戲 劇 研 究　創刊號
2008年1月　頁1～82

論說「折子戲」

曾永義
世新大學講座教授

緒論

「折子戲」這一戲曲名詞，大家耳熟能詳。但如果進一步思考：

1.「折子戲」之名始於何時？

2.「折子戲」之詞彙結構如何形成？

3.如果把「折子戲」當作一生命體。那麼其源生、形成、成熟與衰老的不同階段，各自如何？其源生、形成的背景如何？其成熟興盛和衰老頹廢的原因又是如何？

4.當折子戲成熟之時。折子戲本身具有何等樣的周延義涵？是否可由此分析出構成折子戲的眞正元素？這些元素的前後秩序，是否正是折子戲源生、形成、成熟的三個推進歷程？

像這樣的問題就會紛至沓來。

而筆者經由考索，給折子戲下了這樣的定義：其體製短小獨立而經舞臺淬礪而已藝術腳色化的戲齣，即爲「折子戲」。其體製短小獨立、經舞臺淬礪、藝術腳色化是爲構成「折子戲」的三要素，而此三要素即折子戲源生、形成、成熟的三階段。

大抵說來北曲雜劇四折的「折」加尾詞「子」，爲「折子」名詞的根源，其構成有如南曲戲文之「齣」加尾詞而爲「齣頭」，論其原本實爲「摺子」，其實質即爲「掌記」。「折子戲」成爲習用之名詞晚至中華人民共和國成立前後，在這之前一般只稱「折」或「齣」。

以樂侑酒之禮俗、家樂之傳統與明清家樂之興盛，以及南戲傳奇之冗長及文

臺灣大學學術期刊資料庫

詞之雅化，實爲「折子戲」源生之三個重要背景；歷代戲曲劇種如先秦至唐代之「戲曲小戲」、宋金雜劇院本、北曲雜劇四折每折作獨立性演出，乃至明清民間小戲與南雜劇之一折短劇，均實爲折子戲之「先驅」；則明正德至嘉靖間北劇南戲選本之「摘套」與「散齣」、《迎神賽社禮節傳簿》中之「零折散齣」，均可視之爲折子戲源生之「雛型」期；萬曆康熙間之散齣集錦選輯、士大夫觀劇記載和其他資料所反映之零折散齣，已明顯可看出其藝術已受舞臺淬礪，是爲折子戲「成形」興盛期。乾隆以後，花部亂彈興起，逐漸與雅部崑腔抗衡，至道光間而皮黃獨霸劇壇，其間崑腔演員，更進一步努力崑劇折子戲之舞臺化、腳色化和通俗化，希企與皮黃爭一席之地，則此時之崑劇折子戲不止已至「成熟」期而完全腳色化，更因其通俗化而失去崑劇折子戲之本質，終爲花部皮黃所淹而進入「衰頹期」。

雖然「折子戲」原本就不限於崑劇劇種，但事實上以崑劇爲主要。後來京劇亦以折子戲爲主，應當是繼承崑劇的傳統。

以上之概念，下文逐次論述以證成其說。但由於筆者另有〈花雅爭衡新探〉，其乾嘉以後崑劇折子戲之成熟衰頹已有評論，本文就止於康熙之前折子戲之成形興盛期。

一、「折子戲」之名始於中共建國之初

「折子戲」這個戲曲名詞，不知始於何時，但也應當不會太早，因爲清代以前的文獻看不到。戴申〈折子戲的形成始末〉說：

> 作爲一個戲曲概念，折子戲之名是我國建國初出現的。[1]

他所謂的「我國建國初」是指一九四九年十月一日中華人民共和國成立之初。雖然戴氏沒有舉出任何根據，可是以其爲時不遠，就有可能是他親身經歷所認知的現象。

而我們如果考察歷代與折子戲相關的名稱（詳下文），乃至民國早期一些戲曲名家，譬如見於一九三二年元月八日、五月二十日、十二月三十日和一九三五年十月由「國劇學會」出版的《戲劇叢刊》，其所發表的文章，提到我們今

[1] 戴申：〈折子戲的形成始末〉（上），《戲曲藝術》2001年第2期，頁29-36，引文見頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

日所謂之「折子戲」的，尚皆未稱之爲「折子戲」，而均用傳統之稱，名之爲「齣」。舉例如下：

齊如山（1875-1962）〈戲劇腳色名詞考．青衣〉云：

> 因爲聰明貌美的人，都去學花旦，花旦在戲界，當然就佔勢力了！所以〈鴻鸞禧〉的金玉奴，《得意緣》的狄雲鸞，〈醉酒〉的楊貴妃，都讓花旦佔去，只賸下幾齣〈三娘教子〉、〈桑園會〉、〈硃砂痣〉、〈探陰山〉，呆呆板板的穿青褶子戲，歸了青衣，所以就起了名字，叫青衣。[2]

此外，齊氏說〈花旦〉之「〈學堂〉一齣」（頁72），莊清逸〈戲中角色舊規則〉所云之「〈回朝〉、〈長亭〉二齣」[3]，又其〈票界懷舊錄〉所云之「福東平君，……能戲十餘齣。」「岳雲邨君……能戲祇三齣。」[4]傅惜華（1907-1970）〈綴玉軒藏曲志．《獅吼記》〉亦云：

> 按此本之第一齣〈柳氏摔鏡〉即原本第九〈奇妬〉齣，今名〈梳妝〉。第二齣〈陳慥遊春〉，即原本第十〈賞春〉齣，今名〈遊春〉。第三齣〈東坡明義〉，即原本第十一〈諫柳〉齣，今名〈跪池〉。第四齣〈季常夢怕〉，即原本第十三〈鬧祠〉齣，今名〈三怕〉。以上四齣，梨園至今盛演不替者也。[5]

又其《雙冠誥》云：

> 其中〈夜課〉、〈前借〉、〈後借〉、〈舟訝〉、〈榮歸〉、〈誥圓〉六齣最稱盛唱，而〈夜課〉齣演來尤爲動人，且有翻爲亂彈者。（頁541）

又其《雷峰塔》云：

> 其中第六〈借傘〉、第七〈盜庫〉、第九〈贈銀〉、第二十〈求草〉、第二十九〈水鬥〉、第三十〈斷橋〉六齣，梨園昔時均爲盛演之劇。尤以〈斷橋〉齣，曲情音節，極盡纏綿悱惻之致，演來最爲動人，實全劇之精警處也。（頁552）

---

[2] 齊如山：〈戲劇腳色名詞考．青衣〉，原刊於《戲劇叢刊》第一期（北平：北平國劇學會，1932年1月8日），亦見合刊本，天津：天津市古籍書店，1993年，頁67。

[3] 莊清逸：〈戲中角色舊規則〉，原刊於《戲劇叢刊》第二期（北平：北平國劇學會，1932年12月20日），亦見合刊本，同前註，頁306。

[4] 莊清逸：〈票界懷舊錄〉，原刊於《戲劇叢刊》第二期，同前註，頁322-323。

[5] 傅惜華：〈綴玉軒藏曲志．《獅吼記》〉，原刊於《戲劇叢刊》第四期（北平：北平國劇學會，1935年10月），亦見合刊本，同前註，頁529。以下諸段引文同出此篇，頁碼註於文末。

臺灣大學學術期刊資料庫

又其《三笑姻緣》云：

> 其〈亭會〉、〈計賺〉二齣，又名〈猜謎〉、〈三錯〉，總名〈桂花亭〉，往年梨園最稱盛行之劇也。（頁556）

以上齊如山、莊清逸、傅惜華這三位民國戲曲名家，對於崑劇和京劇劇目中，後來被稱作「折子戲」的，在民國二〇年代西元三〇年代，尚皆稱作「齣」，可見「折子戲」作爲戲曲名詞，必在其後。所以戴氏的說法應是接近事實的。

二、陸萼庭對「折子戲」的重要觀點

「折子戲」在西元四〇年代逐漸被習用爲戲曲名詞之後，首先對它作深入研究的，應是陸萼庭（1925-2003）《崑劇演出史稿》，此書一九八〇年一月由上海文藝出版社初版印行，二〇〇二年十二月由臺北國家出版社印行修訂本，其第四章〈折子戲的光芒〉則一仍其舊。趙景深（1902-1985）的〈序〉說：

> 本書應該特別注意的精采的重點是第四章〈折子戲的光芒〉。這是最值得稱道的一章。[6]

由於陸氏〈折子戲的光芒〉影響很大，茲先撮其重要觀點如下：（頁碼據臺北國家出版社新版）

1.今日崑劇藝術實沿襲清代乾嘉規範，最大特點是全本戲寥寥可數，卻留下一大堆折子戲。（頁266）

2.折子戲是後起名詞，所以能取代雜齣、單齣、齣頭等早期說法而流行於時，自有其歷史因素和特定涵義。折子戲必具備三個遞進相關條件：其一是源於傳奇，是全本戲的有機組成部分，與全本戲一似整體同部分的關係，不能算作獨立的戲劇形式。其二必須是舞臺藝術演變的自然結果，不是從全本戲中摘選出來，明代一些戲曲選本，僅供閱讀或清唱，並未經過舞臺的錘煉琢磨，缺少這一層功夫，只能稱選劇，或是折子戲的雛型。其三折子戲在長期實踐中逐漸完善，舞臺化特點分外鮮明，終於取得獨立性。其藝術質量的高低，決定於獨立性水準的高低。這三個條件缺一不可。折子戲一旦成爲獨立的藝術單位，與傳奇全本中的一個單齣並不能與折子戲等同起來。（頁267）

3.折子戲從全本戲中拆下來，並被看作是獨立的藝術品，開始受到社會注

[6] 趙景深：〈原序〉，《崑劇演出史稿》，修訂本（臺北：國家出版社，2002年），頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

意，是在明末清初。那時演全本的風尚還占絕對優勢。（頁269）

4.康熙末葉以迄乾嘉之際，整個劇壇基本上爲折子戲演出風習所籠罩。這樣，折子戲的搬演經過試新、醞釀、變化，漸趨成熟。《儒林外史》和《紅樓夢》中描寫的演劇情況，多少反映雍乾時期戲劇活動的面貌。（頁274）而全面反映折子戲的時代特色，總結演出成果的是蘇州錢德蒼（沛恩）編選的《綴白裘》。全書共十二編，收劇八十四本，除開場各喜慶短劇外，所選折子四百四十六齣，如加上花部及摘錦各齣，超過五百之數。完成於乾隆三十九年甲午（1774）。今之崑劇即承繼此而來。《綴白裘》標志著崑劇演出史上全本戲時代的結束。（頁276）

5.折子戲興起之後，社會上稱之爲「摘錦」，起初似指「摘」一本傳奇之「錦」，發展到後來，凡演各種雜齣都可稱爲「摘錦」。《綴白裘》本身就是「摘錦」性質的書。（頁277）

6.明清一折劇一開始雖爲短小靈便、自成首尾的新創作，但演出機會少，又缺乏名作，故與具舞臺生命力的折子戲的興起沒有直接關係。（頁278）

7.折子戲的新成就，具體體現在劇本方面的是增強了劇作的獨立性和完整性，大致歸納爲以下幾種情況：

第一不同程度地發展和豐富原作的思想性。

第二適當的剪裁增刪使內容更爲概括緊湊。

第三大段加工，在形象化、通俗化上下工夫。

第四重視穿插和下場的處理。

也因此在表演方面達成折子戲藝術之自我完善，塑造完美之藝術形象，以雅俗爲目標探索通俗化工作，於是成爲折子戲的藝術特點；由此也成爲乾嘉以後崑劇的優良傳統。（頁283-291）

8.折子戲對崑劇演出最大的貢獻是精益求精，尤其是腳色行當藝術的建立。（頁296）

9.折子戲表演程式和基本功總結經驗藝術的兩本書是《明心鑑》和《審音鑑古錄》，由此顯見其「程式」之完密建立。（頁298）

10.崑劇嚴謹靈活的表演特點是：虛判實寫、舞起舞收、造型組合等三層面。（頁300）

11.折子戲觀賞效應重於一切之下的後遺症是：其一意在合律、不顧文義；其二或取美聽、不顧定格；其三刪曲增白、顧此失彼。在在皆有。（頁305）

臺灣大學學術期刊資料庫

12.十八世紀雍正間，蘇州有了「戲館」，在此之前劇場只有「堂會戲」（廳堂之紅氈氍）、「娛神戲」（寺廟廣場搭台）；但蘇州另有「卷梢船」演戲，而以「沙飛」、「牛舌」等名堂之小船爲「看台」。蘇州第一座「戲館」名「郭園」成立後，「梢船戲」即無人理睬。乾隆五十年（1785）顧公燮著《消夏閒記》時，蘇州已有二十幾個「戲館」。（頁308-309）戲館初起時因模倣宅第堂會戲格局，戲與宴席必須聯繫起來。因之演戲兼賣酒菜是蘇州戲館的傳統。（頁310）

三、學者和筆者對陸氏觀點的商榷

陸氏論述「折子戲」雖力求面面俱到，其中如第四、七，第八至十二條之見解均甚爲精采；但見仁見智的討論也因之而起。舉其重要者，如：

1.朱穎輝〈折子戲溯源—曲苑偶拾〉（《戲曲藝術》1984年第2期，頁36-37）

2.顏長珂〈談談折子戲〉（《中華戲曲》1986年第6期，頁242-255）

3.徐扶明〈折子戲簡論〉（《戲曲藝術》1989年第2期，頁62-68）

4.陳爲瑀《崑劇折子戲初探》（鄭州：中州古籍出版社，1991年）

5.林逢源《折子戲論集》（1992年6月，自印本，未發行）

6.廖奔〈折子戲的出現〉（《藝術百家》2000年第2期，頁49-52）

7.王安祈《明代戲曲五論．再論明代折子戲．明代折子戲變型發展的三個例子》（臺北：大安出版社，1990年，頁1-48；頁49-80）

8.戴申〈折子戲的形成始末〉（上）（下）（《戲曲藝術》2001年第2期，頁29-36；第3期，頁27-34）

以上八家的共識是否定了前文所舉陸氏重要觀點的第三條，認爲實質的折子戲，不應晚至明末清初；對此，及門王安祈的論證最爲詳審。而徐扶明對折子戲內在結構的類型、戴申所涉及較廣闊的層面，乃至及門林逢源之書雖未出版，但其〈演出本格律上的商榷〉可以印證陸氏上舉第十一條的觀點，其附錄〈戲曲選本齣目彙編〉也可以省卻我們考索之煩；而陳爲瑀之書所收崑劇折子戲劇目，主要介紹一九四九年以來，在崑劇舞臺上，經過藝術實踐，具有美學欣賞和保留維護價值的折子戲，也都很值得我們參考。

陸氏對折子戲的見解中，除第三條對折子戲興起時間爲學者否定外，其第二

臺灣大學學術期刊資料庫

條謂折子戲源於傳奇全本戲，不是獨立的戲劇形式；第三條卻又說它被看作是獨立的藝術品；不止有前後矛盾之嫌，而且折子戲也不必非自傳奇「拆下來」不可。而陸氏既承認折子戲「源於傳奇」，「從全本戲中拆下來」[7]卻又否定它不是折子戲，「只能稱選劇，或是折子戲的雛型」，而不知如果沒有「雛型」，那能在舞臺上「錘煉琢磨」出成熟的「定型」來？所以無論如何，陸氏在行文上語意不夠清楚，也不夠周延。又陸氏第五條對於萬曆間選輯之「摘錦」、「雜出」與折子戲等同視之，亦與其第二條自相矛盾；其第六條否定折子戲與明清一折短劇之關係，亦值得商榷。因爲：

（1）就劇種元雜劇而言，如《單刀會．刀會》、《竇娥冤．斬娥》、《追韓信．北追》[8]、《不伏老．北詐》[9]、《貨郎旦．女彈》、《昊天塔．五台》、《風雲會．訪普》、《西遊記．胖姑》等皆爲折子戲。

再看明清南雜劇的一折短劇，如《四聲猿．狂鼓吏》的〈陰罵曹〉、《吟風閣雜劇》的〈罷宴〉，也都被作爲折子戲演出。

至於京劇，地方大戲與小戲以折子演出者，更不煩舉例。即以小戲論，如〈打花鼓〉、〈鋸大缸〉、〈小上墳〉、〈老黃請醫〉、〈打麵缸〉、〈探親家〉、〈送親演禮〉、〈小放牛〉也都京劇化而爲折子戲[10]。

（2）就折子戲的腔調而言，陸氏只限於崑腔，但其他腔調的折子戲，其實未必晚於崑劇。譬如《金瓶梅詞話》記載海鹽弟子演南戲摺子，詳下文，明顯用的是海鹽腔。又萬曆年間所出版的散齣選本如：

《新刻京板青陽時調詞林一枝》　萬曆元年福建書林葉志元刻本

《鼎鐫崑池新調樂府八能奏錦》　萬曆元年書林愛日堂蔡正河刻本

《鼎刻時興滾調歌令玉谷新（或作調）簧》　萬曆三十八年書林劉次泉刻本

《新刊徽板合像滾調樂府官腔摘錦奇音》　萬曆三十九年書林敦睦堂張之懷刊本

《鼎鍥徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》　萬曆間福建書林金魁刻本

《新鋟天下時尚南北徽池雅調》　萬曆間福建書林燕石居主人刻本

---

7 顏長珂〈談談折子戲〉也說：「所謂折子戲是指從整本戲中取出一折或數折演出，情節雖不很完整，卻能自成片段。」（頁242）

8 傳奇《千金記》收入爲一出。

9 傳奇《金貂記》收入爲一出。

10 參見吳新雷主編：《中國崑劇大辭典．劇目戲碼．俗創戲目》（南京：南京大學出版社，2002年），頁145。

臺灣大學學術期刊資料庫

《新鍥天下時尚南北新調堯天樂》　萬曆間福建書林能稔寰刻本[11]

《新鍥精選古今樂府滾調新詞玉樹英》　萬曆乙亥（二十七，1599）刊本[12]

以上七種皆爲弋陽腔系之青陽腔與徽池雅調之散出刊本，由其帶賓白與點板，當爲舞臺之演出本，應屬折子戲。

而馮俊杰〈賽社：戲劇史的巡禮〉[13]謂《禮節傳簿》中〈安安送米〉、〈蘆林相會〉和〈三元捷報〉三出，是出自1954年山西萬泉縣百帝村所發現的青陽腔劇本《湧泉記》和《三元記》[14]。若果如其所言，則青陽腔之有散齣折子，更不待萬曆以後了。

陸氏又認爲折子戲是取代雜齣、單齣、齣頭而來，也就是說折子戲是由一個散齣經長年藝術加工而獨立而完成的。但事實上並不僅如此。詳下文。

北劇一本由四折組成，南戲傳奇一本由數十齣組成；但其一折或一齣往往不止一場，而戲的演出是以場爲基本單元的，這也是後來京劇分場搬演的緣故。因此，折子戲固然有許多是由單齣或單折發展而成，但也有不少經由排場的摘取刪增或分合而結構成就的。徐扶明前揭文〈折子戲簡論〉就折子戲與原著劇本比較，認爲其間經由分、合、聯、刪、增而產生不同的面貌。詳下文。

此外有關「折子戲」之名義、產生背景、相關之「前驅」、成立之體製和藝術條件，乃至於其興盛之具體情況，以及其在戲曲表演藝術中之意義與價值，則或爲陸氏和學者所論而未詳，或爲一時尚未顧及者。爲此，筆者乃敢踵繼前修，發爲一己之得，以供方家參考。

---

11 以上均見王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），第一至三輯。四至六輯1987年出版。

12 收入（俄）李福清、（中）李平編：《海外珍藏善本叢書》，上海：上海古籍出版社，1993年。

13 馮俊杰：〈賽社：戲劇史的巡禮〉，山西師範大學戲曲文物研究所編：《中華戲曲》（太原：山西人民出版社，1987年），第三輯，頁179-194。

14 王安祈：《明代戲曲五論》（臺北：大安出版社，1990年），頁34-35，並不以爲然。但萬曆既有許多青陽腔散齣折子，也有可能青陽腔明嘉靖間初起時既已採全本散齣並演的方式。筆者有〈弋陽腔及其腔系考述〉，見《臺大文史哲學報》第65期（2006年11月），頁39-92。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

壹、折子戲名義考釋

「折子戲」之名，習焉不察。雖無法確定起於何時，但由上文補證戴申所云，始於西元二十世紀四、五零年代應是可信的。前舉陸氏之重要觀點第二條，陸氏亦謂「折子戲」是後起名詞，惜陸氏未給予明確的定義。

一、三種最新辭書的折子戲定義

給「折子戲」下定義的，見於辭書，茲舉最近出版，而爲「犖犖大者」三種如下：

其一，一九九七年十二月初版《中國曲學大辭典．折子戲》云：

> 明清傳奇每本都有幾十折，全本演出時間甚長。約自明中葉起，開始出現把情節相對完整，表演比較精彩的折子提出單獨表演的演出形式，稱爲折子戲。[15]

其二，二〇〇二年五月初版《崑曲辭典》：王安祈〈折子戲的學術價值與劇場意義〉云：

> 折子戲爲傳奇演出的常見形式，是相對於「整本戲」而言的。由於傳奇劇幅甚長，因此可以析出其中片段散齣獨立上演，稱爲折子戲。[16]

其三，二〇〇二年五月初版《中國崑劇大辭典》顧聆森〈折子戲〉云：

> 崑劇選場戲，或稱「單折戲」。又因藝人常把單出腳本抄寫在「摺（折）子」上，是以雙關語而得名。大都是整本戲中較爲精彩的出目，它可以單獨演出，也可以由幾個折子戲聯台演出。明末清初，已有折子戲演出的形式，並有以《綴白裘》命名的幾種折子戲匯集本行世。[17]

三家所說的是現在一般概念中的「折子戲」。顧氏簡要的說明折子戲爲什麼以「折子」爲名，頗爲切當；又稱係屬「選場戲」、「單折戲」，與王安祈之「片段散齣」皆頗爲可取。三家皆以折子戲具獨立性，爲明白之事實；但皆謂出諸傳奇（崑劇），雖大抵不差，但並非全然如此；顧氏又襲取陸氏之誤，以折子戲始於明末清初。所以欲求周延而明確之折子戲名義，仍有進一步探究之必要。

---

15 齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江出版社，1997年），頁826。
16 洪惟助主編：《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁193。
17 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，頁47。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、與「折子戲」相對應的名詞

「折子戲」爲戲曲舞臺演出之一種形式。那麼以此爲基準，戲曲尚有那些舞臺演出形式呢？據《中國崑劇大辭典》，丁波所撰詞條尚有〈臺本戲〉、〈本子戲〉、〈串演本戲〉、〈節本〉四種，茲據其說參以己見，簡述如下：

（一）台本戲，原指崑班藝人俗創或整理的適合於登臺演出的劇作，今指經過導演處理和演員演出實踐後定下來的劇本，與劇作者的原作並不完全一致。

（二）本子戲，與「折子戲」對稱，原指劇作以全貌在舞臺上演出。但由於崑劇之傳奇篇幅甚長，現今難以按照原本全演，如經整理改編後能以比較完整連貫的劇情，有頭有尾的呈現在舞臺上，可以稱爲「整本戲」，或稱「全本戲」，「本子戲」，簡稱「本戲」。如篇幅大者亦可稱之爲「大本戲」，篇幅小者則稱之爲「小本戲」。

（三）串演本戲，或稱「集折串連戲」，崑班昔稱「疊頭戲」。即將某一些優秀傳統劇目，以情節先後爲序，集合串連演出。如浙江崑蘇劇團一九五八年到南京演出崑劇《長生殿》，將〈定情〉、〈賜盒〉、〈密誓〉、〈小宴〉、〈驚變〉、〈埋玉〉等出折子串連演出爲本戲；又如北方崑劇院，一九六〇年在北京西單劇場演出《玉簪記》，將〈茶敘〉、〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈催試〉、〈秋江〉等出折子串連演出爲本戲。又如《義俠記》全本三十六出，台本《武十回》只演〈打虎〉、〈遊街〉、〈戲叔〉、〈別兄〉、〈挑簾〉、〈裁衣〉、〈捉奸〉、〈服毒〉、〈殺嫂〉等十出。

（四）相對於劇作家的「原本」、「全本」，爲避免繁重難演而有所刪節的演出本，就叫做「節本」。如《長生殿》五十出，曹寅（1659-1712）曾邀洪昇（1645-1704）於金陵演出全本，三晝夜始全部演完[18]；洪昇好友吳人（字舒鳧）爲之摘編爲二十八出的，便是「節本」[19]。但據原本改編，以適應演出需要的劇本，則稱「改編本」，如明毛晉（1599-1659）《六十種曲》同時收有《繡刻還

[18] 金埴（1663-1740）云：「迨甲申春杪，昉思別予遊雲間（松江）、白門（南京），甫兩月而訃至。」又云：「昉思之遊雲間、白門也，提帥張侯雲翼開讌於九峰、三泖間，選吳優數十人搬演《長生殿》；軍士執殳者亦許列觀堂下，而所部諸將並得納交昉思。時督造曹公子清（寅），亦即迎至白門。曹公素有詩才，明聲律。乃集江南北名士高會，獨讓昉思居上座，置《長生殿》於席。每優人演出一折，公與昉思雠對其本以合節奏，凡三晝夜始闋。兩公並極盡其興，賞之豪華，士林榮之。」見〔清〕金埴：《巾箱說》（臺北：力行書局，1964年《古學彙刊》本），頁5-6。

[19] 見〔清〕洪昇：《長生殿．例言》，詳下文。

臺灣大學學術期刊資料庫

魂記定本》和《碩園刪定牡丹亭》，後者便是前者的「改編本」。

另外，如《儒林外史》第三十回謂一場戲五個旦腳，「各自扮演一出拿手戲」爲《南西廂．請宴》、《紅梨記．窺醉》、《水滸記．借茶》、《鐵冠圖．刺虎》、《薛海記．思凡》可稱之爲旦腳折子戲專場[20]。如此一來，則閨門旦（五旦）之〈窺醉〉、〈思凡〉，貼旦（六旦）之〈請宴〉、〈借茶〉，刺殺旦之〈刺虎〉，皆可呈現於一台戲之中。

又上海曾有京劇「老旦戲」專場，演〈釣龜〉、〈罷宴〉、〈赤桑鎮〉、〈八珍湯〉；又有崑劇「醉戲專場」，演〈醉打山門〉、〈太白醉寫〉、〈貴妃醉酒〉、〈扯本醉監〉、〈醉皂〉，則淨、生、旦、丑各有醉態美。可見折子戲可以花樣翻新[21]。

如此一來，「折子戲」相較於「台本戲」、「本戲」、「串演本戲」和「原本」、「節本」、「改編本」來，就容易有明確的定位。也就是說「折子戲」是最短最基本的「台本戲」，它是「本戲」和「串演戲」的一個單元。對劇作家的「原本」和經摘編的「節本」而言，它是出自其中的一折、一出或一個排場的「改編本」。

三、「折子」的根源

那麼「折子戲」的「折子」，又是具有什麼樣的根源和內涵呢？最容易令人聯想到的是北曲雜劇「一本四折」的「折」。

《太和正音譜》卷下的「樂府」，即曲譜部分，其所引用作爲格式之曲，皆注明來源。其中錄有鄭德輝《倩女離魂》第四折【黃鍾水仙子】等元雜劇與明初雜劇四十七劇九十支曲[22]，也就是其出於雜劇之曲，俱明注其劇名和折數。尤其

20 〔清〕吳敬梓（1701-1754）：《儒林外史》第三十回謂：「當下戲子喫了飯，一個個裝扮起來，都是簇新的包頭，極新鮮的褶子，一個個過了橋來，打從亭子中間走去。杜慎卿同季葦蕭二人，手內暗藏紙筆，做了記認。少刻，擺上酒席，打動鑼鼓；一個人上來做一齣戲。也有做『請宴』的，也有做『窺醉』的，也有做『借茶』的，也有做『刺虎』的，紛紛不一。後來王留歌做了一齣『思凡』。」（臺北：華正書局，1986年），頁302。

21 見前揭文，徐扶明：〈折子戲簡論〉，頁62-63。

22 所錄的四十七劇九十支曲是：【黃鍾水仙子】和【尾聲】俱爲鄭德輝《倩女離魂》第四折；【正宮端正好】、【衮繡毬】、【煞】、【煞尾】爲費唐臣《貶黃州》第二折；【倘秀才】爲尚仲賢《歸去來兮》第四折；【伴讀書】、【蠻姑兒】、【芙蓉花】爲白仁甫《梧桐雨》第四折；【笑和尚】爲無名氏《鴛鴦被》第二折；【白鶴子】爲鮑吉甫《尸諫衛靈公》第四折；【貨郎兒】爲無名氏《貨郎旦》第四折；【窮河西】爲無名氏《罟

臺灣華藝學術期刊資料庫

在【越調拙魯速】下更注王實甫《西廂記》第三折，【小絡絲娘】下更注王實甫《西廂記》第十七折[23]；可見雜劇分折此時已經習焉自然，而對於「折」的觀念，也已經和我們現在完全一樣。不止如此，對於像《西廂記》那樣的連本雜劇，其分折的方式也已經首尾銜接，近似傳奇的分齣方式了。這是個很可注意的現象。

又《錄鬼簿》天一閣本於〈李時中略傳〉後有賈仲明補挽詞【淩波仙】云：

元貞書會李時中，馬致遠、花李郎、紅字公，四高賢合捻《黃粱夢》，東籬翁頭折冤，第二折商調相從，第三折大石調，第四折是正宮，都一般愁

罟旦》第三折；【啄木兒煞】爲谷子敬《城南柳》第二折；【大石調六國朝】、【歸塞北】、【卜金錢】、【怨別離】、【鴈過南樓】、【催花樂】、【淨瓶兒】、【玉翼蟬煞】爲花李郎《黃粱夢》第三折；【念奴嬌】、【喜秋風】爲鄭德輝《翰林風月》第二折；【仙呂點絳唇】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪吒令】爲喬夢符《金錢記》頭折；【寄生草】爲費唐臣《貶黃州》頭折；【六么序】爲無名氏《夢天台》頭折；【醉中天】、【鴈兒落】、【賺煞尾】爲馬致遠《黃粱夢》頭折，【醉扶歸】爲鄭德輝《王粲登樓》頭折，【憶王孫】爲馬致遠《岳陽樓》頭折；【玉花秋】爲花李郎《釘一釘》頭折；【中呂叫聲】、【鮑老兒】、【古鮑老】、【紅芍藥】爲白仁甫《梧桐雨》第二折；【迎仙客】爲王伯成《貶夜郎》第二折；【石榴花】爲無名氏《心猿意馬》第三折；【柳青眼】爲白仁甫《流紅葉》第三折；【南呂牧羊關】、【菩薩梁州】、【玄鶴鳴】、【烏夜啼】、【紅芍藥】爲馬致遠《陳摶高臥》第二折；【賀新郎】爲無名氏《藍關記》第三折；【梧桐樹】爲馬致遠《岳陽樓》第二折，【草池春】爲高文秀《謁魯肅》第二折，【煞】爲范子安《竹葉舟》第三折；【雙調新水令】、【梅花酒】爲范子安《竹葉舟》第二折；【駐馬聽】爲無名氏《風雲會》第四折；【五供養】爲王實甫《麗春堂》第四折；【鎮江迴】爲無名氏《勘吉平》第三折；【滴滴金】爲谷子敬《城南柳》第四折；【漢江秋】爲康進之《黑旋風負荊》第四折；【小將軍】爲秦簡夫《趙禮讓肥》第四折；【慶豐年】爲無名氏《火燒阿房宮》第三折；【太清歌】爲尚仲賢《越娘背燈》第四折；【秋蓮曲】爲無名氏《連環記》第四折；【掛玉鈎序】爲王仲文《五丈原》第四折；【荊山玉】爲賈仲名《度金童玉女》第四折；【收尾】爲馬致遠《　入桃源》第四折；【離亭宴煞】爲王實甫《麗春堂》第四折；【越調聖藥王】爲無名氏《赤壁賦》第三折；【麻郎兒】、【東原樂】、【絡絲娘】、【綿答絮】爲王實甫《麗春堂》第三折；【送遠行】爲鄭德輝《月夜聞箏》第二折；【拙魯速】爲王實甫《西廂記》第三折；【雪裡梅】爲周仲彬《蘇武還鄉》第二折；【古竹馬】爲陳孝甫《　入長安》第三折；【眉兒彎】爲無名氏《豫讓吞炭》第三折；【酒旗兒】爲白仁甫《流紅葉》第三折；【青山口】爲無名氏《伯道棄子》第二折；【三台印】、【煞】爲無名氏《赤壁賦》第三折；【耍三台】爲無名氏《敬德不伏老》第三折；【小絡絲娘】爲王實甫《西廂記》第十七折；【商調集賢賓】、【上京馬】、【金菊香】爲喬夢符《兩世姻緣》第二折；【掛金索】爲無名氏《夢天台》第二折；【雙鴈兒】爲無名氏《水裡報冤》第二折。見〔明〕朱權（1378-1448）：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年四刷），第3冊，頁65-197。

23 同前註，頁178、185。

臺灣大學學術期刊資料庫

霧悲風。[24]

由以上明初的兩段資料，可見北曲雜劇起碼在明初已具一本分作四折的現象。而每折包括一套曲子及若干賓白和科範，這是我們現在所認定的「折」的意義。但是最初所謂的「折」並非如此，劇中任何一場或一段，即使沒有曲文，而只有賓白或科範，都可以叫作一折。劇本則首尾銜接，所謂四折及楔子都不分開，只是全本之中必須包括四套曲子而已。《元刊雜劇三十種》及明宣德間金陵積德堂原刻本劉兌《金童玉女嬌紅記》，宣德、正統間周藩原刻本朱有燉（1374-1437）《誠齋雜劇》，都是如此。在這些劇本裡，全劇銜接不分，而常見的「一折」字樣[25]，都是代表劇中的一個小段落，因此合計起來，一個劇本不止四折。這應當是「折」的本義，元雜劇的最初形式。而照現在的樣子分成四折，其中的「小折」不再標明，究竟起於何時，則迄無定論。

周憲王朱有燉《誠齋雜劇》三十一種，作得最早的是永樂二年（1404）八月的《辰勾月》，最晚的是正統四年（1439）二月的《靈芝獻壽》和《海棠仙》；三十一種既然都不分折，則似乎雜劇分折的風氣應當始於正統之後；但是嘉靖戊午（三十七，1558）刊本的《雜劇十段錦》還是不分折，而弘治十一年（1489）金台岳氏家刻《奇妙全相注釋西廂記》本則分五卷，每卷一本，每本又分四折。所以很難執一以概其餘。

我們對於北曲雜劇中的「折」，或許這樣說明比較合適：「折」原本指的是《元刊雜劇三十種》的「小折」，爲任何演出形式的一個小段落、小排場，後來因爲北曲雜劇事實上一本含四套北曲四個大段落，而劇本又採取「全賓」刊行，便刪去「元刊本式」中的「小折」，而把此「折」用來稱呼四個大段落的每一個段落。這樣的情況，在明嘉靖以前還不穩定，直到明萬曆間才成爲規律。因爲萬曆刊刻的劇本很多，沒有不明標第一折到第四折的。

「折」字又可寫作「摺」，都可用來取代南曲戲文和傳奇的「齣」。《金瓶梅》中凡講到演劇總是用「摺」或「段」。如：

下邊樂工呈上揭帖，到劉、薛二內相席前，揀定一段《韓湘子度陳半街升

[24] 〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入《中國古典戲曲論著集成》第2冊，頁204。

[25] 如元刊本關漢卿《關大王單刀會》第三折有「淨開一折」、「關舍人上開一折」之語。《詐妮子調風月》首折亦有「老孤正末一折」、「正末卜兒一折」之語。見《元刊雜劇三十種》（上海：商務印書館，1958年），上冊，無頁碼。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

仙會雜劇》。纔唱得一摺，只聽喝道之聲漸近。[26]

西門慶道：「花公公，學生這裡還預備著一起戲子，唱與老公公聽。」

薛內相問：「是那裡戲子？」西門慶道：「是一班海鹽戲子。」……

子弟鼓板响動，遞上關目揭帖。兩位內相看了一回，揀了一段《劉知遠紅袍記》。唱了還未幾摺，心下不耐煩。[27]

其中稱「段」較古，當係沿宋雜劇四段：豔段、正雜劇二段、散段之稱，宋雜劇四段爲四個獨立的小戲合成的「小戲群」，所以「段」在此用來指稱獨立完整的本戲劇目；稱「摺」當係仿元雜劇一本四折之折。按「摺」作名詞本指折疊而成之紙冊，封面封底都用厚紙，若加詞尾則稱「摺子」；因之古今有帳摺、奏摺、存摺、簽名摺之稱。「摺」與「折」又因其音同義近而「折」筆畫簡省，故每取代「摺」字，以致「摺」、「折」混用不辨。

四、「摺子」與「掌記」的關係

一九八六年在山西運城縣元代百姓墓葬中發現民間雜劇演出壁畫[28]，其所繪五人中，左側第一人頭戴黑色無角幞頭，身穿橙紅色圓領窄袖長衫，束紅色板帶，兩手攤開「摺子」。戴申前揭文（上）頁30，謂其右端「摺子」首頁有「風雪奇」楷書三字，內頁草書若干行字跡。並謂這「摺子」就是「戲折子」或稱「掌記」。按「掌記」見錢南揚（1899-1987）《永樂大典戲文三種校注．宦門子弟錯立身》第五出：

【賞花時】（旦唱）憔悴容顏只爲你，每日在書房攻甚詩書！（生）閑話且休提，你把這時行的傳奇，（旦白）看掌記。（生連唱）你重頭與我再溫習。（旦白）你直待要唱曲，相公知道，不是耍處。（生）不妨，你帶得掌記來，敷演一番。[29]

又其第十出云：

（末白）都不招別的，只招寫掌記的。（生唱）

【麻郎兒】我能添插更疾，一管筆如飛。眞字能抄掌記，更壓著御京書

---

26 〔明〕蘭陵笑笑生著，陶慕寧校訂，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》（北京：人民文學出版社，2000年），第58回〈懷妒忌金蓮打秋菊，乞臘肉磨鏡叟訴冤〉，頁789。

27 同前註，第64回〈玉簫跪央潘金蓮，合衛官祭富室娘〉，頁904-905。

28 見廖奔：《中國戲劇圖史》（鄭州：河南教育出版社，1996年），圖2-298，頁192。

29 錢南揚：《永樂大典戲文三種校注．宦門子弟錯立身》（臺北：華正書局，1980年），頁231。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

會。[30]

又見《太平樂府》卷九高安道〈嗓淡行院〉【哨遍】散套：

【三煞】粧旦不抹颩，蠢身軀似水牛。……帶冠梳梗挺著塵脖項，恰掌記光舒著黑指頭。[31]

又見《雍熙樂府》卷十七〈風流客人〉：

鶯花市販本，風月店調箏，懷揣掌記入花門，似茶塩鈔引。[32]

又周密《武林舊事》卷六「小經紀」條記「他處所無者」的零碎買賣一百七十八種，其中「掌記冊兒」與「班朝錄」、「選官圖」等並列[33]。

從以上資料判讀「掌記」的意義，《錯立身》所云可見「時行的傳奇」是寫在「掌記」上的，而「掌記」是由人用筆抄寫，抄寫時可以添油加醋（添插），當時的御京書會是著名的掌記抄寫場所。再由〈嗓淡行院〉和〈風流客人〉所云，「掌記」是可以拿在手上或揣入懷裡，可以料想它的大小有如「袖珍」一般，方便攜帶，也方便演員在排練時「溫習」。又由《武林舊事》所記可見，「掌記」可以折疊成冊，運城元代民間雜劇壁畫正可以印證，而且它可以買賣。「至於掌記之所以需人抄寫，也許由於勾欄的營生以新奇相號召，新劇作脫稿，尚無印本，優人志在先得，故競相傳抄，而以『一筆如飛』自詡。」[34]

就因爲「掌記冊兒」可袖於懷裡、可置於掌上，所以它可書寫得上的內容必然不是整個劇本，就北曲雜劇而言，不是一本四折，而是一個段落，也就是一個「摺（折）子」，若就其詞彙結構而論，不過在「摺（折）」字下加詞尾「子」，使之成爲帶詞尾的複詞「摺（折）」子，這應當是「折子戲」、「折子」命義的來源。後來由於南曲戲文在明代由分段落而逐漸分出，「出」字又改成「齣」字，「齣」字也可以在其下加一詞尾「頭」，使之成爲如陸萼庭所云帶詞尾之複詞「齣頭」，其結構命義實與「折子」相同。更從而標上段落的內容

30 同前註，頁244。

31 〔元〕楊朝英輯：《朝野新聲太平樂府》（臺北：臺灣商務印書館，1968年），卷9，高安道〈淡行院〉【哨遍】散套，頁76，總頁83。

32 〔明〕郭勛輯：《雍熙樂府．風流客人》（臺北：臺灣商務印書館，1981年），卷17，頁9b，總頁679。

33 〔宋〕周密（1232-1398）：《武林舊事》，收入《東京夢華錄》外四種（臺北：大立出版社，1980年），卷6，頁450。

34 引文見馮沅君（1900-1974）：《古劇說彙．古劇四考跋》（上海：商務印書館，1937年），頁53。

臺灣大學學術期刊資料庫

提要而有「齣目」，南曲戲文又經北曲化、文士化、崑山水磨調化而蛻變爲「傳奇」，「齣目」成爲必備的「體製」[35]。後來又由於戲文、傳奇動輒數十齣，頗冗長難演，乃有取其菁華之數齣而爲「串演本戲」或單齣或片段（一個排場）演出者而爲「折子戲」；而由於南戲傳奇之「一齣」近於北劇之「一折」，所以北劇之「折子」也被南戲傳奇所通用。於是浸假而將經舞臺化求精求進演出單折或單出，乃至一個排場的戲曲稱之爲「折子戲」或「齣頭戲」，但由於說「齣頭戲」的人不多，「折子戲」便廣爲通行了。這應當是「折子戲」成爲戲曲名詞的來龍去脈。

貳、折子戲產生之背景

折子戲之產生如上文所舉三家辭書所述，一般都以爲其背景是因爲傳奇過於冗長。但筆者以爲這或許是促成折子戲產生最重要的背景和最直接的因素，但若考諸中國藝術文化的傳統，則「以樂侑酒」的習俗和明代家樂的興盛也都有密切的關係。

一、以樂侑酒的禮俗

古人飲酒的觀念和現代人不太一樣。《禮記．射義》說：「酒者所以養老也，所以養病也。」[36]可見古人是把酒當作營養滋補的東西，所以一般人七十歲以後，就必須「飲酒食肉」（〈雜記〉下）[37]，即使居喪，「有疾，食肉飲酒可也。」（〈喪大記〉）[38]緣故都是如果不如此，則無以滋補營養。又〈曲禮〉云：「爲酒食以召鄉黨僚友。」[39]〈樂記〉云：「故酒食者所以合歡也。」[40]則飲宴又有聯絡情感的作用。而《儀禮》十七篇，除了〈覲禮〉、〈喪服〉言不及

35 見拙作：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-130；又收入拙著：《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁79-133。

36 〔漢〕鄭玄（127-200）注：《禮記．射義》，收入《聚珍仿宋四部備要》（臺北：中華書局，1965年據永懷堂本校刊），卷20，頁12b。

37 鄭玄注：《禮記．雜記下》，卷12，頁16b。

38 鄭玄注：《禮記．喪大記》，卷13，頁7b。

39 鄭玄注：《禮記．曲禮上》，卷1，頁9a。

40 鄭玄注：《禮記．樂記》，卷11，頁13a。

臺灣大學學術期刊資料庫

酒外，無不因酒以成禮，則酒之爲物，與禮儀不可分。因此，營養滋補、合歡聯誼、贊成禮儀，是古人生活中酒的三種基本作用。

再看《儀禮》中，〈鄉飲〉、〈鄉射〉、〈大射〉、〈燕禮〉四篇，都有工歌、笙奏、間歌、合樂、無算樂等節目。也就是說，在禮儀進行飲酒之際，有樂工唱歌，演奏笙曲和交響樂大合奏等的演出，「無算樂」是對「無算爵」說的，即縱飲爲歡之時，音樂也隨著盡情的演奏。這種調和刻板禮儀和歌舞助酒興的習俗，一脈相傳，伴隨著歷朝歷代的歌舞樂雜耍特技呈現，甚至於擴大爲戲曲的演出。我們在先秦兩漢魏晉南北朝的樂舞百戲裏，唐參軍戲裏，宋金雜劇院本裏、金元北曲雜劇裏、宋元明南曲戲文裏，明清傳奇雜劇裏，近代崑劇京劇裏，都可以看到其演出和「侑酒」有關。其金元北曲雜劇以下之例見下文，其宋金雜劇院本以前之例，各舉其一如下：

先秦如《周禮．春官宗伯下．大司樂》有「以樂舞教國子舞〈雲門〉、〈大卷〉、〈大咸〉、〈大磬〉、〈大夏〉、〈大濩〉、〈大武〉。」[41]可見其「樂舞」合用。又云：「乃奏黃鍾歌大呂舞雲門以祀天神；乃奏大簇歌應鍾舞咸池以祭地示；乃奏姑洗歌南呂舞大磬以祀田望，乃奏蕤賓歌函鍾舞大夏以祭山川，乃奏夷則歌小呂舞大濩以享先妣，乃奏無射歌夾鍾舞大武以享先祖。凡六樂者，文之以五聲，播之以八音。」[42]由「其奏」可見其八音之器樂，由「其歌」可見其五聲之歌唱，由「其舞」可見其舞蹈之容止。所以《周禮》用以祭享天神、地示、田望、山川、先妣、先祖的所謂「六樂」是合歌舞樂而用之的。而這「六樂」也正是在祭神獻酒儀式中進行的。

又《史記．大宛列傳》云：

> 漢使至安息，安息王……以大鳥卵及黎軒善眩人獻于漢。……是時上方數巡狩海上，乃悉從外國客，……於是大觳抵，出奇戲諸怪物，多聚觀者，行賞賜，酒池肉林，令外國客遍觀各倉庫府之積，見漢之廣大，傾駭之，及加其眩者之工，而觳抵奇戲歲增變，甚盛益興，自此始。[43]

「觳抵」即「角抵」。可見漢武帝在酒宴中演角抵戲以誇示外國使臣。

---

41 見《周禮鄭注》，收入《聚珍仿宋四部備要》，卷22，頁4a。

42 同前註，頁5-6。

43 見〔漢〕司馬遷（145-86B.C.）撰：新校本《史記》（臺北：鼎文書局，1980年三版），卷123〈大宛列傳〉，頁3172-3173。

臺灣大學學術期刊資料庫

又《三國志》卷四十二〈蜀書〉第十二〈許慈傳〉，蜀漢有《慈潛訟鬩》，云：

> 許慈字仁篤，南陽人也。……時又有魏郡胡潛，字公興，……先主定蜀，……慈、潛並爲學士，與孟光、來敏等典掌舊文。值庶事草創，動多疑議，慈、潛更相克伐，謗讟忿爭，形於聲色；書籍有無，不相通借。時尋楚撻，以相震攝。其矜己妒彼，乃至於此。先主愍其若斯，群僚大會，使倡家假爲二子之容，倣其訟鬩之狀，酒酣樂作，以爲嬉戲，初以辭義相難，終以刀仗相屈，用感切之。[44]

可見蜀先主劉備（161-223），於酒酣樂作之際，使倡家倣許慈、胡潛訟鬩之狀以爲嬉戲。

又《全唐文》卷二七九鄭萬鈞〈代國長公主碑〉云：

> 初，則天太后御明堂，宴，聖上年六歲，爲楚王，舞《長命□》；□□年十二，爲皇孫，作《安公子》；歧王年五歲，爲衛王，弄《蘭陵王》，兼爲行主詞曰：「衛王入場，咒願神聖神皇萬歲！孫子成行。」公主年四歲，與壽昌公主對舞《西涼》，殿上群臣咸呼「萬歲」！[45]

此文作於開元二十二年（734），「聖上」指玄宗。追述玄宗之弟歧王隆範在武后久視元年（700），方五歲爲衛王之時，弄《蘭陵王》，並於入場頌祝與代國長公主和壽昌公主對舞《西涼》的情形。這是唐武則天（624-705）於宮廷家宴時，令王孫演戲歌舞以侑酒的情形。

又宋江少虞《皇朝類苑》卷六四引張師正《倦遊錄》：

> 景祐末（宋仁宗景祐四年，1037），詔以鄭州爲奉寧軍，蔡州爲淮康軍。范雍自侍郎領淮康，節鉞鎮延安。時羌人旅拒戍邊之卒，延安爲盛。有內臣盧押班者鈐轄，心常輕范。一日，軍府開宴，有軍伶人雜劇。稱參軍：「夢得一黃瓜，長丈餘，是何祥也？」一伶賀曰：「黃瓜上有刺，必作黃州刺史。」一伶批其頰曰：「若夢鎮府蘿蔔，須作蔡州節度使？」范疑盧

44 見〔晉〕陳壽（233-297）：《三國志》（臺北：鼎文書局，1983年二版），卷42〈杜周杜詩孟來尹李譙郤傳第十二〉，頁1022-1023。

45 見〔清〕董誥（1740-1818）等編：《全唐文》（臺北：大通書局，1979年四版），第6冊，卷279〈鄭萬鈞．代國長公主碑〉，頁3b，總頁3578。

臺灣大學學術期刊資料庫

所教，即取二伶杖背，黥爲城旦。[46]

又宋邵伯溫（1057-1134）《邵氏聞見錄．聞見前錄》卷十：

潞公謂溫公曰：「某留守北京，遣人入大遼偵事。回云：『見虜主大宴群臣，伶人劇。戲作衣冠者，見物必攫取，懷之。有從其後，以挺扑之者，曰：「司馬端明耶？」』君實清名，在夷狄如此。」溫公愧謝。[47]

又宋沈作喆《寓簡》卷十：

僞齊劉豫既僭位，大饗群臣，教坊進雜劇。有處士問星翁曰：「自古帝王之興，必有受命之符。今新主有天下，抑有嘉祥美瑞以應之乎？」星翁曰：「固有之。新主即位之前一日，有一星聚東井，眞所謂符命也。」處士以杖擊之曰：「五星非一也，乃云聚耳；一星又何聚焉？」星翁曰：「汝固不知也。新主聖德比漢高祖，只少四星兒裡！」[48]

又《金史》卷六十四〈后妃傳〉：

元妃李氏師兒……明昌四年（金章宗，1193）封爲昭容。明年，進封淑妃。……兄喜兒，舊嘗爲盜，與弟鐵哥，皆擢顯近，勢傾朝廷，風采動四方。射利競進之徒，爭趨走其門。……自欽懷皇后沒世，中宮虛位久，章宗意屬李氏。……而李氏微甚，至是，章宗果欲立之。大臣固執不從，臺諫以爲言。帝不得已，進封爲元妃，而位勢熏赫，與皇后侔矣。一日，章宗宴宮中，優人琱瑁頭者，戲于前。或問：「上國有何符端？」優曰：「汝不聞鳳皇乎？」其人曰：「知之，而未聞其詳。」優曰：「其飛有四所，應亦異：若嚮上飛，則風雨順時；嚮下飛，則五穀豐登；嚮外飛，則四國來朝；嚮裡飛，則加官進祿。」上笑而罷。[49]

以上「軍伶人雜劇」、「遼主筵前雜劇」、「劉豫教坊雜劇」、「金章宗宮宴雜劇」，可見宋、遼、金，乃至僞齊，同樣「以樂侑酒」。

又孟元老《東京夢華錄》卷九〈宰執親王宗室百官入內上壽〉條云：

---

46 〔宋〕江少虞：《皇朝類苑》（臺北：新興書局，1979年），卷65引張師正《倦遊錄》，頁2b-3a，總頁1562-1563。

47 〔宋〕邵伯溫：《邵氏聞見錄．聞見前錄》（北京：中華書局，1983年），卷10，頁105。

48 〔宋〕沈作喆：《寓簡》，（臺北：藝文印書館，1966年《百部叢書集成》據清乾隆鮑廷博校刊知不足齋叢書本影印），卷10，頁8a。

49 〔元〕脫脫（1314-1355）等撰：《金史．后妃傳》（臺北：鼎文書局，1976年），卷64，頁1527-1528。

臺灣大學學術期刊資料庫

教坊樂部，列於山樓上綵棚中，皆裹長腳幞頭，隨逐部服紫緋綠三色寬衫，黃義襴，鍍金四面腰帶。前列柏板，十串一行，次一色畫面琵琶五十面，次列箜篌兩座……下有臺座，張二十五絃，……以次高架大鼓二面……後有羯鼓兩座……杖鼓應焉。次列鐵石方響……次列簫、笙、塤、篪、觱篥、龍笛之類，兩旁對列杖鼓二百面。……諸雜劇色皆諢裹，各服本色紫緋綠寬衫，義襴，鍍金帶。自殿陛對立，直至樂棚。每遇舞者入場，則排立者叉手，舉左右肩，動足應拍，一齊群舞，謂之「挼曲子」。第一盞御酒，歌板色……第三盞左右軍百戲入場……第四盞……參軍色執竹竿拂子，念致語口號，諸雜劇色打和，再作語，勾合大曲舞。……第五盞御酒，獨彈琵琶……參軍色執竹竿子作語，勾小兒隊舞。……參軍色作語，問小兒班首近前，進口號，雜劇人皆打和畢，樂作，群舞合唱，且舞且唱，又唱破子畢，小兒班首入進致語。勾雜劇入場，一場兩段。是時教坊雜劇色　膨劉喬、侯伯朝、孟景初、王顏喜而下，皆使副也。內殿雜戲，爲有使人預宴，不敢深作諧謔，惟用群隊裝其似像，市語謂之「拽串」。雜戲畢，參軍色作語，放小兒隊。……第七盞御酒慢曲子，……參軍色作語，勾女童隊入場，……女童進致語。勾雜劇入場，亦一場兩段訖，參軍色作語，放女童隊。……第九盞御酒……[50]

又《武林舊事》卷一〈聖節〉條「天基聖節排當樂次」云：

樂奏夾鍾宮，觱篥起〈萬壽永無疆〉引子，王恩。

上壽第一盞，觱篥……第二盞，笛……第三盞，笙……第四盞，方響……第五盞，觱篥……第六盞，笛……第七盞，笙……第八盞，觱篥……第九盞，方響……第十盞，笛……第十一盞，笙……第十二盞，觱篥……第十三盞，諸部合〈萬歲無疆薄媚〉曲破。

初坐樂奏夷則宮，觱篥起上林春引子，王榮顯。

第一盞，觱篥……舞頭豪俊邁，舞尾范宗茂……第二盞，觱篥……琵琶……第三盞，唱延壽長歌曲子，李文慶……嵇琴……第四盞，玉軸琵琶……拍……觱篥……進彈子笛哨……杖鼓……拍……進念致語等，時和……恭陳口號…吳師賢以下，上進小雜劇：雜劇，吳師賢已下，做〈君聖臣賢爨〉，斷送〈萬歲聲〉。第五盞，笙……

[50] 〔宋〕孟元老：《東京夢華錄》，收入《東京夢華錄》外四種，卷10，頁52-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

拍……笛……雜劇，周朝清已下，做〈三京下書〉，斷送〈遶池遊〉。第六盞，箏……拍……方響……聖花……第七盞，玉方響……拍……箏……雜手藝……第八盞，〈萬壽祝天基〉斷隊。第九盞，簫……笙……第十盞，諸部合〈齊天樂〉曲破。

再坐第一盞，觳簟……笛……第二盞，笙……嵇琴……第三盞，觳簟……笙……第四盞，琵琶……方響……雜劇，何晏喜已下，做〈楊飯〉，斷送〈四時歡〉。第五盞，諸部合〈老人星降黃龍〉曲破。第六盞，觳簟……雜劇，時和已下，做〈四偌少年遊〉，斷送〈賀時豐〉。第七盞，鼓笛……弄傀儡……第八盞，簫……第九盞，諸部合無射宮〈碎錦梁州歌頭〉大曲，雜手藝……第十盞，笛……第十一盞，琵琶……撮弄……第十二盞，諸部合〈萬壽興隊樂〉法曲。第十三盞，方響……傀儡舞鮑老。第十四盞，箏、琶、方響合纏〈令神曲〉。第十五盞，諸部合夷則羽〈六么〉，巧百戲……第十六盞，管……第十七盞，鼓板，舞綰……第十八盞，諸部合〈梅花伊州〉。第十九盞，笙……傀儡……第二十盞，觳簟起〈萬花新曲〉破。[51]

由此可見南北宋宮廷禮樂，以盞爲單元，每盞皆有歌舞樂或戲曲演出。

又元代杭州道士馬臻《霞外詩集》卷三〈大德辛丑五月十六日濼都灤殿朝見謹賦絕句〉云：

清曉傳宣入殿門，簫韶九奏進金樽；教坊齊扮群仙會，知是天師朝至尊。[52]

又沈德符（1578-1642）《萬曆野獲編》卷十云：

教坊司，專備大內承應。其在外庭，維宴外夷朝貢使臣，命文武大臣陪宴乃用之。……又賜進士恩榮宴亦用之，則聖朝加重制科，非他途可望。其他臣僚，雖至貴倨，如首輔考滿，特恩賜宴始用之；惟翰林官到任，命教坊官俳供役，亦玉堂一佳話也。[53]

又李介《天香閣隨筆》卷二云：

---

51 周密：《武林舊事》，頁348-354。

52 〔元〕馬臻：《霞外詩集》（臺北：臺灣商務印書館，1981年《四庫全書珍本集》），卷3〈大德辛丑五月十六日濼都灤殿朝見謹賦絕句〉，頁16a。

53 〔明〕沈德符：《萬曆野獲編》（成都：巴蜀書社，1993年），卷10，頁179。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 魯監國在紹興，以錢塘江爲邊界，聞守邊諸將，日置酒唱戲歌吹，聲連百餘里。後丙申入秦，一紹興婁姓者同行，因言曰：「予邑有魯先王故長史包某，聞王來，畏有所費，匿不見。後王知而召之，因議張樂設飲，啓王與名宦臨其家。王曰：『將而費，吾爲爾設。』乃上百金於王，王召百官宴於廷，出優人歌妓以侑酒，其妃隔簾開宴。予與長史，親也；混其家人，得入見。王平巾小袖，顧盼輕溜。酒酣歌緊，王鼓頤張唇，手箸擊座，與歌板相應。已而投箸起，入簾擁妃坐，笑語雜沓，聲聞簾外，外人咸目射簾內。須臾，三出三入。更闌燭換，冠履交錯，僅僅而舞，官人優人，幾幾不能辨矣。」即此觀之，王之調弄聲色，君臣兒戲，又何怪諸將之沈酣江上哉！期年而敗，非不幸也。[54]

由以上亦可見元明兩代「以樂侑酒」的禮俗猶然賡續不絕。而這種禮俗入清乃至民國以迄今日雖盛況不如前，但依然存在許多場合。

二、家樂之傳統與明清家樂之興盛

中國歷代承擔歌舞戲曲演出的團體，約有三種類型，其一是宮廷官府的「官樂」，其二是民間以藝營生的「散樂」，其三是豪門貴胄私蓄的「家樂」。

若就「家樂」而言，則歷代之「女樂」，同樣「綿延不絕」，這也是「以樂侑酒」之禮俗所使然。茲舉文獻數例，以「窺豹一斑」。

《史記．孔子世家》：

> 齊人聞而懼……於是選齊國中女子好者八十人，皆衣文衣而舞〈康樂〉，文馬三十駟，遺魯君，陳女樂文馬於魯城南高門外，季桓子微服往觀再三，……桓子卒受齊女樂，三日不聽政。[55]

《後漢書．馬融傳》：

> 常坐高堂，施絳紗帳，前授生徒，後列女樂。[56]

《世說新語．方正》：

---

54 〔明〕李介：《天香閣隨筆》，收入《百部叢書集成》，據清咸豐伍崇曜校刊本影印，卷2，頁2。

55 司馬遷撰：《史記》，卷47，頁1918。

56 〔南朝宋〕范曄（398-445）：《後漢書．馬融傳》（臺北：鼎文書局，1977年），卷60上，頁1972。

臺灣大學學術期刊資料庫

王丞相作女伎，施設床席。蔡公先在坐，不說而去，王亦不留。[57]

《宋書．杜驥傳》卷六十五：

（驥第五子）幼文所莅貪橫，家累千金，女伎數十人，絲竹晝夜不絕。[58]

《唐會要》卷三十四：

其年（中宗神龍二年）九月敕：三品以上，聽有女樂一部；五品以上，女樂不過三人。……天寶十載九月二日敕：五品以上正員清官，諸道節度使及太守等，並聽當家蓄絲竹，以展歡娛。[59]

唐無名氏《玉泉子眞錄》：

崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工習其家僮以諸戲。一日，其樂工告以成就，且請試焉。鉉命閱於堂下，與妻李氏坐觀之。僮以李氏妬忌，即以數僮衣婦人衣，曰妻曰妾，列於旁側。一僮則執簡束帶，旋辟唯諾其間。張樂，命酒，笑語，不能無屬意者，李氏未之悟也。久之，戲愈甚，悉類李氏平昔所嘗爲。李氏雖少悟，以其戲偶合，私謂不敢爾然，且觀之。僮志在於發悟，愈益戲之。李果怒，罵之曰：「奴敢無禮！吾何嘗如此！」僮指之，且出曰：「咄咄！赤眼而作白眼諱乎！」鉉大笑，幾至絕倒。[60]

宋周密《齊東野語》卷二十言循王張俊之孫張鎡家樂：

眾賓既集，坐一虛堂，寂無所有。俄問左右云：「香已發未？」答云：「已發。」命捲簾，則異香自內出，郁然滿坐，群妓以酒肴、絲竹次第而至。別有名妓十輩，皆衣白，凡首飾衣領，皆牡丹，首帶照殿紅一枝，執板奏歌侑觴。歌罷樂作，乃退。復垂簾談論自如。良久，香起，捲簾如前，別十姬易服與花而出。大抵簪白花則衣紫；紫花則衣鵝黃；黃花則衣紅。如是十杯，衣與花凡十易。所謳者皆前輩牡丹名詞。酒竟，歌者樂者無慮數十百人，列行送客。燭光香霧，歌吹雜作，客皆恍然如仙游也。[61]

元姚桐壽《樂郊私語》：

---

57 〔南朝宋〕劉義慶（403-444）：《世說新語．方正第五》（北京：中華書局，1991年），中卷上，頁81。

58 〔南朝梁〕沈約（441-513）：《新校本宋書．杜驥傳》（臺北：鼎文書局，1976年），卷65，頁1722。

59 〔宋〕王溥（922-982）：《唐會要》，收入《百部叢書集成》，據清乾隆敕刊據《珍版叢書》本影印，卷34，頁8b、10a。

60 〔唐〕無名氏：《玉泉子眞錄》，收入〔明〕陶宗儀纂：《說郛》（上海：商務印書館，1930年據明鈔涵芬樓藏板本影印），卷11，頁1。

61 周密撰，張茂鵬點校：《齊東野語》（北京：中華書局，1983年），頁374。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 州多少年多善歌樂府，其傳皆出于澉川楊氏。當康惠公時，節俠風流，善音律，與武林阿里海涯之子雲石交善。雲石翩翩公子，無論所製樂府、散套，駿逸爲當行之冠。既歌聲高引，可御雲漢，而康惠公獨得其傳。今雜劇中有《豫讓吞炭》、《霍光鬼諫》、《敬德不伏老》，皆康惠自製，以寓祖父之意，第去其著作姓名耳。其後長公國材，次公少中，多與鮮于去矜交好。去矜亦樂府擅場，以故楊氏家僮千指，無有不善南北歌調者。因是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云。[62]

由以上可見由先秦至元代家樂承遞相傳，其成員則家妓、家僮兼而有之。其伎藝則由歌舞而戲曲之搬演。

到了明代，朝廷於諸王分封，有賜樂戶和賜詞曲的制度。《續文獻通考．樂考．歷代樂制．賜諸王樂戶》云：

> 昔太祖封建諸王，其儀制服用俱有定制。樂工二十七户，原就各王境内撥賜，便於供應。今諸王未有樂户者，如例賜之，仍舊不足者，補之。[63]

李開先（1502-1568）〈《張小山小令》後序〉云：

> 洪武初年，親王之國，必以詞曲一千七百本賜之。[64]

就因爲有這樣的制度，所以在明代，「王府家樂」就很興盛。其知名者，如燕王棣、寧獻王朱權、周憲王朱有燉、代簡王朱桂、慶王朱梅、永安王（名不詳）、鎮國將軍朱多煤等之家樂[65]。

至於官宦豪門之家樂，則有女伎家班、優童家班和梨園家班三種類型，其知名者如嘉隆間之康海（1475-1570）、王九思（1468-1551）、李開先、何良俊（1506-1573）等四家，其他如沈齡、徐經、王西園、鄒望、苗生菴、陳參軍、朱玉仲、曹懷、葛救民、顧惠岩、俞憲、安膠峰、安紹芳、顧涇白、陳爾馭、馮龍泉、曹鳳雲、黃邦禮等十八家。

又如萬曆以後，其知名者如：潘允端、屠隆（1542-1605）、馮夢禎

---

62 〔元〕姚桐壽：《樂郊私語》，收入《百部叢書集成》，影印明萬曆中繡水沈氏尚白齋刻《寶顏堂秘笈》本，頁24-25a。

63 〔清〕嵇璜等奉敕撰：《續文獻通考》（臺北：新興書局，1958年），卷104〈樂考．歷代樂制．賜諸王樂户〉，頁3719。

64 〔元〕張可久撰，〔明〕李開先編：《張小山小令》，見盧前（1905-1951）輯校：《飲虹簃所刻曲》上冊，收入楊家駱（1912-1992）主編：《曲學叢書》（臺北：世界書局，1985年），第二集第四冊，卷末〈後序〉。

65 見張發穎：《中國家樂戲班》（北京：學苑出版社，2002年），頁11-22。

臺灣大學學術期刊資料庫

（1548-16605）、錢岱、顧大典、沈璟（1553-1610）、申時行（1535-1614）、鄒迪光、張岱（1597-1679）、祁止祥、阮大鋮（1587-1646）等十一家，其他如徐老公、顧正心、陳大廷、秦嘉楫、王錫爵、吳越石、吳本如、包涵所、沈君張、朱雲萊、徐青之、吳昌時、徐錫允、吳珍所、金習之、金鵬舉、汪季玄、范長白、劉暉吉、許自昌、屠憲副、吳太乙、項楚東、謝弘儀、曹學佺（1567-1624）、董份、范景文、譚公亮、米萬鍾、徐滋胄、錢德輿、田宏遇、宋君、沈鯉、侯恂（1589-1659）、侯朝宗（1618-1654）、汪明然、吳三桂（1612-1678）等卅八家[66]。據此已可見明代家樂繁盛之狀況。

以下舉數家以概見明代家樂活動之現象。

李開先，嘉靖丁未閏九月章丘松澗姜大成《寶劍記．後序》云：

> 予曰：「子不見中麓《寶劒記》耶？又不見其童輩搬演《寶劒記》耶？嗚呼，備之矣！園亭揭一對語云：『書藏古刻三千卷，歌擅新聲四十人。』有一老教師，亦以一對褒之：『年幾七十歌猶壯，曲有三千調轉高。』久負『詩山曲海』之名，又與王渼陂、康對山二詞客相友善。」[67]

又何良俊《四友齋叢說》卷十八〈雜記〉云：

> 有客從山東來，云李中麓家戲子幾二三十人，女妓二人，女僮歌者數人。繼娶王夫人方少艾，甚賢。中麓每日或按樂、或與童子蹴毬、或鬬棊。客至則命酒。宦資雖厚，然不入府縣，別無調度。與東南士夫求田問舍得隴望蜀者，未知孰賢。王元美言，余兵備青州時，曾一造李中麓。中麓開燕相款，其所出戲子皆老蒼頭也。歌亦不甚叶，自言有善歌者數人，俱遣在各莊去未回。亦是此老欺人。[68]

又其《四友齋叢說》卷十三云：

> 余家自先祖以來即有戲劇。我輩有識後，即延二師儒訓以經學。又有樂工二人教童子聲樂，習簫鼓絃索。余小時好嬉，每放學即往聽之。見大人亦

---

66 見張發穎：《中國家樂戲班》，頁23-56。柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》（彰化：彰化師範大學國文研究所博士論文，2007年7月），據張發穎《中國家樂戲班》、劉水雲《明代家樂研究》（上海：上海古籍出版社，2005年）、楊惠玲《戲曲班社研究—明清家班》（廈門：廈門大學出版社，2006年）整理爲〈明代私人家樂一覽表〉，計得明代家樂共一〇一家，更見其繁盛（頁355-365）。

67 〔明〕姜大成：《寶劍記．後序》，見蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989年），第2冊，頁613。

68 〔明〕何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959年），卷18〈雜記〉，頁159。

臺灣大學學術期刊資料庫

閒晏無事，喜招延文學之士，四方之賢日至，常張燕爲樂，終歲無意外之虞。[69]

又錢謙益（1582-1664）《列朝詩集小傳．何孔目良俊》云：

良俊，字元朗，華亭人。……元朗風神朗徹，所至賓客填門。妙解音律，晚畜聲伎，躬自度曲，分刊合度。秣陵金閶，都會佳麗，文酒過從，絲竹競奮，人謂江左風流，復見於今日也。[70]

顧大典，錢謙益《列朝詩集小傳》云：

大典，字道行，吳江人。隆慶戊辰進士，授會稽教諭，遷處州推官。當內遷，乞爲南稽勳郎中，僉事山東，以副使提學福建，坐吏議罷歸。家有諧賞園、清音閣，亭池佳勝。妙解音律，自按紅牙度曲，今松陵多蓄聲伎，其遺風也。[71]

張岱，見《陶庵夢憶》卷四〈張氏聲伎〉云：

我家聲伎，前世無之。自大父於萬曆年間與范長白、鄒愚公、黃貞父、包涵所諸先生講究此道，遂破天荒爲之。有可餐班，以張綵、王可餐、何閏、張福壽名。次則武陵班，以何韻士、傅吉甫、夏清之名。再次則梯仙班，以高眉生、李岭生、馬藍生名。再次則吳郡班，以王畹生、夏汝開、楊嘯生名。再次則蘇小小班，以馬小卿、潘小妃名。再次則平子茂苑班，以李含香、顧岭竹、應楚煙、楊騄駬名。主人解事日精一日，而僕童技藝亦愈出愈奇。余歷年半百，小僕自小而老，老而復小，小而復老者凡五易之，無論可餐、武陵諸人，如三代法物不可復見；梯仙，吳郡間有存者，皆爲佝僂老人。而蘇小小班，亦強半化爲異物矣。茂苑班，則吾弟先去，而諸人再易其主，余則婆娑一老，以碧眼波斯，尚能別其姘醜，山中人至海上歸，種種海錯皆在其眼，請共舐之。[72]

由以上李開先、何良俊、顧大典、張岱四家已可窺豹一斑，其蓄養聲伎，於酒筵歌席搬演戲曲，已爲明代士大夫日常生活所需，張岱之敘其家伎，五十年間而有可餐班、武陵班、梯仙班、吳郡班、蘇小小班、平子茂苑班等六班更迭其間，而

69　同前註，卷13，頁110。

70　〔清〕錢謙益：《列朝詩集小傳．何孔目良俊》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），丁集上，頁490-491。

71　同前註，丁集中，頁526。

72　〔明〕張岱：《陶庵夢憶》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年），卷4〈張氏聲伎〉，頁37-38。

臺灣大學學術期刊資料庫

班班皆有名伶，而「主人解事日精一日，而倨童技藝亦愈出愈奇。」正可以看出其戲曲生活主僕相互琢磨以提昇技藝的寫照。也因此家班的普及，也必然使得明代整體的戲曲藝術，不斷的精進。

清代家樂可考者有：李明睿（1585-1671）、汪汝謙、朱必掄、冒襄（1611-1693）、秦松齡（1637-1714）、查繼佐（1601-1676）、徐爾香、吳興祚、王孫驂、陸可求、王永寧、尤侗（1608-1704）、李漁（1611-1680）、侯杲、翁叔元（1633-1701）、吳綺（1619-1694）、李書雲、俞錦泉、喬萊（1642-1694）、張皜亭、吳之振（1640-1717）、季振宜（1630-？）、亢氏、宋犖（1634-1713）、陳端、劉氏、湖北田氏、曹寅（1659-1712）、李煦、張適、唐英（1682-1756）、王文治（1730-1802）、畢沅（1730-1797）、黃振、李調元（1734-1803）、徐尚志、黃元德、張大安、汪啓源、程謙德、江春、恆豫、程南陂、方竹樓、朱青岩、黃瀠泰、包松溪、孔府等四十八家，猶能賡續明代家樂之盛[73]。

其中如李漁家班，爲清康熙五年（1666）前後，戲曲大家李漁在南京自辦的家班女樂。與一般家樂很少公開演出不同，李漁常親自帶領遊走公卿之間，並流動於北京、山西、陝西、甘肅、江蘇、浙江等地作職業公演，博取酬金。演員多由李漁本人教習，常演自編的《笠翁十種曲》和經他本人修訂過的傳統劇目[74]。

又如老徐班爲乾隆間揚州鹽商徐尚志所創辦，爲揚州「七大內班」之首。有演員二十多人，擅演劇目有《琵琶記》、《尋親記》、《西樓記》、《千金記》等幾十本。除服務於班主自娛和佐客之外，還要聽從兩淮鹽務衙門差遣，備演仙佛麟鳳、太平擊壤之大戲，多在寺廟舞臺演出，亦經常作社會營業性演出，活動於揚州城鄉之間，行頭極富，每部戲開價三百兩銀子[75]。

三、南戲傳奇之冗長及其文詞之雅化

北曲雜劇一本四折爲固定之體製，南曲戲文齣數不定，《永樂大典戲文三種》，錢南揚《校注》析《張協狀元》爲五十三齣，《宦門子弟錯立身》爲十四齣，《小孫屠》爲二十一齣。其後《殺狗記》三十六齣、《幽閨記》四十齣、《荊釵記》四十八齣、《白兔記》三十三齣、《琵琶記》四十二齣。於是三、

73 見吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，頁208-214。
74 同前註，丁波〈李漁班〉條，頁209。
75 同前註，明光〈老徐班〉條，頁212。

臺灣大學學術期刊資料庫

齣十出便大抵爲南戲和傳奇的出數。如傳奇名著《浣紗記》四十五齣，《療妬羹》三十二齣，《情郵記》四十三齣，《燕子箋》四十二齣，《春燈謎》四十齣，《鳳求凰》三十齣，《蜃中樓》三十六齣，《憐香伴》、《桃花扇》四十四齣等，皆在此範圍之中。而《還魂記》五十五齣、《紫釵記》五十三齣、《芝龕記》六十齣、《長生殿》五十齣等皆已屬長篇；至若清宮大戲《勸善金科》、《昇平寶筏》之各爲十本每本二十齣出計二百四十齣，雖信爲王者之樂，但伶人恐皆望之却步。

北曲雜劇四折搬演的時間，如就《金瓶梅》第四十二回〈豪家攔門翫烟火，貴客高樓醉賞燈〉，西門慶吩咐點燈時，「戲文扮了四折」；第四十三回〈爲失金西門慶罵金蓮，因結親月娘會喬太太〉演《王月英月夜留鞋記》「戲文四折下來，天色已晚。」第四十八回〈曾御史參劾提刑官，蔡太師奏行七件事〉，西門慶在墳莊上演戲，「扮了四折……看看天色晚來」等觀之，應當演一本約爲一個下午；如在晚上演出，應是傍晚到三更的半個夜晚。

而戲文傳奇演出之時間，再就《金瓶梅》觀之，其六十三回〈親朋祭奠開筵宴，西門慶觀戲感李瓶〉云：

> 晚夕，親朋夥計來伴宿，叫了一起海鹽子弟搬演戲文。……下邊戲子打動鑼鼓，搬演的是「韋皐玉簫女兩世姻緣」《玉環記》。……不一時弔場，生扮韋皐，唱了一回下去；貼旦扮玉簫，又唱了一回下去。……下邊鼓樂響動，關目上來，生扮韋皐，淨扮包知水，同到拘欄裡玉簫家來……沈姨夫與任醫官、韓姨夫也要起身，被應伯爵攔住道：「……這咱才三更天氣，……左右關目還未了哩！」……於是眾人又復坐下了。西門慶令書僮：「催促子弟，快吊關目上來，分付揀省熱鬧處唱罷。」須臾，打動鼓板，扮末的上來請問西門慶：「小的〈寄眞容〉的那一摺唱罷！」西門慶道：「我不管你，只要熱鬧。」貼旦扮玉簫唱了一回，……那戲子又做了一回，約有五更時分。眾人齊起身，西門慶拿大杯攔門遞酒，款留不住，俱送出門。[76]

第六十四回〈玉簫跪央潘金蓮，合衛官祭富室娘〉云：

> 西門慶道：「老公公，學生這裡還預備著一起戲子，唱與老公公聽，……是一班海鹽戲子。」……（以下演《紅袍記》已見前文。）一面叫上唱道

[76] 蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》，第63回，頁894-898。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 情去……高聲唱了一套〈韓文公雪擁藍關〉故事下去，……直吃至日暮時分……（西門慶）叫上子弟來，分付：「還找著昨日《玉環記》上來」，因向伯爵道：「內相家不曉的南戲滋味，……那裡曉的大關目，悲歡離合。」于是下邊打動鼓板，將昨日《玉環記》做不完的折數，一一緊做慢唱，都搬演出來。……當日眾人坐到三更時分，搬戲已完，方起身各散。……與了戲子四兩銀子，打發出門。[77]

由《金瓶梅》這兩回描寫《玉環記》的搬演，可得知它是分兩次被演完，中間尚且間入《紅袍記》數摺和唱道情的搬演，並非前後接續；而且是因爲西門慶以《玉環記》中韋皐和玉簫女來比喻他和李瓶兒的「兩世姻緣」，所以才特意將它全本演完；也因此在親友觀看時，「只揀熱鬧處唱」。從演出時間來看：第一次，自晚夕至五更，是演到通宵達旦；第二次自日暮時分至三更時分，是演到半夜。第一次演出時間多一倍而且「只揀熱鬧處唱」，演出摺數應當是佔全本的大部分，如此才能在一個通宵達旦和一個半夜演完全本《玉環記》三十四齣。如果正常演出應當要三個通宵達旦，是很少人有耐心如此看戲的。

由《金瓶梅》中之演出全本《玉環記》的情況看來，起碼在其成書的嘉靖間，南戲全本搬演的情況已經不多，緣故是三四十齣的戲文頗嫌其冗長，所以《紅袍記》只演了數摺就中斷了。

也因爲南戲冗長，所以繼其後的傳奇，一般都分爲上下兩卷，李漁《閒情偶寄．格局》謂上卷結束爲「小收煞」，下卷團圓爲「大收煞」[78]；蓋爲分兩日演完而設。李漁又在《閒情偶寄．縮長爲短》云：

> 予謂：全本太長，零齣太短，酌乎二者之間，當仿《元人百種》之意，而稍稍擴充之，另編十折一本，或十二折一本之新劇，以備應付忙人之用。[79]

可見李漁也認爲全本傳奇過於冗長，希望「新劇」在十折上下，但是像《牡丹亭》、《長生殿》都超過三十齣。

《牡丹亭》因爲每出用曲頗多，便有被刪削之現象。楊恩壽（1835-1891）《詞餘叢話》云：

---

77 同前註，第64回，頁904-907。

78 〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《李漁全集》（浙江：浙江古籍出版社，1987年），第3卷，卷2〈詞曲部〉下〈格局第六〉，頁63-64。

79 同前註，頁71。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 各本傳奇，每一長齣例用十曲，短齣例用八曲。優人刪繁就簡，只用五六曲。去留弗當，孤負作者苦心。《牡丹亭》初出，被人刪削。湯若士題刪本詩云：「醉漢瓊筵風味殊，通仙鐵笛海雲孤。總饒割就時人景，却媿王維舊雪圖。」俗人慕雅，強作解人，固應醜詆也。自《桃花扇》、《長生殿》出，長折不過八支，不令再刪，庶存眞面。[80]

其開首所云「各本傳奇」數句，出自《桃花扇．凡例》；所引湯氏詩，見湯氏《詩文集》卷十九，詩題作〈見改竄牡丹詞者失笑〉，其第三句「就」作「盡」。而《長生殿》長折超過八曲者實不乏其例。可見楊氏行文頗爲粗疏，但《牡丹亭》被人刪節改竄則是事實。

上文說過，《長生殿》於康熙四十三年（1704）三月，洪昇遊於雲間、白門之際，因受到提督張雲翼與江寧織造曹子清的推崇與愛重，曾爲他集江南北名士置酒高會，盛演三晝夜。《長生殿》盛演全本，終洪昇一生，也只有這次記載。其緣故，已見於洪昇《長生殿．例言》：

> 今《長生殿》行世，伶人苦于繁長難演，竟爲傖輩妄加節改，關目都廢。吳子憤之，效《墨憨十四種》，更定二十八折，而以虢國、梅妃別爲饒戲兩戲，確當不易，且全本得其論文，發予意所涵蘊者實多。分兩月唱演殊快，取簡便當覓吳本教習，勿爲傖悞可耳。[81]

《長生殿》當洪昇在世時即「竟爲傖輩妄加節改」的緣故，其實是肇因於「伶人苦于繁長難演」，他不得已也才勸人用他朋友吳舒鳧的二十八折更定本。名家名作都不免遭受刪節，何況其他。

《桃花扇》的作者，對此似乎早作預防，其〈凡例〉云：

> 各本填詞，每一長折，例用十曲，短折例用八曲。優人刪繁就簡，只歌五六曲，往往去留弗當，辜作者之苦心。今於長折，止填八曲；短折或六或四，不令再刪故也。[82]

《桃花扇》吳梅（1884-1939）謂之「有佳詞無佳調」[83]，施於歌場者不多，否則

---

80 〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，收入《中國古典戲曲論著集成》第9冊，頁256。

81 洪昇：《長生殿．例言》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第3冊，頁1579-1580。

82 同前註，頁1605。

83 吳梅：「《桃花扇》耐唱之曲實不多見。即〈訪翠〉、〈寄扇〉、〈題畫〉三折，世皆目爲佳曲；而〈訪翠〉僅【錦纏道】一支可聽，〈寄扇〉則全襲〈孤思〉，〈題畫〉則全襲〈寫眞〉，通本無新聲，此其短也。……余嘗謂《桃花扇》有佳詞而無佳調，深惜云亭不

臺灣博碩士論文 國家圖書館 學術期刊資料庫

縱使只有四十齣，長折只填八曲，恐怕也難免逃過優人的「刪繁就簡」。

可見南戲傳奇病於冗長，難於搬演是早就存在的事實。於是藝人便將全本原著刪蕪存菁，去其閒散鬆緩，使之精簡緊湊，便也成了必然的適應措施。對此王安祈《明代傳奇之劇場及其藝術》舉《千鍾祿》爲例評論其事，謂：

> 《千鍾祿》今僅存梨園抄本，分上下兩卷，共二十五齣，下卷始於第十四齣，但上卷僅有七齣，且齣目俱未標明，可見其間必經刪改。所省略的情節，可推知至少有兩部分，一爲方孝孺殉難，一爲程濟父女分別事。《綴白裘》收有〈奏朝〉、〈草詔〉二齣，演方孝孺嚴拒草詔、罵朝被斬事，爲鈔本所無，正可補其不足；又下卷一開頭（即第十四齣）已是靖難之變十二年後，程濟之女思念其父並自嘆身世，由旦所飾的程女主演。而值得注意的是，旦在上卷七齣中並未出現，而這在傳奇體製中是不可能的，作者原著中旦在開場二、三齣時一定已然登場，而在梨園演出本中卻被刪去。演出本上卷七齣分別演的是：一、燕王發兵攻城。二、建文燒宮、馬后自焚。三、君臣倉皇逃宮。四、建文、程濟君臣逃往史仲彬家，燕王派人搜索，幸建文已知風先遁。五、《納書楹曲譜》等書中收有此齣，題曰〈慘覩〉，演君臣逃亡途中的感慨，唱有名的「收拾起」一套曲。六、建文、程濟與吳成學、牛景先相會。七、吳成學、牛景先假扮建文、程濟代死。這七齣呈單線發展，是建文君臣逃出虎口的連串經過。很明顯的，戲子們爲了突出、集中這段驚險而悲涼的歷程，遂精心提煉，選出七齣，做連續的上演，因而刪去了程濟父女及方孝孺罵朝之戲，以免支蔓。這種現象十分普遍，今所見《翠屏山》、《釵釧記》、《牛頭山》、《太平錢》等鈔本俱是如此。[84]

就因爲南戲傳奇有冗長難演的毛病；加上南戲的發展，有一方面用海鹽腔和崑山水磨調歌唱，使得體製規律趨向謹嚴、歌詞語言趨向典雅的現象。這一現象雖爲士大夫所推崇喜愛，但並非庶民百姓所能接受和喜聞樂見；於是逐漸脫離大衆舞臺，而往紅氈氍毹之上供小衆賞心樂事。更逼使得南戲傳奇在篇幅上不得不調適紅氈氍毹，而運用零折散出來演出。而爲了供應庶民百姓的需求，南戲自然也同時向另一方面發展，那就是用餘姚腔和弋陽腔歌唱，由弋陽腔而青陽腔而徽州腔（四

語度聲。」吳梅：《中國戲曲概論》（臺北：廣文書局，1971年），卷下，頁24-25。

[84] 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：臺灣學生書局，1986年），頁205。

臺灣大學學術期刊資料庫

平調〉而徽池雅調，終於破解南戲之曲牌體而爲板腔體的路上前進[85]，這一路線不止在歌詞語言上保持南戲的通俗，更終於破除了南戲的體製規律。但就篇幅而言，它也一樣冗長，所以如前文所敘，它也同樣有零出的選輯。

從南戲蛻變而爲傳奇這一路線，筆者有〈從崑腔說到崑劇〉[86]和〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉[87]詳論其事。就其大體而言，亦見前文所云，戲文是經過北曲化、文士化、崑山水磨調化而蛻變爲傳奇的。其質變過程，可以從關目、腳色、套式和曲詞加以觀照。總而言之，它的趨向是逐漸遠離群衆的通俗而歸依士大夫的優雅，但由於士大夫執掌銓衡文學和藝術，所以「小衆」的優雅戲曲文學和藝術反而被視爲主流。但無論如何，這種優雅的士大夫小衆戲曲，是不會爲廣大群衆所接受的。也因此冗長和優雅的全本「傳奇」，必然會逐漸就簡而爲單齣而通俗的「折子戲」，應是必然的歸趨路途。

參、折子戲之先驅與成形

基於上文所論，由於我國自古以來有「以樂侑酒」的傳統，而「樂」的極致，可以說就是「戲曲」。在禮儀筵席之中，「樂」既是穿插性的演出，自不能冗長而喧賓奪主。何況日常宴會娛賓，家樂也是歷代傳統，於紅氈氍毹之上，自不能展演大場面與情節錯綜複雜的劇目。所以像先秦兩漢魏晉南北朝之小戲劇目、唐參軍戲、宋遼金雜劇、金元院本那樣片段爲單元的形式，便很適合在禮儀筵席中演出，它們也可以說是明清以來折子戲的先驅。

一、先秦至唐代之「戲曲小戲」與宋金雜劇院本

如果就上文之前提，進一步說明，那麼「體製短小、情節未必完整但自成片段，長短有如小戲或後來北劇之一折、南戲傳奇一齣或一場，每演於禮儀筵席之戲曲」來論折子戲之前驅，那麼筆者〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉一文[88]中所考得之「戲曲小戲」劇目，已經都合乎這個條件，它們都可以

85　見拙作：〈弋陽腔及其流派考述〉，《臺大文史哲學報》第65期（2006年11月），頁39-72。

86　拙著：《從崑腔說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁182-260。

87　參註35。

88　拙文：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期

臺灣大學學術期刊資料庫

說是戲曲「折子戲」的先行者，也就是說短小自成片段的戲曲演出形式，是中國戲曲行之長久的傳統。茲列其目如下：

1.先秦戲曲小戲劇目：《九歌》爲戲曲小戲群。

2.兩漢魏晉南北朝戲曲小戲劇目：《東海黃公》、《歌劇》（以上兩漢），《遼東妖婦》、《慈潛訟鬩》、《館陶令石耽》（以上三國），《館陶令周延》（後趙）。

3.唐代戲曲小戲劇目：《西涼伎》、《鳳歸雲》、《義陽主》、《旱稅忤權奸》、《麥秀兩歧》等。

另外筆者〈唐戲《踏謠娘》及其相關的問題〉[89]考得唐代鄉土小戲《踏謠娘》，其所得結論是：「踏謠娘」雖然源於北齊，盛於唐代，但像它那樣起於鄉土成於庶民的歌舞小戲，仔細追根溯源是可以遙接葛天氏之樂，上承角觝、遼東妖婦，下啓爨弄、雜扮，更蕩開其幅員，衍生昌盛爲近代的地方小戲。

又〈參軍戲及其演化之探討〉[90]考得唐代宮廷小戲參軍戲之劇目《繫囚出魃》、《眞最藥王菩薩》、《病狀內黃》、《焦湖作獺》、《三教論衡》。其所得結論是：「參軍戲」是上承漢代角觝遺風所發展出來的宮廷優戲。論其表演形式，則始於東漢和帝之石耽；論其名稱，則定於後趙石勒之周延。唐代以前以戲弄贓官爲主要內容，唐代以後因參軍官多以名族子弟充任，因之戲中不再扮飾贓官，而發展爲「假官戲」，其主演之「假官之長」，謂之「參軍椿」，他的扮飾一般是「綠衣秉簡」，頭裹透額羅、足登皺紋靴，臉面可以「俊扮」，也可以「墨塗」，大概是依所扮人物而定。與「參軍」演出的對手，有時只有一個人，中唐以後，這個對手叫「蒼鶻」，他的扮相可以是「鶉衣髽髻」；而參軍有時也與群優合演，但未知在這「群優」中是否也有一位主要的對手叫「蒼鶻」。唐代的「參軍」在戲中最多只充作被調謔的對象，被戲侮的情況則沒有；倒是他的對手往往成了被他戲侮的對象。參軍戲的旨趣有純以滑稽爲笑樂的，也有寓諷刺匡正於滑稽的，仍有先秦優伶的餘韻。參軍戲起碼在五代時已吸收了北朝以來的「弄癡」，這種情況之下，參軍演出的對手就叫「木大」，於是參軍戲中「鹹

（2003年11月），頁215-266。

89 見拙著：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁153-178。

90 見拙著：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年），頁1-121。

臺灣大學學術期刊資料庫

淡」的對比就更加明顯。參軍戲的演出，固然以散說、科汎爲主，但也配合音樂歌舞演出，這應當是經常的而非止於偶然。參軍戲的演員不止可以男扮女妝，也可以女扮男妝；其演出場合原本是宮廷宴會的御前承應，後來也在官府宴會演出，有的大官貴人更以家僮爲家樂；而在元稹廉問浙東的時候（筆者案：文宗朝，約大和初，西元八二七年），參軍戲就已經流入民間了；也許是受到民間戲曲的滋養，參軍戲在表演藝術上不再止於硬努眼眶、作揖唱喏和歌舞，而像劉采春那樣優秀的演員，表演時是很講究言辭的雅措風流、身段的低迴秀媚和歌聲的嘹亮徹雲的。這樣的參軍戲已具備妝扮、代言、賓白、音樂、歌唱、舞蹈、身段等戲劇條件，只是故事性還很薄弱，往往止於一時一地的應景之演出而已。然而開元間陸羽既然已爲參軍戲編劇，則其演出必有一定的內容和程序可以依循，應當已不止於即興式的滑稽唱念而已。

又從拙作〈參軍戲及其演化之探討〉中考得唐參軍戲之嫡裔宋雜劇劇目有《不治者所以深治也》、《爲臣不易義》、《巴蕉》、《取三秦》、《黃州刺史》、《開河獻圖》、《甜菜即溜》、《秀才學究》、《元祐錢》、《神宗皇帝》、《只少四星兒》、《二勝鐶》、《第二場更不敢》、《被髾簗懷了》、《我國有天靈蓋》、《最是黃蘗苦人》、《兩腳併做一褲口》、《兩州拍戶》、《朱紫四明人》、《丁丁董董》、《竊義山語句》、《被石頭擦倒》、《徘徊太久》、《頭上子瞻》、《救護丈人》、《不笑乃所以深笑》、《王恩不及垛箭》、《鑄大錢》、《三十六髻》、《百姓無量苦》、《丙子生》、《錢眼內生》、《小寒大寒》、《鑽遂改火》、《且看哥哥面》、《徹底清》、《其如表丈好此何》等卅七目，又遼雜劇《司馬溫公》、金雜劇《向裡飛》各一目。

宋雜劇根據成書於宋理宗端平二年（1235）耐得翁《都城紀勝．瓦舍衆伎》[91]和吳自牧成書於宋度宗咸淳十年（1274）的《夢粱錄》卷二十〈妓樂〉條[92]所記載得知：雜劇在教坊十三部色中已居「正色」而爲主要。其雜劇劇本和音樂多出諸教坊職官。雜劇每一場四人或五人，每場包含先做的尋常熟事一段叫「艷段」和次做而通名兩段的「正雜劇」。所以一場完整的雜劇演出共有三段，但也可以只取其主要的正雜劇而爲兩段。後來又加入一段「散段」叫「雜扮」或

91 〔宋〕耐得翁：《都城紀勝》，收入《東京夢華錄》外四種，〈瓦舍眾伎〉條，頁95-98。
92 〔宋〕吳自牧：《夢粱錄》，收入《東京夢華錄》外四種，卷20〈妓樂〉條，頁308-310。

臺灣大學學術期刊資料庫

「雜班」，又叫「紐元子」或「拔和」。所以發展完成的宋雜劇結構共有四段，這四段的每一段都是各自獨立的「小戲」，前三段是宮廷小戲，後一段是民間小戲，合起來則是「小戲群」。其每一段演出，已類如所謂之「折子戲」。這種四段的雜劇，主要用於宮廷或官府宴會，所以周密《武林舊事》卷十所著錄的目錄，便說是「官本雜劇段數」。上面所敘，筆者所考得的宋雜劇劇目，應當出諸「正雜劇」演出的段數。

又據元陶宗儀《輟耕錄》卷二十五「院本名目」條可見金院本與宋雜劇不殊，其「名目」與官本雜劇之「段數」一樣，都是雜劇與院本的「折子式」之「劇目」。「院本」不過由「雜劇」改稱而已，所以腳色名目同爲末泥、引戲、副淨、副末、裝孤（院本作「孤裝」），而副淨之爲參軍、副末之爲蒼鶻，則亦可見其爲唐參軍戲之嫡派。教坊色長魏武劉三人於念誦、筋斗、科汎各擅一長，則戲曲藝術之講求可知。

在《武林舊事》卷十有「官本雜劇段數」，《輟耕錄》卷二十五有「院本名目」，前者有二百八十本，後者有六百九十種，這九百七十個名目，是我們考證宋金雜劇院本體製和內容的重要資料，因爲完整而具體可信的劇本，現在一個也不存在了。而所以如此的緣故，可能是宋金雜劇院本的演出，多行「幕表制」，即興生發，沒有固定的劇本可依循；所以留存下來的只是「段數名目」。

二、北雜劇四折每折作獨立性演出

元雜劇緊接宋金雜劇院本之後，其間有所傳承是很自然的事。元雜劇的四折四個段落，很顯然就是來自宋雜劇的四段。其理由如下：

其一，元雜劇四折四個段落是極謹嚴的規律，它和前後相接的宋金雜劇院本的「四段」絕不是偶然的巧合，也就是說它是直接師法宋雜劇的。

其二，元雜劇四折雖然故事連貫，但演出時並不是一氣演完，而是每折間要參合「爨弄隊舞吹打」[93]，也因此事實上是一折一折獨立演出的，是夾雜著樂舞

[93] 見鄭師因百騫（1906-1991）：〈元人雜劇的結構〉，收入氏著：《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972年），上編，頁190-198；拙作：〈有關元雜劇的三個問題〉，原載《國立編譯館館刊》第4卷第1期，收入拙著：《中國古典戲劇論集》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），頁49-106。又見拙作：〈元人雜劇的搬演〉，原載《幼獅月刊》45卷5期，收入拙著：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁347-384。又見拙作：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，原載《臺大中文學報》第3期（1989年12月），收入拙著：《參軍戲與元雜劇》，頁155-221，此節論述，出自本文。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

百戲輪番上場的。而這種搬演形式，豈不正是宋金雜劇院本的「遺規」嗎？

其三，宋金雜劇院本的四段和元雜劇的四段，其最大的不同是前者爲四個故事情節各自獨立的小戲，而後者爲故事情節一氣呵成的大戲。但若仔細觀察，卻不難發現，元雜劇的「一氣呵成」，其實是在宋雜劇獨立小戲的基礎上進一步的發展。

上文說過，宋金雜劇院本是以正雜劇二段爲主體，前加「豔段」作引子，後加「散段」爲散場的小戲群；那麼元雜劇四折的關係又是如何呢？由於元雜劇限定四折，而故事又必須一氣連貫，於是其情節的安排和推展，便形成了起承轉合的刻板形式；也就是說，劇情的發展是採取單線式的。其首折大致爲故事的開端，前半多虛寫，爲劇中人自敘身世懷抱，作者也可以乘機發發牢騷，指桑罵槐一番，動人的警句多數在此。二三兩折爲故事的發展，也可以說就是雜劇的主體，尤其第三折大都爲全劇的最高潮，所以情文並茂的曲子以此折爲多。到了第四折則成爲強弩之末，只填三五支曲子即草草結束，像《梧桐雨》、《漢宮秋》第四折的長篇大套，旨在以音樂見長，是很特殊的例外。

像這樣以二三折爲主體，以首折爲開端，以末折爲收煞的元雜劇結構，誰能說它不是仿自宋金雜劇院本的四段關係呢？

有以上三點理由，我們應當可以相信元雜劇的四折四個段落和宋金雜劇院本的四段有必然傳承的關係。

元雜劇被分折演唱，從明人著作中也可以看出端倪，如《金瓶梅》第六十一回〈韓道國筵請西門慶，李瓶兒苦痛宴重陽〉寫賣唱的申二姐唱了一套出自白樸《韓翠顰御水流紅葉》雜劇（全劇已佚）中的正宮【端正好】套「我恰才秋香亭上正歡濃」和一套出自王實甫《西廂記》第二本第三折中呂【粉蝶兒】套「半萬賊兵，卷浮雲片時掃淨。」[94]而正德十二年（1517）刊印的《盛世新聲》是「諸般大小時樣曲兒」的選集，其中劇曲多爲北曲雜劇。嘉靖乙酉（1575）張祿據此增刪，易名作《詞林摘豔》，以及其後郭勛《雍熙樂府》也是「宮分調析」以套數入選的折子。所以北曲雜劇用「折子戲」的形式演唱是絕對可能的。

後來在崑唱的北劇裡，關漢卿《單刀會》第三折就成爲折子戲《訓子》、第四折就成爲折子戲《刀會》；吳昌齡《唐三藏西天取經》現存《北餞》、《回

94　見《金瓶梅詞話》，原書作：「那申二姐向前行畢禮，方才坐下，先拿箏來，唱了一套【秋香亭】。然後吃了湯飯，添換上來，又唱了一套【半萬賊兵】。」（頁837-838）

臺灣大學學術期刊資料庫

回》兩折子戲；孔文卿《東窗事犯》第二折成爲折子戲《掃秦》；喬吉《兩世姻緣》第二折成爲折子戲《大離魂》；楊梓《敬德不伏老》第三折成爲折子戲《北詐》（又名《裝瘋》）；朱凱《昊天塔孟良盜骨》第四折成爲折子戲《五台》；無名氏《馬陵道》第三折成爲折子戲《孫詐》；無名氏《漁樵記》第一折成爲折子戲《北樵》（又名《漁樵》），第二折成爲折子戲《逼休》，第三折前半成爲折子戲《寄信》，第三折後半成爲折子戲《相罵》。又明初無名氏散套《十面埋伏》伶人演爲折子戲《十面》；明初羅本《宋太祖龍虎風雲會》第三折演爲折子戲《訪普》；無名氏《貨郎旦》第三折成爲折子戲《女彈》。楊訥《西遊記》其第二出、第三出、第六出、第十九出，分別成爲折子戲《撇子》、《認子》、《胖姑》和《借扇》等。

而下文所舉《禮節傳簿》演出的一些元雜劇折子，和潘之恆《曲話》所記傅瑜家教演北劇的情形，亦可以證明這種情況。又由山西新絳縣吳嶺莊東北衛家元墓堂屋演戲圖、山西運城西里莊出土的元代雜劇演出壁畫，皆可見元代豪門富戶在府邸搬演雜劇是常見的事[95]。元代又有樂戶「應官身」的演出方式，就是到官府承應宴會演出「以樂侑酒」[96]；也有接受傳喚到酒樓舞榭演出的方式[97]；這兩種演出方式也都在堂屋之中，全本戲的演出應不適合，所以像明清「堂會」演出折子戲的可能是很大的。

三、明清民間小戲與南雜劇之一折短劇

像這種一折或一齣式的「小戲」，明代有所謂「過錦戲」，呂毖《明宮史》木集有云：

> 鐘鼓司……又過錦之戲，約有百回，每回十餘人不拘。濃淡相間，雅俗並陳，全在結局有趣，如說笑話之類，又如雜劇故事之類，各有引旗一對，鑼鼓送上。所扮備極世間騙局俗態，并閨房、拙婦、駿男及市井商匠、刁賴詞訟、雜耍把戲等項，皆其承應。[98]

---

95 見載申：〈折子戲的形成始末〉（上），頁31。後者又見廖奔：《中國古代劇場史．堂會演劇》（鄭州：中州古籍出版社，1997年），頁62與圖60。

96 見拙作：〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》，頁352。

97 同前註。

98 〔明〕呂毖：《明宮史》，收入《原刻影印百部叢書集成》，木集，頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

明沈德符《萬曆野獲編》補遺卷一[99]，明宦官劉若愚（1584-？）《酌中志》卷十六[100]、清初毛奇齡（1623-1716）《勝朝彤史拾遺記》卷六[101]也都有關於「過錦戲」的記載。可見過錦戲就是「笑樂院本」（沈氏之語），「約有百回」，則是一個大型的「小戲群」，內容包羅萬象，而其中既有「世間市井俗態」及「拙婦騃男」，則應當也包含類似「踏謠娘」或「紐元子」那樣鄉土小戲式的演出。

到了清代，由於地方聲腔競起，像「踏謠娘」那樣由地方歌舞所發展形成的民間小戲便如雨後春筍。《綴白裘》十一集〈序〉云：

> 若夫弋陽、梆子、秧腔則不然，事不必皆有徵，人不必盡可考，有時以鄙俚之俗情，入當場之科白，一上氍毹，即堪捧腹。[102]

其第六集收有《買胭脂》、《花鼓》、《探親》、《看燈》等，十一集又有《借妻》、《借靴》、《打麵缸》、《擋馬》等，這些都是「即堪捧腹」的民間小戲。

根據施德玉《中國地方小戲及其音樂之研究》所附錄之〈中國地方小戲劇種目錄〉，其由鄉土歌舞小戲形成之劇種，計有秧歌11種、花鼓13種、採茶4種、花燈10種、跑竹馬4種、民歌11種，計50種；其由小型說唱形成之小戲劇種有23種；其由宗教儀式形成之小戲劇種有9種；其由多元因素形成之小戲劇種有9種；其由雜技偶戲形成之小戲劇種有7種；共計98種。另外包含少部分大戲劇目之小戲劇種計有73種，總計171種[103]。如此種類繁多的小戲劇種，如果論其劇目，將不知如何的龐大。而小戲劇目正都是短小獨立的演出，就形式上而言，其實與折子戲不殊。

而也由於這些地方小戲活潑短小，通俗機趣橫生，便常被清代的崑班藝人拿來重新創作，而成爲俗創的崑劇劇目。如乾隆十四年（1749）編刊的《弦索調時劇新譜》中，收錄了《思凡》、《羅夢》、《借靴》、《磨斧》、《夏得海》等

---

99 沈德符：《萬曆野獲編》，補遺卷1〈禁中演戲〉條，頁798。

100 〔明〕劉若愚：《酌中志》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1986年），第24編第7冊，卷16，頁22b-23a，總頁4246-4247。

101 〔清〕毛奇齡：《勝朝彤史拾遺記》（臺北：新文豐出版公司，1985年《叢書集成新編》據《藝海珠塵》本排印），卷6，頁736。

102 見〔清〕錢德蒼編撰，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年重印），第6冊，第十一集，頁1。

103 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），頁590-604。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十個折子戲，就是從弋陽、高腔、梆子腔、弦索調中移植過來的。蘇州葉堂編刊的崑曲清唱範本《納書楹曲譜》也在《外集》收錄了流行的《僧尼會》、《王昭君》、《花鼓》等時劇。宣鼎（1832-1880）畫的《三十六聲粉鐸圖錄》中也記載了《過關》、《拿妖》等崑腔丑角戲中的時劇[104]。

明清兩代尚有一種由文人編製的「南雜劇」，其中只有一折或一齣的，在形式上與「折子戲」簡直一模一樣。

這種一折短劇，以其非「源自全本傳奇」，陸萼庭自然不承認它是「折子戲」。顏長珂〈談談折子戲〉也說：「人們習慣於把有些短劇也稱爲折子戲，如根據楊潮觀（1712-1791）《寇萊公思親罷宴》改編的京劇〈罷宴〉，以及〈赤桑鎮〉、〈六離門〉、〈小放牛〉等，但是嚴格說來，兩者是有所不同的。」[105]徐扶明也因爲它「只可供文人學士案頭閱讀，不適於場上搬演」，而不將它視爲「折子戲」[106]。

陸氏執著「折子戲」要源出傳奇，由前文已知不然；陸、顏、徐三氏若就辭賦化的一折短劇而言，是頗有道理的；但並非所有一折短劇都如此，明清短劇的產生也確實有爲了家樂酒筵歌席而撰著的，它與折子戲的產生，其實有共同的背景。前文所敘《金瓶梅》廳堂演戲和《吟風閣．罷宴》可印證這種情況。另外，又如明徐渭（1521-1593）《四聲猿》第一折〈狂鼓吏〉，成爲崑唱折子戲《罵曹》，清蔣士銓（1725-1784）《四絃秋》第四折成爲折子戲《送客》，清舒位（1765-1815）《瓶笙館修簫譜》四個一折短劇，成爲折子戲《樊姬擁髻》、《酉陽修月》、《博望訪星》等三個折子戲。所以我們也將明清一折短劇視爲「折子戲」的「兄弟類型」。戴申〈折子戲始末〉也說：「（南雜劇）單折戲問世，無疑對折子戲產生極大影響，是文學劇本和表演藝術的折子戲形成中的推動力量。」[107]所以弘治、嘉靖間產生的一折短劇，可以說實是「折子戲」的先聲。

據筆者《明雜劇概論．總論．明雜劇體製提要》，將明雜劇分爲三個時期，

104 見吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，顧聆森〈時劇〉條，頁47。

105 顏長珂：〈談談折子戲〉，頁242；〔清〕焦循（1763-1820）《劇說》云：「《寇萊公罷宴》一折，淋漓慷慨，音能感人。阮大中丞巡撫浙江，偶演此劇，中丞痛哭，時亦爲之罷宴。蓋中丞亦幼貧，太夫人實教之，阮貴，太夫人已下世，故觸之生悲耳。」見《中國古典戲曲論著集成》第8冊，頁195。按阮元（1764-1849）於嘉慶五年（1800）任浙江巡撫，可見〈罷宴〉已於嘉慶時演諸筵席，不待京劇改爲折子戲而後演出。

106 徐扶明：〈折子戲簡論〉，頁63。

107 戴申：〈折子戲的形成始末〉（上），頁30-31。

臺灣大學學術期刊資料庫

以憲宗成化以前（1368-1487）一百二十年間爲初期，孝宗弘治以迄世宗嘉靖（1488-1566）約八十年間爲中期，穆宗隆慶以至明亡（1567-1644）約八十年間爲後期。其中初期雜劇一百六十八本中無一折短劇；中期雜劇二十八本中，一折短劇有十六本；後期雜劇二百三十五本中，一折短劇有七十六本。總計一折短劇九十二本[108]。

又據筆者《清雜劇概論．清雜劇體製提要及存目》，其爲一折短劇者有一百二十五本[109]。

雖然明清雜劇劇本，筆者所知見者並非全部，但就其一折短劇而言，也算夠多的了。這樣爲數衆多的一折短劇，和「折子戲」之間彼此互相推波助瀾，應當是自然的事。

四、明正德至嘉靖間北劇南戲選本之摘套與散齣

就因爲北劇四折也不算短，南戲動輒三四十出尤顯冗長，所以明正德至嘉靖間歌場已有摘套的現象。

如上文敘及之明正德十二年臧賢輯刊之《盛世新聲》十二卷中，有北九宮曲九卷，南曲一卷，錄套數四百餘篇：如《南西廂記》，收其〈團團皎皎〉、〈三百六十先賢留下個〉、〈巴到西廂〉三套；《拜月亭》，收其〈拜星月〉一套；《王祥戲文》，收其〈夏日炎炎〉一套。後來張祿據此書增刪校訂而成，於嘉靖四年（1525）刊行之《盛世新聲》中，亦收有〈南北九宮〉套數三百二十五套，採錄雜劇《麗春堂》等三十四種，戲文《下江南》等五種。張氏於嘉靖乙酉（四年，1525）所作的〈序〉中謂此書係供「四方之人於風前月下，侑以絲竹，唱詠之餘，或有所考，一覽無餘，豈不便哉！」[110]可見其所選輯者爲正德至嘉靖間歌場所流行之劇目，雖僅供清唱，但亦必劇場流行之時行散齣，則可以斷言。

其他明嘉靖以前，類似之選集，尚有：

郭勛嘉靖十年（1531）王言序刻本《雍熙樂府》，其中亦兼收戲文、雜劇套

108 拙著：《明雜劇概論．總論．明雜劇體製提要》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1978年），頁44-84。

109 拙著：《清雜劇概論．清雜劇體製提要及存目》（臺北：聯經出版事業公司，1975年），頁214-236。

110 〔元〕張祿：《盛世新聲．序》（臺北：國立故宮博物院，1997年據明正德間刊嘉靖四年〔1525〕東吳張氏增刊本影印），頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

數；嘉靖三十二年（1553）書林詹氏進賢堂重刊徐文昭編輯之《風月錦囊》，標示的是「新刊耀目冠場擢奇」，其板式分上下欄，下欄收載的是元明雜劇和傳奇選粹[111]。

又明三徑草堂編《新編南九宮詞》，有萬曆間刻本，但收錄者皆爲嘉靖以前作品，其中南曲六十七套，多爲其他曲籍所不載，如該書所錄之【夜行船．花底黃鸝】即爲宋元戲文《翫江樓記》之散齣全套，明人其他選本則只收零曲數首[112]。

由此四書，亦可概見，全本之外南北戲劇的「散套」、「散齣」、「零折」，事實上已在正德、嘉靖間之歌場、劇場上被廣爲流行，而這些正德、嘉靖間選本，與明萬曆以後之選本可以說作用近似，因之其「散套」、「散齣」、「零折」，自然可以視之爲折子戲的前驅。

再看成書於嘉靖的《金瓶梅》，其海鹽子弟演戲唱曲的資料，上文已引述兩段，再看以下兩段：其第四十九回〈西門慶迎請宋巡按，永福寺餞行遇胡僧〉云：

> 門首搭照山彩棚，兩院樂人奏樂。叫海鹽戲並雜耍承應。……那宋御史，又系江西南昌人，爲人浮躁，只坐了沒多大回，聽了一摺戲文，就起來。[113]

又七十六回〈孟玉樓解慍吳月娘，西門慶斥逐溫葵軒〉云：

> 先是教坊間吊上隊舞回數，都是官司新錦繡衣裝，撮弄百戲，十分齊整。然後才是海鹽子弟上來磕頭，呈上關目揭帖。侯公分付搬演《裴晉公還帶記》。唱了一摺下來，又割錦纏羊，……酒過數巡，歌唱兩摺下來。……拿下兩桌酒饌肴品，打發海鹽子弟吃了。等的人來，教他唱《四節記》—冬景：〈韓熙載夜宴〉，抬出梅花來。……下邊戲子鑼鼓響動，搬演〈韓熙載夜宴〉、〈郵亭住遇〉。正在熱鬧處……當日唱了〈郵亭〉兩摺，約有一更時分。[114]

---

111 郭勛：《雍熙樂府．序》，頁1-3。

112 〔明〕三徑草堂編：《新編南九宮詞》，收入楊家駱主編：《曲學叢書》，第二集第二冊，見「雙調」卷【夜行船．花底黃鸝】，頁3；又見卷底民國19年5月31日序（無署名）云：「又【夜行船．花底黃鸝】一套，爲宋元舊傳奇《翫江樓》遺曲，《翫江樓》今佚，沈譜載其零曲數支，此獨存全套，尤可珍秘。」

113 蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》，頁641-642。

114 同前註，頁1143-1145。

臺灣大學學術期刊資料庫

由以上資料所云「纔唱得一摺」、「纔唱得幾摺」、「聽了一摺戲文就起來」、「唱了一摺下來」、「歌唱兩摺下來」、「唱了〈郵亭〉兩摺」諸語可見，在《金瓶梅》的時代嘉靖年間，戲文的演出，大抵爲一兩摺到數摺的散出，它們大抵是戲文的熱鬧處，若像前文所敘其第六十三回〈親朋祭奠開筵宴，西門慶觀戲感李瓶〉和六十四回〈玉簫跪央潘金蓮，合衛官祭富室娘〉所記那樣西門慶爲感念李瓶兒，乃用兩個夜晚的時間演出整本《玉環記》的情況，起碼在酒筵歌席中是很少見的。所以陸氏謂明末清初尚盛演全本戲是不合乎事實的。但大衆舞臺上尚演全本戲，則是事理之所必然，詳下文。

五、《迎神賽社禮節傳簿》中的零折散齣

此外，就民間賽社活動而言，其神明之飲宴禮儀筵席，與人世「模樣」相同，此見於《迎神賽社禮節傳簿四十宮調》，是一九八六年山西省上党戲劇院栗守田、原雙喜，在山西省潞城縣崇道鄉南舍村堪輿人曹占標家裡所發現的。《禮節傳簿》記載當地迎神賽社中的祀神禮節程序。南舍村曹氏兄弟出身堪輿世家，俗稱陰陽先生，其二十二代遠祖曹震興於明代中葉嘉靖間即操此職業，明萬曆二年（1569），其孫曹國宰抄錄此本，作爲曹家參與「官賽」或本村「調家龜」時，充當主禮先生「科頭」唱禮的依據，輩輩珍傳，迄今四百三十八年。這套《禮節傳簿》呈現了這一地區明中葉嘉靖以來迎神賽社、驅儺逐疫的民俗遺風和金元以後全眞道教的色彩；也記錄了「唐教坊俗樂二十八調」和「兩宋四十大曲」在民間賽社祀神中的運用；更保留了大曲「曲破」與宋詞曲、金元俗曲曲名四十七個，敘事曲破、敘事歌舞隊戲名一百十五個，「院本」名目八個，「雜劇」名目二十六個，共保存音樂、歌舞、隊舞、隊戲、院本、雜劇等名目二百四十五個之多。其中有部分劇名可以從現存宋雜劇、金院本、元雜劇劇目存目中考得，其他則是新的發現。又其院本中，有副末院本《鬧五更》和《土地堂》兩個一九八五年由老藝人口述的傳本，尤其難能可貴。可見《禮節傳簿》，不僅是研究上党地區的音樂、歌舞、戲曲的重要資料，也是研究中國民間歌舞和戲曲、樂舞戲曲與宗教祭祀關係的重要資源[115]。

《禮節傳簿》在記錄祀神禮儀中，也記錄七次供盞時，樂戶所獻上的樂舞和

115 以上參考寒聲：〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》注釋〉之〈前言〉，《中華戲曲》第三輯，頁51-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

隊戲，以及供盞之後，在神殿外舞臺上所演的正隊戲、院本和雜劇。另有第四至第六盞在獻殿上演出的劇目。這些劇目中可以考出一些係屬零折散出的「折子戲」前驅。

其院本演出劇目計有《土地堂》、《錯立身》、《三人齊》、《張端借鞋》、《改婚姻簿》、《神教忤逆子》、《劈馬桩》、《雙揲紙》等八目，其後二者見金院本名目，其餘六目應當也是屬於趨向折子戲性質的院本短劇。其中《借鞋》便成爲直到現代尚演出的折子戲。

又《禮節傳簿》劇目中，有一些應當是元雜劇中的一折，其目如下[116]：

〈曠野奇逢〉：關漢卿《閨怨佳人拜月亭》第一折（《元曲選外編》第一冊）

〈佛殿奇逢〉：王實甫《西廂記》第一本第一折（《元曲選外編》第一冊）

〈追韓信〉：金仁傑《蕭何月下追韓信》第二折（《元曲選外編》第二冊）

〈陳琳救主〉：無名氏《金水橋陳琳抱妝盒》第二折（《元曲選》第四冊）

〈李逵下山〉：康進之《梁山泊李逵負荊》第一折（《元曲選外編》第四冊）

〈大會垓〉：張時起《霸王垓下別虞姬》。按《中國劇目辭典》之「霸王垓下別虞姬」條云該劇《錄鬼簿》著錄，劇本佚。宋官本雜劇有《霸王中和樂》、《霸王劍器》、《諸宮調霸王》三本。金院本與之同題材者有七本。元王伯成有《項羽自刎》散曲，沈采《千金記》戲文中有〈別姬〉、〈跌霸〉，高文秀有《禹王廟霸王舉鼎》雜劇，今京劇《霸王別姬》亦淵源於此[117]。

又《禮節傳簿》所演出劇目，其在第四至第六盞供酒中在獻殿上演出者，有不少是南戲傳奇中的「折子戲」。對此，王安祈《明代戲曲五論．再論明代折子戲》[118]有所考述，茲錄其要列舉如下：

1.〈南浦囑別〉、〈書房相會〉、〈五娘官糧〉三齣，出自高明《琵琶記》。

2.〈逼嫁王門〉、〈玉蓮投江〉二齣，出自《荊釵記》。

---

116 此據〔明〕臧懋循輯：《元曲選》（臺北：臺灣中華書局，1983年），以及中華書局編輯部編：《元曲選外編》（臺北：臺灣中華書局，1967年）。

117 見王森然（1895-1984）遺稿，《中國劇目辭典》擴編委員會擴編：《中國劇目辭典》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁1057。

118 王安祈：《明代戲曲五論》，頁20-36。

臺灣大學學術期刊資料庫

3.〈咬臍打圍〉，出自《白兔記》。

4.〈曠野奇逢〉，出自《幽閨記》的可能性大於關漢卿《拜月亭》。

5.〈偷詩〉、〈姑阻佳期〉、〈秋江送行〉三齣，出自高濂《玉簪記》之〈詞姤私情〉、〈姑阻佳期〉、〈秋江哭別〉[119]。

6.〈潘葛思妻〉，亦見收於《樂府菁華》、《堯天樂》、《樂府歌舞臺》，題作《鸚鵡記》，即《蘇英皇后鸚鵡記》（非富貴堂本）。

7.〈尉遲洗馬〉，清代《萬家合錦》收此齣，題爲《金鋼記》。元雜劇《尉遲恭單鞭奪槊》、《尉遲恭打單雄信》俱無「洗馬」之情節，此「洗馬」情節出自明代，如《摘錦奇音》所錄〈敬德犒賞三軍〉之賓白，諸聖鄰《大唐秦王詞話》第三十七回。明代戲曲目錄雖無《金鋼記》，但它很可能是明代被遺漏的劇作。

8.〈尉遲賞軍〉，出自《白袍記》，有萬曆富春堂本，但嘉靖癸丑重刊本《風月錦囊》正編卷十七收錄一則散齣，題爲〈新刊全家錦囊薛仁貴〉，正與《白袍記》第三十一折相同。可見萬曆《白袍記》出自嘉靖《薛仁貴》。但《摘錦奇音》所收散齣〈敬德犒賞三軍〉與《白袍記》第二十八折爲同一內容，而處理方式不同，則或爲薛仁貴故事的另一個本子。

9.〈雪梅吊孝〉、〈斷機教子〉、〈三元捷報〉三齣，出自明無名氏《商輅三元記》，有金陵富春堂刊本。嘉靖三十八年徐渭《南詞敘錄》已著錄此劇，嘉靖癸丑重刊本《風月錦囊》正編卷九有全本《三元登科記》，與富春堂本大致相同。

10.〈山伯訪友〉，當出自宋元南戲《祝英台》。

11.〈張飛祭馬〉，《徽池雅調》卷一錄有此齣，版心題爲《古城記》，但今存之《古城記》刊本（見《古本戲曲叢刊》、《全明傳奇》）並無此齣。

12.〈周氏拜月〉，蘇復之《重校金印記》第二十九齣〈焚香保夫〉，有萬曆刊本，當據戲文改編。蘇秦金印記事，《南詞敘錄》宋元舊編錄有《蘇秦衣錦還鄉》，《風月錦囊》正編卷三收有全本《蘇秦》，《九宮正始》題《凍蘇秦》，注爲「明傳奇」。

13.〈拷打小桃〉爲《三桂聯芳記》第十二齣，見《古本戲曲叢刊》初集、《全明傳奇》，《詞林一枝》亦收此齣，題〈杜氏勘問小桃〉。

[119] 王安祈考述高濂此劇應作於嘉靖間，同前註，頁20-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

14.〈蘆林相會〉、〈安安送米〉，出自陳羆齋《姜詩躍鯉記》，有富春堂本。《風月錦囊》正編卷十二有《姜詩》，與富春堂本第五、二十、二十五、二十六、四十齣相當，但曲文略有不同。

15.〈貴妃醉酒〉，皮黃折子戲中亦有此名目。乾隆五十九年刊葉堂《納書楹曲譜》補遺卷四有時劇單齣〈醉楊妃〉，陶君起《平劇劇目初探》謂出諸晚明鈕少雅《磨塵鑒》，鈔本，《古本戲曲叢刊》三集據以影印。而〈貴妃醉酒〉既已見諸《禮節傳簿》，則此折子當已在民間流傳久遠。

另外〈斷機教子〉，應出於《斷機記》（案：《斷機記》，爲明初沈受先《商輅三元記》戲文之又名[120]。

王安祈又將以上劇目與《詞林一枝》、《八能奏錦》、《樂府菁華》、《樂府紅珊》、《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《大明春》、《徽池雅調》、《堯天樂》、《群英類選》、《賽徵歌集》、《怡春錦》、《南音三籟》、《時調青崑》、《歌林拾翠》、《樂府歌舞臺》、《醉怡情》、《千家合錦》、《綴白裘》等十九種明清戲曲選本所選齣目比較，發現：

1.《禮節傳簿》折子並非任意摘演，它們在後來散齣選本也經常出現，可見確是全本中精華片段。

2.《禮節傳簿》之標目與後來選本標目差異不大，可見嘉靖間於南戲全本戲中「精選散齣」並定以齣目之觀念已成立。（按：彼時魏良輔改良創發水磨調尚未完成，大量傳奇作品尚未問世。此亦可證陸萼庭氏將折子戲只屬諸崑劇的觀念是錯誤的。）

3.又嘉靖癸丑歲（三二年，1553）秋月由徐文昭裒集刊印之《全家風月錦囊》，書中戲曲除全本收錄外，選萃之劇竟多達十九種，包括《姜詩》、《五倫全備》、《郭華》、《王祥》、《英台記》、《薛仁貴》、《江天暮雪》、《沈香》、《八仙慶壽》、《還帶記》、《張儀解縱記》、《東窗記》、《忠義蘇武牧羊記》、《周羽尋親記》、《林招得黃鶯記》、《高文舉登科記》、《蕭山鄒知縣湘湖記》、《龍虎風雲會》、《秋胡戲妻》等。此書既以「新刊耀目冠場擢奇風月錦囊正雜兩科全集」爲名，戲曲之外還收有「時興雜科法曲」，「正科入賺」的結尾又特別點出「知音君子不必通今博古，只須向錦囊中，風味自再（在）揄揚」，可見此書應不是文人的案頭選萃，而是針對一般觀眾聽曲看戲時

[120] 見王森然遺稿，《中國劇目辭典》擴編委員會擴編：《中國劇目辭典》，頁1025。

臺灣大學學術期刊資料庫

的需要而出版的刊物，有如清乾隆間的《綴白裘》，所以大量的散齣選萃，也應是舞臺實況的反映。若再與《禮節傳簿》相印證，則嘉靖時已有摘段折子的演出方式，而且已是演諸賽社場合，應是可以確定了。若此加上前文《金瓶梅》所述，則盛行演出全本戲的時代，怎能像陸氏所云降至乾嘉年間，而晚明清初又豈止是產生「折子戲苗子」的時代？

在《禮節傳簿》以外，我們尚可考察出一些宋元南戲被演爲折子戲。

周貽白（1900-1977）《中國戲曲史長編．清代戲劇的轉變》[121]說到《戲考》第四冊的吹腔（按：實柳子腔）《小上墳》似出自宋元戲文《劉文龍菱花記》。錢南揚《宋元戲文輯佚．劉文龍菱花鏡》也說「《小上墳》的來源是很古的。」[122]則《小上墳》應是出諸宋元戲文《劉文龍菱花鏡》的一齣折子戲。又福建莆仙戲所保存的宋元戲文《朱文太平錢》中的三齣〈贈繡篋〉、〈認眞容〉，〈走鬼〉，這三齣即被當作折子戲來演出。

肆、折子戲之興盛情況

由以上之探討，折子戲在嘉靖間已初步成立，已具備片段獨立搬演之形式，已爲在舞臺實踐之台本；而若論其藝術之行當化，則似乎有待於萬曆間。

一、明清選輯之「自名」方式與「折子戲」之構成

因爲萬曆劇壇是有明戲曲顚峰的時代，不止作家輩出、諸腔競鳴、演出繁盛，劇本之刊行亦最富，即以大批散齣選本而言，除上文所舉徽池青陽腔者外，其爲崑劇者有：《樂府菁華》、《樂府紅珊》、《吳歈萃雅》、《堯天樂》、《月露音》、《群英類選》、《樂府南音》、《賽徵歌集》等八種，無論供清唱或演出，總是散齣片段的供人使用，也就是說「折子」在萬曆間的歌壇或劇場，已經非常盛行了。

只是這些散出選本，縱使降及清刊，亦皆無一以「折子」自名者。其自名之方式如下：

---

121 周貽白：《中國戲曲史長編．清代戲劇的轉變》（上海：上海書店出版社，2004年），頁466。

122 錢南揚輯錄：《宋元戲文輯佚．劉文龍菱花鏡》（上海：古典文學出版社，1956年），頁218。

臺灣大學學術期刊資料庫

明萬曆庚子（二十八年，1600）書林三槐堂王會雲刻本，明劉君錫輯《新鍥梨園摘錦樂府菁華》，選錄明傳奇散齣，稱爲「摘錦」。又萬曆辛亥（三十九年，1611）書林敦睦堂張三懷刻本，明龔正我編之《新刊徽板合像滾調樂府官腔摘錦奇音》，亦稱「摘錦」，又萬曆元年書林愛日堂蔡正河刻本，明黃文華編之《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》，則簡稱「奏錦」；明崇禎間刻本，沖和居士選《新編出像點板怡春錦曲》，則稱「錦曲」。明末刊本《聽秋軒精選樂府萬錦嬌麗傳奇》則稱「萬錦」。清乾隆間蘇州王君甫刻袖珍本《新鐫時尚樂府千家合錦》、《萬家合錦》，則稱「合錦」。

明萬曆壬寅（三十年，1602）唐振吾刻、清嘉慶庚申（五年，1800）積秀堂刻本，明秦淮墨客選輯之《新刊分類出像陶眞選粹》、《樂府紅珊》稱「選粹」。又萬曆丙辰（四十四年，1616）長州周氏刊本、明周之標輯之《吳歈萃雅》則稱「萃雅」，明無名氏編、清書林覆刻本之《新鐫樂府清音歌林拾翠》，則稱「拾翠」。

清初古吳致和堂刊本《新刻出像點板時尚崑腔雜出醉怡情》，則稱「雜出」。

清乾隆五十七年至五十九年刊行之葉堂《納書楹曲譜》王文治〈序〉云：

> 於是（葉堂）擇雜曲之尤雅者，除《北西廂》、《臨川四夢》全本先已行世外，自《琵琶記》而降，凡如干篇，命之曰《納書楹曲譜》正集。[123]

葉堂〈自序〉亦云：

> 爰取雜曲之尤雅者，除《西廂記》、臨川《四夢》，全本單行問世外，自《琵琶記》以降，凡如干篇，都爲一集。[124]

則稱之爲「雜曲」。

清道光十四年琴隱翁序、王繼善補雛刊本《審音鑑古錄》，其《荊釵記》〈繡房〉末尾【青歌兒】曲前夾注云：

> 如唱全本，即從此處叫「阿嫂拉那裏？」副淨遂唱【青歌兒】上，丑接唱「恨玉蓮賤人」句，連做前〈逼嫁〉一齣。若演雜戲，即云。[125]

其中說到「全本」、「一齣」、「雜戲」。按葵圃居士《綴白裘》十二集序云：

123 〔清〕王文治：《納書楹曲譜．序》，收入蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》第1冊，頁154。

124 〔清〕葉堂：《納書楹曲譜．自序》，同前註，頁151。

125 〔清〕佚名輯：《審音鑑古錄》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第73冊，頁248。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 吾友錢君，審音按律，刻羽引商，游戲絲簧之府，流連金粉之場。鵝笙象管，無須玉茗新翻；《白雪》《陽春》，悉按紅牙舊譜。集雜劇之精于節拍者，爲《綴白裘》十二集。[126]

可知這裏的「雜戲」不是唐雜戲，這裏的「雜劇」也不是唐宋金元明清的「雜劇」，而是專指零選雜湊性質各自不同的「散齣」，是對單齣、一齣和全本而言的。

上面所舉將傳奇散齣稱爲「摘錦」、「奏錦」、「錦曲」、「萬錦」、「合錦」者，皆將從全本傳奇中摘選之散齣視爲如錦繡亮麗之菁華，用之爲美稱；其用意有如或稱之爲「選粹」、「萃雅」、「拾翠」之以「粹」、「雅」、「翠」稱其善。至於稱「雜出」、「雜曲」、「雜戲」、「雜劇」者，則爲中性之名詞，以「雜」言其出諸衆多之全本傳奇，以「出」、「曲」、「戲」、「劇」言其性質爲散齣之戲曲。而據此，亦可知實無逕以「折子」或「折子戲」爲名之選輯。我們由此一方面可以了解，何以陸萼庭氏要說折子戲「從傳奇全本戲而來」，因爲明清這些散出選輯都似乎是如此，但其實並不完全如此，已見上文，更詳下文；另方面則可以斷言，誠如上文所云，「折子戲」之名，固不見於明清兩朝，而且必晚至一九四九年代以後。

上文曾提過徐扶明〈折子戲簡論〉就「折子戲」與原著劇本比較，認爲其間經由分、合、聯、刪、增而產生不同面貌，這種情形，在明萬曆間的選輯中就應當已完成，茲擇其要敘述如下：

其一，「分」，即原著一折戲，串本折子戲分爲兩折，如《長生殿》第二十四齣〈驚變〉被分爲〈小宴〉、〈驚變〉；《牡丹亭》第十齣〈驚夢〉，被分爲〈遊園〉、〈驚夢〉；《西廂記》第六折〈寺警〉，被分爲〈寺警〉、〈解圍〉。那是因爲一出或一折中具有兩個排場的緣故。

其二，「合」，即原著中情節前後相聯的戲，合爲串本的一折戲。如《千金記》第四十齣〈問津〉和四十一齣〈滅項〉，被串本合爲〈跌霸〉一折。因爲〈問津〉中兩位漢將各唱一支或二支【山歌】，楚項羽唱一支【水底魚】（案：劇本中無此曲，當爲折子戲伶工所加），而三支【山歌】不算正曲，只是插曲，情節極爲簡單，屬於很短的過場戲。況且此齣齣末丑云：「待我不免泊船在此相待。」無下場詩。緊接著〈滅項〉開場，項羽唱【水底魚】上場。所以將〈問

126 〔清〕蔡圃居士：《綴白裘．序》，見汪協如點校：《綴白裘》第6冊，第十二集，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

津〉併入〈滅項〉，融爲一體，名爲〈跌霸〉，更爲緊湊，更爲恰當。

其三，「聯」，是把原著中情節發展相距頗遠的兩折戲，變成串本前後聯演的兩折戲。如《釵釧記》第八齣〈相約〉與第十三齣〈相罵〉，串本聯爲〈相約〉、〈憤詆〉（或稱〈討釵〉），使之以禮相請轉爲以罵相詆，前後鮮明對比、相映成趣，充分發揮貼旦之舞臺特色。

其四，「刪」，即刪掉原著中部分情節，而在串本中換以新情節，如《牡丹亭》第二十六齣〈玩眞〉，串本刪去齣末下場詩，改爲〈叫畫〉，讓柳夢梅一面對著美人圖自說自話，一面自得其樂，使排場顯得很風趣很有戲。

其五，「增」，是將原著中一些小過場、小插曲、小吊場之類，大大加以豐富，使成爲嶄新獨立的串本折子戲，如《紅梨記》第二十一齣〈詠梨〉，原著中有一段由無名無姓並未酒醉的雍丘縣差人說出的二百餘字賓白，串本竟將它加用整套北曲豐富內容；使之唱做俱全，提昇演技；而在「醉」上展現特色，成爲一齣喜感十足的〈醉皂〉折子戲。

由此也可見，折子戲在可分則分、可合則合、可聯則聯、可刪則刪、可增則增的情況下，增加了許多自由度，這種自由度也更強化了折子戲的藝術氛圍；所以，折子戲並非只是由單齣舞臺藝術化而特立而完成的。何況如《納書楹曲譜》所收《浣紗記．誓師》，竟與原著第三十八齣完全不同，而注明「俗增」；《六也曲譜》所收《療妬羹．澆墓》，也與原著毫無關係，而不知所出。則此種折子戲更非由全本傳奇所從出。也因此陸萼庭氏等謂「折子戲」必出諸傳奇全本戲並不是絕對的[127]。

對此，王安祈〈再論明代折子戲〉[128]亦有類似的看法，她舉出《幽閨記．曠野奇逢》在《詞林一枝》中，其劇末【尾聲】之後添加兩支【皂羅袍】，曲文詞句露骨，充滿民間文藝氣息。又舉《金貂記》第三十四折〈托疾藏機〉在《詞林一枝》與《歌林拾翠》中却大刀濶斧地刪減了後半，甚至完全省略原本薛仁貴妻兒，而把筆力集中於尉遲及徐世勣（原本爲程咬金）身上，使人物性格更加鮮明，思想性更加豐富。以此二例說明萬曆時的折子戲在表演藝術及劇本潤飾上都已有相當的成就。同時又認爲弋陽腔系在滾白和滾唱上，使得戲曲確如陸氏所說的更加「形象化、通俗化」。她又說，折子戲有時還會創出原本中沒有的「新折

127 以上見徐扶明：〈折子戲簡論〉，頁65-66。
128 王安祈：〈再論明代折子戲〉，頁40-42。

臺灣大學學術期刊資料庫

子」，如《徽池雅調》收有〈孫汝權賣花〉，寫出孫汝權的輕佻，反襯錢玉蓮高潔，是《荊釵記》原本中所沒有。又如《詞林一枝》所收〈陳妙常空門思母〉和〈陳妙常月夜焚香〉，也是《玉簪記》原本所無，而前者明確點出《玉簪記》主題，後者則刻畫宗教所禁錮的少女，對於愛情的嚮往、追求和疑慮。又如《徽池雅調》也收有《琵琶記》所無的〈爹娘托夢〉，通過伯喈父母之口，對不孝子做最嚴厲的申斥。安祈所云如與徐氏所謂折子戲可分則分、可合則合、可聯則聯、可刪則刪、可增則增並看，更可見折子戲不止增加許多自由度，而且豐富了許多的藝術氛圍。

王安祈又在〈明代折子戲變型發展的三個例子〉[129]中，舉出：

其一，京劇〈打花鼓〉，是從萬曆間周朝俊《紅梅記》傳奇的第十九齣〈調婢〉和第二十齣〈秋懷〉兩齣合起來變型發展而形成的「折子戲」。

其二，京劇〈鋸大缸〉，是從明萬曆庚申（四十七年，1619）鈔本無名氏《鉢中蓮》第十四齣〈補缸〉和第十五齣〈雷殛〉兩齣轉化而成的「折子戲」。

其三，京劇〈老黃請醫〉，是從容與堂刊本《李卓吾批評幽閨記》第二十五齣〈抱恙離鸞〉輾轉而成的「折子戲」。

上述三齣折子戲形成的過程，安祈以表列呈現爲：

（一）

鳳陽花鼓＋連相
↓
〈調婢〉
《紅梅記》——→〈打花鼓〉
〈秋懷〉

（二）

〈補缸〉
民間小戲（？）→《鉢中蓮》——→〈鋸大缸〉
〈雷殛〉

（三）

[129] 同前註，頁49-79。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈抱恙離鸞〉
宋金小戲——→《幽閨記》——————→〈請醫〉
〈分凰〉

安祈對於其形成過程作成兩點結論：

其一，原爲大戲中之折子，而後爲地方戲吸收，經民間藝人改變了表演風格，並加入民間曲調，因而展現了小戲的情味。如〈打花鼓〉即屬此類折子小戲。

其二，本爲小戲，後被大戲吸收，成爲其中一折（目的在借其科諢以爲調劑之用），而後又逐漸以折子戲的身分脫離大戲而恢復獨立的面目，如〈老黃請醫〉。而〈鋸大缸〉也有可能屬於此類。

由徐、王二氏的論述，可見折子戲的產生，有的是經過長年歲月，諸多轉化模式而後成立的。這其間自然是由藝人在舞臺上不斷的實驗、調適，直到完成獨立的、短小的藝術精品而後止的。這種獨立而短小的藝術精品，也自然的往行當藝術靠攏，而終於成爲腳色化的藝術。如安祈所舉的三齣「折子小戲」，便是丑腳要展現的「絕活」。又如折子戲〈遊園〉、〈驚夢〉便屬旦腳戲，〈琴挑〉、〈斷橋〉便屬生旦戲，〈山門〉、〈嫁妹〉便屬淨、丑戲，〈狗洞〉、〈下山〉便屬副、丑戲。

二、由士大夫觀劇記載看明代萬曆以後折子戲之盛行

如果先秦至魏晉南北朝的「小戲劇目」和唐參軍戲、宋金雜劇院本、元雜劇的分折獨立搬演是今日「折子戲」概念的前驅或雛型，譬之於人則爲幼年期，那麼明正德至嘉靖間的零折散出、南雜劇之短劇及衆多之地方小戲，就應當是其青少年時期，而萬曆以後，則爲其「而立」進入壯年時期了。也就是說，如就「折子戲」的三要件而言：其幼年期，具備了「獨立片段」的條件；其青少年期，其劇目正在舞臺上由藝人改造求精求進之時；及其壯年期，則藝術已成獨立之有機體，而且腳色化已完成，就建立了今日觀念中眞正之「折子戲」了。

就因爲萬曆間今日觀念的「折子戲」已經成立，所以在許多士大夫著作中由其有關觀劇的記載，就可以看出明代折子戲盛行的情況。

如潘允辰（1525-1601），嘉靖四十一年（1562）進士，歷任南京工部榷龍江關稅、四川右布政使等職，萬曆五年退職歸里，築豫園自娛。其所著《玉華堂

臺灣大學術期刊資料庫

日記》應是最早的例子，其中有云：

（1）萬曆十六年五月二十九日：小梨園演《琵琶記》四折。

（2）萬曆十六年六月十二日：「午，郭公上席，烏合梨園不成章。促席坐，小廝串戲數出，申散。」

（3）萬曆二十年六月十一日及二十二年四月初六日：「喚姚科串戲二三出。」「湯四官串《荊釵》二出。」[130]

以上可見潘氏上海豫園中演戲，或云四折，或云數出，或云二三出，或云二出，明其皆非全本。又潘氏於《日記》另有云「弋陽戲，余頗不快。」（萬曆二十年十一月十九日）「紹興戲子做戲，甚醜。」（萬曆二十五年十二月十九日）則其不言明劇種者，當皆指崑劇而言。

又馮夢禎《快雪堂日記》萬曆二十六年戊戌九月二十日有云：

> 徐生滋胄以家樂至，演蔡中郎數出，甚可觀，夜半始登舟。[131]

所云「蔡中郎」當指《琵琶記》，徐滋胄家樂只演數齣。《快雪堂日記》萬曆甲辰（三十二年，1604）六月初六日又記與友人等請馬湘君治酒於包涵所宅，云：

> 馬氏三姊妹，從涵所家優作戲。晚，馬氏姊妹演北西廂二出，頗可觀。[132]

按沈德符《萬曆野獲編》卷二十五亦謂「甲辰，馬四娘以生平不識金閶爲恨，因挈其家女郎十五六人來吳中，唱北西廂全本。」[133]則馬四娘女班，流動江湖演出《北西廂》，既能於浙江秀水筵席紅氍毹演出二出，也能在吳中戲臺演出全本《北西廂》。

又萬曆四十五年（1617）袁中道（1575-1630）《遊居柿錄》卷十二云：

> 阮集之行人來，言及作宦事。予謂兄正年少，如演全戲文者，忽開場作至團圓乃已；如予近五旬矣，譬如大席將散時，插一齣便下臺耳。[134]

由袁中道之語看來，萬曆間演戲，確實有「全戲文」的全本戲和「插一出」的散

---

130 潘允辰（1525-1601）《玉華堂日記》藏於上海博物館，筆者未得寓目，此根據朱建明：〈從《玉華堂日記》看明代上海的戲曲演出〉，刊於趙景深主編：《戲曲論叢》第一輯（蘭州：甘肅人民出版社，1986年），轉引自王安祈：〈再論明代折子戲〉，頁12。

131 馮夢禎，浙江秀水人，字開之，明嘉靖二十七年（1548）生，萬曆五年（1577）進士，累官南京國子監祭酒。其《快雪堂日記》收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化公司，1997年影印明萬曆四十四年〔1616〕黃汝亨、朱之蕃等刻本），集部164冊，卷56，頁16b-17a，總頁768-769。

132 同前註，集部165冊，卷61，頁9b，總頁82。

133 沈德符：《萬曆野獲編》，卷25，頁428。

134 〔明〕袁中道：《遊居柿錄》（臺北：新興書局，1982年），1379條，頁1016。

臺灣大學學術期刊資料庫

出戲兩種情形。

又明潘之恆《曲話》[135]之相關資料如下：

（1）〈初豔〉：「余客傅氏雙豔樓。其兄妹二人，曰卯、曰壽，皆父瑜自傳北調。日習一折，再折即爲陳于庭。」（頁32）

可見北雜劇可以一折一折學習，也可以一折一折演出。即此亦可與上文呼應。

（2）〈醉張三〉：「張三，申班（按：即申時行之家班也）之小旦。酷嗜酒，醉而上場，其豔入神，非醉中不能盡其技。……其領班爲吳大眼，以余能賞音，尤喜《明珠記》，厭梨園刪落太甚，合班十日，補完傳奇。以張三爲無雙，作余滿意觀，愧未能以千金報之。」（頁136）

可見明陸采《明珠記》曾被藝人刪節許多，如演全本則需要十天。

又張岱《陶庵夢憶》卷四〈嚴助廟〉云：

> 陶堰司徒廟，漢會稽太守嚴助廟也。歲上元設供，……五夜，夜在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐台下對院本，一字脫落，群起噪之，又開場重做。越中有「全伯喈」、「全荊釵」之名起此。天啓三年，余兄弟　南院王岑，老串楊四、徐孟雅，圓社河南張大來輩往觀之。……劇至半，王岑扮李三娘，楊四扮火工竇老，徐孟雅扮洪一嫂，馬小卿十二歲扮咬臍，串〈磨房〉、〈撇池〉、〈送子〉、〈出臘〉四齣，科諢曲白，妙入筋髓，又復叫絕，遂解維歸。戲場氣奪，鑼不得響，燈不得亮。[136]

則在明末廟會演戲，尚有「全《伯喈》」、「全《荊釵》」的全本戲，也有像《白兔記》那樣〈磨房〉、〈撇池〉、〈送子〉、〈出獵〉四齣「折子戲」的演出。

又卷一〈金山夜戲〉云：

> 崇禎二年中秋後一日，余道鎮江往克，……移舟過金山寺，已二鼓矣……余呼小僕携戲具，盛張燈火大殿中，唱韓蘄王金山及長江大戰諸劇，鑼鼓

[135] 潘之恆，字景升，號鸞嘯生、鸞生、亘生、庚生，天都逸史冰華生、冰華生、髯翁，南直隸徽州府歙縣岩鎮人，生於嘉靖三十五年正月（1556年），天啓二年（1622）客死南京。其「曲話」有《亘史》、《鸞嘯小品》，汪效倚輯注，題爲《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年）。

[136] 張岱：《陶庵夢憶》，頁33-34。

臺灣大學學術期刊資料庫

喧填，一寺人皆起看。[137]

「韓蘄王金山及長江大戰諸劇」，指的是明張四維《雙烈記》中第三十二至三十五〈酋困〉、〈酋伏〉、〈獻計〉、〈虜遁〉四齣。則可見於夜晚之寺廟劇場亦演「散出戲」。

又卷六〈彭天錫串戲〉云：

彭天錫串戲妙天下，然齣齣皆有傳頭，未嘗一字杜撰。曾以一齣戲，延其人至家費數十金者，家業十萬，緣手而盡。三春多在西湖，曾五至紹興，到余家串戲五六十場而窮其技不盡。天錫多扮丑淨，千古之姦雄佞倖，經天錫之心肝而愈狠，借天錫之面目而愈刁，出天錫之口角而愈險……余嘗見一齣好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽。嘗比之天上一夜好月與得火候一杯好茶，祇可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。[138]

由其「齣齣皆有傳頭」、「一齣戲」、「一齣好戲」諸語看來，彭天錫所串演者，應以「折子戲」爲主。

又卷六《目蓮戲》云：

余蘊叔演武場搭一大台，選徽州荊陽戲子，剽輕精悍，能相撲跌打者三四十人，搬演目蓮，凡三日三夜。……戲中套數，如〈招五方惡鬼〉、〈劉氏逃棚〉等劇，萬餘人齊聲吶喊。[139]

〈五方惡鬼〉、〈劉氏逃棚〉都是「目蓮戲」的折子戲。

又卷七〈閏中秋〉云：

崇禎七年閏中秋，仿虎丘故事，會各友於蕺山亭。……命小傒山介竹、楚烟，於山亭演劇十餘齣，妙入情理，擁觀者千人，無蚊虻聲，四鼓方散。[140]

張岱小傒於山亭所演的十餘齣戲，沒有標示全本戲劇本名稱，應是雜湊的折子戲。

又卷七〈過劍門〉云：

南曲中，妓以串戲爲韻事，性命以之。……傒僮下午唱《西樓》，夜則自串。傒僮爲興化大班，余舊伶馬小卿、陸子雲在焉，加意唱七齣戲，至更

137 同前註，頁4。
138 同前註，頁52。
139 同前註，頁52-53。
140 同前註，頁68。

臺灣大學學術期刊資料庫

定，曲中大詫異。……《西樓》不及完，串〈教子〉。[141]

袁于令《西樓記》是全本戲，唱一個下午和一個夜晚未能唱完；而張岱舊伶特別唱的七齣戲和〈教子〉，應是折子戲。

又卷八〈阮圓海戲〉云：

阮圓海家優講關目，講情理，講筋節，與他班孟浪不同。與其所打院本，又皆主人自製，筆筆勾勒，苦心盡出，與他班鹵莽者又不同。故所搬演，本本出色，齣齣出色，句句出色，字字出色。余在其家看《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其串架門笋，插科打諢，意色眼目，主人細細與之講明。知其義味，知其指歸，故咬嚼吞吐，尋味不盡。[142]

可見阮大鋮家優所搬演的阮氏《十錯認》等三劇，是被他的家優演出全本過的。

又祁彪佳（1602-1645）《祁忠敏公日記》[143]有云：

（1）至朱佩南席，……獨與林栩菴觀戲數折，歸。（崇禎五年壬申八月十三日記），頁927。

（2）赴周玄應席，……觀《異夢記》數折。（崇禎五年壬申八月二十七日），頁975。按：《異夢記》，明無名氏撰，有明萬曆間刊玉茗堂評本等。

（3）再赴孫湛然席，同席爲李洧磐，觀散劇。（崇禎五年壬申九月二十六日），頁979。

（4）施淡寧邀酌于玉蓮亭，觀女梨園演《江天暮雪》數齣。（崇禎八年乙亥六月八日），頁1019。按：《江天暮雪》爲明無名氏撰，《今樂考證》等著錄爲《江天雪》，樂府有《江天暮雪》之曲。

（5）棹舟以遊，時有女伴攜歌姬至，邀演數劇，……醉乃別。（崇禎九年丙子十一月二十二日），頁1067。

（6）舉酌于四負堂，……同看戲數齣。共蔣陳兩兄共酌于海棠花下。（崇禎十一年戊寅二月十二日），頁1114。

（7）午後同長耀至寓園，……晚拉諸友看戲數齣。（崇禎十一年戊寅二月十四日），頁1114。

（8）同蔣安然歸，觀優人演《孝悌記》數齣。（崇禎十一年戊寅八月二十

141 同前註，頁69-70。

142 同前註，頁73。

143 〔明〕祁彪佳：《祁忠敏公日記》，1937年8月紹興縣修志委員會校刊，杭州：古舊書店複製本，1982年2月。下引資料，但注其頁碼。

臺灣大學學術期刊資料庫

日），頁1131。按：《孝悌記》未見著錄。

（9）赴錢德輿席……德輿盡出家樂合作《浣紗》之〈採蓮〉劇。（崇禎十二年己卯十月十四日），頁1168。按：《浣紗記》爲明梁辰魚（1519-1591）所撰，〈採蓮〉爲其中一齣，演爲折子戲。

（10）午後……共舉五簋之酌于四負堂，……及晚，復向西澤呼女優四人演戲數折，極歡而罷。（崇禎十七年甲申三月五日），頁1371-1372。

以上祁氏日記所云「觀戲數折」、「散劇」與「看戲數齣」，皆當指「折子戲」而言；「觀《異夢記》數折」與「觀女梨園演《江天暮雪》數齣」，當指《異夢記》與《江天暮雪》之散齣或從中析出之「折子戲」。

三、其他資料所反映的晚明折子戲

以下資料或由野史，或由小說或由劇本輯出，亦可概見晚明折子戲之盛行。

（1）清佚名《燼宮遺錄》記載崇禎五年及十四年，曾召沈香班優人入宮承應，前者演出《西廂記》五、六齣，後者演出《玉簪記》一、二齣[144]。皆當爲折子戲。

（2）明顧炎武（1613-1682）《聖安本紀》記南明豫王在宮中點戲時以「齣」而不以本爲單位[145]，顯然所點的都是折子戲。

（3）清初《檮杌閒評》爲記述明末閹黨魏忠賢實事之長篇小說，其第三回〈陳老店小魏偷情　飛蓋園妖蛇托孕〉有當時「點本戲」和「點折子戲」之例：

> 老太太點了本《玉杵記》，乃裴航藍橋遇仙的故事。……先點一出《玉簪》上〈聽琴〉罷……小夫人道：「大娘！我也點出《霞箋．追趕》。」大娘笑道：「……我便點出《紅梅》上〈問狀〉，也是揚州的趣事。」[146]

---

144 〔清〕佚名：《燼宮遺錄》云：「五年，皇后千秋節，諭沈香班優人演《西廂記》五、六齣；十四年，演《玉簪記》一、二齣。十年之中，止此兩次。」收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1988年），第14編第10冊，頁4a，總頁6275。

145 〔明〕顧炎武：《聖安本紀》：「十七日（戊戌），文武百官朝豫王於行宮」條，附錄云：「十八日（己亥），禮部尚書錢謙益引清官二員、從五百騎入洪武門，索匙不得；乃引進東長安門，盤九庫現銀九萬兩，即著謙益駐皇城守之。文武官暨坊保進牲醴、米麪、熟食、茶果於營，絡繹塞路。趙之龍喚戲十五班進營，開宴逐齣點演；正酣暢間，報各鎮兵至，之龍跪稟豫王。豫王殊不爲意，又點演四、五齣。」收入臺灣銀行經濟研究室編：《臺灣文獻叢刊》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1964年），第183種，卷之6，頁184。

146 〔清〕佚名撰，劉文忠校點：《檮杌閒評》（北京：人民文學出版社，1983年），第三回，頁26。戴不凡（1922-1980）：〈明清小說中的戲曲史料（二）．《檮杌閒評》〉

臺灣大學學術期刊資料庫

老太太點的《玉杵記》是全本戲，後來所點的〈聽琴〉、〈追趕〉、〈問狀〉皆爲折子戲。按：《玉杵記》題雲水道人撰，有萬曆間浣月軒刻本。《霞箋記》爲無名氏撰，有明萬曆間金陵廣慶堂刊本等。《紅梅記》爲明周朝俊撰，有明萬曆間金陵廣慶堂刊本。

又其第四十三回〈無端造隙驅皇戚　沒影叨封拜上公〉也有寺廟戲班演出被點折子之例：

> 城中有個武進士顧同寅，……顧同寅見單子上有本《彤弓記》，一時酒興，又觸起過祠基下馬的氣來，遂點了一出〈李巡打扇〉。班頭上來回道：「這出做不得，不是耍的。」顧同寅道：「既做不得，你就不該開在單子上。」[147]

《彤弓記》未見著錄。萬曆元年刊本之《詞林一枝》卷四和《八能奏錦》卷五均收有〈李巡打扇〉，題作《彫弓記》。按「彤弓」爲古者諸侯有大功，天子賜弓矢，始得征伐，彤弓爲所賜之一。見《左傳》文公四年：「諸侯敵王所愾，而獻其功，王於是乎賜之彤弓一，彤矢百，旅弓矢千，以覺報宴。」[148]《詩．小雅》有〈彤弓〉[149]。彫，字書無此字，當爲「彤」形近之誤。可見〈李巡打扇〉應爲《彤弓記》的折子戲。

（4）孟稱舜（1594-1684後）《鸚鵡墓貞文記》第八齣〈競渡〉有云：

> 淨：咱家不要他白璧黃金，聞的王大爺會唱戲，唱折咱聽便了。
>
> 小生：門生不會唱戲。
>
> 丑：你前日扮〈紅娘請客〉、〈姊妹拜月〉，何等的妙？怎麼說個不會？
>
> 小生：周老師在此，門生也不敢。
>
> 淨：咱蒙古以詞曲取士，唱戲是讀書人本等，如今便頑頑何妨？

云：「按：《檮杌閒評》五十回，我所見爲清坊刊小本，不著撰人，《中國通俗小說書目》同。全書描寫魏忠賢客氏從發跡到敗事經過，文筆平平，但記明季事實，似均有所根據。有關戲曲資料各節，更非清人所能憑空杜撰。」收入《小說見聞錄》（杭州：浙江人民出版社，1982年），頁168。

147 同前註，第43回，頁480。

148 〔晉〕杜預（222-284）注，〔唐〕孔穎達（574-648）正義：《春秋左傳正義．文公四年》（臺北：藝文印書館，1955年《十三經注疏》），卷18，頁21a，總頁307。

149 《詩．小雅．彤弓》：「彤弓弨兮，受言藏之。我有嘉賓，中心貺之。鐘鼓既設，一朝饗之。彤弓弨兮，受言載之。我有嘉賓，中心喜之。鐘鼓既設，一朝右之。彤弓弨兮，受言櫜之。我有嘉賓，中心好之。鐘鼓既設，一朝酬之。」見〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達正義：《毛詩正義》，《十三經注疏》本，卷10之1，頁13-15a，總頁352-353。

臺灣元智學術期刊資料庫

小生：既是老爺要唱戲，便請命題。

淨：王大爺姓王，面貌標緻，又像個昭君，便唱曲〈王昭君和番〉罷！[150]

〈紅娘請客〉即《西廂記．請宴》，〈姊妹拜月〉即《拜月亭．拜月》，皆爲折子戲。

又其第十六齣〈謀奪〉有云：

丑：我到他家說親，唱戲吃酒。……

小生：……唱的甚麼戲？

丑：唱的是《伯喈》、《西廂》、《金印》、《荊釵》、《白兔》、《拜月》、《牡丹》、《嬌紅》，色色完全。

小生：怎麼做得許多？敢是唱些雜劇？[151]

這裡所說的「雜劇」，是雜取諸劇單齣彙合演出的意思，也就是「折子戲群」。

（5）吳炳（1595-1648）《綠牡丹》第十二齣〈友謔〉有云：

淨：我等無以爲樂，大家唱隻曲子。

丑：也平常。

淨：竟上場串串何如？

丑：絕妙，只是串那一出？

淨想介：有了，做《千金記》上一出〈韓信胯下〉。[152]

《千金記》爲明沈采所撰，〈韓信胯下〉，《群音類選》題作〈受辱胯下〉，自是折子戲。

（6）張楚叔《金鈿盒》第六齣〈醜合〉云：

末：新到一個周小三，面孔也不怎的，串得好戲，他要來拜見三爺，喚他來串幾折戲消悶如何？[153]

其後周小三即串了一齣弋陽腔〈活捉張三郎〉，即《水滸記．活捉》，則弋陽腔也有折子戲，正可與上文所論「折子戲」不單屬崑劇相印證。

（7）李玉《萬里圓》第十一齣有云：

末：串戲？串什麼戲？

150 〔明〕孟稱舜：《鸚鵡墓貞文記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985年據明崇禎刊本影印），第22函第140種，第8齣，頁35。

151 同前註，第16齣，頁72b-73a。

152 〔明〕吳炳：《綠牡丹》，收入《全明傳奇》，第12齣，頁42b-43a。

153 〔清〕張楚叔：《金鈿盒》，收入《全明傳奇》，第31函第201種，第6齣，頁16b。

臺灣大學學術期刊資料庫

丑：俺串《節孝記》上〈黃孝子尋娘〉。

眾：妙吓！

丑：他也姓黃，我也姓黃；他尋父，我尋娘，豈非一樣！

付：妙吓！串那一齣？

丑：串齣〈淖泥〉罷！[154]

按：《節孝記》明高濂撰，有明萬曆世德堂刊本，上卷演陶淵明事跡，是爲「節」；下卷演李密事跡，是爲「孝」；乃合稱「節孝」，但其中並無「黃孝子」事，當另爲別本。又按《南詞敘錄．宋元舊篇》著錄，題爲〈王孝子尋母〉，「王」當作「黃」，《曲海總目提要》別題《節孝記》。《元史》卷一九七《孝友一．羊仁傳》附有黃覺經尋母事[155]，劇即演其事，今存《古本戲曲叢刊》初集影印長樂鄭氏所藏抄本。因其別題《節孝記》，故此戲中如是云。所演〈淖泥〉自是其折子戲。

由以上資料，更可以看出「折子戲」在晚明清初演出，已是稀鬆平常的事。而盛演折子戲，也正可以看出，群眾對其「全本戲」之熟悉，故隨便演出其中一折經改造的「折子戲」，也都能知其來龍去脈，不致如墮五里霧中。

四、清代以後折子戲昌盛之概況

清代的折子戲選集，其重要者有以下十二種：

1.新刻出像點板時尚崑腔雜出《醉怡情》：清初古吳致和堂刊本。凡八卷，選劇四十四種，一百六十五齣。

2.新鐫南北時尚青崑合選《樂府歌舞臺》：清書林鄭元美梓，殘存風集及其餘花雪月三集目錄。

3.新刻精選南北時尚《崑弋雅調》：書林廣平堂刊本，選崑弋散齣六十齣。

4.《太古傳宗曲譜》：清康熙時蘇州湯斯質、顧峻德原編，乾隆時徐興華、朱廷鏐、朱廷璋重訂。乾隆十四年（1759）刻本。工尺譜，標板眼，爲以琵琶爲伴奏之崑腔弦索調清唱曲譜，共四冊，選《王西廂》二十折，散曲劇曲套數四十七。

---

154 未標齣目，見〔清〕李玉撰，陳古虞等校點：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），下冊，頁1612。

155 〔明〕宋濂（1310-1381）等撰：新校本《元史》（臺北：鼎文書局，1977年），卷197〈孝友一．羊仁傳〉，頁4448-4449。

臺灣大學學術期刊資料庫

5.新鐫時尚樂府《千家合錦》：乾隆間蘇州王君甫刻袖珍本。選明人傳奇十齣。又有《萬家合錦》，亦選十齣。

6.新訂時調崑腔《綴白裘》：清鴻文堂梓行，乾隆四十二年校訂重鐫本，道光重刊本、石印本、中華書局印汪協如校本。清阮花主人編選，錢德蒼續選。凡十二集四十八卷，選崑劇四百六十齣，爲乾隆間最流行劇目。其十一集選錄雜劇（爲梆子腔，亦散見二、三、六集）、高腔、亂彈腔、西秦腔等流行劇目。

7.《審音鑑古錄》：清道光十四年琴隱翁序、東鄉王繼普補雠刊本。選崑腔劇目九種，六十六齣，曲白俱全外，兼載聲容。

8.《納書楹曲譜》：乾隆五十七至五十九年長洲葉堂納書楹自刊本。專供清唱用。分正集四卷、續集四卷、外集二卷、補遺四卷，收元雜劇三十六折，南戲六十八齣，明清傳奇一百一十四齣，時劇二十三齣，散曲十套，詞曲及諸宮調各一套。

9.《遏雲閣曲譜》：清王錫純輯，光緒十九年（1893）上海著易堂書局鉛印初版。此譜「變清宮爲戲宮，刪繁白爲簡白，旁注宮譜，外加板眼。務合投時，以公同調。」爲明清以來第一部崑劇場上演唱本。收傳奇十八種中之折子戲八十七齣。

10.《霓裳文藝全譜》：清王慶華編，清光緒二十二年（1896）建新書社石印。四卷收十種傳奇中折子戲四十七齣，詳載宮譜科白以及鑼段。

11.《六也曲譜》：清末蘇州曲家殷溎深工尺譜原稿，張餘蓀校正、繕底，光緒三十四年（1908）蘇州振新書社石印出版。其初集四冊收傳奇十四種中之折子戲三十四齣，其增輯於民國十一年（1922），由上海朝記書莊石印，二十四冊，收五十五種傳奇中折子戲二百零四齣。

12.《崑曲粹成》：崑山國樂保存會同人編輯校訂，工尺譜，曲白俱全，原稿成於宣統二年（1910），共十二集，六百餘折。只出版初集，共六冊，收傳奇折子戲五十齣。

民國以後的折子戲選集，其重要者有以下七種：

1.繪圖精選《崑曲大全》：民國十四年上海世界書局印行，怡菴主人（張芬）編輯。選傳奇五十種，每種四折，共二百折，分四集，詳載曲白工尺。

2.《集成曲譜》：民國十三年上海商務印書館石印本，王季烈（1873-1952）、劉富樑合撰。選錄崑腔雜劇、傳奇散齣四百二十八折，詳載曲白工尺。附王氏《螾廬曲談》於金聲玉振四集之首。

臺灣大學學術期刊資料庫

3.《恬志樓曲譜》：河北安國縣李福謙主持之恬志樓崑曲研究社編印，翻工尺譜爲簡譜，分初續兩集，一九三五年出版石印本初集四卷，收折子戲六十四齣，一九三六年出版石印本續集二卷，收折子戲三十二齣，計九十六齣。

4.《與衆曲譜》：王季烈編，曲白科介俱全，一九四〇年天津合笙曲社石印線裝本，一九四七年商務印書館出版八冊平裝本。折目大多從《集成曲譜》中選出，共九十七折，另增三套散曲，共得百齣。

5.《粟廬曲譜》：俞振飛（1902-1993）編，收崑曲名劇十八種二十九齣，曲白俱全。近代曲家俞粟廬得清唱家葉堂弟子韓華卿親授，發展爲「葉氏唱口」，被稱爲「俞派唱法」。其子俞振飛得其精髓，乃據俞振飛唱譜，請書法家龐蘅裳精繕，於一九四五年十月影印四冊，一九五三年在香港正式影印出版。一九九一年台北中華民俗藝術基金會爲慶祝俞振飛九秩榮壽，再度影印出版。

6.《蓬瀛曲集》：焦承允（1902-1997）編寫，臺北中華書局一九七二年十一月出版，影印本678頁，精裝一冊，收崑劇工尺譜折子戲六十出。

7.《增訂壬子曲譜》：焦承允編寫，臺北中華書局一九八〇年十月影印。爲崑曲工尺譜與簡譜對照本。增訂一九七二年十月初版之《壬子曲譜》十六齣爲三十齣。

以上十二種清人刊行之折子戲選集，七種民國以後刊行之折子戲選集，或爲純粹崑劇選本，或爲崑腔與青陽腔合選，或爲崑腔與弋陽腔合選，或崑腔之外，附選高腔、亂彈腔、西秦腔之流行劇目；或專供清唱，或可供演出，甚至亦有指示身段聲容者，有工尺譜、簡譜對照者；而終以崑劇搬演爲主要。可見崑劇實爲折子戲之淵藪。而其標示工尺板眼乃至身段，則明其演出應講究合乎典型。也就是說折子戲長年在舞臺上實驗改進提升之後，至晚清，其藝術已到了要講究「規範」而不可輕易逾越的時候了。而折子戲之及於弋陽、青陽、高腔、亂彈、西秦諸腔，則可見風氣所趨，地方戲諸腔亦不免競奏折子戲；而《綴白裘》之選崑劇達四百六十齣、《集成曲譜》亦達四百二十八齣，則劇壇之瀰漫崑劇折子戲亦可知矣！

又前揭書陳爲瑀《崑劇折子戲初探》，據其〈凡例〉云：

> 本書所收崑劇劇目，均爲折子戲，以解放（一九四九）後舞臺演出過和傳字輩老藝人曾經演出過現在還能教學的爲主。凡未經舞臺實踐，或雖經舞

臺灣大學學術期刊資料庫

臺實踐但已無人能教的暫不收入。[156]

則陸氏「初探」所收並非全帙，而已收九十六劇三百四十三目，則今日崑劇折子戲之可見於歌場者，尚且如此猗歟盛哉。

又洪惟助主編之《崑曲辭典》錄有折子戲九百十目，而前揭書吳新雷主編之〈中國崑劇戲碼〉，則錄有「崑唱雜劇」《單刀會》等十七劇二十九目，「南曲戲文」錄《荊釵記》等九劇一百十三目，「明清傳奇」錄《金印記》等一百卅四劇七百八十七目[157]，「俗創劇目」錄八十七劇一百目，「新編新排劇目」錄一百九十七目；總計二百四十七劇，一千二百二十六目。這樣的統計數字，怎能不令人驚奇，中國戲曲劇壇從萬曆以後直到目前，實是折子戲的天下。而這種折子戲正是以崑劇爲主要，也難怪許多人誤以爲「折子戲」是崑劇所專屬。

那麼崑劇之外，京劇的兩個根源徽劇和漢劇又是如何呢？還是以折子戲居多和突出。徽劇如〈借靴〉、〈打櫻花〉、〈鬧花燈〉、〈徐策跑城〉、〈掃松下書〉、〈戲鳳〉、〈醉打山門〉、〈戲叔〉、〈獅子樓〉、〈快活林〉、〈蜈蚣嶺〉、〈十字坡〉、〈一匹布〉、〈淤泥河〉、〈長坂坡〉、〈花果山〉、〈安天會〉、〈昭君出塞〉等。漢劇如〈讓成都〉、〈寫本〉、〈摔琴〉、〈碰碑〉、〈擊鼓罵曹〉、〈彈詞〉、〈文昭關〉、〈定軍山〉、〈當鋼賣馬〉、〈勸妻〉、〈太平橋〉、〈借箭〉、〈瓊林宴〉、〈醉寫嚇蠻書〉、〈罵王朗〉、〈轅門斬子〉、〈掃雪〉等，多數爲老生戲，也因此開了京劇初期以老生戲爲主的現象[158]。

再就道光以後的京劇折子戲而言，又是如何呢？就程長庚、余三勝、張二奎「前三傑」和譚鑫培、孫菊仙、汪桂芬「後三傑」而言，他們演出的劇目也多半是折子戲。

二〇〇一年十二月上海漢語大詞典出版社出版黃鈞、徐希博主編的《京

156 陳爲瑤：《崑劇折子戲初探》，頁1。

157 由於南戲傳奇界義的不同，所以其劇目統計便會有所不同。譬如《金印》、《金貂》、《投筆》、《香囊》、《千金》、《躍鯉》、《繡襦》、《商輅三元》、《連環》等十記，《大辭典》屬諸「傳奇」，而筆者則認爲應屬諸「明代新南戲」；若依筆者之說統計，則「南曲戲文」應增十劇六十五目，傳奇亦應如數減少。又2007年8月28日至30日筆者參加由香港城市大學中國文化中心舉辦之「崑曲與非實物文化傳承國際研討會」，吳書蔭〈崑曲奇葩折子戲〉，謂北京崑曲社社長張台和〈百年來南方崑劇演出劇目考略〉（見中國崑曲研究會《會刊》第三期，1987年），著錄崑劇劇目在一千折以上，有名稱者八百，大本、小本戲的約三、四十種（頁8）。

158 見戴申：〈折子戲形成始末〉（下），頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇文化詞典》[159]，其所列舉之京劇劇目，據筆者統計，其屬「傳統劇目」者有一千二百三十二目，其屬「連台本戲劇目」者有十八目，其屬「新編古裝劇目」者有八十八目，其屬「現代劇目」者有五十七目，總計一千三百九十五目。佔絕對多數的是折子戲。

又一九九〇年十二月上海書店複印發行《戲考大全》，黃裳〈前言〉云：

> 《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，都不失爲一代有代表性的戲曲總集。它起著承先啓後的作用，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。[160]

可見由《戲考大全》即可概見有清一代至民初的京劇劇場演出之劇目情況，據筆者統計，全書計九百九十五目，其中折子戲誠如黃氏所云，佔了絕大多數。

結論

總結全文所論，可知「折子戲」之「折子」原指書寫在「摺子」上的片段劇本，由於其短小便於掌中把握，亦稱「掌記」。而「摺」通「折」，故亦寫作「折子」。文獻上「折子戲」或稱「折」，或稱「齣」，俗稱「折子」，不過是在「折」字下加詞尾「子」，使之成爲帶詞尾之複詞「折子」以便稱呼；其結構亦如在「齣」字下加詞尾「頭」，使之成爲「齣頭」。但由於「齣頭」說的人少，「折子」和「折子戲」便成爲通行的戲曲名詞。其選輯因大抵取全本之菁華，故每以「摘錦」、「奏錦」、「錦曲」、「萬錦」、「合錦」，或「選粹」、「萃雅」、「拾翠」稱之，但也有逕以其出諸衆多之全本而稱之爲「雜出」、「雜曲」、「雜戲」、「雜劇」。而將「折子戲」用來稱呼短小獨立經舞臺實踐具行當藝術的戲曲名詞，則晚至一九四九年中共建國之初，因爲民國早期之戲曲名家如齊如山、莊清逸、傅惜華等尚沿襲明清稱之爲「折」或「齣」。

---

159 黃鈞、徐希博主編：《京劇文化詞典》，上海：漢語大詞典出版社，2001年。

160 黃裳：《戲考大全・前言》（上海：上海書店出版社，1990年），頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

「折子戲」其實爲中國戲曲演出的古老傳統，這種傳統見諸先秦至唐代的「戲曲小戲」和宋金雜劇院本四段中的「段」、北曲雜劇四折每折作獨立性演出的「折」，以及明清民間小戲與南雜劇之一折短劇。其緣故是中國有以樂侑酒的傳統禮俗，也有家樂的傳統，而明代的家樂又特別繁盛。以樂侑酒，其所演出的戲曲勢必不能冗長；而北劇南戲演全本的時間，北劇要一個下午或一個晚上，南戲傳奇則要兩個晝夜或三個晝夜。都非「侑酒」所容許，因而採取傳統的片段性演出。在明正德嘉靖間，北劇南戲刊本就有摘套與散齣的現象，如《盛世新聲》、《雍熙樂府》等，而《迎神賽社禮節傳簿》也反映了民間祀神禮儀中零折散出的演出情形。

明萬曆以後，「折子戲」已經發展完成，從此進入了黃金時代，迄今不衰。它在明清兩代固然盛行於家樂之中，但江湖優伶戲班所慣演全本戲的大衆劇場，乃至於宮廷、祠廟、勾欄、客店、酒館、船舫也都擋不住「折子戲」的潮流，這在文人觀劇記載和相關資料都可以清楚的看出來。也因此今日留下的折子戲劇目，無論崑劇或京劇均有成千上百。

因爲發展完成之後的折子戲具有短小獨立、舞臺實踐求精進、行當藝術化三個要件，而這三要件都在藝人手中成就。所以折子戲雖然不能像全本戲那樣反映廣闊的政治社會和生活，但卻可以言簡意賅，以小見大，窺豹一班，更在劇本成就上有了陸萼庭所舉出的四個要點：

（一）不同程度地發展和豐富了原作的思想性。

（二）適當的剪裁增刪使內容更爲概括緊湊。

（三）大段加工，在形象化、通俗化上下功夫。

（四）重視穿插和下場的處理，化板滯爲生動。

陸氏並認爲這些特點成爲乾嘉以後崑劇的優良傳統。但由上文的論述，這四點折子戲的「新成就」，其實是萬曆以後所有劇種「折子戲」的共性，並非崑劇所特有。

然而陸氏所強調的折子戲藝術腳色行當化，則是很重要的觀點。如衆所周知，北曲雜劇之末旦，但分別爲主唱之男女性人物，可以扮飾任何人物類型，而南戲傳奇之生旦，則分別爲男女主腳人物，且「生旦有生旦之曲，淨丑有淨丑之腔」，生旦職司最繁重之唱做表演，而淨丑等其他腳色皆爲次要，皆爲襯托生旦而設，本身難於有所發揮。而折子戲，則將藝術行當化，使各門腳色皆有充分展現才藝的戲齣，其疆界之嚴，實有不可越雷池一步者。如此一來，就使戲曲藝

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

術，大大的提升了腳色行當的修爲，生旦淨末丑簡直可以並駕齊驅，無形中使得戲曲品味更加的紛披雜陳，觀衆也可以於弱水三千中，各就所好而取其一瓢飲。

對此，徐扶明〈折子戲簡論〉也說：折子戲以折爲單位，生旦淨丑各有「本工戲」獨樹一幟，而又可萬艷同芳。譬如崑曲「冷二面」的重頭戲有「游、活、蘆」，即《西廂記．游殿》中的法聰，以「白」見長；《水滸記．活捉》中的張三郎以「做」見長；《躍鯉記．蘆林》中的姜詩以「唱」見長。又如冠生的重頭戲，有「書、驚、見」，即《琵琶記．書館》中的蔡伯喈，《長生殿．驚變》中的唐明皇，《荊釵記．見娘》中的王十朋，都以唱白做並重。如此演員對「本工戲」精雕細琢，互相競賽，自然不斷提昇藝術。而觀衆也主要在欣賞其藝術，即使不同劇種的同一劇目，如崑、京、贛的《盜仙草》，崑、川、揚的《水漫金山》，也都各有特色各有千秋[161]。

王安祈更認爲：傳統折子戲對當代戲曲更有積極的啓發作用，那是在「人性複雜面的呈現上」。折子戲的演法打破了原來的主從關係，原本微不足道的小人物，反而有了足夠的空間去呈現生動的面貌。駐足於「暫時凝結的時空」裏，舞臺的焦點轉而爲源生衆相的展示，縱使是平庸、卑微，甚或是反面人物，也同樣可以流露深度的內心世界[162]。

王安祈對折子戲「人性複雜面的呈現上」，可以說就是折子戲腳色行當化後的具體說明。

可是誠如陸氏所云，在折子戲觀賞重於一切的情況下，所產生的後遺症是：因意在合律，忽視文義；或取美聽，不顧定格；刪曲增白，顧此失彼[163]。而無論如何，折子戲既以短小獨立爲性格，則其片段單薄，與原本脫節，若非熟悉全本，眞不知所云，也是它「天生」的弊病。

但是折子戲在戲曲表演藝術上的成就，也確實是令人刮目相看的，除上述之外，是否尙有其他的意義呢？對此，王秋桂在其所編輯的《善本戲曲叢刊．出版說明》中，歸納傅芸子（1902-1948）、王古魯（1901-1958）、葉德均（1864-1927）、趙景深、錢南揚、隋樹森、劉若愚和韓南等在介紹各選集和曲譜的重要性，認爲此《叢刊》具有以下五種學術意義：

（一）保存已佚劇本的散齣和佚曲。

161 徐扶明：〈折子戲簡論〉，頁67。
162 王安祈：〈折子戲的學術價值與劇場意義〉，《崑曲辭典》，頁193-195。
163 陸萼庭：《崑劇演出史稿》，頁305。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）可供校勘訂補之用。

（三）顯示元明傳奇改編的複雜過程。

（四）可作民間傳說研究的資料。

（五）含藏許多民間文學如俗曲、酒令、謎語的資料[164]。

這五點若就折子戲劇本而言，都可以當之無愧，尤其是前三點更是「當仁不讓」；而王氏既已舉例說明，這裏就不再贅述了。

現在作爲「折子戲」最代表性的崑劇折子戲，猶有所謂「乾嘉傳統」之說。及門陳芳在〈試論崑劇表演的「乾嘉傳統」〉中，首先指出當代演出名爲「全本」的崑劇，若非「串折戲」，就是「新整編」或「新創」劇目，它們都嚴重偏離了「乾嘉傳統」。她在〈結語〉中說：

> 由中國政府大筆經費支援的當代製作「新崑劇」，都是已經「質變」的崑劇。眞正獲得聯合國所認可的「遺產代表作」，其實是指一套以「折子戲」爲審美對象的「崑劇表演藝術」。這個表演藝術，講究的是崑山水磨調所演唱的「字清、腔純、板正」，風格典雅清麗，綿密悠長；做表注重繁縟細膩、嚴絲合縫、逼眞傳神，正是「唱到那裡，看到那裡，指到那裡」。換言之，值得珍視、薪傳、發揚的重點，應該是崑劇表演既有的典型——關於「尺寸幅度、腳步章法、發聲轉韻」等四功五法的深刻內涵。而此內涵即是所謂的「崑劇典型」，係自清代乾、嘉以來，從演出「定式劇目」開始，擁有固定的折子劇名、指涉固定的表演基型，就已自成體系、形成傳統了。其於度曲美學重視聲形口法、五音四呼、以聲傳情，以及節奏、速度與力度對比等唱曲技法。於表演技術亦體會精深，不論是曲白之音韻、五聲、尖團、文義，或身段、情緒所應拿捏之眼神、發音、運氣、動作細節等，俱已記錄成書，並作爲演員代代相傳的表演指南。上溯崑劇表演的「乾、嘉傳統」，師承脈絡至今依然清晰可見。也許略去變幻的燈光、懾人的音效、誇張的布景、多餘的配器後，才能安靜享受崑劇的雅韻與魅力。

「傳字輩」全部演出劇目將近有七百出折子[165]。據說當代老一輩崑劇演員

164 王秋桂：《善本戲曲叢刊．出版說明》，頁1-3。

165 此一數字乃桑毓喜據民國十三年至三十一年（1924-1942）《申報》、《蘇州明報》、《中央日報》等所載四千八百餘場演出廣告綜合整理而得。詳目見桑毓喜著：《崑劇傳字輩》（南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000年），第六章〈傳字輩演出劇目志〉，頁

臺灣人文學術期刊資料庫

> 尚能搬演二百多出，青壯輩則僅繼承了一百出左右。如何規畫方案，加強落實「崑劇典型」的傳承工作，應該是當務之急。[166]

陳芳這段話，固然是她研究崑劇折子戲表演「乾嘉傳統」的心得，但反觀今日大陸新編崑劇的嚴重缺失，實在很值得令人嚴肅正視，深切省思，從而謀求所以維護發揚之道才是。

2007年5月20日星期天晨5：40完稿
於臺大長興街宿舍

附記：近日爲臺灣戲曲學院《戲曲學報》審稿，讀到友人李曉〈關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承〉，大意謂：崑曲家門戲的代表作，最爲人們熟知的是崑丑「五毒戲」，而事實上崑曲各行都有「五毒戲」，是指各種行當最具特色最具難度的代表性折子戲齣而言，它們是崑曲行當藝術最經典的菁華。

李曉先指出姚民哀（1894-1938）在《南部殘錄》（見《菊部叢刊》）中之生旦淨丑各所專屬的「五毒戲」折子之例，再就所見給予修正和補充。其所舉之折子戲劇目大抵皆屬「乾嘉傳統」，李曉也認爲如今要保護和傳承崑曲藝術，就非保護和傳承這些代表各行當藝術的「五毒戲」不可。

茲錄李文相關部分如下，以供參考。2007年12月19日

《菊部叢刊》中姚民哀《南部殘錄》裏，也談到這個問題，姚民哀說：「生旦丑淨，咸有五毒戲。」並以自己看戲的閱歷，舉例若干。

「官生則《長生殿．迎哭》、《琵琶記．賞荷》、《鐵冠圖．分撞》、《千鍾粟．慘睹》、《邯鄲夢．掃三》。」《迎哭》（《迎像、哭像》）之唐明皇。《賞荷》之蔡伯喈。《分撞》（《撞鍾、分宮》）之崇禎帝。《慘睹》（《千鍾粟．慘睹》）之建文帝。《掃三》（《掃花、三醉》）之呂洞賓。

「小生則《葛衣記．走雪》、《牡丹亭．拾叫》、《荊釵記．男祭》、《西樓記．拆書》、《破窯記．拾撥》。」《走雪》之任西華，演其貧困潦倒之窘狀，若細分可歸窮生戲。此戲在晚清昇平署陳金雀戲目單上曾錄，然後不見有演出記錄。《拾叫》（《拾畫、叫畫》）之柳夢梅。《男祭》之王十朋，在周傳瑛

177-224。

166 見《戲曲學報》創刊號（臺北：國立臺灣戲曲學院，2007年6月），頁211-212。

臺灣大學學術期刊資料庫

的「傳」字輩戲目單中有錄，然很少見演，此戲該歸官生應工。《拾撥》（據南戲《破窯記》改編爲傳奇《彩樓記》，《彩樓記・拾柴、潑粥》）之呂蒙正，應屬窮生戲。實際官生、巾生、窮生、雉尾生俱屬小生。

「雉尾生則《白兔記・回出》、《鐵冠圖・別亂》、《鳳儀亭・擲戟》、《千金記・十面》、《黨人碑・酒樓》。」《回出》（《出獵、回獵》）之咬臍郎。《別亂》（《別母、亂箭》）誤，應是《對刀、步戰》，雉尾生飾李洪基。《擲戟》（《連環記・擲戟》）之呂布。《十面》誤，《十面》非《千金記》原作，而是借用散曲北套曲《十面埋伏》，由老生飾演韓信。《酒樓》之傅人龍，此戲後全福班時已不見演出記錄。

「正旦則《躍鯉記・蘆林》、《琵琶記・別廊》、《雙冠誥・做夜》、《六月雪・斬娥》、《尋親記・課刺》。」《蘆林》之龐氏。《別廊》（《別墳、廊會》）之趙五娘。《做夜》（《做鞋、夜課》）之碧蓮。《金鎖記・斬娥》之竇娥。《課刺》（《教子、刺血》，《教子》亦稱《跌包》）之郭氏，全福班已不見《刺血》的演出記錄。

「貼旦則《西廂記・佳期》、《翡翠記・盜牌》、《紫釵記・折陽》、《漁家樂・羞父》、《牡丹亭・驚夢》。」《佳期》之紅娘。《盜牌》（《翡翠記・盜令》）之趙翠兒，全福班之四、六旦談雅芳擅演，似亦可歸刺旦戲。《折陽》（《折柳、陽關》）之霍小玉。《羞父》誤，全福班之陳四擅演，應歸正旦（小正旦）飾演馬瑤草。《遊驚》（《遊園、驚夢》）之杜麗娘。姚民哀沒有舉例五旦，當時，五旦亦俗稱小旦，旦角演員大多五、六旦兼，四、六旦兼，姚將五、六旦歸屬貼旦，所以會有《折陽》、《遊驚》的誤會。應舉例五旦戲，五旦主戲很多，《折陽》、《遊驚》理應歸五日（閨門旦）。

「刺旦則《鐵冠圖・刺虎》、《漁家樂・刺梁》、《翠屏山・殺山》、《一捧雪・刺湯》、《幽閨記・刺盜》。」《刺虎》之費貞娥。《漁家樂》之鄔飛霞。《殺山》之潘巧雲。《刺湯》之雪豔。《刺盜》劇目不明。人們熟知的是「三刺三殺」，另有《義俠記・殺嫂》、《水滸記・殺惜》。

「老旦則《荊殺記・女祭》、《紅梨記・花婆》、《六月雪・羊思》、《占花魁・勸妝》、《精忠記・刺字》。」《女祭》之王母，此戲在晚清昇平署陳金雀戲目單上曾錄，後全福班未見有演出記錄，周傳瑛的「傳」字輩戲目單中也未錄。《花婆》之花婆。《羊思》（《金鎖記・思飯、羊肚》）之蔡婆。《勸妝》之劉四媽。《刺字》（《精忠記》誤，《如是觀・刺字》）之岳母。

臺灣大學學術期刊資料庫

「老生則《邯鄲夢・雲法》、《快人心・罵曹》、《千鍾粟・搜打》、《滿床笏・卸封》、《醉菩提・伏虎》。」《雲法》（《雲陽、法場》）之盧生。《罵曹》（《快人心》誤，《四聲猿・罵曹》）之彌衡。《搜打》（《千鍾祿・搜山、打車》）之程濟。《卸封》（《封甲、封王》）之郭子儀。《伏虎》之道濟。

「外則《鮫綃記・草相》、《釵釧記・發落》、《十五貫・訪測》、《牡丹亭・鬧打》、《繡襦記・打子》。」《草相》誤，應是《別獄》，外飾魏必簡之父魏從道，父子訣別，魏父極度悲傷，極爲難演。清末民初曾有演出，後全福班已不演，僅以《寫狀》一出傳後世。《發落》（《大審》）之李若水。《訪測》（《訪鼠・測字》）之況鍾。《鬧打》（《吊打、硬拷》）之杜寶。《打子》之鄭儋。

「末則《琵琶記・辭朝》、《牡丹亭・鬧學》、《長生殿・彈詞》、《千鍾粟・草詔》、《九蓮燈・求闖》。」《辭朝》之黃門官。《鬧學》之陳最良。《彈詞》誤，由老生飾李龜年。《草詔》（《千鍾祿・草詔》）誤，由老外飾方孝孺。《求闖》（《闖界、求燈》）之富奴。

「淨則《千金記・別跌》、《三國志・訓子》、又《三闖》、《功臣宴・掃鬧》、《風雲會・訪普》。」《別跌》（《別姬、跌霸》，《跌霸》亦名《烏江》）之項羽。《訓子》（《單刀會・訓子》）之關羽。《二闖》（《西川圖・二闖》）之張飛。《掃鬧》（《宵光記・掃殿、鬧莊求青》）之鐵勒奴。《訪普》之趙匡胤。

「副淨則《萬山亭》、《梧桐雨・跪納》」。《萬山亭》劇目不明。《跪納》（《梧桐雨》誤，《滿床笏・納妾、跪門》）之中軍。

「付則《西廂記・遊殿》、《綴錦前活》、《燕子箋・狗洞》、《雜齣拾金》、《一文錢・羅夢》。」《遊殿》（《南西廂・遊殿》）之法聰。《前活》（《水滸記・前誘・活捉》）之張文遠。《狗洞》之鮮于佶。《拾金》誤，此戲由弋陽腔移植而來，應歸丑行。曾由全福班丑角趙金寶，「傳」字輩丑角姚傳湄、徐傳臻、華傳浩等飾演范陶。傳至今日也由昆丑應工。

「丑則《孽海記・下山》、《水滸・盜甲》、《黨人碑・請拜》、《精忠記・掃秦》、《鳳儀亭・問探》。」《下山》之本無。《盜甲》（《雁翎甲・盜甲》）之時遷。《請拜》（《請師、拜帥》）之劉鐵嘴。《掃秦》（《東窗事犯・掃秦》）之瘋僧。《問探》（《連環記・問探》）之探子。這與今傳的「昆

臺灣大學學術期刊資料庫

丑五毒」有別，已見上文。

姚民哀在文末說：「以上諸劇，均唱作兼擅，非老手不能辦……上述僅窺豹一斑，暇當詳究精確，重復討論。編中掛漏謬誤，自知不免。深望閱者，有以教之。」我在上文中凡與姚氏不同的意見，供讀者參考，亦屬討論。姚氏舉例了生旦淨末丑各行的「五毒」戲後，並說「均唱作兼擅，非老手不能辦」，他的意思非常明確，「五毒」非丑專有，昆曲各行均有「五毒」，實屬爲昆曲各家門戲的代表作。

關於昆曲各家門戲的代表作可提供一些可作參閱。

姚氏所舉官生戲可分小、小官生，除《賞荷》外屬大官生戲，尚可補充《驚鴻記．吟詩脫靴》（李太白）、《琵琶記．書館》（蔡伯喈）等。昆班演出，《琵琶記》之蔡伯喈在《書館》前爲小官生應工，《書館》起爲大官生應工，所以《賞荷》屬小官生戲。小官生戲另有《浣紗記．拜施、分紗》（范蠡）、《荊釵記．見娘、梅嶺、男祭》（王十朋）、《白羅衫．看狀》（徐繼祖）、《金雀記．喬醋》（潘嶽）、《琵琶記．廊會》（蔡伯喈）、《牧羊記．望鄉》（李陵）、《販馬記．寫狀、三拉》（趙寵）等。

姚氏所舉小生戲可分巾生、窮生，其中《男祭》爲小官生戲，《拾叫》、《拆書》爲巾生戲，巾生戲尚可補充《玉簪記．琴挑、偷詩、秋江》（潘必正）、《南西廂．跳牆、著棋》（張君瑞）、《紅梨記．亭會》（趙汝舟）、《獅吼記．跪池》（陳季常）、《西樓記．樓會》（于叔夜）、《雷峰塔．斷橋》（許仙）。窮生戲除《走雪》、《拾潑》外，另有《繡襦記．賣興、當巾、打子、教歌》（鄭元和）、《永團圓．擊鼓、堂配》（蔡文英）、《金不換．守歲、侍酒》（姚英）等。

姚氏所舉雉尾生戲，《別亂》、《十面》有誤，尚可補充《連環記．小宴》（呂布）、《南柯夢．瑤台》（淳于芬）、《鐵冠圖．對刀、步戰》（李洪基）、《鳳凰山．贈劍》（海俊）等。

姚氏所舉正旦戲，包括錯列的小正旦戲《羞父》（馬瑤草），尚可補充《爛柯山．癡夢》（崔氏）、《雙珠記．賣子、投淵》（郭氏）、《尋親記．出罪、府場》（郭氏）、《白兔記．養子、出獵》（李三娘）、《癡訴、點香》（蕭惜芬）等。

姚氏所舉老旦戲，尚可補充《荊釵記．見娘》（王老夫人）、《釵釧記．相約、討釵》（皇甫老夫人）、《南西廂．拷紅》（崔老夫人）、《鐵冠圖．別

臺灣大學學術期刊資料庫

母》（周老夫人）、《玉簪記．逼試》（潘姑母）等，另有《鐵冠圖．守門、殺盜》之王承恩亦歸老旦扮演。

姚氏所舉貼旦戲，將五旦、六旦的劇目併合，極爲不妥，在昆曲演藝史上貼旦有個發展變化的過程，早期有正旦（簡稱旦）與貼旦之分，以在劇中地位而分，正旦爲正角，貼旦爲副角，貼旦可扮演多類女角。清中葉以後，隨著表演藝術的發展，旦類家門分支增多，以演藝性質和角色類型而分，各擅其藝。在傳奇中常見的主要角色爲正旦與閨門旦，此正旦與早期的意義不同，專門扮演中年或青年已婚女角；閨門旦亦稱小旦或五旦，通常扮演年已及笄的淑女或待字閨中的小姐，這是與小生相對應的很重要的女角。老旦，古稱老貼旦，說明是從古貼旦中分出來專門化了。正旦、閨門旦、老旦專職程度強，性質穩定。因古貼旦可以扮演多類角色，所以分化出多種腳色行當，又有六旦、刺殺旦、作旦。六旦又常被直接稱爲貼旦，因爲常扮演正旦與閨門旦的配角，又能兼演刺殺旦與作旦；刺殺旦亦稱四旦，作旦亦稱娃娃生或娃娃旦，此二類專職性也很強。因此，旦類家門的分支應該分列，各有其獨擅的家門戲。

閨門旦戲，除姚氏錯列於「貼旦」的《折陽》、《遊驚》外，尚可補充《牡丹亭．尋夢》（杜麗娘）、《長生殿．絮閣、密誓》（楊玉環）、《玉簪記．琴挑、偷詩》（陳妙常）、《療妒羹．題曲》（喬小青）、《雷峰塔．斷橋》（白素貞）、《浣紗記．拜施、分紗》（西施）、《孽海記．思凡》（色空）等。

姚氏所舉貼旦戲，屬六旦戲的《佳期》、《盜令》外，尚可補充《南西廂．拷紅》（紅娘）、《牡丹亭．學堂、遊園》（春香）、《釵釧記．討釵、小審、大審》（芸香）、《水滸記．活捉》（閻惜姣）等。

姚氏所舉的刺殺旦戲，尚可補充「三殺」之《義俠記．殺嫂》（潘金蓮）、《水滸記．殺惜》（閻婆惜），另有《西遊記．借扇》（鐵扇公主）、《蝴蝶夢．劈棺》（田氏）、《雷峰塔．盜庫、盜草、水鬥》（小青）等，按傳統也由刺殺旦應工。

作旦戲，姚氏未列，在昆曲表演中也是很重要的家門，應予補充，有《浣紗記．寄子》（伍子）、《南柯夢．花報》（花郎）、《邯鄲夢．番兒》（小番兒）、《麟麟閣．激秦》（張紫嫣）、《雙冠誥．做鞋、夜課》（馮雄）等，《慈悲願．胖姑》中的娃娃旦胖姑兒、娃娃生莊旺兒，應歸作旦扮演，但常由六旦兼演胖姑兒。

昆曲家門中原無老生，在家門藝術的發展變化中，受了徽班與皮黃戲的影響

臺灣大學學術期刊資料庫

而形成昆曲老生藝術，於是崑曲扮演中老年角色就分爲老生、副末、老外三類，概屬「末」之大家門。老生成了重要的腳色行當，爲末之正角，戴黑三或花三，亦有不戴髯口的特例，扮演正直剛毅而有地位的中老年男子。副末爲末之副角，戴黑滿或黑三，亦有例外可不戴髯口，兼跌撲功夫，扮演地位較老生低的中老年男角。老外爲末之年長者，戴白滿或花滿，扮演深沉持重的老年長者，以重臣爲多，亦有例外。

姚氏所舉的老生戲，尚可補充《荊釵記．開眼、上路》（錢流行）、《鳴鳳記．寫本、法場》（楊繼盛）、《鐵冠圖．別母、亂箭》（周遇吉）、《寶劍記．夜奔》（林沖）、《牧羊記．望鄉》（蘇武）、《爛柯山．逼休》（朱買臣）等。

姚氏所舉的副末戲，尚可補充《一捧雪．代戮》（莫誠）、《荊釵記．見娘》（李成）、《單刀會．刀會》（魯肅）、《西川圖．三闖》（諸葛亮）、《浣紗記．越壽、回營》（文種）、《漁家樂．賣書、納姻》（簡人同）等。

姚氏所舉淨角戲，即大面戲，以紅、黑面爲主，尚可補充《單刀會．刀會》（關羽）、《一種情．冥勘》（炳靈公）、《九蓮燈．火判》（火德星君）、《千金記．鴻門》（項羽）、《慈悲願．詐瘋、北餞》（尉遲敬德）、《天下樂．嫁妹》（鍾馗）等。

在昆曲家門中，所謂「副淨」已分大面與白面二類，白面又可分白面（相貂、褶子、短衫）與邋遢白面二類。在扮演角色和表演上區別很大，各擅其家門戲。白面戲，如《荊釵記．參相》（万俟卨）、《鳴鳳記．河套》（嚴嵩）、《連環記．擲戟》（董卓）、《紅梅記．鬼辯》（賈似道）、《精忠記．掃秦》（秦檜）、《鮫綃記．寫狀》（劉君玉）、《人哭關．演官》（桂薪）等。邋遢白面戲，如《繡襦記．教歌》（揚州阿二）、《白兔記．賽願》（廟官）、《荊釵記．改書》（孫汝權）、《十五貫．殺尤》（尤葫蘆）、《一文錢．羅夢》（羅和）、《琵琶記．大小騙》（大騙）等。

姚氏所舉的副角戲，副介於大面與三面之間，故稱二面，惟昆曲有此腳色行當，表演特徵性很強，俗稱「冷二面」。其家門戲尚可補充《水滸記．借茶》（張文遠）、《躍鯉記．蘆林》（姜詩）、《鳴鳳記．吃茶》（趙文華）、《鮫綃記．寫狀》（賈子文）、《望湖亭．照鏡》（顏秀）、《燕子箋．狗洞》（鮮于佶）、《義俠記．挑簾、裁衣》（西門慶）等。

姚氏所舉的丑角戲，除上文所謂摹擬毒蟲動作的「昆丑五毒」以外，尚可補

臺灣大學學術期刊資料庫

充《拾金》（范陶）、《紅梨記．醉皂》（陸鳳萱）、《尋親記．茶訪》（茶博士）、《繡襦記．賣興》（來興）、《繡襦記．教歌》（蘇州阿大）、《風箏誤．驚丑》（詹愛娟）、《漁家樂．相梁、刺梁》（萬家春）、《琵琶記．大小騙》（小騙）、《十五貫．鼠、測字》（婁阿鼠）等。

臺灣大學學術期刊資料庫

論說「折子戲」

曾永義

「折子戲」之「折子」原指書寫在「摺子」上的片段劇本，由於其短小便於掌中把握，亦稱「掌記」。而「摺」通稱「折」，故亦寫作「折子」。文獻上「折子戲」或稱「折」，或稱「齣」，俗稱「折子」，不過是在「折」字下加詞尾「子」，使之成爲帶詞尾之複詞「折子」以便稱呼；其結構亦如在「齣」字下加詞尾「頭」，使之成爲「齣頭」。但由於「齣頭」說的人少，「折子」和「折子戲」便成爲通行的戲曲名詞。其選輯因大抵取全本之菁華，故每以「摘錦」、「奏錦」、「錦曲」、「萬錦」、「合錦」，或「選粹」、「萃雜」、「拾翠」稱之，但也有逕以其出諸眾多之全本而稱之爲「雜出」、「雜曲」、「雜戲」、「雜劇」。而將「折子戲」用來稱呼短小獨立經舞臺實踐具行當藝術的戲曲名詞，則晚至一九四九年中共建國之初，因爲民國早期之戲曲名家如齊如山、莊清逸、傅惜華等尚沿襲明清稱之爲「折」或「齣」。

「折子戲」其實爲中國戲曲演出的古老傳統，這種傳統見諸先秦至唐代的「戲曲小戲」和宋金雜劇院本四段中的「段」、北曲雜劇四折每折作獨立性演出的「折」，以及明清民間小戲與南雜劇之一折短劇。其緣故是中國有以樂侑酒的傳統禮俗，也有家樂的傳統，而明代的家樂又特別繁盛。以樂侑酒，其所演出的戲曲勢必不能冗長；而北劇南戲演全本的時間，北劇要一個下午或一個晚上，南戲傳奇則要兩個晝夜或三個晝夜。都非「侑酒」所容許，因而採取傳統的片段性演出。在明正德嘉靖間，北劇南戲刊本就有摘套與散齣的現象，如《盛世新聲》、《雍熙樂府》等，而《迎神賽社禮節傳簿》也反映了民間祀神禮儀中零折散出的演出情形。

明萬曆以後，「折子戲」已經發展完成，從此進入了黃金時代，迄今不衰。它在明清兩代固然盛行於家樂之中，但江湖優伶戲班所慣演全本戲的大眾劇場，乃至於宮廷、祠廟、勾欄、客店、酒館、船舫也都擋不住「折子戲」的潮流，這在文人觀劇記載和相關資料都可以清楚的看出來。也因此今日留下的折子戲劇

臺灣人文學術期刊資料庫

目，無論崑劇或京劇均有成千上百。

因爲發展完成之後的折子戲具有短小獨立、舞臺實踐求精進、行當藝術化三個要件，而這三要件都在藝人手中成就。所以折子戲雖然不能像全本戲那樣反映廣闊的政治社會和生活，但卻可以言簡意賅，以小見大，窺豹一斑。

關鍵詞：折子戲　摺子　掌記

臺灣大學學術期刊資料庫

A Study of *Zhezixi*

TSENG Yong-yih

The term *zhezi* in *zhezixi* (one act play) originally refers to one part of a play written on a folder, also called *zhangji* (notes held by hand), which is thin and small enough for the readers or audience to hold in their hands easily. In fact, while the experts of Chinese theater in the early Republican period such as Qi Rushan, Zhuang Qingyi and Fu Xihua still used the old terms of *zhe* (act) or *chu* (scene), the term *zhezixi* was not used for a short and independent production of traditional Chinese theater until as late as 1949.

Zhezixi is in fact part of the old tradition of Chinese theater, which has appeared as *xiqu xiaoxi* (small play of the traditional Chinese theater) from Pre-Qin to Tang, *duan* (part) in the Song and Jin *yuanben* plays with four parts, z*he* in the Northern *zaju* plays with four acts, and one act short plays in the Ming-Qing folk *xiaoxi* and Southern *zaju* drama. Such theatrical convention is formed on the basis of traditional ritual in which drinking is accompanied with music, and the tradition of training a private theatrical troupe at one's home, which was very popular in the Ming dynasty. Since drinking is usually accompanied with music, the play chosen to be performed cannot be too long. However, the lengths of time required for performing the Northern and Southern drama are different. While one afternoon or one evening for the former is enough, two or three days for the latter would be necessary. In the Zhengde and Jiajing periods of the Ming, there appeared the phenomenona of *zhai tao* (selected song sets) and *san chu* (selected scenes), as in the song collections of *Shengshi xinsheng* (*New Sounds for a Magnificent Age)* and *Yongxi yuefu* (*Songs from the Bureau of Music in This Era of Peace and Joy*).

In the Wanli period of the Ming, *zhezixi* fully developed and entered into a golden age, it still has its energy without decline even now. Though *zhezixi* was mainly performed in the circle of private theatrical troupes in the Ming and Qing, it was also widely performed in the public theater, courts, temples, taverns, or wine shops, as was clearly recorded in the notes and related materials of literati. For this reason, the *zhezixi* plays of *Kunqu* or Beijing Opera have accumulated hundreds and thousands of pieces of work.

The fully developed *zhezixi* has three requirements, such as being short and independent in size and scope, exquisite in theatrical practice, and artistic in performance. The actors and actresses themselves achieved these requirements. While

臺灣大學術期刊資料庫

zhezixi cannot reflect the broad vision of the political and social lives as well as the full-length plays, it is condensed and refined enough to convey meaningful themes.

Keywords: *zhezixi zhezi zhangji*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

《元刊雜劇三十種》，上海：商務印書館，1958年。

《戲考大全》，上海：上海書店出版社，1990年，據中華圖書館藏本影印。

《戲劇叢刊》，天津：天津市古籍書店，1993年。

《禮記》，收入《聚珍仿宋四部備要》，臺北：臺灣中華書局，1965年，據永懷堂本校刊。

三徑草堂編：《新編南九宮詞》，收入楊家駱主編：《曲學叢書》第二集第二冊，臺北：世界書局，1961年。

中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（十冊），北京：中國戲劇出版社，1959年。

中華書局編輯部編：《元曲選外編》，臺北：臺灣中華書局，1967年。

毛奇齡：《勝朝彤史拾遺記》，收入《叢成集成新編》第101冊，臺北：新文豐出版公司，1985年。

王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，臺北：臺灣學生書局，1986年。

_____：《明代戲曲五論》，臺北：大安出版社，1990年。

王森然遺稿，《中國劇目辭典》擴編委員會擴編：《中國劇目辭典》，石家莊：河北教育出版社，1997年。

王溥：《唐會要》，收入《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1969年。

司馬遷撰：《史記》，臺北：鼎文書局，1980年。

江少虞：《皇朝類苑》，臺北：新興書局，1979年。

何良俊：《四友齋叢說》，北京：中華書局，1959年。

佚名：《燼宮遺錄》，收入《筆記小說大觀》，臺北：新興書局，1988年。

佚名撰，劉文忠校點：《檮杌閒評》，北京：人民文學出版社，1983年。

佚名輯：《審音鑑古錄》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第73冊，臺北：臺灣學生書局，1984年。

吳炳：《綠牡丹》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》，臺北：天一出版社，1985年。

吳書蔭：〈崑曲奇葩折子戲〉，香港城市大學中國文化中心舉辦之「崑曲與非實物文化傳承國際研討會」會議論文，2007年8月28日至30日。

吳梅：《中國戲曲概論》，臺北：廣文書局，1971年。

吳敬梓：《儒林外史》，臺北：華正書局，1986年。

吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》，南京：南京大學出版社，2002年。

呂毖：《明宮史》，收入《百部叢書集成》，據清嘉慶張海鵬輯刊本影印。

李介：《天香閣隨筆》，收入《百部叢書集成》，據清咸豐伍崇曜校刊本影印。

李玉著，陳古虞等校點：《李玉戲曲集》（三冊），上海：上海古籍出版社，2004年。

李漁：《閒情偶記》，收入《李漁全集》第3卷，杭州：浙江古籍出版社，1987年。

李福清、李平編：《海外珍藏善本叢書》，上海：上海古籍出版社，1993年。

臺灣大學學術期刊資料庫

沈作喆：《寓簡》，收入《百部叢書集成》，據清乾隆鮑廷博校刊《知不足齋叢書》本影印。

沈約：《宋書》，臺北：鼎文書局，1976年。

沈德符：《萬曆野獲編》，北京：中華書局，1959年。

周　密：《武林舊事》，收入《東京夢華錄》外四種，臺北：大立出版社，1980年。

_____：《齊東野語》，北京：中華書局，1983年。

周貽白：《中國戲曲史長編》，上海：上海書店出版社，2004年。

孟元老：《東京夢華錄》，收入《東京夢華錄》外四種。

孟稱舜：《張玉娘閨房三清鸚鵡墓貞文記》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》。

祁彪佳：《祁忠敏公日記》，1937年8月紹興縣修志委員會校刊，杭州：古舊書店，1982年。

邵伯溫：《邵氏見聞錄．聞見前錄》，北京：中華書局，1983年。

金埴：《巾箱說》，臺北：力行書局，1964年，《古學彙刊》本。

姚桐壽：《樂郊私語》，收入《百部叢書集成》，影印明萬曆中繡水沈氏尚白齋刻《寶顏堂秘笈》本。

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。

柯香君：《明代戲曲發展之群體現象研究》，彰化：彰化師範大學國文研究所博士論文，2007年7月。

洪惟助主編：《崑曲辭典》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年。

范曄：《後漢書》，臺北：鼎文書局，1977年。

徐扶明：〈折子戲簡論〉，《戲曲藝術》1989年第2期，頁62-68。

桑毓喜：《崑劇傳字輩》，南京：《江蘇文史資料》編輯部，2000年。

袁中道：《遊居柿錄》，臺北：新興書局，1982年。

馬臻：《霞外詩集》，收入《四庫全書珍本十集》，臺北：臺灣商務印書館，1981年。

張可久撰，李開先編：《張小山小令》，收入楊家駱主編：《曲學叢書》第二集第四冊，臺北：世界書局，1985年。

張岱：《陶庵夢憶》，臺北：漢京文化出版公司，1984年。

張發穎：《中國家樂戲班》，北京：學苑出版社，2002年。

張楚叔：《金鈿盒》，收入林侑蒔主編：《全明傳奇》。

張祿：《盛世新聲．序》，臺北：國立故宮博物院，1997年，據明正德間刊嘉靖四年東吳張氏增刊本影印。

脫脫等撰：《金史》，臺北：鼎文書局，1976年。

莊清逸：〈戲中角色舊規則〉，《戲劇叢刊》第二期（北平：北平國劇學會，1932年12月20日），亦見1993年合刊本。

_____：〈票界懷舊錄〉，《戲劇叢刊》第二期，同上。

郭勛輯：《雍熙樂府》，臺北：臺灣商務印書館，1981年。

陳芳：〈試論崑劇表演的「乾嘉傳統」〉，《戲曲學報》創刊號（2007年6月），頁211-212。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳爲瑀：《崑劇折子戲初探》，鄭州：中州古籍出版社，1991年。

陳壽：《三國志》，臺北：鼎文書局，1983年。

傅惜華：〈綴玉軒藏曲志．《獅吼記》〉，《戲劇叢刊》第四期（北平：北平國劇學會，1935年10月），亦見1993年合刊本。

寒聲：〈《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》注釋〉，山西師範大學戲曲文物研究所編：《中華戲曲》第三輯，太原：山西人民出版社，1987年。

嵇璜等奉敕撰：《續文獻通考》，臺北：新興書局，1958年。

曾永義：〈有關元雜劇的三個問題〉，原載《國立編譯館館刊》第4卷第1期，收入《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1975年。

_____：《清雜劇概論》，臺北：聯經出版事業公司，1975年。

_____：《明雜劇概論》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1978年。

_____：〈元人雜劇的搬演〉，原載《幼獅月刊》45卷5期，收入《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980年。

_____：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988。

_____：〈元雜劇體製規律的淵源與形成〉，原載《臺大中文學報》第3期，收入《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。

_____：《從崑腔說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，《臺大文史哲學報》第59期（2003年11月），頁215-266。

_____：〈再探戲文和傳奇的分野及其質變過程〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月）；又收入《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004年。

_____：〈弋陽腔及其流派考述〉，《台大文史哲學報》第65期（2006年11月），頁39-72。

無名氏：《玉泉子眞錄》，收入陶宗儀纂：《說郛》，上海：商務印書館，1930年。

馮沅君：《古劇說彙》，上海：商務印書館，1937年。

馮俊杰：〈賽社：戲劇史的巡禮〉，山西師範大學戲曲文物研究所編：《中華戲曲》第三輯。

馮夢禎：《快雪堂日記》，收入《四庫全書存目叢書．集部》第164-165冊，臺南：莊嚴文化事業出版公司，1997年。

黃鈞、徐希博主編：《京劇文化詞典》，上海：漢語大詞典出版社，2001年。

楊惠玲：《戲曲班社研究：明清家班》，廈門：廈門大學出版社，2006年。

楊朝英輯：《朝野新聲太平樂府》，臺北：臺灣商務印書館，1968年。

董誥等編：《全唐文》，臺北：大通書局，1979年。

廖奔：《中國古代劇場史》，鄭州：中州古籍出版社，1997年。

____：《中國戲劇圖史》，鄭州：河南教育出版社，1996年。

臧懋循輯：《元曲選》，臺北：臺灣中華書局，1983年。

齊如山：〈戲劇腳色名詞考．青衣〉，《戲劇叢刊》第1期（1932年1月8日），亦見1993年合刊本。

臺灣大學學術期刊資料庫

齊森華等主編：《中國曲學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1997年。

劉水雲：《明代家樂研究》，上海：上海古籍出版社，2005年。

劉若愚：《酌中志》，收入《筆記小說大觀》第24編第7冊，臺北：新興書局，1986年。

劉義慶著，劉孝標注：《世說新語》，北京：中華書局，1991年。

潘之恆著，汪效倚輯注，《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

潘允辰：《玉華堂日記》，轉引自朱建明：〈從《玉華堂日記》看明代上海的戲曲演出〉，趙景深主編：《戲曲論叢》第一輯，蘭州：甘肅人民出版社，1986年。

蔡毅編著：《中國古典戲曲序跋彙編》（四冊），濟南：齊魯書社，1989年。

鄭騫：〈元人雜劇的結構〉，《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972年。

錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1980年。

_____輯錄：《宋元戲文輯佚》，上海：上海古典文學出版社，1956年。

錢德蒼編撰，汪協如點校：《綴白裘》（六冊），北京：中華書局，2005年重印。

錢謙益：《列朝詩集小傳》，收入周駿富輯：《明代傳記叢刊》第11冊，臺北：明文書局，1991年。

戴不凡：《小說見聞錄》，杭州：浙江人民出版社，1982年。

戴申：〈折子戲的形成始末〉（上）（下），《戲曲藝術》2001年第2期，頁29-36；第3期，頁27-34。

顏長珂：〈談談折子戲〉，《中華戲曲》1986年第6期，頁242-255。

蘭陵笑笑生著，陶慕寧校注，寧宗一審定：《金瓶梅詞話》，北京：人民文學出版社，2000年。

顧炎武：《聖安本紀》，收入臺灣銀行經濟研究室編：《臺灣文獻叢刊》第183種，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1964年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫