



國家戲曲研究叢書 100

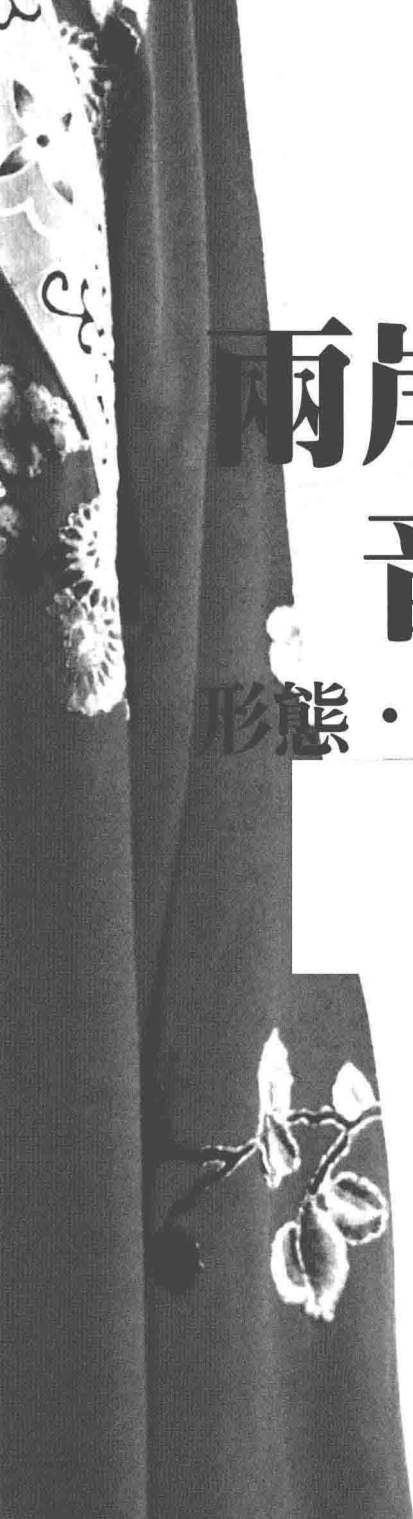
兩岸戲曲 音樂論

形態・結構・傳播

曾永義◎總策劃

王耀華◎著

國家出版社 印行



國家戲曲研究叢書 100

兩岸戲曲 音樂論

形態・結構・傳播

曾永義◎總策劃

王耀華◎著

國家出版社 印行

兩岸戲曲音樂論：形態·結構·傳構／王耀華著，
--初版，--臺北市：國家，2016.01
504面：21公分，--（國家戲曲研究叢書：100）
ISBN 978-957-36-1484-5（平裝）

1.劇樂 2.兩岸交流 3.文集

915.107

104027991

◎國家戲曲研究叢書 100

**兩岸戲曲音樂論：
形態·結構·傳播**

☐定價：1000元

著 作 者／王耀華
總 策 劃／曾永義
執行編輯／謝滿子
責任校對／王耀華·賴承俊
法律顧問／林金鈴律師·林明俊律師

發 行 人／林洋慈
發 行 所／國家出版社

地 址：台北市北投區大興街9巷28號

電 話：(02)28951317（代表號）

傳 真：(02)28942478

郵 撥：00180277

網 址：<http://www.kuochia.com>

E-mail：kcpc@ms21.hinet.net

排 版 所／方氏電腦排版公司
製 版 所／群鋒製版有限公司
印 刷 所／絃基印刷有限公司
日 期／2016年元月初版一刷

目 錄

總 序	1
前 言	9

【第一編】兩岸戲曲音樂形態論

壹、歌仔戲【七字調】的形成與發展————	21
一、【七字調】的形成	21
二、【七字調】的發展	30
三、【七字調】形成、發展所體現的調式轉換和 主曲變腔體規律	39
貳、歌仔戲【七字調】唱腔旋律音調特點及其考源——	47
一、【七字調】各曲牌唱腔旋律分析	47
二、【七字調】唱腔旋律音調特點試析	53
三、歌仔戲【七字調】唱腔旋律音調特點考源	54
參、閩劇唱腔風格的形成————	59
一、本地民歌戲曲化	59
二、外來聲腔閩劇化	64
三、外來小調地方化和戲曲化	73

肆、莆仙戲是宋元南戲支流的例證	77
一、唱腔曲牌	77
二、伴奏形式	99
伍、庶民戲音樂與四平腔	101
一、徒歌與幫唱的演唱形式	102
二、以鑼、鼓爲主的伴奏形式	104
三、曲牌聯綴的唱腔體制	105
四、「宋人詞益以俚巷歌謠」的曲牌來源	117
五、字多音少的節奏特點	119
六、高亢、粗獷的唱腔風格	120
陸、福建戲曲各曲牌體系內部的貫穿聯繫	123
一、主韻貫穿體	124
二、主曲變腔體	128
三、典型音樂表現手法的貫穿聯繫	131
四、初具板腔因素的曲牌體	135
柒、宋代的福建戲曲與戲曲音樂	143
一、從禁戲論文看宋代閩南戲曲	144
二、劉克莊詩作中的莆仙戲曲	148
三、宋代福建戲曲的對外影響	156
捌、戲曲藝術流派的形成、現狀及其啟示	159
一、何謂戲曲藝術流派	159

二、戲曲藝術流派的形成	159
三、戲曲藝術流派之現狀	162
四、啓示	163
玖、中國現代戲曲音樂創作的三維特徵—————	167
一、什麼是中國戲曲音樂的現代化	167
二、中國傳統戲曲音樂與現代專業創作音樂的 三維特徵	167
三、中國當代戲曲音樂創作的三維特徵	179
【第二編】戲曲音樂結構論	
拾、字・句・調與腔音・腔韻・腔調 ——戲曲唱腔歌樂相須的三個層次—————	185
一、字與腔音「明義」	186
二、句與腔句腔韻「達意」	189
三、詞調與腔調「傳神」	197
拾壹、論「腔韻」—————	217
一、「韻」與「腔韻」	217
二、腔韻的類別	221
三、腔韻的音樂形態	233
四、腔韻的運用	248

拾貳、「腔調」說	259
一、腔調	259
二、腔調的規式性	260
三、腔調的可變性	261
四、腔調與腔段	262
拾參、「套式」初探	285
一、釋義	285
二、小型、中型與大型套式	286
三、套式與腔調	288
四、套式的布局	318
拾肆、中國傳統音樂的結構特點及其哲學基礎	367
一、中國傳統音樂的結構特點	367
二、哲學基礎——「道生一」、「三生萬物」 與「中庸之道」	381

【第三編】戲曲音樂傳播論

拾伍、中國《打花鼓》在琉球的傳播	403
一、中國的《打花鼓》	403
二、傳到古代琉球的《打花鼓》	411
拾陸、琉球《打花鼓》新考	425
一、中國《打花鼓》的類別	425

二、琉球《打花鼓》新考	447
拾柒、「江戶朝貢史料」中的五首曲調尋源 —————	453
一、《四大景》	454
二、《一年才過》（《四時蓮花落》）	461
三、《天初曉》（《頌太平》）	467
四、《清江引》	471
五、《急三槍》	473
拾捌、琉球音樂對中國曲調的受容、變易及其規律	
——以曲調考證為中心 —————	477
一、古代琉球音樂對中國曲調的受容	477
二、古代琉球音樂對中國曲調進行變易的 三種模式	484
三、從三種「模式」尋其變易規律	498
本書各章論文初刊一覽表	503

總序——戲曲閭苑·花燦果繁

1. 戲曲的民族、戲曲的國家

中華民族是戲曲的民族，中國迄今還是戲曲的國家；因為具有長遠的歷史和眾多的劇種。據拙作〈先秦至唐代「戲劇」與「戲曲小戲」劇目考述〉，就中如《禮記·郊特牲》的先秦「蜡祭」，可見巫覡之賽社報神儀式，可以妝扮演故事產生「戲劇」；《周禮·夏官·司馬》中殷商「方相氏」之驅儺，可見巫覡驅疫禳災儀式，亦可以妝扮演故事，產生戲劇。而《史記·樂書》的周初《大武》之樂，於宗廟祭祀時演出武王伐紂等故事，更為實質之「戲劇」，其年代距今三千一百餘年。至若《楚辭·九歌》巫覡之歌舞妝扮並代言以演故事，則直為「戲曲小戲」群矣，至今二千五百餘年。若此，中國戲劇、戲曲之源生，何必晚於西方戲劇！

宋金以後，歷代劇種以大戲為主流，皆一脈相承，有宋元南曲戲文、金元北曲雜劇、明清傳奇、明清南雜劇、清代亂彈京戲，以及近代地方戲曲。就地方戲曲而言，雖社會變遷急遽，凋零頗多，但起碼尚有大戲劇種兩百餘種，小戲劇種百餘種，偶戲劇種數十種；其與崑劇和京劇，仍然像歷朝歷代一樣，時至今日仍舊深入社會各階層，脈動著廣大群眾的心靈，闡發著共同的民族意識、思想、理念和情感。

2. 戲曲小戲的質性

就戲曲表演藝術而言，其所謂「小戲」，就是「演員合歌舞以代言演故事」。除上文言及的儼儀小戲外，歷代尚有宮廷官府演出的優伶小戲，如唐參軍戲和宋金雜劇院本；以及民間演出的鄉土小戲，如漢歌戲，唐《踏謠娘》，宋金雜班，明過錦戲。近代鄉土小戲則為演員少至一人或三兩人，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的小型戲曲之總稱；其具體特色是：一人單演的叫「獨腳戲」，小丑小旦合演的叫「二小戲」，加上小生或另一小旦或另一小丑的叫「三小戲」。劇種初起時女腳大抵皆由「男扮」；其妝扮歌舞皆「土服土裝而踏謠」，意思是穿著當地人的常服，用土風舞的步法唱當地的歌謠。因為是「除地為場」演出，所以叫做「落地掃」或「落地索」或「地蹦子」。其「本事」不過是極簡單的鄉土瑣事，基本上選用即興式的表演，以傳達鄉土情懷；往往出以滑稽笑鬧。保持唐戲《踏謠娘》和宋金雜劇院本「雜班」的傳統。

3. 戲曲大戲的質性和藝術地位

其所謂「大戲」，即對「小戲」而言；也就是演員足以充任各門腳色扮飾各種類型人物，情節複雜曲折足以反映社會人生，藝術形式已屬綜合完整的大型戲曲之總稱。一九八二年，筆者在〈中國戲曲的形成〉中，給「大戲」下了這樣的定義：「中國戲曲大戲是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過演員充任腳色扮飾人物，運用代言體，

在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。」可見「綜合文學和藝術」的「大戲」是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、演員充任腳色扮飾人物、代言體、狹隘劇場等九個元素構成的。如果將「小戲」看作戲曲的雛型，那麼「大戲」就是戲曲藝術的完成。

也因為戲曲大戲是由上舉九個元素所構成的綜合文學和藝術，所以若論其質性，也應當由這九元素入手考察。而我們知道，歌舞樂是戲曲美學的基礎，本身皆不適宜寫實；如此加上狹隘的劇場作為表演空間，自然產生「虛擬象徵性」非寫實而為寫意性的表演藝術原理。而為了使「虛擬象徵性」達到優美的藝術化，使演員的唱做念打、手眼身髮步「四功五法」有所遵循的規範，使觀眾有便於溝通聆賞的媒介，就逐漸形成了宋元間所謂的「格範」（訛變為「科範」和「科汎」），這也就是今日取義模式規範的所謂「程式」；用此「程式性」對「虛擬象徵性」有所制約，然後戲曲的表演藝術原理「寫意性」才算完成，並從中衍生了歌舞性、節奏性、誇張性與疏離且投入性等戲曲大戲質性。

而戲曲大戲又由於演出場合不同，劇場、劇團也跟著有所差異。此所以廣場廟會、勾欄營利、宮廷慶賀、堂會清賞，其所演出的內容和形式也自然各具特色；而說唱文學藝術對戲曲產生利弊相生的強力影響又為不爭的事實，因此而使戲曲成為「詩劇」，同時具有豐富的故事題材和音樂內涵，但也使戲曲有「自報家門」的尷尬，有濃厚的「敘述性」，從而促使其關目布置但有「展延性」而缺乏

逆轉與懸宕，終不免刻板與冗煩之譏。加上明清兩朝律令森嚴，更使得題材不出歷史與傳說範圍，且層層相因蹈襲；功能止於「娛樂性、教化性」兼具的「寓教於樂」一途，而其在獎善懲惡之餘，必使得觀眾對劇中人物之「類型性」而愛憎判然；戲曲乃因此而很少能反映現實和寄寓深刻不俗的旨趣思想。

然而中國戲曲畢竟與希臘戲劇、印度梵劇同列為世界三大古劇，同為人類藝術文化的瑰寶。倘若再論其源遠流廣，儘多變化而縣延相承，迄今不衰；其舞臺藝術終於臻為高妙而完整，其文學價值可與詩詞並觀；則中國戲曲絕非希臘戲劇與印度梵劇所能望其項背。即戲曲的基本原理「寫意性」，其突破時空的制約，使場面可以自由流轉，也同樣不是西方劇場的「三一律」所能比擬。而中國戲曲演員，必須集歌唱家、舞蹈家、音樂家於一身的藝術修為，也自然為東方歌舞妓演員與西方歌劇演員所望塵莫及。所以代表中國戲曲文學藝術最優雅最精緻結合的崑劇，於二〇〇一年五月被聯合國教科文組織公布為首批「人類口述和非物質遺產代表作」，可說是實至名歸。

至於偶戲，發展至今已成為「大戲的縮影」，只是將真人改由偶人來扮演而已，高明的演師總會讓偶人栩栩如生。然而其歷史亦相當久遠：中國木偶原用於喪葬與辟邪，其進入歌舞百戲的時代在漢初（前二〇六年），迄今兩千兩百餘年；其用為說唱演述長篇故事見於盛唐玄宗時（七一二～七五五年），迄今一千二百數十年；其傀儡戲與影戲多藝逞能，其極偶戲藝術文學之致者則在兩宋（九六〇

～一二七八），當時傀儡論其操作有懸絲、水、杖頭、肉、藥發五種；影戲論其材質有手、紙、皮三種；迄今千餘年。西方有許多學者認為影戲始於中國宋代。而後起之秀布袋戲，百餘年來在臺灣有光輝燦爛之歲月。而今大陸之偶戲，諸多改良，無論懸絲傀儡、杖頭傀儡、布袋戲與影戲，皆能別開境界，融入生活、發皇國際，則中國為偶戲之古國與大國，誰曰不宜！

4. 戲曲躋入學術發為顯學

可是像中國戲曲這樣優美而重要的文學藝術，竟為史志所不錄，歷代政府由中央到地方，禁戲之命令，更充斥文獻。緣故是中國士大夫以經史子集為傳統，視戲曲為小道末技，認為是「不登大雅」的低俗藝術。這種看法，縱使晚至民國五四運動諸君子眼中亦不能免；即今日國家最高研究機構，居然尚有德高望重者斥之為「沒有思想」、「沒有文化」。所幸有識之士如王國維以《宋元戲曲史》等曲學五書，方才開闢了戲曲學術門徑，吳梅《顧曲塵談》、《南北詞簡譜》等才躋入大學講堂。從此薪傳有人，盧前、任訥承襲吳氏衣鉢。而後縱使兩岸隔絕，而彼岸周貽白之戲曲史著作踵繼觀堂而有《中國戲曲發展史綱要》等書，胡忌《宋金雜劇考》、陸萼庭《崑劇演出史稿》等雖為劇種研究，而皆為經典之作。此外，中山大學之王季思、中國藝術研究院之張庚、郭漢城，南京大學之錢南揚，上海戲劇學院之陳多，山西師範大學之黃竹三等更能羽翼門徒，各有鉅著佳篇，其所在地，皆具規模而儼然成為戲曲研究重鎮；促使戲曲學成為大學之重要學科；而其春風化

雨、桃李成林，更促使戲曲研究欣欣向榮，於今卓然有成，已爲顯學。而海峽此岸，經由追隨政府遷臺的鴻儒大師，努力播種，辛勤培育，用心述作者亦不乏其人。如齊如山先生《國劇藝術彙考》、俞大綱先生《戲劇縱橫談》、汪經昌先生《曲學例釋》，以及先師鄭因百（騫）《景午叢編》、《龍淵述學》、《北曲新譜》等，先師張清徽（敬）《明清傳奇導論》、《清徽論學集》等，皆能尋繹方圓，鑒定規矩，從而啓迪後學；其門弟子，亦多能追述提要，爬梳綱領，沿波溯流而間入新知，發爲文章，使臺灣亦成爲舉世不可忽視之戲曲研究中心。

5.《國家戲曲研究叢書》花燦果繁

臺北國家出版社負責人林洋慈先生深深體會戲曲爲中華民族藝術文化最具體、最優美之表徵，蘊涵豐富之民族意識、思想、理念與情感，最能陶冶民族之性靈，流露民族之真聲；在傳統藝術文化急遽凋零，而新京劇新戲曲從傳統中去蕪存菁、創新有成之今日，其維護保存與研究弘揚，尤其顯得重要。於是乃不惜血本，欲達成出版《國家戲曲研究叢書》之宏願，藉此推波助瀾，使戲曲研究有如植根閬苑，花燦果繁。而本人既以戲曲研究爲終身之志業，又感於洋慈爲文化爲學術之熱忱，則其委託主持策畫，焉能推辭！洋慈者，三十餘年之兄弟好友也，敢不戮力以赴！

《國家戲曲研究叢書》既以「戲曲研究」爲名，則其內容旨趣已彰明較著。本叢書每六冊合爲一輯，五輯合爲一編，著者大陸與臺灣四比二，以來稿先後爲序，但祈兩岸名家名著足以供學者參考者均能羅列其中，使之蔚爲大

觀。自二〇〇四年十月出版拙著《戲曲與歌劇》以來，迄今十餘年的時間，《叢書》已完成參編十六輯共九十六本著作的出版，而今第十七輯六冊又已編就，將陸續出版。近百部的著作，較之明人毛晉所輯傳奇劇本叢刊《六十種曲》已超出許多，則本叢書堪稱當今首屈一指之戲曲研究大寶庫。

中國戲曲歷史久遠，種類繁多，戲曲又為綜合之文學和藝術，戲曲之資料更包括文獻、文物和調查訪談、觀賞，所以可供研究的論題有如天上繁星。本《叢書》著者大抵皆為久著聲譽的名家和大學教授，如鄭騫、陸萼庭、陳多、洛地、周育德、吳新雷、安葵、劉致中、流沙、曲六乙、趙山林、廖奔、劉彥君、王安祈、李惠綿、林鶴宜、葉長海、李曉、杜桂萍、周華斌、秦華生、康保成、華瑋、劉禎、朱萬曙、劉文峰、傅謹、胡世厚、顧聆森、黃芝岡、沈不沉、王耀華、龔和德、蘇子裕、陳芳、蔡欣欣等等，也有幾位新進的學者。所關涉的論題自然也指不勝屈，遍及戲曲的各種方面。舉其犖犖大者，則有源生論、發展史、理論史、表演論、流派藝術論、創作論、批評論、劇種論、腔調論、雜技論、音樂論、悲喜劇論、作家作品論、文獻學、文物學、性別學、田調學、中西戲劇比較、近現代戲曲史、戲曲研究之綜合成果、戲曲與宗教等，至於與戲曲相關之個別題目，則不知凡幾，但可以看出「湯顯祖牡丹亭」之探討最為熱門，其「主情說」之論述，可以彙集成書。也存在著不少爭議性的論題，譬如戲劇、戲曲之本義與命義，腳色行當名義的探討，南戲北劇的源流究為一源

多派還是多源並起，南戲傳奇究竟如何分野，《牡丹亭》原本用哪種腔調歌唱等等不一而足。而據此也可見本《叢書》內容之宏富，有了本叢書，則披覽之際，必如入仙家閬苑，但見奇花異果，炫眼奪目，燦爛輝煌！

而今可以欣慰的是，世界上幾乎所有研究漢學的機構，都已將本《叢書》作為必備典籍，但我們還是希望本《叢書》隨著國家出版社的業務蒸蒸日上，長久恢弘海內外。

二〇一五年七月四日曾永義序於興隆路森觀寓所

※本文作者現為中央研究院院士、世新大學講座教授、中央研究院文哲所諮詢委員、臺灣大學名譽教授，前臺灣大學講座教授、教育部國家講座。因總策劃《國家戲曲研究叢書》而榮獲二〇一三年中國第八屆全國戲劇文化獎・戲曲史論叢書主編金獎。

前 言

本書題爲《兩岸戲曲音樂論》。含：兩岸戲曲音樂形態論、結構論、傳播論。

宋代以來，福建戲曲得以繁榮發展，尤其從劉克莊的詩詞和朱熹「禁戲論文」中所反映的莆仙戲、閩南漳州、泉州的戲曲演出盛況、戲曲劇目、表演、唱腔、音樂曲牌等，說明當時的福建戲曲已經相當成熟。後經長期發展，兩岸戲曲逐漸成爲劇種、劇目繁多，豐富民俗節慶，廣受群眾歡迎的大眾綜合性藝術形式。並且在本地成長起來的莆仙戲、歌仔戲、閩劇、梨園戲、高甲戲、傀儡戲唱腔、音樂，均爲曲牌體唱腔、音樂的發展和各劇種音樂風格特點的形成，積累了寶貴的經驗，提供了有益的借鑒。進入現當代以來，兩岸戲曲音樂工作者在如何對傳統戲曲音樂進行傳承創新，以創造適應新時期需要的現代化戲曲音樂方面，又進行了美學觀、創作方式和音樂形態三維特徵的有益探索。正是在以上這些歷史背景下，作者從歷年來撰寫的文章中，選取了〈歌仔戲【七字調】的形成與發展〉、〈歌仔戲【七字腔】唱腔旋律音調特點及其考源〉、〈閩劇唱腔風格的形成〉、〈莆仙戲是宋元南戲支流的例證〉、〈庶民戲音樂與四平腔〉、〈福建戲曲各曲牌體系內部的貫穿聯繫〉、〈宋代的福建戲曲與戲曲音樂〉、〈戲曲藝術流派的形成、現狀及其啓示〉、〈中國現代戲曲音樂創作的三維特徵〉等多篇文章，編輯爲本書的第一部分「兩