

國家戲曲研究叢書 102

李漁 戲曲學三論

曾永義◎總策劃

高美華◎著

國家出版社 印行



國家戲曲研究叢書 102

李漁 戲曲學三論

曾永義◎總策劃
高美華◎著

國家出版社 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

李漁戲曲學三論／高美華著．--初版．--

臺北市：國家，2016.04

449面：21公分，--（國家戲曲研究叢書：102）

ISBN 978-957-36-1498-2（平裝）

1.（清）李漁 2.戲曲理論 3.戲曲評論

820.9407

105006041

◎國家戲曲研究叢書 102

李漁戲曲學三論

□定價：900元

著 者 者／高美華

總 策 劃／曾永義

執 行 編 輯／謝滿子

責 任 校 對／高美華·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／豪隆製版有限公司

印 刷 所／絃基印刷有限公司

日 期／2016年4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）

目次

| | |
|----|----|
| 總序 | 1 |
| 緒論 | 13 |

甲編：結構論

| | |
|--|----|
| 壹、李漁「結構第一」析論 | 35 |
| 一、從《閒情偶寄·凡例》談起 | 35 |
| 二、匠心獨運的構思安排 ——李漁傳奇「結構第一」的內涵 | 39 |
| 三、創作元素的結撰——李漁對傳奇創作的看法 | 47 |
| 四、李漁結構傳奇「構想面」與「執行面」的交疊 | 57 |
| 貳、論李漁小說、傳奇之「同源異構」 ——以〈醜郎君怕嬌偏得艷〉和《奈何天》為例 | 63 |
| 一、〈醜郎君怕嬌偏得艷〉結構分析 | 67 |
| 二、《奈何天》結構分析 | 76 |
| 三、李漁傳奇與小說「同源異構」內外結構的形變 | 88 |
| 參、李漁傳奇中文體的運用 | 93 |
| 一、文體研究與文體界說 | 95 |

| | |
|-------------------|-----|
| 二、李漁的文體意識 | 103 |
| 三、李漁在傳奇體製下的文體安排 | 109 |
| 四、李漁傳奇運用各種文體的途徑 | 120 |
| 五、李漁傳奇在體製結構下的求新之道 | 128 |

乙編：批評論

| | |
|-----------------------|-----|
| 壹、李漁的戲曲評點 | 137 |
| 一、戲曲評點的源流與李漁的戲曲評點 | 137 |
| 二、《秦樓月》的評閱 | 141 |
| 三、《香草吟》的鑑定 | 163 |
| 四、結論 | 186 |
| 貳、李漁閱定傳奇的創作藝術 | |
| ——以《十醋記》為例—— | 189 |
| 一、閱定傳奇八種的編、序者及其體例 | 189 |
| 二、《十醋記》的作者、結構與旨趣 | 195 |
| 三、「十醋」的內容與創作藝術 | 201 |
| 四、「悍妒」的創作背景與李漁的「喜醋」觀點 | 212 |
| 五、結論 | 215 |

丙編：藝術論

| | |
|------------------------|-----|
| 壹、李漁傳奇的淨丑藝術 | 229 |
| 一、李漁對淨丑的看法 | 232 |
| 二、李漁傳奇中淨丑的運用類型 | 237 |
| 三、李漁傳奇中的淨丑群像 | 241 |
| 四、李漁傳奇淨丑的排場與現實世界 | 263 |
| 五、李漁傳奇淨丑藝術的表演核心——作戲 | 266 |
| 六、李漁傳奇淨丑藝術的精神意蘊——游戲 | 280 |
| 七、結語——李漁淨丑藝術的創新與影響 | 284 |
| 貳、李漁傳奇中的婚媒形象 | 287 |
| 一、李漁傳奇中的媒神 | 289 |
| 二、李漁傳奇中的媒人 | 295 |
| 三、李漁傳奇中的媒合物 | 303 |
| 四、結語——兼論李漁婚媒人物的塑造 | 305 |
| 參、歡喜心，游戲筆 | |
| ——李漁「游戲神通」的理念內涵與精神內蘊 | 307 |
| 一、李漁游戲神通的理念與內涵 | 310 |
| 二、游戲筆：李漁游戲神通理念在其戲曲中的實踐 | 323 |
| 三、歡喜心：李漁游戲神通的精神內蘊 | 326 |
| 四、結論 | 333 |

| | |
|-----------------|-----|
| 結 論 | 337 |
| 一、結構論：創作與結構 | 337 |
| 二、批評論：批評與閎定 | 346 |
| 三、藝術論：淨丑藝術與精神內蘊 | 351 |

附 編

| | |
|-----------------------|-----|
| 壹、李漁《耐歌詞》聯章之結構特色 | 359 |
| 一、前言 | 359 |
| 二、李漁《耐歌詞》中的聯章 | 365 |
| 三、李漁聯章詞的內在結構——主題立意 | 369 |
| 四、李漁聯章詞的外在結構——形式章法 | 389 |
| 五、結論 | 392 |
| 貳、李漁「一氣如話」述評 | |
| ——兼論《耐歌詞》的敘事性 | 401 |
| 一、前言 | 401 |
| 二、李漁《窺詞管見》「一氣如話」的提出 | 402 |
| 三、從《耐歌詞》看「一氣如話」的內涵與實踐 | 406 |
| 四、《耐歌詞》對詞敘事性的開拓 | 422 |
| 五、結語 | 426 |
| 徵引文獻 | 433 |

總序——戲曲閩苑·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」之驅儼，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

變化而綿延相承，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爲傳統，視戲曲爲小道末技，認爲是「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爲「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》等雖爲劇種研究，而皆爲經典之作。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，皆具規模而儼然成爲戲曲研究重鎮；促使戲曲學成爲大學之重要學科；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閩苑，花燦果繁。而本人既以戲曲研究為終身之志業，又感於洋慈為文化為學術之熱忱，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」為名，則其內容旨趣已彰明較著。本叢書每六冊合為一輯，五輯合為一編，著者大陸與臺灣四比二，以來稿先後為序，但祈兩岸名家名著足以供學者參考者均能羅列其中，使之蔚為大觀。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，必如入仙家閨苑，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。

目次

| | |
|----|----|
| 總序 | 1 |
| 緒論 | 13 |

甲編：結構論

| | |
|--|----|
| 壹、李漁「結構第一」析論 | 35 |
| 一、從《閒情偶寄·凡例》談起 | 35 |
| 二、匠心獨運的構思安排 ——李漁傳奇「結構第一」的內涵 | 39 |
| 三、創作元素的結撰——李漁對傳奇創作的看法 | 47 |
| 四、李漁結構傳奇「構想面」與「執行面」的交疊 | 57 |
| 貳、論李漁小說、傳奇之「同源異構」 ——以〈醜郎君怕嬌偏得艷〉和《奈何天》為例 | 63 |
| 一、〈醜郎君怕嬌偏得艷〉結構分析 | 67 |
| 二、《奈何天》結構分析 | 76 |
| 三、李漁傳奇與小說「同源異構」內外結構的形變 | 88 |
| 參、李漁傳奇中文體的運用 | 93 |
| 一、文體研究與文體界說 | 95 |

| | |
|-------------------|-----|
| 二、李漁的文體意識 | 103 |
| 三、李漁在傳奇體製下的文體安排 | 109 |
| 四、李漁傳奇運用各種文體的途徑 | 120 |
| 五、李漁傳奇在體製結構下的求新之道 | 128 |

乙編：批評論

| | |
|-----------------------|-----|
| 壹、李漁的戲曲評點 | 137 |
| 一、戲曲評點的源流與李漁的戲曲評點 | 137 |
| 二、《秦樓月》的評閱 | 141 |
| 三、《香草吟》的鑑定 | 163 |
| 四、結論 | 186 |
| 貳、李漁閱定傳奇的創作藝術 | |
| ——以《十醋記》為例—— | 189 |
| 一、閱定傳奇八種的編、序者及其體例 | 189 |
| 二、《十醋記》的作者、結構與旨趣 | 195 |
| 三、「十醋」的內容與創作藝術 | 201 |
| 四、「悍妒」的創作背景與李漁的「喜醋」觀點 | 212 |
| 五、結論 | 215 |