

緒論

本論文立意的基礎，是以「元刊雜劇三十種」為起點，重新審視元雜劇研究的根本概念。王國維 1913 年完成的《宋元戲曲考》，開啓了近當代「元雜劇」的學術研究；近百年來，元雜劇研究可謂中國戲劇領域內著述最富、論者最多的一門。¹本論文何以未傾力於戲曲史中新興課題之開發，卻選擇重新探索元代雜劇這尊老生常談之標的呢？鄙意以為，二十世紀的元雜劇研究總結來看，有幾項最根本的問題並未徹底釐清與解決，故仍帶有不少著墨的空間。

一、元雜劇研究三個基本問題的引發

1. 對於「時代斷限」的界定

元雜劇指的是「元曲（北曲）雜劇」還是「元代雜劇」？一般行文論述大概是兼涉兩者，其內涵為以北曲套式組合成劇，其時代以元朝為範圍。前者問題不大，但後者卻干係到當時錯綜複雜的歷史縱線。是以世祖滅宋改號稱元（1276）為始，還是以蒙古滅金進入中原（1234）開頭？這段時間內，中國領土涵蓋蒙古、金、南宋三個王朝非同時的消長，演劇活動不會完全隨政治局勢同步。如金元間人楊弘道《小亨集》卷 6「優伶語錄」：²

堅白子居於般溪之上 歲九月，而有汴梁之行，所以赴銓調、訪親舊也。

行次濟水之陽有同途者，亦欲踰大河之南，不負不荷，若有餘齎，言語輕雜，容止狎玩。怪而問之，曰：「我優伶也。」且曰：「技同相習，道同相得，相習則相親焉，相得則相恤焉。某處某人，優伶也。某地某人，亦優伶也。我奚以資糧為？」語竟，自得之色浮於面

所敘為「貞祐南渡」之時，政治上的混亂並未驟然對伶人（或及演劇活動）產生衝擊；頗似民初上海租界的歌舞隔離於戰爭與佔領之一般，影響層面需從潛藏中析分，而非立即現形於外的。

應是出於類似的思路，徐朔方先生〈金元雜劇的再認識〉一文，³以「金元雜劇」之稱替代「元雜劇」；此說雖還需更強力的證據建構，卻是極為難得的打破以「政治意義的朝代為戲劇史（文學史）分界」，獲得不少迴響。⁴另一方面，

¹ 本論文不擬在緒論中做傳統的文獻回顧，而將依論題需要於各章節中「個別回顧」。

² 《小亨集》，《四庫全書珍本初集》342（台北：台灣商務印書館，1970），頁 26a-b。

³ 收入《徐朔方集》（杭州：浙江古籍出版社，1993）。

⁴ 如車文明〈也談「金元雜劇」〉（《戲曲研究》62 輯，2003）、康保成《中國古代戲劇形態與佛

漢學家伊維德 (Wilt L. Idema) 與奚如谷 (Stephen H. West)⁵所提出的戲曲史「分期」概念，也超越政治史的劃界，慧眼獨具地以戲劇本身的演變發展為切割依據：

我們的目的是為研究中國戲劇的第一個黃金時代提供一本英語資料書。這個黃金時代通常被認為與中國歷史上的元代正相吻合，在這個時期元雜劇達到空前的繁榮興盛，而南戲也得到了長足的發展。然而，基於政治事件的歷史分期同戲劇界的喧囂熱鬧並不存在直接的對應關係，雜劇和南戲可能早在元代建立之前就已經作為完全成熟的戲曲文類出現了。它們都從那個早在 12 世紀即已略具雛形的豐富而又活躍的戲劇傳統汲取資源。另一方面，元代的滅亡並未導致那個戲劇傳統突然終結。如果我們想在這個戲曲傳統中尋找重要的變化，我們會發現它實際上發生在 15 世紀中葉，以往幾個世紀裡發揮著極重要作用的商業性戲曲在這個時期裡遭到暫時的挫折。出於以上種種理由，我們把本書的時間跨度限定在從 12 世紀到 15 世紀中葉大約 350 年的時間裡。

正如其書名《中國戲劇：1100—1450》所稱，雖以元雜劇為主要關注對象，卻將討論時代上下延展，涵蓋宋（北宋末年）、金、元至明初。討論內容涵蓋「南戲」、「宋金雜劇院本」與「元雜劇」，不理會傳統的「個別分期」與「獨立研究」，將這些彼此關連的劇種以整體性的眼光納入同一時代區塊，不因王朝的更迭影響對戲劇的看法，而以廣闊的歷史視野對待；這無疑更貼近古代事實。若以此概念檢視所謂元代的「元曲雜劇」（以下仍從俗稱「元雜劇」），則徐朔方的「金元說」、伊、奚二人提出的「1100—1450」眼光，都應成為戲曲史家觀察現象始終的內心尺度，並依此法看待時期內的史料、文人著述與出土文物。如此則可能破除關於元雜劇「形式」與「傳播」等議題的僵局。

將此概念應用得最為特出的研究，當屬康保成《中國古代戲劇形態與佛教》一書，其第四章「金元雜劇形態與佛教」，便放寬習以為常、侷限在戲劇材料本身的探索方式，從「佛教」影響的新視野，追溯（金）元雜劇中形式、體裁術語之來由，及搬演等基本問題，從更早的時代發現可能的源頭、發展或演變；其諸多「提問」與本論文的想法皆不謀而合，可為絕佳的參考對照。本論文既以「元刊雜劇」為主要研究對象，討論範疇也以蒙元時期到明初為主，但先賢提出的這些概念卻惠予良多。

教》（上海：東方出版中心，2004）頁 164。

⁵ 見兩人合著的 *Chinese Theater 1100-1450: A Source Book* (Wiesbaden: Steiner, 1982)（《中國戲劇：1100—1450》）。譯文引自孫歌、陳燕谷、李逸津著，《國外中國古典戲曲研究》（南京：江蘇教育出版社，1999）頁 92。

2. 論述文本的「版本」問題

絕大部分討論元雜劇的篇章，都以臧晉叔的《元曲選》（有萬曆丙辰序，1616）為文本依據，及於明代其餘版本者亦不多見，⁶更遑論對「元刊本」的重視。這恐怕是由於《元曲選》流通最廣、版本最精的緣故。然而，關於《元曲選》「筆削」的得失，⁷向來有些負面意見。同時代人王驥德於《曲律》卷四「雜論第三十九下」，已評論：⁸

近吳興臧博士晉叔校刻元劇，上下部共百種。自有雜劇以來，選刻之富，無踰此。讀其二序，自言蒐選之勤，多從秘本中遴出。其百種之中，諸上乘從來膾炙人口者，已十備七八；第期於滿百，頗參中駟，不免魚目、夜光之混。又句字多所竄易，稍失本來，即音調亦間有未叶，不無遺憾。要之，此舉蒐奇萃渙，典刑斯備，厥勩居多，即時露疵繆，未稱合作，功過自不相掩。（頁 170）

他雖肯定其蒐備之功，卻不滿臧氏選入一批「魚目」劣作，並「竄易」當中字句，以致失其本來面目。晚明時或尙可見到一些較近元本的古本，卻因臧氏整理之版成功流行，而漸被取代、亡佚。從王驥德口中說出「本來」二字，特別令人感傷。

而近人孫楷第《也是園古今雜劇考》也批評：⁹

至臧懋循《元曲選》，本自內本出。而懋循，師心自用，改訂太多，故其

⁶ 現存明代「元雜劇彙編本」的版本主要有八種，包括「脈望館鈔校本古今雜劇」、息機子編《雜劇選》、黃正位編《陽春奏》、《古名家雜劇》、顧曲齋刻本《古雜劇》、繼志齋刻本《元明雜劇》、《元曲選》、孟稱舜編《古今名劇合選》。除「孟本」刊於崇禎六年之外，其餘七種都是萬曆時的刊本或鈔本。來源介紹參見鄭騫〈元明鈔刻本元人雜劇九種提要〉（《景午叢編》，台北：台灣中華書局，1972）。鄭氏在書中另篇〈臧懋循改訂元雜劇平議〉頁 418，把現存元雜劇的各種本子分為四個系統：1. 元刊古今雜劇三十種，元代刊本。2. 《雜劇選》、《陽春奏》、《古雜劇》、《古名家雜劇》、《元明雜劇》、「脈望館鈔校本古今雜劇」。3. 《元曲選》，自成一系。4. 《古今名劇合選》，斟酌於 2、3 兩系統間「擇善而從」。近年解玉峰於〈談南圖館藏李開先《改定元賢傳奇》〉（《文獻》2001 第 2 期），發現湮沒已久的另一種：李開先的《改定元賢傳奇》；其刻於嘉靖 20 年（1541）至隆慶 2 年（1568）間，可謂明代最早的元雜劇選本。赤松紀彥〈《改定元賢傳奇》小考——《陳搏高臥》與《青衫淚》〉（宣讀於「中國戲劇：從傳統到現代」國際研討會，南京大學、上海戲劇學院合辦，2005 年 7 月），對其版本、系統有進一步的探索。

⁷ 見臧懋循〈元曲選序〉（《元曲選》，杭州：浙江古籍出版社影印涵芬樓本，1998）：「予家藏雜劇多秘本。頃過黃，從劉延伯借得二百種，云錄之御戲監，與今坊本不同。因為參伍校訂，摘其佳者若干，以甲乙釐成十集，藏之名山而傳之通邑大都，必有賞音如元朗氏者。若曰妄加筆削，自附元人功臣，則吾豈敢。（頁 2）」

⁸ 收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982 版）第 4 輯。

⁹ 《也是園古今雜劇考》（上海：上雜出版社，1953）。

書在明人所選元曲中自為一系。凡懋循所訂與他一本不合者，校以其他諸本，皆不合。凡他一本所作與懋循本不合者，校以其他諸本，皆大致相合。故知明人選元曲之刻於萬曆中者，除《元曲選》外，皆同系。懋循重訂本，校以元刊本，其所存原文不過十之五六或十之四五。三十年前究元曲者但據《元曲選》一書；是於元曲僅十得四五也。（頁 151 - 153）

他從版本比較的眼光，再度提出《元曲選》充斥臧氏本人自行修改的痕跡，若究元曲者據此書，僅能得元曲「十分之四、五」而已。再如吳梅《元劇研究》、¹⁰嚴敦易《元劇斟疑》之言，¹¹亦著眼於此。

當然，也有挺身為臧晉叔辯護者，如王國維《錄曲餘談》：¹²

世多病臧晉叔刻《元曲選》，多所改竄。元人雜劇存於今者，只《元曲選》百種。設無晉叔校刻，今人殆不能知元劇為何物矣。（頁 279）

他寫此書之際，元刊本、其餘明代元劇選本尚未發現；以當時的條件，王氏對臧晉叔存有「感激」之心是很能理解的。但如吉川幸次郎《元雜劇研究》：¹³

有一部分文學史家認為《元曲選》經過臧氏修改後，已經完全失去了本來面目，這種見解不是我所能苟同的。即使《元曲選》已經失去原來的面目，也不能只怪《元曲選》；因為萬曆年間的本子，也都大體與《元曲選》相近，這樣我們當然沒有避開《元曲選》而去就他本的必要。而且，萬曆年間的各種刊本既都是五十步與百步的關係，那麼我們寧可採取《元曲選》，為的《元曲選》是整理得比較完整的。（頁 40 - 41）

其過於偏袒《元曲選》的心態，已被鄭騫於〈元雜劇研究譯本序〉所點出：

在本書「序說」第四節中，吉川先生似乎忽視了「元刻雜劇三十種」的價值。這部書是現存唯一的元雜劇原本，雖然沒有賓白，但在歌辭方面卻有許多地方遠勝於明人的本子如臧懋循的《元曲選》等。臧選改壞了甚至改錯了的地方實在不少，幸而有此元刻本，才使我們得見元雜劇歌辭的真面目；何況其中還有若干別無他本的上等作品。我以為這部書應當特別加以介紹與推崇；但吉川先生在這方面說得很少。（頁 2 - 3）

¹⁰ 《元劇研究》（收入王衛民校注《吳梅全集》，石家莊：河北教育出版社，2002）：「元人百種曲，是臧晉叔所刻的。論他功勞，確是不小，許多秘本，賴此流傳下來，這是功德無量的。可是元劇原本，被他盲刪瞎改，弄得一塌糊塗。」

¹¹ 《元劇斟疑》（北京：中華書局，1960）頁 141：「我們把元刊本雜劇，與臧晉叔《元曲選》中名目相同的雜劇，試加勘校，它的訛舛是很可驚的，全折的幾於不盡相同，亦所恆有。」

¹² 收入《宋元戲曲考等八種》（台北：僑勉出版社翻印，1975）。

¹³ 鄭清茂譯本，《元雜劇研究》（台北：藝文印書館，1977）。

不過，當代仍有學者以為該更公平地看待臧之功過，而非一味批判，如徐扶明〈臧懋循與《元曲選》〉：¹⁴

而《元曲選》與元刊本不同之處，有些還是前人改動的，並不是臧懋循一手造成的。至於臧懋循的參伍校訂「以己意改之」，是改得好或改得糟，這就很難說，因目前還缺乏可靠的對證。而且《元曲選》中的雜劇劇本，都是科白俱全，可以使我們了解到每個雜劇劇本完整的內容和形式。（頁 149）

以及徐朔方〈臧懋循和他的《元曲選》〉：¹⁵

但是創作雜劇而又不撰寫科白完全不符合當時實際 許多雜劇如果脫離科白，它們就不可理解 即此這一點而論，元刊本就不及《元曲選》接近原著的真面目（頁 15）

皆認為《元曲選》在保存科白方面的功勞不可抹滅，而臧氏校勘精刻、以及將許多劇本「改好」之處也是他本所不及的。

上述意見一般說來，肯定《元曲選》「保存」劇本及科白之功；但對於其「過」的部分，也就是臧氏對手中底本、舊本的刪改，究竟是改好或改壞，頗有爭議；這就必須實際從版本勘對察其真相了。鄭騫先生便對此下過一番功夫，如其文〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉（《景午叢編》），便透過對《竇娥冤》的輯異比對，實際說明臧氏的改動；而他在〈從元曲選說到元刊雜劇三十種〉、〈臧懋循改訂元雜劇平議〉（《景午叢編》）二文中，對《元曲選》的評價可為公允之定論：

元曲選 重要性還是依然如故 一來因為流傳已久，在人們心裡根深蒂固；二來因為此書確有其獨特的地方，有獨特的好處，也有獨特的壞處。

元曲選好的特點，是臧氏編撰此書曾經校勘整理，使其成為極完善最方便的讀本；壞的特點是臧氏曾經對於舊本原文，包括曲與白，大量改訂，以致失去其本來面目。（頁 409）

透過一整本論著的細緻比對，¹⁶鄭騫對於臧氏失真的說法是最有說服力的。綜上

¹⁴ 收入李修生、李真渝、侯光復編，《元雜劇論集》（天津：百花文藝出版社，1985）。

¹⁵ 收入《徐朔方集》。

¹⁶ 鄭騫於〈元人雜劇的逸文及異文〉（《景午叢編》）提到他認為「錄異」元雜劇的方式：「元人雜劇的單折或零曲，其文辭字句與各劇通行本頗有出入。兩兩相較，短長互見，大多數可以並存；可以訂補通行諸本妄改妄刪之處也不少。這樣排比較勘，是現代研究元劇者應有工作之一。不過這些雜劇的異文往往很多，若仍循舊例而作校勘記，一本作某、一本作某的校下去，很容易弄得蕪雜零亂而且不勝其煩。所以我主張 只將各書所收單折以及零曲輯錄在一起，使讀者自去校勘，擇善而從，這樣似乎更為妥當簡便。所以我不說元劇校異而說錄異。（頁 341）」對此的實際執行，則於〈臧懋循改訂元雜劇平議〉頁 420—421 透露出來：「本文 很少舉出實例，乃

所述，若以文學賞析角度，《元曲選》確為重要的元雜劇總集，因其整理完備、風格統一；然若作為學術研究，卻無法以此時代頗晚、帶有各項嬗變痕跡與個人喜惡改訂之本為圭臬，論述「元代雜劇」。

受鄭騫影響，海外漢學家開始關注於其他版本的研究，尤注重「元刊雜劇」無可取代的「元刻、元刊」地位。重要學者為伊維德、奚如谷二位，分別發表呼籲、提倡《元曲選》非元雜劇「本來面目」之文，並試圖從版本演變角度解讀其間意識形態的轉換。¹⁷長期關注、譯介二人論著的宋耕，於〈元雜劇改編與意識形態——兼談「宏觀文學史」的思考〉一文有詳盡的介紹，值得大幅引用：¹⁸

奚如谷在《竇娥冤》之冤：臧懋循對《竇娥冤》的修改（"A Study in Appropriation: Zang Maoxun's Injustice to Dou E"）一文中，將臧懋循《元曲選》中的《竇娥冤》與早期的《古名家雜劇》中的版本進行了比較。在他看來，原本《竇娥冤》的主題是「經濟交換和個人的商品化」，表現了當時以城市商人為主的觀眾的思想和興趣。而在臧懋循的改編本中，有關因果報應和涉及性欲的內容都被儒家的正統禮教所取代了。該劇的主體變成了對「孝道」、「節烈」等儒家道德觀念的說教，因而也就由民間的口語文化發展為文人的書面文化。

另一篇 文本與意識形態：明代改編者與北雜劇（"Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama"）。在這篇文章開頭，作者就闡明了文本編輯和意識形態之間的關係：

是為篇幅所限。若把元曲選與其他本子重要的異同全部舉出，並加以說明與評論，可以寫成一本二十多萬字的專書。所以本文只是提出一個綱領，以作學者探討此一問題的參考。在「附記」中言及：「本文末段所說元雜劇異本八十五種的比較，我已在民國五十三年全部作出來了，約三十萬字，總名之曰『元雜劇異本比較』。全書不知何時始能付印」。可以說，這部未刊的「元雜劇異本比較」，是鄭騫晚年元雜劇研究的重要成果之一，對於現存元雜劇版本內容的比對校異，研究意義重大，惜今已不知存亡。

¹⁷ 這方面的主要論述有 W. L. Idema, "Why You Never Have Read a Yuan Drama: The Transformation of Zaju at the Ming Court" (*Studi in Onore Di Lionello Lanciotti*, Volume I, 1996)，參見宋耕譯，〈我們讀到的是「元」雜劇嗎——雜劇在明代宮廷的嬗變〉（《文藝研究》2001年第3期）。S. H. West, "A Study in Appropriation: Zang Maoxun's Injustice to Dou E" (*Journal of the American Oriental Society*, 111.2, 1991)，此題宋耕譯作〈竇娥冤之冤：臧懋循對竇娥冤的修改〉；"Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama"（〈文本與意識形態——明編訂者與北雜劇〉），收入華瑋、王璦玲主編，《明清戲曲國際研討會論文集》（台北：中研院文哲所籌備處，1998）。

¹⁸ 宋耕，〈元雜劇改編與意識形態——兼談「宏觀文學史」的思考〉（《二十一世紀》網絡版，2003年5月號，總第14期，見 <http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/supplem/essay/0303037.htm>）。

我所希望探討的是：在中國戲曲文本中，對意義的完整、形式的統一的追求如何掩蓋著意識形態的灌輸；編輯行為本身如何通過將一種不穩定的、混亂的口語納入嚴格的書面文本來「馴化」這種口語體；編輯的任務不但是要控制文本的形式—格式和語言—而且還要通過語言來控制內容，來駕馭任何對明代統治者構成威脅的社會或文化能量，來鉗制文人的意識形態世界……弑君、篡位、血腥復仇以及不加控制的性欲和掠奪等內容就像那些錯字以及被錯誤理解的片斷一樣被刪去了。

奚氏認為明代的內府本和文人編輯的雜劇集子從內容和形式兩方面反映了改編者對意識形態的關注。內容方面，有商業文化色彩的隱喻以及有關性、商業、現世報應與仇殺的描寫都被儒家的正統說教所取代。而另一方面，編輯者也試圖通過版本形式的整飭從形式上約束文本。此外，編輯者試圖將戲曲作為一種合法的文類(genre)納入主流文化。這主要表現為兩個方面：(一) 將表演性的戲曲與書寫或印刷性的文本加以區別；(二) 將戲曲與正統的詩歌傳統聯繫起來，並藉此將戲曲納入與先前文學形式相關的發展軌道，建立了「唐詩、宋詞、元曲」這類的描述。

伊維德的《我們讀到的是「元」雜劇嗎？——雜劇在明代宮廷的嬗變》("Why You Have Never Read a Yuan Drama: The Transformation of Zaju at the Ming Court") 可以看作是他們觀點的總結和概括。伊氏認為不單是《元曲選》、萬歷年間的明刊本，甚至還包括現代版本的《元刊雜劇三十種》，都無法反映元代戲劇演出的情況，也無法作為元代社會、文化的可靠資料來加以研究。因為元代的雜劇很可能是一種根本沒有完整劇本的簡單的商業演出。而任何形式的元雜劇文本都避免不了編輯、修訂的痕跡。因此，從這個意義上說，我們從未讀過真正的「元」雜劇：

元雜劇原來是比較簡單的一種戲劇形式，以正旦或正末的演唱為主。而唱詞有時十分直露和粗俗。雜劇一旦被明代統治者改編為一種宮廷娛樂，就發生了許多本質上的變化，意識形態的壓力迫使許多劇本要重寫，嚴格的審查制度使劇本的全部內容必須都以書面形式寫出來，而戲劇演出環境的變化加強了雜劇的戲劇性。在萬歷年間出現的元雜劇版本正是這些改編和壓力的結果。其後，《元曲選》的編者又將這些宮廷演出本改編為江南文人書齋中閱讀的案頭劇本。因此，可以說這些劇本從商業性的城市舞台，經過宮廷官宦機構，最終流落到了學者們的書齋中。而只有在進入書齋之後，戲劇才成為固定的，供閱讀和闡釋的文本。經過許多人的手之後，它們才能被作為某個作家的作品來研究。

透過宋耕的譯介，可以清楚掌握兩位漢學家對元雜劇的版本、及不同時代所呈現的本質、形態等關係的看法。伊維德另有數篇探討與元雜劇相關主題的論文，也都以此觀點為基準解讀材料。¹⁹

注重瑣細問題考證的日本漢學家，更早地注意到元雜劇的版本與元刊雜劇的重要性，主要研究者為承繼鹽谷溫、青木正兒、吉川幸次郎的京都學派，²⁰如岩城秀夫、金文京、日下翠、小松謙、赤松紀彥等。²¹京都大學學者群長年以「元曲讀書會」的方式彼此磋商，²²並於 2004 年出版第一篇元刊雜劇的校注成果。²³惜筆者未諳日文，無法更進一步介紹，托望將來自修後能補足此憾。

¹⁹ 如“The Founding of the Han Dynasty in Early Drama: The Autocratic Suppression of Popular Debunking”(〈早期戲劇中的漢朝建立：公開揭露專制鎮壓〉)，in Idema eds, *Thought and Law in Qin and Han China: Studies Dedicated to Anthony Hulsewe on the Occasion of His Eightieth Birthday* (Leiden; N.Y.: E. J. Brill, 1990). ”The Orphan of Zhao: Self-sacrifice, Tragic Choice and Revenge and the Confucianization of Mongol Drama at the Ming Court”(〈趙氏孤兒：自我犧牲、悲劇選擇與復仇，明代宮廷中元曲雜劇的儒家道德觀〉)，*Cina* (Rome) 21(1988). ”Emulation through Readaptation in Yuan and Early Ming”(〈元至明初不斷被改編的同題競寫現象〉)，*Asia Major* (London) 3rd series, 3, pt.1 (1990). ”The Remaking of An Unfilial Hero: Some Notes on the Earliest Dramatic Adaptations of The Story of Hsueh Jen-kuei”(〈不孝英雄的重塑：早期「薛仁貴故事」戲劇改編的幾點看法〉)，in Poorter, Erika de, ed. *As The Twig Is Bent: Essays in Honour of Frits Vos* (Amsterdam: J. C. Gieben, 1990). ”The Pilgrimage to Taishan in the Dramatic Literature of the Thirteenth and Fourteenth Centuries”(〈十三、十四世紀戲劇文學中的泰山朝聖之旅〉)，*CLEAR* 19 (Dec 1997).

²⁰ 參看《國外中國古典戲曲研究》由孫歌執筆的日本部分，如頁 8：「這與京都在 30 年代末期產生了一個中國古代戲劇研究群體有一定關係。」；頁 12—13：「吉川以及該研究室成員認為，集體研究比個人分散的努力更有利於解決困難的問題，尤其是處理使用特殊語彙的雜劇文本。因而這個研究所一直堅持集體研究的形式。這些集體合作使得京都研究中國古典文學和古典戲曲的陣容比東京強大得多。其後日本最有成就的中國戲曲研究者大多出自這個群體。」

²¹ 岩城秀夫，〈元刊古今雜劇三十種の流傳〉，《中國文學報》14，1961.4。金文京，〈「元刊雜劇三十種」序說〉，《未名》第 3 號，1983.1；〈「元刊雜劇三十種」序說補正〉，《未名》第 4 號，1983.10；〈從「一人獨唱」談到元雜劇的戲劇特質〉，《田中謙二博士頌壽記念中國古典戲曲論集》（東京：汲古書院，平成三年）。日下翠，〈元雜劇《看錢奴》の演變〉、〈楔子考〉、〈元刊本の「散場」〉，《中國戲曲小説の研究》（東京：研文出版，1995）。小松謙，《中國古典演劇研究》（東京：汲古書院，平成 13 年）；〈元雜劇內府本系諸本考〉（《田中謙二博士頌壽記念中國古典戲曲論集》）。赤松紀彥，〈「元曲選」的意圖〉（《田中謙二博士頌壽記念中國古典戲曲論集》）。

²² 參見《國外中國古典戲曲研究》頁 12：「吉川幸次郎 1939 年，他出任京都的東方文化研究所經學文學研究室主任，開始組織研究室成員整理與研究元曲，並以每週一次讀書會的形式進行會讀」。

²³ 由署名「赤松紀彥、井上泰山、金文京、小松謙、佐藤晴彥、高橋繁樹、高橋文治、竹內誠、土屋育子、松浦恆雄」學者群所發表的《元刊雜劇の研究（一）「尉遲恭三奪槊」全訳校注》（京都府立大學學術報告「人文・社會」第 56 號，平成 16 年 12 月）。

總言之，元雜劇的版本與元刊雜劇問題，在中國主要由鄭騫與洛地二位有意識地提出新的見解；²⁴在國外也得到許多關注，其重要性無庸置疑。不過，在文本之外，與其形式、體裁、劇場的相關問題等，研究似尚有未竟之處；這便成為本論文耕耘之田。

3. 歷史背景的問題——「九儒十丐」說的正誤

過去元雜劇研究一項鮮明的特色，在於探討其與元代社會的關連時，經常以元時分蒙古、色目、漢人、南人四階政策的不平待遇，連結科舉之廢造成文人地位的下降，乃至引用「九儒十丐」的說法，來論述元代作家提筆之因、題材之由、作品反映現實、與雜劇語言文學之風格等。前文已析，以《元曲選》作為元代雜劇的忠實反映是不可靠的，其文字風格可能明代多於元代，題材更多為明人所喜而非元人所尚，由此反映的「元代社會」可能離真正的歷史有段差距。為了正確理解歷史背景，我們必須借鑑「蒙元史研究」的成果作為認知依據。

蕭啟慶先生於〈元代的儒戶：儒士地位演進史上的一章〉，²⁵已提出「九儒十丐」之說語出過激，²⁶卻影響甚大。²⁷為此，他從「制度史」的觀點分析：

元代儒士的法定政治、經濟地位，並將元代儒士與當時其他各身份團體，以及前後各代儒士的地位，略作比較，希望從而瞭解元代儒士的地位是否空前低落，達到「九儒十丐」的地步。（頁5）

研究結果發現：

在經濟方面，儒戶享有種種優待，比起其他戶計，算是處於有利地位。

亦即儒士地位並不卑下。向來觀念的問題在於：

儒戶，以及一般儒士在元代的主要問題是出路問題 儒戶的出路問題，也就是一般讀書人的問題。（頁25）

²⁴ 二位之篇章論文主要章節將一一引用，在此不贅列。

²⁵ 收入蕭啟慶，《元代史新探》（台北：新文豐出版社，1983）。

²⁶ 見其文頁4：「元代儒士極受歧視的說法，最初出於南宋遺民的筆下，即是所謂『九儒十丐』的說法。謝枋得、鄭思肖、謝、鄭二氏原是宋遺民中有名的激進派，一方面哀故國的淪亡，另一方面悼衣冠的沈喪，語出過激，並不意外。」

²⁷ 其文頁4—5：「但是二氏所說影響極大，近代前輩學人多仍以『九儒十丐』一說為引得來衡量元代的社會。可見自來學者即使不完全肯定『九儒十丐』的說法，也多認為元代儒人地位特別低落，是中國歷史的一個特殊時代。過去研究元代士人活動者已有不少。這些文字的出發點大多肯定元代士人地位極其低下，失去傳統的出路，從而分析他們在其傳統活動範圍——仕進，經術及古典文學——以外的種種活動，如屈身胥吏，退為醫卜，遁隱江湖，退避玄門，或從事於『俚俗』的雜劇創作。」

因此，蕭氏特別針對「補吏」作為元代儒人的主要出路一事，加以研究。而「吏」也是許多元代劇作家所擔任的職位。首先，他澄清「士人淪為胥吏為悲哀」之說：

元代的官吏之分，不同於唐、宋 官與吏不過是上、下之別，並非涇渭有別的兩個途徑，而且在官僚組織的下部，官與吏有相互重疊的現象，上層胥吏，即所謂首領官，多享有品秩、俸祿和職田；而中央的首領官吏可高達六、七品；而且，在理論上可上昇為上層官僚。至於下層胥吏，固然不擁品秩，相當於唐宋的流外胥吏，但年資既深，也可經考銓而入流。因此，補吏成為元代士人的主要入仕途徑 元代士人之甘為吏胥，固然由於科舉停止後，其他入仕途徑不多，但也由於胥吏所受歧視遠較以前為少。（頁 27 - 28）

其次，考察制度上專為儒士經由充吏而入仕的途徑——「歲貢」（頁 28—30）與「教官」（頁 30—33），進而提出看法：

比起前代來，儒士入仕的主要問題，不在於機會的「量」的問題，而在於職位的「質」。無論由吏進或以學官進，大多數的士人都必須永沈下僚，位居人下。這是元代士人沮傷的主要原因。（頁 33）

中肯地說明問題在於儒士的「自尊」未獲滿足。最後總結：

在元代社會中，除去統治階層的貴族和官吏外，儒戶仍是諸色戶計中最受優遇的一種，在軍、民、匠、站及賤民之上。「九儒十丐」一說，並不反映事實。不過，元代儒戶卻失去儒士在中國社會中唯我獨尊的地位，而與各教僧侶相並列。（頁 39）

儒士也失去唯我獨尊的傳統地位，不過是幾個受到優崇的「身份集團」之一而已。（頁 41）

蕭氏研究的啟發，在於解讀文人作品時，輕易聯繫其地位卑下、或反映其悲慘境遇之類的說法，已然站不住腳。文人的現實待遇與其心理層面並非直線反應，而是複雜、多元因素的釀就。透過元史學者嚴謹的考究，無疑昭示我們，應該從不同的角度、取材於元代的論證，重新探討雜劇創作與文人、社會的關係。

二、研究論題與方法

藉由以上提出元雜劇研究的三個問題，辯證了元刊雜劇的研究價值：作為現存唯一「元刊」的雜劇文本，是我們探索「元代」雜劇本來面目，窺見戲劇與元代社會、文化聯繫的關鍵鑰匙。幸運的是，除了原本影印保存良好外（見第一章介紹），另有三部現代學者的校本，幫助我們理解此一不易辨讀的版本，分別是

鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》²⁸、徐沁君《新校元刊雜劇三十種》²⁹與寧希元《元刊雜劇三十種新校》³⁰。三家中鄭氏校本最早，徐與寧二位完成時間應相差不遠，但前者出版較早。筆者論述時務求以影印之原本為主體，並對照參看鄭校本。

第一章「元刊雜劇版本意義的探討」，講究在元刻版面的基礎上，以不同於前人的方式為這三十本進行研判、分類。這項工作的艱辛，在於毫無可供比對的元代「戲曲」版本，僅能大量翻檢當時所有書籍的刻本作爲驗證；幾部關於元代印刷、出版的「圖解」彙編助益頗大。由此發現元刻小說與元刊雜劇的關連性，得以觸類旁通之法解決「刊刻地」的疑點。在此同時，意外發現出版目的與發行市場等傳播現象，實與元刊雜劇的性質、及其針對的讀者／觀眾密切相關。這使得此章不僅僅是版本考據而已，更是以此爲基點，深入探索與文化現象有關的文學、表演課題。由此帶出本論文的企圖：戲劇不同於純粹的文學體裁，無論古代或現當代，實以劇場及其演出作爲最終、最重要的發表載體，因此討論任一議題時，「表演」都是筆者提問與思考的繫念；所有主題的內在脈絡，都是以「表演」爲始末概念而貫穿的。

第二章「從元刊本再探元代雜劇體製及其意涵」，不諱前賢諸多研究成果的建立，再深論元代雜劇的形式、體製及與其相關的表演問題，所憑藉的新意與方法，就是以「元刊雜劇」爲文本依據，排除明代以後選本已受不同程度改易之干擾，「以元治元」地對現行雜劇史諸多說法之難解，進行箇中歷程、發展的釐清，辨正其中似是而非的觀念。第一節主論「結構」，以組成劇本的一本四折、楔子與散場，作爲考察對象，提出新解。第二節著重於文本對應的表演型態，即「腳色」與「一人主唱」的重點、彈性與變形。第三節是關於雜劇文本中一項重要卻難明的元素——「題目正名」的解析；爲探其成因、現象，完全以同時代的文獻——元刊本與《錄鬼簿》爲分析樣本，試圖以新的方法看出新的端倪；最後並回歸劇場意義，提出其於演出時具備之作用。

第三章正式切入「劇場及其藝術」的議題，但卻更換前兩章集中在「元刊雜劇」本身之法，改以「放大視角」的方式，剖析元代整體劇壇的面貌，以更多當時的文獻與史料，探求雜劇於其中的位置，使整本論文不致偏狹、單薄。第一節先談「表演」，以元刊本特殊的性質，分析其中蘊含的表演線索及意義。第二節則談表演的「憑藉」——劇作家的創作與文本的形成，企圖脫出一般論著對個別作家與作品的闡述方式，以整體性的概念察其寫作意圖與商業特色。第三節在「演

²⁸ 《校訂元刊雜劇三十種》（台北：世界書局，1962）。

²⁹ 《新校元刊雜劇三十種》（北京：中華書局，1980）。

³⁰ 《元刊雜劇三十種新校》（蘭州：蘭州大學出版社，1988）。

出場合」與「觀眾」的基本理念下，擴大理解、釐清其時戲劇「傳播」與「接受」的文化現象，重點之一在於補充些許翻檢所得的新材料。

總結之，作為研究主體的元刊雜劇，最重要的意義與價值是使我們接近元代雜劇的「本相」；事實證明，元代雜劇呈現出的形式、內涵與發展，與明代選本特別是《元曲選》建立的面貌，有極大的差距。透過對版本、文本進行細緻的「內緣研究」，可以延伸進行豐富的「外緣研究」；如理解當時劇場與表演，各階層士人對通俗文藝的關注，文人群體與文化現象，宮廷對時興娛樂的扶助與干預，與創作、出版、發行有關的商業行為，民間對戲劇的接受與風行等。內外並立，庶能嘗試建構一部元代雜劇的「史略」論述。本論文意欲傳達的史觀，並非建立在個別作家及其作品研究的論述上；此重要性自不待言，卻較難從中獲取整體性的概念；所要強調的是，戲劇既作為文學、文化現象，也是社會、經濟、政治各層面相扣脈絡中的一環。進入二十一世紀的元雜劇研究，若無法在諸前輩孳孳不倦的考證、校勘、辨偽、考古發掘、嚴謹分析的堅實基礎上，發展更深廣的思路與整合性的觀察，就愧對靜安先生舊時筆路藍縷之功了。是為緒論，亦為自我砥礪。

