



《三十六聲粉鐸圖詠》研究—— 以源自元明戲曲的折子為例*

丘慧瑩

東華大學中文系副教授

摘要

清末宣鼎繪製的《三十六聲粉鐸圖詠》詩畫冊，收錄晚清戲曲舞台上流行的三十六齣淨丑戲。其中將近一半的折子，源自於元明戲曲。

元明代劇作家編創《牡丹亭·僕偵》、《拜月亭·扮恙離鸞》等，原本只是調劑冷熱，並未在全本戲中著意塑造這些淨丑邊配人物。雖說嘉靖時期已有摘段折子的演出，但在當時以「曲」為主要審美標準的舞台上，插科打諢的折子並沒有獨立存在的價值。因此《圖詠》中源於元明戲曲的淨丑折子，少數因唱曲的特殊性而被明代的「曲唱本」收錄，但都不被明代的「劇演本」選本收錄；但在清代戲曲選本《綴白裘》中，幾乎全部都能找到。

對照元明全本與這些折子選本，崑丑除了增加大量說白在角色的通俗

* 本文為國科會專題研究計畫〈晚清崑劇演出研究——以《三十六聲粉鐸圖詠》為例〉(NSC 97-2410-H-259-060) 成果之一部份；原名〈《三十六聲粉鐸圖詠》中的元明折子戲研究〉，原發表於南華大學主辦之「2009 明代文學與思想國際學術研討會」。後投稿至本刊，經審查委員建議修正，改為此名。



《三十六聲粉鐸圖詠》研究——以源自元明戲曲的折子為例

化、生動化下工夫外，更看到淨丑腳色從邊配人物變化為折子主角的過程，以及明末清初之際，淨、付、丑二種行當、三種類型角色的明確分化。從演出台本與全本的對照，不只看到崑丑行當的成熟，更看到藝人對原有折子，在創新與改編後，賦予新的表演風格與審美特色。

關鍵辭：圖詠、崑丑、元明折子、曲唱本、劇演本



A Research on “Picture and Poem Album of Thirty Six Comedy Plays”, Using Fragmented Highlights Originating from Operas of the Yuan and Ming Dynasties as Examples

Huiyin Chiu

Associated Professor, Department of Chinese
Language and Literature National Dong Hwa
University

Abstract

In the late Ching dynasty, Hsuan-Ting created “Picture and Poem Album of Thirty Six Comedian Plays” (三十六聲粉鐸圖詠) in which he collected thirty six popular fragmented highlights of the clown role of the Kun opera play. Half of these plays originated from operas of the Yuan or Ming dynasties.

The original intention of these fragmented highlights, such as “Pu Chen, Mu Tan Ting” (牡丹亭·僕偵) and “Pan Yang Li Luan, Pai Yueh Ting” (拜



月亭·扮恙離鸞) created by playwrights in Yuan and Ming dynasty, was to regulate between the awkward silence and the warmth on the stage. The subordinate figures of Jing and Chou were not deliberately portrayed during the entire performance. Some fragmented highlights were performed during the Jia-Jing period; however, there was no independent existence value for comedy highlights during the days in which the “Chu” was the main aesthetic standard on the stage. Therefore, only few Jing and Chou highlights in the comedy album were included in the libretto for their particularity, but not in the performance script of the Ming dynasty. Nevertheless, almost all of them can be found in the Ching dynasty’s selected opera work “Chui Pai Chiu”.

If comparing those selected highlights of the album to the complete performance scripts of the Yuan and Ming dynasties, it can be found that the clown role of the Kun opera had been entrusted with more spoken parts for making the role more popular and more vivid. In addition, we witness the process in which the roles of the Jing and Chou evolved from subordinate figures to major characters. It is also found that the two roles clearly divided into three categories the Jing, Fu, and Chou during the alternating times of the Ming and Ching dynasties. By making this comparison, we have found not only the maturation of the clown role of the Kun opera but the actors delegated new performance styles and aesthetic features to the original fragmented highlights through innovation and revision efforts

Keywords: Picture and Poem Album of Plays, the clown role of the Kun opera, Yuan and Ming dynasties, libretto, the performance script



一、前言

《三十六聲粉鐸圖詠》¹（以下簡稱《圖詠》），是清末宣鼎對當時流行的三十六齣崑腔丑角折子戲的繪錄與劇評。繪圖評論的主要目的，在於借古喻今抒發警世易俗之意。宣氏在《鐸餘逸韻》（以下簡稱《逸韻》）中，自言：

兩窗無俚，集小戲三十六齣，繪成短冊，各繫小樂府一首，名曰《三十六聲粉鐸圖詠》，蓋欲警自家之聾聵也。（頁一）

他所要警醒的「聾聵」，其實是譏諷混濁世俗的醜惡現象，與抒展懷才不遇的抑鬱不平之氣：

填詞褒貶柄專操，談孝談忠淚兩拋。同是美人香艸意，那須痛飲讀離騷。

粉墨從何變鐸鈴？披圖只為動秋聲。若教郭秃生今日，紙上神情合自驚。（頁四）

這雖然指的是宣鼎看到陳章侯《痛飲讀離騷圖》的感受，卻也人我雙寫。²正因《圖詠》標榜着以戲為木鐸的目的，所以後來的研究者，如趙景深、

¹（清）宣鼎，《三十六聲粉鐸圖詠》，收在《異書四種》中（上海：上海申報館鉛印本，1876），其後附有《鐸餘逸韻》（簡稱《逸韻》）。再次出現時，不另註出處，直接於引文後標明頁碼。

²宣鼎「諷世」的寫作思想是一以貫之的，蔡爾康在《夜雨秋燈錄·序》便說到宣鼎是作是「香草人之喻」、「美刺悉本風詩」，《夜雨秋燈錄》（上海：申報館版，1880），收在《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）冊 1789，頁 247。



徐扶明、車錫倫、蔣靜芬、韋明鐸等，都針對宣鼎身世與《圖詠》內容加以探討。³其實《圖詠》代表的意義，當不僅止於此，本文將在前人研究的基礎上，探究《圖詠》反映出的戲曲史意義：花雅爭勝時期的崑腔活化方式、崑劇丑角行當表演的成熟與時代審美風尚的改變。

由於《圖詠》中三十六齣折子戲，來自於不同的源頭，而不同的折子，對崑劇丑角行當的演出技藝亦有不同程度的影響，本文主要論述源自於元明戲曲中的幾齣折子戲，探討這些劇目被崑劇重新闡述、演出的戲曲史意義。至於《圖詠》中清代的戲曲作品及「時劇」，由於涉及不同的演出意義，另有專文研究。

二、《圖詠》的相關問題

(一)《圖詠》的作者、版本

宣鼎（1832—1880），字子九，號瘦梅、素梅、香雪道人、金石書畫之丐等，⁴館號有：「是此花身館」、「芥子須彌館」、「仙蝶來館」等。安徽

³ 相關研究有：趙景深，〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉，原刊於上海《文匯報》副刊，今收錄於《中國戲曲叢談》（山東：齊魯書社，1986），頁 230-239。徐扶明，《三十六聲粉鐸圖詠》，洪惟助主編，《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002）附錄八，頁 1316-1321、〈崑劇中的時劇初探〉，《藝術百家》1990 第一期，頁 81-86，後收錄在《戲曲研究》（北京：中國人民大學書報資料，1990.8），頁 51-57。蔣靜芬，〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉，《文物》1995 第八期，頁 79-93。車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，《戲曲研究》第 66 輯，2004.11，頁 184-204。韋人，《揚州戲考》（南京：江蘇古籍出版社，1999）。韋明鐸，〈《三十六聲粉鐸圖詠》及其作者〉，《醒堂書品》（南京：江蘇教育出版社，2001），頁 45-51。陸萼庭，〈談崑戲畫〉，《清代戲曲與崑劇》（台北：國家出版社，2005），頁 245-50。

⁴ 《圖詠》上自署的名號尚有：太瘦生、雲山行腳僧、壽眉、瘦道人、鐸史、鐸痴、鐸主人、鐸生世、鐸禪、鐸佛奴、鐸處世、佛弟子、香雪詞人、問香庵主、



天長人，生於道光十二年，卒於光緒六年，得年四十九歲。精通書法、篆刻、詞曲、詩賦，除《圖詠》外，尚有《返魂香》傳奇、《夜雨秋燈錄》、《夜雨秋燈續錄》、《鐸餘逸韻》等作品傳世。

有關宣鼎生年，有 1832、1833、1835、1862 幾種說法。⁵趙景深〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉、徐扶明《崑曲辭典·三十六聲粉鐸圖詠》皆稱其生年為 1835，恐有誤。從宣鼎在《逸韻》中提及：

孝子康叔故里、閻羅包老部民，得二百五十二甲子，瘦梅甫宣鼎燈下走筆。時同治癸酉歲秋七月寫就。(頁四)

虎口遁客、東魯游人、雲山到處僧、墮落行腳僧、是此花生館主人、前生羅浮山香雪道士等。

⁵毛成坤，〈宣鼎《夜雨秋燈錄》、《夜雨秋燈續錄》研究述評〉：1835 年說首先由恒鶴提出，他在由其點校的上海古籍出版社 1987 年版《夜錄》的前言中，提出宣鼎生於 1835 年，這篇序言作於 1985 年三月。之後，陳文新的《文言小說審美發展史》、王火青的《清代的文言小說》、徐凌雲的《簡論安徽在中國古代文學藝術發展中的影響和貢獻》等亦持此說。1833 年說是由侯忠義在其 1988 年寫就的《中國文言小說史稿》中首先提出的。上海古籍出版社 2001 年出版的李修生、趙義山主編的《中國分體文學史·小說卷》亦持這種觀點。1832 年說最早由宋欣提出。宋欣在 1985 年八月為由其校點的時代文藝出版社 1987 年版的《夜錄》寫了一篇前言，在這篇前言中，宋欣提出宣鼎生於 1832 年的說法。為證實自己的說法，宋欣在注釋中依據宣鼎的《自序》和《鐸餘逸韻》，用三條例證，可信地考證了宣鼎的生年。此後，有多篇論文贊同宋欣的觀點，如薛洪勳的《蹉跎不上凌雲賦，且與稗官結幻緣——宣鼎〈夜雨秋燈錄〉讀解紀要》、胡金望的《合說部之眾長，作寫懷之別調——宣鼎〈夜雨秋燈錄〉瑣談》、季步勝的《世間唯有情難畫——〈夜雨秋燈錄〉對人物情感的美學處理》、劉世林的《清代文言小說家之發憤著書及其他》、張靜秋《唐人小說之流亞，〈聊齋志異〉之嫡傳——略評〈夜雨秋燈錄〉》。由此可見，1832 年說逐漸為學術界所普遍接受。中國大百科全書出版社 1993 年版的《中國古代小說百科全書》還著錄一種關於宣鼎生卒年的另一種說法——同治元年（1862）至光緒三十四年（1908），原因不明，依據現有的可靠資料來看，這種說法顯然是錯誤的。

<http://www.gotoread.com/mag/7791/contribution68066.html>，
2009/2/22 上網



得知《圖詠》成於同治十二年（1873），據車錫倫的分析，「二百五十二甲子」，即為四十二年，故得知宣鼎生於道光十二年（1832）。⁶至於宣鼎卒年，較無爭議，光緒六年（1880）《夜雨秋燈續錄》由申報館刊行，卷前蔡爾康《夜雨秋燈續錄敘》稱：「蓋《續錄》猶未梓成，而先生已赴玉樓召矣」，何鏞的《後序》中亦有類似記述，可見此時宣鼎剛去世不久。⁷

據《夜雨秋燈錄·自序》得知宣鼎一生的活動軌跡，大致分為三個階段。二十歲以前成長於殷實之家，童年即接受良好的家庭教育：「十一習楷書，扁額屏幃居然揮灑」，顯見很有書畫天份，只是身體孱弱：「十九忽膺咯血疾，憊矣」。二十歲到三十九歲這個階段，宣氏迭遭世變與家變，「二十外先慈見背、先嗣父廣文公又見背」，此處推斷宣鼎可能因為挑嗣問題，有着過繼的身份；廿四遇歉歲幾餓斃，「廿六奉生父命贅入外家，方得延殘喘」，其間又遇外侮及太平天國軍，不得不攜家竄東海（今江蘇東海縣），後又回到上海，賣畫供饘粥。直到三十一歲，為知縣幕賓，「司筆筭」，三十五歲到江蘇泗陽、鹽城任幕賓之職，最後到了兗州（山東任城）一直過着「奔波蹇澀，近於托鉢」的生活。四十歲以後的階段，「賃宅任城，售書賣畫」，同樣有「一身落魄、四海無家」（頁十）之感。雖說宣氏服膺其父「讀書忌老、著書忌早」的教訓，所以遲未著述，但在四十歲生日時，忽感一生淪落飄零，大病十五日；病癒後，大抒胸臆，奮筆直書，陸續完成《圖詠》及其他的作品。⁸

宣母篤信佛教、愛談因果，這對宣鼎日後創作與生活態度有很大的影響。宣鼎自言，出生之際，其母「夢一道者來叩首膝下，已而生鼎」；而宣鼎四十多歲時亦曾扶乩得知自己前身為「羅浮沖虛觀道士」。宣鼎十九歲之

⁶ 有關分析，見車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，頁 185。

⁷ 宣鼎，《夜雨秋燈續錄》（上海：申報館版，1880），收在《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）冊 1789，頁 429。

⁸ 本段未註明出處之引文，皆錄自宣鼎，《夜雨秋燈錄·自敘》（上海：申報館版，1880），收在《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）冊 1789，頁 248。



前一直茹素，且喜好鬼神果報之事：「聞人有談元者，聽之忘倦，而尤愛僕嫗說果報鬼怪逸事」；在生命遇到種種困頓時，也得助於神佛，方能解脫。如十九歲咯血疾，是「旋得《感應編圖說》讀之得瘳」；廿四遇歉歲，幾餓斃時，「得金經蓮花經諷之，機始轉」。這些說法雖充滿了玄奇與迷信，但充份說明宣鼎在不為世用的情況下，雖態度消極，但著書立說卻「無語不關諷勸」的原因。⁹

光緒二年（1876），宣鼎透過任申報館主筆的好友蔡爾康幫忙，將《圖詠》與《逸韻》付梓，其後《返魂香》傳奇、《夜雨秋燈錄》（光緒三年，1877）、《夜雨秋燈續錄》（光緒六年，1880）亦陸續由申報館刊行。

《圖詠》原本，為折子裝，據蔣靜芬〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉言：「六十年代初，由揚州博物館購於當地書畫收藏家、實業家梁典成的後人手中」¹⁰，今藏於揚州博物館，然因原稿已多處斷裂，順序已不明。上海申報館鉛印出版的《圖詠》，收在《異書四種》中，書中雖未收錄三十六齣折子戲的繪圖，但題識樂府小詩皆全，能釐清已斷裂折頁的原本次序。¹¹《圖詠》詩文均以略帶篆意的隸體書寫，詩、書、畫三者結合，相映成趣。由於宣鼎「刻意追求字體的奇和怪，寫了許多古體字、異體字和通假字，增加了書法的藝術性和古樸的金石趣味」¹²。不過由申報館印行時，不可能造出太多的怪字，因此申報館的排印本相形之下，更易辨讀。

《圖詠》的作者，今可確定為宣鼎無疑。歷來對《圖詠》的作者，曾有過爭議。乃因傳世《圖詠》中，有另一種托名為王素的盜摹本，為崑曲名家徐凌雲所藏。¹³因徐氏為文引用，再加上《圖詠》原本不易獲見，所

⁹ 書同前註。

¹⁰ 蔣靜芬，〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉，頁 82-83。

¹¹ 車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，頁 189。本文獲國科會補助故至揚州與北京等地為蒐集資料，筆者曾專程前往揚州博物館觀看此一畫冊，特此感謝。

¹² 車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，頁 186。

¹³ 趙景深，〈崑劇表演一得·趙序〉（蘇州：蘇州大學出版社，1993），頁 9。



以曾被誤認為王素之作。¹⁴此一托名版本，不僅刪去全部的《逸韻》，也刪去每篇《圖詠》後作者的題識，對圖詠的文字也做了刪改，¹⁵其後研究者雖將《圖詠》著作權還給宣鼎，然而因流通因素，徐扶明依舊為此本點校，收錄在洪惟助主編的《崑曲辭典》（附錄八）中。

（二）《圖詠》的次序

《圖詠》中的三十六齣折子戲，依申報館排印本的次序為：《山門》、《過關》、《大小騙》、《拿妖》、《寫狀》、《賈志誠》、《點香》、《賀舉》、《草相》、《回譚》（回話）、《別弟》、《茶坊》、《活捉》、《演官》、《借鞵》（借靴）、《刺湯》、《訪鼠》、《遺義》、《麻地》、《相梁》、《勢僧》、《思飯》、《掃秦》、《盜甲》、《滾燈》、《陳仲子》、《狗洞》、《下山》、《教誨》（教歌）、《盜牌》、《後金山》、《請醫》、《問路》、《前親》、《打差》、《拾金》。這些都是清末崑曲舞台上流行的折子戲，每齣戲都以崑曲行當中的「丑角」為主要表現重心。至於這些折子的排列次序，是否有意為之？從目前的證據中並無法得知此種排列別具深心，或許僅是宣鼎依看戲的先後一一圖錄的結果。

近代崑劇的腳色家門中，淨稱為大花面，小丑稱作小花面（小面），而副（付）俗稱二花面（二面），又叫冷二面。¹⁶副與丑二者可從勾臉方式區分：

丑和副都勾白鼻子，副角白粉勾過眼梢，僅僅兩腮幫間不勾白粉，次

¹⁴ 此托名為王素之摹本，於文革中散失。見徐扶明，《三十六聲粉鐸圖詠》，洪惟助主編，《崑曲辭典》附錄八，頁 1316。

¹⁵ 車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，頁 187-8。

¹⁶ 陸萼庭曾撰文分析崑劇腳色，詳見氏著，〈崑劇腳色的演變與定型〉，收在《清代戲曲與崑劇》，頁 49-81。



於白面，所以叫二面。丑角臉勾得更小，不過眼梢，所以叫小面。¹⁷

由於崑丑中，分為副丑和小丑兩個細家門，明清傳奇劇本裡寫為「副淨」，簡寫為副或付，很多不歸淨行所扮，都歸丑行所扮¹⁸；丑多扮小人物、好人，副多扮官僚、壞人。因此《圖詠》劇目中，不只有滑稽直率的小丑戲，如《白兔記·麻地》的牧童、《牡丹亭·問路》的癩頭電、《尋親記·茶坊》的茶博士等，還包括了奸詐詭譎、刁鑽古怪、心腸惡毒的副淨戲，如《燕子箋·狗洞》中的鮮于佶、《金鎖記·思飯》中的張驢兒、《水滸傳·活捉》中的張三郎。又由於崑劇中屬淨行的白面常和二花臉、小花臉一起演戲，所以被稱為「白、二、小」¹⁹、「三花面趾頭」，如《借靴》、《賀舉》、《打差》。

由於《圖詠》中三十六齣折子戲，來自於不同的源頭，除了從元雜劇、明清傳奇摘出的折子，還有一些是所謂的「時劇」。而不同的折子，對崑劇丑角行當的演出技藝亦有不同程度的影響，本文主要論述源自元明戲曲中的幾齣折子戲，探討這些劇目被崑劇重新闡述、演出的戲曲史意義。

在三十六齣折子戲中，本文主要討論出自於元明戲曲的折子戲，包括了：《大小騙》、《寫狀》、《草相》、《賀舉》、《茶坊》、《活捉》、《遣義》、《麻地》、《思飯》、《掃秦》、《陳仲子》、《狗洞》、《教歌》、《請醫》、《問路》等²⁰。其中《遣義》出自《鸞釵記》，董康《曲海總目提要》卷五：「《白蛇記》：浙江人鄭國軒編，係明初舊本，後改為《鸞釵記》」²¹，可知此本乃鄭國軒

¹⁷ 華傳浩演述、陸兼之記錄整理，《我演崑丑》（上海：上海文藝出版社，1961），頁 5-6。

¹⁸ 周傳瑛口述、洛地整理，《崑劇生涯六十年》（上海：上海文藝出版社，1988），頁 127-8。

¹⁹ 華傳浩，《我演崑丑》，頁 3-4。

²⁰ 李玉的生平及作品跨越明清兩代，由於明末清初蘇州派劇作家對劇本與舞台的看法又有新變，故本文暫不討論《圖詠》中收錄的李玉作品。

²¹ 董康，《曲海總目提要》卷五（天津：天津古籍書店，1992，據 1928 大東書局原刊本影印），頁 199。



《劉漢卿白蛇記》改本；由於明·祁彪佳，《遠山堂曲品·能品》中曾言：「《鸞釵》……傳為吳下一優人所作」²²，故將此齣歸於明代作品。

《賈志誠》即《嫖院》，雖《綴白裘》題為《四節記》，然非明人《四節記》，《綴白裘·嫖院》下有注云：「是齣遊戲打渾，原無定準，不拘丑副，聽其所長。說白小曲，亦可隨口改易」²³，最後尚有「此齣乃蘇郡名公口授，純用吳音土語」²⁴，故莊一拂推測此劇：「出諸藝人之手，非明人《四節記》戲文」²⁵故本文暫不列入討論。《回話》出自《蝴蝶夢》，但非謝弘儀《蝴蝶夢》，據董康《曲海總目提要》卷三十認為是「此近時人，據小說《莊子休鼓盆思大道》而作」²⁶。莊一拂認為此劇有可能是清初嚴鑄所作²⁷。由於《綴白裘》選本與謝弘儀本差異頗大，故雖為同名劇作，但非明代作品，亦不列入本文討論範圍。

三、《圖詠》崑丑折子對元明原劇改變的方法 之一——主客易位

明代雖為盛演全本戲的年代，但折子戲的演出因為情節的相對獨立，及表演有一定精彩之處，也有一定的市場²⁸。全本戲的演出中，並非照劇

²²（明）祁彪佳，《遠山堂曲品》能品：「傳為吳下一優人所作」。收在《中國古典戲曲論著集成》第六冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁26。

²³（清）錢德蒼編撰、汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005）第六冊第十二集，頁71。

²⁴書同前註，頁88。

²⁵莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》（台北：木鐸出版社，1986），頁1558。

²⁶董康，《曲海總目提要》卷三十，頁1311。

²⁷莊一拂編著：《古典戲曲存目彙考》，頁1683。

²⁸有關折子戲的演出時間問題，王安祈在〈再論明代折子戲〉、〈明代折子戲變形發展的三個例子〉已有詳細討論。收在氏著，《明代戲曲五論》（台北：大安出版社，1990），頁1-79。



作家原本一字不漏、一齣不刪的演出，藝人們為了演出效果，往往大幅修改原作劇本²⁹。長期的舞台演出實踐，使梨園搬演家修改本子時特別注重結構緊湊、重點突出的方法³⁰，所以所以馮夢龍改《牡丹亭》為《風流夢》時，〈僕偵〉折直接大筆刪去，但折子演出卻能發展出《問路》這樣有趣的小品。（有關《三十六聲粉鐸圖詠》中源自於元明戲曲原著與折子名對照表，參見附錄一）

這些原本在全本傳奇中用來銜接情節和調劑冷熱、近乎過場的小戲，受全本戲情節發展的限制，不能喧賓奪主，不過「一旦脫離傳奇大家庭，頓時茁壯長大起來」³¹。折子戲興起後，才形成各行當獨特的風格。陸萼庭對折子戲在劇本方面的體現歸納出四種情況：

- 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為概括緊湊。
- 三、大段加工，在形象化、通俗化上下工夫。
- 四、重視穿插和下場處理，化板滯為生動。³²

特別是第三點「形象化、通俗化」的部份，崑丑折子表現得淋漓盡致；最常見的便是對於淨丑腳色說白的增加，並將原本淨丑腳色已通俗的語言更加俚俗化。如《拜月亭·抱恙離鸞》，原本翁太醫上場時有一段一口氣爽快地報出這些生藥名的說白，這是從敦煌變文中便有的民間趣味³³；但《綴

²⁹ 詳見陸萼庭，〈全本戲的演出特點〉，收在《崑劇演出史稿》（修訂本）（台北：國家出版社，2002），頁 147-73。對於戲曲的各種演出本的名稱，曾永義在〈論說「折子戲」〉有非詳盡的解說，收在《戲曲之雅俗、折子、流派》（台北：國家出版社，2009）頁 347-350。

³⁰ 陸萼庭，〈全本戲的演出特點〉，頁 156。

³¹ 陸萼庭，〈折子戲的光芒〉，收在《崑劇演出史稿》（修訂本），頁 292。

³² 陸萼庭，〈折子戲的光芒〉，頁 283-91。

³³ （唐）無名氏《伍子胥變文》中，便有伍子胥與妻子之間以生藥名互表心意的「藥名詩」，收在項楚著，《敦煌變文選注》（增訂本）（北京：中華書局，



白裘》所收《請醫》把這一段生藥名刪去，改為蘇白打諢。除此之外，花面角色的說白也避免了千人一面、具做吳音的現象，除蘇白外，也適度增加揚白、紹興白、杭州白。

然除了說白變化的手法，崑丑折子對原本的變動尚有「主客易位」及「改變行當」兩種方法，從這兩類折子的變化可觀察崑丑戲取得獨立地位的過程。本節討論「主客易位」型，這一類的折子包括《大小騙》、《麻地》、《請醫》、《教歌》。

所謂「主客易位」型，指原本淨丑與生旦同場時，是以生旦為主角，但崑劇藝人在演出折子時，卻將表演重心轉向，將生的唱曲及戲份減至最低，而強調淨丑的表演，使折子成為淨丑的專場。

《大小騙》由《琵琶記·拐兒給誤》變化而出。《六十種曲》本《琵琶記·拐兒給誤》為第二十六齣，劇情主述拐兒打探蔡狀元家中種種，故冒充陳留人，至相府行騙，伯喈信以為真，便將家書及錢財交給拐兒，要其回陳留家中報訊；就劇情進展而言，是具有危機與情節頓挫的一齣戲，蔡伯喈共唱了五支曲子：【鳳凰閣】、【一封書】、【下山虎】、【蠻牌令】、【駐馬聽】，以鋪敘其對家鄉父母、妻子的思念之情。拐兒（淨扮）上場唱【打球場】、下場唱【駐馬聽】，除上場時有些交待劇情的說白外，並無多大發揮空間。《圖詠》中的《大小騙》在《綴白裘》中收有《拐兒》，全劇重心與《拐兒給誤》已有很大不同；唱曲的部份蔡伯喈只唱《六十種曲》本中原來首尾兩支曲子【鳳凰閣】、【駐馬聽】，院子（末扮）的唱曲被刪掉，新增小騙（丑扮）上場唱【四邊靜】：



六十種曲《琵琶記·拐兒給誤》	《綴白裘》《拐兒》
淨【打球場】	淨【打球場】
	丑【四邊靜】
生【鳳凰閣】	生【鳳凰閣】
生【一封書】、【下山虎】、 【蠻牌令】	
生【駐馬聽】	生【駐馬聽】
末【前腔】	
淨【前腔】	淨【水紅花】

劇情從原來拐兒（淨扮）上場交待的劇情就開始新增，拐兒假扮三郎廟裡的三郎老爺，聽到小騙許願，二人達成協議，合謀欺詐蔡伯喈；小騙先騙了拐子的衣裳鞋帽，然後至牛府行騙，得手後，小騙趁機離開，慣於騙人的拐兒不只沒有銀錢到手，更賠了衣裳鬍子。全劇笑鬧中卻充滿尖苛的諷喻，這種「光天化日魑魅現，以幻欺幻誰習見」（頁二）的「黑吃黑」，不可思議卻又充滿了警世作用。蔡伯喈的唱詞被刪減，二騙的插科打諢成為全劇的重心，嘻笑中的諷喻取代了伯喈的思親，表演焦點與主題明顯轉變。

《請醫》出自《拜月亭·抱恙離鸞》。《六十種曲》本《幽閨記·抱恙離鸞》為第二十五齣，劇情敘述蔣世隆因路途勞頓而得重病，瑞蘭請招商店主人為瑞隆請醫師治病；後瑞蘭與父重逢，王鎮對瑞蘭私下與世隆結為夫妻大為光火，不顧世隆重病，硬將瑞蘭帶走。原本是旦扮瑞蘭唱工非常吃重的一折，且關係二人離合的重要樞紐；但舞台演出時，習慣將此齣一分為二，前半段為《請醫》或稱《王公請醫》，後半段為《離鸞》。前半段翁太醫（淨扮）在劇中原本就有不少發揮的空間，不只唱了三支曲子，與末扮王公也有很多言語上的笑料，使得生旦成為邊配人物。《綴白裘》所收《請醫》，則更是貫徹以淨為主角的演出方式，將生旦的出場延至淨末之後，



且把原本由生旦互訴情衷的【山坡羊】刪除，改變翁太醫只說「都不是，不醫便了」（冊三，頁 71）草草下場的結局，而是再以一段王公與太醫的打諢言語才結束，整齣戲裡，生旦幾乎成了活動道具。

《麻地》出自《白兔記·私會》。《六十種曲》本《白兔記·私會》為第三十二齣，劇情敘述李三娘被虐，至井邊挑水，被牧童戲弄；劉知遠回鄉，從牧童口中得知三娘苦情，至磨房相見，互訴衷情，李洪一夫婦得知劉知遠回來，趕到磨房與劉扭打，被劉趕跑。此齣原為生旦同場且有大量唱段的折子，但舞台演出時，習慣將之一分為二，前半段為《麻地》，後半段為《私會》。如此一來，前半段的《麻地》將李三娘的自艾自嘆沖淡，成為調皮牧童與李三娘、劉知遠鬥嘴抬槓的折子。《綴白裘》所收《麻地》，將李三娘上場唱的【八聲甘州】二支改為一支，且花了很多篇幅在牧童與劉知遠的對話上，由牧童貫串頭尾，表演的重心也全在牧童身上。

《教歌》出自《繡襦記·教唱蓮花》。《六十種曲》本《繡襦記·教唱蓮花》為第二十八齣，敘述鄭元和被卑田院收留，病愈後淨丑所扮乞丐教他唱蓮花落，讓他討飯為生。不過這在全劇中只是一個過場折子，所以生與淨丑的唱段、表演都很簡單。到了《綴白裘·教歌》就有不同的變化，淨扮「蘇州阿大」、丑扮「揚州阿二」（十集，頁 77），明確要求二人使用不同的方言，以製造語言上的諧趣；並增加了要鄭元和拜師學藝的種種名目，又是伏虎韜（弄獼猴）、降龍韜（弄蛇），又是削金板、裝啞子，對乞丐的種種技倆有很深入的描繪。

這一類的折子，並非是在原有劇情上節外生枝出新的情節，而是依著原本的劇情適時的讓淨丑角色有發揮的空間。不過上述的各折尚有微小的差異，前三例中生旦原有大段唱曲，《大小騙》是以新增人物的方式突出淨丑表演，而刪減了生的唱曲，使生居於邊配角色；《請醫》和《麻地》則是將戲一分為二，故有足夠的篇幅讓淨丑揮灑，而使生旦成為配角。至於《教歌》原本就是過場的折子，淨丑不過是發揮其插科打諢的看家本領，使得生在此折中無甚可觀。



四、《圖詠》崑丑折子對元明原本改變的方法 之二——行當改變

行當的定型與戲曲成熟有密切關係，元雜劇在腳色行當的畫分過程中，並無丑這個行當；徐渭《南詞敘錄》出現丑行，但更多後來歸於丑行的角色，在南戲中卻是歸類於「雜」。從《圖詠》中的崑丑折子溯源，可見腳色規整的過程中，崑丑行當的改變歷程。

這一類折子有《掃秦》、《茶坊》與《草相》、《寫狀》、《賀舉》、《活捉》。其變化又可分為以下幾類：

（一）末、丑互換

《掃秦》出自元·孔文卿《地藏王證東窗事犯雜劇》³⁴第二折。此本為末本雜劇，楔子、第一折由正末扮岳飛，第二折正末改扮·地藏化身的呆行者，楔子正末扮何宗立，第三折正末扮岳飛魂，第四折正末扮何宗立。主要敘述地藏王化身為瘋僧，點出秦檜陷害岳飛一事。《綴白裘》所收《掃秦》，唱曲沿用元雜劇，不過刪除了最後四支曲子【鮑老兒】、【耍孩兒】、【三煞】、【二煞】，改以【朝天子】代替；並吸收《精忠記·誅心》中秦檜（淨扮）出場唱【出隊子】。由於元雜劇瘋僧原為末扮，但《精忠記·誅心》中瘋僧為丑扮，《綴白裘·掃秦》中瘋僧亦為丑扮，故《綴白裘》所收《掃秦》，誤作《精忠記》。崑劇演出時，為配合丑扮瘋僧，所以靈隱寺住持就由丑扮改為末扮。

《茶坊》出自《尋親記·懲惡》。《尋親記》一名《周羽教子尋親記》，

³⁴ 此劇有《元刊雜劇三十種》及《元曲選外編》兩種本子。本文使用寧希元點校，《元刊雜劇三十種新校》下，蘭州大學出版社，1988，頁頁 82-97。



為明·王鏐所作，《六十種曲》本中的《尋親記·懲惡》為第三十三齣，主要敘述范仲淹（外扮）喬裝出訪，適遇惡霸張敏（淨扮）強逼茶博士（末扮）借高利貸，等張敏走後，范仲淹從茶博士處得知張敏惡行，回衙後，派人捉拿張，並發配充軍。《綴白裘》所收《茶坊》只演《懲惡》的前半段，劇中腳色主要的變動在表演吃重的茶博士，其行當從原來的末扮改成丑扮，這種情況在《歌林拾翠》所收《尋親記·茶坊博士》已經出現。³⁵為配合這樣的改變，原本在《六十種曲》《尋親記·懲惡》中的丑扮宋清，也隨之變動為末扮的隨從張千。

《草相》出自《絞綉記·相面》，《絞綉記》明·沈鯨所作，今存《古本戲曲叢刊》初集影印清順治間沈仁甫鈔本³⁶，為第十八齣；主要敘述單慶（丑扮）押着魏必簡至無人之處，正欲謀害時，遇一相士（淨扮），相士見必簡面相，預料將來必有將相之分，而單慶若能行一功德，則會有二子送終，此話打動單慶放了必簡；在全劇中此齣類似敘事程式的「神怪情節」³⁷，是民間「積善之人必有後福」思想的展現。《綴白裘》所收《草相》，改單慶（原丑扮）為末扮，並於開頭增加了一段交待劇情的說白。

（二）淨、付、丑的變動

《賀舉》出自《白羅衫》第二十折，《白羅衫》又名《羅衫記》，明·無名氏作，一說即劉方編撰的《羅衫合》，今有《古本戲曲叢刊》三集影印之舊鈔本。此折敘述徐繼祖中了舉人，徐能（付扮）的同伙馬騰（淨扮）、李二（丑扮）等齊來賀喜，並送繼祖進京應試；在全劇中屬淨丑言語調笑「劑冷熱」的場子。《綴白裘》所收《賀喜》，改馬騰（原淨扮）為付扮，

³⁵（明）無名氏編，《歌林拾翠》初集，收在王秋桂編，《善本戲曲叢刊》第二輯（台北：學生書局，1984），頁56-63。

³⁶此本應是演出台本，僅存三十齣，且多處磨滅不清。

³⁷林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，收在《規律與變異：明清戲曲辨疑》（台北：里仁書局，2003），頁63-125。



徐能（原付扮）為淨扮。

《活捉》出自《水滸記·冥感》，此齣又稱《活捉張三郎》。《水滸記》為明·許自昌作，《六十種曲》本中的《冥感》為第三十一齣，敘述閻婆息被宋江殺死之後，她的魂魄夜間來尋張文遠（淨扮），張三郎在與鬼魂一番對答後，認出是閻婆息，閻最後把張三郎的魂勾到陰間。《綴白裘》所收《活捉》唱曲方面變化不大，主要是在唱曲時，增加閻與張的一問一答，表現張文遠對閻的舊情難捨，卻又有人鬼殊途的恐懼心態。在明代所編戲曲選本《歌林拾翠》所收《水滸記·活捉三郎》中，張文遠的行當並未改變³⁸。

《綴白裘》所收《活捉》，改張文遠（淨扮）為付扮。

《寫狀》出自《絞綃記·謀害》，為第十齣，敘述劉君玉（淨扮）對沈必貴懷恨在心，找到惡訟師賈主文（丑扮），請他設計陷害沈必貴。賈主文起先佯作不肯，後劉君玉重金賄賂，賈便替劉寫了一張狀紙，誣告魏從道父子與必貴同謀，企圖行刺秦檜；此齣居全劇中的重要樞紐，唯有此處的「設陷」，方有後來的「衝突」與「解決」。《綴白裘》所收《寫狀》將丑扮賈主文改為付扮，除了更動行當、增加少許說白外，並無太多變化。

前述《草相》中的相士，在《綴白裘》中改相士（原淨扮）為丑扮。

第一類末、丑互換涉及的行當改變，使得崑丑必須要在唱工下功夫，不能僅滿足於身段表現或插科打諢的滑稽表演風格，此舉擴大了崑丑的表演層面。末丑互換涉及劇中人物性格表現轉換，即便丑角多扮小人物、好人，但基本的表演特質是多活潑輕快、情緒表達直接，將單慶改為末扮，則在劇中的表現將更接近正面角色，其舉止、言行也就受到行當的束縛。至於第二類「淨、付、丑的變動」，正是淨、付、丑行當明確分化的調整過程。比對這些被改變的腳色，已是近世崑劇演出定型的分類。三者的變化，要言之，即：全劇的首惡，必為淨扮（白面），付則扮「奸臣、刁吏、惡訟師、沾光幫閒，白目秀才之類人物，和小丑相比，其社會地位一般都較高，

³⁸（明）無名氏編，《歌林拾翠》初集，頁 264-71。



是口中念佛、心中惡毒的角色」³⁹，丑則扮小人物、好人，一般都具備心直口快、爽朗質樸的性格。

姑且不論欠缺丑腳的元雜劇，以上源自於明代戲曲的崑丑折子，在演出時都對原本的行當做了調整；比起源自於清初劇作的崑丑折子如李玉、朱素臣、朱朝佐、李漁等人的作品，行當變動的比例高出許多；而同為明代戲曲選錄的單齣，行當也有調整與不調的差異。這說明了明代劇作家與後來崑劇藝人對行當認識的差距，也顯現了崑丑行當成熟的時間，將遲至明末清初⁴⁰。

五、《圖詠》中源自元明戲曲折子的意義—— 由「曲」到「戲」

宣鼎將《圖詠》中的崑丑折子視為警世木鐸，對世事多有諷喻，「以戲為教」⁴¹的想法不言而喻。然而從崑劇自身而言，這些源自元明戲曲的崑丑折子，正呈現崑劇由「曲」到「戲」的轉變，及多元審美視角的演變過程。

由於本節涉及「曲」、「劇」、「戲」等概念問題，故先在此說明。所謂的「曲」，原是中國古典戲曲的主要表現手段，原本涉及宮調、音律、辭采等問題，但在明代更重視的是唱曲時的「字清、腔純、板正」⁴²的要求。

³⁹ 周傳瑛，《崑劇生涯六十年》，書同註 18，頁 128

⁴⁰ 有關明代傳奇的角色，可參見王安祈，《明代傳奇之劇場及其藝術》（台北：學生書局，1986）第四章〈腳色與人物造型〉，頁 223-45。

⁴¹ 此處所指「戲」，為普遍戲劇意義的概念，與後文「曲」、「劇」、「戲」三個層次的區別略有不同。

⁴² （明）魏良輔，《南詞引正》，收在吳新雷，《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁 278-81。



崑腔經魏良輔改良，原以唱曲為高⁴³，後世稱之為「清工」⁴⁴，與戲台上崑劇的唱法不同。而「劇」，雖偏重劇作故事性的部份，但明代更着重於曲情表現的抒情狀態或戲劇衝突，強調曲文恰如其份地表現故事情節，稱為「曲意」可能更適當些。二者的差異正是明代臨川派與吳江派論爭的主要焦點。⁴⁵只是這種「劇」的概念，與清代「劇即戲也」⁴⁶或是近現代為戲劇是一種綜合藝術的概念還是不同，因此本文另分出「戲」的概念，如此更接近崑丑藝術的本質。

明代萬曆以後，戲曲表演在全本演出、摘錦選出和套曲清唱皆受歡迎的情況下，戲曲刊刻也成為市井書坊賺取商業利潤的重要渠道⁴⁷。從萬曆年間出現的大量戲曲選本，可看出「曲唱本」與「劇演本」兩種不同的選劇傾向⁴⁸，二者的主要差別在於：

劇演選本比較重視在一劇中重要的情節關目，分別、相會、還帶等內容都含有強烈的蓄勢功能，對於展開戲劇衝突、勾聯情節發展具有無可替代作用；而曲唱本則較多注意曲辭的韻律、文辭，如洛地所言：「唱曲，是具體地按規律、依樂譜將曲文唱出來。」⁴⁹

⁴³（明）沈寵綏，《度曲須知·曲運隆衰》卷上：「魏良輔者……所度之曲，則皆『折梅逢使』、『昨夜春歸』諸名筆；採之傳奇，則有『拜星月』、『花陰夜靜』等詞。要皆別有唱法，絕非戲場聲口」，收在《中國古典戲曲論著集成》第五冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁 198。

⁴⁴胡忌、劉致中，《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989），頁 69。

⁴⁵吳新雷，《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996），頁 45-63。

⁴⁶（清）李調元，《雨村劇話》卷上，收在任中敏編，《新曲苑》（台北：台灣中華書局，1970）冊二，頁 342。

⁴⁷朱崇志，《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍出版社，2004），頁 15。

⁴⁸一般而言，文人選本有明確的選曲觀念，將其分門別類以示區別，且重曲輕白，有一部份甚至有曲無白。而民間選本多以出為序排列了事，且白多曲少、重白輕曲傾向。書同前註，頁 20-1。

⁴⁹朱崇志，《中國古代戲曲選本研究》，頁 75。



戲曲選本反映的是時代風尚，不同選家（編刻者）即便有重曲或重劇的迥異心態，唯一不變的原則應是所收劇目、曲文必定膾炙人口、風行於世。只是從明代所編的劇演本或曲唱本中，《圖詠》中源自元明戲曲的折子，被選錄的僅有《歌林拾翠》：《茶坊》、《活捉》，《群音類選》：《掃秦》、《陳仲子》，其餘無所見。

雖《歌林拾翠》與《群音類選》並未有自序說明是書為曲唱本，但從《歌林拾翠》的全名為「新鐫樂府清音歌林拾翠」的「樂府清音」四字判斷；以及二書重曲輕白的傾向看來，二書選編目的，恐怕並非為劇演而設。問題在於：曲唱本的選編系統選擇這四齣折子的理由為何？

前節分析過《掃秦》中的主角瘋僧是由末改為丑扮，唱的是北曲中呂宮套曲，由於出自元雜劇，其文辭、韻律與風格必有可觀之處，被收錄自不為奇。《茶坊》中的茶博士亦由末改丑扮，同樣有大段的唱曲：末【水底魚兒】—外【夜行船】—末【好姐姐】—外【前腔】—淨【前腔】—末【孝順歌】—末【前腔】—末【前腔】—末【前腔】—末【前腔】，特別是連着五支【孝順歌】，一吐心中對張敏的不滿，牢騷憤激淋漓痛快表達的曲文，或許正是選錄的原因。

《活捉》中的張文遠為淨扮人物，在劇中與小旦扮閻婆息以唱曲問答：小旦（扮鬼魂）【滿江紅】—小旦【梁州序】—淨【漁燈兒】—小旦【錦漁燈】—淨【錦上花】—小旦【錦中拍】—淨【錦後拍】—小旦【罵玉郎帶上小樓】—淨【前腔】—小旦【尾聲】，二人同唱的小石調聯套⁵⁰，是明傳奇中唯一的一套小石調聯套，自然有其被選的理由。

《陳仲子》是《圖詠》評折中較不為人所知的一折，《綴白裘》未見收錄。清·焦循《劇說》提及：

⁵⁰ 汪志勇，《明傳奇聯套研究》（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1976），頁99。



近伶人所演《陳仲子》一折，向疑出《東郭記》；乃檢之，實無是也。今得楊升菴（庵）所撰《太和記》，是折乃出其中。甚矣，博物之難也。⁵¹

如果《陳仲子》非選自《東郭記》，而出自《太和記》；依《圖詠》之圖繪與評述，應是《群音類選》選錄的《泰和記·公孫丑東郭息忿爭》齣。只是呂天成《曲品》著錄之《泰和記》⁵²作者為許時泉，「太和」與「泰和」、楊慎與許時泉，不知何者為是。然此折收錄的理由，胡文煥在齣目下便標明：「近有以此為《齊人記》，諸腔甚作，故並爭語，選之」⁵³，可知此齣被選錄乃因聲腔因素之故。

《圖詠》中的元明折子，在明代戲曲選本中被收錄的原因，皆與唱曲傳統關係密切，與清末成為劇演系統的崑丑折子顯然有不少的差距。然而考察《圖詠》其餘源自元明戲曲的折子，是否具備劇演系統的特質？從前述劇演選本的選齣條件：「劇演選本比較重視在一劇中重要的情節關目，分別、相會、還帶等內容都含有強烈的蓄勢功能，對於展開戲劇衝突、勾聯情節發展具有無可替代作用」看來，大多數源自元明戲曲的崑丑折子無法達到這個標準。

從第三節分析中可知《圖詠》中，也有少數稱得上居「劇中重要的情節關目」的折子，如《琵琶記·拐兒給誤》、《拜月亭·抱恙離鸞》、《白兔記·私會》，但轉變成崑丑專場的《大小騙》、《請醫》、《麻地》之後，卻將表演重心轉移至謔浪調笑為主，而與戲劇衝突、勾聯情節發展的特性漸行漸遠；更無論原本就是全劇調劑冷熱的《繡襦記·教歌》、《牡丹亭·問路》。這些不

⁵¹（清）焦循，《劇說》卷四，收在《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959）冊八，頁 151。

⁵²（明）呂天成，《曲品》卷下，收在《中國古典戲曲論著集成》冊七，頁 240。

⁵³（明）胡文煥編，《群音類選》卷二十三，收在王秋桂編，《善本戲曲叢刊》第四輯（台北：學生書局，1987），頁 1191。



具劇情轉折樞紐的折子，原本極有可能因明代的選劇觀念，湮沒在詞山曲海中而不為人知，還好在藝人的舞台妙技下起死回生。

所謂「戲」者，並非合於前引劇演選本標準的「劇」，而是不只有令人可笑、以資載笑的喜劇美學，也有及嘻笑怒罵、陶寫冷笑的諷喻風格。傳統戲曲審美對這些性格怪異、面目醜陋、突梯滑稽的花面人物，一般很難受到青睞與重視。《圖詠》中風格各異的元明崑丑折子，反映了崑劇重曲審美的傳統一直持續至明萬曆年間，但藉着崑劇藝人長年累積的舞台創造，元明戲曲中的這些折子有了新的生命，跳過了「劇」的標準，而以「藝」以「戲」的特質得以在舞台上大放異彩。

六、結語

《圖詠》做為崑劇畫冊的一種，依循崑戲畫的傳統，「多採冊頁形式，所畫以淨丑戲為主，筆法則崇尚簡率寫意，題詞多寓諷喻警世之意」⁵⁴。將淨丑戲視為警世之用，向來是文人「以戲為教」的傳統，陸萼庭為認為「淨丑折子戲多而精彩，足供揮灑點染」未必與事實相符，真正的目的還在於「淨丑面傅粉墨，滑稽突梯，不僅充份體現戲者戲也的本意，還可借題發揮以警世」。宣鼎將戲曲淨丑戲視為現實映照以為警世木鐸的這種「詩言志」傳統，一直是士大夫對淨丑戲的審美價值。

崑劇乾嘉傳統的形成，源自於藝人長期的舞台實踐努力的結果，從《圖詠》中源自於元明戲曲的崑丑折子演變情況看來，崑丑行當的獨立，在明末已逐漸形成。崑丑折子戲出現新的藝術魅力，與其他行當形成分庭抗禮的局面，其方法除了眾所皆知的在說白下工夫外，更具特色的是將原來不屬崑丑專場的折子與傳奇主角的生旦易位，並在原有情節上新增線索，竭盡其插科打諢之能事；一方面也對元明劇本的行當進行吸收與規整，形成

⁵⁴ 陸萼庭，〈談崑劇畫〉，收在《清代戲曲與崑劇》，頁246。



淨、付、丑各有特色、明確分工的局面。

《圖詠》中源自元明戲曲的崑丑折子，因曲文因素少數被明代曲唱本選錄，但更多被劇演本忽略，反映的是崑劇重曲傳統一直持續至明萬曆年間，而這些不居情節樞紐地位的過場片段，並未有獨立存在的價值。直到崑劇藝人在表演上精益求精，使崑劇的舞台「雅豔豪雄，靡不悉備」⁵⁵後，才將崑丑的演出提昇到藝術層次，而這些原本於過場、劑冷熱的小片段，才呈現新的藝術魅力，具備細緻的表演藝術體系，在崑劇的舞台上發光發熱。《圖詠》中的元明崑丑折子，提供了我們追尋近代崑劇丑角行當的成熟，並具備細緻表演藝術體系的重要線索。

⁵⁵ (清)程大衡，《綴白裘合集序》，(清)錢德蒼，《綴白裘》第一集第一冊，頁 1。



附錄一：

《三十六聲粉鐸圖詠》中折子與元明戲曲原著對照表

三十六聲粉鐸圖詠中的折子名	元明戲曲劇外、齣名、齣數
大小騙	琵琶記·拐兒貽誤(26)
寫狀	鮫綃記·謀害(10)
草相	鮫綃記·相面(18)
賀舉	羅衫記第二十折
茶坊	尋親記·懲惡(33)
活捉	水滸記·冥感(31)
遣義	鸞釵記 ⁵⁶
麻地	白兔記·私會(32)
思飯	金鎖記·計貸(13)
掃秦	東窗事犯·第二折
陳仲子 ⁵⁷	東郭記·與之偕而不自失(17) 太和記
狗洞	燕子箋·奸遁(38)
教歌	繡襦記·教唱蓮花(28)
請醫	拜月亭·把恙離鸞(25)
問路	牡丹亭·僕偵(40)

⁵⁶ 全本不存，故無法得知出自於何折。

⁵⁷ 未見劇本，僅能依劇目推測其出處。



引用書目

一、傳統文集

- (唐)無名氏，《伍子胥變文》，收在項楚著，《敦煌變文選注》（增訂本），北京：中華書局，2006。
- (明)魏良輔，《南詞引正》，收在吳新雷，《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社，1996。
- (明)沈寵綏，《度曲須知》，收在《中國古典戲曲論著集成》第五冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)祁彪佳，《遠山堂曲品》收在《中國古典戲曲論著集成》第六冊，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)呂天成，《曲品》，收在《中國古典戲曲論著集成》冊七，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (明)胡文煥編，《群音類選》，王秋桂編，《善本戲曲叢刊》第四輯，台北：學生書局，1987。
- (明)無名氏編，《歌林拾翠》初集，收在王秋桂編，《善本戲曲叢刊》第二輯（台北：學生書局，1984），頁 56-63。
- (清)玩花主人選編，錢德蒼續選、汪協如點校，《綴白裘》，北京：中華書局，2005。
- (清)焦循，《劇說》，中國戲曲研究院編，《中國古典戲曲論著集成》冊八，北京：中國戲劇出版社，1959。
- (清)李調元，《雨村劇話》，收在任中敏編，《新曲苑》，台北：台灣中華書局，1970。
- (清)宣鼎，《三十六聲粉鐸圖詠》，原本，揚州博物館藏
- (清)宣鼎，《三十六聲粉鐸圖詠》，收在《異書四種》，上海：上海申報館鉛印本，1876。



《三十六聲粉鐸圖詠》研究——以源自元明戲曲的折子為例

(清)宣鼎，《鐸餘逸韻》，收在《異書四種》，上海：上海申報館鉛印本，1876。

二、近人著作

毛成坤2009〈宣鼎《夜雨秋燈錄》、《夜雨秋燈續錄》研究述評〉，
<http://www.gotoread.com/mag/7791/contribution68066.html>，
(2009/2/22 上網)

王安祈1986《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北：學生書局。

王安祈1990《明代戲曲五論》，台北：大安出版社。

王傳淞口述、沈祖安、王德良整理 1987《丑中美》，上海：上海文藝出版社。

朱崇志2004《中國古代戲曲選本研究》，上海：上海古籍出版社。

吳新雷1966《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社。

汪志勇1976《明傳奇聯套研究》，台北：嘉新水泥公司文化基金會。

車錫倫、蔣靜芬，〈清宣鼎的《三十六聲粉鐸圖詠》〉，《戲曲研究》第
66輯，2004.11，頁184-204。

周傳瑛口述、洛地整理 1988《崑劇生涯六十年》，上海：上海文藝出版社。

林鶴宜2003《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，台北：里仁出版社。

洪惟助主編 2002《崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄》，台北：國家出版社。

胡忌、劉致中 1989《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社。

韋人1999《揚州戲考》，南京：江蘇古籍出版社。

韋明鐸2001《醒堂書品》，南京：江蘇教育出版社。

徐扶明1990〈崑劇中的時劇初探〉，《藝術百家》第一期，後收錄在《戲曲研究》，北京：中國人民大學書報資料，1990.8，頁51-7。



- 徐扶明 2002《三十六聲粉鐸圖詠》，洪惟助主編，《崑曲辭典》附錄八，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 徐凌雲演述、管際安、陸兼之記錄整理 1959 《崑劇表演一得》，蘇州：蘇州大學出版社，1993。
- 莊一拂編著 1986《古典戲曲存目彙考》，台北：木鐸出版社。
- 陸萼庭 1980《崑劇演出史稿》（修訂本），台北：國家出版社，2002。
- 陸萼庭 2005《清代戲曲與崑劇》，台北：國家出版社。
- 曾永義 2009《戲曲之雅俗、折子、流派》，台北：國家出版社。
- 華傳浩演述、陸兼之記錄整理 1961《我演崑丑》，上海：上海文藝出版社。
- 董康 1928《曲海總目提要》，天津：天津古籍書店，1992，據 1928 大東書局原刊本影印。
- 寧希元點校 1988《元刊雜劇三十種新校》蘭州，蘭州大學出版社。
- 趙景深 1960〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉，原刊於上海《文匯報》副刊，今收錄於《中國戲曲叢談》，山東：齊魯書社，1986。
- 趙景深 1980《曲論初探》，上海：上海文藝出版社。
- 蔣靜芬 1995〈宣鼎和他的《粉鐸圖詠》〉，《文物》1995 第八期，頁 79-93。

