

- 25 詳張舜徽「史學三書平議」中「表歷」「斷限」「編次」三篇評。
- 26 參見劉節「中國史學史稿」，民七五，弘文館，第八章丁。
- 27 唐初顏師古之注「漢書」，可能對劉知幾的史學觀念有所影響。

(唐人柳璨，嘗著「史通折微」十卷，以啟「史通」。然其書已佚，不知所指為何。余讀「史通」，於古今論劉書者，意或不愜。因闢別蹊，用窺其奧，而仍柳書之名焉。己巳初春，寫於淡江大學中文系)

汪道昆「大雅堂樂府」 在明雜劇史上的意義

李 惠 綿

汪道昆^①是明代萬曆年間的曲家。其「大雅堂樂府」又稱「大雅堂雜劇」，^②共有四種，屬嚴謹完整的「套劇」體製，奠定典型的「南雜劇」及一折「短劇」，並開展晚明及清代的套劇、南雜劇和短劇，在明雜劇史上具有重要意義。此特色及意義必先對明雜劇有一些基本的認識，而後經由「大雅堂樂府」情節配套之分析及與其他類似劇作相比較才能彰顯出來。因此本文分四小節論述，先略述明雜劇概況，次分析「大雅堂樂府」，最後論說汪氏之作在明雜劇史上的意義及其對晚明和清代的影響，以完成撰寫本文之旨趣。

一、明代雜劇概述

雜劇在中國戲劇史上像一道萬丈光芒，不僅籠罩元代，亦照耀明代劇壇。^③由於劇種本身具有開展性、創新性，故會因時代文風之異及其他劇種影響，以致在體製格律、關目排場、內容題材、體式風格等方面有所蛻變，因此同是雜劇，元明兩代是有差別的。^④元雜劇的折數（四折）、唱法（一人獨唱）、角色（末、旦、淨為主）、曲類（北曲七

汪道昆「大雅堂樂府」在明雜劇史上的意義

音)、宮調(一折一宮調)、韻協(一套一韻部)及聯套(曲牌先後次序)多有固定的模式和謹嚴的規律;⑤至明代雜劇開始突破北曲規律的束縛,而且不守元人科範的比例依時代先後迅速增加,根據曾師永義「明雜劇概論」第一章,明雜劇大略分為三期:

甲、初期:憲宗成化以前(二三六八——一四八七)一百二十年間。主要作家包括明初十六子、⑥朱權、朱有燾及無名氏劇作家。作品共一百六十八本,其中改變元人科範者約佔百分之十九·五四。

乙、中期:孝宗弘治至世宗嘉靖(一四八八——一五六六)約八十年間。主要作家有康海、王九思、楊慎、許潮、徐渭、馮惟敏、汪道昆、梁辰魚等人。作品共二十八本,改變元人科範者約佔百分之七十八·五七。

丙、後期:穆宗隆慶至明亡(一五六七——一六四四)約八十年間。主要作家包括陳與郊、徐復祚、沈璟及吳江派諸家、⑦王衡、凌濛初、孟稱舜及其他北雜劇諸家、⑧傅一臣及其他南雜劇諸家。⑨作品共二百三十五本,改變元人科範者約佔百分之八十九·八九。

初期雜劇改變元人科範者僅於折數、唱法及樂曲,⑩可見明初尚保存元劇餘勢。到了中期,改變者約增加百分之六十,變化之跡顯然:折數有少至一折;一折中有用兩套北曲者;有數劇合成一劇者;有開場用家門形式者;合套之外有用合腔者;更有以南曲作雜劇者。⑪明代後期,由於傳奇發展到巔峯狀態,劇雜作家遂大量運用南曲創作,傳奇之體製自然闖入雜劇中,故此期不合元人科範者高達百分之九十,其折數多至十一折,少僅一折,所用曲類有南曲、南北曲、南曲合套、南北合套等情形,⑫元明雜劇至此成為兩種完全不同的面貌。元明雜劇成為兩種不同風貌的關鍵時代在明代中期(後期只是承其餘緒,作家更多、作品更豐而已),筆者所關注的正是此時期雜劇體製的蛻變轉型,而汪道昆即是此時期重要劇作家之一,「大雅堂雜劇」也正具有轉變的特色。

二、「大雅堂樂府」情節配套之分析

「大雅堂樂府」四種是:「楚襄王陽臺入夢」、「張京兆戲作遠山」、「陳思王悲生洛水」、「陶朱公五湖泛舟」,這四種雜劇與明沈德符「顧曲雜言」中「雜劇」條下所記有一種不同:

北雜劇已為金元大手擅其場,今人不復能措手。曾見汪太函四作,為「宋玉高唐夢」、「唐明皇七夕長生殿」、「范少伯西子五湖」、「陳思王遇洛神」,都非當行。

沈氏所記無「遠山殿」而有「長生殿」,然「長生殿」未見其他戲曲書籍著錄,題目亦不詳(參莊一拂「中國古典戲曲存目彙考」卷六),惟清姚燮「今樂考證」依沈說著錄但別無佐證;又考「大雅堂雜劇」之版本有明萬曆原刻本、「古名家雜劇」本⑬及「盛明雜劇」本,⑭皆無「長生殿」而有「遠山戲」,鄭振鐸「中國文學史」第五十九章斷此劇當是沈氏記錯。本文係以現存於「盛明雜劇」卷一至卷四所收錄者為依據。

「大雅堂雜劇」每劇僅一折,每折敘述一個故事,各自獨立,以下分別就各劇之關目情節及配套排場予以綜合分析。

(一)高唐夢

此劇演楚襄王與宋玉遊高唐,夢與神女相契事。⑮開場由末念「如夢令」詞一闕,類似傳奇家門形式(以下三劇皆同),全劇可分三個排場:

首先由宋玉(生扮)和襄王(小生扮)先後上場,各唱引子一支,演宋玉聞楚襄王出遊雲夢,警蹕傳聲,乃待駕於高唐山,向楚王陳述朝雲巫山神女故事。接著用「高陽臺」四支,⑯宋玉唱二支分敘朝雲景狀及巫山神女之貌;襄王唱一

支表神思飛動之情；章華大夫（末扮）唱一支力諫襄王返宮，形成襄王欲尋覓巫山神女之阻力，後以襄王入夢告一段落。

其次演神女（旦扮）會襄王，而以辭別告結。神女獨唱南呂宮〔香羅帶〕二支為贈板，①⑦是纏綿文靜之細曲，①⑧正與此婉轉含情之境相合。

第三場演襄王夢醒，因是春夢一場，百種離愁交集，故唱仙呂集曲〔醉羅袍〕二支敘述繫戀惆悵之情（集曲多為細曲）。以下轉變宮調，再唱南呂〔香柳娘〕二支，①⑨體會莊生物化之意，有「遺榮去奢，同歸滄沉」之慨。〔香柳娘〕宜用於行走奔赴情境下，此處表感嘆傷悲並未適切。

以上三個排場正合引場、主場、收場之結構。②⑩襄王為主角，理應以生扮，今扮小生，未免輕重倒置。全劇皆用南曲，通押「車遮韻」之入聲韻，⑪由於北曲止有平上去三聲而無入聲；而南曲四聲俱備，遇入聲之字定宜唱作入聲，稍類三音即同北調，故李漁有「少填入韻」之論（「閒情偶寄·詞曲部·音律第三」）。就戲劇搬演性質而言，此劇必勞唱者之嗓音，難以表現。

（二）遠山戲

此劇演張傲為其妻畫遠山眉事。⑫開場照例由末念〔畫堂春〕詞一闕，並有下場詩云：「籍籍張京兆，金杯映翠眉，閨中行樂秘，少有外人知」，相當於元雜劇末尾總括劇情大意之題目正名，完全是傳奇第一齣家門形式。

張傲夫婦（生、旦扮）先後上場各唱雙調〔金瓊瑰〕之半引（合為一引），分別導引劇中主角動作：一邊是張傲早朝完畢，正策馬還家，意欲「杜門謝客，且與內子遊賞一迴」；一邊則是夫人「曉起慵妝，蛾眉懶畫」，正倚闌望君歸來。「遊賞」與「畫眉」二事即成為兩個主要情節。南呂〔懶畫眉〕四支由二人輪唱，演述張傲親持彩筆為夫人畫得「曲如新月，淡似春山」之眉，閨房之樂奚如也。〔懶畫眉〕是細曲，宜於生旦出場唱之，單用數支可成一套（參「曲

律易知·論排場」）；曲牌之名正與劇情相合，可謂妙筆。畫眉之後，夫人於後閣洗妝樓治具，欲與張相公上樓探春，進入遊賞之情節。

排場轉換，遂移宮換羽，由南呂宮轉為黃鐘宮。先以〔畫眉序〕二支，分別由旦、生二人獨唱再合唱末兩句，敘述樓中風景。其後插入一段藉鬥草之嬉而行酒的遊戲，頗饒趣味。此段篇幅不少，益增本劇幽雅之情趣，茲舉一段說明：

（旦）也罷！你每自鬥，輸者罰一巨觥。（衆應）理會得！（小旦）我有杜鵑。（淨）我有蝴蝶。（貼）一花一草，卻不是對。（淨）你不知莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑正是對。（貼）也罷！

這是一種遊戲文字，張師清徵「我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字」一文，討論遊戲文字之種類，其中有「酒令」一項：「酒令原是一種遊戲，以一人作令官，飲者聽其號令，違令者受罰。號令或者是四書、五經、詩詞曲唱，甚而成語、諺語、笑話，無一成規。」又云：「酒令有文雅、有極細、也有極粗的不同，變化極多，甚見學問和機智。」（見「幼獅學誌」第十四卷第三、四期）。上文所舉是李商隱「錦瑟」詩二句，正屬典雅之酒令。其他如「采卷耳，不盈傾筐，嗟我懷人，豈不斷腸」，⑬乃是竄改詩經句，典雅中有逗趣語，中國文字應用於戲曲中之諧趣由此可見。

鬥草嬉戲後，由女樂二人（小旦扮）及從人、執樂器者（淨丑扮）分別合唱〔畫眉序〕二支。最後以黃鐘〔滴溜子〕、〔雙聲子〕二支無贈板之曲配合，由小旦、淨丑、生旦起舞作歌為結，極其歡愉。⑭

曾師永義認為：「論結構以『遠山眉』最佳，情節雖簡，而插入淨丑打諢，間用歌舞，使場面顯得熱鬧可觀」（見「明雜劇概論」第四章），此乃與「高唐夢」最大差異處。「高唐夢」出場人物多達十一人，而主唱者只有生、旦、小生三人，而且都是獨唱一支曲子；本劇則劇中人物皆有唱作，是衆唱衆作之劇，在傳奇排場中，這樣一齣稱為「羣

戲」，⑤「遠山層」即屬羣戲歡場。

(三) 洛水悲

本劇演曹植遇洛神事。⑥家門形式與下場詩同「遠山戲」。前二劇都是生角先上場（傳奇第二齣才是正戲之始，例由生角先上場），本劇則由旦角先上場，「大雅堂」雜劇四種唯本劇如此。甄后（旦扮）上場以仙呂入雙調〔步步嬌〕和〔好姐姐〕二支組成引場，自敘傾心曹植，因中郎將弄權，郭氏專寵，以致隕身；又悉知子建度伊闕，將至洛川，乃托名洛神宓妃待之，以圖良覲，此段賓白頗長，但前唱贈板細曲〔步步嬌〕，冗長賓白之後即以無贈板之〔好姐姐〕，緊促而過，可調劑引場之緊慢。

引場之後，陳思王（生扮）上場，由仙呂入雙調轉換黃鐘宮，唱具有武裝性質的〔神杖兒〕，以配合陳思王「後車數十乘，從者數百人」的浩大聲勢及洛川「雲沙煙莽，山歷歷水湯湯」之雄偉蒼茫。然後場景轉移到陽林之下（子建至洛川，將假宿此間，散步陽林之下），曲調遂由黃鐘宮轉為中呂宮，唱細曲〔好事近〕二支，生旦二人同在場上，各抒心懷。子建倚杖，目見河洲之上有一麗人（甄后托名洛神宓妃在江湄緩步等待子建），作者安排子建相問，讓淨丑中涓二人猜度娉婷麗人是何女子。以猜測臆度的方式推展戲劇情節，是古典戲曲中經常運用的技巧。⑦在既不是潯陽妓女，也不是江漢游女，也不是浣紗烈女，更不是嫁河伯的鬼女之後，由于建口述一大段「洛神賦」形容之，誠為敗筆之處。

生旦相見，子建睹物神傷，追思甄后容色與宓妃相若而不勝感觸；宓妃亦「悲涼人世苦參商」而無語自傷，因劇中人物情在悲惻，故以曲調急遽之〔泣顏回〕二支表其激切之情。二人互贈佩玉、明珠，再由中呂宮轉換清新綿邈之仙呂宮，〔解三酲〕二支正宜於兩情纏綿的文靜劇情。最後宓妃拜別，再由仙呂宮轉換感嘆傷悲之南呂宮，以〔五更轉〕二支唱出「寂寞金鋪，蕭條塵網」之惆悵，第二支〔五更轉〕兼具全劇收尾之作用。⑧

以上三劇皆用南曲。傳奇一齣中，宮調之轉換不宜過三，而「高唐夢」不計引子，移宮換調四次（商調→南呂→仙

呂→南呂）；本劇亦多至五次（仙呂入雙調→黃鐘→中呂→仙呂→南呂）。又「大雅堂」雜劇四種皆一韻到底，並未因排場轉變而換韻，似乎不合傳奇移宮換韻的體例。然這畢竟是蛻變轉型中的雜劇，雖運用傳奇家門、樂曲、唱法、角色的體製，也不必全以傳奇體製的標準規範之，而且「高唐夢」和「洛水悲」都演述主角人物一段奇遇，兩情相悅而不得相從，故人物情意婉轉曲折。由上文分析，其聲情與劇情多相合，並未因移宮換韻過多而傷音律之美。

「高唐夢」和「洛水悲」皆以「不盡為無盡，給人以惆悵浩渺之感，餘味最足」（參「明雜劇概論」第四章），在曲白方面，「洛水悲」駢麗典雅基於「高唐夢」；意境方面，子建只是孤館難眠，欲作一賦；而襄王更有「楚天雲雨盡堪疑」及「莊生物化之言非孟浪」的體悟，境界較深。又此二劇皆演述生角與神女相遇事，然就舞臺表現，前者是夢，後者非夢；從現實時空而言，二者皆是「溯游從之，道阻且長，所謂伊人，在水一方」之夢幻，並屬悲情浪漫的劇作。

(四) 五湖遊

本劇演述范蠡功成身退，同西施泛舟五湖事。⑨其排場結構是四劇中最簡單者。通劇以西湖為場景，在范蠡（生扮）與西施（旦扮）決定從此逝去之前，有一大段相當冗長的賓白：前半段賓白是范蠡自敘曾佐勾踐平吳，因越王難與慮危，遂棄千乘之業，與愛姬西施託五湖之遊。時涼水初收，鱸魚正肥，泛舟遊湖時遇漁翁夫婦（淨丑扮），開展下半段賓白。賓白中穿插歌唱，不致因冗長賓白而沉悶單調。蓋漁翁夫婦欲以魚易酒，遂各作漁歌一曲，寓寄「以才見殺，可以警世」及「漏盡鐘鳴，行者不止，乃是自取其禍」之深意，足見漁翁夫婦分明是逃世避名之江湖散人。作者安排范蠡夫婦與漁翁夫婦相遇，才能強化主人翁從此「再不向紫陌遨遊，紅塵奔走」的決心，而彰顯「功成身退，身退名隱」的主題。就意念情境而言，四劇中當以此劇和「高唐夢」最富深意。

本劇以雙調南北合套組成，⑩生唱北曲，旦唱南曲，是四劇樂曲之最特殊處。此合套是傳奇中最習見者，其中〔雁兒落〕應帶過〔得勝令〕，〔沽美酒〕應帶過〔太平令〕（屬帶過曲），本劇各用單支亦無妨。合套中之北曲按例應由

同一角色主唱到底，南曲則自由任唱（明清傳奇已有不遵守者），本套尚合乎體法。許守白論排場將配合劇情的套數分為九類，^①本套屬於歡樂類，頗合本劇遊湖之悠然自得，不悲不喜，逸趣沖遠。

祁彪佳「遠山堂劇品」將「大雅堂雜劇」四種列為「雅品」，並精要評其特色：「高唐夢」莊雅不羣；「遠山戲」樂而不淫；「洛水悲」巧於傳情；「五湖遊」以冷眼寫熱心，祁氏所評甚是。汪道昆之作，雖有戲劇之結構體製，其實是一篇篇典雅婉麗的文賦，因此這類劇作，宜於案頭，不宜於搬演場上。由於「中國戲曲是兩個傳統的結合：一方面是戲劇，具有敘事文學的問架；一方面卻是套曲，仍然是抒情文學的內涵，因而在評價的標準上，歷來總有重視案頭之曲與場上之戲的爭論」。^②故沈德符評其「都非當行」（見前文引）；王驥德「曲律」卷四亦云：「世所謂才士之曲，如王弇州、汪南溟、屠赤水輩，皆非當行」，二人皆從不宜於場上搬演而評斷「大雅堂」雜劇非當行之作。然此作畢竟是明代雜劇文學之下的產物，在體製結構上又有相當特殊之處，故應深入探討它在明代雜劇發展史上的意義。

三、「大雅堂樂府」在明雜劇史上的意義

本節將根據上節對「大雅堂雜劇」的觀察分析，更深一層討論它在明雜劇史上的意義，而它的意義又必須與同期的許潮和徐渭加以比較才能彰顯出來，茲從三方面加以討論。

（一）兼具獨立而完整的套劇

「大雅堂雜劇」是四本雜劇的合名，張全恭「明代的雜劇」，將這類「合數劇而冠以一個名稱者」，謂之「套劇」，^③筆者以為此定義還可以更嚴謹——合數個完整獨立又兼具共同性之劇而冠以一個名稱者。雖然劇本是各自完整獨立的，但彼此之間又有結構體製及內容題材的關聯性和相似性，表示劇作者刻意以特殊體例完成的劇作。「大雅堂雜劇」即合於這種套劇的體製，為清楚勾勒本套劇的體製，茲將上節的分析列一簡表：

大雅堂	折數	曲類	套數	韻	家門	主角	配角	唱法 先唱後白	題材	情境
高唐夢	一	南曲	三套	車遮入聲	末開場： 一、如夢令	小生—— 楚襄王 旦—— 神女	生、小生 末、小外 淨、丑	一、生旦獨唱	襄王夢 巫山神女	浩渺悲涼
遠山戲	一	南曲	二套	支思齊微混韻	末開場： 一、畫堂春 二、下場詩	生—— 張敞 旦—— 張夫人	小生、貼 小旦、淨 丑	一、生旦獨唱 二、接唱 三、合唱	張敞為妻 畫眉	婉轉閒雅 歡愉熱鬧
洛水悲	一	南曲	二套	江陽	末開場： 一、臨江仙 二、下場詩	生—— 陳思王 旦—— 宓妃	小旦、淨 丑、外末	一、生旦獨唱 二、接唱 三、合唱	陳思王奇 遇洛神宓妃	惆悵纏綿
五湖遊	一	南北合套	一套 (一北二南相間)	尤侯	末開場： 一、浣溪紗 二、下場詩	生—— 范蠡 旦—— 西施	末、淨、 丑	一、生旦獨唱	范蠡與西施泛舟遊湖	逸趣沖遠

這四本雜劇每劇一折，每折敘述一個故事，可謂是「精緻短小」，其體製格律頗為一致，結構亦完整；它們獨立敷衍眾所熟知的文人韻事題材，極寫男女婉轉悱惻之情，「高唐夢」和「洛水悲」皆超乎現實，「遠山戲」和「五湖遊」

則落實人間，四劇各自表現不同的氣氛情境，猶如四篇文賦，共同組成案頭諷誦的套劇。

以四種劇本合題一個總名者，始於明成化年間沈采「四節記」，此記分春夏秋冬，以四名人配四景，各述一故事（一記分四截，由此開始），不過它是屬於戲文的體製，且今未有傳本。^④後來「太和記」「按二十四氣，每季填詞六折，用六古人事，每事必具始終，每人必有本末」即是「四節記」之擴充（見沈德符「顧曲雜言」）。

「太和記」雜劇，「盛明雜劇」選入八種，從內容體製看，當屬於沈德符所說「太和記」二十四折中之八折。曾師永義推論「盛明雜劇」八種當是許潮原作，楊慎不過竄改而已。^⑤

許潮，字時泉，生平事蹟欠詳。張全恭根據靖州直隸州志卷十云其嘉靖十三年為舉人（一五三四年），如此則早於汪道昆。「太和記」的題材雖有相關性，但只是二十四本殘存的八本；而且「敘述一個片段的事，並沒有故事的結構」（張全恭語），因此未盡合於套劇的體製。

至於與汪道昆同時的徐渭（一五二一——一五九三年）有「四聲猿」之作，也被列為套劇類：

- 【一】漁陽三弄：演禰衡擊鼓罵曹事，一折皆用北曲。
- 【二】翠鄉夢：演月明和尚渡化娼妓柳翠事，一折皆用南北合套。
- 【三】雌木蘭：演巾幗女傑花木蘭代父從軍事，一折皆用北曲。
- 【四】女狀元：演黃崇嘏女扮男裝應試狀元及第事，五折皆用南曲。

可見「四聲猿」不像「四節記」那樣整齊，其故事內容也完全不同類，形式結構更有折數多少及南北曲的不同（參「明雜劇概論」第四章），因此筆者認為它也不是嚴謹的套劇。如此則「大雅堂」應是明代現存雜劇作品中時代最早、最完整、最合乎套劇體製的劇作。

（二）奠定典型的南雜劇

張全恭說：「南雜劇一名，出自明胡文煥的『羣音類選』，蓋指明中葉以後，以南曲填製的雜劇」，考「羣音類選」卷二十六，首先選錄者即是汪道昆的「高唐夢」、「京兆記」及「洛神記」，並於「高唐記」下云：「此下皆係南之雜劇，故有不分齣數者」。關於南雜劇的廣狹定義，曾師永義在「明雜劇概論」有界說：

狹義的南雜劇是指每本四折，全用南曲，王驥德所謂「自我作祖」的劇體，其形式和元人北雜劇正是南北相反。廣義的南雜劇，則指凡用南曲填詞，或以南曲為主而偶雜北曲、合套，折數在十一折之內任取長短的劇體。因為這樣的劇體和傳奇只是長短的不同而已，應當也屬於南北曲變化後的南曲範圍，所以仍可稱之為南雜劇（八三頁）。

汪道昆「大雅堂雜劇」中三種全用南曲，一本用合套，自然是南雜劇作品。曾師永義說：「雜劇的轉變，至此更加分明。許潮之後，伯玉是最致力於創作南雜劇的人，以他的身分地位，對雜劇的影響，應當比許氏大得多。在體製格律上，這四本雜劇其實就等於傳奇的一齣，只不過多加了頭尾而已。」因此曾師推其為「南雜劇的典型」（二六六頁）。然則何以「大雅堂」較之於「太和記」更具南雜劇的典型？茲將「太和記」八種列一簡表，加以觀察：

太和記	折數	曲類	套數	主角	配角	唱法
武陵春	一	兼用南北曲	一、北商調一套 二、南曲四套	正末—— 桃源主人	外、生、外、副末、小生、小 外、淨、旦、小旦	先白後唱
蘭亭會	一	兼用南北曲	一、南曲二套	生—— 王羲之、謝安	副末、丑、正末、外	先唱後白

寫風情	一	兼用南北曲	一、北仙呂一套 二、南曲二套	劉生 禹錫	副末、丑、正旦、貼、正末	先白後唱
午日吟	一	兼用南北曲	一、北南呂一套 二、北黃鐘一套 三、南曲	杜末 子美	正生、副末、丑、外、旦、貼	先唱後白
南樓月	一	兼用南北曲	一、南曲一套 二、北折桂令一支	正末 廣亮	副末、淨丑、正生、小生、外、 正末、小旦	先白後唱
赤壁遊	一	南曲	一、南曲一套	生 蘇軾	副末、末、淨、外	先白後唱
龍山宴	一	兼用南北曲	一、南排歌、北寄生草 二、南楚江秋、孝白歌 △皆用子母調	生 桓溫	外、小生、末、淨、丑、正旦	先白後唱
同甲會	一	南曲	一、南曲一套	正末 文彥博	外、生、小生、副末、淨、丑	先唱後白

配合上文「大雅堂」的簡表和「太和記」雜劇相比較，可知「大雅堂」所以為典型南雜劇之原因：

第一：「大雅堂」運用傳奇的家門形式代替元雜劇的楔子。由末上場用一闕詞比興諷寄作者的情意心志，再以下場詩概略劇中大意，使雜劇更顯現南曲化；「太和記」則未用家門形式。

第二：「太和記」的男主角有的是正末（末），有的是生，尚有元雜劇以末為男主角的遺跡；「大雅堂」則全以生為男主角，而且劇情發展即以生且為重要脈絡，使其以獨唱或主唱的方式宣洩人物的情懷，這也是傳奇的體例，所以「太和記」的次要角色類型雖多於「大雅堂」，但因人人都唱，不能集中情節的發展，因此角色的安排運用不夠成熟，自然不及「大雅堂」的凝練和精緻。

第三：「太和記」或先白後唱，或先唱後白，也是南北曲文化期間不成熟的現象；「大雅堂」則採傳奇方式，一律先唱後白，而且人物上場亦採傳奇體例，都先唱「引子」導引劇情。

第四：純粹運用南曲創作，「太和記」只佔四分之一；「大雅堂」則佔四分之三，另外四分之一還運用傳奇中最習用的雙調南北合套，而在「太和記」中則只是「南北合腔」而已。^⑤

由於「大雅堂」成熟地運用許多傳奇的體製，所以使雜劇完全「南曲化」，而奠定典型的南雜劇。至於徐渭「四聲猿」雖也有全以南曲填詞，也有南北合套，但「四聲猿」之作「高華爽俊，穠麗奇偉，無所不有，稱詞人極則，追躡元人」（王驥德「曲律」卷四）；又「其詞雄邁豪俊，直入元人之室」（吳梅「顧曲塵談」），而典型的南雜劇，其曲文是典雅藻麗，賓白是整飭雅潔的，它是案頭吟詠的「文士劇」。

由上所述，「大雅堂」是最先奠定典型的南雜劇，也正是明代中期雜劇蛻變轉型的一大特色。

（三）著力創作一折的短劇

盧翼野「明清戲曲史·短劇的流行」（七十四頁）以及張全恭「明代的雜劇」皆認為所謂「短劇」就是指單折的雜劇。會師永義對短劇的定義也有廣狹之別：

廣義的短劇是與傳奇相對待而言的，亦即上文所說的廣義的南雜劇（案：指凡用南曲填詞，或以南曲為主而偶雜北曲、合套，折數在十一折之內任取長短的劇體），因為它較之傳奇，只是長短的不同而已。狹義的短劇，則專指四折以下的雜劇，因為它比起一般觀念的四折的雜劇更為短小了。（第八三頁）

會師「明雜劇概論」對於「南雜劇」取其廣義，對於「短劇」則取其狹義。本文亦採取短劇之狹義，因為「大雅堂」四種都是一折而已。

以一折譜一事，就雜劇而言，無疑是一種新的形式（參周貽白「中國戲劇發展史」四三八頁）。一折短劇也是發軔於明代中期，王九思「中山狼」院本（雖稱院本，實為雜劇）首開其端，可謂「自我作古」。①王九思這番嘗試，在當時顯然發生了影響，踵接者便有以一折譜一事的「太和記」，汪道昆即是承繼王九思、許潮之後，著力創作一折短劇的作家。

由上論述，大雅堂雜劇同時具備三大特色：它是嚴謹的套劇、典型的南雜劇及一折的短劇，因而在明雜劇史上，有其特殊的價值與意義，儘管它不是「當行」之作，然而在戲曲發展史上的地位是可以肯定的。

四、結語——對晚明及清代雜劇的影響

明代中晚期以後，套劇之作不少：如沈璟「博笑記」十種、葉憲祖「四艷記」、程士廉「小雅四紀」、沈自晉「漁陽三弄」、傅二臣「蘇門嘯」十二種、黃方儒「陌花軒」雜劇七本。清代也盛行：如嵇永仁「續離騷」、張翰「續四聲猿」、桂馥「後四聲猿」、曹錫輔「四色石」四種、嚴廷中「秋聲譜」、石韞「玉花間」九奏、張聲玠「玉田春水軒」九種等等。至於南雜劇和短劇更加「朝氣蓬勃，降及滿清更登峯造極，只是逐漸古典化，終至脫離氍毹，登上案頭，而變成辭賦的別體了」（「明雜劇概論」八三頁）。一折的短劇在清代尤其盛行，鄭振鐸「清人雜劇序」云：「雍乾之際，可謂全盛……，短劇完成，應為此時。風格異采，以及聲律並臻絕頂，為元明所弗逮。」直到同治光緒，短劇才現衰落之勢。這是就套劇、南雜劇、短劇三方面個別的影響而言。汪道昆處於明代雜劇蛻變的時期，其「大雅堂雜劇」對明代中晚期至清代雜劇的發展頗具開創性，而現存明雜劇作品中，也只有「大雅堂雜劇」兼具以上所述三大特色，足見此劇的歷史意義。經過蛻變轉型的明雜劇，自不必再以元雜劇的「當行本色」規範之，明代雜劇自成格局、自成特色亦即其「當行本色」。這是研究戲曲史者應當具有的通變觀。

【註 解】

- ① 汪道昆，字伯卿，一字伯玉，號隅溪，晚號函翁，安徽歙縣人。生於嘉靖四年，卒於萬曆二十一年（西元一五三五——一五九三）。官至兵部侍郎，明雜劇作家中，以其官職最顯。擅長古文辭，與王世貞齊名，號「兩司馬」。著有「太函集」一百二十卷。
- ② 任中敏「散曲概論」卷一「名稱」解釋「樂府」云：「原為一切詩歌之叶樂者，在曲則無論劇曲、散曲皆包含在內。但元明以後論曲者多用以指散曲，表示其曲曾經文學士之陶冶而後始成者，所以能入樂府，充一代雅樂之辭，與尋常街市中之俚歌不同也。」案：論曲者雖多以樂府指散曲，但元明清劇作家亦有以樂府稱「雜劇」者，如清代尤侗「西堂樂府」，汪氏之作亦然。
- ③ 根據傅惜華「元雜劇考」，元雜劇作家有八十餘人，作品七百餘種，現存一百六十七種；而據會師永義「明雜劇概論」第一章，明雜劇作家有一百二十五人，作品五百餘種，現存二百九十種，可見就作家與作品數量，元明雜劇是勢均力敵。「明雜劇概論」，學海，民國六十八年出版。
- ④ 會師永義有「元明雜劇的比較」一文，從劇作家、內容思想、體制、音律、關目排場、文學造詣等六方面加以比較。收入「中國古典戲劇論集」，聯經，民國六十六年再版。
- ⑤ 關於元雜劇的體制格律可參考鄭因百先生「元雜劇的結構」及「論元雜劇散場」二文，收入「景午叢編」上編，中華，民國六十一年出版。
- ⑥ 明初十六子係依據馮虛子「太和正音譜·古今羣英樂府格勢」所列「國朝一十六人」：王子一、劉東生、谷子敬、李唐賓、湯舜民、賈仲明、楊納、楊文奎、唐以初、王文昌、蔭楚芳、陳克明、穆仲義、蘇復、夏均政。後七子皆無作品傳世，亦無著作目錄。
- ⑦ 吳江派諸家指王驥德、呂天成、沈自徵、葉憲祖等人。
- ⑧ 北雜劇諸家指梅鼎祚、徐士陵、桑紹良、陳汝元、祁麟佳、李維等人。
- ⑨ 南雜劇諸家指汪廷訥、王澐、徐錫輝、卓任遠、王應選、程士廉、袁于令、鄭式金、陸氏廉、吳中情奴等人。

- ⑩ 折數由四折增為五折；唱法有分唱、合唱、接唱；樂曲有南北合套（如賈仲明「昇仙夢」）或摻入南曲套數（如周憲王「神仙會」）。
- ⑪ 如徐渭「漁陽三弄」一折中用仙呂、中呂兩套北曲；又其「四聲猿」係四劇合為一劇；楊慎北劇「洞天玄記」及汪道昆南劇「大雅堂」四種皆有以家門形式開場；許潮「蘭亭會」、「武陵春」有用合腔；又其「回甲會」、「赤壁遊」則以南曲作雜劇。
- ⑫ 即一劇中用「南曲」或兼用「南曲、北曲」、「南曲、合套」或「南曲、北曲、合套」兼用。
- ⑬ 「古名家雜劇」，明萬曆間龍峰徐氏陸續刊行，「彙刻書目」著錄此書，共分二編：其一為「古名家雜劇」。共八集，收劇四十種；其二為「新續古名家雜劇」共四集，收據二十種，俱題「玉陽外史編」。此書原編未見，僅見脈望館鈔校本「古今雜劇」中所收五十五種，台北平圖書館、南京國學圖書館所藏十種以及「彙刻書目」著錄而今未見者十三種，則原書至少有七十八種。參鄭因百先生「元明鈔刻本元人雜劇九種提要」，收入「景午叢編」上編，中華，民國六十一年出版。
- ⑭ 「盛明雜劇」初集、二集，明沈泰編，崇禎年間刻本。共收明人雜劇各二十種，為明代雜劇作品最豐富而重要之總集。近人武進董氏誦芬室有覆刻本；民國十九年有上海中國書店影印石印本；五十二年臺北文光出版社影印原刻本。
- ⑮ 宋玉，楚人，曾事楚襄王。「昭明文選」卷十九收有「高唐賦」、「神女賦」，疑為後托，取材於此。元楊納「楚襄王夢會巫姬女」，明王子「楚岫雲雜劇」，皆同題材。參陳萬鼎「全明雜劇提要」（鼎文，民國六十八年出版）、莊一拂「中國古典戲曲存目彙考」（木鐸，民國七十五年出版）。以下三劇本事考皆參考此一書。
- ⑯ 商調（高陽臺）過曲宜疊用，並宜於莊重之排場，此處用得貼切。
- ⑰ 許守白「曲律易知」概論：「贈板專施之南曲，北曲則板式概無一定，亦無贈板之說。贈者，增也。如此曲原為十六板，歌者欲從其和緩美聽，可加板式，增為三十二板，但只許增一倍。有贈板之曲例應在前，無贈板之曲例應在後，此為南曲第一關鍵。」
- ⑱ 許守白「曲律易知」分曲之性質有三類：一曰細曲，亦名套數曲，宜於長套所用，即纏綿文靜之類也；二曰粗曲，亦名非套數曲，宜於短劇過場等所用，即鄙俚噱殺之類也。其三為可粗可細之曲，以便隨人運用。參「論粗細曲」一條。「曲律易知」，著者出版，民國六十八年初版。

- ⑲ 雖未換排場，但因集曲可以單獨使用，故尚無妨。
- ⑳ 會師永義「中國古典戲劇選注」，注解關漢卿「關大王獨赴單刀會」第一折，正以「引場」、「主場」、「收場」分析之。今借用此觀令分析汪氏之作。
- ㉑ 周德清「中原音韻」係北曲作家填曲用韻之準繩，清沈乘慶「曲韻鑿珠」則為南曲曲韻之圭臬，遠咸以後，南曲作家率用沈韻。但據張師清徽「明清傳奇導論」中「明代傳奇犯韻」統計，得知其用韻仍依據「中原音韻」；又據會師永義「長生殿研究」第二章，明沈璟「南詞韻選」及明傅一臣「蘇門嘯」十二種曲所標注之韻部名稱也依「中原音韻」，可知明代南曲家習用「中原音韻」，故本文仍依此韻書。
- ㉒ 張敞傳：「又為婦畫眉，長安中傳張京兆眉樞。有司以奏，上問之，對曰：臣聞閨房之內，夫婦之私，有過於畫眉者。上愛其能，弗責備也，然終不得太位。」（見「前漢書」卷七十六「趙尹韓張兩王列傳」第四十六）。本劇撫拾此事。元高文秀「宣帝問張敞畫眉」雜劇，清陳培脈「畫眉記」皆同題材。
- ㉓ 小旦曰「我有卷耳」，淨曰「我有斷腸」，貼曰「這也答不來」，淨曰「你不知采采卷耳，不盈傾筐，嗟我懷人，豈不斷腸。」
- ㉔ 「畫眉序」、「滴溜子」、「雙聲子」正宜於飲宴的歡樂排場。
- ㉕ 「羣戲」與「同場」有別：多數角色在同一場面的唱作分量上有顯著軒輊者謂之同場。參張師清徽「明清傳奇導論」結論第一章，華正，民國七十五年出版。
- ㉖ 此劇完全依託「昭明文選」收錄曹植「洛神賦」及李善注。宋元戲文有「甄皇后」，題材相同。
- ㉗ 例如「琵琶記」第三十齣「關哀問情」，蔡伯喈鬱鬱不樂，怏怏沉思，牛氏見之，殷勤細問其故，亦是同樣技巧。
- ㉘ 南曲有若干曲牌往往置於套末，雖非尾聲，而實具有尾聲之作用，抑或即所謂「本音煞」，（五更轉）即其中之一。參汪志勇「明傳奇聯套研究」，政大碩士論文，臺新水泥公司文化基金會研究論文第二〇〇種。
- ㉙ 「史記·貨殖列傳」及「前漢書·貨殖列傳」皆有范蠡傳，敘述范氏理財治國，功成身退，泛舟五湖諸事，惟越王賜西施乃稗官野史之

言耳。元趙明道「陶朱公范蠡歸湖」雜劇，明梁辰魚「浣紗記」傳奇，題材相同。

茲將此劇之南北合套者錄如下：

北雙調過曲「雁兒落」生唱——南仙呂入雙調過曲「停棹令」旦唱——北雙調過曲「收江南」生唱——南仙呂入雙調過曲「園林好」旦唱——北雙調過曲「沽美酒」生唱——南「尾聲」旦唱。七言四句下場。

這九類是：歡樂類、悲哀類、遊覽類、行動類、訴情類、過場短劇類、急遞短劇類、文牘短劇類、武裝短劇類。見「曲律易知·論排場」。

參柯師慶明「中國文學之美的價值性」，收入「毛子水先生九五壽慶論文集」，幼獅，民國七十六年出版。

見「嶺南學報」第陸卷第一期，以下引張氏語，皆從此文。

呂天成「曲品·舊傳奇」著錄「四節記」，「明清傳奇鈞沈」輯有佚曲一支，又散見於「醉怡情」等書，「八能齋錦」題此劇作「西遊記」。參莊一拂「中國古典戲曲存目彙考」一〇〇頁。

「盛明雜劇」收錄「太和記」八種，「武陵春」下題云：「許時泉或作楊升庵」，而本文則標許潮撰，又首頁上端註云：「弇州謂升庵多川調，不甚語南北本腔，說者謂此論似出於妬，今特遴選數劇以商之知音者。」而以下「蘭亭會」雜劇則直題「巴蜀升庵楊慎編」，故不知是楊作或許著？張全恭認為「『太和記』本有兩本，一為許潮作，一為楊慎作，因為體折相同，後人每每混亂了不知是誰作的。」張氏並將八種歸於楊作，與會師永義意見不同。

鍾嗣成「錄鬼簿」云：「以南北調合腔自和甫（沈和）始。」所謂「合腔」是一折中偶用南北二種腔調；而「合套」則從頭到尾，無不南北曲相間，普遍運用於傳奇，足見「合腔」是「合套」的原始形式。合腔與合套，前賢往往混而不分。參凌景埏「南戲與北劇之交化」，收入「中國古典文學論文精選叢刊」戲劇類（一），幼獅出版。

用一折作一本雜劇，或謂始於元人陳進生之「圍棋圍局」，然其乃增補「西廂記」，非獨立一劇，不能認作創格。