

國家戲曲研究叢書 61

明代組劇 研究

曾永義◎總策劃
游宗蓉◎著

國家出版社 印行



國家戲曲研究叢書 61

明代組劇 研究

曾永義◎總策劃

游宗蓉◎著

國家出版社 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

明代組劇研究／游宗蓉著．--初版．--

臺北市：國家，2011.02

420面：21公分，--（國家戲曲研究叢書：61）

ISBN 978-957-36-1261-2（平裝）

1.明代雜劇 2.戲曲評論

820.9406

100002997

◎國家戲曲研究叢書 61

明代組劇研究

□定價：600元

著 作 者／游宗蓉

總 策 劃／曾永義

執行編輯／謝滿子

責任編校／游宗蓉・范琇茹

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／方氏電腦排版公司

製 版 所／生輝製版有限公司

印 刷 所／紘基印刷有限公司

日 期／2011年二月初版一刷

◎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——戲曲閬苑·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，雖社會變遷急速，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，使演員的唱作念打、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「科泛」），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，也自然為東方歌舞伎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」，可以說是實至名歸。

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（西元前二〇六年），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至者則在兩宋（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。緣故是中国士大夫以經史子集為傳統，視戲曲為小道末枝，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、任讷承襲吳氏衣鉢。而後縱使兩岸隔絕，而彼岸周贻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，已為顯學。而海峽彼岸，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，鑑定規矩，從而啟迪後學；其門弟子，亦多能追述提要，爬梳綱領，沿波溯流而間入新知，發為文章，使臺灣亦成為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有見於此，又深深體會戲曲為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，迄今年（二〇一一）元月出版蔡欣欣《臺灣戲曲景觀》，六年九個月之中，共已出版二編十輯六十冊，平均每一個月十天就有一本新書出爐。而現在叢書六十種，已與明人毛晉所輯傳奇劇本叢刊《六十種曲》等量齊觀，而且其續書第三編第十一輯第一冊亦已在排校之中，則本叢書堪稱當今首屈一指之戲曲研究大寶庫。

誠如上文所云，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，所以可供研究的論題有如天上繁星。本《叢書》六十冊著者五十一人，大抵皆為久著聲譽的名家和大學教授，如陸萼庭、陳多、洛地、周育德、吳新雷、安葵、劉致中、廖奔、王安祈、李惠綿等等，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，長久恢宏海內外；而名家如葉長海、周華斌、李曉、康保成、秦華生、杜桂萍、林鶴宜的大作也將從《三編》陸續登場，共同彰明戲曲研究實為當今之顯學！

二〇一一年二月五日歲次辛卯元月初三日夜九時曾永義序於臺灣大學長興街宿舍

※本文作者現為世新大學講座教授、教育部國家講座、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。

曾序

一九七一年我完成《明雜劇概論》，算是對明雜劇開創性的全面探討。其中對沈采《四節記》、許潮《泰和記》、李開先《一笑散》、徐渭《四聲猿》、汪道昆《大雅堂》、沈璟《博笑記》、葉憲祖《四艷記》、傅一臣《蘇門嘯》、黃方儒《陌花軒》等余所謂之「合劇」，略有論述。

而今及門游宗蓉近年將「合劇」改稱「組劇」，蒐羅十五種，包含一百本作品，存五十九本，殘存二十三本，著為《明代組劇研究》，將「組劇」作全面而深入之探討。從精神內涵、美感型態、傳播與接受、藝術特質、發展歷程等方面，以具體可信的論據基礎，分析組劇在文學、藝術上的表現，由此建立對明代組劇較為完整的認識，廓清組劇對於明代中後期雜劇整體面貌的影響。並藉助戲曲舞臺實踐的歷史經驗及西方小劇場的理論與實際，重新檢視學界目前對於明代中後期雜劇「案頭化」、「實驗劇」兩種不同戲劇性質定位，提出較為中肯的看法。此外，組劇的發展並非孤立的存在，乃透過社會史、戲曲史相關文獻的考察參照，確切了解明代組劇與社會文化的對映關係，及其在戲曲發展史上所扮演的腳色。最後綜





合組劇自身的文學藝術表現及其時代意義與定位，對組劇提出較為周延適當的評價。則宗蓉此書較諸我早年的《概論》已不可同日而語，是極具學術意義與價值的。

游宗蓉和許子漢都是我的徒兒，在臺大中文研究所博士班都是以榜首考入以第一名畢業，後來既成為佳偶，又先後進入東華大學服務，在我門下，傳為美談。最近宗蓉來信說到她在東華這十二年，「怕是辜負您當初對我的期望」。辜負倒沒有，因為這些歲月，宗蓉養了兩個寶貝兒女，完成一本書，寫了六篇論文，是頗有成就的。但以宗蓉的才質，其學術研究似乎可以更亮麗些。宗蓉信上又說近日細讀先師因百先生（鄭騫）詩集和學術著作，感受他「求學問的篤實與熱情」，不禁獲得「一股奇異的力量」。「在那之後，我似乎找回了一些探求學問的興味。而鄭先生與您及其他師長們之間深厚真摯的情誼，也讓我思考在大學裏教書的意義和價值。」我很高興宗蓉因為因百師而有如此的體悟，也很欣賞她為此而寫作的〈詩人論曲——鄭因百先生的散曲學〉。

而如果要我給宗蓉幾句共勉的話，那就是：既然矢志做為一位大學教授，那麼在學問的路途上只有鏗而不舍的前進，舍此別無可從。

二〇一〇年十二月十八日午後曾永義序於臺大長興街宿舍

目錄

總序	001
曾序	009
緒論	015
一、研究緣起與本文架構	015
二、組劇的義界	021
三、明代組劇劇目的判別	030
附表：明代組劇劇目暨存佚情形一覽表	057
壹、明代組劇的精神內涵	067
一、明代組劇的內涵成分	067





二、明代組劇的創作趨向·····	081
------------------	-----

三、明代組劇的時代意蘊·····	096
------------------	-----

小結·····	113
---------	-----

貳、明代組劇的美感型態·····	115
------------------	-----

一、畸美：新奇·荒誕·滑稽·····	116
--------------------	-----

二、和美：典雅·中和·含蓄·····	141
--------------------	-----

小結·····	160
---------	-----

參、明代組劇的傳播與接受·····	163
-------------------	-----

一、案頭化／實驗劇：兩種論述觀點·····	164
-----------------------	-----

二、「案頭化」與「實驗劇」二說之商榷·····	176
-------------------------	-----

三、組劇在明代的傳播途徑·····	193
-------------------	-----

四、明代家宅演劇與組劇的接受·····	210
---------------------	-----



小結·····	214
---------	-----

附表一：明代文人日記演劇紀錄·····	217
---------------------	-----

附表二：明代組劇刻本一覽表·····	236
--------------------	-----

附表三：明代散齣選本所收組劇一覽表·····	239
------------------------	-----

肆、明代組劇的藝術特質·····	249
------------------	-----

一、組劇的詩性特徵·····	251
----------------	-----

二、組劇的劇場質素·····	269
----------------	-----

小結·····	296
---------	-----

伍、明代組劇的發展及其在戲曲史上的意義·····	299
--------------------------	-----

一、組劇的發展·····	299
--------------	-----

二、組劇在戲曲史上的意義·····	324
-------------------	-----

小結·····	351
---------	-----



附表一：明代組劇用曲與折數一覽表·····	355
-----------------------	-----

附表二：清代組劇一覽表·····	363
------------------	-----

結 論

一、組劇在明代的發展及其對清代組劇的影響·····	375
---------------------------	-----

二、組劇與明代中後期雜劇整體面貌的構成·····	378
--------------------------	-----

三、組劇與時代社會的關聯·····	385
-------------------	-----

參考資料