

戲曲劇目之題材內容概論

曾永義*

〔摘要〕

戲曲之題材本事，因劇種之異同及其時代之背景而有別。戲曲劇種若以藝術為基準分野，則有小戲、大戲、偶戲三大類。小戲歷朝歷代多隨生隨滅，只有北宋溫州「鶻伶聲嗽」發展為宋元南曲戲文，金末院本發展為北曲雜劇。戲文與雜劇即所謂「大戲」，其間又有因交化，而以雜劇為母體蛻變為明清南雜劇者，亦有以戲文為母體蛻變為明清傳奇者。以上戲文、雜劇、南雜劇、傳奇，其唱詞皆為詞曲系，音樂皆為曲牌體，是為詞曲系曲牌體之戲曲；但清康熙乾隆崛起之地方戲曲，捨此不由，其唱詞另為七言十言之詩讚系，音樂但講腔調與板眼，是為詩讚系板腔體之戲曲，從而形成為亂彈、皮黃與京劇。而此時之各地方土腔戲曲，亦並存於諸鄉土，蔚為壯觀，小戲、大戲雜然並存。可見戲曲小戲多取材自日常生活，鄉土氣息濃厚的平居瑣事；而大戲則因為可以運用曲折的故事反映政治、社會、家庭、人際的百態，自然會錯綜複雜。然而如就宏觀論之，實有伏滌修所舉之歷史素材劇、政治公案劇、宗教神魔劇、取材文人作品的改創劇、同題材劇作的翻新改創劇等六大類型，以及筆者所補充的家庭倫理劇、夫妻悲歡離合劇、男女愛情婚姻劇，以及少數的時事劇等四類型，總共十大類型。但因為大戲又有劇種之別各擅時代風騷，與時代之政治社會特殊背景而形成各自之風尚與特色。因之若就此觀點而論，則元代雜劇之公案劇、文士之發跡變泰劇、士人妓女之風情戀愛劇和度脫劇最能反映時代之現實。其次，南宋南曲戲文，由於當時士人躋身科舉，贅婿豪門容易，於拋棄糟糠之妻的婚變戲特多；而明清之傳奇、雜劇，由於禁令森嚴，淪為教化的工具，文人至多也只能用來抒懷寫抱；又由於崑山水磨調興起，音樂影響劇情，導致十部傳奇九相思，多半為夫妻戀人的悲歡離合。降及有清之亂彈皮黃，由於梆子腔傳統之聲情高亢，於是征戰戲與袍帶戲出類拔萃。

*世新大學講座教授、國立臺灣大學特聘研究講座教授、中央研究院院士。

關鍵詞：戲曲題材、大戲、小戲、傳奇、雜劇、戲文

前言

戲曲之題材本事，因劇種之異同及其時代之背景而有別。戲曲劇種若以藝術為基準分野，則有小戲、大戲、偶戲三大類。小戲歷朝歷代多隨生隨滅，只有北宋溫州「鶻伶聲嗽」發展為宋元南曲戲文，金末院本發展為北曲雜劇。戲文與雜劇即所謂「大戲」，其間又因交化，而有以雜劇為母體蛻變為明清南雜劇者，亦有以戲文為母體蛻變為明清傳奇者。以上戲文、雜劇、南雜劇、傳奇，其唱詞皆為詞曲系，音樂皆為曲牌體，是為詞曲系曲牌體之戲曲；但清康熙乾隆崛起之地方戲曲，捨此不由，其唱詞另為七言十言之詩讚系，音樂但講腔調與板眼，是為詩讚系板腔體之戲曲，從而形成為亂彈、皮黃與京劇。而此時之各地方土腔戲曲，亦並存於諸鄉土，蔚為壯觀，小戲、大戲雜然並存。而偶戲可大別為三種：傀儡戲、皮影戲、布袋戲。中國偶戲進入歌舞百戲的時代在漢初（206 B.C.），迄今兩千兩百餘年；其用為說唱演述長篇故事見於盛唐玄宗時（712-755），迄今一千二百數十年；其傀儡戲與影戲多藝逞能，其極偶戲藝術文學之至者則在兩宋（960-1278），迄今千餘年；而後起之秀布袋戲，百餘年來在台灣亦有光輝燦爛之歲月，而今在大陸之偶戲，諸多改良，無論懸絲傀儡、杖頭傀儡、布袋戲與影戲，皆能別開境界，融入生活、發皇國際。¹

本文論述戲曲之取材本事，其偶戲即此一筆帶過，下文單就小戲與歷代大戲劇種論述。

對於戲曲劇目題材內容之述論，胡元至清末，主要在劇目之蒐羅與編輯成書，其題材內容之述論，除無名氏《傳奇彙考》、²董康《曲海總目提要》外，皆散見諸家曲話與評點之中。

其蒐羅編輯劇目成書者，有元人鍾嗣成《錄鬼簿》、明初賈仲明《錄鬼簿續編》、明人署朱權之《太和正音譜》、徐渭《南詞敘錄》、李開先《詞謔》、祁彪佳《遠山堂曲品》、《遠山堂劇品》、呂天成《曲品》、清人高奕《新傳奇品》（《古人傳奇總目》）、笠閣漁翁《批評舊戲曲總目》、黃文暘《重訂曲海總目》、

¹ 余有〈中國歷代偶戲考述〉詳論其事，見《戲曲學報》第7期（2010年6月），頁1-53；第8期（2010年12月），頁21-61。後收入《戲曲與偶戲》（臺北：國家出版社，2013年），頁556-682。

² 本書抄本內容不一，江巨榮《明清戲曲——劇目、文本與演出研究》（上海：上海古籍出版社，2014年），從《傳奇彙考》到《曲海總目提要》及其《補編》有詳細的考述。

黃丕烈《也是園藏書古今雜劇目》、支豐宜《曲目新編》、梁廷柟《曲話》、姚燮《今樂考證》等。

其敘述戲曲題材內容，上舉之《傳奇彙考》、《曲海總目提要》外，述及者主要有李調元《雨村劇話》卷下、焦循《劇說》、楊恩壽《詞餘叢話》與《詞餘續話》之〈原事〉、平步青《小樓霞說稗》等。

以上諸書雖然對我們綜論戲曲之劇目題材內容已具相當之基礎，但「曲海」畢竟幾於浩瀚無邊，而且今日所見之戲曲南戲北劇之外，更有諸多地方大小戲；因之必須擴大視野，汲取成說，以作為鳥瞰綜覽，乃能成就提綱挈領之要義，也是事理之所固然。

小戲之劇目題材類型，及門林逢源教授〈民間小戲題材及其特色〉、施德玉教授《中國地方小戲及其音樂之研究》與張紫晨《中國民間小戲》皆論及。³

大戲之劇日本事，前賢以南戲北劇、傳奇、南雜劇為重。

而對於劇目之著錄，民國以來，王國維《曲錄》、傅惜華《元雜劇全目》、《明雜劇全目》、《傳奇全目》皆費心費力蒐羅以踵繼增華，至莊一拂《古典戲曲存目彙考》，堪稱集大成。

對於劇目題材內容，近年又有葉德均《戲曲小說叢考》、譚正璧《話本與古劇》、羅錦堂《現存元人雜劇本事考》。而郭英德《明清傳奇綜錄》蒐羅一千一百多種明清傳奇劇目，敘錄其中七百五十多種，俞為民《宋元南戲考論》、《宋元南戲考論續編》，論述考證其源流與衍變，《明清傳奇考論》則擇要論說。而集眾多學者由李修生所主編之《古本戲曲劇目提要》更收集劇目千餘種，一劇一目論述作者、劇情、版本、搬演、評論。郭、俞、李三氏之書，皆堪稱體大而思精。

有以上這些群賢大著，再來探討戲曲之劇目與內容就容易得多。

友人伏滌修教授新近出版《中國戲曲文學本事取材研究》，認為由戲曲本事取材總體觀之，有以下六種類型：⁴

³ 林逢源：〈民間小戲題材及其特色〉，收入曾永義、沈冬主編：《兩岸小戲學術研討會論文集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年），頁41-70；施德玉：《中國地方小戲及其音樂之研究》（臺北：國家出版社，2004年）；張紫晨：《中國民間小戲》（杭州：浙江教育出版社，1996年）。

⁴ 以下六種類型的介紹，摘錄自伏滌修：《中國戲曲文學本事取材研究》（合肥：安徽教育出版社，2014年）。

(一) 史官文化與古代戲曲中的歷史素材劇：伏氏說據孫書磊《中國古代歷史劇研究》統計，截止清道光二十年（1840）以前，中國歷史劇有元雜劇二七九種、明雜劇六十種、清雜劇一三〇種、宋元明戲文二十二種、明傳奇一〇八種、清傳奇一八〇種，總計七七九種。

歷史劇興盛的原因：1. 史官文化影響，使人有濃郁的歷史情結。2. 正史紀傳及碑記雜乘，其中有大量可以入劇的故事、情節和手法。3. 可以藉歷史劇抒懷寫抱，借古人酒杯，澆自己塊壘。

而歷史劇主要的創作範型有：1. 以史統戲，以劇述史，其實錄性較強。2. 史為戲用，不拘泥史實，但求歷史真實感。3. 以傳奇演義筆法表現歷史故事，虛多於實。4. 以托喻手法翻案歷史事實。5. 借歷史名人杜撰故事，於史則幾於無據。

(二) 政治、公案文化與古代戲曲中的政治劇、公案劇：伏氏舉出岳飛題材戲曲流變和包公戲取材特點作為例證來說明。

(三) 宗教、神秘文化與古代戲曲中的宗教劇、神魔劇：吳光正〈試論元明神仙道化劇的宗教意蘊〉謂「元明兩代產生了一百八十餘部神仙道化劇，包括度脫、隱逸、法術、儀式、仙凡姻緣、哲理等六種類型。」⁵伏氏認為其故是：1. 道教教理教義對人們思想精神的深遠影響。2. 志怪之書的盛行及道教人物故事的廣泛流傳。3. 作家藉道教故事躲避與否定現實的政治用心。4. 道教神仙人物喜慶象徵意義的民俗化接受。

(四) 民間故事文化與古代戲曲中的民間傳說劇。

(五) 文人創作傳統化與古代戲曲中的文人作品改創劇：例如對詩詞本事的吸收而故事化，對唐人小說的選擇與接受。

(六) 蹈襲翻創傳統與古代戲曲中的翻新改創劇。伏氏又認為古代戲曲同題翻創傳統的文化成因是：1. 我國人民對某些題材的故事具有特殊偏愛，取材相對集中，加上「箭垛式」人物的塑造，使得題材蹈襲成為無可避免的事。2. 中國戲曲不以思想啟發啟蒙見長而以觀賞見長，喜新更戀舊是它突出的藝術品格，接受舊劇目並進行翻新改創成為一種文化傳統。3. 戲曲作家們對於前人戲曲作品，出於羨慕、不滿或翻案心理，有意進行增續翻改。

伏氏又認為「古代戲曲作家翻創他人劇作的動機」是：1. 逞才使氣、彌補不足，力爭在翻新改創中超越舊題前作。2. 化悲為喜、補憾翻案，努力給觀眾以心

⁵ 吳光正：〈試論元明神仙道化劇的宗教意蘊〉，《長江學術》2008年第1期，頁63。

理上的寬慰。3. 以曲述史、以曲教化，將戲曲作為傳播史官文化和推行政治、倫理教化思想的工具。4. 出於附驥名劇心理。

伏氏之書頗為用心用力，因之所論戲曲之取材的總體觀察有上述之六種類型：歷史素材劇、政治公案劇、宗教神魔劇、取材文人作品的改創劇、同題材劇作的翻新改創劇，其論述亦頗具深度。

可惜他忽略了世俗生活中的家庭與人倫、夫妻的悲歡離合、男女間的愛情婚姻故事，乃至於偶然會出現的時事等四種題材，在周延上似乎有所欠缺。

伏氏的總體觀察，固然訴諸宏觀而可取，但由於有小戲、大戲之分野，大戲又有劇種之分別而各擅時代風騷，因之亦與時代之政治社會而各具時代風尚，且成為特色。本文擬就此觀點來概略探討「戲曲之劇目與內容」，讀者鑒之。

一、地方小戲劇目之題材內容特色

中國地方小戲劇目繁多，⁶但其題材主要有三個來源：一是來自日常生活瑣事，二是來自民間神奇傳說，三是從小說和其他戲曲移植而來。

而若論地方小戲劇目之題材類別，則及門施德玉教授《中國地方小戲及其音樂之研究》分作五類：就日常生活瑣事而言，就兩情相悅的愛情而言，就反映家庭之問題而言，就反映社會存在的種種問題而言，就具有諷刺性和嘲弄性的而言。⁷

另有及門林逢源教授〈民間小戲題材及其特色〉，⁸將地方小戲之劇目題材分作婚姻戀愛劇、家庭生活劇、農村生活劇、其他史事、神怪、公案類等四類，每一類之下又各分若干小類。德玉的分類言簡意賅，但其第五類並非題材本身，而是題材所產生的作用，因之不宜與其他四類並舉。逢源的分類相當縝密，舉例豐富，但間有誤入大戲劇情者，如所舉「嫌貧愛富類」、「秀士戀情類」、「強贅高門類」；所舉劇目如黃梅戲《天仙配》。茲擇取其說並就所見之重要者，綜述如下：

⁶ 小戲對大戲而言，為戲曲之雛型。情節簡單，演員有獨角、二小、三小，以「踏搖」為美學基礎，即以歌謠和土風舞演出鄉土瑣事。筆者有〈論說小戲〉，收入《兩岸小戲學術研討會論文集》。

⁷ 參見施德玉：《中國地方小戲及其音樂之研究》，第肆章〈小戲之題材類別、文學特色與藝術性格〉，頁111-116。

⁸ 林逢源：〈民間小戲題材及其特色〉，頁41-70。

(一) 婚姻戀愛類

在傳統社會裡，男女婚姻往往出於父母之命，媒妁之言，當事人反而無權置喙。小戲中往往表現與現實生活相對立，熱烈歌頌自由戀愛、婚姻自主，否則即表現對阻難者予以批判，對受挫者予以同情。這一大類的戲還可分為十三個小類：

1. 男女風情類：福建的「弄」字戲是舞蹈成分較多的調情小戲，以逗趣、調情、表達心意為特點，如《四九弄》、《砍柴弄》、《搭渡弄》等。梨園戲《番婆弄》，寫幸兄與番婆結婚的故事。又如流傳很廣的《小放牛》，又名《杏花村》，寫村姑江女於郊外迷路，向牧童王小問路，兩人調謔唱曲相酬而別，極富生活情趣，為河北梆子傳統劇目。京劇、絲絃、評劇、四川燈戲、海城喇叭戲……等也有此劇目。廣西彩調劇早期表演劇目的總稱是《對子調》，一旦一丑，載歌載舞，內容是有情男女互相探訪，劇目較著名者如《探乾妹》，故事簡單，無矛盾衝突。甬劇《摸獅螺》、湖南花燈戲《撿菌子》、彩調劇《跑菜園》也屬此一類型。

2. 未婚相遇類：在傳統社會裡，即使雙方親事已訂，平日仍無緣見面，甚且互不相識。偶然猝遇，似識還疑，遂製造出一系列喜劇。如泗州戲《賣甜瓜》，寫青年農民王保安趕集籌辦婚事，途中在瓜棚買瓜時，巧遇未婚妻李迎春，兩人由猜疑而歡悅相認。長沙、衡州、邵陽、岳陽花鼓戲《菜園會》、雲南花燈《鬧菜園》也屬此類。高甲戲《管甫送》，寫管甫旅居台灣日久，思鄉心切，回鄉探親，並向未婚妻美娟道別。美娟依依難捨，送至碼頭。梨園戲劇目同名，老白字戲作《管夫送》，竹馬戲作《管府送》。有的是男家貧困難以過年，向女家借貸因而成婚，如呂劇《王漢喜借年》，豫劇道情《王金豆借糧》（又名《皮襖記》）、河北武安落子《小過年》情節相似。

3. 婚配有宜類：一家女兒百家求，有女長成，女方在多家提親，家長難以定奪之下，偶爾會使女兒自擇。如雲南花燈《三訪親》⁹寫地主少爺劉興富、當舖老板龔逢財和青年農民丁勤耐在王媒婆的設計下，同時到蘇家村向蘇秀英提親。而聰明、能幹的蘇女早與丁相愛，於是用盤家底和盤知識的方式表明自己的愛憎，選中了勤勞善良的丁勤耐為婚配對象。彩調劇《三看親》、湖北大筒腔《丁癩子

⁹ 據傳說《三訪親》為崇明縣的真人真事，每逢新春佳節，崇明大鬧花燈，各燈班演出的劇目中都有此劇，人們百看不厭。參見《中國戲曲志·雲南卷》（北京：中國 ISBN 中心，1994 年），「雲南花燈」條，頁 64-68；又參見《中國戲曲劇種大辭典》（上海：上海辭書出版社，1995 年），「雲南花燈」條，頁 1483-1486。

討親》情節類似。¹⁰有的戲寫家長怕醜女現醜，雙方會面時，借來鄰女頂替而弄巧成拙。如萊蕪梆子《趙連岱借閨女》，寫劉邦喜自幼與馬大保之女金蓮訂婚，因家貧遲未完婚。程萬戶之子孝泉與財主趙連岱之女「一錠金」訂親，雙方都聽說對方貌醜，放心不下。程母裝病，要「一錠金」前來探望。趙家怕女兒露醜，借馬金蓮頂替；適巧程家也請劉邦喜代勞。探病之日，趙家丫鬟秋菊借機行事，成全劉、馬姻緣。程、趙兩家鬧到公堂，縣太爺以俊配俊，醜配醜結案。評劇《借女弔孝》、彩調劇《隔河看親》、廣西採茶戲《馬京與馮涼》、河南越調《白奶奶醉酒》也都是借俊替醜的諷刺喜劇。

4. 婚姻自主類：在父母之命媒妁之言主導嫁娶的時代，偶有一二勇於追求婚姻自主者挺身反抗，幸者得以成就良緣，不幸者只得以消極方式逃避不良婚姻。如內蒙古二人台《鬧元宵》，寫村姑蘇小鳳欲與情人劉連成相約觀燈，嫌貧的蘇母處處防範。在小販張老九熱心協助下，小鳳伺機出門與連成相伴觀燈。蘇母趕至燈場尋覓，在老九的勸說下，勉強同意這樁不稱心的婚事。福建三腳戲《雇長工》，寫長工老洪在財主家受盡虐待，財主女兒王秀英同情他，時時暗地幫助，兩人滋生愛情，後來雙雙出走。

5. 買賣婚姻類：荒旱之年，生活難存濟，饑民被迫典妻賣女，產生許多家庭悲劇。如山東柳子戲《馬古倫換妻》，寫榆林縣連遭荒旱，人口販子將饑民婦女蒙頭市賣。十七歲的小三姐張本英被六十三歲的馬古倫買去。而二十三歲的馮靈保買到的卻是五十七歲的老媽媽。老夫少妻和少夫老妻同宿一個店中，重重矛盾幾乎引發張女自裁悲劇。幸賴善良老媽媽出面周旋，老少互換，得以妥協結局。呂劇、五音戲、茂腔、柳腔、柳琴戲、四平調、哈哈腔等均有此劇目。河南羅戲《馬胡倫換親》、福建平講戲《馬匹卜換妻》、黃梅戲、揚劇、內蒙古道情《老少換妻》、河北武安落子《老少換》、山東兩夾弦《換親》以及陝西眉戶戲《張化買妾》，人名或稍異，情節均相似。山東兩夾弦《賈金蓮拐馬》，寫山西商人李奇山因無子，買有夫之婦賈金蓮為妾，帶回延安府。未及圓房，因當舖失火被押。李出獄後，賈用巧言騙到鑰匙，又將李灌醉，遂改扮李裝，取元寶及清鬃馬逃走。臨行在影壁牆留詩，表明拐走的財物待年景好時本利一次還清。四平調與河北隆堯秧歌、四股弦、武安落子亦有此劇目，又名《山東歡》。兩夾弦《錦緞

¹⁰ 廣東樂昌花鼓戲《挑女婿》，寫父、母、女各有屬意人選，八月十五日上門會親，相持不下，鬧至公堂。縣官用計證出窮書生一片真情，使結良姻，其情節稍微複雜。

記》，又名《張華買妾》。寫貧生被劫易裝賣為人妾，後得助脫身赴試，因結良緣事。

6. 怨婦戀情類：呂劇《井台會》，又名《藍橋會》，寫少女藍瑞蓮被賣給五十三歲的周藍寬為妾，受丈夫婆母虐待。一日，在井台打水，遇書生魏魁元討飲，互訴身世，二人愛悅，共約夜半藍橋相會。魏生先至，山洪暴發，魏守約不去，抱橋柱而死。藍擺脫羈絆來到，也投水殉情。五音戲、茂腔、柳琴戲、兩夾弦、北詞兩夾弦、四根弦均有此劇目。¹¹

7. 傳世愛情類：民間盛傳的戀愛故事，起源早而流傳廣，許多地方劇種都有演出，小戲常演其中部分段落。如梁祝故事，廬劇《打棗》，寫梁山伯、祝英臺、馬文才三人同塾共讀。一日，師母打棗，英臺暗藏紅棗留與山伯嘗新，事為早懷疑祝是女流的馬文才識破，借搜棗調戲英臺。內蒙古二人台《下山》寫梁祝別師回家，祝借物喻情，無奈梁始終不悟。劇中梁、祝是粗獷的農民與村姑形象。長沙花鼓戲《訪友》、安徽廬劇《柳蔭記：闖廉》寫梁山伯與祝英臺樓台會故事。演出時，廬劇在舞台正中豎一長條凳，象徵下掛的竹簾，梁、祝分處左右，表示一在簾裡，一在簾外，兩人隔簾相會。

8. 寡婦情感類：傳統觀念不允寡婦再婚，使寡婦半輩子生活於物質艱困，精神空虛的環境中。民間藝人對此頗有寄予同情者。如零陵花鼓戲《寡婦上墳》，寫寡婦張蘭英於清明節帶領年幼子女祭掃夫墳，遭地保和算命瞎子敲詐勒索事。評劇《馬寡婦開店》，寫唐狄仁傑投宿馬寡婦店中，以禮教婉拒馬氏愛慕之情。劇中，狄勸馬氏恪守貞節，教子成名。馬氏答道：

（唱）客爺呀！這話兒好說，日子難過，貞節二字可害死了奴。你知道世上講苦沒有我們寡婦苦，為什麼苦命的是寡婦？你們男人喪妻可再娶，這女子為何不能再配夫？¹²

幾個反問，有力地抨擊傳統禮教的偏頗。皖南花鼓戲《打補釘》，寫青年寡婦帶著周歲的遺腹子紡紗績麻度日，對單身的表哥默默相愛。一日，趁表哥請她補衣時，

¹¹ 遼寧二人轉亦有此劇。湖南花鼓戲中，藍女猶未嫁，劇由《小藍橋》、《水漫藍橋》、《陰藍橋》連綴而成。《小藍橋》為各小戲劇種常演劇目。淮劇亦有《藍橋會》。

¹² 轉引自王林主編：《評劇在天津發展簡史》（天津：人民出版社，1991年），頁489。

要求表哥幫帶幼兒。做家事之際，發現表哥疼愛孩子，於是借物喻情，兩人終於結合。岳陽花鼓戲《補背搭》和錫劇、甬劇《雙推磨》也都是寫年輕寡婦與長工於勞動中相憐相愛，終於衝破世俗偏見，結為夫婦。

9. 方外神仙類：出自《目連傳》的〈思凡〉，寫少女趙氏先桃庵為尼，恨佛門生活孤寂，嚮往愛情生活，趁師傅下山，毅然逃出尼庵。此劇為常德漢劇旦行常演的高腔代表性劇目，其他劇種有高、崑腔不同的演出本。湖北清戲名為《思春》，滾唱部分突出，唱詞亦較通俗。內蒙古二人台亦有此劇。揚劇《雙下山》又名《僧尼下山》，在崑劇為崑丑「五毒戲」之一。傳世的仙凡戀故事以董永事最著，黃梅戲《天仙配》，又名《七仙女下凡》。寫秀才董永賣身傅家葬父，孝行感天。玉帝命七女下嫁，賜婚百日。七仙女為傅家一夜織成錦緞十匹，傅員外驚疑，改三年長工為百日，焚契贈銀，並認董為義子。百日滿工，回家路上，七仙女告訴董永已有身孕，贈白扇、羅裙後，奉玉帝之命重返天庭。董永進寶得官，七仙女送子後歸天，傅員外遂將女兒嫁給董永。平調、評劇、絲弦等劇種亦有此劇目。花鼓戲《劉海砍樵》，亦名《二仙傳道》、《天平山》或《大砍樵》。寫有半仙之體的武陵樵夫劉海，山中遇各有半仙之體的金蟾、石羅漢、九尾狐狸三怪，都想吞食劉海，湊成千年道行而登仙位。狐狸化為美女胡秀英，迷惑劉海與之成親。石羅漢指點劉海吞狐寶丹，狐指點劉海劈石羅漢頭，取七枚金錢，用以吊出金蟾。結果三妖俱敗，而劉海成仙，故民間有「湊合劉海成仙」諺語。劇中胡秀英山中遇劉海一段為載歌載舞的二小戲，稱「小砍樵」，常單獨演出。湖北越調及大筒腔《天平山》、淮北梆子戲《劉海與金蟾》同寫此事。梁山調、柳子戲、提琴戲、楚劇……等各劇種演出之情節大同小異。泗州戲、柳琴戲《打乾棒》（淮海戲作《打乾柴》）、陝西花鼓戲《桑園配》（又名《四姐配夫》）、柳琴戲《小說房》（又名《張五姐下凡》）湖南陽戲《撿田螺》（《白猿戲晉》中一折）、彩調劇《石蛋姑娘》、漢劇《荷花配》、壯劇《螺螄姑娘》也都是民間神話戀愛故事。

10. 思夫思春類：評劇《王二姐思夫》，又名《摔鏡架》、《回杯記》。寫張廷秀趕考，離家六年，音訊杳然，其妻在家日夜思念。山東五音戲、柳琴戲、柳腔、茂腔、兩夾弦、遼寧海城喇叭戲、二人轉與安徽泗州戲（《王二英思盼》）都寫此事。柳子戲《十大思夫》，可謂集思夫之大成。

(二) 家庭生活類

家庭為構成國家的最基本組織，其成員間存在著夫妻、婆媳、父子、兄弟等關係，為最常描寫的題材之一。本節將家庭生活劇分為五個小類：

1. 夫妻類：有夫婦然後有父子，傳統倫理中，夫妻一倫居於最重要地位。小戲中寫夫妻關係的劇目也算最多。傳統社會裡男耕女織，男女各司其職，都要為家庭生活貢獻勞力。據《賣餅》改編的蔚州梆子《武大郎賣餅》，寫潘金蓮與武大郎清晨起來，夫妻二人打燒餅的和睦生活。《磨豆腐》寫張古董夫婦清早起來磨豆腐的生活情景，表現男幫女襯，和樂工作的氣息；為零陵、邵陽、衡州花鼓戲劇目。花朝戲《賣雜貨》寫商人董亞興淪為貨郎後仍到處拈花惹草，與妻子相遇被斥責事。岳陽花鼓戲《打懶》寫篾匠童老三打懶妻，後又言歸於好。數劇同為諷刺懶惰、好賭、好色的劇作。泗州戲《走娘家》，寫農村青年張三送妻王桂花騎驢回娘家探親，表現了夫妻間的體貼以及途中發生的令人忍俊不禁的趣事。二人轉《夫妻爭燈》，寫農民秋田與妻春英，夜晚用燈爭執不下，秋田出難題考問春英，春英巧妙問答，最後夫妻共用油燈的家庭趣事。寫夫妻別離的戲，如梨園戲《唐二別妻》，寫戰國時唐二隨蘇秦遊六國，與妻別離故事。竹馬戲譯名《丈二別》。

2. 婆媳類：傳統家庭裡，男主外，女主內。婆婆媳婦共居一屋簷下，在尊卑觀念遭到扭曲時，婆媳問題嚴重者，甚至產生古詩《孔雀東南飛》般的悲劇。如黃梅戲《砂子崗》，又名《扎篾錐》。寫惡婆杜氏百般凌虐養媳婦楊四伢，四伢兄路過砂子崗，親見四伢受虐景況。聽妹訴說苦情，忿而與杜氏理論，並以篾錐猛扎惡婆以示懲戒。

3. 父子、兄弟類：五倫中要求父慈子孝，後世注重孝道，甚至主張父雖不慈，子須盡孝。姜詩故事以《安安送米》最常見，五音戲、評劇、西府秦腔、佉族清戲均有此劇目。五音戲寫陶氏聽信鄰居邱婆子讒言，逼子姜文遠休棄媳婦龐三娘。龐氏投宿尼庵，其子安安積米百日，送至庵中，母子哭訴衷腸。

4. 親族類：在崇尚敦親睦鄰的傳統社會裡，親族間來往探訪，為勞苦的生活增添情趣，其間也可能產生矛盾。如花鼓戲《假報喜》，是一齣諷刺招搖撞騙的喜劇。寫無賴子陳三好吃懶做。一日至肉店謊稱妻子分娩，向張老板賒得豬肉，又去岳家假報喜訊，騙取禮物。岳母命姨妹隨他回家探望，他又中途脫身回家，向妻謊稱為人醫瘡得來酒肉。一連串騙局被揭穿，妻怒，罰他跪地。彩調劇《假

報喜》同樣也寫好吃愛賭的丈夫假報喜訊事。豫南花鼓戲《假報喜》則寫長工姚大喜倒欠掌櫃錢，夫妻無錢過年，因而假報喜訊，岳母卻帶著么女前來，準備吃滿月禮。三劇同名，均屬諷刺喜劇，豫南花鼓戲諷刺對象集中在苛刻的地主與尖酸刻薄的岳母身上。

（三）農村生活類

民間藝人多來自農村，對於農村生活瞭若指掌。劇作家描寫農民的勞動生活及其在勞動中的愉快心情，或是日常生活的片段與民間節日習俗，各行各業的百態，鄰里、主僱的關係等。大致可以分為六個小類：

1. 勞動生活類：生產勞動是農村生活的重心，民眾衣食的來源。小戲中表現出農民對勞動的熱愛，對豐收的期望。如陸劇《南山種麥》，寫農民劉蘭德、王秀英夫婦到南山種麥。劉體認「做生意賺錢虧本無一定，種田人半年辛苦半年甜。」於是愉快地同妻子到南山種麥，兩人邊種麥邊嬉鬧。

2. 民間百業類：有些劇作寫小本商販、下層勞工、民間藝人的生活。如五音戲《拐磨子》，寫做豆腐能手李茂趕集時攬回大宗生意，回家後夫妻連夜推磨、燒火、壓豆腐，歡樂逗趣，天亮時正好把豆腐做成。衡州花鼓戲早期劇目《打鐵》，寫學藝不精的毛國金，自稱鐵匠王。沈香化身毛國銀，助其成功。劇用川調演唱，有專用曲牌【打鐵歌】。雲南花燈《賣貨郎》，寫貨郎下鄉，一群欲為待嫁大姐選購嫁妝的姑娘擁上選購，至滿意方散。為用【賣貨郎調】演唱的歌舞劇。這一類戲內容偏於男女調情。淮北花鼓戲《王小趕腳》，寫二姑娘王翠蘭在年初六回娘家習俗，有專用【趕腳調】。廣西採茶戲《王三姐算命》，寫卜卦為業的王三姐假意請外來的算命先生為她算八字，兩人爭吵不休，最後相互毀掉招牌。是一齣揭發江湖術士故弄玄虛的技兩與同業相忌心理的諷刺喜劇。

民間藝人穿街走巷賣藝又受人欺凌的艱辛生活，在《打花鼓》中有深刻的描寫。漢劇中又名《鳳陽花鼓》、《流民圖》。寫明代鳳陽地方鬧饑荒，打花鼓夫婦外出賣藝謀生。紈袴子弟曹悅招請到家演唱，蓄意調弄花鼓婦。打花鼓夫婦因之發生誤會，到城隍廟辨明原委，才又和好如初。

3. 鄉里野趣類：這一類戲多寫採摘農產物而生衝突，最後誤會消除，雙方結成友誼，性質上也偏於男女調情。如黃梅戲《打豬草》（整理本），寫村姑陶金花打豬草時，無意碰斷小毛家竹園兩根筍，引起爭執，後又言歸於好。劇中有一段「對花」歌舞表演，富有民間生活色彩。是一齣反映村民音容笑貌和樸實、勤

勞、厚道思想的歌舞小戲。邵陽花鼓戲《摸泥鰍》也是丑、旦載歌載舞的對子戲。長沙花鼓戲《扯蘿蔔菜》，又名《湖北逃荒》。寫一湖北大嫂逃荒至湖南，途中飢餓，進路邊菜園扯蘿蔔充飢。守園的茄八份子發現，罰她唱調子，兩人歡樂同唱，又拔蘿蔔贈她。劇中表現了村民對逃荒人的同情，有【逃荒】專調。出於《目連傳》的《罵雞》，寫王婆丟失蘆花大公雞，於是刀剝菜板沿街叫罵，三教九流無不被她罵遍。語言生動潑辣，把王婆刻薄蠻纏的性格刻劃入微。山東四平調多與《借髻髻》串演，稱《罵雞帶借髻髻》。淮海戲、海城喇叭戲等也有此劇目。

4. 節日風習類：農業生產與土地密不可分，自古從祭祀土地中長期孕育的社火、燈會，後來更在西南地區形成燈戲，如四川燈戲、貴州花燈戲和雲南花燈戲。而燈會、社火的另一內容為祖先崇拜，春節燈會之娛神，必先接祖娛神兼以娛人，趕會、觀燈也就成為民間重要的娛樂活動。¹³如福建竹馬戲《跑四美》，又稱《跑四喜》、《乞冬》，由四旦分唱春、夏、秋、冬一個唱段，是農村慶豐收，祈求來年有個好年冬的一種開演前的表演形式。雲南花燈《開財門》，是乾哥到乾妹家祝願財門大開，人壽年豐的吉祥戲，在昆明一帶常作為燈班演出的第一個節目。黃梅戲《夫妻觀燈》，又名《鬧華燈》。寫農村青年王小六夫婦觀看花燈互相逗趣的故事。把男女老少觀燈的歡欣、熱切情態表現得很真實。豫南花鼓戲、陝西花鼓戲《夫妻觀燈》、揚劇《看燈記》、雲南花燈《打草竿》、《瞎子觀燈》、二人轉·拉場戲《大觀燈》也都是描寫元宵節觀燈趣事。

5. 主僱關係類：這一類多是刻劃地主、東家苛刻、好色的諷刺喜劇。如柳腔《尋工夫》，寫李寡婦在天亮前到工夫市去雇用農民劉好賭做短工，一路上自誇她的地好種，飯好吃。天亮時劉認出是苛刻鬼李氏，便將以往在她家受的苦，以嘲笑挖苦的口吻揭露出來。長沙花鼓戲《南莊收租》和雲南花燈《楊老爺收租》都是寫苛刻地主盤剝佃戶，不顧莊稼欠收。楊老爺還借機調戲佃戶妻子，引起紛爭，最後立下賠田契約，狼狽而去。陝西二人台《王成賣碗》，寫財主薛稱心使僕人王成外出賣碗，又尾隨監視。薛見與王成結識的村姑香蘭貌美，企圖調弄，反被二人設計痛責一頓。廬劇《討學錢》，寫農村暴發戶陳大娘子，嘲弄在年三十晚上前來討學錢的賀老先生，藉故拒付學俸。

6. 惡德劣習類：這一類小戲表現了村里民眾對不良品德的嘲弄，常見的是對

¹³ 王兆乾：《燈、燈會、燈戲——中國農耕文化的繁花與碩果》，收入《亞洲傳統戲劇國際研討會文集》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁399。

不事生產，喜好吃喝嫖賭、虛誇拐騙、昏庸迷信者的批評。如武安落子《借髻髻》，寫農村少婦四姐要到娘家趕會，缺少頭飾髻髻（假髮），去找鄰居王四嫂借。王珍惜自己攢體己錢買來的髻髻，推故不借。四姐再三求告，甚至假裝啼哭，才借到了髻髻。劇中嘲弄了四姐虛榮心理，也批評王四嫂的吝嗇。豫劇、四平調等也有此劇目。徽劇高腔劇目《借靴》，寫窮秀才張旦為赴宴，向友人劉二借靴事，也是諷刺劉二慳吝成性和張旦死要排場。清代《綴白裘》收有此劇，雲南花燈等各地劇種也有。廬劇《借羅衣》也是嘲弄借物誇富的諷刺喜劇。

柳琴戲《雙拐》是揭發騙子技倆的諷刺喜劇，寫光棍騙子王利遭女騙子李梅巧語騙去銀錢及偷來的毛驢。甬劇《挑牙蟲》也是揭穿江湖術士技倆的喜劇，《拜五通》則是諷刺迷信鬼神的阿狗，竟把妻子的奸夫當五通神拜祀。

小戲中諷刺荒淫無恥的好色之徒，結局常是登徒子受到懲罰。如竹馬戲《割鬚弄》，寫一無賴企圖調戲丈夫赴試未歸的少婦鴛仔，鴛仔設計使其割鬚，狼狽而去。雲南花燈《破四門》、淮海戲《催租》、甬劇《秋香送茶》、粵北採茶戲《阿三戲公爺》也都是寫好色的地主、相公受到懲罰，屬於輕鬆活潑的諷刺喜劇。尤其是廬劇《打麵缸》，諷刺了一群見色起意的官吏（縣官、師爺、王書吏）。

（四）史事神怪公案類

除前述三類佔大宗的題材外，小戲中也有少量以史事、神怪、公案等為題材的劇作，但也都是民間的觀點，民間的語言。二人轉·單出頭《丁郎尋父》，寫明朝嚴嵩之子嚴祺謀占杜景隆妻，欲害杜，杜出走。其子丁郎成年後外出尋父，困於胡府做工，偶吟身世夯歌，被景隆認出，父子同赴海瑞堂前告狀。海瑞乃緝斬嚴祺。其中《打夯歌》為可獨立演出的小戲劇目。

河南曲劇《王大娘釘缸》，又名《鋸大缸》、《大釘缸》、《大補缸》、《百草山》。寫百草山旱魃化身王大娘，取死人噎食罐煉成黃磁缸，藏身缸內以避雷擊。缸為巨靈神撞裂，觀音老母派土地神化為補鍋匠，假意為之修釘，將缸打碎，又命二郎神前來斬妖。本劇取材於明傳奇《鉢中蓮》之一折，在雲南花燈《補缸》中，王大娘變成一個粗枝大葉的鄉村蕩婦。

由以上對於小戲題材的分類舉例，已可以概見小戲充分展現庶民的生活、感情和理念。而若論其題材所運用的情節來源，除直接取自日常生活瑣事外，由民歌中的戲劇因素發展而成，也是很明顯的現象。譬如雲南花燈戲《捶金扇》，便是民間小曲《捶金扇》發展而成。在小曲中，情哥把捶金扇交給情妹。小戲就使

二人登場，小生送一把捶金扇，小旦送一把茉莉花。定情發願：「捶金扇、茉莉花，同生同死到白髮。」如此便成了花燈小戲。

又如揚劇《王大媽看病》原來也是揚州小調，情節只是姑娘得病，王大媽問病，姑娘敘述對意中人的相思之情。發展為小戲後，不止姑娘和王大媽出場，而且增加了小生吳三保。謂姑娘在遊春時遇三保，一見傾心，兩人便都得了相思，在王大媽的穿針引線下，使兩人成了眷屬。

又如陝北秧歌戲〈禿子尿床〉也是根據民歌發展而成的。它原來的歌詞是：

豌豆開花麥穗穗長，奴媽媽賣奴不商量。
一賣賣在高山頂上，深溝裏擔水淚汪汪。
……
只說女婿趕奴強，又禿又瞎又尿床。
頭一道尿在紅綾被，二一道尿在象牙床。
三一道和奴通腳睡，尿在奴家脖頸上。
……
尿在脖頸上生了氣，脫了綉鞋打女婿。
前炕斷（趕）到後炕上，雙膝跪在炕中央。
先叫姐姐後叫娘。

這樣的民歌本身已充滿誇張性和諧謔性，就很容易轉變發展為小戲。

又如《走西口》原是流傳在綏遠和山西，傳到陝西，成為陝北民歌。其核心唱句只有八句，前六句是：

哥哥你走西口，小妹妹實難留。
手拉著那個哥哥的手，送你到大門口。
送到大門口，妹妹不丟手。
有兩句知心話，哥哥你記心頭。

走路走大路，人多解憂愁。
住店住大店，小店裡怕賊偷。

後來《走西口》發展為內蒙民間小戲「二人台」的重要劇目，流行於包頭一帶。情節成爲：情妹孫玉蓮、情哥胡太春。太春說年景不好，要隨二姑舅走西口。情妹勸阻，難分難捨。情歌控訴世道。送行時情妹爲情哥做飯、梳頭，唱出許多語重心長的囑咐。¹⁴諸如此類的現象，在小戲中是不勝枚舉的。

（五）張紫晨歸納的十三個類型

對於地方小戲從日常生活取材所產生的情節類型，張紫晨《中國民間小戲》歸納爲十三個類型，茲酌取其要點如下：

1. 妻勸夫之情節類型：如《勸夫》、《勸賭》、《勸吃煙》、《勸學》等賢妻勸丈夫改邪歸正。
2. 家庭倫理關係之情節類型：如貪心式之《小二姐回娘家型》、《小姑賢》、《誇夫》、《親家婆頂嘴》等。
3. 以出村遊玩所見爲情節類型：如《放風箏》、《看秧歌》等。
4. 以農村買賣行爲爲情節類型：如《賣絨線》、《賣芫荽》、《賣元宵》等。
5. 以偷蔬果爲情節類型：如《偷南瓜》、《偷甜瓜》、《扯蘿蔔菜》等。
6. 以借貸或互助情節類型：如《小借年》、《借靴》、《借髻髻》、《補背搭》、《雙推磨》等。
7. 以男女關係爲情節類型：如《瞧妹子》、《探妹》、《瞧郎哥》、《送綾羅》、《送櫻桃》、《王二姐思夫》、《喻老四想妹》、《張二姐想喻老日》。此類最多。其間不外寫男女相爲探望、思念或幽會。
8. 以生活之窮苦爲情節類型：如《空歡喜》、《點麥》、《三牙子鋤棉花》、《上包頭》、《下河東》、《捆被套》等。
9. 以反抗不合情理的舊思想勢力爲情節類型：如《補皮鞋》、《楊八姐遊春》、《當板箱》、《打麵缸》等。
10. 以男女之巧拙、智愚相配爲情節類型：如《喝麵葉》。
11. 以欺騙與被欺騙爲情節類型：如《尋工夫》。
12. 以仙凡結合爲情節類型：如《七仙女下凡》、《劉海砍樵》。
13. 以唱知識、述歷史爲情節類型：如《繡藍衫》、《畫扇面》、《綉花燈》等等。

¹⁴ 以上參考張紫晨：《中國民間小戲》，頁 95-100。

由以上可見，地方小戲的內容，無論就題材而言，就情節類型而言，皆以民間的日常生活中所發生的種種瑣事為主要，從而反映其間的甘苦情懷，乃至家庭與社會所存在的問題，或者藉以娛樂、以諷刺、以嘲弄。活躍在民間小戲的人物，也自然以鄉土人物為主體，如夫妻、姑嫂、母女、親家、戀人、田婦、農夫、船夫、趕腳夫、推車夫，也有雇主、長工、和尚、尼姑、少年、兒童、待嫁姑娘、公子哥兒，也有財主、地主、官吏、商賈等等，展現的是一幅民間生動活潑的現世圖。

其描寫家庭生活瑣事，或出以夫妻間的小小勃谿，或出以婆媳或親家間的糾葛；其形容各行各業之遭遇甘苦者，或如農民災旱之逃荒，或如趕腳、長工、賣藝、塾師之勞碌奔波；其流露男女愛情之溫馨與堅執者，則或抒發青春爛漫的情懷，或傾訴互相愛慕的率真，或流露相憐相惜的至意，更有熱烈衝破禮教一往無悔的至情；而最發人深省與快感者，則莫過於以現實生活瑣事為基礎，展現人性中貪婪、慳吝、奸詐、虛偽的種種行為，言語舉止雖謔而不虐，而意識自在其中。凡此也正是小戲質樸無華的思想基礎。

但也因為地方小戲的質性多「務在滑稽」，每每以男女褻瀆調笑為內容，所以每每為衛道之士所不容，而促使政府下達禁令。這種情況早已見諸《隋書·柳彧傳》：

臣聞昔者明王訓民治國，率履法度，動由禮典，非法不服，非道不行。道路不同，男女有別，防其邪僻，納諸軌度。竊見京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戲朋游。鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男為女服，倡優雜技，詭狀異形。以穢嫚為歡娛，用鄙褻為笑樂，內外共觀，曾不相避。高棚跨路，廣幕陵雲，袷服靚妝，車馬填噓。銷醕肆陳，絲竹繁會，竭貲破產，竟此一時，盡室並拏，無問貴賤，男女混雜，緇素不分。穢行因此而生，盜賊由斯而起。浸以成俗，實有由來，因循敝風，曾無先覺。非益於化，實損於民。請頒行天下，並即禁斷。康哉《雅》、《頌》，足美盛德之形容，鼓腹行歌，自表無為之至樂。敢有犯者，請以故違敕論。¹⁵

由其所描述的元宵民間歡樂，正是百戲雜陳的現象，而所云「男為女服，倡優雜技」、「以穢嫚為歡娛，用鄙褻為笑樂」也正是「小戲」逞藝的場景。

¹⁵ [唐]魏徵：《新校本隋書》（臺北：鼎文書局，1980年），頁1483-1484。

無獨有偶的，宋代也出了個陳淳，如出一轍的繼承隋人柳彧以衛道迂腐之論禁止民間戲曲搬演的主張。宋陳淳《北溪大全集》卷 17〈侍講待制朱先生敘述〉云：

朱先生守臨漳，未至之始，閩郡吏民得於所素，竦然望之如神明，俗之淫蕩於優戲者在悉屏戢奔遁。及下車蒞政，寬嚴合宜，不事小惠。¹⁶

又其卷 47〈上傳寺丞論淫戲〉云：

某竊以此邦陋俗，當秋收之後，優人互湊諸鄉保作淫戲，號「乞冬」。群不逞少年，遂結集浮浪無賴數十輩，共相唱率，號曰「戲頭」。逐家哀歛錢物，拳優人作戲，或弄傀儡，築棚於居民叢萃之地、四通八達之郊，以廣會觀者；至市廛近地、四門之外，亦爭爲之，不顧忌。今秋自七、八月以來，鄉下諸村，正當其時，此風在在滋熾。其名若曰戲樂，其實所關利害甚大：一、無故剝民膏爲妄費；二、荒民本業事游觀；三、鼓簧人家子弟，玩物喪恭謹之志；四、誘惑深閨婦女，出外動邪僻之思；五、貪夫萌搶奪之姦；六、後生逞鬥毆之忿；七、曠夫怨女邂逅爲淫奔之醜；八、州縣二庭紛紛起獄訟之繁，甚至有假託報私仇，擊殺人無所憚者。其胎殃產禍如此，若漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不爲仁人君子德政之累。謹具申聞，欲望臺判，按榜市曹，明示約束；並貼四縣，各依指揮，散榜諸鄉保甲嚴禁止絕。如此，則民志可定，而民財可紓；民風可厚，而民訟可簡。閩郡四境，皆實被賢侯安靜和平之福，甚大幸也。¹⁷

上錄兩段資料，朱先生即朱熹，宋光宗紹熙元年（1190）知漳州事，三年後去任。

¹⁶ [宋]陳淳：〈侍講待制朱先生敘述〉，《北溪大全集》，《文淵閣四庫全書》1167冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），卷17〈雜著〉，頁7，總頁632。

¹⁷ [宋]陳淳：〈上傳寺丞論淫戲〉，《北溪大全集》，收入《文淵閣四庫全書》1167冊，卷47〈劄〉，頁9-10，總頁875-876；又收於[清]李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：《光緒漳州府志》，《中國地方志集成·福建府縣志輯》29冊（上海：上海書店，2000年，影印清光緒三年〔1877〕芝山書院刻本），卷38〈民風〉，〈宋陳淳與傳寺丞論淫戲書〉，頁17-18，總頁921。

顯然朱子不喜「優戲」而加以禁絕。陳淳字安卿，號北溪，福建龍溪人。朱熹守漳時曾從之學。傅寺丞即傅伯成，字景初，由濟源遷居泉州。少從朱熹學，宋孝宗隆興元年（1163）進士，寧宗慶元三年（1197）知漳州。歷官太府寺丞。從陳淳的這封上書，可見慶元間漳州「優戲」和「傀儡」極為盛行，遍及城鄉。而從其「築棚於居民叢萃之地、四通八達之郊」諸語，可見其場面甚為盛大，而其「為害」居然有八大條。如此這般的「優人作戲」，又影響如此之大，若說只是「落地掃」的鄉土小戲模樣，是教人不可思議的。所以據此我們應當可以說，在南宋紹熙、慶元間，福建漳州已經有演員足以扮飾各色人物、情節複雜曲折、藝術形式已較完整、足以動人心魂，當時稱之為「戲文」或「戲曲」的「大戲」了。¹⁸

像這種視戲曲如蛇蠍的論述，元代以後變本加厲，王利器乃編有《元明清三代禁毀小說戲曲史料》一大冊，¹⁹戲曲乃同小說一般為庶民喜聞樂見之物，乃遭官府百般禁毀，然而能禁毀得了嗎？

而小戲實為戲曲之雛型，因之關目情節極為簡單，不過藉鄉土生活瑣事，抒發鄉土情感而出諸滑稽詼諧，博取鄉土娛樂。所以體製短小、內容單薄，論其關目尚無需講究布置之技法。

二、元人北曲雜劇劇目之題材內容

以下論述戲曲大戲，所謂「大戲」是戲曲演員充任腳色以扮飾人物，足以演出人生百態，歌舞樂融合而為美學基礎，以虛擬、象徵、程式基本原理，所呈現的綜合文學和藝術。其劇種以體製而論，有金元北曲雜劇、宋元明南曲戲文、明清傳奇、南雜劇、短劇；以腔調而言，今日尚有崑山、高腔、梆子、皮黃四大腔系。下文據此論述。

（一）元人北曲雜劇劇目之著錄

元人雜劇之劇目著錄，元人鍾嗣成《錄鬼簿》約成於至正五年，其所著錄元人雜劇有四百五十八本；明初朱權《太和正音譜》著錄元人雜劇有五百三十五本，

¹⁸ 余有〈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。

¹⁹ 王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981年）。

合明初人所作，有五百六十六本。清末民初王國維《宋元戲曲考》謂「今日確存之元劇，而吾輩所能見者，實得一百十六種。」含有名氏作家四十六人，劇作八十九種，無名氏二十七種。²⁰

而日本青木正兒於昭和十二年（1937）於東京弘大堂書房所出版《元人雜劇序說》考得初期作者三十人，雜劇六十八本；中期八人，十三本；末期元末明初十四人，十六本；合計五十二人，八十七本。²¹1959年羅錦堂《現存元人雜劇本事考·現存元人雜劇總目》考得作者四十八人，雜劇一百本；無名氏六十一本，合計現存一百六十一本。²²1992年王季思主編《全元戲曲》，收錄元人雜劇作家六十二人，一百五十一本；無名氏四十七本，合計一百九十八本。²³1996年張月中、王綱主編《全元曲》，收錄元人雜劇作家五十一人，雜劇一百十七本，無名氏四十七本，合計一百六十四本。²⁴

以上可見諸家所得之現存元劇作家和劇本數皆不同，緣故是觀點不同，取捨不一。譬如王季思計入殘折或殘曲，故所得獨多。然而元劇作家作品之歸屬，確實有諸多疑慮者，譬如鄭師因百（騫）〈元劇作者質疑〉考訂十八本作者歸屬之問題。錄其結論如下：

《金錢記》：應屬石君寶。

《殺狗勸父》：應屬無名氏。

《兒女團圓》：應屬高茂卿。

《雙獻功》：應屬高文秀。

《倩女離魂》：應屬鄭光祖。

《酷寒亭》：應屬花季郎。

《趙氏孤兒》：應屬紀君祥，《元曲選》之第五折，當為後人所加。

《裴度還帶》：應屬賈仲明。

²⁰ 參見王國維：《宋元戲曲考》，收於《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，2000年），〈元劇之存亡〉，頁99-115。

²¹ [日]青木正兒撰，隋樹森譯：《元人雜劇序說》，收入《元曲研究》（臺北：里仁書局，1984年），乙編，頁31-46。

²² 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》（臺北：中國文化事業股份有限公司，1960年），頁1-102。

²³ 王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學社出版，1992年）。

²⁴ 張月中、王綱主編：《全元曲》（鄭州：中州古籍出版社，1996年）。

- 《五侯宴》：應屬明代伶工。
 《東牆記》：應屬元末明初無名氏。
 《蔣神靈應》：應屬明代伶工。
 《澗池會》、《伊尹耕莘》、《智勇定齊》：均應屬明代伶工。
 《三戰呂布》：明代伶工所改竄。
 《老君堂》：明代伶工所編。
 《除桑椹》：非元無名氏，應題無名氏。
 《黃鶴樓》：應屬無名氏。²⁵

鄭師對元劇作者之「質疑」為師兄羅錦堂《現存元人雜劇本事考》所採取。羅氏對元劇所作之分類。其總目與分類劇目之論述，均據此而來。

元人雜劇之劇目題材類型，《太和正音譜》「雜劇十二科」：

一曰「神仙道化」、二曰「隱居樂道」（又曰「林泉丘壑」）、三曰「披袍秉笏」（即「君臣」雜劇）、四曰「忠臣烈士」、五曰「孝義廉節」、六曰「叱奸罵讒」、七曰「逐臣孤子」、八曰「鑿刀趕棒」（即「脫膊」雜劇）、九曰「風花雪月」、十曰「悲歡離合」、十一曰「烟花粉黛」（即「花旦」雜劇）、十二曰「神頭鬼面」（即「神佛」雜劇）。²⁶

以上「十二科」，其內容題材類型之名義，大抵可以自明，而我國戲曲有明確的分類，²⁷可以說以此為始。夏伯和《青樓集》記述元代歌妓所擅長的雜劇有鴛鴦、花旦、軟末尼、閨怨，綠林等五類。此五類散見篇中，夏氏並未明舉。故雜劇分類之始，仍應歸屬《正音譜》。《正音譜》十二科中的附注，去其與《青樓集》重複

²⁵ 鄭師因百（騫）：〈元劇作者質疑〉，原載《大陸雜誌》特刊第1輯（上）（1952年7月），頁235-240；收入《景午叢編》上冊（臺北：中華書局，1972年），頁317-325；《鄭騫戲曲論集》（臺北：國家出版社，2012年），頁122-132。

²⁶ [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24。

²⁷ 關於我國古典戲劇的分類，筆者有〈我國戲劇的形式和類別〉一文，原載《中外文學》2卷11期（1974年4月），頁9-19；後收入拙著：《古國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），更名為〈中國古典戲劇的形式和類別〉，頁1-13。

的，尚有君臣、脫膊、神佛三類，合起來共八類，由其名稱可以看出是民間的分類法。除脫膊一類外，大致是就劇中主要人物的身分來分類的。而《正音譜》十二科中，一、二、五、六、八、九、十等七科，可以說係就劇作的內容性質分的；其餘五類，可以說係就劇中主要人物的身分分的。因為系統不純，所以十二科中像四五六七等四科間，九、十一兩科間，一、十二兩科間，便容易產生界線不明，混淆不清的現象。

雖然，青木正兒《元人雜劇序說》，則舉《青樓集》之五類與《太和正音譜》十二科之例如下：

1. 分類俗稱

- (1) 君臣雜劇：白樸之《梧桐雨》，馬致遠之《漢宮秋》，鄭光祖之《周公攝政》
- (2) 軟末泥雜劇：關漢卿之《玉鏡臺》，喬吉之《金錢記》、《揚州夢》，鄭光祖之《王粲登樓》
- (3) 脫膊雜劇：關漢卿之《單刀會》，李壽卿之《伍員吹簫》，朱凱之《昊天塔》，無名氏之《馬陵道》、《單鞭奪槊》、《小尉遲》
- (4) 綠林雜劇：高文秀之《雙獻功》，康進之之《李逵負荊》，李文蔚之《燕青博魚》，無名氏之《還牢末》
- (5) 閨怨雜劇：關漢卿之《拜月亭》，白樸之《牆頭馬上》，石子章之《竹塢聽琴》鄭光祖之《倩女離魂》
- (6) 花旦雜劇：關漢卿之《謝天香》、《救風塵》、《金線池》、《調風月》，戴善甫之《風光好》，石君寶之《曲江池》，鄭光祖之《傷梅香》，喬吉之《兩世姻緣》
- (7) 神佛雜劇：鄭廷玉之《看錢奴》，尚仲賢之《柳毅傳書》，無名氏之《硃砂擔》《盆兒鬼》

2. 雜劇十二科

- (1) 神仙道化：馬致遠之《岳陽撐》、《任風子》、《黃梁夢》，岳伯川之《鐵拐李》，范康之《竹葉舟》，賈仲名之《金童玉女》，谷子敬之《城南柳》
- (2) 隱居樂道：馬致遠之《陳搏高臥》，無名氏之《嚴子陵》
- (3) 披袍秉笏：（參看君臣雜劇）

- (4) 忠臣烈士：紀君祥之《趙氏孤兒》，楊梓之《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》，無名氏之《抱妝匣》
- (5) 孝義廉節：秦簡夫之《趙禮讓肥》，宮天挺之《范張雞黍》，蕭德祥之《殺狗勸夫》
- (6) 叱奸罵讒：孔文卿（或金仁傑）之《東窗事犯》
- (7) 逐臣孤子：王伯成之《貶夜郎》，無名氏之《赤壁賦》
- (8) 鎗刀趕棒：（參看脫膊雜劇、綠林雜劇）
- (9) 風花雪月：（參看閨怨雜劇）
- (10) 悲歡離合：張國賓之《汗衫記》、《羅李郎》，鄭廷玉之《看錢奴》，武漢臣之《老生兒》，楊文奎之《兒女團圓》，楊顯之之《瀟湘雨》，無名氏之《貨郎旦》、《鴛鴦被》、《馮玉蘭》
- (11) 煙花粉黛：（參看花旦雜劇）
- (12) 神頭鬼面：（參看神佛雜劇）²⁸

清初錢遵王《也是園藏古今雜劇》目錄，首為元人所撰，次元無名氏所撰，次明人所撰，次歷朝故事，次古今雜傳，次釋氏神仙，而以教坊所編演者殿後。其歷朝故事又分春秋、戰國、西漢、東漢、三國、晉朝、唐朝、宋朝、水滸等；看似有所分類，但並非全然以元明雜劇之劇目題材類型作為基準。

（二）元人北曲雜劇劇目之題材類別

對於元人北曲雜劇劇目之題材內容，敘其情節，考其淵源，証諸史實者，始見於清康熙末年無名氏之《曲海總目提要》，而對於元雜劇之劇目題材分類，羅錦堂《現存元人雜劇本事考·現存元人雜劇之分類》，及至目前為止，堪稱最為平正通達。他將元雜劇就內容分作八類，每類又分若干項，並舉劇目，錄之如下：²⁹

1. 歷史劇

三十五本

²⁸ [日]青木正兒撰，隋樹森譯：《元人雜劇序說》，收入《元曲研究》，頁28-30。

²⁹ 以下摘錄自羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，頁424-450。

(1) 以歷史事蹟為主者

凡十五本，其次序依時代先後排列：

周公攝政 西周	澠池會 戰國	連環計 以下三國	三戰呂布
襄陽會	博望燒屯	黃鶴樓	隔江鬪智
蔣神靈應 晉	老君堂 唐	雁門關 五代	龍虎風雲會 以下宋
抱粧盒	衣襖車	射柳捶丸	

(2) 以個人事蹟為主而其事與史蹟相關聯者

凡二十本，其次序依時代先後排列：

介子推 以下春秋	伍員吹簫	楚昭公	豫讓吞炭 以下戰國
趙氏孤兒	氣英布 以下漢	賺荊通	霍光鬼諫
漢宮秋	千里獨行 以下三國	單刀會	西蜀夢
三奪槩 以下唐	單鞭奪槩	小尉遲	梧桐雨
哭存孝 五代	昊天塔 以下宋	謝金吾	東窗事犯

2. 社會劇

二十四本

(1) 朋友

此類劇凡四本，次序依內容性質排列；前三本為生死不渝者，後一本為有始無終致相殘殺：

范張雞黍	東堂老	張千替殺妻	馬陵道
------	-----	-------	-----

(2) 公案

此類劇凡十四本，又可分為兩目：一為決疑平反，二為壓抑豪強。

① 決疑平反，凡十本，次序依斷案者時代先後分：

金鳳釵 宋上皇	緋衣夢 錢可	盆兒鬼 以下包拯	後庭花
蝴蝶夢	救孝子 王翕然	魔合羅 以下張鼎	勘頭巾
馮玉蘭 金圭	硃砂擔（冥誅）		

②壓抑豪強，凡四本，次序依主角分：

魯齋郎 以下包拯	陳州糶米	生金閣	十探子 李圭
----------	------	-----	--------

③綠林（借舊名），凡六本，皆係寫水滸故事者，次序依主角分：

爭報恩 關勝、徐寧、花榮	黃花峪 魯智深	燕青博魚 燕青	雙獻功 以下李逵
李逵負荆	病劉千（附）		

3. 家庭劇

二十七本

降桑椹	剪髮待賓	陳母教子	焚兒救母
虎頭牌	秋胡戲妻	舉案齊眉	破窑記
酷寒亭	還牢末	貨郎旦	灰闌記
趙禮讓肥	殺狗勸夫	老生兒	神奴兒
合同文字	五侯宴	兒女團圓	合汗衫
羅李郎	瀟湘雨	鴛鴦被	竹塢聽琴
梧桐葉	竇娥冤	九世同居	

4. 戀愛劇

二十本

(1) 良家男女之戀愛

凡十本，次序依作者時代先後排列：

拜月亭	牆頭馬上	西廂記	倩女離魂	金錢記
留鞋記	蕭淑蘭	碧桃花	符金錠	東牆記

（註）留鞋記女主角身份低而不賤，故仍入此類。

(2) 良賤間之戀愛

凡十本，次序依作者時代先後排列：

金線池	青衫淚	曲江池	紅梨花	玉壺春
紫雲庭	兩世姻緣	對玉梳	百花亭	雲窗夢

5. 風情劇

八本

凡以男女間風流而兼有滑稽情趣之故事為主題者，皆歸此類，約等於十二科之風花雪月及煙花粉黛之各一部。茲列舉如下，其次序依內容性質分：

玉鏡臺 以下良家婦女	望江亭	調風月 以下侍婢	儷梅香
揚州夢 以下妓女	救風塵	謝天香	風光好

6. 仕隱劇

二十一本

(1) 發跡變態

凡十四本，次序依時代先後排列：

伊尹耕莘 商	智勇定齊 以下戰國	凍蘇秦	醉范叔
圯橋進履 以下漢	追韓信	漁樵記	王粲登樓
薛仁貴 以下唐	飛刀對箭	裴度還帶	劉弘嫁婢 隋(附)
遇上皇 以下宋	薦福碑		

(2) 遷謫放逐

凡五本，次序依內容性質排列：

貶夜郎 以下文人	貶黃州	赤壁賦	麗春堂 文官
敬德不伏老 武官			

(3) 隱居樂道

凡兩本，次序依時代先後排列：

七里灘 漢	陳搏高臥 宋		
-------	--------	--	--

7. 道釋劇

二十二本

(1) 道教劇

凡十四本，次序依度人者時代先後排列，第一、二兩本為太白金星；第三本為東華仙及毛女；第四、五用本為鍾離權；六、七、八、九、十五本為呂洞賓；

十一、十二兩本爲李鐵拐，十三、十四兩本爲馬丹陽。

莊周夢	誤入桃源	張生煮海	黃粱夢	藍采和
鐵拐李	竹葉舟	岳陽樓	城南柳	昇仙夢
金童玉女	翫江亭	任風子	劉行首	

(2) 釋教劇

又分爲弘法度世與因果輪迴兩類：

①弘法度世凡五本，其次序依時代先後排列：

西遊記	東坡夢	忍字記	度柳翠	猿聽經
-----	-----	-----	-----	-----

②因果輪迴凡三本：

來生債	冤家債主	看錢奴		
-----	------	-----	--	--

8. 神怪劇

四本

張天師	桃花女	柳毅傳書	鎖魔鏡
-----	-----	------	-----

(三) 元人北曲雜劇劇目之題材內容特色

以上八類，可以將「戀愛劇」和「風情劇」，合爲「戀愛風情劇」，因爲皆關涉男女間情感之事；其「神怪劇」亦可併入「道釋劇」爲一類，因爲誠如羅氏所言，「神怪劇」不過爲「道釋劇」之枝蔓。

元人之歷史劇，應當取材自宋代說話家數之「講史」，講說歷代爭戰興亡的長篇故事。《東京夢華錄》謂宋崇寧、大觀間有藝人霍四究說《三分》，尹常賣講《五代史》。³⁰南宋講史更加發達，臨安北瓦十三座勾欄中「常是兩座勾欄專說史書」；³¹《武林舊事》記講史藝人除小說外最多，有二十三人。³²《醉翁談錄》

³⁰ 見〔宋〕孟元老：《東京夢華錄》（北京：文化藝術出版社，1998年），卷5「京瓦伎藝」條，頁31-32

³¹ 語出〔宋〕西湖老人：《西湖老人繁勝錄》（北京：文化藝術出版社，1998年），「瓦市」條，頁108

³² 見〔宋〕吳密：《武林舊事》（北京：文化藝術出版社，1998年），卷6「諸色伎藝人」，頁415。

謂講史藝人要通經史、博古今，才能「秤稱天下淺和深」。³³《夢梁錄》所載講史藝人王六大夫，便是「講諸史俱通」的，因此聽者紛紛。³⁴其他像喬萬卷、戴書生、張解元、陳進士也都是精通講史，藝壓群倫，才獲得聽眾對他們這樣的稱號。

宋代所講的史書，《東京夢華錄》所記「三分」、「五代史」外，尚有通鑑、漢唐歷代史書文傳，《醉翁談錄·小說開闢》：「也說黃巢撥亂天下，也說趙正激惱京師。說爭戰有劉項爭雄，論機謀有孫龐鬥智。新話說張韓劉岳，史書講晉宋齊梁。三國志諸葛亮雄材，收西夏說狄青大略。說國賊懷奸從佞，遣愚夫等輩生嗔。說忠臣負屈銜冤，鐵心腸也須下淚。」可見所載有孫龐鬥智、劉項爭雄、三國志、說黃巢……，「史書講晉宋齊梁」等。則宋人講史書內容實在廣泛豐富。也因爲有這樣廣泛豐富的內容，所以元人也就順手可以取資爲雜劇的題材，使得歷史劇的劇目特別多。而由此也可見，元雜劇的「歷史劇」，並非直接取資史傳，而是逕從「說話」改編。那麼，宋人說話四家中尙有小說、說公案、說鐵騎兒、說經，說唱文學更有諸宮調、覆賺、彈詞、崖詞，是否其他類別的元雜劇也有許多題材出諸於此呢？筆者雖一時未及詳考，但可以揣測其可能性是很大的。眾所周知的《西廂記》不就是改編自元初金人董解元《諸宮調西廂記》嗎？而諸宮調則是北宋孔三傳首創。

鄭振鐸有〈元代「公案劇」產生的原因及其特質〉和〈論元人所寫商人、士子、妓女間的三角戀愛劇〉³⁵都旨在說明其內容與元代政治社會的密切關係，也就是說那是元代的真實反映。筆者據鄭氏之說，演繹其大意如下：

道德用以維繫人心，法律用以制裁惡徒。但在亂世裏，法律蕩然，道德淪喪，在爲非作歹的權豪勢要眼中，亦無法律、道德可言；若此，人世間便失去了公理：升斗小民只有任由權豪勢要剝削宰割，本分善良的人只有任由流氓惡棍欺凌壓迫。人世間充滿了大大小小的冤屈，壓抑了形形色色的悲憤；於是強力者挺而走險；柔弱者只好借古人酒杯澆自家塊壘，希企有一位像包拯、秦儵然、錢可那樣不畏強悍而專和權豪勢要作對的清官，出來爲他們主持正義，鋤姦去惡。如果找不到這樣一位清官，那麼像張鼎那樣明白守正、不辭艱苦的將含冤負屈的百姓解

³³ 見〔宋〕羅曄：《醉翁談錄》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998年），甲集卷之1「小說引子」條，頁2。

³⁴ 見〔宋〕吳自牧：《夢梁錄》（北京：文化藝術出版社，1998年），卷20「小說講經史」條，頁306。

³⁵ 收入《鄭振鐸文集》，第5卷（北京：人民文學出版社，1988年），頁465-485、486-506。

救出來的吏目也可以。但是，在異族的鐵蹄下，究竟沒有這樣的清官和吏目。於是等而下之，只好期待梁山泊那樣的英雄好漢，出來替他們報仇雪恨，痛快人心。可是梁山的英雄也只是可遇不可求，於是乎又等而下之，只有寄託於冥冥之中的鬼神來主持公道了。這是元雜劇中公案劇和綠林劇，以及許多鬼魂報冤劇的時代背景。「柔軟莫過溪澗水，到了不平地上也高聲。」我們透過了元雜劇，似乎聽到許許多多柔弱無助的痛苦呼號，而最教人感到聲嘶力竭的，莫過於反映在那些鬼魂報冤的雜劇裏：關漢卿的《竇娥冤》演竇娥為童養媳，被誣毒死公公，為昏官污吏所殺，死時血不沾塵土，盡染於旗鎗上之白練，晴天忽降大雪，掩蓋其屍體，不使暴露，死後楚州為之大旱三年；確實顯現了天地的靈應。可是她的冤屈，即使有一位官拜肅政廉訪使的父親，也不能替她洗雪，還要她的鬼魂出現公庭，才使奸徒惡棍一一招伏。又《緋衣夢》演王閨香之未婚夫李慶安被誣殺死梅香，錢大尹（可）斷獄平反事。錢大尹雖然公平清正，剖決如神，可是如果不是神明托夢指點，他也無法偵知真正兇手就是裴炎。鄭廷玉的《後庭花》演劉天義與女鬼翠鸞相遇旅邸，以【後庭花】詞唱和，遂被誣私匿民女，包拯勘問，明其冤抑事。包拯雖然剛正嚴明，斷案如神，可是如果不是看了翠鸞所作【後庭花】詞有「不見天邊雁，相侵井底蛙」之句，反覆窮治，也無法澄清這一起離奇曲折的重重謀殺案。無名氏的《生金閣》演郭成以家傳至寶生金閣及美妻為龐衙內所窺而賈禍，包拯為之伸雪事。可是如果不是郭成的鬼魂提着頭追逐龐衙內，遇見了包拯，申訴其事，包拯也無法為之雪恨。又《神奴兒》演李德義妻王氏圖謀家產，勒殺德義兄子神奴兒，包拯為之勘斷事。可是如果不是神奴兒的鬼魂追擊王氏，使得王氏上堂即服其罪，神奴兒並在公堂上歷訴其冤，包拯亦無從為他申雪。又《硃砂擔》演兇徒鐵旛竿白正，劫其友王文用擔中硃砂，且殺之，後遭冥譴事。此劇如果不是王從道（文用父）的鬼魂訴於天曹，王文用的鬼魂訴於東岳，岳神使太尉神及地曹率冤魂去勾取白正，使之入陰府受審，遍受地獄諸苦的話，王文用便永遠做一個冤死鬼。以上所說的這些劇本情節，毫無疑問的，在現實的人世社會中都是不可能的，也就是說冤屈是永遠無法平反的。而元代那些悲苦無訴的小民，在道德、法律淪亡的時代裏，如果不寄託於冥冥中的鬼神，來聊以慰藉內心的憤懣，而又沒有能力挺而走險，又將如何呢？³⁶

³⁶ 筆者有〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉一文詳論，原載《中華文化復興月刊》第9卷9期（1976年9月），頁84-91；收於拙著《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業有限公司，

元雜劇以士子妓女為題材的，可以分作三類：一是敷演其間的風流情趣事，如關漢卿《謝天香》、戴善甫《風光好》、張壽卿《紅梨花》、喬吉《揚州夢》等；一是敷演其間的戀情被鴿母所阻終至團圓事，如關漢卿《金線池》，石君寶《紫雲亭》、《曲江池》，喬吉《兩世姻緣》等；一是敷演士子、歌妓與富豪或大賈間的三角戀情，如馬致遠《青衫淚》，賈仲明《對玉梳》、《玉壺春》、無名氏《雲窗夢》、《百花亭》等。這三類各具模式，而以第三類最具社會意義，此類固定模式是：士子有潘安之貌、子建之才，妓女有冰清玉潔之性、沉魚落雁之容，兩人一見鍾情，不嫌貧富、不嫌貴賤，相守相愛；而這時總有一位富豪或大賈，因慕妓女姿色，以重金賄賂鴿母，共同設計奪取妓女；於是士子與妓女因而備嘗苦辛，妓女或嫁作商人婦，或設法逃脫；然其結局，不是士子功名得意，就是有一位做官的朋友出來為他奪回妓女，懲罰大賈，終於吉慶團圓。

《救風塵》雖然也屬妓女劇，但和以上所說的三種類型不相同。這三種類型，就現實的意義來說，只是那些在異族鐵蹄下，沒有功名、沒有富貴，以「書會」為糊口之所的「才人」們，自我陶醉的空中樓閣而已。而《救風塵》中的安秀實，其軟弱無能、猥瑣寒儉之態，正是元代士子、活生生的寫照；而宋引章之識淺質鄙，唯逸樂是圖，也是元代歌妓的典型；而周舍之風月手段、狡猾無賴，則是元代富豪的樣版；至於趙盼兒之機智練達、俠肝義膽，使人生詼諧之趣，使人生景仰之心，則是妓女中不世出的傳奇人物。所以《救風塵》是一本環繞著妓女為主題而最具寫實性的雜劇，劇中沒有可驚可愕的事件，但有忍俊不禁的笑聲和笑聲中撲簌婆娑的淚影。

至於元雜劇中以士子為主人翁劇目，同樣具有非常現實的意義。

晉朝有位「貌寢口訥，而辭采壯麗」，以作〈三都賦〉而使洛陽紙貴的左思（字太沖，250-306），他曾寫了八首〈詠史〉詩，其第七首云：

主父宦不達，骨肉還相薄；買臣困採樵，伉儷不安宅；陳平無產業，歸來翳負郭；長卿還成都，壁立何寥廓。四賢豈不偉？遺烈光篇籍；當其未遇時，憂在填溝壑。英雄有迍邅，由來自古昔。³⁷

1997年），頁23-45。

³⁷ [西晉]左思：〈詠史八首〉其七，[清]逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1988年），頁734。

詩中所謂的「四賢」，就是漢代的主父偃、朱買臣、陳平、司馬相如，他們都是起先坎坷優蹇，後來發迹變泰的讀書人。左太沖的詠史其實就是詠懷，他自負文武全才，「夢想騁良圖」，可是一直「抱影守空虛」；所以他就舉出「四賢」來說明「英雄有迍邅，由來自古昔」的道理，希望自己有朝一日也能夠像「四賢」那樣飛黃騰達，「遺烈光篇籍」。但是我們知道，他終究只是「夢想」，在司馬氏那樣的世界裏，他到頭只能在空中構築樓閣而已。

左太沖的這種「夢想」，便成爲後世落魄文人的心理模式，尤其在反映那黑暗時代的元人雜劇裡，更流露無遺。

在元人雜劇裏，現存的有十四種敷演諸如伊尹、蘇秦、范雎、張良、韓信、朱買臣、王粲、薛仁貴、裴度、張鎬、呂蒙正等古人由「坎坷優蹇」而「發跡變泰」的故事，³⁸就中應以馬東籬的《半夜雷轟薦福碑》最具代表性、最具現實意義。

《薦福碑》劇中的張鎬窮酸到以做三家村的「獼猴王」來糊口，他那位做官的朋友范仲淹爲他到京師進奏萬言策，同時還爲他寫了三封八行書。沒想他要投奔的兩位權貴，都被他「妨殺」，害急症死了。而朝廷得到他的萬言策，就命他爲吉陽縣令，沒想因他遠出，他的官職被他的東家「張浩」所冒了。張浩恐怕事情敗露，派人去刺殺他，他百般求饒，方免一死。他寄宿薦福寺中，寺僧可憐他貧困，打算拓印寺中顏真卿碑，使他賣作赴京的旅費，沒想因他咒詛龍神，半夜裡雷雨大作，把碑擊碎了。他的命運至此可謂困頓已極，不禁心灰意懶而萌厭世之念，正欲自裁，忽然范仲淹沖上，於是共赴京師，高中狀元，治張浩罪，娶宋公序女爲妻。

像這樣的故事，我們知道什麼萬言策、中狀元，冤屈得雪，乃至於如花美眷，其實都是「烏有無是」，元代的讀書人根本是沒有這福分的。然而他們爲了心靈的「補償」，卻常常這麼「妄想」，卻不惜自欺欺人的望梅止渴、畫餅充飢。

作者馬東籬可以說是典型的元代讀書人，他在《東籬樂府》裡吐露了最真切的心聲：

³⁸ 這十四種是：《伊尹耕莘》、《智勇定齊》、《凍蘇秦》、《諍范叔》、《圯橋進履》、《追韓信》、《漁樵記》、《王祭登樓》、《薛仁貴》、《飛刀對箭》、《裴度還帶》、《劉弘嫁婢》、《遇上皇》、《薦福碑》。

夜來西風裡，九天雕鶚飛，困煞中原一布衣。悲，故人知未知。登樓意，恨無上天梯！（【南呂·金字經】）
佐國心，拿雲手。命裏無時莫剛求，隨時過遣休生受。幾葉綿，一片綢，暖後休。（【南呂·四塊玉】）
噤寒儒，謾讀書，讀書須索題橋柱。題柱雖乘駟馬車，乘車誰買〈長門賦〉。且看了長安回去！（【雙調·撥不斷】）
布衣中，問英雄，王圖霸業成何用。禾黎高低六代宮，楸梧遠近千官塚，一場惡夢。（【雙調·撥不斷】）³⁹

由這四支曲子，可見東籬自許有「佐國心、拿雲手」的抱負和能耐，更具「九天鵬鶚飛」的豪情勝慨，只是「命裡無時」，缺少相援引的故人。於是始則悲涼滿腹、鬱勃牢騷，繼則「嘆寒儒，謾讀書」，而消極的「隨時過遣休生受」，終於指斥「王圖霸業成何用」，直把人生看作「一場惡夢」了。他那有名的散套〈秋思〉「百歲光陰一夢蝶」，⁴⁰應當就是他對於人生了悟的表白吧！

而我們知道歷朝歷代的讀書人，一直是把科舉當作進身的不二法門，君不見「十年窗下無人問，一舉成名天下知。」君不見「春風得意馬蹄疾，一日看盡洛陽花。」他們對於那「白衣卿相」的功名事業，是多麼的熱衷愉快而終生全力以赴！可是在這蒙元的時代裡，自從滅金後，僅於太宗九年（1237）舉行過一次，直到仁宗延祐二年（1315）方才恢復，其間科舉之廢置凡七十有八年，「士之進身，皆由掾吏」。⁴¹也就是說，東籬盛年之時，根本沒有科舉。明白了這些，那麼劇中的所謂「萬言策」、「中狀元」，在東籬的那個時代說來都只是冥想而已。也因此，東籬那股不可遏抑的鬱勃之氣，便也就如萬丈噴泉似的假藉劇中的張鎬之口，盡情而淋漓盡致的發洩了：

則這斷簡殘編孔聖書，常則是、養蠹魚。我去這六經中枉下了死工夫。凍殺我也！《論語》篇、《孟子》解、《毛詩》注，餓殺我也！《尚書》云、《周

³⁹ [元]馬致遠著，瞿鈞編注：《東籬樂府全集》（天津：天津古籍出版社，1990年），頁46、60、74、75-76。

⁴⁰ 同前註，見【雙調·夜行船】〈秋思〉，頁143。

⁴¹ 柯劭忞：《新元史》（臺北：藝文印書館，1956年），卷64，志31〈選舉志一〉，頁1，總頁701。

易》傳、《春秋》疏。比及道河出圖、洛出書，怎禁那水牛背上喬男女，端的可便定害殺這個漢相如！（第一折【油葫蘆】）

這壁攔住賢路，那壁又擋住仕途。如今這越聰明越受聰明苦，越癡呆越享了癡呆福，越糊突越有了糊突富！則這有銀的陶令不休官，無錢的子張學千祿。（第一折【寄生草么篇】）⁴²

這些話語不止是馬東籬自家的寫照，更是生活在異族鐵蹄下讀書人的共同心聲。我們且看無名氏的兩支【中呂·朝天子】〈志感〉：

不讀書有權，不識字有錢，不曉事倒有人誇薦。老天只恁忒心偏，賢和愚、無分辨。折挫英雄，消磨良善，越聰明、越運蹇。志高如魯連，德過如閔騫，依本分只落得人輕賤。

不讀書最高，不識字最好，不曉事倒有人誇俏。老天不肯辨清濁，好和歹、沒條道。善的人欺，貧的人笑，讀書人、都累倒。立身則小學，修身則大學，智和能都不及鴨青鈔。⁴³

這兩支曲子真把當時讀書識字的「不中用」，說得玲瓏剔透，而其間的憤懣淒苦也最教人惻惻哀傷。這種憤懣淒苦和惻惻哀傷是籠罩著當時每個讀書人的心靈的。

士子在元代的遭遇如此，於是生活在這黑暗時代的人們，由於對現世感到極端的失望，深覺形神不能相親的痛苦：有情人不能相守，自然有「同心而離居，憂傷以終老」的感嘆；相知的朋友卻中途遺棄，自然有「如何金石交，一旦更離傷」的牢騷；而「人生寄一世，奄忽若飈塵」，「所遇無故物，焉得不速老」，生命的無常飄忽，多麼使人驚懼，所以在「奄忽隨物化」之前，應當「榮名以為寶」。可是亂世裏，生命都已朝不保夕，哪來榮名？何況「千秋萬歲後，榮名安所之？」於是有些人便「服食求神仙」，但「多為藥所誤」，而感到「松子久吾欺」，因此便等而下之「不如飲美酒，被服絜與素。」「為樂當及時，何能待來茲。」所追求的只是形體的慾望和心神的麻醉，於是乎頹廢的思想，荒唐的舉止，

⁴² [元]馬致遠撰：《雷轟薦福碑》，收入《古本戲曲叢刊四集》，《古今名劇合選》第10冊（上海：上海商務印書館，1958年影印北京圖書館藏明萬曆刊本），[明]孟稱舜評點《新鐫古今名劇酌江集》，頁4、6。

⁴³ 隋樹森編：《全元散曲》（臺北：漢京文化事業有限公司，1983年），頁1688。

便籠罩、充滿了整個黑暗的時代、混亂的社會。另外也確實有一部分人希企「縱浪大化中，不喜亦不懼」的心靈境界，逃離現實社會，獨善其身，領略生命自然的種種情趣，但能達此境界的，畢竟少之又少。回顧我國歷史，東漢末年、魏晉之際，莫不如此；而元代以野蠻異族的鐵蹄蹂躪我中華禮樂之邦，其黑暗殘酷，較之前代尤有過之而無不及。生活在這個時代的讀書人沒有進身之路，一般百姓為牛為馬，永無翻身之時；道德為蒙古人所摧殘，法律為蒙古人而設；其生活之悲慘可知，其心境之空虛可想。於是便從超現實的世界裏，希企獲得指望和慰藉。恰好這時全真道教為當局所崇奉，陷溺的人們自然飢不擇食，渴不擇飲的信仰起來，成仙了道，解脫塵寰，逍遙物外的思想便充滿人們空虛的心靈之中。也因此，元人的散曲便充滿隱居樂道的情味，元人的雜劇便大量敷演度脫凡人，成佛成仙的內容。

這一類雜劇，即所謂「度脫劇」，度脫劇有一個不成文的規律，那就是凡度必為三而始成。所謂「三度」往往是某仙或某佛發現某人有靈根宿緣，於是前往度化，先說以富貴不足恃，再喻以功名不足戀；可是被度脫的人還是執迷不悟，此時此際，乃假藉其仙佛之超越力量，幻設出各種可驚可愕的事跡，於是乎被度化的人也頓然開悟，隨其出家修道，位列仙班。譬如馬致遠的《任風子》演馬丹陽度化屠戶任風子成道事。任屠恃勇為惡，乘醉持刀入草庵欲殺丹陽，而已反為護法神所殺，向丹陽索頭，丹陽令其自摸，頭固在，不覺猛然省悟，投刀再拜，願隨丹陽學道。又戴善甫的《翫江亭》演李鐵拐度金童牛璘、玉女趙江梅重登仙籍事。李鐵拐先於翫江亭壽筵與牛所設酒店中度化，皆不見容。最後於郊野點化之，令寒波造酒，枯樹開花，璘始知李必為異人，遂從之修行。其他如岳伯川的《鐵拐李》演呂洞賓三度鄭州六案都孔目岳壽於地獄油鑊之際。范康的《竹葉舟》三度儒生陳季卿於赴京求官，路逢暴風雨，墜江溺水之際，而以竹葉為舟，設諸幻境，予以點化。似此者不勝枚舉，雖然神佛度脫劇別有其時代的意義，但其假藉神佛的超越力量以警悟執迷的世人，則為其特色之一。至於神佛度脫劇所象徵的時代意義，那就是生活在黑暗時代裏的人們希企解脫塵寰，逍遙物外的一種冥想。

此外，尚有：鄭廷玉的《忍字記》，馬致遠的《岳陽樓》和《黃粱夢》，吳昌齡的《東坡夢》、李壽卿的《度柳翠》、谷子敬的《城南柳》、賈仲明的《金童玉女》，楊訥的《西遊記》和《劉行首》，以及無名氏的《昇仙夢》、《莊周夢》、《藍采和》、《猿聽經》等十三種。若論其度人者，則有太白金星、東華

仙、毛女、鍾離權、呂洞賓、李鐵拐、馬丹陽、觀世音、彌勒佛、月明尊者、了緣、修公禪師等；被度者則除文人如莊周、蘇軾外，尚有惡吏如岳壽，俳優如許堅，茶博士如郭馬兒，富農如金安壽、劉均佐，屠夫如任屠，倡妓如劉行首、柳翠，鬼怪如柳樹精、猿精，無情之草木如桃柳等；蓋無論有情、無情，只要能游心向道，則莫不能了卻塵緣，飄然仙去。可見元代的宗教觀念，已經徹底的平民化。試想如果没有這一服清涼劑，將教那些空虛死寂的心靈，如何依歸，如何得到暫時的昇華？

也因此，在這種情況下，鄭師因百（騫），便說元曲有頹廢、鄙陋、荒唐、纖佻四弊。他說：

在元曲裡邊有兩種頗不高明的氣氛：頹廢與鄙陋。這完全是時代的反映。元朝在異族統治之下，種族待遇的不平，帝王的昏虐，特權階級的驕橫，權臣猾吏的貪縱不法，這一切組成了一個世紀的黑暗政治畸形社會。當時的文士們，「亂世偷生，蹙蹙靡騁」，對於這樣的政治社會，具有一種由厭惡恐怖與悲天憫人之感交織而成的苦悶。他們忍受不了而又解脫不開，於是很容易頹廢下去；頹廢的結果即不免流於萎靡放浪。或則寄情聲色，或則遁跡山林，麻醉身心，逃避現實。同時又有一般人，很希望進取功名富貴，而亂世的功名富貴又輪不到他們這般老實人頭上；於是一面「假撇清」，滿心升官發財，滿口山林泉石，一面怨天尤人，大發牢騷。看在旁人眼裡，則只見其鄙陋無聊。這樣的生活心情表現在作品上，就形成了那兩種頗不高明的氣氛。個人的鄙陋與風俗人心還沒有太大的直接關係；頹廢就甚為不妥，說好了是傷心人別有懷抱，而其流弊所及則幾乎成了妨礙健全精神思想的毒素。自清代康乾以來，曲這種文體所以始終未能普遍流行，有形式與內容兩種緣故。形式上的緣故是有些方言俚語俗字俗典的難解，與夫譜律之不普及。有些人讀曲因為不諳譜律而弄不清句法，作曲更感無所適從。內容上的緣故，則是頹廢與鄙陋之外再加上荒唐與纖佻，我常稱之為曲中四弊。有了這四弊使人雖有心提倡而不願提倡，即使提倡也難普遍，因為自清以來，人們的精神思想總是比較元明兩朝光明健全，看不慣這種作風。曲這種文學的種種好處也就因此而被湮沒了很久。⁴⁴

⁴⁴ 鄭師因百（騫）：《景午叢編》上冊，〈從元曲四弊說到張養浩的雲莊樂府〉，頁173。

因百師言簡意賅的話語，正道盡了蒙元一代文學之所以具此「頹廢、鄙陋、荒唐、纖佻」四弊的緣故和普遍現象。

而北曲雜劇，由於體製規律非常謹嚴，其限定四折，自然使關目布置，或為起承轉合的刻板形式；由一人獨唱，也不免說唱文學之包袱；而舞台搬演藝術未臻完成，對於戰爭、狩獵之場景，也止能以「探子」出關目。凡此都有待其後戲曲表演藝術的進一步發展。

三、宋元南曲戲文劇目之題材內容

宋元南曲戲文由於受當時的金元北曲雜劇之強勢壓力，潛伏民間，所以其劇目傳世者極少，以下其劇目且從存者、殘存者、佚者三方面考察，內容則從題材分類加以探討。

（一）宋元南曲戲文之劇目

宋元戲文劇目之著錄，始於明嘉靖間徐渭《南詞敘錄》，有宋元六十五種，明初四十八種，共一一三種。近人三〇年代有趙景深《宋元戲文本事》、⁴⁵錢南揚《宋元戲文百一錄》、⁴⁶陸侃如、馮沅君伉儷之《南戲拾遺》，⁴⁷共得一二八種。五〇年代又有錢南揚《宋元戲文輯佚》，⁴⁸趙景深《元明南戲考略》，⁴⁹近三十年來更有錢南揚《戲文概論》（1981年3月）、⁵⁰莊一拂《古典戲曲存目彙考》（1982年12月）、⁵¹劉念茲《南戲新證》（1986年11月）、⁵²黃菊盛、彭飛與朱建明之〈關於宋元南戲劇目的整理和輯佚〉，⁵³和彭朱二氏之《戲文敘錄》（1993年12

⁴⁵ 趙景深：《宋元戲文本事》（北京：北興書局，1934年）。

⁴⁶ 錢南揚：《宋元戲文百一錄》（北京：哈佛燕京學社，1934年）。

⁴⁷ 陸侃如、馮沅君：《南戲拾遺》（北京：哈佛燕京學社，1936年）。

⁴⁸ 錢南揚：《宋元戲文輯佚》（上海：古典文學出版社，1959年）。

⁴⁹ 趙景深：《元明南戲考略》（北京：作家出版社，1958年）。

⁵⁰ 錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年）。

⁵¹ 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982年）。

⁵² 劉念茲：《南戲新證》（北京：中華書局，1986年）。

⁵³ 黃菊盛、彭飛、朱建明：〈關於宋元南戲劇目的整理和輯佚〉，《曲苑》第2輯（1986年5月），頁51-64。

月)等。⁵⁴錢氏錄宋元二三八種,明初六十種,共二九八種;莊氏錄宋元二一一種,明初一二五種,共三三六種;劉氏錄宋元二二四種,另福建特有劇目十八種,明初一二五種,共三八七種;黃彭朱三氏敘錄宋元二百十三種;彭、朱二氏敘錄宋元一九三種,其他待考者二種,福建特有劇目十七種,總計三九〇種。

以上諸家對戲文劇目之蒐羅,除上舉《南詞敘錄》之外,主要來自以下基本資料:

1. 《永樂大典目錄》卷 37,三末韻「戲」字下有戲文三十七卷,三十三種。
2. 《宦門子弟錯立身》第五出仙呂合套【南排歌】、【北哪吒令】、【南排歌】、【北鵲踏枝】四曲舉戲文二十九種。⁵⁵
3. 沈璟《太霞新奏》卷一集雜劇名「因緣薄冷」套下附記謂「舊曲亦有『書生負心』一套,只鋪敘舊傳奇故事,全無意味,猶花名曲之【萬卉花王】一套,不足錄也。」⁵⁶而《增訂南九宮曲譜》卷 4 徵引其佚曲四支(【刷子序】二支,注云「集古傳奇名」;【黃鍾賺】二支,注云:「集六十二家戲文名」),此四曲包含宋元戲文二十二本。⁵⁷
4. 《癸辛雜志》有《祖傑戲文》、⁵⁸《山中白雲詞》有《韞玉傳奇》、⁵⁹《四友齋叢說》有《子母冤家》。⁶⁰
5. 《九宮正始》出於前書之外者有宋元六十八種,明初十七種。
6. 《九宮十三攝譜》又別出十七種。

⁵⁴ 彭飛、朱建明:《戲文敘錄》,收入《民俗曲藝》叢書(臺北:施合鄭民俗基金會,1993年)。

⁵⁵ 見錢南揚:《永樂大典戲文三種校注》(臺北:華正書局,1990年),頁 231-232。

⁵⁶ [明]沈璟:《太霞新奏》,收入王秋桂主編:《善本戲曲叢刊》第 77 冊(臺北:學生書局,1987年),頁 60。

⁵⁷ [明]沈璟:《增訂南九宮曲譜》,收入王秋桂主編:《善本戲曲叢刊》第 3 輯第 2 冊(臺北:學生書局,1984年),頁 191、239。

⁵⁸ [宋]周密:《癸辛雜識》別集上,收入《唐宋筆記叢刊》(北京:中華書局,1983年),頁 261。

⁵⁹ [宋]張炎《山中白雲詞》卷五〈滿江紅〉詞題云:「《韞玉傳奇》,惟吳中子弟為第一流;所謂識拍道、字正、聲清、韻不狂,俱得之矣。作平聲滿江紅贈之。」見唐珪璋編:《全宋詞》(臺北:中央與地出版社,1970年),頁 3495。

⁶⁰ [明]何良俊:《四友齋叢說》,收入任訥主編:《新曲苑》第 1 冊(臺北:臺灣中華書局,1970年),頁 97。

7. 《傳奇彙考標目》所著錄，其中「元傳奇」未見前書者凡三十八種。⁶¹
8. 《李氏海澄樓藏書目》又別出「元傳奇」十四種。
9. 《南九宮曲譜》卷8別出明初戲文《同庚會》一種。⁶²

錢南揚《戲文概論》認為，宋元戲文今流傳而保持原本面目者，有以下五種：

《張協狀元》，宋·九山書會編，《永樂大典戲文三種》本，《古本戲曲叢刊初集本》，莆仙戲藝人演出本，基本相同。

《宦門子弟錯立身》，元·古杭才人編，版本同上。

《小孫屠》，元·武林書會蕭德祥編，版本同上

《劉知遠》，元傳奇，⁶³佚曲五十七支見《九宮正始》，明成化本《白兔記》沿襲此系統。⁶⁴

《琵琶記》，元·高明撰，元刊巾箱本，陸貽典影抄元刊本、明抄本。

經明人修改者有十二種，其作者可考者有以下三種：

《荊釵記》，宋元間吳門學究敬先書會柯丹邱著，⁶⁵版本有二系統，其一士禮居舊藏明姑蘇葉氏刻本《王狀元荊釵記》，其二繼志齋屠赤水評《古本荊釵記》、李卓吾評《古本荊釵記》、汲古閣原刊本、清暖紅室刊本。以葉氏刻本較近古。

⁶¹ [清]無名氏：《傳奇彙考標目》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊（北京：中國戲劇出版社，1959年）。

⁶² [明]沈璟：《增訂南九宮曲譜》，頁321。以上九種，見錢南揚：《戲文概論》，頁73-82。

⁶³ 《九宮十三攝譜》〈譜選古今傳奇散曲集總目〉稱此劇為元人劉唐卿編，見[清]張彝宣：《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》，收入《續修四庫全書》第1750冊（上海：上海古籍出版社，2002年影印中國藝術研究院音樂研究所藏抄本），頁644。徐渭《南詞敘錄·宋元舊篇》稱《劉知遠白兔記》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁251。《戲文概論》以此劇為「宋永嘉書會編撰」（頁83）。

⁶⁴ 見孫崇濤：〈成化本《白兔記》與元傳奇《劉知遠》〉，《南戲論叢》（北京：中華書局，2001年），頁251-268。又見孫著：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年），頁108-109。

⁶⁵ 見《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引題，頁643。

《拜月亭》，⁶⁶元·吳門醫隱施惠撰，⁶⁷版本以明世德堂刻本《重訂拜月亭記》為一系統，較古；以容與堂李卓吾評本《幽閨記》、凌延喜刻朱墨本《幽閨怨佳人拜月亭記》、師儉堂刻陳眉公評《幽閨記》、德壽堂刻羅懋登注釋《拜月亭記》、汲古閣本《幽閨記》、清暖紅室本、喜詠軒本為另一系統。

《殺狗記》，元明·徐暉撰，⁶⁸有明汲古閣原刊本、清暖紅室刻本。

其他九本作者無考：

《趙氏孤兒記》，⁶⁹明金陵唐氏世德堂本。

《東窗記》，明金陵唐氏世德堂本。

《破審記》，明富春堂本、明書林陳含初詹林我刻本。

《金印記》，⁷⁰明萬曆間刊本。

《黃孝子》，元無名氏鈔本。

《三元記》，⁷¹明毛氏汲古閣刻本。

《牧羊記》，⁷²清寶善堂鈔本。

《尋親記》，⁷³明富春堂刻本。

⁶⁶ 明人改本又稱《幽閨記》。

⁶⁷ 《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引注：「吳門醫隱施惠字君美著，武林刻本已數改矣。世人幾見真本哉。五十八齣，按察司刻」，頁 644。

⁶⁸ 《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引注：「古本淳安徐暉仲由著，今本已由吳中情奴、沈興白、龍子猶三改矣」，頁 643。

⁶⁹ 《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引注：「明徐元改作《八義記》」，頁 644。

⁷⁰ 《南詞敘錄》〈宋元舊篇〉作《蘇秦衣錦還鄉》；《九宮正始》引有《凍蘇秦》（謂係成化間本），又有《金印記》；《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》有《蘇秦傳》（並注云：「沈采改作《千金記》。」）則《凍蘇秦》當係《蘇秦衣錦還鄉》較早的明改本，《金印記》又為《凍蘇秦》的改本。見《戲文概論》，頁 91-92。

⁷¹ 改編者為沈受先。

⁷² 《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引注：「江浙省務提舉大都馬致遠千里著，號東籬。」《古人傳奇總目》也作「馬致遠作」，頁 643。

⁷³ 《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》引注：「今本已五改，梁伯龍、范受益、王陵、吳中情奴、沈予一」，頁 644。

《胭脂記》，明文林閣本。

錢氏於文中謂「經明人修改過的凡十四本」，其實只十二本，明改本雖已失本來面目，但多少還保留一些宋元戲文的成分，可以和《九宮正始》⁷⁴對照，自有其價值。

錢氏又謂存殘曲者一百三十四種，完全失傳但存劇目者有八十六本。

而莊一拂《古典戲曲存目彙考》則謂宋元戲文全本存者十五種，較錢南揚少《三元記》、《胭脂記》二種；劉念茲亦謂全存者十五種，與莊氏同。黃菊盛、彭飛、朱建明合著的〈關於宋元南戲劇目的整理和輯佚一文〉，更對錢氏《戲文概論》所輯劇目作全面的考辨，認為錢氏將元雜劇誤作元戲文的有十二種：

《狄梁公》、《喬風魔豫讓吞炭》、《手卷記》、《屈大夫江潭行吟》、
《浪蕩子弟壞風光》、《何郎敷粉》、《黑旋風喬坐衙》、《楊香跨虎》、
《王瑞蓮瑞香亭》、《襄陽府調狗掉刀》、《賀昇平群仙祝壽》、《卓文
君夜奔相如》。

將明雜劇列為戲文的二種：

《菩薩蠻》、《獨樂園司馬開筵》。

將明傳奇當作元戲文的五種：

《斬祛》、《高漢卿》、《蘭蕙聯芳樓》、《蝴蝶夢》、《繡鞋記》。

將散曲誤作元戲文的一種：

《李玉梅》。

⁷⁴ 《九宮正始》據元天歷（1328-1330）間刊刻之《十三調》、《九宮》二譜，徵引不少宋元戲文的曲子。

重複的劇目九種：

- 《高漢卿》，《戲文概論》中著錄兩次。
- 《十大功勞》、《登台拜爵》、《淮陰記》這三種劇目是明傳奇《千金記》的一劇異名，前二者是明人作品。
- 《貞潔孟姜女》即《孟姜女送寒衣》。
- 《蘇小卿西湖柳記》即《蘇小卿月夜泛茶船》。
- 《蕭淑貞祭墳重會姻緣記》一名《劉文龍》。
- 《西池王母瑤台會》與《王母蟠桃會》當為一個劇本。
- 《追王魁》即《王魁負桂英》。
- 《劉寄奴》可能即《白兔記》。

《戲文概論》所遺漏的元戲文有四種：

- 《韓公子三度韓文公記》、《韓文公風雪阻藍關記》、《奪戟》、《伏虎韜》。⁷⁵

黃彭朱三氏因此說「迄今我們所知的宋元南戲劇目應是二百十三種，比《戲文概論》少二十五種。」⁷⁶他們的意見和莊氏較接近。但他們以同名或名近即剔出於宋元戲文之外亦不合情理，因為同一題材可以有兩種以上作品是很常見的事，所以宋元戲文到底有多少存目，諸家還有得爭論。

（二）宋元南曲戲文劇目之題材內容特色

宋元戲文的題材和內容，錢南揚《戲文概論》謂「戲文劇本雖流傳的很少，但它的本事大半是可考的。從這裡，可以知道戲文題材的廣泛。」他舉例列舉如下：

⁷⁵ 詳見黃菊盛、彭飛、朱建明合著：〈關於宋元南戲劇目的整理和輯佚〉，《曲苑》第2輯（1986年5月），頁53-58。

⁷⁶ 同前註，頁58。

1. 出於正史的：如《蘇武》、《朱買臣》、《司馬相如》、《鮑宣少君》之類。
2. 出於時事的：如《祖傑戲文》、《黃孝子》、《鄒知縣》之類。
3. 出於唐宋傳奇的：如《王仙客》、《李亞仙》、《章台柳》、《磨勒盜紅綃》之類。
4. 出於民間故事的：如《孟姜女》、《祝英台》、《劉錫沉香太子》、《董秀才遇仙記》之類。
5. 出於宋金雜劇的：如《裴少俊》、《劉盼盼》、《紅梨花》、《船子和尚》之類。
6. 出於道經佛典的：如《呂洞賓三醉岳陽樓》、《王母蟠桃會》、《西池王母瑤台會》、《鬼子揭鉢》之類。
7. 與宋元話本同題材的：如《柳耆卿詩酒翫江樓》、《陳巡檢梅嶺失妻》、《洪和尚錯下書》、《何推官錯認屍》之類。
8. 與金元雜劇同題材的，如《關大王單刀會》、《拜月亭》、《詐妮子調風月》、《殺狗勸夫》之類。⁷⁷

戲文的題材內容，呂天成《曲品》卷下謂：「括其門數，大約有六：一曰忠孝，一曰節義，一曰風情，一曰豪俠，一曰功名，一曰仙佛。元劇之門類甚多，南戲止此矣。」⁷⁸而錢南揚謂有以下七種類型：

其一敘述愛情、婚姻、家庭生活的，這一類作品數量最多。張庚、郭漢城《中國戲曲通史》說：「在一百多種戲文中，幾乎有一半是描寫愛情、婚姻或家庭故事的。」⁷⁹錢氏《戲文概論》也說：「總的看來，戲文中反映婚姻問題的特別多，約在三分之一以上。其中可分為兩大類：一類是爭取婚姻自由，一類是婚變。這兩種情況，都有它的現實根據的。」⁸⁰

1. 其寫婚變的，都是男子負心而造成婚姻的悲劇。戲文之首《趙貞女蔡二郎》、《王魁負桂英》和《張協狀元》、《李勉》、《三負心陳叔文》、《崔君瑞江天

⁷⁷ 錢南揚：《戲文概論》，頁 121。

⁷⁸ [明]呂天成：《曲品》，《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 223。

⁷⁹ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：大鴻圖書有限公司，1998 年），頁 252。

⁸⁰ 錢南揚：《戲文概論》，頁 122。

暮雪》、《張瓊蓮》、《古本荆釵記》、《歡喜冤家》、《詐妮子》等均屬此類。明沈璟原編沈自晉刪補《增訂南九宮曲譜》卷四正宮過曲【刷子序】又一體引散曲「集古傳奇名」云：

書生負心，叔文翫月謀害蘭英。張協身榮，將貧女頓忘初恩。無情，李勉把韓妻鞭死，王魁負倡女亡身。歎古今歡喜冤家，繼著鶯燕爭春。⁸¹

此曲所提到「負心書生」有陳叔文、張協、李勉、王魁、小千戶五人。

陳叔文本事見宋劉斧《青瑣高議》後集卷四「陳叔文」條，謂書生陳叔文登第後，家貧不能赴任所，娼妓崔蘭英贈以盤纏，乃娶蘭英為妻同赴任所。三年後任滿返家，恐家中之妻見責，遂將蘭英騙到船上飲酒，推入江中溺死，陳叔文後亦被蘭英鬼魂索命而死。⁸²

李勉本事大意為：書生李勉至京城，棄前妻韓氏另娶。受岳父斥責，氣憤鞭死韓氏。周密《武林舊事》所錄雜劇段數中有《李勉負心》一劇，已佚。《寒山堂曲譜》錄戲文《風流李勉三負心》，全劇已佚，僅存殘曲六支，其【一封書】云：

聞說你在京，戀紅裙，醉酒樽。不顧閨中年少婦，不念堂前白髮親。義和恩，重和輕。問你從前不孝名。⁸³

此當係李勉岳父斥責之語。

小千戶本事謂小千戶作客某氏家，夫人令婢女燕燕服侍，終有私情。小千戶別娶大戶人家小姐，夫人將燕燕配小千戶為妾。《永樂大典·戲文十三》著錄，《南詞敘錄·宋元舊篇》著錄作《詐妮子鶯燕爭春》。《九宮正始》題為《詐妮

⁸¹ [明]沈璟：《增訂南九宮曲譜》，頁191-192。

⁸² [宋]劉斧：《青瑣高議》（臺南：莊嚴文化事業公司，1995年），頁74。

⁸³ 見《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》，卷1仙呂宮，頁657；[清]周祥鈺等編纂：《九宮大成南北詞宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第87-104冊（臺北：學生書局，1984年），第2冊，卷3，頁455-456，出處作「散曲」而非「李勉戲文」；[清]呂士雄：《南詞定律》，收入《續修四庫全書》第1751-1753冊（上海：上海古籍出版社，2002年影印中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本），卷4仙呂過曲，頁530-531。

子》，注云：「元傳奇」；《寒山堂曲譜》引作《風風雨雨鶯燕爭春記》，下注云：「劉一棒著，史九敬先婿。」別本有《詐妮子調風月記》。與之同題材者，有宋人話本《妮子記》（見《醉翁談錄》）和元刊《古今雜劇三十種》所收關漢卿雜劇《詐妮子調風月》，情節當大體相同。錢南揚《宋元戲文輯佚》列出所存的八支佚曲。⁸⁴

王魁本事見宋張邦基《摭遺》（見《侍兒小名錄拾遺》引），謂書生王魁未及第時，與妓女焦桂英結為夫妻，王魁上京應試前，與桂英到海神廟盟誓，誓不負心。及第後，卻另娶名門崔氏。桂英託人持書往詢王魁，王負盟，將下書人趕出，桂英自刎而死，鬼魂乃索王性命。⁸⁵鈕少雅《南曲九宮正始》收有殘曲十八支，其南呂過曲【紅衲襖】云：

離家鄉經數旬，在程途多苦辛。到得徐州喜不勝，指望問取娘子信音。見了書便嗔，句句稱官宦門。孜孜的扯破家書，卻把我打離廳。⁸⁶

此曲應是下書人回來向桂英訴說王魁渝盟負義被趕出廳堂的情形。

《歡喜冤家》本事不詳。

其他《崔君瑞江天暮雪》有殘曲二十九支保存在曲譜中，謂書生崔君瑞娶鄭月娘後，上京應試，及第授金華令，攜月娘赴京城取封，至虎撲嶺遇盜，盤纏被劫。崔君瑞暫將月娘寄王媪店中，自去蘇州向父執尚書蘇琇借貸。蘇琇見崔才貌雙全，欲招為婿，崔竟謊稱妻已亡，答應婚事。後月娘往蘇州尋夫，崔不認，誣指月娘為崔家逃婢，大加凌辱，派人將她押回越州。茲錄其曲二支如下：

【南呂近詞·簇仗】恹惶苦萬千，指望為姻眷，誰知他把奴拋閃！（合）負心的是張協李勉，到底還須瞞不過天。天，一時一霎喪黃泉。便做箇鬼靈魂，少不得陰司地府也要重相見。

【羽調近詞·勝如花】負心的，天下有，不是這樣辜恩禽獸。漾了舊日恩情，戀新婚配偶。指望與他頭白相守，做了風中絮水上漚，無根萍不浪舟。

⁸⁴ 詳見錢南揚：《宋元戲文輯佚》（北京：中華書局，2009年），頁316-318。

⁸⁵ [宋]張邦幾：《侍兒小名錄拾遺》，收入嚴一萍選輯：《原刻影印百部叢書集成》第71冊（臺北：藝文印書館，1966年影印《稗海》叢書本），頁8-9。

⁸⁶ 同前註，頁547。

崔君瑞憐新棄舊，鄭月娘出乖露醜，好教人難禁難受。怕什麼嚴寒時候，三人同往蘇州。⁸⁷

此二曲是月娘知崔已負心別娶，乃冒嚴寒往蘇州尋夫。

又《張瓊蓮臨江驛》，題材與《崔君瑞江天暮雪》、元雜劇楊顯之《臨江驛瀟湘秋夜雨》相近。《宦門子弟錯立身》【排歌】云：「瓊蓮女，船浪舉，臨江驛內再相會。」⁸⁸《南曲九宮正始》之殘曲有云：「雲重四野風怒號，瀟湘夜雨瀟瀟。」可以概見其內容。

此外，《張協狀元》與《琵琶記》、《荆釵記》等，見下文。

錢南揚說：在重男輕女的封建社會裡，女人經濟不能獨立，必須依賴男人，故《儀禮·喪服傳》講究「婦人有三從之義」，《儀禮·喪服疏》也說女子有「七出」。在東漢初年《後漢書·宋弘傳》有「富易交，貴易妻」的話語，唐宋間用科舉取士，推翻六朝門閥制度，知識分子有參政機會，成為統治階級。所以公卿喜歡在新科進士中選婿，企圖擴張自己勢力；而新科進士也必須得到公卿提攜，才能前途無量。因此讀書人一旦發跡，便丟棄了貧賤時的妻子，婚變現象因而較為普遍。總的來說，婚變戲的主因，不是為財，就是為勢。⁸⁹張、郭二氏說：「這樣的一個社會問題，在宋室南遷以後，由於南方寒族出身的人大量參加統治集團，而更加尖銳起來。」⁹⁰在現實社會裡被遺棄的薄命婦女，戲文的作者是寄以同情的，而對於那些負心男子，一方面則在「善有善報，惡有惡報」的理念下，無奈的寄望於因果報應和鬼魂報仇，於是蔡二郎被暴雷擊死，王魁、陳叔文被妻子的鬼魂索去生命，以宣泄群眾疾惡如仇的情懷；而另一方面則使女主角幸遇貴人提携相救而獲得夫妻團圓的結尾，如《張協狀元》、《崔君瑞江天暮雪》、《張瓊蓮》、《王瑩玉》等都是如此。所以如此的緣故是戲文作者乃至群眾不願意看到被遺棄的婦女遭遇到悲慘的命運，又不能改變擺脫婦女「從一而終」的禮俗，所以很不

⁸⁷ 見《南曲九宮正始》，《善本戲曲叢刊》第34冊，頁1183、1265-1266；《寒山堂九宮十三攝曲譜》查無此二曲；《南詞新譜》沒有南呂近詞【簇杖】，但有羽調近詞【勝如花】，但曲文出處均不同，見第29冊，頁204；《九宮大成》查無南呂【簇杖】，但有羽調近詞【勝如花】，第103冊，卷77，頁6488；《南詞定律》，卷8，頁335-336、卷12，頁191-192。

⁸⁸ 見錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》，頁231。

⁸⁹ 錢南揚：《戲文概論》，頁123-124。

⁹⁰ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，頁242。

自然又一廂情願的作了這樣的安排。

而對於男子負心的揭示與反映，李月華〈談宋元南戲中的愛情與家庭戲〉認為「不同時期的南戲有著不同的特色」，早期戲文突出的是「譴責因富貴而變心，譴責薄情負義行爲，揭示生活的悲劇」的主題，元末戲文重視教化作用，「強調節義，讚美對愛情婚姻的忠貞堅定」的主題，在男主角身上「體現著作者美好的理想與願望」，其代表作爲《拜月亭》、《荆釵記》與《琵琶記》。⁹¹

2. 寫男女青年追求愛情、爭取婚姻的自由。這類作品很多，如《風流王煥賀憐憐》、《賽金蓮》、《董秀英花月東牆記》、《玉月英月下留鞋記》、《韓壽竊香記》、《孟月梅》、《崔鶯鶯》、《張浩》、《楊曼卿》、《崔懷寶》、《磨勒盜紅綃》、《楊實錦香囊》、《朱文太平錢》、《司馬相如題橋記》、《宦門子弟錯立身》、《裴少俊牆頭馬上》、《羅惜惜》、《張資鴛鴦燈》、《蘇小卿月夜泛茶船》、《蘭蕙聯芳樓》、《張琪西廂記》等等。錢南揚《戲文概論·內容》謂「宋元是理學盛行的時代，……理學家不但繼承了傳統的封建教條，如父母之命、媒妁之言之類，而且變本加厲地宣揚他們冷酷無情的封建道德，如提倡守節、鼓勵殉夫之類；而戲文卻寫婚姻必須自主，夫死應該改嫁，和冷酷無情的封建禮教針鋒相對。」他們「都是衝破了父母之命、媒妁之言的藩籬，他們的結合都是出於自主的。雖則具體的情況各各不同，而終於獲得最後的勝利是一致的。」⁹²劉念茲《南戲新證》也有相同的看法。⁹³張庚、郭漢城《中國戲曲通史》認爲，此類戲文所以大量湧現，和戲文進入城市以後，「大量地吸收了說唱話本的故事題材有直接的關係。它們明顯地反映了封建社會城市中人民在婚姻愛情問題上所表現出來的民主意識。」⁹⁴其普遍性可由戲文中人物，有名門公子與千金，也有平民少男少女，更有落魄士子與青樓歌妓，宦門公子與跑江湖的女演員，見其深入呈現各種階層，因爲愛情與婚姻是人們最不可遏抑的需求。

3. 純粹寫男女風月情愛的。如《柳耆卿詩酒翫江樓》、《宋子京鷓鴣天》、《劉盼盼》、《西窗記》、《詩酒紅梨花》、《陶學士》、《崔護》、《孫元寶》、《蔣愛蓮》等，這類作品主要在表現才子佳人的風流韻事，無論什麼形式的文學都可以用作題材，何況南曲戲文的「性格」清俏柔遠，更加適合予以承載呢！

⁹¹ 見王季思等著：《中國古代戲曲論集》（北京：中國展望出版社，1986年），頁25-33。

⁹² 見錢南揚：《戲文概論》，頁123。

⁹³ 參見劉念茲：《南戲新證》，頁10-11。

⁹⁴ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，頁253。

其二是反映戰爭動亂、社會黑暗給人民帶來的苦難。如《樂昌公主破鏡重圓》、《王仙客》、《柳穎》、《蔣世隆拜月亭》、《章台柳》、《孟月梅寫恨錦香亭》、《劉文龍》等都是歌頌堅貞愛情為主題的，但劇中男女主人公在愛情上所以遭受波折與痛苦，則是戰爭動亂所造成的。又如《陳光蕊江流和尚》、《洪和尚錯下書》、《何推官錯認屍》、《曹伯明錯勘賊》、《林招得》、《小孫屠》等都是控訴了強徒橫行、吏治腐敗的黑暗社會。《宣和遺事》把亡國之君宋徽宗的糜爛生活搬上舞台，《孟姜女送寒衣》更怨恨「不遇明時，朝廷遍榜行諸處，差役壯丁城戍」，⁹⁵造成夫妻骨肉的生離死別。

其他如《盆兒鬼》、《陳州糶米》、《神奴兒大鬧開封府》、《烈母不認屍》等是元人雜劇所共有的題材，也都反映了黑暗社會的種種現象。而就中以時人寫時事，最能呈現現實，為正義而奮鬥的，莫過於《祖傑戲文》，此戲文雖散佚不存、作者亦不知何人，但其事則見於宋周密《癸辛雜識》別集上〈祖傑〉條：

溫州樂清縣僧祖傑，自號斗崖，楊髡之黨也。無義之財極豐。遂結托北人，住永嘉之江心寺。大剝也。為退居，號春雨菴，華麗之甚。有富民俞生，充里正，不堪科役，投之為僧，名如思。有三子，其二亦為僧於雁蕩。本州總管者，與之至密，托其訪尋美人。傑既得之，以其有色，遂留而蓄之。未幾，有孕。眾口籍之，遂令如思之長子在家者娶之為妻。然亦時往尋盟。俞生者，不堪鄰人嘲誚，遂挈其妻往玉環以避之。傑聞之，大怒，遂俾人伐其墳木以尋釁。俞訟於官，反受杖。遂訴之廉司。傑又遣人以弓刀寘其家而首其藏軍器。俞又受杖。遂訴之行省。傑復行賂，押下本縣，遂得甘心焉。復受杖。意將往北求直。傑知之。遣悍僕數十，擒其一家以來。二子為僧者，亦不免。用舟載之僻處，盡溺之。至剝婦人之孕以觀男女。於是其家無遺焉。雁蕩主首真藏叟者不平，又越境擒二僧殺之。遂發其事於官。州縣皆受其賂，莫敢誰何。有印僧錄者，素與傑有隙。詳知其事，遂挺身出告。官司則以不干己卻之。既而遺印鈔二十錠，令寢其事。而印遂以賂首。於是官始疑焉。忽平江錄事司移文至永嘉云：「據俞如思一家七人，經本司陳告事。官司益疑。以為其人未嘗死矣。然平江與永嘉無相干，

⁹⁵ 據錢南揚《宋元戲文輯佚》考訂此戲共得十一支佚曲，所引為范喜良所唱正宮過曲【(醉太平)前腔第三換頭】，詳見《宋元戲文輯佚》，頁98-101。

而錄事司無牒他州之理。益疑之。及遣人會問於平江，則元無此牒。此傑所為，欲覆而彰耳。姑移文巡檢司追捕一行人。巡檢乃色目人也。夜夢數十人皆帶血訴泣。及曉而移文已至。為之悚然。即欲出門。而傑之黨已至，把蓋而賂之。甫開樽，而瓶忽有聲如裂帛。巡檢恐而卻之。及至地所，寂無一人。鄰里恐累，而皆逃去。獨有一犬在焉。諸卒擬烹之。而犬無驚懼之狀。遂共逐之，至一破屋。嗥吠不止。屋山有草數束。試探之，則三子在焉。皆惡黨也。擒問，不待捶楚，皆一招即伏辜。始設計招傑。凡兩月餘，始到官，悍然不伏供對。蓋其中有僧普通及陳轎番者，未出官。普已賚重貨入燕求援。以此未能成獄。凡數月，印僧日夕號訴不已。方自縣中取上州獄。是日，解囚上州之際，陳轎番出覘。於是成擒。問之即承。及引出對，則尚悍拒。及呼陳證之，傑面色如土。陳曰：『此事我已供了，奈何推托！』於是始伏。自書供招，極其詳悉。若有附而書者。其事雖得其情，已行申省。而受其賂者，尚玩視不忍行。旁觀不平惟恐其漏網也，乃撰為戲文以廣其事。後眾言雜掩，遂斃之於獄。越五日而赦至。」（夏若水時為路官，其弟若木備言其事。）⁹⁶

可見《祖傑戲文》的作者，誠如鄭振鐸所云：「爲了不忿於正義的被埋沒，沈冤的久不得伸」，乃「竟借之爲工具，以譁動世人的耳目，而要達到其雪枉冤的目的。」而像這類「公案劇之所以產生，不僅僅爲給故事的娛悅於聽眾而已，不僅僅是報告一段驚人的新聞給聽眾而已，其中實孕蓄著很深刻的當代社會的不平與黑暗的現狀的暴露。」⁹⁷

據所敘祖傑事，發生在元滅南宋以後，文中提到的楊髡，即番僧楊璉真加，《元史》卷202〈釋老〉，⁹⁸說他元世祖時任江南釋教總統，他戕殺百姓，奸占婦女，掠奪財貨、掘宋帝后大臣冢墓百餘所，雖有劾奏，由於帝尊兩僧，皆置不問。祖傑乃倚仗楊璉真加之勢，爲非作歹，無所忌憚。周氏所記，乃真實反映了當時僧侶中的大地主橫行霸道、無惡不作，各級官吏貪贓枉法、狼狽爲奸，平民百姓

⁹⁶ [宋]周密：《癸辛雜識》別集上，頁261。

⁹⁷ 見鄭振鐸：〈元代公案劇產生的原因及其特質〉，收入萃文堂主編：《中國文學研究新編》，（臺南：平平出版社，1975年），頁514-516。

⁹⁸ 《元史》（臺北：鼎文書局，1977年），頁4521。

備受欺凌、無處伸冤殘酷的現實。⁹⁹

其三敷演歷史故實，或表彰忠臣義士叱奸罵讒的，如《秦太師東窗事犯》、《丙吉教子立宣帝》、《賈似道木棉庵記》、《蘇武牧羊記》、《趙氏孤兒報冤記》；或歌頌英雄豪傑事功的，如《十大功勞》、《周勃太尉》、《關大王獨赴單刀會》、《史弘肇故鄉宴》、《劉先主跳檀溪》、《王陵》、《周處風雲記》等。

其四表彰忠孝節義以獎勵風俗的，如《老萊子斑衣》、《孟母三移》、《王祥行孝》、《忠孝蔡伯喈琵琶記》、《楊德賢婦殺狗勸夫》、《小孫屠》、《王十朋荆釵記》、《王孝子尋母》、《馮京三元記》、《生死夫妻》、《教子尋親》、《閔子騫單衣記》、《許盼盼》等。

其五以道釋為內容或為迷信思想的，如《薛雲卿鬼做媒》、《金童玉女》、《鬼子揭鉢》、《岳陽樓》、《王母蟠桃會》、《朱文鬼贈太平錢》、《劉錫沈香太子》、《柳毅洞庭龍女》、《冤家債主》等。

其六寫文人發跡變泰的，如《蘇秦衣錦還鄉》、《呂蒙正風雪破窑記》、《雷轟薦福碑》等。

其七寫家庭之悲歡離合的，如《鄭孔目風雪酷寒亭》、《陳巡檢梅嶺失妻》、《王十朋荆釵記》、《朱買臣休妻記》、《劉知遠白兔記》。

以上題材內容的七個類型，自以第一、二兩類最能反映宋元戲文的時代背景，尤其像《祖傑》戲文那樣，堪稱是最典型也是最現實的例子。

而由於南曲戲文在體製規律較諸金元北曲雜劇已多所改進和騰挪之自由，而往往以其冗長，必須講究關目之布置，尤其排場之處理，對於戲曲藝術而言，可以說又指出向上之路。

四、明清傳奇雜劇劇目之題材內容

（一）明清傳奇劇目之題材內容特色

1979年8月莊一拂為所編《古典戲曲存目彙考》寫的〈例言〉云：

⁹⁹ 參考金寧芬：《南戲研究變遷》（天津：天津教育出版社，1992年），頁114。

本書彙集存目，計有戲文三百二十餘種，雜劇一千八百三十餘種，傳奇二千五百九十餘種，共四千七百五十餘種，較之姚（變《今樂考証》）王（國維《曲錄》），增出二千六百餘種，遠在一倍以上。¹⁰⁰

莊氏費了三十幾年的時間，於 1979 年完成這部鉅著，是迄目前為止蒐羅最完備的戲曲存目。他所說的「雜劇」，包含元代和明代的北曲雜劇，以及明中葉以後的南雜劇和短劇；傳奇包括明代梁辰魚以後戲文經北曲化、文士化和水磨調化三化所蛻變的明清傳奇，即明人呂天成《曲品》所謂的「新傳奇」，亦即狹義的「傳奇」。即此也可見傳奇數量之多，在明清是以之為兩朝戲曲之代表性藝術和文學。呂天成《曲品》卷下云：「傳奇……括其門數，大約有六：一曰忠孝，一曰節義，一曰風情，一曰豪俠，一曰功名，一曰仙佛。元劇之門類甚多，南戲止此矣。」¹⁰¹可見南戲傳奇之題材內容未及元劇之廣，大抵只有呂天成所舉這六類。

而郭英德《明清傳奇綜錄》完成於 1991 年 6 月，刊行於 1997 年 7 月。其所謂「傳奇」，則含呂天成《曲品》之新舊傳奇而言，亦即明成化初蘭茂《性天風月通玄記》和邱濬《伍倫全備忠孝記》以下，收錄作家四百五十人，作品一千一百多部。雖不及莊氏二千五百九十餘彙目之丰，但其能綜合敘錄以見梗概者亦可謂繁夥矣。

郭氏將其所謂之「傳奇」，分為八期：

1. 傳奇生長期：明成化初至萬曆 14 年（1465-1586），計 122 年。
2. 傳奇勃興期（上）：明萬曆 15 年至泰昌元年（1587-1620），計 34 年。
3. 傳奇勃興期（下）：明天啓元年至清順治 8 年（1621-1651），計 31 年。
4. 傳奇發展期（上）：清順治 9 年至康熙 19 年（1652-1680），計 29 年。
5. 傳奇發展期（下）：清康熙 20 年至康熙 57 年（1681-1718），計 38 年。
6. 傳奇餘勢期（上）：清康熙 58 年至乾隆 40 年（1719-1775），計 57 年。
7. 傳奇餘勢期（下）：清乾隆 41 年至嘉慶 25 年（1776-1820），計 45 年。
8. 傳奇蛻變期：清道光元年至宣統 3 年（1821-1911），計 81 年。

而對於這一千一百餘種傳奇，郭氏從三方面的「認識價值」，論說其內容特色：第一，明清傳奇有助於我們認識當時的社會和時代，第二，明清傳奇有助於

¹⁰⁰ 莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》，頁 1。

¹⁰¹ [明] 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊，頁 223。

我們認識中華民族的文化特徵，第三，明清傳奇有助於我們認識中國古代文人的文化心態。¹⁰²筆者認為，何嘗止於明清傳奇而已。因為正如郭氏所云「戲劇舞台是大千世界的縮影，戲劇作品是社會人生的寫照」，可以說所有中國戲曲都是如此，則何獨限於明清傳奇。但是，無論如何，明清之有別於元，一方面是因為時代背景不同，生民百姓，尤其是執筆劇作的文人之遭遇有別，自然產生各自的內容思想。

（二）明清傳奇雜劇寓教於樂和抒懷寫志的內容思想

個人認為影響明清兩朝，使戲曲內容思想走上寓教於樂的狹隘路途，一方面是儒家長遠以來的教化觀；而更為直接的則是朝廷嚴峻的律令。《大明律》卷 26〈刑律九·雜犯〉，「搬做雜劇」條云：

凡樂人搬做雜劇、戲文，不許粧扮歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢神像，違者杖一百；官民之家，容令粧扮者與同罪，其神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，不在禁限。¹⁰³

元至正 25 年（1365），朱元璋佔領武昌後，開始著手議訂律令，1367 年命左丞相李善長為律令總裁官，依《唐律》編修法律；洪武六年（1373）由刑部尚書劉惟謙二次修訂，經實踐考察後進行第三次修改和增刪，洪武三十年五月（1397）《大明律》才正式頒發。而這條律令，同樣被抄入《大清律例·刑律·雜犯》，規定雜劇、戲文只能妝扮神仙道扮及義夫節婦孝子順孫勸人為善者，而對於扮演歷代帝王后妃忠臣烈士先聖先賢則予以禁止，這固然由於太祖為了建立鞏固統治者威權，以免被優伶褻瀆尊嚴；但因此戲劇的生命被拘限了。到了明成祖，更嚴厲的執行他父親這項律令。明顧起元《客座贅語》卷 10〈國初榜文〉云：

永樂九年七月初一日，該刑科署都給事中曹潤等奏：乞勅下法司，今後人民倡優裝扮雜劇，除依律神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人為善及歡

¹⁰² 詳見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997 年），上冊，頁 9-13。

¹⁰³ 效鋒點校：《大明律》（北京：法律出版社，1999 年），卷 26〈刑律九·雜犯〉，「搬做雜劇」條，頁 202。

樂太平者不禁外，但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭雜劇，非律所該載者，敢有收藏傳誦、印賣，一時挈送法司究治。奉旨：「但這等詞曲，出榜後，限他五日都要乾淨將赴官燒毀了，敢有收藏的，全家殺了。」¹⁰⁴

「限五日都乾淨燒毀」，否則「全家殺了」。這樣的嚴刑峻法，不止作者廢筆、演員畏縮，就是觀眾也裹足不前。戲曲限制到成爲宣傳宗教、道德的工具，比起宋元自由發展的恢宏氣魄，自然要萎縮退化了。太祖這條律令和成祖這道榜文非常有效，有明一代的劇本，碰到非借重皇帝不可的地方，便只好以「殿頭官」來敷衍；至於像羅本《龍虎風雲會》扮演宋太祖，那恐怕是禁令之前的作品，羅本是元人入明的。呂天成《齊東絕倒》扮演堯舜、程士廉《帝妃遊春》扮演唐明皇以及臧晉叔《元曲選》之刊行《漢宮秋》、《梧桐雨》諸劇，那大概是末葉禁令鬆懈了的緣故。

於是戲曲的風世教化作用，變成了戲曲的重要旨趣。這在明初戲文《琵琶記》已經彰顯得很清楚。其開場【水調歌頭】謂「不關風化體，縱好也徒然。」他要表現的是「子孝共妻賢」。¹⁰⁵朱鼎《玉鏡臺記》開場【燕春臺】也說「賴扶植綱常，維持名教，中流砥柱，眼底誰能。」¹⁰⁶金懷玉《狄梁公返周望雲忠孝記》開場【何陋子】更說得明白：「景仰先賢模範，無非激勸人情。詞豔不關風化體，有聲曾似無聲。惟有忠良孝友，知音人耳堪聽。」¹⁰⁷而邱濬《伍倫全備忠孝記》開場則簡直是一篇教化淑世，振興倫常的箴言。他在【鷓鴣天】裡先學高明說：「若於倫理無關緊，縱是新奇不足傳。」所以「今宵搬演新編記，要使人心忽惕然。」¹⁰⁸他更說：

¹⁰⁴ [明]顧起元：《客座贅語》，收於《元明史料筆記叢刊》第16冊（北京：中華書局，1987年），卷10〈國初榜文〉，頁347-348。

¹⁰⁵ [明]高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》（臺北：三民書局，1998年），頁2-3。

¹⁰⁶ [明]朱鼎：《玉鏡臺記》，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1955年影印長樂鄭氏藏汲古閣刊本），頁1。

¹⁰⁷ [明]金懷玉：《狄梁公返周望雲忠孝記》，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1955年影印北京圖書館藏明文林閣刊本），頁1。

¹⁰⁸ [明]邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊》初集第4函（上海：商務印書館，1954年影印北京圖書館藏明世德堂刊本），頁1。

小子編出這場戲文，叫作《伍倫全備》，發乎性情，生乎義理，蓋因人所易曉者，以感動之。搬演出來，使世上為子的看了便孝，為臣的看了便忠，為弟的看了敬其兄，為兄的看了友其弟，為夫婦的看了相和順，為朋友的看了相敬信，為繼母的看了不管前子，為徒弟的看了必念其師，妻妾看了不相嫉妬，奴婢看了不相忌害。善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，勸化世人，使他有則改之，無則加勉。自古以來，轉音都沒這個樣子，雖是一場假託之言，實萬世綱常之理，其於出教人，不無小補云。¹⁰⁹

像這樣把戲曲當作「伍倫全備」的教化工具，邵璨《香囊記》【沁園春】踵繼其後說：「因續取五倫新傳，標記紫香囊。」¹¹⁰在這種戲曲教化觀的影響下，或者出以叱奸罵讒、表彰忠烈的，如周禮《東窗記》、姚茂良《雙忠記》、張四維《雙烈記》、馮夢龍《精忠旗》、孟稱舜《二胥記》、無名氏《鳴鳳記》、《十義記》、《運甓記》等；或出以獎勵節孝的，如李開先《斷髮記》、陳熙齋《躍鯉記》、張鳳翼《祝髮記》、袁于令《金鎖記》、沈受宏《海烈婦》、黃之雋《忠孝福》等。

而文士遭逢不偶，托諸翰墨以寄牢愁，自古而然，傳奇亦不能免俗。徐復祚《投梭記》開場【瑤輪第七】云：

瑤輪先生貌已焦，何事復啾啾。自從世棄，屏居海畔，煞也無聊。況妻身號冷，子腹啼枯。不將三寸管，何處覓逍遙。算來日月，只有酒堪澆。一醉樂陶陶。自歌自舞，自斟自酌，暮暮朝朝。但清風無偶，明月難邀，聊將離索意，說向古人豪。¹¹¹

如此窮愁潦倒，杯酒自澆塊壘，寄託於三寸之管，可以說是文人慣用的「技倆」。其實陸采《南西廂記》【南鄉子】早說過類似話語：

¹⁰⁹ [明] 邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊》初集第4函，第一折【西江月】，頁2。

¹¹⁰ [明] 邵璨：《香囊記》，收入[明] 毛晉編：《六十種曲》第1冊（北京：中華書局，1990年重印上海開明書店原版），頁1。

¹¹¹ [明] 徐復祚：《投梭記》，收入[明] 毛晉編：《六十種曲》第8冊，頁1。

吳苑秀山川，孕出詞人自不凡。把筆戲書雲錦爛。堪觀。光照空濛五色間。
天意困儒冠。且捲經綸臥碧山。那個榮華傳萬載，徒然。做隻詞兒盡意頑。¹¹²

陳玉蟾《鳳求凰》【玉樓春】亦說：

冷看世事如棋壘，蠻觸雌雄呼吸改，英雄袖手臥蒿萊，坐對金鵝飛翠靄。
文人腑臟清於水，拍腦長吟銷慷慨，閒抽五色繪風流，一曲飛觴澆塊壘。¹¹³

姚茂良《雙忠記》【滿庭芳】亦云：

士學家源，風流性度，平生志在鷹揚。命途多舛，曾不利文場。便買山田
種藥，杏林春熟、橘井泉香。無人處，追思往事，幾度熱衷腸。幽懷無
可托，搜尋傳奇，考究忠良。偶見睢陽故事，意慘情傷。便把根由始末，
都編作律呂宮商。《雙忠傳》天長地久，節操凜冰霜。¹¹⁴

梁辰魚《浣紗記》【紅林擒近】更行不改名坐不改姓的說：

佳客難重遇，勝遊不再逢。夜月映臺館，春風叩簾櫳。何暇談名說利，漫
自倚翠偎紅。請看換羽移宮，興廢酒杯中。驥足悲伏櫪，鴻翼困樊籠。試
尋往古，傷心全寄詞鋒。問何人作此，平生慷慨，負薪吳市梁伯龍。¹¹⁵

以上之所以不厭其煩的錄下這些傳奇「開場大意」，無非要強調抱著這樣藉他人酒杯以澆自己塊壘的明清傳奇固然如此，而筆者縱觀明人雜劇自弘治至嘉靖這八十年間，雖然可以找出康海、王九思、楊慎、陳沂、李開先、許潮、徐渭、馮惟敏、

¹¹² [明]陸采：《南西廂記》，《古本戲曲叢刊》初集第7函（上海：商務印書館，1954年影印大興傅氏藏明周居易刊本），頁1。

¹¹³ [明]陳玉蟾（澹慧居士）：《鳳求凰》，《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1955年影印長樂鄭氏藏明末刊本），頁1。

¹¹⁴ [明]姚茂良撰，王鏌點校：《雙忠記》（北京：中華書局，1988年，以富春堂為底本點校），頁1。

¹¹⁵ [明]梁辰魚：《浣紗記》，收入毛晉編：《六十種曲》第1冊，頁1。

汪道昆、梁辰魚、陳鐸、高應珩、胡汝嘉等十三位有名氏作家，但是各家劇作不過一、二種，多亦不過數種而已，他們都是士大夫，有功名、官職，戲曲對他們只是興到隨筆，其創作目的，是爲了寫寫個人的胸懷志向，或者發發個人的抑鬱牢騷；甚至於只是藉這個戲曲的體裁來逞逞個人美麗的詞藻，表現個人的風雅和享樂，戲曲在他們手裡，自然造成一種情感空虛、故事單薄的傾向。他們對於題材的選擇以文人掌故爲主，以佛道爲副；因爲這兩種題材最適合於抒憤寫懷，作爲失意時的寄託。他們的思想生活完全是屬於貴族縉紳一類的，民間的疾苦和人情物態，在他們眼中或許曾經出現過，但他們絲毫不措意於此，所以像元雜劇那樣的社會劇固然看不到，就是像明初《兒女團圓》、《來生債》那樣的作品也無從尋覓。這種題材取舍的趨向一直到後期，甚至於延伸到清人雜劇，都是如此。因此中期以後的雜劇，就完全成了文人之曲的局面。

成了文人之曲的明清傳奇和雜劇，雖然文人把戲曲當作辭賦別體的地位來創作；但也因此使得戲曲喪失了許多鮮活的生命力。

（三）十部傳奇九相思

所幸明中葉以後，言情之說大行其道，而情有說不完的故事，言不盡的篇章，雖然使得明清傳奇「十部九相思」，但鉅著宏篇正復不少。

戲曲中真正能呈現傳統中國愛情真義和現象的，就庶民百姓而言，莫過於從我在拙著《俗文學概論》中所說的「民族故事」，諸如牛郎織女、西施、昭君、楊妃、孟姜、梁祝、白蛇等所改編的相關劇作；¹¹⁶就士大夫而言，從傳奇小說〈會真記〉所改編的《西廂記》和〈杜麗娘慕色還魂記〉所改編的《牡丹亭》。

在庶民百姓長年積累而成的民族故事中，牛郎織女雖由神話而仙話而傳說，但原本所反映的是人們在威權的家長制下，欲求男耕女織的簡單愛情生活而不可得，夫妻終於被生生撕離，只能每年七夕相會鵲橋的痛苦。孟姜女除了塑造一位堅貞節烈的婦女典型外，也反映了暴政苦民賦役，拆散恩愛夫妻的悲情。而她那一哭，呼天搶地，感鬼泣神，轟轟烈烈，長城爲之崩毀，則抒發了數千年的邊塞之苦與生民之痛。梁祝融歷代愛情故事於一爐，有古代女子恨不爲男兒身的惆悵和熱切求學的慾望，有耳鬢廝磨油然生發而不可遏抑而生死以之而墓烈同埋的深

¹¹⁶ 曾永義：《俗文學概論》（臺北：三民書局，2003年），三編：民族故事，頁409-508、529-567。

情與節烈。而人們讚嘆他們死生至愛，哀悼他們有情人不能成為眷屬，而莊生既然可以化為栩栩然的蝴蝶，為什麼不可以教他們的「貞魂」兩翅駕東風，成雙作對，翩跹於天地之間？白蛇雖涉神怪，而物我合一的理念亦頗明顯。她勇於奮鬥爭取愛情，而人們既感念她的犧牲無悔，悲憫她的遭殃受難；而她有子夢蛟，為什麼不可以教他高中狀元，衣錦祭塔，超脫她於苦難？

西施雖吳越爭戰中史無其人，但她承載著古代美人禍水如褒姒亡國的觀念和「興滅國，繼絕世」的女間諜重任，厭惡她的人便教她落得「各種不得好死」；喜歡她的人，則教她功成名就，隨著心愛的范蠡作五湖之遊。昭君是漢元帝後宮良家子，在和親政策下，嫁給呼韓邪、雕陶莫皋兩位南匈奴父子單于，生兒養女，過了一輩子。但在民族意識、思想、情感、理念的「作祟」下，卻使昭君成了貌為「後宮第一」，能退十萬雄兵，卻投黑龍江而死的節烈美人，在文人心目中也把她當作「香草美人」來賦詩吟詠，來寄託心志。楊妃本為壽王妃，被唐明皇度為女道士，入宮冊為貴妃，真是一齣堂而皇之的「公公奪媳婦」醜劇。杜甫〈北征〉用「不聞夏殷衰，中自誅褒姒」¹¹⁷兩句詩，把她定讞為挑起安史之亂的「罪魁禍首」，司馬光《資治通鑑》更捉風捕影的污蔑她與安祿山「穢亂後宮」；¹¹⁸所幸白居易〈長恨歌〉說她是蓬萊仙子，晚唐以後，她也逐漸成為「月殿嫦娥」，清人洪昇《長生殿》更用五十齣寫她與唐明皇的生死至愛。

《西廂記》有南戲北劇，以號稱王實甫之北劇膾炙人口。¹¹⁹其題材取自唐人

¹¹⁷ 杜甫〈北征〉：「憶昨狼狽初，事與古先別。奸臣竟菹醢，同惡隨蕩析。不聞夏殷衰，中自誅褒姒。周漢獲再興，宣光果明哲。桓桓陳將軍，仗鉞奮忠烈。微爾人盡非，于今國猶活。」引自《御定全唐詩》，《文津閣四庫全書·集部·總集》第1429冊（北京：商務印書館，2006年），卷217，頁11，總頁335。

¹¹⁸ 〔宋〕司馬光：《資治通鑑·卷216·唐紀引》，《四部叢刊初編009》（臺北：臺灣商務印書館，1979年，宋刻本），頁2102-2113。

¹¹⁹ 關於《西廂記》作者約有六說，即：王實甫作、關漢卿作、王作關續、關作王續、關漢卿作晚進王生增、關漢卿作董珪續。後二說甚謬，故實際只有四說而已。今人議論，擴而論之，再添兩說：元後期作家集體創作、元末無名氏作。現今所見最早文獻鍾嗣成《錄鬼簿》乃第一個將《西廂記》著作權歸諸王實甫者，題《崔鶯鶯待月西廂記》。朱權《太和正音譜·古今群音樂府格式》評「王實甫之詞，如花間美人。鋪敘委婉，深得騷人之趣。極有佳句，如玉環之出浴華池，綠珠之採蓮洛浦。」在《群英所編雜劇》下第三位列王實甫十三本雜劇，第一本列《西廂記》。第五位列關漢卿，底下無《西廂記》。到了賈仲明給《西廂記》「天下奪魁」之號。於是乃有將現今所看到的「天下奪魁」《西廂記》

小說元稹〈鶯鶯傳〉，¹²⁰它和蔣防〈霍小玉傳〉一樣，¹²¹它們原本寫的是唐代士大夫戀愛的實際情況，只能在不被禮教管轄的女道士或樂戶歌妓中去尋找沒有拘束的愛情，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，並為家族盡傳宗接代的責任。但演為戲曲改作團圓之後，就成了許多才子佳人故事的典型，這其間的情境，就成為人們要衝破禮教牢籠，達成自由戀愛和婚姻的嚮往。

由以上可見，愛情在傳播廣遠的民族故事和戲曲小說名篇中，其主要人物，都成了某種愛情類別的樣本。像牛女的愛而被撕離，孟姜節烈的感天格地，西施的捨愛報國，昭君的志節，趙五娘的「有貞有烈」，梁祝的生死不渝，明皇貴妃的長恨，白蛇為愛奮鬥的一往無悔。就中雖然加入不少民族意識、思想、感情和理念的成分，含有更多的意義和內涵，但剖析其維繫愛情力量的核心，則實在也脫離不了「真心」所生發出來的「真情」。

即此又使我發現到，莊子「貴真說」遠大的影響，更在一代高似一代對愛情境界的提升。據我觀察，儘管有的理念前人已涉及，但把它當作認知來發揮的應當是秦觀、¹²²元好問、¹²³湯顯祖、¹²⁴洪昇四家，¹²⁵他們可以作為宋元明清四朝的

的著作權歸諸王實甫之說。關於諸家議論請詳見林宗毅：《西廂記二論》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁1-7。

¹²⁰ [唐]元稹：〈鶯鶯傳〉，收入[宋]李昉：《太平廣記·卷488·雜傳記5》（北京：中華書局，2003年），頁4012-4017。

¹²¹ [唐]蔣防：〈霍小玉傳〉，收入[宋]李昉：《太平廣記·雜傳記4》，頁4006-4011。

¹²² 秦觀（1049-1100），字少游、太虛，號淮海居士，揚州高郵（今屬江蘇）人。北宋詞人，「蘇門四學士」之一。

¹²³ 元好問（1190年-1257年10月12日），字裕之，號遺山，山西秀容（今山西忻州）人，世稱遺山先生。金、元之際著名文學家。著作有《中州集》、《南冠錄》、《壬辰雜編》等等。

¹²⁴ 湯顯祖（1550年9月24日-1616年7月29日），中國明代末期戲曲劇作家、文學家。字義仍，號海若、清遠道人，晚年號若士、蘭翁，江西臨川人。著有《紫簫記》（後改為《紫釵記》）、《牡丹亭》（又名《還魂記》）、《南柯記》、《邯鄲記》，詩文《玉茗堂四夢》、《玉茗堂文集》、《玉茗堂尺牘》、《紅泉逸草》、《問棘郵草》，小說《續虞初新志》等。因為《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》這四部戲都與「夢」有關，所以被合稱為「臨川四夢」。這四部戲中最出色的是《牡丹亭》，在《牡丹亭》之前，中國最具影響的愛情題材戲劇作品是《西廂記》。而《牡丹亭》一問世，便令《西廂記》減價。

¹²⁵ 洪昇（1645年-1704年7月2日），字昉思，號稗畦、稗村，別號南屏樵者，錢塘（今

代表。

秦觀歌詠牛郎織女鵲橋會說：「兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮。」¹²⁶元好問讚嘆殉情的鴻雁，開頭就「問世間情是何物，直教生死相許。」¹²⁷湯顯祖《牡丹亭·題詞》云：「天下女子有情，寧有如杜麗娘者乎？……情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶！必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。」¹²⁸

洪昇《長生殿·傳概》【滿江紅】云：「今古情場，問誰個真心到底？但果有、精誠不散，終成連理。萬里何愁南共北，兩心那論生和死。笑人間、兒女悵緣慳，無情耳。感金石，回天地，昭白日，垂青史。看臣忠子孝，總由情至。先聖不曾刪鄭衛，吾儕取義翻宮徵。借太真外傳譜新詞，情而已。」¹²⁹

秦觀認為真正的愛情，並不在隨時隨地的親密，而要能超越廣遠時空的阻隔和考驗。他顯然是要將人間形貌相悅的戀愛提升到柏拉圖式的精神境界。

元好問則進一步將愛情提升到死生不渝、超越生死的境地。因為好生惡死是人之常情，而一旦能視生死於無懼的一對男女，其愛情往往十分真誠十分感人。

湯顯祖又頗為周延的發揮了生死至愛的情境，他認為「生者可以死，死可以生」才稱得上「一往而深」的至情。也就是說他積極的認為愛情非終於完成不可，

浙江杭州)人，著名的戲曲作家，以劇本《長生殿》聞名天下。與《桃花扇》作者孔東塘齊名，有「南洪北孔」之稱。洪昇的戲曲著作有九種，除《長生殿》外，還有《迴文錦》、《回龍記》、《錦繡圖》、《鬧高唐》、《節孝坊》、《天涯淚》、《青衫濕》、《長虹橋》。現存《長生殿》和雜劇《四嬋娟》兩種。另有《稗畦集》、《稗畦續集》、《嘯月樓集》等。

¹²⁶ [宋]秦觀【鵲橋仙】：「纖雲弄巧，飛星傳恨，銀漢迢迢暗渡。金風玉露一相逢，便勝卻人間無數。柔情似水，佳期如夢，忍顧鵲橋歸路。兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮。」引自唐圭璋編：《全宋詞》第1冊（北京：中華書局，1965年），頁459。

¹²⁷ 元好問【摸魚兒】：「問世間、情是何物，直教生死相許。天南地北雙飛客，老翅幾回寒暑。歡樂趣，離別苦，就中更有癡兒女。君應有語，渺萬里層雲。千山暮景，隻影向誰去。橫汾路，寂寞當年簫鼓，荒煙依舊平楚，招魂楚些何嗟及，山鬼暗啼風雨。天也妒，未信與，鶯兒燕子俱黃土。千秋萬古，為留待騷人。狂歌痛飲，來訪雁邱處。」狄寶心選注：《元好問詩詞選》（北京：中華書局，2005年），頁143。

¹²⁸ [明]湯顯祖著，徐朔方、汪笑梅校注：《牡丹亭·題詞》（臺北：里仁書局，1995年），頁1。

¹²⁹ [清]洪昇著，徐朔方校注：《長生殿·傳概》（臺北：里仁書局，1996年），頁1。

其努力的辛勤過程，就是「出生入死」亦所不惜。湯氏的這種「至情觀」，與之時代相近的張琦，在其《衡曲塵譚·情癡寤言》中有所發揮：

人，情種也；人而無情，不至於人矣，曷望其至人乎？情之為物也，役耳目，易神理，忘晦明，廢饑寒、窮九州，越八荒、穿金石、動天地、率百物。生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生。遠遠近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之。¹³⁰

可見情之於人是何等的無所不至、無所不撼動。

而洪昇則更加完密的建構愛情的境域，他幾乎是綜合以上三家的觀點，並遙承莊子貴真的理念。認為真誠不散的真心是愛情的基礎，有此基礎必然有緣成為佳偶，而且可以超越時空，超越生死那樣的永生不渝。他甚至於認為愛情的力量可以使金石為開，天地回旋，光耀白日，永垂青史。連那儒家所倡導的臣忠子孝，也是從至情生發出來的。則洪昇的至情說，其實是調和儒家「倫理」、佛家「緣分」、道家「精誠」而成就的圓滿。

我們知道明萬曆間，為了挑戰理學家的「存天理，滅人欲」，彰顯莊子的「貴真」，而有李贄「童心」、¹³¹湯顯祖「情至」、¹³²袁宏道「性靈」、¹³³馮夢龍「情教」¹³⁴等主張。湯顯祖的「情至」表現在《牡丹亭》之中。但我們細繹《牡丹亭》

¹³⁰ [明]張琦：《衡曲塵譚》，《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273。

¹³¹ 「夫童心者，真心也；若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若夫失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。人而非真，全不復有初矣。」[明]李贄：〈童心說〉，《焚書》，張建業主編：《李贄文集》第1卷（北京：社會科學文獻出版社，2000年），頁92。

¹³² 「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」見[明]湯顯祖著，徐朔方、汪笑梅校注：《牡丹亭·題詞》。

¹³³ 袁宏道主張「獨抒性靈，不拘格套」（袁宏道〈敘小修詩〉），而「性之所安，殆不可強，率性所行，是謂真人」（袁宏道〈識張幼於箴銘後〉），強調「非從自己胸臆中流出，不肯下筆」（袁宏道〈敘小修詩〉）。見[明]袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年），卷4，頁187、193。

¹³⁴ 馮夢龍仿效佛教創立「情教」，其指出：「自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為

的「情至」，卻似乎只存在於杜麗娘的「夢魂」和「鬼魂」，而其間之「情」，又似乎「情慾」為多。她雖然經歷了由生入死、從死復生；而一旦回歸人間，柳夢梅要與她成親時，她便搬出了「必待父母之命，媒妁之言」的儒家禮教規範，和「前夕鬼也，今日人也。鬼可虛情，人需實體」¹³⁵的看法。可見湯顯祖其實只在他「人生如夢」的虛幻中去肆無忌憚的破除理學家禁慾的樊籬，而在現實的世界上，他還是像杜寶、陳最良那樣的要守住儒家傳統的禮法。他在《牡丹亭·標目》【蝶戀花】中也揭櫫「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路。」又在〈言懷〉中藉柳夢梅之口說到：「夢到一園，梅花樹下，立著個美人……說道：『柳生！柳生！遇俺方有姻緣之分，發跡之期。』因此改名夢梅。」於〈冥判〉中也由判官觀看冥府姻緣簿，然後向杜麗娘說新科狀元柳夢梅和她有姻緣之分。則湯氏顯然也相信佛家姻緣之說。若此，湯氏《牡丹亭》還是同受儒釋道三家的影響。洪昇基本上雖和他一樣，也同樣說夢說鬼，但是洪昇以「精誠不散的真心」為根本來論述愛情，看來更為周密圓融，這其間也正合乎了「後出轉精」之義。然而湯洪所講究之「情」，不也正是莊子「歸真」的發揮和推演嗎？

而戲曲之作，以言情為多，尤其動輒數十齣之傳奇更為其敘寫之主題。雖然其間也有不少是庸姿俗粉，但出諸奇思妙想、文采飛揚，配搭崑山水磨調之細膩柔婉之國色天香，有如吳炳之《粲花五種》與阮大鍼之《石巢傳奇》亦復不少，則是不能否認的事實。只是往往表彰的是「義男貞女」，已多少加入了倫常教化的意味；如孟稱舜《貞文記》、《嬌紅記》是典型的例子；只是因為結構龐大繁複，不得已而以物件為始終關合之憑藉，其物件則有如織布機上之梭，往來穿梭結撰，以成全篇，也成了關目布置之不二法門，自從元末高明《琵琶記》之琵琶至有清洪昇《長生殿》之釵盒、孔尚任《桃花扇》之桃花扇莫不如此。

而在這裡要特別補充說明的是：清初經歷亡國之痛的傳奇雜劇作家，他們的劇作，如李玉《清忠譜》、《千忠戮》；葉稚斐《遜國誤》；朱佐朝《萬壽冠》、《漁家樂》，以及陸世廉《西台記》、尤侗《弔琵琶》、薛旦《昭君夢》等，或抒發鼎革之後的麥秀黍離之悲，或表現痛定思痛的深切省思；而這種情調，縱使生為大清子民的洪昇和孔尚任，在他們的《長生殿》和《桃花扇》尚餘音不絕。

節婦。世人但知理為情之範，孰知情為理之維乎？」見《情史·情貞類總評》，《馮夢龍全集》第37冊（上海：上海古籍出版社，1993年），頁82。

¹³⁵ [明]湯顯祖著，[清]吳震生、程瓊批評，華瑋、江巨榮點校：《才子佳人牡丹亭》第三十六齣〈婚走〉（臺北：臺灣書局，2004年），頁476。

至於那些於易代變節事新主的，更有像吳偉業傳奇《秣陵春》、雜劇《通天臺》和丁耀亢傳奇《青松遊》傳達了他們內心的懺悔和深沈的痛苦。凡此都是清初特殊環境之下的產物，是元明兩代戲曲未嘗有過的劇目題材。

五、地方四大腔系劇目之題材內容

以上所論述之北曲雜劇、南曲戲文、明清傳奇和雜劇之劇目與內容；皆就元明清三代之「體製劇種」而言。然而明代南戲有四大腔系，若以腔調作劇種分類之基準，則亦有所謂「腔調劇種」，即崑劇、海鹽戲、弋陽戲、餘姚戲。而近現代之地方大戲，則多以腔調分野，傳至於今者，亦有崑山、高腔、梆子、皮黃等四大腔系。其中高腔實為明代弋陽腔之後裔，至清乾隆乃改稱。

從地方四大腔系所演的劇目看來，由於梆子腔與皮黃腔有血緣關係，所演劇目雖所屬劇種多少有所變化，但性質皆相近，可以秦腔和漢劇觀其梗概，亦即大抵為歷代故事之袍帶戲與民間傳說之家庭、戀愛故事戲。而崑山腔與弋陽腔同屬南曲戲文之腔調劇種，則其劇目弋陽腔及其變異之青陽腔、高腔自以元明南戲為主要，此可以河北高腔和江西青陽腔為代表。至於崑山腔之「崑山水磨調」則為明傳奇必備條件之一，因之，其劇目內容自然雷同明清傳奇，而廣義之「崑山腔」，雖然亦可兼唱金元北曲雜劇與宋元明南曲戲文，但實質上為數並不多。

其次要在這裡說明的有兩件事：其一，中國戲曲就歌樂關係而言，終於發展定型為雅俗兩大系統，雅的是詞曲系曲牌體，俗的是詩讚系板腔體。再就四大腔系而言，崑腔、高腔屬雅，梆子、皮黃屬俗。而若進一步比較崑、高兩系，則高腔前身之弋陽腔已向俗發展，也因此崑腔獨居雅部。其二，中國大戲劇種一口氣演完一本的情形不多，片段演出才是真正的傳統。宋金雜劇院本分四段演出為「小戲群」，元雜劇四折亦不是一氣演完，而是保存院本模式，中間錯以雜耍特技，實質上是「散折」搬演。明中葉以前的新南戲，全本演出的並不多，出以「散出」呈現反較為主。至崑山水磨調興起，以後之傳奇，多用作「鬪齣宴賞」，而經散出獨立化，舞台粹煉化，終於成為腳色行當化之「折子戲」；影響所及南雜劇乃至京劇亦皆以「折子戲」為主體，而明清之單齣「短劇」，亦不過仿「折子戲」的創作而已。¹³⁶

¹³⁶ 余有〈論說折子戲〉，《戲劇研究》創刊號（2008年1月），頁1-81。

以下依據《中國戲曲劇種大辭典》，簡述崑山、高腔、梆子、皮黃四腔系如下：

（一）崑山腔系（以江蘇崑劇為代表）

崑劇歷史悠久，積累的傳統劇目數量極多。大體說來，劇目的積累可分做三個階段。第一，明萬曆以前的興起階段。這一階段以繼承宋元以來的南戲和北曲雜劇為主；很多著名的劇作全可由崑山腔演唱。不少有代表性的作品一直以折子戲的形式被保留在崑劇舞臺上，作為一份珍貴的戲劇遺產受到戲曲史、文學史、表演藝術史等各方面專業工作者的重視。其中有些折子戲的演出，面向觀眾還有較強的生命力。如北曲雜劇的《單刀會》：〈訓子〉、〈刀會〉。《東窗事犯》：〈掃秦〉。《風雲會》：〈訪普〉。《西遊記》：〈胖姑〉、〈借扇〉。《馬陵道》：〈孫詐〉。《漁樵記》：〈逼休〉；南戲的《荆釵記》：〈參相〉、〈見娘〉、〈開眼〉、〈上路〉。《白兔記》：〈出獵〉、〈回獵〉。《幽閨記》：〈走雨〉、〈踏傘〉。《牧羊記》：〈小逼〉、〈望鄉〉。《琵琶記》：〈南浦〉、〈辭朝〉、〈吃糖〉、〈剪髮〉、〈賣髮〉、〈賞秋〉、〈廊會〉、〈書館〉、〈掃松〉。《金印記》：〈不第〉、〈投井〉、〈歸第〉。《連環記》：〈議劍〉、〈獻劍〉、〈問探〉、〈梳妝〉、〈擲戟〉。《繡襦記》：〈賣興〉、〈當巾〉、〈打子〉、〈教歌〉、〈剔目〉。《南西廂記》：〈遊殿〉、〈跳牆〉、〈著棋〉、〈佳期〉、〈拷紅〉。《寶劍記》：〈夜奔〉。

第二階段可以梁辰魚的《浣紗記》和無名氏的《鳴鳳記》為始。這兩部崑劇（水磨調）名著的誕生給崑劇的興盛產生了極大的影響。《浣紗記》作為保留劇目的折子戲，主要是〈回營〉、〈寄子〉、〈拜施〉、〈分紗〉和〈賜劍〉。《鳴鳳記》則有〈嵩壽〉、〈吃茶〉、〈河套〉、〈寫本〉和〈斬楊〉。自此到清初約一百年間是崑劇創作的光輝時期；與此同時其他聲腔的劇本也有被移植為崑劇演唱的，但數量不多。這一階段的劇目，被保留下來的佔崑劇傳統劇目的絕大多數。其有影響和經常演出的如：《還魂記》：〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈問路〉、〈吊打〉。《紫釵記》：〈折柳〉、〈陽關〉。《邯鄲記》：〈掃花〉、〈三醉〉、〈番兒〉、〈雲陽〉、〈法場〉。《南柯記》：〈花報〉、〈瑤臺〉。《義俠記》：〈打虎〉、〈誘叔〉、〈別兄〉、〈殺嫂〉。《玉簪記》：〈茶敘〉、〈問病〉、〈琴挑〉、〈偷詩〉、〈愁江〉。《焚香記》：〈陽告〉、〈陰告〉。《釵釧記》：〈相約〉、〈討釵〉、

〈小審〉、〈大審〉。《獅吼記》：〈梳妝〉、〈跪池〉、〈三怕〉。《水滸記》：〈借茶〉、〈前誘〉、〈後誘〉、〈殺惜〉、〈活捉〉。《紅梨記》：〈亭會〉、〈花婆〉、〈醉皂〉、〈三錯〉、《驚鴻記》：〈吟詩〉、〈脫靴〉。《蝴蝶夢》：〈說親〉、〈回話〉、〈做親〉、〈劈棺〉。《療妒羹》：〈題曲〉。《望湖亭》：〈照鏡〉。《一捧雪》：〈換監〉、〈代戮〉、〈審頭〉、〈刺湯〉。《永圓圓》：〈擊鼓〉、〈堂配〉。《占花魁》：〈勸妝〉、〈湖樓〉、〈受吐〉。《千鍾祿》：〈草詔〉、〈八陽〉、〈搜山〉、〈打車〉。《麒麟閣》：〈激秦〉、〈三擋〉。《燕子箋》：〈狗洞〉。《西樓記》：〈樓會〉、〈拆書〉、〈玩筆〉、〈錯夢〉。《十五貫》：〈男監〉、〈女監〉、〈批斬〉、〈見都〉、〈踏勘〉、〈訪鼠〉、〈測字〉。《漁家樂》：〈賣魚〉、〈納姻〉、〈藏舟〉、〈相梁〉、〈刺梁〉。《九蓮燈》：〈火判〉。《風箏誤》：〈驚丑〉、〈前親〉、〈後親〉。《虎囊彈》：〈山亭〉。《白羅衫》：〈遊園〉、〈看狀〉。《爛柯山》：〈痴夢〉、〈悔嫁〉、〈潑水〉。《滿床笏》：〈卸甲〉、〈封王〉。《雁翎甲》：〈盜甲〉。

這一階段，湯顯祖和李玉（1596-1675?）應著重介紹。湯顯祖的《玉茗堂四夢》（《還魂記》、《紫釵記》、《邯鄲記》、《南柯記》）雖然在創作時由當時流行在江西臨川一帶的海鹽腔所轉化的「宜黃腔」演唱，¹³⁷但在戲曲舞臺上長期盛演不衰的卻是崑劇。主要原因是後起的崑山腔在以音樂塑造劇中人物形象方面勝過了宜黃腔；《玉茗堂四夢》由於崑劇作者、作曲者和表演藝術家對湯的原作進行了各方面細緻的加工和探索，使作品的主題和人物得到充分的體現，即這一時期的崑劇藝術從案頭劇作到演出已經有了高度的再創造能力。比之同時代的其他劇種，在理論和實踐上達到了更高的水準。以李玉為代表的蘇州「集團」崑劇作家（包括朱確、朱佐朝等人），尤其是密切聯繫舞臺實踐的一群。李玉本人創作傳奇三十多本，大部分有傳本，而且很多傳本都是崑劇藝人的舞臺本（所謂「腳本」）。朱確的《十五貫》、朱佐朝的《漁家樂》等，也全是這種情況。所有這些劇目，成為崑劇在明末清初達到極盛的標誌之一。

清康熙以後是崑劇創作的第三階段。總的說來，這一階段的作品已趨於衰落。經過多次修改後的洪昇《長生殿》在康熙二十八年（1689）演出轟動北京，是崑劇創作的最後一部傑作。雖然和《長生殿》同時尚有孔尚任《桃花扇》，萬樹《風

¹³⁷ 余有〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉，《戲曲研究》第79輯（2009年7月），頁70-97。

流棒》、《空青石》，曹寅《虎口餘生》，以及稍後的蔣士銓《藏園九種曲》，楊潮觀《吟風閣雜劇》等。這些作品多數為案頭劇，或偏於封建說教。此後，維持崑劇生命的主要是傳統折子戲精湛的表演藝術。到清末，以蘇州地區大雅班、全福班為代表的崑劇，只能上演傳統折子戲七、八百齣（其中少數不唱崑山腔）。編演的新戲僅《紅樓夢》、《南樓傳》、《呆中福》、《折桂傳》、《三笑姻緣》等。流傳到各地的其他崑劇支派的演出劇目，情況大體相同，只是在不同條件下自編或改編其他劇種劇目而已。

（二）高腔腔系（以江西九江青陽腔為代表）

九江青陽腔傳統劇目，今保存的大、小共約八十餘個，絕大部分是宋元南戲、明代傳奇的弋陽腔連臺大戲，幾無清人作品。與湖北麻城、湖南辰河、安徽岳西所保存的高腔劇目相比較，九江青陽腔劇目更接近於明代戲曲著錄，且多完整的本子流傳下來。這些劇目中，源自南戲的有《琵琶記》、《紅袍記》（即《白兔記》）兩本和《幽閨記》的〈捨傘〉、〈招商〉、〈拜月〉，《荆釵記》的〈逼嫁〉、〈雕窗〉、〈投江〉等若干單出。

保留弋陽腔連臺大戲的有《目連傳》（七本）、《三國傳》（六本：《結桃園》、《連環記》、《青梅會》、《古城會》、《三請賢》、《收四郡》）、《岳飛傳》（三本：《奪秋魁》、《金牌譜》、《陰陽界》）、《征東傳》（一本：《定天山》）、《征西傳》（一本：《金貂記》）、《封神傳》（一本：《龍鳳劍》）等。

出自明人傳奇作品的有三十餘種，其中整本有《三元記》、《十義記》、《仙姬記》（《織錦記》）、《香球記》、《瓦盆記》、《三積德》（《三桂記》）、《雙麒麟》（《五桂記》）、《白鸚哥》、《黃金印》、《忠義殿》（《靈寶刀》）、《贈玉杯》（《雙杯記》）、《雙拜相》（《祿袍記》）、《吐絨記》、《金鎖記》（《六月雪》）、《彩樓記》、《臺卿集》（《尋親記》）、《蝴蝶夢》、《紅梅閣》、《萬里侯》（《投筆記》）、《鳳凰山》（《百花記》）、《三跳澗》（《投唐記》）、《下河東》等；散齣有《八義記》之〈救孤出關〉，《金臺記》之〈周氏罵齊〉，《賣水記》之〈討祭生祭〉，《題紅記》之〈金盤撈月〉，《偷桃記》之〈偷桃〉，《西廂記》之〈跳牆〉，《桑園記》之〈採桑試妻〉，《青袍記》之〈梁灝夸才〉，《孝義記》之〈閔損推車〉，《風雲會》之〈訪普〉、〈送京〉，《升仙記》之〈走雪〉、〈訓侄〉、〈度叔〉，《負薪記》之〈擊掌〉、

〈吊打〉、〈復水〉，《玉簪記》之〈定情〉、〈偷詩〉、〈夜等〉、〈迫舟〉、〈秋江〉，《四友記》之〈觀蓮〉、〈嘗菊〉、〈愛梅〉，《躍鯉記》之〈打擄〉、〈思母〉、〈送米〉，《香山記》之〈遊春〉、〈擋孤〉、〈大度〉、〈小度〉，《雙福壽》之〈下棋〉、〈回宮〉、〈綁子〉、〈上殿〉，《長生記》之〈王道士捉妖〉，《胭脂記》之〈郭華買胭脂〉，《六惡記》之〈打朝〉、〈扯袍〉、〈救瑞〉、〈詳事〉，《櫻桃記》之〈打櫻桃〉，《金丸記》之〈掇盒〉、〈拷寇〉，《蟠桃記》之〈八仙慶壽〉等。其中有些劇目是罕見的珍本，如《四友記》、《雙杯記》、《香球記》、《吐絨記》、《投唐記》、《祿袍記》和《三桂記》等。

青陽腔劇目，不少雖出於文人之作，但多數經過藝人改動。如《金貂記》，明祁彪佳《遠山堂曲品》載具品《白袍》和雜調《征遼》兩種，並指出後者「即刪改之〈白袍記〉，較原本更爲可鄙」。《征遼》即九江青陽腔之祖本。又如《躍鯉記》，也非陳鸞齋原本，而似與藝人顧覺宇改本相同。又如《金臺記》，明富春堂本無〈罵齊〉一齣，九江青陽腔〈周氏罵齊〉係由《詞林一枝》補入。再如《金印記》，也與蘇復之及高一葦本不同，而是祁彪佳所指的「俗優」演出本。尤其是《雙杯記》，古本戲曲叢刊本和青陽腔本的關目全然不合。縱觀九江青陽腔傳統劇目，不少是由青陽腔藝人「改調歌之」，經過「俗化」而更適於舞臺演出。

（三）梆子腔系（以陝西秦腔為代表）

梆子腔由於源自黃土高原，風格粗獷，唱腔高亢圓潤，劇目非常繁多。以陝西秦腔而言，有五千多個，內容以反映歷史事件的悲劇、正劇居多，表現民間生活、婚姻愛情的劇目，也佔一定比例。從現存劇目看，大型的傳統歷史劇，如列國、三國、水滸、楊家將、岳飛戲，佔很大比重。其中三國戲一百零八個，《三國演義》的每一回都有幾本戲。楊家將戲八十五個，貫串表現從楊衰到楊文廣男女五代人的故事。其中代表性的有《傳槍傳》、《七星廟》、《余塘關》、《千秋廟》、《狀元媒》、《金沙灘》、《兩狼山》、《陳家谷》、《七郎打擂》、《李陵碑》、《天波府》、《箭頭會》、《永靖橋》、《告御狀》、《清官冊》、《審潘洪》、《破澶州》、《破洪州》、《董家嶺》、《二天門》、《鐵丘墳》、《奪三關》、《鋼鈴記》、《洪羊峪》、《楊排風》、《大破天門陣》、《穆柯寨》、《轅門斬子》、《三相國》、《牧虎關》、《蟬牌關》、《英雄業跡》、

《女探母》、《三曹歸天》、《楊家將征遼》、《陰陽河》、《金山塔》、《雄天關》、《夜明珠》、《神州還願》、《楊文廣征西》、《呼朋倒擗》、《楊文廣打金國》、《龍鳳臺》、《竹子山》、《楊坤娥征西》、《太君征北》、《太君辭朝》等。其他影響較大的劇目有《回府刺字》、《草坡面理》和《法門寺》、《慶頂殊》、《串龍珠》、《明月珠》、《玉虎墜》（合稱「三珠一寺加一墜」）、《打鑾駕》、《打金枝》、《打鎮臺》、《破寧國》（俗稱「三打一破」）、《劉美案》、《醉寫》、《乾坤嘯》、《合鳳裙》、《遊西湖》、《二進宮》等。此外，還有所謂「四山」（《劈華山》等）、「四柱」（《頂天柱》等）、「四袍」（《訪白袍》等）、「江湖十八本」（《金沙灘》等）、「中八本」（《清鳳亭》等）、「下十八」（《斬秦英》）等。

辛亥革命後，陝西易俗社的三十多位劇作家共編創了五百五十多個劇目。其中成就最大的是孫仁玉、范紫東、高培支、李桐軒、李約之五人。孫仁玉長於寫生活小戲，編寫劇目一百五十多種，如《櫃中緣》、《隔門賢》、《小姑賢》、《白先生看病》、《鎮臺念書》、《三回頭》、《將相和》、《若耶漢》、《青梅傳》、《雞大王》等，都具有強烈的生活氣息。范紫東以編寫大型歷史、傳奇劇著稱。一生創作秦腔劇目六十八種，輯為《待雨樓戲曲集》。影響大的有《軟玉屏》、《三滴血》、《新華夢》、《秋風秋雨》、《翰墨綠》、《春閨考試》、《大學衍義》、《伉儷會師》、《三知己》等。李桐軒的劇作也達六十多種，以《一字獄》和《戴寶珉》為代表作。李約之編寫劇目二十多種，《庚娘傳》、《韓寶英》、《仇大娘》影響最大。高培支寫了四十四種，《鴉片戰紀》成就最高。他如呂南仲的《雙錦衣》，李儀之的《李寄斬蛇》，樊仰山的《抗戰五部曲》，王伯明的《新胡塗判》，封至模的《還我河山》，都有一定影響。易俗社的劇目大多具有反帝反封建，提倡科學、民主、愛國의思想和強烈的時代精神，藝術上淳樸自然，清新。抗戰時期的作品，更多的是宣揚民族英雄主義。其他如三意社的《臥薪嘗膽》、《千里走單騎》，《雙淚痕》、《蘇武牧羊》，牖民社的《恢復燕雲十六州》、《安奉鐵路》，扶風的《打鹽局》等，也具有一定的思想內容。

（四）皮黃腔系（以湖北漢劇為代表）

漢劇劇目近千個，主要演歷代演義及民間傳說故事。後期以演出折子戲為主，很多本戲逐漸失傳，現存傳統劇目共六百六十齣。粗略統計，二黃戲一百五十多齣，西皮戲三百三十多齣，兼唱西皮、二黃的約七十多齣，雜調小戲十多齣。

在嘉慶、道光年間見於《都門紀略》、《漢口竹枝詞》等史料記載的劇目，主要唱二黃的有《雙盡忠》、《兩狼山》、《瓊林宴》、《生死板》、《祭江》、《祭塔》、《二堂舍子》、《龍鳳閣》（即《太平春》，包括〈大保國〉、〈嘆皇陵〉、〈楊波修書〉、〈二進宮〉等折）、《清風亭》、《紅逼宮》、《琵琶詞》等。主要唱西皮的有《定軍山》、《四郎探母》、《賣馬當鑄》、《捉放曹》、《戰樊城》、《醉寫嚇蠻》、《讓成都》、《擊鼓罵曹》、《玉堂春》以及《探窯》等。清代在漢口刊行的《新鑄楚曲十種》所收《英雄志》、《祭風臺》、《李密降唐》、《臨潼鬥寶》、《青石嶺》等劇，其中，《祭風臺》與漢劇演出臺本相去不遠，足見均為早期代表性西皮戲。以上多數都是百年來常演不衰的劇目。

漢劇分行嚴格，日積月累，各行當都有一批在唱做上有一定特色的劇目，除以上已經提及的，還有：一末的《興漢圖》、《甘露寺》、《喬府求計》、《文公走雪》、《斬莫成》、《四進士》、《南天門》、《掃松》；二淨的《絕龍嶺》、《牧虎關》、《雁門關》、《齊王昏殿》；三生的《哭祖廟》、《刀劈三關》、《二王圖》（《賀后罵殿》，生、旦並重）、《法門寺》、《轅門斬子》、《紀信替死》；四旦的《宇宙鋒》、《二度梅》、《三娘教子》、《斬竇娥》、《春秋配》、《雷神洞》、《貴妃醉酒》；五丑的《打花鼓》（丑、貼並重）、《瘋僧掃秦》、《收癆蟲》、《審陶大》、《廣平府》、《秋江》（丑、貼並重）、《雙下山》（丑、貼並重）；六外的《六部審》、《醉歸殺山》、《大合銀牌》、《烹蒯劫》、《坐樓殺惜》、《打漁般家》、《表功》；七小的《鳳儀亭》、《轅門射戟》、《討州戰蕩》、《奇雙會》（小生、四旦並重）；八貼的《賣畫殺舟》、《盜旗馬》、《打社神》、《花田錯》、《演火棍》、《鬧金階》、《審頭刺湯》；九夫的《望兒樓》、《斷后》；十雜的《咬膀造甲》、《馬武奪魁》、《打龍棚》、《紮高圍灘》、《斬李虎》等。

漢劇舞臺上經常出現的歷史英雄人物有伍員、關羽、張飛、諸葛亮、黃忠、周瑜、秦瓊、尉遲敬德、穆桂英和其他楊家將、薛家將等。

以上四大腔系如以雅俗分，則崑腔屬雅，高腔、梆子、皮黃屬俗。雅之崑腔多襲歷代體製劇種之劇目，俗之其他三腔，高腔即弋陽腔，與梆子腔習性相近；皮黃腔又源生自梆子腔，因之劇目多袍帶戲，大抵改編自演義小說。蓋以四腔腔調雅俗不同，聲情各具特色，故取材亦有別。

（五）京劇

京劇雖以皮黃為主要腔調，但由於形成於北京，經諸腔雜奏而後完成的多腔調劇種，且流播最為廣遠，所以其劇目題材內容，傳承四大腔系之外，亦自有獨特之面貌。

《戲考》可以說迨目前為止，京劇劇本的總集。《戲考》是繼《梨園集成》（1880）之後的一個皮黃劇的總集，一名《顧曲指南》。共 40 冊，王大錯（又署健兒或吳下健兒，自號樞老）述考，鈍根（姓不詳）編次，燧初（姓不詳）校訂（惟第六冊校定者為振支）；正曲者先後有三位：自 1 至 15 冊為張德福，自 16 至 36 冊為志強（姓不詳），自 37 至 40 冊為志豪（姓不詳）；總其事者為上海中華圖書館編輯部，並由該館印刷、發行。戲考是分冊出版的，大約民國四年開始初版出書。民國十四年出齊。戲考編輯的體例是每冊前附名伶小影 10 頁（第 1 冊附 12 頁），大部分是劇裝照，少數為便裝照，用銅版紙印。主要內容是劇本，每劇前是王大錯的述考，其中包括劇情說明、本事考證和短評。往往述考中還指出該劇精華之處和唱法，以及擅長該劇的演員，因此述考可以說是一系列生動的劇話。蒐羅五百二十三齣京劇劇本，大部分為京劇發展至最高峰時在上海各戲院及北方所上演的劇本，也收了一部分上海新編的劇目。

《戲考》所收劇目近六百目，其中京劇有目五百二十五。1990 年 12 月上海書店影印再版，改題《戲考大全》。黃裳 1989 年 11 月所寫的〈前言〉云：

戲曲與通俗文學的關係一直是十分緊密的。封建社會不入文藝之林的小調、唱本……一直是一種流傳極廣但不受士大夫重視的品種。牠們大抵以粗陋的雕板、爍爍的篇幅、草率的印刷、低廉的定價出現在市場上，成為廣大市民階層的愛讀物。但也最易毀失，難以保存。傳世最古的元刊《古今雜劇》是這種出版物的前期標本。當它最初由書坊刻行時，可能也祇是一種兩種，並無一定的總體計劃。受到讀者的歡迎之後，才繼續刊行下去，有了今存的三十種。至於是否僅有此數，今天也無法確說。這可以看作此類劇本匯刊產生的一般規律。也正是由鈍根編輯、先由中華圖書館、後歸大東書局出版的《戲考》所走過的道路。

《戲考》是民國初年創刊的。我看到的第一冊是「民國四年十月十版」本，可見受讀者歡迎之一斑。全書四十冊，收長短劇目數百。主要是京劇，也

間收少量的地方戲。就中以單折戲比重最大，也有些是全本戲。劇本的來源是通常舞臺上的演出本，也間有演員獨有的腳本。無論從數量和覆蓋面上看，都不失為一代有代表性的戲曲總集。它起著承先啟後的作用，大體反映了那個時代的舞臺風貌，保留了一大批舞臺腳本。它的受到戲劇家的重視，不是沒有理由的。

全書的體例是每戲先作介紹，繼以劇本。雖然編者思想失之陳舊，不脫當時劇評家的習氣，但也從一個側面反映了時代道德風尚，使讀者得以領略當時的評論尺度。

編者立足上海，力求反映京劇舞臺的全貌，自然也不能不有所側重。有些活躍在上海舞臺上的演員，都能留下名姓，從而保留了梅派京劇的早期史料，也是一種特色。所收劇本就有汪笑儂、馮子和、趙君玉的作品。所收梅蘭芳早期演出臺本，有《童女斬蛇》、《風流佳話》、《浣紗溪》、《天女散花》、《奔月》、《葬花》（所收為歐陽予倩本，並指出梅蘭芳本係出諸樊山的手筆）、《晴雯補裘》、《牢獄鴛鴦》等，這許多都是梅氏後期所不演，卻能借此得以一窺原狀，不失為珍貴的梨園史料了。¹³⁸

黃裳的〈前言〉不止概括的介紹《戲考大全》的質性，而且畫龍點睛的舉出此書的要義和令人可注意的地方。

若就《戲考》所收劇目，以題材類型分類，則《戲考大全》卷末〈戲考分類目錄〉所分類別如下：

三國故事：空城計、打鼓罵曹（一名群臣宴）、捉放曹（一名中牟縣）、取成都、黃鶴樓、天水關（一名初出祁山）、七星燈、戰北原、柴桑口（一名孔明弔喪）、祭長江、白門樓、華容道、群英會（一名諸葛借箭）、逍遙津、轅門射戟、回荊州、連營寨、戰長沙、定軍山、孝義節、鳳鳴關、別宮、臨江會、陽平關、失街亭、鳳儀亭、長坂坡、濮陽城、戰宛城、薦諸葛、白馬坡（一名斬顏良）、趙顏借壽、洛陽橋、司馬逼宮、贈別挑袍、借趙雲、伐東吳、魯肅求計、鐵籠山、古城相會、南屏山（一名借東風）、

¹³⁸ 不著撰人：〈前言〉，收入《戲考大全》第1冊（上海：上海書店，1990年影印中華圖書館藏本），頁2-3。

獻西川、三氣周瑜、單刀赴會、水淹七軍、取南郡、三讓徐州、罵王朗、襄陽宴、斬貂蟬、金雁橋（一名擒張任）、連環計、甘露寺、冀州城、過五關、三顧茅廬、舌戰群儒、討荊州、麥城昇天、許田射鹿、贈抱賜馬、哭祖廟、關公顯聖、蘆花橋、木門道、六出祁山、受禪台、酣戰太史慈、滾鼓山、三結義、怒斬于神仙、詐歷城、桂陽城、雍涼關、安五路、徐母罵曹、七擒孟獲、葭萌關

目蓮故事：目蓮救母、滑油山、戲目蓮

白蛇故事：白狀元祭塔、白蛇傳、水漫金山寺、雙斷橋

一捧雪故事：莫成替主、雪杯圓、審頭刺湯

春秋戰國故事：黃金台（一名田單救主）、文昭關、八義圖、魚腸劍、浣紗記（一名子胥投吳）、孝感天、海潮珠（一名崔子弑君）、刺王僚、伍雷陣、伐子都、長亭會、戰樊城、完璧歸趙、燒棉山（一名介推逃隱）、摘纓會、將相和、擋幽王、興趙滅屠、浣溪紗、盤關、湘江會

西遊記故事：金錢豹、盜魂鈴、沙橋餞別、芭蕉扇、鬧天宮、倒廳門

楚漢故事：取滎陽（一名紀信替主）、蒯徹裝瘋、未央宮、張良辭朝、霸王別姬、博浪錘

漢光武故事：飛叉陣、劉秀走國、取洛陽、吳漢殺妻

楊家將故事：洪羊洞（一名孟良盜骨）、清官冊、李陵碑、四郎探母、黑風帕（一名牧虎關）、轅門斬子（一名白虎堂）、五台山、雁門關、八郎探母、破洪州、佘塘關、穆柯寨、燄火棍、雙龍會、太君辭朝

紅樓夢故事：黛玉焚稿、晴雯補裘、賈政訓子、晴雯撕扇、芙蓉誅、寶玉出家、寶蟾送酒、饅頭巷、黛玉葬花

五虎平西故事：延安關

薛平貴故事：彩樓配、探寒窯、五家坡、三擊掌、平貴回窯、迴龍閣、趕三關

二度梅故事：二度梅（一名杏元和番）失金釵

隋唐故事：取帥印、雙投唐、羅成托夢、當鋼賣馬、羅成叫關、虹霓關、白良關、宮門帶、南陽關、賈家樓、鎖五龍（一名斬雄信）、臨潼山、罵楊廣、望兒樓、打登州、晉陽官、選元戎、界牌關（一名盤腸大戰）

五代故事：飛龍山、沙陀國、雙觀星、太平橋、戰潼台、磨房產子、汴梁圖、珠簾寨

明末故事：煤山恨、別母亂箭、明末遺恨、山海關、道州城、寧武關

朱買臣故事：馬前潑水

水滸故事：烏龍院、慶頂珠（一名打魚殺家）、翠屏山、大名府、吳水關、鬧江州、獅子樓（一名武松殺嫂）、潯陽樓、秦淮河、丁甲山、武松打虎、戲叔、曾頭市、燕青打擂、青風寨、蜈蚣嶺、借茶活捉

金雀記故事：喬醋

施公案故事：連環套、落馬湖、惡虎村、羅四虎、八蠟廟、淮安府、殷家堡、茂州廟、義旗令（一名盜金牌）、洗浮山、河間府、北霸天

封神傳故事：朝歌恨、進妲己、碧游宮、斬妲己、渭水河

英烈傳故事：取金陵、白涼樓（一名興隆會）、遊武廟、智取北湖州

飛龍傳故事：斬黃袍、風雲會、高平關、下河東、雪夜訪普、打刀、困曹府、賀后罵殿、打桃園、鄭恩做親

岳傳故事：八大鎚（一名王佐斷臂）、岳家莊、請宋靈、泥馬渡康王、潞安州、瘋僧掃秦、風波亭、罵閻羅、挑華車、九龍山、岳母刺背

綠牡丹故事：宏碧緣

琵琶記故事：趙五娘、掃松下書

西廂記故事：拷紅

華海記故事：思凡

包公故事：烏盆計（一名奇冤報）、探陰山（一名鬧五殿）、瓊林宴（一名打棍出箱）、斷太后、打龍袍、柳林池（一名三官堂）、雙包案、劍美案、劍包勉、打鸞駕、烏盆計上本、五花洞、黑驢告狀（瓊林宴後本）狸貓換太子

唐明皇故事：馬嵬坡、進蠻詩、貴妃醉酒

彭公案故事：普球山、三雅園

荊釵記故事：荊釵記

牡丹亭故事：遊園驚夢、春香鬧學

薛家將故事：雙獅圖（一名舉鼎觀畫）、獨木關（一名薛禮嘆月）、徐策跑城、金水橋、汾河灣（椰子）、法場換子、蘆花河（一名梨花斬子）、馬上緣、摩天嶺、汾河灣、鳳凰山（救駕）、鳳凰山、金光陣

七俠五義故事：花蝴蝶、銅網陣

雜齣：三娘教子、桑園寄子（一名黑水國）、硃砂痣、牧羊卷、打金枝、釣金龜、梅龍鎮、宇宙峰、紅鸞喜（一名棒打薄情郎）、桑園會（一名秋胡戲妻）、打嚴嵩、化子拾金、戰蒲關（一名殺妾犒軍）、富春樓、陰陽河、打花鼓、丑表功、南天門、盜宗卷、四進士、大保國、嘆宋靈、史孝全、女起解、玉堂春（一名三堂會審）、小放牛、遺翠花、新安驛、小上坟、天雷報、法門寺、六月雪、二進宮、御碑亭、雙搖會、胭脂虎、審李七、大劈棺（一名蝴蝶夢）、草橋關、九更天、狀元譜、寶蓮燈、花田錯、焚王宮、探親相罵、上天台、三疑計、羅鍋子搶親、檔亮、董家山、打槓子、雲台觀、紅梅閣、四杰村、紫霞宮、英傑烈（一名鐵弓緣）、紫荊樹、慶陽圖、趙家樓、拾玉鐲、大鋸缸、萬里尋夫、背娃入府、三上轎、鄔鄔縣、苗善出家、三上殿、假金牌、張古董借妻、別妻、孝婦羹、排王讚、龍鳳呈祥、盤山、五人義、迷人館、頂花磚、雙鈴記、九龍杯、磐河戰、戲迷傳、採花趕府、青樓夢、送花樓會、鐵公雞、玉鈴瓏、泗州城、天寶圖、雙合印、以德報怨、堂樓詳夢、喂藥、梅降雪、雙鎖山、金馬門、佛門點元、洗耳記、老西嫖院、合鳳裙、東宮掃雪、胭脂判、三門街、戲牡丹、打沙鍋、看香頭、長生藥、童女斬蛇、九陽鐘、行路哭靈、賣胭脂、背凳、關王廟、木蘭從軍、妻黨同惡報、端午門、香妃恨、串珠記、十二紅、牢獄鴛鴦、閨房戲、蓮花塘、瑤池會、紅門寺、藍關雪、新四十八扯、黨人碑、白傳遺姬、斗牛官、獨占花魁、蝴蝶盃、賣身投靠、鐵蓮花、訪棉花、算糧登殿、浣花溪、杜十娘、胭脂褶、失印救火、二姐逛廟、雙釘記、十八扯、烈女傳、賣絨花、青石山、馬鞍山、雙冠誥、殺狗勸妻、打麵缸、得意緣、鎖雲囊、雙沙河、查頭關、賣餠餠、姻鬼嘆、監酒令、拿高登、明月珠、送銀燈、洛陽橋、少華山、春秋配、日月圖、甘鳳池、血手印、審刺客（一名粉官樓）、御林郡、皮匠殺妻、戰太平、刺巴杰、玉門關、醫茶計、老黃請醫、白水灘、打櫻桃、除三害、錯殺奸、度白檢、姻花鏡、池水驛、殺子報、賓鐵劍、艾孝子、醋中醋、新三娘教子、慈孝圖、麻姑獻壽、大香山、翠花宮、天女散花、刀劈三關、嫦娥奔月、三字經、珍珠衫、三世修、鍾道嫁妹、五雷報、販馬記（一名奇雙會）、戲姻緣、閻瑞生、萬花船（以上材料摘自鄭振鐸《中國文學研究》）¹³⁹

¹³⁹ 不著撰人：〈戲考分類目錄〉，收入《戲考大全》，第5冊，頁1-6。

由此可見：劇目以歷史故事為主，其「三國故事」有七十八目，「春秋戰國故事」有二十一目，「楊家將故事」有十五目，「隋唐故事」有十八目，「水滸故事」有十六目，「包公故事」有十四目，「薛家將故事」有十三目，尤為觀眾所喜聞樂見。而於此也可見，京劇「袍帶戲」所佔的比例很重。這應當和京劇西皮、二黃源出高亢的西秦腔、梆子腔有頗為密切的關係。

然而京劇劇目，何止這區區數百，1989年6月北京中國戲劇出版社出版由曾白融所主編的《京劇劇目辭典》，收錄京劇劇目五千三百餘條，所收錄的劇目，其1949年以前者，完全收入；1949年至1984年間者，凡經公開上演或經影視播映過的，都「盡量收入」或「酌情收入」。劇目辭條排列，基本上以劇中故事發生的時代先後為序：上古、商、周秦（含春秋戰國）、兩漢、三國、兩晉南北朝、隋唐、五代、宋（含遼、金、西夏）、元、明、清、近代。其辭條內容包括：1. 劇情提要所依據的劇本來源或資料來源；2. 劇作者；3. 劇情本事的出處（史料或說部）；4. 劇本沿革，包括：雜劇、傳奇中的有關劇目及其與京劇劇本的關係，京劇劇本之最早著錄；5. 首演或工此劇的演員；6. 有無唱片行世；7. 其他劇種有無類似劇目；8. 本劇目的其他刊本。可見這是一部頗為體大思精的京劇劇目辭典。不止如此，它還把同一來源或同一主人公的劇目都排在一起，並依時序編列；例如宋代楊家將劇目、呼家將劇目、包公劇目均分別集中編排，這對於檢索研究均給予許多的便利。而即此五千三百餘條目，也已經令我們感受到，京劇是何等的盛行於當時舉國上下。其浩如煙海的劇目內容是何等的教人欣喜若狂！只是其近現代劇目只有二百七十八條，約佔總數的二十分之一。

總觀京劇之劇目，內容依然是歷史與傳說故事主要！其雜齣中雖然包含了許多地方小戲和家庭夫妻、男女情人的悲歡離合，但同樣可惜的是，因受制於政府律令，但演古人事，以當代時事為關目的，清代之前是很難看到的。

六、戲曲劇目題材可注意的參種現象

戲曲大戲，單一本事為諸多劇種所搬演並不稀奇，因為中國文化之精粹為全體所共享。而經典之作能被輾轉搬演，勢必與其藝術質性相輔相成，才能歷久不衰，百看不厭。跨腔系、跨劇種劇目之題材乃普遍的文化現象。而若以同一歷史人物事跡為劇目題材演於諸多劇種之中，則此歷史人物必有豐富的民間造型。而既經民間造型，則就史實按核而言，必然有「虛」、「實」的問題產生。因之戲

曲劇日本事之虛實運用，也就成了可注意的現象。以下於論戲曲劇日本事之虛實外，對於劇目之跨劇種跨腔系現象，舉地方戲曲之《秦香蓮》為例；對於歷史人物之民間造型則舉孟姜女、王昭君、關公、包公為例，以見其梗概。論述如下：

（一）跨腔系跨劇種劇目之題材呈現

「婚變戲」誠如上文所云，是南宋戲文的一大特色，其傳世劇目以《趙貞女》為代表，此劇至元末高明翻案改作《琵琶記》，成為名著。而明代公案小說〈秦氏還魂配世美〉，應是後來《秦香蓮》故事的胚胎。據此敷衍為戲曲者有清代花部《賽琵琶》，其他如秦腔、晉劇、豫劇、評劇、川劇、越劇有都有《秦香蓮》的劇目。但劇目不一定叫《秦香蓮》。譬如《中國梆子戲劇目大辭典》所收《抱琵琶》，又名《三官堂》、《琵琶記》、《秦香蓮抱琵琶》、《琵琶詞》；《劍美案》又名《劍陳世美》、《秦香蓮》、《明公斷》；《京劇劇目辭典》中有關秦香蓮的劇目有《秦香蓮征番》一至四本、《闖宮》、《琵琶壽》、《香蓮帕》（即《琵琶壽》）、《宿廟》、《女審問》、《秦香蓮掛帥》（即《女審問》）、《界元關》（即《女審問》）、《柳林池》、《韓琪殺廟》（即《柳林池》）、《三官堂》（即《柳林池》）、《劍美案》、《明公斷》（即《劍美案》）、《不認前妻》（即《劍美案》）、《秦香蓮》、《秦香蓮》（之二）等，數目雖多，但有些是同一劇的異名，有些是某一折子的名稱，其實可以大別為兩類：那就是《秦香蓮征番》和《秦香蓮》。此外，清末民初以來，有彈詞《陳世美不認前妻》，豫劇《秦香蓮後傳》、臺灣歌仔戲《青天難斷——陳世美與秦香蓮》。

及門丁肇琴教授，在時賢研究基礎下，對秦香蓮之相關劇作與文學作了更全面與深入之探討，獲得以下結論：

秦香蓮故事，以「秦氏」或「秦香蓮」為女主角的，至少就有〈秦氏還魂配世美〉、《賽琵琶》、《琵琶詞》、《劍美案》、《秦香蓮征番》和《秦香蓮》等小說戲曲，往上甚至可以追溯到宋元戲文《趙貞女蔡二郎》和元末高明的名作《琵琶記》。在這漫長的演變過程中，從原本極簡單的「棄親被婦，為雷震死」情節，逐漸豐富成為「殺妻滅子，不孝不忠」的複雜內容；更由單純夫妻間的愛恨情仇，進展到皇權與平民之爭，甚至勞動包青天大人出來調停或審判。人物也從男女主角二人增加至十人左右，並且創造了婦孺皆知的典型人物——集負心漢大成的陳世美、堅強勇敢的婦女楷模秦香蓮以及不畏皇權伸張正義的包青天。

這種鐵三角的組合造就了《秦香蓮》一劇膾炙人口的地位，「當演出此劇，

觀眾都要為秦香蓮傷心落淚，而對陳世美則咬牙切齒。有的觀眾甚至衝上臺去毆打扮演陳世美的演員。」¹⁴⁰相聲段子〈鋤美案〉也說戲臺上太后把胳膊塞到鋤刀裏，「要鋤駙馬連我一起鋤」，引起一位觀眾不滿，他蹦到台上直嚷：「包公，鋤！鋤！鋤！連這老婆兒一塊兒鋤，完事上法院，我去！」¹⁴¹雖稍嫌誇張，但也確實道出了觀眾的心聲。這不禁使我們要問：為什麼婚變戲那麼多，《秦香蓮》卻能如此動人肺腑，摧人肝腸？

從劇情上看，《秦香蓮》是千錘百鍊的結晶，它經歷多位民間藝人和文人的摸索、試練和修改，這可以從此劇的一再被翻案——高明將《趙貞女蔡二郎》的悲慘結局翻成一夫二妻大團圓的《琵琶記》，而花部《賽琵琶》又以改換人物姓名的方式重新譴責拋棄糟糠的負心漢，之後各種地方戲又有不同的版本出現——團圓或鋤美。最後才融合成這本情節緊湊，高潮迭起的京劇《秦香蓮》。雖然此劇一出，已使得大部分地方戲曲拋棄舊本依樣畫葫蘆，然而豫劇《秦香蓮後傳》和歌仔戲《青天難斷——陳世美與秦香蓮》的推出，卻也顯示現代人對此劇仍有濃厚的興趣，企圖以續補或改寫的方式做另一種翻案。

再就人物來說，最早的趙貞女是「貞女」，也就是守節的婦女；《琵琶記》裡的趙五娘是「孝婦賢妻」，孝親葬親一肩挑，千里尋夫不畏難，形象比趙貞女更突出；到了《賽琵琶》和《秦香蓮征番》，秦香蓮從拖著一雙兒女的「棄婦」，搖身一變成了「征番大將軍」，功業彪炳，不讓鬚眉，確實為女性同胞出了一口氣，但這種神勇的造型是拜神明所賜，並不是秦香蓮自己的真功夫。至於在《秦香蓮》裏，秦香蓮仍然是「棄婦」身分，卻能靠堅強的意志扭轉劣勢，爭取應有的權利。所以趙貞女或趙五娘都還是所謂的扁平人物，秦香蓮則已是圓形人物，¹⁴²更能博得觀眾的認同。

再看看觀眾心理，我們知道悲劇的感人力量遠超過喜劇，而《秦香蓮》又是人倫大悲劇——夫不認妻，父不認子，妻子控告丈夫遺棄，皇親干預司法審判。觀眾在觀賞此劇時，很容易將自身的感情投射其中，這也就是學者所謂的「戲場

¹⁴⁰ 鄭傳寅：《中國戲曲文化概論》（臺北：志一出版社，1995年），頁337。

¹⁴¹ 此段子是由于連仲口述，收入馮丕異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，卷4（北京：文化藝術出版社，1993年），頁349-354。

¹⁴² 羅麗容先生認為秦香蓮是扁平人物，與筆者不同。詳見其〈秦香蓮與米蒂亞二劇女性形象之淺探〉，《東吳中文學報》第1期（1995年5月），頁318。

乃是民眾的『精神中心』」¹⁴³或「道德法庭」。人們在現實生活中所遭受的苦難和不平，都可以在看戲時得到抒發的滿足。大家對秦香蓮的遇人不淑，寄予無限的同情，甚至如有切膚之痛；對陳世美的心狠手辣、國太和皇姑的仗勢欺人，則痛心疾首憤恨難平；所以包公的出現是絕對必要的，因為只有這位青天大老爺才能還給秦香蓮一個公道！這也是婚變戲發展到後來會成為包公戲的重要原因。¹⁴⁴

又陳培仲先生於〈《秦香蓮》導讀〉一文中提到：

《秦香蓮》是我國戲曲舞台上廣泛上演的劇目，其覆蓋面幾乎遍及所有城鎮和鄉村。秦香蓮亦如穆桂英、花木蘭、白素貞、祝英臺等一樣，成為人民心目中美好的女性形象。在描繪《秦香蓮》的眾多劇本中，秦腔、河北梆子、評劇、滇劇、京劇等均各具風采，各有千秋。¹⁴⁵

由上可見，同一題材的不同劇種和劇目，是可以各顯其特色和各極其致的。也因此戲曲劇目及其取材便會產生相因相襲的現象，周貽白先生有見於此，其《中國戲劇史長編》〈中國戲劇本事取材之沿襲〉便費心費力的製成簡明的表格，用來呈現這種現象。周貽白先生說：

中國戲劇的取材，多數跳不出歷史故事的範圍，很少是專為戲劇這一體製聯繫到舞台表演而獨出心裁來獨運機構，甚至同一故事，作而又作，不惜重翻舊案，蹈襲前人。如司馬相如、卓文君事，南戲有《司馬相如題橋記》及《卓文君》兩種；元劇有關漢卿之《升仙橋相如題柱》、孫仲章之《卓文君白頭吟》、范居中等之《鸚鵡裘》；明劇有朱權之《卓文君私奔相如》、孫柚之《琴心記》、楊柔勝之《綠綺記》、澹慧居上之《鳳求凰》；清劇有袁晉之《鸚鵡裘》、椿軒居士之《鳳凰琴》、朱鳳森之《才人福》、舒位之《卓女當壚》、黃燮清之《茂陵弦》，計十四種之多。又馮小青事，有徐翹之《春波影》、吳炳之《療妒羹》、陳季方之《情生文》、朱京藩

¹⁴³ 鄭傳寅：《中國戲曲文化概論》，頁 358。

¹⁴⁴ 丁肇琴：〈談秦香蓮故事的發展〉，《世新大學人文社會學報》第 2 期（2000 年 5 月），頁 91-93。

¹⁴⁵ 陳培仲：〈《秦香蓮》導讀〉，杜長勝主編：《中國地方戲曲劇目導讀》（北京：學苑出版社，2010 年），頁 107。

之《風流院》、顧元標之《情夢俠》、張道之《梅花夢》、無名氏之《西湖雪》，共八種。又「柳毅傳書」事，南戲有《柳毅洞庭龍女》；元劇尚仲賢之《洞庭湖柳毅傳書》；明傳奇有黃惟楫之《龍綃記》、許自昌之《橘浦記》；清劇有李漁之《蜃中樓》、何塘之《乘龍佳話》，共六種。又如「杜默哭項王廟」一事，本為僻典，而亦有沈自徵之《霸亭秋》、嵇永仁之《泥神廟》、尤侗之《鈞天樂》、張韜之《霸亭廟》等四種。至於其他同一題材而作兩三種形式寫出者，更數見不鮮。雖未必皆出有心雷同，自亦未脫窠臼。而雜劇沿襲南戲，傳奇復取材雜劇，皮黃劇更從雜劇傳奇而改編，在戲劇史的演進上，即憑這些劇本，也可以窺知其間的嬗變。這風氣直到近代還活躍著，中國戲劇不能更多的從現實生活取材，而只借歷史故事來藏褒寓貶，這對於中國戲劇而言，雖由此造成一種特殊的表演形式，但許多歷史人物，在舞台上已成定型，如果仍舊在歷史故事上兜著圈子，則縱有新的形式，也將撰脫不了內容上的束縛。茲就著者所知，關於古今戲劇，其取材相同，或直接因襲者頗為不少。爰將各劇名目及作者姓名，列表如次，至於詳細說明，請俟來日。¹⁴⁶

周先生對於戲曲劇目內容異代因襲的現象，無疑的提供了明確的觀照，而他又費心的製成表格以証其說。而若論其所以如此之現象，上文已舉出伏滌修之看法；筆者亦有所見，其說見於本文之結論。

（二）戲曲劇日本事之「虛」與「實」

戲曲劇日本事以歷史人物或事蹟為題材者，有「虛」與「實」是很自然的事，可以說自古已然，於今為烈。

兩岸電視台經常改編歷史故事為連續劇，其諸多違背史實，弄得非驢非馬，頗受各界的批評。戲劇違背史實，甚至將奸作忠，將善為惡，雖不是「於今為烈」，但可以說「自古已然」。譬如徐渭《南詞敘錄》於所載〈宋先舊篇〉「趙貞女蔡二郎」一劇下注云：

¹⁴⁶ 周貽白：《中國戲劇史長編》，頁 614。

即舊（疑為蔡之誤）伯喈棄親背婦，為暴雷震死。里俗妄作也，實為戲文之首。¹⁴⁷

伯喈就是東漢末年文史學家蔡邕的別字。根據舊戲文，則蔡邕是個不孝不義的人，他的下場是被「暴雷震死」。蔡邕地下有知，必然「暴跳如雷」。

陸游〈小舟遊近村捨舟步歸〉云：

斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場；死後是非誰管得，滿村聽說蔡中郎。¹⁴⁸

可見放翁對於伯喈死後千古，竟然被俗子的無端誣衊，深致嘆息。後來高則誠改作《琵琶記》，特為標目「全忠全孝」，據說用意蓋「一洗伯喈之冤」。但其本事仍舊與史不符。誠如王伯良在其《曲律·雜論》中所說的「古戲不論事實，亦不論理之有無可否。」因為他們選取運用戲曲題材的方法是「於古人事多損益緣飾為之」，只是「尚存梗概」而已。王伯良，這位明代最偉大的劇論家，認為戲曲的本事應當「就實」，不應當「脫空杜撰」。所以他對當時「捏造無影響之事以欺婦人小兒」的劇作，斥為必是「優人及里巷小人所為」，因為那是「大雅之士」所「不屑為」¹⁴⁹的。他這種觀點是否正確，另當別論；而他對於戲曲的本事已經提出「就實」的「實」和「脫空杜撰」的「虛」。

李笠翁《劇論》更有「審虛實」一節：

傳奇所用之事，或古、或今，有虛，有實，隨人拈取。古者，書籍所載，古人現成之事也；今者，耳目傳聞，當時僅見之事也；實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。人謂：「古事多實，近事多虛。」予曰：「不然。傳奇無實，大半皆寓言耳。欲勸人為孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之；亦猶紂之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。其餘表忠、表節，與種種勸人為善之劇，率同於此。

¹⁴⁷ [明]徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，頁250。

¹⁴⁸ [宋]陸游：〈小舟遊近村捨舟步歸〉，《劍南詩稿》，卷33，收入仲聯校注：《陸遊全集校注》第4冊（杭州：浙江教育出版社，2011年），頁327。

¹⁴⁹ [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁147。

若謂古事皆實，則《西廂》、《琵琶》，推為曲中之祖；鶯鶯果嫁君瑞乎？蔡邕之餓芋其親，五娘之斡蠱其夫，見於何書？果有實據乎？孟子云：「盡信書不如無書。」蓋指武成而言也。經史且然，矧雜劇乎？凡閱傳奇而必考其事從何來、人居何地者，皆說夢之痴人，可以不答者也。然作者秉筆，又不宜盡作是觀。若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名，亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。若用往事為題，以一古人出名，則滿場腳色，皆用古人，捏一姓名不得；其所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得。非用古人姓字為難，使與滿場腳色同時共事之為難也；非查古人事實為難，使與本等情由貫串合一之為難也。予既謂「傳奇無實，大半寓言」，何以又云「姓名事實，必須有本」？要知古人填古事易，今人填古事難。古人填古事，猶之今人填今事，非其不慮人考，無可考也；傳至於今，則其人其事，觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。若用一二古人作主，因無陪客，幻設姓名以代之，則虛不似虛，實不成實，詞家之醜態也。切忌犯之。¹⁵⁰

可見笠翁所謂的「實」是指可考諸載籍的「事實」而言，所謂的「虛」是指憑藉今事敷演的「虛構」。他說「傳奇無實，大半皆寓言耳」，是正確的；至於他所主張的「虛則全虛，實則全實」，雖純粹就觀眾的心理而論，但事實上恐非戲曲運用虛實之道。

就我國戲曲而言，凡是本事有所憑藉的，無論其出諸史傳、雜說或耳聞、目睹，甚至於改編前人劇作，都算作「實」；而凡是「脫空杜撰」，或緣「實」所作的「渲染」，都算作「虛」。如此一來，我國戲曲運用虛實的方法則有：以實作實、以實作虛、以虛作實、以虛作虛等四種方式：

1. 以實作實：就是戲曲根據史傳雜說改編，其關目情節、人物性情很忠實的依照原來敷演，幾不加點染。這類劇作雖然敷演容易，但不流於板滯者幾稀。例如明代劉兌《嬌紅記》雜劇係根據元人宋海洞《嬌紅傳》敷演而成，除了將悲劇改作喜劇，令金童玉女下凡的男女主腳婚配團圓、回歸仙界外，幾乎依樣畫葫蘆

¹⁵⁰ [清]李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年），〈詞曲部·結構第一·審虛實〉，頁30-31。

的把《嬌紅傳》的所有情節完全搬進去，甚至連小說中許許多多的詩詞也不肯捨棄。因之不但關目煩冗蕪雜，即排場亦平板無生氣；無論場上案頭，都教人困頓欲眠。傳奇如陸采《明珠記》根據薛調《無雙傳》，梁辰魚《浣沙記》根據趙擘《吳越春秋》，都不免「手段庸劣，斷非佳作」之譏。

2. 以實作虛：就是戲曲雖根據史傳雜說改編，但其關目情節有所剪裁和點染，人物性情有所刻劃和誇張，由此而寄寓著作者所要表現的思想和旨趣。這一類作品在所謂「文人劇」中最多。因為一方面有所憑藉，一方面又可以酌意抒寫，所以易於結撰和發揮才情；也因此評價高的戲曲文學作品，往往見於此類。例如元人關漢卿《竇娥雜》劇乃是憑藉鄒衍「六月飛霜」和「東海孝婦」的故實，從而表現元代政治的黑暗、社會的混亂，以及人民呼天搶地的痛苦呼號；清初雜劇如吳偉業《臨春閣》、《通天台》，王夫之《龍舟會》，陸世廉《西臺記》，土室遺民《鯁詩讖》；傳奇如吳偉業《秣陵春》，洪昇《長生殿》，孔尚任《桃花扇》；莫不假藉史傳雜說，以寓麥秀黍離之思。他們或指桑罵槐、批評人物，或蒼涼感嘆，以資勸懲，所以每多絃外之音。

3. 以虛作實：就是戲曲是脫空杜撰的，但其內容和思想卻能表達人們的共同心靈和願望。此類劇作，長處在不受拘礙，可以自由抒發，馳騁才情；短處則在托空無所，耗時費力，如非資質俊拔，涵養功深的作家，很少不流於矯揉造作。例如關漢卿《救風塵》雜劇，純出機杼獨運，刻劃趙盼兒的機智，歌頌人間苦難相濟的情義；加以文詞本色自然，意境佳妙，所以感動了許多讀者，成為千古的名著。可是清末劉清韻的《天風引》雜劇，寫馬俊行商，舟遭颶風，天妃娘娘護持，吹送至羅刹國，為該國執戟郎知遇，延為上賓，並代製假面具，使同其國人之臉面，以便交通該國貴人。後馬受同官排擠，乃辭官，棄面具，感慨道：「想我生於文明之世，禮義之邦，視掇巍科如拾芥，躡高位如探囊。那知一經飄泊殊方，不特才華没用，連面目亦不得守其常。」此劇雖出諸《聊齋誌異·羅刹海市》，但內容純出虛構，作者的用意很明顯，旨在諷刺滿清末年那些沒有民族氣節的洋奴；但因為才華短絀，處處顯得捉襟見肘，感人之方，自然不深。

4. 以虛作虛：就是戲曲是脫空杜撰的，所要表現的也只是作者個人的空中樓閣。此類劇作未能植根於故實和群眾，所以如果不是成了曲高和寡的絕世之作，便是成為荒謬絕倫的下駟之品。例如明寧獻王朱權的《獨步大羅》雜劇，記呂純陽、張紫陽二仙奉東華帝君命，至匡阜南嶽西點化沖漠子。先鎖住心猿意馬，次去酒色財氣，再逐去三尸之蟲，更與一丹藥服之，教以養嬰兒姪女之理，又於渡

頭點化之，然後同入大羅天，引見東華帝君諸仙。劇中的沖漠子，其實就是朱權晚年的自我寫照，而那些成仙了道的方法，也不過是他個人執迷的一派胡言而已。又如鄒兌金的《空堂話》雜劇，寫的是自言自語，內容無非是放志清虛，不問世事。其兄式金眉批云：「叔弟深入禪，即此文從妙悟中流出，筆墨俱化。」儘管其「逸氣高清，藻思雅韻。」最多只是案頭清供而已。

以上四類，就我國戲曲來說，自然以「以實作虛」一類佔絕大多數，其他三類都屬少數。這和中國戲曲是以歌舞樂為美學基礎，以及戲曲的目的在於教化和娛樂有很密切的關係。因為戲曲本事有所憑藉，作者便可專注於文辭的修飾和排場的美化，同時也可以在思想情感上多所發抒，強化主題。倘若以虛作虛必然空泛無根，以實作實又嫌拘礙太甚，以虛作實又非人人為關漢卿、湯顯祖；所以「以實作虛」，不失為戲曲之道。

至於虛實之用，用實當以不扭曲其面目為原則。就史實來說，不必如清周樂清《補天石》雜劇，有意替古人補恨，於是《宴金台》：燕太子丹終於滅亡暴秦；《定中原》：諸葛亮滅吳魏，蜀漢統一天下；《河梁歸》：李陵得自匈奴歸漢，遂滅匈奴；《琵琶語》：王昭君得自匈奴再歸漢宮；《紉蘭佩》：投汨羅江而死的屈原，又回生為楚王所重用；《紉如鼓》：晉鄧伯道失子復得團圓；《碎金牌》：秦檜伏誅，岳飛滅金立功；《波弋樂》：魏荀奉倩之妻不死，終得夫妻偕老。像這樣的「補恨」，雖然是庶民百姓心中之所願，但從藝術文學的觀點來看，實是畫蛇添足。就人物來說，赤壁之戰時的諸葛孔明不過二十八歲，就不必硬教他帶「三髯髯」、穿道袍，使他顯得「仙風道骨」；因為他其實是重法尚儒的政治家。我國戲曲雖然不講求名物制度、地理官爵，有時胡天胡地，荒唐可笑，譬如元曲選本的馬致遠《漢宮秋》，可以教王昭君投入黑龍江而死；但那是時代頹廢思想的感染，人們是可以視若無睹的。而若在科學昌明、民智發達的今日如法泡製，觀眾必然如芒刺在背，認為大受愚弄而憤然不平。所以用實之道也應當顧及時代背景。至於用虛，當以循其實而予以剪裁、點染、誇張、強化為是。戲曲成就的高下關鍵，就是在於能否善用其虛。譬如楊潮觀《吟風閣》短劇三十二種，除了要「借丹青舊劇，偶加渲染」，以「自家陶寫性中天」外，更重要的是要從「兒女淚，英雄血」中見出「百年事、千秋筆」，以「暮鼓晨鐘」來震撼世道人心。也因此其三十二劇，篇篇自然妥貼而臻奇妙，偉然自成風格。

總上所論，戲曲虛實之道，當循其實而善用其虛；斤斤於實，固然有傷引人入勝、騰挪變化之姿；去實大遠，亦必教人坐立不安，無從領受。而虛之為用，

乃在明淨其實、強化其實。真正動人的劇作，絕非出以荒唐怪異，而是本乎人情物理；只當求於耳目之前，而非索諸見聞之外。也因此，「以實作虛」，當觀其剪裁點染之功；「以虛作實」，當視其揣摩人情之效。本事動人，然後主題思想才可以教人確實掌握，藝術造詣才可以教人真切感染。譬如孔尚任的《桃花扇》傳奇，於史事之剪裁點染俱極精當，以故能使人如置身易代之中，體驗其勝國遺民、麥秀黍離之思。又如關漢卿的《救風塵》雜劇，雖不能道其所本，但入情入理，引人逐勝，活生生的勾畫出青樓歌妓的遭遇和心境，使人如耳聞目睹，為俠義出自妓女而嘆息，為百無一用之書生而悲哀。今日的電視歷史連續劇，倘能選擇富於開展、光明的故實敷演，而善用其虛實，則庶幾可以免於公眾之譏了。

（三）歷史人物的戲曲造型

在戲曲中所呈現的歷史人物，由於受到廣大群眾的意識形態、思想理念情感的影響，其造型往往與歷史的真實面目產生很大的差異。¹⁵¹茲舉孟姜女、關公、包公之劇論述如下：

1. 孟姜女與戲曲

譬如杞梁妻的事跡，始見於《左氏襄公二十三年傳》。寫齊莊公攻打莒國，杞梁、華周（梁名殖，周名還）作先鋒，杞梁戰死，他的妻子不同意齊莊公郊弔。旨在表彰杞梁妻是位謹守禮節的人。時在西元前 550 年。¹⁵²

過了二百年到戰國中期，《禮記·檀弓下》就說「其妻迎其柩於路而哭之哀」，¹⁵³稍後的《孟子·告子下》更說「華周、杞梁之妻善哭其夫而變國俗」。¹⁵⁴西漢劉向在其《說苑·立節》、〈善說〉¹⁵⁵二篇和《列女傳》卷四〈貞節傳〉都說：杞梁妻哭而城為之崩。於是兩漢魏晉屢次傳聞其說。期間曹植卻說「杞妻哭死夫，

¹⁵¹ 筆者有《俗文學概論》（臺北：三民書局，2003年），〈三編：民族故事〉，論述孟姜女、王昭君、關公、包公等九個民族故事之衍變。頁409-600。

¹⁵² 見楊伯峻編：《春秋左氏傳注》（北京：中華書局，1981年），第3冊，頁1084-1085。

¹⁵³ 見陳澧注：《禮記》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁58。

¹⁵⁴ 見謝冰瑩、李鑒、劉正浩、邱燮友編譯：《新譯四書讀本》（臺北：三民書局，1970年），頁465。

¹⁵⁵ 分見〔漢〕劉向撰，向宗魯校正：《說苑》（北京：中華書局，1978年），卷4，頁85；卷11，頁272。

梁山爲之傾。」¹⁵⁶李白也跟著說「梁山感杞妻，慟哭爲之傾。」¹⁵⁷唐末詩僧貫休〈杞梁妻〉則總結了「春秋時死於戰事的杞梁」而下開「秦時死於築城的范郎」的種種傳說。其故事是貫休將三國時樂府陳琳的〈飲馬長城窟行〉合流入於其〈杞梁妻〉之中。

杞梁妻北宋以前未知名姓，至南宋與朱熹同時之邵武士人假北宋孫奭之名作《孟子疏》，有云：

或云：齊莊公襲莒，（杞梁）逐而死。其妻孟姜向城而哭，城爲之崩。¹⁵⁸

其實「孟姜」二字屢見《詩經》，如〈鄘風·桑中〉：「云誰之思，美孟姜矣！」〈鄭風·有女同車〉：「彼美孟姜，洵美且都。」「彼美孟姜，德音不忘。」姚際恆《詩經通論》卷五云：

是必當時齊國有長女美而賢，故詩人多以「孟姜」稱之耳。¹⁵⁹

可見「孟姜」原是「姜家大小姐」的意思，因為曾有姜家大小姐美麗賢慧，所以《詩經》的詩人屢屢用她來作爲歌詠的對象，久而久之就成爲「賢美之女」的符號。而自從這位邵武士人以民間傳說寫入，作爲杞梁妻的姓名之後，就由符號的通俗又回歸到私名了。杞梁妻，既爲齊人，又爲賢女，更賦與美麗而名之爲「孟姜」，料想也是庶民百姓的共同看法。

杞梁妻被名作「孟姜」以後，民間以她既爲女性乃稱之爲「孟姜女」，而「杞梁」本身，在各地民間傳說中，也有許多種寫法：范杞梁、范杞良、范希郎、范士郎、芑郎、犯梁、萬喜良、萬杞良、萬杞梁。其所以如此，乃因民間文學形近訛變，和音同音近訛變的情形很多。杞、犯、范三字都因爲形近，杞、希、士、芑、喜五字都因爲音近，范、犯、萬和梁、良、郎，都因爲音同或音近，所以訛變出那許多種寫法，而即此亦可見其流行之久且廣。

¹⁵⁶ 見〔清〕丁晏：《曹集詮評》（臺北：廣文書局，1962年），卷5，無頁次。

¹⁵⁷ 見〔清〕王琦注：《李太白全集》（臺北：九思出版社，1979年），頁275。

¹⁵⁸ 見〔漢〕趙岐注，舊題〔宋〕孫奭疏：《孟子注疏》，收入《影印文淵閣四庫全書》第195冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印國立故宮博物院藏本），卷12上，頁271。

¹⁵⁹ 見〔清〕姚際恆：《詩經通論》（臺北：廣文書局，1988年），卷5，頁106。

唐代以後，故事核心由杞梁妻轉為「孟姜女」，其相關重要文獻如下：

(1) 《同賢記》說燕人杞良避始皇築城之役，逃入孟超後園；孟超女仲姿浴于池中，仰見之，請為其妻。杞良辭之。她說：「女人之體不得再見丈夫。」就告知父親嫁他。夫妻禮畢，良回作所；主典怒其逃走，打殺之，築城內。仲姿既知，往，向城哭。死人白骨交橫，不能辨別，乃刺指血滴白骨，云：「若是杞良骨者，血可流入。」瀝至良骸，血流逕入，便收歸葬之。

《同賢記》不知何人撰，見《瑠玉集》引，¹⁶⁰日本寫本《瑠玉集》題天平十九年，即唐玄宗天寶六年（747），可見此書是盛唐以前人所作。而《同賢記》又在其前。

在這故事裏，杞梁之梁訛變為「良」，杞梁妻姓孟名仲姿，且有父親名超。杞梁是避役打殺，仲姿因之滴血認夫屍，而其時代則為秦朝，其地域則為燕。

唐寫本《文選集注》殘卷中曹植〈求通親親表〉就用和《同賢記》如出一轍的故事來注解表中「崩城隕霜」一語。

(2) 敦煌遺書中有一首小曲，格律近〈搗練子〉，曲中稱杞梁為「犯梁」，稱其妻為「孟姜女」，又說「造得寒衣無人送，不免自家送征衣。長城路，實難行，……願身強健早還歸。」則又由「夫死哭城」而變為「尋夫送寒衣」，而孟姜女的名字也確定了。

(3) 北宋真宗大中祥符中（1008-1016），王夢徵作安肅縣（今河北省徐水縣）〈姜女廟記〉（一作〈孟姜女練衣塘碑刻〉），此碑於明穆宗隆慶間發現，為目前所知最早的孟姜女廟。北宋仁宗嘉祐中（1056-1063）同官縣（今陝西省同官縣）令宗諤重修孟姜女廟。可見北宋以後孟姜女人格日益偉大，民間已紛紛為她立廟。

(4) 南宋初鄭樵《通志·樂略》云：「稗官之流，其理只在脣舌間，而其事亦有記載，虞舜之父，杞梁之妻，於經傳所言者，數十言耳，彼則演成萬千言。」¹⁶¹據此可以推論南宋之時孟姜女故事有作為平話或小說者。

(5) 南宋約與《通志》同時的《孟子疏》云：「或云齊莊公襲莒，（杞梁）逐而死；其妻孟姜向城而哭，城為之崩。」¹⁶²則經中注疏亦引孟姜故事。

¹⁶⁰ 見〔唐〕佚名輯：《瑠玉集》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997年影印清光緒日本東京使署古逸叢書影刻日本舊鈔卷子本），頁30。

¹⁶¹ 見〔宋〕鄭樵：《通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》第374冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印國立故宮博物院藏本），卷49，頁17。

¹⁶² 見〔漢〕趙岐注，舊題〔宋〕孫奭疏：《孟子注疏》，收入《影印文淵閣四庫全書》第

(6) 南宋周燁著的《北轅錄》記淳熙四年(1177)賀金國生辰事，中云：「至雍丘縣，過范郎廟；其地名孟莊，廟塑孟姜女偶坐；配享者蒙恬將軍也。」¹⁶³范郎即杞梁之訛變，已見前文。雍丘即西周時的杞國。

(7) 元陶宗儀《輟耕錄》所載〈院本名目·打略拴搐〉中有《孟姜女》，這是孟姜女戲劇中最早的一本。明沈璟《南九宮譜》中引《孟姜女傳奇》二則。明徐渭《南詞敘錄》「宋元舊編」中有《孟姜女送寒衣》。元鍾嗣成《錄鬼簿》鄭廷玉有《孟姜女送寒衣》，但都已失傳。

(8) 從明代中葉到末葉，一百八十年中，孟姜女廟紛紛而立，幾遍中國。她的墳墓有四處：一是同官，二是安肅，三是山海關，四是臨淄。

(9) 從清代到現代：故事梗概已發展為：①查拿逃走，②花園遇見，③臨婚被捕，④辭邊送衣，⑤哭倒長城，⑥秦皇想娶她，她要求造墳造廟和御祭，⑦祭畢自殺，秦皇失意而歸。其劇目則遍布地方戲曲劇種與新編劇目中。

由以上這些資料和現象，可見宋代以後，孟姜女故事在民間流行，是何等的廣遠。

總結以上的論述，誠如鄭樵《通志·樂略》所云，見於史傳記載的「杞梁妻」，經稗官之流的唇舌傳播，即可由數十言，演為萬千言，而融入這萬千言之中的，其實無非是庶民百姓的心聲和願望，更有共同認定的思想和情感；也因此經由小說與戲曲所塑造出來的人物，自然是眾人皆認可的形貌。

杞梁妻的故事，原本不過是一位在哀痛之時，仍能以禮處事的齊將之妻，但齊人好哭調的習俗浸染杞梁妻為「善哭」之後，便不免引人有精誠格天的聯想，於是崩城之說滋生，由杞城、莒城而長城，時代乃不得不由春秋而秦始皇，而千古長城邊塞之苦自入其中；再經由民間文學形近音近訛變之例，杞梁終為萬喜良，其妻亦由無名而為孟姜女。凡此皆可見民族故事基型能觸發與孳乳展延的力量是何等的偉大！¹⁶⁴

2. 關公與戲曲

又如關公本傳，見於陳壽《三國志》卷三十六蜀書〈關張馬黃趙傳第六〉，與張飛、馬超、黃忠、趙雲等五位蜀國大將合傳。其餘事蹟，則散見於《魏書》：

195 冊(臺北：臺灣商務印書館，1983 年影印國立故宮博物院藏本)，卷 12 上，頁 271。

¹⁶³ 見〔宋〕周燁：《北轅錄》，收入《原刻影印百部叢書集成》第 1 函(臺北：藝文印書館，1966 年影印明嘉靖陸楫輯清道光酉山堂重刊陸氏儼山書院本)，頁 5 上-5 下。

¹⁶⁴ 以上參考顧頡剛編：《孟姜女故事研究集》(臺北：福祿圖書公司，1969 年)。

〈魏武帝紀〉、〈程昱傳〉、〈溫恢傳〉、〈劉奕傳〉、〈于禁傳〉、〈張遼傳〉、〈樂進傳〉、〈徐晃傳〉；《蜀書》：〈劉先主傳〉、〈諸葛亮傳〉；《吳書》：〈吳主傳〉、〈魯肅傳〉、〈呂蒙傳〉、〈甘寧傳〉、〈潘璋傳〉等，本傳與他傳間，有「互見」的效果，可看到較完整的關公形象。參照其它傳記，大約可知，史傳中的關公，有飄逸美髯，雄才武略，勇武無敵，義氣凜然；但個性剛烈而驕矜，是故防守荊州時，得罪東吳，部伍倒戈，又輕視東吳呂蒙，因此兵敗殉難。

再就以關公事蹟為題材的戲曲來觀察：自元雜劇開始，已有以關公為主角的劇作。明清兩代的雜劇、傳奇以及地方戲，也產生相當可觀的作品。但由於《三國演義》的盛行，明清戲曲有很多都是以其內容為藍本，少數則承襲元雜劇，使原本散佚的故事內容得以流傳。

元雜劇中以關公為主角的「關公戲」，共計十種，存佚各半。而其它相關劇本約有十二本。其劇目為：《劉關張桃園三結義》、《張翼德大破杏林莊》、《關雲長單刀劈四寇》、《虎牢關三戰呂布》、《張翼德單戰呂布》、《張翼德三出小沛》、《莽張飛大鬧石榴園》、《關雲長千里獨行》、《劉玄德獨赴襄陽會》、《劉玄德醉走黃鶴樓》、《諸葛亮博望燒屯》、《走鳳雛龐統掠四郡》、《兩軍師隔江鬥智》、《關大王獨赴單刀會》、《壽亭侯怒斬關平》、《關張雙赴西蜀夢》、《關雲長大破蚩尤》、《關大王月下斬貂蟬》、《壽亭侯五關斬將》、《斬蔡陽》、《關雲長古城聚義》以及《關大王大破紅衣怪》等（後五種已佚）。

《關大王獨赴單刀會》為關漢卿所作，向稱佳作，對於關公形象的刻畫尤其獨到精湛。本劇共四折，末本。第一折主唱者為喬國老，藉其唱詞交代關公的英雄事蹟，說與魯肅知曉。第二折主唱者司馬徽，再次藉其唱詞強調關公的智謀與飲酒豪情，烘托其英雄形象。到第三折，關公才登場主唱，由於前二折之敷設，關公形象已相當宏偉，因此本折再寫出其自信與驕傲。本折中，曾出現關平為父親擔憂，但關公毫不畏懼，對著關平細數他當年過五關、斬六將、挑戰袍、斬蔡陽等光榮歷史。此即「訓子」之內容。第四折，主唱者仍為關公，在往東吳赴會的舟船上，關公面對浩瀚江河，不禁高唱蒼涼悲壯、激昂慷慨的曲辭，表現了他蒼勁豪放的胸懷。而接下來便是蜀吳盟會，關公縱放自如，處處搶得機先的表現，最後終於折服魯肅，使他放棄索回荊州之意。

明代的「關公戲」大約有四類：雜劇、傳奇、折子戲以及迎神賽社戲。

依《全明雜劇》所見，有周憲王朱有燉的《關雲長義勇辭金》，以及《慶冬至共享太平宴》；《全明傳奇》中，關公會出現在《古城記》、《草蘆記》等十

二個劇本中。折子戲也有〈關公斬貂蟬〉、〈五（午）夜秉燭〉、〈獨行千里〉、〈古城聚會〉、〈單刀赴會〉等十多種。至於迎神賽社戲，則見於《山西潞城縣明代禮節傳簿》等資料，有〈過五關〉、〈關大王獨行千里〉、〈關大王破蚩尤〉、〈戰呂布〉、〈古城聚義〉等劇目。

明代戲曲演三國故事者，大體不出《三國演義》的內容，但像「過關斬貂」，就很可能是沿襲元雜劇《關大王月下斬貂蟬》的內容，使後人得以窺見這個被人遺忘或刪除的關公故事。貂蟬，史上無其人，但《三國演義》卻把呂布與貂蟬的愛情故事寫得傳神動人；關公斬貂蟬更屬子虛烏有之事，此劇演的是，關公平定呂布之亂後，見貂蟬之美貌而心生警惕，慨歎美色誤人誤國，於是下令斬殺貂蟬。其主題約莫是在彰顯關公正義凜然，不近女色的剛正形象。此外，明傳奇也有取自民間傳說者，例如《古城記》第二十一齣〈服倉〉，演關公收服周倉事，但表現手法簡樸詼諧，以關公用擒蟻鬥智方法收服周倉，這是《三國演義》沒有的，應是取自民間傳說。

明代關公戲另一特點是，關公以神明的身份出現劇中。按元雜劇《關雲長大戰蚩尤》即演關公成神後，和蚩尤神大戰，解決了乾旱問題。這個傳說起源於宋代，和山西解縣鹽池關廟的靈驗有關。明代關公信仰興盛，因此「關神」大量出現在戲曲中也是平常之事，但他並非主角，只是作為點綴。據王安祈〈明代關公戲〉研究指出，明傳奇中的關公神格有四類：真君、佛門護法、三界伏魔大帝與四大天將，神格的紛雜不一，正反映了民間信仰的駁雜；而此中關公的神職也包含了懲戒不忠、保護善良、斬除妖怪等。¹⁶⁵

容世誠〈論關公戲的驅邪意義〉也指出，關公戲和宗教儀式有密切關係。社戲、儺戲、地戲中的關公戲，其實都是「祭中有戲，戲中有祭」，藉由演出，進行除煞的儀式。這充份印證關公具有「伏魔大帝」的宗教神威。¹⁶⁶

清代戲曲中，乾隆初官製的宮廷大戲「鼎峙春秋」最為完備。依陳昭昭《從戲劇小說看關公形象之嬗變》之分析，本劇對關公形象之刻畫，側重其忠義勇武，個性幾乎完美無瑕，應和清廷藉崇奉關公，以達到「忠君尊上」的教化目的有關。¹⁶⁷

清代關公戲的特點是，出了幾個擅長演關公的演員，例如程長庚、王鴻壽等

¹⁶⁵ 王安祈：〈明代關公戲〉，收入《明代戲曲五論》（臺北：大安出版社，1990年），頁141-202。

¹⁶⁶ 容世誠：〈論關公戲的驅邪意義〉，《漢學研究》8卷1期（1990年6月），頁609-624。

¹⁶⁷ 陳昭昭：《從戲劇小說看關公形象之嬗變》（臺北：輔仁大學中國文學所碩士論文，1986年）。

京劇名角，他們所扮演的關公都有唯妙唯肖、生動逼真的表情神態，令臺下的觀眾幾乎錯以為關公降臨。是故，近代演關公戲者，就有許多行規和禁忌，例如：扮演關公者，妝扮完畢，就必須正襟危坐，不隨便開口；同時，畫臉譜時，除了按照丹鳳眼、臥蠶眉、五絡鬚、紅臉的臉譜，還需在臉上點一顆痣，叫「破相」，以示並非真關公；在台上演戲時，演關公者只能半張著眼睛，因為傳說關公張開眼睛就是要殺人了，為避免舞臺上弄假成真，所以有此禁忌；演出時，後台必須收起吊掛戲服的繩索，因為相傳關公就是被「絆馬索」勾倒赤兔馬，所以才遇害的，因此有此忌諱。

從關公戲的演出，可以了解，關公在演員和觀眾心目中的神聖地位。¹⁶⁸

3. 包公與戲曲

又如包公在歷史上是真有其人，姓包名拯，字希仁，北宋廬州合肥（今安徽省合肥市）人。真宗咸平二年出生（999），仁宗天聖五年（1027）進士及第。因為父母年老，不願離鄉，所以他遲至三十九歲才開始仕宦，曾在地方上擔任知縣、知州、知府，也在中央做過監察御史、知諫院、三司使等職。仁宗嘉祐七年（1062），他在樞密副使的任上過世，享年六十四歲。包拯為官以清廉公正著稱，卒諡孝肅，民間則尊稱為包公。《宋史》卷 316 有傳。門人張田編《孝肅包公奏議》十卷傳於後世。

歷史上的包公只破過三件案子：

有盜割人牛舌者，主來訴。拯曰：「第歸，殺而鬻之。」尋復有來告私殺牛者，拯曰：「何為割牛舌而又告之？」盜驚服。¹⁶⁹

有訟貴臣逋物貨久不償者。公批狀，俾亟償。貴臣負置對，貴臣窘甚，立償之。……嘗有二人飲酒，一能，一不能飲，能飲者袖有金數兩，恐其醉而遺也，納諸不能飲者，曰：「無之。」金主訟之。詰問，不服。公密遣

¹⁶⁸ 以上參考洪淑苓：《關公民間造型之研究：以關公傳說為重心的考察》（臺北：臺大出版委員會，1995年）。

¹⁶⁹ 見〔元〕脫脫等：《宋史》（臺北：鼎文書局，1980年），卷 316〈列傳第七十五包拯傳〉，頁 10315。

吏持牒為匿金者自通取諸其家。家人謂事覺，即付於吏。俄而吏持金至，匿者大驚，乃伏。¹⁷⁰

但民間盛傳包公「日審陽，夜斷陰」，神斷七十二件無頭案。大部分包公故事也都和判案有關，難怪胡適先生說包公是歷史上有福之人：

古來有許多精巧的折獄故事，或載在史書，或流傳民間，一般人不知他們的來歷，這些故事遂容易堆在一兩個人身上。在這偵探式的清官之中，民間的傳說不知怎樣選出了宋朝的包拯來做一個箭垛，把許多折獄奇案都射在他身上。¹⁷¹

胡適先生這段話，說明了包公從歷史人物轉成民間文學中的人物是一種箭垛效應。事實上我們從《宋史·包拯傳》中可以發現包拯具有孝親、忠君、清廉、機智、剛正等特質，有關包公的許多故事基本上也就是朝著這些特質去發展。以下從戲曲方面來看一些例子。

包公雖然是個歷史人物，但他在中國戲曲的舞臺上卻也活躍了數百年，從宋元南戲、元雜劇、明清傳奇，以迄各種地方戲曲、現代電影、電視劇，處處都可以看見包公的蹤跡，包公受歡迎的程度可見一斑。此處就元雜劇、地方戲曲及京劇略作說明。

(1) 元雜劇中的包公

元雜劇中現存的包公戲共有十種，它們是：關漢卿《包待制三勘蝴蝶夢》（簡稱《蝴蝶夢》）和《包待制智斬魯齋郎》（簡稱《魯齋郎》）、武漢臣《包待制智賺生金閣》（簡稱《生金閣》）、李潛夫《包待制智勘灰闌記》（簡稱《灰闌記》）、鄭廷玉《包待制智勘後庭花》（簡稱《後庭花》）、以及無名氏《包待制智賺合同文字》（簡稱《合同文字》）、《神奴兒大鬧開封府》（簡稱《神奴兒》）、《包待制陳州糶米》（簡稱《陳州糶米》）、《玎玎璫璫盆兒鬼》（簡稱《盆兒鬼》）、《王月英元夜留鞋記》（簡稱《留鞋記》）。這十本戲都是相

¹⁷⁰ [宋]吳奎：〈包拯墓志銘〉，詳見安徽省博物館：〈合肥東郊大興集北宋包拯家族墓群發掘報告書〉，又見孔繁敏：《包拯年譜》（合肥：黃山書社，1986年），頁134-139。

¹⁷¹ 詳見《胡適文存》（臺北：遠東圖書公司，1971年），第3集，卷5，頁441-472。

當難審的案件，內容各異，包公處理的手法也不盡相同，如《魯齋郎》、《生金閣》、《陳州糶米》這三本戲，包公是極富熱誠地主動出擊，絕對不向惡勢力低頭。他竭盡所能找出權豪勢要的罪證，也處心積慮將他們繩之以法，有時還使用欺騙的手段或委曲自己向犯人示好，甚至喬裝為乞丐。像《蝴蝶夢》裡包公使用李代桃僵之計，用偷馬的趙頑驢代替石和為葛彪償命，又如包公之所以能將魯齋郎斬首示眾，是他在給皇上的奏章上把「魯齋郎」動了手腳變成了「魚齊即」。
《陳州糶米》中的包公，爲了要訪查實情，竟一路幫妓女王粉蓮趕驢等皆是。

(2) 地方戲曲中的包公

我國幅員廣大，方言各異，所滋生的戲曲種類繁多，根據 1962 年所作的調查統計，全國共有四百六十多個劇種，其中偶戲近百種，戲曲三百六十餘種。從現存各種地方戲的劇目來看，包公戲的數量委實不少，較受歡迎的包公故事如《秦香蓮》、《鋤包勉》、《審郭槐》、《烏盆記》、《釣金龜》等幾乎在各種地方戲曲都可以看到，丁肇琴《俗文學中的包公》第五章第三節介紹了十六種劇情不同的地方戲，可以參看。

(3) 京劇中的包公

地方戲裡的包公戲已經不少了，京劇裡更多。曾白融主編的《京劇劇目辭典》中，內容涉及包公且有包公角色的即有一百三十六本。這當中有小戲也有大戲，有像《鋤判官》（共八本）、《三俠五義》（共八本）那樣的連臺本戲，更有多達三十六本的巨製《狸貓換太子》，真是令人歎爲觀止。里仁書局和上海書局影印的《戲考》四十冊，搜羅了京劇劇本計五百二十三本，其中的包公戲有：《烏盆記》（一名《奇冤報》又名《定遠縣》）、《探陰山》、《斷太后》（一名《趙州橋》又名《天齊廟》）、《打龍袍》、《柳林池》（一名《韓琪殺廟》又名《三官堂》）、《雙包案》、《鋤美案》、《鋤包勉》、《打鑾駕》、《花蝴蝶》（一名《鴛鴦橋》又名《盜玉馬》）、《五花洞》（一名《三矮奇聞》）、《黑驢告狀》（即《瓊林宴後本》）、《狸貓換太子頭本》、《狸貓換太子二本》、《狸貓換太子三本》、《狸貓換太子四本》。共計十六本，另石玲編的《平劇考》第二輯中《路遙知馬力》亦爲包公戲。

以上十六本戲，經常演出的有《烏盆記》、《斷太后》、《打龍袍》、《柳林池》、《鋤美案》和《五花洞》等，其中《斷太后》和《打龍袍》經常合演，稱爲《斷后龍袍》，而《柳林池》與《鋤美案》也是全本《秦香蓮》中最感人肺腑的部分。這些包公戲所要表達的並不盡相同，有的確實是極力凸顯包公正義的

審判，但也有包公卻淪為配角，只是上臺發號施令一下而已的官員。

包拯是北宋著名的大臣，當時已被尊稱為「包公」。吳奎所撰的〈包拯墓誌銘〉一開頭就說：「宋有勁正之臣，曰『包公』。」包公立朝剛毅，不講人情，所以《宋史》本傳上說他：「笑比黃河清。」又說：「關節不到，有閻羅包老。」這樣一個嚴肅冷峻的人，竟成了我國俗文學中最閃亮的明星之一，真是饒有趣味的事。

民間對包公外型的認識基本上是一致的：黑臉、月牙兒、黑帽、黑蟒袍，這是戲臺上包公的裝扮，沒有人想去改變它。不論哪一種戲裡的包公都是如此，連一再重拍的電視劇也不敢有半點違逆。黑臉雖然醜陋，卻代表包公天賦異稟，面黑心不黑。月牙兒雖只占額頭上的一丁點兒，但象徵著包公能下陰曹去判案，法力無邊。黑帽、黑蟒袍一方面和包公的黑臉搭配，另一方面也表示包公官位高隆，威武氣派。包公這副打扮早已深入人心，甚至還產生不少鬼魂向戲臺上的包公訴冤的傳說故事，使得至今飾演包公的演員畫月牙兒都不敢畫正。

至於民間賦予包公精神上的意義，主要還是在於包公的「鐵面無私」。綜觀我國歷朝歷代都是貪官汙吏多，清官賢臣少，所以包公忠貞骨鯁、鐵面無私的形象，就成了老百姓心目中的最高典範。¹⁷²

以上所舉三例都可以看出縱使是歷史人物，民間也可以憑好惡和所知另作「造型」，使得人物產生很大的變化，但卻是廣大群眾共同認可的。而這其中實蘊含共同的民族意識、思想、理念和情感。也因此「歷史人物的民間造型」便成爲一個可以不同開發的題目，我所指導的博碩士論文，以此爲題的便有洪淑苓的《關公「民間造型」之研究——以關公傳說爲重心的考察》、丁肇琴的《俗文學中包公形象之探討》、張谷良的《諸葛亮民間造型之研究》等等。¹⁷³而民間所以用作「造型」的最大力量，莫過於「說唱」和「戲曲」，前者使其故事越來越趣味越豐富，後者則使其「造型」越來越鮮明而終歸於「典型」。所以就戲曲劇目內容而言，它也是值得我們重視探討的現象。

¹⁷² 以上參考丁肇琴：《俗文學中包公形象之探討》（臺北：輔仁大學中國文學系博士論文，1998年）。

¹⁷³ 洪淑苓：《關公「民間造型」之研究——以關公傳說爲重心的考察》；丁肇琴：《俗文學中包公形象之探討》；張谷良：《諸葛亮民間造型之研究》（花蓮：國立東華大學中國語文學系博士論文，2005年）。

結論

總上所論可見戲曲小戲多取材自日常生活，鄉土氣息濃厚的平居瑣事；而大戲則因為可以運用曲折的故事反映政治、社會、家庭、人際的百態，自然會錯綜複雜。然而如就宏觀論之，實有伏滌修所舉之歷史素材劇、政治公案劇、宗教神魔劇、取材文人作品的改創劇、同題材劇作的翻新改創劇等六大類型，以及筆者所補充的家庭倫理劇、夫妻悲歡離合劇、男女愛情婚姻劇，以及少數的時事劇等四類型，總共十大類型。但因為大戲又有劇種之別各擅時代風騷，與時代之政治社會特殊背景而形成各自之風尚與特色。因之若就此觀點而論，則元代雜劇之公案劇、文士之發跡變泰劇、士人妓女之風情戀愛劇和度脫劇最能反映時代之現實。其次，南宋南曲戲文，由於當時士人躋身科舉，贅婿豪門容易，於拋棄糟糠之妻的婚變戲特多；而明清之傳奇、雜劇，由於禁令森嚴，淪為教化的工具，文人至多也只能用來抒懷寫抱；又由於崑山水磨調興起，音樂影響劇情，導致十部傳奇九相思，多半為夫妻戀人的悲歡離合。降及有清之亂彈皮黃，由於梆子腔傳統之聲情高亢，於是征戰戲與袍帶戲出類拔萃。

但無論如何戲曲的取材，誠如周貽白所言，始終跳不出歷史故事和傳說故事的範圍，作者很少專為戲曲而憑空結撰、獨運機杼。甚至於同一故事，作而又作，不惜重翻舊案，蹈襲前人。像這樣，宋元南戲沿襲宋雜劇，元雜劇沿襲宋元南戲，明傳奇復取材元雜劇，清代皮黃更從元雜劇、明傳奇而改編。其間雖在因襲之外，仍有所創新，但究竟不易脫略前人窠臼，尤其缺乏時代意義。戲曲題材之拘限於歷史和傳說故事，以及因襲改編前人劇作的緣故，除上文伏氏所舉外，筆者認為大概另具下列幾點原因：

第一，因為中國戲曲的美學基礎是詩歌、音樂和舞蹈，作者所最關心的是文辭的精湛，而演員則講求歌聲的動聽和身段的美妙，觀眾更由此而獲得賞心樂事的目的。如果觀眾對於劇中的情節早就了然，就可以把注意力集中在歌舞樂的聆賞上；反之，如果對於故事情節毫無所知，或是事件太新奇，那麼注意力便花費在情節的探索，因而對於歌舞樂的聆賞，自然鬆懈，如此便不能掌握中國戲曲所要表現的真諦。所以歷來劇作家都取材於膾炙人口的故事，這些故事都是代代相傳，尤其是透過說話人的口一再渲染講述，在人們的心目中已經是熟之又熟的了。因此所謂「歷史和傳說故事」，並不是直接取自史傳或載記，而是大都從說話人的「話本」剪裁而來的情節關目。

第二，中國戲曲既然不重視故事的創新，那麼改編前人劇本，在關目的布置和排場的處理上，以其有所憑藉，自然可以省下許多精力，便於專意文辭的表現。倘能再稍用心思，尤易於邁越前人。此等故事既已騰播於說話人之口，又歷久相傳於歌場之中，則新劇一出，庶民觀眾亦容易接受，其感染力也較深。

第三，取材歷史和傳說故事，可以逃避現實，可以任意添椒加料，逞其才思。就中國戲曲來觀察，元人雜劇的內容算是豐富的。根據羅錦堂《現存元人雜劇本事考》的分類，計得八類十六目。這八類中以上述的公案劇和良賤間之戀愛劇以及度脫劇最能反映當時人們的遭遇和讀書人的心理。可是劇作者究竟不敢將人民的痛苦呼號和人心的憤恨不平，直截了當的表現出來，因此只好朦朧其事，借古鑑今。他們對於政治社會的不滿，只是希企當代出現像包拯和錢可那樣的清官出來代他們申訴，替他們主持正道，但那到底是望梅止渴而已；於是等而下之的，便寄望於綠林好漢出來替他們誅惡鋤奸，甚至於只好以冥冥中的鬼神來報應了。文人在當代所受的壓迫更是曠古所未有，因此憤懣之情也最為激越，其中以馬致遠的《薦福碑》最為典型的代表。但是他還是不敢直斥當代，不敢以當代的現實事件來編撰。元代的文網尚不繁密，雜劇雖有意反映現實社會，而仍不得不藉歷史和傳說故事以掩人耳目，塞人口實，更何況文字獄頻頻興起的明清兩朝呢？因此，明代以後，戲曲的內容更加狹隘，從上文所引述顧起元《客座贅語》的「國初榜文」，以及此榜文的律令為大清律例所因襲，我們知道中國戲曲正式被宣判為傳播道德教化的工具，元人雜劇的豐富生命力幾乎被剝落淨盡，戲曲功能為之大為減弱；而在這種嚴刑峻法之下，六百年來的中國戲曲，焉能不從歷史和傳說故事中取材？

就因為喜慶娛樂之外，又加上了道德教化的宗旨，所以中國戲曲所要表現的，大抵不過是一些傳統的宗教信仰和儒家、道家思想。最多也不過如「十部傳奇九相思」那樣表達古人的愛情觀，和清初勝國遺民的麥秀黍離之悲。此外，我們如果要從中發掘時代的意義和企圖尋覓人生內在外在的各種層面，假若不涉牽強附會的話，恐怕是往往要教人失望的。也因此西洋人的許多悲劇和喜劇理論，拿到中國戲曲裡來，就每每教人感到扞格不適了。

2014年5月13日 校閱一過

2014年11月19日二度校閱修改

2015年11月12日三度校閱修改

引用文獻

- 丁宴：《曹集詮評》，臺北：廣文書局，1962年。
- _____：〈談秦香蓮故事的發展〉，《世新大學人文社會學報》第2期，2000年5月，頁65-93。
- 丁肇琴：《俗文學中包公形象之探討》，臺北：輔仁大學中國文學系博士論文，1997年。
- 不著撰人：《戲考大全》，上海：上海書店，1990年據中華圖書館藏本影印。
- 中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·雲南卷》，北京：中國 ISBN 中心，1994年。
- 中國戲曲劇種大辭典編輯委員會編：《中國戲曲劇種大辭典》，上海：上海辭書出版社，1995年。
- 孔繁敏：《包拯年譜》，合肥：黃山書社，1986年。
- 毛晉編：《六十種曲》，北京：中華書局，1990年據上海開明書店原版重印。
- 王兆乾：《燈、燈會、燈戲——中國農耕文化的繁花與碩果》，收入《亞洲傳統戲劇國際研討會文集》，北京：中國戲劇出版社，1992年。
- 王安祈：《明代戲曲五論》，臺北：大安出版社，1990年。
- 王利器輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- _____主編：《全元戲曲》，北京：人民文學社出版，1992年。
- 王季思等著：《中國古代戲曲論集》，北京：中國展望出版社，1986年。
- 王林主編：《評劇在天津發展簡史》，天津：人民出版社，1991年。
- 王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，2000年。
- 王琦注：《李太白全集》，臺北：九思出版社，1979年。
- 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 司馬光：《資治通鑑》，收入《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館，1979年景宋刻本。
- 伏滌修：《中國戲曲文學本事取材研究》，合肥：安徽教育出版社，2014年。
- 朱鼎：《玉鏡臺記》，《古本戲曲叢刊》2集，上海：商務印書館，1955年影印長樂鄭氏藏汲古閣刊本。
- 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。

- 江巨榮：《明清戲曲：劇目、文本與演出研究》，上海：上海古籍出版社，2014年。
- 西湖老人：《西湖老人繁勝錄》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 何良俊：《四友齋叢說》，收入任訥主編：《新曲苑》第1冊，臺北：臺灣中華書局，1970年。
- 佚名輯：《瑠玉集》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1997年影印清光緒日本東京使署古逸叢書影刻日本舊鈔卷子本。
- 吳光正：〈試論元明神仙道化劇的宗教意蘊〉，《長江學術》，2008年第1期，頁63-67。
- 吳自牧：《夢梁錄》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 吳密：《武林舊事》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 呂士雄：《南詞定律》，收入《續修四庫全書》第1751-1753冊，上海：上海古籍出版社，2002年影印中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本。
- 呂天成：《曲品》，《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 宋濂：《元史》，臺北：鼎文書局，1977年。
- 李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，2003年。
- 李漁著，汪巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：《光緒漳州府志》，《中國地方志集成·福建府縣志輯》第29冊，上海：上海書店，2000年影印清光緒三年芝山書院刻本。
- 杜長勝主編：《中國地方戲曲劇目導讀》，北京：學苑出版社，2010年。
- 沈璟：《增訂南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第3輯第2冊，臺北：學生書局，1984年。
- ____：《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第77冊，臺北：學生書局，1987年。
- 狄寶心選注：《元好問詩詞選》，北京：中華書局，2005年。
- 周密：《癸辛雜識》，收入《唐宋筆記叢刊》，北京：中華書局，1983年。
- 周祥鈺等編纂：《九宮大成南北詞宮譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第87-104冊，臺北：學生書局，1984年。
- 周貽白：《中國戲劇史長編》，上海：上海書店出版社，2004年。
- 周燁：《北轅錄》，收入《原刻影印百部叢書集成》第1函，臺北：藝文印書館，1966年影印明嘉靖陸輯輯清道光西山堂重刊陸氏儼山書院本。

- 孟元老：《東京夢華錄》，北京：文化藝術出版社，1998年。
- 林宗毅：《西廂記二論》，臺北：文史哲出版社，1998年。
- 林逢源：〈民間小戲題材及其特色〉，《兩岸小戲學術研討會論文集》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年，頁41-70。
- 邱濬：《伍倫全備忠孝記》，《古本戲曲叢刊》初集第4函，上海：商務印書館，1954年影印北京圖書館藏明世德堂刊本。
- 金寧芬：《南戲研究變遷》，天津：天津教育出版社，1992年。
- 金懷玉：《狄梁公返周望雲忠孝記》，《古本戲曲叢刊》2集，上海：商務印書館，1955年影印北京圖書館藏明文林閣刊本。
- 青木正兒撰，隋樹森譯：《元人雜劇序說》，收入《元曲研究》乙編，臺北：里仁書局，1984年。
- 姚茂良撰，王鈇點校：《雙忠記》，北京：中華書局，1988年以富春堂為底本點校。
- 姚際恆：《詩經通論》，臺北：廣文書局，1988年。
- 施德玉：《中國地方小戲及其音樂之研究》，臺北：國家出版社，2004年。
- 柯劭忞：《新元史》，臺北：藝文印書館，1956年。
- 洪昇著，徐朔方校注：《長生殿·傳概》，臺北：里仁書局，1996年。
- 洪淑苓：《關公「民間造型」之研究——以關公傳說為重心的考察》，臺北：國立台灣大學中國文學研究所博士論文，1993年。
- _____：《關公民間造型之研究：以關公傳說為重心的考察》，臺北：臺大出版委員會，1995年。
- 胡適：《胡適文存》，臺北：遠東圖書公司，1971年。
- 唐圭璋編：《全宋詞》北京：中華書局，1965年。
- _____：《全宋詞》，臺北：中央興地出版社，1970年。
- 孫崇濤：《風月錦囊考釋》，北京：中華書局，2000年。
- _____：《南戲論叢》，北京：中華書局，2001年。
- 容世誠：〈論關公戲的驅邪意義〉，《漢學研究》8卷1期，1990年6月，頁609-624。
- 徐渭《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 效鋒點校：《大明律》，北京：法律出版社，1999年。
- 袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 馬致遠撰：《雷轟薦福碑》，收入《古本戲曲叢刊》4集《古今名劇合選》第10冊，

- 上海：上海商務印書館，1958年影印北京圖書館藏明萬曆刊本，孟稱舜評點《新鐫古今名劇酌江集》。
- _____著，瞿鈞編注：《東籬樂府全集》，天津：天津古籍出版社，1990年。
- 高明著，汪巨榮校注：《琵琶記》，臺北：三民書局，1998年。
- 張月中、王綱主編：《全元曲》，鄭州：中州古籍出版社，1996年。
- 張谷良：《諸葛亮民間造型之研究》，花蓮：國立東華大學中國語文學系博士論文，2005年。
- 張邦幾：《侍兒小名錄拾遺》，收入嚴一萍選輯：《原刻影印百部叢書集成》第71冊，臺北：藝文印書館，1966年影印《稗海》叢書本。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，臺北：大鴻圖書有限公司，1998年。
- 張建業主編：《李贄文集》，北京：社會科學文獻出版社，2000年。
- 張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 張紫晨：《中國民間小戲》，杭州：浙江教育出版社，1996年。
- 張彝宣：《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》，收入《續修四庫全書》第1750冊，上海：上海古籍出版社，2002年據中國藝術研究院音樂研究所藏抄本影印。
- 清聖祖御定：《御定全唐詩》，《文津閣四庫全書》集部·總集第1429冊，北京：商務印書館，2006年。
- 脫脫等：《宋史》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982年。
- 郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997年。
- 陳玉蟾（澹慧居士）：《鳳求凰》，《古本戲曲叢刊》2集，上海：商務印書館，1955年影印長樂鄭氏藏明末刊本。
- 陳昭昭：《從戲劇小說看關公形象之嬗變》，臺北：輔仁大學中國文學所碩士論文，1986年。
- 陳淳：《北溪大全集》，《文淵閣四庫全書》1167冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 陳澧注：《禮記》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 陸侃如、馮沅君：《南戲拾遺》，北京：哈佛燕京學社，1936年。
- 陸采：《南西廂記》，《古本戲曲叢刊》初集第7函，上海：商務印書館，1954年據大興傅氏藏明周居易刊本影印。

- 陸遊：《劍南詩稿》，錢仲聯校注：《陸遊全集校注》，杭州：浙江教育出版社，2011年。
- 彭飛、朱建明：《戲文敘錄》，臺北：施合鄭民俗基金會，1993年。
- 曾永義：〈我國戲劇的形式和類別〉，《中外文學》第2卷第11期，1974年4月，頁9-19。
- _____：〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉，《戲曲研究》第79輯，2009年7月，頁70-97。
- _____：〈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。
- _____：〈中國歷代偶戲考述（下）〉，《戲曲學報》第8期，2010年12月，頁21-61。
- _____：〈中國歷代偶戲考述（上）〉，《戲曲學報》第7期，2010年6月，頁1-53。
- _____：〈論說小戲〉，收入曾永義、沈冬主編：《兩岸小戲學術研討會論文集》，臺北：傳統藝術中心，2001年。
- _____：〈論說折子戲〉，《戲劇研究》創刊號，2008年1月，頁1-81。
- _____：〈雜劇中鬼神世界的意識形態〉，《中華文化復興月刊》第9卷9期，1976年9月，頁84-91。
- _____：《古國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1975年。
- _____：《俗文學概論》，臺北：三民書局，2003年。
- _____：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業有限公司，1997年。
- _____：《戲曲與偶戲》，臺北：國家出版社，2013年。
- 湯顯祖著，徐朔方、汪笑梅校注：《牡丹亭》，臺北：里仁書局，1995年。
- _____，吳震生、程瓊批評，華瑋、江巨榮點校：《才子佳人牡丹亭》，臺北：臺灣書局，2004年。
- 無名氏：《傳奇彙考標目》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 隋樹森編：《全元散曲》，臺北：漢京文化事業有限公司，1983年。
- 馮丕異、劉英男主編：《中國傳統相聲大全》第四卷，北京：文化藝術出版社，1993年。
- 馮夢龍：《馮夢龍全集》，上海：上海古籍出版社，1993年。
- 黃菊盛、彭飛、朱建明：〈關於宋元南戲劇目的整理和輯佚〉，《曲苑》第2輯，1986年5月，頁51-64。

- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1988年。
- 楊伯峻編：《春秋左氏傳注》，北京：中華書局，1981年。
- 趙岐注，舊題孫爽疏：《孟子注疏》，收入《影印文淵閣四庫全書》第195冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年影印國立故宮博物院藏本。
- 趙景深：《宋元戲文本事》，北京：北興書局，1934年。
- _____：《元明南戲考略》，北京：作家出版社，1958年。
- 劉向撰，向宗魯校正：《說苑》，北京：中華書局，1978年。
- 劉念茲：《南戲新證》，北京：中華書局，1986年。
- 劉斧：《青瑣高議》，臺南：莊嚴文化事業公司，1995年。
- 鄭振鐸：〈元代公案劇產生的原因及其特質〉，收入萃文堂主編：《中國文學研究新編》，臺南：平平出版社，1975年，頁514-516。
- _____：《鄭振鐸文集》，北京：人民文學出版社，1988年。
- 鄭傳寅：《中國戲曲文化概論》，臺北：志一出版社，1995年。
- 鄭樵：《通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》第374冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年影印國立故宮博物院藏本。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972年。
- _____：《鄭騫戲曲論集》，臺北：國家出版社，2012年。
- 錢南揚：《宋元戲文百一錄》，北京：哈佛燕京學社，1934年。
- _____：《宋元戲文輯佚》，上海：古典文學出版社，1959年。
- _____：《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1990年。
- _____：《宋元戲文輯佚》，北京：中華書局，2009年。
- _____：《戲文概論》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 謝冰瑩、李鑾、劉正浩、邱燮友編譯：《新譯四書讀本》，臺北：三民書局，1970年。
- 魏徵：《新校本隋書》，臺北：鼎文書局，1980年。
- 羅曄：《醉翁談錄》，遼寧：遼寧教育出版社，1998年。
- 羅錦堂：《現存元人雜劇本事考》，臺北：中國文化事業股份有限公司，1960年。
- 羅麗容：〈秦香蓮與米蒂亞（Medea）二劇女性形象之淺探〉，《東吳中文學報》第1期，1995年5月，頁311-327。
- 顧起元：《客座贅語》，收入《元明史料筆記叢刊》第16冊，北京：中華書局，1987年。
- 顧頡剛編：《孟姜女故事研究集》，臺北：福祿圖書公司，1969年。

An Introduction to the Subject Matter and Content of the Repertoire of Traditional Chinese Drama

Tseng, Yong-i*

[Abstract]

The subject matter and story of the traditional Chinese drama are different due to the differences of drama categories and background of their times. The traditional Chinese drama can be divided into three categories including xiaoxi, daxi and puppet show in terms of their art form and content. While there were various kinds of xiaoxi flourishing and declining since the Han Dynasty, only the “hulinshengshou” from the Wenzhou area developed into the Southern drama of Xiwen in Song and Yuan Dynasties, and the Yuanben drama of the late Jin turned into the Northern drama of zaju. The xiwen and zaju belong to the so-called daxi, which includes the Ming-Qing southern zaju drama transformed from the northern zaju and the Ming-Qing chuanqi drama turned from the xiwen. The lyrics of the above-mentioned xiwen, zaju, southern zaju, chuanqi dramas belong to the ci-qu system and their music is qupai (qu tunes) style. Hence, these dramas are categorized as ci-qu system and qupai style. On the other hand, the lyrics of the regional drama rising in the Kangxi and Qianlong periods of the Qing take the seven character-ten character poem of the shizan system which emphasizes tune, tone and beats of music. These regional dramas are thus categorized as the banqiang system and develop into luntan, pihuang and Peking Opera. At a time when the various regional dramas coexisted and flourished in the countryside, xiaoxi and daxi drama mixed and coexisted together. It is obvious that the subject matter of the xiaoxi are drawn from daily life, and the daxi is more complicate and rich due to its use of the twists and turns of the story to reflect the complexity of the political, social and interpersonal conditions. However, from the macroscopic perspective, in addition to the six major types suggested by Fu Dixiu such as the historical drama, the political courtroom drama, the religious god and spirit drama, the adapted drama from the literati

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

works, and the rewritten drama on the same subject matter, I supplement four more types including the family ethical drama, the husband and wife series drama, the romantic drama, and some dramas on current political affairs, making a total of ten major types. While the daxi has different dramatic sub-genres which form their own style and characteristics due to the influence of special political and social background of different times, among the dramas of the Yuan Dynasty, the courtroom drama, the literati's successful story drama, the literati and courtesans' love drama and the religious enlightenment drama could mostly reflect the reality. Secondly, because the literati could easily pass the imperial exam and marry the wealthy family, there are many plays specifically dealing with the story of discarding the first wife in the southern qu xiwen of the Southern Song drama. The Ming-Qing chuanqi and zaju drama, due to the strict official ban, become a tool of education which the literati at most can simply use to convey their frustrated and resentful feelings. Moreover, after the rise of Shuimo tune from Kunshan, music affects the plot which inspires more romantic plays mainly dealing with the lovers of joys, sorrows, departing and reunion. As for the case of the luntan and pihuang drama of the Qing, due to the high pitched voice of the singing tune of the traditional Bangzi opera, there naturally appear and flourish the outstanding drama of campaign plays and gowns plays.

Keywords: subject matter of xiqu, xiaoxi, daxi, chuanqi, zaju, xiwen

