

明杂剧“题目正名”探析

徐皓玥

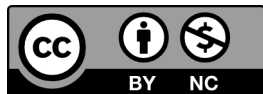
摘要 | 杂剧“题目正名”作为解释剧情和确认剧名的存在，在明代近三百年间，不断受南戏传奇影响，其形式和功能均有所变化。初期主要延续元杂剧传统，并据此进行规范化创作；中期作为过渡阶段，出现剧本“题目正名”多部合一、称名杂乱、标注删减等现象；到晚期时，吸收传奇开场形式，部分“题目正名”中已不含剧名，打破了确定剧名传统。但不论如何发展，明杂剧“题目正名”概括剧情的核心功能一直稳定不变。

关键词 | 明杂剧；题目正名；南戏传奇；杂剧全名

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



关于“题目正名”的定义，徐扶明曾做出解释，“这就是用两句话或者四句话，标明剧情提要，确定剧本名称”^[1]。观其由来，孙楷第经过考证后也指出：“凡北曲有题目，有正名，皆撮剧意为之；所谓标题立目也。题目者，品藻之谓。……以品藻为主，故其意虚。正名是剧本名，故其意实。”^[2]故杂剧“题目正名”主要是叙述故事骨干、确定剧名，并兼品评之职。杂剧“题目正名”在元代时，虽以置于卷末的四句式为主，然并无一致规范形式。发展至明代，其形式既有规范继承，又有

新变。

一、明早期的雅致规范

在观察明初杂剧“题目正名”特征前，先需弄清元杂剧相关情况。以《元刊杂剧三十种》为例，在30部剧本中，其中有8部无“题目正名”，现将其余22部杂剧“题目正名”展现如下。

[1] 徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社，1981，第307页。

[2] 孙楷第：《也是园古今杂剧考》，上杂出版社，1953，第231页。

表1 元刊杂剧“题目正名”名称分析表

《元刊杂剧三十种》	二句式	四句式
关大王单刀会		题目：乔国老谏吴帝 司马徽休官职 鲁子敬索荆州 关大王单刀会
诈妮子调风月	正名：双莺燕暗争春 诈妮子调风月	
好酒赵元遇上皇		题目：丈人丈母狠心肠 司公倚势要红妆 正名：雪里公人大报冤 好酒赵元遇上皇
看钱奴买冤家债主	题目：疏财汉典孝子顺孙 看钱奴买冤家债主	
马丹阳三度任风子		题目：为神仙休了脚头妻 菜园中摔杀亲儿死 王祖师双赴玉虚宫 马丹阳三度任风子
散家财天赐老生儿		题目：举家妻从夫别父母 卧冰儿祭祖发家私 正名：指绝地死劝糟糠妇 散家财天赐老生儿
尉迟恭三夺槊	题目：齐元吉两争锋 正名：尉迟恭三夺槊	
汉高皇濯足气英布	题目：张子房附耳妒随何 正名：汉高王濯足气英布	
诸宫调风月紫云亭		正名：象板银锣可意娘 玉鞭娇马画眉郎 两情迷到忘形处 落絮随风上下狂 灵春马适意误功名 韩楚兰守志待前程 小秀才琴书青琐帙 诸宫调风月紫云亭
赵氏孤儿		正名：韩厥救舍命烈士 程婴说妒贤送子 义逢义公孙杵臼 冤报冤赵氏孤儿
公孙汗衫记		正名：马行街姑侄初结义 黄河渡妻夫相抛弃 金山院子父再团圆 相国寺公孙汗衫记
薛仁贵衣锦还乡		题目：白袍将朝中隐福 黑心贼雪上加霜 正名：唐太宗招贤纳士 薛仁贵衣锦还乡
岳孔目借铁拐李还魂	正名：岳孔目借尸还魂 吕洞宾度脱李岳	
东窗事犯		题目：岳枢密为宋国除患 秦太师暗结勾反谏 正名：何宗立勾西山行者 地藏王证东窗事犯
霍光鬼谏		题目：长安城霍山造反 海昏县废王遭难 正名：长信宫宣帝登基 承明殿霍光鬼谏
严子陵垂钓七里滩	正名：刘文叔醉隐三家店 严子陵垂钓七里滩	
辅成王周公摄政	题目：说武庚管叔流言 正名：辅成王周公摄政	
萧何月夜追韩信		题目：霸王垓下别虞姬 高皇亲挂元戎印 漂母风雪叹王孙 萧何月夜追韩信
陈季卿悟道竹叶舟	题目：吕纯阳显化沧浪梦 正名：陈季卿悟道竹叶舟	
诸葛亮博望烧屯		题目：曹丞相发马用兵 夏侯惇进退无门 正名：关云长白河放水 诸葛亮博望烧屯
张千替杀妻		题目：悍妇贪淫生恶计 良人好义结相知 正名：贤明待制翻疑狱 梗直张千替杀妻
小张屠焚儿救母		题目：炳灵公府君神怒 速报司梦中分付 正名：王员外好赂贪财 小张屠焚儿救母

据上表可知，首先在句式上，剩余22部杂剧中，四句式共14部，二句式8部；其次在功用

上，有6部杂剧“题目正名”末句并非剧名；最后在内容上，“题目正名”基本作“人物+事

件”组合，部分杂剧可归纳为概括剧情作用，但不少四句式“题目正名”与正文所述情节进展无法关联及应和。

当今学界基本推断元杂剧“题目正名”并非剧作家所作^[1]，仅类似于今日海报，即作于“招子”中，有吸引顾客之用。徐扶明先生也认为其应处正戏开场前，向观众介绍大致剧情，使之对故事内容有所了解。^[2]也由此，刊行者大多持随意态度，对此并不看重。故总体可知，元杂剧“题目正名”未有定式，使用不规范，具有随意化和多元化特征。

而杂剧发展至明初，其“题目正名”基本延续元杂剧形式及用法，但依旧可见新变之处，二者面貌也颇有差别。总体而言，这一时期展现出从无到有、由繁至简、从粗俗杂乱到雅致规范三大特征。

表2 元明杂剧名称对比表

数量/名称	元刊杂剧三十种	明初杂剧
杂剧总数	30部	53部
无题目正名	8部	4部（题目正名不可考）
四句式	14部	28部
两句式	8部	21部
标“题目”“正名”	12部	49部
标“题目”	4部	0部
标“正名”	6部	0部

（一）从无到有

明初从无到有的特点，包含“题目正名”数量、称名、设定剧名三方面。

第一，在“题目正名”的存无上。从元代非剧作家所写，均由艺人、书商或杂剧选家进行添加^[3]，且有无不一的样貌，发展成明初由剧作家所作，并每部皆存的情况。

据表2可知，明初53部杂剧中，无“题目正名”的数量仅4部，并且均是因材料缺失而不可

考。对比元刊本中8部皆无“题目正名”的杂乱，明初杂剧更显规范和完整化。

第二，在“题目正名”称名上，除去不可考的4部，其余杂剧皆在前一或二句标“题目”，后一或二句著“正名”二字。与元杂剧中“题目正名”“正名”“题目”三者皆存的现象迥异。

第三，在设定末句为杂剧剧名规范上，明初开始具有定式。将元明杂剧对比，发现元刊本中相关22部杂剧，6部“题目正名”末句并非杂剧标题，分别为《赵氏孤儿》《公孙汗衫记》《岳孔目借铁拐李还魂》《东窗事犯》《张千替杀妻》《霍光鬼谏》，近3成的占比数量，足以可见元杂剧并无此规范。

至于明初，在49部杂剧中，仅有3部杂剧标题非末尾句。如明宣德间金陵积德堂刻本刘兑《金童玉女娇红记》，其“题目正名”作“杨安无空使权豪妬，王通判悔把姻缘悟。申厚卿难通叔伯婚，王娇娘合升神仙路”。

而在其余46部杂剧间，剧名均与“题目正名”末句相同。如朱有燬杂剧，在他永乐宣德正统自刻本中，“题目正名”末尾皆为剧本剧名。由此可见，时至明初，“题目正名”末句与杂剧名相同的形式特征已被固定。

以上三处特征皆可展现杂剧“题目正名”入明后被专门所作，出现从无到有的特点。

（二）由繁至简

明初“题目正名”的由繁至简，包含三方面。第一，句式趋向简化；第二，标注由杂乱到

[1] 解玉峰：《元曲杂剧「题目正名」推考》，《民俗曲艺》2003年第140期。

[2] 徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海古籍出版社，2014，第287页。

[3] 朱浩：《论元杂剧之命名》，《影视戏剧评论（第五辑）》，中国电影出版社，2019。

统一；第三，功能由模糊到明晰。

首先，在句式简化上，从整体看，明初杂剧“题目正名”四句式明显多于二句式。据表2统计，明初杂剧四句式总数达28种，与元杂剧特征相类。然而，对二句式来说，与元杂剧中其仅占比不到三成相比，明初杂剧的二句式已占比近总数的四成，呈现明显上升趋势。并且，从后期朱有燬杂剧中看，两句式“题目正名”所占比例已超过四成，可见明初“题目正名”逐渐向二句式靠拢，呈现简化趋势。

其次，在标题形式上，“题目正名”标注由杂乱到统一。从《元刊杂剧三十种》来看，在22部标“题目正名”的元杂剧中，仅有12部标注了“题目”“正名”，其余十部则是单独以“题目”或“正名”作著。而在明杂剧中，全部杂剧皆著“题目”“正名”，展现出统一和简化特性。

最后，在具体功用上，明初“题目正名”概括剧情功能和效果较元更为明晰。此处特征主要聚集在四句式上，具体来说提取故事因果脉络，提供故事背景和主要人物关系。

单看元刊本内容，可发现许多杂剧“题目正名”与剧情进展无法对应。如《马丹阳三度任风子》，第三句“王祖师双赴玉清宫”明显无法和剧情对应，情节在杂剧中仅稍微提到，且和主线剧情无关；又如《霍光鬼谏》，当中“题目正名”的一三两句将剧中的故事发展顺序打乱，将

霍山造反置于宣帝登基前。理清和概括剧情作用未得到良好发挥。

而在明杂剧中，则改善了这一问题，“题目正名”基本符合剧本中剧情进展，通过连续四句“人物+事件”结构，或前两句用“地名+事件”，后两句以“人物+事件”句式组合而成，以前者为后者作铺垫或场景描摹，例如明万历刊本《古名家杂剧》中的王子一《刘晨阮肇误入天台》之“太白金星降临凡世，紫霄玉女夙有尘缘，青衣童子报知仙境，刘晨阮肇误入桃源”。四句话与剧情发展完整对应，从太白金星出现，到紫霄玉女降谪人间，居天台山中。再到青衣童子指引二人入桃源洞，与仙子成就良缘，一系列情节发展皆可与之对应。又如名宣德本朱有燬《小天香半夜朝元》的“题目正名”，具体作“风月所不贪春梦，水云乡早悟秋蝉。老陈抟两番显圣，小天香半夜朝元”。此处地点和人物结合，与上例相同，都是在概括剧情基础上提供故事因果脉络，揭示人物之间的关联。

从以上三处可知，对比不规范且可能并非杂剧家原作的元杂剧“题目正名”，明初显然是剧作家有意而为之，并以一定标准和规范去进行精心创作了。

（三）浅俗到雅致

明初杂剧“题目正名”结构和用词方面，展现出浅俗到雅致的特征。

表 3 部分元明杂剧“题目正名”对比分析表

元杂剧剧名	题目正名	明初杂剧剧名	题目正名
小张屠焚儿救母	炳灵公府君神怒 速报司梦中分付 王员外好赂贪财 小张屠焚儿救母	卓文君私奔相如	蜀太守扬戈后从 成都令负弩前张 陈皇后千金买赋 卓文君私奔相如
诸葛亮博望烧屯	曹丞相发马用兵 夏侯惇进退无门 关云长白河放水 诸葛亮博望烧屯	文殊菩萨降狮子	耆嶷山神奉法旨 虎豹豺狼任驱使 哪吒太子抛绣球 文殊菩萨降狮子

续表

元杂剧剧名	题目正名	明初杂剧剧名	题目正名
张千替杀妻	悍妇贪淫生恶计 良人好义结相知 贤明待制翻疑狱 梗直张千替杀妻	黑旋风仗义疏财	赵都巡强娶裙钗 李撇古感叹伤怀 张叔夜平蛮挂榜 黑旋风仗义疏财
马丹阳三度任风子	为神仙休了脚头妻 菜园中摔杀亲儿死 王祖师双赴玉虚宫 马丹阳三度任风子	十美人庆赏牡丹园	三月春聚会大罗仙 百花放装成锦绣天 四丑女惯娱金母宴 十美人庆赏牡丹园
公孙汗衫记	马行街姑侄初结义 黄河渡妻夫相抛弃 金山院子父再团圆 相国寺公孙汗衫记	甄月娥春风庆朔堂	帮关汉游荡受凄惶 烟花妓余滥歹行藏 范仲淹秋雨饶州梦 甄月娥春风庆朔堂

首先，在结构上，明初杂剧比元杂剧规整许多。据上表可见，其特征主要展现在四句式，明初杂剧不但强调对仗，而且多前后押韵，多数“题目正名”除第三句外，其余均押韵。如明崇祯刊本《古今名剧合选·柳枝集》中的谷子敬《吕洞宾三度城南刘》，四句为“岳阳楼自造仙家酒，截头渡得遇垂纶叟。西王母重餐天上桃，吕洞宾三度城南柳”，押韵且对仗工整，不仅是人物和行为，关于事物及数量词等细微之处皆对仗完美。

反观元杂剧，在元刊本中的14部四句式“题目正名”中，仅有4部前后押韵且对仗，如元刊本《小张屠焚儿救母》，“题目正名”作“炳灵公府君神怒，速报司梦中分付。王员外好赂贪财，小张屠焚儿救母”。另4部中有两句押韵，如《诸葛亮博望烧屯》，仅二四两句押韵。还有《张千替杀妻》，其中是收尾二句押韵。其余6部在韵脚上更是杂乱无序。

故从对仗和押韵情况来看，可知明初杂剧“题目正名”在被剧作家纳入杂剧体系之后，与元杂剧相比要雅致规范许多。

其次，在具体用词上，元明也有较大差异。元杂剧“题目正名”的用词，受多因素影响，语言偏向口语化和粗俗化。如《马丹阳三度任风子》，其“题目正名”作“为神仙休了脚头妻，

菜园中摔杀亲儿死。王祖师双赴玉虚宫，马丹阳三度任风子”，还有《散家财天赐老生儿》，作“举家妻从夫别父母，卧冰儿祭祖发家私。指绝地死劝糟糠妇，散家财天赐老生儿”。其中“脚头妻”“摔杀”“死劝”“糟糠妇”，用词较为口语化，且鄙俚浅陋。

明初杂剧较前者而言，偏向古淡雅致。以相类杂剧举例，朱权《卓文君私奔相如》中，有“蜀太守扬戈后从，成都令负弩前张。陈皇后千金买赋，卓文君私奔相如”。再如朱有燬《惠禅师三度小桃红》，作“天魔女音乐奏东风，佛如来慈悲救迷踪。刘员外一心贪酒色，惠禅师三度小桃红”，从“扬戈”“负弩”“奏”等字词均可看出明初用词明显偏书面和雅致化特征。

如此可见，时至明初，“题目正名”使用方式已渐趋固定。其写作已纳入杂剧创作体制中，作家有意识地对其进行规范，每部作品必有“题目正名”，且作统一标注，用雅致语言，对内容进行精炼概括，展现故事因果。

二、明中期的混杂不一

杂剧发展至明中，与前后两期相比，存在许多独特之处。不仅开始呈现出文人化特征，盛行于晚明和清的南杂剧也发轫于此时。而相关的“题目正名”，总体呈现出较为混杂的局面，

具体表现于称名繁杂和组剧合一和著称删减三方面。

（一）称名由简至繁

在明中期杂剧体制中，“题目正名”称谓变化多样，其中涉及两方面，第一，增加单称“正名”“正目”“总目”三种。第二，杂剧集录入称谓出现不同情况。

关于第一点，中期杂剧增加不同称名。

首先，在数量众多的中期杂剧中，明确于剧末依旧标注“题目”“正名”四字的，有王九思《杜子美沽酒游春记》、康海《王兰卿服信明贞烈》、陈沂《善知识苦海回头记》、杨慎《宴清都作洞天玄记》、陈自得《太平仙记》、冯惟敏《僧尼共犯》、桑绍良《司马入相传奇》7部杂剧。

其次，与前者相对，中期增加“正名”单称。在剧首著“正名”的杂剧包括康海《中山狼》、梁辰鱼《红线女》、王骥德《男王后》、徐负祚《一文钱》、王衡《杜祁公看傀儡》5部。从句式上看，二句式 and 四句式均存。从内容上看，依旧是概括大体剧情。故总体与标注“题目正名”的杂剧并无不同，可见只是称名上的差别。并且以上杂剧仅存的版本皆在杂剧集中，所以本文认定，是由于元刊本多数是“正名”部分为核心情节，编订者便删去“题目”二字，用

“正名”之称来叙述因果，描绘情节。

最后，较为特殊的是“正目”称名出现。除去上述杂剧，其余皆弃用“题目正名”或“正名”，著以此称。如明崇祯刊本《古今名剧合选·酹江集》中的冯惟敏《不伏老》，在剧首便名之曰“正目”：“王从善自负青春小，刘贤良开尊延旧好。贾希德下第送长亭，梁状元一世不伏老”。梁辰鱼《红线女夜窃黄金盒》也在《酹江集》中标“正目”，“薛节度兵镇潞州道，田元帅私养外宅儿。红线女夜窃黄金盒，冷参军朝赋洛妃诗”。另外，还存有将“题目正名”与“正目”混用的情况。如桑绍良《独乐园司马入相》作“题目”：“独乐园学士著书，冀英会司徒结社”，“正目”：“宋天子擢用忠良，温国公超选僕射”。

而关于“正目”称呼之由来，古籍中并无记载。在此仅能推测，“正目”二字为编订者将“正名”与“题目”各提一字。将“正”字置前，则是由于元刊本中“正名”部分较前者更重要，为剧情精华。且“正”字在《说文解字》中，被解释为“正，是也。从止，一以止”^[1]。“正目”二字可称为以正确恰当的眼光理解剧本内容，按此理解，可与“题目正名”作用相联系。

至于第二点，杂剧集中相同杂剧出现不同称名。

表 4 明初杂剧“题目正名”称名差异对照表

杂剧名	脉望馆抄校本古今杂剧	古杂剧	柳枝集	阳春奏
李云英风送梧桐叶	题目 + 正名	正目	无	无
宋太祖龙虎风云会	无	正目	无	题目 + 正名
吕洞宾三度城南柳	题目正名	无	正目	无
荆楚臣重对玉梳记	题目 + 正名	正目	正目	无
清河系继母大贤	题目 + 正名	原刻本：题目 + 正名		

[1] 段玉裁：《说文解字注》，中华书局，2013，第70页。

表5 明中期杂剧“题目正名”称名差异对照表

杂剧名	盛明杂剧	酹江集	脉望馆抄校本古今杂剧
东郭先生误救中山狼	正名	正目	无
梁状元不伏老	正目	正目	海浮山堂词稿附刻本：题目正名
红线女夜窃黄金盒	正名	正目	无
四声猿	正名	无	总四目语
昆仑奴剑侠成仙	正名	正目	无
独乐园司马入相	脉望馆乌丝兰抄本：题目+正目		未标
大雅堂杂剧	总目	万历间原刻本：未载	

关于中期杂剧“题目正名”。例如梅鼎祚《昆仑奴剑侠成仙》，称名在《酹江集》与《盛明杂剧》中，分别作“正目”与“正名”。再如徐渭《四声猿》和《脉望馆抄校本古今杂剧》作“总四目语”相比，《盛明杂剧》载为“正名”。这一情况在明初杂剧中同样存在。以占据明初数量大半的朱有燉杂剧为例，他的明宣德间周藩原刻本与《脉望馆抄校本古今杂剧》在“题目正名”称谓上都基本相同。但例如《古杂剧》和《柳枝集》，其录入的明初杂剧中，许多都将称名改成了“正目”二字。

将相关杂剧集合后发现，中期杂剧在不同杂剧集间的称谓差异，变化基本集中于《酹江集》与《盛明杂剧》中。其与明初杂剧相关称呼变动较为一致，皆是变“题目正名”为“正目”。故此种情况，应是出自中期编订者的个人发明。不过需提及，《盛明杂剧》里中期杂剧“正名”和“正目”名称皆存，更能证明中期杂剧相关称呼无有定型。也由此可看出相关明中期剧作家观念的转变，在此期对明杂剧体例方面进行了变化创新。

总的来说，无论是各类称法，还是杂剧集录入的不同情况，都指涉同一问题，即中期杂剧在“题目正名”的称呼上未有定数，作“题目正名”“正名”“正目”“总目”的情况皆有。从此处可看出，在中期杂剧剧本中，“题

目正名”与初期的规范写作不同，是处于一个受到各种因素影响而未有定格形式的存在，所以无论是明中期剧作家，还是编撰杂剧选集的明人，对明杂剧“题目正名”形式的处理上并不追求一致。

（二）标注多部合一

明中期杂剧“题目正名”的另一大特点，即组剧^[1]出现后“题目正名”形式转变，其中涉及三种情况。

第一种，将四部杂剧全名总和作为“题目正名”。如徐渭《四声猿》，在明脉望馆抄校《古今杂剧》本中，于卷末标注“总四目语”，作“狂鼓史渔阳三弄，玉禅师翠香一梦。雌木兰替父从军，女状元雌凰得凤”。作为组剧的“题目正名”，总四目语虽保留了概括剧情和包含剧名的功能，却并不能将四部情节梳理清晰，失去了“题目正名”本身的作用，可称作组剧的目录。

第二种，将组剧作为整部作品进行“题目正名”的编写。例如汪道昆《大雅堂杂剧》，在《盛明杂剧》中标为“总目”，作“楚襄王阳台入梦，陶朱公五湖泛舟，张京兆戏作远山，陈思王悲生洛水”。此处不同于前者，这

[1] 杂剧发展至明中期，出现了以数本杂剧合题一个总名的合集形式，对于这类作品学界或称“组剧”，或称“套剧”，以表示其组合为一整体的性质。

里的四句式内容并非剧名，而是编写者将每部杂剧中重要事件进行概括，以四句“人物+事件”进行组合，可以说符合“题目正名”的大体形式和作用，作为单折杂剧，可以说基本梳理了剧情。

以上二者皆是作为杂剧合集进行标注，其中每部剧都不另列“题目正名”，可以将其理解为小型传奇，或为戏曲别集，这是杂剧传奇化的典型表现。另外，在组剧剧首的“总四目语”或“总目”称呼，应属编订者将组剧作为整体进行“题目正名”编写，取总体题目之意，此处即说明了上节所提及的第三种称名，主要受组剧发展影响。

第三种，组剧中的杂剧分别作“题目正名”。这一情况出现于晚期杂剧中，如叶宪祖《四艳记》，其中四部杂剧皆各自标注“正名”。例如其中《碧莲绣符》，“正名”为“仲夫人拓害佳人，秦公子契合嘉宾，章解元庸书寄迹，陈碧莲出阁成亲”；《丹桂钿合》的“正名”作：“向氏母错认宗枝，妙通尼来说因依，权学士兴怀旧事，徐丹桂重配新知”；另外，沈自徵《渔阳三弄》也是如此，其中三部杂剧《霸亭秋》《簪花髻》和《鞭歌妓》，均是单独标注“正名”。联系前者单折杂剧可判定，至晚期时，组剧中作品若作为多折杂剧，依旧会设置“题目正名”来执行总括剧情的任务。从此处可见，杂剧在发展至明代，不论杂剧如果被南戏传奇影响，剧作家依旧会基于杂剧形式来设置“题目正名”之句，保存其基本作用。

（三）部分著称删减

在明中期杂剧中，第三大特征为著称删减。指涉到单折杂剧发展、杂剧集改编、句式繁复三方面。

第一，中期许多杂剧无“题目正名”标识，却依旧在剧末作二句或四句韵语。如明崇祯刊本

沈泰辑《盛明杂剧二集》中的许潮《兰亭会》，剧本中并未标明“题目正名”字眼，在剧末却依旧有“右军潇洒出风尘，汇集兰亭赏暮春，曲艺文章俱冠绝，须知东晋有全人”，其明显是将发表感慨和概括剧情相结合；《盛明杂剧二集》中的《写风情》也同样，在剧末作七字四句语：

“带鹤携琴赴凰城，晓风残月旅怀清，留恋扬州一宵饮，迟误长安数十程”，此处以刘禹锡为主人公，梳理人物主要剧情，表达相关情感；还有王九思《中山狼院本》，剧末收场留有四句：

“赵简子大打围，东郭生闲受苦。土地神报不平，中山狼害恩主”。作“人物+事件”结构，将评论事件和叙述故事相结合。处相似情况的还有陈与郊的《昭君出塞》和《文姬入塞》，均未载“题目正名”，仅在剧末有四句式感叹和评论之语。

整体关照上述杂剧，发现中期末标注“题目正名”的基本都是短剧。一般为讲述简单小故事，或是抒发剧作家感慨，不需专做“题目正名”进行内容概括和故事梳理。故中期杂剧中，无标识却有内容，应出于剧作家考量到作品内容，以设置展现情绪的语句，较偏向个人化。

第二，杂剧集改编影响了著称删减。典型例证即刊行于嘉靖二十七年的《杂剧十段锦》，每部杂剧“题目正名”内容，都被置于剧首，且以剧名形式出现，相关标识却被删除。如朱有燬《关云长义勇辞金》，剧名标为“曹孟德奸雄待士，关云长义勇辞金”。虽说此杂剧集中著录的皆是明初杂剧，但观其刊行时间，处于明中期，可从侧面表现出编创者在中期受南戏传奇影响，而对剧本做出的一系列尝试。

第三，和著称删减相关的还有四句式的增多。中期“题目正名”句式相比于初期有明显变化。在有明确著称的情况下，初期“题目正名”

二句式占比超过四成,并且还有将四句式继续精简的趋势。而到中期,二句式比例不过三成,四句式“题目正名”占比巨大。这就和初期特点产生很大差异。究其原因,和著称删减相关,即标注“题目正名”的杂剧数量大量减少。据现有资料统计,未标“题目正名”的杂剧几乎占据中期现存杂剧的半数之多,此情况须联系到“组剧”和一折短杂剧的影响。

综上所述,明中期“题目正名”已慢慢发生变异。除梳理情节的作用未变,在相关标识、放置位置、句式形式上,均有改变。在这种新变过程中,传奇体制对明杂剧的影响清晰可见。由于南戏传奇的风靡,时人对杂剧的理解和认识与元代及明前已有显著不同。在杂剧观念上,表现出极为开放包容的姿态,由此造就了中期杂剧“题目正名”未有定式的特殊风貌。

三、明晚期的传奇格式

明杂剧“题目正名”进入晚期后,其位置和标识已基本定型。但由于依旧受传奇影响,也出现许多新变。有些在保留概括剧情功能基础上,不再包含杂剧剧名。还有些不再专门著称,朝南戏传奇形式发展。

(一) 确定位置称呼

在明晚期杂剧“题目正名”中,特征一即为位置和标识的固定。

一方面,和初期杂剧“题目正名”皆置剧末、中期标注在剧首或剧末的混乱局面不同,明晚期的“题目正名”基本被标于剧首,一般置于剧名之后。例如叶小纨《鸳鸯梦》,其“正名”被置于剧首,作“三仙子吟赏凤凰台,吴真人点破鸳鸯梦”。^[1]

另一方面,其名称在晚期大多固定为“正名”或“正目”。将明杂剧不同刊本对比,可发

现晚期杂剧“题目正名”在不同杂剧集中,内容基本不变,然相关称呼有异。

具体看称呼问题,除凌濛初《识英雄红拂莽择配》在明末精刻本中作“题目”“正名”,《宋公明闹元宵》在崇祯五年尚友堂刻本中标注“总题”,王应麟《衍庄新调》在天启间原刻本中注“题目正名”以外,其余著相关标识之剧均作“正名”或“正目”。且在二者中,标注“正名”的杂剧数占比最大,超总数六成之多。

(二) 打破剧名传统

晚期“题目正名”特征二,是大量杂剧“题目正名”中不再含有剧本标题名。

虽此情况在中期就已出现,但仅《樱桃园》和《红线金盆记》两例。相比之下,此情况在晚期增加过多。

具体来看,其中涉及约十部杂剧中“题目正名”不含剧名现象。如凌濛初《宋公明闹元宵》杂剧,在崇祯五年尚友堂刻本《二刻拍案惊奇》中,作“李师师手破新橙,周待制惨赋离情。小旋风簪花禁苑,及时雨元夜观灯”;李逢时《酒懂》“正名”为“酒魔君消算不义士,鉴查使赦遇无情郎”;清顺治刊本邹式金《杂剧三集》中的茅维《秦廷筑》“正名”作“易水歌羽声送友,咸阳殿铅筑报寿”;王应麟《衍庄新调》在天启间原刻本的“题目正名”中,末句作“庄周子透生死阙中”;孟称舜的《桃花人面》依旧如此,其“正目”末句为“死相思痴情女子”;还有叶宪祖《四艳记》,在四部杂剧的“正目”中,均无剧名;以及陈汝元《红莲债》,“正名”末句为“印上人提醒红莲前债”,将此句中最后四字刻意变三字作为剧名。

[1] 叶启倬辑:《郎园先生全书·午梦堂全集(第157册)》,长沙中国古书刊印社,1935。

然而观察上述“题目正名”内容，可发现依旧为“人物+事件”结构，当中对故事进行梳理、交代剧情大意，精简完整，但已然与剧名无关。可称其打破了元杂剧在“题目正名”中确定剧本名称这一重要功用的传统。

究其原因，与剧名雅化密切相关。杂剧作家受南戏和案头化影响而对标题名做出改变，将剧名设置为言简意丰的类型，表现出简约和意象化特征。而“题目正名”则在明晚期依旧保持交代剧情大意作用，故出现此种现象。

（三）融合传奇开场

第三大特征为晚期“题目正名”融合传奇开场。其中指涉两方面，其一，“题目正名”置于开场后。其二，部分称名消失。

关于第一点，“题目正名”置于副末开场后的现象，在明晚期杂剧中存在颇多。典型例证为清顺治刊本邹式金《杂剧三集》中的张龙文《旗亭燕》，在末开场后才出现“正名”：“俊才人争买酒家胡，巧双鬟独引凉州调”。同样情况的还有陈于鼎《京兆眉》，“正名”紧跟副末开场，“忙京兆撇不下细君恩爱，圣天子饶得过关守风流”。与此类似的还有他的《中郎女》《长公妹》《半臂寒》和《翠钿缘》等杂剧，都将“题目正名”位置进行了调换，展现出明杂剧与传奇体制的交融互通。

第二，对于部分称名消失的情况，换言之，即部分杂剧未标“正名”或“正目”，却依旧作四句韵语。

虽说中期也有类似情况，但和多表感慨的中期单折杂剧不同，晚期杂剧基本为多折杂剧，且保持了“题目正名”标明剧情提要之用。

其典型例证即傅一臣《苏门啸》，十二种杂剧皆未标相关称名，却在剧首设置四句韵语。如《钿盒奇缘》开场语结束后，即有“权学士断弦重娶，徐素娥失偶宜家。白孺人认侄

得婿，金钿盒接木移花”四句；又如祁麟佳《错转轮》，开篇后有“撇的下亲身张子，赶得上为友王生。救错轮勘明水判，再合拢重会蒯荆”；再如孟称舜《英雄成败》，卷首未标“题目正名”，却仍旧在开场后有概括剧情之句：“气黄巢称兵造反，众节度应诏劝王。仗忠肝重与帝室，凭义胆再创残唐”；更如吕天成《齐东绝倒》，副末上场之后，出现“皋陶拿不着杀人的贼，商均赶不转朝子的翁。傲象饶不过禅位的帝，器母放不下逃海的农”之语，其中基本符合“人物+事件”结构，进行故事情节的说明。

另外，不同杂剧集对“题目正名”的处理，也与上述情况相合。如王应麟《衍庄新调》，天启间原刻本中标有“题目正名”称名，而《盛明杂剧》二集中，却未载“题目正名”标识，并将四句式内容置于副末开场唱【西江月】之后。孟称舜部分作品也是如此，如《桃花人面》，在《柳枝集》中于卷首作“正目”四句式，在《盛明杂剧》当中，虽说内容相同，但处理却与《衍庄新调》无差，即开场唱【鹧鸪天】结束，将四句式置其后。

最后，将上述三方面变化与传奇剧本相比较，可发现杂剧对“题目正名”的处理和传奇体制中首出下场诗形式相类。具体来讲，以上杂剧剧首的四句式韵语均为介绍故事情节、对剧情进行概要，以及对相关人物或事件进行议论。将目光转向传奇，我们可以发现，传奇到中期以后就未在剧首标明“题目”，而是在副末开场介绍剧情大意后加上四句下场诗，即开篇无题，下场有诗。此特征和上述晚明杂剧情况非常相似，剧首出现的四句韵语更类似于下场诗形式与副末开场进行剧情概要的结合体。所以能肯定，晚期杂剧“题目正名”不论将内容置于副末开场后，还是单纯无称名，或是被

杂剧集编创者所改编，均是受传奇体制的强烈影响而做出的一系列尝试。

凡此种种，都表明了明杂剧对传奇体制的吸收，也展现出杂剧观念的更新。然而从剧本自身来看，与南戏传奇中开场以剧中角色来介绍情节相比，晚期杂剧的四句式介绍剧情是脱离了代言的角色，与“题目正名”特征相符。从这一方面看，“题目正名”在受传奇影响中，依旧保持着基本模式和功能。

（四）改变结构特征

晚期杂剧“题目正名”特征之四，即句式传统结构被打破。与前期多用“人物+事件”结构单纯概括故事相较，明晚期“题目正名”出现了不按此结构撰写的杂剧。

有的对人物进行删减，如茅维《闹门神》，其中正名作“争座位不听和合神，动天曹直贬沙门岛”，将主语新旧门神及九天门监察使均省略；有的直接通过“题目正名”来进行评判和议论事件，例如叶宪祖《北邙说法》，在《盛明杂剧》中作“正目”：“天神礼枯骨，饿鬼鞭死尸。若知真面目，恩怨不须提”，这部杂剧作为佛教剧，全剧都是问答式的谈禅说理，此处“题目正名”变为前两句概括剧情，后两句在展现剧情的同时也进行了剧作家自身观点的表达，即“一切皆可删”^[1]，展现出故事暗含的哲理：对现实、是非善恶的否定。徐负祚《一文

钱》也是如此，剧作正名为“两卢至谁真谁假，一瓢酒孰醉孰醒。乔家私合积合散，证西天是果是因。”在概括卢员外买芝麻事件的同时，更多的是对故事及其中主人公的评判，不仅展现了主人公性格基调的反差，也表达了剧作家所认为的荒唐感。另外，来集之部分杂剧也与以上情况类似，例如《女红纱涂抹试官》剧，开篇后作“乔试官纱笼眼俗，渝秀才金多人录。好主司不看文章，好文章不做题目”，前两句对剧情进行概括，后两句作者运用反讽，对故事人物糊涂试官直接展开嘲讽，也是通过此句表达作者对当时社会现实的不满。

综上所述，明杂剧“题目正名”的发展，可称作一场受南戏传奇影响的新变。从明初时于卷末标“题目正名”、四句与二句式占比皆较重，且展现出雅致规范的情况；到明中期“题目正名”“正名”“正目”“总目”皆有的混乱称呼、放置位置不定，以及四句式占比暴增的局面；最后在明晚期发展成固定“正名”或“正目”称呼、位置置于剧首，以及受明传奇开场影响，出现与副末开场形式关联之句。在这个过程中，我们能够窥见南戏传奇对它的作用，也能看到它在尝试创新体制的同时，对“题目正名”最基本内容与作用的保持。

[徐皓玥 襄阳日报社]

[1] 吴梅：《读〈盛明杂剧〉诗》，载赵山林主编《历代咏剧诗歌选注》，书目文献出版社，1988，第539页。