

新論源流戲曲

(增訂本)

曾永義 著



中華書局
ZHONGHUA BOOK COMPANY

数字资源新秀

（增订本）

徐永成 著

清华大学出版社

戲曲源流新論

(增訂本)

曾永義 著



中華書局
ZHONGHUA BOOK COMPANY

圖書在版編目(CIP)數據

戲曲源流新論:增訂本/曾永義著. —北京:中華書局, 2008.7

ISBN 978 - 7 - 101 - 06209 - 0

I . 戲… II . 曾… III . 戲劇史—研究—中國
IV . J809.2

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2008)第 097924 號

責任編輯:張 進

戲曲源流新論

(增訂本)

曾永義 著

*

中華書局出版發行

(北京市豐臺區太平橋西里 38 號 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

北京未來科學技術研究所有限責任公司印刷廠印刷

*

700×1000 毫米 1/16·26¼印張·2 插頁·380 千字

2008 年 7 月第 1 版 2008 年 7 月北京第 1 次印刷

印數:1—2000 冊 定價:68.00 元

ISBN 978 - 7 - 101 - 06209 - 0

序 言

最早讀到永義先生的學術著作，是在上世紀 80 年代初。母校中央戲劇學院圖書館訂購了一批港臺書刊，寶貝一般排列在特藏書庫，而我等研究生有幸獲得與教師一樣的閱讀權。於是，曾永義的名字便頻頻出現在眼前，其論文中豐富的文獻史料和精闢見解常給我留下深刻印象。那時的內地與臺灣還比較隔膜，割不斷的則是五千年的中華文明統緒，是歷代先賢所傳留的經典作品和藝術創造。這是兩岸學者的永恒課題和親切話題，也是我們共有共用的美好文化記憶。

幾年後，一次我去看望業師祝肇年先生，聽他講起剛剛在香港結束的“國際戲曲研討會”，講得最多的是曾永義教授，講到兩人在會上的結識和深談，講到對戲曲史中一些學術問題的觀點。一向崖岸高標的肇年師對曾先生頗多推重，拿出其簽贈的多部著作，並認為應該在內地出版。時光匆匆，後來的我也在一些學術會議上與永義先生相識相知，便在自己任職的文化藝術出版社推出了他的《戲曲源流新論》，還推薦選編其散文集《人間愉快》在人民文學出版社出版。兩本書的簡體字版，讓內地讀者得以了解一個臺灣學者的探索與追求，良有益

也。惜乎肇年師已於多年前辭世，人生之憾事，每每如是。

永義先生治史治文，是一個寬領域多創獲的著名學者，而其着力最勤苦、一生不離棄的則是戲曲。舉凡中國戲曲史上的學術熱點和難點，大到起源、形成、流變、劇種、腔調，細如戲曲的程式、格範、勾欄、堂會，擴展而至正史的禮樂志和民間之俗文化，他都認真研求，作出了卓有創建的論述。他的視線還從講堂延伸到田野，開展對地方戲尤其是小戲的調查研究；他的興趣也由案頭擴展到場上，創作了一系列的新編歷史劇。永義先生是臺灣戲曲研究衆望所歸的領軍人物，更像是個一直堅守和求索著的中華優秀文化的大護法。

或是基於這樣一種理念，永義先生對兩岸文化交流投注了大量心血。這些年來，他每年都多次來內地，參加學術會議、講學或隨劇團來演出交流；他也利用自己的影響力，每年都邀請內地的學者赴臺交流，邀請內地藝術家到臺灣巡演。我們知道，在有些人鼓吹“去中國化”的背景下，常常要靠個人去籌集經費，就中有許多壓力和難處，而永義先生卻樂此不疲。傳統和親情都是割不斷的！即使在陰霾最濃重的日子裏，臺灣也有許多倡行兩岸交流的民間推手，永義先生，還有他的學術同道和學生們，便堅定堅毅地列於其中。

永義先生的生活是簡單純正的，從來沒有離開過大學校園。他在自序中說自己“是個純粹的讀書人”，就中或有一絲半縷兒遺憾，天知道這又是怎樣的一種福分！他可以帶出一批又一批得意弟子，可以出版一部又一部學術專著，可以撰作詩歌散文，可以為不同劇種寫劇本，然後遍邀同道、得意洋洋地到劇場觀看……這是讀書人的純粹，也是讀書人的幸福，是一種別樣的多彩和精彩。

一會兒“人間愉快”，一會兒“愉快人間”（另一部曾著散文集題名），在大多數人的印象裏，永義先生的生活應該是快樂無邊的，事實也相去無遠。一次他來京參會，我與田青兄、慶善兄等邀他去箭扣長城，在山下一個農家小院裏高談快飲，不覺而至沉酣。其夜一天繁星，城台隱約，嵐氣煙霏，永義先生興奮地與遠在臺北的夫人通話，訴說面對夜長城的感受，那一刻的他，真像一個熱戀中的青年。

然一個人一旦選定了學術，便選擇了一條艱苦的路，便要有一份執著與堅忍。這部《戲曲源流新論》的增訂本以及同時出版的學術論文自選集，是永義先生多年治學的心血結晶，也是他執著與堅忍的證明。相信由中華書局出版後，能讓更多讀者了解永義先生的學術行跡和創見，能讓海峽兩岸的學術交流更上層樓；也期待這部大著出版之時，兩岸之間的直航已然暢通，那樣我們之間的對酌與對談，便不再有這麼多的周折繁難。

卜 鍵

2008年6月6日

自序

這是北京中華書局爲我出版的第二本書，我同樣感到很榮幸。

《戲曲源流新論》原是臺北立緒文化公司 2000 年 4 月所出版，翌年 8 月經好友卜鍵推薦也在北京文化藝術出版社以簡體字出版。原來收文五篇：《也談戲曲的淵源、形成與發展》、《也談“南戲”的名稱、淵源、形成與流播》、《也談“北劇”的名稱、淵源、形成與流播》、《梨園戲之淵源形成及其所蘊含之古樂古劇成份》、《臺閩歌仔戲關係之探討》。現在增訂本除對原有文章略作修訂並對篇章名有所調整外，還增加了《參軍戲及其演化之探討》、《宋元南戲體製規律的淵源與形成》、《元雜劇體製規律的淵源與形成》、《戲文和傳奇的分野及其質變過程》、《明代雜劇演進的情勢及其特色》、《中國地方戲曲形成與發展的徑略》等六篇，全書總計十一篇。

“戲曲源流”是治“中國戲曲史”第一要探討的根本課題。若論其大者是整個戲曲源流的問題，其次是有如長江大河的南戲北劇，乃至參軍戲、宋金雜劇院本、明清傳奇、明清雜劇、清代京劇等歷代劇種，以及各地方戲曲劇種，也都屬於這個範圍；但這也是極艱難而費心費力的事。

譬如據我觀察，學者對於戲曲源生的看法，可以歸納為五種立論基礎十五種看法，它們是：

1. 就構成戲曲元素而立論者：有歌舞說、樂舞說、巫覡說、俳優說、講唱說、詞變說、多元結合說等七說。
2. 就孕育之場合而立論者：有宗教祭祀說、百戲說等二說。
3. 就戲曲功能而立論者：有娛樂說、遊戲說、勞動說等三說。
4. 就形式的傳承而立論者：有外來說。
5. 就藝術之模倣而立論者：有肖人說、傀儡影戲說。

可見學者對於“戲曲起源”這個論題的探討是多麼的異說紛紜。所以筆者才不揣陋陋，撰寫《戲曲的淵源形成與發展》以就正方家。

《戲曲的淵源形成與發展》發表於 2000 年 5 月，臺灣大學《中文學報》。文章主要認為：欲探討中國戲曲的淵源、形成與發展，首先要弄清楚一些前提，即何謂戲劇，何謂戲曲。而戲曲既為綜合之藝術，則其雛型之“小戲”只能以一二元素為基礎，由此而吸納或結合其他元素而成立。由於“小戲”構成之主要元素可以不相同，所以宋代以前見於文獻之“小戲”，成於戰國時代之《九歌·山鬼》，在宗教祭祀場合中以巫覡之歌舞為基礎；成於西漢武帝時之《東海黃公》在御前百戲競奏中以藝人雜技為基礎，成於後趙之“參軍戲”在宮廷君王娛樂中以俳優散說為基礎，成於北齊之《踏謠娘》在鄉土群眾歡笑中以歌舞為基礎。可見“小戲”可以異時異地在不同之孕育場所中滋生。它們各領“風騷”，因為源生有別便很難譜寫其間之血源。這樣的“小戲”才是實質的戲曲之“源頭”，而如果以文獻出現之早晚為論據，那麼《九歌》或《九歌》中之《山鬼》應當是中國戲曲的第一個“雛型”，亦即中國戲曲以此為“源頭”。文章最後認為，中國戲曲之完成，是多元且不簡陋不粗糙結為有機體之“綜合文學與藝術”，亦即成立於宋金之大戲“南戲北劇”，而其發展則為流播後之“腔調劇種”，則為交化後之“傳奇”、“南雜劇”與“短劇”。

其他有關本書所收錄篇章則依序舉其要義如下，以便諸同好閱讀：

《參軍戲及其演化之探討》，發表於1988年11月臺灣大學《中文學報》。文章主要探討了參軍戲的源起及演化：“參軍戲”原是宮廷優戲，起於東漢和帝之戲弄臧官，上承漢代角觝遺風，而定名於後趙石勒。入唐而一變為假官戲，用作諷諫與笑樂。中唐以前，主演之參軍謂之“參軍椿”，其後“參軍”與“蒼鶻”鹹淡對比，同時亦流入民間，音樂歌舞等表演藝術亦因之大進。五代以後，演出形式加入“撲擊”的動作，而且將北朝以來流行的“弄癡”吸收其中。到了宋代，“參軍椿”變成教坊十三部色中的“參軍色”，職司樂舞戲劇的指揮和導演，參軍戲本身變成狹義的宋雜劇中的“正雜劇”，夾在樂舞雜技中演出，一場必須兩段，而為教坊十三部色中的“正色”。這時的“參軍”變成“引戲”，亦即“淨”，職司導演；“蒼鶻”變成“末泥”，亦即“末”，為劇團之團長；而主演者則由他們的副手所謂“副淨”、“副末”去擔任。縱觀“參軍戲”的演化史，雖然隨代易名，有所轉變和發展，但其精神和面貌則依存於歷代劇種之中，而且隨時隨地宛然可睹；甚至於降及晚清更蛻變再生而為所謂曲藝“相聲”，則可見中華文化一脈相傳，深厚廣遠，生生不息的原動力是多麼偉大而永垂不息。

《“南戲”的名稱、淵源與流播》，原發表於1997年9月《中國文哲研究集刊》。近年來，南戲研究在戲曲領域中廣為學界重視，但對於其名稱、淵源、形成和流播此一基本而重要的問題，學者爭議尚多，猶未能充分釐清，是以本文就此加以論述。全文分為四部分：一、南戲名稱，二、南戲的淵源：從鶻伶聲嗽到永嘉雜劇，三、南戲的形成：戲文、戲曲與永嘉戲曲，四、南戲的流播分派：從福建古劇到南戲諸腔劇種。“南戲”在歷來文獻上有許多異名，而其中實已提示南戲淵源、形成與流播之綫索。如“鶻伶聲嗽”是在永嘉初起時，以鄉土歌舞為基礎所形成的“小戲”，時間約在北宋徽宗宣和間(1119—1125)。“永嘉雜劇”或“溫州雜劇”是“鶻伶聲嗽”吸收流入民間的“官本雜劇”所形成，樂曲是里巷歌謠和詞調，時間約在南渡(1127)之際。“戲文”或“戲曲”是“永嘉雜劇”又吸收說唱文學以豐富其故事情節和音樂曲調乃至曲調的聯綴方法，從而壯大為“大戲”，時間約為宋光宗紹熙間(1190—1194)。“永嘉戲曲”則表示了其向外的流播，宋度宗

咸淳間(1265—1274)已流傳至杭州和江西南豐，江蘇吳中的流布也約在其時，福建閩南地區的莆田、泉州和漳州也應當在光宗朝就已流入戲文；而廣東潮州由後來的戲文傳本觀察，也應當是戲文流播的地方，只是時間未必在南宋。“南曲戲文”、“南戲文”、“南戲”，是元、明兩代用以和“北曲雜劇”、“北雜劇”、“北劇”相對待的稱呼，皆指體製劇種，而當其流播各地，則受當地方言腔調及民歌等的影響，形成諸腔劇種。由此，南戲由鄉土歌舞小戲而受宋官本雜劇影響、進一步汲取說唱文學之滋養發展為大戲、以至流播各地形成各種腔調劇種的歷史脈絡也就清晰可尋了。

《“北劇”的名稱、淵源、形成與流播》，原發表於1999年5月《中國文哲研究集刊》。文章由北曲雜劇的十種名稱入手，分析其演進歷程：“樂府”、“傳奇”、“北曲”、“元曲”或借用古語或從其片面性格而言，故後來不用以指稱北曲雜劇；“北院本”之院本見其小戲階段的雛型；“院么”或“么麼院本”見其進入大戲之過渡；“么末”見其完成為大戲的俗稱；“雜劇”見其完成為大戲並取宋金雜劇之地位而代之的專稱；“北劇”則見其與“南戲”對立之情況。繼而，文章又由對“院么”與“么末”的分析來探討北劇的形成及其地位之確立。“院么”可見改“副淨”主演之滑稽談諧為“末”色主唱之北曲套數，但以宋金雜劇院本“通名兩段”之成規推之，其北曲當有兩段，分演劇目相近的不同故事；院本名目中另有“院爨”，是行院演出的爨體，具有踏爨、趨搶嘴臉之表演特色。由於院么體質變化較大，從中衍生為“么末”、“朗末”、“撇末”、“撇朗末”等異名同實的劇體，明白宣稱以“末色”為主演，並將宋金雜劇院本各自獨立的四個段落，結為起承轉合故事情節連貫一體的新體製，只是演出時仍舊一段一段分開，中間夾入音樂歌舞或雜技，保持原來各自獨立的方式。“么末”成立的年代應當在宋寧宗嘉定九年、金宣宗貞祐二年(1214)金遷都於南京(汴京)，宋金“雜劇”改稱為“院本”，又進而有“院么”之後；所以其成立之地亦應當是當今之開封、洛陽、鄭州一帶，也因此北曲雜劇便以《中原音韻》為正聲。至於由市井口語之“么末”轉而取“雜劇”而代之，則應當在元世祖至元八年(1271)改國號為“元”之後，十五年(1278)滅宋

之前。最後，文章對北劇的流播情況略作論述，指出小戲可以多源並起，大戲只能一源多派，因此“么末”或“雜劇”由中原流播各地必因方言腔調之不同而分派為各腔調劇種。北曲雜劇發祥地在中州（開封、洛陽、鄭州一帶的河南），故唱北曲宗中州調為佳；北曲發達後以大都為中心，故以小冀州調按拍傳絃最妙；又流播至湖北，故有“黃州調”之腔調劇種；元末明初北曲音樂變革而產生“絃索調”；南曲崑山水磨調獨霸劇場後，也用來唱北曲，謂之“北曲南調”。又考察劇作家籍貫分佈情況，元代前期在北方，後期在南方，亦可見北劇創作與流播的區域性。再由考古文物觀察，大都、真定、東平、平陽，正是北劇至元間大盛之時的四個流播地域。

《宋元南曲戲文之體製與規律》，將發表於2008年6月《臺灣戲曲學報》第3期。本文從題目與開場、段落兩方面說明宋元戲文的體製，從宮調、曲牌、套式三方面探討其格律，最後又從唱法分析其特色與規律。宋元戲文三種中，《張協狀元》的開場最為複雜，混合諸宮調說唱、樂器演奏與舞蹈，以為劇場開呵。此劇可推斷為南宋戲文，應是保持了戲文的早期形式。《宦門子弟錯立身》最為簡單，可視為省略之作；而《小孫屠》開場形式，則為元明南戲所取法。北曲雜劇一本固定四個段落，南曲戲文一本所含段落不固定；南北戲劇原來都不分出也不分折（摺），《元刊雜劇三十種》和《永樂大典戲文三種》以及陸貽典影元刊本《琵琶記》都是如此。但段落則是可以理出的。戲文聯套作為後來之“套式”者，《永樂大典戲文三種》極為少數，但《琵琶記》、《荆釵記》均有全本百分之五十左右之套數成為明以後傳承之“套式”；足見戲文之曲牌性格至《琵琶》、《荆釵》始趨固定，也因此二記堪為後世“傳奇”之祖。戲文原本不用北曲，但元代北曲盛行，戲文自然有逐漸“北曲化”的趨向。譬如南宋戲文《張協狀元》中無北曲，但元代戲文《宦門子弟錯立身》第十二出北套中插入南套，《小孫屠》第九出全套之前後用北曲套數。

《元雜劇體製規律的淵源與形成》，發表於1989年12月臺灣大學《中文學報》。元雜劇體製規律非常謹嚴，細繹這謹嚴的體製規律，其所包含的必要因素

有四段、總題題目正名、四套不同宮調的北曲、一人獨唱全劇、賓白、科範、腳色等七項，另有可有可無的次要因素楔子、插曲、散場等三項，總計十項構成因素。這十項構成因素都有其根源，也有其在根源的基礎上進一步的發展。本文即就此十項因素，探索其來源，並說明其構成元雜劇體製規律的情形。

《戲曲和傳奇的分野及其質變過程》，發表於2004年6月臺灣大學《中文學報》。本文首先從文獻出發考察“戲文”和“傳奇”的名義，又針對戲曲史家對於“戲文”和“傳奇”命義和分野的不同看法進行分析，進而提出了“三化說”。戲文在元代也稱南戲，“南戲”即“南曲戲文”，是與“北曲雜劇”相對稱的體製劇種，簡稱“南戲”以與“北劇”並舉；簡稱“戲文”以與“雜劇”同列。它起於宋入於元至於明，明初已有明顯的“北曲化”和“文士化”，為過渡到“傳奇”作準備。而“傳奇”原是“事奇可傳”或“傳播奇事”之義，因此可以之稱唐人小說、宋金諸宮調、宋元戲文和金元雜劇。明人在呂天成《曲品》之後才用作明人長篇戲曲的指稱，但因其以崑山水磨調作新舊傳奇的分野，“新傳奇”則與戲文在體製格律上有諸多差異，而且作家輩出，作品如林，因此就戲曲發展史的觀點，戲曲體製劇種的所謂“傳奇”，至此方才真正成立。也就是說，南戲是經過北曲化、文士化和崑腔化才蛻變為傳奇的。也因為“崑腔化”是“傳奇”的必備條件之一，所以若就“腔調劇種”而言，“傳奇”自然係屬“崑劇”之一。最後，本文還借鑒了許子漢《明傳奇排場三要素發展歷史之研究》一書，從關目的運用、腳色名目的演變以及總結聯套方式的運用三個方面出發，分析了從戲文到傳奇的質變過程。

《明代雜劇演進的情勢及其特色》，發表於1972年10月《中外文學》。明代雜劇大略可以分作三個時期，即憲宗成化以前（1368—1487）一百二十年間為初期，孝宗弘治以迄世宗嘉靖（1488—1566）約八十年間為中期，穆宗隆慶以至明亡（1567—1644）約八十年間為後期。每個時期各有其特色。明初，潛伏在民間的南戲已有擡頭之勢，與北雜劇同時流行，雖然種種禁令再加上英宗不好戲劇，限制了戲劇的發展，致使此時期有名的作者較為稀少，但由於“勝國遺民”和寧周二藩的努力，北雜劇仍舊呈現相當蓬勃的氣象，他們的劇作往往十來種，甚至

於數十種，就文學創作的態度來說，可以說是“專業”的劇作家。中期，雖然可以找出康海、王九思、李開先等諸多有名氏作家，但他們都是士大夫，有功名、官職，戲劇對他們只是興到隨筆，其創作目的，是爲了寫寫個人的胸懷志向，或者發發個人的抑鬱牢騷；甚至於只是借這種戲劇的體裁來逞逞個人美麗的詞藻，表現個人的風雅和享樂；戲劇在他們手裏，自然造成一種情感空虛、故事單薄的傾向。他們的思想生活完全是屬於貴族縉紳一類的，民間的疾苦和人情物態，在他們眼中或許曾經出現過，但他們絲毫不措意於此，所以像元雜劇那樣的社會劇固然看不到，就是像明初《兒女團圓》、《來生債》那樣的作品也無從尋覓。這種題材取舍的趨向一直到後期，甚至於延伸到清人雜劇，都是如此。因此中期以後的雜劇，就完全成了文人之曲的局面。而到了後期，無論雜劇、傳奇都呈現非常蓬勃的氣象，絕大部分的作家和作品都集中在這個時期。這時期的雜劇作家有八十餘人，作品有二百餘種，現存者有百餘種。“專業”作家在這時期又多起來，像沈璟、王驥德、呂天成、葉憲祖等都是。所以造成這樣興盛的原因是戲劇已經取得了文學正式的地位，政府的禁令也已經逐漸鬆懈，尤其是崑曲駕諸腔而上之，風靡全國，戲劇音樂達到最高的造詣。也因此，中期即見衰微的北曲，這時更是沒落了。

《中國地方戲曲形成與發展的徑路》，發表於1986年12月中研院《第二屆國際漢學會議論文集》。中國戲曲可大別爲“小戲”與“大戲”，本文研究其形成與發展的徑路，分別從小戲的形成、大戲的形成、大戲的發展三個方向探討。其中，對於“小戲的形成”從歌舞、曲藝、雜技、宗教儀式四條線索追尋；對於“大戲的形成”則從由小戲發展而形成、由大型說唱一變而形成、以偶戲爲基礎轉化而形成三條徑路溯源。至於由小戲發展而形成大戲的方式，總結起來，大抵爲吸收其他小戲或說唱或大戲；由大型說唱一變而形成大戲的方式，主要在將敘述體易爲代言體，再加上分別腳色扮演；以偶戲爲基礎轉化而形成的大戲，則止將“偶人”改由“真人”扮演。至於“大戲的發展”則有汲取其他腔調或聲腔以成多元性音樂因而發展壯大者，又有因相異之劇種同臺並演而結合壯大者，亦有以

傳統古劇為基礎再吸收民歌小調或戲曲而形成地方新劇種者，更有隨著劇種聲腔的流佈而與各地民歌小調結合而產生各色新劇種者。正是由此種種不同徑路，才滋生出如此五花八門、紛披雜陳、炫眼奪目的地方戲曲。

《梨園戲之淵源形成及其所蘊含之古樂古劇成分》，原載於1998年4月《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》。梨園戲是用南音演唱的戲曲，本文首先從其曲牌結構、套曲結構、宮調板眼、指套結構四方面考察其中的古樂成分；然後從劇目傳本、腳色、套數結構、咬字吐音、身段動作等構成戲劇最基本的幾大因素出發，探討其與宋元戲文間的聯繫。其次，在分析了梨園三派的特色、其淵源形成之舊說之後，提出了自己的看法：“上路”應是“永嘉戲文”的嫡傳，也就是南宋光宗紹熙間永嘉雜劇發展為大戲後的分派，“永嘉戲文”的另一支流傳到泉州鄉村與當地小戲“漳泉雜劇”結合，形成了“下南”。至於小梨園“七子班”則是經歷宋代泉州“肉傀儡”吸收“永嘉戲文”，再接納明代宣德之後“變童妝旦”的風氣而形成的。

《臺閩歌仔戲關係之探討》，原載於1999年1月《張以仁先生七秩壽慶論文集》。臺灣文化血脈相連，歌仔戲更是兩岸同根並源，互注相融的劇種。臺灣歌仔戲以來自閩南的歌仔、車鼓為根源，在宜蘭地區結合發展，從歌仔陣、落地掃的小戲時代汲取其他劇種的滋養逐漸壯大，成為臺灣土生土長的代表性劇種，迄今已約有百年歷史。成熟後的歌仔戲於二十年代流傳至閩南，以廈門為起點，進一步向內地發展，從而促成“薈劇”的成立，也由此開始兩岸歌仔戲各自的發展歷程。

閩南歌仔戲在對日抗戰時期即產生第一次的變革，以邵江海所創的“雜碎調”與其他“改良調”為主，稱作“改良戲”，自具特色。其後在兩岸分隔的四十年間，臺閩歌仔戲更在不同的社會環境中形成不同的風貌。在臺灣，歌仔戲出現了野臺歌仔戲、內臺歌仔戲、大型歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲以及精緻歌仔戲等不同的類型，由盛而衰、而蛻變轉型，近來則以“精緻化”的改革再度活躍在舞臺上；在閩南，從戲改時期即進行改革工作，文化大革命時期雖

然受到壓制,但文化大革命結束後迅速復原,進而形成歌仔戲的輝煌時期,並維持“精緻化”、“現代化”的發展方向。自 1987 年起,兩岸歌仔戲的交流重新開始,不論學術研究或表演觀摩,都引起熱烈的迴響。展望未來,“精緻化”與“現代化”是兩岸歌仔戲發展的共同方向,現代潮流的衝擊亦是兩岸歌仔戲共同面對的難題。然而,相信在兩岸合作下,結合理論與實務,汲取彼此的經驗,必可為歌仔戲指出一條向上之路,為歌仔戲開闢出無限光明的前景。

以上十一篇論文,論題包含歷代戲曲,或參軍戲、南戲、北劇、傳奇、明雜劇、梨園戲、閩臺歌仔戲,乃至整個中國近代地方戲曲“源流”的問題,也探討了南曲戲文和北曲雜劇體製規律的淵源與形成。希望藉此提供研究“戲曲史”的朋友們參考,更希望不吝賜正,則無任感戴之至。

曾永義

2008 年 5 月 3 日序於臺灣大學長興街宿舍

目 錄

序 言	卜 鍵 (1)
自 序	(4)
緒 論	(1)
一 兩岸“中國戲曲史”研究著作之類型	(1)
二 前輩時賢“中國戲曲史”研究著作之得失	(3)
三 “戲曲史”研究所存在之問題	(5)
四 本人研究撰著“中國戲曲史”之動機目的與步驟方法	(7)
戲曲的淵源、形成與發展	(11)
前 言	(11)
一 “戲劇”和“戲曲”的命義	(12)
二 學者對戲曲淵源、形成的論爭和淵源說的派別	(20)
三 筆者對戲曲源生的看法	(30)
四 筆者對戲曲形成與發展的看法	(45)
結 語	(56)
參軍戲及其演化之探討	(58)
前 言	(58)
一 參軍戲之源起與考述	(59)
二 參軍戲的發展——宋金雜劇院本考述	(74)
三 參軍戲的變化——南戲北劇中的院本成分	(112)
四 參軍戲的轉型——曲藝“相聲”	(132)