

## 第一章 元刊雜劇版本意義的探討

現存元刊雜劇共三十種，王國維〈元刊雜劇三十種敘錄〉（以下稱〈敘錄〉）介紹：「今藏上虞羅氏，舊在吳縣黃堯圃丕烈家，書匣上刻堯翁楷書十二字，曰元刻古今雜劇乙編士禮居藏」。<sup>1</sup>可知此編原係名藏書家黃丕烈的故物，後經羅振玉、王國維的發現而流傳於世。民國三年日本京都帝國大學借去原書，請當時名刻書家湖北陶子麟覆刻了一部，<sup>2</sup>民國十三年上海中國書店又根據日本覆刻本照相石印行世<sup>3</sup>。最後原本歸北京圖書館所有。鄭振鐸主編的《古本戲曲叢刊四集》，即據北京圖書館藏以珂羅版影印，是目前可得最完善的第一手資料，也是本文論述的原始依據。<sup>4</sup>原書為單行本，「本無次第及作者姓氏」，<sup>5</sup>收藏者將之裝訂成冊，後由王國維逐一釐定時代、考訂撰人，並依照時間先後把各劇次序重新排列。原不具總名，至黃丕烈名之為「原刻古今雜劇」，日本覆刻本題名為「覆元槧古今雜劇三十種」，上海石印本題名為「元刻古今雜劇三十種」，古本戲曲叢刊本題名為「元刊雜劇三十種」。鄭騫校訂時認為：「其實這部書所收都是元代作品，根本無所謂古今，這只是自明以來給雜劇彙集題名的一種習慣」，故刪去古今二字，亦以「元刊雜劇三十種」稱之，<sup>6</sup>是書遂以此名通行。

元刊雜劇的保存，黃丕烈之前藏於何煌之手，何煌以前則為明嘉靖曲家李開先的舊藏。能夠得知這段歷史，乃因何煌亦為「脈望館鈔校本古今雜劇」的歷任收藏家之一，<sup>7</sup>而他曾於雍正三年至七年間，以「元鈔」及「元刊」雜劇數十種，對校「脈望館」本的同名雜劇；其校後跋語有「用李中麓鈔本校」、「用李中麓所藏元槧本校

<sup>1</sup> 王國維，《觀堂別集》，收入《王國維遺書》第四冊（上海：上海古籍書店，1983），頁18b。

<sup>2</sup> 陳堅、馬文大撰輯，《宋元版刻圖釋》第三冊（北京：學苑出版社，2000）頁19—20介紹元刊雜劇三十種：「…多個本子上有刻工刊署『鄂省陶子林刊』知為陶子林鐫刻。」誤將覆刻本視為原本、陶子麟視為元代原刻工。

<sup>3</sup> 鄭騫《校訂元刊雜劇三十種·序》，頁1。

<sup>4</sup> 古本戲曲叢刊編輯委員會，《古本戲曲叢刊四集·元刊雜劇三十種》（上海：商務印書館，1958）。

<sup>5</sup> 同注1，頁19b。

<sup>6</sup> 《校訂元刊雜劇三十種·序》，頁2。

<sup>7</sup> 關於「脈望館鈔校本古今雜劇」的來源與歷任收藏史，可參見鄭振鐸，〈跋脈望館鈔校本古今雜劇〉，收入《鄭振鐸說俗文學》（上海：上海古籍出版社，2000）；孫楷第《也是園古今雜劇考》（上海：上海古籍出版社，1953）。

訖了」云云，故知其舊藏本來自李開先。<sup>8</sup>若據何煌以元鈔本校《王粲登樓》的跋語，直到清初此類元鈔本猶有數種存世，可惜今未得見。<sup>9</sup>元雜劇於元代的樣貌，只能從元刊雜劇管窺之了。

關於元刊雜劇的版式，首見於王國維〈敘錄〉之描述：

此本雖出坊間，多訛別之字，而元劇之真面目獨賴是以見，誠可謂驚人祕笈矣。

又，在考訂「大都新編關張雙赴西蜀夢」條下云：

此劇刊板出於元季，而上冠以大都新編四字，蓋翻刊舊本也。

末了云：

右雜劇三十種，題大都新編者三，大都新刊者一，古杭新刊者七，又小字二十六種，大字四種，似元人集各處刊本為一帙者。然其紙墨與板式大小，大略相同。知仍是元季一處彙刊；其署大都新刊或古杭新刊者，乃仍舊本標題耳。<sup>10</sup>

王國維觀察元刊雜劇有幾項重點：元本、坊刻本、印製所在地可能相同、但另外標榜大都或古杭新刊。鄭騫的看法稍異：

全書…版式字體均不相同，有大字本，有小字本，有題大都新編者，有題古杭新刊者。據此可知是書坊雜湊而成的本子…

這部書是元代書坊所印的「小唱本」，刻工非常草率拙劣，錯字、掉字、同音假借字、簡體俗字滿紙都是，有時簡直刻得不成字形。<sup>11</sup>

鄭氏認為其版式字體有個別差異，且刊刻地亦不同，為書坊拼湊而成，其質地多呈現闕陋訛錯的樣貌；最後一點頗能代表學界對元刊雜劇的主流看法。他並提出元刊雜劇的性質為「小唱本」，但並未解釋何謂小唱本。

元刊雜劇為元本、坊刻本應無疑義。但是否為一處彙刊、或各有其刊刻處？其本質是否僅為拙劣的小唱本？二位前輩之後的主要論者，各自處理不同的主題，但未對此形成定見。<sup>12</sup>綜言之，學界關於元刊雜劇最基本的版本、分類、刊刻地、性

<sup>8</sup> 鄭振鐸，〈跋望館鈔校本古今雜劇〉，頁 222—223。

<sup>9</sup> 見鄭騫〈鈔本王粲登樓跋〉，《校訂元刊雜劇三十種》，頁 458。

<sup>10</sup> 頁 18b—24b。

<sup>11</sup> 《校訂元刊雜劇三十種·序》，頁 2。

<sup>12</sup> 有關論述如李大珂，〈元刊雜劇的價值〉（《元雜劇論集》）。洛地，〈關目為本、曲為本，掌記為本、正為本——元刊本中的“咱”“了”及其所謂“本”〉，《洛地文集·戲劇卷卷一》（西雅圖：藝術與人文科學出版社，2001）文。Stephen H. West, “Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama”（《明清

質方面的研究，還停留在初步印象的階段。這正是本章意欲清理的礎石工作。對於元刊雜劇的刊刻地，能否在表象之外，進一步破解迷思，找出實際的刊刻地，是第一節的目標。至於能否經由版本的勘查比對，深究其中的細部差異與隱含意義，找出新的歸類；並且在分類的基礎上，透析版本性質所暗示的潛在讀者與市場意義，則是第二節的課題。



## 第一節 元刊雜劇刊刻地的辯證

在進行刊刻地的討論與接下來的分類之前，先釐清「標目」。元刊雜劇三十種每本各有一「頭題」和「尾題」，兩者不一定相同。<sup>13</sup>此處將各本題目，按王國維排定三十種的順序，列表如下：

表 1-1-1：

頭題	尾題
大都新編關張雙赴西蜀夢全	大都新編關張雙赴西蜀夢全
新刊關目閨怨佳人拜月亭	新刊關目閨怨佳人拜月亭終
古杭新刊的本關大王單刀會	古杭新刊的本關大王單刀會
新刊關目詐妮子調風月	新刊關目詐妮子調風月
新刊關目好酒趙元遇上皇	新刊關目好酒趙元遇上皇終
大都新編楚昭王疎者下船	大都新編楚昭王疎者下船終
新刊關目看錢奴買冤家債主	新刊關目看錢奴買冤家債主
新刊的本泰華山陳搏高臥	新刊的本泰華山陳搏高臥畢
新刊關目馬丹陽三度任風子	新刊關目三度任風子的本全畢
新刊的本散家財天賜老生兒	新刊散家財天賜老生兒終
古杭新刊的本蔚遲恭三奪棚	古杭新刊的本蔚遲恭三奪棚
新刊關目漢高皇濯足氣英布	新刊的本關目漢高皇濯足氣英布全
趙氏孤兒	趙氏孤兒終
古杭新刊的本關目風月紫雲庭	古杭新刊的本關目風月紫雲庭
大都新編關目公孫汗衫記	大都新刊關目公孫汗衫記全
新刊的本薛仁貴衣錦還鄉關目全	新刊的本薛仁貴衣錦還鄉關目全
新刊關目張鼎智勘魔合羅	古杭新刊張鼎智勘魔合羅終
古杭新刊關目的本李太白貶夜郎	古杭新刊關目的本李太白貶夜郎
新編岳孔目借鐵拐李還魂	新編岳孔目借鐵拐李還魂
新編關目晉文公火燒介子推	新編關目晉文公火燒介子推
大都新刊關目的本東窗事犯	大都新刊關目東窗事犯的本全
古杭新刊關目霍光鬼諫	(缺若干字) 光鬼諫
新刊死生交范張雞黍	新刊死生交范張雞黍終
新刊關目嚴子陵垂釣七里灘	刊關目嚴子陵七里灘全
古杭新刊關目輔成王周公攝政	刊新刊關目輔成王周公攝政
新刊關目全蕭何追韓信	新刊關目月夜追韓信的本 畢

<sup>13</sup> 金文京〈「元刊雜劇三十種」序說〉(《未名》第3號)頁49—50首先提出有頭題與尾題。

新刊關目陳季卿悟道竹葉舟	新刊關目陳季卿悟道竹葉舟終
新刊關目諸葛亮博望燒屯	新刊關目諸葛亮博望燒屯畢
新編足本關目張千替殺妻	新編足本關目張千替殺妻畢
古杭新刊小張屠焚兒救母	古杭新刊小張屠焚兒救母

## 一、題目標示的刊刻地

先從題目標示的刊刻地點分析這三十本元刊雜劇，包括兩地：大都與古杭。暫列如下：

1. 標示在大都刊刻者：共四本。標題雖有「新編」、「新刊」兩種差別，但應均屬刻坊習套用語。

大都新編關張雙赴西蜀夢

大都新編楚昭王疎者下船

大都新編關目公孫汗衫記

大都新刊關目的本東窗事犯

2. 標示在古杭刊刻者：共八本。王國維〈敘錄〉中以為七本，可能因《新刊關目張鼎智勘魔合羅》的頭題與尾題不同而忽略。<sup>14</sup>

古杭新刊小張屠焚兒救母

古杭新刊關目霍光鬼諫

古杭新刊關目輔成王周公攝政

（古杭）新刊關目張鼎智勘魔合羅

古杭新刊的本關大王單刀會

古杭新刊的本蔚遲恭三奪棚

古杭新刊關目的本李太白貶夜郎

古杭新刊的本關目風月紫雲庭

單就刊刻地來看，大都與古杭兩地是有指標意義的。<sup>15</sup>表面上看來古杭一地刊刻的

<sup>14</sup> 《宋元版刻圖釋》第四冊頁 247 有《趙氏孤兒》書影，其介紹條目曰：「…元代雜劇盛行，刊本今傳有三十餘種，以杭州坊刻本為多。此本亦其地風格。」卻無舉證。且事實上今傳元刊雜劇只有三十種。

<sup>15</sup> 自王國維《宋元戲曲考》（《王國維遺書》第 15 冊，頁 55b—60a）「九、元劇之時地」中，提出關

數目較大都為多，也符合一般認為元代一統後雜劇重心南移的論點。<sup>16</sup>但值得注意的是，從標題看來，竟還有將近三分之二的十八種本子未標明地點。這樣的比例不禁令人思索表象之外的本相為何。因此，底下先嘗試能否據版本特徵如版式、行款、字體等，推論這十八本可能的刊刻地。一一比對後可得以下群組：

(1)

新刊關目詐妮子調風月  
古杭新刊的本關目風月紫雲庭  
新刊的本薛仁貴衣錦還鄉關目全  
(古杭)新刊關目張鼎智勘魔合羅  
新編關目晉文公火燒介子推

(2)

新刊關目看錢奴買冤家債主  
古杭新刊關目的本李太白貶夜郎

(3)

新刊關目閨怨佳人拜月亭  
古杭新刊的本關大王單刀會  
古杭新刊關目輔成王周公攝政



(4)

新刊的本泰華山陳搏高臥  
新刊的本散家財天賜老生兒  
古杭新刊的本蔚遲恭三奪擲

(5)

新編岳孔目借鐵拐李還魂

---

於元雜劇的分期，並統計雜劇作家的籍貫，而認為元雜劇作家前期集中於北方（尤以大都為主、平陽次之）、後期集中於杭州之後，此意見普遍為學界所接受，只是在分期準則上意見不一致耳。

<sup>16</sup> 如吉川幸次郎《元雜劇研究》（鄭清茂譯，台北：藝文印書館，1977）第三章頁133：「《錄鬼簿》的下卷為南方作者所獨佔，正表示著元後半期的雜劇中心，已由北方移到了南方。以北方大都為中心而勃興的雜劇勢力，跟著世祖南伐成功而進入南方，因而在以杭州為中心的地帶產生了不少雜劇的作者」。季國平《元雜劇發展史》（台北：文津出版社，1993）第三章「大都雜劇的繁榮」、第四章「元朝的統一與雜劇的南流」亦有深入的闡述。



新刊死生交范張雞黍

新編足本關目張千替殺妻

古杭新刊小孫屠焚兒救母

以上五類，各自在行款處理、字體的形狀大小等表面版式上，具有極高的相似性。且每一類中都有標示「古杭」刊刻者。這幾乎讓我們以為：以上全都是古杭一地所刻的了！然而，再讓我們看第六類：

(6)

新刊關目陳季卿悟道竹葉舟

新刊關目諸葛亮博望燒屯

新刊關目好酒趙元遇上皇

新刊關目馬丹陽三度任風子

新刊關目漢高皇濯足氣英布

大都新編關目公孫汗衫記

大都新刊關目的本東窗事犯

新刊關目全蕭何追韓信

古杭新刊關目霍光鬼諫



這一類依舊在版式、行款、字體等表面特徵上頗為相像，但其中卻同時包含大都與古杭刊刻者。何以不同地區刊刻出來的本子竟也有看似一致的特點？啓人疑竇。另外，《趙氏孤兒》、《新刊關目嚴子陵垂釣七里灘》兩本，則是獨樹一幟，找不出與其他本相似的特徵。這不禁讓我們思索：王國維所言這三十本「仍是元季一處彙刊」、「其署大都新刊或古杭新刊者，乃仍舊本標題耳」的可能性，似乎不該輕易排除。若按照標題列舉的刊刻地，我們無法為全部元刊雜劇分類；採取比對各本形式、外貌的方法，又無法明確區分出「大都特徵」與「古杭特徵」；即使同屬大都或古杭類別之下，各本面目也有所不同。因此可得初步結論：標題所示的刊刻地點未能顯現出「地域特徵」，以此分組意義不大。以大都或古杭標舉，可能因為雜劇盛行於這兩地；但在大都或古杭之下，還涵蓋不同性質的本子需要細究，表面上的刊刻地並不能幫助我們深入瞭解元刊雜劇的形式與內涵。

## 二、元刊雜劇實際的刊刻地

要搜尋元刊雜劇真正的刊刻地，需先瞭解元代的印刷業概況。元代印刷事業具有承上啓下的關鍵地位，由於蒙古統治者重視手工業，使得宋金的刻書人才與技術基礎得以保存下來，印刷出版不可謂不發達。元代刻書以官刻、家刻、坊刻為主，四大刻書中心爲大都、平水、杭州、建陽，各有其風格與所擅。既然元刊雜劇爲坊刻本應無疑義，元代坊刻有一項特色：**福建刻書業居全國之首**，而福建刻書業又以建陽最盛，建本數量可謂半天下，質量亦執牛耳地位。<sup>17</sup>故現存的元代坊刻本絕大多數爲建本。陳堅、馬文大《宋元版刻圖釋》第三、四冊所列的元代「私、坊刊本」類，當中屬於「福建地區刊本」的有 67 本，屬於平陽刊本有 5 本，屬於北京刊本有 1 本，屬於杭州刊本有 11 本（其中還包括 9 本元刊雜劇！）<sup>18</sup>。不止元代，建陽書林在明代亦以刊刻戲曲小說聞名。<sup>19</sup>而現存的元刻元代小說<sup>20</sup>—「全相平話五種」、<sup>21</sup>

<sup>17</sup> 參見張秀民，《中國印刷史》（上海：上海人民出版社，1989）第一章「元代」部分。陳紅彥，《中國版本文化叢書·元本》上編「承上啓下的元代刻書業」。陳堅、馬文大，《宋元版刻圖釋》第三冊「元代版刻述略」。

<sup>18</sup> 奇怪的是，此書將《新刊關目詐妮子調風月》、《新刊關目月夜追韓信》、《新刊關目看錢奴買冤家債主》、《新刊死生交范張雞黍》、《新刊關目好酒趙元遇上皇》列爲「杭州坊刊本」，未加舉證；卻漏掉《古杭新刊關目霍光鬼諫》《古杭新刊關目輔成王周公攝政》《（古杭）新刊關目張鼎智勘魔合羅》《古杭新刊的本關目風月紫雲庭》四本真正標榜「古杭」刊刻者，故數目與內容皆有誤。見第四冊頁 47—57。

<sup>19</sup> 關於福建刻書的研究有：謝水順、李珽，《福建古代刻書》（福州：福建人民出版社，1997）。而以福建書商爲主題、涵蓋宋元明三代發展的重要論著爲（賈晉珠，《追求貨利的出版業：十一至十七世紀福建建陽書商研究》）Lucille Chia, *Printing for Profit: The Commercial Publishers of Jianyang, Fujian (11<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> Centuries)*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2002.

<sup>20</sup> 學界一般認定的元代小說，「全相平話五種」和《三分事略》有元刻本遺存，毫無疑問。《新編紅白蜘蛛小說》有元刻殘頁遺存。《大唐三藏取經詩話》一般認爲是宋版元初覆刻的杭州刊本，暫不計入。《新編宣和遺事》、《新編五代史平話》現存最早版本藏於台北國家圖書館，應爲元本無疑（詳下文）。《薛平貴征遼事略》僅存《永樂大典》鈔本，亦不計入。見（伊維德，〈關於「平話」的幾點意見與推測〉）W. L. Idema, "Some Remarks and Speculations Concerning P'ing-Hua", *T'oung Pao*, Vol. LX, 1-3, 1974.

<sup>21</sup> 這五種元人平話藏於日本內閣文庫，除了一本《新刊全相平話樂毅圖齊七國春秋後集》之外，皆有內封面，封面標題分別爲：「建安虞氏新刊全相武王伐紂平話」、「建安虞氏新刊全相秦併六國平話」、「建安虞氏新刊全相續前漢書平話」、「建安虞氏新刊全相三國志平話 至治新刊」。五本版面款式一致，故學界推測它們皆爲建安虞氏刊刻，年代相差不遠，大概就在至治年間（1321—1323）。原本影印見國立中央圖書館編，《歷史通俗演義》（臺北：國立中央圖書館影印元刊本，1971）。並參見鄭振鐸，〈論元刊全相平話五種〉（《鄭振鐸古典文學論文集》，上海：上海古籍出版社，1984）。W. L.



《三分事略》、<sup>22</sup>《新編紅白蜘蛛小說》殘頁、<sup>23</sup>《新編宣和遺事》、<sup>24</sup>也都屬於「建本」。前文區分元刊雜劇的刊刻地點時，對於真正的刊刻地有所保留，並基本認同王國維的看法：即這三十本或於一處彙刊，其署大都新刊或古杭新刊者，乃仍舊本標題耳。略述元代印刷背景之後，關於這個疑點，先是參考王秋桂〈附錄：「四帝仁宗有道君」校後記〉一文的提問與推測，<sup>25</sup>後在賈二強〈明成化本說唱詞話刊於北京說獻疑〉一文<sup>26</sup>提示下，可以確認元刊雜劇事實上屬於「建本」體系，亦即刊刻於福建地區。

首先從賈氏的啓發說起。賈文指出《明成化本說唱詞話》刊於北京說的唯一依據是：

《詞話》中《新刊全相薛仁貴跨海征遼故事》卷首僅殘存上半部的內封面，從右至左橫刻有「北京新刊」四字。然對此本稍加審視，相信如曾目見元建陽書

---

Idema, "Some Remarks and Speculations Concerning *P'ing-Hua*", p. 125. 程毅中，《宋元小說研究》（南京：江蘇古籍出版社，1998）第九章。

<sup>22</sup> 此本現藏日本天理圖書館。原本影印見：「天理圖書館善本叢書·漢籍之部」之《三分事略·剪燈餘話·荔鏡記》（東京：八木書店，1980）。並參見書末入矢義高的「解題」。此本標題為《至元新刊全相三分事略》，內封面上欄有「建安書堂」四字，故知為建本。內封面題目寫作《新全相三國志□□》，中有「甲午新刊」四字，但因為至元（1335—1340）間未逢甲午年，入矢義高推測刊刻年代為至正十四年（1354），歲在甲午。

<sup>23</sup> 此殘頁於1979年被發現，見黃永年，〈記元刻《新編紅白蜘蛛小說》殘頁〉（《中華文史論叢》1982年第1輯）。黃文介紹此小說殘存最後一張，由頁碼得知全書共有十頁。他根據字體、陰刻特徵，認為應是福建建陽書坊所刻。殘頁影本見《古本小說集成》「清平山堂話本、新編紅白蜘蛛小說」（上海：上海古籍出版社，1990）。

<sup>24</sup> 此本現藏於台北國家圖書館。見《國家圖書館善本書志初稿》（台北：國家圖書館，1996）頁131的「子部·小說家類·演義」分門，下有「新編宣和遺事二卷四冊」條目，標為「宋末建刊本」、「宋不著撰人」。然此書實為元本，下文將分析。另外，關於《新編五代史平話》，《國家圖書館善本書志初稿》有「新編五代史評話存八卷八冊」條目，標為「宋末刊本」、「宋不著撰人」，實則此本應為元本，且亦為建本，下文將詳析，此處暫不計入。

<sup>25</sup> 王秋桂此文（靜宜文理學院編，《中國古典小說研究專集3》，臺北：聯經出版事業公司，1981）乃針對澤田瑞穗〈「四帝仁宗有道君」一論明朝說唱詞話的開場套語〉（《中國古典小說研究論集3》）所作的商榷。澤田氏因其中一本封面上端橫題「北京新刊」四字，認為「明成化本說唱詞話」乃為北京刊刻者。但王秋桂指出另一本卷末題記為「成化壬辰歲秋書林永順堂刊行」，而「書林」一般總是指建陽（建陽崇仕裏書坊鎮的別名），故所謂「北京新刊」可能只是廣告詞。由此可知，王文暗示「明成化本說唱詞話」可能為建坊刻本，但其文目的不在考證，故以提問方式指出。見頁86—87。

<sup>26</sup> 《古今論衡》第四期，2000年6月。

坊至治間刊《全相平話五種》原面者，一定不會感到陌生，此《詞話》與其有著驚人的相似之處！（頁 41）

接下來賈氏分析比對《詞話》與《平話》的內封面構圖、版面格局、細部處理、內文刻書用字等，兩者均非常相似，例如：

《平話》及《詞話》的那種與南宋建刻一脈相承的刻書字體及多用簡筆別體，也是元明建刻通俗讀物的獨特風格，這一時期，其他地區刻書多用當時流行的趙體字，與《詞話》大體刻於同一時期，並同屬通俗讀物之弘治間北京書坊金臺嶽氏所刻《奇妙全相注釋西廂記》就是如此，一望而知與建刻截然不同。（頁 43）

賈氏提出分析之後，對於如何看待「北京新刊」這四個字，他如此解釋：

至於書中有「北京新刊」字樣也不足為怪，這本是建陽書坊的一貫做法。此種習氣建陽書坊古已有之，如現存多種南宋建刻《監本纂圖重言重意互注》之類之自言「監本」，而這種「纂圖重言重意互注」的本子實出建陽書坊之發明創造，如何可能來自太學國子監之「監本」；南宋以降多種建刻《京本》等之自言京本，而其實多為彼地書坊的自編自撰。今傳《元刊雜劇三十種》內有多種書名冠以「大都新編」、「大都新刊」、「古杭新刊」，……余多年前師從當代版本名家黃永年先生攻研版本目錄之學，先生曾指明其誤，謂審其版刻風格，必出建刻。至王氏（按：王國維）所言匯刊者，實亦為建陽書坊，題「大都」、「古杭」者，亦未必盡如王氏所說於一仍舊本，實是建陽書坊抬高身價以促銷的手段。（頁 44）

賈氏在最後提到黃永年關於元刊雜劇刊刻地的看法，可謂一語點醒。本文按照王秋桂、賈氏、黃氏指出的線索，以元代諸多建本與元刊雜劇版本比較，果然發現許多相似點。如以建安虞氏所刻「全相平話五種」對照，可發現（1）與元刊雜劇的內文「字體」極像。（2）「全相平話」文內大部分的「詩曰」二字，與故事分段標題如「三戰呂布」等，都採用「橢圓形陰文刻法」，<sup>27</sup>而這與元刊雜劇中曲牌名的刻法如出一

<sup>27</sup> 「陰刻」可謂建本的特色。如黃永年〈記元刻《新編紅白蜘蛛小說》殘頁〉頁 100 云：「…需醒目處如『但見』、『正是』之作黑塊白字，也和傳世元建陽坊刻如…等同一風格」。黃氏所雲「黑塊白字」即為「陰刻」。王旭川，〈關於宋元刊平話中的陰文〉（《中國古代、近代文學研究》，2002 年第 1 期）注意到元刊小說中的「陰刻」並分析其性質，然其結論傾向是說話人留下的標記，則暗示元刊小說

轍。(3) 內文重複的字詞，「全相平話」與元刊雜劇相似，大多以「ニニ」或「くく」符號表示。(4) 「全相平話」有些地方如頁 222、227 等處，於另起一段話頭的「話說」兩字之前，標「○」符號以分隔。元刊雜劇《新刊關目嚴子陵垂釣七裏灘》也有三處於曲文唱完的說白話頭處標「○」符號表示，見第一節注 21。(5) 兩者內文的簡體字與俗體字均極多。此外，元刊雜劇《趙氏孤兒》的標題之前有一裝飾性魚尾，其圖案樣式與建本常見的裝飾性魚尾極為相像，可對照如建安虞氏務本堂刊《趙子昂詩集》<sup>28</sup>。再者，同屬元代建本刊刻的《新箋決科古今源流至論》、《宋季三朝政要》、《新刊河間劉守真傷寒論方》、《纂圖增新群書類要事林廣記》、《梨園按試樂府新聲》、《朝野新聲太平樂府》、《樂府新編陽春白雪》等書，<sup>29</sup>與「全相平話」及元刊雜劇相較之下，亦展露出字體相仿、具有同樣的橢圓形陰文刻法、相似的簡俗體字等，屬於元代建本的特殊風格；而與同時期的北京刊本如《歌詩篇》、杭州刊本如《關尹子言外經旨》<sup>30</sup>，風格絕對相異。舉一項明顯的差異指標為例：北京與杭州刊本的書名和標題，均非以「大字」、「圓活狀」的「顏體」標舉出來，但這正是元刊雜劇三十種各本，以及其他所有建本的重要特徵之一。<sup>31</sup>

若元刊雜劇實為建本，為何要標舉「大都新編」、「古杭新刊」之名呢？原因正如王文、賈文對於《詞話》殘頁「北京新刊」字眼的解釋，都是一種宣傳廣告用語。晚明時期，建本的戲曲選本也有類似情況，如萬曆間福建書林葉志元刻本《新刻京板青陽時調詞林一枝》便標舉「京板」。<sup>32</sup>這正顯示在元代，刊刻通俗文學（小說、戲曲）的重鎮是福建，但雜劇的興盛地實為大都與杭州，尤其是杭州，所以建坊出版劇本冠以大都、古杭，以招徠顧客。

印刷術、出版業之於通俗文學的寫作傳播，存在著相輔相成、互相影響的關係，

---

與「說話人的底本」有關，值得商榷。詳見下文。關於「話本」一說最有力的反駁，當推增田涉，〈論「話本」一詞的定義〉（吉川幸次郎《元雜劇研究》（鄭清茂譯，台北：藝文印書館，1977）。

<sup>28</sup> 《宋元版刻圖釋》第三冊頁 206—207。

<sup>29</sup> 《宋元版刻圖釋》第三冊頁 132—239。

<sup>30</sup> 《宋元版刻圖釋》第三冊頁 255—256，261—262。

<sup>31</sup> 如賈文頁 42 所言：「尤其是刻書用字，《平話》書名大字為顏體而圓活，《詞話》雖略顯生硬但仍屬同一體，正文則均屬草率，並多用簡筆別體。」

<sup>32</sup> 王秋桂，〈「善本戲曲叢刊」出版說明（附提要）〉，收於《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984）第一輯《樂府菁華》。《詞林一枝》，《善本戲曲叢刊》第一輯。

刻書事業的發達不僅對小說、戲曲等產生推波助瀾的作用，亦可召喚文人階層由上而下投注通俗文學的創作，對庶民百姓產生影響；或者反過來由下而上、民間底層的通俗文化在廣為流傳後，進入文人創作之中。因此，近年來學界逐漸關注印刷與通俗文學的關係。其中，基礎研究已有相當成果，<sup>33</sup>但對於出版業如何操作、影響文化或文學場域的論述倒不多見，且其關注範圍主要集中在明清，而以小說研究為主。<sup>34</sup>本文則試圖透過觀察元刊本的版本特徵與性質，推敲其出版目的、與其所訴

<sup>33</sup> 如長澤規矩也，〈現存明代小說書刊行者表初稿〉，《長澤規矩也著作集》第五卷（東京：汲古書院，1985）。Liu, Ts'un-jen, "Chapter IV: The Publishing Trade in the Ming Dynasty", in *Buddhist and Taoist Influence on Chinese Novels V.1: The Authorship of the Feng Shen Yen I*, Wiesbaden: Kommissionserlag OTTO Harrassowitz, 1962. 張秀民，〈中國印刷史〉第一章「明代」部分。肖東發，〈建陽餘氏刻書考略〉，《文獻》第21輯（1984.6）、第22輯（1984.12）。肖東發，〈明代小說家、刻書家餘象門〉，《明清小說論叢》第四輯（瀋陽：春風文藝出版社，1986）。楊起予，〈建本論略〉，《文獻》1991年第2期。林鶴宜，〈晚明戲曲劇種及聲腔研究〉（臺北：學海出版社，1994）第三章「晚明戲曲的刊行」。俞為民，〈明代南京書坊刊刻戲曲考述〉，《藝術百家》，1997年第4期。黃鎮偉，〈中國版本文化叢書：坊刻本〉（南京：江蘇古籍出版社，2002）「由盛轉衰的明清坊刻本」。白嵐玲，〈小說評點與晚明出版業〉，陳平原、王德威、商偉編，〈晚明與晚清：歷史傳承與文化創新〉（武漢：湖北教育出版社，2002）。Lucille Chia, *Printing for Profit: The Commercial Publishers of Jianyang, Fujian (11<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> Centuries)*.

<sup>34</sup> 如高彥頤 (Dorothy Ko), "In the Floating World: Women and Commercial Publishing", *Teachers of the Inner Chambers* (Stanford: Stanford University Press, 1994, pp.29—67). 高書此節將女性讀物、讀者、作者概況置於明清出版業的脈絡中討論。(何穀理) Robert E. Hegel, "Distinguishing Levels of Audiences For Ming-Ch'ing Vernacular Literature: A Case Study", in David Johnson etc. eds., *Popular Culture in Late Imperial China* (Taipei: SMC publishing edition, 1987), 其文透過分析明清時期各種版本的「李密」故事，尋求不同階層的讀者意義。王崗 (Richard G. Wang), "The Publishing of the Ming Novellas and the Print Culture", *Monumenta Serica* 48 (2000), 王文分析晚明短篇小說與其時印刷文化之間的關係。陳大康，〈熊大木現象：古代通俗小說傳播模式及其意義〉（《文學遺產》2000年第2期），分析晚明通俗小說特殊的書坊主人編小說的現象。商偉 (Shang Wei), "'Jin Ping Mei' and Late Ming Print Culture", Judith T. Zeitlin & Lydia H. Liu with Ellen Widmer, eds. *Writing and Materiality in China: Essays in Honor of Patrick Hanan* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2003). 商文關注對像是晚明通俗文學書籍中，屬於綜合性質的「日用類書」。例如有一類戲曲選本，不僅雜綴許多劇本的片段或摺子，甚至包含其餘通俗文藝如小說、時興小曲、酒令、謎語等雜處一堂，版面經常區分成幾個欄目，上欄、中欄、下欄各自著錄個別的文類、各有其順序，集合在同一版中看來像極了當代的讀者文摘雜誌，令人目不暇給。商文透過分析這類「日用類書」，為《金瓶梅詞話》內容的繁雜廣博找出背景依據，頗具說服力，也開創了小說研究與文學環境、文化背景結合的新視野。顏采容，〈明清時期出版與文化——以「才子佳人」小說為中心〉，暨南國際大學歷史所碩士論文，2003。又，胡曉真，〈女



諸的讀者群與市場差異；至於主要的參照與分析方法，實奠基於學界對元代印刷業的研究，兼受學者以出版觀點研究明代小說之啟發。這便是下一節的工作。



---

性的小說出版事業——由彈詞編訂家侯芝談起》（《才女徹夜未眠》，臺北：麥田出版，2003）一文，在開頭提出一些企圖與質疑，如「彈詞小說中案頭性與演出性的匯流如何塑造女作家的創作藍圖」（頁 132）、侯芝的「彈詞事業與外界環境的關係」、「閨秀作家如何游走於私密書寫與公開文學事業之間」（頁 138）等，但後文對於這些問題點卻有未盡之筆。

## 第二節 元刊雜劇版本性質的分類與討論

### 一、元刊雜劇版本的分類

在進行分類之前，先說明元刊雜劇版本上的兩項特徵：分別為「頭題與尾題的差異」，以及「行款的區別」。

#### （一）頭題與尾題的差異

根據前一節表 1-1-1 的分析，反映以下幾種情況：

##### 1. 頭題與尾題不同者有六本：

- |                           |                                |
|---------------------------|--------------------------------|
| (1) 新刊關目 <u>馬丹陽</u> 三度任風子 | 新刊關目三度任風子 <u>的本全</u> 畢         |
| (2) 新刊 <u>的本</u> 散家財天賜老生兒 | 新刊散家財天賜老生兒終                    |
| (3) 新刊關目漢高皇濯足氣英布          | 新刊 <u>的本</u> 關目漢高皇濯足氣英布全       |
| (4) 新刊 <u>關目</u> 張鼎智勘魔合羅  | <u>古杭</u> 新刊張鼎智勘魔合羅終           |
| (5) 新刊關目嚴子陵 <u>垂釣</u> 七里灘 | <u>□</u> 刊關目嚴子陵七里灘全            |
| (6) 新刊關目 <u>全蕭何</u> 追韓信   | 新刊關目 <u>月夜</u> 追韓信 <u>的本</u> 畢 |

其中 1、2、3、6 四本都是其中一個題目有「的本」二字，另一個沒有；亦即它們皆與「的本」相關。4 則是頭題有「關目」二字，尾題無；而尾題卻比頭題多出「古杭」二字，可見應將之歸類於「古杭新刊」者。1、5、6 三本則出現題名簡化的情況。初步可看出，頭題與尾題的差異，主要在於「的本」、「關目」二字的有無，以及題名繁簡的分別。

##### 2. 頭題、尾題基本相同但排列順序不同者有一本：

大都新刊關目的本東窗事犯 大都新刊關目東窗事犯的本全

這一本主要是「的本」排列的位置不同，形成「關目的本」與「關目…的本」的差異。也與「的本」、「關目」有關係。

##### 3. 尾題與頭題相較，多出「全」、「終」、「畢」等字眼，共有十九本，近三分之二。

固然全、終等字眼可能為刻坊表示全劇完結之俗套，但無形中代表這些本子在他們眼中已是首尾俱全，至少沒有故意闕陋、不全、簡省、遺漏的現象，就其本身而言



實爲一完備的整體。<sup>35</sup>它們看似不完整的形貌，正因其性質與後人對「完整劇本」的想像不同。後文將針對元刊本的性質論述之。

## （二）版面行款的大字與小字

觀察元刊雜劇的版面行款，有「大字本」與「小字本」的區別。<sup>36</sup>

三十本之中，有四本的版面字體與其餘的差異甚大。先將各本版面「半葉行數」、「每行字數」與「總版面數」統計列表如下：

表 1-2-1：

題目	半葉行數	每行字數	總版面數
大都新編關張雙赴西蜀夢	15	約 28—30	6 半葉
大都新編楚昭王疎者下船	14	約 22—27	8 半葉
大都新編關目公孫汗衫記	14	約 24	14 半葉
大都新刊關目的本東窗事犯	14	約 24	16 半葉
古杭新刊關目霍光鬼諫	14	約 24	14 半葉
古杭新刊關目輔成王周公攝政	14	約 24	16 半葉
（古杭）新刊關目張鼎智勘魔合羅	14	約 24	12 半葉
古杭新刊的本關大王單刀會	14	約 24	12 半葉
古杭新刊的本蔚遲恭三奪槊	14	約 24	12 半葉
古杭新刊關目的本李太白貶夜郎	14	約 24	16 半葉

<sup>35</sup> 學界一般意見認爲，元刊雜劇最大的缺憾在於「不全」、「不完整」，如鄭騫《校訂元刊雜劇三十種·序》頁 1：「…此外還有一種毛病，就是賓白不全，只有正末或正旦的簡單說白，或竟全無賓白。」徐朔方《臧懋循和他的《元曲選》》頁 15：「就選錄和校刻的粗劣而言，很少有別的書曾達到《元刊古今雜劇》那樣糟的地步。如《范張雞黍》一本而留下兩大段空白；《任風子》既有大段空白，第四折又只剩下兩支曲子…同一折又不見《尾》曲。《元曲選》《趙氏孤兒》有五折，元刊本卻只有前四折…」王季思，〈元刊雜劇三十種新校序〉（寧希元，《元刊雜劇三十種新校》頁 1）：「但這三十種雜劇，都是程度不同的節略本，除曲詞外，有的只保留簡略的科白，有的一點科白都沒有…」陳紅彥，《元本》（南京：江蘇古籍出版社，2002）頁 186—187：「由於種種條件限制，這些劇本都比較粗糙，比較省略，大都只載唱詞，而科、白不完整」。

<sup>36</sup> 關於元刊雜劇「大字本」、「小字本」之說，乃由王國維首先提出，鄭騫亦如是稱之，前文（頁 2）已引。根據曹之《中國古籍版本學》（台北：洪葉文化版，1994）：「…版本學所謂『大字本』、『小字本』也與行款有關，一般古書…行款為半葉十行，行二十字左右。大字本，字大如錢，其行款小於此數；小字本行緊字密，其行款大於此數。（頁 519）」按此標準看來，元刊雜劇「大字本」的行款並非真正的「大字」，只是相對於「小字本」而言的稱呼。

古杭新刊的本關目風月紫雲庭	14	約 24	14 半葉
新刊關目閨怨佳人拜月亭	14	約 24	16 半葉
新刊關目詐妮子調風月	14	約 25	12 半葉
新刊關目好酒趙元遇上皇	14	約 24	10 半葉
新刊關目看錢奴買冤家債主	14	約 24	16 半葉
新刊的本泰華山陳搏高臥	14	約 27	10 半葉
新刊關目馬丹陽三度任風子	14	約 26	14 半葉
新刊的本散家財天賜老生兒	16	約 24	12 半葉
新刊關目漢高皇濯足氣英布	14	約 24—26	12 半葉
趙氏孤兒	16	約 25	6 半葉
新刊的本薛仁貴衣錦還鄉關目全	15	約 28	10 半葉
新編關目晉文公火燒介子推	14	約 24	16 半葉
新刊關目嚴子陵垂釣七里灘	14	約 28	10 半葉
新刊關目全蕭何追韓信	14	約 26	16 半葉
新刊關目陳季卿悟道竹葉舟	14	約 24	16 半葉
新刊關目諸葛亮博望燒屯	14	約 24	16 半葉

古杭新刊小張屠焚兒救母	10	約 19—25	20 半葉
新編岳孔目借鐵拐李還魂	10	約 18—23	24 半葉
新刊死生交范張雞黍	10	約 18—21	28 半葉 (3 個半葉空白)
新編足本關目張千替殺妻	10	約 19—24	20 半葉

半葉行數或每行字數越多，表示字體越小、字距與行距越緊密；反之若每半葉行數或每行字數越少，則表示字體越大、字距與行距越疏鬆。本文依王國維之說，將前者名爲「小字本」，後者相對上稱爲「大字本」；按此標準，則前二十六本爲小字本，後四本爲大字本。上表顯示，有包括刊刻地爲大都、古杭在內，共十五本的版面樣式爲「半葉 14 行，每行約 24 字」；此種規範的小字本顯然爲某種標準版面格式。

不過，《西蜀夢》、《陳搏高臥》、《衣錦還鄉》、《七里灘》四種每行字數偏多，反映在行款上看起來字更小、字距間隙更密；其中又以《西蜀夢》和《衣錦還鄉》的字體最小、版面最密。不過，這四本字雖小，所刻字體卻相當工整漂亮，因爲若缺乏整齊度與協調性，很難在一行中擠這麼多的字。此四本的版面行款絕對有別於一般人對元刊雜劇刻工粗糙、模糊的印象。

至於《疎者下船》、《氣英布》因所刻字體大小不一致，而呈現每行字數不均的

現象。《任風子》、《追韓信》的每行字數稍多，其字體偏寬扁狀。《趙氏孤兒》、《老生兒》每頁行數稍多些，其字體偏瘦長狀；其中《趙氏孤兒》每行字數亦稍多、版面密實。《調風月》每行字數稍多、字體方整。以上數種較之於標準版面，可說是密度更高的小字本，有著個別細微的差異。

表中最後四本與其餘差異甚大，即為大字本。它們半葉行數只有 10 行，行距寬鬆，版面疏朗，字體約較小字本增加半倍；每行字數較不固定，從 18、19 字到 24、25 字都有。

小字本大字本的意義不僅僅在於字體、字距與行距的大小疏密。再來看總版面數。總版面數也就是實際每個劇本所佔的頁數。一般說來，總版面數以 10 個半葉（共 4 本）、12 個半葉（共 6 本）、14 個半葉（共 4 本）、16 個半葉（共 9 本）四種為主；箇中差異配合小字本的密度考量，可能肇因於各劇本長短不一、或配合版面規格的統一限制。基本上，這四種版面數可視為常態規格。

但有三本版面數顯然少於常態規格：《踈者下船》（8 個半葉）、《西蜀夢》與《趙氏孤兒》（6 個半葉）。再對照每半葉行數與每行字數，這三本皆屬於密度更高的小字本。也就是說，它們的特徵為字體偏小、行距字距偏密、頁數偏少。這樣的格式體裁有何意義？下文將繼續分析。

至於四本大字本，既已版面寬疏、字體放大，每本的版面數目更多至 20 個、甚至高達 28 個半葉，刊行頁數約是常態格式的兩倍以上。由此可得初步印象：大字本或各類小字本相異的印製規格極可能肇因於讀者的差異及市場的區隔性。

### （三）按「版本性質」分類

上文論及大字本小字本時，隱約感到在版本行款的表象之下，似有某種呼之欲出的現象差異。由此，筆者嘗試推論元刊雜劇的「版本性質」，之後再據個別性質析究潛在內涵與意義。

第一小節檢視元刊雜劇的題目時，發現其中除了刊刻地、習套語（如「新編」、「新刊」）和劇名本身外，還有兩種不尋常、意義難明的字眼：「關目」和「的本」。加上這類字眼的劇本，和單純只有劇名的劇本有何不同？這似乎牽涉到劇本的性質。本文採取的分析方法是，在劇本文字中尋找除了最基本的要素之外，還有哪些

元件被添加進去，組成文本的內容。結果發現，「曲文」是文本最重要的主幹，沒有曲文即難以成文、成劇。而在曲文之外添加的元件主要有兩類：

(1) **舞台指示**：舞台指示有長有短，長者如「等外末扮相國寺長老上開關子下了」、「等外旦淨小末上云住交小末應舉科」等，短者如「云」、「帶云」、「詩曰」、「散場」、「下」等。舞台指示包含多類細項，如介紹正末正旦扮誰（「正旦扮侍妾上」、「遇到誰（「見卜兒了）」，誰說話（「惡少年云了）」，提示人物上下場（「旦並外上」），提示動作（「做廝打科」）或情緒（「末慌科」）等。下表統計時全都一併計入。

(2) **說白**：即曲文之外劇中人物的唸白段落。有長篇、大段的說白如《七里灘》開頭，也有簡短的說白如「是了」之類。元刊雜劇中，絕大部分的本子只記錄正末、正旦的說白，但也有少許例子記載其他腳色的說白。說白在文本標示上有與曲文相連者，<sup>37</sup>較常見的則是比曲文低一至二格表示。<sup>38</sup>說白有的與曲文字體相同，有的比曲文字體略小，也有的在說白句子前加一個「○」符號表示<sup>39</sup>。值得注意的是，鄭騫校訂本為便利閱讀起見，常會代讀者注出舞台指示如「云」、「帶云」等，或常將曲中唱詞間夾帶的說白標舉出來；然若對照檢視原本影本則未載、或未能全然判分，這類情形均暫不計入。<sup>40</sup>依循以上兩點原則，將元刊雜劇各本中的「舞台指示數目」和「說白段落數目」製成下表，並按題目是否含有「關目」、「的本」等字眼分類。

<sup>37</sup> 如《東窗事犯》【混江龍】和【油葫蘆】兩支曲文間的白：「非是岳飛造反，皇天可表！」。

<sup>38</sup> 如同樣《東窗事犯》中其餘的說白段落，主要以低於曲文兩格的排版呈現。

<sup>39</sup> 如《七里灘》說白共有七段，其中六段說白字體與曲文大致相同；最後一段說白字體則比曲文小。至於排列方式，七段中有三段說白以低於曲文一格的方式處理。有（第四折中）三段說白以前頭加一個「○」符號標示。最後一段說白則與前後曲文各空一格以突顯出來。

<sup>40</sup> 亦以《七里灘》為例。如鄭騫校訂本於第三折開頭的說白段落內（頁 341），一共標示包括「正末上云」等七個舞台指示，但檢視原本卻一個都沒有。再如第三折第二支【小梁州】曲文中，鄭騫標示一個說白——「帶云」：「那其間醉魂也！」（頁 343），但原本亦無「帶云」二字；這六字與上下曲文在字體上完全相同，也未以空格突顯，儼然為曲文的一部份。鄭氏應是在檢索曲牌格律後，將之認定作「帶白」。但元刊雜劇不是嚴謹遵行格律的文人本，很難證明此處六字是以唸或吟或唱表現。像這樣在原本中看不出來為舞台指示或說白者均不計入。

表 1-2-2：

1. 標題中帶有「關目」二字者

題目	A：舞台指示數目	B：說白段落
大都新編關目公孫汗衫記	125	23
古杭新刊關目霍光鬼諫	103	28
古杭新刊關目輔成王周公攝政	100	19
(古杭)新刊張鼎智勘魔合羅	89	20
新刊關目閨怨佳人拜月亭	200	49
新刊關目詐妮子調風月	101	27
新刊關目好酒趙元遇上皇	65	11
新刊關目看錢奴買冤家債主	88	28
新編關目晉文公火燒介子推	171	39
新刊關目陳季卿悟道竹葉舟	113	48
新刊關目諸葛亮博望燒屯	164	63
新編足本關目張千替殺妻	74	17
新刊關目嚴子陵垂釣七里灘	1	7

2. 標題中帶有「的本」二字者：

題目	A：舞台指示數目	B：說白段落
古杭新刊的本關大王單刀會	29	7
古杭新刊的本蔚遲恭三奪槊	13	2
新刊的本泰華山陳搏高臥	34	7
新刊的本散家財天賜老生兒	73	24

3. 標題中帶有「關目的本」或「關目…的本」四字者：

題目	A：舞台指示數目	B：說白段落
大都新刊關目的本東窗事犯 (大都新刊關目東窗事犯的本全)	47	26
古杭新刊關目的本李太白貶夜郎	81	20
新刊關目馬丹陽三度任風子 (新刊關目三度任風子的本全畢)	88	26
新刊關目全蕭何追韓信 (新刊關目月夜追韓信的本畢)	93	20

4. 標題中帶有「的本關目」或「的本…關目」四字者：

題目	A：舞台指示數目	B：說白段落
古杭新刊的本關目風月紫雲庭	68	6
新刊關目漢高皇濯足氣英布	65	40



(新刊的本關目漢高皇濯足氣英布全)		
新刊的本薛仁貴衣錦還鄉關目全	77	14

##### 5. 標題中未帶「關目」或「的本」者：

題目	A：舞台指示數目	B：說白段落
古杭新刊小張屠焚兒救母	57	43
新編岳孔目借鐵拐李還魂	63	71
新刊死生交范張雞黍	11	4
大都新編關張雙赴西蜀夢	0	0
大都新編楚昭王疎者下船	0	0
趙氏孤兒	0	0

上表依序分析：

##### 1. 標題中帶「關目」二字者——「關日本」

這一類數目最多，共 13 本，因為標題中皆帶有「關目」二字，故名之為「關日本」。由其數量看來，關日本可說是元刊雜劇三十種中較普遍、具代表性的類別。這十三本當中，有一本無論從舞台指示或說白數目上觀察，都明顯異於其他：《七里灘》。故先討論《七里灘》之外的 12 本。從表中可見關日本最大的特色，在於舞台指示的數目相當多，有八本的數目甚至破百，遠超出其他類別；相較之下，其說白的「數量」與之差距頗大。而《七里灘》可看做例外，因其舞台指示只有一個：「下」，說白數目則甚少。綜合觀察，關日本特徵在於：曲文之外，具備相當數量的舞台指示，及一些說白段落；舞台指示數目往往超出說白段落甚多。看起來，關日本在性質上似乎偏向於「舞台演出本」。

##### 2. 標題中帶「的本」二字者——「的本」

這一類有四本。四本當中，前三本特徵比較一致：舞台指示數目偏少，說白段落更少。其中《老生兒》可看做例外，因其無論是舞台指示或說白數量，都較其他三本超出許多，甚至達到近似關日本的程度。綜言之，「的本」除了曲文之外，還包括數量不多的舞台指示與甚少的說白段落。但的本性質為何，無法像關日本般一目了然，暫且存疑。

##### 3. 「關目…的本」與「的本…關目」

如果說「關日本」與「的本」的差異，主要基於舞台指示與說白的數量多寡，



那接下來兩類劇本標題皆含有「關目」和「的本」兩詞，只是組合順序不同，要如何解釋呢？

先看「關目的本」類，共四本。四本中除了《東窗事犯》外，另三本舞台指示的數目還算多，接近「關日本」的水準。《東窗事犯》舞台指示的數目雖少些，但也比「的本類」多；至於說白的數目，四本皆維持在 20 上下。換言之，除了《東窗事犯》，「關目的本」在舞台指示、說白的數量上，較與「關日本」近似，反而不似「的本」。《任風子》和《追韓信》的頭題與尾題不同；頭題都只有「關目」二字，尾題才加入「的本」二字，而這兩本看來也堪稱「關日本」；它們頭題與尾題的劇名都略有刪減（一個缺「馬丹陽」，一個各缺「蕭何」與「月夜」），若檢查原本版面，似為增加「的本」二字而犧牲劇名的完整性。綜合觀察，「關目的本」類的題目穩定性不高，舞台指示與說白的數量介於「關日本」與「的本」之間，但性質與「關日本」相近。

再看「的本關目」類，共三本。它們的舞台指示數目，基本上雖不如「關日本」或「關目的本」多，卻比「的本」多。但除了《氣英布》之外，《紫雲庭》和《衣錦還鄉》的說白量都偏少。《氣英布》可視為例外，因其說白數量相當多；值得注意的是，它的頭題也只有「關目」二字，尾題才加入「的本」，這或許是原因。綜合觀察，「的本關目」類的說白數量偏少，舞台指示的數目大致介於「關日本」與「的本」之間，性質較近「的本」。

#### 4. 曲本

未標「關目」或「的本」字眼的六本當中，有三本的舞台指示與說白數量皆為零：《趙氏孤兒》、《西蜀夢》、《踈者下船》。這三本內容純粹只有曲文，版面表現為曲曲相連，其間未有分行分段。值得注意的是，這三本的版面或是半葉行數較多、或是每行字數較多，其總版面數都很少（6—8 個半葉），皆屬於比較密集的小字本。綜合觀察，似可將其性質歸為「曲本」類。顧名思義，曲文是其全部的內容，不需要任何說白或舞台指示，排版行款細密，頁數不多，不排除有與相同格式曲本合刊的可能。

#### 5. 一般通行本

未標「關目」或「的本」字眼的六本中，《焚兒救母》、《岳孔目》兩本大字本的說白與舞台指示數量非常近——它們的舞台指示數目不少，而相對上說白數量則頗大。值得注意的是，其餘劇本主要只標示正末或正旦的說白，但它們卻記載大量其他腳色的說白，這也是說白數量增多的原因。再者，它們的「動作性」舞台指示極少，幾皆為提示人物上下場（如「…上」）、或人物說白前的提示（如「…云」）；換言之，其舞台指示主要是「提示人物上下場和說白」的記註。由此看來，這兩本在體裁上近似一般常見的「刊行本」（如《元曲選》或《六十種曲》之類）：**以曲文為主、各人物的說白為輔，提示動作或情緒的舞台指示偶有之但非重點**。相對於「關目本」在曲文之外，以舞台指示為重點、主要僅錄正末或正旦的說白，這兩本可謂性質全然不同之本。在此名之為「一般通行本」。

## 6. 其他

未標「關目」或「的本」字眼的六本當中，有一大字本《范張雞黍》的舞台指示和說白數目都偏少，比較之下與「的本」性質相似，但題目未標「的本」二字。另外，第一類「關目本」的例外《七里灘》，同樣為舞台指示和說白數量極少，論性質應介於「曲本」與「的本」之間，題目卻反而寫上「關目」二字。它們的性質與特徵並未反映在題目上。與此類似的還有第二類「的本」的例外《老生兒》、「關目的本」類的例外《東窗事犯》、「的本關目」類的例外《氣英布》等，分析歸類時似乎題名與性質不甚相合。這顯示版本性質雖有大致的規律，卻也包含一定程度的不穩定性，或與書坊刊刻心態、廣告效應等有關。但可以肯定的是，這幾本「例外」都牽涉到「關目」、「的本」；前文論述頭題與尾題的差異時，也歸納兩者的不一致往往牽涉到「關目」、「的本」之詞。所以元刊雜劇中，「關目本」與「的本」無論在形式或內涵上，都相當重要。

據上分析，可將元刊雜劇三十種按性質劃分為：關目本、的本、關目的本、的本關目、曲本、一般本刊行、其他七類。一般通行本與其他除外，各類內含的舞台指示和說白數目，大約可以由少至多排列為：

舞台指示、說白數目 無——→少—————→多  
曲本 的本 的本關目 關目的本 關目本

位於這個譜系兩端的曲本和關目本，內涵與性質相當明確。但牽涉到「的本」就似

乎不易釐清；我們只能約略知道「關目的本」與「的本關目」都是介於「的本」與「關日本」之間，但「關目的本」偏向於「關日本」，「的本關目」則偏向於「的本」。

若化零爲整，可暫將以上六類歸諸爲：「關日本」、「的本」、「曲本」、「一般本」四個群組。以下將針對此四組推敲其中的出版、讀者與市場意義。

## 二、從版本性質推論讀者與市場

### （一）關日本

對於「關目」二字的解釋，論者多視其爲古典戲劇之襲用術語，故於解釋定義之外，亦連帶分析其自元至明清的應用發展與演變，代表論著有許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》第二章「論關目」、李惠綿《戲曲批評概念史考論》第四章「關目、情節論」、許子漢〈戲曲「關目」意涵之探討〉。<sup>41</sup>李惠綿的論述可爲學界看法的代表。她認爲關目包含兩種意義，其一等同於「情節」，其二則爲「關鍵情節」；她亦將元刊雜劇標題所冠的「關目」作爲「情節」解釋，「表示該劇情節乃是創新編撰」。<sup>42</sup>反之，許子漢不贊成以情節含義解釋關目，他認爲「關」、「目」分別指「關鍵、關節」與「眼目、節目」，即要緊、特別、重要的部分；明清時期的關目可謂劇本場面安排骨架中，同時考量傳達劇情與表演效果兩方面的因素。至於「關目」的原意，根據元刊雜劇標示，他認爲乃指其中的曲文和關鍵性的對白，亦即這些劇本是只錄了「重點」的本子，而非鉅細靡遺、曲白俱全的本子<sup>43</sup>。

<sup>41</sup> 分別見於許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：國立台灣大學，1999）；李惠綿，《戲曲批評概念史考論》（臺北：里仁書局，2002）；《東華人文學報》第二期，2000年7月。

<sup>42</sup> 李惠綿從語詞結構形式分析，認爲「關」指關鍵，「目」是眼睛，爲人類最重要的五官，合爲一聯合式合義複詞，意指「關鍵重要的情節」（頁200—201）。她對於元雜劇關目的解釋見第二節「元明關目美學之運用——品評雜劇」，頁204—208。

<sup>43</sup> 許子漢文頁129—130，也試圖解釋爲何三十種元刊雜劇沒有全部標示「關目」一詞：「這是因為『關目』描述的只是這些劇本的『型態或特點』，主要是書商用來做宣傳或說明的。比如有些劇本是『大字足本』，有些有板畫就叫『繡相』，有難字注音的叫『音釋』，這些『特色』都可能冠在劇本名字上，但也可能不會，如《元曲選》就是有板畫、注音的本子，但書名上並未說明。又比如也可能加上刊刻地點，如大都或杭州，在《元刊三十種》中就有本註明是大都或古杭刊刻的，這是因為這兩個地點是當時的文化經濟中心，刻出來有宣傳效果。但也可見到不是每本劇本都加上了刊刻地

本節不擬討論明代以降的「關目」，只針對元刊本與元代文獻解釋「關目」在元代的定義。分析發現，元代雜劇使用的「關目」一詞，似乎蘊含兩重含意，其一代表了藝人／演出、書坊／刊刻的觀點，其二則代表劇本／文人／曲家的觀點。先談「元刊雜劇」中的「關目」。上述許子漢的說法較為接近實情，另外值得一提的是洛地之文，〈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」〉（以下簡稱〈關目爲本〉）。洛地此文鎖定元刊雜劇爲分析對象，他認為「關」爲關要，「目」可視爲題目正名的「目」，該劇最關要者即爲「本」（根本）；由此他首提「關日本」之說。洛地眼中元刊雜劇的「本」、關目的關要處，就是曲文，故元本以關目爲本，就是以曲爲本。<sup>44</sup>簡言之，許子漢以元本的曲文和關鍵性的對白爲關目、爲重點；洛地則縮小範圍，以曲文爲關目、重點，但他輔以題目正名解釋「目」字，則不免偏離。兩人均注意到元刊雜劇的「關目」一詞，需要從觀察文本形式加以分析，也都抓到了事實的某個面向，但考量尚不夠全面。以下試在前輩基礎上再申論之。

根據上一節的分類，「關日本」的特質在於：除了曲文之外，其舞臺指示數量的豐富，以及數量不多、但主要是正末／正旦的說白段落。其中的說白是否如許子漢所言，爲關鍵性的說白呢？試舉「關日本」中說白段落最少的《新刊關目好酒趙元遇上皇》（共 11 段）爲例，爲瞭解其中個別說白的重要性，也列出緊接著的上下文以便觀察：<sup>45</sup>

表 1-2-3：（舞臺指示以楷體表示）

前文	說白	後文
等字老云了	這三日喫呵，有些人情來。	【那吒令】前日是，瞎王五上樑。昨日是，村李胡賽羊。今日是，酒劉洪貴降。待不去來。他來相訪。相領相將。
云	這酒有好處。	【鵲踏枝】有酒後聚得親房。有酒後會

點，可是不明說刊刻地點的劇本未必不是在大都或杭州刻的。而且《元刊三十種》本來並非一套有統一體例的書，而是各自單行，由後來的藏書者把他們合在一起的，故版式各自相異。在總題上『關目』的有無也可做如是觀，它不一定會在這套雜湊的書上有一致的描述。」本文前一節的分類已說明其中問題，於此不再贅筆討論。

<sup>44</sup> 洛地是這樣推理的：「元本將一劇之關要情節歸納為四句或兩句，作為『題目正名』，再總括為一句作為該劇之名目——故元劇往往以主謂齊全的一句話作名目。這，便是關目——有了最關要之部分，又有了題目，便是該劇之本了。故雲：元本以關目為本。元本，關日本也」（頁 331）。

<sup>45</sup> 元本無標點，茲參考鄭騫《校訂元刊雜劇三十種》的標點與校勘文字。

		得賢良。豈不聞古語常言。酒解愁腸。我有酒後寬洪海量。沒酒後腹熱腸慌。
等外云了。云	交我斷酒？	【寄生草】折末爲經紀。做貨郎。使牛作豆將田耩。搽灰抹土學搬唱。剃頭剃髮爲和尚。交我斷消愁解悶甕頭春。斷不得！願情雲陽鬧市伸著脖項。
等云了。云	交我斷一年？斷不的！我說這四季斷不的。	【醉中天】春裡斷呵春暖群芳放。夏裡斷呵夏暑芰荷香。秋裡斷呵金井梧桐敗葉黃。冬裡斷呵瑞雪飛頭上。天有晝夜陰情，人有旦夕禍福。人生死，子在一時半晌。斷了金波綠釀。卻不我等閑的虛度時光。
等云了。云	你交村裏住，須沒酒喫。兩件更斷不的。	【金盞兒】交我村舍裡伴芒郎。養皮袋住村坊。每日風吹日炙將田耩。和那沙三趙四受風霜。怎能夠百年渾是罪。甚的是三萬六千場。那兩件？趕休交野花地出我則怕村酒透瓶香。
等字老扯見外科。等孤上云了。見淨住。淨云了。做驚科。云	今番當別人去也，不幹小人事	淨云了。等旦索休書了。做猶豫寫了。哭科。
做入去向火聞得酒香科。云	打二百錢酒來	等將酒過來科。【牧羊關】見酒後忙參拜。飲酒後再取覆。共這酒故人今日完聚。酒呵，則道永不相逢。不想今番一處。爲酒上踐程途。這酒浸頭和你重相遇。哎酒爹爹安樂否。
做見孤了。交外推轉了。做慌云。	相公，有你哥哥信將著哩。	等孤云了。【上小樓】有你哥哥信息。小人堦前分細。快快疾疾。端端的。數說真實。若趙元。說得來。差之毫釐。情願便命歸泉世。
等問了。云	小人下月申解文書，來到草橋店上，見三個秀才喫酒沒錢，小人替還了。問我姓甚，小人道姓趙，他道我也姓趙，我拜做了哥哥，因此修一封書，他道是相公哥哥哩。	等孤云了。做臂膊上見了科。等孤披秉了。祇候人納坐了。失驚科。
等云了。云	交我做南京府尹？這衙裡有酒末？	【耍孩兒】不會做官傲他傍州例。五刑之書整理。著蕭曹律令不曾習。有當案分令史支持。沒酒的休入衙門裡。除睡人間總不知。無縈繫。問甚從人司吏。喫了後回席。
等外云了。云	那裡有龍虎，去不得。	【喬牌兒】這言語沒怙三。可知水深把杖兒探。對君王休把平人陷。趙元酒性淹。

從上表觀察，單看個別說白無法體會其中的重要性，但若置於上下文的脈絡( context )中，會發現這些說白都是針對上文舞臺指示的接續，以及開啓下文的唱曲、或重要情節的表演。之前的舞臺指示多爲他者的問話、意見、動作，正末對此作出回答與



反應；除了一段之外，說白都不長，卻足以開啓底下大段的唱，或一連串的動作。如此看來，這些段落的确是關鍵性的說白，其關鍵、重要之處在於：1.爲正末（重要人物）的白，2.提供承上啓下的提示與說明，3.大部分白之後都緊接著曲文，換言之，在曲文之前的白最具有關鍵性地位；若說白是置於與其他人物對話處，則可以不論。

所以本文對元刊雜劇的「關目」解釋如下：「關」爲「關節」，即重要的、關鍵性的節、點、段落，「目」如同「子目」，爲更下一層的分段單位；「關」是大的關鍵，「目」是小的重點。應用在關日本中，若把「關」視爲曲文，「目」就是舞臺指示與重要說白；若把「關」視爲舞臺指示，「目」就是重要說白。關日本確可視爲重要記錄之本，其重點不僅在於曲文、舞臺指示、部分說白；更甚者，關日本是爲了劇本最重要的人物——正末或正旦所設，所以主要是正末／正旦的舞臺指示、幾乎也只有正末／正旦的白，而曲文，當然也只有正末／正旦能唱。

再進一步說，關日本記錄的重點，是從表演和表演者角度觀之的重點，絕不是從劇作家或觀眾角度來看的重點。於是關日本也就是「舞臺演出本」，因爲除了曲文之外，說白只列出（或交代）關鍵段落；而它最主要的特徵在於標示了大量的舞臺指示，利於場上演出，不利於案頭觀賞。這種本子洛地名之爲「舞臺掌記本」，<sup>46</sup>也就是演員、而且是主腳演員賴以學習、遵循的演出用本。它與後世的「身段譜」有異曲同工之妙，但性質上又不能算是身段譜，因爲它幾乎只著墨於正腳、只錄以正腳爲出發點的舞臺指示與說白，且其身段說明若與後世的身段譜相比，可謂相當粗糙。<sup>47</sup>它同時也具備「傳習本」、甚至「排演本」的性質。因正末爲劇團最重要的演員，劇團傳藝的對象應以正末爲主，故關日本亦爲傳習本；且關日本中的唱、唸、做均如眾星拱月般爲正末而設，排演時其他腳色規範較彈性，只有正末需要遵循一定的曲文、動作、說白，故關日本亦爲「排演本」。不講「導演」本而講「排演」本，

---

<sup>46</sup> 〈關目爲本〉頁328：「元本之所謂本，是元時角伎即當時正色使用、傳藝的關目掌記本」。洛地另一篇〈「一正眾外」「一角眾腳」——元雜劇非腳色制論〉（《戲劇藝術》1984年第3期）頁87對「關目」的解釋則與本文貼近：「因元刊以曲詞定作爲『的本』，附有人物上下場『云』、『做』者爲『關目』，後世乃有以戲劇文學刊本爲『曲（劇）本』，其中情節爲『關目』之稱。」

<sup>47</sup> 關於後世（主要是清代以降）身段譜對於動作註解的的細膩與詳析，可參考拙著《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》（臺北：學海出版社，2000），第四章第一節「乾嘉時期身段表演的理論內涵」的整理、第二節「身段譜所見之表演主幹——以《書館》爲例」。



乃因元代劇團的排練過程中，具備類似導演人物的可能性較低；也許正末的戲份多，他自身就兼指揮排練的工作，或是由擔任某腳的班主兼排。<sup>48</sup>綜言之，我們可以這樣下定義：元刊「關目本」的關與目，代表的是劇本中不同層次的關鍵、重點，曲文是第一個重點，舞臺指示是第二個重點，關鍵時刻的說白是第三個重點。關目本於性質上而言就是舞臺演出本，或可謂正末／正旦的掌記本，以供學習、排練或傳藝之用。如此說來，元刊雜劇的關目本，可謂中國戲劇史上現存最早的舞臺演出本。

接下來則要討論另一個元代文獻中「關目」一詞的意涵，即屬於「劇本創作」、「曲家評論」的記錄——見於《錄鬼簿》之文字。<sup>49</sup>《錄鬼簿》分為簡本、繁本、增補本三個系統。首先，我們發現繁本《錄鬼簿》「李壽卿」條下有：

呂無雙遠波亭

辜負呂無雙 與《遠波亭》關目同（頁 67）

然同樣於此條下，簡本《錄鬼簿》卻只分列出：

辜負呂無雙

呂無雙遠波亭（頁 15）

增補本《錄鬼簿》於同條則記為：

遠波亭 呂無雙遠波亭（頁 138）

呂無雙 辜負呂無雙  
呂無雙遠波亭



若以《錄鬼簿》「底本」的修訂年代而言，簡本早於繁本，增補本則可能為明初人據

<sup>48</sup> 洛文首先提出這樣的推論。他認為分析元刊雜劇中舞臺指示的特殊語法，可以看出它們「…是戲班子裡戲師父講戲教戲時口中的話語，將它們記錄下來的文字」、「…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）。

<sup>49</sup> 王鋼《校訂錄鬼簿三種》（鄭州：中洲古籍出版社，1991）是現行最好的鉛印校訂本，因為《錄鬼簿》的版本系統眾多，王鋼不僅校訂，也作了錄異的工作，按三個系統分別存之。原本初稿（已佚）可能成於至順元年，其後至少經過三次修訂。據王氏歸納，現存版本可分為三個系統，其版本與年代關係簡述如下：1.明說集本（約為萬曆前後物）和孟本（明末孟稱舜編《古今名劇合選》附刻本）均為「簡本」系統，而簡本即假定為鍾嗣成第一次修訂本（至正二年到五年間）的傳本。2.天一閣本（可能為萬曆後傳鈔）為「增補本」系統，雖為明初人所增補，但其依據的底本年代可能介於簡本、繁本之間。3.康熙四十五年的曹寅刻本，屬於「繁本」系統，其底本修訂年代約在至正五、六年間。三種版本系統的底本年代雖有先後，但又因傳本面目頗有差異，疑在後人傳鈔（刻）過程中有更動的可能，故無法單就傳本年代先後判定何者較為接近原（底）本面目，最好各本並行討論斟定。參考王鋼《校訂錄鬼簿三種》「前言」、「附錄」，《中國古典戲曲論著集成》第二輯「錄鬼簿提要」。

某底本以增補。故簡本僅列二戲名目，未於《辜負呂無雙》下添加「與《遠波亭》關目同」註語的現象值得注意；更有意思的是，增補本逕自將二戲皆註記於《呂無雙》名下。筆者推測，鍾嗣成在修訂簡本時，只聽聞或得知李壽卿曾作此二劇；或他看過其中之一《呂無雙遠波亭》，但未見另本《辜負呂無雙》。迨其增補繁本時，手中已得《辜負呂無雙》的「關目本」，發現與《呂無雙遠波亭》「關目同」——他看過的《呂無雙遠波亭》應亦為「關目本」。兩部關目本「關目同」，表示曲文、舞臺指示、關鍵說白、或者情節皆同，就算有其餘小異之處，但兩本可謂如出一轍、可視為同本了。<sup>50</sup>然而，劇作家不太可能寫作兩部一模一樣的劇本，最大的可能是在傳播的過程中產生了異名。換言之，劇作家較可能以相同題材，創作情節相異之劇；劇團／藝人則較可能將同一劇安上不同名目，以供不同場合的巡演需求。例如繁本《錄鬼簿》中，有在某曲家某劇之下註記「次本」的情況。<sup>51</sup>「次本」即原先已有同名劇作，但其他作家就同樣題材、同樣題目再寫另一本；「次本」原則上題目相同，但顯然曲文、說白、主要人物（可能由正末改為正旦或反之）、舞臺指示等「關目」不同，因此「情節」亦異；如此兩本才各有看頭、彼此較勁。回頭來看，或許劇本原名《呂無雙遠波亭》（或反之為《辜負呂無雙》，以下推論亦反之），某些劇團、藝人演出時因應市場、觀眾的考量，突出其中「辜負」的情節線，後逕自改名為《辜負呂無雙》；書坊再將之印行，便成為題目相異、關目相同、實為同本衍生而成者。這便解釋了何以增補本將兩本皆列在《呂無雙》之下：因為名異實同。名異實同，甚至名同實異、或名實大同小異等情況，頗能反映戲劇演出適應不同劇團、不同場合、不同觀眾所做的變化。<sup>52</sup>

<sup>50</sup> 李惠綿前揭文則認為：「…鍾嗣成…在《辜負呂無雙》之下注曰：『與《遠波亭》關目同。』此關目即情節，指出兩本雜劇情節相同。（頁204）」，純以「情節」釋「關目」，與本文意見不同。

<sup>51</sup> 例如繁本《錄鬼簿》記「李文蔚」條下有：《謝安東山高臥》，註明「趙公輔次本」（頁64）；「趙公輔」條下有：《晉謝安東山高臥》，註明「次本」（頁71）。又「武漢臣」條下有：《虎牢關三戰呂布》，註明「鄭德輝次本」（頁66）；「鄭德輝」條下有：《虎牢關三戰呂布》，註明「末旦頭折、次本」（頁76）等等。康保成《中國古代戲劇形態與佛教》第四章第一節「金元雜劇『次本』對佛教術語的借用」，對「次本」問題頗有新詮。。

<sup>52</sup> 永樂大典戲文三種中的《張協狀元》就是一個很好的例子（錢南揚，《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1990）。此戲於《永樂大典》中名為《張協狀元》。劇本開頭末念【滿庭芳】有一句云：「狀元張協傳，前回曾演，汝輩搬成。這番書會，要奪魁名」（頁2），顯示別的劇團演出此戲時可能名為《狀元張協傳》，情節關目也許大同小異、或截然不同，就無法得知了。《永樂大典》現

從「關目本」的角度觀之，雖可解釋《錄鬼簿》繁本所記「關目同」的語義，但文人曲家筆下的「關目」是否還帶有另一層含意呢？讓我們再從賈仲明於「增補本」所補之部分「吊詞」觀察：

條目	內容
陳寧甫	先生寧甫老前輩，名著將來二百年。《兩無功》錦繡風流傳，關目奇、曲調鮮，自按闔、天下皆傳。…
王伯成	…《天寶遺事》諸宮調，世間無、天下少。《貶夜郎》、關目風騷。…
武漢臣	…《登壇拜將》窮韓信，《老生兒》、關目真。新傳奇、十段皆聞。…
王仲文	…出群是《三教王孫賈》，《不認屍》、關目嘉，《韓信遇漂母》、曲調清滑。…
費唐臣	…《漢韋賢》、關目輝光。《斬鄧通》、文詞亮，《貶黃州》、肥普香。…
姚守中	掛冠解印漢逢萌，掃筆成章姚守中。布關串目高吟詠，《牛訴冤》、巧用功，扯詔諫、扶立中宗。麒麟閣，狐兔冢，怨雨愁風。
鄭廷玉	…《鳳凰兒》《料到底》偷閒暇。《因禍致福》關目冷，《貶揚州》《債主冤家》。《漁父辭劍》才情壯，《孫恪遇猿》節脈佳，《踈者下船》安頓精華。

很顯然賈氏是以「評劇」角度對上述曲家之作進行品褒，故其「關目」用法應置於敘事文學／劇本編寫的脈絡來理解，異於表演／藝人／書商角度的作用。能否釋為「情節」？則須先釐清「情節」的定義。

「情節」(plot)一詞最早出自亞里士多德《詩學》(Aristotle's *Poetics*)，以為品評悲劇最重要的標準，<sup>53</sup>亞氏認為情節是對「行動的摹擬」(tragic plot is an imitation of action)，<sup>54</sup>這點非常重要——後來「情節」從戲劇術語廣泛沿用至小說、乃至其餘的敘事文學時，主要取其與「故事」相對的概念；故事是將作品中的事件按照時間順序從頭至尾敘述之，情節則是將事件按照因果關係重組、排列，以達成特定效

---

存另部戲文《宦門子弟錯立身》，於第五出第二支【排歌】集劇名唱云：「《柳耆卿樂城驛》；《張拱西廂記》；《殺狗勸夫婿》；《京娘四不知》；《張協斬貧女》；《樂昌公主》……」(頁231)，可知又有一劇名為《張協斬貧女》。此三部名異之作雖未能確知其實如何，無形中卻反映了劇團因應演出考量所做的更動。亦見拙作〈再論《張協狀元》——兼及戲文的發展與主題〉(《民俗曲藝》第140期)，頁64—77。

<sup>53</sup> Leon Golden trans., *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1981. Chap. VIII—XIV, pp.15—25.

<sup>54</sup> 見《詩學》(亞里士多德著，陳中梅譯注，北京：商務印書館，1996)第六章：「…悲劇是對行動的摹仿，而這種摹仿是通過行動中的人物進行的。…因此，情節是對行動的摹仿；這裡說的情節指事件的組合…(頁63)」；*Aristotle's Poetics*, pp.11-12.

果。<sup>55</sup>但就「戲劇」而言，「情節」絕不止於靜態的「事件安排」；與小說不同，戲劇情節須藉由「人物的行動」方能開展；其事件的設計取決於人物行動的安排，亦攸關行動的表達方式。若應用在中國戲劇文本上，人物的行動、故事的因果關係，實仰賴曲文以達意，再搭配對白與舞台指示的穿插組合，行動的效果才得呈現。換言之，中國戲劇的「情節」，是透過曲、白、科三項書寫出人物的「行動」，再結合成事件的安排；較之小說直接以文字敘述事件，又多了一層媒介轉換，並非單一意涵，而是多層次、豐溢的意象。以此概念理解賈仲明吊詞中的「關目」，或可看清其中曖昧而不精確的多重意義。

回到吊詞。賈氏稱《兩無功》「關目奇，曲調鮮」，若指事件安排出奇，意味著「曲詞」書寫的行動奇特，才能與「曲調」之鮮明相對應。《貶夜郎》的「關目風騷」一語，若以事件組合解釋，不如言其曲白詩文所流露出的才情、所刻畫人物的風流放蕩，更為貼切。《老生兒》的「關目真」既指事件之情真、反映人生真實，或亦包納曲白真切之意。《不認屍》的「關目嘉」可單指事件的安排甚好。《漢韋賢》的「關目輝光」，既指事件安排奪目，也應包納其文字表達的思想頗具光輝（與「文詞亮」暗和）。形容姚守中的「布關串目高吟詠」一句，既可以之為「吟詠」，則布關串目者應指以文字（曲、白）安排事件所達至的唱／唸／做之效果。《因禍致福》「關目冷」，由前後文可知此處之「冷」為褒詞而非貶語，若視為事件安排冷清或場面索冷的負面之意則非，毋寧看做以曲、白、科醞釀出一種「冷峻」、「冰冷」（但適宜劇情）的行動與氛圍。<sup>56</sup>正是以曲、白、科構成之行動所結合成的事件來釋「情節」、「關目」，才得破解賈氏於「關目」二字後所加的品相不一、殊非同類的形容詞（奇、風騷、真、嘉、輝光、冷）。這種曲家品評式的術語「關目」，明中葉之後的文人或已增強其中「事件組成安排」的意義，足以一般認知的「情節」概念理解；但在元末明初賈仲明的筆下，卻具多重含意、綜合考量，端視上下文脈絡決定所指，我們僅能從亞里士多德具「行動」意義的「戲劇情節」加以發揮想像了。

---

<sup>55</sup> 參見 E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London: Edward Arnold, 1974). Chap. 5: The Plot, pp.58—72. 佛斯特著，李文彬譯，《小說面面觀》（臺北：志文出版社，1986），第五章「情節」。M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College, 1988, sixth edition) pp. 123-124, 159-160.

<sup>56</sup> 李惠綿前揭書頁 204—207 對這批吊詞的解釋，皆以「情節」釋「關目」，與筆者讀法不同。



因此，至少在元末明初，文人／曲家已開始使用「關目」二字作為批評術語，其與藝人／表演觀點的「關目（本）」隱約有著聯繫：或許來自於演出中強調關鍵地位的曲、白、科等「關目」，引伸為由其配搭組成的行動與事件安排，最後再發展出近似於西方「情節」一詞的意涵。但文人曲家觀點的「關目」與元刊雜劇「關目本」的出發點與目的殊異，兩者間有著編劇／文人品評／讀者解讀，與表演／藝人做場／書商發行的概念對立。本章關注的既是元刊雜劇及其蘊含的劇場性，以下論述則採藝人觀點的「關目本」，文人觀點的「關目」就此點到為止。

接下來的問題是，像關目本這樣的舞臺演出本，理論上應該是某劇團的獨家秘本、單傳本。一般來說，屬於身段譜、演出掌記本的材料，幾乎皆以「鈔本」行世；<sup>57</sup>基於劇團資金、演員彼此競爭等因素考量，將之公開刊刻出版頗令人不解。從書商的角度來看，刻印舞臺演出本出版的市場在哪裡？一般讀者很難對這種賓白不全、舞臺指示卻俯拾皆是的劇本有興趣吧？那讀者購買群在哪裡？即使是明清以降，我們也不易見到把演出本、身段譜之類的本子刊刻出版的例子。<sup>58</sup>如果是私家刻印的秘本還有可能，但元刊本顯然是坊刻，而且還是由追求利益不遺餘力的福建書坊所印行，這些單行關目本能發行至何處？有利可圖嗎？種種問題顯示，元刊雜劇的關目本並不是尋常的本子，並暗示元雜劇流播的特殊性。

面對以上質問，本文提出一個假設。當出於某人、或某劇團的舞臺演出本竟能被刊刻出版、流傳於市面，這樣的本子已具備「標準教習本」、「舞臺本經典」的意義；換言之，某人或某劇團必是劇場界執牛耳者，毋有藏私之顧慮。以元代的戲劇情況而論，什麼樣的劇團擁高度藝術水準、可以無私且無慮地公開演出本呢？答案指向一個：教坊，即宮廷、官方劇團。<sup>59</sup>對於教坊的研究將留待第三章第三節處理，

<sup>57</sup> 例如上海圖書館藏有周明泰捐贈的「舊鈔本身段譜」：《崑劇身段譜甲集》與《崑劇身段譜乙集》。傅惜華舊藏豐富的「舊鈔本」身段譜，見徐凌雲演述，管際安、陸兼之記錄整理，《崑劇表演一得》（蘇州：蘇州大學出版社，1993），書前「趙景深序」：「…知道傅惜華先生藏有舊鈔本身段譜十餘種，其中還有道咸間藝人楊鳴玉手抄的《副用單頭五十八齣》…」（頁7）。關於其餘清代身段譜的概況，參見拙著《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》頁204—224。

<sup>58</sup> 雖然一般將《審音鑑古錄》作為「身段譜」處理，但以其版本刊刻之精緻美觀、附錄插圖等特徵看來，筆者認為這部書不能簡單地視為藝人身段譜（拙著前揭書頁214—224），可能需要對清初至清中葉出版戲劇類書籍的情況作一全面盤查，方能確認此書性質。

<sup>59</sup> 關於元代宮廷愛好雜劇藝術、以及教坊情況的研究，至今仍以吉川幸次郎《元雜劇研究》為最詳，見「第一章 元雜劇的聽眾」頁51—62。

此處主要著眼於現象的討論。教坊的技藝超群與不諱公諸於世是可以想像的，但它們似乎不太可能主動將演出本付梓，而且是以印刷並不十分精細的方式。如此唯一的可能就是，教坊演出版本以鈔本的方式流出，為書商所獲（或許彼此有商業往來掛勾），書商再將之刻印成「關目本」，作為舞臺版「教科書」販售出去。而市場與讀者在哪裡？自然就是青樓、勾欄、路歧等處眾多的劇班與藝人了。他們或以演出為生，並有承應官身的義務，撇開自身新排雜劇外，若能買到關目本，當然可以省下許多排練時間與心力，無形中也省下聘請劇作家寫劇的經費。教坊演出鈔本外流，由書坊刻刊出來，嘉惠一般藝人，甚至也可能回流入宮，無形中再擴大市場價值。所以，演戲的藝人，不是看戲的觀眾，才是元刊雜劇關目本最重要的讀者群。

為了支持這個假設，先看看教坊藝人及其表演是否有作為格範的可能。部分教坊藝人的地位的確崇高而重要，他們的演出也被視為宗師、典範。如陶宗儀《輟耕錄》卷 25「院本名目」條提到三位著名的教坊藝人：

…其間副淨有散說，有道念，有筋斗，有科泛。教坊色長魏、武、劉三人，鼎新編輯。魏長於唸誦，武長於筋斗，劉長於科泛。至今樂人皆宗之。<sup>60</sup>

這一條說的雖是院本演出，但教坊除了院本外也演雜劇。魏、武、劉三人身為教坊領袖，鼎新編輯的不是劇本曲文，而是表演技藝的創發，並各自在唸、做、打的功夫上拔得頂尖地位；重要的是，他們的技藝並未隨著歷史而消逝，卻被傳習繼承下來，故後來的樂人仍宗之。類似的話語也出現於夏庭芝《青樓集志》：「國初教坊色長魏、武、劉三人，魏長於念誦，武長於筋斗，劉長於科泛。至今行之」。<sup>61</sup>《永樂大典》戲文之一《宦門子弟錯立身》，錢注本十二出中，劇中主角延壽馬要前往劇團應徵：

（末）不爭你要來我家，我孩兒要招個做雜劇的。（生唱）【金蕉葉】子這撇末區老賺，我學那劉耍和行蹤步跡。敢一個小哨兒喉咽韻美，我說散嗽呵如瓶貯水。<sup>62</sup>

（頁 243—244）

<sup>60</sup> 陶宗儀，《南村輟耕錄》（北京：文化藝術出版社，1998），頁 346。

<sup>61</sup> 夏庭芝著，孫崇濤、徐宏圖箋注，《青樓集箋注》（北京：中國戲劇出版社，1990）頁 43。又，上引陶宗儀與夏庭芝兩段文字極像，關於這個現象，洛地經過考證分析，認為可能是陶宗儀改寫自夏庭芝的《青樓集志》。參見洛地《戲曲辨義》（《洛地文集·戲劇卷》卷一），頁 303—306。

<sup>62</sup> 關於這一段文字的釋字與釋義，洛地《詞語十二——《永樂大典戲文三種》補注》（《洛地文集》）頁 251—254 有精闢的解析。



以「劉耍和」爲當今典範、效法對象。高安道〈淡行院〉套，敘事者描繪他所見到的不入流的戲班，有這樣的文句：

【四煞】捎俚是淡破頭。是餓破口。末泥引戲的衢勞嗽。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。

【尾】梁園中可慣經。桑園裡串的熟。似兀的武光頭劉色長曹娥秀。則索趕科地沿村轉走。<sup>63</sup>

上引第一曲拿魏武劉作標竿，再證這三人在戲劇界的份量。第二曲則把魏替換成曹娥秀，顯然曹娥秀的技藝超群，她在《青樓集》中有小傳：

京師名妓也。賦性聰慧，色藝俱絕。一日鮮于伯機開宴，座客皆名士……<sup>64</sup>

由此瞥見優秀的民間藝人與上層（文士）社會交流密切。我們知道元代青樓歌妓、民間藝人有「應官身」的義務，<sup>65</sup>佼佼者平常即與上流階級、文人雅士往來、酬唱不絕。曹娥秀正是一位出身樂籍，不僅於民間演出，更因而出入於教坊（所以被拿來與武、劉相提並論）、周旋於權豪名士之間，色藝俱佳的演員。再看一個例子，由趙明道套曲〈名姬〉道出：

【鬥鶻鶻】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。<sup>66</sup>

這裡描寫的名姬似乎先是以民間藝人身份「承應」官身，後來因技藝高超進入教坊，或兼在兩邊走動演出。另外，如順時秀則爲教坊藝人之首席者，技藝絕倫。<sup>67</sup>由以

<sup>63</sup> 隋樹森，《全元散曲》（臺北：漢京文化，1983），頁1110—1111。關於此曲的釋字與考訂，參見胡忌，《宋金雜劇考》（上海：古典文學出版社，1957）「附錄：元代演劇史料—高安道『淡行院』散曲箋注」，頁311—326。

<sup>64</sup> 《青樓集箋注》頁73。本節所引《青樓集》之文皆出此本，不再注出。

<sup>65</sup> 關於元代民間演員「應官身」的討論，可參見馮沅君，〈古劇四考〉，《古劇說彙》（北京：作家出版社，1956），頁13—14。錢南揚，〈宋金元戲劇搬演考〉，《漢上宦文存》（上海：上海文藝出版社，1980），頁13。曾永義，〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》（台北：聯經出版公司，1980），頁352。孫崇濤、徐扶明，《戲曲優伶史》（北京：文化藝術出版社，1995），頁101—102。

<sup>66</sup> 《全元散曲》頁335。

<sup>67</sup> 順時秀爲教坊藝人，參見張昱，〈輦下曲〉（《可閒老人集》，《景印文淵閣四庫全書》第1222冊，

上例子可推測，宮廷劇團不僅擁有最棒的演員，也經常相中、吸收民間的秀異份子入教坊，或以「喚官身」的名義與民間技藝冠群的演員交流。<sup>68</sup>既然教坊與民間藝人不乏合作關係，任一方在表演技藝上的成就，是有被塑為格範的可能，甚至進一步相互傳遞與流通。

若教坊、名妓中優秀的演員可資學習，或擁有技藝格範可供參考，接著還需進一步證明劇團、藝人的確有傳習的需要。先把焦點放在民間。《青樓集》中，明顯寫到師徒傳承的，是珠簾秀一門師徒，如「賽簾秀」條：「朱簾秀之高弟…」(頁 141)，和「燕山秀」條：「朱簾秀之高弟…」(頁 222)。而普遍性的傳習記載，有《青樓集》「王奔兒」條：

長於雜劇，然身背微僂。金玉府總管張公，置於側室。劉文卿嘗有「買得不值」之誚。張沒，流落江湖，為教師以終。(頁 150)

王奔兒的表演顯然有過人之處，才能使她在張公歿後、也許色相已衰之際，重回「江湖」以教學為生。江湖在此指的就是民間的劇場，青樓、勾欄或路歧。值得注意的是，因應表演市場需求，當時已有所謂「演藝教師」這一行，以技藝謀生的演員們得以尋求事業第二春。再看「趙偏惜」條：

樊孝闌奚之妻也。旦末雙全。江、淮間多師事之。樊院本亦罕與比。(頁 156)這是一對藝人夫妻，樊孝闌奚的院本表演拔尖兒，趙偏惜專長雜劇、旦末雙擅。也因為趙的表演出色，故江、淮兩地剛出道、有心於劇場生涯、或希望技藝更上一層樓的演員們，經常拜師學藝、前來討教。這是另一個演員身兼教師的例子。再看「顧山山」條：

…本良家子，因父殂而失身。資性明慧，技巧絕倫。始嫁樂人李小大。李沒，

---

臺北：台灣商務印書館，1983）：「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」。陶宗儀《南村輟耕錄》卷 19「妓聰敏」條也雲：「歌妓順時秀，姓郭氏，性資聰敏，色藝超絕，教坊之白眉也」(頁 270)。

<sup>68</sup> 對於「應官身」，民間藝人並非皆持全然歡迎的態度，反常視為苦差事，因為既是重責，又妨礙本業生意。無名氏套曲〈拘刷行院〉有生動的描寫：(《全元散曲》頁 1822)

【三煞】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。要賞錢連聲不住口。沒一盞茶時候。道有教坊散樂。拘刷煙月班頭。

【二煞】題控有小朱。權司是老劉。更有那些隨從村禽獸。唬得煙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。

這裡亦以曹娥秀之名為例，做為民間優秀藝人承應官身的代表。

華亭縣長哈刺不花置於側室，凡十二年。後復居樂籍，至今老於松江，而花旦雜劇猶少年時體態。後輩且蒙其指教。人多稱賞之。(頁 194)

同樣地，顧山山年輕時便技藝出色（尤以花旦雜劇），年老後偶一演之風韻猶存。她最令人稱許的不僅是表演，更是「指教後輩」、傳授技藝一事，可謂兼為表演教師。從上述例子可知，民間劇團的演員彼此間有著傳藝、學習、教授的供需，而除了親身授受外，我們亦可想像「關目本」於其中起到的底本作用。

另外有關於「掌記」的旁證。《永樂大典》現存戲文之一《宦門子弟錯立身》，<sup>69</sup>敘述東平散樂藝人王金榜與河南府同知舍人延壽馬相戀故事，錢校本第五出，為延壽馬請王金榜到家中書房相見，有以下曲白：

（旦唱）【賞花時】憔悴容顏只為你，每日在書房攻甚詩書！（生）閑話且休提，你把這時行的傳奇，（旦白）看掌記。（生連唱）你從頭與我再溫習。

（旦白）你直待要唱曲，相公知道，不是耍處。（生）不妨，你帶得掌記來，敷衍一番。

（頁 231）

王金榜隨身攜帶的「掌記」，依下面曲文可知，就是一本本的劇本，當中可能包括雜劇與戲文。既然是為了「敷衍」、表演，這些掌記應該不是「曲本」，而是可依循演出的「關目本」。再如高安道〈淡行院〉套：<sup>70</sup>

【三煞】粧旦不抹腮，蠢身軀似水牛，暴如恰啞了孤庄狗，帶冠梳硬挺着塵項，恰掌記光舒著黑指頭。…

這段嘲諷粧旦色不入行的種種習性，其中包括以粗黑骯髒的手指拿著「掌記」，可知「掌記」對藝人（尤其正腳）來說，是表演的重要參照。又有出土文物為證，如廖奔認為「運城西里庄墓雜劇壁畫」的一個重要發現，是出現「看掌記」的圖像。<sup>71</sup>關目本之為舞臺表演本，當時劇團演員大概人人皆「必備」相當數量。他們正是建坊刊刻出版瞄準的讀者群。而由《武林舊事》卷六「小經紀（他處所無者）」條，錄有

<sup>69</sup> 關於《宦門子弟錯立身》的產生年代，與其作為元代劇壇南北交流的代表等討論，參見李季箴，〈存本南戲《宦門子弟錯立身》與元代劇壇面貌〉，《民俗曲藝》第 139 期，2003.3。

<sup>70</sup> 胡忌《宋金雜劇考》「附錄」之「高安道〈淡行院〉散曲箋注」，頁 321。

<sup>71</sup> 廖奔，《宋元戲曲文物與民俗》（北京：文化藝術出版社，1989）第四章第三節「運城西里庄墓雜劇壁畫」，頁 212—213。又可見王澤慶〈元代戲劇壁畫《風雪奇》〉、張之中、竇楷〈元雜劇演出的實例——運城西里庄元墓壁畫《風雪奇》考釋〉（均收入《中華戲曲》第五輯，1988.3）。

「掌記冊兒」一項，<sup>72</sup>可知宋元時期「掌記」在大城市的市售、於青樓勾欄中的流播頗廣。<sup>73</sup>

再來看教坊傳習。我們的旁證是周憲王朱有燉撰〈元宮詞〉百章<sup>74</sup>當中兩首：<sup>75</sup>  
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。（頁269）

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。（頁274）

第一首所寫的應為鮑吉甫所作雜劇《屍諫靈公》，<sup>76</sup>受到內廷的賞識，而由統治階層下令各地官府（或包括民間）都要習唱演出，頗有樣板戲的意味。其傳習的過程，很可能就是由宮中教坊排練出一套具體格範，再由官方劇團輾轉層遞下去，最後可達至民間劇團；這中間的媒介，也許先是內府鈔本為底本，後流出轉刻為關目本，以助流播。第二首詩告訴我們教坊是有「教師」制的，可能正是由優秀的演員負責傳藝。例如上文提到的順時秀，不僅為知名教坊演員，同時也兼負教導之責。如高啓作於至正己亥（1359）年〈聽教坊舊妓郭芳卿弟子陳氏歌〉，<sup>77</sup>有：

<sup>72</sup> 《武林舊事》，收入《東京夢華錄（外四種）》（台北：大立出版社翻印，1980）頁450。

<sup>73</sup> 可參考馮沅君〈古劇四考跋〉（《古劇說彙》）頁58—59「才人考：掌記」，其推測：「…優人腳本何以在市場上發賣？我們推想它或者像今日街頭巷尾書攤上賣的小型劇本，如《四郎探母》、《活捉王魁》之流。…」

<sup>74</sup> 《元宮詞》，見《四庫全書存目叢書》「集部24」（台南：莊嚴文化事業有限公司，1997，根據民國上海醫學書局影印明天啓崇禎間海虞毛氏汲古閣刻詩詞雜俎本）。此書標為「不著撰人」，但原題為「永樂四季春四月朔日蘭雪軒製」，《四庫全書總目·元宮詞一卷》「提要」認為是朱有燉父親周定王朱橚所作。但根據任遵時考察，「蘭雪軒」實為周憲王朱有燉在東書堂內的讀書之所，且這方圖章屬其所有，故此宮詞作者實為朱有燉。見任遵時，《周憲王研究》（臺北：自印，1995），頁21—22。又參見傅樂淑，《元宮詞百章箋注》（北京：書目文獻出版社，1995）。

<sup>75</sup> 《元宮詞》「原序」：「元起自沙漠，其宮庭事蹟迺夷狄之風，無足觀者。然要知一代之事，以紀其實，亦可以備史氏之採擇焉。且元於今至為近代，而宮庭深邃，人罕得而知也。永樂元年，欽賜餘家有一老嫗，年七十矣，迺元宮之乳母女，常居元之宮中，能通胡人書翰，知元宮中事為最悉，間嘗細訪之，一一備陳其事。故餘詩中所詠，皆元宮之實事，亦有史中未曾載，外間不得而知者，餘詩百篇，則能見之矣。遺之後人，以廣多聞焉。」。由此原委可知，朱有燉之詞乃根據元宮女的口述而來，可信度極高。

<sup>76</sup> 繁本《錄鬼簿》於「魏吉甫」條下錄有《史魚屍諫衛靈公》劇（頁78）。

<sup>77</sup> 高啓，《大全集》，《景印文淵閣四庫全書》第1230冊。



…瘞玉埋香今幾載，世間遺譜竟誰傳。弟子猶憐一人在，曾記霓裳學得成。…  
(頁 102)

可知陳氏是她最有名的徒弟。教坊傳藝在口傳身授之餘，極可能有所謂（內府）鈔本佐助，而這種本子應即為關日本據以刊刻的底本。

演員對關日本的需求還有另一項旁證：藝人需要記憶數目極多的雜劇，而雜劇曲文又多半文學性極強，若無底本在手參考背誦，絕非易事。如《青樓集》「李芝秀」條：

賦性聰慧，記雜劇三百餘段。當時旦色號為廣記者，皆不及也。(頁 165—166)  
「小春宴」條：

姓張氏。自武昌來浙西。天性聰慧，記性最高。勾欄中作場，常寫其名目，貼於四周遭梁上，任看官選揀需索。近世廣記者，少有其比。(頁 217)

又，上文《宦門子弟錯立身》錢注本第五出，王金榜一一數說能演的戲碼（頁 231—232）；第十二出當延壽馬被問到會甚雜劇時，也供出多本劇目（頁 244）。明周憲王朱有燉《劉盼春守志香囊怨》中，汴梁妓女劉盼春在客人面前能任人點戲，據說「記得有五六十個雜劇」。<sup>78</sup>若當時劇場環境有競相任觀眾「點戲」的風氣，則藝人需要準備的「掌記」應該不少，從中推測關日本的市場大概不小，也難怪福建書商要投入生產了。

由上分析，「關日本」的來源可能是教坊，除了教坊藝人外，其演出也常由民間優秀演員應官身，故其絕佳技藝可奉為表演樣本、格範，有底本紀錄的可能，但此底本為鈔本的可能性較大。底本記載最重要的根本就是曲文，其次為舞臺指示、使演員有基本依據可循，至於說白只需要列出關鍵性、與曲文關係密切的主腳之白即可。這樣的本子對於民間劇團來說是最好的排練指南，絕對比純粹的劇本實用。以元雜劇在各地的盛行，因應藝人演出、應官身、教習傳藝的需求，福建書商便透過管道取得內府鈔本，大量刊刻印行單行本的關日本，出售給各個劇團與演員。這就是元刊雜劇關日本的性質與流傳緣由。然而，需要強調的是，演員即使擁有關日本，並不代表就此依樣畫葫蘆的演出；他們會在這些本子之上，抄寫屬於自己特色的「掌記」，於焉才完成屬於自身表演體系的個人（劇團）秘本。從這一點看來，刻印的「關日本」只是演員遵循的基本範式和起點，真正的「個人掌記」仍然是手抄訣本，只

<sup>78</sup> 見《全明雜劇》第三冊（臺北：鼎文書局，1979）影印脈望館藏古名家雜劇本，頁 1186—1191。



可能傳私、不會公開發行。證據可見《宦門子弟錯立身》錢注本第十二出，當王金榜劇團班主問前來應徵的延壽馬，他究竟有何本領時，其中一段：

（末白）都不招別的，只招寫掌記的。（生唱）【麻郎兒】我能添插更疾，一管筆如飛。真字能抄掌記，更壓著玉京書會。（頁 244）

前面提到此劇中的「掌記」為「關日本」之義，在此「掌記」有著另一意涵，相當於現代戲劇中的「場記」一職，於排戲時在場邊記下導演要求或指示、演員適用的表演方式等，整理成為最後演出時依循的樣式。這裡「寫掌記」的，可能是在關日本的基礎上，紀錄演員排演時根據個人特色發揮、加強的獨特技藝，甚至包括眾人編排的說白、即興的創發等等；因為是在排演（甚至是演出）過程中一邊進行添加刪補的，需要能「振筆疾書」之人馬上註記下來，否則重排一遍可能就忘了。如此形成的「手抄掌記」本，可謂在「關日本」的基礎共同性之上，再添加屬於個別表演者（團體）的個性，有著藝人或劇團的獨創性，可使元雜劇的演出既有一定程度的規矩、模樣，大略處似乎是共通的，細節處卻又表現出百花齊放的面目，惜未傳世。這裡要再次強調的一點是，正由於「掌記」本的私密性關係著個人或劇團成敗，本文才推測「關日本」的底本應是較無商業考量的「教坊鈔本」，不會是個別演員或劇團之本；後者絕難示人，遑論刊行流傳。

元雜劇到了明代，教坊鈔本仍然是相當重要的來源之一，<sup>79</sup>這可能便是沿襲元代教坊而來。真正「元本」的元雜劇，除元刊雜劇三十種之外，第一節曾介紹過，至晚於清初時還有元代雜劇的鈔本遺存，這些鈔本極可能就是屬於底本的元代教坊鈔本，惜今已佚。<sup>80</sup>再者，脈望館元明雜劇的「鈔本」系統中，有一部份正是明代內府（教坊）本。<sup>81</sup>臧晉叔在《元曲選·序》中也提到，他曾看過明代教坊「御戲

<sup>79</sup> 嚴敦易，《水滸傳的演變》（北京，作家出版社，1957）頁 111：「現在所存見的元雜劇，除去極少數（只有三十種）是有元代簡略的賓白不全的刊本外，絕大多數，全是在明中葉以後所流傳的鈔本或刊本，而這些鈔本或刊本，其唯一的來源，則是自所謂『內府本』出。」

<sup>80</sup> 第一節曾提到，何煌據李開先舊藏的鈔本元劇、刊本元劇，校數十種「脈望館鈔校本古今雜劇」。由此可知直到清初雍正年間，元本雜劇尚以鈔本、刊本兩種形式遺存於世。見鄭振鐸〈跋脈望館鈔校本古今雜劇〉頁 222—223。

<sup>81</sup> 脈望館主人趙琦美鈔校劇本幾乎皆有跋語，從中可知他所得到的本子來源、或據以鈔校的底本。根據鄭振鐸的統計，「脈望館鈔校本古今雜劇」共有 173 種鈔本，其來源於「內本」（即宮廷、內府、教坊）者有 92 種。內本的特徵在於每劇之末均附有「穿關」。見鄭振鐸〈跋脈望館鈔校本古今雜劇〉頁 210—213。小松謙，〈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》。

監」的眾多雜劇本子。<sup>82</sup>這些證據都暗示：元明兩代，教坊皆擁有大量元雜劇的底本，用以排演、傳習、或保存收藏，而這些底本大概主要以鈔本方式存在。不過，元代民間也盛演雜劇，因此書坊便據教坊本刻印「關日本」出售，成為我們今天看到的多數元刊雜劇樣貌。到了明代，民間幾乎不演雜劇，而當時的內府鈔本也已改頭換面、賓白俱全（箇中分析後文將專論之）；這樣的內府鈔本則流入文人之手，由文人主導以精美刻工印行，成為案頭收藏之讀物（《元曲選》即為最佳代表），形成今日元雜劇的主流面貌。

## （二）的本

前一節針對元刊雜劇的性質分類時，對於「的本」、及介於關日本與的本間的「關目的本」、「的本關目」等，尚未徹底釐清其中的內涵與差異。本節則試圖對「的本」下定義，進而解析它與關日本的異同。

從上一節的統計可知，的本在形式上與關日本最顯著的不同，就是舞臺指示數目的偏少。若進一步細析之，會發現的本不但「舞臺指示數目」較少，且其中屬「表演動作性」者也偏少，多為「提示性」者（如說白「…云」、或「提示人物上下場」）。關日本則不然。試舉關日本中舞臺指示數目最少的《遇上皇》來看：其舞臺指示總數為 65，「動作性」的有 36，「指示性」的有 29，前者在數目上是多過後者的。<sup>83</sup>其

---

<sup>82</sup> 臧晉叔〈元曲選序〉（王學奇主編，《元曲選校注》，石家莊：河北教育出版社，1994，頁 2）提及：「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」。「御戲監」即為宮廷教坊，可知明代內本頗有流於文人手中者。然臧晉叔於〈寄謝在杭書〉（《負苞堂文選·卷四》，《四庫全書存目叢書》「集部 168」，頁 110）中卻又道：「…還，從麻城，於錦衣劉延伯家得抄本雜劇三百餘種，世所稱元人詞盡是矣。其去取出湯義仍手，然止二十餘種稍佳，餘甚鄙俚不足觀，反不如坊間諸刻皆其最工者也…」，說法頗有差異。這一點可能關係臧晉叔編《元曲選》的態度，他日再述。

<sup>83</sup> 《遇上皇》中，屬於「動作性」舞臺指示有：正末扮醉上、便放、做入酒務喫酒科、等亭老扯見外科、見淨住淨云了、做驚科、等旦索休書了、做猶豫寫了哭科、做與了休書出來啼哭科、等賣酒的上云住、駕引一行上坐云了、正末扮冒風雪上放、做入去向火間得酒香科、等將酒過來科、做與外把盞科、等外與酒喫了、等外廝打了、聽住、等駕認做兄弟科、做過來喫酒科、做啼哭駕問了、做說關子了、做辭了、正末便上放、做見孤了、交外推轉了、做慌云、做臂膊上見了科、等孤披秉了、祇候人納坐了、失驚科、宣住、正披秉共楊戩上、做見駕科、等勾淨旦一行上云了、駕斷出。屬於「指示性」的舞臺指示有：等亭老一折了、等外一折了、等亭老旦上云了、等亭老云了、云、等外云了、云、等云了、云、等云了、云、等孤上云了、云、淨云了、云、等駕云了、等孤上云住、

他關日本趨勢亦同。為說明起見，試將四「的本」的舞臺指示分為「表演動作性」與「提示性」二類統計數量；至於劃分依據與組成細項，則於註腳中列出。

表 1-2-2：

題目	舞臺指示總數 A+B	表演動作性 A	提示性 B
古杭新刊的本關大王單刀會 <sup>84</sup>	29	5	24
古杭新刊的本蔚遲恭三奪捫 <sup>85</sup>	13	3	10
新刊的本泰華山陳搏高臥 <sup>86</sup>	34	8	26
新刊的本散家財天賜老生兒 <sup>87</sup>	73	21	52

比較之下，四「的本」的「動作性」舞臺指示偏少，多為「提示性」，後者在數量上

等孤云了、等問了、等問了、云、等孤云了、等云了、云、等李老淨旦一折、駕上云了、等外云了、等外云了、云。

<sup>84</sup> 統計時，只要在舞臺指示中帶有一點點動作者，皆歸於「表演動作性」。反之，若舞臺指示中只有提到腳色扮人物、云、上、下、住、開等字樣，則歸入「提示性」。《單刀會》中，屬於「動作性」的舞臺指示有：尋思云、過去見禮數了、正末重扮正引道童上坐定云、正末扮尊子燕居扮將主拂子上坐定、正末扮尊子席間引卒子做船上坐定云。屬於「提示性」的舞臺指示有：駕一行上開住、外末上奏住云、駕云、外末云住、正末扮喬國老上、住、外末云、駕云、云、駕又云、云、駕云、駕末云住、等云了、外云住、云了、下、淨開一折、關舍人上開一折、淨上都下了、云、舍人云住、一行都下、淨云。

<sup>85</sup> 《三奪捫》中，屬於「動作性」的舞臺指示有：呈圖科、大怒將蔚遲拿下、末扮劉文靖將榆科園圖子上了。屬於「提示性」的舞臺指示有：足先扮建成元吉上、開、駕云了、高祖云了、帶云、下、末扮上了、下、末扮敬德上、末扮上了。

<sup>86</sup> 《陳搏高臥》中，屬於「動作性」的舞臺指示有：外上問卦云了、做迎駕科、迎接使科、同使下山、駕賜衣冠道號希夷、謝思了、見駕打稽首科、女色試探科。屬於「提示性」的舞臺指示有：外云了、正末道扮上開、外云了、外云了、外云了、外云了、云、外云了、下、使上云了、虛下、末上云、使上云了、使云了、云、外云了、外云了、使云了、云、下、駕云了、駕云了、云、云、駕云了、下。

<sup>87</sup> 《老生兒》中，屬於「動作性」的舞臺指示有：正末引一行上坐定開、做意兒了、正末引眾上指砌末云、做坐定了、做散錢科、等做住、做背著云、做怒科云、外末做了下、外祭了、忘了水瓶科、做放、劉大做取水瓶科、做打科、菊兒做住、外一行擺住了、菊兒做住、外下提住、正末引菊兒外上放、小末旦禮了、小旦還科了。屬於「提示性」的舞臺指示有：下、等一行人下了、正末上開、云、云、卜兒一行云了、菊兒云了、菊兒云了、下、菊兒婿等上云了、云、菊兒云了、云、窮民一行上了、一行都下、外上云了、外云了、菊兒云了、外云了、下、張郎引璋上云了、正末引菊兒上開、菊兒云了、云、菊兒云了、菊兒云了、云、菊兒云了、云、菊兒云了、云、菊兒云了、菊兒云了、云、等問了、菊兒云了、小末云、云、下、小末再云了、旦云了、云、旦云了、小梅引梅香僮上了、小梅云了、僮兒喚了、小梅云了、云、云、云、唱。

遠勝前者。上文已述，關日本的舞臺指示多屬表演動作性質者，證明關日本作為「舞臺演出本」的原義。按此標準，的本於動作性指示的不足，使其難以稱之為教學傳習本、演出範例本；它的性質毋寧更像是提供劇本的「基本要件」——完整的「曲文」、最必要的「說白」（由上一節分析可知，除了《老生兒》外，的本的說白數量極少）、以及對「人物發言與上下場」提出告知。這樣一種以「極少量說白」和「提示性舞臺指示」為主的本子，也許堪供初步排練之用，因為初排時「動作」尚是一片空白；也因其中欠缺詳盡的表演指示，可預見個人／劇團發揮空間甚大。

有了這樣的認識，再回頭過來看「的本」二字。查詢《漢語大詞典》，「的」有「確實」之意，如「的一確二」（一是一，二是二）、「的是」（確是）、「的係」（確是）、「的當」（確當）；以及「真實」之意，如「的旨」（真諦）、「的語」（真話）、「的筆」（真跡、親筆）。<sup>88</sup>因此，「的本」的原意之一，就是「確本」、「真本」。馬致遠〈張玉崑草書〉（【般涉調】哨遍套），【一煞】曲文云：

顏真卿蘇子瞻。米元章黃魯直。先賢墨跡君都得。滿箱拍塞數千卷。文錦編挑滿四圍。通三昧。磨崖的本。畫贊初碑。<sup>89</sup>

此處「磨崖的本」的「的本」即作「真本」、「原拓本」解，形容張玉崑的草書藝術直逼真品；就文人的作品、藝術、手稿而言，「真本」可得、「原本」有據。我們再來檢視「的本」二字運用在通俗文學刊行的意義。以下例於子雖出明代，與元代有所差距，但因屬小說，與戲劇在性質上反而近似，故仍具參考價值。

明代流傳各種刊本、版本的《水滸傳》，<sup>90</sup>根據郎瑛《七修類稿》「三國宋江演義」條：<sup>91</sup>

三國、宋江二書乃杭人羅本貫中所編，予意舊必有本，故曰編，宋江又曰「錢塘施耐庵的本」。昨於舊書肆中得抄本《錄鬼簿》，乃元大梁鍾繼先作，載元、宋傳記之名，而於二書之事尤多。據此，（尤）見原亦有迹，因而增益編成之耳。

<sup>88</sup> 羅竹風主編，《漢語大詞典（縮印本）》（上海：漢語大詞典出版社，1997）中冊，頁4832—4833。

<sup>89</sup> 隋樹森輯，《全元散曲》（台北漢京版，1983），頁260—261。

<sup>90</sup> 關於水滸傳的版本衍變，可參見嚴敦易《水滸傳的演變》中，「多種版本出現的時期」、「發生了作者問題」兩節。

<sup>91</sup> 郎瑛，《七修類稿》（上海：上海書店出版社，2001），頁246—247。郎瑛生於明成化二十三年（1487），直到嘉靖四十五年（1566）尙建在；《七修類稿》約在嘉靖中由福建建安的書坊刻印問世。參見書前的「出版說明」。



高儒《百川書志》卷六「史部·野史」類，則列出「忠義水滸傳一百卷」：<sup>92</sup>

錢塘施耐庵的本。羅貫中編次。宋寇宋江三十六人之事，并從副百有八人。當世尚之。

關於上述兩例標示的「錢塘施耐庵的本，羅貫中編次」，嚴敦易有過分析，他認為此處的「的」意謂「的確的真」：

…「施耐庵的本」，那就是說，這是施耐庵的確的真的本子。…當然，施耐庵的確的真的本子，並不即等於是水滸傳原始的唯一的本子，或是施耐庵著作或撰寫的本子，這其間還自有些出入。尤其下文還另有一人「編次」，那也許就格外不能夠逕行看做有編撰等等意義在內了。水滸傳便是說話表現形式的講史平話，所以，「施耐庵的本」似當作施耐庵所流傳或所敷衍的的確確真的本子解。由施氏的傳本（或台本），再經羅貫中來「編次」，這是比較清楚明白，了無礙滯的…<sup>93</sup>

嚴氏是採用「的本」的原義「真本」來解釋，以為書商宣傳用語，標榜「施耐庵的真的確的本子」。不過除此之外，有沒有更深一步的意涵呢？試以《水滸傳》其他版本的卷首標示來比對：<sup>94</sup>

嘉靖年間	二十卷殘本	施耐庵集撰羅貫中纂修
萬曆十七年	天都外臣序本	施耐庵集撰羅貫中纂修
萬曆四十二年	袁無涯刊一百二十回本	施耐庵集撰羅貫中纂修

與上例排比可得：

施耐庵的本←——→施耐庵集撰

羅貫中編次←——→羅貫中纂修

如此看來，「的本」恐怕不僅用作「施耐庵的真的確的本子」。「的」與「不的」，恐怕不是「真」與「不真」（偽）可以全然解釋得通的。刊刻書籍所稱的「的本」，極可能從「真本」再引伸出另一層意義，這一點，嚴氏自己其實已經作了解答。上引最後一句話他說，「由施氏的傳本（或台本），再經由羅貫中來『編次』」。單就字面

<sup>92</sup> 高儒等著，《百川書志·古今書刻》（上海：古典文學出版社，1957），頁 82。書前高儒自序，題時為嘉靖庚子（19）年。

<sup>93</sup> 嚴敦易，《水滸傳的演變》，「適當的理解」一節，頁 218。

<sup>94</sup> 引自嚴敦易，《水滸傳的演變》，頁 215。



來看，這兩位「編者」<sup>95</sup>的地位應該是：在施耐庵之前，水滸傳的傳說、故事、雜劇是零散的，如果有所謂施氏之本，則他所做的實際上是初步蒐羅材料、集成成篇的工作；至於羅貫中的編次，則顯然是在施本的基礎上，進行編目、修訂、增添血肉等功夫。若刊行出來的「定本」樣貌為羅貫中所為，則施耐庵的「的本」，可以說是基礎之本、定本之前的（稿）本，也可以稱之為「底本」。

「底本」與「真本」有何不同？「底本」也可以是原本、初稿，卻不必是那份唯一、真正的本子。它可以只是接近原貌的本子之一。「真本」的相對為「偽作」，而「底本」的相對則是「定本」。這其中的差別在於，若確實知道為某人所寫的第一手資料，則其「的本」、「真本」、「底本」可謂意義相同。但若真正的作者未明、或流傳版本眾多、或曾經任何添補刪減難覓原貌的作品，「真本」（original）是不可得也沒有意義的。此時「底本」則可用來解釋「定本」之前的本子：它綱領俱全，但僅具基本輪廓，與「原本」較為接近、屬於初步階段的本子，屬於草稿之一。「原本」、「真本」理論上只有一本。但「底本」不同。例如《水滸傳》眾多版本可分為簡本與繁本體系，又各有不同，這至少反映有簡、繁兩種底本、或各書商擁有不同的底本。<sup>96</sup>再看一例。嘉靖年間刊刻的《新刊參采史鑑唐書志傳通俗演義》，<sup>97</sup>於卷首標題之下列有：

金陵 薛居士 的本

鰲峯 熊鍾谷 編集

顯示這部演義小說，來自於「薛居士」的「底本」（不必然是唯一的那部「真本」），在此基礎綱目、內容之上，再由「熊鍾谷」（熊大木）加以彙編、集成、（添補），以為今貌。這樣的解釋，相較於「薛居士的的確確的真本」，要合理得多。如此也較易理解從「施耐庵的本」到「施耐庵集撰」的變化，一以貫之，都是對應後頭的「羅

<sup>95</sup> 水滸傳的作者問題極為複雜，至今未有定論。本文在此不欲處理任何作者問題，只是單就「字面」上來作解釋。

<sup>96</sup> 關於水滸傳的版本問題，參見嚴敦易《水滸傳的演變》頁179—205。嚴氏觀察到一個現象：當時新安和建陽這兩個出版印刷中心，恰恰分別承擔了水滸傳的「繁本」與「簡本」的各一種的印行。也就是說，新安出「繁本」，建陽出「簡本」。

<sup>97</sup> 參見孫楷第《通俗小說書目·日本東京所見小說書目》（台北：天一版，1974），「日本東京所見小說書目」頁32—33。原本影印見「明清善本小說叢刊」《唐書志傳通俗演義》（台北：天一出版社，1985）。

貫中編次／纂修」；前人初輯，後人修編。再如萬曆間劉龍田刊本《重刻元本題評音釋西廂記》，所附「北西廂附餘」其一〈西廂別調〉（【八聲甘州】套），其【煞尾】寫道：<sup>98</sup>

董解元古詞章。關漢卿新腔韻。參訂西廂的本。晚進王生多議論。把圍棋增。

清新話聞四海聲名。風流科担。這的崔張千古再還魂。

上文中，西廂「的本」再度與「參訂」（編次、纂修）共提。很顯然，這裡指的是關漢卿（此書以之為作者）在《西廂記》的「的本」之上，參酌修訂，編成「新腔」、新劇。而這個「的本」不應是「真本」，而應是西廂故事廣為流傳的眾多「底本」之一，經過參訂新編才形成某「定本」。

再回到元代資料，亦可佐證「的」確有「底」之義。如耶律楚材〈屏山居士《鳴道集》序〉：

…屏山臨終出此書，付敬鼎臣曰：「此吾末後把交之作也。子其秘之。當有賞音者。」鼎臣聞予購屏山書甚切，不遠三數百，徒步之燕，獻的稿于萬松老師，轉致于余。余覽而感泣者累日。昔余嘗見鳴道集，甚不平之。欲為書，糾其蕪謬而未暇，豈意屏山先我著鞭。遂為序引，以鍼江左書生膏肓之病焉。中原士大夫有斯疾者，亦可發藥矣。…<sup>99</sup>

此處「的稿」無疑作「底稿」解，但因《鳴道集》確為屏山居士之作，故此「底稿」與「真稿」意義可謂等同。再如周德清《中原音韻》「正語作詞起例」之一：<sup>100</sup>

《中原音韻》的本內「平聲陰如此字、陽如此字」，蕭存存欲鋟梓以啟後學，值其早逝。泰定甲子以後，嘗寫數十本，散之江湖，其《韻》內「平聲陰如此字、陽如此字、陰陽如此字」。夫一字不屬陰則屬陽，不屬陽則屬陰，豈有一字而屬陰又屬陽也哉？此蓋傳寫之謬。今既的本刊行，或有得余墨本者，幸毋譏其前後不一。（頁 211）

周氏交代，在此刊本之前，他抄寫流傳的本子頗有手誤。上引「的本」不可輕易視為「真本」，因手抄的「墨本」既同出於作者，性質同屬「真本」；其「的本」實為

<sup>98</sup>（明）余瀛東校，喬山堂劉龍田刻本，《重刻元本題評音釋西廂記》，《古本戲曲叢刊初集》（上海：商務印書館，1954）。

<sup>99</sup>《湛然居士文集》，四部叢刊本（台北：藝文出版社，1975），頁 146。

<sup>100</sup>《中國古典戲曲論著集成》第 1 輯。

作者釐定最正確、最完美的那部「底本」。

以上例子可確立：「的」固有確、真之義，也可解為「底」。亦呈現出「文人之作」與「通俗文學」的差異。文人之作既有「的本」、也有「真本」可循；但「真本」的觀念不適用於通俗文學的成形過程，通俗文學只能找到「底本」，「真本」不可求。

再回頭看元刊雜劇的「的本」。本文亦將元刊雜劇的「的本」釋為「底本」，屬於「定本」之前的、接近於原本的、較為簡單、但綱領已全的本子。由前文分析的舞台指示與說白看來，「的本」（底本）的相對應是「關日本」（定本），因其面貌較近似演出本，而非讀者觀賞用本。我們可以將「的本」視為基礎排練使用的本子——提供曲文、僅僅必要的說白、人物上下場的時間點、人物說白的時間點；使排練有基本的依循，但不提供詳盡的、更進一步的表演性提示，也缺乏更多關鍵性的說白以供參考；是被當作「底本」來運用的。演員可以根據基本內容衍生、發揮、排練出屬於自己或劇團的特色；前文提到第二種意涵的「掌記」，亦有可能在「的本」基礎上添加演員的創發。若「的本」為「底本」，同樣的問題又產生了：理應以抄本存在的「底本」為何刊刻印行？故本文推測「的本」或亦出於教坊：它先以抄本形式存在，為教坊藝人使用的一種「先行底本」，經過多番排練過程、或直至演出成熟之後，更具體的表演動作才會被註記下來，添加補足形成「關日本的底本」，再進而刊刻行世，型塑今日所見的「關日本」。過程中，最初的「底本」若流出、經書坊刊行，便成為「的本」。換言之，作為「關日本底本」的「底本」，即為「的本」——或因字音相同假借為「的」——之原意。於上添補關目，便從原來的「基礎排練本」形成「舞臺演出本」。據此推測，從「的本」到「關日本」的過程，代表「表演」於其中起到的作用，意味著一齣戲從「初排」到「定式」、從「初具規模」到「定型」的過渡。因為只有在表演方式確定、動作大致統一、演出效果獲得認可之後，具體的「動作性」舞臺指示才有記錄下來的可能，並以此定本傳習下去。所以「的本」可代表「關日本」的前一階段，以新劇本排練的初記錄，但只發展到雛形規模；更細的雕琢還要經過多次排練、演出的淬練才能底定，「關日本」則可謂經驗的累積成果。但兩者於市場上的發行卻未必有先後之別，關鍵在於書坊拿到的是何種本子。

以現存四本「的本」檢視，除了《老生兒》之外，會發現它們內容簡單，除了曲文完整之外，其餘無論說白或舞台指示都偏少，只在少數最重點處標出。《老生兒》的形式內容怎麼看都像「關日本」，且它的尾題並無「的本」二字，故這個例外也許

來自於書商刻意標新立異（表示與某老生兒關日本不同？）或只是誤刻？我們也只能猜測了。比較特別的是，「的本」的刊刻品質與他本相較，顯得差劣，也許正因這樣的「底本」尚未排練成熟、加上關目，便流出趕製印刷，為提供教坊之外的藝人先睹為快、與時俱進的管道（頗像現今盜版工業的質感）；即使欠缺更多必要的對白、動作也沒關係，重點是一本在手，就有了最新的賣點，科白可以自行加工。後來在商業競爭之下，有的書商會在「的本」上再冠以「關目全」（強調既是最新底本，又附上詳盡關目，購買豈不一舉兩得？）。漸漸這種「二合一」式的本子也開了風氣，僅標「的本」或「關日本」已不夠看，而出現「關目的本」，表示於「的本」上添補關目，是帶有「關目」的「的本」，面貌較接近於關日本；也有「的本關目」，以「的本」為主體，兼帶些「關目」於其中。<sup>101</sup>事實上這兩種幾乎不易分辨，其稱呼相異之目的，主要是書商用以宣傳的新奇術語。並且，原先「的本」刊刻的劣質也轉變了，「二合一」本一般而言，可謂刊刻精美、字體齊整（如《衣錦還鄉》、《紫雲亭》、《貶夜郎》等）。如此看來，這些「的本關目」或「關目的本」的「的本」二字，無形中漸失本義，而與一般的關日本越來越接近。

最後，「的本」有無可能是印給一般讀者、觀眾看的？可能性較低。主要原因是說白實在太少，作為閱讀消遣令人難以理解，幾乎不具娛樂價值。故其出版對象應仍舊為劇團和藝人。再次強調，除了關日本的盛行外，這些未及發展至關日本階段的底本，相信也是藝人和劇團蒐集、參考的對象；它們雖未能作為排戲範本或表演指南，卻可用作排演時最基礎的依循內容。

### （三）曲本

上一節分類時，曾將《趙氏孤兒》、《西蜀夢》、《踈者下船》三本歸為曲本類。曲本類的特色是：只錄曲文，絕無舞臺指示與說白；版面緊密紮實，曲曲相屬連，總頁數偏少。似這般純粹的曲本所訴諸的對象為何？發行的目的何在呢？

與關日本、的本相似，元代為數眾多的青樓歌妓，可能是曲本「主要」的讀者群。妓女中兼為演員者，時而在舞臺上表演雜劇。但在很多場合中，歌妓的主要任務是陪酒、唱曲，以娛樂文人學士、商賈權要。元代唱什麼曲？上層社會、聲色之

---

<sup>101</sup> 前人研究中唯一提及「的本」者，為洛地〈關目為本〉一文。然洛文中將「的本」意義等同於「關目」，而其對關目的定義與本文不甚相同，上文已述及。



地流行的是北曲，包括散曲及劇曲。以劇曲而言，曲調旋律不難記，但曲文恐怕就難背了，曲本正可作為習唱輔佐之本。《青樓集》記「一分兒」條：

姓王氏。京師角妓也。歌舞絕倫，聰慧無比。一日，丁指揮會才人劉士昌、程繼善等於江鄉園小飲。王氏佐樽。時有小姬歌《菊花會》南呂曲雲：「紅葉落火龍褪甲，青松枯怪蟒張牙。」丁曰：「此【沈醉東風】首句也。王氏可足成之。」王應聲曰：「紅葉落火龍褪甲，青松枯怪蟒張牙。可詠題，堪描畫，喜觥籌。席上交雜。答刺蘇，頻斟入，禮廝麻，不醉呵休扶上馬。」一座歎賞，由是聲價愈重焉。（頁 209）

《菊花會》，即費君祥所作雜劇《才子佳人菊花會》。<sup>102</sup>酒席上歌姬所以佐樽者，為雜劇中之一曲也。曲猶未了，名妓一分兒接唱分毫不差，展現的不只是歌聲的美妙，更是精確的記憶力。這條記載無疑是雜劇「曲唱」的最佳範例。《青樓集》另有「小玉梅」條：

姓劉氏。獨步江浙。其女區區，姿格嬌冶，資性聰明，雜劇能迭生按之。號「小枝梅」…（頁 170）

這條資料形容小玉梅的女兒區區資質聰穎，雜劇能更替演唱不絕。「按」有按曲歌唱、彈奏之意，據文義則此處描寫她「唱曲」的可能性比「演戲」大。又《青樓集》「王玉梅」條：

善唱慢詞，雜劇亦精緻。身材短小，而聲韻清圓，故鍾繼先有「聲似磬圓，身如磬槌」之誚雲。（頁 164）

這條資料形容王玉梅專擅唱詞中長調，再由形容她的雜劇「精緻」、及聲音清澈圓潤的特點看來，她「唱」雜劇的可能性高於「演」雜劇。

以上例子顯示，元代的青樓歌妓於宴席雅聚場合，頗有以「雜劇」作「曲唱」之舉，而她們正是「曲本」最基本的讀者。<sup>103</sup>從唱曲角度視之，曲本無疑是劇曲的

<sup>102</sup> 《簡本錄鬼簿》「費君祥」條錄有《菊花會》。《繁本錄鬼簿》「費君祥」條錄有《才子佳人菊花會》。顯然是同一劇的簡名與全名。見王鋼，《校訂錄鬼簿三種》。《錄鬼簿》的版本系統眾多，根據王鋼的校訂歸納，原本初稿（已佚）可能成於至順元年，其後至少經過三次校訂。現存版本可分為三個系統：簡本（修訂於至正二年至五年）、繁本（修訂於至正五年至六年）、增補本（可能增補於永樂二十年前）。見「前言」部分。

<sup>103</sup> 如《水滸全傳》（台北：里仁書局版，1994）第 21 回「虔婆醉打唐牛兒，宋江怒殺閻婆惜」，當宋江發現身上的招文袋忘了在閻婆惜住處時，有一段自道：「…昨晚要就燈下燒時，恐怕露在賤人眼



「散曲化」：僅有曲文（套曲）本身即具完整性；除了標題為劇名之外，與散曲毫無差異，與「戲劇表演」相關者一概付之闕如。然而，雜劇曲本畢竟有一點和散曲曲本（散曲選集）大為不同：前者「不著撰人」，後者則不然。

現存元刊散曲集有：楊朝英輯《樂府新編陽春白雪》、楊朝英輯《朝野新聲太平樂府》、無名氏輯《梨園按試樂府新聲》。有趣的是，這三本也都是建本，且與元刊雜劇的「曲本」相似，也屬於版面緊密的小字本。<sup>104</sup>由此推測曲本的印製格式，傾向以小而齊整的字體排出最經濟的版面；可推論曲本大概少有「單行本」、多為「集曲本」，故若能在一本中集合越多曲子，越容易銷售。散曲選本以曲牌名作為分類的依據，每一首曲詞旁必註記作者。這種「新樂府」——北曲、散曲——的歌唱選集標示著者，使演唱者與讀者對於他們所啓口、閱讀對象的「作者」知悉甚詳。這不啻顯示：散曲與劇曲的性質、訴諸對象有著根本上的分別。散曲的讀者群，或者說「聽眾」，必定包括文人、仕宦階層，故標示此曲為何人所作，有著文壇爭妍的意味；也標誌散曲作為元代的時興文體，文學主體地位已然確立；由散曲集題目中含括「陽春白雪」、「朝野新聲」等字眼，可知寫散曲、讀散曲、唱散曲、聽散曲者，可謂陽春白雪之士、文人士大夫之流、名伶之譜。<sup>105</sup>這樣的心態在《青樓集》的記載中即側面流露出來。

《青樓集》是元代唯一專門記錄青樓歌妓、教坊藝人事蹟的書，歷來受到研究者的重視。此書有一個與後代記載藝人的類似著作（如：《揚州畫舫錄》、《消寒新詠》等）差異甚大的特色——完全不錄藝人擅長「劇目」，最多只介紹藝人擅長表演的雜劇種類，如駕頭雜劇、閨怨雜劇等；但是描寫這些歌妓唱散曲時，卻一定會將其散曲的作者或曲文、甚至包括其他文人相贈的詩詞一道著錄出來。如「解語花」條：

---

裡，因此不曾燒得。今早走得慌，不期忘了。我時常見這婆娘看些曲本，頗識幾字，若是被他拿了，倒是利害！（頁 359）」閨婆惜本是歌女，可見「曲本」確為此等樂人必備之物。

<sup>104</sup> 版面樣式參見《宋元版刻圖釋》第三冊頁 236—239。《梨園按試樂府新聲》半葉 17 行，行 30 字；《朝野新聲太平樂府》半葉 16 行，行 28 字；《樂府新編陽春白雪》半葉 16 行，行 27 字。其中《樂府新編陽春白雪》、《梨園按試樂府新聲》元刻本影印見《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995）1739 冊。另外，同樣屬於元人編的元代散曲選本還有一種：《類聚名賢樂府羣玉》（隋樹森校，上海：上海古籍出版社，1982），但此本已無元刊本流傳，故不計入。見隋樹森校本之「前言」。

<sup>105</sup> 關於士人與雜劇、妓女間的接觸，可參考吉川幸次郎《元雜劇研究》，「第一章 元雜劇的聽眾」頁 62—70。

姓劉氏。尤長於慢詞。廉野雲招盧疏齋、趙松雪飲於京城外之萬柳堂。劉左手持荷花，右手舉杯，歌【驟雨打新荷】曲。諸公喜甚。趙即席賦詩云：「萬柳堂前數畝池，平鋪雲錦蓋漣漪。主人自有滄洲趣，遊女仍歌白雪詞。手把荷花來勸酒，步隨芳草去尋詩。誰知咫尺京城外，便有無窮萬裏思。」（頁76—77）

描繪一幅文人風雅飲酒圖，名妓唱的是元遺山的名曲（【驟雨打新荷】），因此趙孟頫賦詩時稱讚解語花所歌為「白雪」（而非「下里巴人」的雜劇）。歌妓與文人作者相互襯托，這才是《青樓集》所念茲在茲的最高境界。再看「珠簾秀」條：

姓朱氏，行第四。雜劇為當今獨步；駕頭、花旦、軟末泥等，悉造其妙。胡紫山宣慰，嘗以【沈醉東風】曲贈云：「錦織江邊翠竹，絨穿海上明珠。月淡時，風清處，都隔斷落紅塵土。一片閑情任卷舒，掛盡朝雲暮雨。」馮海粟待制，亦贈以【鷓鴣天】云：「憑倚東風遠映樓，流鶯窺面燕低頭。蝦鬚瘦影纖纖織，龜背香紋細細浮。紅霧斂，彩雲收，海霞為帶月為鉤。夜來捲盡西山雨，不著人間半點愁。」蓋朱背微僂，馮故以簾鉤寓意。至今，後輩以「朱娘娘」稱之者。（頁82）

珠簾秀的雜劇可謂生旦雙全、各色皆宜，優秀的表演技藝實值得大書特書，胡祇遹就另有一篇〈朱氏詩卷序〉描繪她演技的境界。<sup>106</sup>但《青樓集》作者於此卻只寥寥數語帶過，而把此段重點放在知名文人（胡祇遹、馮海粟）贈她之曲。再次證明名妓為襯、名士風流，作曲唱曲兩相傳誦，才是背後隱含的主體。再看「周人愛」條：

京師旦色，資藝並佳。其兒婦玉葉兒，亢文苑曾贈以【南呂·一枝花】曲。又有瑤池景，呂總管之妻也。賈島春，蕭子才之妻也。皆一時之拔萃者。王玉帶、馮六六、王樹燕、王庭燕、周獸頭，皆色藝兩絕。又有劉信香，因李侯寵之，名尤著焉。（頁124）

這條一口氣記載了十位女藝人，都是色藝雙全，但當中唯有兩人特別被提起，均是因為文人酬贈、官人嬖愛之故：玉葉兒有亢文景贈曲、劉信香有李侯寵之。真正關於藝術層次的記載，反在其次。最顯著的範例就是「周喜歌」條：

字悅卿。貌不甚揚，而體態溫柔。趙松雪書「悅卿」二字。鮮於困學、衛山齋、都廉使公及諸名公皆贈以詞，至今其家寶藏之。

她其貌不甚揚，也不清楚究竟擅長何藝，卻只因名士以詞曲書法贈之，便得聞名。

<sup>106</sup> 胡祇遹《紫山大全集》，《景印文淵閣四庫全書》1196冊，頁147—148。

從以上諸例可知，散曲的製作與文士、名妓的相交、酬唱關係密切。既是陽春白雪的雅事一椿，「留曲」必然也要「留名」。散曲集的題名不但必要，而且重要：歌妓知道她唱的是何人作品，什麼樣的場合與觀眾她該唱誰的作品；文人也會留意歌妓唱的作品，心上判斷其品味，或關心自己的贈曲是否被傳唱。散曲的演唱，不僅與宴會場合相關，更與曲的作者與歌者、贈者與被贈者息息相關。

但是劇曲就不同了。雜劇曲本不標作者名，元刊雜劇也無一標示作者名，這都顯示雜劇的「作者」並非重點。既然是「下里巴人」之曲，聽曲唱戲的也許亦包括文人名伶，但更多的大概是識字或不識字的平民、教坊勾欄路歧等各處的藝人；他們並不關心這部戲是誰寫的，他們只要有戲可聽、有戲可唱就夠了。再看《青樓集》中「樊事真」條：

京師名妓也。周仲宏參議娶之。周歸江南，樊飲錢於齊化門外。周曰：「別後善自保持，毋貽他人之誚。」樊以酒酬地而誓曰：「妾若負君，當一目以謝君子。」亡何，有權豪子來，其母既迫於勢，又利其財；樊則始毅然，終不獲已。後周來京師，樊相語曰：「別後非不欲保持，卒為豪勢所逼。昔日之誓，豈徒設哉。」乃抽金篦刺左目，血流遍地，周為之駭然，因歡好如初。好事者編為雜劇，曰《樊事真金篦刺目》行於世。（頁138—139）

樊事真的色藝不論，她受到名士的寵愛、以及她表現出的忠貞才是重點。這裡值得注意的是「好事者編為雜劇」七字，這個雜劇的作者是誰完全無關緊要，與雜劇曲本不寫作者、元刊雜劇不著撰人同樣的態度。這樣的情況也如是地反映在同時代的戲文上頭，如周密《癸辛雜識》「祖傑」條，記載一個無惡不作的和尚，雖因罪刑被捕，但眾人深怕他仰仗權勢脫逃，因而：

旁觀不平，惟恐其漏網也，乃撰為戲文，以廣其事。<sup>107</sup>

這部戲文的作者是誰？旁觀者。劇作家的名字不重要，重要的是透過演出達成散佈、宣傳的目的；戲文作者不明，絲毫不影響其演出、流傳。同樣是北曲，劇曲與散曲的作者命運兩截。如此看來，劇作家完成後真正「作者已死」，解釋權已下放給演出者與觀眾，作品可能經歷好幾重的改編、流傳、詮釋，作品本身的生命力倒是無遠弗屆。<sup>108</sup>於是回頭再看鍾嗣成的《錄鬼簿》，不免感慨其貢獻之大，否則我們幾乎無法從同時代其他筆記雜論中，得知現存元雜劇的作者。

<sup>107</sup> 周密，《癸辛雜識》（北京：中華書局，1997），頁263。

<sup>108</sup> 事實上，大部分戲曲作品的面貌是掌握在藝人手中，根據觀眾反映、演出場合，經歷不斷重編、改編、修編的過程。於此論題的相關研究可參見拙作，〈「白蛇故事」戲曲在清乾隆前的演變〉，《華學》第六輯，2003.6。

最後要提出，這批曲本的訴諸對象，除了歌妓之外，當然也包括劇曲的「讀者」，他們是對劇曲有興趣，也習於聽曲，甚或自身也能數拍清唱之士——大概較少是中下階層、識字不深的庶民，比較可能是中上階層、能出入青樓妓院之士。<sup>109</sup>這批讀者可能與散曲集的讀者有著高度的重疊性。但可以確定的是，曲本並非為「看戲」的「觀眾」準備、用作觀劇時對照唱詞之本。因為曲本字體小、版面緊，於看戲時一邊顧及臺上、一邊低頭看曲詞的狀況下，大概會辨識不清吧。至於「讀者」、「觀眾」差別何在，以及有沒有為看戲的觀眾、或中下階層者所設之本？接下來我們便要論述「觀眾本」。

#### （四）觀眾本

上一節分類時，將《古杭新刊小張屠焚兒救母》、《新編岳孔目借鐵拐李還魂》兩部大字本劃為「一般通行本」。其特色之一，在於「說白數量」偏多、「說白／舞台指示」比例較關目本、的本、曲本都來得高，並且除了正末／正旦的說白外，還記載了大量其他腳色的說白；之三，在於其中涵蓋的舞台指示亦以「提示性」、而非「動作性」為主。這兩點體裁特徵，近似於後世常見的刊行本：以曲文為主、各個人物的說白為賓，配上簡單的提示性舞台說明。

至於《新刊死生交范張雞黍》、《新編足本關目張千替殺妻》兩本，前者在性質上類似「的本」（舞台指示 11，說白 4）、後者可視為「關目本」。乍看之下，這四本分屬三類性質，相異多於相同。但仔細觀察，它們卻擁有一項重要的共通點：都是大字本。在元刊雜劇三十種中，只有這四本屬於大字本，因此「大字」為一重要表徵，暗示其版面規劃乃針對某一類族群專設。這四本性質並不一致的大字本，即為本文意欲討論、界定的「觀眾本」。與之前提到的關目本、的本、曲本不同的是，「觀眾本」非以其內涵結構、內在特性定義之，而是以其「訴諸對象」為界定依據。因此可以發現，觀眾本的規格與樣式較不固定，它可能以各種形式呈現，包括關目本、

<sup>109</sup> 李大珂，〈元刊雜劇的價值〉（《元雜劇論集》）提出：「元刊本既為當時民間刊刻本，錯別字較多，也是不奇怪的。而且，這種小唱本，主要是供當時的觀眾聽清唱詞所用的，所以，有的劇本上就只有唱詞，而沒有賓白和科範；有的劇本，就只有一些簡略的賓白和科範。」將元刊本視為觀眾聽曲時手拿的「小唱本」。但李氏所指為籠統的「觀眾」，本文則以為看戲的「觀眾」和聽曲的「聽眾」，極可能屬於不同階層之人，即使兩者間必有重疊的區塊。



的本、曲本、一般通行本，但總言之都屬於以「大字」印刷、方便閱讀之本。「觀眾本」發行對象是看戲、熟戲的觀眾。這種本子或通行於勾欄及各式劇場，觀眾可以此對照演出，或作為看戲前後的熟悉劇情或追溯回味之用；也不排除可供純粹閱讀，而其讀者群涵蓋上中下階層（但應以後兩者為主）、包括識字或略識字者，他們平常喜看雜劇，或亦熟悉劇情，餘暇時可以劇本自遣。在此必須強調的是，觀眾本的刊印不以「案頭閱讀」為主要目的，閱讀只是觀劇之外附帶的功能；也就是說，其訴諸對象主要不是純粹的「讀者」，而是看戲的「觀眾」。

要釐清讀者導向或觀眾導向的差別，得一併觀察現存同時代的元刊本通俗文學，主要是通俗小說。先談談精美昂貴的小說：《全相平話五種》和《三分事略》。<sup>110</sup>這六本小說的版面行款極似。當中五本卷首有「內封面」——其構圖分上中下三欄，上欄標示「XX 新刊」，中欄為插圖，下欄為書名；下欄又分三行，書名大字分列左右，中間一行略窄，上下以花魚尾裝飾，寫刊行年代、或為書題之另名。內文每頁均作上圖下文，圖佔三分之一、文佔三分之二。正文半葉 20 行，行 20 字，可謂行細字密。這類「全相本」顧名思義以「插圖」為特色，其版畫刻得精緻活現，文字堪稱齊整。這般圖文並排、文圖並茂、印刷精美的小說具有相當的娛樂性、教育性<sup>111</sup>與收藏價值，可想而知屬於價格較為昂貴的案頭讀物。<sup>112</sup>其讀者理應具有中上的消費能力，以及（僅需）一般以上的識字程度，如宮廷貴族官員（蒙古與色目人）<sup>113</sup>、

<sup>110</sup> 對於「平話」一詞的解說，可參見張政烺，〈講史與詠史詩〉，《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第十本，1948，頁 609—610。

<sup>111</sup> 關於平話具有的啟蒙、教育價值，可參見張政烺前揭文頁 620—621，他推論講史、平話可能的始祖為「詠史詩」，以胡曾的詠史詩為重要論證，並分析其詩曾「用為訓蒙課本」。又，Idema “Some Remarks and Speculations Concerning *P'ing-Hua*” 頁 141—143 處，也提出當時非漢人（蒙古、色目）的上層社會，可能將平話作為具有娛樂效果的教育文本。

<sup>112</sup> 參見 Idema “Some Remarks and Speculations Concerning *P'ing-Hua*” 頁 145：「全相平話五種的精美製作引發一個問題：這些作品是針對什麼樣的大眾設計的？很明顯，余志安（按：即建安虞氏）絕非將其精力耗費在下層階級讀者的二流出版商。他販售的產品必都相當昂貴。似這般高價之書，卻與簡單的文本相結合，似乎是為了富有、卻識字不多的讀者所設計的。」（The sumptuous execution of the Ch'üan-hsiang-p'ing-hua wu-chung raises the question at what kind of public these works were aimed. Evidently Yü Chih-an was no hack-publisher directing his efforts towards the lower classes. His productions must have been very costly. This combination of a high price and a simple text would make them seem intended for a wealthy, yet limitedly literate public.）

<sup>113</sup> 承接上文，Idema 接下來說：「這種結合最明顯的例證，當是提供給元代蒙古人的上層階級：蒙



大戶、商人、文人、名妓之流；村夫農婦之類的庶民百姓大概買不起。<sup>114</sup>現存關於當時通俗讀物購買者／讀者的旁證，是朝鮮李朝初期（1392年後）流行的，學習中國話的教科書之一：《老乞大》。<sup>115</sup>《老乞大》中有一段，敘述高麗商人在中國出清貨物後，要買些「零碎的貨物」回高麗販售，當中包括：

更買些文書：一部四書、都是晦庵集註。又買一部毛詩、尚書、周易、禮記、五子書、韓文柳文、東坡詩、淵源詩學押韻、君臣故事、資治通鑑、翰院新書、標題小學、貞觀政要、三國志評話。<sup>116</sup>

---

古官員、軍官及其家眷，追隨其後的色目人，以及漢人武將之流。」(The most conspicuous example of this combination would of course be provided in Yuan times by the upper strata of the Mongols: their officials and their military officers and their families, and the many Central Asians that followed in their wake, Chinese military officials and the like.)

<sup>114</sup> 若參考明代小說出版的狀況，也許堪可比擬。日本學者磯部彰〈關於明末《西遊記》的主體受容層研究〉（《集刊東洋學》44，1980）、大木康〈關於明末白話小說之作者與讀者—據磯部彰氏之論〉（《明代史研究》1984年12期）、大木康《明末江南出版文化之研究》（《廣島大學文學部紀要》第50卷特輯號1，1991）等文，皆有討論。限於筆者的日文能力，在此引用宋莉華〈插圖與明清小說的閱讀及傳播〉（《文學遺產》2000年第4期）文頁122的敘述：「…日本學者磯部彰、大木康等根據識字率及購買力，推斷能直接擁有及閱讀小說的讀者仍限於官僚、文人或富商。其中的關鍵因素是小說的價格。目前這方面可知的資料極有限，明確標定書價者僅限於不多的幾部書，如日本內閣文庫藏金閭舒載陽刊本《封神演義》，『每部定價紋銀二兩』；金閭龔紹山梓本《新鐫陳眉公先生批評春秋列國志傳》，『每部紋銀一兩』。參照當時的物價，嘉靖時南京米價約一石米需銀一兩，小說書價可謂不菲，非中下層市民讀者所能承受，其購買者以文士、官僚及商人階層為主。」此外，馬孟晶，〈文人雅趣與商業書坊—十竹齋書畫譜和箋譜的刊印與胡正言的出版事業〉（《新史學》10卷3期，1999）一文，乃鎖定十竹齋書畫譜的個案研究，但其文對於商業書坊的專業化經營策略，以及刊刻過程和預設讀者的關係，有著十分詳盡的討論。馬氏也認為晚明的小說戲曲書籍售價不會太低，其閱讀人口未必能普及於庶民階層；至於十竹齋書畫譜這類的彩色版畫，更顯然屬高價路線，針對文人仕紳高官富賈讀者的產物（頁34—37）。

<sup>115</sup> 《老乞大》分上下兩卷，共不到兩萬字。此書以高麗商人來中國經商為線索，用對話的形式，敘述道路見聞、住宿飲食、買賣貨物等，中間插入一些宴飲、治病的段落，所用語言主要是「元朝時語」。此書有兩個版本。一為朝鮮李朝成宗11年（1480）刪改原本者，即為現在比較流行的「諺解本」，見《老乞大諺解・樸通事諺解》（臺北：聯經出版事業公司，1978），及其前丁邦新的「序」。一為1998年韓國發現的舊本《老乞大》，與「諺解本」相較，基本結構完全相同，但某些語言有較大的差異，可能是產生於元代的原本或非常接近原本的版本，可見金文京等註釋，《老乞大》（東京：平凡社，2002）。陳高華，〈《老乞大》與《樸通事》〉，《文史知識》2004年第2期。

<sup>116</sup> 金文京等註釋，《老乞大》，頁337—338。

上文中的《三國志評話》，極可能與《全相平話五種》中的《全相三國志平話》、或《三分事略》相同或相仿，也屬於「全相本」平話。文中將之與經史子集並列，又欲攜回販與高麗懂漢文者，預設讀者理需具備一定的購買力（高麗文人、官員或貴族），和一般以上的識字程度（學習中文階段），大約為高麗的中上階層。似這類「全相」本平話，書中精緻的插圖既提供悅目之娛，兼具收藏價值，故價格便限制了讀者身份與階級。至於篇幅多而細密的字體，雖保證讀者須具備一定的識字能力，但其中所充斥大量的俗、簡體字，又暗示文化程度不必太高。種種跡象顯示，這些小說的發行是以「閱讀」為考量而設計的，是被生產作為「案頭讀物」的，是供中上階層消遣、自娛、收藏保存的，為純粹的「讀者」導向，具有清楚的讀者分層意識，不大可能是說話人（storyteller）的底本。<sup>117</sup>

不過，在插圖本精裝小說之外，也有較為平價、版面素樸的通俗讀物。在此要舉四種範例說明之：《大唐三藏取經詩話》、《新編宣和遺事》、《五代史平話》、《新編紅白蜘蛛小說》。《大唐三藏取經詩話》為現存最早的小說，<sup>118</sup>王國維首先判為宋刊

<sup>117</sup> 關於「話本」即說話人的底本之說，出自魯迅《中國小說史略》（《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1996）第十二篇「宋之話本」。他於第十四篇「元明傳來之講史（上）」則認為《全相三國志平話》：「…觀其簡率之處，頗足疑為說話人所用之話本，由此推演，大加波瀾，即可以愉悅聽者，然頁必有圖，則仍亦供人閱覽之書也。（頁128）」魯迅雖先推論為「話本」，但又難以自圓，故補上一句亦可作為讀物看待云云。之後如蕭相愷，《宋元小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997）的論點：「可以看出，這部《三國志平話》只是當日某個『說話』藝人講說『三分』的題綱，或者是藝人說『三分』的摘要。許多地方只保留了一個故事的框架，有些地方甚至一個標題之下只有百十個字…（頁53）」程毅中，《宋元小說研究》：「現存的元刻本《三國志平話》只是一個題綱式的簡本。（頁283）」兩者僅承襲魯迅說法。又，鄭振鐸〈論元刊全相平話五種〉則認為這五本小說水平不高，如：「…然其文字的鄙陋，不大通順，白字破句的累牘，卻是五作如一的。我們很顯然的可以看出他們乃是純然的民間的著作，尚未登於文人學士之堂奧的…（頁421）」而關於「話本」一說的反駁，可參見 P. D. Hanan, "The Early Chinese Short Story: A Critical Theory in Outline", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 27 (1967), p.171. Glen Dudbridge, *The His-yu Chi* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), pp.5—6. 增田涉，〈論「話本」一詞的定義〉（王秋桂編，《中國文學論著譯叢》上冊，臺北：學生書局，1985）。

<sup>118</sup> 此書有兩種刻本，一本標為《大唐三藏取經詩話》，缺第一節、第七節結尾、第八節開頭。原藏日本，羅振玉曾以日本三浦將軍舊藏小字本影印。本文引用自《古本小說集成》「大唐三藏取經詩話、錢塘湖隱、濟顛禪師語錄」本，據「文學古籍刊行社1945年影印本影印」。半葉10行，行15字。另一本標為《新雕大唐三藏法師取經記》（《古本小說集成》影印本），原藏日本東京成實堂文庫，為殘卷，不及全書一半。半葉10行，行18字。參見書前徐朔方「前言」之介紹。

本，因其考訂卷末「中瓦子張家」印款，認為就是《夢梁錄》提到的「張官人經史子文集鋪」，為南宋臨安書肆；但後來他似乎改認定為元刊本，理由不明。<sup>119</sup>魯迅則認為可能是元刊本。<sup>120</sup>雖有學者傾向將之視為宋本元刻，<sup>121</sup>但杜德橋（Glen Dudbridge）經由綜合整理與考證，認為此書為宋代（南宋）刊本、至少可列為 13 世紀（後半葉）作品（宋亡於 1279 年）的結論是可信的。<sup>122</sup>既然這是一部宋本小說，在資料上本文僅能作為參考之用，絕非論證依據。事實上，與本文所舉之其他「元代」通俗小說相較，此書的版面呈現出相當素樸的刻工，缺少陰刻、魚尾、大字圓活顏體標題等（建本）風格，而這或許是杭州印刷風格。若暫將此書視作上述「全相」系列小說的對照組之一，觀察其版面性質可發現，其排版半葉 10 行，每行 15（另一刻本為 18）字。基本上，這樣的版面與字體可謂「大字」本。這代表至少自宋末（或 13 世紀後半葉）始，就有「大字本」的通俗文學書籍流行。

我們主要的論證依據為以下三部：首先是《新編紅白蜘蛛小說》殘頁，此為元代建刻本，半葉 11 行，行 20 字。<sup>123</sup>版面顯得行款清疏、字體分明。

次為《新編宣和遺事》。臺北國家圖書館藏本標示為「宋末建刊本」，有黃丕烈手跋，為此書現存最早版本。<sup>124</sup>事實上，這個版本應屬元刻本，<sup>125</sup>具有明顯的建本

<sup>119</sup> 王國維，〈宋槧大唐三藏取經詩話跋〉，《觀堂別集》卷三，《王國維遺書》四，頁 11a—b。又，王國維於《兩浙古刊本考》（《閩蜀浙粵刻書叢考》，北京：北京圖書館出版社，2003，頁 209）中，卻又將之列在「辛、元雜本」類，歸屬於元代刊本。

<sup>120</sup> 魯迅，《中國小說史略》第十三篇「宋元之擬話本」：「…張家為宋時臨安書鋪，世因以為宋刊，然逮於元朝，張家或亦無恙，則此書或為元人撰，未可知矣…」（頁 120）。

<sup>121</sup> 如蕭相愷《宋元小說史》：「《大唐三藏取經詩話》今存的刊本雖或出於元，而其成『話』的時間，當遠在其刊出之前（頁 154）。」W. L. Idema, "Some Remarks and Speculations Concerning *P'ing-Hua*", pp.124—125.

<sup>122</sup> Glen Dudbridge, *The His-yu Chi*, pp.26—29. 杜德橋主要引用日本學者長澤規矩也(Nagasawa Kikuya)的考證，再提出自己的分析，說明此書兩種刻本應為宋刊本。

<sup>123</sup> 見黃永年〈記元刻《新編紅白蜘蛛小說》殘頁〉之介紹。本文所據之殘頁影本見《古本小說集成》「清平山堂話本、新編紅白蜘蛛小說」。

<sup>124</sup> 《國家圖書館善本書志初稿》頁 131 的「新編宣和遺事二卷四冊」條目，標為「宋末建刊本」、「宋不著撰人」。本文討論依據為此藏本微卷。

<sup>125</sup> 論證如下：明胡應麟《少室山房筆叢》（上海：上海書店，2001）「莊嶽委談下」：「世所傳《宣和遺事》極鄙俚，然亦是勝國時間間俗說，中有『南儒』及『省』、『元』等字面…。後魯迅《中國小說史略》第十三篇頁 122 據此云：「《大宋宣和遺事》世多以為宋人作，而文中有呂省元《宣和講篇》

特徵，如字體寫法、陰刻、大字圓活顏體標題、裝飾性魚尾、重複字詞符號為「く」、時以「○」為分段符號等。這部元代建刻通俗小說，未佐插圖於其中，字體端正鮮明，便於閱讀。版面每半葉 13 行，行 23 字，相較於全相本系列，行款稍顯疏朗。

再次為《新編五代史平話》。臺北國家圖書館藏本標示為「宋末刊本」，為此書現存最早版本。<sup>126</sup>同樣地，這個版本應屬元刊本，<sup>127</sup>而由其版本特徵如字體寫法、陰刻、大字圓活顏體標題、裝飾性魚尾、重複字詞符號為「く」或「二」等觀察，《新編五代史平話》可判定亦是建本。這部元代建刻通俗小說，同樣未佐插圖於其中，字體端正鮮明，便於閱讀。版面每半葉 15 行，行 25 字。緊密度雖比前三本大，但相較於全相本系列，仍屬行距稍疏。

---

及南儒《詠史詩》，省元南儒皆元代語，則其書或出於元人，抑宋人舊本，而元時又有增益，皆不可知。口吻有大類宋人者，則以鈔撮舊籍而然，非著者之本語也。」汪仲賢《宣和遺事考證》（鄭振鐸編，《中國文學研究》，民國叢書第二編 59 冊據商務印書館 1927 年版影印。上海：上海書店，1990）頁 5：「又書中稱楊戩為御史，高俅為平章，也是錯誤的…又按『平章』的官銜，雖然唐時就有『同平章事』的稱謂，宋朝沒有更改，有『平章軍國重事』之稱，然而統稱某人為某平章的，除宋末人常稱賈似道為賈平章外，別人書上見的極少。這種稱呼宰相為平章的，惟元朝人最多…這或者也可以說是著者是元人的一點小破綻。」張政琅〈講史與詠史詩〉頁 606—607：「…今按胡氏之證據亦互有得失，南人誠元人語，省元之稱宋已有之…惟其結論則終不可易耳。」程毅中《宋元小說研究》第九章頁 297—298：「前人多認為《宣和遺事》是宋人作品，但書中敘及陳搏預言宋朝『卜都之地，一汴、二杭、三閩、四廣』，當在幼帝趙昺崖山滅亡之後所追寫的。此書至少經過元人修訂，不可能出於宋刊。」嚴敦易《水滸傳的演變》頁 93—94。

<sup>126</sup> 《國家圖書館善本書志初稿》頁 131「子部・小說家類・演義」分門下，有「新編五代史評話存八卷八冊」條目，標為「宋末刊本」、「宋不著撰人」。本文討論依據為此藏本微卷。內含有：《新編五代梁史平話》（有關）、《新編五代唐史平話》、《新編五代晉史平話》（有關）、《新編五代漢史平話》（有關）、《新編五代周史平話》五本。

<sup>127</sup> 雖然此書所附董康手跋云：「此五代平話，清內閣大庫物，微有殘缺。曾在元和曹君直處見之，借以覆梓，久已馳名藝苑。今為穀孫世兄所得，雖似宋元間麻沙坊刻，而筆力樸茂，其為宋槧無疑。」但張政琅〈講史與詠史詩〉頁 606 云：「…原本未見，由影刻本考之，寬邊粗黑口，頗似元代所刻。如周史下：『是時宋太祖趙匡胤為世家宿衛將，厲聲謂同列曰，主上處此危急，正是吾輩拼死力戰之時。』匡胤二字全不避諱，自當在宋亡以後。又此稱宋太祖，以下常稱趙太祖，與宋代話本習慣，稱大宋太祖皇帝或我朝開國武德皇帝者亦不同，故今斷此書為元本。」張氏之言極為可信。又見鄭振鐸《插圖本中國文學史》（北京：人民文學出版社，1982 版）頁 559：「…說是宋板，其實頗有元板的嫌疑…」嚴敦易，〈「說話」表現的形式〉（《水滸傳的演變》，頁 85）。又寧希元〈《五代史平話》為金人所作考〉（《文獻》1989 年第 1 期）認為作者為金人，但所提證據只能證明此書可能作於金代以後、元中葉以前，故僅聊備一說。



上述一部宋刻、五部元刻通俗小說，每半葉行數、每行字數各不相同，見下表。

表 1-2-3：

書名	半葉行數	每行字數	備註
全相平話五種	20	20	每半葉約三分之一為插圖
三分事略	20	20	每半葉約三分之一為插圖
大唐三藏取經詩話	10	15 (18)	
新編紅白蜘蛛小說	11	20	
新編宣和遺事	13	23	
新編五代史平話	15	25	

上表呈現出一種相對狀態：前兩種全相系列小說的「半葉行數」，明顯高於其他四種。事實上，「半葉行數」決定了版面的疏密度和字體的大小。相較之下，全相本的字體可謂「小字」，其餘則為「大字」。不過，後四種小說的字體大小也不一致：《大唐三藏取經詩話》的字體顯得大而粗放，但因其為宋本，故僅作參考。其次是《新編紅白蜘蛛小說》的寬鬆；再次是《新編宣和遺事》的布置勻稱；最末，字最小者為《新編五代史平話》，若較之全相本，可謂介於大字與小字之間的「中字」。至於各本的「每行字數」，因為全相本扣掉插圖面積後，只剩三分之二個版面，所以仍然是最多的。其餘數量多寡則與「半葉行數」的疏密度大小排名相同。

如果全相本小說代表中上階級的消費力、與一般以上的識字程度，則其他四種「大字」、「無圖」的小說，瞄準的讀者群可能有些許差異。不附插圖、不加雕飾，代表印刷成本的降低；而「大字」與行款疏朗，則相對上使得字體易於閱讀、辨識。因此這一類通俗小說的印行，可以提供讀者平價的消遣，不似精緻讀物般，具有案頭賞玩、藏之書篋的價值。「大字」的明朗清晰，使得閱者不論識字多寡、程度高低，都能閱讀順暢。中下階層的小康之家、一般百姓、家境並不十分寬裕的讀書人、或啟蒙的孩童，當可藉此享受通俗文學的樂趣、甚或達到教化、教育之目的，成為這類小說的主要讀者。他們雖然不一定讀得起「精裝本」小說，卻買得起「平裝本」、「普及版」的小說；甚至，這種大字易讀的通俗文學，可能在宋末以前即有流行。然而並不能就此排除中上階層的讀者群，因為他們當然更有能力購買、閱讀這些小說；他們既有能力擁有精裝本，願意的話也會購買平裝本。也就是說，這類通俗讀物的性質是大眾化、平民化、流傳更廣。另一本朝鮮李朝學習中國話的教科書：《樸



通事》，<sup>128</sup>當中有一段可為旁證：

我兩箇部前買文書去來。

買什麼文書？

買趙太祖飛龍記、唐三藏西遊記去。

買時買四書六經也好，既讀孔聖之書，必達周公之理。要怎麼那一等平話？

西遊記熱鬧，悶時節好看。……（頁 292—293）

《樸通事》既是朝鮮學習漢文用書，其「讀者」至少也是通事、翻譯官等中上階層。上文這段內容，「對話人」的身份雖未指明，從「部前」二字推敲，也許為吏員、或下層文人（建議買四書六經）之流；不過，由於此書記載許多當時中國文化最民間、最基本、最生活的面向，<sup>129</sup>其「文本預設的敘事者」未必不能是中下階層的民眾。所買和平話，《趙太祖飛龍記》也許為《五代史平話》的延伸，《唐三藏西遊記》也許為《大唐三藏取經詩話》的後續演變。這兩本平話，極可能就是上述所謂普及版、平裝本的「大字」讀物，可以人手一本，是「悶時節」的最佳消遣。總而言之，通俗文學讀物在印刷上的精緻或樸實、插圖的必要與否、版面字體的大或小，實取決於書商希望鎖定的銷售市場，也考量到主要讀者的經濟力與識字程度。全相本主打昂貴的小眾市場，平裝本則大小通吃，上中下階層的讀者都可能擁有，而應以後兩者居多。

於是，再回頭看元刊雜劇中的四本大字本。相較於其他元刊雜劇，它們半葉行數 10 行、每行字數 19—24 的規格，版面的寬疏，字體的大而粗放等特質，顯然可與上述的平裝本、大（或中）字本平話小說相參照。關目本、的本乃針對特殊讀者（藝人）所刊行，曲本的讀者群則有機會擴大至喜愛聽曲、看劇的文雅之士。但社

<sup>128</sup> 《朴通事》分成上中下三卷，全書用對話或一人敘述的方式，介紹中國社會生活的各個方面，涉及宴會、買賣、農業、手工業、詞訟、宗教、遊藝、景物等多項內容。此書現存者，與《老乞大諺解》同，亦為成宗 11 年刪改之「諺解本」。雖經修改，但此書仍保存許多元代用語、元代地名等。見《老乞大諺解·樸通事諺解》、其前丁邦新的「序」。並參見陳高華〈《老乞大》與《樸通事》〉。

<sup>129</sup> 根據《老乞大諺解·樸通事諺解》，書中的對話有如下的段落：教坊司做彈唱、小販賣乾果燒肉、擺設各式小吃美食（頁 14—19）；下雨水淹過橋頭，把牆壁淹倒了，找板築工砌牆算工錢等（頁 22—25）；臉頰上生個瘡，找太醫來治（頁 30—31）；找刀匠打刀子（頁 33—36）；找帶匠做金帶（頁 39—41）；打算到當舖典當東西換錢去（頁 41—44）；尋人討債（頁 64—67）；和尚偷別人老婆挨打（頁 68—72）；找獸醫醫馬（頁 79—82）；找剃頭匠剃髮修容（頁 82—84）等。由於充斥著民間生活、底層文化等面向，故預設的敘事者實涵蓋了中下層百姓。

會上的一般大眾呢？與小字本相比，元刊雜劇的大字本因字體放大而使得「總頁數」增加，表面上看來似乎是增加成本之舉，但其中必定蘊含一個道理：薄利多銷。大字看得清楚、大字便於閱讀，所以大字本的讀者群可涵蓋上中下階層人士，普及度高、流通率廣，如同通俗小說的平裝本一般，書商確實能賺取利潤。這類劇本最不可能的讀者群——與前面三類性質相反——正是藝人與青樓妓女了，因為大字本的字體或篇幅大小對他們而言似為累贅，且最需要的「關目」並非刊行重點。以「觀眾本」名之，是考量到戲劇的特性。上述的平話乃屬小說形式，而小說刊行的目的純粹是作為「閱讀」之用。然而刊行劇本就不單僅以文本閱讀為目的。因應看戲的需要，包括識字或粗通文墨的「下里巴人」（如手工藝人、攤販、小本商人、啓蒙學童、地主、低階蒙古或色目士官等）、或懂戲愛戲的文人士夫，皆可以不貴的價錢購得這類本子，作為信手拈來的消遣冊子，作為看戲前後的預習或重溫，乃至觀劇時帶著、以防聽不懂時拿出來參考。所以其發行對象是「戲劇觀眾」、而非「一般讀者」。試想，四本大字本中，《范張雞黍》近似於「的本」，除了曲文完整外，鮮有必要性的說白或舞臺提示；《張千替殺妻》為關日本，充斥著惟演員才需要的舞臺指示、幾乎只有正末的說白，一般讀者絕無法只憑案頭閱讀瞭解劇情。像這樣的本子，只有對熟悉雜劇內容、觀戲前大致瀏覽、正在觀看演出、或事後回味表演的「觀眾讀者」才具有意義；與平話小說隨手可讀的特性不同，雜劇本子只有在劇場、表演、觀眾的脈絡底下，才足以提供閱讀的需求。要再釐清的是，「觀眾本」除了大字一項特徵之外，為何沒有固定的規格，而包羅諸如的本、關日本、一般本等樣式呢？這也許無形中反映書商的心態：既然薄利多銷，就不需特別製作、統一規格，手中有什麼本子就拿來刻成「大字版」賣錢。同樣的劇本，說不定同時在市場上以小字本（關日本）和大字本（觀眾本）流傳。不過，最合乎觀眾本的樣式，應該就是上節所分類的「一般本」，因為其中涵蓋觀眾需要的元素（其他腳色的說白）、摒棄觀眾不需知道的零件（關目），可謂名符其實的「觀眾本」。最後，有一點仍須謹記在心：中國社會的文盲還是佔大多數，能夠看得懂字、願意閱讀的人口，基本上應該排除真正的「村夫鄙婦」——他們也才是真正依賴「看戲」活動，而非通過任何閱讀的輔佐，享受戲劇娛樂並附加知識或教化功能的「觀眾」。

最後作個小結。本節先分析元刊雜劇的刊刻地，得出的初步結果是這批本子為建本，由以追求利益為主的福建書商印刷出版；但因元代雜劇演出以大都、古杭兩

地爲盛，故標題刻意掛上「大都新刊」、「古杭新刊」的字眼，以招徠更多知音。接下來藉由版本性質的析究，探討元刊雜劇可能的讀者與市場。本文推論，元刊雜劇的「底本」與教坊關係密切，從教坊流至書坊，主要讀者群爲雜劇藝人、青樓妓女（關日本、的本、曲本），且不乏藝苑知音的文人雅士（曲本、觀眾本），當然也包括愛好看戲的一般觀眾（觀眾本）。元刊雜劇三十種的分類、性質與流通意義，遠比我們想像的複雜，卻顯然伴隨著雜劇演出的環境脈絡相生相成。所以，接下來的篇章，在藉由元刊雜劇探討元代雜劇的表演藝術時，就有了最基礎的理論依據。

