

今本《西廂記》綜論—— 作者問題及其藍本、藝術、文學之探討

曾永義*

〔摘要〕

《西廂記》是中國戲曲文學上數一數二的作品，自明初流傳至現代的五六百年間，有各種版本三百十二種，由此引發今傳本《北西廂》的作者問題。本文在鄭師因百與前輩陳中凡、王季思兩先生論說基礎上，進一步考訂析論，澄清五點疑慮和一點補充，總結出：《錄鬼簿》所著錄的王實甫《西廂記》為一本四折，原本已佚，而今本《北西廂》應為元中葉成宗元貞大德以後至泰定帝泰定元年（1295-1324）之間，約略與鄭光祖同時或稍晚的無名氏在南戲影響之下的另一部著作。此外更就其創作之藍本及其本身藝術及文學上傑出成就予以探討，首先，梳理西廂故事騰播眾口，歷經唐傳奇、宋轉踏與鼓子詞，到金諸宮調的發展軌跡；其次，其主題思想「願普天下有情的都成了眷屬」，最是深中人心，而關目布置流暢自然，排場處理聯翩開展，人物形象生鮮活色；其三，自《董西廂》轉化而來的戲曲語言，更加貼合腳色人物應有之口脛，表情達意如出其口，雅俗得宜，因此，本文總題為〈今本《西廂記》綜論〉。

關鍵詞：西廂記、作者、文學、藝術

* 世新大學中國文學系講座教授、臺灣大學中國文學系特聘研究講座教授、中央研究院院士。

前言

《西廂記》是中國戲曲文學中數一數二的作品，明清迄今，口碑甚佳。明代賈仲明（1343-1422 之後）說「《西廂記》，天下奪魁。」¹朱權（1378-1448）說「如花間美人。鋪敘委婉，深得騷人之趣，極有佳句，若玉環之出浴華清，綠珠之採蓮洛浦。」²何良俊（1506-1573）說為北劇之「絕唱」，³何璧（生卒不詳，正德至萬曆間人）視「《西廂》為士林一部奇文字。」⁴王世貞（1526-1590）謂「北曲故當以《西廂》壓卷」。⁵李卓吾（1527-1602）認為是「化工之作」。⁶陳繼儒（1558-1639）評說「描寫神情不露斧斤筆墨痕，莫如《西廂記》。……千古第一神物。」⁷王驥德（1560-1623）感嘆「《西廂》，千古絕技，微詞奧旨，未易窺測。」⁸凌濛初（1580-1644）看作「情詞之宗。」⁹張琦（約 1586-?）定為「今麗曲之最勝者，以王實甫《西廂》壓卷。」¹⁰清代金聖嘆（1608-1661）以《西廂》之用筆，「真是千古奇絕。」¹¹李漁（1611-1680）「論全本，其文字之佳，音律之妙，未有過於《北西廂》者。」¹²李調元（1734-1803）也說「《西廂》工於駢儷，美不

¹ 天一閣本補賈仲明【凌波仙】弔詞，《中國古典戲曲論著集成》本附於鍾嗣成《錄鬼簿》校勘記，見《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 173。

² [明]朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 17。

³ [明]何良俊：《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 6。

⁴ [明]何璧校刻：《北西廂記·凡例》，收入伏滌修，伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》（合肥：黃山書社，2012 年），頁 179。

⁵ [明]王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 29。

⁶ [明]李卓吾：〈雜說〉，《焚書》，收入張建業主編：《李贄文集》第一卷（北京：社會科學文獻出版社，2000 年），卷 3，頁 90。

⁷ [明]陳繼儒評：〈西廂序〉，《鼎鑄陳眉公先生批評西廂記》，《國家圖書館藏《西廂記》善本叢刊》第 6 冊（北京：國家圖書館出版社，2011 年據明書林蕭騰鴻刊本影印），總頁 277-278。

⁸ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 181。

⁹ [明]凌濛初：《譚曲雜剖》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 257。

¹⁰ [明]張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，頁 269。

¹¹ [清]金聖嘆批評，陸林校點：〈琴心〉批語，《金聖嘆批評本西廂記》（南京：鳳凰出版社，2011 年），頁 103。

¹² [清]李漁：〈詞曲部·音律第三〉，《閒情偶寄》，收入俞為民，孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：

勝收。」¹³今人郭沫若（1892-1978）更說「《西廂》是超過時空的藝術品，有永恆而且普遍的生命。」¹⁴鄭振鐸（1898-1958）亦謂「這等曲折的戀愛故事，除《西廂》外，中國無第二部。」¹⁵趙景深（1902-1985）則說《西廂記》和《紅樓夢》是「中國古典文藝中的雙璧。」¹⁶舉此已可概見《西廂記》在文學上長久以來，享譽之隆、地位之崇。而以上諸家，都是就今傳本《北西廂》而論的。

就因為今本《北西廂》明清以後評價如此之高，所以戲曲劇本之版本，其種類之多、翻刻之繁與流傳之廣遠久長，未有如《西廂記》者。據寒聲〈《西廂記》古今版本目錄輯要〉，¹⁷明人刻本就有 68 種；清人刻本亦有 55 種；近人校輯注釋本，則有 43 種，另有曲譜本 10 種；各種語言文字翻譯本，含本國少數民族語言翻譯本 4 種，外國語言翻譯本 52 種；近代戲曲改編本及近人演出本 25 種。

其中，明弘治十一年（1498）金臺岳家刻本之重印本有 4 種，明嘉靖十年（1531）覆刻《雍熙樂府》重印本有 4 種，明萬曆二十年（1592）忠正堂之重印本有 2 種。明萬曆四十二年（1614）朱朝鼎刻本之重印本有 2 種，明萬曆間蕭騰鴻刻本之重印本有 4 種，明萬曆四十四年（1616）何璧校刻本之重印本有 8 種，明萬曆間劉龍田刻本之重印本有 1 種，明天啟元年（1621）槃邁碩人增改定本之重印本有 2 種，明天啟間烏程凌氏朱墨套印本之重印本有 8 種，明天啟崇禎間烏程閔氏朱墨藍三色套印本之重印本有 2 種，明崇禎十二年（1639）張之深校刻本之重印本有 1 種，明崇禎十二年（1639）序刻本有重印本 2 種，明崇禎十三年（1640）烏程閔氏輯刻《六幻西廂》朱墨套印本之重印本有 1 種，明崇禎間毛晉汲古閣本有重印本 4 種。清順治間貫華堂原刻本之重印本有 3 種，清康熙十五年（1676）學者堂刻本有重印本 1 種，清康熙五十九年（1720）懷永堂巾箱本有重印本 1 種，清嘉慶間致和堂吳吳山三婦評注本有重印本 1 種。寒聲最後總計謂：

清代編》第 1 集（合肥：黃山書社，2009 年），卷之二，頁 257。

¹³ [清]李調元：《雨村曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 11。

¹⁴ 郭沫若：〈西廂記藝術上之批判與其作者之性格〉，收入氏著：《文藝論集》（北京：人民文學出版社，1979 年），頁 191。

¹⁵ 鄭振鐸：《文學大綱》第 2 冊（上海：商務印書館，1927 年），頁 326。

¹⁶ 趙景深：〈明刊本西廂記研究序〉，收入蔣星煜：《明刊本西廂記研究》（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 8。

¹⁷ 寒聲等編：《西廂記新論》（北京：中國戲劇出版社，1992 年），頁 161-205。

元刊《西廂記》仍不見傳世，明刊《西廂記》包括重刻本 110 種，清刊《西廂記》66 種；近人校輯注釋本《西廂記》，包括影印本，自民國十年（1921）以來 50 種；國內少數民族譯本 4 種；國外 9 種語言譯本 56 種，近代各個地方戲曲團體改編演出本，據不完全統計 26 種。合計自明永樂五年（1407）《永樂大典》完稿，並收入《西廂記》永樂本以來，至 1990 年夏，583 年中《西廂記》各種版本共 312 種。¹⁸

《西廂記》自明初流傳至現代的五六百年間，有各種版本三百十二種，這數字不可謂不驚人；由此也可見其不分國籍、地域、語言、種族與士夫庶民之雅俗，莫不同賞而皆「喜聞樂見」，我想其「愛情」之「引人入勝」，論其影響力應不下於英國莎翁之《羅密歐與朱麗葉》。

有關《西廂記》的作者，鍾嗣成《錄鬼簿》卷上「前輩已死名公才人，有所編傳奇行於世者」，列王實甫於關漢卿、高文秀、鄭廷玉、白仁甫、庾吉甫、馬致遠、李文蔚、李直夫、吳昌齡之下，居第十位，但注：「大都人，名德信。」¹⁹並著錄所製雜劇十四目，其第六目為《崔鶯鶯待月西廂記》；而此劇目於《錄鬼簿》中所僅見。也因此今傳本五本二十一折之《北西廂》便很容易被認為是王實甫之作品。但是有明一代，便眾說紛紜，無法定論。共有四說：即王實甫作、關漢卿作、王作關續、關作王續。鄭師因百（騫）〈《西廂記》作者新考〉首先臚列有關《西廂記》作者的各種舊說，共四項二十條，據此歸納下列四點看法：

第一、西廂為王實甫作之說，見於最早記錄，即元代的《錄鬼簿》及明初的《太和正音譜》。第二、明代前期，有關漢卿作西廂之說，且似駕王作之說而上之。第三、王作前四本關續第五本之說，在明代流行最廣且久，其主要論據是第五本與前四本筆墨不同。前四本藻麗，後一本質樸。有人認為後一本遠遜於前四本（見徐復祚說），有人認為各有千秋（見凌濛初說）。第四、關漢卿作王實甫續之說最不通行，持此說者只有都穆《南濠詩話》和那四首語意並不太明確的【滿庭芳】。【滿庭芳】〈西廂十詠〉

¹⁸ 同上註，頁 205。

¹⁹ 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊，頁 104-109。天一閣本注文多「名德信」三字，參《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊，頁 173。

見於《雍熙樂府》之外又見於弘治本《西廂記》，都穆卒於嘉靖四年，見《國朝獻徵錄》等書，此說之起至晚當在成化年間。我以為此說只是王作關續的顛倒訛傳，最不足信。

在這二十條文字資料之外，還要看一看實際刊本的題名。現在所見到的明刻本《西廂記》，或者根本沒有題署作者姓名，或題王實甫撰，或題王實甫撰關漢卿續，沒有一本題關漢卿撰或關撰王續。這種情形容易解釋。因為現存明刻諸本，除弘治本未題作者姓名外，其餘都是萬曆以後刊行；在此時期，關漢卿撰《西廂記》之說已成過去，此說只流行於嘉靖以前，已見上文；關作王續之說始終未能正式成立；盛行於世者只有王作及王作關續兩說，刊本題名也就不出此二者。到現代，有些人雖然承認王作關續，而畢竟王作部分多關續部分少，為了簡單省事，無論寫文章或談話，提起此書來說「王實甫西廂」，而把關漢卿省略掉了，所以表面似乎是王作之說占優勢，其實此兩說乃是勢均力敵。²⁰

由鄭師的歸納和論述，可見明人四說，都沒有令人信服的證據，不過是各自臆測而已。也因此清人毛西河論定本《西廂記》卷一開首的幾首〈西河按語〉，大意認為明人四說皆不可信，作者雖不知為誰，但必定是出於一人之手。

而大陸在 1961 年間，引發了《西廂記》作者的討論，其「過程」概況，誠如李修生〈建國以來元雜劇研究之回顧〉所云：

這場爭論是在陳中凡和王季思兩位先生之間進行的。陳先生根據周德清《中原音韻》，鍾嗣成《錄鬼簿》，賈仲明《錄鬼簿續編》，朱權《太和正音譜》等書的記載，根據對「王西廂」與「董西廂」以及鄭光祖的《傷梅香》的關係的推論，主張《西廂記》原著是王實甫所作，但不是目前流傳的五本二十一折的體製，而是一本四折的形態，目前流傳的本子是元朝中後期經過眾多作家加工改造而成，已不是王實甫原作的面貌了。相反，王先生也根據這些材料，經過詳細分析，認為陳中凡的立論欠妥，主張王

²⁰ 鄭騫：《〈西廂記〉作者新考》，《幼獅學誌》第 11 卷第 4 期（1973 年 12 月），頁 1-10，收入氏著：《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992 年），頁 145-206，引文見頁 157-158。又收入《鄭騫戲曲論集》（臺北：國家出版社，2012 年），頁 645-673。

實甫《西廂記》從一開始就是五本二十一折聯演的大型雜劇，和目前流傳的本子基本是一致的。經過反復論難，終於取得基本一致的意見，確定現存《西廂記》就是王實甫的原作，比較科學準確地解決了我國最偉大的古典戲曲名作《西廂記》的作者問題。²¹

陳中凡和王季思對於《西廂記》作者問題的論辯，起於1960年2月號《江海學刊》第二期，陳中凡發表〈關於《西廂記》的創作時代及其作者〉一文，翌年陳氏又在《光明日報》1月29日的《文學遺產》349期發表〈關於《西廂記》雜劇的作者問題——對楊晦同志「關著王續說」的商榷〉；於是王季思乃於1961年3月29日《文匯報》發表〈關於《西廂記》的作者問題〉，對陳文提出不同的看法，陳氏為之同年4月30日，又於《文學遺產》361期回應以〈再談《西廂記》的作者問題〉；王氏乃又在7月9日的《文學遺產》371期提出〈關於《西廂記》的作者問題進一步探討〉；陳氏更於10月22日《光明日報》以〈關於《西廂記》作者問題的再進一步探討〉，對之有所肯定和堅持。其結果似乎已定於「王氏一尊」，那就是如陳氏在《光明日報》之文中所云：「《西廂記》出於王實甫，以及王氏原著《西廂記》和今傳本大體上一致這兩個問題，雖可以說基本上得到共同的結論。」²²從此以後，大陸學者對於今傳本《西廂記》之為王實甫作，就未再有異議。只是陳氏強調王實甫《西廂記》之所以如今本之五本二十一折，並首開破壞元劇之體製規律，乃受南戲之影響。而近年（2010）黃毅於《人文學論集》第28期發表〈關於《西廂記》作者和年代問題的再思考〉，對陳、王二氏有所批駁之後，得出的結論是：「《西廂記》的作者是王實甫，關漢卿作、王作關續、關作王續諸說皆不可信。《西廂記》在體製上突破了一本四折和一人主唱的規範，是王實甫在南戲影響下作出的藝術創新。」²³

在陳、王對今本《北西廂》作者論辯之時，兩岸隔絕，信息難通；因此鄭師

²¹ 李修生：〈建國以來元雜劇研究之回顧〉，收入氏著：《元雜劇論集》（天津：百花文藝出版社，1985年），下冊，頁374。

²² 陳中凡：〈關於《西廂記》作者問題的再進一步探討〉，原載《光明日報》1961年10月22日《文學遺產》385期，後收入趙山林編：《西廂妙詞》（南昌：江西教育出版社，1999年），頁82-93，引文見頁82。

²³ 黃毅：〈關於《西廂記》作者和年代問題的再思考〉，《人文學論集》第28期（2010年3月），頁175-182，引文見頁175。

雖早就認為今本《西廂記》非王實甫所作，也無由參與討論。猶記 1973 年春日，筆者因再度閱讀弘治本《北西廂》，對是否出諸王實甫之手，頗感疑惑。乃趨往鄭師府上請教，老師示以泛黃之筆記，記有多項疑點。筆者乃敦請鄭師著成文章，鄭師乃於 1973 年 12 月寫了〈《西廂記》作者新考〉發表於《幼獅學誌》。那時鄭師對於陳、王兩先生在大陸所引發的「論爭」，絲毫「不知情」。

而對於今本《西廂記》作者之所以長期以來引發論爭，主要緣故是可作憑據的資料十分殘缺。雖然明永樂間賈仲明所補作的錄鬼簿【凌波仙】弔詞說：

風月營，密匝匝列旌旗，鶯花寨，明颼颼排劍戟，翠紅鄉，雄赳赳施謀智。
作詞章，風韻美，士林中等輩伏低。新雜劇，舊傳奇，《西廂記》天下奪魁。²⁴

我們雖然據此可以推測王實甫和關漢卿、馬致遠一樣，也是個混跡樂戶歌妓中，為她們編劇的書會才人，其他別無所知。賈氏對他的生平、地位和劇作極盡溢美之辭，其實是就今本《北西廂》「想當然爾」來說的。未必是關馬並時的王實甫「原作」的現象。而王氏生存之年代，如就《錄鬼簿》排序來看，則似乎較關、白略晚，但主要活動亦當在元世祖至元年間（1264-1294）。

孫楷第《元曲家考略》謂：「余於蘇天爵《滋溪文稿》中，偶發見『王德信』名。如即曲家王德信，則王實甫乃王結之父。」²⁵但以曲家王德信為大都（今北京）人，王結定興（今河北保定）人，歷事元武宗、仁宗，順帝初累官翰林學士。其父自非書會才人。也就是說兩個「王德信」之身分里居不同，其說不為學者所取。又戴不凡〈王實甫年代新探〉旨在論證王實甫由金入元，《西廂記》完成於金代；²⁶對此，蔣星煜〈王實甫《西廂記》完成於金代說剖析——評戴不凡「王實甫年代新探」〉，²⁷對戴氏所提四論點逐一批撥，季國平〈王實甫非金代作家一證〉亦不

²⁴ 天一閣本補賈仲明【凌波仙】弔詞，《中國古典戲曲論著集成》本附於鍾嗣成《錄鬼簿》校勘記，見《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊，頁 173。

²⁵ 孫楷第：《元曲家考略》（上海：上雜出版社，1953 年），頁 78。

²⁶ 戴不凡：〈王實甫年代新探〉，收入氏著：《戴不凡戲曲研究論文集》（杭州：浙江人民出版社，1982 年），頁 62-81。

²⁷ 蔣星煜：〈王實甫《西廂記》完成於金代說剖析——評戴不凡「王實甫年代新探」〉，收入氏著：《西廂記的文獻學研究》（上海：上海古籍出版社，1997 年），頁 585-594。

贊同戴說。²⁸可見學者對於這位被認為是名著今本《北西廂》的作者王實甫，努力在探索其生平的蛛絲馬跡，可惜幾無所獲；也因此有關《西廂記》作者和作品的關係，至今依然存在許多討論的空間。

以下筆者敢在鄭師因百與前輩陳中凡、王季思兩先生論說基礎之下，也不揣譎陋的提出個人看法。首先對上述諸家之說，作提要性說明，然後再就個人所見予以論述。此外更就其創作之藍本及其本身藝術、文學上傑出成就予以探討；因此，本文總題為〈今本《西廂記》綜論〉。

一、今本《西廂記》作者之問題

（一）陳中凡和王季思兩先生的討論

1. 陳中凡先生的重要觀點

如前文所舉，陳中凡先生對於《西廂記》作者的討論，一共發表四篇文章，其中對楊晦「關著王續說」的糾正和反對，由於楊氏舉證薄弱，已不值深論。

陳氏雖然承認王實甫作過《西廂記》，但認為實甫原本與今本實非同物。王氏原本在周德清（1277-1365）著《中原音韻》、鍾嗣成（約 1277-1345 以後）編《錄鬼簿》²⁹時尚屬粗率，不為兩家所重。王氏亦因之不能與於關、馬、鄭、白「四大家」之列。今傳本《西廂記》應為雜劇中心南移至杭州，受南戲影響，由元代後期作家不停加工改進而成就的集體創作。

後來由於和王季思先生的論辯，陳氏也取得與王氏共同的想法，那就是上文所云：今本《西廂記》出於王實甫。但陳氏還是堅持王實甫之所以能夠突破元劇規律成就此一代宏篇巨製，乃是因為受到南戲的重大影響。他提出了以下證據和

²⁸ 季國平：〈王實甫非金代作家一證〉，《江海學刊》1986年1期，收入氏著：《寒窗集：季國平戲劇文集》（北京：中國戲劇出版社，2016年），頁276-278。

²⁹ 周德清生卒據《暇堂周氏宗譜》，參見冀伏：〈周德清生卒年與《中原音韻》初刻時間及版本〉，《吉林大學社會科學學報》1979年2期，頁98-99；冀氏謂周德清生於宋端宗景炎二年（1277），卒於元順帝至正二十五年（1365），其《中原音韻·後序》署元泰定帝「泰定甲子」（元年，1324）。鍾嗣成生卒年據王綱：《校訂錄鬼簿三種》（鄭州：中州古籍出版社，1991年），附錄〈鍾嗣成年譜〉，頁290-303；王氏謂鍾嗣成約生於元世祖至元十四年（1277），卒於元順帝至正五年（1345）之後，享年68歲以上，其《錄鬼簿·自序》署元文宗「至順元年」（1330）。

觀點：《永樂大典戲文三種·宦門子弟錯立身》提到當時盛行南戲劇目有《張珙西廂記》一本，《永樂大典》卷 13983〈戲文十九〉和徐渭《南詞敘錄·宋元舊篇》所列南戲劇目中，《西廂記》皆其中之一。足見宋元間，《西廂記》早為南戲著名劇目。而據鈕少雅《匯纂元譜南曲九宮正始》【瑞雲濃】下注：「此調按蔣、沈二譜收元李景雲《西廂記》之『春容漸老』一調。」宋元舊編的《西廂記》世無傳本，《九宮正始》所引《西廂記》佚曲 28 支，並注為「元傳奇」，當為李景雲所作者。據此 28 曲可見所具之故事輪廓，已和今本《北西廂》如出一轍。尤其所描繪鶯鶯性格之主動積極以追求愛情，和董解元《西廂記諸宮調》之冷靜端重遲疑大異其趣；可以使我們想到，今本《西廂記》鶯鶯的內在塑造，是直接受到南戲《張珙西廂記》的影響。³⁰

2. 王季思先生的得力見解

王季思先生所發表的兩篇文章，都是針對陳氏討論。其間論證的是非，請容筆者在抒發所見時一併敘述。這裡止舉出筆者所認為王氏最得力的看法，因為有此看法，使得陳氏乃至於一般學者也都有「今本《北西廂》大體說來是王實甫原作」的共識。

對於這個共識的有力論據，是見於周德清《中原音韻·正語作詞起例·作詞十法》〈六字三韻語〉所云：

前輩《周公攝政》傳奇【太平令】云：「口來、豁開、兩腮。」《西廂記》
【麻郎么】云：「忽聽、一聲、猛驚」、「本宮、始終、不同」。韻腳俱
用平聲，若雜一上聲，便屬第二著，皆於務頭上使。³¹

所引《西廂記》「忽聽、一聲、猛驚」見今本第一本第四折；「本宮、始終、不同」，見今本第二本第五折。又《中原音韻·作詞十法》〈定格四十首〉，其中中呂【四邊淨】，引《西廂記》云：

³⁰ 摘錄自陳中凡：〈關於《西廂記》作者問題的再進一步探討〉，收入趙山林編：《西廂妙詞》，頁 82-93。

³¹ 〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 233。

今宵歡慶。軟弱鶯鶯，可曾慣經。欸欸輕輕，燈下交鴛頸。端詳著可憎。
好殺無乾淨。

評曰：務頭在第二句及尾。「可曾」，俊語也。³²

此曲見今本第二本第二折，文字今本【四邊淨】作【四邊靜】，第四句作「你索欸欸輕輕」，多襯字「你索」二字，末句作「好煞人也無乾淨」，亦多襯字「人也」二字。周德清主張「切不可用襯字」，周氏引文因此予以省略。

王季思先生據此論斷周德清所見的《西廂記》和今傳五本二十一折的《北西廂》必已相同。因為所引兩支【麻郎兒】一協庚青一協東鍾，就元劇一本四折不同宮調不同韻部的體製規律而言，不會同在一本出現；所以就必須在不同本的連本之中，而正與今傳本各自出現在第一本和第二本相合。而其所引用之文字包括【四邊淨】可說完全相同。

王氏據此進一步推論：在周氏之後六年（元至順元年，1330），鍾嗣成《錄鬼簿》「在王實甫十四種雜劇裡首列《西廂記》（首列者是《正音》，《鬼簿》則列為第六），而在其他任何作家名下都沒有《西廂記》的記錄。」其後六十八年（明洪武三十一年，1398）朱權《太和正音譜》同樣列《西廂記》於王實甫名下，且在〈古今群英樂府格勢〉裡稱「王實甫之詞如花間美人，鋪敘委婉，深得騷人之趣。極有佳句，若玉環之出浴華清，綠珠之採蓮洛浦。」所形容王實甫之詞曲風格，與今本《北西廂》基本相符。又其譜中所引錄的【拙魯速】和【小絡絲娘】分見今本第一本第一折、第四本第四折，曲文幾於相同；且【小絡絲娘】「都只為一官半職，阻隔著千山萬水。」實已透露第五本「尺素緘愁」、「泥金報捷」等情節。凡此均可證明朱氏著《太和正音譜》所見之《西廂記》是等同今本之五本二十一折的，而且同樣認為是王實甫所作。又其後二十四年（明永樂二十年，1422）賈仲明就鍾氏《錄鬼簿》上卷為諸家所補寫【凌波仙】弔詞，稱讚王實甫「作詞章，風韻美，士林中等輩伏低。新雜劇，舊傳奇，《西廂記》天下奪魁。」「這時距離周德清著《中原音韻》已九十八年，看來在從元朝中葉到明初一百年裡，王實甫的《西廂記》已經得到更廣泛的流傳，因之賈氏在弔詞裡進一步肯定它的成就和社會影響。」³³

³² 同前註，頁 244-245。

³³ 摘錄自王季思：〈關於《西廂記》的作者問題〉，《文匯報》1961年3月29日；王季思：〈關

(二) 鄭師因百(騫)的六點論據

鄭師對於《西廂記》作者長年有其看法，直到 1973 年 12 月才寫成文章發表。他的看法是：《錄鬼簿》王實甫名下著錄的《西廂記》，亦即王作原本，久已失傳；從明朝到現代的《西廂記》，其作者既非王實甫更非關漢卿，而是元末明初的一個失名作家，其中可能有若干部分因襲實甫原作。鄭師對這個看法的論據是：

1. 題目正名與《錄鬼簿》不同

我們取《錄鬼簿》所載題目正名與各種刊本的《西廂》相較：《錄鬼簿》只有兩句，也就是一本的；各本《西廂》則有二十句，也就是五本的。而且，《錄鬼簿》的兩句，其文字與各本《西廂》的二十句無一相同。如果明朝以來的《西廂》是王實甫原作，何以《錄鬼簿》只載一本的題目正名而不全載其五？何以文字無一句相同？這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第一項理由。

2. 折數特別多而《錄鬼簿》未注明

元雜劇照例是每本四折，例外之作沒有比四折少的，比四折多的則有八種：《趙氏孤兒》、《東牆記》、《五侯宴》、《降桑椹》各有五折，《賽花月秋千記》六折，《西廂記》共五本二十一折，《西遊記》共六本二十四折，《嬌紅記》共兩本八折。真正元人雜劇只有《秋千記》超過四折。《秋千記》是張時起所作，原劇不存，只根據《錄鬼簿》的附注知其為六折。《錄鬼簿》既因《秋千記》折數突出而加以注明，何以對於折數更多情形更突出的《西廂記》反而一字未注？換言之，《趙氏孤兒》等六劇或有後人添改，或者根本是後人作品，當然《錄鬼簿》無注，因為鍾嗣成並未見過這些添改本或後人作品。如果二十一折的《西廂記》是王實甫所作而鍾嗣成也曾見過，何以不與同為元人作品的《秋千記》一樣注明折數？這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第二項理由，與上述第一項理由都是根據《錄鬼簿》而生出來的疑問。

於《西廂記》的作者問題進一步探討》，《文學遺產》371 期（1961 年 7 月 9 日），二文收入王季思：《集評校注西廂記》（上海：上海古籍社，1987 年），頁 316-339。

3. 多用長套

無論用於散曲或雜劇，北曲套式的發展有一種趨勢：初期每套用曲較少，也就是說套式較短，中期以後用曲漸多套式較長，到了後期則流行長套。據我統計的結果，元雜劇初期及中期作品，每折少者不過五六曲，多者十二三曲，甚少超過十五曲的長套，後期雜劇每折用曲才多起來，但也很少到達十五六曲以上。這是元雜劇各折用曲數量多少亦即套式長短的一般情形。

《西廂》各折用曲，二十一折之中，十一曲者一、十二十三曲者各四、十四十五十六曲者各二、十七曲者一、十九曲者三、二十曲者二。最少者也有十一曲，最多者達二十曲，絕無十曲以下的短套，而十五曲以上者有十折。全劇二十一折共三百一十五曲，平均每折也恰為十五曲。以上統計可以肯定說明《西廂》各折是普遍使用長套的。這是元雜劇後期的現象，而王實甫是早期作家，那時使用長套的風氣還未興起，如此多的折數，如此長的套式，恐非當時歌者及聽眾所習慣接受。王實甫是「書會才人」，他不會不隨著環境風氣寫作劇本。這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第三項理由。

4. 不守元雜劇一人獨唱的成規

元雜劇的規矩，照例是全劇由同一角色獨唱到底，其餘角色只能說白不能唱曲。換言之，一本之中，末角唱就始終由這一個末角唱，旦角唱就始終由這一個旦角唱，所以有末本與旦本之分；一折之中更不能有兩人唱曲。元人守此規矩極為嚴格。但我們綜觀《西廂》全劇，其破壞這種成規卻很利害。有一本之中旦末各唱全折者，如第二本第五折旦唱，第六折末唱；第四本第十九折末唱，第二十折旦唱。有一折之中旦末俱唱者，如第七折張生（末）唱【快活三】，紅娘（旦）唱其餘諸曲；第十三折張生（末）唱【調笑令】，紅娘（旦）唱其餘諸曲；第十七折鶯鶯（旦）唱【喬木查】等五曲，張生（末）唱其餘諸曲。有一折之中兩個旦角俱唱者，如第十八折紅娘唱【掛金索】，鶯鶯唱其餘諸曲。有一折之中末與兩個旦角俱唱者，如第四折鶯鶯唱【錦上花】，紅娘唱【么篇】，張生唱其餘諸曲；第八折張生唱【慶宣和】等三曲，紅娘唱【江兒水】，鶯鶯唱其餘諸曲。更有一折之中末與兩旦及其他角色俱唱者，如第二十一折紅娘唱【喬木查】等三

曲，鶯鶯唱【沈醉東風】等三曲；「群唱」【沽美酒】、【太平令】兩曲，使臣唱【錦上花】，不知何人唱【清江引】、【隨尾】兩曲，張生唱其餘諸曲。

由此五項，可知《西廂記》是如何大量破壞了一人獨唱的成規。這種多人唱曲的情形顯然是受了南戲的影響。南戲萌芽雖在南宋之世，其正式發展流行則在元末明初，元朝前期及中葉則全是北雜劇的天下，這是治中國戲劇史者所公認的事實。王實甫的時代，最晚是元中期，因為中後期之間的鍾嗣成作《錄鬼簿》，已把他歸入「前輩已死名公才人」之列。寫作劇本是供給優伶表演觀眾視聽的，不能脫離環境及風氣的限制。在實甫當時，南戲尚未流行，北劇正處於全盛，他不會違反習慣而憑空想出這種多人俱唱的新法來破壞大家正在嚴格遵守的成規。這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第四項理由。

5. 體製篇幅極像《西遊記》及《嬌紅記》

我懷疑《西廂記》非王實甫作的第五項理由是：《西廂》體製篇幅極像楊景賢的《西遊記》及劉兌的《嬌紅記》，而楊劉都是元末明初人；這三種雜劇可能是同時相先後的作品。《西廂》之像《西遊》及《嬌紅》，可分四項：

- (1)《西遊》二十四折分為六本，《西廂》二十一折分為五本，同為元代未有的長篇雜劇。《嬌紅》八折兩本，篇幅雖不及《西遊》《西廂》，卻也比正規元雜劇長一倍。
- (2)《西遊》六本、《嬌紅》兩本，每本各有題目正名，《西廂》五本也是如此。
- (3)《西遊》《嬌紅》俱不守一人獨唱的成規。
- (4)三劇曲文風格相類。

上列第一、第三兩項則是這三種劇本的最大特點，因其全非元雜劇科範而純為南戲規模。南戲發展流行在元末明初，而《西遊》與《嬌紅》乃元末明初作品又為確定事實，《西廂》體製篇幅既異於正規元雜劇而與此二劇極相類似，自可推定其為同時期作品，王實甫則是遠在這個時期以前的作家，他之不能寫出長至五本二十一折而且嚴重破壞獨唱成規的《西廂記》，正如同清咸同年間人寫不出民國以來各種形式的小說。

6. 曲文屬元劇末期風格

末期元雜劇，其曲文風格與早期有所不同。簡單地說，末期作品比較藻麗、精緻、流暢、工穩，而缺乏早期所特有的質樸面目與雄渾蒼莽的氣勢。這是一切文體由發展而趨成熟的共同現象。我們讀過《西廂記》之後，會感覺到這個劇本的曲文風格有如下幾點：

- (1)辭藻雅麗，對仗工巧，而缺少樸拙之致。
- (2)流暢穩妥，無生硬不順之處。
- (3)細膩風光，沙明水淨。
- (4)全屬細筆，缺少粗線條的描寫。

這幾項是《西廂記》曲文的特點，卻正是元末以至明初雜劇所以異於早期作品之處。尤其是惠明下書折那一套【正宮·端正好】，極力想表現「莽和尚」的雄勁之氣，也就是所謂「粗線條」，卻顯得非常吃力而不自然，這正是時代不同勉強摹擬的現象。試取《西廂記》與早期的關漢卿白仁甫馬致遠之作及末期的喬夢符鄭德輝賈仲名之作個別比較，便可看出《西廂記》之成熟細緻的風格同於後者。而王實甫的時代即使比關白馬稍晚，也遠在喬鄭賈之前。《西廂》曲文風格既與喬鄭賈諸人作品類似，當然有理由懷疑其不出於王實甫。再進一步看，王實甫自己作的《麗春堂》，與《西廂記》也不似同一人的筆墨。³⁴

鄭師根據這六項論據來支持他的假設，他最後還很客氣的說：「王實甫作《西廂記》之說，畢竟流傳已久，根深柢固，不容輕易推翻。我的假設雖然持之有故言之成理，卻因文獻不足，不能像孫楷第考證《西遊記》作者那樣確鑿分明。我撰寫這篇論文，只是把胸中所疑寫出來，供治曲學者參考，無意強人信我。」

（三）筆者對諸家論述的看法

鄭師的六項論據，其第五項「體製篇幅極像《西遊記》及《嬌紅記》」，但是否會「倒果為因」，由王季思先生之論證周德清所見之《西廂記》已為今本看來，卻是頗有可能；亦即是《西遊》、《嬌紅》二記的體製規律其實是仿效《北

³⁴ 鄭騫：〈《西廂記》作者新考〉，《幼獅學誌》第11卷第4期（1973年12月），頁1-10，收入氏著：《龍淵述學》，引文見頁161-172。

西廂》而來的。其第六項「曲文屬元劇末期風格」，由於純屬個人眼力修為的感受，較難定論；同樣的也因為周德清所見《西廂記》已大體同於今本；鄭師的「元末明初」無名氏作者說，便也難於成立。也因此，陳中凡先生在上文所舉的主張，除了今本《北西廂》受南戲影響一點與鄭師相同之外，其所云《北西廂》為元後期作家不停加工改進而成就的集體創作的觀點，便也難於「立足穩固」。

但是否鄭師和陳氏的主張和結論，就因為王氏之論被完全否定呢？是又不然。鄭師的其他四項論據是扎扎实實的，他將天一閣本《錄鬼簿》所登錄《西廂記》「題目正名」兩句：「鄭太后〔君〕開宴北堂春，崔鶯鶯待月西廂記。」與今傳本之五本各四句共二十句之「題目正名」對比，無一句相同；折數特別多而《錄鬼簿》劇目下卻不注明，顯然此劇目如一般元雜劇止一本四折；套數用曲均為超出十一曲之長套，有別於初期雜劇之現象；不守元雜劇一人獨唱之成規有九折之多，尤非元雜劇至元間所能見。我想如果王氏得閱鄭師此文，或許對其「今本為王實甫作」之說會有所修正。而鄙意以為，如果將鄭師「結論」中，「從明朝到現代」，改作「從元中葉周德清到現代」；「元末明初」，改作「元成宗元貞以後」，使之成為：「《錄鬼簿》王實甫名下著錄的《西廂記》，亦即王作原本，久已失傳。從元中葉周德清到現代所見到的《北西廂》，其作者既非王實甫，更不是關漢卿，而是元成宗元貞以後的一個佚名作家，其中可能有若干部分因襲實甫原作。」如此再加上陳氏「受到南戲影響」的論據，就很有重新討論的理由。因為王氏止能大抵證明周德清所見《西廂記》與今傳本相同，而未能同時證實《錄鬼簿》所錄劇目即為今傳本；於鄭師所提疑點論據，王氏亦多未能論及。也就是說，《錄鬼簿》所錄「劇目」是否即今本《北西廂》尚無法定論。那麼今傳本作者的年代是否可以進一步的考察呢？

對此，似乎有兩條線索可以探求。一條是今本《北西廂》第四本第三折〈長亭道別〉【耍孩兒四煞】「淚添九曲黃河溢，恨壓三峯華嶽低」蓋轉化元人李珣〈題汪水雲西湖類稿〉詩「淚添東海水，愁壓北邙山。」³⁵李珣，字元暉，號鶴田，

³⁵ 汪元量（1241-1317年），南宋末詩人、詞人、宮廷琴師。字大有，至元二十五年（1288）終得黃冠歸，自號水雲子。南歸後於錢塘築「湖山隱處」，自稱「野水閑雲一釣蓑」，著作有《湖山類稿》五卷、《水雲集》一卷。李珣跋元量所撰《湖山類稿》：「一日吳友汪水雲，出示類稿，紀其亡國之戚，去國之苦，艱難愁歎之狀，備見於詩。……敬賦二十字，書綴卷尾云：天地事如許，英雄鬢已斑。淚添東海水，愁壓北邙山。吉人鶴田李珣元暉。」〔宋〕汪元量撰，孔凡禮輯校：〈附錄〉，《增訂湖山類稿》（北京：中華書局，1984年），頁188。《元詩·癸集》

吉水（今屬江西）人，生於宋寧宗嘉定十二年（金興定三年、蒙古成吉思汗十四年，1219），卒於元成宗大德十一年（1307），年八十九歲。入元，閉門不出，人稱鶴田先生。則李氏入元之時已六十歲，其詩應作於至元二十五年（1307）前後，自有於此後被新製之《北西廂》化用之可能；而如果說這《北西廂》是大都雜劇興盛時王實甫所作，便不太可能出現這兩句化用李珣詩句的曲文。因為那時家居江西吉水的李珣所作的詩，流傳到大都的機率不多；只有元成宗以後在南方著《北西廂》的無名氏，化李珣詩句入曲文，才較為順理成章。若此，則亦可據此推定今本《北西廂》必成於至元二十五年之後。

另一條從周德清《中原音韻》裡，也能夠獲得一些新訊息。上文引錄《中原音韻·六字三韻語》有「前輩《周公攝政》」和《西廂記》曲文。周氏稱其作者為「前輩」，《周公攝政》又序列在《西廂記》之前，而這「前輩」，一是指《周公攝政》的作者鄭光祖；另一則是指《西廂記》的作者，若說就是王實甫，則其年輩就必須和鄭光祖相近或略低，但這和鍾嗣成《錄鬼簿》之序列王實甫於卷上「前輩已死名公才人，有所編傳奇行於世者」，序列鄭光祖於卷下「方今已亡名公才人，余相知者，以【凌波仙】弔之」是相矛盾的。可見周德清所見的《西廂記》作者不是王實甫，而是另一位與他年輩相接近，但比他早死的無名氏。這在周德清《中原音韻·自序》中也可以得到印證：

樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自搢紳及閭閻歌詠者眾。其備，則自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調；觀其所述，曰忠曰孝，有補於世。其難，則有六字三韻，「忽聽、一聲、猛驚」是也。諸公已矣，後學莫及。³⁶

這段話語以關、鄭、白、馬「一新」的製作，作為元雜劇「完備」的具體證據；以《西廂記》「忽聽、一聲、猛驚」作為元曲聲韻守律甚嚴的例子。只是所舉之句例，也沒說出所屬何人；但從下文「諸公已矣」之「諸公」，除關、鄭、白、馬之

同《詩藪》引後二句，作「淚傾東海盡，愁壓北邙低」，與首二句不同韻（刪韻），自非。據孔凡禮考訂《湖山類稿》所收，始於德祐二年（至元十三年，1276）離杭前，最晚到汪元量至元二十五年（1288）南歸及南歸後詩作，又李珣卒於大德十一年（1307），而李珣〈題汪水雲西湖類稿〉詩既寫於汪元量自燕南歸錢塘之後，則李珣此詩當作於至元二十五年前後。

³⁶ [元]周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊，頁175。

外，應當也包括這位《西廂記》的作者在內；則這位沒被周德清道出名字的《西廂記》作者，就應當和周德清年輩相近，也應當死在周氏之前。

若此，周氏所見之今傳本《北西廂》，其流行時間也就非在周氏完成《中原音韻》之元泰定帝泰定元年（1324）之前不可；此《北西廂》之寫成也很可能在元成宗元貞元年（1295）以後，元雜劇全盛時期南戲北劇交流分別北曲化或南曲化之際。即此也才能說明何以今本《北西廂》會五本二十一折、破壞元劇體製規律如此之甚的緣故。

筆者有〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉，³⁷論證南宋光宗紹熙（1190-1194）之前已發展形成大戲，其與行在杭州相關者起碼有以下六條資料：³⁸

（1）元劉一清《錢塘遺事》卷六〈戲文海淫〉云：

湖山歌舞，沉酣百年。賈似道（1213-1275）少時，挑達尤甚。自入相後，猶微服間或飲於妓家。至戊辰、己巳間（宋度咸淳四年1268；五年1269），《王煥》戲文，盛行於都下，始自太學有黃可道者為之。一倉官諸妾見之，至於群奔，遂以言去。³⁹

由此明白可見在宋度宗咸淳四、五年（1268-1269）間，戲文已流傳至杭州，而且相當盛行。

（2）世德堂本《拜月亭》開場「滿江紅」：「自古錢塘物華盛」，第四十三折尾聲：「亭前拜月佳人恨，醞釀就全新戲文，書府翻騰舊本。」可見這本戲文在杭州翻編。

（3）《小孫屠》，由古杭書會編。

（4）《宦門子弟錯立身》的編者是古杭才人。

（5）天一閣本《錄鬼簿》：「蕭德祥名天瑞，杭州人……又有南戲文。」曹

³⁷ 曾永義：〈也談南戲的名稱、淵源、形成和流播〉，原載《中國文哲研究集刊》第11期（1997年9月），頁1-41；收入氏著：《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化事業公司，2000年），頁115-183。又收入拙著：《戲曲源流新論（增訂本）》（北京：中華書局，2008年），頁140-172。

³⁸ 以下六條資料參見徐朔方：〈南戲的藝術特徵和它的流行地區〉，收入福建省戲曲研究所等編：《南戲論集》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁12-29。

³⁹ 〔元〕劉一清：《錢塘遺事》，收入《四庫全書》第408冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁1000。

本在他名下列有《小孫屠》、《殺狗勸夫》，按該書體例是雜劇，他的戲文作品不詳。

(6) 天一閣《錄鬼簿》又云：「沈和甫，錢塘人，以南北詞調和腔（曹本作「以南北調合腔」），自和甫始。」南北合腔是戲文藉以提高發展的藝術手段之一。

由此可見作為南宋首都的杭州，也與戲文有密切關係，而即此也使我們想到「官本雜劇段數」中，那些由「題目」中看來已屬長篇故事的段數，⁴⁰到底是尚由竹竿子勾放的「雜劇」呢？還是隱含了實質的戲文呢？其中尤以《王魁三鄉題》、《相如文君》、《三獻身》、《王宗道休妻》、《李勉負心》等目，均不著樂曲名，更有戲文的「味道」。但無論如何，這些長篇故事的「官本雜劇」，促使「永嘉雜劇」成為「戲文」是有很大可能的。

像這樣在南宋咸淳四年、蒙古忽必烈至元五年（1268）就已在杭州盛行的南曲戲文，到了元至元十六年（1279）大一統後，關、白、馬等北曲雜劇大家以及尚仲賢、張壽卿、戴善甫、侯正卿等名家南下杭州，促成元成宗元貞、大德（1295-1307），至英宗至治三年（1323），這二十九年間的北劇全盛期，⁴¹若說其同時流行交會於杭州的南戲北劇間不造成融合效應，才是奇怪的現象；所以南北戲劇在劇目上便有許多雷同，上文所舉陳中凡論證之《張珙西廂記》便是明顯的一例；而其「古杭書會才人」，既編雜劇又編戲文，從而北劇為之南曲化、南戲為之北曲化，最後各自產生「混血兒」，而為新劇種明代傳奇、明代南雜劇，豈不也是物理演化之自然？⁴²而如果在這南戲北劇交會的戲曲全盛時期裡，有一位大家因緣際會，以無名氏的身分創製了一部如今本之《北西廂》，既能不受北劇體製規律一本四折、一人獨唱之制約，也能保持北劇聯套韻協之謹嚴；同時又兼

⁴⁰ 周貽白：〈南宋時代的雜劇和戲文〉，《中國戲劇史講座》（北京：中國戲劇出版社，1958年），第三講，頁51-78；又見其〈中國戲劇與雜技（上）、（下）〉，《戲劇研究》1959年第1期，頁64-69；《戲劇研究》1959年第2期，頁66-71。

⁴¹ 曾永義：〈「北曲雜劇之分期演進」新探〉，投稿至《中國文哲研究集刊》第54期，審查中。

⁴² 曾永義有南戲、北劇「三化說」，於課堂上講授起碼已二十幾年，而著之文字則見於曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，原載《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996年），頁315-348；收入曾永義：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁239-285。又見曾永義：《曾永義學術論文自選集：甲編·學術理念》（北京：中華書局，2008年），頁163-193。

取南戲依劇情長短揮灑自如和各門腳色可以任唱之自由；豈不也是時勢所造成之「英雄」嗎？只是這位「英雄」雖有開新局之能，造成靡然向風之勢，使其等同如今本之《北西廂》，群眾為之喜聞樂見、家絃戶誦，只是沒為我們留下名字，周德清也沒有將他等同「關、鄭、馬、白」視之。於是他便永遠作個「無名氏」了。

可是他這部不世出的鉅製，沒有被安上作者名字，總是令人感到莫大的遺憾。而恰好與他約略同時的鍾嗣成在其《錄鬼簿》裡錄有前輩已死的名公才人王實甫一本《崔鶯鶯待月西廂記》劇目，名稱既同為《西廂記》，又是唯一的著錄，人們便自然的把今本無名氏的《北西廂》送給王實甫了。雖然明人有王作、關作、王作關續、關作王續四說，但都屬無根之談，何況繞來繞去還是依歸到王實甫身上，王實甫也就「坐享其成」了。直到上世紀六零年代，陳中凡、王季思兩先生和鄭師因百才又以科學論證，重啟探討；筆者又於其後六十年參與其事，抒發所見，所得結論，誠如鄭師所云，王實甫原本《西廂記》應是遵守一本四折一人獨唱體製規律之著作，但失傳已久。今傳本之《西廂記》，筆者認為應是元成宗元貞大德以後，南戲北劇在杭州交會戲曲全盛期所新產生之「混血兒」，雖然其體貌更尚似「乃父」北劇多些，但也不難看出含有「乃母」南戲的姿影。這就和《錄鬼簿》卷下「方今才人相知者，紀其姓名行實并所編」中所列之蕭德祥，其所著《永樂大典戲文三種》之《小孫屠》，⁴³頗具「異曲同工」之致一般，《小孫屠》既保留戲文舊規，也運用了北套和合套，⁴⁴充分顯現其南戲北劇交化的面貌，而其時代既與鍾嗣成同時，則亦與今本《北西廂》年代約略相近。也就是說，像今本那樣體製規律的《北西廂》也應當在南北戲曲交化以後才會形成，在此之前是沒有條件生發的。

⁴³ 《小孫屠》的創作時代，錢南揚《永樂大典戲文三種校注·前言》謂：「原題『古杭書會編撰』。案：《錄鬼簿》卷下蕭德祥下云：『凡古人俱概括有南曲，街市盛行；又有南戲文。』弔詞云：『武林書會展雄才，醫業傳家號復齋，戲文南曲衡方脈。』既是書會中人，又擅長戲文，其名下所著錄的《小孫屠》，當即此戲。」錢氏的看法雖不如「古杭書會編撰」可靠，但亦大抵言之成理，故學者亦大抵能接受。錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，1982年），頁1-2。

⁴⁴ 曾永義有〈永樂大典戲文三種述評〉，《臺灣戲專學刊》第12期（2006年1月），頁3-17，收入曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009年），頁294-312。

(四) 其他應澄清的五點疑慮和一個補充

有關《西廂記》作者問題，筆者的看法和結論有如上述。但其他還有一些看似較為枝節的問題，或為陳、王二氏所論及者，或為筆者所發現，而與鄙說似有扞格者，總共有五條；如果不予以澄清，也難免會使人產生疑慮。此外另有蔣星煜先生之強化補充一條，茲一一補說辯證如下：

1. 突破「一人獨唱」為「初期元雜劇」所未有

王季思先生對於陳中凡先生《西廂記》突破一本四折、每本一人主唱的規律，認為「只有到元代後期，元雜劇的創作中心南移至杭州，逐漸接受南戲的影響」才有可能的看法，提出兩個反證：「無名氏的《貨郎旦》第一折正旦主唱，第二三四折都由副旦主唱。李好古的《張生煮海》第一二四折都由正旦主唱，第三折由正末主唱，就是明顯的例子。」⁴⁵但是《張生煮海》旦唱三折末唱一折，其實乃臧晉叔《元曲選》本所改，《柳枝集》本此劇孟稱舜眉批則謂四折都由旦唱；而《貨郎旦》既為無名氏所作，且只見《錄鬼簿續編》與《太和正音譜》所著錄，王氏如何能逕謂之為「初期元人雜劇」；且其實際主唱三折之「副旦」，據脈望館鈔本，正旦首折扮李彥和妻，其後三折改扮張三姑，並無《元曲選》本之「副旦」；且「副旦」亦絕非元人雜劇之腳色名稱。王氏後來又舉白樸《東牆記》為「初期雜劇」不由「一人獨唱」之例，但傳本《東牆記》並非白樸所作。鄭師因百〈元劇作者質疑〉謂《東牆記》：

收入《孤本》，從《趙鈔》題白樸（仁甫）撰。按《鬼簿》、《正音》仁甫名下俱有此目；然今劇絕非仁甫作，蓋一劇二本，或為元明間人依仁甫原本重作，綜其論據，共有三端：此劇曲白、關目與《西廂記》及《儂梅香》雷同之處極多，而曲白則摻摻拼湊，關目則草率拙劣，鈔襲之跡顯然。《西廂記》作者王實甫年輩晚於仁甫，《儂梅香》作者鄭德輝則為元後期作家。且今所得見之《西廂記》，實為元末明初人增改之本，余別有專文詳論。《儂梅香》及今本《西廂記》行世之時，仁甫已近百齡，墓木拱矣，又何從而鈔襲之？更不必論作《梧桐雨》手筆之不肯鈔襲他人作品也。此其一。此劇時而生唱，時而旦唱，時而貼唱，大違北劇一人獨唱之例。此

⁴⁵ 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁 322。

例元人守之甚嚴，現存元劇百餘種從無例外，有之自今本《西廂》始。是為元明之間北劇受南戲影響而生之變化。元初作者守律極嚴，南戲亦未流行，仁甫實無從嘗試為此例外之作。且主角稱生而不稱末，亦是南戲規矩。此其二。全劇筆墨甜熟，麗而不清，似雅實俗，是元劇末期風格，非初期面目。此其三。據此三事，元末明初之《東牆記》，非白仁甫之《東牆記》，蓋可斷言。《廣正》十六帙引越調【鬪鶴鶩】、【東原樂】、【綿搭絮】三曲，全同今本，亦注白仁甫撰《東牆記》，如非《廣正》編者所見之本即已誤題作者，即是今本有一部分曲文抄襲仁甫原作。明初人每取元人舊劇而重作之，曲文則間襲原本，劇名則或改或否；如谷子敬《城南柳》之於馬致遠《岳陽樓》，朱有燾《曲江池》之於石君寶《曲江池》，皆是。今之《東牆記》蓋其比也。⁴⁶

鄭師所論中肯確鑿，則今本《東牆記》，自非白樸原作，豈能以此為例證。

再就王氏於另一文章提及之《生金閣》來看，⁴⁷《元曲選》題「武漢臣撰」，其楔子和第一三四折由正末唱，二折由正旦唱；但其實亦無憑據，當依明鈔本《錄鬼簿》改作「無名氏」。如此說來，可以確認「初期」的元雜劇，並無一本突破「一人獨唱」之成例。可見王氏所提出的「實證」，皆不足為據。

王氏又就今本《北西廂記》一折中由他色分唱之現象，指出在初期雜劇已有二例；其一是「關漢卿《蝴蝶夢》第三折有插唱曲【端正好】、【滾綉毬】各一支；其二是楊顯之《瀟湘雨》第二、四折各有插唱曲【醉太平】一支。」因此他說：「也不能認為這種現象只有到了元代後期才有可能出現。」⁴⁸但是王氏對此認知有大小兩點可議：其小者，《瀟湘雨》當是花李郎所作，非屬楊顯之；⁴⁹其大者則誤將元劇插曲比同正曲看待。筆者在〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉中對於「插曲」論之已詳。⁵⁰可見王氏的例證同樣不能成立。

⁴⁶ 鄭騫：〈元劇作者質疑〉，《大陸雜誌》特刊第1輯（1952年7月），頁235-240；收入氏著：《鄭騫戲曲論集》，引文見頁128-129。

⁴⁷ 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題進一步探討〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁336。

⁴⁸ 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁323。

⁴⁹ 詳見羅錦堂：《元雜劇本事考》（臺北：順先出版公司，1976年），頁41。

⁵⁰ 曾永義：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，《戲曲源流新論（增訂本）》，頁276-277。

2. 元人三國戲、楊家將戲、水滸劇與北宋《目連救母》雜劇不是連本戲

王氏更說「今傳元人三國戲、楊家將戲都有好幾本，故事也多彼此關聯。高文秀一個人就寫了六本黑旋風的戲。根據這些事實，可以證明在元代前期就已出現了多本連演的雜劇。」⁵¹但只要稍加按核，皆非如所云「故事多彼此關聯」，而是各自獨立成篇，對此，陳、黃二氏都有所駁正，王先生後來也承認「不從情節結構各方面考核，僅憑主觀臆測，斷難成為定論。」⁵²

但他又據《東京夢華錄》卷第八〈中元節〉：「構肆樂人自過七夕，便搬《目連救母雜劇》，直至十五日止，觀者增倍。」⁵³說「這當然不是一本雜劇的重複演八次，而只能是多本連演性質的，它才能收到『觀眾倍增』的效果。」⁵⁴但是這裡的《目連救母雜劇》之所謂「雜劇」，固與元代「北曲雜劇」不同，也與宮廷小戲群之「宋金雜劇」不相侔，而是指與東漢以降之「百戲」、隋唐「雜戲」一脈相承之綜合性表演藝術而言。「目連救母」故事，源自西晉竺法護所譯《佛說盂蘭盆經》，通過唐代變文說唱，至北宋而有《目連救母雜劇》，由後世劇本和董每戲先生之認為北宋的「目連救母」雜劇，應當和他少年時代（1919）在故鄉溫州所看到的「目連戲」一樣，不過是舞臺上的「百戲雜藝」，有如明張岱《陶庵夢憶》所記的余蘊叔搬演「目連」一般；⁵⁵徐宏圖也認為：「宋雜劇《目連救母》在北宋東京一度盛極，但它到底還是以口語的問答或辯難為主，表演大多為雜耍武技，還算不上是真正的戲曲。」⁵⁶一九九三年八月筆者參加「戲曲之旅」，在四川綿陽碰上「目連戲」配合學術會議演出，果然是民俗、宗教、雜技和戲曲的大雜燴，且演出地點，可以在道路上騎馬，可以在人家庭院上輪唱「哭嫁」，可以

⁵¹ 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁 323。

⁵² 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題進一步探討〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁 337。

⁵³ [宋]孟元老：《東京夢華錄》（上海：古典文學出版，1957年），頁 49。

⁵⁴ 王季思：〈關於《西廂記》的作者問題進一步探討〉，收入氏著：《集評校注西廂記》，頁 337。

⁵⁵ 董每戲：〈說戲文〉，《說劇》（北京：人民文學出版社，1983年），頁 212-213。按《陶庵夢憶》云：「余蘊叔演武場，搭一大臺，選徽州旌陽戲子，剽輕精悍，能相撲跌打者三、四十人，搬演《目蓮》，凡三日三夜，四圍女臺百什座，戲子獻技臺上，如度索、舞絙、翻桌、翻梯、舢斗、蜻蜓、蹬罈、蹬白、跳索、跳圈、竄火、竄劍之類，大非情理，凡天神地祇、牛頭馬面、鬼母喪門、夜叉羅刹、鋸磨鼎鑊、刀山寒冰、劍樹森羅、鐵城血澀，一似吳道子〈地獄變相〉，為之費紙札者萬錢，人心惴惴，燈下面皆鬼色。」〔明〕張岱：《陶庵夢憶》（北京：中華書局，1985年），卷 6，「目蓮戲」條，頁 47。

⁵⁶ 徐宏圖：〈目連戲與早期南戲〉，收入《浙江戲曲志資料彙編》1984年第1輯，頁 43-50。

想見北宋「目連救母」雜劇演出的情況；也就是它不能當作戲文那樣的大戲來看待。

明萬曆間，鄭之珍編撰《目連救母勸善戲文》，⁵⁷雖就民間傳本刪節潤色，仍有百餘齣，⁵⁸須三宵始能演畢。⁵⁹清乾隆間張照奉旨編撰的《勸善金科》，⁶⁰更有十本二百四十齣，須十日始能演完，於目連救母基本情節下，大量增加忠臣烈士的歌頌和亂臣賊子的批判。⁶¹民間的目連戲，由於演於佛教盂蘭盆會的民俗儀式活動中，儼文化的質素也慢慢滲透，而將原本是超度亡魂、周濟孤魂野鬼的目的，終於轉成酬神還願、驅鬼逐疫的社儼意識；因此被稱為「平安大戲」、「還願大戲」、「大醮戲」，在儼戲大家族中成為重要的一員。⁶²

若此看來，北宋的《目連救母雜劇》雖有「目連救母」的情節，但主體建立在儼儀、雜技之呈現，絕對不會像今本《西廂記》之連本縝密結構，情節環環相扣而令人興會淋漓；所以將《目連救母雜劇》作為《西廂記》連本的「先驅」，有所不妥。

3. 鄭光祖《傷梅香》為今本《北西廂》之藍本

鄭光祖《傷梅香》和今本《北西廂》，清人梁廷柅（1796-1861）《曲話》卷

⁵⁷ [明]鄭之珍撰，朱萬曙校點：《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》（合肥：黃山書社，2005年）。

⁵⁸ 據朱萬曙於前揭書卷首所作的〈整理說明〉所云：「全劇共 104 齣，分為上中下三卷，它設置了傅家向佛—劉氏違誓開葷墮地獄—目連西行求佛—目連地獄尋母救母的基本情節框架，將以往各種目連故事串綴其中，內容豐富，成為一部以『救母』為主幹情節的戲曲。」同前註，頁 6。

⁵⁹ 見其卷之上副末開場有賓白云：「（末）且問今宵搬演誰家故事？（內）搬演《目連行孝救母勸善戲文》上中下三冊。今宵先演上冊。」同前註，頁 2。卷之中、卷之下開場賓白同前。卷下卷末【永團圓】之後的下場詩則云：「目連戲願三宵畢，施主陰功萬世昌。」同前註，頁 499。

⁶⁰ [清]張照等撰：《勸善金科》，收入《古本戲曲叢刊》第九集第五函（北京：中華書局，1964年）。

⁶¹ 據《中國劇目大辭典》「勸善金科」條云該劇演「目連救母事，於歲暮演之。劇將歷史背景作為唐代中葉，並穿插李希烈、朱泚之叛亂及顏真卿、段秀實殉節等關目。」見王森然遺稿，收入《中國劇目大辭典》擴編委員會擴編：《中國劇目大辭典》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁 1043。

⁶² 曲六乙、錢萐合著：《中國儼文化通論》（臺北：臺灣學生書局，2003年），頁 213-220。

二云：

《傷梅香》如一本小《西廂》，前後關目、插科、打諢，皆一一照本模擬：張生以白馬解圍而訂婚姻，白生亦因挺身赴戰而預聯姻好，一同也；鄭夫人使鶯鶯拜張生為兄，裴亦使小蠻見白而改稱兄妹，二同也；張生假館於崔而白亦借寓於裴，三同也；鶯鶯動春心不使紅娘知而紅娘自知，樊素亦逆揣主意而勸使遊園，四同也；張生琴訴衷曲，白亦琴心挑逗，五同也；張生積思成病，白亦病眠孤館，六同也；張生向紅娘訴情，白亦於樊素前盡傾肺腑，七同也；張生跪求紅娘，白亦向樊素折腰，八同也；張生倩紅傳寄錦字，素亦與白密遞情詞，九同也；鶯鶯窺簡佯怒，小蠻亦見詞罪婢，十同也；紅娘佯以不識字自解，樊素亦反問詞中所語云何，十一同也；紅見責而戲言將告夫人，樊亦被詰而詐為出首，十二同也；鶯鶯答詩自訂佳期，小蠻亦答詩私約夜會，十三同也；張生誤以紅娘為鶯鶯，白亦誤將樊素作小蠻，十四同也；鶯鶯燒香，小蠻亦燒香，十五同也；崔夫人拷紅，裴亦打問樊素，十六同也；紅娘堂前巧辯而歸罪於崔，樊素亦據理直權而諉過於裴，十七同也；崔夫人促張應試，裴亦使白赴京，十八同也；鶯鶯私以汗衫、裹肚寄張，小蠻亦有玉簪、金鳳贈白，十九同也；張衣錦還鄉，白亦狀元及第，二十同也。不得謂無心之偶合矣。⁶³

由於《傷梅香》和今本《北西廂》情節之雷同，居然有二十處之多，所以執信《西廂》為王實甫所作之梁廷柅，便判斷鄭光祖所作的《傷梅香》是一本「小西廂」，言下之意是鄭光祖《傷梅香》是借鑒模擬今本《北西廂》而作的。但如果我們說：有所根源和憑依的創作不都是因其有所敷演，從而開展壯大的嗎？譬如說因有元稹《鶯鶯傳》，而後毛滂【調笑】轉踏，趙令畤【商調蝶戀花】鼓子詞，董解元《西廂記》諸宮調，今傳五本二十一折之《北西廂》，不正是一本比一本被渲染被增飾得越來越精彩嗎？那有「反其道」而行，自取其辱之理，何況鍾嗣成所云「名香天下，聲振閨閣，伶倫輩稱『鄭老先生』，皆知其為德輝也。」⁶⁴而名並元劇四大家，被周德清列居第二的鄭光祖，如何願意作此「櫟括」之劇呢？因此，不禁使我們想到，應當是今本《北西廂》的作者，把《傷梅香》和《董西廂》以及南戲

⁶³ [清]梁廷柅：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁262-263。

⁶⁴ [元]鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，頁119。

《張珙西廂記》一樣，都作為其創作藍本；從而胎息淵厚，集眾作所長而成就，才是合於情實的說法。如果我們比對今本《北西廂》和《董西廂》，其情節不是也諸多雷同嗎？而據上文所引「六字三韻語」之例證，我們已經知道，今本《北西廂》作者，較諸作《周公攝政》的鄭光祖年輩至多相近而稍晚的可能性更大，則這位無名氏的《北西廂》自是可以以鄭光祖《儂梅香》為「藍本」來開展來創作。

4. 今本《北西廂》【天淨沙】、【調笑令】二曲據李好古《張生煮海》【鵲踏枝】轉化渲染

對於今本《西廂記》是否為元中葉無名氏之作，筆者發現尚有兩個疑慮，必須澄清。第一個疑慮見於李好古《張生煮海》雜劇第一折仙呂【鵲踏枝】云：

又不是拖環佩、韻玎玲；又不是戰鐵馬、響錚鏦，又不是佛院僧房，擊磬敲鐘。一聲聲說的我、心中怕恐，原來是廝琅琅、誰撫絲桐。⁶⁵

這支曲子寫末色張生（羽）彈琴，旦腳龍女聽琴所唱。而今本《西廂》第二本第四折寫末色張生（君瑞）彈琴，旦腳鶯鶯聽琴唱以下二曲；一為越調【天淨沙】：

莫不是步搖得寶髻玲瓏，莫不是裙拖得環珮玎玲，莫不是鐵馬兒簷前驟風，莫不是金鈎雙控，吉丁當敲響簾櫳。

二為【調笑令】：

莫不是梵王宮，夜撞鐘。莫不是疎竹瀟瀟曲檻中，莫不是牙尺剪刀聲相送？莫不是漏聲長滴響壺銅。潛身再聽在牆角東，原來是近西廂理絲桐。⁶⁶

將《西廂》這兩曲與《張生煮海》【鵲踏枝】比看，則同寫琴聲，句法亦相同，語彙亦近似；其間前後模擬之跡，頗為顯然。其前後模擬之關係，有以下三種情形：其一，若不論其時代早晚，則《西廂》名聞遐邇，似乎只有《張生煮海》隲

⁶⁵ [元]李好古：《張生煮海》，收入（明）臧晉叔編：《元曲選》（北京：中華書局，1958年），頁1705。

⁶⁶ 以上兩段引文見里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁87。

括《西廂》才有可能。

其二，李好古，《錄鬼簿》列於「前輩已死名公才人有所編傳奇行於世者」，應屬初期至元間作家；則《張生煮海》若真為其所著，而不是另外「次本」、「二本」之屬無名氏；則只有《西廂》二曲【天淨沙】、【調笑令】之轉化渲染《張生煮海》【鵲踏枝】一個可能。

其三，孫楷第《元曲家考略》，據余闕《青陽先生文集》卷一有〈送李好古之南台御史〉詩，梁寅《石門先生集》卷五有〈送李好古御史〉，以此知李好古曾官南台御史。又據楊維禎《東維子文集》卷十九所收至正八年（1348）十一月之〈竹近記〉，好古當於至正八年在南台為官，由南台入朝距撰〈竹近記〉日不遠。又許有壬《至正集》有〈和原功鈞台寄好古韻〉詩及〈題李好古浴雪齋〉詩，所云「原功」為歐陽玄字。則可知李好古與歐陽玄、許有壬、余闕、梁寅等交遊友善。⁶⁷如孫氏所考述之詩人、南台御史李好古，即為雜劇《張生煮海》之作者，則以其生當元順帝至正間，則其《張生煮海》【鵲踏枝】之隲括今本《北西廂》之【天淨沙】、【調笑令】更屬可能。但《錄鬼簿》已著錄李好古，則此李好古，自非至元間之李好古。

所以李好古之時代只能在至元間，其為今本《北西廂》所據以轉化渲染，自亦順理成章。

5. 元人景元啟散套雙調【新水令】所云《崔氏春秋傳》引發之問題

第二個疑慮是《西廂記》在元明兩代文獻上都有被稱作《春秋》或《崔氏春秋》的跡象，顯示其流播之廣與被推崇之至。其見諸元雜劇者有：

（1）題為關漢卿《錢大尹智勘緋衣夢》之第二折賓白：幼習儒業，頗看《春秋》，《西廂》之記，念的滑熟。

（2）宮天挺《死生交范張雞黍》第一折賓白：小生不曾讀《春秋》，敢是《西廂記》。

（3）景元啟【雙調新水令】散套，其【得勝令】有：「床邊放一卷《崔氏春秋傳》」之語。⁶⁸

⁶⁷ 詳見孫楷第：《元曲家考略》，頁34-37。

⁶⁸ 楊朝英《陽春白雪》、《太平樂府》查無該詞。據隋樹森《全元散曲》所錄，該句見於景元啟

如果說《緋衣夢》和《范張雞黍》之賓白有明人攙入的可能，可是景元啟雖生卒年不詳，但所作小令見元人楊朝英所編《陽春白雪》、《太平樂府》，刊於元順帝至正初。如果景元啟所云《崔氏春秋》之用以稱今本《北西廂》，果然已見元末，則《緋衣夢》、《范張雞黍》賓白所言就一時難於否定。

將《北西廂》稱作《崔氏春秋》，其見諸明人著述者有：

(1) 李開先(1501-1568)《詞諺》：「《西廂記》謂之『春秋』以會合以春，別離以秋云耳；或者以為如《春秋經》筆法之嚴者，妄也。尹太學士直與中望見書鋪標帖有『崔氏春秋』，笑曰：『吾止知《呂氏春秋》，乃崔氏亦有春秋乎？』亟買一冊，至家讀之，始知為崔氏鶯鶯事。……又一事亦甚可笑。一貢士過關，把關指揮止之曰：『據汝舉止，不似讀書人。』因問治何經。答以『春秋』；復問《春秋》首句，答以『春王正月』。指揮罵曰：『《春秋》首句乃「游藝中原」，尚然不知，果是詐偽要冒渡關津者。』責十下而遣之。貢士泣訴於巡撫台下，追攝指揮數之曰：『奈何輕辱貢士？』令軍牢拖泛責打。指揮不肯輸伏，團轉求免。巡撫笑曰：『腳跟無線如蓬轉。』又仰首聲冤，巡撫又笑曰：『望眼連天。』知不可免，請問責數，曰：『「先受了雪窗螢火二十年」須痛責二十。』責已，指揮出而謝天謝地曰：『幸哉！幸哉！若是「雲路鵬程九萬里」，性命合休矣！』」⁶⁹

(2) 祁彪佳(1602-1645)《遠山堂劇品》著錄屠本峻《崔氏春秋補傳》，今不存，祁氏云：「北四折。……實甫之以〈鶯夢〉終《西廂》，不欲境之盡也。」⁷⁰

(3) 王應奎(1684-約1759)《柳南續筆》卷二「王斥」條云：「斥工為制義，戊辰會試，七藝俱為主司所賞，閱至論，忽見用鶯鶯、杜麗娘，主司大駭，置之。」⁷¹

雙調【新水令】套中的【得勝令】，〔明〕郭勛《雍熙樂府》卷十一、〔明〕陳所聞《北宮詞紀》卷五、〔明〕竇彥斌《詞林白雪》卷二、〔明〕張栩《彩筆情辭》卷五皆收錄該套。隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，1964年），頁1151-1152。

⁶⁹ 〔明〕李開先：《詞諺》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁271-272。

⁷⁰ 〔明〕祁彪佳：《遠山堂劇品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁164。

⁷¹ 〔明〕王應奎撰，王彬、嚴英俊點校：《柳南隨筆》（北京：中華書局，1983年），頁161。

由以上所舉諸事，可見《西廂記》在元末有可能已蜚聲劇壇，而其深入人心則在明代，不止見諸書肆，士大夫耳熟能詳，運用其曲文於生活對談，出口成章，甚至科舉策論亦舉證自如；而其所以被稱作「春秋」，則如李開先所云，或謂崔張戀愛始於春終於秋，或謂以躋其地位如孔子所著《春秋》。

此被元明人所稱道為《崔氏春秋》之今本《北西廂》，就元至正年間之景元啟和明人李開先以下而言，自是指今日五本二十一折傳世之《北西廂》而言。但是，不止關漢卿和宮天挺劇中所指稱者，尚有疑義。即就所謂元人景元啟之【新水令】散套仔細考量，亦有問題。論述如下：

其一，景氏【新水令】套不見元人楊朝英所編《陽春白雪》、《太平樂府》，而始見於明正德間郭勛所編之《雍熙樂府》，且不題作者姓名；則此【新水令】「一春常費買花錢」是否為景氏所撰，便有了問題；甚至可能為明人無名氏所撰，因而有明人稱《北西廂》為《崔氏春秋》的習用語。最起碼我們不能據此來確指景氏所生存的元至正間，《北西廂》已被稱作《崔氏春秋》。

其二，按關氏年輩一般認為早於王實甫，若《緋衣夢》果然係屬所作，則劇中既已言及「《西廂記》念的滑熟」，且稱之為「春秋」，則《北西廂》之成書必在關氏之前，但那是教人不可思議之事。因之，筆者認為，《緋衣夢》有兩種可能：一是如趙琦美脈望館藏《古名家雜劇》本之不署作者姓氏，則有元明間無名氏所作之可能；二是此劇與宮天挺《范張雞黍》一樣，以其現存皆為明刊本，若被明人以其「時尚」之話語攙入亦不足怪；否則也同樣難於說明晚於王實甫的宮天挺（元世祖至元末）卻獨獨將之視為「春秋」；而且也可以想見，這《西廂》如果已存在，也難說即為今日之傳本。所以我們對於關、宮二氏劇作中出現以「春秋」來溢美《西廂》是持保留態度的，其最大可能性是出諸明人攙改的筆墨，較為合理。如此也才和我們所主張的五本二十一折之《北西廂》非王實甫所作，其作者應是元代中期成宗元貞大德之後無名氏之論述，不產生矛盾。

以上所舉的五點疑慮，雖未必能一一完全化解，但畢竟大抵可以「自圓其說」，對所考述出來的觀點和見解均不致產生明顯的衝突，使之動搖根本。但無論如何，證據也好，疑慮也好，都很支離破碎，很難有作為強力的定點者，也因此「捉襟見肘」，自是難免。在此只能期待新資料的發現。

6. 蔣星煜先生的「南戲對今本《北西廂》之影響」說

由於《西廂記》現存最古版本為明孝宗弘治十一年（1498）金台岳家刻本，

刊於北京外，其餘都刊於江浙、福建等地。如陳眉公、湯顯祖本是金陵師儉堂刊；文秀堂本、富春堂本、繼志齋本、金在衡本、徐士範本都刊於南京；李梗本刊於吳門擘擘齋，魏浣初評本刊於古吳存誠堂，六十種曲本刊於常熟，都屬蘇州。李卓吾本五種刊於虎林容與堂，李廷謨本稱山陰延閣本，王驥德本刊於山陰朱朝鼎香雪居；凌濛初本與閔遇五本均刊於吳興；虎林為今浙江杭州，山陰今紹興，與吳興同屬浙江。又福建和江西、廣東也刊行過徐文長本。也就是說《西廂記》在明代刊刻流行的地域，十之八九都不是傳播北曲雜劇的北方，而卻在南曲戲文勢力範圍的南方。也因此，蔣星煜先生認為難免受南戲和傳奇的影響，而有種種跡象遺存在《北西廂》之中。對此，蔣先生在其〈《西廂記》受南戲、傳奇影響之跡象〉中，⁷²從八方面舉證論述，以下就此八方面撮要如下，以照映鄭師與陳氏、黃氏之論：

(1) 劇名及其全稱：《西廂記》之劇名及其全稱《崔鶯鶯待月西廂記》接近南戲。

(2) 腳色分行：以張珙為例：徐士範、熊龍峰、屠隆、劉龍田、何璧、徐筆峒等版本，皆為生腳扮飾。

(3) 讀音和韻律：受南戲影響，音韻未盡符合《中原音韻》。

(4) 套曲的組織：套曲的排列和組織比其他元人雜劇均較自由。

(5) 輪唱與齊唱：其舉例與鄭因百師前揭文相同。

(6) 家門大意：徐士範本及據之翻刻之熊龍峰本、劉龍田本首出〈佛殿奇逢〉之前，有類似南戲、傳奇之〈家門大意〉與裡外之問答。

(7) 篇幅與分折分出：明刊《西廂記》絕大部分分成二十折，每折有標目，與傳奇近似。

(8) 校訂刊印之方式與地域：《西廂記》與南戲、傳奇合刊為總集，如《六十種曲》；刊行地域主要在南方。

由這八點南戲相關的跡象，再結合上文所舉鄭師之所見，越發使我們認為今傳本《北西廂》是在南戲背景下所創作的元中葉成宗元貞大德以後、泰定帝泰定元年（1295-1324）以前之北劇。

⁷² 蔣星煜：〈《西廂記》受南戲、傳奇影響之跡象〉，《徐州師範學院學報》1981年4期，頁84-88，收入氏著：《西廂記的文獻學研究》（上海：上海古籍出版社，1997年），頁605-618。

小結

有關今本北曲《西廂記》的作者問題，如果從元代天順元年（1330）鍾嗣成《錄鬼簿》著錄的劇目算起，迄今已有六百八十八年，歷經明人王實甫作、關漢卿作、王作關續、關作王續四說的擾攘消長之後，清代以來，似乎已歸趨於王作一說；而陳中凡、王季思兩先生於1960年又重提舊案，互有討論；近年（2010）黃毅先生乃調適兩位先生意見，結論為：「《西廂記》的作者是王實甫，其突破體製規律是王實甫在南戲影響下的藝術創新。」

但是1973年筆者業師鄭因百先生亦有〈新考〉，由於海峽隔絕，所論未為彼岸學者所知。筆者隨侍杖履，雖然早聞老師論述大義；但未嘗用心思考與從事。乃近日三讀《北西廂》，梳理其相關文獻與諸家對其作者各抒所見之論說，認為諸家各具所長；其中陳中凡先生從南戲考察宋元舊編有《張珙西廂記》、李景雲有「元傳奇」《西廂記》，可以證明今本《北西廂》應與南戲有密切關係。王季思先生經由《中原音韻》引文，可以看出周德清所見《西廂記》已等同今傳之五本二十一折，則其作者之年輩必長於周德清，今本《西廂》之流傳亦應早於《中原音韻》成書之泰定元年；此點有定位作用，極為重要，可以否定今本《西廂》為元末明初作品之說。

至於鄭師所執六據，其前四者實不可忽視。因為：

其一，「題目正名」⁷³原是戲曲、說唱文學藝術，用作劇本、話本提要，演出廣告和演出時前後之宣講；並取其一句作劇目、正名。如果所著錄之劇目與傳世之劇本、話本所載不同，往往可據此判斷作者另有其人。鄭師有〈元劇作者質疑〉，其例已見前文。而今本《西廂記》五本之「題目正名」共二十句，《錄鬼簿》劇目才著錄兩句，無一句相同，顯示傳本與原本大有不同。其最大可能應是：王實甫原作守元劇體製，止一本四折；今傳本仿南戲格局，為五本二十一折，作者另有其人。

其二，《錄鬼簿》對於折數超過四折的惟一劇目六折《秋千記》都特加小注，如果今本《西廂》是王氏原作，何以卻對其「五本二十一折」視若無睹而違背其

⁷³ 曾永義有〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉，第一小節為〈「題目」、「正名」之分別與關係及其作用〉，原載《中外文學》第13卷第2期（1984年7月），頁29-59，收入曾永義：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁188-205。

著錄體例。且今傳本元人雜劇，凡超過四折的，無一不有問題，皆經後人攙改。也就是說，破壞元雜劇一本四折的體製，在元人，尤其是王實甫的至元間是極不可能的。更何況「五本二十一折」，簡直是元雜劇這種文體的「陡然大創製」，前無因緣，後亦長時不見踵繼；難道不違背事理之「大自然」嗎？須知文體所具之形製規律，無不在前代基礎逐步完成，而既完成之後，也必為踵繼者持續長遠時日，然後再漸次受新元素影響而終於再蛻變；詩、詞、曲之間如此，元雜劇、明雜劇，元戲文、明傳奇，何嘗不也如此；⁷⁴而若謂今本《西廂》應是王實甫本人於元成宗元貞、大德間南下杭州，受南戲影響而創作者；那麼王實甫就應該先創作一本四折《西廂》於大都，其後又大幅重啟爐竈再創作五本二十一折《北西廂》於杭州。我們不妨有此「遐想」，只是王實甫南下杭州的跡象一點也無，又當奈何？

其三，今傳本《西廂》套數用曲較諸一般長而多；如果今本《西廂》是王實甫原作，這也與套曲演進規律抵觸；對此，鄭師在《北曲套式彙錄詳解》⁷⁵已概見其例。筆者於曲牌「聚眾成群」之發展亦有所觀察，得出以下「歷程」：1 重頭，2 重頭變奏，3 子母調，4 帶過曲，5 姑舅兄弟（曲組），6 民歌小調雜綴，7 聯套，8 合腔，9 合套，10 犯調，11 集曲。⁷⁶其中「雜綴、重頭、重頭變奏、套數、合腔、合套」為「聯曲體」；其套數之為「聯曲」，又會有由不穩定而穩定之現象；其終為「穩定」者，則可稱為「套式」；其用曲之多少，亦自然由少而漸多。可見今本《西廂》即此而言，也非王實甫「初期雜劇」所應有。

其四，元雜劇一人獨唱是從唐變文、宋陶真、涯詞、覆賺與宋金諸宮調等大型之說唱文學藝術，由一人說唱之敘述體，一變而為眾人說白、一人獨唱曲文之代言體戲曲；而戲曲劇種之構成要素，便也以代言體為關鍵。元雜劇之一人獨唱，其實是直接由諸宮調轉變而來，既有傳統也有創新。所以元人初期雜劇因體製新立，便沒有一本突破這種規矩，凡突破者必非原作；蓋從種種跡象即可斷言，如果今本《北西廂》是王實甫所著，就絕無可能大肆改動這項律則，如鄭師上文所

⁷⁴ 對此，曾永義有論述多篇，如：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉、〈宋元南曲戲文之體製、規律與唱法〉、〈戲文和傳奇的分野及其質變過程〉、〈明代雜劇演進的情勢及其特色〉等，見曾永義：《戲曲源流新論（增訂本）》（北京：中華書局，2008年）。

⁷⁵ 鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973年）。書中所舉套曲實例，皆按所用曲數序列。

⁷⁶ 見曾永義：《「戲曲歌樂基礎」之建構》（臺北：三民書局，2017年），頁261-266。

舉例證之多。

筆者在鄭師和陳、王二先生的成就之下，對於「今本《西廂記》作者之問題」，並無多大裨益之見解，除了對其他應澄清的相關疑問，提出個人解釋和看法之外，只有兩點令人值得重新「省思」，這裡再度特別強調，那就是：

其一，周德清《中原音韻》將《周公攝政》和作《西廂記》作者稱為「前輩」，依其排序，作《周公攝政》的鄭光祖，至少應與作《西廂記》的無名氏同時，或還要早些；而這《西廂記》據王季思先生考述，正是今本《北西廂》。如果我們認作即王實甫《西廂》，則王實甫年輩怎會與鄭光祖同時或更晚些。所以我認為這位今本《北西廂》的作者，應非王實甫而是另一位「無名氏」；他的時代也應當在元成宗元貞（1295）到英宗至治（1323）之間，那是元雜劇全盛，南戲北劇交化的時代，所以他才能因緣際會，創製大型多本的元雜劇；其篇幅有如同時之南戲《宦門子弟錯立身》之為十四齣、《小孫屠》之為二十一齣那樣情節曲折騰挪、引人入勝的長篇故事，而非止於一本四折「起承轉合」刻板的簡單情節結構；但由於它畢竟用北曲創作，所以還保持一本四折、累本成劇和大部分一人獨唱的基本規律。後來元末明初楊景賢六本二十四折，就是它的後繼者。我想對今本《西廂》的作者和時代如此定位，就可以解除歷來學者對此問題的種種疑慮。

其二，今本《北西廂》第四本第三折【耍孩兒】【四煞】「淚添九曲黃河溢，恨壓三峯華嶽低」蓋轉化元人李珣〈題汪水雲西湖類稿〉詩「淚添東海水，愁壓北邙山。」經考證，此詩作於至元二十五年（1307）前後。汪水雲即汪元量，那時他已自大都返錢塘，則籍隸江西吉水的李珣為他題的詩，流傳於江南而被著今本《北西廂》的無名氏轉化為曲文的可能性自然很大。也因此可以據此斷定今本《北西廂》為關馬並時的王實甫所作的可能性微乎其微，應是與李珣並時或其後的無名氏才有可能。

所以本文可作如此結論：《錄鬼簿》所著錄的王實甫《西廂記》為一本四折，原本已佚。今本《西廂》應為元中葉成宗元貞大德之際，約略與鄭光祖同時或稍晚的無名氏在南戲影響之下的另一部著作。這部著作在明代以後就蜚聲劇壇被稱作《崔氏春秋》，廣受推崇和喜愛，影響甚為深遠。

2018年7月24日中午12:15完稿於森觀寓所，時腸胃不適已有五日。

二、今本《西廂記》的藍本

小引

戲曲本事題材取自史傳、傳奇、說唱、小說，自古已然；劇作家極少自我杜撰；緣故是，如此方能騰播眾口，易於營造排場、渲染情節。《西廂記》自亦不能免俗。考其本事關目、入曲說唱之所由自，則為唐元稹〈鶯鶯傳〉、秦觀、毛滂之【調笑令】轉踏與趙德麟【商調蝶戀花】鼓子詞，及董解元《西廂記》諸宮調，更為北雜劇預設全面之規模。另有宋元南曲戲文《張珙西廂記》、《西廂記》，惜均已散佚。元人有李景雲《西廂記》傳奇，存曲 28 支。它們對於今本《北西廂》的創作，應當也有影響。

（一）元稹〈鶯鶯傳〉

元稹（779-831）〈鶯鶯傳〉中的崔張愛情故事，自其成篇以後即廣為流傳，在《西廂記》雜劇之前，其被用作文學題材改編為說唱之外，作為文學掌故者亦所在多有，光就元人雜劇而言，亦俯拾即是，如馬致遠《青衫淚》「我則道是聽琴鍾子期、錯猜做待月張君瑞。」喬吉《金錢記》「我愁的是花發東牆，月暗西廂。」戴善夫《風光好》「原來他望天瞻北斗，卻不肯和月待西廂。」曾瑞卿《留鞋記》「你只戀北海春醪，偏不待月西廂。」吳昌齡《張天師》「莫不是崔鶯鶯害了你這張君瑞，只指望西廂下暗偷期」等。

元稹〈鶯鶯傳〉在唐代已是最膾炙人口的愛情小說，因為以他名重一時，其文字又「辭旨頑豔，頗切人情」；兼以其《續會真詩》三十韻和楊巨源〈崔娘詩〉、李公垂〈鶯鶯歌〉，以及白居易、沈亞之等人唱和、題詠的推波助瀾，自然廣為流傳。但卻未收入其本集，唐末才被輯於裴鏘《傳奇》，北宋又被官修的《太平廣記》所收錄。

〈鶯鶯傳〉中的張生，王性之（生卒不詳）〈傳奇辨正〉謂「嘗讀蘇翰林贈張子野有詩曰：『詩人老去鶯鶯在。』註言所謂『張生』，乃張籍也。」⁷⁷其實「張生君瑞」正是元稹本人之「夫子自道」。王性之和陳寅恪〈讀鶯鶯傳〉考證已詳。也因為元稹對鶯鶯始亂終棄，為的是要娶名門韋氏女，乃於傳末假張生之口味著

⁷⁷ 里仁書局編：〈附錄〉，《西廂記董王合刊本》（臺北：里仁書局，1980年），頁7。

良心說：

大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖於人。使崔氏子遇合富貴，乘寵嬌，不為雲為雨，則為蛟為螭；吾不知其所變化矣。昔殷之辛，周之幽，據百萬之國，其勢甚厚。然而一女子敗之，潰其眾，屠其身，至今為天下僂笑。予之德不足以勝妖孽，是用忍情。⁷⁸

沒想到元稹直把崔鶯鶯視作「妖孽」，居然將之比擬為周幽褒姒、商紂妲己，將曾經所愛之女子，踐踏成可以殺人身、傾人國的罪魁禍首；其誣讟女性，莫此為甚，豈不教人憤懣不平，不齒所為。

也因為元稹這段飾過藏非的說詞，甚為後人所卑鄙；所以據此敷演的說唱和戲曲便都揚棄這種「褒姒禍水」的觀念，而取其兩情相悅的愛情美談。

崔張故事的愛情美談，晚唐詩人王渙（859-901）組詩《惆悵》十二首，即已有一首詠崔鶯鶯：「八蠶薄絮鴛鴦綺，半夜佳期并枕眠。鐘動紅娘喚歸去，對人勻淚拾金鈿。」⁷⁹以見其事引發人惆悵。北宋晏殊（991-1055）【浣溪紗】有「不如憐取眼前人」之句，⁸⁰蘇軾（1037-1101）詞中亦有「為郎憔悴卻羞郎」、⁸¹「美人依約在西廂」之語，⁸²甚至以「詩人老去鶯鶯在」⁸³來嘲弄張先（990-1078）年登耄耋尚且娶妾。凡此亦可見崔張情事，早被用作文學掌故。而將之演為說唱文學的，亦早見於北宋秦觀（1049-1101）、毛滂（1055-1120 前後）和趙令畤（宋哲宗、徽宗時人，約 1090-1110 前後）三家。

⁷⁸ 同前註，頁 5。

⁷⁹ [唐]王渙：《惆悵詩（十二首之一）》，收入伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》（合肥：黃山書社，2012 年），頁 15。

⁸⁰ [宋]晏殊著，張草劬箋注：《二晏詞箋注》（上海：上海古籍出版社，2008 年），頁 31。

⁸¹ [宋]蘇軾著，傅成、穆儔標點：【定風波】，《蘇軾全集》（上海：上海古籍出版社，2000 年），頁 625。

⁸² 同前註，【南歌子】，頁 633。

⁸³ [宋]蘇軾：〈張子野年八十五尚聞買妾述古今作詩〉，收入傅成、穆儔標點：《蘇軾全集》，頁 118。

(二) 秦觀、毛滂【調笑令】轉踏、趙令時【商調蝶戀花】鼓子詞

秦觀和毛滂都用一詩一詞的「轉踏」形式，亦即踏地為節的歌舞來歌詠。詩為「引詩」七言八句，實為兩首七言絕句；詞寄【調笑令】，為長短六句，因以詞調命之為「調笑轉踏」。其詩之末二字，必為詞起首之句，以此頂針續麻，用使詩詞聲情連綿而「纏達」（轉踏又作「傳踏」、「纏達」。）

秦觀重頭十組，每一組詠一事，十組詠王昭君以下歷代十美人；毛滂重頭八組，詠崔徽以下八位美人。秦觀【調笑轉踏】第七組詠崔鶯鶯云：

〔引詩〕崔家有女名鶯鶯，未識春光先有情。河橋兵亂依蕭寺，紅愁綠慘見張生。張生一見春情重，明月拂牆花影動。夜半紅娘擁抱來，脈脈驚魂若春夢。

【調笑令】春夢，神仙洞，冉冉拂牆花影動。西廂待月知誰共，更覺玉人情重。紅娘深夜行雲送，困鞦韆橫金鳳。⁸⁴

毛滂【調笑轉踏】第六首亦詠崔鶯鶯：

〔引詩〕春風戶外花蕭蕭，綠窗繡屏阿母嬌。白玉郎君恃恩力，尊前心醉雙翠翹。西廂月冷濛花霧，落霞零亂牆東樹。此夜靈犀已暗通，玉環寄恨人何處。

【調笑令】何處，長安路。不記牆東花拂樹。瑤琴理罷霓裳譜。依舊月窗風戶。薄情年少如飛絮，夢逐玉環西去。⁸⁵

【調笑轉踏】由於一詩一詞體製短小，所以秦觀集中筆力歌詠「西廂幽會」；毛滂雖由〈請宴〉寫到鶯鶯「報書寄環」，但就故事而言，終屬片段。

趙令時（字德麟）也因感於「好事君子，極飲肆歡之際，願欲一聽其說。或舉其末而忘其本，或紀其略而不及終其篇，此吾曹之所共恨者也。」⁸⁶於是他便將

⁸⁴ [宋]秦觀：【調笑轉踏】，收入伏滌修，伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁17。

⁸⁵ [宋]毛滂：【調笑轉踏】收入伏滌修，伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁18。

⁸⁶ (宋)趙令時：〈元微之崔鶯鶯商調蝶戀花詞〉，收入伏滌修，伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁25。

元稹〈鶯鶯傳〉，省略其煩褻之情節，分作十章，每章之下，先截取傳文，或止撮大旨要義，作為說白以敘述情節，再綴以所製【商調蝶戀花】一闕，以鼓擊節、管絃伴奏而歌唱其情事。如此散文與韻文循環交替，再加上引子與尾聲共十二章十二闕詞，以至終篇，將崔張故事做首尾畢具的「說唱」。

就五本二十一折《西廂記》之整體情節而言，本傳中已粗具〈寺警〉、〈請宴〉、〈賴簡〉、〈酬簡〉諸關目；秦觀、毛滂單調短小，雖但能彙括其事，然而實開入曲說唱之功。趙令畤鼓子詞則除以四闕詞歌唱此四關目外，對本傳崔氏拂琴鼓《霓裳羽衣序》、崔氏緘報張生書信、崔氏贈張生「珮玉綵絲文竹」、崔氏婚後謝絕張生求見等四情節各以一闕【蝶戀花】唱詠，可謂已及本傳全篇。至於其首尾二闕，則可視為引子與尾聲。也就是說趙氏〈鼓子詞〉大抵是依本傳情節序列的；其中崔氏報書與贈物申情，亦為五本《西廂》之第五本第二折〈寄愁〉所取。而其可喜者，則是刪除本傳「妖孽」之說，結以「天長地久有時盡，此恨綿綿無絕期」，令人有餘音裊繞之致。

（三）董解元《西廂記》諸宮調

但使《北西廂》成為宏篇鉅製、規模既具、鬚眉畢張的原動力和「先驅」，實是董解元《西廂記諸宮調》。它不止別具心思的造設了許多元稹本傳所沒有的關目，對於本傳粗略的情節，更能夠點綴渲染，使之入景入情入理，令人宛然在目而感同身受。同時其體製規律，韻散交錯，諸宮諸調，緣事緣詞緣聲而設，其聯套排場之建構與處理，已為北曲雜劇展開範例、譜為先聲。我們甚至於可以說，如果沒有《董西廂》，則《北西廂》恐怕也不是那麼容易在元代產生。

諸宮調的創始和流行，已見拙作〈「北曲雜劇之分期演進」新探〉。⁸⁷《西廂記諸宮調》是現存唯一完整的宋金諸宮調作品。其作者但知為「董解元」，《錄鬼簿》列為「前輩已死名公有樂府行於世者」第一人，云：「大金章宗時人。以其創始，故列諸首。」⁸⁸元末陶宗儀《輟耕錄》卷二十七〈雜劇曲名·小序〉：「金章宗時董解元所編《西廂記》，世代未遠，尚罕有能解之者。」⁸⁹「解元」是時人對文士之泛稱，不能例以明清，用來指稱鄉試榜首。⁹⁰鍾氏所以有「以其創始，故

⁸⁷ 曾永義：〈「北曲雜劇之分期演進」新探〉，投稿至《中國文哲研究集刊》第54期，審查中。

⁸⁸ [元]鍾嗣成：《錄鬼簿》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊，頁103。

⁸⁹ [元]陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959年），頁332。

⁹⁰ 明初《太和正音譜》調：「董解元，仕於金，始製北曲。」仕金之說，由誤解「解元」所衍生。

列諸首」之語，應當是認為像「諸宮調」那樣的樂曲已是北曲的「先行者」。

對於董解元的生平，除了「大金章宗時人」，生活在金章宗明昌元年（1190）至泰和八年（1208）之間，其他別無所知。雖然李正民〈董朗與董明——《董西廂》作者籍貫探討〉，⁹¹據盧前《飲虹移曲籍題跋》引《玉茗堂鈔本董西廂》清代柳村居士跋云：「董解元，名朗，金泰和（1201-1208）時人，隱居不仕。」因為泰和為金章宗年號，於是將1959年發現的山西侯馬董墓，以其時代為金章宗和衛紹王時，其墓主為「董明」，便將同時代的「董朗」聯鎖起來，猜測「董明」墓旁，一個被破壞的墓，可能就是「董朗」之墓，他們的名字「明」與「朗」應當就是兄弟；他又舉出其他例證，結論是：《西廂記諸宮調》的作者，可能為「董朗」，他是山西侯馬人。但誠如他自己所云「不為無據」，但要「確鑿證實」，尚有待新資料的發現研究。⁹²

然而我們可以從他所著的諸宮調《西廂記》得到他自己的一些訊息。其卷一〈引辭〉可見其生活和為人：

仙呂【醉落魄纏令】吾皇德化，喜遇太平多暇，干戈倒載閑兵甲。這世為人，白甚不歡洽？

其後王驥德與蔣一葵出現「金章宗學士」之說，誤解更甚。按〔明〕王驥德（1560-1623）《古本西廂記》卷六附評語十六則中云：「蓋董解元為金章宗朝學士，始創為搦彈院本，實甫循董之緒，更為演本，由元至今三百餘年。由董至王，亦一百三數十年。董解元，蓋宋光寧兩朝間人。」又〔明〕蔣一葵（生卒不詳，萬曆二十二年〔1594〕舉人）《堯山堂外紀》卷六十八，「關漢卿」條注云：「《錄鬼簿》以董解元《西廂記》壓卷，不著名字，但云『仕金章宗朝，為翰林學士』。時鍾嗣成以『前輩名士』呼之，其《記》實為王、關之祖。」見〔明〕朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁20。〔明〕王驥德：《古本西廂記·附評語》，收入伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁191。〔明〕蔣一葵：《堯山堂外紀》，收入伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁110。

⁹¹ 寒聲等編：《西廂記新論》，頁151-160。

⁹² 謂《董西廂》為「董朗」所作，最早見於中國社會科學院文學研究所中國文學史編寫組：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1962年）。游國恩等著：《中國文學史》（北京：人民文學出版社，1963年）。凌景埏校注：《董解元西廂記》（北京：人民文學出版社，1980年）。姚真中〈董解元和《西廂記諸宮調》考索〉，更與李正民之說董墓相同，收入寒聲等編：《西廂記新論》，頁141-150。

秦樓謝館鴛鴦幄，風流稍是有聲價。教惺惺浪兒每都伏咱。不曾胡來，倘倬是生涯。

【整金冠】攜一壺兒酒，戴一枝兒花。醉時歌，狂時舞，醒時罷。每日價疎散不曾著家。放二四不拘束，盡人團剝。

……

【太平賺】四季相續，光陰暗把流年度。休慕古，人生百歲如朝露。莫區區，好天良夜且追遊，清風明月休辜負！但落魄，一笑人間今古，聖朝難遇。

俺平生情性好疏狂，疏狂的情性難拘束。一回家想麼，詩魔多愛選多情曲。比前賢樂府不中聽，在諸宮調裏卻著數。一個個旖旎風流濟楚，不比其餘。⁹³

如果我們把這幾支曲子和關漢卿【一枝花】〈不伏老〉對看，不難發現他們都是書會中才人，過的是秦樓楚館、風花雪月，與歌兒舞女廝混，及時行樂，酒中落魄的疏狂風流生活。而關漢卿固是「雜劇班頭」，他的諸宮調也當得頭籌。

元稹〈鶯鶯傳〉不過兩三千言，而董解元卻將它敷演成五萬餘言的長篇大作。這大作包含十種宮調、一百九十幾支曲牌，用此韻文來和散文既說且唱，委曲婉轉的引人入勝。他不止繼趙德麟商調【蝶戀花】鼓子詞，刪除元稹視鶯鶯為妖孽而始亂終棄的悲劇，更進一步亟力改寫，使之成為大眾喜聞樂見的喜劇；而且在文學造詣、人物塑造、關目布置和主題思想上都已為後來的《北西廂》，打造出一幅頗為精到而可依循的藍圖。

就主題思想而言，愛情的忠誠與不渝，在《董西廂》裡，已成為始終作合的脈絡；就關目布置而言，已為《北西廂》的〈驚豔〉、〈借廂〉、〈聯吟〉、〈鬧齋〉、〈寺警〉、〈請宴〉、〈賴婚〉、〈琴挑〉、〈傳簡〉、〈賴簡〉、〈酬簡〉、〈拷紅〉、〈送別〉、〈驚夢〉、〈報捷〉、〈傳書〉、〈爭婚〉、〈團圓〉等建構了頗為完整的骨架和血肉。就人物塑造而言，成功的將柔弱畏縮的鶯鶯轉成勇於衝破禮教和追求愛情的閨秀佳人；將好色無行、始亂終棄、文過飾非的張君瑞變成執著愛情、患得患失、始終如一的書生才子；尤其將本傳中無足輕重的婢女紅娘創發成機智活潑、勇於任事、成人之美的「可愛女俠」；此外如額

⁹³ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁 1-2。該書《董西廂》與《王西廂》為各自獨立的頁碼，本文據該書引用。

外添加的法聰和尚，也極寫其勇武英豪。也就是說本傳中平板無姿色的人物，到了董解元手中，多能表現得栩栩如生。

而《董西廂》就文學而言，其成就尤不可忽視。其敘事鋪排、寫景抒情和描摹人物心理，均能唯妙唯肖。如卷一：

中呂【鶻打兔】對碧天晴，清夜月，如懸鏡。張生徐步，漸至鶯庭。僧院悄，迴廊靜；花陰亂，東風冷。對景傷懷，微吟步月，淘寫深情。詩罷躊躇，不勝情，添悲哽。一天月色，滿地花陰。心緒惡，說不盡。疑惑際，俄然聽；聽得啞地門開，襲襲香至，瞥見鶯鶯。

【尾】臉兒稔色百媚生，出得門兒來慢慢地行，便是月殿裏姮娥也沒恁地撐。

仙呂【整花冠】整整齊齊忒稔色，姿姿媚媚紅白。小顆顆的朱唇，翠彎彎的眉黛。滴滴春嬌可人意，慢騰騰地行出門來。舒玉纖纖的春筍，把顛巍巍的花摘。低矮矮的冠兒偏宜戴，笑吟吟地喜滿香腮。解舞的腰肢，瘦岩岩的一搨。簌簌的裙兒前刀兒短。被你風韻煞人也猜！穿對兒曲彎彎的半折來大弓鞋。

【尾】遮遮掩掩衫兒窄，那些孌孌婷婷體態，覷著別團圓的明月伽伽地拜。

雙調【慶宣和】有甚心情取富貴？一日瘦如一日。悶答孩地倚著個枕頭兒，悄一似害的。寫個帖兒倩人寄，寫得不成個倫理。欲待飛去欠雙翼，甚時見你？

【尾】心頭懷著待不思憶，口中強道不憔悴，怎瞞得青銅鏡兒裏！⁹⁴

以上【鶻打兔】和【尾】與【整花冠】、【尾】四曲，前二曲寫張生寺中遶庭徐步，所見月夜景色；後二曲寫瞥見鶯鶯，觀賞其體態姿韻；真是描景如在眼目之中，寫人如活現當前；極其筆俊韻雅，清新自然。至於後二曲【慶宣和】、【尾】之揣摩張生相思模樣與心境，亦堪稱入木三分。其他如卷二雙調【文如錦】之寫法聰與眾僧準備戰鬥之狀；卷三中呂調【棹孤舟纏令】、【雙聲疊韻】、【迎仙客】、【尾】四曲之寫張生被夫人「賴婚」之後，不勝怏怏然之情；卷四中呂調【滿庭霜】、【粉蝶兒】、【尾】三曲之寫晴天澄澈、月色皓空之下，張生彈琴、鶯鶯聽琴之情景；

⁹⁴ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁 12-16。

也都各適其事、各極其境的或以莽爽之筆，或以委婉之致，或以清麗之韻，作最貼切的呈現。

而《董西廂》最教人傳誦，有口皆碑，莫過於卷六「長亭送別」諸曲，這裡但舉其【尾】聲四支，以見一斑：

莫道男兒心如鐵，君不見滿川紅葉，盡是離人眼中血。
滿斟離杯長出口兒氣，比及道得個「我兒將息」，一盞酒裏，白冷冷的滴
穀半盞兒淚。
馬兒登程，坐車兒歸舍；馬兒往西行，坐車兒往東拽。兩口兒一步兒離得
遠如一步也。
驢鞭半裊，吟肩雙聳。休問離愁輕重，向個馬兒上駝也駝不動。⁹⁵

這些曲子誠然寫景鮮明，寫情深刻，而其情景交融，倍加感人。也因此，《董西廂》的佳詞妙句，便每每被轉化運用到《北西廂》裡，對此，請見下文。

至於鄭光祖《傷梅香》雜劇，對於今本《北西廂》有二十點雷同，亦顯見鄭氏《傷梅香》對今本《北西廂》同具「藍本」之作用，對此，已見前論「作者問題」一章之中，此不更贅。

雖然《董西廂》在「崔張文學」的發展過程中具有舉足輕重的「樞紐」地位，但誠如王萬莊《王實甫及其《西廂記》》所云：「在思想和藝術上也還存在一些不足。」他是從「人物形象」之塑造來論說的：他認為老夫人的形象尚不夠典型，未對崔張婚事起干擾阻礙的作用，也因此使情節張力不足。他又認為鶯鶯和張生的形象不夠「理想」。因為鶯鶯愛得很被動，在「從禮」還是「報德」間搖擺不定，也和「蘭閨久寂寞」、「待月西廂下」的詩境不相襯。張生對鶯鶯止是愛其美色。從初見之「魂不逐體」，到相思成疾之從頭到腳，都只是色相。所以崔張間至多只是「才子施恩，佳人報德。」而且張生在孫飛虎圍寺之際，還刻意吹噓學問，拖延賣關子，令人反感；又鄭恆來爭鶯鶯時居然還說鄭恆之父是賢相，「我與其子爭一婦人，似涉非禮。」類此，豈不迂腐可笑。至於紅娘，還只是個粗胚，鄭恆還不夠可惡。可著墨的地方尚有許多。最後還說，普救解圍的大段描寫，佔

⁹⁵ 同前註，頁 126-129。

去六分之一篇幅，不免累贅拖沓，喧賓奪主。⁹⁶

就因為《董西廂》尚有可修正和擴充的「缺憾」，而本身也尚止於說唱文學藝術，所以其百尺竿頭更臻完美更膾炙人口，就有待於文學藝術之戲曲《北西廂》了。

三、今本《西廂記》在藝術上之成就

今本《北西廂》在唐人傳奇元稹〈崔鶯鶯〉的題材根源上，歷經宋人官本雜劇段數《鶯鶯六么》，秦觀、毛滂【調笑令】轉踏，趙令畤【商調蝶戀花】鼓子詞，無名氏戲文《張珙西廂記》、《鶯鶯西廂記》，金人董解元《西廂記》諸宮調、元人鄭光祖《傷梅香》雜劇、元人李景雲《崔鶯鶯西廂記》戲文等之「胎息孕育」，和「藍本創作」所產生之寧馨兒，自然能薈萃所長，達成非凡的成就。以下先就其藝術成就來論述：

（一）主題思想：「願普天下有情的都成了眷屬」

筆者有〈從文獻論說戲曲創作之動機與目的〉，⁹⁷其中對「主情說」有過全面的剖析，說到《北西廂》，原本元稹〈鶯鶯傳〉，和蔣防〈霍小玉傳〉一樣，寫的是唐代士子戀愛的實際情況，只能在不被禮教束縛的女道士或樂戶歌妓中去尋找沒有拘泥的愛情，然後予以拋棄，再去選取名門閨秀成婚，以此提高自己的社會地位。像這樣現實中的「始亂終棄」，除了「情欲」之外，那有「真愛」可言，那有人情之中的「新鮮事」可說；最後終於為庶民大眾所厭棄。所以這其間的情境，就引發了人們要衝破禮教牢籠，達成自由戀愛和婚姻的嚮往。

《北西廂》在元人戀愛類雜劇中，固然沒有士子、歌妓、茶商鹽客三角戀的刻板模式，也不從中反映元代的社會現象；也不像一般男女風情劇的優雅和淺薄；也沒有鄭光祖《牆頭馬上》一見鍾情，「井底引銀瓶」式的悲悽和勇於與禮教抗爭的決絕；更沒有「之死矢靡它」的堅貞節烈。它有的只是男女主角乍然相遇的感應和神往，由此而萌生愛情動力。在吟詩酬和，琴心示意，書簡往返的推波助

⁹⁶ 詳見王萬莊：《王實甫及其《西廂記》》（長春：時代文藝出版社，1990年），頁23-37。

⁹⁷ 曾永義：〈從文獻論說戲曲創作之動機與目的〉，《戲曲研究》第104輯（2017年12月），頁114-146。

瀾下；在白馬解圍，請宴賴婚，前候後候的頓挫曲折中；無論其動力為正向為反向，卻是一步一步往酬簡纏綿、往婚姻團圓的大道前進。其間步步低迴宛轉，刻刻扣人心絃。也因此成為愛情的寶典，使青年男女愛不釋手。其鶯鶯、張生、紅娘也都成為令人津津樂道的典型人物。尤其在劇情全部結束之後，揭出主題思想：「願普天下有情的都成了眷屬」。試想這樣的一句宣言，豈不煥發了無窮無盡有情的男男女女在內心深處的渴慕心靈。而這樣的宣示，是曠古的，不止感動世世代代接踵而至的「今人」，也必然傳播感染於無盡的未來。因為這樣的愛情主題，雖然其「境界」未必如拙作《傳統中國的愛情觀》所論莊子、秦觀、元好問、湯顯祖之深遠，⁹⁸但它卻是人人能真切感受的，能切中人心的，所以能如明萬曆間何璧《北西廂記·序》所云：

《西廂》者，字字皆鑿開情竅，刮出情腸，故自邊會都鄙及荒海窮壤，豈有不傳乎？自王侯士農而商賈皂隸，豈有不知乎？然一登場，即耄耋婦孺，瘡瞽疲癯皆能拍掌。此豈有曉諭之耶？情也。⁹⁹

而《北西廂》所曉諭的「情」，正是人們共同的心聲：「願普天下有情的都成了眷屬」，而就此一句之出現於全劇結束末尾，我們更可以說《北西廂》第五本是不可以缺少的。

（二）關目布置與排場處理

《北西廂》既以「願普天下有情的都成了眷屬」為中心主題，而以崔張的愛情發展終致圓滿為載體，則全劇關目的主軸，自是以崔張愛情的始終作合為筋節脈絡。而為了在簡單的人物之間與純樸的事件之際，能產生波瀾起伏之致；也就要在人物與事件中，安排人物因性格特質對事件處置方式的矛盾和衝突。這種矛盾和衝突，就發生在老夫人和鶯鶯、張生、紅娘三人於禮教觀念的顯性對立；也同時發生在鶯鶯與張生、紅娘二人於禮教觀念的隱性矛盾。而無論是顯性的衝突，或隱性的矛盾，都歸結於運用反向的動力，來對主軸意趣加以開展和提昇。

⁹⁸ 詳見曾永義：〈傳統中國的愛情觀〉，收入氏著：《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013年），頁319-355。

⁹⁹ [明]何璧校刻：《北西廂記·序》，收入伏滌修，伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，頁178。

若分析《北西廂》五本二十一折二十一個關目的布置：第一本《張君瑞鬧道場》，其〈借廂〉、〈鬧齋〉敘張生入居普救寺、借住西廂，為故事的開始，但也用〈驚豔〉挑起愛情主軸的端緒；用〈聯吟〉明示了男女主角心靈的相互契合。

第二本《崔鶯鶯夜聽琴》，其高潮在老夫人〈賴婚〉一折，鶯鶯、張生與老夫人的衝突為此而起，紅娘不齒老夫人的背信忘義而見義勇為亦為此而發；如果沒有這衝突的高潮，《北西廂》就無由衍生往後的千姿百韻。而為了這衝突的高潮，先用孫飛虎兵圍普救寺、指名強娶鶯鶯的〈寺警〉做為驚天動地的導引；看似事發突然，實由鶯鶯的豔名遠播。經由〈惠明〉一折，寫和尚英勇、張生獻計、白馬解圍，順理成章的進入老夫人〈請宴〉，於此亟寫張生、鶯鶯婚姻有望，即將鸞鳳和鳴的喜悅，尤其張生迫不及待的「形容」真教人忍俊不禁；目的只為了下文老夫人〈賴婚〉所導致張生、鶯鶯的錯愕、驚訝和極端失落，作高度鮮明的對比。而緊接其後的〈聽琴〉，則別開生面的使鶯鶯和張生的戀愛，趨於心靈的呼喚，在悠揚的琴聲裡傾訴了無限眷顧的情懷。

第三本《張君瑞害相思》，是崔張愛情路上的曲折騰挪和峰迴路轉，其中有乍然的驚喜、滿懷的熱望，也有突發的尷尬和無限的悲涼。追根究柢實由於鶯鶯相國千金的身分一時擺放難堪，為了這種身分，她和自己內心熱烈的愛戀產生衝突的煎熬；也因此她和張生渴慕的追求和紅娘情義的相挺，也同樣產生衝突的頓挫；也因此使得張生這「傻角」越橫逆越相思越可愛，紅娘這「精靈」越伶俐越貼心越可敬；而鶯鶯這「佳人」越矜重越克制越動搖。紅娘兩度奉命探望張生疾病：〈前候〉、〈後候〉，寫張生相思之苦日甚一日；便是由於鶯鶯既〈鬧簡〉卻又〈賴簡〉；給張生既「虹霓在望」，卻忽地「颯風雷雨」；全因她內心的自我衝突所由生的結果。但也因此更深一層的寫出了愛戀的情境，寫得越精細越曲折越纏綿，越能引人入勝。

第四本《草橋店夢鶯鶯》，承上一本〈後候〉，此本一開頭即進入愛情主題的高潮〈酬簡〉。至此鶯鶯的「心防」自我破解了；張生的相思病亟也給她情義的台階；於是她勇於衝破禮教，敢於自薦枕席了，其間的歡愛自是難於描摹。而崔張隱密的戀情終究洩漏，緊接〈拷紅〉一折，紅娘對老夫人雖義正詞嚴，卻能委婉的攻破老夫人的弱點，使得她不能不答應崔張的婚事。但老夫人又別生枝節，勒令張生上京趕考；使得老夫人始終都是一位禮教的守護者，站在與崔張衝突的另一面。為此乃有鶯鶯長亭〈哭宴〉的惆悵，與張生旅途草橋〈驚夢〉的眷顧。

第五本《張君瑞慶團圓》。《北西廂》是否需要這第五本，歷來爭議不休。

但就《北西廂》關目情節之規模《董西廂》看來，第五本之內容原為《董西廂》所具有；且若演至第四本戛然而止，看似「餘韻裊繞」，其實違背戲曲劇情完整的習慣，更大大的喪失「崔張慶團圓」的喜悅，尤其是最後要宣揚的旨趣：「願普天下有情的都成了眷屬」，也不能圓滿落實。所以其〈捷報〉是張生一舉狀元及第的必然結果；〈寄愁〉是張生旅邸中生病思念鶯鶯，一則彰顯張生對鶯鶯愛情執著深厚，一則使夫人侄兒鄭恆有對張生中傷造謠的機會；其後因而有鄭恆〈爭婚〉鶯鶯的波折，老夫人又許婚鄭恆，再度站在與崔張衝突的反面。而張生終於衣錦榮歸，拆穿鄭恆謊言；鄭恆羞愧自殺，崔張團圓榮慶，全劇達於最高潮而結束。

縱觀《北西廂》二十一折的關目布置，其間沒有一個出諸怪力亂神，也沒有一個掀起驚濤駭浪；只是像大江春水，款款東流；看似無聲無息，卻是暗潮自湧。全劇安頓了三個高潮：其一是老夫人與崔張的正面衝突〈賴婚〉，其二是崔張愛情的成果〈酬簡〉，其三是全劇主題思想的宣示：「願普天下有情的都成了眷屬」，崔張愛情如願以償的〈團圓〉。而在高潮與高潮之間，用的只是世間兒女談情說愛的慣經歷程、一般心靈，只是彩筆妝點於「文喜看山不喜平」的出神入化之中。所以能夠使天下兒女，人人自比張生、人人自認鶯鶯，而真切的自我沈浸其中，從而引起莫大的共鳴。

像這樣看似平淡而內蘊多姿的關目布置，還得力於每折排場轉折接縫的自然流暢。¹⁰⁰茲舉二例簡單說明：

〈拷紅〉一折，先以紅娘科白說明老夫人動疑。【越調鬥鶯鶯】協尤侯韻套，由紅娘獨唱。【調笑令】之前，寫紅娘與鶯鶯擔心老夫人的責問，使私情揭露出來，為此帶出紅娘的絲絲怨情；其下【絡絲娘】之前為「拷紅」正文，為本折曲白最精彩處；最後為老夫人無奈的當面將鶯鶯許配張生。

長亭送別鶯鶯〈哭宴〉一折，【正宮端正好】協齊微韻套，由鶯鶯獨唱。開首【端正好】一曲寫秋日原野，以為離愁別恨之背景。【叨叨令】之前，寫鶯鶯往長亭途中之情景。【脫布衫】至【四邊靜】為正宮、中呂兩收之曲，自成一組以寫長亭離筵，長吁短嘆、千低百迴之別恨。最後【般涉調耍孩兒】套為「借宮」，再寫鶯鶯對張生之殷勤叮嚀，而以夕陽殘照收束全篇。

¹⁰⁰ 「排場」為戲曲之內在結構，詳見曾永義：〈論說「戲曲之內在結構」〉，《藝術論衡》復刊第6期（2014年12月），頁1-47。

舉此二折，蓋可以概見《北西廂》於排場處理之得法，所以全劇能聯翩開展，韻致起伏，而天衣無縫。

（三）人物形象之塑造

《董西廂》在人物形象塑造上尚不夠鮮明，留有缺陷，已見上述。本來論戲曲人物之塑造，一方面要注意肖似人物之身分性格口脛，同時也要兼顧生旦有生旦之曲，淨丑有淨丑之腔，彼此假借不得。但是北曲雜劇才從說文學藝術轉變過來，尚繼承說唱一人獨唱的傳統，末旦二色只代表獨唱的男女主角，所扮飾的人物，可以包括各種身分和性格，尚未形成「程式化」的意義；所以末旦只能就所扮飾的人物來予以造型來予以賦神。

就《北西廂》的四位重要人物崔鶯鶯、張君瑞、小紅娘、老夫人來觀察，作者所分別給予的造型賦神，可說是睛彩炯耀、形貌宛然的。

從崔鶯鶯給人的感受是：具有相國千金大家閨秀的風範，自然展現優雅的矜持；但她是懷春的妙齡少女，內心也懷抱著對愛情的嚮往。她生活在禮教的制約之下，但無法真正束縛她眷戀的心靈。所以她在佛殿上初見張生，便使張生感受到她「眼角兒留情」、「腳踪兒將心事傳」。她後花園燒夜香，便和素不相識的張生賦詩酬和，吟出了這樣的句子：「蘭閨久寂寞，無事度芳春；料得行吟者，應憐長嘆人。」毫不掩飾的表白了深閨芳春索寞，殷切的期盼「嚶嚶鳥鳴，求其友聲。」這其實才是崔鶯鶯的內在世界。只是在現實行為上，她卻無法完全掙脫禮教的枷鎖，而對於張生是否對她真正志誠，她似乎也有諸多疑慮。這兩種情使她內外激盪、形神相離。在老夫人〈賴婚〉之後，她失望之餘，顯然也有奮然要解除桎梏，與張生共效于飛的決心；但結果是進退猶疑，彼此徒生苦惱。直到張生為她相思展轉、沈疴難起，才使得她毅然〈酬簡〉，一往無悔。

張君瑞給紅娘的感受是「傻角」，但那不是輕視的揶揄，而是沒有心機的「傻韻」，「傻」得可愛的「傻」。他和紅娘的配搭演出，增添了许多滑稽詼諧，令人由衷粲然。誠如王萬莊《王實甫及其《西廂記》》所云：「他集風流、癡情、謹願、淳良、聰明才智、憨厚志誠諸種色素於一身。」「他全付心力及行動都只為了追求鶯鶯」，「他為談戀愛受盡折磨，吃盡苦頭，老夫人的刁難固不必說，連鶯鶯也常『戲弄』他的感情，幾次使他大起大落，上天入地；而他卻『雖九死

其猶未悔』，算得是『鍾情貴到癡』了。」¹⁰¹而他上京趕考，狀元及第，他也沒有婚娶高門，見異思遷；他止報捷寄愁，然後衣錦榮歸，同慶團圓。他真是一位「善始善終」的有情郎。

紅娘在戲曲中的丫鬟腳色，除了關漢卿《詐妮子調風月》的燕燕和鄭光祖《傷梅香翰林風月》的梅香差能幾分比擬外，其典型的象徵意義：性格明朗善良、機智活潑、擅長穿針引線、樂於玉成美事、人見人愛的卑微人物。這樣的人物，不止現實社會中曠古所未有，即今日世界亦無從尋覓，而她只存在於《西廂記》中，只彷彿見於舞台之上。她為人處事，不為自己存有什麼願望，更不打算達成什麼目的。她只胸中有一股欲助人為樂的情懷，所以也勇於申張不平。她對鶯鶯有主婢之名，對鶯鶯既能委曲宛轉的為她存身分、保體面；也能細心體貼鶯鶯的內在心靈為她推波助瀾，鼓勵她在愛情的道路上勇於邁進。她對張生的性情為人是欣賞肯定的，很熱心的協助他傳書遞簡去追求鶯鶯，也願意為張生營造機會去感動去親近鶯鶯；而她也喜歡好整以暇的觀看張生自鳴得意的「傻角」行徑；有時也不免和張生唱起「雙簧」來，逗得機趣橫生。她對老夫人的〈賴婚〉，硬生生的拆開一對璧人的婚姻深不以為然，認為她背信忘義。也因此使她「大義當前」，兩肋插刀似的甘心周旋於鶯鶯和張生愛情的苦樂之間。她在〈拷紅〉裡，充分表現她的機智聰明。她把握住老夫人的兩個弱點：一是賴婚失信，一是怕辱沒相國家譜；她又同時彰顯張生是「文章魁首」，鶯鶯是「仕女班頭」為天生的一對，使得老夫人不得不將鶯鶯許配張生。而在整個戲裡，也因為老夫人的頑固執拗，鶯鶯的裝模作樣、張生的「銀樣蠟槍頭」，將紅娘的純真善良、巧妙伶俐、幽默詼諧，甚至「大膽潑辣」，反襯得淋漓盡致，栩栩如生。她也在中國文學中成為人人津津樂道的典型人物。

至於老夫人算是負面型的人物，她滿腦子裡是禮教和門閥的觀念。她要紅娘侍候鶯鶯須「行監坐守」，怕的是有失相國閨秀的身分；她一再拒絕刁難張生，既「賴婚」又「逼試」，只因她看不起張生出自寒門；她極力偏袒鄭恆，不止為的是嫡親侄兒，更是因為他同樣是「閥閱之家」，才能「門當戶對」。所以她是崔張愛情道路上的「絆腳石」，代表的是與崔、張、紅相反衝突的一股勢力。也因為這股勢力的頓挫，才使得崔張的愛情，激起奮鬥的火花。所幸這股橫絕的勢力，未至排山倒海，尚能「見縫插針」，尚能「暗渡陳倉」。這就好像大江東去，

¹⁰¹ 本段引文見王萬莊：《王實甫及其《西廂記》》，頁 61-62。

江中固有礁嶼，但江水畢竟迂迴或超越而前進，而也因此，使得江水反而搖蕩生姿。所以老夫人頑固執拗的觀念和性格，也成為劇中不可不塑造的類型。

就因為《北西廂》裡，成功的塑造鶯鶯、張生、紅娘和老夫人，各賦予不可取代的鮮明形象；所以能膾炙人口的流播在廣遠的時空裡，使許許多多的男男女女，莫不期盼「願普天下有情的都成了眷屬」。

四、今本《西廂記》在文學上之成就

戲曲語言可分別為歌唱之曲牌曲文、敘事之口語賓白和各種韻文如詩詞、對聯的吟詠和快板嘖唱。必須講求的是肖似腳色人物的口脛，表情達意如出其口；描人寫物宛然如在眼目之中；雅俗得宜，該雅則雅，該俗則俗，或雅中帶俗，或俗中帶雅，總要能機趣橫生。

北曲雜劇的語言，有其特色。張師清徽（敬）在〈元明雜劇描寫技術的幾個特點〉謂「曲之六奇」為：

- (1) 成語、經史詩詞的引用
- (2) 疊字的繁富
- (3) 狀詞的奇絕
- (4) 襯字之生動活潑
- (5) 對仗與排句之豐盛精巧
- (6) 俳優體之量多面廣¹⁰²

如果拿清徽師的這六種曲之語言成份來觀察，那麼：其多用經史詩詞、對仗排句的，自然雅麗；其多用成語詩詞、對仗排句的，多為清麗；其多用俗語俳優體的，每能白描質樸。如擅於運用疊字、狀聲、襯字強化聲情、感染詞情者，則或雄渾壯麗、或疏淡秀麗、或淳厚豪放，總不失曲之當行本色。

而《北西廂》之語言藝術成就，在肖似口脛、景物真切、擅用語言外，又能巧妙轉化《董西廂》之曲文。茲舉例敘說如下：

¹⁰² 張敬：〈元明雜劇描寫技術的幾個特點〉，《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993年），頁122-123。

(一) 轉化《董西廂》曲文與鑄古人詩詞

《北西廂》被人傳誦的「長亭送別」，鶯鶯〈哭宴〉的【正宮端正好】套，其佳處在寫景抒情交融合一，使人蕩氣迴腸，感受實深，而其所以如此出神入化，天衣無縫，實有《董西廂》為藍本。清焦循（1763-1820）《易餘籥錄》云：

王實甫《西廂記》，全藍本於董解元，談者未見董書，遂極口稱道實甫耳。如〈長亭送別〉一折，稱絕調矣；董解元云：「莫道男兒心如鐵，君不見滿川紅葉，盡是離人眼中血。」實甫則云：「曉來誰染霜林醉？總是離人淚。」「淚」與「霜林」，不及「血」字之貫矣。又董云：「且休上馬，苦無多淚與君垂，此條情緒你爭知。」王云：「閣淚汪汪不敢垂，恐怕人知。」董云：「馬兒登程，坐車兒歸舍，馬兒往西行，坐車兒往東拽，兩口兒一步兒離得遠如一步也。」王云：「車兒投東，馬兒向西，兩處徘徊，落日山橫翠。」董云：「我郎休怪強牽衣，問你西行幾日歸。著路裏小心呵，且須在意，省可裏晚眠早起，冷茶飯莫吃，好將息。我專倚著門兒專望你。」王云：「到京師服水土，趁程途節飲食，順時自保揣身體。荒村雨露宜眠早，野店風霜要起遲。鞍馬秋風裏，最難調護，須要扶持。」董云：「驢鞭半裊，吟肩雙聳。休問離愁輕重，向個馬兒上馳也馳不動。」王云：「四圍山色中，一鞭殘照裏。人間煩惱填胸臆，量這大小車兒如何載得起？」董云：「帝里酒釀花濃，萬般景媚，休取次，共別人便學連理。少飲酒，省遊戲。記取奴言語，必登高第。妾守空閨，把門兒緊閉，不拈絲管，罷了梳洗。你咱是必把音書頻寄！」王云：「你休憂文齊福不齊，我只怕你停妻再娶妻。一春魚雁無消息，我這裏青鸞有信頻宜寄，你切莫金榜無名誓不歸。君須記，若見異鄉花草，再休似此處棲遲。」董云：「一個止不定長吁，一個頓不開眉黛；兩邊的心緒，一樣的愁懷。」王云：「他在那壁，我在這壁，一遞一聲長吁氣。」兩相參玩，王之遜董遠矣。……前人比王實甫為詞曲中思王、太白，實甫何可當？當用以擬董解元。¹⁰³

¹⁰³ [清]焦循：《易餘籥錄》，收入《叢書集成續編》子部 91 冊（上海：上海書店，1994 年據道光《木犀軒叢書》本影印），卷 17，頁 12-13，總頁 481-482。[清]焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，卷五亦有收錄該段，《劇說》少開頭「王實甫《西廂記》，全藍本於董解元，談者未見董書，遂極口稱道實甫耳。」四句，見頁 179-180。

所見自有道理，然董為說唱，王為雜劇，體製不同；大抵董較為醒豁真切，王較為柔媚含蓄，各有所長，無須強論優劣。梁廷柟《曲話》卷五也說《北西廂》探源於《董西廂》，「然未免瑜瑕不掩，不如解元之玉璧全完也。」¹⁰⁴所見略同焦氏。

又如《董西廂》卷一【中呂調·香風合纏令】下半闕：

朱櫻一點襯腮霞，斜分著個龐兒鬢似鴉。那多情媚臉兒，那鶻鴿淥老兒，難道不清雅？見人不住偷睛抹，被你風魔了人也啖！風魔了人也啖！¹⁰⁵

寫的是崔、張初次邂逅，張生驚豔之際，寫鶻鴿一雙烏溜溜的眼睛，輪來轉去的偷看來往的人。以鶻鴿的身分，在佛殿上似乎不宜如此。《北西廂》則將近似的語言挪用到紅娘身上。其第一本第二折【中呂小梁州】：

可喜娘的龐兒淺淡妝，穿一套縞素衣裳；胡伶淥老不尋常，偷睛望，眼挫裏抹張郎。¹⁰⁶

「鶻鴿」、「胡伶」俱諧聲見義，滑溜伶俐的樣子；「淥老」即「睺老」，眼睛之俗語，「老」為語尾詞。《北西廂》用在紅娘身分，就貼切她丫鬟的身分和年輕好奇的行徑。

又《董西廂》卷一【尾】：

待登臨又不快，閑行又悶，坐地又昏沉。睡不穩，只倚著個絞綃枕頭兒盹。¹⁰⁷

寫的是張生無由得見意中人的相思情緒。《北西廂》則將它轉化作為鶻鴿對張生相思的進一步鋪陳，其第二本第一折【仙呂油葫蘆】、【天下樂】云：

¹⁰⁴ [清] 梁廷柟：《曲話》，《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁291。

¹⁰⁵ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁8。

¹⁰⁶ 同前註，頁18。

¹⁰⁷ 同前註，頁17。

翠被生寒壓繡裯，休將蘭麝薰；便將蘭麝薰盡，只索自溫存。昨宵個錦囊佳製明勾引，今日個玉堂人物難親近。這些時坐又不安、睡又不穩，我欲待登臨又不快閒行又悶。每日價情思睡昏昏。

紅娘呵！我只索搭伏定鮫綃枕頭兒上盹。但出閨門，影兒般不離身。這些時直恁般、隄防著人。小梅香伏侍得勤，老夫人拘繫得緊，只怕俺女孩兒折了氣分。¹⁰⁸

這兩支曲子不止涵容了《董西廂》的成句，更渲染強化了鶯鶯的相思之深，實不下於張生。也即此可見鶯鶯對於愛情的追求，內心裡是積極而主動的。

《北西廂》不只擅於轉化《董西廂》原文，也同樣長於鑄古人詩詞。如「疑是銀河落九天」（第一本第一折）出唐李白〈望廬山瀑布詩〉；「洛陽千種花」（第一本第一折）出北宋蘇軾〈司馬君實端明獨樂園〉詩：「公今歸去事農圃，亦種洛陽千本花」；「臉兒上撲堆者可憎」（第一本第三折）出北宋黃庭堅【好事近】詞：「思量模樣忔憎兒」；「風飄萬點正愁人」（第二本第一折）出唐杜甫〈曲江〉詩；「能消幾度黃昏」（第二本第一折）出南宋趙德麟【清平調】詞：「斷送一生憔悴，只消幾個黃昏」；「雨打梨花深閉門」（第二本第一折）出北宋秦觀【憶王孫】詞；「無語凭欄干」（第二本第一折）出五代孫光憲【臨江仙】詞：「含情無語，延佇倚闌干」；「江州司馬淚痕多」（第二本第三折）出唐白居易〈琵琶行〉詩：「座中泣下誰最多，江州司馬青衫濕」；「玉容寂寞梨花朵」（第二本第三折）出白居易〈長恨歌〉：「玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨」；「書中有女顏如玉」（第二本第三折）出北宋真宗〈勸學篇〉：「娶妻莫恨無良媒，書中有女顏如玉」；「炮鳳烹龍」（第二本第四折）出唐李賀〈進酒〉詩：「烹龍炮鳳玉脂泣」；「翠袖殷勤捧玉鐘」（第二本第四折）出北宋晏幾道【鷓鴣天】詞：「伯勞飛燕各西東」（第二本第四折）出古樂府「東飛伯勞西飛燕」；「隔著雪山幾萬重」（第二本第四折）出唐李商隱〈無題〉詩：「劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山幾萬重」；「玉堂金馬三學士」（第三本第二折）出宋王闢之《澠水燕談錄》：「歐陽文忠公、趙少師、呂學士同燕集，作口號云：『金馬玉堂三學士，清風明月兩閒人』」；「淡黃楊柳帶棲鴉」（第三本第三折）出賀鑄【浣溪紗】詞：「淡黃楊柳暗棲鴉」；「淚添九曲黃河溢，恨壓三峰華岳低」（第四本第三折）出元李珣〈題汪水雲西湖類稿〉詩「淚添東海水，愁壓北邙山」；「一

¹⁰⁸ 同前註，頁 47。

春魚雁無消息」（第四本第三折）出秦觀【鷓鴣天】詞；「曉風殘月，今宵酒醒何處也」（第四本第四折）出北宋柳永【雨霖鈴】：「今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月」；「雖然是一時間花殘月缺，休猜做瓶墜簪折」（第四本第四折）出白居易〈井底引銀瓶〉詩：「井底引銀瓶，銀瓶欲上絲繩絕。石上磨玉簪，玉簪欲成中央折。瓶沉簪折知奈何，似妾今朝與君別」；「自願的生則同衾死則同穴」（第四本第四折）出《詩經·王風·大車》：「穀則異室，死則同穴」；「手捲珠簾上玉鉤」（第五本第一折）出南唐中主李璟【浣溪紗】詞：「手捲真珠上玉鉤」；「腰細不勝衣」（第五本第一折）出南唐後主李煜【浣溪紗】詞：「沈郎腰瘦不勝衣」；「人比黃花瘦」（第五本第一折）出宋李清照【醉花陰】詞；「悔教夫婿覓封侯」（第五本第二折）出唐王昌齡〈閨怨〉詩。諸如此類的前人詩詞佳句，都能夠不留痕跡的融入曲文之中，自然使曲文添加優雅、情境蘊涵深厚。

（二）俊語聯翩、曲文真切

明人王世貞《曲藻》謂「北曲當以《西廂》壓卷。」並輯錄各類型佳句俊語：

如曲中語：「雪浪拍長空，天際秋雲捲，竹索纜浮橋，水上蒼龍偃。」「滋洛陽千種花，潤梁園萬頃田。」「東風搖曳垂楊線，游絲牽惹桃花片，珠簾掩映芙蓉面。」「法鼓金鐃，二月春雷響殿角；鐘聲佛號，半天風雨灑松梢。」「不近喧譁，嫩綠池塘藏睡鴨；自然幽雅，淡黃楊柳帶棲鴉。」是駢儷中景語。「手掌兒裡奇擎，心坎兒裡溫存，眼皮兒上供養。」「哭聲兒似鶯轉喬林，淚珠兒似露滴花梢。」「繫春心情短柳絲長，隔花陰人遠天涯近。」「香消了六朝金粉，瘦減了三楚精神。」「玉容寂寞梨花朵，胭脂淺淡櫻桃顆。」是駢儷中情語。「他做了影兒裡情郎，我做了畫兒裡愛寵。」「拄著拐幫閑鑽懶，縫合唇送暖偷寒。」「昨夜箇熱臉兒對面搶白，今日箇冷句兒將人廝侵。」「半推半就，又驚又愛。」是駢儷中諷語。「落紅滿地胭脂冷，夢裏成雙覺後單。」是單語中佳語。只此數條，他傳奇不能及。¹⁰⁹

《北西廂》的俊語佳句何止這一些。譬如：「花落水流紅，閒愁萬種，無語怨東風。」

¹⁰⁹ [明]王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁29。

(第一本楔子)「我見他宜嗔宜喜春風面」、「怎當他臨去秋波那一轉」(第一本第一折)「可喜娘的的龐兒淺淡妝，穿一套縞素衣裳」、「你撒下半天風韻，我捨得萬種思量。」(第一本第二折)「白日淒涼枉耽病，今夜把相思再整。」(第一本第三折)「小子多愁多病身，怎當他傾國傾城貌。」(第一本第四折)「只願你筆尖兒橫掃了五千人。」(第二本第一折)「你道我宜梳妝的臉兒吹彈得破。」(第二本第三折)「他做了個影兒裡的情郎，我做了個畫兒裡的愛寵。」(第二本第四折)「休為這翠幃錦帳一佳人，誤了你玉堂金馬三學士。」(第三本第一折)「忽的波低垂了粉頸，氳的呵改變了朱顏。」「病患，要安，只除是出幾點風流汗。」「對人前巧語花言，背地裡愁眉淚眼。」(第三本第二折)「我只道文學海樣深，誰知你色膽有天來大。」「不想去跳龍門，學騙馬。」(第三本第三折)「我則道神針法灸，誰承望燕侶鶯儔。」「你原來苗而不秀。呸！你是個銀樣鐵槍頭」(第四本第二折)「意似癡，心如醉，昨宵今日，清減了小腰圍。」「但得一個並頭蓮，煞強如狀元及第。」「蝸角虛名，蠅頭微利，拆鴛鴦在兩下裡。」「遍人間煩惱填胸臆，量這些大小車兒如何載得起。」(第四本第三折)像這樣的句子嵌在曲文裡，無疑的，將如畫龍點睛般的，使整支曲子的境界，忽的神采耀眼起來。

至於《北西廂》曲文，亦復佳製連連，無論寫景寫情敘事，都能鮮活貼切，往往使人愛不釋手。譬如第一本第一折寫張生「驚豔」，鶯鶯回眸，張生目送，情不自勝的情景：

【後庭花】若不是襯殘紅、芳徑軟，怎顯得步香塵、底樣兒淺。且休題眼角兒留情處，只這腳蹤兒將心事傳。慢俄延，投至到櫳門兒前面，剛挪了一步遠。「剛剛的打個照面，風魔了張解元。似神仙歸洞天，空餘下楊柳煙，只聞得鳥雀喧。」

【柳葉兒】呀！門掩著、梨花深院，粉牆兒、高似青天。恨天天不與人行方便，好著我難消遣，端的是怎留連。小姐呵，只被你兀的不引了人、意馬心猿。

【寄生草】蘭麝香仍在，佩環聲漸遠。東風搖曳垂楊綫，游絲牽惹桃花片，珠簾掩映芙蓉面。你道是河中開府相公家，我道是南海水月觀音現。¹¹⁰

張生目送鶯鶯歸去，寫其步履，寫其居止，寫其聲聞漸杳；而以景襯情，空餘柳

¹¹⁰ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁8。

煙雀喧，為的是「南海水月觀音現」，引得他「意馬心猿」。**【寄生草】**首尾對偶，中間鼎足對，極韻文學形式之美，而聲韻悠揚，造語清麗，正是一部《北西廂》之通篇基調。這種基調也就是上文論《北西廂》作者問題時，引述鄭師因百所云之「辭藻雅麗，對仗工巧；流暢穩妥，無生硬不順；細膩風光，沙明水淨。」¹¹¹雖然缺少樸拙之致與莽爽之氣。但畢竟十分切合「呢喃兒女語」，像崔張那樣才子佳人的韻調。

《北西廂》也同樣善用白描，俗中帶雅的來呈現眼前歷歷如繪的場景。譬如第一本第四折法會開齋，做法事的眾僧貪看美麗的鶯鶯：

【喬牌兒】大師年紀老，法座上也凝眺。舉名的班首真呆愣，覷著法聰頭做金磬敲。

【甜水令】老的小的，村的俏的，沒顛沒倒，勝似鬧元宵。稔色人兒，可意冤家，怕人知道，看時節、淚眼偷瞧。

【折桂令】著小生、迷留沒亂，心癢難撓。哭聲兒、似鶯囀喬林，淚珠兒、似露滴花梢。大師也難學，把一個發慈悲的臉兒來朦著。擊磬的頭陀懊惱，添香的行者心焦。燭影風搖，香靄雲飄。貪看鶯鶯，燭滅香消。¹¹²

鶯鶯的國色天香，有正筆寫張生眼中「驚豔」，而這裡則用旁筆寫齋堂中眾僧於法會中的失魂落魄，無論是大師法聰、舉名班首、擊磬頭陀、添香行者，乃至於佛堂上老的小的，村的俏的，都只為「貪看鶯鶯」而個個舉止失措、顛顛倒倒，其機趣橫生，真教人忍俊不禁。其他如第二本第四折〈聽琴〉**【天淨沙】**、**【調笑令】**、**【禿廝兒】**三曲之寫琴聲，形容畢肖；第三本第三折〈賴簡〉**【新水令】**、**【駐馬聽】**二曲之寫月明風清，景色如畫，也都可看出其細膩描繪、借賓定主技法之不同凡響。

再請看第三本第一折〈前候〉這支曲子：

【油葫蘆】憔悴潘郎鬢有絲，杜韋娘、不似舊時。帶圍寬清減了瘦腰肢。一個睡昏昏不待觀經史，一個意懸懸懶去拈針指；一個絲桐上調弄出離恨譜，

¹¹¹ 鄭騫：〈《西廂記》作者新考〉，《龍淵述學》，頁171。

¹¹² 同前註，頁40。

一個花牋上刪抹成斷腸詩；一個筆下寫幽情，一個弦上傳心事。兩下裡都一樣、害相思。¹¹³

從紅娘眼中寫崔張彼此「害相思」，用的是巧妙的對比手法。看似「庸人自擾」，其實機趣在其中。

而《北西廂》之所以顯得清麗優雅，實在其擅長驅遣經史語成語於曲文之中。單就第一本第一折〈驚豔〉來舉例，即俯拾可得：「螢窗雪案」、「刮垢磨光」、「蓬轉」、「日近長安遠」、「棘圍」、「鐵硯」、「雲路蓬轉九萬里」、「雕蟲篆刻」、「斷簡殘編」、「梁園」、「浮槎」、「步香塵」、「心猿意馬」等，真是不煩枚舉。

其次《北西廂》之所以雅中帶俗，時流疏朗詼諧之趣，則以其善用市井口語。再單就第一本第一折舉例，如「難入俗人機」、「緊不緊」、「撒和」、「料持」、「五百年前風流業冤」、「顛不刺」、「龐兒」、「離恨天」、「可人憐」，亦不乏其例。

（三）肖似口脛、聞聲見人

而劇作家對於人物，最大的功夫，莫過於運用曲文賓白，使其「心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。」¹¹⁴如此的使每個人物肖似其口脛，聞其聲，如見其貌，觀其舉止，即知其為人。能如此，才是文學的高妙境界。

《北西廂》寫張生一見紅娘，便自報家門：「小生姓張名珙，字君瑞，本貫西洛人也，年方二十三歲，正月十七日子時建生，並不曾娶妻……。」¹¹⁵他被紅娘搶白教訓一番後，就一下子失落得「這相思索是害也。」已充分流露其性格的質直憨厚和不假造作。這副德性，也和紅娘後來形容他的混號「文魔秀士、風欠酸丁、花木瓜、繡花枕頭、銀樣鑼鎗頭」，始終如出一轍。而紅娘回敬他一句「誰問你來？」即給予他有力的震撼，也已顯現了紅娘應變的機智，緊接其後又是一大篇數落人的大道理，也從而見出這小妮子真個伶牙利嘴。在第二本第二折〈請

¹¹³ 同前註，頁 96。

¹¹⁴ 〔清〕李漁：〈賓白第四〉，《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 54。

¹¹⁵ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁 20。

宴〉，紅娘銜命請張生赴宴，從紅娘眼中寫張生：

【上小樓】請字兒不曾出聲、去字兒連忙答應。可早鶯鶯根前，姐姐呼之，
啾啾連聲。秀才每，聞道請，恰便似聽將軍嚴令，和他那五臟神、願隨鞭鐙。¹¹⁶

把張生滿懷希望，毫不掩飾的興高采烈，寫得活靈活現。而在其後〈賴婚〉裡，張生對老夫人的一番質疑，也可見這書生心直口快，不假造作。也充分顯現性格之爽快了當。而當紅娘拒絕協助他時，他便跪著哭求，毫不顧自家顏面；而當他讀到鶯鶯書信時，他便喜不自勝的「撮土焚香，三拜禮畢」，向紅娘解說鶯鶯詩簡約會的涵意，並吹噓自己是「猜詩謎的社家，風流隋何，浪子陸賈。」凡此都足以使張生在戲曲小說中成為獨一無二、教人機趣橫生的風流書生。

相對的《北西廂》對於鶯鶯的描摹，較諸張生，真是大異其趣。誠如上文所云，由於其為相國千金，就要有閨門風範；但她又值少女懷春，滿懷愛情的嚮往；所以造就了她外冷內熱的性格。她初見張生，有意回眸一轉，已自拋眷戀之情；〈請宴〉時，她問紅娘請的是誰，紅娘回說：「請張生哩！」她不自覺的說：「若請張生，扶病也索走一遭。」她和張生一樣，都盼望老夫人遵守諾言，締結連理。她聽張生月夜琴心訴情，感動的唱道：

【絡絲娘】一字字、更長漏永，一聲聲、衣寬帶鬆。別恨離愁變成一弄，
張生呵！越教人知重。¹¹⁷

這才是鶯鶯的本心，所以她其實和張生一樣都會害相思。但是她卻不能拉下與紅娘主婢的提防，也無法真實面對張生公然的熱戀。她只得在張生依簡跳牆赴約，在紅娘面前，自欺欺人、煞有介事的數落張生；弄得張生為此死去活來，她才終於衝破禮教的束縛，一發不可收拾的以身相許。而在長亭送別之際，她才內在外的「形神合一」，真正成為張生可憐楚楚的美人兒：

¹¹⁶ 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，頁 67。

¹¹⁷ 同前註，頁 88。

【叨叨令】見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣，有甚麼心情花兒靨兒打扮得嬌嬌滴滴的媚。準備著被兒枕兒只索昏昏沉沉的睡。從今後衫兒袖兒都搵做重重疊疊的淚。兀的不悶殺人也麼哥，兀的不悶殺人也麼哥。久已後書兒信兒索與我悽悽惶惶的寄。

【五煞】到京師、服水土，趁程途、節飲食，順時自保揣身體。荒村雨露宜眠早，野店風霜要起遲。鞍馬秋風裏，最難調護，最要扶持。

【二煞】你休憂文齊福不齊，我則怕你停妻再娶妻。休要一春魚雁無消息，我這裏青鸞有信頻須寄，你卻休金榜無名誓不歸。此一節君須記，若見了那異鄉花草，再休似此處棲遲。¹¹⁸

從這些鶯鶯對張生臨歧囑咐的言語，可見她在離情甚苦之餘，她關懷張生的旅途起居，她不重視張生的功名是否成就，而最掛心的是與張生的愛情始終如一。她在這時候才表裡如一的做了真正的女人。而其【叨叨令】一曲極用襯字加強語勢、裊娜聲情之能事，寫鶯鶯別離的情懷，將眼前悽楚推向了極端的無奈。

至於紅娘，她的聲音笑貌，處處流露在字裡行間，人人都有真切感受：用她的調皮來撥弄張生，用她的聰明來襯托鶯鶯，而在〈拷紅〉裡，她據事理論利害勸說老夫人的那些賓白和曲文，就只有紅娘才講得出來，任何人物的口脛都是無法表白和歌唱的。

結語

由於《北西廂》版本之多，流傳之廣遠，在戲曲史上口碑甚佳，無出其右。所以本文在考證其今本之作者當為元成宗元貞至泰定帝間無名氏之後，更就其藍本、藝術、文學三方面詳予探討。大抵說來，它的主題思想「願普天下有情的都成了眷屬」，最為深中人心；它的故事雖在愛情路途上有波折有起伏，但終歸恩情美滿，為現世中可以達成；因此也最受俊男美女、才子佳人所嚮往；把它當作追求愛情的典範，俊男才子都希望自己是張生，美女佳人都盼望自己是鶯鶯。何況其文字韶秀，寫景寫情寫人物俱生鮮活色，就令人更愛不釋手。

但存在《北西廂》的最大疑惑，莫過於它的作者問題。鍾嗣成《錄鬼簿》初稿完成於元文宗至順元年，他將王實甫列於「前輩已死名公才人有所編傳奇行於

¹¹⁸ 同前註，頁 151、154。

世者」，年代約與元劇初期大家關漢卿、白樸、馬致遠同時，將元雜劇中惟一的劇目《崔鶯鶯待月西廂下》著錄在王實甫名下，使人很直覺的認為他就是《北西廂》的作者。然而若從現存《北西廂》五本二十一折較諸當時元劇之嚴守一本四折及其相關之體製規律看來，這部「龐然大物」及其種種逾越規矩的面貌與情況，只要是具有戲曲史常識的人，都會認為王實甫在世的元世祖至元間，是不可能出現的。所以這個今本《北西廂》的作者誰屬，明代以來，便成了討論的熱門話題。本文因此也費了不少篇幅，梳理諸家看法之得失，希望用「證據」說話，儘管不夠明確，也要作合理的推論，尤其還對此問題相關的「疑慮」，一一予以排除，從而得出結論：《錄鬼簿》所著錄王實甫名下的《崔鶯鶯待月西廂》劇目，為王氏「原本」，應止一本四折；但久已失傳。今本《北西廂》與周德清著《中原音韻》元泰定帝泰定元年時所見已同為連本鉅製。又據周氏之稱鄭光祖為「前輩」，今本《北西廂》之作者當非王實甫，而是另一位無名氏作家。這位無名氏應當在元成宗元貞大德以後二十九年（1295-1323）間，北曲雜劇全盛之時，與南曲戲文在杭州展開交化之際，以《董西廂》諸宮調和《張珙西廂記》戲文為藍本所創作出來的南戲北劇「混血兒」，因為以北劇為母體，所以以北劇的體製規律為主要，但也已具南戲的姿影。這樣的結論，或較能定位和說明今本《北西廂》在戲曲史上的現象。

只是誠如鄭師所云「王實甫作《西廂記》之說，畢竟流傳已久，根深柢固，不容輕易推翻。」我的考述和推論，雖然也「持之有故，言之成理」，同樣不敢「強人信我」。但如果因而拋磚引玉，終於獲得更堅實的結論，則是所盼望的。

2018年8月4日晨5:20完稿於森觀寓所

徵引書目

- 《中國劇目大辭典》擴編委員會擴編：《中國劇目大辭典》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 中國社會科學院文學研究所中國文學史編寫組：《中國文學史》，北京：人民文學出版社，1962年。
- 王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 王季思：《集評校注西廂記》，上海：上海古籍社，1987年。
- 王萬莊：《王實甫及其《西廂記》》，長春：時代文藝出版社，1990年。
- 王鋼：《校訂錄鬼簿三種》，鄭州：中州古籍出版社，1991年。
- 王應奎撰，王彬、嚴英俊點校：《柳南隨筆》，北京：中華書局，1983年。
- 王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，合肥：黃山書社，2012年。
- 曲六乙、錢萐合著：《中國儺文化通論》，臺北：臺灣學生書局，2003年。
- 朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 何良俊：《曲論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 何璧校刻：《北西廂記·凡例》，收入伏滌修、伏蒙蒙輯校：《西廂記資料匯編》，合肥：黃山書社，2012年。
- 李卓吾著，張建業主編：《李贄文集》，北京：社會科學文獻出版社，2000年。
- 李修生：《元雜劇論集》，天津：百花文藝出版社，1985年。
- 李開先：《詞謔》，收入《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 李調元：《雨村曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 汪元量撰，孔凡禮輯校：《增訂湖山類稿》，北京：中華書局，1984年。

- 里仁書局編：《西廂記董王合刊本》，臺北：里仁書局，1980年。
- 周貽白：《中國戲劇史講座》，北京：中國戲劇出版社，1958年。
- _____：〈中國戲劇與雜技（上）、（下）〉，《戲劇研究》1959年第1期，頁64-69；《戲劇研究》1959年第2期，頁66-71。
- 周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 孟元老：《東京夢華錄》，上海：古典文學出版，1957年。
- 季國平：《寒窗集：季國平戲劇文集》，北京：中國戲劇出版社，2016年。
- 祁彪佳：《遠山堂劇品》，收入《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 金聖嘆批評，陸林校點：《金聖嘆批評本西廂記》，南京：鳳凰出版社，2011年。
- 俞為民，孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》第1集，合肥：黃山書社，2009年。
- 凌景埏校注：《董解元西廂記》，北京：人民文學出版社，1980年。
- 凌濛初：《譚曲雜剖》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 孫楷第：《元曲家考略》，上海：上雜出版社，1953年。
- 徐宏圖：〈目連戲與早期南戲〉，收入《浙江戲曲志資料彙編》1984年第1輯，頁43-50。
- 徐朔方：〈南戲的藝術特徵和它的流行地區〉，收入福建省戲曲研究所等編：《南戲論集》，北京：中國戲劇出版社，1988年，頁12-29。
- 晏殊著，張草纫箋注：《二晏詞箋注》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 張岱：《陶庵夢憶》，北京：中華書局，1985年。
- 張琦：《衡曲塵譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 張敬：〈元明雜劇描寫技術的幾個特點〉，收入《清徽學術論文集》，臺北：華正書局，1993年。
- 張照等撰：《勸善金科》，收入《古本戲曲叢刊》，北京：中華書局，1964年。
- 梁廷柌：《曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 郭沫若：《文藝論集》，北京：人民文學出版社，1979年。

陳中凡：〈關於《西廂記》作者問題的再進一步探討〉，《光明日報》1961年10月22日《文學遺產》385期。

陳繼儒評：《鼎鑄陳眉公先生批評西廂記》，《國家圖書館藏《西廂記》善本叢刊》第6冊，北京：國家圖書館出版社，2011年據明書林蕭騰鴻刊本影印。

陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年。

寒聲等編：《西廂記新論》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

曾永義：〈有關元人雜劇搬演的四個問題〉，《中外文學》第13卷第2期，1984年7月，頁29-59。

_____：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988年。

_____：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》，臺北：臺灣大學中國文學系，1996年，頁315-348。

_____：〈也談南戲的名稱、淵源、形成和流播〉，《中國文哲研究集刊》第11期，1997年9月，頁1-41。

_____：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。

_____：《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化事業公司，2000年。

_____：〈永樂大典戲文三種述評〉，《臺灣戲專學刊》第12期，2006年1月，頁3-17。

_____：《曾永義學術論文自選集：甲編·學術理念》，北京：中華書局，2008年。

_____：《戲曲源流新論（增訂本）》，北京：中華書局，2008年。

_____：《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009年。

_____：《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013年。

_____：〈論說「戲曲之內在結構」〉，《藝術論衡》復刊第6期，2014年12月，頁1-47。

_____：《「戲曲歌樂基礎」之建構》，臺北：三民書局，2017年。

_____：〈從文獻論說戲曲創作之動機與目的〉，《戲曲研究》第104輯，2017年12月，頁114-146。

_____：〈「北曲雜劇之分期演進」新探〉，投稿至《中國文哲研究集刊》第54期，審查中。

游國恩等著：《中國文學史》，北京：人民文學出版社，1963年。

- 焦循：《劇說》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 8 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。
- ____：《易餘籥錄》，收入《叢書集成續編》子部 91 冊，上海：上海書店，1994 年據道光《木犀軒叢書》本影印。
- 隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，1964 年。
- 黃毅：〈關於《西廂記》作者和年代問題的再思考〉，《人文學論集》第 28 期，2010 年 3 月，頁 175-182。
- 董每戡：《說劇》，北京：人民文學出版社，1983 年。
- 臧晉叔編：《元曲選》，北京：中華書局，1958 年。
- 趙山林編：《西廂妙詞》，南昌：江西教育出版社，1999 年。
- 劉一清：《錢塘遺事》，收入《四庫全書》第 408 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。
- 蔣星煜：〈《西廂記》受南戲、傳奇影響之跡象〉，《徐州師範學院學報》1981 年 4 期，頁 84-88。
- ____：《明刊本西廂記研究》，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- ____：《西廂記的文獻學研究》，上海：上海古籍出版社，1997 年。
- 鄭之珍撰，朱萬曙校點：《新編目連救母勸善戲文》，收入《皖人戲曲選刊·鄭之珍卷》，合肥：黃山書社，2005 年。
- 鄭振鐸：《文學大綱》第 2 冊，上海：商務印書館，1927 年。
- 鄭騫：〈《西廂記》作者新考〉，《幼獅學誌》第 11 卷第 4 期，1973 年 12 月，頁 1-10。
- ____：〈元劇作者質疑〉，《大陸雜誌》特刊第 1 輯，1952 年 7 月，頁 235-240。
- ____：《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973 年。
- ____：《龍淵述學》，臺北：大安出版社，1992 年。
- ____：《鄭騫戲曲論集》，臺北：國家出版社，2012 年。
- 冀伏：〈周德清生卒年與《中原音韻》初刻時間及版本〉，《吉林大學社會科學學報》1979 年 2 期，頁 98-99。
- 錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1982 年。
- 戴不凡：《戴不凡戲曲研究論文集》，杭州：浙江人民出版社，1982 年。
- 鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 2 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。

羅錦堂：《元雜劇本事考》，臺北：順先出版公司，1976年。

蘇軾著，傅成、穆儔標點：《蘇軾全集》，上海：上海古籍出版社，2000年。

A Comprehensive Study of the Present Version of *The West Chamber* : Questions of Origin, Authorship, and Literary Value

Tseng, Yong-i*

[Abstract]

The West Chamber is one of the most important works in Chinese literature. During the five or six hundred years from the beginning of Ming Dynasty to modern times, there were 312 different editions of the work. As such, tremendous debate has been generated regarding the authorship of the present version of the work. Drawing on Zheng Yinbo's comments as well as the work of his predecessors, Chen Zhongfan and Wang Jisi, this paper analyzes questions of authorship regarding this work. It will clarify five points of ongoing uncertainty regarding the work as well as one supplemental point, and will conclude that Wang Shifu's *The West Chamber* recorded by *Luguibu* is actually a play with four acts. While the original version of this work was lost, the present version is very likely another work by an anonymous author produced under the influence of Southern Drama (*Nanxi*) between the middle of the Yuan Dynasty and the first year of the Taiding Emperor (1295-1324)'s reign. This was roughly the same time period that the noted Yuan dramatists Zheng Guangzu was producing his works. This paper will also discuss the form and content of the original version of the work, including its literary merits and achievements. The following points will be analyzed: the developmental history of the oral stories that make up *The West Chamber*, which derive from such sources as the legends of the Tang Dynasty, the Drum Ci of the Song Dynasty, and the *Zhugongdiao* of the Jin Dynasty. Second,

* Chair Professor of Shin Hsin University ; Research Chair Professor of National Taiwan University ; Academician, Academia Sinica.

important formal elements of the work such as the natural and flowing nature of its plots, the smooth execution of its dramatic scenes, and the vividness of its characters. Its theme-"may all the lovers in the world become a family"- also has tremendous resonance. Finally, the language of the lyrics that appear in the work, which themselves were adapted from the Jin-dynasty popular work *Dongxixiang* (董西廂). Such lyrics conformed closely to the language that the respective roles of each character called for, integrating both elegant (*ya*) and popular (*su*) idioms, enabling the work to be marked by a vivid and lifelike sense of expression.

Keywords: *The West Chamber*, authorship, literature, art