

國家戲曲研究叢書 31

周育德 戲曲論集

曾永義◎總策劃

周育德◎著

國家出版社 印行



港台書

380525
2002

國家戲曲研究叢書 31

周育德 戲曲論集

曾永義◎總策劃

周育德◎著



國家出版社 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

周育德戲曲論集／周育德著．--初版．--

臺北市：國家，2008.05

498面：21公分，--（國家戲曲研究叢書：31）

ISBN 978-957-36-1115-8（平裝）

1. 中國戲劇 2. 戲曲評論

982.07

97006607

◎國家戲曲研究叢書 31

周育德戲曲論集

□定價：700元

著 作 者／周育德

總 策 劃／曾永義

執行編輯／謝滿子

責任編校／周育德・劉麗惠

法律顧問／林金鈴律師

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／上達電腦排版公司

製 版 所／國華製版有限公司

印 刷 所／紘基印刷有限公司

日 期／2008年5月初版一刷

◎有著作權及製版權，轉載翻印必依法追究（本書如缺頁或裝訂錯誤，請寄回本社換新）

總序

《國家戲曲研究叢書》二〇〇四年十月出版首輯第一本書拙著《戲曲與歌劇》之後，迄二〇〇八年三月，三年五個月之間，已出版五輯三十本。每輯六本中，大陸學者四本，臺灣學者兩本，希望藉此使兩岸戲曲學者的研究成果有適當的地方可以公諸同好。大家都知道，學術著作，難有暢銷書，何況是冷門如戲曲。為此我要特別感謝國家出版社的林社長洋慈先生，他不計成本，更不計經濟利益，只因為對我的信任和對學術的支持，在這琳瑯滿目的套書之後，還要繼續為戲曲界奉獻服務。

也因為《國家戲曲研究叢書》五輯三十本已可成套為單元，所以林社長建議以之為「第壹編」；而將第六輯以下為「第貳編」。則林社長對於本《叢書》的堅持和永續出版的意願，是多麼的令我們感佩！

為了承續第壹編五輯的序號，第貳編自是從六輯第三十一號開始，以此類推。而今第六輯六冊已編就，將陸續出版，它們是：





周育德 《周育德戲曲論集》

王衛民 《古今戲曲論》

譚志湘 《元代藝術與元代戲曲》

周傳家 《東籬採菊集——近現代戲曲散論》

李元皓 《京劇老生旦行流派之形成與分化轉型研究》

司徒秀英 《戲曲論題探究》

這六位作者中，前四位都是北京的戲曲界前輩，他們久負聲名，皆有可觀；他們對於戲曲論題的見解和論述方法，必然可供學者參考和啟迪後學。李元皓雖為臺灣青年後進，但中學時即熱愛京劇，又得名師王安祈指導，研究京劇，所以其書頗具學術意義與價值。而司徒秀英則能融中西觀點以治中國戲曲，每有發人省思的地方。

戲曲為綜合文學和藝術，所涵括的層面衆多又錯綜複雜，只要能抒發己見、可供參考的論著，都是本叢書所樂於蒐錄的。

二〇〇八年四月一日曾永義序於臺大長興街宿舍

*本文作者為前臺灣大學講座教授，現為臺灣大學名譽教授、

傑出人才講座、世新大學教授、中華民俗藝術基金會董事長。

曾序

對周育德我直呼「老哥」，因為他大我三歲。

我很喜歡周老哥，因為他嘴角常掛著微笑；他雖長得高，但即之也溫，不會令人有高高在上的壓迫感。他言語時露機趣，連上臺發表論文也不例外；為此我常常「語無倫次」的逗他，希望把相見的愉快提到最高點。

只是前年六月間，我們一起在杭州浙崑「崑劇《十五貫》晉京五十周年座談會」上，他避重就輕地，如數家珍般地，對《十五貫》背景侃侃而談；沒能像我說出：「《十五貫》不能說是崑劇。不過乘著政治的翅膀飛翔而已。」我藉此調侃他，說他圓滑。他當然不圓滑，否則怎會是我敬愛的周老哥。

我很佩服周老哥，因為他著作等身，學術常言人所未言，發人所未發。這和他從小喜愛戲曲，長年浸潤表演名家，博覽衆多戲曲劇種，求學期間受教耆宿，含茹英華、勤勉奮發有密切關係。書中所收的三十篇論文，篇篇言之有物，見解每有發人之處，治戲曲學者不可不讀。而我又認為周老哥的治學態度和方法，尤可作為初學的典範和津梁，讀他的文章，必可循循然受到薰陶，必可步上學術的康莊大道。





不過我的學術見解也有「一點」和周老哥不同。周老哥在〈代序〉中有這樣一段話：

關於湯顯祖劇作的格律與腔調問題，徐朔方先生曾發表過一個重要意見，說湯顯祖的「四夢」原為「宜黃腔」而作，協宜黃腔即南戲寬鬆之律。我則認為《玉茗堂四夢》只是按傳統的南北曲詞格而寫作的傳奇文學劇本，並不是專為某種戲曲聲腔而作。任何一種聲腔將傳奇劇本付諸演唱，都必須為其曲牌文辭做生腔定譜的工作。反過來說，任何一個唱南北曲曲牌的戲班都可以使用傳奇劇本。湯顯祖劇作曾經譜為海鹽腔（或曰「宜黃腔」），並為「宜伶」所首演，應該不成問題。但是要說湯氏作劇「依宜黃腔之律」，則無充足的理由。我的根據是迄今為止誰也說不清「宜黃腔」之「律」為何物。更重要的是《牡丹亭》之問世，除有海鹽腔演唱外，幾乎同時也有崑山腔在演唱，而且同樣獲得成功。湯顯祖及其同時代的作家寫出的傳奇劇本，只要善於依字聲行腔，則海鹽腔、崑山腔的樂師都可以譜曲演唱。海鹽腔和崑山腔在曲牌文辭格律方面並無區別，都是「南北曲」。無論說湯顯祖作劇是為海鹽腔，抑或為崑山腔，都無法解釋其合律與否。我這種說法，也逐漸有了支持者。

周老哥這段話是針對本書〈湯顯祖研究若干問題之我見〉中「湯顯祖劇作的格律與腔調」一節的觀點而說的。對此，我在二〇〇四年四月二十七、二十八日中央研究院文哲研究所與臺

大文學院等合辦之「湯顯祖與牡丹亭國際學術研討會」上所發表之〈再說「拗折天下人嗓子」〉中，已就周老哥之觀點提出討論。我的基本看法是：腔調之精粗與其載體格律之鬆緊有密切之關係。腔調之載體依格律之鬆緊次序為：號子、歌謠、小調、詩讚、南北曲牌、集曲犯調、套數。腔調之於載體，猶刀刃之於刀體；刀刃之利度，取決於其刀體之為鉛、為鐵、為鋼。因之「拍涯冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細」之「崑山水磨調」，就應當有較諸其他南戲諸腔更為謹嚴的體製規律。而我們知道，從南戲到傳奇，無論其題目、段落、開場、場次、宮調、曲牌、套數等方面，都是由鬆到緊、由粗到精逐次發展為定格定律的；而我們又知道，由與湯顯祖同為萬曆間同為江西人的萬時華《溉園詩集》和同為江西人的崇禎進士熊文舉《雪堂先生詩選》，已可證明湯氏《四夢》最初確是唱宜黃腔。就因為宜黃腔的精緻度不如水磨，加上湯氏講求「自然高妙」的戲曲文學藝術觀；所以湯氏便在戲曲格律上沒那麼講究，於崑山調法自有出入，以致「拗折天下人嗓子」；但若就宜黃腔而言，應當就沒這問題產生。

以上是我個人的「一點」小意見，提供周老哥參考，參考後不置是否可也。

周老哥另有《戲外尋夢》。旅遊觀瞻所至，順手拈為散文，敘事抒感，引人入勝。我很喜歡讀他這些散文，品會他那自然真摯的性情襟抱。

二〇〇七年十一月廿六日曾永義序於臺大長興街宿舍



從頭說起——我和戲曲研究（代序）

孔夫子說「四十而不惑」，人要到四十歲才能活得明白。要說我正兒八經地從事戲曲歷史與理論的研究和教學，恰恰是四十歲以後的事。四十歲以前，只能說是培養興趣的階段。不過，這個階段對我來說非常重要。一個人對某種事物產生了濃厚的興趣，才會去注意它、擺弄它、選擇它，以至於研究它。興趣的養成又往往和從小所受到的濡染與熏陶有很大的關係。

我出生於山東平度。平度地處膠東半島，但既靠海，也不通鐵路，經濟上沒有什麼特色，不過戲曲倒是很活躍。京劇在這裡十分流行，當地還有柳腔和茂腔。

我小時候生活的那個村子位於平度西門外，村民沒有多少田地，大多以手藝為生。有殺豬的、有釀醋的、有榨油的、有做糖的、有唱戲的、有當吹鼓手的，還有專門操辦婚喪出租蟒袍玉帶、花轎繡總的。村裡孫家出過一個進士，門口樹著旗杆。不過使村民們感到榮耀的，倒是村子裡出了一位京戲荀派名旦許翰英。

許翰英是二十世紀四〇年代「四小名旦」之一。他家和我家住在同一條街上，他曾經是





我的校友，但我只和他的侄子一起上過小學和初中。許翰英長期在外埠唱戲，大概只在抗戰快要結束的時候回老家演出過《紅娘》。我是騎在父親的肩膀上看戲的，莫名其妙，只知道那個漂亮的小妮兒是男人裝扮的，大概正因此使我很小就知道了京戲。

村子裡還有一個綽號「狗熊王」的藝人，本事很大。他的嗩吶吹得絕妙，還會拉「四根弦兒」唱柳腔戲。柳腔戲有一個很不雅但是很生動的別稱——「拴老婆橛子」，意思是婦女們特別喜歡它，老娘兒們一聽到柳腔就走不動了。其實，被柳腔戲拴住的豈止是老婆！老爺兒們聽柳腔入迷的也不少，而我是被拴的小孩兒之一。

我初中母校平度一中是一所百年老校。學校裡有著濃厚的戲劇氣氛。不少老師和學生會唱京戲，能拉幾下胡琴的就更多。有一次，學校向「工商聯」的京劇團借來行頭，演出《空城計》。總務主任舒老師扮諸葛亮，地理老師張子裕扮司馬懿，演出十分精彩。時過五十多年，我還能清楚地記得那種動人情景。英語老師李吉良也是很有藝術才能的，他會彈三弦，也會拉墜琴，還會唱京戲和評戲。在他的鼓動下，學校師生排演過大戲《柳樹井》，是宣傳婚姻法的。音樂老師曲國玉更有本事，在「學好數理化」為主流的學校裡，他竟能把音樂課教得有聲有色。他經常指導排戲，率領學校的文工隊到城鄉四鎮演出。他不僅要求學生學會識譜視唱，而且要求每一個學生至少能擺弄一種樂器，否則不給你及格。是初中老師使我學到基本的樂理知識和吹拉彈唱的一些基本技能，也培養了我對戲曲的感情。

一九五六年，我在濟南觀看了嚴鳳英、王少舫聯袂演出的黃梅戲《天仙配》，第一次欣賞到真正的藝術家令人心醉的表演。從那時起，我算是對戲曲著了迷。在濟南的一年半，我看過很多戲，接觸了不少劇種。我看過川劇《譚記兒》、《拉郎配》、《蘿蔔園》、《一隻鞋》，欣賞到楊淑英、李笑非的精彩表演；看過徐紹清、彭俐儂主演的湘劇《琵琶記》；看過陳伯華主演的漢劇《宇宙鋒》；看過銀鐐子演出的河北梆子《秦香蓮》；看過丁玉蘭演出的廬劇《休丁香》、《借羅衣》；還看過吳素秋演出的京戲《紡棉花》。這無戲不看的一段生活，培養了我對戲曲藝術的「博愛」情結，培養了我進一步認識戲曲的興趣。從一九五六年起，我購買每一期《戲劇報》，最感興趣的是其中連載蓋叫天先生的《粉墨春秋》。《戲劇論叢》創刊，我也設法購到，興致勃勃地閱讀，於是腦子裡才有了「戲曲」、「戲弄」、「戲象」等等概念，才認識了關漢卿、王實甫是何許人。

進大學以後，我對戲曲的愛好有增無減。杭州大學中文系多名教授，有幾位先生在戲曲小說的研究領域成就卓著。那時，錢南揚教授在杭大中文系任教。胡士瑩教授的古代白話小說研究正進入收穫期。劉操南先生致力於研究說唱藝術，為杭州評書藝人茅賽雲整理出版了《武松演義》。徐朔方先生雄姿英發，不久前在中國劇協組織的《琵琶記》討論會上一鳴驚人，獨樹一幟，他的《牡丹亭》校注和《湯顯祖年譜》也聯翩問世。這些先生的治學方向和治學方法，對包括我在內的一部分學生，產生了深刻的影響。





在杭州，我依然經常看戲，什麼戲都看。從古老的福建梨園戲到年輕的雲南花燈戲，從南國的粵劇、潮劇到西北的秦腔、碗碗腔都看過。看得最多的是越劇，也看過不少崑曲。那時，浙江崑蘇劇團因為演出《十五貫》而轟動全國，人氣正旺。我所在的學生班是一個很特別的集體，同學中有不少越劇迷，其中有幾位絕對是藝術天才。錢苗燦是上海越劇名演員錢妙花的胞弟，本來可以穩當地進上海音樂學院，可是他阿姐執意要他學了中文。他的琵琶彈得棒，笛子吹得更妙，達到獨奏水平。他能作曲，能指揮，而且會唱越劇。王雲興熟悉越劇各個流派的唱腔，對戚雅仙、金彩鳳特別人迷，能唱整出的《三蓋衣》。他能創作唱腔，而且會敲鼓板，能指揮越劇的小樂隊。我們演出過《九斤姑娘》、《樓臺會》等，也編演過現代戲，在學校裡很有些名氣。一九五九年，我們成立了一個戲劇研究組，並且和浙江文化局建立了關係，於是得到了免費看戲的機會。凡是新創的劇目我們都可以觀看，也參加研討。一九五九年秋天，紹劇《孫悟空三打白骨精》在杭州勝利劇院首演，我們觀看之後參加討論，我當晚趕寫了一篇評論，主要是肯定其教育警示意義和六齡童、七齡童的出色表演，發表在浙江文化報上。這是我認真寫作的第一篇劇評，大概也是有關那部名劇的第一篇評論，所以我有時開玩笑說：「我看白骨精，比郭沫若早多嘍！」我們也學習寫劇本。我和章楚藩、斯蘇民一起去溫州地質隊採訪，寫了歌頌英雄人物徐雙喜的話劇；還和唐承彬一道在紹興越劇團參加「社會主義宣傳月」，編演過《邢燕子》。一九六〇年，浙江文化局分給我們

一個研究專案——編寫《越劇發展史》。為此我們到嵊縣鄉下訪問過尚健在的第一代越劇老藝人，並記錄了一些原始的唱腔。當時沒有錄音機，全靠耳聽筆錄。後來寫成了一個初稿，由浙江文化局油印成冊。我執筆的是最後一部分。這個油印稿大概是有關越劇史研究的最早的一件文稿，我很珍視它，在「文革」中都沒捨得燒掉。大學四年級時，在蔣禮鴻先生指導下，我校注了明末沈自徵的三個短劇，寫成一篇論文《沈自徵和他的〈漁陽三弄〉》。

一九六一年大學畢業前夕，填寫志願表，我第一志願填的是到浙江崑崙劇團作見習編劇。因為當時我對古典戲曲產生了濃厚興趣，想參加崑曲劇本的整理。結果，我卻被留在杭州大學中文系作助教，分在現代文學教研室。只寫完一篇五萬字的讀書報告《〈日出〉〈劉記〉，就趕上了三年自然災害中的「調整」。杭大規模縮減一半，我被分配到慈溪。後來調到西安，在中學教書一十六載，唯一的進步是養成咬文嚼字的習慣，這對後來的研究工作可能也有好處。「史無前例」的「文革」動亂一搞就是十年，滿以為今生已矣，再也別想搞戲曲，更別說是搞研究。孰料「文革」結束後不久，我竟得到了專門從事戲曲研究的機會。

一九七八年，文化部文學藝術研究院成立，招收第一批研究生。我按規定繳上兩篇論文——一是《越劇發展史》油印本，一是《沈自徵和他的〈漁陽三弄〉》，很快得到准考證，順利地通過全國考試，成了張庚、郭漢城二位前輩門下的「高齡」研究生，加入了戲曲史論的研究隊伍。那時我已經年近不惑了。





從一九七九年，我開始陸續發表戲曲論文，後來出版過十來種書。成就不大，盡心而已。這二十多年來，我所做的研究工作主要在四個方面：一是關於湯顯祖的研究，一是古典戲曲文獻的整理，一是《中國戲曲志》的編纂，一是中國戲曲文化的綜合研究。

我做湯顯祖研究的起因甚早。一九五七年就在《戲曲研究》上讀過黃芝岡先生的《湯顯祖編年評傳》，也讀過徐朔方先生的新作《湯顯祖年譜》。聽了徐先生在課堂上講授的湯顯祖和《牡丹亭》，我被湯顯祖的人格魅力和劇作魅力深深地吸引了。文革時紅衛兵抄掠圖書館，丟在走廊上的有一本《湯顯祖集》——中華書局出版的四卷本的第二本，湯顯祖的文章差不多都被徐朔方先生搜集在裡面了。我翻閱一過，覺得學問很大，很有嚼頭，但沒想到日後會研究它。從一九七九年，才逐句地攻讀全部《湯顯祖集》，著手寫研究論文，後來結集出版了《湯顯祖論稿》。我只不過是在前輩學者開墾出的園地上，再挖了幾鋤頭。

我閱讀了當時所能找到的有關湯顯祖的文獻資料，經過一番梳理，覺得從湯顯祖在世時，一些文人就對湯顯祖及其劇作發表過一些不實之詞。二〇世紀在極「左」思潮影響下，學術界對湯顯祖也說了一些不夠實事求是的話。到了「解放思想，實事求是」的年代，對那些幾成定見的觀點必須重新審視。我就是從這種考慮出發，發表了自己的一些意見。我的一些觀點逐漸地被人們所接受和認同。

我自己比較重視的是最早發表的那篇《也談戲曲史上的「湯沈之爭」》。那篇論文是因

為看到《學術研究》雜誌上發表的黃天驥先生的〈戲曲史上的湯沈之爭〉後，有感而發的。從明代萬曆年間起直至今日，一些人認定湯顯祖和沈璟之間發生過衝突和「鬥爭」。明代的一些文人說湯沈二人「樹幟而角」，「勢同水火」，「相爭幾於怒詈」。二〇世紀以來，又有「臨川派」和「吳江派」壁壘分明的說法。關於湯顯祖與沈璟的那場「鬥爭」，有人說是現實主義、積極浪漫主義與形式主義的鬥爭，有人說是民主思想與封建主義的鬥爭，有人說是革新派與復古派的鬥爭。到了「文革」後期，則被說成是「儒法之爭」。我認為多年來議論不絕的「湯沈之爭」和歷史事實之間存在很大的距離。

我認為沈璟與湯顯祖曲學見解雖有差異，但並非不可調和。湯沈之間並未發生過衝突；「吳江派」和「臨川派」之間不曾有過「樹幟而角」的鬥爭。吳江派作家都不是湯顯祖的對頭，所謂「相爭幾於怒詈」的說法沒有事實根據。「湯沈之爭」的公案，是王驥德病重之時「左持藥碗，右驅管城」，「每得數句」，「縱筆漫書」的時候，寫下湯沈「故自冰炭」而引起的。王氏的張冠李戴，造成了湯沈關係的錯位。我的觀點已經被有關學者所接受。一九九四年四月，在蘇州和中山大學黃天驥教授相遇，說起我這篇文章，黃先生誠懇地說：「還是你說的對。」臺灣大學曾永義教授在一九九二年臺北「湯顯祖與崑曲藝術研討會」上發表論文〈論說「拗折天下人嗓子」〉，文章結語說：「戲曲史上有所謂「臨川派」、「吳江派」壁壘分明之說，恐怕也是因緣王驥德「故自冰炭」一語，所衍生出來的吧！關於這個問





題，周育德〈湯顯祖論稿·也談戲曲史上的湯沈之爭〉一文，已詳列資料，說明被劃為「吳江派」的呂天成、王驥德、馮夢龍等人對湯顯祖都有極高的評價，對沈璟於肯定之外，也有不少微詞；而被劃為「臨川派」的凌濛初和孟稱舜對湯、沈二氏也各有「不滿意」的批評。據此，則臨川、吳江如何能壁壘分明？甚至於哪裡有什麼臨川派、吳江派？周氏既已言之甚詳，這裡就不多說了。

我對湯顯祖的研究，獲恩師徐朔方先生教益良多。一九八一年春天，我帶著準備好的十個問題，專門到杭州向徐先生請教，徐先生一一給予解答。不過我的某些論文也「有悖師說」。比如，關於湯顯祖劇作的格律與腔調問題，徐朔方先生曾發表過一個重要意見，說湯顯祖的「四夢」原為「宜黃腔」而作，協宜黃腔即南戲寬鬆之律。我則認為《玉茗堂四夢》只是按傳統的南北曲詞格而寫作的傳奇文學劇本，並不是專為某種戲曲聲腔而作。任何一種聲腔將傳奇劇本付諸演唱，都必須為其曲牌文辭做生腔定譜的工作。反過來說，任何一個唱南北曲曲牌的戲班都可以使用傳奇劇本。湯顯祖劇作曾經譜為海鹽腔（或曰「宜黃腔」），並為「宜伶」所首演，應該不成問題。但是要說湯氏作劇「依宜黃腔之律」，則無充足的理由。我的根據是迄今為止誰也說不清「宜黃腔」之「律」為何物。更重要的是《牡丹亭》之問世，除有海鹽腔演唱外，幾乎同時也有崑山腔在演唱，而且同樣獲得成功。湯顯祖及其同時代的作家寫出的傳奇劇本，只要善於依字聲行腔，則海鹽腔、崑山腔的樂師都可以譜曲演