

羅錦堂·著

錦堂論曲

207.37
832

041489

研

港台書局

錦

堂

論

曲

靜

鬼題



90096388

66.3.0135

83003

錦堂論曲

著者 羅錦成

發行人 王必成

出版者 聯經出版事業公司

臺北市忠孝東路四段五五五號

電話：七六八三七〇

郵撥：一〇〇五五九號

行政院新聞局登記證局版台業字〇一三〇號
保有版權。翻印必究

中華民國六十六年三月初版
中華民國六十八年十一月第二次印行

定價：平裝本一六〇元
精裝本一九〇元

鄭序

羅君錦堂哀輯其歷年以來發表於國內外報章雜誌之曲學論文二十八篇，都為一集，名之曰「錦堂論曲」，印行有日，徵序於予。誼不可辭，而體衰事冗，艱於構思，勉綴短章，略酬雅意。

予嘗謂戲曲寫作為我國古典文學較弱之一環，「致遠恐泥，是以君子不為」；而戲曲研究則為治文學史者新開之領域。正因前人為之者少，故後人可耕之園地甚多。自清代之焦里堂、姚梅伯，以迄近世之王靜安、吳瞿菴，遞有述作，蔚成顯學，世人始不再以小道末技視之。而焦姚王三先生，或僅肆餘勤，未出全力，或興趣轉移，改治他學；吳先生曲藝精博，一代宗師，而性情疎略，不斤斤於考據，其曲學實未盡其才。踵武前修，發揚光大，固有待於後賢矣。

錦堂肄業臺灣大學時卽酷嗜詞曲，鑽研不輟，至今二十餘年，其寢饋於斯者不可謂不久。既獲得博士學位，先後執教於香港及夏威夷大學，講學進修，徧游歐美，其經歷見聞不可謂不廣。有積於中，必發於外，此二十八篇蓋卽錦堂多年蘊蓄之發於外者。然，任何學問，均屬浩瀚難窮。錦堂自序中亦曾言，「全部作品俱保存原來面目，未加增飾或刪削。」君正在盛年，復稟勤敏之姿，踏實着力，來日方長，則此論曲一集，謂之為「雲程始輟」，亦未嘗不可也。

比年多病，舊業漸荒，深愧未能於錦堂之書有所裨益，謹抒所感如上，庶幾古人切磋之意云爾。民國六十五年初夏，鄭騫序於臺北。

自序

要為自己的作品找個適當的名稱，就如同替嬰兒命名一樣，總是再三猶豫，很難下定決心的。太雅了，不容易普遍流傳；太俗了，又惹人訕笑。我最初叫它「中國戲曲論集」，雖然冠冕堂皇，但總覺得這樣類似的名稱，實在太多；隨後又改為「中國戲曲厄言」，也不見得怎樣響亮。這時，適逢名戲劇家熊式一教授來舍下閒談，我順便就向他請教，他說字數愈少愈好，能用五個字，就不要用六個字，能用兩個字，就不要用三個字，而且「中國」、「中國」的書籍，觸目皆是，不如就叫「羅氏戲曲論集」，使人看了，一目瞭然。這個意見，固然很高明，但對我來說，有些過於誇張。後來，又在夏威夷大學同仁的崑曲集會上，偶然與李方桂師談到這個問題，他毫不假思索的說，你根本有的是現成名字，何以不用？乾脆就叫「錦堂論曲」，不是言簡意賅，非常妥切嗎？經

他這樣一說，我也覺得很適合，與熊先生所說的字數愈少愈好的原則，也不相謬，於是就決定採用了這個名稱。

全書共收集了關於戲曲及散曲的論文二十八篇，前八篇是討論元代以前和元代的戲劇，以下的十二篇，是討論明代的戲劇，最後的八篇，是討論元、明、清的散曲。這些文章，十分之七八，都是在大陸雜誌上發表過的，另外的一些，分別發表於新亞學報、明報月刊、學粹、文藝復興月刊、中華月報、幼獅月刊，以及清華學報。還有一些字數太長的如「馬致遠作品研究」，字數太短的如「從灰欄記看民間故事的巧合與轉變」等，都沒有收進來，只好留待以後有功夫時再整理。

這本書，能够順利出版，主要應感謝聯經出版事業公司的劉國瑞先生和陳秀芳女士，由於他們幾次的來信催促，才使我有勇氣敢把這些散見於各刊物上的作品，拿出來與大家相見。全部都保存當時原來的面目，我不擬另加增飾或刪削，就是明明知道有應該修改之處，也照舊讓它以本來情節問世，凡不够完備，或有錯誤的地方，只好請海內外專家學者的批評指教。

最後，我並要感謝臺師靜農，為本書題簽，鄭師因百，為本書賜序，使它生色不少。民國六十五年三月，羅錦堂序於夏威夷。

目錄

鄭序·····	一
自序·····	三
中國人的戲劇觀·····	一
中國戲曲之演變·····	一五
元人雜劇論略·····	三六
元人雜劇之分類·····	七二
現存元人雜劇的題材·····	九九
子弟與弟子解·····	一一三
西廂記齣目考·····	一二五
英譯賣娥冤之比較研究·····	一四二
從宋元南戲說到明代的傳奇·····	一六四
明代劇作家總論·····	二〇一
短劇論略·····	二二三

中國人的戲劇觀^①

戲劇是一般人喜聞樂見的最高藝術，然而中國文人的傳統觀念，却對於戲劇一向存有很大的偏見，他們總以為天下的學問，都包涵在四書五經之內；天下的文章，都超不出唐宋八家。除了四書五經，天下便沒有學問，除了唐宋八家，天下便沒有文章，其實這種錯誤觀念的產生，大半是由於見事不博、識理不透所致。記得小時候，常見到人家門上貼的春聯：「世事留心皆學問，人情究竟是文章。」可見一個人學問的高低，並不全在四書五經；文章的好壞，也不全靠唐宋八家，只要他能够把社會上的形形色色，觀察透徹，瞭解清楚，何處不有學問？何地不有文章？我們常說：「行行出狀元」，也就是這個意思。要做一個出色的商行經理，要做一個著名的電影演員，其所經事情之難，所歷階段之苦，並不亞於作一篇堂皇的博士論文。

假使一個人，能通達世務，瞭解人情，處事接物，都能有條不紊，我們當然說他是個有學問

的人。因為求學問的主要目的，是教我們如何爲人，如何處世。子夏曾說：「賢賢易色，事父母能竭其力，事君能致其身，與朋友交，言而有信，雖曰未學，吾必謂之學矣。」^②可知古人施教，首在爲人處世，並不一定要會讀經書，能作文章。也就如同孔子所說：「弟子入則孝，出則悌，謹而信，泛愛衆，而親仁。行有餘力，則以學文。」^③因之，懂得如何爲人，才是人生第一件大事。我們如果要懂得如何處世？如何爲人？除了在課堂上所聽到的一鱗半爪外，能够一字一句的說給我們聽，一舉一動的演給我們看者，莫過於舞台上的戲劇了。王陽明先生曾說：

後世作樂，只是作些詞調，於民俗風化，絕無干涉，何以化民善俗？今要民俗反樸還淳，取今之戲子將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓，人人易曉，無意中感激他良知起來，却於風化有益。^④

另外清代大儒劉獻廷也說：

戲文小說，乃明王轉移世界之大樞機，聖人復起，不能舍此而為治。^⑤

可見戲劇的好壞，是關乎政治的興衰，國家的成敗的。因此我們不能以少數人的偏見而忽略戲劇應有的價值。歷代政治家，都喜歡藉戲劇宣揚教化，轉移風尚，並非全無道理的。

戲劇既然有如此的重要性，可是有的人並不喜歡戲劇，例如清代康熙時的內閣大學士張廷玉說：「天與人間清靜福，不能飲酒厭聞歌。」^⑥又如道光時的名進士梁章鉅也說：「余金星不入命，于音律懵然而無所知，故每遇劇筵，但愛看聲色喧騰之劇。」^⑦前者是因為好清靜而不喜歡聞歌，後者則由於不諳音律而無法欣賞戲劇，那都是生性使然，無法勉強的。至於本身不喜歡戲劇，而又偏偏專門研究戲劇的人，太遠固不必說，就拿近人來講，例如王國維、潘光旦，以及鄭

騫先生等。然而，王氏著有宋元戲曲史、潘氏著有中國伶人血緣之研究，鄭先生著有北曲新譜；他們三個人對於戲劇方面的貢獻，在近代學人中，實在是不大多見的。我憑什麼說他們不喜歡戲劇呢？據日人青木正兒說：「余草元曲研究一文，卒大學業，戲曲研究之志方盛，大欲向（王國維）先生有所就教，然先生僅愛讀曲，不愛觀劇，于音律更無所顧。」^⑧另據潘氏自己說：「（我）對於音樂戲劇，雖不厭惡，至少，從沒有表示過愛好。崑曲，生平只聽過一次，京劇生平看過兩次，都是別人拉我去的。」^⑨至於鄭騫先生，就我所知，他在戲曲音律方面的研究，目前很少人能和他比擬的，他所著北曲新譜，不愧是名山之作，然而他難得看一次戲，更不會與任何伶人有親密的往來。可是由於王氏宋元戲曲史之作，掀開了中外學人研究中國戲曲的新紀元；由於潘氏中國伶人血緣之研究，大大地提高了伶人在藝術方面的成就以及他們所處的社會地位；由於鄭先生的北曲新譜，而予我們以研究曲律的正確指南。凡此種種，都是不愛看戲，不會玩弄樂器的人所作出來的豐功偉蹟。再就我本人而言，大概也同梁章鉅一樣，是屬於「金星不入命」的人，既不會唱京戲，也不懂拉胡琴，更沒有天天跑戲院、捧角色的雅興，但是將近二十年來，却把大部分的精力，都耗費在戲曲的研究上。我說這話的意思，並不是有意高攀以上所述王、潘、鄭諸先生的成就，僅只是藉以說明我自己也是那樣一類的人罷了。

現在言歸正傳，說到「中國人的戲劇觀」的本題上。因為中國人一向都喜歡戲劇，所以往往把演戲和爲人混爲一談，也就是說把戲劇和人生問題互相接合在一起而論，以爲兩者是一而二、二而一的。因此在未談戲劇之前，我們先得要知道究竟什麼是人生？關於人生問題，說起來是極爲複雜而廣泛的。例如宗白華說：

人生是什麼？人生的真相如何？人生的意義何在？人生的目的是誰？這些人生最重大、最中心的問題，不祇是古來一切大宗教家、哲學家所殫精竭慮以求解答的。世界上第一流的大詩人凝神冥想，探入靈魂的幽邃，或縱身大化中，於一朵花中窺見天國，一滴露水，參悟生命，然後用他們生花之筆，幻現層層世界，幕幕人生，歸根也不外乎啓示這生命的真相與意義。宗教家對這些問題的方法與態度，是預言的、說教的。哲學家是解釋的、說明的。詩人、文豪是表現的、啓示的。荷馬的長歌，啓示了希臘藝術文明幻美的人生與理想。但丁的神曲，啓示了中古基督教文化心靈的生活與信仰。莎士比亞的劇本，表示了文藝復興時人們的生活矛盾與權力意志。⁽¹⁰⁾

我在這裏所談的人生，並不是如上文所說的宗教家或哲學家的人生，乃是在人的生命過程中所歷各種悲歡離合而富於戲劇性的人生。記得宋人蔣捷有一闕聽雨詞，他說：

少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中，江濶雲低，斷雁叫西風。而今聽雨僧廬下，鬢已星星也。悲歡離合總無情，一任階前，點滴到天明。⁽¹¹⁾

蔣氏在這首詞中，以他所聽到的雨聲而分別說明自己少年、壯年、及老年心境的不同。也就是說他的少年是在追求戀愛中度過，壯年是在奔走事業中度過，老年是在修行來生中度過。他這樣的敘述，層次分明，意境各有不同，真可謂「人生三部曲」了。本來同樣的雨聲，但由於人事的轉變及歲月的遷移，不能不有這樣的感觸。這樣的遷移與感觸，當然是千頭萬緒，無法說得清楚的，但蔣氏僅僅以「悲歡離合」四字，概括了整個的人生過程，其寫作技巧，是相當高明的。此外元人姚燧也有一支曲：

筆頭風月時時過，眼底兒曹漸漸多。有人問我事如何？人海濶，無日不風波。①

姚氏所說的人海風波，也就是蔣氏所說的悲歡離合。這種人海風波中的悲歡離合，有的猶如春花朝露，一瞬即逝，沒有什麼值得回味，值得留戀的。但是有的却如碧海青天，萬古長新，其間有許多可歌可泣的事情流傳下來，我們應該特別加以表揚，特別予以讚歎的。如果一個人的生命歷程，只是吃了就睡，睡了再吃，便未免覺得太枯燥乏味，沒有什麼生趣，必須要有一些藝術生活的調劑，才不致如古井，如死水般的毫無一點碧波漣漪。於是有人喜歡寫字，有人喜歡作畫，乃至跳舞、唱歌，各有所好，但總是覺得單調了一點，似乎有點「獨樂樂」的意味，不像戲劇一樣，把各種藝術性的東西，融化了後，再以新的姿態出現於人們的面前，而予人以新鮮親切的感覺。中國戲劇的優點，固然很多，但最爲顯明的地方，就是以抽象虛擬的動作，使觀眾從想像中有真實事物存在的感覺，所以阿甲先生說：「藝術不是生活的複製，藝術表現生活所使用的物質材料，儘管條件再好，不能複製出森羅萬象的現實生活。中國戲曲在表現上，往往用以虛擬實，以簡代繁，以神傳真，以少勝多的手法來解決這個矛盾。它所表現的舞台真實，和話劇不同。話劇和戲曲在舞台藝術的創作原則上是有共同性的，都要求集中、洗煉、誇張、單純；而手法則各有巧妙不同。比如話劇舞台的真實，既在規定情境之中，無論是環境和生活，都必須合乎現實生活的邏輯。舞台上如佈置的內景，就不能同時有外景，人的活動和景有嚴格的制約關係。角色的動作和舞台的調度，不管有多麼巧妙的藝術處理，但嚴格要求遵守生活的規律，要像生活裏一樣生活在角色的生活裏，行動在雖是裝置的佈景，但要求和生活有一樣真實的物質環境裏。戲曲舞台的真實，有它自己的解釋，戲曲的特定環境，雖也靠一定程度的舞台裝置來表現，但

重要的特徵，是依靠演員的表演。它是在特殊的舞台邏輯中表現生活的邏輯的，當你掌握了舞台空間、時間的自由時，真讓你遊目騁懷，仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，極視聽之娛。在這小小舞台上，七八人可以是千軍萬馬，三五步可以是涉水登山。」^⑬就拿平貴還客一齣戲來說，薛平貴離開了寄居十八年的西涼國，要到長安的武家坡去，在這一段遙遠的路程上，只需要手裏拿個馬鞭搖來搖去，然後再走幾道圈子，就可向觀眾表示出他已騎馬到達了長安的情景。王寶釧的寒窯，只要放一個小木凳，便可說明位置的所在，不像演話劇或拍電影那樣，必須要搭起一座寒洞，牽出一匹大馬，才可顯示出它的真實性。在這樣的安排下，真實固然是真實了，但對於戲劇的藝術性却抹殺不少。這個道理很簡單，就如同照像和繪畫一樣；照像是最真實不過的東西，其對於外界的一山一水，一草一木，毫無遺漏的出現於鏡頭之內，就是一個普普通通的人，只要會按機紐，便可拍出一張很清晰動人的照片來，至於專門講究攝影的藝術人材，只好另當別論。可是繪畫的創作，並不那麼簡單了，它的成功，是需要經過窮年累月的苦練、觀摩，才會有一幅像樣的作品問世，儘管畫得不如照片那樣維妙維肖，但其藝術的價值，却遠在照片之上。反過來說，例如我們看京戲裏的「四郎探母」一劇，男主角楊延輝，是一個憂戚滿懷、歸心似箭的角色，他應該恨不得立刻動身，闖過種種關口的阻難去探望他已久別的母親，可是在戲劇裏，就不能那樣很快的把事情處理完善，它需要向觀眾交待清楚男主角內心的想法，所以才閒情逸致的坐在那裏自思自歎，一連來了幾個「我好比」，這也就與真實情況，大大的有了一段距離。我們如果要拍一部電影，動輒就要耗費百萬美元，甚至還有在千萬以上者，可是要把京戲拍成電影，只要伶人們唱得動人，演得逼真，僅以極有限的人力和財力就可辦到。因為觀眾所要欣賞的是他們的演

技、唱工，並不是場面的偉大，這是京戲的一大特點而爲電影萬萬趕不上的地方。

中國戲劇的另一個優點，便是台步和指法等，齊如山先生曾說，京戲的特徵是：「有聲皆歌，無動不舞。」⁽¹⁴⁾因而在舞台上的「舉一動，都是合乎藝術標準的。美國桑戴克 (Edward Lee Thorndike) 也說：「手指的搬弄，可以做爛泥餅，也可以做麵粉餅。」⁽¹⁵⁾雖然手指的搬弄，人人都會，但到了伶人手裏，却與衆不同，成爲一種藝術的動作，非有靈活的運用與安排，是得不到別人的欣賞與讚美的。例如梅蘭芳先生在美國紐約上演京戲時，他在舞台上的各種巧妙的指法，便轟動一時，凡看過他表演的美國婦孺，沒有不被他那非凡的手指動作所傾倒的。另外像舞台上的臉譜，也是中國戲劇裏特有的一種藝術，門人黃兆漢君有「京戲臉譜的藝術」⁽¹⁶⁾一文，說得比較透徹，讀者可取以參考，這裏爲篇幅所限，不再徵引。現在再看王夢生對戲劇的批評：

戲之爲道小也，然而其事情，其法密，其趣永，其格嚴。非生質美，不能爲；非學力深，不能至；非臨場多，不能熟；非揣摩細，不能工。⁽¹⁷⁾

由此可見做戲之難，非但要生質美，而且要學力深，既要臨場多，又要揣摩細，並非隨隨便便可登台獻技的。從此，我們說中國戲劇是一種藝術活動，一點也不過份，通常所謂「戲子」這個不爲人所看重的名稱，也就無形中成爲藝術的代名詞了。一般中國人之所以喜歡看戲、聽戲或演戲，也就等於生活在藝術的園地中。因此之故，中國人就往往把爲人看成和演戲一樣，蓋以爲生命的過程，如同劇情，有悲歡離合；人性的善惡，如同角色，有生丑淨旦。我們常說「遊戲人間」，也正是這種哲學觀念的表現。杜牧的詩：「魏帝縫囊真戲劇」⁽¹⁸⁾，蘇軾的詩：「山林等憂患，軒冕亦戲劇。」⁽¹⁹⁾也不外把爲人看成演戲。宋人倪君夷臨終時寫了這樣一闕夜行船：

少年疏狂今已老，筵席散離劇打了。生向空來，死從空去，有何喜，有何煩惱？說與無常二鬼道，福不作，禍亦不造。地獄閻羅，天堂玉帝，看你去那裏押到。(26)

另外朱敦儒的樵歌中也以為自己走完了人生的旅程時說：「雜劇打了，戲衫脫與獸的。」(27)他們兩位都把作人看成是在「打雜劇」，也就是說在「演戲」，這種「打雜劇」的人生觀，在中國人的眼光裏，以為是理所當然的事。梁章鉅有「看戲」一則的隨筆，他說：

吾鄉龔海峰先生，官平涼時，其哲嗣四人，皆隨侍署齋讀書。一日，偶以音觴召客。齋中四人者，皆躍躍作看戲之想。先生飾之曰：「試問讀書好乎？看戲好乎？可各以意對！」其少子文季觀察瑞穀，遽答曰：「看戲好！」先生輒然斥之退。長子端伯郡丞式穀，對曰：「自然是讀書好！」先生笑曰：「此老生常談也，誰不會說。」次子益仲孝廉受穀，對曰：「書也須讀，戲也須看。」先生曰：「此調停兩可之說，恰似汝之為人。」三子小峯邑候，對曰：「讀書卽是看戲，看戲卽是讀書。」先生掀髯大笑曰：「得之矣！」(28)

近來偶爾翻閱以前的中央日報，有仲父先生的「讀看戲」一文(29)，也把這一個故事引了出來而以評論，他說：「對於同一問題，看法是各不相同的，龔家四昆仲對於看戲，各有各的看法，除了年紀之外，態度、稟賦也大有關係。小子說『看戲好』，也許當時他正當喜歡看戲，不喜歡讀書的年齡，所以第一個心直口快的道出了他的心聲。但乃父之所重在各以意對，而他的看戲好，並沒有什麼高見在內。只表示他貪玩的心理，所以遭了斥退。長子的『自然是讀書好』，可能是少子『看戲好』碰了釘子的直接反應。在清代『萬般皆下品，惟有讀書高』的空氣很濃濁，他話

裏用了『自然』二字，陳述的正是一般人的意見，所以他父親說他是『老生常談』，敷衍應付的意味過多，了無新義可言。次子見長兄、幼弟兩方面的意見都難討好，於是提出『書也須讀，戲也須看』的調和論。倡調和論的人，性格上傾向妥協，往往缺乏獨到的見解，獨特的主張；做人也是和事佬之流，兩面說好話，而結果鬧到兩面不討好。調和論的特色，是把現成的意見，現蒸現賣重覆一遍，意見都是人家的，意見雖多，不足取也。一個問題，經三個人從三方面把話都說完了，第四個人倘無高見，殊難開口。三子的『讀書即是看戲，看戲即是讀書。』確有深入的體會，而說法也像『生活即教育』一樣，把兩事混合起來，合併觀察，富於哲理。倘能把讀書視為看戲，就不會讀死書，把看戲視為讀書，就能够直接從人生中吸取心靈的養料。此心到處有安頓，自然是第一等的意見，無怪乎龔老太爺要掀髯大笑了。」英國莎士比亞曾說：「世界是一座舞台，而生命只是一個角色。」可見我們每一個人，只要活在世上，就不免天天在演戲，我以前曾本着這種觀念，寫了一副對聯，現在把它附錄出來，供讀者參考：

人生如戲劇，或君臣，或父子，或夫婦，或朋友，仔細看來，無非生丑淨旦。

戲劇似人生，有貴賤，有榮辱，有喜怒，有哀樂，曲折演出，不外離合悲歡。

這副聯語，雖然寫得並不太好，但至少把人生的日常生活和演戲是作爲一樣的看法的。友人楊世彭博士，在夏威夷大學戲劇系排演烏龍院時^②，曾要我爲他寫一對聯，當時打算即以此爲贈，後來由於要配合舞台的大小，每一邊的聯語，不能超過十個字，於是又縮減爲「人世無非生丑淨旦，羣情不外離合悲歡」而搪塞過去了。

有人以爲戲劇是綜合性的藝術，而藝術的取材則大都本之於人生，這是一種非常透徹的看