

《六十種曲》臺本或墨本屬性考辨 ——以《荊釵記》、《香囊記》為例

洪逸柔*

（收稿日期：104 年 3 月 30 日；接受刊登日期：104 年 7 月 8 日）

提要

明代毛晉匯編的傳奇選集《六十種曲》，歷來多視之為場上演出之臺本。筆者重新檢視其觀點，探討諸家說法是否成立，並試著從《六十種曲》的編選理念與劇本體製出發，以釐清此套傳奇總集的屬性問題。

從汲古閣的出版傾向與《六十種曲》的選劇、弁語來看，毛晉編刻《六十種曲》最初是為教化人心，彰顯儒家綱常，其後續出《繡刻演劇》亦是從文學價值上著眼，但也兼及場上流行劇目；而毛晉交遊對象也多是文人、學者而非戲班、演員，可知其刊刻劇作的主要來源當以文人墨本為主。

從汲古閣本《荊釵記》、《香囊記》與文人評本、崑劇臺本的比對則可看出，汲古閣本在體製齣目、情節關目與曲白科介等方面都較接近文學本，但部分齣目或曲牌結構亦能為戲場接受。由此觀之，《六十種曲》或許更貼近寄託了文人編選意識的墨本，首要考量劇作的閱讀與文學價值，但亦兼及其場上演出的可行性。

關鍵詞：六十種曲、毛晉、汲古閣、臺本、墨本、香囊記、荊釵記、折子戲

* 國立臺灣師範大學國文學系兼任講師、世新大學中國文學系兼任講師。

一、前言：

明萬曆至清康熙年間，崑劇演出逐漸發展為全本演劇、摘錦演出和套曲清唱並行的局面，戲曲選本也在大量文人與書坊的編選、刊刻之下，無論質、量都較前一時期更加成熟。¹除了只錄曲文的清唱本以外，這些戲曲選本通常具有案頭閱讀與觀摩表演的雙重功能，然其所採用之底本可分為二類：或選刻文人原著、評本或改本，如陳繼儒評點、選輯的《六合同春》，著重其文學價值，可稱之為「墨本」；或刊印伶人刪改的舞臺演出本，如《樂府紅珊》、《歌林拾翠》等，著重其表演效果，稱之為「臺本」。分辨刊本之屬性，有助於後人了解明末清初戲曲文本與舞臺所呈現的審美差距，亦可從中觀察當時戲曲演出之樣貌。

崇禎年間毛晉汲古閣所輯《六十種曲》，收錄了雜劇、南戲與傳奇共六十部全本劇作，為現存最豐富而重要之明代匯刻傳奇總集。陸萼庭指出：

本時期（指明天啟初元到清康熙末葉的明末清初時期）劇目累積的成果，當推毛晉刻的《汲古閣六十種曲》，它所選的古今六十種戲曲大都是當時比較盛演的劇本，故其書扉頁標榜「繡刻演劇若干本」，表示並非案頭之書。²

以《六十種曲》所收劇作皆盛演於舞台，而視其為明末清初「盛演劇目」的總集，並無太大爭議。然其後學者緣此「並非案頭之書」的說法，推論《六十種曲》收錄劇作乃是場上演出的伶人改本，則稍嫌武斷。如徐扶明認為毛晉編此書「是為了供舞台演出」³；俞為民從「繡刻演劇」的標題論定該選集「選入的劇本大多為舞台演出本」⁴；馬衍認為毛晉選劇「注重劇本的舞台演出效果」、「所收諸劇皆非案頭之作」⁵；周彥文、金夢華亦皆

¹ 趙山林：《中國戲曲傳播接受史》（上海：上海世紀出版集團，2008年），頁310-311。

² 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年），頁140。

³ 徐扶明：「《六十種曲》所選的戲曲作品，大都是在舞臺演出本。」「毛晉編《六十種曲》，不僅為了文人學士案頭閱讀，更重要的是為了供舞台演出。」，見《崑劇史論新探》（臺北：國家出版社，2010年），頁18、19。

⁴ 俞為民：「《六十種曲》注重舞台性，其中選入的劇本大多為舞台演出本，這從每一套的《繡刻演劇十種》這一標題中就可知。」見〈傳奇精華的匯集——《六十種曲》〉，《古典文學知識》第3期（1995年），頁106。

⁵ 馬衍：「《六十種曲》所選作品幾乎皆為明代盛演不衰的劇作。毛晉選錄作品，既著眼於作品的思想性、藝術性，又注重劇本的舞台演出效果。他將其選本題為《繡刻演劇》，正是說明其所收諸劇皆非案頭之作。」，〈略論《六十種曲》〉，《徐州教育學院學報》（哲學社會科學版）第4期（1998年），頁48。

以為《六十種曲》「所據皆當代梨園腳本」⁶、「以鑾弄本為編纂上之對象」⁷，以上說法皆將《六十種曲》視為提供伶人演出所用，或反映場上演出實況的「臺本」。試看《中國崑劇大辭典》對【臺本（演出本）】的解釋：

原指崑班藝人俗創或整理的適合登台演唱的劇作，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。但是，與原作相比，「舞台演出本」不僅能保留原作的精華，而且體現了導演、演員以及其他演職人員二度創作的藝術成果。⁸

若由明代戲曲的角度觀之，「崑班藝人俗創或整理的適合登台演唱的劇作」當指民間戲班將文人創作的傳奇文學本加以刪改、演出的腳本。若《六十種曲》收錄的底本俱為舞臺演出的伶人改本，則其劇作的內容、體製當可展現出為求表演效果二度創作的痕跡。但看上述諸家推論其為「臺本」的依據如下：

- （一）毛晉初刊此書，以《繡刻演劇》作為集名。故論者多以其初名「演劇」，論斷《六十種曲》為供演出的鑾弄本。⁹
- （二）《六十種曲》屏除教化性過強而缺乏戲劇性的劇本如《五倫全備記》，對於當時廣受歡迎的才子佳人劇目則多所收錄，由《祁敏忠公日記》、《快雪堂日記》、《萬曆野獲編》等皆可看出所收劇目在明代的盛演情形，故知其選劇乃以場上盛演為標準。¹⁰

⁶ 周彥文：「此編乃毛氏輯明代盛行之南傳奇六十種而成，每種二卷，共一百二十卷。每種卷首皆不題撰者名氏，蓋所據皆當代梨園腳本。」見《毛晉汲古閣刻書考》（臺北：花木蘭文化工作坊，2006年），頁121。

⁷ 金夢華：「…至論《六十種曲》取材路線，當系以鑾弄本為編纂上之對象。」，見《汲古閣六十種曲敘錄》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1969年），頁3。

⁸ 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年），頁47。

⁹ 持此說者如徐扶明：「這部戲曲作品選集，每一套，初名《繡刻演劇十本》，……可知毛晉編《六十種曲》，著眼在『演劇』。」又引〈演劇首套弁語〉：「適按《琵琶》、《荊釵》善本，暨《八義》、《三元》名部，卓然絕調。」認為「名部」即著名戲班，可知收劇用以演出。同註3，頁18；俞為民：「（《六十種曲》）選入的劇本大多為舞臺演出本，這從每一套的《繡刻演劇十種》這一標題中就可知。」，同註4，頁106；馬衍：「他（毛晉）將其選本題為《繡刻演劇》，正是說明其所收諸劇皆非案頭之作。」，同註5，頁48；金夢華：「封題作某某記演劇定本，不曰傳奇，而曰演劇，此循鑾弄俗本之證一也。」，同註7，頁3。

¹⁰ 持此說者如李復波：「像丘濬《五倫全備記》便是典型的封建說教劇，這類『酸腐』的案頭戲，編者屏之不選。《六十種曲》大都是當時廣泛傳唱的場上之作。」見〈古代篇幅最大流傳最廣的戲曲選集〉，《文史知識》第4期（1987年），頁66；徐扶明引〈題演劇四套〉：「好事輩日演《繡襦》諸劇」，以其盛演而收入第四套；又引《祁敏忠公日記》所見戲劇演出，有三十種左右見於《六十種曲》，同註3，頁18。

（三）《六十種曲》選劇不侷限名家名作，如沈璟十七本劇作中僅收舞臺上較流行的《俠義記》，而湯顯祖的《玉茗堂四夢》則全部收錄，並選入湯顯祖早年未完成的劇作《紫簫記》。另《牡丹亭》和《南西廂》的諸多改本中，毛晉則選了徐日曦與李日華的改本，此皆以梨園搬演盛行為考量。¹¹

（四）所收《北西廂》為全書唯一北劇，但將五本二十一折改折為齣，按傳奇形式編訂，角色名稱亦依水磨班中色目改訂，應為當時盛行的舞台演出本。¹²

（五）《曲律易知》中舉《六十種曲》的十七部著作謂為「曲律最善者」，《六十種曲》注重曲律即因從場上演出著眼。¹³

上述五點分別從書名、選劇內容與文人批評等方面，對《六十種曲》的選劇動機作出解釋，但劇名之說過於武斷；選劇內容只能說明這些劇目曾經盛演，文人批評也只指出部分劇作適於演出的特性，都不能證明此套選集所收的劇本即為舞臺上演出的樣貌。對此，蔣星煜舉出三點理由反駁歷來將《六十種曲》視為演出本的看法：其一，毛晉是一位學者、藏書家，而不是演員或班社的主人；其二，較之《綴白裘》中收錄的折子戲演出本，在說白與插科打諢方面都有大量的修改，《六十種曲》中的劇作則看不出被搬上舞台的痕跡；其三，有人舉出祁彪佳《日記》中提及《六十種曲》所錄劇目的演出紀錄，以此證明《六十種曲》所收為盛演劇目。但「無論某一劇目演出多少次數，都與《六十種曲》所收是否演出本無關。是否演出本，還是要根據劇本的形式內容有無搬演的跡象可尋」¹⁴。蔣星煜以乾隆時的折子戲演出本為標準，來論斷《六十種曲》沒有被搬演的痕跡，自是不夠客觀，但也點出了前人視之為臺本之說同樣缺乏可靠的證據。

《六十種曲》是否能代表明末清初崑劇的場上面貌？或其中亦有以閱讀為主要訴求的墨本？本文即以此一問題意識為出發點，重新檢視將《六十種曲》視為臺本的諸說，並由毛晉汲古閣的出版事業與編纂動機，以及《六十種曲》劇本之體製內容兩方面著手，冀能提出更具說服力的線索與證據，重新商榷前賢所提出的臺本之說。

¹¹ 持此說者如俞為民以沈璟作品為例，認為毛晉在《屬玉堂十七種》中僅收錄《義俠記》，乃因其「舞臺效果最好」，同註4，頁106；金夢華亦認為毛晉在眾多《牡丹亭》改本中，獨收徐日曦碩園改本，乃「當時梨園通奉碩園改本為扮演依據」之故，同註7，頁3；徐扶明亦言《六十種曲》的《南西廂》採李日華改本而捨陸采改本，因「這部（李日華）《南西廂》流行在當時舞臺上，而陸采的《南西廂》不見演出。」，同註3，頁18。

¹² 此說見金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》，同註7，頁3。

¹³ 此說見徐扶明：《崑劇史論新探》，同註3，頁19。

¹⁴ 蔣星煜：〈六十種曲評注·序——六十種曲的編刻與流傳〉，收於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年），頁11。

二、汲古閣出版取向與毛晉編纂《六十種曲》動機

本節首先論及明代刻書業的大環境，以掌握汲古閣在明代出版事業中的獨特價值與走向；其次由毛晉看待刻書事業的態度、編輯《六十種曲》的背景以及選劇標準，探討其出版理念，進而釐清《六十種曲》採用臺本或墨本作為底本的可能性。

（一）明代刻書環境

明代前期藏書業與刻書業蓬勃發展，文人多有「藏書以資博洽，為丈夫子生平第一要事」¹⁵的觀念，私刻事業盛況亦冠於前代。私刻又可分兩種，「家刻」通常是藏書家刊刻先人或自己的著作，以及自家喜好的藏書。出刊後多贈送親友或增益所藏，並不追求營額，故家刻之書籍注重版本，又能精心校勘，質量往往超越官刻或坊刻；「坊刻」則通常為營利性質，集中在金陵、蘇州、福建、杭州、徽州、湖州、北京等地，其中以福建和蘇州最為突出；福建的建陽地區是數百家書林匯聚之地，蘇州則以常熟縣的汲古閣最具代表性。繆咏禾在《明代出版史稿》中比較兩地的出版事業：

建陽地區和汲古閣的刻書，代表着兩種不同的價值取向，特點十分鮮明。前者偏重在商業營利的目的，後者偏重在文化品味。¹⁶

商業或文化的考量，即明代刻書事業的兩大趨向，通常也是家刻與坊刻的分野。但汲古閣卻兼具兩者的特質。毛晉身為明代最大的藏書家，汲古閣所藏書目多達八萬四千冊¹⁷，其中多有宋元善本；所刻書目亦有五百八十七種¹⁸，流布極廣，卻與建陽等地書林的商業目的不同，出版意圖介於家刻與坊刻之間：既刻書販售以求典籍流播，如錢謙益在〈隱湖毛君墓誌銘〉所云：「故於經史全書，勘讎流布，務使學者窮其源流，審其津涉。……毛氏

¹⁵ 明·高濂：《遵生八牋·卷十四·論藏書》（臺北：台灣商務印書館，1979年），頁52。

¹⁶ 繆咏禾：《明代出版史稿》（江蘇：江蘇人民出版社，2000年），頁10。

¹⁷ 明·蔡陽道人：〈汲古閣主人小傳〉，收於明·毛晉：《汲古閣書跋》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁3。

¹⁸ 鄭德懋輯：《汲古閣校刻書目》，據小石山房叢書本影印，收於《叢書集成續編》第五冊（臺北：新文豐出版社，1989年），頁426-441。

之書走天下，而失其標準者或鮮矣」¹⁹又追求版本精善，肩負文化傳承的使命，如《隱湖題跋·敘》中云：「子晉自甲子以來，校刻經史子集，即堂送於明人詩詞凡二百餘種，每刻必求宋元善本，而折衷焉。或爭勝於前哲，或兼俟之後人」²⁰因此汲古閣所刻之書既多且精，堪為明代出版史中輝煌的一頁。

（二）汲古閣出版動向

由明代文人的藏書風氣，與汲古閣對於出版品質的追求，可看出毛晉亦將藏書與刻書視為平生志業。崇禎十五年二度鄉試落榜後，更一心投入出版事業，此生未再赴試。毛晉師從名儒錢謙益，其父亦以孝悌聞名，故其儒學的底蘊常反映在汲古閣的經營理念之中。如其收藏圖書偏好古本、善本，不惜以重金蒐購：

有以宋槧本至者，門內主人計葉酬錢，每葉出二百。有以舊抄本至者，每葉出四十。有以時下善本至者，別家出一千，主人出一千二百。²¹

蒐求最接近典籍原貌的版本，但亦不偏廢時下善本，奠定日後汲古閣在刊刻書籍時，往往能校勘精審，力求經典內容能以最忠於原著的面貌流傳。

又如其刊刻圖書的種類，囊括了《十三經》、《十七史》、《六十家詞》、《漢魏六朝百三名家集》、《文選李注》、《津逮祕書》、《樂府詩集》、《詞苑精華》、《唐人選唐詩八種》²²等經、史、集部成套的宏篇鉅制，可見其振興傳統文化的使命感。在〈重鐫十三經十七史緣起〉一文中，毛晉自述刊刻《十三經》、《十七史》的緣由，乃因夢中徵兆。毛晉以此兆示母，母訓之曰：

夢神不過教子讀盡經史耳！須亟還湖南舊廬，掩關謝客。雖窮通有命，庶不失為醇儒。²³

¹⁹ 清·錢謙益：〈隱湖毛君墓誌銘〉，《汲古閣書跋》，同註 17，頁 1。

²⁰ 明·毛晉：《隱湖題跋》，收於《叢書集成續編》五（臺北：新文豐出版社，1989 年），頁 635。

²¹ 明·蔡陽道人：〈汲古閣主人小傳〉，同註 17，頁 3。

²² 同註 18，頁 426-441。

²³ 明·毛晉：〈重鐫十三經十七史緣起〉，《汲古閣書跋》，同註 17，頁 123。

毛晉自此每歲訂正經史各一部，歷時數十年，不知晝夜寒暑，惟恐負母「讀盡經史」之訓，而謹以「醇儒」自許。至於成書之後，自我的窮通、外人的毀譽，反而不是毛晉最關切的了。雖然得夢刻書的說法有些無稽，卻可由此看出毛晉浸淫儒家文化之深。

由毛晉以儒家思想作為根柢的刻書理念，探究其輯錄《六十種曲》的心思，也就不難理解毛晉何以要從《琵琶》、《荊釵》、《八義》、《三元》此類能「俾天下後世啟孝納忠，植節仗義」²⁴的傳奇開始刊刻了。然毛晉並未忠於古本一如刊刻其他典籍，繆咏禾指出，此乃因明代戲曲作品刊刻時的修改風氣使然，傳奇往往在刻者不同的意圖下，被修改成不同的面貌。《六十種曲》的修改傾向究竟屬於文人為傳達創作理念而作的「倫理性修改」，或是藝人為加強表演效果而作的「藝術性修改」²⁵，固然有待於各劇本的詳細比對印證，但不可忽略的是其中都寄託了毛晉發揚儒家文化的志願與初衷。

再從毛晉的交遊來考察，其平生親近者如楊漣、繆仲純、金銘、蕭伯玉²⁶等，與為其《隱湖題跋》作敘的陳繼儒、胡震亨、王象晉、夏樹芳²⁷等，以及請來協助汲古閣校刊工作的馮夢龍、馮班、馮武、陸勅先、周榮起等，皆為文人、學者或刻家之流。范鳳書也指出，晚明有藏家之間相互結社傳抄的風氣²⁸。由毛晉生平看來，他既不諳度曲搬演，又無與梨園界友好的記載；無論在藏書或刻書方面，所得資源皆來自文人或其他藏家，而非戲班或者戲曲伶人。由此觀之，毛晉選刻的《六十種曲》，當以能彰顯其編選理念的文人墨本為主要刊印對象，就算兼及盛演於時的劇目，或舞臺上受歡迎的改本，也不能將《六十種曲》視為以收錄舞臺演出本為刊印目的的選集。

（三）《六十種曲》出版背景與收劇標準

蔣星煜據《繡刻演劇》五套弁語中的紀年方式，推論《六十種曲》的初刊應在崇禎十七年後不久，也就是明代剛覆亡之時。因時局顛沛，學術叢書的刊刻事業無以為繼，因此改為編刻一向被視為詞曲小道的傳奇，出一套算一套，原帶有一點試探性質。²⁹也就是說，

²⁴ 明·毛晉：《六十種曲》第一套（北京：中華書局，2007年），頁2。

²⁵ 繆咏禾指出，戲曲作品刊刻時所作的修改有兩種方向，一為「倫理性修改」，即修改故事情節和人物的善惡忠奸，以求符合編者所要傳達的思想；二為「藝術性修改」，使故事發展的針線更細密，唱腔更適合演出、文詞更優美。見《明代出版史稿》，同註16，頁231。

²⁶ 清·錢謙益：「交知滿天下，平生最受知者，故令應山楊忠烈公、所莊事者，繆布衣仲純、冢宰金銘、蕭太常伯玉也。」，見《隱湖毛君墓誌銘》，同註19，頁2。

²⁷ 見明·毛晉：《隱湖題跋》，同註20，頁635。

²⁸ 范鳳書：《中國私家藏書史》（鄭州：大象出版社，2009年），頁167。

²⁹ 同註14，頁15。

毛晉並無意識將六十部劇作分門別類的依序出版，因此第一套《繡刻演劇》的出版目的，即可看出編者對此套叢書的期待。其後所出，縱有不同的主題內容，在性質上也不會脫離編者最初的設定。

毛晉輯錄第一套《繡刻演劇》的目的，與其經營汲古閣的理念相呼應，由弁語可看出其維繫儒家綱常之用心：

純忠孝、貞節益黯然不現本來面目，夫何以追維過去，又何以接引未來？俾天下後世啟孝納忠，植節仗義，亦難為力矣。適按《琵琶》、《荊釵》善本，暨《八義》、《三元》名部，卓然絕調。……祇見中州白雪，傾壓繁華盛地；陽春應徧下里矣。³⁰

因時局動盪，世道衰微，毛晉冀求藉由戲曲的教化功能，來振興世道，力拯時弊。而文末期許能使「白雪」傾盛地，「陽春」徧下里，以「白雪陽春」喻己所刊刻的《繡刻演劇》，顯見其將傳奇視為「雅文化」的意念。由此可知毛晉出版《六十種曲》的初衷，是盼能使優美而富教化意義的傳奇文學通行於世，進而感染人心、發揚忠孝節義。

第二套《繡刻演劇》以降，脫離了裨益教化的道德目的，而以不同的角度選錄劇本。每套弁語下的署名，即揭示了編者選劇的態度。首套以「閱世」的姿態，歷覽世間忠孝節義的表現，二套則因「得閑」而繾綣才子佳人的愛情；二套弁語中云：

會日長至，惜年暗銷，偕二三同志，就竹林花樹，攜樽酒，引清謳，復捻合《會真》以下十劇，挑逗文心，開發筆陣，乃知此類實情種，非書酒也。³¹

此段話中交代了《繡刻演劇》第二套的收劇緣由，乃因數友齊聚，於花間林下對酒清歌，引發了閒情雅致，而捻合古今文人筆下動人的愛情篇章；此一立意分明是文人行徑，編者也直接點出了收劇目的為「挑逗文心」、「開發筆陣」，說明著眼點乃在文學。

第三、四套收劇相互對應，在毛晉的計畫中當同時有出版的念頭。第三套彰顯的是「文心道氣之流」³²的才子，所收十劇以下皆標明生角之名；第四套標榜的是「時而美滿，時而缺陷，時而現青精氣，時而逗黃鸝縹緲之音」³³的佳麗，所收十劇以下皆標明旦角之名。第四套弁語中云：「寄語解意人，須索此十劇合為一派，佐以異錦名香，出入懷袖，不啻

³⁰ 明·毛晉：《六十種曲·演劇首套弁語》，同註24，頁2-3。

³¹ 明·毛晉：《六十種曲·演劇二套弁語》，同註24，頁2-3。

³² 明·毛晉：《六十種曲·演劇三套弁語》，同註24，頁1。

³³ 明·毛晉：《六十種曲·演劇四套弁語》，同註24，頁2。

枕中鴻寶。從來煙花小史，名媛錢囊，具可束之高閣矣。」³⁴強調的還是該書作為文學讀本的功能。第五套弁言署名「思玄」，內容亦多玄怪新奇之故事；第六套《繡刻演劇》未見弁言，劇作內容亦不一致，大概具有補編性質³⁵。

由六套《繡刻演劇》的收劇內容與五套弁語觀之，毛晉的編刻頗帶有文人評閱傳奇的意味。首套與次套的選劇以「義理」、「至情」相對；三套與四套的選劇則以「才子」與「佳人」相對，弁語中所標榜的皆是劇作的文學價值，自然是以文人墨本為主要刊刻對象。但從六套總目中，亦可發現毛晉兼顧場上流行劇目的意圖，因此《白兔記》、《殺狗記》二劇文學成就雖不及同為「四大南戲」的《荊釵記》、《幽閨記》，但因盛演於時，故而收錄在第六套中。同時毛晉也收錄了作為舞臺演出改本的李日華《南西廂記》與徐日曦《牡丹亭》改本，前者因明末廣泛流行，幾乎成為《北西廂》在場上的替代品³⁶，因此與原著《北西廂》同收於第二套中，作為編者心目中「情種」之代表；後者為湯顯祖《牡丹亭》改本之一，則收於第六套最末，較接近附錄性質。值得注意的是，趙天為對明代眾多《牡丹亭》改本作過比較後，指出徐日曦碩園改本對原著雖有刪削與調整，但卻是諸改本中最能掌握原著精神者。³⁷可見毛晉在收錄場上演出本時，亦以劇作能否傳達原著的文學主旨為考量。由此看來，毛晉輯錄《六十種曲》的底本雖囊括文人墨本與場上臺本，但編選理念則有明顯的文人觀點。其中或兼收場上演出的改本，卻不能以此論斷《六十種曲》乃是場上演出本的總集。

再論及長期以來為人所津津樂道的《六十種曲》扉頁之「演劇」字樣；據王重民《中國善本書提要》載，明萬曆間有富春堂刻本《繡刻演劇》一套，王氏云：

按卷內除題唐氏富春堂、世德堂外，尚有金陵文秀堂、文林閣等名，不知文秀、文林亦為唐氏所有否？是編顯係兩家或數家書林所刻，後其書版殆均歸唐氏，始彙印為是編。總為六套，每套十本，都六十本。每套前有書衣一葉，題「繡刻演劇第幾套」。³⁸

金陵書坊所刻之戲曲刊物，多作為案頭閱讀的文學刊本，以「演劇」名之，只是標示內容為戲劇形式的傳奇作品。而毛晉摹仿此書形式，另編《繡刻演劇》³⁹，原只是選本名目上

³⁴ 明·毛晉：《六十種曲·演劇四套弁語》，同註24，頁3。

³⁵ 見徐扶明：〈毛晉與《六十種曲》〉，《崑劇史論新探》，同註3，頁12。

³⁶ 伏淦修：《〈西廂記〉接受史研究》（合肥：黃山書社，2008年），頁176。

³⁷ 趙天為：《〈牡丹亭〉改本研究》（長春：吉林人民出版社，2007年），頁62-65。

³⁸ 王重民：《中國善本書提要·集部·曲類》（臺北：明文書局，1984年），頁689。

³⁹ 郭英德：「明代崇禎年間，著名藏書家、刻書家毛晉摹仿前書，另編《繡刻演劇》。」見〈中國古典

的承襲，卻成為後人認定其為舞臺演出本的主要依據。由此觀之，毛晉本人並未對《六十種曲》的性質作任何確切的說明，而由編者的理念、汲古閣的經營情形，與弁言中所透露的選劇原則看來，《六十種曲》實更傾向於彰顯劇作文學價值的墨本。

三、《六十種曲》劇本體製與內容之傾向

上節由汲古閣的出版理念，以及《六十種曲》之選劇、弁言，重新思考《六十種曲》作為臺本或墨本的可能性；本節則回歸劇作本身，將《六十種曲》劇作之體製、內容、曲白等方面與其他文學本、演出本互勘，檢視汲古閣本是否符合前賢所謂「以鬻弄本為編纂對象」、「專供舞台演出」的說法，也探討其間異同所反映出的意義。

然《六十種曲》收劇龐博，限於篇幅無法逐一比對。且其收劇的時代斷限上溯至宋元時期，下探至崇禎年間，而以萬曆以後的作品佔大多數⁴⁰。但時下新作付梓未久，縱然盛演於場上，臺本與墨本的落差也必不及宋元舊本或明人改本戲文⁴¹明顯。因此本節選取宋元南戲《荊釵記》與明人改本戲文《香囊記》為例，一方面此二劇的文學本與演出本相對完整；另一方面同時兼及歷演不衰的場上劇與文人創作的案頭劇，比對其劇本體製、情節關目、曲文賓白與行當科介等方面與其他同時期刊本、選本的異同，判斷毛晉在有選擇的情況下，選取的底本較近於墨本或臺本，冀能進一步釐清此套選集的選錄傾向。

《荊釵記》為四大南戲之首，在民間歷演不衰，至明代更經大量翻刻與改編，無論文學本或演出本皆非原著面貌。今見最早的《荊釵記》全劇刊本為明嘉靖姑蘇葉氏刻本《影鈔新刻元本王狀元荊釵記》⁴²（以下簡稱「影鈔本」），較未受到明代文人改竄，可作為該劇最接近原著之代表⁴³。

《香囊記》為明成化年間生員邵璨所作，原著有「以時文為南曲」⁴⁴之弊，堪稱明傳奇文詞派的代表。文學本以收錄於《三刻五種傳奇》⁴⁵中的《李卓吾先生批評香囊記》⁴⁶（以

戲曲文學文獻整理當議》，《戲曲研究》第67輯（2005年6月），頁126。

⁴⁰ 據徐扶明統計，《六十種曲》中年代可考的作品，成於萬曆以前者約有十多種，萬曆以後則有四十種左右。見《崑劇史論新探》，頁3。

⁴¹ 孫崇濤將明初至明中葉嘉、隆之交，《浣紗記》出現以前的傳奇作品，稱之為「明人戲文改本」，視為南戲與明傳奇之間的過渡文體。見〈明人改本戲文通論〉，收於《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁212-217。

⁴² 《影鈔新刻元本王狀元荊釵記》，收於鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》初集二函。

⁴³ 據錢南揚：《戲文概論》（臺北：里仁書局，2000年），頁103。

⁴⁴ 明·徐渭：《南詞敘錄》，《叢書集成三編》（臺北：新文豐出版社，1989年），頁209。

⁴⁵ 《三刻五種傳奇》為萬曆刊本，含《浣紗記》、《金印記》、《錦箋記》、《香囊記》、《鳴鳳記》五種傳

下簡稱「李評本」)為代表,可與上述屠評本合觀文人評點本的特性。

二劇在場上流傳既久,經歷藝人在舞臺上的實踐,從民間刊刻的散齣選本可一窺其演出時的樣貌。嘉靖年間重刊的《風月(全家)錦囊》⁴⁷是唯一收錄全本《荊釵記》與《香囊記》的臺本,內容已大幅刪減,情節次序也較原著多有調整,實更近於串本演出的形式。但嘉靖年間與明末演出風尚已有不同,難以反映毛晉輯錄《六十種曲》時舞臺演出的樣貌,故本節的比較對象排除此一臺本。又徐扶明指出,《六十種曲》所選傳奇,大都是崑山腔的演劇本⁴⁸;孫崇濤也有「大部的汲古閣本,則較多按著崑劇排場格律或其過度形式的體制削定」⁴⁹的說法;萬曆至崇禎年間,傳奇也以崑劇折子戲為主要演出方式,因此本節再排除其他聲腔的折子戲選本,以收錄《荊釵記》與《香囊記》的崑劇散齣選本如《醉怡情》⁵⁰、《樂府紅珊》⁵¹、《樂府菁華》⁵²、《賽徵歌集》⁵³、《玄雪譜》⁵⁴與《歌林拾翠》⁵⁵等選本為代表,觀察二劇所收各齣與汲古閣本之異同。

(一) 汲古閣本《荊釵記》比對分析

影鈔本首頁題名「新刻元本王狀元荊釵記」,無目錄,內文分上下二卷,共四十八齣,無齣目;汲古閣本扉頁題「繡刻荊釵記定本」,不分卷,同樣為四十八齣,每齣下有整齊的二字齣目。汲古閣本齣數雖同影鈔本,但齣次與關目已有多處修改。首先是調整關目順序:或對調前後齣順序,或重新穿插情節,使各行當的齣目交錯進行,刪去重複的人物上下場,使情節進行更為流暢,如對調第三齣〈慶誕〉與第四齣〈堂試〉情節,使十朋堂試上接第二齣〈會講〉,錢父慶壽下啟第四齣〈啟媒〉;其次是刪削曲白與冗節,使劇情更

奇,皆署名「李卓吾先生批評」,未標書坊名號,長樂鄭氏舊藏。見朱萬曙:《明代戲曲評點研究》(合肥:安徽教育出版社,2002年),頁52。

⁴⁶ 李評曲本之真偽問題,目前在學界雖尚有爭議,但不屬於本文討論範圍;《三刻五種傳奇》雖有書商偽託射利之說,但偽託者仍是在模仿或承襲李卓吾觀點、筆法的前提下進行評點,因此無論是否為偽託,此一文人批評本皆可視為文學本之系統。

⁴⁷ 《風月(全家)錦囊》,收於王秋桂主編:《善本戲曲叢刊》第四輯,收有《摘匯奇妙戲式全家錦囊荊釵二卷》與《摘匯奇妙戲式全家錦囊五倫傳紫香囊十卷》。

⁴⁸ 同註3,頁20。

⁴⁹ 同註41,頁220。

⁵⁰ 明·青溪菰蘆釣叟編輯:《醉怡情》,收於《善本戲曲叢刊》第四輯(臺北:臺灣學生書局,1987年)。

⁵¹ 明·秦淮墨客編輯:《樂府紅珊》,收於《善本戲曲叢刊》第二輯,同前註。

⁵² 明·劉君錫編輯:《樂府菁華》,收於《善本戲曲叢刊》第一輯,同前註。

⁵³ 明·無名氏編:《賽徵歌集》,王秋桂主編:《善本戲曲叢刊》第四輯,同前註。

⁵⁴ 明·鋤蘭忍人編輯:《玄雪譜》,收於《善本戲曲叢刊》第四輯,同前註。

⁵⁵ 明·無名氏編:《歌林拾翠》,收於《善本戲曲叢刊》第二輯,同前註。

加緊湊凝鍊，如刪去廿六齣速報司說明託夢之事、廿七齣王士宏向十朋告辭的情節，使錢安撫上場與撈救玉蓮之事前後銜接；其三是修改情節內容，如十七齣十朋春試，主考官由丑扮改為外扮，考試內容也由對對聯的插科打諢，改為四書五經的試題；而結局則由「舟會」改為「觀中互祭相見」。汲古閣本在體製與關目上的編排，加強了閱讀的便利性、提高了劇作的文學價值，春試的情節也反映了文人思維，但同時顧及場上的冷熱調劑與情節緊湊的戲劇效果。

曲文賓白方面，汲古閣本對影鈔本的曲牌多有刪減或更換，如〈投江〉一齣在錢安撫救起玉蓮後，曲牌與影鈔本全異；〈閨念〉演玉蓮思夫，曲牌全同於影鈔本，但曲文皆重新填過。從首支【破陣子】，便可看出二本曲文風格之差異：

影鈔本	自從兒夫去後，杳無音書，爹爹掛念，婆婆縈悶，那堪人孤更盡。朝夕甘旨雖然具，夫在天涯事關心，為何不淚零。 ⁵⁶
汲古閣本	燈燦金花無寐，塵生錦瑟消魂。鳳管臺空，鸞箋信杳，孤幃不斷離情。巫山夢斷銀缸雨，繡閣香消玉鏡蒙，十朋，休怨懷想人。 ⁵⁷

同樣是錢玉蓮思念丈夫的曲文，影鈔本逕言心事，直陳父親、婆婆盼無音訊的掛念之情，及自己與丈夫分離兩地的無奈悲戚，語言帶有宋元南戲的質樸本色。汲古閣本則由錦瑟、鸞箋、玉鏡等閨閣之物入手，意象華美、情感蘊藉，文詞較影鈔本更為典雅綺麗，卻與玉蓮作為貢元之女的身分略不相稱。賓白的修改幅度更大，如〈受釵〉一齣，玉蓮不肯嫁孫汝權，繼母聽了姑母挑撥，怒往繡房找玉蓮理論。二本此段賓白比較如下：

影鈔本	（旦白）母親萬福。（淨白）走開，不是你娘。（白）姑娘萬福（亂頭髮不理）（旦白）母親、姑娘，為何發怒？（淨白）發怒發怒，憑你選老公，誤了姑娘主顧。姑娘好意來做媒，與你說親，肯不肯好好回他便罷，怎麼要說我是繼母做主，不得罵得我好？（淨打科介）（旦白）那個是這等說？（淨白）姑娘來說的。（旦白）聽那姑娘說謀（媒），奴家焉敢罵母親？（淨白）我問你，家中那個大？（旦白）家中爹爹大。（淨白）除了爹爹那個大？（旦白）母親大。（淨白）除了我有甚人？（旦白）姑娘也大。（丑科介） ⁵⁸
汲古閣本	（旦）母親。（淨）撒開，不是你娘。（旦）姑娘。（丑）不是你姑娘。（淨）你好欺心，雖無十月懷胎，且有三年乳哺。怎麼得你長大嫁老公，姑娘與你說親，肯不肯好好回他，怎麼說爹是親的，娘是繼母，做主不得？罵我許多！（旦）是那個來說的？（淨）姑娘說的！（旦）姑娘，曾在那裏罵？（丑）你罵來！（淨）賤人罵得好。 ⁵⁹

⁵⁶ 《影鈔新刻元本王狀元荊釵記·卷上·第十八齣》，同註42，頁35。

⁵⁷ 明·柯丹邱：《荊釵記·第十八齣 閨念》，《六十種曲》第一套，同註24，頁54。

⁵⁸ 《影鈔新刻元本王狀元荊釵記·卷上·第十齣》，同註42，頁18-19。

⁵⁹ 明·柯丹邱：《荊釵記·第十齣 受釵》，《六十種曲》第一套，同註24，頁28-29。

二本對話內容雖相同，但用語卻差異頗大。影鈔本賓白較為口語化，汲古閣本則較凝鍊，語意也更清楚，同時刪去了繼母與玉蓮關於「家中那個大」的問答，改為玉蓮向姑母求證「曾在那裏罵？」，將其唯唯諾諾的形象改得較具自主意識。曲文與賓白的修改，較體製關目更能看出汲古閣本的文人之筆。另外，影鈔本中有許多科介，如引文中的「淨打科介」、「丑科介」，或是二十四齣「外哭上唱」、「外作悶科唱」、「淨罵科」、「淨呬白」等，對人物的情緒、動作多有提醒。但汲古閣本盡皆刪去，或許也透露了其作為閱讀墨本的可能性。

毛晉對《荊釵記》的編排修改，究竟是符合明代文人閱讀習慣，或是反映舞臺演出的風尚，仍待由該劇的文學本與演出本來觀察。文學本系統的屠評本共四十八齣，分上下卷，上卷首齣前題名「古本荊釵記」，上下卷前的目錄則題作「屠赤水批評荊釵記」。目錄有二字齣目，與汲古閣本俱同，內文則有齣次、無齣目。情節關目皆與汲古閣本相同，曲文賓白也只有少數用字之差異，可知汲古閣本所用底本與文人評點本出於同一套系統的明人改本。

再觀察演出本中的《荊釵記》。上述崑劇散齣選本中選錄《荊釵記》的齣目與汲古閣本對照如下：

《六十種曲》	22 獲報	28 哭鞋	31 見母	35 時祀	46 責婢	48 團圓
《樂府紅珊》	姑媳思憶					
《賽徵歌集》					拷問梅香	
《玄雪譜》			見母			
《醉怡情》		哭鞋	見母	祭江		舟會
《歌林拾翠》		哭鞋憶媳	十朋見母	祭江奠妻		舟中相會

由演出本的比對中，可以看出汲古閣本與時下臺本不同之處：首先是情節的差異：演出本保留了影鈔本中被汲古閣本刪去的部分情節，如汲古閣本〈哭鞋〉一齣，收束在錢流行命家院李成送王母赴京投十朋，《醉怡情》與《歌林拾翠》則在其後增添了影鈔本三十一齣錢流行責備繼室之情節；汲古閣本結局令十朋與玉蓮在玄妙觀相遇，《醉怡情》與《歌林拾翠》則保留影鈔本的舟中相會，但刪去十朋上場後夫妻父女團圓、感謝蒼天、歌頌孝義的九支曲牌，改作【四國朝】、【哭相思】寫夫妻相見，再以汲古閣本的【大環着】追敘前事，便結束全劇。然《賽徵歌集》中亦有〈拷問梅香〉一齣，演玉蓮在觀中見到十朋，返家與婢女提及此人好似亡夫，錢安撫誤以為玉蓮對王太守有私情，怒而責打梅香。曲白與汲古閣本大抵相同，可見「觀中相會」與「舟中相會」的結局同時存在於明末的崑劇折子戲舞臺上。

其次是曲牌的變動。或改換、或增刪，亦有同支曲牌改由不同行當演唱者。如汲古閣本〈獲報〉一齣，演玉蓮與婆婆思念十朋，正好承局來報十朋高中狀元消息，並帶來被孫汝權調換過的十朋家書。錢流行讀信得知十朋另娶，全家人反應各異。《樂府紅珊》將錢流行與繼室上場唱的【十二時】（汲古閣本作【尾】），改由玉蓮唱完後便結束全劇，刪去錢流行讀信以下曲白，使全齣集中在玉蓮婆媳思夫聞捷的表演，並未開展汝權套書之後的情節。再如〈見母〉一齣，汲古閣本刪去影鈔本中十朋赴任潮陽的四支【朝元歌】，在十朋聞噩耗後與王母、李成各唱一支【江兒水】便收尾。《醉怡情》與《歌林拾翠》則刪去汲古閣本由李成唱的第三支【江兒水】，並增回影鈔本的首支【朝元歌】，再將其後賓白移至曲文中間。

除了改動曲文或增刪曲牌，演出本也常在曲文中增添夾白。如汲古閣本〈見母〉中十朋見到李成與母親，唱【刮骨令】探問妻子何以未同行。《醉怡情》則在原來的曲文中穿插夾白：

【刮鼓令】從別母到京，慮萱親當暮景，幸喜得今朝重會，又緣何愁悶縈？（起介）奇怪，母子相逢，合當歡悅，卻為何悶悶不樂？不免問李成便知端的。成舅，老安人為何悶悶不樂？（末）小人不知。（生）我曉得了，莫不是我家荆，看承我母親不志誠？（末）小姐在家，盡心侍奉，不離左右的。（生）親娘呵，你分明說與恁兒聽！你那媳婦呵，怎生不與娘共登程？⁶⁰

粗體字為《醉怡情》中增添，可看出汲古閣本中原以唱詞作為對李成的詢問之語，《醉怡情》則將唱詞改為十朋心中所想，再增添夾白詢問李成，李成的回應也略有增添。一方面使情緒轉折更為細膩，一方面也調劑曲唱的節奏，加強戲劇效果。

演出本賓白的語言風格也異於汲古閣本。如〈哭鞋〉一齣，錢流行夫妻得知玉蓮投江後，繼室即以苛薄的言語驅趕王母。試比較汲古閣本與《歌林拾翠》此段念白如下：

汲古閣本	（淨）親家，你令郎贅在相府做了女婿，我女投江死了，如今與你沒相干了，寺裏觀音請出。（外）我的女兒肉尚未冷，你就趕他出去。（淨）你兩個做了一家，我出去了罷！（外）親家，你聽那老不賢，在這裏與他難相處，莫若到京見令郎，不知意下如何？（老旦）老身正欲如此。耐我身伴無人，怎生去得？（外）我着李成送親家前去。（淨）我自要他去不得。（外）誰要你多言！（老旦）親家，老身不識進退。有一言相懇。（外）親家但說不妨。（老旦）欲往江邊祭奠，以表婦姑之情。（外）可憐，不勞親家費心，李成今晚整備祭品，等候王老安人祭奠。（老旦）親家，老身就此拜別。 ⁶¹
------	---

⁶⁰ 明·青溪菰蘆釣叟編輯：《醉怡情》，同註 52，頁 429。

⁶¹ 明·柯丹邱：《荊釵記·第二十八齣 哭鞋》，《六十種曲》第一套，同註 24，頁 88。

歌林拾翠	（淨）親家母，閑話不必短說，撈魚不如摸鰲。令郎又贅在相府，小女投江死了，如今與你沒相干了，令廟裡觀音請出醃菜，缸裡石頭掇出外。（外）老乞婆，我女兒屍骨未寒，你教親母到那裡去？（淨）我曉得了！你兩個一向看來眼去，省得我在這裡惹厭，我倒出去了，讓你兩個做了一處如何？（外）老乞婆，什麼說話！老親母，你聽這老乞婆含血噴人，我想老親母在此也是水炭不同的了！莫若到京尋覓令郎，不知意下若何？（老旦）老身正欲如此，奈身畔無人，怎生去得？（外）我着李成送親家母去就是了。（淨）李成是去不得，家裡要使用的。（外）那個要你多嘴？（淨）就去。（老旦）老身就往江邊祭奠一番，以表婦姑之情，不識可否？（外）多承老親母美意，李成，可備下禮，同老安人前去。（末）曉得。（老旦）老身拜別。⁶²
------	---

兩段文意雖然相似，但《歌林拾翠》中使用了許多俗語，如「閑話不必短說，撈魚不如摸鰲」、「廟裡觀音請出醃菜，缸裡石頭掇出外」等，表現繼室鄙俚滑稽的一面；當錢流行斥喝其妻時，繼室的言語較汲古閣本更加尖刻，直指「你兩個一向看來眼去」，逼得親家母在錢家容身不得，錢流行的回應也更能表現他的慚愧與無奈。整體而言，演出本的語言較汲古閣本更俚俗、生活化，將人物形象與口吻表現的更為生動。

綜觀以上選本，《樂府紅珊》、《醉怡情》與《歌林拾翠》與汲古閣本顯示出較大的差異，但仍有部分選本或折子與汲古閣本相似度較高。如《玄雪譜》所收〈見母〉、《賽徵歌集》所收〈拷問梅香〉，曲白皆同於汲古閣本；《醉怡情》與《歌林拾翠》所收〈祭江〉（〈祭江奠妻〉），也僅刪去了汲古閣本中十朋的祝文。可見汲古閣本雖與文人評本來自同一系統，但其內容也同樣能為戲場所接受，而與改編幅度較大的折子並存於明末的崑劇舞臺上。

（二）汲古閣本《香囊記》比對分析

《香囊記》作於成化、弘治年間，是典型的文人教化劇。徐復祚稱其「愈藻麗愈遠本色」⁶³，王驥德亦云其「以儒門手腳為之」⁶⁴，都點出了該劇為案頭劇作的特性。嘉靖、萬曆年間的戲曲理論家李卓吾以文人眼光評點該劇，分上下二卷，共四十二齣，目錄下有二字齣目，內文則有齣次而無齣目。每齣之後皆有總評，如第二齣總評曰：「述天倫之樂，辭莊色貴，信是大儒之筆，非騷人豔技也已」⁶⁵；第三十二齣總評曰：「狀元單于、謀贅

⁶² 明·無名氏編輯：《歌林拾翠》，同註 57，頁 155-156。

⁶³ 明·徐復祚：《三家村老委談》，《筆記小說大觀》四十二編（臺北：新興書局，1986 年）。

⁶⁴ 明·王驥德：《曲律·論家數第十四》，見陳多、葉長海注釋：《王驥德曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983 年），頁 118。

⁶⁵ 明·李卓吾評：《李卓吾先生批評香囊記·第二齣·總評》，《三刻五種傳奇》卷上，頁 4。

娘子、富室計姻，都是文人心孔變換處甚矣。文人之心，愈探愈有也」⁶⁶等，皆從作者所寄託的中心思想、精神意趣與文筆藻繪處盛讚其文學價值，並圈點曲文中詞采藻麗的美文佳句，顯見其評點對象為墨本的屬性。

收錄李評本的《三刻五種傳奇》為萬曆刊本，汲古閣本在其後出版，扉頁有「繡刻香囊記定本」題名，共四十二齣，不分卷，目錄與內文皆有二字齣目，與李評本皆同，關目、曲白部分與李評本亦無差異，同樣地結構鬆散、情節雜蕪、詞句雕琢、教化意味濃厚。如第二齣〈慶壽〉，人物上場自報家門與兄弟為母慶壽的場面，並無任何情節進展，卻用了多達十一支曲牌；〈慶壽〉中張母已提及盼子求取功名之願，第四齣〈逼試〉又用了八支曲牌專寫張母逼試，第五齣〈起程〉兄弟倆再度懇告無心求名，只願盡孝的心思，才終於得鄰母應允照應張母而出門。同樣的「逼試」情節在三齣中不斷重複；而兄弟倆赴試途中所遇之事，則用了六、七、八三齣，分別敘兄弟與友人途中談笑、呂洞賓店內題詩，與張九成見詩的情節，每齣皆有大段賣弄辭藻、學問，卻與劇情主線無關的曲白，使劇情冗長拖沓、節奏緩慢。就其全劇看來，更適於案頭閱讀而非場上演出。

然《香囊記》並非完全被摒棄於舞台之外。明末仍有多部戲曲選本選入該劇的折子戲，其中崑劇選本選折如下：

汲古閣本	2 慶壽	10 瓊林	12 分岐	（無）	29 郵亭
《樂府紅珊》	兄弟慶壽	瓊林春宴		憶子征戎	
《樂府菁華》			兄弟敘別	憶子平胡	
《寶徵歌集》					古驛萍踪

值得玩味的是，儘管《香囊記》向有「終非本色」⁶⁷之譏，但各齣搬上舞臺，曲牌與情節並未遭大幅增刪。如上表中的〈兄弟慶壽〉、〈瓊林春宴〉、〈兄弟敘別〉與〈古驛萍踪〉等折子戲，對勘汲古閣本的曲牌皆一支未刪。此現象或可印證呂天成《曲品》對《香囊記》之評價：

常州邵幾諫，既屬青瑣名臣，乃習紅牙曲技。調防近俚，局忌入酸。選聲盡工，宜騷人之傾耳；采事尤正，亦嘉客所賞心。存之可師，學焉則套。⁶⁸

邵璨除了是個習《詩經》、學杜詩的老生員，同時對音律也頗有研究。因此填詞度曲一方

⁶⁶ 明·李卓吾評：《李卓吾先生批評香囊記·第三十二齣·總評》，同前註，卷下，頁 63。

⁶⁷ 明·徐渭：《南詞敘錄》，同註 46，頁 243。

⁶⁸ 明·呂天成：《曲品》，收於《中國古典戲曲論著集成》第六冊（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 210。

面能「調防近俚，局忌入酸」，具有文人典雅堂皇的格局，同時又能符合場上的演唱格律，使伶人歌來，音韻上能引人傾耳細聽品味，文詞上也有足夠深厚的文學底蘊，在文人宴賞的紅氍毹上很受歡迎。如《樂府紅珊》將〈兄弟慶壽〉、〈瓊林春宴〉分別收錄在「慶壽類」與「宴會類」，正說明了演出場合的特殊性。正因廳堂演出面對的是文人雅士的審美品味，因此所有曲牌皆被保留，就情節而論，與汲古閣本或文學本系統實相差無幾。

然而細勘崑劇選本與汲古閣本的齣目、曲文與賓白，仍可發現二者多有相異之處。最顯著的差異是許多選本選有汲古閣本中所無的折目。除了上表中的〈憶子征戎〉（〈憶子平胡〉）以外，《群音類選》選有〈探子〉一折，《玉谷新簧》與《大明天下春》選有〈捨生代友〉一折，《樂府萬象新》選有〈九成別友歸朝〉一折，皆為汲古閣本未見的情節。以崑劇選本為例，《樂府紅珊》的〈張夫人憶子征戎〉，收於「思憶類」；《樂府菁華》的〈憶子平胡〉，與《樂府紅珊》所收曲牌皆同，曲文只有數字之異，賓白則較簡化，兩者實為同齣。該折描寫張母與九成之妻、九思之妻共同思念被謫至邊塞參與平胡之役的九成。汲古閣本中也有〈憶子〉一齣，但緊接在九成赴考之後。此時九成尚未高中，亦未遭謫平胡，故與選本所收並非同齣。根據選本曲文推斷，此時張母已知九成被謫，又尚未聞其訃訊，故情節當在汲古閣本第十六齣〈榮歸〉——九思歸家帶來兄長消息之後，與十九齣〈聞訃〉——九成隨身攜帶的紫香囊輾轉流落至張家，使張母、妻子誤以為九成已死之前。除了情節安排的時間點不同，九思之妻一角也是汲古閣本中所無的人物。汲古閣本第二齣張母有言：「第二個孩兒張九思，未遂室家之願」⁶⁹，可見《樂府紅珊》與《樂府菁華》所選用的《香囊記》底本，必出自與汲古閣本不同的系統。

崑劇選本與汲古閣本的差異之二是賓白增刪。如汲古閣本〈瓊林〉演九成高中狀元，赴瓊林宴。開場先由末扮的首領官命丑扮的令使準備名馬與宴席，令使便將馬的名色與食品的品類洋洋灑灑報告一番，念出大段駢麗堆砌的整白。《樂府紅珊》收錄此齣，只保留了首領官的吩咐與令使的應承，而刪去報告馬名與食品的賓白，使情節更為緊湊。除了略過遊戲文字的鋪寫，賓白用語也有增刪。如《樂府菁華》的〈兄弟敘別〉，在九成與九思話別的曲牌中間，插入了士卒催促九成上路的賓白，使兄弟分離的情緒有一轉折。《賽徵歌集》的〈古驛萍踪〉則在保留語意完整性的前提下，多刪節汲古閣本的賓白，使其對白更為簡潔明快，避免拖沓之弊。

差異之三在於曲白用字多有不同，試看汲古閣本〈分歧〉的首支曲牌與賓白：

【西地錦】（生上）折檻無人廷諍，左袵忍及生靈。封章朝奏匡時政，夕貶萬里邊

⁶⁹ 明·邵璨：《香囊記·慶壽》，《六十種曲》第一冊，同註24，頁3。

城。（白）一封朝奏九重天，夕貶潮陽路八千。東去伯勞西去燕，斷腸回首各風烟。
自家爲親命強來赴選，忝中高魁，奈老母在堂，恐報劉之日短，故與兄弟一同進表
乞恩歸省。不想廷試二策，違忤權臣，致生禍。蒙聖恩除授督府參謀，即日監兵
北伐，本欲再上疏陳情，又非臣子之禮。罷罷，王陽不失爲孝子，王尊不失爲忠臣，
忠孝怎能夠兩全？既得兄弟還家養母，已付大事，下情雖得寬慰，但恐關塞迢遙，
音書阻絕，如何是好？好悶呵！

引文中粗體之字，在《樂府菁華》中以他字替代，如「忍」作「害」、「匡」作「規」，
「但恐」作「此去」等。加外框之字，《樂府菁華》則刪去。此類瑣瑣碎碎的差異在崑劇
選本中普遍存在，雖不影響文意與語言風格，但相較於用字選詞方面都與汲古閣本完全吻
合的李評本，崑劇臺本仍顯示出與汲古閣本版本上的不同。

差異之四為科介、科諱的簡化。如〈瓊林〉一齣九成上場後，與一同赴宴的士子們輪
流吟詩，汲古閣本將每個角色的詩作、對答與科諱具體寫出，實有文人炫技的意味；《樂
府紅珊》則皆以「作詩科」一筆帶過，而隨場上伶人或演出場合的需求自由發揮。又如〈郵
亭〉一齣，張母逃難途中遇一迷途婦人，二人相見時《賽徵歌集》只作「（丑扮婦人上）
（認科）」⁷⁰，汲古閣本則寫出婦人的念白：「母子不相顧，士民方亂奔。蒼茫途路遠，
日暮正愁人。母親怎不見了。（叫介）」⁷¹；當張母要婦人前去央求驛丞收留一宿，《賽徵
歌集》作「丑求驛丞科」，汲古閣本則同樣寫出婦人與張母、驛丞的詳細對話。相較之下，
崑劇臺本保留較多演員場上發揮的空間，而汲古閣本具體地寫出對話內容，亦可能是考量
其閱讀便利性使然。

根據以上《荊釵記》與《香囊記》的比對，可以發現汲古閣本與文人評點本在劇本體
製、齣目齣次、情節關目與曲文賓白方面都較為相近，而與崑劇臺本則有較多差異。然從
比對中亦可看出，汲古閣本在版本上雖較近於文人墨本，但其部分齣目或曲牌結構仍可被
戲場所接受。也就是說，《六十種曲》中部分劇作之底本，或許兼具墨本與臺本的功能，
在便於閱讀、指導創作，與保留傳奇文學之完整性的前提下，也兼顧場上演出的可行性。

《六十種曲》收劇龐雜，其刊本屬性原難一概而論。即便是主張《六十種曲》為舞臺
演出本的學者俞為民，也曾在《宋元南戲考論》中考證出汲古閣本《白兔記》是案頭讀本，
與作為民間藝人演出本的成化年間永順堂刻本有所區別⁷²；而此套選集中，也確實存在為
了演出而改作的《南西廂》與碩園改本《牡丹亭》。然而由《六十種曲》弁言中反映的編

⁷⁰ 明·無名氏：《賽徵歌集·香囊記·古驛萍蹤》，同註 55，頁 509。

⁷¹ 明·邵璨：《香囊記·郵亭》，《六十種曲》第一冊，同註 24，頁 83。

⁷² 俞為民：《宋元南戲考論》（臺北：臺灣商務印書館，1994 年），頁 109。

選理念，以及毛晉在刊刻《荊釵記》、《香囊記》時，並未採用舞臺上流行的演出版本，而是選擇與文人評本完全相同的底本刊刻，可以看出毛晉首要的編選理念仍是在於文學推廣，縱然收錄的版本曾作為臺本演出，收進選集仍按墨本的形式體製考訂，而非完全保留其場上演出的樣貌。但在毛晉編輯墨本之時，仍兼顧劇作的舞臺演出功能，使此套選集於劇場中仍能發揮其影響力。以此一觀點認識《六十種曲》之屬性，當較直接視其為舞臺演出本的說法更為公允。

四、結語

前人多將《六十種曲》視為場上演出的臺本，本文重新檢視其說，發現其依據大多失之片面，而未從此套傳奇選集的本身出發。故本文首先從探究毛晉與汲古閣的出版意識入手：由明代刻書環境與汲古閣的出版動向看來，毛晉出版經史、詩詞等大部叢書，乃至於分六次出版的《繡刻演劇十種》，皆以搜求善本、發揚儒家文化為志業；而從《六十種曲》弁語觀之，或為裨益風教，或為彰顯情種，則頗具文人評閱傳奇之意味。但從劇目中亦可發現其兼顧場上流行劇目的意圖，而其收錄舞臺演出本時，仍是以劇作的文學價值為首要考量。

其次從汲古閣本劇作的體製內容觀察。本文選取成於萬曆以前、分別代表民間盛演的場上劇《荊釵記》與文人創作的案頭劇《香囊記》為例，觀察此二劇與同時期文人評點本與崑劇折子戲選本的異同。經由比對發現，汲古閣本與文人評點本在劇本體製、齣目齣次、情節關目與曲文賓白方面都較相近，而與演出本則有情節增刪、曲白異動、語言風格不同、科介表現方式相異等落差。但也有部分行之場上的折子，與汲古閣本相似度極高，可見毛晉在以文人墨本作為刊刻底本時，同時也兼顧劇作行之場上的可能性。因此《六十種曲》刊刻底本之屬性，或許可以說是選取便於閱讀、指導創作，與保留傳奇文學之完整性的墨本為首要考量，同時兼顧場上演出的可行性，如此較之認定其為場上演演出本之總集或許更為合理。

徵引文獻

古籍

- 元·柯丹丘：《影鈔新刻元本王狀元荆釵記》，收於鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》初集二函（上海：上海古籍出版社，1986年）。
- 明·王驥德：《曲律》（長沙：湖南人民出版社，1983年）。
- 明·毛晉：《隱湖題跋》，收於《叢書集成續編》五（臺北：新文豐出版社，1989年）。
- 明·毛晉：《汲古閣書跋》（上海：上海古籍出版社，2005年）。
- 明·毛晉編：《六十種曲》（北京：中華書局，2007年）。
- 明·毛晉編，黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年）。
- 明·李贄批評：《三刻五種傳奇》，萬曆刊本，國家圖書館藏微捲。
- 明·青溪菰蘆釣叟編輯：《醉怡情》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第四輯（臺北：學生書局，1987年）。
- 明·徐昭民：《風月錦囊》，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第四輯（臺北：學生書局，1987年）。
- 明·徐渭：《南詞敘錄》，收入《叢書集成三編》（臺北：新文豐出版社，1989年）。
- 明·徐復祚：《三家村老委談》，收入《筆記小說大觀》四十二編（臺北：新興書局，1986年）。
- 明·高濂：《遵生八牋》卷十四（臺北：台灣商務印書館，1979年）。
- 明·秦淮墨客編輯：《樂府紅珊》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第二輯（臺北：學生書局，1984年）。
- 明·屠隆批評：《屠赤水批評荆釵記》，收於鄭振鐸主編：《古本戲曲叢刊》初集二函。
- 明·無名氏編：《歌林拾翠》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第二輯（臺北：學生書局，1984年）。
- 明·無名氏編：《賽徵歌集》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第四輯（臺北：學生書局，1987年）。
- 明·劉君錫編輯：《樂府菁華》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第一輯（臺北：學生書局，1984年）。
- 明·鋤蘭忍人編輯：《玄雪譜》，收於王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第四輯（臺北：學生書局，1987年）。

近人論著

- 王重民：《中國善本書提要·集部·曲類》（臺北：明文書局，1984年）。
- 伏淦修：《〈西廂記〉接受史研究》（合肥：黃山書社，2008年）。
- 朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍出版社，2004年）。
- 朱萬曙：《明代戲曲評點研究》（合肥：安徽教育出版社，2002年）。
- 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年）。
- 李復波：〈古代篇幅最大流傳最廣的戲曲選集〉，《文史知識》第4期（1987年），頁64-66。
- 周彥文：《毛晉汲古閣刻書考》（臺北：花木蘭文化工作坊，2006年）。
- 金夢華：《汲古閣六十種曲敘錄》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1969年）。
- 俞為民：《宋元南戲考論》（臺北：台灣商務印書館，1994年）。
- 俞為民：〈傳奇精華的匯集——《六十種曲》〉，《古典文學知識》第3期（1995年），頁105-108。
- 范鳳書：《中國私家藏書史》（鄭州：大象出版社，2001年）。
- 孫崇濤：《風月錦囊考釋》（北京：中華書局，2000年）。
- 孫崇濤：〈明人改本戲文通論〉，《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），頁207-234。
- 徐扶明：《崑劇史論新探》（臺北：國家出版社，2010年）。
- 馬衍：〈略論《六十種曲》〉，《徐州教育學院學報（哲學社會科學版）》第4期（1998年），頁125-128。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：丹青出版社，1998年）。
- 郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年）。
- 郭英德：〈中國古典戲曲文學文獻整理當議〉，《戲曲研究》第67輯（2005年6月）。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002年）。
- 趙山林：《中國戲曲傳播接受史》（上海：上海世紀出版集團，2008年）。
- 趙天為：《〈牡丹亭〉改本研究》（長春：吉林人民出版社，2007年）。
- 蔣星煜：〈六十種曲評注·序——六十種曲的編刻與流傳〉，收於黃竹三、馮俊杰主編：《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年）。
- 鄭德懋輯：《汲古閣校刻書目》，據小石山房叢書本影印，收於《叢書集成續編》第五冊（臺北：新文豐出版社，1989年）。
- 錢南揚：《戲文概論》（臺北：里仁書局，2000年）。
- 繆咏禾：《明代出版史稿》（江蘇：江蘇人民出版社，2000年）。

Bibliography

- Chou, Yan-wen. *Study on Mao Jin's Engraved of Ji Gu Ge* (Taipei: Huamulan Cultural Workshop, 2006).
- Chu, Cong-tzu. *Research on Chinese Classic Operas' Anthology* (Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 2004).
- Chu, Lan Ren Ren, *Xuan Xue Pu*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 4th Edition*, (Taipei: Student Book Publisher, 1987).
- Chu, Wan-shu. *Mingdai Xiqu Pingdian Yanjiu* (Hefei: Anhui Education Press, 2002).
- Fan, Feng-shu. *History of China Private Books Collection* (Zhengzhou: Daxiang Press, 2001).
- Fu, Ti-xiu. *Research on The Acceptance of "Xi Xiang Ji"* (Hefei: Huangshan Bookstore, 2008).
- Huang, Chu-san. Feng, Jun-jie. *Commentary of "The Sixty Legends"* (Changchun: Jilin People's Press, 2001).
- Jiang, Xing-yu. "Preface for Commentary of "The Sixty Legends"—Compilation and Circulation of The Sixty Legends ", in Huang Chu-san, Feng Jun-jie compiled. *Commentary of The Sixty Legends*, (Changchun: Jilin People's Press, 2001).
- Jin, Meng-hwa. *Synopsis of The Sixty Legends* (Taipei: Chiahsin Cement Corporation, 1969).
- Kao Lian. *Zun Sheng Ba Jian 14th edition* (Taipei: The Commercial Press Ltd, 1979).
- Ke, Dan-qiu. *Ying Chao Xin Ke Wang Yuan Ben Zhuang Yuan Jing Chai Ji*, in Cheng Zhen-tuo, *Gu Ben Xiqu Cong Kan 1st Edition* Shanghai Ancient Books Publishing House(1986) ? .
- Kuo, Ying-de. "Review in Classical Drama Literary Documentation" *Journal of Research in Opera* 67th Edition (2005).
- Kuo, Ying-de. *The History of Ming Qing Chuan Chi* (Nanjing: Jiangsu Ancient Press, 1999).
- Li, Fu-bo. "The Great Length and The Most Widely Circulated of Ancient Drama Anthology" *Chinese Literature and History Journal*, 4(1987), pp.64-66.
- Li, Zhi. *Criticism on Third Version of the Five Legends* (Wanli Edition). National Library of slightly curled.
- Liao, Yong-he. *Publishing History of the Ming Dynasty* (Jiangsu: Jiangsu People's Press, 2000).
- Liu, Jun-xi. *Yue Fu Jing Hwa*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 1st Edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1984).
- Lu, Er-ting. *The History of Kun-qu Performances* (Taipei: Kuochia Publishing Co, 2002).
- Ma, Yan. "Essay on The Sixty Legends" *Journal of Xuzhou Education College (philosophy and social sciences edition)*, 4 (1998), pp.125-128.
- Mao, Jin. *Yin Hu Ti Ba*, in *Cong Kan Ji Cheng Ji Bian 5th Edition* (Taipei: Sin Wen Feng Publishing Co,

- 1989).
- Mao, Jin. *Preface of Ji Gu Ge* (Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 2005).
- Mao, Jin. *The sixty legends* (Beijing: Chung Hwa Book Co, 2007).
- Qian, Nan-yang. *The Introduction to Opera* (Taipei: Lijen Book Press, 2000).
- Qin Huai Mo Ke. *Yue Fu Hong Shan*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 2nd edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1984).
- Qing, Xi-gu Lu Diao-sou. *Zui Yi Qing*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 4th edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1987).
- Sun, Cong-tao. *Textual Research on Feng Yue Jin Nang* (Beijing: Chunghwa Book Co, 2000).
- Sun, Cong-tao. "The General Theory of Adaption in Opera during Ming Dynasty", *An International Conference on the Ming Qing Opera* (Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy Academia Sinica, 2002), pp.207-234.
- Tu, Long. *Tu Chi Shui's Criticism on Jing Chai Ji*, in Cheng, Zhen-tuo, *Gu Ben Xiqu Cong Kan 1st Edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1984).
- Wang, Ji-de. *Rules of Singing Qu* (Changsha: Hunan People's Publisher, 1983).
- Wu Xin-lei compiled. *Dictionary of Chinese Kunqu Opera* (Nanjing: Nanjing University Press, 2002)
- Wu, Ming-shi. *Ge Lin Shi Cui*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 2nd edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1984).
- Wu, Ming-shi. *Sai Zheng Ge Ji*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 4th Edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1987).
- Xu, Chao-ming. *Feng Yue Jin Nang*, in *Shan Ben Xiqu Cong Kan 4th edition* (Taipei: Student Book Publisher, 1987).
- Xu, Fu-zuo. *San Jia Cun Lao Wei Tan*, in *Bi Ji Xiao Shuo Da Guan 42nd edition* (Taipei: Hsin Xing Bookstore, 1986).
- Xu, Fu-ming. *A New Study in The History of Kun-qu* (Taipei: Kuochia Publishing Co, 2010).
- Xu, wei. *Nan Ci Xu Lu*, in *Cong Kan Ji Cheng San Bian 5th Edition?* (Taipei: Sinwenfeng Publishing Co, 1989).
- Yu, Wei-ming. *Textual Research of Song Yuan Nan Xi* (Taipei: The Commercial Press Ltd, 1994).
- Yu, Wei-ming. "The Essence of The Sixty Legends" *The Knowledge of Classical Literature*, 3(1995).
- Zhang, Geng & Kuo, Han-cheng. *History of Chinese Opera* (Taipei: Danqing Publishing Co, 1998).
- Zhao, Shan-lin. *The History of Propagation and Acceptance for Chinese Opera* (Shanghai: Shanghai Century Publishing Group, 2008).
- Zhao, Tian-wei. *Research on the Adaption of Mu Dan Ting* (Changchun: Jilin's People Press, 2007).
- Zheng, De-mao. *The Proofread Bibliography of Ji Gu Ge*, The photocopy of Xiao Shu Shan Fang, in *Cong Kan Ji Cheng Ji Bian 5th Edition* (Taipei: Sinwenfeng Publishing Co, 1989).
- Wang Chong Ming, *Abstract of Chinese Literature. Collection of Qu*, Taipei: Ming Wen Bookstore, 1984.

“The sixty legends” is the script or perusable edition ?

Hung, Yi-jo

(Received March 30, 2015; Accepted July 8, 2015)

Abstract

”The sixty legends” collected by Mao Jin was often thought as script. Author has reviewed those statements which were partial to the legend, not the whole. This thesis provides a viewpoint from the collection-concept and type of legend to judge those statements true or not, also clarify the attribute of “The sixty legends”.

According to the publishing concept of Mao Jin and Ji-Gu-GE, they focus on a full version of legend and proclaimed Confucianism Culture. Since most people who have a relationship with Mao Jin was poet and scholar not actors, also we can perceive the collection-concept from six prefaces. Author perceives the difference between Ji-Gu-GE, scripts and other perusable editions in “Siang-Nang-Ji”, find that Ji-Gu-GE is more similar to scripts from catalog, contents and lines. According to those reasons, “The sixty legends” is more close to script not perusable edition.

Keywords: “The sixty legends”, Mao Jin, script, perusable edition, “Siang-Nang-Ji”