣弄科。喝嚟聲*。
	c	做失驚科。尋思科。冷笑科。做猛驚科。慌接科。
B	a	交斬*。皇叔開設宴了。交猜看了。觀棋子了。同前審了。都審了。東問外交開門了。劉備施禮了。梅芳梅竹上見了。關見了。趙雲見了。劉封見了。外相見了。觀劉了。把酒了。把盞了。張飛上見了。開門了。抱來兒見了。
	b	做喝了。再耳云了。猜云了。指兄弟二間房子問*。依前都是逐一個問了。第五個問末。道童報兩次了。等劉備一行謝了。外報了。劉問了。梅芳問了。管通問了。等問了。
	c	
C		做意放。外抱來兒過來見住了。關上見住外猜了。見風起做意了。耳住了。張飛叫住（了）。劉備告住了。告住了。趙雲上見住了。
D		末扮諸葛上開。末扮軍師共劉備上。末扮上。做對關唱。領管通手云。快行上了。拿曹操出。駕斷出。

大略觀察：

1. 此劇「帶科尾」與「帶了尾」的舞台指示數量差不多。兩類皆含有聯繫劇情脈絡者，如「是真命科」、「交猜看了」等。
2. 「情緒性質」的舞台指示數量頗少。
3. 不乏與「言語活動」相關的舞台指示。
4. 不乏帶「住」尾的舞台指示；另有「做意放」以「放」結尾，或與「做意了」相關但稍有不同，後文將析。

²⁵ 這句話爲作者於 2005 年 7 月 16 日，於南京參加「中國戲劇：從傳統到現代」研討會時，聽洛地先生講述王傳淞的表演時得到的。

表 3-1-6 《公孫汗衫記》：

A	a	等淨上凍倒科。做咬破小指衫兒上抹血科。等外旦淨小末上云住交小末應舉科。做過去*。交與酒科。交與衣服科。做開船科。打認科。
	b	叫有鬼科。
	c	
B	a	等外末交救了。等淨禮了。與十兩銀做盤纏*。等卜兒認義了。等淨奪銀了。等脫了。做拆開兩半了。淨打外末下水了。等淨提得俵兒了。外旦與小末汗衫了。等小末扮孤上見長老提打齋坐定*。等與齋飯了。做接了衫兒看了。做將兩半衫兒比了。做把衫兒分付與孤了。做到寺了。打認了。等認了。
	b	等外末云交淨看庫了。等淨上談說外末 災*。提入城了。等外云失火了。等外云擁見太□了。等外末扮相國寺長老上開關子下了。等孤喚了。卜兒問了。孤問了。等外旦說關子了。等外淨問了。等問了。等長老云關兒*。
	c	做跪下放*。放*。等悲了。
C		等解子押外淨趙興孫上云住。叫街住。審住。淨待下外淨街上拿住。等長老上開住。等外淨扮邦老趙興孫開住。等卜兒叫住。外旦上云住。等長老上云住。等長老做意。做說與卜兒認住。
D		正末扮員外引卜兒外末外旦上開（接白）。便上見長老科。正末引卜兒扮都子上。帶云。正末慌上。等淨囑咐了先下。做回身云。悲云。等孤提了。孤一見住云了。等孤趕淨下。提插簡下。

大略觀察：

1. 此劇「帶了尾」的指示遠比「帶科尾」的多，除聯繫劇情脈絡者外，頗有些特別「長而連續動作」的指示，如「等外旦淨小末上云住交小末應舉科」、「等小末扮孤上見長老提打齋坐定」等，包含上下場、動作與言語的組合。
2. 「情緒性質」的舞台指示數量少。
3. 「言語活動」的指示數量頗多，其中有與動作組合者，如「等外末扮相國寺長老上開關子下了」。
4. 帶「住」尾的舞台指示亦多。
5. A、B、C、D 全部四類指示，都可於開頭加上一「等」字；這些特別多的「等…了」，正是以「正腳為本位、主體，看待外腳動作」的表示。²⁶
6. 「便上見長老科」的「便」字，可作「便步」解，亦可作「便裝」解，因之前正末淪為乞兒，身應著丐裝；後巧遇早年搭救過的趙興孫，而有「到今日無喫無穿，您將俺可憐見」一句唱詞，然後下場，故再上場時可能已換回人模人樣的便服了。

表 3-1-7 《竹葉舟》：

	a	外末不采科。正末看華夷圖題詩科。外末做不采正末科。正末把竹葉貼壁上*。等外
--	---	---------------------------------------

²⁶ 洛文先觀察到此現象，見頁 322—327。

A		末索紙筆寫詞科。等外末叫救人咱做閃下水的覺來科。外末趕先生見籃內科（接白）。等外末做歪帽慌走科。做船住科。正末與外末相見科。正末做聽的科。做把盞科。做拜科。
	b	叫漁船科。念佛科。外末做沈吟科（接白）。
	c	正末冷笑科。等旦打悲科。
B	a	做取藥與外末了。外喫藥了。
	b	外末題滿庭芳云了。正末起身讀外末滿庭芳了。外末云鳳棲梧了。等外末臨江仙了。外問末了。等外末驚云了。
	c	
C		等外末上開住。云住。等外末做意云了。
D		外末扮陳季卿上。正末扮鶴氅提荆籃上開（接白）。正末引淨孤四人戴逍遙道粧上云（接白）。正末扮漁夫上披着蓑衣搖船上開（接白）。正末打愚鼓上。外末暗上科。旦開門云了。詩曰。擺八仙隊子上。

大略觀察：

1. 「帶科尾」的指示比「帶了尾」的多，除了聯繫劇情脈絡者外，亦有「長而連續動作」的組合，如「等外末叫救人咱做閃下水的覺來科」。
2. 「情緒性質」的舞台指示甚少。
3. 屬於「言語活動」的指示數量不太多。
4. 帶「住」尾的指示頗少。
5. 有部分指示於前頭加上「等」字。
6. 正末的出場裝扮、攜帶的「砌末」指示頗詳，如正末有披「鶴氅」、「戴逍遙道粧」、着「蓑衣」的不同扮相，且依情況提「荆籃」、或打「愚鼓」的設計。

表 3-1-8 《霍光鬼諫》：

A	a	？到家科。做入宮科。做與楊敞相見科。
	b	
	c	氣倒科。做燈後立住等駕打慘科。做長吁氣科。
B	a	楊敞撞見了。駕封官了。二淨上獻小旦了。等二淨上做探病了。二淨拘腿了。駕上開住做睡着了。安排祭土了。等外出了。見昌邑王了。做迎駕上了。卜兒接住了。做見駕了。拿二淨上了。
	b	外上諫不從了。駕提天明了。駕斷了。昌邑王上開了。駕上宣二淨了。外上諫了。
	c	
C		二淨上開住。駕一行上開住。等駕上開住。云住。一行上告駕住。等駕上再開住。
D		正末重扮霍光帶劍上開（接白）。正末騎竹馬上開。正末便上。正末做暴病扶主開。正末扮魂子上開（接白）。等駕上。

大略觀察：

1. 「帶科尾」的指示數量遠較「帶了尾」的少。其中有「正腳＋外腳動作」的形式，如「做燈後立住等駕打慘科」。
2. 「情緒性質」的舞台指示數量頗少。

3. 屬於「言語活動」的指示亦不多。
4. 帶「住」尾的舞台指示數量不多。
5. 有部分指示前頭加上「等」字。
6. 正腳的裝扮有幾項特點，如「重扮霍光」，應指重裝打扮（如權臣裝束）；「便上」可能指「便步」（相對於「騎竹馬上」）。又有特殊的砌末展現雜技式的表演，如「騎竹馬上」²⁷。又有表現「身體狀態」而採裝扮、動作與砌末的組合，如「做暴病扶主（可能爲『拄』）」，可能身着腰包、拄著拐杖，做出病態上場。

表 3-1-9 《周公攝政》：

A	a	告歸農科。謝恩科。上壇告天科。做折草科。到太廟科。做開金膝看卜兆書科。辭駕科。小駕待接大禮讓科。做不穩科。不肯科。見駕科。出來科。
	b	
	c	
B	a	封公了。做將文冊同卜兆書一發放在金膝櫃中了。駕與劍了。太后取水盆了。相見了。放下了。
	b	等眾呼噪了。召奏有諫章了。告謝恩了。后云三監了。外上宣了。宣淨了。
	c	駕怒了。
C		打請住。帶劍做住了。做住。駕上宣住。駕上云住。
D		正末扮太師上。開（接白）。正末秉圭上。正末扮上了。正末上了。眾哭上了。虛下。斷出。唐叔獻嘉禾上了。祭出。

大略觀察：

1. 「帶科尾」與「帶了尾」的舞台指示數量差不多，均帶有不少聯繫劇情脈絡者。
2. 「情緒性質」的舞台指示數量甚少。
3. 屬於「言語行動」的指示也不多。
4. 帶「住」尾的指示數量不多。
5. 正末的裝扮標示有指派人物身份（扮太師）、適當的扮相（正末扮上）、及注出重要的砌末（秉圭）等作用。

將六本不厭其煩地列表，是想呈現元刊雜劇舞台指示的個性化與多元面貌；相較之下，從諸如《元曲選》之類的明代傳本見到的表演指示，無疑貧乏得多。中國戲劇於元代達到的表演高度，只能從元刊本一窺究竟。再綜合這六本的分

²⁷ 孫楷第，〈元曲新考·竹馬〉（《滄州集》）首先考證「竹馬」之砌末，其結論爲：「然則元明演劇砌末有竹馬，其事可由元刊雜劇，明內府鈔藏本雜劇，及明寧獻王周憲王所為劇考得之（頁331）。亦可參看周育德〈竹馬說〉（《戲曲研究》第二輯，1980）；柯潤樸（J.I Crump），*Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*，pp.109—114（中文版頁106—115）。徐扶明《元代雜劇藝術》第十二章「科介」頁224—225。蔡欣欣，《雜技與戲曲發展之研究》頁317—319。

析，於個別指示方面：

1. 各本或「帶科尾」的指示多，或「帶了尾」的指示多；這使我們不得不考慮個別（藝人或劇作家）「使用習慣」的問題。如前文言及，「科」與「了」在實際使用上仍有相當的模糊地帶，因此不區分或混用的情況恐習以為常，如《陳搏高臥》第四折有一個「女色試探科」，指朝廷派來美女試探誘惑陳搏的堅志，理論上應為一系列的行動，用「了」尾似較合適。所以元刊雜劇的關目雖有一定的規律與分類，但藝人或書商畢竟非以嚴謹之姿書寫／刊印，且各本概出於不同劇作家／藝人／書商之手，個別使用習慣或手誤造成的結果應納入考量。

2. 「開」可視為專指「腳色上場時的說白」術語，²⁸其內容有兩類，一為「開場白兼自我介紹」，²⁹如《汗衫記》首折正末（扮員外引卜兒外末外旦上）「開」：

老夫南京人氏，姓張名文秀，婆婆趙氏，孩兒張孝友，媳婦李氏，在這馬行街居住。人口順，子喚我做張員外。平日好善，救困扶危。時遇冬天，下着國家祥瑞。孩兒道與，交安排酒者，咱看街樓上賞雪咱。

又《霍光鬼諫》首折正末（重扮霍光帶劍上）「開」：

老夫霍光，官拜大司馬。昭帝駕崩，昌邑王即位。文官尚書楊敞，武官老夫，俺二人扶立着他。老夫因病數日不朝，聽的道昌邑王為君未及一月，造下一千一百一十七樁大罪。朝治官人每道，當初扶立他，不干別人事，都是霍光那老子。海！交老夫怎主呵。暗想高祖創立起惹大漢朝天下，也非同小可呵！

首折除了正末外，也有外腳的上場白，如《焚兒救母》楔子開場為「外末上『開』」：

老夫王員外便是，家住在汴梁西北角隱賢莊居住。家中有萬貫錢財。有個孩兒喚做萬寶奴，一家兒看承似神珠玉顆。我不合將人上了神靈的紙馬，又將來賣與別人還願。我賣的是草香水酒。似我這等瞞心昧己又發跡，除死無大災。

一類僅為「某腳色於某折『初』上場的交代語」。如《介子推》第三折末（素扮引外背劍上）「開」：

自當日出朝，載老母歸於莊宅上，半載之間，倒大來悠哉。

又《竹葉舟》第三折正末（扮漁夫上披著蓑衣搖船上）「開」：

月下撐開一葉舟，風前收起釣魚鉤。箬笠披體度春秋。俺這打漁人好是快活。

外腳的情形如《焚兒救母》第三折「外旦上『開』」：

老身是王員外的母親，有孩兒。吾兒每年三月二十八日，去泰安神州做一遭

²⁸ 孫楷第〈元曲新考·開〉（《滄州集》）首先考證：「…開者腳色初上場時開端語也（頁328）」。

²⁹ 孫楷第前揭文考定「開」有兩種形式：「凡開或指念，或指白。其指念者下文為詩。…其指白者，下文為通姓名道本末之語。…」（頁329）」按其分類，則元刊雜劇的「開」絕大多數指「白」。

買賣。有人來說，不見孫子神珠玉顆。我想王員外買賣上多有不合神道，折我這孫子。好去張婆婆問個信去。

這類開場語與後世如《元曲選》中，齊整、規律的「上場詩（詩云）」，加上費墨鋪排的交代，³⁰大相逕庭。元刊雜劇寫明內容的「開」多為散文化風格，簡單明瞭交代前情、因果或背景，並不長篇鋪敘。³¹

3.「住」的形式運用頗廣，有屬於「言語活動」的，如「開住」、「奏住」、「云住」、「宣住」、「叫住」、「告住」、「耳住」；也有與動作相連者如「貶正后入冷宮住」、「做住」、「打認住」、「見住」、「審住」、「拿住」等。分析《拜月亭》的「住」時，已發現其經常接續正腳的唱念，為「依據上下文脈絡的一套回應動作」。此處所見的運用方式似更擴大，也有些可接續外腳的說白。試以《霍光鬼諫》中「駕上開住做睡意了」這個指示作為開啓迷津之鑰。「駕上開」為第四折皇帝出場語，大約是駕說完一段諸如朝中無事、退朝休息之類的話語，而後瞋睡勁湧上來，手攔在桌上睡著了。前頭說話與後頭入睡，其實是兩個「情境」，彼此連續卻有著情緒上的分別。此間的「住」頗像個「分號（；）」，表示做完此動作後，以下接續另一情境的動作，或正末（或外腳）的言語、唱詞，之間有「表演語境」的轉換，但又不至於另起一場，前後仍相關連。³²再據此試釋、想像《介子推》首折：

淨旦一折。駕上開住。太子奏住。旦僭奏了。貶太子了。貶正后入冷宮住。

正末扮介子推披秉上開（接白）…

最初的「淨旦一折」，根據第二章第一節的分析，可視為淨旦獨立的場子；二腳演畢後方開啓此折事端。駕的開場說白，應與早朝排場並行；若將其演出「文本化」，則恰可畫一「分號」，接下來再由太子上呈嚴肅的經國大業奏章；而這與後頭驪姬的挑撥僭奏又是兩種情境，故中間可再畫一「分號」。但驪姬之奏一出，

³⁰ 如元刊本《看錢奴》有「淨扮賈弘義上開」的指示。《元曲選》（杭州：浙江古籍出版社，1998）本《看錢奴》則標示為：「（淨扮賈仁上詩云）又無房舍又無田，每日城南窯裡眠。一般帶眼安眉漢，何事手中偏沒錢。小可曹州人士賈仁的便是……（頁 713）」先來首開場詩，「便是」以下共花費 232 個字鋪敘。

³¹ 孫楷第前揭文暗貶：「後人刻曲，不知開字之意，於舊本某人上開其意指開念詩句者，一律改為某人上詩云。於舊本某人上開指開白者，一律改為某人上云（頁 329）」。

³² 與之相似的，如《牡丹亭》第十齣〈驚夢〉，杜麗娘遊園畢回房歇息時，因春傷情唱了一支【山坡羊】，然後入夢。這其中的轉折，劇本記為：

【山坡羊】…遷延，這裏懷那處言？淹煎，潑殘生，除問天。（白）身子困乏了，且自隱几而眠。（睡介）（夢生介）…

畫線部分若轉換成元刊雜劇的語言，似可譯為「旦云住做睡了」，「做入夢了」。「住」可視為表演當中的「分號」，區分兩個相連但情境有別的語境。見徐朔方箋校，《牡丹亭》，《湯顯祖全集》三（北京：北京古籍出版社，2001 年版）。

立即引發太子被貶、正后遭逐的結果，這兩事為同一因果關係，故舞台指示未寫「貶太子住」，而為「貶太子了」。正后被貶一事，與正末上場道白之間，亦為兩個並非直接關連的情境，故再以「住」畫一分號，分隔此一表演語境的轉換。³³此例顯示「住」基本上與「言語活動」緊密結合，單獨使用（如「做住」）可指「依據上下文脈絡演示適當的動作」；若作為某動作之「尾」，則有分隔表演語境、劇情氛圍的「符號性」意義。兩種用法的共同特徵，便是「帶『住』尾」指示的最後，連結正腳之曲、白的比例甚高（連結外腳曲白之例較少）。也許「住」這一術語的概念來由，便是考慮到正腳唱念與其餘動作的區隔吧。

4. 「放」的指示於《介子推》（「做慌放」）、《汗衫記》（「做跪下放」、「放」）兩劇有；又《遇上皇》首折有「便放」，第二折有「正末扮冒風雪上放」。觀察上下文，皆於其後接續情緒強烈的唱詞，可知「放」或有「放聲唱」、以強烈情緒性動作佐唱之意。

5. 關於「砌末」的使用，最特殊的要屬《霍光鬼諫》中「騎竹馬上」的這匹「道具馬」了。霍光跨下的竹馬與唱詞、劇情配合無間：

正末騎竹馬上開。…【粉蝶兒】羸馬長鞭。路迢遞豈辭勞倦。行殺人也客況淒然。與皇家。出氣力。使殺我也死而無怨。這一場開解民冤。喜還家稱心滿願。…？到家科。左右接了馬者。卜兒接住了。云了。…

可以想見正末做著騎馬、踏步的動作邊舞邊唱，到家後則有「下馬」的動作，然後讓卜兒把馬接過去。這匹「虛擬」的馬與後世以「鞭」代馬的「以部分代全體」、更加抽象化的方式不同，仍倚靠較為「整體」、「實體」概念的竹子來塑造，以一根竿子想像「整匹馬」的行動，但靈活有機摻入唱做身段的雛形已具。再看《追韓信》第二折「蕭何追韓信」的場面，先是「正末背劍躋竹馬兒上開」，在馬上唱了四曲，【新水令】中並帶有「坐下馬枉躋遍山水雄」一句；接下來蕭何也「躋竹馬兒上了」，展開對韓信的勸說。更值得一提的是第四折探報前，有「竹馬兒調陣子上」的指示，³⁴後接「漁翁霸王一折了」；這似乎已接近後世武戲出陣的場面了，顯然它在運用上的靈活度遠超出我們的想像，即便一群人以竹竿騎馬在舞台上進行「調陣子」的動作，也不會彼此牽制、碰撞。更出人意外的演出在《貶夜郎》第二折。此折李白原獨自飲酒，高力士奉命尋他：³⁵

³³ 康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁261認為：「…『開住』、『云住』、『審住』、『上住』都是指動作結束後的暫時停頓。」與本文意近，但似未能全盤概括。

³⁴ 可參看蔡欣欣前揭書頁304—305。

³⁵ 伊維德（Idema），”Banished to Yelang: Li Taibai Putting on a Performance”（〈貶夜郎——舞台上的李太白〉頁17註釋25，也提到這一段竹馬的動作。

…力士云了。籠馬上了。做尋末科。…力士交末上馬了。力士，我醉也，只怕去不的。
上馬了。…正末外末了。駕旦上了。末騎馬上了。

【倘秀才】恰離了光燦燦花叢錦簇。又來到鬧炒炒車塵馬足。抵多少白日明
窗過隙駒。勝急價。更疾如。狂風驟雨。

末跪馬了。旦駕了。駕怒了。末見駕了。陛下，不甘臣事，是陛下馬的不是。

【叨叨令】鳳城有似溪橋路。落紅亂點莎茵綠。淡煙深鎖垂楊樹。因此上玉
驄錯認西湖路。委實勒不住也末哥。委實勒不住也末哥。便似跳龍門及第思
鄉去。

「籠馬」可能是將竹馬的頭部做成裝飾性的、有「籠頭」的馬，以為皇家馬匹（故李白說「是陛下馬的不是」）。這裡出現上馬、騎馬、馬兒衝撞人、跪馬、勒馬等動作，配合劇情載歌載舞，可知元代雜劇舞台上已實驗將砌末融入身段、甚至可化為曲文情節的有機元素。這樣的場面可謂後世如《小放牛》、《呂布試馬》等以（牛）馬入舞、入戲的始祖吧。

6. 六本中有五本曾出現「等…科（了）」的句型。³⁶「等」這個字眼暗示「正腳」等著「外腳」做完動作才接續下去，可知「關日本」來自於正腳的掌記本、以正腳為本位記錄的演出本。³⁷然而除少數戲如《汗衫記》、《遇上皇》等，大部分關日本僅「某些」指示標「等」，其餘該有「等」字處常被抹去，³⁸這或許呈現雜劇從「藝人手抄本」流出、再到書商手中「刊刻出版」的「淨化」過程；書商為求簡略易解、節省成本，刪去即使未刻也不影響意義的「等」字，但在改動過程或因刻工的粗率，而形成今日所見，部分保留「等」字、部分未標之貌。這個線索再度說明元雜劇從「原本」到「形成刊刻文本」階段，可能遭到的整理與改動。

三、元雜劇表演的「定式」與「即興」

上節的分析可知，元刊關日本各自帶有相當數量「配合劇情脈絡」設計的動作，具有「專屬本劇」性質。由此，舞台指示在設計上又可分為（1）「經常性」、「普遍性」、「可適用於各劇」形式的科範，與（2）「專為本劇打造的」、「難以自外於情節獨立的」、具「個性化」的指示。前者從日常生活普遍性的行動、言語

³⁶ 洛文首先注意到「等…了」的句型，並以《遇上皇》為範例歸納其特點：「等是正色在等，等諸外做戲了，正色接着做戲，構成圍繞正色活動的一組行動（頁326）」。

³⁷ 洛文已提出此說：「…是戲師父對正角講戲教戲時口中的話語，記錄下來供正角用的文字（頁326）」。

³⁸ 洛文已注意到此現象：「…而且常有把等字也省略了去的…（頁326）」。

或情緒中提煉出來，各劇適用，如「相見科」、「把盞科」、「問了」、「打悲了」之類；再深一步追究，若這些動作已形成共同而普遍性的通則、可規定的科範，則實際上已隱含後世「程式」的意義。當從實際行為提煉出的抽象身段，形成了表述具體生活細節的「虛擬」「程式」，則使中國戲劇早在十四世紀便發展出與已知所謂「寫實主義」的表演截然不同，帶有「非寫實」、「風格化」的身段展演。

至於後者「專屬性」、「個性化」的舞台指示，與劇情進程實為有機的結合，因此我們很難不懷疑當中「劇作家」起到的作用。換言之，這類穿插於劇情脈絡內的指示與表演，除了有個別藝人（或劇團）設計的動作外，恐怕劇作家也參與其中，才能使某些曲文與身段，編創出巧妙交織、恰為契合的效果。例如《介子推》的「藥死神斃了」、「申生自刎了」，《博望燒屯》的「囑咐外賣弄科」，《竹葉舟》的「正末起身讀外末滿庭芳了」，《周公攝政》的「上壇告天科」等，這幾類動作很難不出於編劇的安排。而如《博望燒屯》「與張飛把盞壓驚科」、《汗衫兒》「做咬破小指衫兒上抹血科」、《竹葉舟》「等外末做歪帽慌走科」之類，屬於程式性的動作組合，則可能出於藝人的創造。因此，「專屬性」舞台指示流露出來的線索，是元刊關日本的編寫、創作過程，有一種可能是更近於當代劇團「駐團（或邀請）劇作家」合作的模式，並非全是一般以為的，任由編劇自寫、藝人自「填」身段。按此前提，則劇作家與合作藝人（或劇團）雙方藝術才情的高下，就成為關日本「風格」的關鍵性因素。前文著重分析的《拜月亭》之所以具備「典範性」意義，便在其特別豐富的動作性指示，以及相對他本數量最高的「情緒性指示」；設計《拜月亭》身段表演的藝人，身手、層次之高與情感之細膩，搭配同樣才情超絕的關漢卿劇作，因此撞擊出炫目的火花。³⁹相對來看，《調風月》或為關漢卿與另一位藝人合作的結果，或另位藝人自注之本，在關目上便遜色得多。當然，或許不是每個劇本都有成形於作家與藝人（劇團）聯手的因緣，藝人「自注」關目的情況可能還是佔大部分。關於劇作家與劇本的發生，下節將續論。

再者，關於言語活動的指示，包括 A-b、B-b、C、D 欄中的各項，以及眾多省略不計的「云了」，皆可看出元刊關日本雖未明示箇中內容，但對於講話的時機（when）、何人（who）、甚至如何（how，如「叫漁船」）進行，實規範頗詳，只缺細節內容（what）而已。與此相對，正腳重要、關鍵時刻的說白內容，則以言簡意賅的文字列出。因此，元刊關日本的標示習慣，既暗示劇作家編寫時的便

³⁹ 伊文頁 22—23 提出，扮演《拜月亭》的女主角王瑞蘭，需能表現各式「（於戲中）裝出來」的情感，並於截然不同的情緒間轉換自如；這一點又與其《救風塵》的女主角相似。此二劇與另外兩本相對—《寶娥冤》與《調風月》，其通篇女主角只處理「單一」情緒。他假設關漢卿是為兩名女藝人量身打造這二組劇目，其中一人可能即為珠簾秀。

利，不必花大功夫架構所有台詞細節；也顯現藝人（讀者）的真正需求——場上搬演不用字字就班的藍圖，一定程度的提示，加上更多的自由發揮空間就夠了。

由此，元刊關日本整體形貌展現出兩種特性——「定式」與「即興」。「定式」指近於「程式」般固定、科範化的表演，「即興」則指一定程度（範圍）內的自由發揮空間；兩者往往是相對意義的存在，而非嚴格的界定。根據前文分析，元刊雜劇的「定式」與「即興」可分為三個層次來看：1. 「帶科尾」v.s.「帶了尾」、帶「住」、「意」的指示：前者較具科範性、程式性；後者則僅劃定範圍，不注重整套細節，表演頗有即興空間。2. 適用各劇、經常性的舞台指示 v.s. 專屬、個性化的舞台指示：前者趨於「程式化」性質，屬普遍通行的常規（convention）；後者則常自由組合套式、利於形塑表演風格，趨於「即興」性質。3. 言語活動指示中，標示正腳說白內容者，相對具有「程式」意義；外腳僅限定說白框架，則具「即興」意義。

綜合以上三個層面觀察，元雜劇舞台表演呈現出來的「定式」，其實不比「即興」來得多；相對上正腳表演的「定式」較多，外腳表演的「即興」空間較大。可見元代雜劇表演傾向於規定表演方式的「框架」，大量的具體內容由藝人自填；這使得同一劇的演出帶有一定程度的相似性，卻又適於多元面貌風格的爭鳴。亦可看出元代劇本體製的特殊現象：設計者以正腳為主體，細膩考量其動作、「約束」較多；放任外腳，聽憑其在規定範圍內自由發揮、即興演出。好幾重意義的「定式」與「即興」相輔相成，可能是中國戲劇從「幕表戲」、「無定本」、「民間性」，邁向有「（文人性）劇本」階段過程中，在表演藝術上形成的「塑型」現象，以保證場上表演遵循劇情脈絡，又同時具備隨心而多元的插曲，帶有濃烈的個性化風格。換言之，關日本中預留的許多「即興」空間，勢必成為按本索驥者「修行在個人」的獨到詮釋與風格之所在，遂使「照本宣科」的結果卻是各有特色、風貌並具。可以推測，元刊本反映出的關目模式，與日後中國戲劇表演的兩種風格息息相關：「定式」的衍化發展，最終形成表演藝術上最為精緻的「定型」與「範式」；而「個性」、「即興式」的發揮，則是目前尚存於許多地方劇種的「幕表戲」、「做活戲」傳統的根源之一。兩種方式的初步形成與配搭，使元雜劇的表演呈現出兼具「變化」與「藝術性」的成就；可以說，中國戲劇早在數百年前的元雜劇，表演體系已經粗具雛形了。

《審音鑑古錄》的啟示

再進一步細究，元刊雜劇關日本中具「程式」意義的舞台指示，實際並非亦步亦趨、拆解動作式、如後世「身段譜」般的描繪；大部分「專屬性」、「個性化」

的舞台指示，又頗似扣緊情節上下文而注的「講解性」批語，有機地結合正腳曲文、關鍵說白與外腳道白時機，插入其中，儼然指揮藝人表演之姿。元刊雜劇「關目本」呈現出來的這幅表演藝術圖像，竟與數百年後、清中葉時期刊刻的《審音鑑古錄》有著奇妙的相似。⁴⁰

近年來《審音鑑古錄》漸為學界所重視，研究篇章主要從「表演身段」及「導演台本」兩重角度切入，從而產生對其版本性質、成書目的之疑惑。⁴¹其中最主要的問題在於：1.此書原設的讀者應為藝人，但它卻非以「手抄本」方式流傳，而以「刻本」行世？2.最初輯錄、寫就者，當具藝人身份，卻似乎主要以「導演構思」的角度注解？有趣的是，以此二疑提問元刊雜劇「關目本」似乎也得宜：首先，關目本既為舞台演出本，主要讀者群應為藝人，卻非以後世同樣脈絡下習見的「抄本」形式流傳，而由閩中書坊刊刻印行？這一點使元刊本如同《審音鑑古錄》般，於刊刻目的、發行作用方面形成「謎團」。其次，其性質不僅是正腳藝人的關目掌記本，似乎更可視為「指導演出」的「樣本」、「典範」；換言之，幕後那最高地位的「操筆注解者」恐怕不僅是劇作家、正腳或頭號名角兒的身份，更可能涵蓋具有總管、導演職能之人。⁴²所以關目本精細地區分出「科」、「了」、「住」、「意」等術語及內涵，告知正腳該「等」、該「做」之表演（what & how），指點外腳適當的做戲時機（who & when），把握重點方向與原則，既規範主要定式，也開放即興空間；這一點使得元刊關目本如同《審音鑑古錄》般，絕非「身段譜」而近於「排演本」。此外，元刊關目本各劇有其自身的表演風格、個性化、或精或簡的詮釋差異，這應是緣於個別制定者、加上劇本的差異而導致。各本編著、制作者可能由不同的藝人、劇作家或司排者（具導演職能者，可能由某位藝人兼任）完成或合作，再透過書商的操刀甚或改動，流傳至今匯集而成的面貌便難析難解了。這一點，《審音鑑古錄》亦有相似的歷程。⁴³

⁴⁰ 《審音鑑古錄》，《善本戲曲叢刊》第五輯。關於此書各版本間異同的說明，可參考吳新雷，〈《審音鑑古錄》的道光本和咸豐本〉（吳敢等編，《古代戲曲論壇》，南京：江蘇古籍出版社，2001年）；陳凱莘，〈紙上氍毹－《審音鑑古錄》作為閱讀文本的美學意義〉（中央大學「世界崑曲與台灣腳色－崑曲國際學術研討會」宣讀，2005年4月）頁5注13。

⁴¹ 關於前賢論述，可參考拙作《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》頁217注34的整理；陳凱莘前揭文頁4-5、注8-10的整理介紹。

⁴² 洛地也注意到此現象，他的解釋為：「…說明此本有一位主宰者，是他吩咐着正角等，等外腳行動了以後如何如何，當然也吩咐着外腳如何如何，此主宰者卻又不是文學本的作者，是誰，說破了，也簡單，是戲師父（頁326）」。

⁴³ 《審音鑑古錄》有道光十四年琴隱翁「序」，當中提到得書經過：「…東鄉王子繼善，偶于京師得《審音鑑古錄》一編，選劇六十六折，細定評註；曲則抑揚頓挫，白則緩急高低，容則周旋

粗觀《審音鑑古錄》當中幾齣的舞台指示，不難發現其與元刊本的高度近似性：有「科」、「介」、「式」等「範式」的區隔，⁴⁴繁瑣者固出乎元刊本之上，粗疏者卻又較《拜月亭》更大而化之。例如《琵琶記·囑別》開篇提示「正旦黑襖上」，便似元刊關目本正腳「裝扮」的趨於詳注，⁴⁵而幾處指示：

【謁金門】…又添離別嘆（小生青素上）苦被爹行逼遣脈脈此情何限（兩對面拭淚科）
（旦）骨肉一朝成拆散（揖介）可憐難捨棄（分坐科）…（頁 37）
…【（江兒水）前腔】妾的哀腸事有萬千（小生）有話可對卑人說（正旦）說來又恐怕添縈絆（小生）有甚縈絆（正旦視老生正旦左手遮小生亦右手遮正旦附小生耳老生即朝下場假看扇面科）六十日夫妻恩情斷八十歲父母教誰看管…【五供養】自有貧窮老漢託在鄰家事體相關（看正旦正旦低頭老生對小生科）此行雖勉強不必恁留連（小生）卑人只慮爹媽在堂難度歲月（老生）你爹娘早晚早晚間吾當陪伴（小生悲科）（老生）丈夫非無淚…（頁 41—42）

括號網底者正是舞台指示，有長有短、有「科」有「介」，與元刊雜劇的「科」、「了」等頗為相似，疏密度頗為呼應，多重組合的形式亦似。再看《琵琶記·書館》：

【竹馬兒賺】聽得鬧炒敢是兒夫看詩囉哩（小旦）姐姐快來（正旦）是誰忽叫想是夫人召必有分曉（小旦）相公是他題詩句（小生見正旦驚神未定介）（正旦見小生惟哭無言介）你還認得否（小生）他從那裡來（小旦）他從陳留郡為你來尋討（小生對迎睜目細認科）嗟莫非你是趙氏五娘（正旦跌足應介）奴家正是（小生撲至右上角正旦撲左上角各迎面哭科）（小生抱正旦哭介）娘子（正旦）相公（小旦抽空立右下將軸慢捲壓

進退，莫不曲折傳神，展卷畢現。至記拍、正宮、辨譌、證謬，較錄黍而析芒杪，亦復大具苦心，謂奄有三長，而為不易之指南可也。繼善念其尊人瓊圃翁，生平音律最深，每嘆時優率易訛謬，思欲手定一譜，兼訓聲容，著為準則，惜未成而逝。既獲此本，喜與乃翁素志相伴也。爰輒轉購得原板，攜歸江南，稍事補讎，便公同好。第是編誰所評輯？一時無稽，繼善不肯攘人之功，特丐予序所自得，并所以購之之故。…（頁 4—7）。可知得書者王繼善亦難知此書「原刻者」（由「原板」二字知其所得為刻本）與「來由」。而由此書所展現的「堪為資鑑」之貌，應出於具排演（導演）職能的高手，且評注者不只一人（因各齣面貌有異），再彙編而成；加之王繼善印行前又有「補讎」，故最終形貌可謂世代累積匯集的成果。

⁴⁴ 郭亮〈戲曲導演藝術的歷史畫卷—《審音鑑古錄》〉（《藝術研究》第一期，1985）文中首先注意「科」、「介」、「式」三類舞台指示，並提出「式」或指「…已經形成了一種相對穩定的、有一定形式規範的舞蹈身段『程式』（頁 271）」。

李惠綿〈從《荆釵記》《琵琶記》臺本析探《審音鑑古錄》的表演美學〉（《明清戲曲國際研討會論文集》）則再觀察到「狀」一項：「…大體言之，『科、介』多指具體的肢體行為動作；『式、狀』則偏向抽象的心理狀態、內在情緒變化以及眉目神色等（頁 712）」。

⁴⁵ 可參考李惠綿前揭文，有關《審音鑑古錄》「穿關」的論述，頁 677—689。

於桌邊掛下)(小生雙手攙正旦科) 嘎哎呀妻嘎…(頁 143)

當中畫線部分舞台指示的「原型」，堪如元刊本「做驚問了」、「打悲了」、「打認了」等，惟其描繪更細、指示更詳而已。再看《荊釵記・參相》：

【菊花新】十年身到鳳凰池一舉成名天下知(正生照前打扮上唱)(老旦小軍隨上)脫白掛荷衣(末同前上唱正旦小軍隨)功名遂少年豪氣…(三小軍走下場)門上那位爺在(丑副)什麼人(遞帖科)諸進士拜(丑副接介三小軍轉介)通報過了(二生末)迴避(三小軍應下丑副走出見揖介)三位貴人(小生正生末亦揖科)相煩通報(丑副獨看小生鞠躬式)請少待擊云板相爺有請(淨上)到了麼(丑副跪右下場呈揭帖淨看介)多到了(淨低問科)不曾提起嘎(丑副)沒有(淨抖袖介)啟中門…(淨走左邊著力細認)殿元(小生正生末)老師相(深揖下淨大悅狀)…(頁 268—269)

此齣舞台指示密度頗高，但仍可看出與元刊本模式相近、惟加強細節描繪(畫線部分頗似「相見科」、「問了」、「做認科」)，當中並夾雜不少屬於「外腳」的「提示性指示」。以上三例，堪稱元刊關日本的「進化版」，恰可作為前文所言，元刊關日本實已制定表演藝術的框架、後世主要是向細部衍化之觀念的最好註腳。而《審音鑑古錄》中少見的、真正的身段譜——《荊釵記・上路》，⁴⁶便與元刊關日本性質迥異：

【八聲甘州】春深離故家歎衰年倦體(末引從左轉至右下立，外隨至中，副跟外行至左上，一流邊勢，各對右下介)奔走天涯(外拐豎右足跟邊，左手一指挾左臂指右下側看，又對副側點頭，副右手搭外左肩，衝身亦看右下，顧外點頭，末轉楚身看亦指右下科)…(頁 320)

真正的藝人身段譜，需要實際而細瑣的解說指示，反而有些「見樹不見林」，不易看清一大串動作中主要的走向與意圖；正緣於此，筆者同意郭亮的見解，即《審音鑑古錄》應為「導演台本」而非身段譜。⁴⁷元刊本近似於它的特質，則其原始或為具有「典範」、「傳承」意義之本，而非單純的正腳掌記本。

當然，從印刷的精美性、整體而言的全面關照性來看，兩者畢竟有著時代與刊行者的差異，勢難齊驅。但《審音鑑古錄》的對照啟發我們思索，元刊雜劇關日本竟已進化至程式粗具、風格獨特、有近似於導排者注解的地步；這顯然與表演藝術的繁滋，及其承繼、流傳的需要有關，也牽涉到刊刻目的與發行作用。回到第一章第二節提出的假設，似關日本這般的手眼高度、規模樣式，以出自教坊

⁴⁶ 見管際安、陸兼之整理，徐凌雲演述，《崑劇表演一得》(蘇州：蘇州大學出版社，1993)中「趙景深序」：「《審音鑑古錄》除《荊釵記・上路》記老藝人孫九皋的身段較繁以外，一般都非常簡略，不像本書逐字逐句，都有詳細的說明(頁)」；拙作頁 215—218，頁 262—268。

⁴⁷ 拙作頁 218—219。

機構的制訂可能性較高。⁴⁸一般演出掌記若僅為提供藝人、劇團搬演，毋須使用「刻本」，行之有年而普遍的流傳管道「手抄本」亦可充任。然而，若為具「示範」演出意義，或「傳習」、「教學」之需所精心設計的舞台表演圖像，便值得從教坊流出、刊行（不排除有「盜版」之嫌）；而稍解行規的藝人或劇團都深知這種本子之珍貴，有經驗者憑此直接排演便能上場。作為「排演指南」之刊刻或盜版發行，必有市場價值與行銷管道。現存元刊雜劇三十種中，以關目本、的本等與表演直接相關的本子佔大多數，正說明表演結合劇本進行傳播、學習的「資鑑」或「手冊」需求。其中內情與過程已難知悉，但由此線索可知，元代雜劇表演的發展，已到了有成就極高的藝人、具排演概念或導演眼光者的地步；劇場繁盛已到了有「指南」、「典範」流播之市場機制的地步。可以說，後世學者以為元代中後期雜劇走向「衰沒」的觀念，不無問題；實際上那可能是「劇場表演」最為發達之時。⁴⁹於是，元雜劇的作者與演出環境的考察，可能需從演劇的觀點重新探究，這便是以下兩節的工作了。



⁴⁸ 洛地亦言：「藝人自己或請人寫字抄曲文是一件艱難事；得到一本掌記本是極珍貴的，故元本這些掌記屬內府（供奉）秘書是大致可信的（頁333，注1）」。

⁴⁹ 元末明初人葉子奇自序於洪武十一年的《草木子》（北京：中華書局，1997版），卷之四下「雜俎篇」有一條：「俳優戲文始於王魁。…其後元朝南戲尚盛行。及當亂，北院本特盛。南戲遂絕（頁83）」此文談南戲之餘也提到「北院本」，實為「北雜劇」、元雜劇；他憶及「及當亂，北院本特盛」，可謂指出元末雜劇演劇活動還很興盛的現象。

第二節 劇作家與劇本的發生

第一章談元刊雜劇的版本時，著重在其分類、性質、刊刻地、市場與對象等發行流播方面的課題；第二章以下再據其「舞台表演本」的特性論述元代雜劇的體製、形式與表演。前一節還提出元刊本的成形恐怕不能排除藝人於其中可能起到的作用。以上種種問題與現象的討論，都暫時排除以往文學史、戲劇史較為關注的「劇作家」課題。然而，的確不能忽視雜劇表演最基本的憑藉乃是劇本，尤為「曲文」；而劇曲蓋出於劇作家之手，故要全面瞭解元代劇場藝術也需關照當時劇壇作手的組成，以及劇本是如何生成的，這便是本節意欲處理的課題。

關於元雜劇作家及其作品的研究汗牛充棟，可以說絕大部分元雜劇的論著篇章皆緣於此。⁵⁰至於從劇曲家出發，對當時劇壇、曲壇現象的整體觀察，基本上是在王國維《宋元戲曲考》的意見上，加強深度與廣度的後續討論，如元雜劇的「分期」，⁵¹劇作家「籍貫」與「地域」的聯繫，⁵²作家的「出身」、「職位」，⁵³與

⁵⁰ 相關文獻整理可參考寧宗一等編，《元雜劇研究概述》。吳國欽，〈20世紀上半葉的元雜劇研究〉。李靜，〈20世紀下半葉的元雜劇研究〉。王鋼編，《關漢卿研究資料匯考》（北京：中國戲劇出版社，1988）。李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》（上海：上海古籍出版社，1988）。徐子方，《關漢卿研究》（台北：文津出版社，1994）附錄「關漢卿研究資料索引」。鄧紹基主編，《元代文學史》（北京：人民文學出版社，1991）第2—16章。李修生，《元雜劇史》（南京：江蘇古籍出版社，2002年版）。趙義山《20世紀元散曲研究綜論》（上海：上海古籍出版社，2002）各作家研究的介紹，及附錄三「20世紀元散曲研究書目」。傅麗英、馬恒君《馬致遠全集校注》（北京：語文出版社，2002）附錄四「馬致遠及其作品研究論著要目索引」。王小盾、楊棟編，《詞曲研究》（武漢：湖北教育出版社，2004）附錄「20世紀詞曲研究論著目錄索引」。

⁵¹ 王國維《宋元戲曲考》首先將元雜劇分為「三期」：蒙古時代、一統時代、至正時代。後引發學界對於分期年代如何界定、分兩期或三期、各期所含的劇作家與雜劇興衰等問題說法紛呈；可參考季國平《元雜劇發展史》頁17—23「關於元雜劇史分期的問題」；李靜前揭文頁19；游宗蓉《元明雜劇之比較研究》頁20—25。其中李春祥〈鍾嗣成《錄鬼簿》劃分元雜劇為「兩期」說〉（《元雜劇論稿》，鄭州：河南大學出版社，1988）文將元雜劇分為「兩期」的具體理由值得參考。

⁵² 王國維《宋元戲曲考》首先將「劇作家之居里」列表，分析出第一期雜劇家以大都、平陽為最多，中葉以後則多為「杭州人」天下。這種分「地域」討論作家的方式影響極大：李修生《元雜劇史》的寫作也在雜劇分期當中，再分「地域」，如「高文秀及東平作家」、「石君寶及平陽作家」。李春祥〈《錄鬼簿》中的燕趙雜劇作家群〉（《元雜劇論稿》）則寫籍貫為燕趙地域的作家。季國平《元雜劇發展史》則以「地域」為全書主要架構，按「地域」為綱目書寫。

⁵³ 如王國維《錄曲餘談》（《宋元戲曲考等八種》）之觀念：「元初名公，喜作小令套數。如劉仲晦（秉忠）、杜善夫（仁傑）、楊正卿（果）、姚牧庵（燧）、盧疏齋（摯）、馮海粟（子振）、貫酸齋（小雲石海涯）等，皆稱擅長，然不作雜劇。士大夫之作雜劇者，唯白蘭谷（樸）耳。此外雜劇大家，如關、王、馬、鄭等，皆名位不著，在士人與倡優之間，故其文字誠有獨絕千古者，然

「科舉」之廢影響雜劇創作興衰的關係等。⁵⁴與王氏差異較大而突出的見解，主要有吉川幸次郎《元雜劇研究》第二、三章，⁵⁵洛地《〈錄鬼簿〉的分組、排列及元曲作家的「分期」》，⁵⁶以及徐朔方《金元雜劇的再認識》。⁵⁷本節則希望在前人基礎上，全面而整體地理解元代劇作家及其關於創作的諸般現象。因此，仍須由當時唯一的「作家名錄」——《錄鬼簿》入手，再加考察。關於《錄鬼簿》的校勘，王國維、馬廉以降，以王鋼最為詳備；⁵⁸關於其書的性質、意義，亦有多篇專文論述。⁵⁹下文先將書中全部曲家作出表格形式的整理，再進行提問與討

學問之卑陋與胸襟之卑鄙，亦獨絕千古。戲曲之所以不得與于文學之末者，未始不由於此（頁 274）」，影響後繼者對於雜劇作家「出身」及其「作品」的研究。

⁵⁴ 王國維《宋元戲曲考》：「元初名臣中有作小令套數者。唯雜劇之作者大抵布衣，否則為省掾令史之屬。蒙古色目人中亦有作小令套數者，而作雜劇者則唯漢人。蓋自金末重吏，自掾史出身者，其任用反優於科目。至蒙古滅金而科目之廢垂八十年，為自有科目來未有之事。故文章之士非刀筆吏無以進身，則雜劇家之多為掾史，故自不足怪也。…余則謂元初之廢科目，卻為雜劇發達之因。蓋自唐宋以來，士之競於科目者，已非一朝一夕之事。一旦廢之，彼其才力無所用而一於詞曲發之。且金時科目之學最為淺陋，此種人士一旦失所業，固不能為學術上之事，而高文典冊又非其所素習也，適雜劇之新體出，遂多從事於此…（60b）」。王氏的概念影響學界關於文人社會地位變遷的看法，並緣此解讀作品，如顏天佑，《元雜劇所反映之元代社會》。郭英德，《元雜劇與元代社會》（北京：北京師範大學出版社，1996）。么書儀《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997）書中好幾篇專論。李修生《元雜劇史》中「元雜劇與蒙元文化」一節；《元代文學史》第一、二章的背景介紹等等。或有學者再加引伸，從民族與社會階級的矛盾解讀。

⁵⁵ 吉川氏不完全同意王國維雜劇作家學問、地位皆卑的說法，經由詳實的考證，認為至少《錄鬼簿》上卷的作者「有一些不但出自高貴的門第，而且也具豐富的教養（頁 76）」，進而以此觀點（名士的創作）解釋元初雜劇的迅速成熟（頁 108）；不過他也注意到下卷作者的「社會地位相當低（頁 147）」，甚至「與當時的詩文作者完全沒有交往的痕跡（頁 149）」。

⁵⁶ 收於《戲劇藝術》2004.3。洛文一方面證明《錄鬼簿》非以「年代」作為分類、排列的依據，上卷「主要劇作家群組（第三組）」實以「劇作數目多寡」排列；一方面證實上卷幾為「北人」、下卷全為「南人」，無形中呼應吉川氏的問題，認為元代可能於杭州實行「種族隔離」政策，影響雜劇的著錄。

⁵⁷ 收入《徐朔方集》。徐文將王國維以降稱呼的「元雜劇」重新定名為「金元雜劇」，主要理由是部分現知的雜劇作家為由金入元人，其作品可能作於金亡之前。然而其文幾皆舉《元曲選》中的劇本為論證，對劇作家年代的考證較為粗疏，說服力稍顯不足。但此一家之言頗可考慮，如車文明《也談「金元雜劇」》、康保成《中國古代戲劇形態與佛教》頁 164 皆肯定其說並受其啟發。

⁵⁸ 較為重要且常用的《錄鬼簿》現代校本有：王國維校，《錄鬼簿》（《宋元戲曲考等八種》）。馬廉，《錄鬼簿新校注》（台北：世界書局翻印，1982）。《錄鬼簿（外四種）》（上海：上海古籍出版社，1978）。《中國古典戲曲論著集成》第 2 輯本。王鋼編，《校訂錄鬼簿三種》。

⁵⁹ 如李春祥，〈「古怪新奇」、「德業輝光」——評鍾嗣成《錄鬼簿》〉、〈鍾嗣成《錄鬼簿》對戲曲史的貢獻〉（《元雜劇論稿》）。季國平《元雜劇發展史》緒論第二節「正確認識和引用《錄鬼簿》」。周維培，〈《錄鬼簿》成書考〉（《東南文化（南寧）》，1993 第 3 期）、〈元明之際北曲曲目論略〉（《南

論。表格內容以王鋼校訂的「繁本」《錄鬼簿》為底本，不論簡本、繁本、增補本在分類上的差異，⁶⁰統合成三組：「樂府名公組」、「北人劇作家組」、「南方曲家組」；⁶¹三種版本間若有顯著差異處，則以括號「()」列出。表中各曲家的名號、生平、簡歷以《錄鬼簿》原文為主，若有參考諸先進校勘、⁶²考證之處⁶³均注出，不敢掠美。

京大學學報》1997年第3期)。陸林《元代戲劇學研究》(合肥：安徽文藝出版社，1999)第六章「古典劇學的奠基之作—鍾嗣成《錄鬼簿》」。徐朔方，〈評《錄鬼簿》的得與失〉(《文學遺產》2001.1)。

⁶⁰ 「簡本」系統將曲家分為六類：1.前輩已死名公有樂府行於世者。2.方今名公。3.前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者。4.方今已死名公才人相知者為之作傳以【凌波仙】弔之云。5.已死才人不相知者。6.方今知名才人。「繁本」系統則分為七類，卷上三：1.前輩已死名公有樂府行於世者。2.方今名公。3.前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者；卷下四：1.方今已亡名公才人余相知者為之作傳，以【凌波曲】弔之。2.已死才人不相知者。3.方今才人相知者，紀其姓名行實并所編。4.方今才人聞名而不相知者。「增補本」系統則僅分三類：1.前輩名公。2.前輩才人。3.方今才人。參見《集成》本「錄鬼簿提要」。

⁶¹ 參考依據為「增補本」的分類，其「前輩名公」主要創作樂府；「前輩才人」則是已知最主要的雜劇作家群，依洛地考辨可能幾為北人；「方今才人」實為鍾嗣成友人或聞其名者，基本上侷限於以杭州為中心的南方，其創作的樂府甚至較雜劇為多。箇中詳情可參考注10諸文。

⁶² 王鋼《校訂錄鬼簿三種》許多附注的考證、校訂、說明具參考價值，因表中引用頗多，以「鋼x」表示，見注16、39、86。

⁶³ 關於各曲家的研究書目浩瀚如煙，僅能參閱其中最早或較完備的考證篇章，無法一一過目。以下僅列出主要參考論著，其餘研究成果不詳贅舉，注1各家研究書目彙編已載。(王)－王國維校，《錄鬼簿》；《宋元戲曲考》附「元戲曲家小傳」。(孫)－孫楷第，《元曲家考略》。(鄭)－鄭騫，〈白仁甫年譜〉、〈白仁甫交游生卒考〉(《景午叢編》)。(吉川)－吉川幸次郎，《元雜劇研究》第二、三章「元雜劇的作者」。(葉)葉德鈞，〈元代曲家同姓名考〉，〈白樸年譜〉，《戲曲小說叢考》(台灣翻印，出版項不詳，1988)。(李)－李修生，〈杜仁傑行實繫年〉(《北京師範大學學報》2002年專刊)；《盧疏齋集輯存》(北京：北京師範大學出版社，1984)；〈白仁甫二三事〉(《中華文史論叢》1982.2)；〈白仁甫交遊考辨〉(《文學遺產》1995.6)。(蔡)－蔡美彪，〈杜仁傑生平考略〉(《文學遺產》2002.1)。(周)－周郢，〈杜仁傑生平考略訂補〉(《文學遺產》2003.1)。(呂)－呂薇芬，《元代文學史》中「散曲」部分。(隋)－隋樹森，《全元散曲》的各曲家小傳。(么)－么書儀，〈關於《析津志》和關一齋小傳的作者問題〉，〈《白樸年譜》補證〉(《元人雜劇與元代社會》)。(楊)－楊鐮等，《元曲家薛昂夫》(烏魯木齊：新疆人民出版社，1992)；《貫雲石評傳》(烏魯木齊：新疆人民出版社，1983)；胥惠民、張玉聲、楊鐮，《貫雲石作品輯注》(烏魯木齊：新疆人民出版社，1986)。(寧)－寧希元，〈薛昂夫行年考略〉(《元曲家薛昂夫》轉載)；〈鄧玉賓名號、著述小考〉(《詞曲研究》轉載)。(德)－王德毅，《元人傳記資料索引》(台北：新文豐出版社，1990)。(洛)－洛地，〈《錄鬼簿》的分組、排列及元曲作家的「分期」〉。(雲)－雲峰，〈元代傑出的蒙古族詩人薩都刺〉(《烏魯木齊職業大學學報》1995.3-4)。胡世厚，〈20世紀的白樸研究〉(《東南大學學報》1999.3)。

一、「樂府名公組」的喜好時藝與扶植曲家

下表的排列順序主要根據可考證的生年，生卒年不詳但可推測大致範圍者以「#」標記，並置於可考的作家年代範圍之內，低一格表示。最後幾位則是完全不知生平資料者。

表 3-2-1：

姓、字	名號籍貫	生卒年	史傳所載	交友	學者考證
董解元		金章宗時人			
由金入元人氏					
元遺山好問 ⁶⁴		1190—1258	金史卷 126		
# 張子益平章				與遺山交 (葉考)	葉
楊西庵參政	名果 字正卿	1195—1269	元史卷 164	與白仁甫、 胡祇遹交	鋼 1 ⁶⁵ 、孫
商政叔學士	名衢	約 1200—1260			鋼 2、吉川、 洛
杜善夫散人 (原名之元，字 善夫)	名仁傑 字仲梁 號止軒	1198—1277 (李) 1205?—1285? (呂)		與劉敏中、 胡祇遹交	李、呂、蔡、 周、吉川
史中丞	名天澤 字潤甫	1202—1275	元史卷 155		
太保劉公秉忠 (夢正)	名秉忠 字仲晦 諡文正	1216—1274	元史卷 157		鋼 3
胡紫山宣慰	祇遹 字紹開	1227—1293	元史卷 170	與王惲、趙 子昂交	鋼 4
張夢符憲使	名孔孫 其先出遼 之烏若部	1233—1307	元史卷 174	與胡祇遹 (紫山集)、趙 孟頫(松雪 齋集)交	
主要生活於忽必烈時代者					
姚牧庵參政(承 旨)	名燧 字端甫	1237—1312	元史卷 174	與盧摯交	

⁶⁴ 王鋼於「增補本錄鬼簿」注 39 (頁 191) 說明，「前輩名公樂章傳於世者」最後一條是「元遺山好問」，因對照賈仲明〈書《錄鬼簿》後〉，此類多出一人，且此條與體例不合，懷疑為後人增添而刪之。今暫存原貌。

⁶⁵ 以下「增」為「增補本」，「簡」為「簡本」，「繁」為「繁本」，「x」為各本所附之註腳號碼。
鋼 1：增 23。鋼 2：簡 12。鋼 3：增 17。鋼 4：繁 6，簡 15。鋼 5：繁 14。鋼 6：簡 13。鋼 7：繁 11。鋼 8：增 26。鋼 9：繁 8、增 25。鋼 10：增 31。鋼 11：增 33。鋼 12：繁 15。鋼 13：繁 13、增 29。鋼 14：增 32。鋼 15：增 35。鋼 16：增 32。鋼 17：繁 16、簡 19。鋼 18：繁 17。鋼 19：增 37。鋼 20：繁 12。鋼 21：簡 19。鋼 22：增 36。鋼 23：簡 22。

張九元帥	名弘範 字仲疇	1238—1280	元史卷 156		綱 5
# 王和卿學士 (散人)		中統間(1260— 1264)曲家		與關漢卿友	綱 6、孫、么
# 關彥學學士		1260 於燕市作詩			孫、綱 7
# 閻仲章學士	疑爲閻復 (鄭考)			與白仁甫交	王、鄭
# 馬彥良都事	名天驥 磁州人	1260—1270 後在 官			孫、綱 8
# 荆幹臣參政			1281 爲征東 (日本)都 元帥參議		孫、綱 9
# 曹光輔學士	(名元用)			與白仁甫交	綱 10、鄭
# 奧敦周卿侍 禦	名希魯 字周卿 女真人		元史卷 151	與白仁甫交	孫、綱 11、鄭

主要生活於世祖晚期至英宗時期人氏，所謂「元貞大德、至大皇慶、延祐至治」年間

盧疏齋學士(憲 使)	名摯 字處道	1242—1314 (李) 1241 至 1245— 1315 至 1318 (呂)		與姚燧、白仁 甫、趙孟頫、劉 時中、滕玉霄友	李、呂
劉中庵承旨	名敏中 字端甫	1243—1318	元史卷 178		
郝新齋左丞	名天挺 字繼先 朵魯別族	1247—1313	元史卷 174		綱 12
趙子昂承旨	名孟頫	1254—1322	元史卷 172	與盧摯友	
不忽木平章	字用臣 康里人	1255—1300	元史卷 130		

主要生活於自英宗至順帝後至元、至正時期人氏，即元代晚期

馮海粟待制 (學士)	名子振	1257—1337? (呂)		與趙孟頫交	綱 13、呂
# 徐子方憲使	名琰 號容齋	?—1301			隋、綱 14
# 陳草庵中丞	名英(士 英)	1303—1318 在官	元史卷 21、 93、26 (孫)		孫、洛
馬昂夫總管	薛昂夫 號九皋 畏兀兒人	1267—1342— 1350 (寧)			孫、寧、楊
李溉之學士	名洄	1270—1328	元史卷 183		綱 15
張雲莊參議	名養浩 字希孟 濟南人	1270—1329	元史卷 175		綱 16
曹以齋尚書	名鑑 字克明	1271—1335	元史卷 186	鍾嗣成師。	綱 17
虞伯生學士	名集	1272—1348	元史卷 181	與薩都刺、	

	字伯生			周德清交	
# 滕玉霄應奉	名賓	1314 後在官，後爲道士			王
# 曹子貞學士	名元用	?—1329	元史卷 172		綱 18
# 王元鼎學士		至治天曆(1321—1329)間人		與趙孟頫交	孫、綱 19
# 趙伯寧中丞	名世安	至順二年(1330)爲御史中丞(孫考)			孫
# 白無咎學士	賁(南人)	至順三年(1333)尚在			孫、綱 20、洛
劉時中待制	名致號逋齋	1280—1338(李)		與姚燧、盧摯交	綱 21、隋
薩天錫照磨	名都刺號直齋答失蠻氏	1284?—1348?(雲)	泰定丁卯進士第	與虞集交	隋、雲
貫酸齋學士	雲石本名小雲石海涯	1286—1324	元史卷 143		胥等、楊
# 班恕齋知州(班彥功知州)	名惟志字彥功	汴梁人，寓杭州 1345 在官(孫)		師事鄧文原	孫、綱 22
# 王繼學中丞	名士熙東平人	?—1342	元史卷 164 王構傳、卷 28 英宗二		綱 23、德、洛
不知生平事蹟者					
盍志學學士					
陳國寶憲使					
鄧玉賓同知					寧
馮雪芳府判(馬守芳府判)					
劉士常省掾					

這群「樂府名公」是很重要的參照對象。據上表觀察如下：

1. 若以政治大事作為歷史座標，則以下幾個時間點可為參照：1234 蒙古滅金，開啓中原地區的「蒙古時期」；1251 忽必烈統治漠南、1260 忽必烈建元中統，則開啓「忽必烈時代」；1276—1279 滅宋，則中國南北「混一」。⁶⁶藉此將上表共 47 位「名公」約略分為四組：(1) 由金入元的名士、將帥世侯與朝公，皆赫赫有名之人，可謂帶領有元一代新興文體(樂府)創作風氣的上流階級。(2) 主要生活於忽必烈時代，中統至元年間之士；與下一組主要劇作家的關漢卿、白樸等

⁶⁶ 「混一」之詞襲自鄭騫先生的使用概念，其〈白仁甫年譜〉頁 136「1279 年」：「是年二月，元兵攻下厓山，宋亡，元『混一』中國。(混一乃當時習用語)」。

輩份較高者時代相仿。(3) 主要生活於世祖末至英宗年間之人，趕上雜劇史上著名的「元貞大德」時期，約與下一組主要劇作家的馬致遠年代相仿。(2) 與 (3) 即為劇作家、曲家輩出、創作最為蓬勃的時代。(4) 主要生活於泰定、至順、後至元、至正的元代末期者。這個階段即一般認為雜劇曲家的創作活動下降之時代，但此時期最突出的現象是「理論性」著作（《中原音韻》）、「集結」形式編著（如《陽春白雪》等）、「紀傳性」著作（《錄鬼簿》）的產生，以及表演活動的興盛；⁶⁷也就是「總結性質」論著與「劇場表演」的全盛期。名公們以中原漢人（即「北人」）為主，僅兩位「南人」（趙孟頫、白賁），另有七位「色目人」。他們的「官位」頗高，有 21 位於金、元史有傳，無史傳者亦大多可考其事蹟。其中僅元好問、⁶⁸杜善夫、⁶⁹王和卿⁷⁰為「不仕」之「散人」，但皆為當世名士。

整體來說，(1)(2)(3) 時期所錄，幾乎囊括當時第一流的文人，可見鍾嗣成有意識地將名公列出，支持、抬舉接下來的「曲、劇」作家群；意味著《錄鬼簿》不是一般以為的記「雜劇作家」為主，「散曲家」於其中亦佔不輕的份量，甚至是「開宗明義」的位置。從另一個角度而言，則是以樂府「陽春白雪」之地位，為世俗觀念「下里巴人」的雜劇予以拔擢與定調。名公與後兩組的曲家們雖有身份、地位上的差異，卻不乏在交遊、創作上的互通聲氣與影響（後文將述）；兩類人士相加才能掌握元代曲壇的全貌。然而，鍾氏未刻意對名公們加以傳、弔，徒列名姓，亦見他以之「提引」、「襯托」劇作家的書寫意圖。位居名公之人自然有傳，而《錄鬼簿》實為「無傳之人」立傳，使其雖籍籍無名，卻可因「詞章」而不朽，在文學史上佔有如名公般的地位。觀鍾氏錄「名公組」的跋語：

右前輩公卿居要路者，皆高才重名，亦于樂府留心。蓋文章政事，一代典型，乃平日之所學；而歌曲詞章，由於和順積中，英華自然發外。自有樂章以來，

⁶⁷ 初稿約成於至正十九年（1359）的《青樓集》，實為「追憶」夏庭芝年少所聞、所見之名伶，大部分即在此一時期。參考陸林〈夏氏生平及《青樓集》寫作時間考〉（《元代戲劇學研究》）。

⁶⁸ 元好問於士人間的地位，可從王惲〈故真定五路萬戶府參議兼領衛州事王公行狀〉（《秋澗集》）頁 622 之語代表：「…北渡後，元遺山號稱一代士林之宗，愛慕高義，乃有今而後寒士知所歸之嘆…」。

⁶⁹ 如王惲《秋澗集》有多首題挽杜善夫之詩，其中頁 207〈挽杜止軒〉頗能看出其「文名」：「貧樂能安貴不淫，百年宦海寄浮沈。閒中今古資談具，物外江山助醉吟。氣義見來先急難，文章拈出更雄深。追攀逸駕嗟何及，時向逃空得苦心。」、「一代人文杜止軒，海翻鯨掣見詩仙。細吟風雅三千首，獨擅才名四十年。劍在不沈衝斗氣，神游多了住山緣，老天未覺斯文喪，齊魯諸生有正傳。」吉川幸次郎《元雜劇研究》頁 100—101 對杜仁傑的考述，稱之為：「…當時詩壇的重鎮，為遺山死後的一大詩人…」。亦可參考孔繁信，《重輯杜善夫集》（濟南：濟南出版社，1994）。

⁷⁰ 陶宗儀於《南村輟耕錄》卷 23「噪」，提到王和卿與關漢卿之間互相嘲諷的友情，他稱：「大名王和卿，滑稽挑達，傳播四方（頁 316）」。

得其名者止於此。…（頁 58）

既然名公以「居要津」身份創作「樂章」，未說出的是，無名之輩得以並駕流芳所憑藉的「樂府（雜劇）」，其份量即等同「文章政事」。此處暗示鍾氏的「文學觀」：當代流行的文學體裁自可與經世之文同等傳世，名公們固兩者兼備，無名文人亦可借「曲」留名後代。「名公組」之「座標參照作用」即在此。

2. 名公們雖未制作雜劇，卻欣然嘗試樂府之作，表示他們認同或欣賞雜劇這項新興文學／藝術的可能性頗高，甚至可為雜劇作家的「知音」或「扶持、贊助」者（patron）。名公中的前輩史中丞、張九元帥兩人特別值得注意，他們代表元初政治社會中「漢人世侯」對新文體的愛好。尤其真定史天澤、⁷¹順天張柔、⁷²東平嚴實⁷³三位世侯皆長期有「庇護」、「扶助」文士的傳統，⁷⁴如此組的元好問、下一組的白樸，即為受其扶持的顯例。若以王惲〈開府儀同三司中書左丞相忠武史公家傳〉所稱揚的：⁷⁵

…北渡後，名士多流寓失所，知公好賢樂善，偕來游依。若王濬南（若虛）、元遺山（好問）、李敬齋（治）、白樸判（文舉）、曹南湖、劉房山（伯熙）、段繼昌（子新）、徒單顥軒（公履），為料其生理，賓禮甚厚。暇則與之講究經史，推明治道。其張頤齋、陳之綱、楊西庵、張條山、孫議事，擢府薦達至光顯云。…

看來，此組名公中諸如楊果、胡祇遹，甚至生活在由金入元、蒙古時期之數人，皆因世侯之薦舉而受用。⁷⁶史傳所記的多是名士受扶助的事蹟，可以想像中下層

⁷¹ 鄭騫〈白仁甫年譜〉雖主要考證白樸生平、事蹟，卻連帶列舉、併考仁甫身邊的公卿、名士、友人，極具參考價值。其文亦關注白樸「依附」的史天澤，頁 97 考：「…時史天澤開府真定，優禮士大夫，文舉（按：白樸父白華之字）全家往依之，自此占籍真定。…真定為當時大都會，亂後人文薈萃…」。

⁷² 鄭騫〈白仁甫年譜〉頁 125 考張柔與元好問、白樸的關係，可為旁證：「…張柔妻毛氏與元遺山繼配毛氏為族姊妹…」。

⁷³ 吉川氏《元雜劇研究》頁 81 考嚴實與元好問、白樸的關係，可為旁證：「當時還有一個東平的『四萬戶』嚴實…遺山是曾受嚴氏庇護的人…」。

⁷⁴ 可參考蕭啟慶，〈元代幾個漢軍世家的仕宦與婚姻〉（《蒙元史新研》，台北：允晨文化，1996 版）。趙琦，《金元之際的儒士與漢文化》（北京：人民出版社，2004）第四章「世侯對儒士的收容和任用」。

⁷⁵ 《秋澗集》卷 48，頁 645。引文中注出之名號參考鄭騫〈白仁甫年譜〉頁 98。

⁷⁶ 鄭騫〈白仁甫年譜〉頁 127：「…元史一五五史天澤傳：『中統元年，世祖即位，首召天澤，問以治國安民之道』。同書卷四世祖紀：『中統元年六月，召真定劉郁，邢州郝子明，彰德胡祇遹，燕京馮渭、王光益、楊恕、李彥通、趙和之、東平韓文獻、張昉等乘傳赴闕』。依諸人籍貫分析，蓋由真定史天澤、順天張柔、東平嚴忠濟（嚴實之子）分別薦舉。其中劉郁與仁甫同為真定人，

文人依附其屬地、政策「賴以存活」者為數必定不少；下一組以「地域」為討論依據時對此現象將有更明確的分析。世侯自為樂府，對於同屬新文體的雜劇，亦有支持作用；與名公們的交往，則可謂共倡風尚；對劇作家的「庇護」，則有鼓勵創作之效。

3. 因此，先確認名公曲家彼此的交遊關係，若其他兩組的劇曲家與其任一位為友，便有機會聯繫、提升到與其他名士的交流。名公們彼此互贈、應和詩文的情形，可從各家別集中考察蹤跡，表中「交友」欄不過略舉一二。概言之，第（1）、（2）期的漢人名士，先是在史家、嚴家、張家等漢人世侯的庇蔭下安頓，進而側身廟堂，彼此交往。第（3）期以後的名公多由其他管道（如國子學、科舉等）入仕，相互知曉或熟識。故「樂府名公組」呈現出一面「上層文士關係」的「網絡」。這張網的鋪蓋既與北曲樂府「陽春白雪」的特性相連結，也影響到北曲雜劇體裁的「文人性格」，指引劇曲家一條「躋身上層」的可能路徑；後文將討論劇作家的創作意圖，名公們或有「推手」之功。

4. 因為，從現存材料看來，名公組，特別是第（1）、（2）期者，實為關心「時藝」之士。他們對於戲劇的熟悉、藝人優伶的喜愛，可從其樂府、詩文觀察：如商衢〈嘆秀英〉與妓女和演劇有關。⁷⁷杜善夫〈莊家不識構欄〉套，以戲謔方式勾勒彼時劇場與演出概況。⁷⁸徐琰的〈贈歌者吹簫〉，⁷⁹盧摯的〈贈歌妓〉、〈廣帥餞別席上贈歌者江雲〉、〈別珠簾秀〉，⁸⁰貫雲石的〈贈伶婦〉，⁸¹劉時中的〈歌姬米氏小字耍耍〉、〈武昌歌妓媿氏春卿，色藝為一時之冠。友人文子方為刑曹郎，因公至武昌安子舉助教，會間之，念念莫置。代作此以贈之〉等，⁸²觀題目已見其與藝人、女伶的關係。胡祇遹除〈贈妓朱簾秀〉外，⁸³更有多首寫雜藝、贈伶人的詩文。⁸⁴至如王惲雖未列入《錄鬼簿》中，亦為元初名公，且與表中文士交遊密切，其《秋澗集》中有數首詩文酬贈藝人，⁸⁵卷46〈度曲說〉又記下另一位

胡祇遹與仁甫相識，彰德與邢州亦均在天澤轄境。…」

⁷⁷ 《全元散曲》頁19—20。

⁷⁸ 《全元散曲》頁31—32。

⁷⁹ 《全元散曲》頁79—80。

⁸⁰ 《全元散曲》頁108、126、131。

⁸¹ 《全元散曲》頁363。

⁸² 《全元散曲》頁676—657、659—660。

⁸³ 《全元散曲》頁69。

⁸⁴ 如〈迓鼓〉、〈相撲二首〉、〈小兒爬竿〉、〈諸宮調〉、〈太平鼓板〉、〈贈伶人趙文益〉、〈贈歌妓〉、〈朱氏詩卷序〉、〈黃氏詩卷序〉、〈優伶趙文益詩序〉、〈贈宋氏序〉，均見《紫山大全集》。

⁸⁵ 如〈題珠簾綉序後〉、〈樂籍曹氏詩引〉、〈樂籍敖氏金疏〉等，見《秋澗集》。

由金入元名士李治對「曲唱」的精研：

敬齋李先生晚年以歌酒自娛。…先生以己之所得教之，遂戟其手而高下之，使視焉，以諧其節奏，雲起雪飛，窮要眇而後已…昔孔宣父與人歌，善，必使反之，而後和焉。又漢人例蓄聲樂，唐之士夫皆有音樂，由是而觀，歌之為藝亦未可少也。先生以材德主盟斯文六十餘年…何先賢風流蘊藉，不容多得也…（頁 613）

由李治的曲學和王惲的仰慕之情，可見名士於此道的熱中。再如元好問《遺山集》卷 11〈論詩三十首〉之一：⁸⁶

曲學虛荒小說欺，俳諧怒罵豈詩宜。今人合笑古人拙，除卻雅言都不知。表現其力挺曲、劇、小說等俗文藝的態度。上例可察，名公雖未親身創作雜劇，但他們與樂妓的良好關係、對待「樂府」的熱情，無形中促進曲、劇的發展。當歌妓常於宴席、堂會等場合佐樽之時，也同時決定了曲／劇（清唱）的表演場合，為雜劇「重曲」的性格、以及「曲本」的出版流通推波助瀾。更何況由《青樓集》之載，彼時樂妓亦多參與雜劇演出，與劇作家的合作、交往亦應密切，透過她們或有傳遞名公與劇作家詞章、情誼的可能。也就是說，「名公交遊網」與「劇作家交遊網」除了透過「庇護」、「扶助」關係接觸之外，更可能透過「歌女優伶網」相交；縱橫交錯的關係導致「雜劇」相異於同時代的「戲文」，發展為具「文人性」與「清曲性」的特色。可以說，雜劇的「文學性」風格，不僅決定於劇作家本身，更決定於隱身幕後上層文人的間接參與與關注。然而，名公雖能欣賞北曲歌樂與表演，從他們無一制作雜劇的狀況看來，雜劇的創作畢竟還是難登上流社會的大雅之堂；這又間接使雜劇題材的多元性與特殊的世俗情調得以無礙地開展。透過對名公組潛在影響的認知，便可為以下兩組「劇作家」的身份、情態與創作意圖立基。

二、「北人劇作家組」的創作意圖

這是元雜劇的主要創作群組。由於這批名單並非鍾嗣成所熟知、擬出，而是得之於吳仁卿（克齋），⁸⁷生平、事蹟幾皆不詳；然而在資料頗為隱晦的情況下，

⁸⁶ 《景印文淵閣四庫全書》集部 130，頁 124。

⁸⁷ 見鍾氏《錄鬼簿》此組後之跋語：「右前輩編撰傳奇名公，僅止於此。才難之云，不其然乎？余僻處一隅，聞見淺陋，散在天下，何地無才？蓋聞則必答，見則必知。姑敘其姓名於右。其所編撰，余友陸君仲良，得之於克齋先生吳公，然亦未盡其詳。余生也晚，不得預几席之末，不知出處，故不敢作傳以吊云（頁 74）。」關於吳克齋其人的考證，可參考周維培〈《錄鬼簿》成書考〉的介紹。

《錄鬼簿》卻能列出所有人士的「籍貫」(除「趙子祥」外),可見「地域關係」確為此組作家值得考察的切入點。故表 3-2-2 便依「地域」、兼及《錄鬼簿》略為提到的交遊線索排列。

表 3-2-2 :

姓字	名號	籍貫	職位、交遊	作劇數量	考證
籍貫為大都及鄰近地區人氏					
關漢卿	號已齋叟	大都人	太醫院尹	58	鋼 24 ⁸⁸
楊顯之	(號「楊補丁」是也)	大都人	與漢卿莫逆交。凡有珠玉,與公較之。		
梁進之 (退) (迫)		大都人	警巡院判,除縣尹,又除大興府判,次除知和州。與漢卿世交。杜善夫妹婿(孫考)	2	孫 鋼 25
費君祥		大都人	唐臣父,與漢卿交	1	
費唐臣		大都人	君祥之子	3	
石子章		大都人	與元遺山、李顯卿交	2	王、孫
庾吉甫	名天錫(福)	大都人	中書省掾,除員外郎、中山府判	15	
馬致遠	號東籬(老)	大都人	任江浙行省務官(江浙省務提舉)與王伯成、盧摯交(孫考)	12	孫
李時中		大都人	中書省掾,除工部主事與馬致遠、花李郎、紅字李二交	1	孫
紅字李二		京兆人	教坊劉耍和婿	3	
花李郎			劉耍和婿	2	鋼 26
張國寶 (賓)	即喜時豐	大都人	教坊管勾	3	鋼 27
王實甫	(名德信)	大都人	鄭駁孫之考	14	孫、鄭 么
王仲文		大都人		10	孫、么
紀天祥 (君)		大都人	與李壽卿、鄭廷玉同時	6	
孫仲章 (李)		大都人		2	孫
趙明道 (遠)		大都人		2	鋼 28
李子中		大都人	知事除縣尹	2	
李寬甫		大都人	刑部令史,除廬州合肥縣尹	1	
李直夫	即蒲察李五	(德興人) 德興府住 女直人		11	孫

⁸⁸ 鋼 24：簡 28。鋼 25：繁 102。鋼 26：簡 119。鋼 27：簡 117，繁 93、94。鋼 28：簡 85。鋼 29：繁 48。鋼 30：繁 112。鋼 31：繁 110。鋼 32：繁 107。鋼 33：繁 115。鋼 34：繁 118、119，增 116、118。鋼 35：簡 116、繁 92。鋼 36：繁 100。

王伯成		涿州人	有《天寶遺事》諸宮調	2	孫
籍貫為真定（含保定）地區人氏					
白仁甫	名樸，號蘭谷先生	真定人	贈嘉議大夫、太常禮儀院卿與史天澤、盧摯、曹元用、楊果、胡祇通、奧敦周卿、閻仲章、侯正卿、李文蔚交（吉川考）	15	王、葉、鄭、李、吉川 鋼 29
李文蔚		真定人	江州路瑞昌縣尹與白樸交（吉川、孫考）	12	孫
侯正卿	克中 號艮齋先生	真定人	交史天澤、白樸、闕彥舉、徐琰、張夢符、胡祇通、姚燧（吉川考）	1	孫 吉川
史九散仙	名樟	真定人	武昌萬戶。天澤次子。	1	鋼 30 吉川
尙仲賢		真定人	江浙行省務官（提舉）	10	孫
戴善甫 (夫)		真定人	江浙行省務官	5	
江（汪）澤民	（名德潤）	真定人		1	
彭伯威 (成)		保定人		1	孫
李好古		保定人 (東平人)		3	孫
籍貫為東平及山東地區人氏					
高文秀	（都下人號「小漢卿」）	東平人	（東平府學生員）府學生，早卒	32	孫
張時起	字才英 (美)	(東平人) 長蘆居	(府學生員)東平府學生，	4	
顧仲清		東平人	清泉場司令	2	鋼 31
張壽卿		東平人	江浙省掾吏	1	
武漢臣		濟南府人		10	
岳伯川		濟南人		2	鋼 32
王廷秀 (庭)		山東益都	淘金千戶	4	孫
康進之		棣州人		2	孫
籍貫為平陽及山西地區人氏					
石君寶		平陽人		10	孫
于伯淵		平陽人		6	
趙公輔		平陽人	儒學提舉	2	
狄君厚		平陽人		1	
孔文卿	（名學詩）	平陽人	孫考其為溧陽人，或誤為溫州平陽	1	孫 鋼 33
李壽卿		太原人	將仕郎，除縣丞與侯克中交（孫考）	10	孫
劉唐卿		太原人	皮貨所提舉，在王彥博左丞席上曾詠	2	孫 鋼 34

吳昌齡		西京人		9	孫
李行甫 (道)	(名潛夫)	絳州人		1	
籍貫為河南地區人氏					
鄭廷玉		彰德人		23	
趙文殷 (英) (敬)		彰德人	教坊色長(教坊官) 可能與趙文益為兄弟(孫)	3	孫 綱 35
李進取 (取進)		大名人	官醫大夫(醫士)	3	
陳寧甫		大名人		1	
陸顯之		汴梁人	有《好兒趙正》話本	1	
趙天錫	名禹珪	汴梁人 1263— 1333	鎮江府判 孫與吉川所考之人異	2	孫 吉川 綱 36
孟漢卿		亳州人		1	
姚守中		洛陽人	牧庵學士姪，平江路吏	3	孫
不明籍貫者					
趙子祥				3	孫

據上表可得幾點觀察：

1. 按地域分，則劇作家以河北地區為最多，包括大都、京兆、涿州（屬大都路）、德興（屬上都路）、保定、以及真定。山西地區次之，包括西京（今大同）、平陽（今臨汾）、太原、絳州。山東地區再次之，包括東平、濟南、益都、棣州；河南地區人數等同，包括彰德、大名、汴梁、亳州、洛陽。這些地域主要屬「中書省」轄下，以及「河南江北行省」北部一小塊，為朝廷樞機所在地，以及傳統的「中原」地區。當中的共通性，是這些地區主要為漢人世侯屬地內的大都市。如「名公組」的史天澤於 1229 年授真定、河間、大名、東平、濟南五路萬戶，至 1260 世祖再授其為河南等路宣輔使。⁸⁹「名公組」的另一位張九元帥（張弘範）則於 1275 授為亳州萬戶。⁹⁰嚴實於 1230 授為東平路行軍萬戶。⁹¹而史天澤長子史格曾代張弘範為亳州萬戶；次子史樟也就是「史九散仙」，曾繼任真定、順天新軍萬戶。⁹²漢人「六大家族」之一的劉伯林、劉黑馬統晉地平陽、宣德等路軍；⁹³名士王惲曾任平陽府判。⁹⁴可以說，表中劇作家的籍貫與世侯之轄、名

⁸⁹ 《元史》卷 155，頁 3658、3660。

⁹⁰ 《元史》卷 156，頁 3681。

⁹¹ 《元史》卷 148，頁 3506。

⁹² 《元史》卷 155，頁 3663。

⁹³ 蕭啟慶〈元代幾個漢軍世家的仕宦與婚姻〉頁 271—273。

公之治幾乎完全重疊，故表列城市實為北人作家安身立命之地，籍貫的標示絕非偶然，可能具宣示、辨別來自「某家屬地」的作用。如白樸祖籍實為隰州，金亡後隨父移居真定，遂為真定人；白樸父子居真定，完全是史天澤庇護文士的關係。⁹⁵這群劇作家無論原籍何處，後來之定籍大部分或許如同「白樸模式」。關於這些地域內之「文風」與戲劇傳播的因子，季國平《元雜劇發展史》第二、三章分別就汴梁、平陽、真定、東平、大都等詳加論述，本文不贅。

2. 這群「北人」劇作家的交遊，根據《錄鬼簿》的線索、酌參前輩之考，可勾勒出五組：

(1) 關漢卿、楊顯之（與漢卿莫逆交）、梁進之（與漢卿世交）、費君祥（與漢卿交）、其子費唐臣——此五人可謂以關漢卿為中心，彼此或知悉、或熟識。據孫楷第考，梁進之為杜善夫妹婿；⁹⁶據《輟耕錄》，關漢卿與王和卿熟捻；再據賈仲明吊詞，楊顯之或為王元鼎熟識的前輩⁹⁷——這五人的交遊網便與「名公組」有了接觸、聯繫的可能。現存《析津志輯佚》中，梁有撰寫的「名宦志」列有關漢卿小傳：⁹⁸

關一齋，字漢卿，燕人。生而倜儻，博學能文，滑稽多智，蘊藉風流，為一時之冠。是時文翰晦盲，不能獨振，淹於辭章者久矣。（頁 147）

從其交遊狀況觀察，關漢卿為大都「名宦」的可信度極高，或因他由金入元，⁹⁹但非任「文官」而屬太醫院，故文史材料記載頗闕。

⁹⁴ 王惲有一首〈醉歌行〉，小序：「燕平湖作，時為平陽府判」，見《元詩選初集》頁 459。

⁹⁵ 見〈白仁甫年譜〉頁 92—93 考，以及頁 97：「…時史天澤開府真定，優禮士大夫，文舉全家往依之，自此占籍真定。…」。

⁹⁶ 《元曲家考略》頁 64。

⁹⁷ 增補本「楊顯之」條：「顯之前輩老先生，莫逆之交關漢卿。…王元鼎、師叔敬，順時秀、伯父稱，寰宇知名（頁 137）」。

⁹⁸ 〔元〕熊夢祥編，北京圖書館善本組輯，《析津志輯佚》（北京：北京古籍出版社，1983）。關於「名宦傳」的作者梁有，孫楷第《元曲家考略》頁 60 首考，么書儀〈關於《析津志》和關一齋小傳的作者問題〉續詳考。

⁹⁹ 梁有所撰的「名宦志」開頭有一段文字：「…世祖皇帝混一華夏，定鼎於茲。自今宋亡後，迨且百年，故家遺民而入國朝，仕為美官，樹勳業，貽厥子孫者，班班可見。蓋由天地英爽之氣賦於人，而輔翼元化。是以教化之所被，炳煥垂遠者，豈可不紀述，以詔方來。乃作名宦志。（頁 145）」可見梁有這份「名宦」所記實為「由金入元」而為官者。「名宦志」列舉其餘如楊果、史秉直（史天澤父）、耶律楚材等，均為由金入元名士。再者，「名宦志」於「高顯卿」條後有一跋語：「已上故家多係有就外傳之時，屢嘗竊聽父師所言，燕籍居之戶百四十家。向時亦嘗過其家，雖不能全言，三十年後，或仕宦於外，或貧乏不能存，物故者甚多。姑識此。（頁 152）」；據么書儀考證，梁有祖父梁曾生於 1242 年，梁有最早當生於 1282 年。由以上三點可證關漢卿為「由金入元」居「名宦」之人。

(2) 馬致遠、李時中、紅字李二、花李郎——此四人曾合寫《黃粱夢》，必有交情。而據賈仲明吊詞，王伯成爲馬致遠「忘年友」；¹⁰⁰據孫楷第考，馬致遠與盧摯、張可久可能相識¹⁰¹——推測馬與「名公組」、甚至第三組的「南方曲家」或有往來。值得注意的是馬致遠既熟教坊藝人，顯示他可能與教坊關係密切，後文將析論。由其交游網絡看來，他可能與關漢卿相似，亦屬「官位不高」的名士之流，吉川幸次郎的直覺是值得考慮的。¹⁰²

(3) 白樸、李文蔚、侯正卿三人，據吉川氏與孫氏之考，是彼此相交的；¹⁰³史天澤次子史樟與其相識。¹⁰⁴石子章據孫楷第考，與元遺山、李壽卿交；¹⁰⁵而李壽卿據孫考，也與侯正卿友，¹⁰⁶再佐以以元好問、白樸、侯正卿彼此之關係，石子章、李壽卿與上述四人有彼此知悉的可能。姚守中既爲姚燧姪，則他與以上六位恐怕也有互聞。這一組交遊網的特色，首先是他們主要占籍真定，明顯受真定史家庇護、扶持。其次是他們與「名公組」有著非常密切的交友，尤以白樸、侯正卿二位，與上流名士往來不絕；¹⁰⁷二人雖未入仕，卻依附世侯、將軍幕府流轉，

¹⁰⁰ 增補本「王伯成」條：「伯成涿鹿俊豐標，么末文詞善解嘲。…馬致遠、忘年友，張仁卿、莫逆交，超群類一代英豪（頁139）」。

¹⁰¹ 孫楷第《元曲家考略》頁130據《陽春白雪》前集卷二有「致遠和盧疏齋湘妃怨詞詠西湖小令四首」，張可久今樂府有【慶東原】「次馬致遠先輩韻小令九首」，推考馬與盧相識、於張可久爲前輩。

¹⁰² 吉川幸次郎《元雜劇研究》第二章考證了一些「名公曲家」後，雖未明確舉證，卻近乎直覺性地寫道：「我在上面這樣考察的結果，總覺得元初雜劇二大家關漢卿、馬致遠，也很可能是當時的名士（頁104）」。

¹⁰³ 見《元雜劇研究》頁84、頁90，《元曲家考略》頁14。

¹⁰⁴ 馮沅君〈元曲家雜考三則〉（《馮沅君古典文學論文集》濟南：山東人民出版社，1980）頁194—196推測史樟生卒年爲1240—1288。梁會錫〈論雜劇作家史九敬先與南戲作家史九敬先〉（《南戲國際學術研討會論文集》北京：中華書局，2001）翔實考證其生平經歷，推測史樟生年爲1234，並認爲他同時爲雜劇作家與南戲作家，值得參考。

¹⁰⁵ 《元曲家考略》頁137—138。

¹⁰⁶ 《元曲家考略》頁18—19、49—50。

¹⁰⁷ 吉川氏《元雜劇研究》頁84考白樸的交遊：「…下面接著來討論他的交遊情形。【水龍吟】序中提到的『盧處道副使』是盧摯；『曹光輔教授』是曹元用。【木蘭花慢】序中的『參政西庵楊丈』是楊果；『胡紹開王仲謀兩按察』是胡祇遹與王惲，都是當時一流的文人。…又【木蘭花慢】的『奧敦周卿府判』…《錄鬼簿》中的『閻仲章學士』…盧摯的妹妹是仁甫的弟弟敬甫的夫人。」以及同書頁88—89考侯克中的交遊：「在跟他唱和的人們當中，就有史丞相（天澤）、姚左轄雪齋（樞）、廉平章（希憲）等巨公，以及閻彥舉（舉）、徐中丞子方（琰）、張夢符侍郎（孔孫）、胡紹開提刑（祇遹）、姚翰林端甫（燧）等錚錚名士…」。

不愁生計且能遍覽大江南北；¹⁰⁸可謂「劇曲家依附名公」模式的最佳範例。

(4) 高文秀、張時起既均為「東平府學生員」，有相識的可能。他們可謂依附於東平嚴氏的文人。其中高文秀被「都下人」譽為「小漢卿」，暗示其人行跡、或其劇曾流播至大都；其中又透露著「佳品」集中、獻藝於京師的線索。

(5) 趙文殷據孫氏推測，可能為趙文益昆仲；¹⁰⁹而胡祇遹既有詩文贈與「伶人」趙文益，則趙文殷不無與胡氏相交的可能，也暗示名公對教坊藝人的關注、彼此的友好。這與馬致遠一組的情況有些類似，惟紫山權位更高而已。

從上述劇作家的交遊脈絡，可察覺幾點現象：其一，多位劇作家遠非布衣之徒，而是與上層文士稱友，甚至有機會入朝中教坊，熟識其中藝人者。其二，當中更有幾位其實是名公（如史樟），或優游於名公貴族之間，雖因身繫創作而被歸類於此組，然觀其生活、交遊模式，或許更像是跨界於「樂府名公」與「北人劇作家」之間的「名流文人」，白樸堪稱典型。

3. 接下來分析此組作家的職業／職位，觀察其身份地位。¹¹⁰

表 3-2-3：

作家	錄鬼簿所載之職稱	官品（括號內為據元史百官志之考）
關漢卿	太醫院尹	不明官品 ¹¹¹
梁進之	1. 警巡院判 2. 除縣尹 3. 又除大興府判	1. 正六品（卷 90，百官六） 2. 從六品—七品（卷 91，百官七） 3. 正四品（卷 91，百官七）

¹⁰⁸ 參考吉川氏對白樸之考，頁 81—82：「…以上是仁甫到三十歲左右的閱歷。要之，他的行踪始終與遺山保持關係，並與當時的軍閥有所往來…從仁甫三十歲到五十歲之間的事跡，卻不甚明白。不過，這段時間仍然接受史天澤的庇護，這一點是沒有疑問的。」頁 83—84：「仁甫的晚年，為什麼要在江南渡過呢？這恐怕是因做南宋遠征軍的幕僚而往南方去，從此就註定他常住江南的命運了。…史天澤雖然已經去世，但幕僚生活為當時文人的常態，所以仁甫一定追隨在某一個南征將軍的幕中，這是可以充分想像得到的。…當然住定了南方以後，他的生活恐怕也是由某達官貴人來扶持的。（筆者按：以下指涉呂師夔）…」及其對侯克中之考，頁 89：「…可見當時的元老都樂於和他相親，而他自己也甘為他們的入幕之賓。他幕遊的蹤跡，幾乎遍及南北。…從詩中所謂『異鄉何幸多知己』來推測，他可能憑著他的聲明旅食於各地的…」頁 90：「…而且，這個人也跟白仁甫一樣，經常做著巨公貴臣的幕賓。這一點和其他許多作者的生平差不多是相同的。」

¹⁰⁹ 《元曲家考略》頁 16。

¹¹⁰ 田同旭有〈元雜劇作家職官考略〉（《哈爾濱學院學報》2004 年第 5 期），也據《元史》考察《錄鬼簿》及《續編》作家的職官，但分析方法與本文多有不同，得出的結論則與一般認知結果無異。

¹¹¹ 《元史》卷 88「百官四・太醫院」雖未見「院尹」一職，但主事者有自正二品至正四品不等的官階（頁 2220）。又，卷 91「百官七」有「太醫散官一十五」，自從三品至從八品。關漢卿的官職當在以上二者範圍內。

	4. 次除知和州	4. 正五品—正六品（卷 91，百官七）
庾吉甫	1. 中書省掾 2. 除員外郎 3. 中山府判	1. 吏屬 ¹¹² 2. 正六品 ¹¹³ 3. 四品（卷 91，百官七）
馬致遠	江浙行省務官	正四品—正八品 ¹¹⁴
李時中	1. 中書省掾 2. 工部主事	1. 吏屬 2. 可能為正四品 ¹¹⁵
紅字李二	教坊藝人	隸屬教坊
花李郎	教坊藝人	隸屬教坊
張國寶	教坊管勾	從六品（卷 85，百官一）
李子中	知事除縣尹	從六品—七品（卷 91，百官七）
李寬甫	1. 刑部令史 2. 除廬州合淝縣尹	1. 吏屬（卷 85，百官一，刑部令史共 30 人） 2. 從六品—七品（卷 91，百官七）
白仁甫	贈嘉議大夫、太常禮儀院卿	正三品（卷 91，百官七）、（卷 88，百官四）
李文蔚	江州路瑞昌縣尹	從六品—七品（卷 91，百官七）
史九散仙	武昌萬戶	正三品—從三品（卷 91，百官七）
尙仲賢	江浙行省務官	正四品—正八品（同馬致遠條注）
戴善甫	江浙行省務官	正四品—正八品（同馬致遠條注）
高文秀	東平府學生員	府學生
張時起	東平府學生	府學生
顧仲清	清泉場司令	從七品（卷 95，百官一）
張壽卿	江浙省掾吏	吏屬
王廷秀	淘金千戶	從四品—從五品（卷 91，百官七）
趙公輔	儒學提舉	從五品（卷 91，百官七）
李壽卿	1. 將仕郎 2. 除縣丞	1. 正八品（卷 91，百官七） 2. 從六品（卷 91，百官七）
劉唐卿	皮貨所提舉	從九品（卷 85，百官一）
趙文殷	教坊色長	從三品—從八品 ¹¹⁶
李進取	官醫大夫	從三品—從八品（卷 91，百官七「太醫散官」）
趙天錫	鎮江府判	正四品（卷 91，百官七）
姚守中	平江路吏	吏屬

¹¹² 據《元史》卷 85「百官一」，中書省的漢人省掾共 60 人（頁 2124）。

¹¹³ 《元史》卷 85「百官一」錄中書「左司」、「右司」下，皆設有「員外郎」，為正六品。庾吉甫之前為「中書省掾」，故可能升遷為中書省轄下的「員外郎」。

¹¹⁴ 《元史》卷 91「百官七」提及至元二十二年，從「江淮行省」改為「江浙行省」；各行省介紹之後，有「各省屬官」一項，分列「檢校所、照磨所、架閣所、理問所、都鎮撫司」等官職，自正四品至正八品不等的職品（頁 2308）。馬致遠的官職約當在其中範圍內。

¹¹⁵ 《元史》卷 85「百官一」「工部」錄，至元 28 年後才設「首領官：主事五員」，但未稱官品，據上下文推測為正四品（頁 2143—2144）。

¹¹⁶ 《元史》卷 91，「百官七」錄有「教坊司散官十五」，自「雲韶大夫」至「和節郎」，由從三品至從八品不等的官階。趙文殷約當在其中範圍內。

上表可看出有品第官職者 21 人（其中白樸為歿後贈官），隸屬下吏、編制內人員（如教坊藝人、學生等）6 人，共 27 人。而《錄鬼簿》未標示官職、身份者共 29 人，但當中的侯正卿、石子章又可算作「名士散人」。換言之，有官職／公家職務在身者，約佔整組的一半左右。若將未標官職者視為布衣，則北人劇作家中「官吏出身」與「布衣（文人）」各約半數。

值得注意的是，任官者品第多屬中階（四至六品者較多），其職位屬性頗雜，有醫、教坊、鹽場（清泉場）、淘金、皮貨所等，似乎逾越正統／傳統「儒士」晉身之階的範疇。可以想像「布衣者」的組成身分可能更「多元」。換言之，「雜劇」中「雜」的性格——題材與劇中人物的多元，可謂從劇作家的組成起始。

此結果似乎與一般印象中雜劇作者「職官低微」的狀況不甚相符。¹¹⁷北人劇作家每兩人就有一人任官職，有些稱得上是高官了，僅兩位最終仍為「吏」。這說明他們的身份地位並不特別低賤，甚且其中多位有機會與名公結交；因此簡單地用「雜劇作家身份低微→抑鬱不得志→寫雜劇以抒懷→劇本反映社會現實與文人境遇」，這樣的「直線邏輯」來解釋作家地位、創作目的、及劇本文學價值，恐怕不無問題。

若再結合各家「創作的數量」來看，可分為 3 組：

(1) 創作數量在 10 本以上者 14 人

任官職者	無官職者
關漢卿 58	鄭廷玉 23
高文秀 32	王實甫 14
庾吉甫 15	李直夫 11
白仁甫 15	王仲文 10
馬致遠 12	石君寶 10
李文蔚 12	武漢臣 10
尚仲賢 10	
李壽卿 10	

創作量豐富者，任官／職者的人數較「布衣」者為高。當中關漢卿的 58 本可謂「天量」，高文秀的 32 本也極多；無任官者以鄭廷玉 23 本數量最高。這組特別「多產」的劇作家透露出的線索是，雜劇的創作恐怕不是單純的「澆胸中塊壘」型的模式，而可能具有某種動機、用途的，「有所為而為」的。

(2) 創作數量在 4—9 本間者 7 人

¹¹⁷ 如田同旭文：「…它說明，在 45 位（按：他統計《錄鬼簿》「名公組」之外，包括北人、南人在內的任官職劇作家）元雜劇作家中，能夠躋身蒙元上流社會的是極少數，大部分元雜劇作家職官低微，甚至屈就吏員。…為什麼他們卻如此『職位不振』、『沈抑不僚』、『屈就簿吏』呢？…（頁 84）」堪為典型觀點。

任官職者	無官職者
戴善甫 5	楊顯之 8
張時起 4	吳昌齡 9
王廷秀 4	紀天祥 6
	于伯淵 6

這一群組的創作可謂「中量」，無官職者中，楊顯之與關漢卿為知己；紀天祥於《錄鬼簿》記載與「李壽卿、鄭廷玉」同時，暗示或有相識的可能，而李、鄭二人皆為上表之「多產作家」。有官職者中，戴善甫與尚仲賢、馬致遠（兩人皆為多產作家）同為「江浙行省務官」，不排除有相識的可能；張時起與高文秀亦或相識。換言之，「中產」作家與「多產」作家或有某種內在聯繫，甚至有相互影響、激發、形成風氣的可能。

(3) 創作數量低於3本者35人

任官職者	無官職者
梁進之 2	費君祥 1
石子章 2	費唐臣 3
李時中 1	孫仲章 2
紅字李二 3	趙明道 2
花李郎 2	王伯成 2
張國寶 3	汪澤民 1
李子中 2	彭伯威 1
李寬甫 1	李好古 3
侯正卿 1	岳伯川 2
史九散仙 1	康進之 2
顧仲清 2	狄君厚 1
張壽卿 1	孔文卿 1
趙公輔 2	李行甫 1
劉唐卿 2	陳寧甫 1
趙文殷 3	陸顯之 1
李進取 3	孟漢卿 1
趙天錫 2	趙子祥 3
姚守中 3	

這組作家寫戲數量之低，可知其創作屬於業餘性質，並非「專業」寫手。任官職者中，梁進之為漢卿世交，石子章、侯正卿為依附上流名公之散人，李時中與馬致遠交，史九散仙為高官世侯出身，趙天錫官位四品，以及四位「教坊藝人作家」，他們的創作可能或受「多產作家」的影響、啟發，或一時興起，或為遊戲之作。其餘品第較卑、職屬較雜者，若與其他未任官職者合起來看，則這批「業餘作家」似乎是在創作大環境的帶動下，引發的零星與偶然現象，雖非創作主力，卻為雜劇劇本注入「多樣性」的因子。

由第一組與第三組人數的懸殊，對照生產劇本數量的「反比」，可以看出雜劇創作的數量、興盛，完全可能來自於少數人士的筆耕不輟與影響，亦即大多數的雜劇集中產生於少數作家之手；第一組「多產作家」的作品數量與質量，幾乎可代表最主要的元雜劇劇作。然而，若論及雜劇劇本的「雜」與「多元性」，卻來自劇作家組成的多樣性，以及第三組「低產作家」的數量之多，才使得劇本題材與內容，涵蓋極大的廣度及類似主題的各種變奏。從上文分析官職的組成、品第，以及創作數量的顯著不平均看來，北人劇作家的創作動機與意圖，可能指向兩條主要的路徑，一條是與「官方」、「上流社會」有所聯繫的系統，並可牽連到與「名公」、「教坊」的關係；一條則較似「民間體系」，但不必然為獨自性、個人抒發性質的寫作，或有「社群」的作用於其中，即所謂的「書會」，並可能與商業化的劇場環境有關。前者可算得上「御用曲家」，¹¹⁸後者可稱為「書會才人」，但兩者並非「二分」狀態的存在，允許有重疊、同時擁有兩重身份的可能，下文專論之。

「應制型曲家」與「功名取向模式」

由前文的分析，可知在「多產作家組」的任官職者中，白樸實為接近名公權貴的幕府文士，而關漢卿、馬致遠則或為名宦與名士之流，高文秀為府學生員，庾吉甫等為中級官員。他們的大量創作或許有某種共通的「目的性」，本文推測與「應制」¹¹⁹之作有關，即呈獻予內廷、世侯、權貴，或受教坊委制的可能。

為了具體說明，需從可作為「類比」之例切入觀察，最好的相近例案就是繼《錄鬼簿》之後，記載元末明初曲家創作名冊的《錄鬼簿續編》。《續編》中最典型的「御用曲家」當屬賈仲明。試看「賈仲明」條小傳：

山東人。天性明敏，博究群書。善吟詠，尤精於樂章、隱語，嘗侍文皇帝於燕邸，甚寵愛之。每有宴會，應制之作無不稱賞。公豐神秀拔，衣冠濟楚，量度汪洋，天下名士大夫咸與之相友。字號雲水散人。所作傳奇、樂府極多，駢麗工巧，有非他人之所及者。一時儕輩，率多拱手敬服以事之。後徙居蘭陵，因而家焉。所著有《雲水遺音》等集行於世。（頁 180）

由他在燕王時期的「寵遇」觀之，賈仲明實為受藩王庇護、起用的「御用曲家」；

¹¹⁸ 使用「御用」二字，實受周維培〈元明之際北曲曲目論略〉之啟發：「…而編者的不少朋友都曾是藩王，尤其是後來做了永樂帝的朱棣的御用曲師或文人…（頁 119）」。本文不單指「皇帝」身邊的文人，而採廣義界定，凡為朝廷、世侯、權貴、高官等所用，均可涵蓋。

¹¹⁹ 使用「應制」二字，同樣採較寬之定義，不僅指應皇帝之命而作，「主人」也可包括皇親貴族、名公士夫、世侯官府等。

而燕王欣賞他最大的理由是「每有宴會，應制之作」無不佳。可以想像在其名下的十四部雜劇恐怕與內廷供需、教坊合作脫不了干係。倚賴皇親的賞識，他遂得躋身上流名公圈子，因此「天下名士大夫咸與之相友」。

《續編》中另有兩位名氣頗響、與賈仲明為友，境遇亦相似的「御用曲家」，湯舜民與楊景賢。「湯舜民」小傳寫道：

象山人。號菊莊。補本縣吏，非其志也。後落魄江湖間。好滑稽。與余交久而不衰。文皇帝在燕邸時，寵遇甚厚。永樂間，恩賚常及。所作樂府，套數、小令極多，語皆工巧，江湖盛傳之。（頁 173）

看來湯舜民在成為藩王府中「供奉」的曲家之前，也曾不得志一陣子，只作個「小吏」；後靠著擅寫樂府的本事，得遇寵而多有應制之作。¹²⁰「湯舜民模式」證實以「寫曲／劇」出眾而得受拔擢入內，確實是一般下層、與科舉絕緣的文士（下官／吏）最好的出路。而貴族作為「贊助者」（patron）扶植文人曲家，既可供場合之需索，以為雅興之娛，無形中也助長文學的興盛；英國劇場中的莎士比亞、歐洲古典音樂的作曲家，都有極為相似的「宮廷（貴族）贊助」模式。再看「楊景賢」小傳：

名暹，後改名訥，號汝齋。故元蒙古氏，因從姊夫楊鎮輔，人以楊姓稱之。善琵琶，好戲謔，樂府出人頭地。錦陣花營，悠悠樂志。與余交五十年。永樂初與舜民一般遇寵。後卒於金陵。（頁 174）

他與湯氏可能以相似的模式召入內廷，而楊景賢名下 18 本雜劇的數量，於《續編》各家中居冠，甚至多於賈仲明；看來也是出於「應制」、「教坊供需」的原因。

廣義來說，「應制」模式不必然為「上命下」，也可是「下呈上」，如高啓於至正己亥（1359）年作的〈聽教坊舊妓郭芳卿弟子陳氏歌〉有幾句為：¹²¹

…翰林才子山東李，每進新詞蒙上喜。當筵按罷謝天恩，捧賜纏頭蜀部綺。…這位進奉「新詞」（樂府）的「山東李」，即為名公組的李溉之。¹²²此事可證元代確實流行以曲、劇「獻君」，且不僅下吏、布衣倚靠「樂府出人頭地」，就連名士也樂於此舉。

既然《續編》中創作雜劇數量最多的兩位（楊、賈）均為「御用曲家」，以此方式回過頭來看關漢卿、馬致遠是否可能一度「獻藝／作」於內廷？

關漢卿既為任職於太醫院的「名宦」，則他能於宮中行走的可能極大。楊維

¹²⁰ 《全元散曲》輯錄他的〈元日朝賀〉、〈新建構欄教坊求贊〉、〈贈教坊殊麗〉、〈贈教坊張韶舞善吹簫〉、〈四景為儲公子賦鳳陽人〉，都是有應制作用或顯現與教坊關係的樂府。

¹²¹ 高啓，《大全集》頁 102。

¹²² 吉川《元雜劇研究》頁 58—59，已據金檀《高青邱詩註》考之。

禎有〈宮辭〉十二首，其一寫道：¹²³

開國遺音樂府傳，白翎飛上十三絃。大金優諫關卿在，伊尹扶湯進劇編。
雖然《錄鬼簿》中《伊尹扶湯》一劇是錄於鄭光祖名下，但末兩句主要傳達之意，似指由金入元的關漢卿以雜劇「呈獻」內廷，且不無「進諫」作用隱於其中。楊鐵崖顯然是看輕此類獻作之舉的，故他加一「優」字於關卿之上；這反而說明了關漢卿不同於一般名士的地位——「御用曲家」。

與楊維禎的意思相近的，還有朱有燬〈元宮詞百章〉之一的：¹²⁴

初調音律是關卿，伊尹扶湯雜劇呈。傳入禁垣宮裡悅，一時咸聽唱新聲。
除了寫關氏「進奉」雜劇外，值得注意的是「初調音律」四字，將關漢卿視為「雜劇初期」具制定、奠基作用的人物。《太和正音譜》「古今群英樂府格勢」對關漢卿的評價：

觀其詞語，乃可上可下之才，蓋所以取者，初為雜劇之始，顧卓以前列。（頁17）

亦有此意。由關氏年代之早，交往圈近於內廷、名公，及其突出的作品數量來看，他即便不是雜劇的「創始者」（事實上很難由「一人」所創），但作為奠定制度、風格者可謂當之無愧。若按一般觀點，將關漢卿視為不得志而混跡勾欄、藉寫作以抒懷的同情藝人之士，¹²⁵則《太和正音譜》「雜劇十二科」所載：

…子昂趙先生曰：「良家子弟所扮雜劇，謂之行家生活；娼優所扮者，謂之戾家把戲。…雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客所作，皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？…」關漢卿曰：「非是他當行本事，我家生活，他不過為奴隸之役，供笑獻勤，以奉我輩耳。子弟所扮，是我一家風月。」…（頁24—25）

便難以理解關氏論調，及何以名公趙孟頫會將下層文人的劇作家視為「自己人」（我輩），而貶低藝人到驅役的地步？然若將關視為「御用曲家」，則他自可與名公同席，具有「創編」雜劇以「賞（教坊）藝人飯吃」的高一地位，此語便不難想像。

再者，當時人提到「今樂府」（散曲）時，多會提及關漢卿，並常將之與名

¹²³ 楊維禎，《鐵厓古樂府注》（台北：台灣中華書局據清乾隆刻本校刊，1971），卷八「鐵厓逸編註」，頁6b。

¹²⁴ 傅樂淑箋注，《元宮詞百章箋注》頁29。

¹²⁵ 這樣的認知大多奠基於關漢卿著名的【南呂一枝花】〈不伏老〉套，然而 Patricia Sieber, *Theaters of Desire* (NY: Palgrave Macmillan, 2003) 書中第一章「Guan Hanqing and Attestatory Authorship」頁60—69 已考證此曲非關漢卿所寫，可能出於明初御用曲家之流所作。

公相稱，尤常與四品官職、同屬「多產作家」的庾吉甫並列，恐怕非屬偶然。如貫雲石的〈陽春白雪序〉：¹²⁶

蓋士嘗云：東坡之後，便到稼軒，茲評甚矣。然而北來徐子芳滑雅，楊西庵平熟，已有知者。近代疎齋媚嫵如仙女尋春，自然笑傲；馮海粟豪辣灑爛，不斷古今，心事又與疎翁不可同舌共談。關漢卿、庾吉甫造語妖嬌，摘如少美，臨盃使人不忍對。僕幼學詞，輒知深度；如此年來，職史稍稍遐頓，不能追前數士，愧已。（頁1）

貫序中，徐琰、楊果、盧摯、馮子振等皆為名公，與其相比擬的關、庾二人若非名公之屬，恐怕也是作品有機會進入上層社會圈子流傳者，例如「御用曲家」，故貫雲石概稱為「數士」。又楊維禎〈周月湖今樂府序〉：¹²⁷

士大夫以今樂府鳴者，奇巧莫如關漢卿、庾吉甫、楊淡齋、盧疎齋，豪爽則有如馮海粟、滕玉霄，醞藉則有如貫酸齋、馬昂夫。…（頁477）

楊序中，除了關、庾之外，楊朝英是《陽春白雪》、《太平樂府》的編者（與貫雲石交友），其餘皆為名公之列。楊維禎同書〈沈氏今樂府序〉：

…然樂府出於漢，可以言古；六朝而下皆今矣，又況今之今乎？吁，樂府曰今，則樂府之去漢也遠矣！士之操觚于是者，文墨之游耳。其以聲文綴於君臣夫婦仙釋氏之典故，以警人視聽，使癡兒女知有古今美惡成敗之勸懲，則出於關庾氏傳奇之變。…（頁478）

雖然鐵崖後文之意實為貶關、庾二人，但引文既提出「關、庾氏」「初始作傳奇」之地位，可推測其劇不會是單純抒發情志、無心隨意的創作，更可能是專門為內廷、教坊，制作給名公貴族、上流社會之用，後來藉演出傳遍民間；乃至於文士階層享知名度與影響力。再以《朝野新聲太平樂府》中，關漢卿【南呂一枝花】套〈杭州景〉作為旁證：

普天下錦綉鄉。震海內風流地。大元朝新附國。亡宋家舊華夷。水秀山奇。一到處堪遊戲。這答兒忒富貴。…（頁59）

觀其曲口吻，絕非遺民、或遊戲人間的下層文人，而頗似出於應制而作的誇賞。

雖然元末郝經的〈青樓集序〉予關漢卿的評價似乎相反：

…我皇元初併海宇，而金之遺民若杜散人、白蘭谷、關已齋輩，皆不屑仕進，乃嘲風弄月，留連光景，庸俗易之，用世者嗤之。三君之心，故難識也。…（頁15）

¹²⁶ 以下所列《樂府新編陽春白雪》、《朝野新聲太平樂府》，皆為《歷代散曲彙編》（杭州：浙江古籍出版社，1998）本。

¹²⁷ 見楊維禎，《東維子集》卷11，《景印文淵閣四庫全書》集部160。

然此文的真實性值得懷疑。杜善夫、白樸二人雖未仕進，卻穿梭、友好、受庇於上流名公間，與「不屑」二字表現的心態大異；關漢卿既為任職太醫院的名宦，更非「不屑仕進」者；郝經又特看重其作的遣懷性質（嘲風弄月，留連光景），這些認定或許是從自身經驗想像，恐非事實。不過，關漢卿晚年行跡曾至江南，已是學界普遍的認知。¹²⁸他很可能依循「白樸」、「侯克中」模式，在「混一」後寄身於某達官貴人、或行省的太醫機構中，繼續「優渥」而具「專業」能力的劇曲家生涯。

再談馬致遠。伊維德早已指出，觀馬氏與教坊藝人合作編劇的關係，他很可能常有「應制」之作；伊氏甚至認為與馬氏相交的王伯成亦屬此類。¹²⁹從散曲集中頗能看出馬致遠的交遊，及與內廷干係的線索。如《樂府新編陽春白雪》所錄的【雙調湘妃怨】（俗名水仙子）曲，先是「盧疏齋西湖四段」，其次為「馬東籬和前四段」，再次為「劉時中和前四段」（頁5）。由其前後相屬知馬致遠為盧摯、劉時中等名公的座上客。同書【越調小桃紅】有「東籬四公子宅賦四段」，由題名可知為典型的「貴族索作」（頁12）。更值得注意的是同書【雙調撥不斷】有「馬東籬十段」，其一：

九重天。二十年。龍樓鳳閣都曾見。綠水青山任自然。舊時王謝堂前燕。再不復海棠庭院。（頁8）

二十年任官職，竟可達至「龍樓鳳閣都曾見」的地步，知其或許憑藉寫曲頗受恩賜、行走。再看《朝野新聲太平樂府》卷七馬致遠【大石調青杏子】〈悟迷〉：

世事飽諳多。二十年漂泊天涯。天公放我平生假。剪裁冰雪。追陪風月。管領鶯花。…（頁58）

同樣出現關鍵的「二十年」字眼。「漂泊天涯」或暗指他籍雖大都、家鄉卻在另地（如白樸般），故身在京城心似漂泊；直至南下外放，才得悠游自在。換言之，馬致遠在朝中極可能為「御用曲家」，且供奉生活頗有不得已、難自我作主之處，因此一朝得離，頗有「天公放我平生假」之感。由此二曲看來，馬致遠的「御用曲家」身份，與其後南下江浙任官、致仕、乃至終老的自由瀟灑，兩者的反差卻

¹²⁸ 如李修生，〈元代雜劇南移尋踪〉（《浙江藝術職業學院學報》2004.3）。

¹²⁹ W. L. Idema, “Banished to Yelang: Li Taibai Putting on a Performance”一文，從馬致遠與教坊藝人合作寫劇之事，及其作品多屬度化劇推論，馬氏有些劇是為了宮廷而寫的（頁12）。而王伯成的《貶夜郎》亦或為宮廷而非商業劇場所作，因此劇需龐大的卡司、特殊砌末與服裝，尤其是最後一場李太白於觀眾面前被拉至龍王處的戲，不是一般場合能演出的。而王伯成除馬致遠外的另一位好友張仁卿，身份似為宮廷畫工，也加深此可能（頁13）。關於張仁卿，亦可參考《元曲家考略》頁105—106。

經常被論者釋為「不得志」與「超脫」精神；實則其境遇、及後半生隱居江南的生活可能近似於白樸模式。

再看同書馬致遠【南呂一枝花】〈惜春〉：

奪殘造化功。占斷繁華富。芳名喧上苑。和氣滿皇都。…（頁 59）

觀此曲語氣，也頗似應制口吻的盛讚。而明鈔本《陽春白雪》有馬致遠【中呂粉蝶兒】，可作一相應旁證：¹³⁰

寰海清夷。扇祥風太平朝世。贊堯仁洪福天齊。樂時豐。逢歲稔。天開祥瑞。萬世皇基。股肱良廟堂之器。【迎仙客】壽星捧玉杯。王母下瑤池。樂聲齊眾仙來慶喜。六合清。八輔美。九五龍飛。四海昇平日。【喜春來】鳳凰池暖風光麗。日月袍新扇影低。雕闌玉砌彩雲飛。才萬里。錦綉簇華夷。【滿庭芳】皇封酒美。簾開紫霧。香噴金猊。望楓宸八拜丹墀內。袞龍衣垂拱無為。龍蛇動旌旗影裏。燕雀高宮殿風微。道德天地。堯天舜日。看文武兩班齊。【尾】祝吾皇萬萬年。鎮家邦萬萬里。八方齊賀當今帝。穩坐盤龍亢金椅。

此曲應制語氣明顯，極似為當朝皇帝慶壽之作。綜言之，從其散曲情況推測，其雜劇受上層「委制」的可能性亦大。

有了新的認知，再回過頭來看幾則賈仲明於「增補本」所添的吊詞。¹³¹「關漢卿」條為：

…驅梨園領袖，總編修師首，捻雜劇班頭。（頁 131）

這應非憑空盛讚，「梨園」正可能指教坊，而關漢卿的「御用曲家」身份，可謂為「內廷」編修雜劇的「師首」，甚至奠定雜劇的許多規格（班頭），故於他名下共有 58 本、超高數量的寫劇成就！再看「馬致遠」條：

萬花叢裡馬神仙，百世集中說致遠，四方海內皆談羨。戰文場、曲狀元，姓名香、貫滿梨園。…共庾白關老齊肩。（頁 136）

馬致遠的「曲狀元」之名貫滿「梨園」，可能為名公貴族給予的盛譽，而與「庾白關」三前輩「齊肩」，或許正暗示以上四位同為「御用曲家」之流。再看「楊顯之」條：

¹³⁰ 隋樹森校訂，《新校九卷本陽春白雪》（北京：中華書局，1987），頁 70。

¹³¹ Idema "Banished to Yelang"一文，對賈仲明所補吊詞的理解頗為中肯，其大意为：一般說來賈仲明提供的訊息並不十分可靠，因他經常據《錄鬼簿》之語編排重組一番；然而至少在王伯成識張仁卿這一點上，他可能握有今已不存的其他材料（頁 12）。本文以為，賈仲明給全書所補的吊詞皆須仔細檢視，信疑與否並非單一標準可衡量。可參看顏天佑，〈試論賈仲明的八十首【凌波仙】挽曲〉（《元雜劇八論》）。

…有傳奇樂府新聲。王元鼎、師叔敬，順時秀、伯父稱，寰宇知名。(頁 137)
既然教坊名伶「順時秀」以伯父稱，楊又為關漢卿莫逆，則楊氏之制作極可能與教坊、內廷有關係。「劉唐卿」條：

劉唐卿老太原公，生在承平大德中。王左丞席上相陪奉，有歌兒舞女宗…(頁 139)

很明顯，劉唐卿以一「九品官」能於「左丞」席上相陪奉，當然是以「樂府（傳奇）」之長得召。如同「侯正卿」條：

史侯心友良先生，詩酒相酬老正卿。挽絲韁和袖雕鞍凭，隨王孫、並馬行。
(頁 143)

一介布衣得為史天澤「心友」，得「隨王孫並馬行」，當然也因其「應制」身份。總結之，我們可以「狄君厚」條的吊詞說明這一時期現象：

元貞大德秀華夷，至大皇慶錦社稷，延祐至治承平世。養人才，編傳奇，一時氣候雲集。…(頁 145)

前三句的盛讚為一連串「國號」的排比，正突出了這段時期內「劇作家」人才輩出的現象；若將關、白、庾等主要生活於忽必烈時代的北人前輩視為開創者，與馬致遠同輩及以下的北人劇作家，則承繼風尚、創作紛湧，實可稱為元雜劇的「劇作家時代」。與之呼應的是「樂府名公組」中的第(1)(2)(3)期名公，多為關心時藝、提拔人才之士，兩組文儒亦不乏交遊；「氣候雲集」恰形容了這樣一股上下同尚曲、戲的時代風潮。而「養人才，編傳奇」二句話更有蹊蹺，似可釋為：雜劇作家的興起，宮廷、世侯、權貴、教坊實有推波助瀾之功。「誰」養人才？「誰」被養？答案呼之欲出，應為上流社會喜愛看戲，使作家有機會入朝「應制」、「得賞」、或受權貴「參養」；造就「寫雜劇」一事成為失去科舉戰場的文士，如同「地下科舉」般、「隱形」的「晉身」之階吧。¹³²

以往在論述曲家時，常以他們曲中充滿「不平之氣」、或「難遂其志」之感，斷定其一生不受重用、屈居下吏或布衣終老。然而有機會入朝、「供奉」權貴，與散曲中並存的「隱居樂道」式陳述其實並不相悖。「御用曲家」可能先落魄江湖，再一朝飛入枝頭，如湯舜民；也可能在寵遇後依舊不得志，如《續編》「楊彥華」條：

名貴。滁陽官族也。…洪武辛巳，以明經擢濮陽令。永樂初，改除趙府紀善。

¹³² 這也許即為沈德符《萬曆野獲編》(北京：中華書局，1997版)卷25「詞曲·雜劇院本」所言：「…元人未滅南宋時，以此取士子優劣。每出一題，任人填曲…(頁648)」，與臧晉叔〈元曲選序〉：「或謂元取士有填詞科」說法的由來。但自王國維《宋元戲曲考》「元劇之時地」一章嗤斥此說後，一般多不追究其「誤」中或有「正」的因子在內。

凡有著述，舉皆右讓，親王亦禮重。然終不遂所志，怏怏成疾而逝。（頁 180）或因政治因素外放（外派任官，如馬致遠）；或如白樸以幕府身份南下乃至隱居終老，頗似《續編》另一位「王景楡」的晚年：

女真人，完顏氏。故元時其事鎮江貳牧，因而家焉。公為人厚重，工詩嗜學，時人多不及。善樂府，嘗被徵至京，時厚得而歸。與伯剛輩終日買舟載酒，吊古尋幽。與余交久而敬。惜乎乏後。…（頁 178）

如王景楡、湯舜民般以「樂府」之長入供朝廷，既是下層文人、吏屬的夢想，無怪「劇作家組」有相當數量的中低階層官吏，紛紛提筆寫劇作曲了。而如鄭廷玉、王實甫等無公職的「布衣文人」，創作數量亦多，其中恐怕不無「見賢思齊」、「欲效鵬舉」之意；甚至已因編劇而受到注意、領有賞賜，惟記傳失錄而已。如《續編》中的「俞行之」，就是由布衣獲官之例：

名用，臨江人。博極群書，長於詞詩，臨池灑翰，一掃滿軸。樂府小令極其工巧。善琴操，亦能寫竹。時人不及者多矣。永樂中嘉其才，官以營膳大使。後家金陵。（頁 179）

成祖「嘉其才」之「才」，正為其「樂府」之工巧。而「府學生」高文秀正可與《續編》中的「國子生」「金文石」相比擬：

…至正間，與弟武石俱父蔭補國子生。因其父北去，憂心成疾，卒於金陵。幼年從名姬順時秀歌唱，其音調清巧，無毫釐之差，節奏抑揚或過之。及作樂府，名公大夫、伶倫等輩，舉皆嘆服。（頁 177）

第一章已說明順時秀為教坊名伶，金文石既向其習唱，代表國子生的身份或可出入內廷、教坊；其「樂府」既受名公大夫、伶倫（想必為教坊藝人）所嘆服，代表編劇意圖或出於「應制」，演出或為官方場合。由此想像高文秀的多產，與世侯或內廷的激賞、鼓勵或許有關。

《續編》中另有一類，屬身份較高、或名門之後，實為不愁生計之士，乃「遊戲文章」耳。典型者如「陳伯將」條，可與「武昌萬戶」史九散仙相比擬：

無錫人。元進士，累官至河南參政，遷中書參知政事。至正辛卯，授行軍司馬參將。文章政事，一代典型。和曲填詞，乃其餘事；打毬蹴鞠，舉世服之。卒於軍前，營中將士無不慟哭。（頁 174）

還有一類主要求「文名」而非「實利」者，如《續編》的「劉廷信」：

…風流蘊藉，超出倫輩。風晨月夕，唯以填詞為事。…語極俊麗，舉世歌之。…（頁 176）

堪與《錄鬼簿》的「清泉場司令」顧仲清相比擬，見賈仲明吊詞：

唐虞之世慶元貞，高士東平顧仲清，泉場掌印為司令。見傳奇、舉世行，向

兩窗、托興怡情。撰《陵母伏劍》，編《紀信火蒸》，府州縣按試留名。（頁 152）

總之，新興文體的「樂府」、「雜劇」既可逞才、釣名，也可為側身青雲的憑藉，這便是布衣文士、官員下吏紛起效尤的意圖所在；本文名之為「功名取向模式」。而一旦得以依附內廷、權貴，就必須維持一定產量的創作，這樣的結果，本文名其為「應制型曲家」。兩者的因果關係一定程度地主宰了文人作劇的現象。

此假設可釋賈仲明吊詞中，頻頻出現的「玉京」、「燕趙」、「元貞」、「大德」等「時」與「地」之意涵。如「趙明道」吊詞：

…元貞年裏昇平樂，口口章、歌汝曹，喜豐登、兩順風調。茶坊中嗑，勾肆裡嘲，明明德道泰歌謠。（頁 139）

「趙公輔」吊詞：

…元貞大德乾元象，宏文開，寰世廣。鬧玉京燕趙擅場。尋新句，摘舊章，按譜依腔。（頁 140）

「岳伯川」吊詞：

老夫共汝不相知，…玉京燕趙名馳。言詞俊，曲調美，衰草煙迷。（頁 143）

「狄君厚」吊詞：

元貞大德秀華夷，至大皇慶錦社稷，延祐至治承平世。養人才、編傳奇，一時氣候雲集。…（頁 145）

「李時中」吊詞：

元貞書會李時中，馬致遠花李郎紅字公，四高賢合捻《黃梁夢》。…（頁 148）

洛地、么書儀¹³³已駁斥「玉京書會」、「元貞書會」乃「專名」之說，但不排除意指大都地區、元貞時期的「書會」。由是，諸吊詞的地域名：「玉京」與「燕趙」，正是此組作家「籍貫」標示地的「大都」與河北、魯西、豫北、晉南等地。「時代」則以成宗「元貞、大德」年間最為輝煌，一路向下延伸到武宗、仁宗、英宗年間。最能察覺朝廷權貴支持作用的，莫過於「趙子祥」吊詞：

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。《害夫人》、《崔和檐生》。白仁甫、關漢卿，麗情集天下流行。（頁 145）

此人生平籍貫皆不詳，賈仲明無事可吊，遂通篇陳列當時情勢以充數，無意間暗示：（1）元貞時期雜劇創作人才輩出，前輩關漢卿、白樸的愛情劇已流行天下，¹³⁴後輩新秀正風起雲湧。（2）劇曲家多有應制之舉（賀太平）。（3）新興文體／

¹³³ 洛地，〈「玉京書會」、「元貞書會」疑辨〉（《戲劇藝術》1987年第2期）。么書儀，〈《錄鬼簿》賈仲明吊詞三釋〉（《元人雜劇與元代社會》），頁 249—252。

¹³⁴ 么書儀〈《錄鬼簿》賈仲明吊詞三釋〉指出「麗情集」為「愛情劇」之意，頁 253—254。

藝（時新令）與其演出（錦排場），因受朝廷貴族的喜愛與扶植，使得「大都」及其附近地域（起玉京），集中吸納來自各地的雜劇創作與表演。賈仲明所憑弔的，正是這股元代「雜劇『創作』黃金時期」的氛圍；下一節也將從史料中證明元代朝廷對戲劇的熱中與支持。

在「功名取向模式」與「應制型曲家」的現象之外，是否同時存在另一種型態與意圖，即「商業性」的制作？這便與曲家的「會社組織」——「書會」有關。暫且擱筆，留待後文分析「南方曲家組」時，一道探究。

三、「南方曲家組」的通藝與會社聯繫

此組以生活在南方地區、鍾嗣成所「親識」或「親聞」的曲家為譜，記錄的小傳最為詳細，部分甚至有鍾氏親作的「吊詞」。南方曲家也是簡本、繁本、增補本三版本系統中面貌差異最大的一組，肇因於每次修訂時都持續增補、更新、改動。表 3-2-4 依照「繁本」順序排列，並將增補本相異處補充進去。

表 3-2-4：

姓字	名號	籍貫生卒年	職業、經歷	文學事蹟、交遊	雜劇數量	後人考證
宮大用	名天挺	大名開州人 卒於常州	歷學官，除鈞臺書院山長，為權豪所中，事獲辯明，亦不見用	先君與之莫逆交，故余常得侍坐，見其吟詠。文章筆力，人莫能敵。樂章歌曲，特餘事耳。	6	
鄭德輝	名光祖	平陽襄陵人 火葬西湖靈芝寺	以儒補杭州路吏。為人方直，不妄與人交，故諸公多鄙之，久則見其情厚，而他人莫能及也。	公之所作不待備述，名香天下，聲振閭閻，伶倫輩稱「鄭老先生」，皆知其為德輝也。惜乎所作貪於俳諧，未免多于斧鑿。	17	
金志甫	名仁傑	杭州人 卒於建康？—1329	小試錢穀，給由江浙，遂一見，如平生歡，交往二十年如一日。天曆元年授建康崇寧務官	余自幼時聞公之名，未得與之見也…	7	
范子安 (英)	名康	杭州人		明性理，善講解，能詞章，通音律。因王伯成有《李太白貶夜郎》，乃編《杜子美遊曲江》，一下筆即新奇，蓋天資卓異，人不可及也	2	
曾瑞卿	名瑞，自號褐夫	大興人 ？—1330 前	自北來南，喜江浙人才之多，羨錢塘景物之盛，因而家焉	優遊於市井，灑然如神仙中人。志不屈物，故不願仕…江淮之達者，歲時饋送不絕，遂得以徜徉卒歲，公善丹青，能隱語，小曲	1	孫

				有《詩酒餘音》行于世		
沈和甫	名和	杭州人(錢塘人)。後居江州，近年方卒？—1330 前	江西稱爲「蠻子關漢卿」者	能詞翰，善談謔，天性風流，兼明音律，以南北調合腔，自和甫始，如《瀟湘八景》《歡喜冤家》等曲，極爲工巧	5	
鮑吉甫	名天祐	杭州人	初業儒，長事吏，簿書之役，非其志也。竟止崑山州吏而卒	跬步之間，惟務搜奇索古而已。故其編撰，多使人感動詠歎。余嘗與之談論節要，至今得其良法	8	
陳存甫 (父)	名以仁	杭州人	以家務雍容，不求聞達，日與南北士大夫交遊	能博古，善謳歌。其樂章間出一二，俱有駢麗之句	2	孫
范冰壺	名居中 字子正 號冰壺	杭州人	大德年間被旨赴都，公亦北行。以才高不見遇，卒於家	父玉壺，前輩名儒，假卜術爲業，居杭之三元樓前。每歲元夕，必以時事題於燈紙之上，杭人聚觀，遠近皆知父子之名。公精神秀異，學問該博，嘗出大言矜肆，以爲筆不停思，文不閣筆。有樂府及南北腔行於世。		孫
(沈) 施君美 (承)	名惠	杭州人 (錢塘人)	居吳山城隍廟前，以坐賈爲業	余嘗與趙君卿、陳彥實、顏君常至其家，每承接款，多有高論。詩酒之暇，惟以填詞和曲爲事。有《古今砌話》，亦成一集(《古今詩話》)		
黃德潤	名天澤	杭州人 (仁和人)	幼年屑就簿書，先在漕司，後居省府，鬱鬱不得志，堦(崑)山聽補州吏，又不獲用，咄咄書空而已，然亦竟不歸而終	沈和甫同母弟 公有樂府，播於世人耳目，無賢愚皆稱賞焉		
沈拱之	名拱	杭州人	惟不能俯仰，故不願仕	以老無後，病無所歸，存甫館於家，不旬日而亡 所編樂府最多		
趙君卿	名良弼	東平人 ？—1328	又於省府同筆硯。後補嘉興路吏，遷調杭州	總角時與余同里閭，同發蒙，同師鄧善之、曹克明、劉聲之三先生 公經史問難、詩文酬唱，及樂章小曲，隱語傳奇，無不究竟。所編《梨花雨》其辭甚麗	1	孫
陳彥實	名無妄	東平人 ？—1329	補衢州路吏，後遷婺州，陞浙東憲吏，調福建道	與余及君卿同舍 公於樂府、隱語無不精心樂府甚多，惜乎其不甚傳		孫
(康) 廖弘道	名毅	建康人 ？—1329		泰定三年(1326)丙寅春，因余友周仲彬與之會，即		

				敘平生歡。時出一二舊作，皆不凡俗		
喬夢符	名(吉)吉甫，號笙鶴翁，又號惺惺道人	太原人居杭州太乙宮前 1280—1345		有〈題西湖〉【梧葉兒】百篇，名公爲之序。江湖間四十年欲刊所作，竟無成事者(有《天風環珮》《撫掌》二集)	11	鋼37 ¹³⁵ 吉川
睢景臣	後字景賢			大德七年(1303)，公自維揚來杭州，余與之識。心性聰明，酷嗜音律。維揚諸公俱作《高祖還鄉》套數，惟公【哨遍】製作新奇，皆出其下	3	
吳中立	名本	世爲杭州人	以貧病不得志而卒	好爲詞章、隱語、樂府，有《本道齋樂府小藁》及詩謎數千篇		
周仲彬	名文質	其先建德人 後居杭州 因而家焉 ?—1334	家世儒業，俯就路吏	余與之交二十年，未嘗跬步離也。體貌清癯，學問該博，資性工巧，文筆新奇。善丹青，能歌舞，明曲調，諧音律	4	
胡正臣		杭州人。 ?—約 1304	辭世已三十年矣，士大夫想其風流醞藉，尙在目前。其子存善，能繼其志，《小山樂府》、仁卿《金縷新聲》、瑞卿《詩酒餘音》，至於《群玉》、《叢珠》，哀集諸公所作，編次有倫	與志甫、存甫及諸公交遊董解元《西廂記》…悉能歌之。至於古之樂府慢詞、李雙涯賺令，無不周知。		
李顯卿		東平人以父爲浙省掾，因居杭焉		至正辛巳(1341)，以蔭父職錢穀官，由台州經慶元會余，別後遂無聞及，久之不祿矣。自幼粗涉書史，酷嗜隱語，遂通詞章。作【賺煞】成□□篇，總而計之，四百樂章稱是		
王思順				有《題包巾》及〈鏡兒縷帶〉等套數	1	孫
蘇彥文				有〈地冷天寒〉【越調】及諸樂府		孫
屈英甫	名彥英			編〈一百二十行〉及《看錢奴》院本等		

¹³⁵ 鋼 37：繁 167。鋼 38：繁 185、188。鋼 39：繁 189。鋼 40：繁 194、195，簡 227，增 382。鋼 41：增 395。鋼 42：增 398。鋼 43：繁 201。鋼 44：增 404。鋼 45：增 416。

李齊賢				與余同窗友,後不相聞 亦有樂府		孫、洛
李用之		淞江人		有戲謔樂府極多		
劉宣子	字叔昭 (昭叔)		補淮東憲司書吏卒	與余同窗,後不相會,故不 知其詳。所編樂府甚多		
顧廷玉		淞江人		有樂府		
俞仁夫 (姚)		杭州人		有樂府		
張以仁		湖州人		有樂府		
黃子久	名公望 1269— 1345	(松江人) 原居淞江,以 卜術閒居	先充浙西憲吏,以事 論經理田糧,獲直。後 在京爲權豪所中,改 號一峰。目今棄人間 事,易姓名爲苦行淨 堅,又號大癡翁。	公望之學問不待文飾,至 於天下之事,無所不知。 下至薄技小藝,無所不 能。長詞短曲,落筆即成。 人皆師尊之。尤能作畫		孫 鋼 38
吳仁卿	名弘道 號克齋先 生	金台蒲陰人 (孫考)	歷仕府判致仕	有《金縷新聲》行於世 (亦有所編《曲海叢珠》) 大德五年編集中州諸老 往復書信,成《中州啓割》 四卷(孫考)	4	孫 鋼 39 周維 培
秦簡夫		(元都人)近歲 來杭,□回	見在都下擅名		5	
趙文賢 (寶)	名善(孟) 慶	饒州樂平人	善卜術,任陰陽教授		5	
張小山	名可久 (久可)	慶元人。1274 至 1280— 1348 後(呂考)	以路吏轉首領官。 年七十猶爲崑山幕 僚(孫考)	有《今樂府》盛行於世, 又有《吳鹽》《蘇堤漁唱》 等曲,編於隱語中		孫、呂 鋼 40 吉川
錢子雲	名霖	淞江人	棄俗爲黃冠,更名抱 素,號素庵	類諸公所作,曰《江湖清 思集》。其自作樂府有《醉 邊餘興》,詞語極工巧 (詞話極多)		孫 吉川
徐德可	名再思 號甜齋	嘉興人	(嘉興路吏)其子善 長,頗能繼其家聲	有樂府行於世		
顧君澤	名德潤 道號九山 (仙)	淞江人	以杭州路吏遷平江	自刊《九山樂府》《詩隱》 二集,售於市肆		孫 鋼 41
曹明善	(名德)	松江人	衢州路吏,甘於自適, 今在都下	有樂府,華麗自然,不在 小山之下。即賦《長門柳》 二詞者		鋼 42 隋
汪勉之		慶元人	由學官歷浙東帥府 令史	鮑吉甫所編《曹娥泣江》, 公作二折。樂府亦多	2 折	
屈子敬	(名恭之)		以學官除路教而卒	英甫之姪,與余同窗 有樂府。所編有《田單復 齊》等套數。樂章華麗, 不亞於小山	5	孫
高敬臣	名克禮 號秋泉	河間人	見任縣尹 蔭官至慶元理官(元 詩選癸集已上)	小曲、樂府極爲工巧,人 所不及 與喬吉交(吉川考)		鋼 43 吉川
王守中	名庸(位)		歷任蘆花場司令	其製作清雅不俗,難以形		鋼 44

				容其妙趣，知音者服其才焉		
蕭德祥	(名天瑞) 號復齋	杭州人	以醫爲業	凡古文俱櫟括爲南曲，街市盛行。又有南曲戲文等	5	孫
陸仲良	名登善 ¹³⁶	(維揚人)祖父維揚人，江淮改江浙，其父以典掾來杭，因而家焉		爲人沈重簡默，能詞能謳有樂府、隱語	2	
朱士凱	名凱			小曲極多。所編《昇平樂府》及隱語《包羅天地》《謎韻》，皆余作序。與張小山、喬吉、鍾繼先、王日華交（孫考）	2	孫
王日華	名曄	杭州人		能詞章、樂府，臨風對月之際，所製工巧。有與朱士凱題《雙漸小卿問答》，人多稱賞《優戲錄》，楊維禎作序	3	孫 鋼 45
王仲元		杭州人		與余交有年矣所編有《于公高門》等	3	孫
吳純卿	名樸	平江人	平江之自是者好貶人，故不多出，恐受小人之謗也	余至姑蘇，與公相識所作工巧		
孫子羽		儀真人			1	
張鳴善	名擇（號頑老子）	揚州人（北方人）	宣慰司令史	有《英華集》行於世，蘇昌齡、楊廉夫拱手服其才 ¹³⁷ 爲《青樓集》作序	2	孫 吉川
高可道				有小曲，行於世者極多		
董君瑞		真定冀州人		隱語、樂府多傳於江南		
李邦傑				有隱語、樂府，人多傳之		
高安道				有《禦史歸莊》【南呂】小曲。《嚶淡行院》套		

由上表觀察：

1. 這份名單與「主要劇作家組」的「北人」、「北方觀點」相左。鍾嗣成雖自署古汴，但孫楷第已考他實爲杭州人。¹³⁸表中幾位籍爲北地者，如宮天挺（大名）、鄭光祖（平陽）、曾瑞（大興）、趙良弼（東平）、陳彥實（東平）、喬吉（太

¹³⁶ 繁本注 205 記：「此下原有雙行小字『一云姓陳』，曹本、劉本同，當是後人校記，今刪（頁 117）」。洛地《〈錄鬼簿〉的分組、排列及元曲作家的「分期」》認爲是鍾嗣成不真識此人：「鍾說『仲良』是他的友人，卻連『仲良』是姓『陸』還是姓『陳』都搞不清楚…（頁 97）」。

¹³⁷ 《錄鬼簿續編》亦著錄一「張鳴善」，籍爲「北方人」。根據《元曲家考略》頁 81—83 考，兩者應爲同一人。

¹³⁸ 《元曲家考略》頁 148—149。又，關於鍾嗣成的生平事蹟，以陸林《元代戲劇學研究》頁 95—113 考察最詳。

原)、李顯卿(東平)、高敬臣(河間)八位,由小傳看來,實工作或生活於南方,北籍僅供「參考」,與鍾嗣成同。當中僅吳弘道(金台)、秦簡夫(大都)、董君瑞(真定)三位確為「北人」;吳氏為「北人劇作家組」原始作者,秦氏因事赴杭,董氏作品南流,故被收入簿中。而高可道、李邦傑、高安道三位疑為北人。¹³⁹其餘大多數曲家為浙地人氏(以杭州最多,並包括錢塘、仁和、慶元、嘉興),另有建康、淞江、揚州(維揚、儀真)、湖州、平江、饒州人等。簡言之,此組實為鍾嗣成以杭州為中心的「南方觀點」擬出的南方曲家名錄。

2. 根據《錄鬼簿》各家小傳提供的線索,輔以其他參考文獻,南方曲家大致可分為前後兩代,即鍾嗣成的「長輩」、「父執輩」,及他的「同輩」。¹⁴⁰然而,其中頗有不易判別、或關係逾越界限者(如黃公望)。下文仍嘗試分組的理由,是希望藉此觀察南人曲家與名公、北人作家對應的時代關係,並探觸彼此的交遊。

(1) 確定為「長輩」者：

人名	可能的理由
宮大用	「先君」與之莫逆交
鄭德輝	「鄭老先生」
金志甫	余自幼時聞公之名
曾瑞卿	余嘗接見音容,獲承言語,勉勵之語,潤益良多。
沈和甫	占風流、獨我「師」
鮑吉甫	余嘗與之談論節要,至今得其良法
陳存甫	錢塘風物盡飄零,賴有斯人尚老成
范冰壺	大德年間被旨赴都,公亦北行
黃德潤	和甫沈公同母弟也
沈拱之	存甫館於家、存甫殯送之,重友誼也
胡正臣	與志甫、存甫及諸公交遊
屈英甫	屈子敬為英甫姪,與鍾氏同窗
汪勉之	鮑吉甫所編…公作二折
施君美	《太和正音譜》載《鸛鵲裘》為范冰壺等四人共作,第二折施均美、第三折黃德潤、第四折沈拱之(頁40)

共14人。易察的相互關係有：沈和甫與黃德潤為異性兄弟。陳存甫與沈拱之、金志甫、胡正臣交友。沈拱之又與范冰壺、黃德潤、施君美合作編劇。以上八位不排除因連帶關係有互識的可能。此外,鮑吉甫與汪勉之合編戲,彼此亦為友。

(2) 「疑為長輩」者有四位：

¹³⁹ 此三人名號、籍貫、生平事蹟盡皆不詳,鍾氏卻知其隱語、樂府;而高安道著名的〈淡行院〉套所敘為「梁園」(開封)的戲班;再由三人與真定董君瑞並列之,其為北人的可能性大。

¹⁴⁰ 吉川《元雜劇研究》最早提出這樣的看法,但未多加引伸:「…考察一下『方今才人』與鍾氏的關係,從略傳的寫法看來,多為鍾氏的同輩或先輩,彷彿後輩的可說很少…(頁141)」。

范子安	因王伯成有…乃編… ¹⁴¹
睢景臣	大德七年，公自維揚來杭，余與之識 ¹⁴²
吳仁卿	其所編撰，余友陸君仲良，得之於克齋先生吳公。…余生也晚，不得預几席之末，不知出處，故不敢作傳以吊云。
吳純卿	余至姑蘇，與「公」相識

以上 18 位可能的「長輩」中，「北人」吳仁卿為「府判」（正四品）、宮大用為「書院山長」、¹⁴³金志甫為「稅務官」（正九品）、¹⁴⁴汪勉之為「帥府令史」（八品）¹⁴⁵，餘如鄭德輝、鮑吉甫、黃德潤三人為「吏屬」，總共也僅八位任官職，且除北人吳氏外，品第均卑。至於「布衣」當中，除曾瑞卿、陳存甫兩位，因「達者餽贈」、「家務雍容」似不愁吃穿外，其餘八位不明生計。相對於「北人劇作家組」，與他們當中大部分約略「同時」¹⁴⁶的南人曲家「長輩」們，境遇似乎「等而下之」。

（3）約略與鍾為「同輩」者有：

人名	可能理由
趙君卿	總角時與余同里閭，同發蒙，同師…
陳彥實	與余及君卿同舍
廖弘道	因余友周仲彬與之會，即敘平生歡…不幸早卒
喬夢符	生年與鍾嗣成相仿
周仲彬	余與之交二十年
李顯卿	至正辛巳，…由台州經慶元會余
李齊賢	與余同窗友
劉宣子	與余同窗
黃子久	生年約與鍾氏相差 10 歲 ¹⁴⁷

¹⁴¹ 小傳稱他受王伯成《貶夜郎》影響而編《杜子美》，則范康或與王伯成（馬致遠友）約略同時。

¹⁴² 若按陸林《元代戲劇學研究》頁 95 推測，鍾嗣成約生於「混一」之時（1279），則至大德七年約 24 歲，但結識的睢景臣早已享名，按理睢應長於鍾。

¹⁴³ 「書院山長」只是一個榮譽職位，未入品第。《元史》卷 81「選舉一」，頁 2027、2032—33。

¹⁴⁴ 參《元史》諸路總管府下，惟「稅務」較符合所載「務官」之稱，而金志甫之前既小試「錢穀」，則遷調「稅務」頗為適切，見卷 91「百官七」頁 2317。

¹⁴⁵ 《元史》卷 83「選舉三」，頁 2089。

¹⁴⁶ 可參考吉川《元雜劇研究》頁 146：「…（按：意為將南方曲家）貫通觀之，定其上限為世祖至元末年，下限為順帝至正初年，而認為他們是這期間前後發表過作品的作者。…只是下卷作者（按：即南方曲家）活動的上限，溯至世祖治世的末年，自不免與上卷作者（按：即北人劇作家）活動的下限——如前所考，及於成宗的元貞大德年間——發生時間上的重複，但這沒有關係。上下卷的編錄過程既異，因而把地域不同而時期相同的作者，分屬於上下兩卷之中…」。

¹⁴⁷ 吉川《元雜劇研究》頁 142 視黃公望為鍾之前輩，這是就年歲而言。但察《錄鬼簿》小傳的語氣：「…其父年九旬時方立嗣，見子久乃云…」、「…公望之學問不待文飾，至於天下之事，無所不知…」不類介紹長輩口吻。或許兩人以平輩論交，故仍置於此組。

秦簡夫	見在都下擅名，近歲來杭
張小山	生年與鍾嗣成相去不遠
曹明善	今在都下
錢子雲	與徐德可友好
徐德可	與喬吉、張小山友好
屈子敬	與余同窗
高敬臣	與喬吉交
陸登善	余友陸君仲良
朱士凱	所編…皆余作序
王日華	有與朱士凱題…
王仲元	與余交有年矣
張鳴善	《錄鬼簿續編》亦載，爲由元入明人氏

共 21 人，皆與鍾嗣成相識。其中又可分爲幾層關係：

A. 趙君卿、陳彥實、李齊賢、劉宣子、屈子敬五人爲鍾之同窗、同學；不排除彼此或有相聞的可能。鍾與趙、陳二人較熟，他們又與長輩施君美爲交。

B. 周仲彬、王仲元均爲鍾相交多年的好友，鍾又因周而結識廖弘道。陸仲良亦爲鍾氏友。不排除四人間有相聞的可能。

C. 值得注意的幾個人有：

a) 曹明善。據其小令〈侍馬昂夫相公遊柯山〉，¹⁴⁸他既「隨侍」名公組的薛昂夫，則有作爲「幕府文人」或「應制型曲家」的可能。

b) 喬吉。據吉川氏考他與多位權貴的關係，可知亦屬「幕府」、「應制」型曲家。他與同輩的徐德可、高敬臣相友。¹⁴⁹甚至可能與前輩胡正臣交。¹⁵⁰

c) 張小山。從其遺留的許多小令中，可知他與多位名公友好，包括盧摯、貫雲石、劉時中、薛昂夫、李慨之。¹⁵¹他顯然仰慕趙子昂與馬致遠，不無相識的可能。¹⁵²同時也與江南名士酬唱，現身於元末江南最負盛名的文士集會——玉山雅集中，與顧瑛、楊維禎、倪瓚等相熟。¹⁵³另與長輩之吳克齋，同輩之徐德可、

¹⁴⁸ 《全元散曲》頁 1077。

¹⁴⁹ 見《全元散曲》所錄其小令〈紅梅徐德可索賦類卷〉（頁 600）、〈秋日與高敬臣胡善甫輩飲湖樓即事〉（頁 605）。

¹⁵⁰ 〈秋日與高敬臣胡善甫輩飲湖樓即事〉中的「胡善甫」，可能爲胡正臣之名或號，因其子名「存善」而推。

¹⁵¹ 如《全元散曲》錄有〈疏齋學士自長沙歸〉、〈紅梅次疏齋學士韻〉等多篇提及盧摯之作。〈酸齋學士席上〉、〈酸齋席上聽胡琴〉等多篇提及貫雲石之作。〈江上次劉時中韻〉、〈嘆世和劉時中〉等數篇唱和劉時中之作。〈訪九臯使君〉、〈題馬昂夫扣舷餘韻卷首〉二篇提及薛昂夫之作。〈偕李慨之泛湖〉可知兩人相交。

¹⁵² 《全元散曲》錄有〈子昂學士小景〉、〈次馬致遠先輩韻九篇〉。

¹⁵³ 見《玉山名勝集》（《景印文淵閣四庫全書》1369）卷八「芝雲堂題句」之「張九可小山」（頁

周德清、胡存善爲友，¹⁵⁴存善並助他刊刻曲集行世。其交遊涵蓋的名公士夫與時人，於南方曲家組中獨樹一幟。

d) 黃公望。他與南宋遺民張炎爲友，¹⁵⁵也爲玉山雅集的座上客。¹⁵⁶

e) 徐德可。從前文可知他識盧摯、喬吉、張小山。與同輩錢子雲爲好友。¹⁵⁷

f) 王日華與朱士凱既題有〈雙漸小卿問答〉，兩人固熟識。楊維禎又爲他的《優戲錄》題序，¹⁵⁸可知有所往來。

g) 張鳴善爲夏庭芝《青樓集》作序（至正丙午，1366），¹⁵⁹知之甚深。而據《錄鬼簿續編》「楊廉夫拱手服其才」，可知他或識楊維禎。由倪瓚〈擬張鳴善〉一曲知二人亦相友。¹⁶⁰

這幾位南方曲家與同時代的名公、江南的一流名士頗有往來，彼此間亦有直接、間接的聞知，正呼應前文所析，名公交遊網與曲家交遊網的錯縱交橫，可能引發支持、庇護、扶植與蔚爲風尚的文學現象。這群同輩與長輩間亦不乏忘年友，如鍾及同窗趙、陳與施君美；胡正臣、存善父子、吳仁卿與喬吉、小山等，冰山一角似乎透露更多「已湮沒」的前後輩來往的可能。相比之下，即使北人劇作家多在混一後南下，但兩個「曲家圈子」¹⁶¹似乎沒有太多的往來，倒是著錄者吳克齋與部分南方曲家（胡存善及胡正臣、張小山、陸仲良）有些交情。因此洛地「種族隔離」觀點，確可考慮。（見注7）

（4）「疑爲」鍾氏「同輩」者有 16 人：

有生平小傳者	無生平小傳者
吳中立	王思順
趙文賢	蘇彥文
顧君澤	李用之
王守中	顧廷玉
蕭德祥	俞仁夫
	張以仁
	孫子羽

132)，

¹⁵⁴ 如《全元散曲》所錄〈紅梅次疏齋學士韻〉，知徐和他同與盧摯交。〈秋思和吳克齋〉，與吳仁卿有關。〈德清長橋書事〉、〈德清觀梅〉等多篇，知他與周德清友好。〈贈胡存善〉，知與其相識。

¹⁵⁵ 見《山中白雲詞》（《續修四庫全書》1723）卷四〈送黃一峰游靈隱〉。

¹⁵⁶ 見《草堂雅集》（《景印文淵閣四庫全書》1369）卷五張雨〈題大癡畫山水〉、〈題黃子久畫〉。

¹⁵⁷ 見《全元散曲》所收〈錢子雲赴都〉（頁1049）。

¹⁵⁸ 楊維禎，〈優戲錄序〉，《東維子集》卷11，頁486。

¹⁵⁹ 《青樓集》，《集成》本頁6。

¹⁶⁰ 《全元散曲》頁1420。

¹⁶¹ 「曲家圈子」之詞，來自於陳韻沅博士論文研究的主要概念。

	高可道
	董君瑞
	李邦傑
	高安道

總的說來，「南方曲家名錄」中，與鍾氏同輩者較長輩為多，此固與個人交遊有關，倒也不無可能表示「南人」寫「北曲」的起步較晚（至少也得在「混一」之後），因此到了主要生活於元末的鍾之「同輩」時期，才湧現數量較多的曲家。

而鍾氏同輩或疑似同輩者中，任官職者僅趙文賢為「陰陽教授」（正九品）、張小山為「首領官」（從六品或從八品）¹⁶²、屈子敬為「路教」（九品）¹⁶³、高敬臣為「縣尹」（從六品—七品）、王守中為「鹽場司令」（從七品）、張鳴善為「宣慰司令史」（正八品）¹⁶⁴六位有品第；盡皆下品。至於趙君卿、陳彥實、周仲彬、李顯卿、¹⁶⁵劉宣子、黃子久、徐德可、顧君澤、曹明善、以及鍾嗣成自身，¹⁶⁶則僅為「吏屬」。剩下的 23 位中，除去 12 位不詳身份者，有 11 位為布衣之身。整體看來，南方曲家無論長輩或同輩，相較於北方曲家，的確合乎鍾氏自序「門第卑微，職位不振」之述。裏頭固有種族歧視的因素（漢人較南人高一等），亦可能是南方較具身份的文士一般「不屑」作曲；在其傳統觀念中，詩文畢竟正統，如玉山雅集之士多以詩、詞唱和，少寫曲。然而，身份雖卑、境遇雖差，從喬吉、張小山等的交遊觀之，仍有機會周旋於名公士夫之間，並非全如吉川幸次郎所認為的，「與當時的詩文作者，完全沒有交往的痕跡（頁 149）」。¹⁶⁷因此，南方曲家的創作意圖就更令人感興趣了。

3. 在討論這個問題之前，先結合曲家們創作雜劇的數量觀察，並將鍾嗣成列入計算。¹⁶⁷

（1）創作數量在 5 本以上者有：

長輩	同輩
----	----

¹⁶² 未知小山擔任的是哪一種「首領官」，若據《元史》卷 92「百官八」頁 2332—2336 觀察，可能為從六品或從八品之等第。亦見呂薇芬、楊鐮，《張可久集校注》（杭州：浙江古籍出版社，1995）頁 17。

¹⁶³ 《元史》卷 91「百官七」頁 2316。

¹⁶⁴ 《元史》卷 83「選舉三」頁 2087。

¹⁶⁵ 李氏既以「蔭父」而職「錢穀官」，則其父卒前應任職「從六品」至「從七品」之第，參見元史卷 83「選舉三」頁 2060。

¹⁶⁶ 「趙君卿」小傳稱：「…總角時與余同里閭，同發蒙，同師…又於省府同筆硯。…」可知鍾嗣成曾與之同府為吏。

¹⁶⁷ 參考朱士凱為《錄鬼簿》所作之「後序」（頁 91），與《錄鬼簿續編》「鍾繼先」條（頁 171），可知他作劇七種及其名目。

鄭德輝 17	喬夢符 11
鮑吉甫 8	鍾嗣成 7
宮大用 7	秦簡夫 5
金志甫 7	屈子敬 5
沈和甫 5	趙文賢 5
	蕭德祥 5

南方曲家的雜劇創作數量，整體說來遠較「北人劇作家組」為低，至少並未出現如關漢卿、高文秀、鄭廷玉的高產者。其編劇數量較多的，於長輩為鄭光祖，於同輩為喬吉。先談鄭光祖。至少在當時曲論家眼中，鄭光祖完全可與北人作家榜上頂尖的關、白、馬並列；¹⁶⁸德輝既是北方籍貫，這一點可能方便他寫作「北曲雜劇」，猶如外省人編寫京劇般的基本優勢。然而，他的年歲約與馬致遠相當，¹⁶⁹卻未見於吳克齋著錄的北人名單（即鍾嗣成參考的「原型」）中，而現身於鍾氏自撰的南方曲家名錄，另一位南人周德清亦對之讚賞有加；這顯示鄭光祖的名聲主要建立在南方，故他或實為北籍南人、或主要於南方生活與寫作。「小傳」透露出他似乎與藝人關係甚佳（「伶倫輩稱『鄭老先生』」），無論是教坊或民間藝人，可能與之有某種程度的「合作」關係。

至於鮑吉甫、宮大用、金志甫，加上鄭光祖四位皆任低階公職；鄭氏名下的《伊尹扶湯》，正是楊維禎〈宮詞〉中以為關漢卿「進劇朝廷」之作，暗示此劇帶有「政治意圖」。鮑吉甫名下《史魚屍諫衛靈公》，又恰為朱有燬〈元宮詞〉之一所言：

屍諫靈公演傳奇，一朝傳到九重知。奉宣賚與中書省，諸路都教唱此詞。典型的「進奉」之作。再如宮大用的《范張雞黍》，鄭光祖的《周公攝政》，金志甫的《周公旦抱子設朝》等劇，觀題名皆有與《伊尹》、《屍諫》二劇相似的政治調性與風教意味；可能皆為「獻上」所編。這說明「產量較多」的特徵，與「功名取向模式」及「應制型曲家」有關，可謂南北的共通性。但餘下的一位沈和甫，與上述四人品味不類，觀其劇標題，流露鮮明的「南戲風格」，¹⁷⁰且「小傳」中稱「以南北調合腔自和甫始」，故他顯然屬另一類的創作意圖。

¹⁶⁸ 江西高安人周德清（1277—1365）於《中原音韻》的「自序」有云：「…樂府之盛，之備，之難，莫如今時。其盛，則自摺紳及閭閻歌詠者眾。其備，則自關、鄭、白、馬一新製作，…」（頁175）。據陸林〈「鄭」是鄭廷玉說難以成立——兼議鄭光祖生年〉（《元代戲劇學研究》）一文之考，可知周德清的「鄭」應即指鄭光祖。

¹⁶⁹ 陸林〈「鄭」是鄭廷玉說難以成立〉文，對鄭光祖的生卒年作了推斷，認為：「鄭光祖雖比關、白晚約一輩，但與馬的生年不會差得太多，甚至可能相彷彿…」（頁78）。

¹⁷⁰ 如《錄鬼簿》載沈和甫名下的《徐駙馬樂昌分鏡記》、《歡喜冤家》顯然有同名的戲文；《鄭玉娥燕山逢故人》於明代有改編為白話小說的版本，其情節講北宋南渡事，也為故宋情調。

至於與鍾氏同輩的喬吉，據吉川氏之考，¹⁷¹為受多位地方大官與權貴「庇護」之文人，鍾氏「小傳」中也稱「名公爲之序」；推想其劇作大多供達官貴人宴席、娛樂之需索，爲一典型的「應制型曲家」（吉川氏甚至稱之爲「高級相公」），作品如《玉簫女兩世姻緣》、《荊公遣妾》，觀題名也似權富所喜的風味。至於鍾嗣成、屈子敬、趙文賢皆（曾）任官、吏，其多產的意圖或亦傾於「功名取向」模式。秦簡夫爲北人作家。而蕭德祥則與沈和甫同一路子，具鮮明的「南戲」風格。

172

（2）創作數量在 4 本以下者：

長輩	同輩
吳仁卿 4	周仲彬 4
睢景臣 3	王日華 3
范子安 2	王仲元 3
陳存甫 2	陸仲良 2
曾瑞卿 1	朱士凱 2
汪勉之 2 折	張鳴善 2
范冰壺、施君美、黃德潤、沈拱之各 1 折	趙君卿 1
	王思順 1
	孫子羽 1

這批曲家劇作數量的偏少，可見北曲雜劇恐非其主要創作精力投注之處。長輩中，北人吳仁卿作劇外，也編「北人劇作家」之原錄；由其【越調鬪鶴鶩】套之語氣觀察，他可能爲一「御用曲家」。¹⁷³范康不無「應制」可能，因他刻意挑選（亦可能爲御用曲家的）王伯成的《李太白貶夜郎》爲仿作，既具挑戰意味，也可能受人（達官貴人？內廷？教坊？）委制、「翻新出奇」。曾瑞卿既能使「江淮之達者，歲時餽送不絕」，當然也可受「達者」委作。陳存甫既「家務雍容」，則或屬偶一爲之的「遊戲之作」。汪勉之、黃德潤與同輩組的趙君卿、周仲彬、張鳴善皆爲官吏，則屬「功名取向」模式。然而如睢景臣及其他人，就不易從「功名」模式與「應制」取向解釋，但可觀察出某種現象：各人幾乎皆身兼一或多項文藝（樂府、隱語、小曲等），故雜劇或許僅是他們「謀生手段」之一，不排除其制作有商業取向可能。下文再敘。

¹⁷¹ 吉川幸次郎《元雜劇研究》頁 161—162。

¹⁷² 蕭德祥本身就作有「南曲戲文」，而《錄鬼簿》所載其名下之劇如《小孫屠》、《殺狗勸夫》等，皆有同名戲文；或認爲蕭名下之劇爲戲文而非雜劇。

¹⁷³ 其曲文中帶有：「…慶賀新春。滿斟玉液。朝禁闕。施拜禮。舞蹈揚塵。山呼萬歲。…答賀新正聖節日。願我皇又添一歲。豐稔年華。太平時世。…先收了大理。後取了高麗。都收了偏邦小國。一統了江山社稷。…」等，確爲應制之作。見《樂府新編陽春白雪》後集卷四。

(3) 最特別的，是《錄鬼簿》記載中，雜劇作品為「零」者：

長輩	同輩	
胡正臣	陳彥實	蘇彥文
屈英甫	廖弘道	李用之
	李顯卿	顧廷玉
	李齊賢	俞仁夫
	劉宣子	張以仁
	黃子久	錢子雲
	張小山	徐德可
	曹明善	顧君澤
	高敬臣	王守中
	吳純卿	高可道
	董君瑞	李邦傑
	吳中立	高安道

「南方曲家組」中最引人注目的現象，莫過於一大批「未制雜劇之士」，所佔人數也最多。他們所有人於《錄鬼簿》中皆以他藝／技行世。當中陳彥實等 10 位（曾）任職官吏，另 16 位屬布衣身份。於是我們不免面臨一項問題：鍾嗣成何以著錄數量龐大的「非劇作家」？這關係到《錄鬼簿》的成書目的與性質。先談前者。就鍾的自序看來，「南方曲家組」的全體文人，才是他念茲在茲、著述意圖之所在：

…余因暇日，緬懷故人，門第卑微，職位不振，高才博識，俱有可錄，歲月彌久，湮沒無聞，遂傳其本末，吊以樂章，復以前乎此者，敘其姓名，述其所作，冀乎初學之士，刻意詞章，使冰寒於水，青勝於藍，則亦幸矣。…（頁 3）

或許出於自身遭遇，他顯然特別同情交往圈子中的低階文人，希冀為這群將來恐怕「湮沒無聞」的階層名標「青史」，為他們致力創作的文體（詞章）留住痕跡；「前乎此者」的「名公組」與「北人劇作家組」實為附帶的表列，或藉之提升南方曲家的地位。故他特求載錄之「全」、「備」，除非「詞藻雖工而不欲出示」、或「妄意穿鑿而亟欲傳梓」者，¹⁷⁴才摒除在外。是否有雜劇之作，不是他的第一考量。由此進一步看出其書的性質：「名公組」和「南方曲家組」的主要創作文體實為「樂府」而非「雜劇」，可以說鍾嗣成與時人的觀念中，散曲是與劇曲並立的新興文體／文藝，甚至於較劇曲更高雅、更重要、也更普及，故創作之士多，流傳也廣。若非原始為吳仁卿所著的北人曲家和劇作名單，雜劇的重要性或許難於《錄鬼簿》的安排中突顯出來。這也足以提醒我們，現行研究中散曲／劇曲分

¹⁷⁴ 見鍾嗣成「方今才人相知者，紀其姓名行實并所編」後之跋語（頁 90）。

科的方式實際上是悖離歷史文學脈絡的。

「雜劇」創作之外

整體觀察「南方曲家」的創作特性，與北人劇作家組類似，大部分的雜劇作品亦集中於「多產組」之手。「功名取向模式」與「應制型曲家」現象依舊普遍；許多文人實隱身於達官貴人的「庇護」下。¹⁷⁵官／吏身份的作家雖不少，但布衣之士更多；他們的身份地位是三組中最卑微的。另外，雜劇創作在南方文人手中確有「逐漸衰退」的現象，主要反映在其作品「數量」與「北人劇作家組」的顯著差距。

由此引伸另一個可能：南方曲家通常身兼多項文藝這一點，或許導致雜劇未能成為創作主流。觀察《錄鬼簿》的撰述，南方時興的文體顯然有兩大類：一為「樂章歌曲」類，包括「樂府」（以北曲散曲為主）、「詞」（詞章、慢詞）、小曲、¹⁷⁶南曲、南北腔（沈和甫、范冰壺）、院本（屈英甫）、南曲戲文（蕭德祥）、傳奇（雜劇）等。除了樂府之外，詞乃沿襲故宋風尚，而南曲、南北腔則為於南方形成之曲調；較北地更為豐富的是，南曲與北曲於江南地域的同時流行，才會導致兩者之間的交互作用、融合借鑒，形成所謂「南北調合腔」（沈和甫），改變南曲源於民間較「隨心」的本質，為明傳奇音樂的聯套體製提供了先行的準備。另一類則為戲謔性質的「謎韻」，¹⁷⁷包括隱語、¹⁷⁸詩謎（吳中立）、燈謎（范冰壺）、砌話¹⁷⁹（施君美）等。還有融合二類者，如「張小山」條：「…又有〈吳鹽〉、〈蘇堤漁唱〉等曲，編於隱語中」。嚴格說來，南方作樂府之風更甚於雜劇，或許是「寫劇」尤難於「寫曲」，因南人不易掌握北曲音韻與北劇風味（南方曲家以「杭州籍」居多的現象，或與杭州腔更近於北方官話有關），¹⁸⁰但「北曲小令」的格

¹⁷⁵ 這在當時南方曲家中可能為普遍現象。如據周維培《論中原音韻》（北京：中國戲劇出版社，1990）第一章對周德清生平的考述，也提及：「周德清為生活所迫，曾在宦邸豪門做過清客幕僚…（頁9）」。

¹⁷⁶ 由「高敬臣」條：「…小曲、樂府極為工巧，人所不及」可知「小曲」是與「樂府」相對的概念，再由「高安道」條：「有〈禦史歸莊〉【南呂】小曲」文意看來，「小曲」應指「北曲小令」，相對「樂府」可能指「北曲套數」。

¹⁷⁷ 「謎韻」二字借用朱士凱所編的書名。

¹⁷⁸ 「隱語」見於《夢梁錄》「小說講經史」：「…商謎者，先用鼓兒賀之，然後聚人猜詩謎、字謎、戾謎、社謎，本是隱語。…（頁313）」又，周密，《齊東野語》（北京：中華書局，1997版）卷20「隱語」：「古之所謂度詞，即今之隱語，而俗所謂謎。…（頁378）」。

¹⁷⁹ 「砌話」的解釋，可參考胡士瑩《話本小說概論》頁87—89，他認為「『砌』就是插科打諢開玩笑一類的滑稽話」。

¹⁸⁰ 吉川已有類似的看法：「…還有雜劇用韻必須從北音，沒有入聲；這在還保存入聲的南人聽來

律與「詞」相近，¹⁸¹較易入手。另一可能的原因，或與「北人劇作家」於「混一」後的普遍南下做官、遊歷、乃至定居有關，¹⁸²主要的雜劇創作仍出於這批「北方曲家圈子」。南人後輩如鍾嗣成欲提筆創作前，還須先向前輩請教、學習制作之「良法」；¹⁸³暗示南人寫北劇是有難度、門檻的。

既然雜劇寫作的技術較難掌握，篇幅相對短小的小曲、樂府，以及南方原本流行的隱語、詞調、南曲等，反而成為他們的創作主力。另一項驅使的動力，則為南方曲家與「市場需求」的緊密聯繫。從多人小傳中，可以嗅出「市井」對樂府、隱語一類書籍的需求與流行，促其進行編集、印行。其中「編書」最多的大概是朱士凱，他編的《昇平樂府》和隱語《包羅天地》、《謎韻》似屬於「彙編各家」性質，皆由鍾嗣成作序。翻檢《錄鬼簿》小傳，記有「彙編」書籍者如：施君美編有《古今砌話》。沈拱之「所編樂府最多」。劉宣子「所編樂府甚多」。吳仁卿除了編有「北人劇作家組」的初稿外，另將中州諸老往復書信編次為《中州啓劄》，¹⁸⁴及散曲集《曲海叢珠》。錢子雲「類諸公所作」編《江湖清思集》。王日華編有《優戲錄》。另一種是整編「自己作品」行世：如曾瑞卿自編的小曲集《詩酒餘音》。范冰壺有「樂府及南北腔行於世」。喬夢符雖有〈題西湖〉百篇，但未能刊行全集（江湖間四十年欲刊所作，竟無成事者）。吳中立自編《本道齋樂府小藁》及「詩謎」數千篇。吳仁卿亦自編有《金縷新聲》「行於世」。張小山有《今樂府》以及「隱語」。錢子雲有樂府《醉邊餘興》。徐德可有「樂府行於世」。顧君澤「自刊《九山樂府》、《詩隱》二集」，「售於市肆」。張鳴善有《英華集》「行於世」。董君瑞「隱語、樂府多傳於江南」，李邦傑「有隱語、樂府，人多傳之」，蕭德祥「凡古文俱櫟括為樂府，街市盛行」，則三人應藉由出版形成流傳。當中絕佳的例案，是胡正臣之子存善：

或做起來，的確有些困難。…（頁155）。

¹⁸¹ 見洛地《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，2001）頁14—22提出的概念：「北曲小令近詞」。以及隋樹森，〈北曲小令與詞的分野〉（收入《詞曲研究》）。

¹⁸² 《錄鬼簿》著錄的「北人劇作家組」中，明顯標示於南方為官者有：馬致遠、李寬甫、李文蔚、史九散仙、尚仲賢、戴善甫、張壽卿、趙天錫、姚守中。白樸、侯克中二位據吉川氏與鄭騫考證，也都於「混一」後南下。關漢卿行跡據學者之考證，也有南行之舉。具體考證與陳述可見李修生〈元代雜劇南移尋蹤〉，季國平《元雜劇發展史》第四、五、六章。

¹⁸³ 可從《錄鬼簿》「曾瑞卿」小傳：「…余嘗接見音容，獲承言語，勉勵之語，潤益良多。…（頁77）」；「鮑吉甫」小傳：「…故其編撰，多使人感動詠歎。余嘗與之談論節要，至今得其良法。…（頁78）」透露線索。並參見陸林《元代戲劇學研究》頁106—110，對於鍾嗣成「相繼拜訪一些居杭的戲曲名家，請教劇作良法，聆聽曲學高論」的分析。

¹⁸⁴ 《元曲家考略》頁145考。

…其子存善，能繼其志，《小山樂府》、仁卿《金縷新聲》、瑞卿《詩酒餘音》，至於《群玉》、《叢珠》，裒集諸公所作，編次有倫。及將古本□□，直取潭州易氏印行，元文□讀無訛，盡於書坊刊行，亦士林之翹楚也。…（頁 84—85）

他為父執輩與友人的個人選集，以及他們彙編諸家的選集，作類似今天編輯（「編次」）、發行（「刊行」）的工作，甚至還將某種古本之書（或為與曲有關之珍本）拿至印行品質較好的「潭州易氏」精刻。胡存善職業為何？從張小山〈贈胡存善〉可窺：¹⁸⁵

掌梨園樂府須知。富有牙籤。名動金閨。一代風流。九州人物。萬斛珠璣。

解流水高山子期。製暗香疏影姜夔。胸次清奇。笑毀黃鐘。識透玄機。

從曲文推測，胡存善知樂、悉詞曲，既是重要的品評家（「萬斛珠璣」可謂一字千金），也是絕佳的觀眾、文人伶人的知音（「子期」之喻），有豐富藏書（「富有牙籤」）或觸及書版；若非知名文人，很可能從事出版業；與作家、伶人交善，甚至主事、策劃演出活動，故曰「掌梨園樂府須知」。他當然有能力為父親喜愛的文藝盡心力。胡存善的例子也間接顯示南方文人、曲家、出版商、伶人間彼此頻繁而密切的往來聯繫。這種無論「彙編」、「自選集」皆能刊刻、出版、乃至「販售」的現象，顯示南方人對於餘興／娛樂文學的愛好，與某種程度以上的購買力；而董君瑞與李邦傑之作可能於北方刊刻，流傳至南地，故北地也有類似的現象，惟南方編纂、出版事業較為蓬勃。

同理，從「元刊雜劇三十種」各本作者的可能年代判斷，¹⁸⁶這類「雜劇本子」的刊行與流行，大約始於元代中期（1330 前），與鍾嗣成筆下樂府集子、隱語讀物的發行盛況約略同時。元刊雜劇於福建印行，從地理位置來看，或正為了便於大量供應以杭州為中心的南方市場，部分兼售至北方，故標舉「古杭新編」者多於「大都新編」者。統合觀察，南方的大都市如杭州，於通俗文藝的欣賞與閱讀，具備頗強的消費力量，並反映在雜劇演出的熱潮。故出版者既可供應隱語、樂府等適於文人、歌妓或一般百姓之書，也有中上層人士的精裝讀本（全相平話），以及特殊性質，以銷售青樓、藝人階層為主的關目本劇本，進而支持、養就一大

¹⁸⁵ 《全元散曲》頁 939。

¹⁸⁶ 據王國維〈敘錄〉、鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》「目錄附註」考訂，當中已知的作者有關漢卿、高文秀、鄭廷玉、馬致遠、武漢臣、尚仲賢、紀君祥、石君寶、張國賓、孟漢卿、王伯成、岳伯川、狄君厚、孔文卿、楊梓、宮天挺、鄭光祖、金仁傑、范康 19 位，年代最遲約到南方曲家的「長輩組」，及與之約略同時的北人作家；換言之，他們作品流傳的時代，必在序於 1324 年的《中原音韻》（提到「前輩」關、白、鄭、馬），與初稿完成於 1330 年的《錄鬼簿》之前。

批以此維生的「藝人」與商業「作家」。

書會才人

在分析南方曲家的商業目的之前，先研究扮演推手的「會社組織」，即學者習稱的「書會」，當中成員名為「才人」。¹⁸⁷然現存材料中出現「書會（才人）」字眼的，多屬元明南戲、隱語、詞話等；屬於元代雜劇部分的線索，多引賈仲明增補本《錄鬼簿》之吊詞，及他的跋文〈書錄鬼簿後〉。我們能否從鍾嗣成筆下，探析「元人」記載關於「書會才人」創作「雜劇」的蛛絲馬跡呢？也許可以。關鍵在於從「南方曲家組」切入，嘗試為元代「書會」情況作一補充。

鍾嗣成提供的線索主要有二，其一是從部分曲家彼此的交往觀察。前文從已知的關係及可能的聯繫分析，「南方曲家」可勾勒出三組「曲家圈子」：

A. 長輩組。沈和甫、黃德潤、陳存甫、沈拱之、金志甫、胡正臣、范冰壺、施君美、曾瑞卿（胡子存善為之刊刻，或與胡正臣友）、吳仁卿（胡存善為之刊刻，或與胡正臣友）十人，彼此直接或間接知聞。

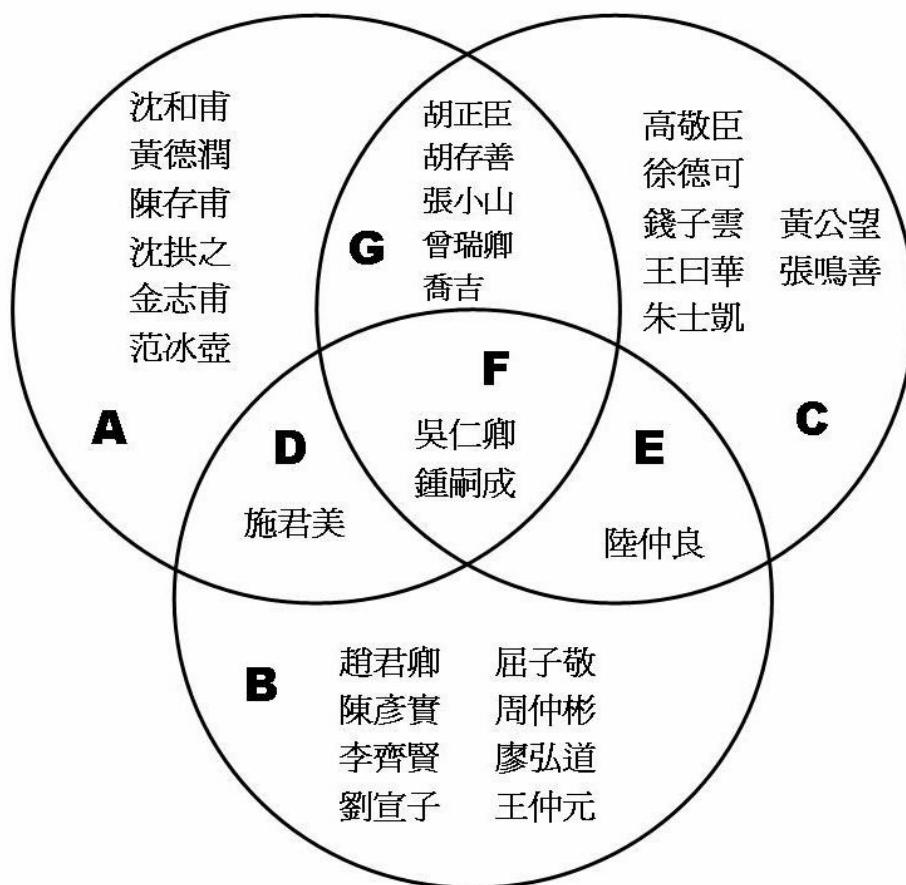
B. 同窗好友組。趙君卿、陳彥實、李齊賢、劉宣子、屈子敬五位與鍾有同窗關係；周仲彬、王仲元、廖弘道、陸仲良為鍾之好友。彼此可能相聞或互識。

C. 與名士相交的同輩組。喬吉、高敬臣、徐德可、錢子雲、張小山、胡存善、王日華、朱士凱、黃公望、張鳴善。他們或透過名公、名士，或同輩好友，彼此交往或聞知。

其中有交叉認識可能，即跨越兩組關係的人，於 A、B 間的 D 有施君美；於 A、C 間的 G 有胡正臣、胡存善父子，以及喬吉、張小山、曾瑞卿；於 B、C 間的 E 有陸仲良（識吳仁卿）。當然，唯一與所有人相交或知聞者僅鍾嗣成（F）；

¹⁸⁷ 關於「書會」或「書會才人」的研究篇章，參見馮沅君〈古劇四考•才人考〉、〈古劇四考跋•才人考〉（《古劇說彙》）。吳曉鈴，〈「才人考」辨〉（《國文月刊》民國 36 年 8 月）。孫楷第〈元曲新考•書會〉（《滄州集》）。陳汝衡《說書史話》（北京：作家出版社，1958）頁 86—94。胡雪岡《溫州南戲考述》（北京：作家出版社，1998）頁 145—152。Patrick Hanan, *The Chinese Short Story*, (Cambridge, Harvard University Press, 1973), pp207—209。胡士瑩，《話本小說概論》頁 65—71。錢南揚《戲文概論》（台北：木鐸出版社翻印，1982）「演唱第六」第一節「書會及其作用」。吳戈〈書會才人與元雜劇作者的身份和地位〉（《藝術研究》第 9 輯）。W. L. Idema, “Shu-hui and Kamers Van Rhetoriken”, *Tamkang Review*, Vol XV, No. 1.2.3.4。么書儀，〈元代的書會才人〉（《元人雜劇與元代社會》）。洛地，〈「玉京書會」「元貞書會」疑辨〉。徐朔方〈論書會才人——關於世代累積型集體創作的編著寫定者的身份〉（《浙江學刊》1999 年第 4 期）。梁會錫，〈《張協狀元》寫定於元代中期以後〉（《藝術百家》2000 年第 1 期）頁 46—47。吳晟，〈「書會」補說與「才人」辨正〉（《文獻》2000 年第 3 期）。歐陽光，〈詩社與書會——元代兩類知識份子群體及其價值取向的分野〉（《中山大學學報》1996.3）；〈「書會」別解〉（《文史》2003.2）。

但吳仁卿分別與陸仲良、胡存善（甚至其父胡正臣）、張小山相識，三組皆沾上點邊，故亦置於F；然而二位先後貢獻於《錄鬼簿》、始續以完成者，卻因年歲差距未能親交（「余生也晚，不得預几席之末」），頗為遺憾。



從圖示發現，這三組可能的交往圈，透過錯雜關係，甚至可連結成一整張交遊網。這說明圈子內部有某種構成因子，而圈與圈之間亦有彼此往來的機會與共通點，才造就這些出身、經歷、官職不一的長輩與後輩們的人際網絡。潛在的可能就是由「會社組織」而結成的朋黨關係，或許代表了元時存在於南方（以杭州為主要範圍）的「書會」。

其二是《錄鬼簿》中幾次出現的「諸公」二字。如「鄭德輝」條：

…為人方直，不妄與人交，故諸公多鄙之，久則見其情厚，而他人莫之及也。

病卒，火葬於西湖之靈芝寺，諸公吊送，各有詩文。…（頁 75）

由上判斷，「諸公」指的是一群與鄭光祖有「詩文」來往的特定文士；德輝原先似乎在群體中不受歡迎，後來又受到理解與論交，死後他們皆來吊送。從「諸公」活動隱藏的社群關係就浮現出「書會才人」的影子。再看「范冰壺」條：

…公精神秀異，學問該博，嘗出大言矜肆，以為筆不停思，文不闕筆。諸公知其有才，不敢難也。…大德年間被旨赴都，公亦北行。以才高不見遇，卒

於家。…（頁 79）

上引「諸公」顯然也是與范氏相交的一群文士，當中理應包括與之編戲的沈、黃、施等人；亦有潛在的「書會」組社之意。從中還可追察出一個事件，即「大德年間被旨赴都，公亦北行」一句；這暗示了大德年間，由朝廷下旨選拔或面試「能作時興文藝之士」（「書會」當是重要的人才來源），以為應制、娛樂之備的可能；這又解釋了《續編》中，得遇恩寵的御用曲家們的朝君之路、晉身之階，極為隱晦地呼應前文的假設。一向自恃甚高的范冰壺卻未「中選」，悻悻然歸、抑鬱而終。由此看來，這項可能的拔擢管道對於中下層文人來說，的確有如「科舉」一樣的地位。再看「睢景臣」條：

…心性聰明，酷嗜音律。維揚諸公俱作〈高祖還鄉〉套數，惟公【哨遍】製作新奇，皆出其下。…（頁 83）

這裡可分析兩點訊息，其一是杭州之外，「維揚」也有類似的「書會」組織。¹⁸⁸其二是「書會」中存在一種「同題競才」的活動，而睢景臣於以〈高祖還鄉〉為題的競寫中，拔得頭籌，聲名大噪。再看「胡正臣」條：

杭州人。與志甫、存甫及諸公交遊。…辭世已三十年矣，士大夫想其風流韻藉，尚在目前。其子存善，能繼其志，…至於《群玉》、《叢珠》，哀集諸公所作，編次有倫…（頁 84）

胡正臣所參與的書會，至少活動三十年以上，極可能包括上圖 A、C 組的前後輩，因此其子存善才會同時與喬吉、小山，及父執輩的曾瑞、克齋等相熟。而「士大夫想其風流」的「士大夫」，或許即為 C 組中與名士交往、身份較高的「才人」，甚至如盧摯、楊維禎等，否則難以想像一介布衣竟可獲得「士大夫」的緬懷。

然而，當時文士不見得以「書會」自稱，如張小山有一曲名〈九月八日謎社會於文昌宮〉；¹⁸⁹「謎韻」既為上述才人制作項目之一，則「謎社」或即為此類組織。這間接提醒我們，元時「書會」不見得以此詞專稱，名實之固定可能是明初以後的事了。

然後，我們再回頭看鍾嗣成於「方今已亡名公才人余相知者，為之作傳，以【凌波曲】吊之」、「已死才人不相知者」兩類之後，所寫的按語：

右所錄若以讀書萬卷、作三場文，占奪巍科、首登甲第者，世不乏人；其或甘心巖壑、樂道守志者，亦多有之。但於學問之餘，事務之暇，心機靈變，世法通疏，移宮換羽，搜奇索怪，而以文章為戲玩者，誠絕無而僅有者也。

¹⁸⁸ 江西應該也有。如周德清的「曲友」有青原蕭存存、張漢英（《中原音韻·自序》）、青原羅宗信（〈羅序〉）等三人，彼此討論音律，或即為書會之友。

¹⁸⁹ 《全元散曲》頁 961。

此哀誄之所以不得不作也。觀者幸無誚焉。(頁 85—86)

他所記載下來的，不是「科舉中第」的士大夫、不是隱居守志的僧道型文士或遺民，這兩類人他認為「世不乏」、「多有之」。他所要留取丹青的，是不拘泥於正統學問，於自己的本分職業之外（學問之餘，事物之暇），能看出當代「通俗文學」價值的一群文人；他們個別創作或彼此研習、切磋，造就以雅正觀點來看僅有「遊戲」價值的文章（以文章為戲玩者）——「曲」。這樣的一群以通俗文藝為創作目標的文人，不管其動機出於落魄、無奈、興趣、謀生或求取功名，在文學史上是全新而突出的現象（誠絕無而僅有者也），故元代人以「才人」二字稱呼他們。¹⁹⁰鍾氏的慧眼所識，不見得為傳統儒士所接受，故他僅求「觀者幸無誚焉」耳。

至於「北人劇作家組」中，有沒有類似的書會組織與才人群體呢？《錄鬼簿》看似無具體線索，但我們依然可按「南方曲家」模式，從北方劇作家的「交遊網絡」推測其內在聯繫的可能組織，即依各地域分布的「書會」；在此就省略不複。另外一絲痕跡，是「陸顯之」條小傳所言：「有《好兒趙正》話本」，¹⁹¹根據學者研究，書會才人創作的「時興俗文藝」類別，「話本」正屬其中一類具「商業特性」的重要文體，故陸顯之為「書會才人」的可能性頗高。¹⁹²到了賈仲明的增補本，他逕自添加了「元貞書會」、「玉京書會」之詞，實指「元貞時代」、「大都地區」的「書會」。此書增補於明永樂，故賈氏之言不可確信，但在他「以後代臆測前代」的觀點下，可以辨析詞彙生成之因。馬致遠、李時中、紅字李二、花李郎四人合編一劇的記載，恰如「南方曲家」沈、范、黃、施合編，或鮑、汪合編的現象；這無疑顯示「書會才人」活動的特點之一：「集體創作」。也許於雜劇體裁上的例子並不多見，但卻在元明時期的「南戲」創作上發揚光大，現存南戲傳奇中屢屢出現「某某書會編寫」的著作權宣示，¹⁹³顯示南戲體裁或許更適合於「集

¹⁹⁰ 元代以前「才人」通常指「有才華者」或「女官名」。最早將「才人」稱作「通俗文學的文人作家」者，為元初李治（1192—1279）《敬齊古今薈》（《聚珍版叢書》，《百部叢書集成》本）卷八末：「鮑昭有井謎，世傳東坡有賀資述，又黃庭堅有粥謎、象碁謎。近者伶官劉子才蓄才人隱語數十卷。謎固小技倆，然其諷詠比興固與詩人同義，而在士大夫事中亦談笑一助也。…（21b）」。

¹⁹¹ 賈仲明於「陸顯之」條增補的「吊詞」甚至有：「河南獨步汴梁城，隱語詞源聞姓名（頁 141）」之說，暗示他也寫隱語、詞源等具「書會」特徵的文藝。

¹⁹² 見孫楷第〈元曲新考·書會〉頁 350—351，胡士瑩《話本小說概論》頁 69—70。又增補本《錄鬼簿》「錢子雲」小傳稱他「詞話極多」。元時「詞話」與「話本」皆為小說體，但表達形式不同。

¹⁹³ 如《張協狀元》標「九山書會編撰」，《錯立身》標「古杭才人新編」，《小孫屠》標「古杭書會編撰」，成化本《白兔記》副末開場云：「…虧了永嘉書會才人…」等等。

體創作」。正是這個特徵讓賈仲明認為馬等四人屬於同一書會。賈氏「玉京書會、燕趙才人、四方名公士夫」之語，除反映「地域性」現象，也再次強調「書會才人」與「名公士夫」的兩組對比。¹⁹⁴這兩個階級堪稱有元一代「曲」的兩大創作群體，但兩者並非截然二分、互不往來的狀態，反而不乏庇護扶持、相互交流，與階級變動（主要指「才人」這一邊）的可能，《續編》可以印證。由這些隱晦的線索觀察，「北人劇作家」中未標官職者或即「書會才人」；但御用曲家、幕府文士與任官吏者，並不能排除其亦可屬書會成員，因據鍾嗣成「學問之餘、事務之暇」的說法，「書會」的容納性可廣得很。「曲」的文人性格使其必須由受過文學教育、擁有詞章天賦者才能編撰；換言之，雜劇的劇本在元初起步時就取得了極高的成就，不類戲文似乎是由民間性格逐步向文人化開展的，導因它於形成期就得到水準之上的文士，即應制型曲家與書會才人的投入。中期以後，南方「書會才人」的創作便逐漸影響戲文，使之透過與雜劇的交流朝向文學性發展。

再結合前面分析的刊刻出版與發行市場來看，「書會」極可能在市民娛樂與流行文藝構成的「商業環境」下產生的。¹⁹⁵雜劇、散曲、戲文及其他文藝在市民階級的普遍興盛，支持了「書會才人」這項元代新興的職業／專業，這也就是關於書會才人的材料始於「宋金末」、於「元代」突出、「明初」之後銷聲匿跡的原因。明中葉以後，傳奇、小說創作逐漸產生於士大夫筆下，對書會才人作品的需求減少，不足以支持專業，後者便淡出歷史了。所以書會才人可說是十三世紀初至十五世紀初（宋金末—永樂）這段時期內，通俗文藝蓬勃流行的「連帶產物」。種種推論可支持前文分析劇作家創作意圖時，所指涉的另一種形態：以書會為活動組織的「商業性創作」；可能與民間劇團的委制、或販售獲利直接相關。

然而，就如劉詵〈再和曾學士〉所寫的：¹⁹⁶

風水霓裳妙可聽，斷雲過雁筆縱橫。揚州杜牧樓中夢，淮海秦郎天下聲。騎馬柳枝餘感慨，沈香芍藥待才名。從今伐梓供新譜，流播梨園與妓營。

他以白居易、杜牧、秦觀、李白等詩人、詞人的創作結合樂歌相擬，似乎期待今後的自己也能作出當代新譜之「曲」、「劇」，供梨園、青樓所演、唱。這裡顯現的，不僅是對於「文名」的渴望，似乎也隱含以此「求利」的意味；可為文人作

¹⁹⁴ 「名公」與「才人」兩組概念的對比，始於鍾嗣成於《錄鬼簿》中的分類題綱。

¹⁹⁵ 歐陽光〈詩社與書會〉同樣認為：「由於書會主要是為瓦市演出的雜劇、講史、諸宮調等通俗文藝編寫文學腳本，因而書會才人的寫作目的十分明確，既非為了不著邊際的『經國之大業』、『不朽之盛事』，也非不關痛癢的賦志抒懷、吟風嘲月，而是具有鮮明的功利性——即謀生的考慮。…（頁50）」。

¹⁹⁶ 顧嗣立編，《元詩選二集》（北京：中華書局，2002版），頁822。

家的創作意圖（「功名取向」與「商業性」）難以真正劃分、釐清之佐證。

四、劇本流傳對劇作家的「解構」

花了這麼長篇幅談劇作家及劇本的發生，在本節的最後，我們卻要把劇作家「解構」掉。這是因為「戲劇」不是純粹的作家文學，當其作為表演藝術流傳時，文本的性質會產生變化。現存唯一元代傳本的元刊雜劇「不著撰人」，且以「關目本」、「的本」兩類性質的「舞台演出本」為主；因此元代雜劇劇本一出作家之手，很可能便呈現「作家已死」的狀態。以場上表演作為雜劇主要的流行渠道，使得劇本因應「演出」而「更動」的情況頻繁，使得演出者與觀眾重視的是劇情、演技、曲唱，對於原創者的「文人劇作家」身份並不關心。最明顯的例子是元刊雜劇三十種的作者中，唯一未列名於《錄鬼簿》上，迨王國維作〈敘錄〉時才首先考出的「南方名公」——《霍光鬼諫》的作家楊梓。王德毅《元人傳記資料索引》考楊梓小傳：

海鹽人，至元三十年從征爪哇，延祐初累遷浙東宣慰副使，以杭州路總管致仕，泰定四年卒。追諡康惠。（頁1523）

據王國維〈敘錄〉的說法：

有元一代，雜劇家皆書生小吏，名公卿為之者惟梓一人。

前二句話並不確實，但末句尚精準；綜合《錄鬼簿》的北人與南人曲家身份來看，的確沒有超越楊梓「名公」身份的作家。按理，這麼一位大人物作劇，時人應略有耳聞，但據姚桐壽自序於至正癸卯（1363）的《樂郊私語》所記：¹⁹⁷

州少年多善歌樂府，其傳皆出於澈川楊氏。當康惠公存時，節俠風流，善音律，與武林阿里海涯之子雲石交善。雲石翩翩公子，無論所製樂府散套駿逸，為當行之冠。即歌聲高引，可徹雲漢，而康惠獨得其傳。今雜劇中有《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》、《敬德不伏老》，皆康惠自製，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。…

受貫雲石影響、傳授北曲的楊梓，一時興起自製三本雜劇；然而姚桐壽卻說他將「寓祖父之意」的作品「去其著作姓名」，這顯然是自相矛盾的解釋（無名方式何能彰顯先人？）。此解無非表達一項事實：到姚桐壽的時代，基本上已無人知此三劇的作者。這並不奇怪，因為據楊梓1327卒年沒多久，便成其初稿（1330）的《錄鬼簿》中，完全未列楊梓名姓，顯然鍾嗣成未曾聽聞其作劇。甚至於在《太

¹⁹⁷ 收於周光培編，《元代筆記小說》28（石家莊：河北教育出版社，1995）。

和正音譜》中，《霍光鬼諫》等三劇仍被列入「古今無名雜劇一百一十本」內，無人知曉其作者。

另一例子爲鍾嗣成。以《錄鬼簿》名著後世的他，自己的雜劇卻未能被保存下來、甚至未爲時人所知，見朱士凱至順元年（1330）後序：

…大梁鍾君…樂府小曲，大篇長什，傳之於人，每不遺稟，故未能就編焉。
如《馮諼收券》、《詐遊雲夢》、《錢神論》、《斬陳餘》、《章臺柳》、《鄭莊公》、
《蟠桃會》等，皆在他處按行，故近者不知，人皆易之。…（頁 91）

朱士凱以「皆在他處按行，故近者不知」，文飾即使繼先存活之刻，時人也不知這七本雜劇爲他所作的事實。此二例無疑彰顯出劇作家雖爲劇本的「一度創作者」，但完稿之後流傳出去的文本，已喪失「著作權」，任由表演者因應「作場」而「更動」，因此「人皆易之」；輾轉流布，藝人觀眾已無人理會誰才是第一手作者，即使是名公、文士之作，在一般人的心中也與「無名氏」作品地位等同。這正是元刊雜劇「不著撰人」的原因：劇作家已死，由演員與觀眾決定當場演出的劇本面貌。

雜劇一出作家之手，可能沒多久即遭藝人改竄的現象，還有兩例佐證。《中原音韻》【中呂迎仙客】之「定格」，以鄭光祖《王粲登樓》爲例：

雕簷紅日低，畫棟彩雲飛。十二玉闌天外倚。望中原，思故國。感慨傷悲。
一片鄉心碎。（頁 242）

然而，由鄭騫據何煌手校輯出的元刊本《王粲登樓》，此處卻是：

雕檐外紅日低，畫棟畔彩雲飛。十二欄干在天外倚。我這裡望中原，思故國。
不由我感嘆傷悲。越惱得一片鄉心碎。（頁 451）

每一句都添上「增字」，適合於曲唱、演出，卻顯然已非周德清錄下之狀。「元代」所傳的「元雜劇」，已不復初創原貌。再看【仙呂金盞兒】之「定格」，以馬致遠《岳陽樓》爲例：

據胡床，對瀟湘。黃鶴送酒仙人唱，主人無量醉何妨？若捲簾邀皓月，勝開宴出紅粧。但一樽留墨客，是兩處夢黃糧。

評曰：此是《岳陽樓》頭摺中詞也。妙在七字「黃鶴送酒仙人唱」，俊語也。況「酒」字上聲以轉其音，務頭在其上。有不識文義，以送為齎送之義，言「黃鶴豈能送酒乎」？改為「對舞」，殊不知黃鶴事——仙人用榴皮畫鶴一隻，以報酒家，客飲，撫掌則所畫黃鶴舞以送酒。初無雙鶴，豈能對舞？且失飲酒之意。送者，如吳姬壓酒之謂。甚矣，俗士不可醫也！（頁 242）

周德清大肆抨擊的俗士妄改，將「黃鶴送酒」易爲「對舞」之事，在後世仍見其

蹤跡；《元曲選》此曲如下：

我這裡據胡床，望三湘。有黃鶴對舞仙童唱。主人家寬洪海量，醉何妨？
直吃的捲簾邀皓月，再誰想開宴出紅粧。但得一尊留墨客，（帶云）：我困了也。（唱）我可是兩處夢黃梁。（頁 288）

不但處處增字，也有增句與插白，原貌除骨幹外，幾已面目全非；當中「對舞」正是周氏所惡的改法。晚明的《元曲選》理應包含不少明人的添改，但其「對舞」一句仍承襲元代人更動的痕跡。周德清「俗士」極可能指藝人，可見藝人的二度、三度、多度創作，所改訂增修而形成的樣貌，於流傳散佈方面是遠勝於劇作家的原作的。即便在同時代，「原作」已不可得，「劇作家」的標示也就可有可無了。

既然前文提出，劇作家有為「教坊」或「民間劇團」編劇現象的假設，則元刊雜劇中的關目本，一方面可能是藝人與曲家「分工合作」模式下的成果，另一方面也可能由教坊「教師」或「名伶」拿曲家原作改版為「演出本」的樣貌；兩種可能都是為「演出」而服務的。由前一節分析可知，關目本雖然基本上未標說白，但其「曲文」與「舞台動作」卻有極適切的結合。這再度證明：想像中，劇作家在案頭把曲白準備好，交由藝人依樣畫葫蘆演出的模式，在元代雜劇身上是說不通的。劇作家或者與藝人合作、量身定作劇目，或者僅寫以曲文（或再加上重要說白）為主的草稿，再交由藝人自行因應表演需要，增添關目或改動文字；活在劇場中的劇本，作家僅佔一部份著作權而已。所以即使是名公劇作家，幾經流布之後，就成了「無名氏」之作。由此看出，明代以後關於元雜劇「賓白」是否為劇作家所寫的論爭，應該可以平息了；¹⁹⁸連原創「曲文」都不一定存在、連

¹⁹⁸ 明代人多主張說白為伶工所作，如王驥德《曲律》（《集成》第 4 輯）「雜論第三十九上」：「元人諸劇，為曲皆佳，而白則猥鄙俚褻，不似文人口吻。蓋由當時皆教坊樂工先撰成間架說白，卻命供奉詞臣作曲，謂之『填詞』。…（頁 148）」；臧晉叔〈元曲選序〉：「…或又謂主司所定題目外，止曲名及韻耳，其賓白則演劇時伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語…」王國維則大力反對，《宋元戲曲考》「十一、元劇之結構」力駁：「…元劇之詞大抵曲白相生，苟不兼作白，則曲亦無從作，此最易明之理也。…至元刊雜劇三十種，則有曲無白者誠多，然其與元曲選複出者，字句亦略相同，而有曲白相生之妙。恐坊間刊刻時刪去其白…」吉川幸次郎《元雜劇研究》頁 201—205 贊同王國維意見，但為解釋現象而自我矛盾：「…在寫雜劇的時候，與俳優商量自不必說，恐怕到了真正上演的時候，俳優還是經常自由地加以變改。…這樣一來，現存各種本子的科白，就不一定是作者寫定的原來形式了。…」鄭騫看出這一點，故於〈元雜劇研究譯本序〉道破：「…吉川先生認為元雜劇的賓白與歌辭必為同一人所作。我頗懷疑現存元雜劇的賓白是經明代文人以及伶工大量增改過的；元人原本賓白要比較簡單，文字也會有許多不同。因為現存本賓白有許多地方實在近於囉唆，而所用口語也不大像宋元口語，卻與明代中葉以後通用的很相近似…（頁 3）」，慧眼獨具。另有尹明，〈元人雜劇中賓白是誰作的〉（收於《元雜劇論集》）。梅祖麟，〈從語言史看幾本元雜劇賓白的寫作時間〉（《語言學論叢》第 13 輯，1984）則從語言學角度實際驗證《元

元刊本都不存在的「賓白」，怎能用明代以後幾經嬗變的雜劇選本，爭論其「賓白」是否為關漢卿、馬致遠所作？若為曲家藝人「合作」模式，則曲家毋須花費力氣，藝人自能編詞；若為「藝人改訂場上之本」模式，則賓白何必詳列、又何必作家原貌？惟有到雜劇不再盛行場上、逐漸形成「案頭文學」的閱讀價值時，作家才需以「全賓」昭示「著作權」，¹⁹⁹或將賓白鉅細靡遺地列出，使教坊傳習得以進行、²⁰⁰案頭讀者得以明瞭劇情。

正因「原創」劇本的保留、劇作家名號於劇場中的「細數」，即使在當時也近乎不可能，《錄鬼簿》的執意留下作家名冊，更顯得是創舉與壯舉。劇作家在元代劇場與演出史、及當時大部分史料筆記中「被除名」，卻無意間因鍾嗣成的努力被保留下來，以致於在後世戲劇史與文學史上，較優伶、名公更受後人研究、重視，影響更大，可謂始料未及，卻也再度證明「詞章」之「不朽」。劇作家於元代之死，卻於後世復活了。



曲選》中幾部劇本為明代口語。

¹⁹⁹ 朱有燉的全部雜劇皆標示「全賓」。

²⁰⁰ 如「脈望館鈔校本古今雜劇」多屬「內府本」系統，其賓白之詳備，或與教坊傳習、或宮廷「檢查制度」有關。見小松謙，〈元雜劇內府本系諸本考〉。

第三節 元代戲劇的傳播與接受

劇場藝術除了演員與表演、劇作家與劇本之外，第三項重要的環節就是演出場合與觀眾，然後者材料往往較為曲折、隱晦，需通過層層解讀庶能掌握整體面貌。此節標題改以「戲劇」替代「雜劇」的原因也在此。文獻資料往往難以確認其所敘述之戲、曲的體裁與內涵，但後人解釋上的侷限，並無法限制歷史現象，即元代演劇活動及其整體環境；故不妨將視角放大些，俯瞰當時的「戲劇」而非劃限在「雜劇」上，反能促進對局部的瞭解。而以「傳播與接受」之詞替代「演出場合（劇場）與觀眾」，²⁰¹則是為了強調將戲劇活動視為社會文化脈絡中的一個環節（theatre as a social context）。「傳播」既可概括演出及其場合，也能說明其中徑路與因果關係；「接受者」固然包括觀眾，也涵蓋其接受的來由。換言之，不僅僅陳述事物本身，也希望探知箇中現象之因緣。文學與戲劇的創作、傳播與接受，既是在社會文化脈絡下形成發展的，討論時不宜切斷其所相連的臍帶獨立看待，故本節在詞語上的轉變，也意味著思索方式的變遷。

戲劇在元代的傳播與接受，包括兩個層次的世界：「中上層階級」（宮廷、貴族與文士）與「下層階級」（市井民間）。這樣的思路可聯繫到上一節對「劇作家」的考察：「御用文人」模式反映上層階級對戲劇的喜愛，「書會才人」模式則傾向於暗示市井與民間劇場的興盛。前人研究中談民間的多，談上層的少；首位對「蒙古朝廷」與「士人」兩類「上層聽眾」作出考證研究者，為吉川幸次郎《元雜劇研究》的第一章「元雜劇的聽眾」，至今仍乏後繼。本節試圖從檢視包括《全元詩》、《全金元詞》（元詞部分）、《全元散曲》、《元史》，以及時人別集、筆記等史料文獻的基礎上，建構元代戲劇演出的場合、觀眾，及其傳播與接受的徑路，作為對此課題「材料」上的補充與分析。

一、從「樂府」看「戲劇」——文人士夫階層的傳遞接受

在正式討論之前，先針對材料的特殊性加以界定。本文大略檢索文獻時，察覺一個現象：戲劇的演出及其場合，鮮少「直接」被文人記載下來，但文人往往以詩詞曲之形式，模糊曖昧地側寫，尤多關注於「妓女」唱「樂府」的描繪。因此，「樂府」的傳唱與遞播，儼然可視為戲劇傳播的同型旁證。元代人所稱的「樂

²⁰¹ 本文思考受王昆吾〈中國韻文的傳播方式及其體制變遷〉（《中國社會科學》1996.1）的啟發，其文認為：「一切完整的文學過程都包括創作、傳遞、接受三個環節，作品的形式由這三者的聯繫方式決定」。

府」，廣義而言包括「詞」與「曲」。前者如與著名詞人張炎相交的戴表元〈送張叔夏西游序〉：²⁰²

…語竟，意色不能無阻。然少焉，飲酣氣張，取平生所自為樂府詞，自歌之，噫鳴宛抑，流麗清暢，不惟高情曠度，不可褻企，而一時聽之，亦能令人忘去窮達得喪所在…

又如張野《古山樂府》為其「詞集」，李長翁為之「序」亦稱：²⁰³

詩盛於唐，樂府盛於宋，諸賢名家不少，獨東坡稼軒傑作，磊落倜儻之□溢出毫端，殊非雕脂鏤水者所可彷彿…披誦公所著樂章…真可與蘇、辛二公齊驅並駕…

皆指「詞」。後者如虞集〈中原音韻序〉所稱：²⁰⁴

高安周德清，工樂府，善音律…

指「曲」，諸例多不勝舉；後隨著北曲、雜劇的發達，又出現「今樂府」一詞，專指北曲散曲。²⁰⁵整體而言，「樂府」泛指當時可歌可詠、配樂以唱的韻文體裁，如虞集〈中原音韻序〉所敘：

樂府作而聲律盛，自漢以來然矣。魏、晉、隋、唐，體製不一，音調亦異，往往於文雜工，於律則弊。宋代作者，如蘇子瞻變化不測之才，猶不免「製詞如詩」之誚；若周邦彥、姜堯章輩，自製譜曲，稍稱通律，而詞氣又不無卑弱之憾。辛幼安自北而南，元裕之在金末、國初，雖詞多慷慨，而音節則為中州之正，學者取之。我朝混一以來，朔南暨聲教，士大夫歌詠，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。…

堪稱一篇「古今樂府史」，頗能代表時人觀點。「樂府」又可指演唱此文體的歌者，如元好問《遺山先生新樂府》「補遺」有一首「代贈欽叔所親樂府鄆生」、白樸《天籟集》有一首「為樂府宋生賦，宋子壽香燕城，好事者為渠寫真手撚茶縻二枝」等。²⁰⁶「樂府」「曲唱」的傳遞途徑與接受關係，對同時代戲劇的傳播影響深遠。如元代最重要的兩本戲劇理論著作：《錄鬼簿》紀錄的曲家有一半以「樂府」而非「雜劇」行世，上一節已詳論；《青樓集》更是大量載入歌妓與文士的樂府唱和，描述劇藝的份量相對較輕，第一章已概析。從《青樓集》可觀察樂府的酬唱

²⁰² 見〔清〕江昱疏證，張炎，《山中白雲詞疏證》「附錄」，頁275。

²⁰³ 張野《古山樂府》（《續修四庫全書》1723），頁379。

²⁰⁴ 《中國古典戲曲論著集成》1，頁173。

²⁰⁵ 關於「北曲散曲」之名稱「樂府」的考究，參見趙義山《元散曲通論》（成都：巴蜀書社，1993）頁77—80。

²⁰⁶ 皆收入《叢書集成三編》63（台北：新文豐出版公司，1996），頁439、490。

場合，以及參與者／接受者的文人與妓女。其所描繪的現象主要有三：

1. 文人與妓女的關係。從中可看出名公、士夫、文人與妓女往來不絕。當中大部分妓女，在以樂府佐樽之外，也唱劇曲，兼能表演雜劇或講唱文學；而當中的名公士夫，多屬前一節所討論的，為劇曲家的支持、庇護者，或自身即寫雜劇之人。

2. 酬唱、互贈詩文的場合多屬「私密性」的酒席宴飲或相從關係。這也是我們甚少見到青樓中人「劇藝描寫」的原因，她們在文人筆下往往以「妓女」身份，而非以「藝人」身份出現。

3. 妓女往往以「曲唱」、「彈唱」或「歌舞」佐樽，所歌內容包括北曲散曲、詞調（慢詞）、小唱等，此即「樂府唱和」模式。因此我們在文人筆下難見其「唱戲」之述，卻不乏對其歌聲、器樂彈奏、或舞姿的描繪。

這便提供我們何以要從「樂府」看「戲劇」的理由：這三條原則實可適用於大部分的文人載錄。檢閱材料可知，關於文人著錄劇場或演劇活動等「直接」論及戲劇的文字，諸如〈莊家不識勾欄〉、〈淡行院〉這樣的曲文，實「絕少」而彌足珍貴；但我們卻可見大量的、「圍繞」著與戲劇傳播及接受途徑相關連、文人觀妓／贈妓的樂府唱和篇章。想想藝人下台之後的「赴宴」，或文人觀劇、創作之餘的「狎交」，便知當時豐富的「詠妓」詩文（及其歌、舞、器樂），及對席間舟次、酒宴活動的描繪，表面上看似一幅「樂府傳遞圖像」，卻正是以「隱筆」手法體現「戲劇關係人士」與「戲劇外緣活動」的旁證，提供我們想像同時期戲劇活動的繁盛；這就是曲、劇於文人雅士階層的重要傳遞徑路。換言之，戲劇的演出、欣賞、支持與傳播，名公士夫、上流文人有著推波助瀾的影響力，從青樓妓女在劇藝之外、兼擅文人席間的樂府曲唱，及兩者之相交可證。表 3-3-1 便粗列元代文人「詠妓」篇章的「題名」，以觀察此一現象。

表 3-3-1²⁰⁷：

出處	作者	題名	附註
A-69	胡祇遹	贈妓朱簾秀	青樓集「珠簾秀」條，錄有胡祇遹、馮子振贈詞。
A-127	盧摯	醉贈樂府珠簾秀	

²⁰⁷ 表中「A」為《全元散曲》。「秋澗 I」為《秋澗集》（《景印文淵閣四庫全書》集部 139）；「秋澗 II」為《秋澗集》（《景印文淵閣四庫全書》集部 140）。「元詩初」為顧嗣立編，《元詩選初集》（北京：中華書局，2001 版）。「元詩三」為《元詩選三集》（北京：中華書局，2002）。「元詩補」為錢熙彥編，《元詩集補遺》（北京：中華書局，2002）。「元詞」為唐圭璋編，《全金元詞》（北京：中華書局，1994 版）「元詞」部分。「紫山」為《紫山大全集》。「松雪」為《松雪齋集》（《景印文淵閣四庫全書》集部 135）。「遺山」為《遺山集》。「遺山新」為《遺山先生新樂府》。「天籟」為《天籟集》。表中「數字」代表引用書籍之頁碼。

A-131	盧摯	別珠簾秀	
A-170	關漢卿	贈朱簾秀	
A-354	珠簾秀	答盧疏齋	
秋澗 I-261	王惲	題珠簾秀序後	
秋澗 II-137	王惲	贈朱簾繡	
元詩初-2054	楊維禎	懷玉山一首書珠簾氏便面	
A-589	喬吉	楚儀來因戲贈之、別楚儀	青樓集有「李芝儀」(李楚儀)條。
A-601	喬吉	賈侯席上贈李楚儀、 會州判文從周自維揚來道楚儀李氏意	
A-615	喬吉	席上賦李楚儀歌以酒送維揚賈侯	
A-617	喬吉	楚儀贈香囊賦以報之、嘲楚儀	
A-79	徐琰	贈歌者吹簫	
A-105	盧摯	訪立軒上人於廣教精舍作此命佐樽者 歌之阿嬌楊氏也	
A-107	盧摯	贈伶婦楊氏嬌嬌	
A-108	盧摯	贈歌妓	
A-126	盧摯	廣帥餞別席上贈歌者江雲	
A-127	盧摯	贈歌者蕙蓮劉氏、贈歌者劉氏	
A-362	貫雲石	贈伶婦	
A-578	喬吉	歌者簪山橘	
A-586、587	喬吉	贈劉牙兒、贈郭蓮兒	
A-588	喬吉	贈朱阿嬌	
A-614	喬吉	贈姑蘇朱阿嬌會玉真李氏樓	
A-596	喬吉	上巳遊嘉禾南湖歌者爲豪奪扣舷自歌 鄰舟皆笑	
A-597	喬吉	贈張氏天香善填曲時在陽羨莫侯席上	
A-603、604	喬吉	七夕贈歌者、秋日湖山偕白子瑞輩燕集 賦以俾歌者赴拍侑樽	
A-606	喬吉	昆陵張師明席上贈歌妓周氏宜者、 仲明同知坦然齋集蘇老琵琶吳國良簫 歌者王玉蓮	青樓集有「玉蓮兒」條，或爲同一人。
A-614	喬吉	贈柔卿王氏	
A-656	劉時中	歌姬米氏小字耍耍	青樓集有「米里哈」條
A-659	劉時中	武昌歌妓嬌氏春卿色藝爲一時之冠友 人文子方爲刑曹郎因公至武昌安子舉 助教會間見之念念莫置代作此以贈之	
A-830	張可久	楊駒兒墓園	青樓集有「楊買奴」條，爲楊駒兒之女。
A-866	張可久	歌姬施氏	
A-924	張可久	歌者花花	
A-958	張可久	歌者素娟	
A-967	張可久	歌者玉卿	
A-1001	沈禧	贈妓桂香秀馬氏	
A-1036、1037	徐再思	楊姬、贈歌者	
A-1065	孫周卿	贈舞女趙楊花	

A-1066	孫周卿	楚雲	
A-1155	呂濟民	贈楚雲、贈玉香	
A-1181	趙顯宏	題歌者楚雲	
A-1338、1339	周德清	贈歌者韓壽香、嘲歌者茶茶	
A-1346	周德清	贈小玉帶	
秋澗 II-114	王惲	己丑秋八月廿六日雨中飲賈方叔家樂籍劉氏歌以侑觴眾賓欣然爲之賞音因求樂府於予遂賦此且道坐客醉語	見青樓集「解語花」條，有趙孟頫贈詩。
秋澗 II-125、126	王惲	爲樂籍張惠英賦、丁亥上巳日與諸君宴林氏花園李氏以歌曲侑觴醉中懇求樂府賦鷓鴣天以歌之李氏字蘭英樂籍之名香者也	
紫山-140	胡祇遹	贈歌妓	
紫山-149	胡祇遹	黃氏詩卷序	
松雪-742	趙孟頫	李叔固丞相會間贈歌者岳貴貴	
元詩初-973	楊載	舟次池陽偕通守周南翁燕表姪陳和卿家席上贈歌者	
元詩初-1287	宋無	席上贈歌者	
元詩初-2014	楊維禎	吳詠十章用韻復正宗駕閣	詩末有小記：官妓名璫花宴者，新自維揚來蘇州。
元詩初-2033	楊維禎	璫花珠月二名姬并序	
元詩初-2038	楊維禎	玉蓮曲爲金陵張氏妓賦	
元詩初-2384	馬臻	贈歌者	
元詩三-407	卞思義	次楊廉夫韻贈歌者翡翠屏	
元詩三-487	潘純	贈歌者杜氏入道三首	
元詩補-828	李隼	宴秦公子宅贈女樂崔供奉	
遺山-377	元好問	代贈欽叔所親樂府郎生	
遺山新-427	元好問	贈吹簫者張嘴兒暨乃婦田氏合曲賦此	青樓集有「宋六嫂」條，張嘴兒爲其父也。
元詞-812	滕玉霄	贈歌童阿珍、贈宋六嫂	
天籟-480	白樸	夜醉西樓爲楚英作	
天籟-490	白樸	歌者樊娃索賦、爲樂府宋生賦宋子壽香燕城好事者爲渠寫真手撚茶糜二枝	
天籟-496	白樸	歌姬趙氏嘗爲友人賈子正所親攜之江上有數月留後予過鄧往來侑觴感而賦此俾即席歌之	
元詞-793	程文海	戲題疏齋怡雲詞後	青樓集有「張怡雲」條
元詞-903	張埜	贈歌者怡雲和盧處道韻	
元詞-821	陸文圭	王仲謙席上，歌者魏都惜求子華寫真爲賦、即席贈歌者夏奴	
元詞-822	陸文圭	坐客有出寵歌者乃主人舊所歡也、梅隱菴席上贈歌者、贈歌者	
元詞-863	虞集	淮南故將軍家有歌妓才容自許善自度曲歐陽守淮南妓爲將軍願一見公竟不及見而卒客有爲公賦此曲者	

元詞-903	張堃	贈歌者妙音居士	
元詞-918	馮子振	鸚鵡曲序：…余壬寅歲留上京有北京伶婦御園秀之屬相從風雪中恨此曲無續之者…	
元詞-930、931	張小山	爲樂府楊氏曉鶯春賦次海粟學士韻、樂府小雲	
元詞-932、933	張小山	爲樂府焦元美賦用馮海粟韻、客維揚爲樂府王英賦、貽樂府李芝秀	青樓集有「李芝秀」條
元詞-1014、1016	張翥	妓楊韻卿以善歌求賦、吳門席上羅生求賦	
元詞-1074	倪瓚	贈妓小瓊英	
元詞-1124	顧瑛	三月二十日陳浩然招遊觀音山宴張氏樓徐姬楚蘭佐酒以琵琶度曲郊雲臺爲之心醉口占	
白雲詞-226	張炎	沈梅嬌杭妓也忽於京都見之把酒相勞苦猶能歌周清真意難忘臺城路二曲因囑余記其事詞成以羅帕書之	
白雲詞-243	張炎	趙文升索賦散樂妓桂卿	
白雲詞-244	張炎	代題武桂卿扇	
白雲詞-244	張炎	趙文升席上代去姬寫懷	
白雲詞-247	張炎	吳車氏號秀卿樂部中之翹楚者歌美成曲得其音旨余每聽輒愛歎不能已因賦此以贈余謂有善歌而無善聽雖抑揚高下聲字相宣傾耳者指不多屈曾不若春蚓秋蛩爭聲響於月籬煙砌間絕無僅有余深感于斯爲之賞音豈亦善聽者耶	
白雲詞-252	張炎	吳子雲家姬號愛菊善歌舞忽有朝雲之感作此以寄	
白雲詞-254	張炎	和韓竹閒韻贈歌者關關在兩水居	青樓集「張玉梅」條，關關爲張玉梅孫女
白雲詞-256	張炎	昆陵客中聞老妓歌	
白雲詞-256	張炎	爲小玉梅賦並柬韓竹閒	青樓集有「小玉梅」條
白雲詞-258	張炎	贈伎雙波	

大量的詠妓詩賦中，有十一位亦於《青樓集》中留名，雖非人人能作場，²⁰⁸但絕大部分在曲唱侑觴之外，亦能兼演雜劇。妓女的人際網絡，甚至可以聯繫名公士夫與劇作家，如珠簾秀便同時與胡祇遹、王惲、盧摯等名公，以及大作家關漢卿相交，甚至連楊維禎似乎都識其人。若能將這類周旋關係化爲推助之力，妓女或能扮演當時戲劇創作與演出的中介、樞紐。至於多篇題名出現「席上」、「即席」、「宴」、「燕集」等字眼，可知樂府遞唱場合相對於戲劇活動的偏向「公眾」、

²⁰⁸ 如「李芝儀」（說集本爲「李楚儀」）條：「維揚名妓也。工小唱、尤善慢詞…女童童，兼雜劇…（頁35）」，將楚儀之唱與其女「能兼雜劇」對照來看，可知楚儀不演雜劇。

「公開」化，屬於「私密」、「友人」、「文人團體」間的活動，才會產生「贈答」式文字。事實上，公開演劇時刻的藝人，難以親近、狎玩，戲劇本身又相對屬「下里巴人」層次的娛樂，故文人即使觀賞，下筆記錄的意願恐也不高。然而，由元刊本中包含「曲本」一類，以及《青樓集》「一分兒」條「小姬歌《菊花會》南呂曲」的記載證明，「劇曲」亦能作為樂歌唱出，因此不排除酒宴席間的場合，頗有彈唱「劇曲」的可能。換言之，戲劇透過「曲唱」、「樂府」方式傳播，其場合多為涵蓋名公、士夫、文人觥錯的宴席，甚至有「家樂」的設置²⁰⁹；這樣的形勢已為後代「堂會」、「清唱」的濫觴。

由當時文人妓女的密集交往、樂府遞唱的現象推測，元刊雜劇中的「曲本」，以及元代中晚期出版蓬勃的散曲選集如《陽春白雪》、《太平樂府》，與上一節諸南方曲家編次選輯、自刊的各種「樂府」本子，恐怕有一大部分是為供應青樓妓女之需。反過來說，也是妓女的助興與傳唱，促進文士與劇曲家紛紛提筆創作此新興文體之風尚；如同唐代酒筵歌舞、酒令藝術與妓女伴唱，促進「著詞」發展、以致成為推進「曲子詞」、乃至「文人詞」之助力。²¹⁰由此，再證散曲與劇曲的緊密關連，並幫助我們辨識材料，即便未出現與演劇相關之字眼，但若文中包含妓女、歌舞、曲唱、或器樂演奏等，經釐清其場合環境和參與者，便可研判能否視為整體戲劇脈絡下的一環。

二、宮廷對戲劇歌舞的態度

元代朝廷對於歌舞戲劇等新興娛樂的高度接受，為雜劇的流播與興盛提供最強的支持力量。前一節已透過劇作家的分析，提出朝廷可能有鼓勵「御用曲家」與「功名取向模式」現象的假設，這裡再透過材料的鋪陳，進一步瞭解宮廷對於諸如戲劇、歌舞等的通俗娛樂有著極高的需求；換言之，從皇帝到蒙古貴族、各級朝臣，可謂新編樂府、歌舞、戲劇的首批觀眾，從而風行草偃，引領潮流。如楊維禎〈宮辭〉中之二首所描繪的：

開國遺音樂府傳，《白翎》飛上十三絃。大金優諫關卿在，伊尹扶湯進劇編。
北幸和林幄殿寬，句（高）麗女侍婕妤官。君王自賦（製）昭君曲，敕賜琵琶馬上彈。

²⁰⁹ 例如元末的顧瑛便設有家伎。《玉山名勝集》中隨處可見顧瑛命伎伴酒歌舞之敘，如熊夢祥〈分題詩序〉：「…玉山主人…時適當中秋之夕…乃張筵設席，女樂襍沓，縱酒盡歡…（頁115）」。

²¹⁰ 參見王昆吾《隋唐五代燕樂雜言歌辭研究》（北京：中華書局，1996）「著辭與曲子辭」一節，頁211—232。

其中「樂府」、「白翎曲」²¹¹都是君王所喜、所制之歌，甚至有皇帝「自賦」昭君曲以配絃的說法，可見其愛好時興文藝的程度。再如朱有燉〈元宮詞〉之一：

屍諫靈公演傳奇，一朝傳到九重知。奉宣齋與中書省，諸路都教唱此詞。則綜合以上揣測，許多新戲編寫的目的乃為進奉朝廷，若能受到讚許，便能廣為流傳。

我們還可從史書著錄中，耙梳出支持宮廷戲劇、樂舞相關機構的記載，當中以教坊司、儀鳳司（玉宸院）為主，藉此觀察元廷的態度。表 3-3-2 便列出與「教坊」有關的元代大事記。

表 3-3-2：

時間	出處	事件	備註
中統元年 12 月	元史卷 4 世祖一	立仙音院，復改為玉宸院，括樂工。立儀鳳司。	儀鳳司秩正四品，掌樂工、供奉、祭饗之事
中統 2 年	元史卷 85 百官一	始置教坊司。秩從五品。掌承應樂人及管領興和等署五百戶。	
至元 5 年 5 月	元史卷 6 世祖三	以太醫院、拱衛司、教坊司及尙食、尙果、尙醢三局隸宣徽院。	
至元 8 年	元史卷 85 百官一	立玉宸院。	
至元 11 年 11 月	元史卷 8 世祖五	增選樂工八百人，隸教坊司。	
至元 12 年	元史卷 85 百官一	教坊司陞正五品。始置雲和署。	雲和署秩正七品，掌樂工調音律及部籍更審之事
至元 16 年 11 月	元史卷 10 世祖七	併教坊司入拱衛司。	
至元 17 年	元史卷 85 百官一	教坊司改提點教坊司，隸宣徽院，秩正四品。	
至元 20 年	元史卷 85 百官一	玉宸院改置儀鳳司，隸宣徽院。	
至元 23 年 3 月	元史卷 14 世祖十一	省雲和署入教坊司。	
至元 25 年	元史卷 85 百官一	教坊司隸禮部。儀鳳司歸隸禮部。	
至元 25 年 6 月	元史卷 15 世祖十二	太醫院、光祿寺、儀鳳司、侍儀司、拱衛司，皆毋隸宣徽院。罷教坊司入拱衛司。	拱衛直都指揮使司，秩從四品，25 年歸隸禮部。
至元 25 年後	元史卷 169「王伯勝」傳	至元 25 年…以功授朝列大夫、拱衛直都指揮使…初，拱衛直隸教坊，衛卒多市井	

²¹¹ 〈宮辭〉收入《鐵厓逸編註》（樓卜瀟注，楊維禎著《鐵厓古樂府注》，台北：台灣中華書局四庫備要本，1971）。據樓注：「類纂：朔漠之地無他禽鳥，惟鴻雁與白翎雀。鴻雁畏寒，秋南春北；白翎雀雖窮冬，亦不易處。故元世祖作樂，名曰白翎雀；張子野詠箏，雁柱十三行，一一春鶯語。」又見《輟耕錄》卷 20「白翎雀」條：「【白翎雀】者，國朝教坊大曲也。始甚雍容和緩，終則急躁繁促，殊無有餘不盡之意，竊嘗病焉。…（頁 285）。參見王福利，〈陶宗儀南村輟耕錄所收元達達曲名考〉，《語言科學》（徐州：徐州師範大學，2003 年第 2 期），頁 78-79。

		無賴，竄名宿衛，及伯勝爲指揮使，乃盡募良家子易之…	
至元 27 年 9 月	元史卷 16 世祖十三	命江淮行省鈎考行教坊司所總江南樂工租賦。	
大德 8 年正月	元史卷 21 成宗四 元史卷 85 百官一	陞教坊司三品。 教坊司陞正三品。	
大德 11 年 5 月	元史卷 22 武宗一	陞儀鳳司爲玉宸樂院，秩從二品。	此年春成宗崩
大德 11 年 7 月	元史卷 22 武宗一	以儀鳳司大使火失海芽、鐵木兒不花、教坊司達魯花赤沙的，並遙授平章政事，爲玉宸樂院使。	
大德 11 年 11 月	元史卷 22 武宗一	樂工毆人，刑部捕之，玉宸樂院長謂玉宸與刑部秩皆三品，官皆榮祿大夫，留不遣。中書以聞，帝曰：「凡諸司，視其資級，授之散官，不可超越。其閑冗職名官高者，遵舊制降之。」	
至大 4 年	元史卷 85 百官一	玉宸樂院復爲儀鳳司，秩正三品。	
延祐元年 9 月	元史卷 25 仁宗二	改提點教坊司事爲大使。降儀鳳卿爲儀鳳大使。	
延祐 2 年	元史卷 175 「張珪」傳	教坊使曹咬住拜禮部尙書，珪曰：「伶人爲宗伯，何以示後世！」力諫正之。	
延祐 7 年	元史卷 85 百官一	儀鳳司降從三品。教坊司復正四品	此年春仁宗崩
延祐 7 年 3 月	元史卷 27 英宗一	以中書禮部領教坊司。	
延祐 7 年 4 月	元史卷 27 英宗一	復儀鳳、教坊、廣惠諸司品秩	
延祐 7 年 5 月	元史卷 27 英宗一	監察御史請罷僧、道、工、伶濫爵及建寺、參獸之費。	
泰定 2 年	元史卷 172 「曹元用」傳	…兼經筵官，…又謂太醫、儀鳳、教坊等官，不當序正班，當自爲一列，後皆行之。…	
天曆元年 12 月	元史卷 32 文宗一	教坊司達魯花赤撒刺兒，在武宗時遙授參知政事，階中奉大夫，詔落遙授之職，而仍其舊階。	
天曆 2 年正月	元史卷 33 文宗二	以御史臺贓罰鈔三百錠賜教坊司撒刺兒。	
天曆 2 年 11 月	元史卷 184 「陳思謙」傳	改禮部主事，首言：「教坊、儀鳳二司，請併入宣徽，以清禮部之選。其官屬不當與文武臣並列朝會，宜置百官之後、大樂之前。」詔從之。而二司隸禮部如故。	
文宗時期	元史卷 143 「自當」傳	臺臣嘗奏除目，文宗以筆塗一人姓名，而綴將作院官閭閻之名。自當言：「閭閻爲人詼諧，惟可任教坊司，若以居風紀，則臺綱掃地矣。」文宗乃止。	
後元統元年正月	元史卷 139 「朵爾直班」傳	正月元日，朝賀大明殿，朵爾直班當糾正班次，即上言：「百官踰越班制者，當同失儀論，以懲不敬。」先是，教坊官位在百官後，御史大夫撒迪傳旨俾入正班，朵爾直班執不可。…	

可得以下幾點觀察：

1. 注意負責管理伶人、樂戲機構「品秩」地位的演變。教坊司於中統2年初置時為「從五品」，到至元11年擴編（增選樂工八百人），至元12年開始「升等」，擢為「正五品」；17年陞「正四品」；23年併「雲和署」；25年併「拱衛司」。到了大德8年，更陞為「正三品」。另一與音樂演奏有關的儀鳳司，也於大德11年陞至「從二品」的高階。伶官、教坊地位之高，於歷史上恐為空前絕後。到了延祐7年品秩稍降（教坊司正四品，儀鳳司從三品），但同年英宗即位數月後，馬上「復其品秩」，直至元末。由教坊司、儀鳳司品秩節節高昇、居高不下的現象，可以想見蒙古統治集團對於歌舞戲劇娛樂的強烈需求與愛好。

2. 世祖、成宗、武宗年間（中統、至元、元貞、大德、至大），確為教坊等機構受到重視、發展，乃至最為輝煌之時。世祖時期為濫觴，始置各司署，並逐漸陞其品秩。由至元25年稍後的「王伯勝」事件看出，當年6月「罷教坊司入拱衛司」看似為降，其實是「拱衛直隸教坊」，使教坊權責更大；伶人攀升的政治結果，便是任意起用，導致「衛卒多市井無賴」。另至元27年一事，提供我們江淮行省亦設有「行教坊司」的訊息，由此推想各行省皆設有各自的行教坊司，以備各地官員、權貴娛樂之需索；由中央指定推動的戲目（如《屍諫靈公》），大概也是先達至各地的行教坊司，再一路傳遞下去。

到了成宗年間，教坊司拔擢至正三品的高位，可謂前所未有的高峯。繼任的武宗也同樣關注性質類似的機構，因此陞儀鳳司為「從二品」，甚至頒予儀鳳司和教坊司首長「遙授平章政事」的官位，進而於大德11年發生著名的「樂工毆人，刑部沒輒」的事件。

3. 仁宗、英宗（皇慶、延祐、至治）年間，情況稍轉。表面上看起來，仁宗時期教坊、儀鳳二司的品秩地位似乎遭降，但由「張珪」的力諫看來，教坊機構依舊與君王保持良好的應制、奉侍關係，使得仁宗一度考慮由「教坊使」出任「禮部尚書」。到了英宗即位，旋即恢復遭降階的儀鳳、教坊二司品秩，並於次月發生監察御史請罷「僧、道、工、伶濫爵」事件，可見英宗對伶官的寵愛。

整體而言，賈仲明吊詞中頻頻出現的「元貞、大德」年號，確實隱含「政治正確」的意義，因為成宗不諱言統治者個人的喜尚，大力拔擢教坊司，而此情況必然影響雜劇創作與演劇活動的發達鼎盛；另「狄君厚」吊詞中的「元貞大德秀華夷，至大皇慶錦社稷，延祐至治承平世」，指的恐怕不是「實際政治」上的太平盛世，而是君王與統治階層對待伶人、樂人、教坊乃至戲劇的「態度」，稱得上是雜劇發展的黃金時代吧。

4. 泰定帝以後，教坊地位基本已維持不變。而泰定帝、文宗（天曆、至順）、

及順帝前期（後元統），似乎頻傳朝會中「教坊是否列於正班」的糾紛：曹元用、陳思謙、杲爾直班分別於不同皇帝時期提出相似的勸諫，用處似乎不大。再如教坊司達魯花赤撒刺兒的受寵、教坊院官閭閻差點受擢之例看來，元代後期的皇帝仍然相當看重、喜愛，並經常親近教坊司的伶人／官。

由以上幾點觀察，可以確認元代皇帝、蒙古皇親貴族、乃至部分朝臣，為教坊樂舞及演劇活動最忠實的觀眾與提倡者。統治者的喜好，無疑是帶動戲劇藝術蓬勃最重要的力量。

除了史料之外，文人筆下的描繪頌讚，也是具現宮廷歌舞與戲劇活動的來源之一。表 3-3-3 粗列數篇相關的詩詞曲，根據前文分析「樂府」之概念，雖然材料中多未直接寫到戲劇，但不乏對歌舞、教坊等機構的指涉，足以察覺潛在的演劇可能或表演環境，堪為旁證。

表 3-3-3²¹²：

出處	作者	題名	相關內容
元詩初-483	王惲	至元七年庚午奉陪憲臺諸公闕下賀正口號	盤盤帳殿敞彤庭，天仗宵嚴擁萬靈。玉筍東班分列辟，龍墀首拜認前星。煙蟠鼉柱霑吟袖，樂泛仙音近御屏。歲歲大酺恩例溥，自慚虛薄仰皇局。
元詩初-661	袁桷	皇城曲	…歲時相仍作遊事，皇城集隊喧憧憧。吹螺擊鼓雜部伎，千優百戲羣追從。寶車瑰奇耀晴日，舞馬裝轡搖玲瓏。紅衣飄裾火山羣，白傘撐空雲葉叢。王官跪酒頭叩地，朱輪獨坐顏酡烘。蚩氓聚觀汗揮雨，士女簇坐唇搖風。人生有身要有患，百歲會盡顏誰童。…
元詩初-1156	柳貫	次韻伯庸待制上京寓直書事四首因以為寄	舉頭涼影動明河，問信仙人八月槎。斗下孤光懸太白，雲間長御挾鐵阿。霓裳催按新聲遍，鳳藻需承曲宴多。一代詞華歸篆刻，龍文還欲映琬戈。…
元詩初-1429	貢師泰	上京大宴和樊時中侍御	…舞轉星河影，歌騰陸海濤。齊聲纔起和，頓足復分曹。急管催瑤席，繁絃壓紫槽。…
元詩初-1525	吳萊	樓彥珍北遊京師予病不及往餞歲晚有懷并寄彥昭浚常	…煒煌大明殿，御道接龍樓。時巡向灤水，臘雪擁薊丘。前驅鸞鳳旗，後乘貂鼠裘。尚食豐宴饌，教坊樂箏篴。…
元詩初-1538	吳萊	二月六日雨書都城舊事	…南陽近親最舞蹈，京兆耆舊爭歌謠。教坊供奉飾玉女，鐘能鐘聲鼓能鼓。…
元詩初-1567	吳師道	次韻許可用參政從幸承天護聖寺是日陞左丞	…瓦光浮璀璨，鈴語振鏘鏘。梵唄雷音偈，醍醐雪色漿。玉林敷御坐，翠殿散天香。內宴看初秩，仙韶樂更張。…
元詩初-1619	朱德潤	和趙季文薔栗吟	…杜寬對客被短褐，獨吹薔栗驚群優。移商換羽窮雕鐫，箏篴匏笙聲不侔。梨園宮人清淚收，昔聞此

²¹² 表中「大全集」指高啓《大全集》。「雙溪集」指耶律鑄《雙溪醉隱集》（《叢書集成續編》集部 108，上海：上海書店，1994）。「霞外詩」指馬臻《霞外詩集》（台北：台灣學生書局影印汲古閣本，1973）。以及傅樂淑箋注，《元宮詞百章箋注》。

			曲供王侯。金花玉管蒼鳳頭，當筵咿啞和梁州。緩急應節如解牛，清風席上寒飈颼。關山葉落清渭流，朝供暮奉何時休。…
元詩初-1857	周伯琦	詐馬行并序	(序)國家之制，乘輿北幸上京，歲以六月吉日。命宿衛大臣及近侍服所賜只孫，珠翠金寶，衣冠腰帶，盛飾名馬，清晨自城外各持綵仗，列隊馳入禁中。於是上盛服，御殿臨觀。乃大張宴為樂，惟宗王戚里宿衛大臣前列行酒，餘各以所職敘坐合飲，諸坊奏大樂，陳百戲，如是者凡三日而罷。…
元詩初-1959	楊允孚	灤京雜詠一百首 (取當中四首)	錦衣行處狻猊習，詐馬筵前虎豹良。特敕雲和罷絃管，君王有意聽堯綱。(詐馬筵開，盛陳奇獸。…雲和署隸儀鳳司樂，掌天下樂工) 儀鳳伶官樂既成，仙風吹送下蓬瀛。花冠簇簇停歌舞，獨喜簫韶奏太平。(儀鳳司，天下樂工隸焉。每宴，教坊美女必花冠錦繡，以備供奉) 百戲遊城又及時，西方佛子閱宏規。綵雲隱隱旌旗過，翠閣深深玉笛吹。(每年六月望日，帝師以百戲入內，從西華人，然後登城設宴，謂之遊皇城) 別卻郎君可奈何，教坊有令趣興和。當時不信郵亭怨，始覺郵亭怨轉多。(興和署乃教坊司屬，掌天下優人)
元詩初-2067	張昱	輦下曲一百二首(取一)	教坊女樂順時秀，豈獨歌傳天下名。意態由來看不足，揭簾半面已傾城。
大全集-102	高啓	聽教坊舊妓郭芳卿弟子 陳氏歌(時至正己亥歲作)	文皇在御昇平日，上苑宸遊駕頻出。仗中樂部五千人，能唱新聲誰第一。燕國佳人號順時，姿容歌舞總能奇。中宮奉旨時宣喚，立馬門前催畫眉。…世間遺譜竟誰傳，弟子猶憐一人在。曾記霓裳學得成，朝元隊裡藝初呈。九天聲落千人聽，丹鳳樓前月正明。狹斜貴客迴車馬，不信芳名在師下。…
元詩三-255	李裕	宮詞二首(取一)	館娃誰比念奴嬌，暖玉團香膩粉消。昨夜教坊傳聖旨，梨園弟子屬雲韶。
雙溪集-833	耶律鑄	贈仙音院樂籍侍兒	著名仙籍擅芳春，料理霓裳紀見聞。欬唾隨風落珠玉，笑談傾座播蘭薰。龍酣醉笛吟秋水，鳳咽歌樓遏暮雲。喚起沈香亭上夢，海棠花睡月紛紛。
雙溪集-861	耶律鑄	為閔俳優諸相贈優歌道士	一曲春風踏踏歌，月光明似鏡新磨。誰遊碧落騎鸞鳳，記姓藍人是彩和。
雙溪集-868	耶律鑄	初閱仙音樂	催花白雨街芳春，香濕霓裳入夢雲。曾是長安少年客，天津橋上月中聞。
元詩補-268	侯克中	公子行	畫戟朱門樂事多，春風池館水明波。兒嬉輕碎玉如意，客散不收金叵羅。盡日優伶餘酒肉，通宵鄰里厭笙歌。憑誰細問青雲客，奈此人間凍餒何。
A-335	趙明道	名姬	樂府梨園。先賢老郎。上殿伶倫。前輩色長。承應俳優。後進教坊。有伎倆。盡誇張。燕趙馳名。京師作場。…
A-643	喬吉	歌姬	教坊馳名。梨園上班。院本詼諧。宮粧樣範。膚若凝脂。顏如渥丹。…向尊席之上。談笑其間。意思

			相攀。且是娘剔透玲瓏不放閑。不枉了喚聲粧旦。儘可以霧幌雲屏。酒社詩壇。…
A-736	吳弘道	【越調鬬鶴鶉】	…光祿寺瓊漿玉液。尙食局御膳堂食。朝臣一發呼萬歲。祝聖壽。慶官裏。進金杯。大殿裏。設宴會。教坊司承應在丹墀。有舞的。有唱的。有鳳簫象板共龍笛。奏一派樂聲齊。…
A-888	張可久	席上有贈	教坊。色長。曾侍宴丹墀上。可憐新燕妒新粧。高髻堆宮樣。芍藥多情。海棠無香。花不如窈窕娘。錦囊。樂章。分付向樽前唱。
霞外詩-201	馬臻	大德辛丑五月十六日灤都樓殿朝見謹賦絕句三首（取二）	殿中錫宴列諸王，羽分班近御床。特旨向前觀妓樂，滿身雨露溼天香。 清曉傳宣入殿門，簫韶九奏進金樽。教坊齊扮羣仙會，知是天師朝至尊。
元宮詞百章箋注	朱有燉	（取第4、76、92首）	雨順風調四海寧，丹墀大樂列優伶。年年正旦將朝會，殿內先觀玉海青。 江南名伎號穿針，貢入天家抵萬金。莫向人前唱南曲，內中都是北方音。 內中演樂教師教，凝碧池頭日色高。女伴不來情思嬾，海棠花下共吹簫。
天籟-480	白樸	…雲和署樂工宋奴伯婦王氏，以洞簫合曲，宛然有承平之意，乞詞於予，故作以贈。會好事者爲王氏寫真，末章及之。	綵雲簫史臺空，洞天誰是驂鸞伴。傷心記得，開元遊幸，連昌別館。力士傳呼，念奴供唱，阿郎吹筚篥。恨無情一枕，絲華夢覺，流年又、暗中換。邂逅京都兒女，歡遊徧、畫樓東畔。樽前一曲，餘音嫋嫋，驪珠相貫。日落邯鄲，月明燕市，儘堪腸斷。倩丹青細染，風流圖畫，寫崔徽半。
紫山-133	胡祇通	逐鼓	竹馬曾迎舊使君，幸逢聖誕拜佳辰。至和鼓舞兒童樂，翠蓋青衫一樣新。 老癯幸遇太平辰，不似兒童樂更真。好向畫圖留舞態，至元二載萬年春。
紫山-133	胡祇通	相撲二首	滿前絲竹厭繁濃，勾引眈眈角抵雄。毒手老拳毋借讓，助歡鼓勇興無窮。 臂纏紅錦繡襦，虎搏龍拏戰兩夫。自古都人元尙氣，摩肩累跡隘康衢。
紫山-135	胡祇通	小兒爬竿	休憑口舌慢矜誇，看取當場戲險家。劍鞘高竿斜復正，喧聲百萬動京華。 險藝呈來已數回，弄人鼓笛莫相催。當筵一博天顏喜，百尺竿頭穩下來。
紫山-135	胡祇通	諸宮調	談鋒袞袞決懸河，嚼徵含宮格調多。唱到至元供奉曲，篆煙風細藹春和。 古人陳迹不須言，聖代文章合剩傳。留著才情風調曲，緩歌中統至元年。
紫山-135	胡祇通	太平鼓板	三弄桓伊聲正和，猛風白雨戰新荷。歲豐民樂君恩重，不讓梨園法曲歌。 樂音先自得佳名，萬壽筵前樂太平。更倩東風扶醉袖，一時繁劇美新聲。

由表可得幾點觀察：

1. 宮廷中作樂舞的場合，有「節日」之時，如「正旦」，見王惲〈…賀「正」口號〉、朱有燉〈元宮詞〉第4首「年年正旦將朝會」一句。《元史》卷67「禮樂一」有「元正受朝儀」，禮儀進行時就是由儀鳳司運譜歌之、教坊奏樂配舞的。有「皇帝生日」之時，如胡祇通〈迓鼓〉「幸逢聖誕拜佳辰」。又有特定的「節慶」，如袁桷〈皇城曲〉與楊允孚〈灤京雜詠〉表內第三首，皆敘寫「游皇城」的節慶活動——這是一種元朝皇帝所信奉的藏傳佛教儀式，見《元史》卷77「祭祀六」之「國俗舊禮」：

世祖至元七年，以帝師八思巴之言，於大明殿御座上置白傘蓋一，頂用素段，泥金書梵字於其上，謂鎮伏邪魔護安國剎。自後每歲二月十五日，於大明殿啟建白傘蓋佛事，用諸色儀仗社直，迎引傘蓋，周遊皇城內外，云與眾生除不祥，導迎福祉。…歲以為常，謂之游皇城。或有因事而輟，尋復舉行。夏六月中，上京亦如之。（頁1926—27）

故袁桷所詠為二月十五於京城所辦，楊允孚則詠六月中於上京（灤京）舉行的節慶。「游皇城」的陣仗如何呢？《元史》同一處提供的線索為：

…大都路掌供各色金門大社一百二十隊，教坊司雲和署掌大樂鼓、板杖鼓、篳篥、龍笛、琵琶、箏、七色，凡四百人。興和署掌妓女雜扮隊戲一百五十人，祥和署掌雜把戲男女一百五十人，儀鳳司掌漢人、回回、河西三色細樂，每色各三隊，凡三百二十四人。凡執役者，皆官給鎧甲袍服器仗，俱以鮮麗整齊為尚，珠玉金繡，裝束奇巧，首尾排列三十餘里。都城士女，閭閻聚觀。…

由其排場與規模看來，簡直可稱為由國家主辦的賽社活動。最值得注意的是由興和署掌妓女雜扮「隊戲」一事。²¹³顯然教坊司中，「興和署」之執掌與戲劇扮演較為密切，同時也掌管妓女、優伶等藝者之流。楊允孚〈灤京雜詠〉表列第四首，便是描寫一名妓女受興和署之令承應之離怨，注中明示：「興和署乃教坊司屬，掌天下優人」。

2. 另外還有於殿中「設宴」、「當筵」場合用以佐樽的樂舞，如吳萊（「尚食豐宴饌，教坊樂箏篴」）、吳師道（「內宴看初秩，仙韶樂更張」）、朱德潤（「當筵咿啞和梁州」「緩急應節如解牛，清風席上寒颼颼」）、陳泰（「龍顏正色動一笑，錦幄勸醉葡萄春」）、侯克中（「盡日優伶餘酒肉」）、吳弘道（「大殿裏。設宴會。」）

²¹³ 車文明，《20世紀戲曲文物的發現與曲學研究》（北京：文化藝術出版社，2001）頁73解釋「隊戲」為：「指裝扮故事，有簡單的情節，以舞蹈動作表演為主，大約因其列隊演出，故名之」。參見黃竹三，〈談隊戲〉，《戲曲文物研究散論》（北京：文化藝術出版社，1998）。

教坊司承應在丹墀」)、張可久(「教坊。色長。曾侍宴丹墀上」)、馬臻(「殿中錫宴列諸王」「特旨向前觀妓樂」)等皆於詩中提到。較為特別的是每年於上京(瀛京)舉行的「詐馬宴」,周伯琦〈詐馬行・序〉清楚描述此一包括「只孫宴」與「詐馬宴」的皇家年度盛事,²¹⁴當然少不了「諸坊奏大樂、陳百戲」。楊允孚〈瀛京雜詠〉表列的第一首即寫「詐馬宴」,貢師泰的〈上京大宴〉大概也屬此事。《元史》卷143「巉巉傳」亦透露宴席與樂舞、戲劇並陳的線索:

…拜禮部尚書,監羣玉內司。巉巉正色率下。國制,大樂諸坊咸隸本部,遇公燕,眾伎畢陳。巉巉視之泊如,僚佐以下皆肅然。…(頁3413)

既然特書巉巉之正色,暗示大部分的官員恐是興味盎然地觀賞著樂舞劇的表演。

無論節日、節慶、宴席場合,似皆有「百戲」之備,對此胡祇遹的數首詩實為最佳的詮釋,包括雜技類的「趺鼓」與「小兒爬竿」、角觝性質的「相撲」、講唱文學的「諸宮調」與「太平鼓板」等,吉川氏甚至認為紫山寫了一整組描繪百戲的詩,惟散佚耳。²¹⁵而由「至元二載萬年春」、「滿前絲竹厭繁濃」、「當筵一博天顏喜」、「萬壽筵前樂太平」等字眼觀之,供奉演出的正是前文分析的場合。

3. 另有數篇提到了供奉的樂人、伶人、承應的機構甚至其扮演。如朱德潤所和之「趙季文」為宮中鶯栗吹奏者。耶律鑄所詠的「仙音院」正是中統元年初設的機構,即「玉宸院」、「儀鳳司」的前身;耶律鑄另贈了一位可能扮演藍采和的優人。馬臻於表中所錄的第二首,提到教坊以「扮仙戲」迎接張天師的覲見,提供我們神仙道化劇演出場合的線索。李裕詩中提到了教坊司散官「雲韶大夫」(見《元史》卷91「百官七」)。趙明道、喬吉、張可久之曲皆詠某教坊名姬。朱有燬〈元宮詞〉於表中錄的第二首,說明宮中不聽南曲,歌、劇盡皆北曲的事實;第三首則證實樂工有「教師」制,觀《元史》卷85「百官一」,也記載儀鳳司轄下的雲和署、安和署、常和署、天樂署有「教師」之職,因此雖《元史》對於教坊司的記載較為簡略、未提「教師」,²¹⁶我們也可從高啟所詠「順時秀」弟子陳氏詩中,推測「教坊」所轄藝人亦有師徒制。張昱和高啟詩中皆稱讚的郭芳卿(藝名順時秀),於《輟耕錄》卷19記其「色藝超絕,教坊之白眉也」,《青樓

²¹⁴ 吉川氏《元雜劇研究》頁53—54注意到「詐馬宴」,指出日本箭內博士〈蒙古之詐馬宴與只孫宴〉可供參考。另可參考韓儒林,〈元代詐馬宴新探〉,《穹廬集》(石家莊:河北教育出版社,2001版)。

²¹⁵ 吉川氏《元雜劇研究》頁54認為:「…胡祇遹《紫山大全集》有…以各種遊藝為題目的七言絕句,每兩首一題散見於全集之中。這些詩從其口吻推想,原來一定是整套的作品…不過,今本《紫山大全集》是從《永樂大典》重輯的本子,所以把這一整套相連的作品拆散了。」

²¹⁶ 《元史》卷85「百官一」中,對於「儀鳳司」及其屬隸的介紹,確實比「教坊司」及其屬隸來得詳盡。

集》亦載其「雜劇爲閨怨最高，駕頭諸旦本亦得體」。據這幾條線索可推測，至少文宗天曆、至順時期（「文皇在御昇平日」），宮廷愛看的雜劇包括以閨怨（及花旦等旦本戲）、駕頭爲題材的雜劇；前者著眼於順時秀出色的旦腳演技，後者則顯示「孤」、「駕」於戲中佔有一席之地之歷史、演義、君臣、公案型題材，可能受蒙古統治階層所喜。這也部分解釋了第二章第二節所分析的，元刊雜劇中「孤」與「駕」的重要地位，以及元刊本中歷史、演義、君臣等題材的極高比重，因爲宮廷的喜好一定程度地影響了雜劇創作題材的傾向，以及藝人擅演的劇目。草原民族出身的蒙古上層階級，或許對於中原漢人的歷史演義充滿興趣與好奇。相較於明初帝王對於「粧扮歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢神像」的禁令，²¹⁷元朝皇帝的標準寬鬆、自由多了，或許因此造就雜劇題材的歷史廣度與氣度吧。

因此，結合史料與文人記載觀察，元代宮廷對歌舞演劇的愛好與強力支持，及宮廷內外演出活動之盛，在歷史發展上實難出其右，故能醞釀形成中國戲劇史上首度的黃金時代，造就「元雜劇」成爲一代之文學。

三、市井民間的演劇活動

相對於宮廷、權貴、文人等屬於「上層階級」的歌舞戲劇活動，同時代於市井民間進行的演藝活動亦相當繁盛，但民間行爲只能倚賴文人記錄、或以「禁令」的反面形式保存下來，本小節便以這兩類資料爲論述依據。值得注意的是，當文人書寫報導市井街頭的展演時，他們便成爲「參與民眾」背後，「疏離觀看」層次的觀眾，因此在分析戲劇於市井民間的傳遞之餘，將順道剖析同時身爲觀眾與記錄者的文人。

（一）文人觀劇／民間演劇的活動

市井民間的演劇場所有兩類，其一是城市中的勾欄劇場，如元好問〈順天府營建記〉提到的：²¹⁸

…為酒館二，曰浮香、金臺，亭榭皆水中。為樂棚二…

以及納新《河朔訪古記》的描述：²¹⁹

²¹⁷ 如《大明律講解》卷26「刑律雜犯」：「凡樂人搬做雜劇戲文，不許粧扮歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令粧扮者與同罪；其神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，不在禁限」，轉引自王利器《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（台北：河洛出版社翻印，1980）頁10。

²¹⁸ 《遺山集》頁376。

²¹⁹ 《河朔訪古記》頁7b，收於《粵雅堂叢書》，《百部叢書集成》（台北：藝文印書館，1966）。

真定路之南門…左右挾二瓦市，優肆娼門，酒鑪茶竈，豪商大賈，並集於此。大抵真定極為繁麗者，蓋國朝與宋約同滅金，蔡城既破，遂以土地歸宋人，民則國朝盡遷於此，故汴梁鄭州之人，多居真定，於是有故都之遺風焉。可知北方大都會如順天與真定，「瓦市」、「樂棚」等娛樂場所的建構皆為城市重要機能之一，²²⁰承襲《東京夢華錄》中北宋的繁華享樂遺風；其鄰接場所便為青樓娼優、酒店茶舍等，可於飲宴時觀聽之所在，主要吸引有消費能力的中產階級，以及「豪商大賈」。酒樓茶肆用於召妓歌樂、聽戲之事，前文曾提到的詠妓詩文、以及無名氏〈拘刷行院〉套曲（見《全元散曲》頁1821）可為佐證，馮沅君已有論析。²²¹至於《輟耕錄》卷24「勾欄壓」條：

至元壬寅夏，松江府前勾欄鄰居顧百一者，一夕，夢攝入城隍廟中。同被攝者約四十餘人，一皆責狀畫字。時有沈氏子，以搏銀為業，亦夢與顧同，郁郁不樂。家人無以紓之，勸入勾欄觀排戲，獨顧以宵夢匪貞，不敢出門。有女官奴，習謳唱，每聞勾欄鼓鳴，則入。是日，入未幾，棚屋拉然有聲，眾驚散，既而無恙，復集焉。不移時，棚貼壓，顧走入抱其女，不謂女已出矣，遂斃於顛木之下。…死者凡四十二人…獨歌兒天生秀全家不損一人。…

則記南方松江府的「勾欄」坍塌事件。可知至勾欄看戲的民眾甚夥，故災情慘重。而戲劇之風所尚，有平民（良家子弟？戲迷？）學習唱戲、追隨劇團（每聞鼓鳴則入）之舉，造成沈氏子為救其女反遭橫災的情況。災變這天演什麼樣的戲？從倖免於難的「歌兒天生秀一家」可作推測。《青樓集》「天錫秀」條：

姓王氏，侯總管之妻也。善綠林雜劇，足甚小，而步武甚壯。女天生秀，稍不逮焉。…（頁26）

天生秀之父既稱作「侯總管」，或許任職於江淮行省的「行教坊司」；而母女二人皆擅綠林雜劇，或許舞台上正演著水滸英雄，或戲中有綠林角色之劇。這個「家庭戲班」如同《藍采和》或《錯立身》劇中之描繪，正是元代劇團最常見的組成形式，且為「名班」；因為從〈莊家不識勾欄〉套知道，進勾欄（瓦市、樂棚）看戲是要收錢的（「要了二百錢放過咱」），既收費就需有一定的號召力。這條資料具體呈現出民間演劇的繁盛景象，以及雜劇於市井的傳播與接受狀況。

至於具體描繪劇場及演戲情景的，有杜善夫〈莊家不識勾欄〉套、《藍采和》劇、以及高安道〈淡行院〉散套。對於勾欄演劇的分析，諸如馮沅君、²²²胡忌、

²²⁰ 關於瓦舍、勾欄之來由脈絡，可參考康保成，〈「瓦舍」「勾欄」新解〉（《中國古代戲曲與古代文學研究論集》）。

²²¹ 〈古劇四考跋·路岐考·酒樓茶肆中營業〉（《古劇說彙》）。

²²² 〈古劇四考·勾欄考〉、〈古劇四考跋·勾欄考〉（《古劇說彙》）。

²²³徐扶明、²²⁴廖奔²²⁵等已有詳論，此不贅述。

另一種則是觀眾數量更多更廣，主要於「節慶／節日」時進行的「圍場」演出，²²⁶難得的是不乏文人對此群聚觀戲現象的記錄，如王惲〈醉歌行 燕平湖作，時爲平陽府判〉：²²⁷

…縣曹供張散平碧，呼集妓樂羅珍羞。…人生歡樂不易得，況值清明時節好。…湖光照眼明羅綺，碧澈瑤翻歌扇底。氣酣急遣張水嬉，取樂不論冠佩委。溪風吹面縠紋生，兩葉蘭舟鏡鼓起。紅衣飛墜彩繩高，沒入蒼煙驚躍鯉。郡人亦喜歲華新，四面縱觀空巷里。佳人弄水祓不祥，公子聯鑣特觀美。錦筵香細酒不空，既醉窮歡忘誇靡。溪神捧出柘枝娘，翠袖娉婷矜便體。繡靴畫鼓隨節翻，羅襪塵生步秋水。…呼兒覓紙紀歲時，不以斯文烏所覩。…

這是官方於清明佳節主辦的一次免費娛樂，吸引了郡城大批百姓圍著場子觀賞（四面縱觀）；由其詩形容看來，極可能是近似「水傀儡」、或於水上亭臺的特殊演出，因此鏡鼓置於舟中，有「飛墜」、「彩繩」、「溪神捧出」、「步秋水」等字眼，除了餘興之外主要目的爲「弄水」以「祓不祥」。再如李繼本〈燈夕〉：²²⁸

燈簇上元夕，花明仙苑春。…閭閻喧小子，簫鼓沸蒼旻。童穉扶翁媼，優伶學搢紳。…

以元宵節活動爲書寫對象，提到了簫鼓聲中優伶的扮演。同樣寫「上元節」前後的還有危德華〈上元詩九首并序〉：²²⁹

…優倡獻伎惜娉婷，引出朱衣次第行。香霧滿城吹不散，傍花閒聽踏歌聲。…

新裝鬼隊出城隅，火髮金睛體殊殊。伐鼓兒郎不歸去，街頭爭看舞擲掄。…滿城爭看百戲競陳，當中應該夾雜了演劇活動。以及張炎〈元夕後春意盎然頗動游興呈雪川吟社諸公〉：²³⁰

錦街穿戲鼓，聽鐵馬，響春冰。甚舞繡歌雲，懽情未足，早已收燈。從今便須勝賞，步青青，野色一枝藤。落魄花閒酒侶，溫存竹裏吟朋。休憎短髮鬢

²²³ 《宋金雜劇考》「附錄：元代演劇史料——高安道〈淡行院〉散曲箋注」。

²²⁴ 《元代雜劇藝術》第十八章「演出」。

²²⁵ 《中國古代劇場史》（鄭州：中州古籍出版社，1997）第五章「勾欄演劇」。《中國戲曲發展史》第九章第三節「勾欄的繁盛」。

²²⁶ 如車文明《20世紀戲曲文物的發現與曲學研究》頁25所介紹的：「表演藝術需要一個場地，最簡單的場所就是藝人與觀眾處於同一平面，劃出一塊地方，即所謂『擇地為場』。」

²²⁷ 《元詩選初集》頁459。

²²⁸ 《元詩選補遺》頁715。

²²⁹ 《元詩選補遺》頁967。

²³⁰ 《山中白雲詞》頁266。

髻游，興懶我何曾。任蹴踏芳塵，尋蕉覆鹿，自笑無能。清狂尚如舊否？倚東風，嘯詠古蘭陵。十里梅花霽雪，水樓邊觀先登。

描繪滿街戲鼓、水邊歌舞的節日氣氛。最值得注意的是趙半閒的〈勾欄曲〉（又名〈歲晚歐陽徑存相遇〉），²³¹可能描寫歲末年終的街頭「圍場」「子弟戲」：

街頭群兒晝聚嬉，吹簫撾鼓懸錦旗。粉面少年金縷衣，金鬟擁出雙娥眉。駢翁前驅嚙母誚，醜姬妒嗔狂客笑。虬髯奮戟武畧雄，蜂腰束翠歌唇小。眼前幻作名利場，東馳西驚何倉皇。栖栖猶是蓬蒿客，須臾喚作薇垣郎。新歡未已愁已作，危途墮馬千尋壑。關山萬里客心寒，妻子衰燈雙淚落。紛然四座莫浪悲，是醒是夢真堪疑。紅鉛洗盡歌管歇，認渠元是街頭兒。

對於趙半閒及此詩，陸林的分析極為精闢，²³²此不贅述；由詩中對於「扮演」、「作場」的關注，可以印證前面幾例節慶涵蓋戲劇展演的可能性頗大。從這幾位文人觀戲的態度看來，他們極為喜愛這種「圍場」、「就地」演出，以及「聚眾」的熱鬧集會，王惲甚至說出「呼兒覓紙紀歲時，不以斯文烏所覩」這般，享受「斯文與黎民同樂」的話語；與後文將要討論的，官方一再對「賽社」下禁令的態度，相距千里。

還要補充兩條文人以非寫實的「夢語」或「子不語」記載方式，無意間流露出民間雜劇演出盛行的線索，一是王惲〈紀夢〉：²³³

二十四年八月己丑夜，夢予遠行過一城市。當莊嶽間，一達官解鞍作歇，過馬呼予，回視之，蓋參政飛卿也。高曰：別雖久，食頃不忘也。予曰：彼此彼此。握手間，予乃曰：聞吾友參政以來，多有施為。高曰：傳者妄矣。參政者，參知雜劇，見做不行，何施為之有？予答曰：渠於此見打野呼，兒胡為做不行也？…

「打野呼」即《武林舊事》所說的「打野呵」，²³⁴指路岐作場的藝人；從王惲與其友的玩笑對話中，可觀察到雜劇及其演出已作為流行語彙使用。另一則為權衡《庚申外史》卷下的：²³⁵

貴赤衛韓僉事家次子死數年…方哭之際，忽聞次子來告曰…自此以後，往來聞其言語，如生人者。半年，其家小兒盡見容貌服色，而長者但聞其聲。一

²³¹ 《元詩選癸集》（北京：中華書局，2002）頁1644。

²³² 《元代戲劇學研究》第五章「元代詠劇詩的絕響——趙半閒〈勾欄曲〉」。

²³³ 《秋澗集》頁579。

²³⁴ 《武林舊事》卷六「瓦子勾欄」：「或有路岐不入勾欄，只在耍鬧寬濶之處做場者，謂之『打野呵』…（頁441）」。

²³⁵ 權衡著，任崇岳箋訂，《庚申外史箋證》（鄭州：中州古籍出版社，1991），頁103。

日，來告父母曰：阿爺阿娘可遷西房，兒欲居東房，以某日娶女。其日，小兒果見筵席，賓客甚盛。又聞歌舞雜劇之聲者數日。其京師之不祥者有如此。此條雖類「夷堅志」語，卻記載了富貴或中上階層之家，於婚宴、喜慶（如壽宴）等場合有請雜劇歌舞助興的狀況。甚至於喪事活動亦有樂舞迎送，見《元典章》卷30「禮制三・樂人休迎出殯」：²³⁶

至大三年正月，江西行省准尚書省咨，該禮部呈教坊司呈：「…皇太子令旨：『上位承應的樂人每，依旨在先…死人每根底，休迎送出殯者…』…」

同卷「禁治居喪飲宴」：

延祐元年七月十二日，承奉江浙行省劄付，准中書省咨，御史臺呈：「准江南諸道行御史臺咨，備監察御史王奉訓呈：『伏以父母之喪三年，天下之通喪也，死歛葬祭莫不有禮…去古日遠，風俗日薄，近年以來江南尤甚。父母之喪小歛未畢，茹葷飲酒畧無顧忌，至于送殯，管絃歌舞導引，循柩焚葬之際，張筵排宴，不醉不已…今後…居喪送殯，不得飲宴動樂…』…」

綜上所述，演劇活動便成為全國從上到下、從君王、權富、中上階層到街頭民眾一致的娛樂，傳遞與接受的場合與途徑多元而廣布。

（二）文人的評藝

於教坊名妓、名伶之外，文人筆下也提及不少市井民間的優秀妓女／演員，這類篇章同時顯現了藝人之才、戲劇活動的蓬勃、與文人觀劇評藝的視角。如張翥〈讀瀛海喜其絕句清遠因口號數詩示九成皆實意也十首〉當中兩首：²³⁷

賽娘十五解新聲，楊柳腰肢怯轉鶯。好寫潘郎胡十八，教伊傳唱滿京城。

長川妓子早晨來，戴笠騎驢怕擁腮。總在狹斜坊裏住，教坊日日聽差回。

描繪大都妓女的歌舞擅長（或包括演劇），以及經常有教坊喚官身之事。此詩對於「喚官身」的語氣較為平淡，到了無名氏散套〈拘刷行院〉則成了藝人畏懼的苦差事。²³⁸〈拘刷行院〉提出了另一面向的觀察，以嘲諷語氣挖苦劣等技藝的妓女，她們明顯是「娼兼優」者，甚至娼的部分更多些：

…穿長街薦短衢。上歌臺入酒樓。忙呼樂探差祇候。眾人暇日邀官舍。與你幾貫青蚨喚粉頭。休辭生受。請箇有聲名旦色。迭標垛嬌羞。…有玉簫不會品。有銀箏不會搗。查沙著一對生薑手。眼剗間準備鉗肴饌。酩子裏安排揸按酒。立不住腔腔嗽。新清來的板齒。恰刷起黃頭。…家中養著後生。船上

²³⁶ 《大元聖政國朝典章》，《續修四庫全書》787，頁319。

²³⁷ 《元詩選初集》頁1380。

²³⁸ 《全元散曲》頁1821。

伴著水手。一番唱幾般偷量酒。對郎君割地無和氣。背板凳天生忒慣熟。把馬的都能夠。子宮久冷。月水長流。…江兒裏水唱得生。小姑兒聽記得熟。入席來把不到三巡酒。索怯薛側腳安排起。要賞錢連聲不住口。沒一盞茶時候。道有教坊散樂。拘刷烟月班頭。提控有小朱。權司是老劉。更有那些隨從村禽獸。唬得烟迷了蘇小小夜月鶯花市。驚得雲鎖了許盼盼春風燕子樓。慌煞俺曹娥秀。擡樂器眩了眼腦。覷幅子叫破咽喉。…

與之相仿、甚至帶有尖酸刻薄味兒調侃劇班技藝的，則是高安道的〈淡行院〉：

…坐排場眾女流。樂床上似獸頭。樂曉來報是些十分醜。…捎徠是淡破頭。是餓破口。末泥引戲的衝勞嗽。做不得古本酸孤旦。辱末煞馳名魏武劉。剛道子世才紅粉高樓酒。沒一箇生斜格打到二百箇斤斗。…

至於喬衢的〈嘆秀英〉則是以較為同情的口吻描繪娼兼優者的不堪：²³⁹

…為妓路割地波波。忍恥包羞排場上坐。念詩執筆。打和開呵。隨高逐下。送故迎新。…

談到色藝皆高之妓，《青樓集》諸則之外，如亢文苑的〈為玉葉兒作〉：²⁴⁰
名高唐國盤。色壓陳亭榭。霞光侵趙壁。瑞靄賽隋珠。無半點兒塵俗。不比尋常物。世間總不如。莫誇談天上飛瓊。休賣弄人間美玉。希罕似朱崖瑪瑙。值錢如北海珊瑚。忒玲瓏性格兒通今古。論清潔是有。瑕疵全無。溫柔似粉。滑膩如酥。則要你汝陽齋韞匱藏諸。不管你麗春園待價沽諸。若做箇玉盆兒必定團圓。做箇玉簫管決知音律。做箇玉鏡臺雅稱粧梳。堪人。愛護。那些兒斷盡人腸處。更那堪吳香馥。…

《青樓集》稱玉葉兒為京師名旦周人愛之媳。亢氏除誇其色貌，也提到她作為旦色的高超演技，能掌握各本女主角細緻的差異與風格，扮飾恰如其人。另外，張炎則道出江南末色的劇藝，如〈贈韞玉，傳奇惟吳中子弟為第一〉：²⁴¹

傳粉何郎，比玉樹瓊枝謾誇。看□□東塗西抹，笑語浮華。蝴蝶一生花裏活，似花還似恐非花。最可人嬌豔正芳年，如破瓜。離別□，生嘆嗟。懽情事，起喧譁。聽歌喉清潤，片玉無瑕。洗盡人間笙笛耳，賞音多向五侯家。好思量都在步蓮中，裙翠遮。

洛地〈「韞玉」試證〉對此詞有精闢剖析，²⁴²他認為韞玉為一善演雜劇的吳中「子弟」。而從張炎對其歌喉步舞姿態之讚，韞玉似乎能演旦色，若屬實，則不僅青

²³⁹ 《全元散曲》頁19。

²⁴⁰ 《全元散曲》頁1119。

²⁴¹ 《山中白雲詞》頁266。

²⁴² 收入《洛地文集（戲劇卷一）》。

樓女，男優亦有「旦末雙全」者。另一首〈題末色褚仲良寫真〉：²⁴³

濟楚衣裳眉目秀，活脫梨園子弟家聲舊。譚砌隨機開笑口，筵前戲諫從來有。

憂玉敲金裁錦繡，引得傳情惱得嬌娥瘦。離合悲歡成正偶，明珠一顆盤中走。則此末的神情氣度、歌聲與譚砌插科的古優風範（筵前戲諫）躍然紙上。另外，胡祇通除了寫教坊女伶的數篇詩文，筆下也稱許一名男優，見〈優伶趙文益詩序〉：²⁴⁴

醢鹽薑桂，巧者和之味，出於酸醎辛甘之外，日新而不襲故常，故食之者不厭。滑稽談諧亦猶是也。拙者踵陳習舊，不能變新，使觀聽者惡聞而厭見。後世民風機巧，雖郊野山林之人，亦知談笑，亦解弄舞娛嬉，而況膏腴閭閻、市井豐富之子弟。人知優伶發新巧之笑，極下之歡，反有同於教坊之本色者。於斯時也，為優伶者亦難矣哉。然而世既好尚超絕者，自有人焉。趙氏一門昆季數人，有字文益者，頗喜讀、知古今、趨承士君子，故於所業，恥蹤塵爛，以新巧而易拙，出於眾人之不意，世俗之所未嘗見聞者，一時觀聽者，多愛悅焉。…優伶，賤藝也，談諧一不中節，闔座為之撫掌而嗤笑之，屢不中則不往觀焉…

全篇主要談論趙文益的諧謔滑稽特長，及其新巧求變的努力。而由他以「優伶」稱之，並將他視為「有同於教坊之本色者」，則相對於「教坊」的「優伶」，指的應為民間而非宮廷藝人。上引文人觀妓評藝的諸篇，多偏重歌、舞、滑稽之流的描繪，較少以「劇評」或「評論演技」的方式論敘，再度呼應本節一再強調的，元代所充斥的大量談樂府、歌妓詩文，當中包藏了豐富的劇藝展演的可能，卻因詩題、內容的含糊而成為詠曲／樂府／妓之作，這是後人釐清之餘必須理解的。

所幸文人還有另一種方式，可透露其觀劇心得或抒懷，以對藝人所演之「劇」（而非演技），或雜劇文本、題目進行評論或遊戲之作。最佳之例是胡祇通看了趙文益所演寫下的〈贈伶人趙文益〉：²⁴⁵

富貴賢愚共一塵，萬紅千紫競時新。到頭誰飽黃梁飯，輸與逢場作戲人。

抹土塗灰滿面塵，難猜公案這番新。世間萬事誰真假，要學長安陌上人。顯然是對趙氏所演之「度化劇」與「公案劇」的評論，卻未涉及太多演技層次，較像是藉此抒發對劇本描繪人生的心得。若按此理，周文質的兩曲〈慶東原〉：

閑評論。猛三思。想海神廟錯斷了喬公事。則合賺他每燒錢裂紙。則合任他每焚香扣齒。不合信他每插狀稱詞。人都說桂英癡。則我道王魁是。

²⁴³ 《山中白雲詞》頁 256。

²⁴⁴ 《紫山大全集》頁 149。

²⁴⁵ 《紫山大全集》頁 137。

及〈時新樂〉：²⁴⁶

千里獨行關大王。私下三關楊六郎。張飛忒煞強。諸葛軍師賽張良。暗想。
這場。張飛莽撞。大鬧臥龍岡。大鬧臥龍岡。…

亦可視為觀劇心得，前者所見可能是尚仲賢的《海神廟王魁負桂英》，後者則包括無名氏的《千里獨行關大王》、《楊六郎私下三關》、²⁴⁷甚至於元刊本《博望燒屯》的情節。與之有異曲同工之妙的是張昱〈詠何立事〉詩之「序」：²⁴⁸

宋押衙官何立，秦太師差往東南第一峰，恍惚引至陰司，見太師對岳飛事，
令歸告夫人，東窗事犯矣。復命後，即棄官學道，蛻骨今在蘇州玄妙觀，為
蓑衣仙。…

開頭數句完全同於元刊本《東窗事犯》第二個「楔子」與第四折之劇情，不排除張昱或許於觀劇後感懷而作。至於孫季昌的〈集雜劇名詠情〉套曲：²⁴⁹

鴛鴦被半牀閑。蝴蝶夢孤幃靜。常則是哭香囊兩泪盈盈。若是這姻緣簿上合
該定。有一日雙駕車把香肩並。常記的曲江池麗日晴。正對著春風細柳營。
初相逢在麗春園遣興。便和他謁漿的崔護留情。曾和他在萬花堂講志誠。錦
香亭設誓盟。誰承望下場頭半星兒不應。央及殺調風月燕燕鶯鶯。則被這西
廂待月張君瑞。送了這花月東牆董秀英。盼殺君卿。…

往下還有一大段以「雜劇名」作遊戲的曲文，則孫氏若非戲迷、則必是熟悉雜劇創作或演出之士，才能信手拈來大量的時劇作文章；此種評劇方式或可視為另一種形式的「十八扯」。以上諸篇，都以文人寫作的慣性與角度，暗示了民間戲劇活動的傳播。

（三）儀式性的演劇活動

勾欄瓦市、酒肆茶舍，可以說是城市特有的觀劇、聽曲、娛樂場所，前文所舉節慶時的「圍場」表演，也屬城市性質的遊賞。至於同時代廣陌農村中的百姓，則主要藉「賽社」場合進行他們的娛樂，²⁵⁰當中包含演劇活動。其特點是於春祈

²⁴⁶ 《全元散曲》頁 559。

²⁴⁷ 《錄鬼簿續編》「諸公傳奇失載名氏」中，錄有《楊六郎私下三關》，但未載《千里獨行關大王》。但《太和正音譜》「古今無名雜劇一百一十本」中，有一劇《千里獨行》應為同名劇作。而孫季昌的〈集雜劇名詠情〉中，有：「…他便似柳毅傳書往洞庭。千里獨行。吹簫伴侶冷清清。…」，可見元代確有此劇。

²⁴⁸ 《元詩選初集》頁 2072。

²⁴⁹ 《全元散曲》頁 1239。

²⁵⁰ 關於「賽社」的解釋，可參考車文明，《20 世紀戲曲文物的發現與曲學研究》頁 62—64，他簡明定義為：「賽社演劇，指以祈福禳災為目的的宗教祭祀活動中的戲劇演出。」以及馮俊杰《戲劇與考古》（北京：文化藝術出版社，2002）第一章第二節「神廟賽社：中國戲劇史的巡禮」，頁

秋報、神誕或特定的宗教節日，由民間各類雜技藝人、戲班、或地方上的子弟，搬演諸般百戲或雜劇，以娛神為主要目的，順道娛人。其演出為「儀式性」本質，主要依附廟宇神祠，藝人或戲班常於各地「衝州撞府」巡演。九十年代於山西發現的許多元代戲臺以及出土文物，是當時此種演出形態蓬勃遍佈的最好證明。這方面的考述有衛聚賢、²⁵¹丁明夷、²⁵²劉念茲、²⁵³柴澤俊、²⁵⁴廖奔、²⁵⁵馮俊杰、²⁵⁶車文明、²⁵⁷楊太康、曹占梅、²⁵⁸黃竹三、²⁵⁹周華斌、²⁶⁰及山西師範大學戲曲文物研究所的學者²⁶¹等諸多前輩，已建立起一門「戲曲文物學」的研究領域，而附屬於祠廟的戲臺及其演出被廖氏、馮氏、車氏稱之為「神廟劇場」、「神廟演劇」等。事實上，龍彼得〈中國戲劇源於宗教儀典考〉早已提出必須重視宗教儀式脈絡下的戲劇及其演出，²⁶²而日本學者田仲一成長期從事中國鄉村祭祀禮儀與戲劇的考察，對於從祭儀觀點解釋中國戲劇史也頗有貢獻。²⁶³台灣「民俗曲藝叢書」則出

14-20 的考察。

²⁵¹ 衛聚賢，〈元代演戲的舞台〉（清華大學中國文學會出版，《文學月刊》1931.12.15）。馮俊杰、車文明書中皆尊其為發現元代戲臺的最早研究者。

²⁵² 丁明夷，〈山西中南部的宋元舞台〉（《文物》1972 年第 4 期）。

²⁵³ 劉念茲，〈從建國後發現的一些文物看金元雜劇在平陽地區的發展〉（《文物》1973 年第 3 期）、《戲曲文物叢考》（北京：中國戲劇出版社，1986）。

²⁵⁴ 柴澤俊，〈平陽地區元代戲臺〉（《戲曲研究》第 11 輯）；《柴澤俊古建築文集》（北京：文物出版社，1999）。

²⁵⁵ 廖奔，〈中州出土北宋戲曲文物論考〉（《戲曲研究》第 18 輯）；《宋元戲曲文物與民俗》；《中國戲曲發展史》第九章第一節「廟宇戲臺形制的變遷」、第二節「廟戲活動」。《中國古代劇場史》第八章「神廟演劇」。

²⁵⁶ 馮俊杰編，《太行神廟及賽社演劇研究》（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，2000）；《山西戲曲碑刻叢考》（北京：中華書局，2002）；《戲劇與考古》。

²⁵⁷ 車文明，《20 世紀戲曲文物的發現與曲學研究》；《中國神廟劇場》（北京：文化藝術出版社，2005）。

²⁵⁸ 楊太康、曹占梅，《三晉戲曲文物考》（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，2006 將出）。

²⁵⁹ 《戲曲文物研究散論》中數篇論文。

²⁶⁰ 周華斌、朱聯群主編，《中國劇場史論》（北京：北京廣播學院出版社，2003）上卷。

²⁶¹ 山西師大戲曲文物研究所編有《宋金元戲曲文物圖論》（太原：山西人民出版社，1987）。又《民俗曲藝》107、108 期（1997.5）有「山西賽社專輯」；且所內多位學者曾於《民俗曲藝》上發表戲曲文物的論述。所編輯發行的《中華戲曲》也為此領域重要刊物。

²⁶² 見龍彼得（Piet van der Loon）著，王秋桂、蘇友貞譯，〈中國戲劇源於宗教儀典考〉，《中國文學論著譯叢》。

²⁶³ 田仲一成著作中有中譯本問世的有《中國的宗族與戲劇》（上海：上海古籍出版社，1992）、《中國戲劇史》（北京：北京廣播學院出版社，2002）；《明清的戲曲》（北京：北京廣播學院出版社，2004）。並可參見解玉峰，〈獻疑於另類的中國戲劇史——讀田仲一成《中國戲劇史》〉（胡忌主編，

版一系列細部考察儀式結合戲劇的著述。本文將不贅述已有的研究成果，而嘗試以「補充」材料的方式進一步拓展對儀式性演劇活動的已有認知。

先談文人載錄。除了前文提到如王惲等文士喜於「與民同樂」外，也有賽社參與之記，如馬祖常〈石田山居八首〉之一：²⁶⁴

四月淮天雨，清林蔭碧池。筍香鄰甕酒，禽響客窗棋。田鼓春迎社，鄉巫夜賽祠。漸知飄泊久，自覺是農師。

描寫「春祈」的賽祠活動。又如唐棣〈寄題謝子翼晚翠亭〉：²⁶⁵

洞庭咫尺少經過，嵐翠霏霏晚更多。風作雨聲鳴墜葉，雲垂秋影落滄波。楓林賽社聞村鼓，橘岸開船發櫂歌。…

寫到洞庭湖畔的鄉間賽社鬧紛紛。再如陳泰〈三月望日攸輿楚昭王廟觀樂舞以落花游絲白日靜分韻得靜字（祠稱楚昭王聖帝）〉：²⁶⁶

吁嗟人暴今方定，同姓秦徐異衰盛。君看芋屈復何存，猶有遺民奉昭聖。…
四時歌舞尚巫覡，三月鶯花滿城徑。駢弓寶校爭曉出，錦帶宮袍與春映。卷髮盤龍劍士高，細腰勒馬宮娥瑩。熊君珥貂當警蹕，鷺序稱觴儼朝覲。麾幢影散綠雲飛，絃索聲遲玉簫並。我聞神靈本正直，恐有憑依駭觀聽。春秋未許僭王章，尸祝寧應竊天柄。

既是「分韻」之作，顯然是與一群文友共同記下於「楚昭王廟」舉行的祭典。由「駢弓寶校爭曉出，錦帶宮袍與春映。卷髮盤龍劍士高，細腰勒馬宮娥瑩。熊君珥貂當警蹕，鷺序稱觴儼朝覲。麾幢影散綠雲飛，絃索聲遲玉簫並。」幾句關於「儼然」朝班之排場儀仗及配器樂的形容看來，進行的活動之一或有「隊戲」，甚至搬演與「楚昭王」相關之劇，如元刊本《楚昭王疎者下船》，以敬神娛人。

田仲一成《中國戲劇史》第四章「元代戲劇的形成」，以祭祀的觀點解釋元雜劇的形成，雖因未提出直接證據而難以服人、或遭致批評，其所關注的精神卻值得重視，亦即文獻研究確實不足以認清戲劇創作、傳播、接受與演出的「環境」與「脈絡」；至少農村的演出確實無法脫離宗教儀式的影響而獨立看待。田仲一成從元刊本《關張雙赴西蜀夢》、《地藏王東窗事犯》曲文透露的線索，判定此二劇可能屬「英靈鎮魂」性質的「英雄劇」（頁 130—135），其實頗具見地。因為元刊雜劇中此二例絕非孤證。《關大王單刀會》中，稱呼關羽為「尊子」、「神道」，

《戲史辨》第4輯，2004）。

²⁶⁴ 《元詩選初集》，頁 693。

²⁶⁵ 《元詩選癸集》，頁 806。

²⁶⁶ 《元詩選初集》，頁 1640。

實為尊稱關公神祇，則此劇極可能與關公信仰有關。²⁶⁷《晉文公火燒介子推》的劇末散場前，標示「祭出」二字，則暗示此劇可能與「寒食節」或崇奉介子推的信仰有關，²⁶⁸故演出包含祭儀。《承明殿霍光鬼諫》劇末終曲前，標示「安排祭土了」，則演出或許與霍氏宗族的祭儀有關。《輔成王周公攝政》劇末有「唐叔獻嘉禾上了。祭出」的標示，其演出可能與朝中或地方上「獻嘉禾」的儀式脈絡結合。²⁶⁹以上這些具有儀式意義的線索，雖僅能臆測其演出環境而無法證實，²⁷⁰卻無形中呼應前一節的立論，作家的寫劇必然有其目的（可能包括儀式演出目的），難以單純的抒懷或洩憤等角度看待。

然而，與戲臺遍布、出土文物豐富、不乏文人記載等現象相對，且看似矛盾的，是同時充斥許多對「賽社」活動的「禁令」。如王結《文忠集》卷六「善俗要義」：²⁷¹

「三十二曰罷祈享」：…近年俗薄教、廢所在，人民類多不知祇奉祖考，往往鳩錢集眾，僭越祠祭，及冒犯非族，殊失禁約之旨…其閭里鄉村之人，不得聚集人眾祈享祠廟，凡金書旗幟，俗號曰賽社者，仰社長省諭，即時拆毀罷散。…

針對的正是鄉村的賽社、祈享等祭祀活動。再如長谷真逸《農田餘話》卷上：²⁷²

後至元丙子丞相伯顏當國，禁江南農家用鐵禾叉…又禁戲文、雜劇、評話等項。

禁止的雖是戲文、雜劇、評話等時興戲劇與講唱，但因主體為「農家」，恐怕背後也是針對農村演出場合的「賽社」而來。更不論元廷於《元典章》和《通制條格》²⁷³中頻下的禁令了，表 3-3-4 將兩部元代刑典中的相關禁令按時序列出：

表 3-3-4：

出處	時間	內容
通制卷 28「雜令」 • 573「祈賽等事」	至元十一年二月初四日，中書省奏：	「祈神賽社，扶鸞禱聖，夜聚曉散，并自傷肢體，掛鉤子打脊，硬抄化的人每，也合禁約。」奉聖旨：

²⁶⁷ 如《析津志輯佚》「歲紀」，就有大都於五月五時，「南北城人於是日賽關王會，有案，極侈麗（頁 219）」的記載。又劉知漸，〈讀《單刀會》札記〉（《元雜劇論集》）頁 320—323 已提此說。

²⁶⁸ 關於「寒食節」的起源與意義，可參見侯思孟（Donald Holzman）著，楊玉君譯，〈中世紀早期的寒食節〉（《民俗曲藝》100，1996.3）。

²⁶⁹ 如《元史》卷 19「成宗二」大德元年 11 月，記有「辛未，曹州禹城進嘉禾，一莖九穗」。

²⁷⁰ 小松謙〈元刊本考—祭祀的演目を中心に—〉（《中國古典演劇研究》）文受田仲一成啓發，而從祭祀觀點研究元刊本，可作參考。

²⁷¹ 王結《文忠集》，《四庫全書珍本初集》349（台北：台灣商務印書館，1970）頁 239。

²⁷² 長谷真逸，《農田餘話》頁 9a，收入《寶顏堂秘笈》（《百部叢書集成》）。

²⁷³ 方齡貴，《通制條格校注》（北京：中華書局，2001）。

		「准奏。」
元典章卷 57「雜禁・禁學散樂詞傳」	至元十一年十月	中書兵刑部承奉中書省劄付，據大司農司呈：「河北河南道巡行勸農官申：『順天路東鹿縣頭店，見人家內聚約百人，自搬詞傳，動樂飲酒，爲此本縣官司取訖社長田秀、井田拗驢等，各人招伏，不合縱令姪男等，攢錢置面戲等物，量情斷罪』外，本司看詳，除係籍正色樂人外，其餘農民、市戶、良家子弟，若有不務本業，習學散樂，般說詞話人等，並行禁約…」
通制卷 27「雜令」 • 534「搬詞」	至元十一年十一月，中書省。	大司農司呈：「河北河南道巡行勸農官申：『順天路東鹿縣鎮頭店，聚約伯人，般唱詞話，社長田秀等約量斷罪』外，本司看詳，除係籍正色樂人外，其餘農民、市戶、良家子弟，若有不務正業，習學散樂，般唱詞話，並行禁約。」都省准呈。
通制卷 28「雜令」 • 574「祈賽等事」	至元十六年八月，中書省。	御史臺呈：「燕南河北道按察司申：『會驗欽奉聖旨，漢兒田地裏，祈仙、禱聖、賽神、賽社，都交罷了者。欽此。體知得民間多有祈賽神社，置到神案、旗牌、鑼鼓、傘蓋、交椅、儀從等物，若不拘收，切恐因而別生事端。』」刑部議得：「祈神賽社，擬合欽依已降聖旨禁約，旗牌、鑼鼓等物，令有司拘收入官。」都省准擬。
通制卷 28「雜令」 • 577「祈賽等事」	大德五年二月，御史臺。	准江南行臺咨：「監察御史呈：『禁約擡迎木偶諸神斂取錢物』等事。憲臺相度，祈賽神社已有禁例外，戲、龍船、擡昇木偶、斂錢擾民事理，合行禁約。」
通制卷 27「雜令」 • 528「拜賀行禮」	大德七年八月，中書省	御史臺呈：「切見外路府州司縣，遇聖節、正旦拜賀行禮，勾集諸色社直行戶粧扮，預先月餘整點，將寺觀祝壽萬歲牌迎引至于公廳置位，或將萬歲牌出其坊郭郊野之際，以就迎接，揀選便於百姓觀看處所，然後官吏率領僧道，擡壇面、鑊鉞、鼓板、幢幡、寶蓋，差遣諸色行戶，粧扮社直、娼妓、官監之類，沿街擺拽，實爲褻瀆。擬合從宜講究，著爲定制，頒行天下，使臣子遵守，庶免差忒不一。」都省議得，外路諸衙門，欽遇聖節、元旦，臣子之禮，但當以敬爲主，照依至元八年奏准儀式行禮。合用樂人，止就本處在城者，無得於他處勾集，及椿配諸行戶百姓人等，粧扮社直。…」
元典章卷 57「禁聚眾・祈賽神社」	延祐四年五月	行省准中書省咨：「照得近爲諸處城邑、村坊、鎮店，多有一等游手末食之民，不事生業、聚集人眾、祈賽神社、賭博錢物，已嘗遍行禁治…祈賽神社、扶鸞禱聖、夜聚明散等事，已嘗禁治。除五岳四瀆等載在祀典者，所在官司依例歲時致祭外，各處一等不畏公法之徒，鳩斂外物、聚眾粧扮、鳴鑼擊鼓、迎神賽社，不惟枉費資財，又且有妨農務，或因而別生事端，深爲未便。今後所在官司嚴加禁治…」
元典章卷 57「禁聚眾・禁聚眾賽」	延祐六年八月	江浙行省准中書省咨：「…今後夜間聚眾，著眾人唱詞的、祈神賽社的、立集場的，似這般聚眾著妄說

社集場」		大言語、做歹勾當的有呵，將爲頭的重要罪過也者。其餘唱詞、賽社、立集場的，每比常例加等…」
------	--	--

從上表可觀察幾點現象：

1. 世祖至元十一年，首見對「祈神賽社」下達禁令，沒多久就因同年 10、11 月發生的「順天路東（東）鹿縣」事件，再加上「習學散樂」、「般唱詞話」的禁令，而將農村文藝娛樂的表演者約束在「樂人」階層，不允地方子弟扮演彈唱。五年後又重申禁祈賽之令。大德年間，這樣的禁令擴大到江南地區，由其禁約「擡迎木偶諸神」之詞看來，連帶將所謂的「淫祀」、「淫祠」，也就是官方認可名單之外的「民間神祇」一起禁掉。²⁷⁴兩年後，甚至連外路府州司縣、地方官吏等，比照京師層級的慶賀陣仗都被視為「褻瀆」，因而禁止勾集他處樂人，亦即強制縮小地方祝賀、遊城的娛樂規模，與「禁賽社」目的相近。延祐年間，則兩度頒佈禁令，再度強調未允賽社及相關慶典娛樂活動。

2. 事實上，世祖、成宗至仁宗（至元—延祐）時期，正是宮廷樂舞、戲劇輝煌鼎盛的時代，中央政府卻一再對屬於民間遊藝娛樂的賽社活動下達禁令。這般不許百姓點燈的心態所反映的，可能是害怕因賽社所帶來的「聚眾」與「滋事」。例如禁令中屢屢出現「夜聚曉散」、「內聚約百人」、「聚眾」等字眼，對於少數民族的統治來說，地方農民的力量是他們難以掌握與控制的，而後來元末的農民起義果然成為亡國之因。此外，戲劇、詞話、通俗文藝娛樂等，既有教化人心的力量；但既能載舟、也能覆舟，同時具有左右、控制「愚民」思想的顛覆力量，而這正是朝廷所不樂見者。如《元典章》卷 41「謀反•亂言平民作歹」所載的「木八剌事件」可為範例：

至大三年九月某日，福建宣慰司承奉江浙行省劄付，准尚書省咨：「刑部呈：

『…蒙都堂鈞旨分付，到木八剌告指亂言文狀一紙…得木八剌狀招：既是回回人氏，庄農為業，自合守分過日…為知官司捉獲帖里等謀歹將首，告人給與官賞；及懷恨本村住坐人馬三等，時常指攀木八剌應當一切雜泛差役，因此將木八剌幼小聽得妄傳詞話，自行捏作亂言事情，虛撫馬三…怯薛歹蒙將木八剌拿住，於木八剌沿身搜出木八剌親筆捏合亂言文字，與一千人等面對，得木八剌逐項虛誑不實罪犯…既是木八剌說稱村裏漢兒人謀反…

此事既反映「詞話」一類俗藝對於俗民的高度影響，也看出色目人木八剌意欲利用朝廷對漢人提防之心，假捏村裏「漢兒人謀反」消息；印證前文之述。然而，

²⁷⁴ 如龍彼得〈中國戲劇源於宗教儀典考〉頁 524—525 所言：「…淫戲往往和淫祀相提並論。所謂淫祀通常用來指民間所信行的宗教，是護道之士立意所要壓制，而且如可能的話，要加以消滅的。…」

從朝廷三令五申的情況看來，禁令的效用頗為有限，民間的賽社活動似乎仍舊按時舉行，難以禁絕，畢竟這是農村百姓最重要的宗教、儀式與娛樂。

關於這類「上有政策、下有對策」現象最有意思的嘲諷，就是元刊本《薛仁貴衣錦還鄉》中，第四折薛仁貴拜見父親後，由兵士與鄉間父老一同「抬」著薛父歡欣鼓舞地慶祝薛門之光：

眾外做擡正末了。【殿前歡】若官司見呵。敢交咱受刑罰。早是禁斷賽社。
私擡著個當坊土地撞人家。你丕丕地走，說得我參參怕。擺列著兩行頭答。
老小人有句話。我道麼。你休踏着磚瓦。辟留撲同，敢漾我在階直下。不是
磕碎腦袋，搶了鼻凹。

薛父又樂又怕，怕這幅景象被官府見到，以為是「賽社」活動私擡個「當坊土地」，會受刑罰的。由其「戲謔」語氣無形中顯現出，民間多的是這類不顧禁令、私下進行祈神賽社活動的狀況。

民間對宗教的狂熱，還可從皇慶二年發生的一起事件看出，見《元典章》卷57「雜禁•禁投醮捨身燒死賽願」：

皇慶二年正月某日，福建廉訪司承奉行臺准御史臺咨：「…據山東東西道廉訪司申：『本道封內有太（按：泰）山東嶽，已有皇朝頒降祀典，歲時致祭，殊非細民謠瀆之事。今士農工商，至於走卒、相撲、俳優、娼妓之徒，不諳禮體，每至三月，多以祈福賽還口願，廢棄生理，聚斂錢物…不以遠近四方，幅湊百萬餘人，連日紛鬧。近為劉信酬愿，將伊三歲痴男拋投醮紙火池，以至傷殘骨肉，滅絕天理…令有司歲時致祭，民間一切賽祈，並宜禁絕。…

王國維〈敘錄〉認為此社會新聞即元刊本《小張屠焚兒救母》所據本事，因而判定《小張屠》劇當作於皇慶以後。總之，無論宗教狂熱是否間接影響此劇的編寫與演出，但從以上種種材料的旁敲側擊可以發現，雖然當時直接談論儀式戲劇及其內容、演出的證據甚闕，我們仍然可以相信，於民間、廟宇進行的儀式性活動，為戲劇的創作、傳播與接受提供了最為通達與普及的管道。