

國家戲曲研究叢書 24

戲曲本質與 腔調新探

曾永義◎總策劃

曾永義◎著

國家出版社 印行

國家戲曲研究叢書 24

戲曲本質與 腔調新探

曾永義◎總策劃

曾永義◎著

國家出版社 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

戲曲本質與腔調新探／曾永義著．--初版．--
臺北市：國家，2007[民96]
345面：21公分，--（國家戲曲研究叢書：24）
ISBN 978-957-36-1081-6（平裝）

1. 中國戲曲

982

96011398

◎國家戲曲研究叢書 24

戲曲本質與腔調新探

□定價：500元

著 作 者／曾永義
總 策 劃／曾永義
執行編輯／謝滿子
責任編校／李佳蓮・林雅婷
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：0018027-7
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／2007年7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

清光緒三十三年（一九〇七）至民國二年（一九一三）六年之間，王靜安先生從事戲曲研究，著有曲學十種，將成果彙為《宋元戲曲考》一書，為近代戲曲研究之鼻祖，使戲曲躋入學術之林，作為大學課程。後輩踵繼前修，有如榛莽方啟，苑囿新開，九十餘年來，奇花異果已自燦爛輝煌。而今兩岸之戲曲研究，尤為興盛，學者轉多，討論熱烈，以之為重點研究之機構增多，浸浸乎已成顯學。

臺北國家出版社負責人林洋慈先生有見於此，乃欲達成出版《國家戲曲研究叢書》之宏願，藉此推波助瀾，使戲曲研究更加發皇。蓋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的今日，其維護保存與研究弘揚，尤其顯得重要。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，勇於不惜血本之熱忱，則其委託主持編務焉能推卸！洋慈者，二十餘年之兄弟好友也，敢不戮力以赴！

而若考「戲曲」之與「戲劇」，則在中國文獻中命義已自不同。

「戲劇」一詞，首見杜牧《西江懷古》詩「魏帝縫囊真戲劇，苻堅投筆更荒唐」與杜光庭





傳奇小說《仙傳拾遺》「有音樂、戲劇，衆皆觀之」，其所云之「戲劇」，前者合戲弄劇談成詞，指該諸可笑之動作言談；後者與音樂並舉，指滑稽幽默之演出，有如今之所謂小戲。

「戲曲」一詞，首見宋元間劉埙《水雲村稿·詞人吳用章傳》：「至咸淳（南宋度宗年號，一二六五—一二七四），永嘉戲曲出，潑少年化之。」又見元末明初陶宗儀《輟耕錄》卷二十五「院本名目」條：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱譚、詞說。」又卷二十七「雜劇曲名」條：「稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼。金季國初，樂府猶宋詞之流，傳奇猶宋戲曲之變，世傳謂之雜劇。」再見元明間夏庭芝《青樓集·龍樓景·丹墀秀》：「後有芙蓉秀者，婺州人，戲曲、小令不在二美之下，且能雜劇，尤為出類拔萃云。」其中之「戲曲」皆指「戲文」而言，亦即與金元北曲雜劇相對稱的宋元南曲戲文。

但是「戲劇」與「戲曲」的名義與時推演，今日之所謂「戲劇」，蓋「真人或偶人演故事」皆是。因此，戲曲、偶戲、話劇、歌劇、舞劇、默劇、電影、電視劇，乃至今日「小劇場」之所搬演者皆屬之。

而今日之所謂「戲曲」，即專就中國之傳統戲劇而言，含「小戲」、「大戲」與「偶戲」。其為「小戲」者，舉凡「演員合歌舞以代言演故事」皆是。因此，先秦之《九歌》、漢角觥戲之《東海黃公》、唐歌舞戲之《踏謠娘》、唐參軍戲、宋雜劇、金院本、明過錦戲，乃至今日之秧歌、花鼓、採茶、花燈諸戲皆屬之。小戲為戲曲之雛型，大戲為戲曲之完

成，則所謂「大戲」，就是演員足以充任各門腳色、扮飾各種人物，情節複雜曲折足以反映社會人生，其文學和藝術形式已屬綜合完整的戲曲之總稱。因此，宋元南曲戲文、金元北曲雜劇、明清傳奇、明清雜劇、清代京劇，都屬之。「偶戲」則操弄偶人以演故事，有傀儡戲、皮影戲與布袋戲。

本叢書既以「戲曲研究」為名，則其內容旨趣已彰明較著。每六書合為一輯，以來稿先後為序，各書均具特色，無輕重之別，但祈兩岸名家名著均能羅列。而今首四輯已成，首輯之目如下：

曾永義著 《戲曲與歌劇》

施德玉著 《中國地方小戲及其音樂之研究》

鄒元江著 《湯顯祖新論》

傅謹著 《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》

劉禎著 《民間戲劇與戲曲史學論》

陸萼庭著 《清代戲曲與昆劇》

其中陸萼庭先生已於二〇〇三年逝世，其書為未發表之遺稿，彌足珍貴。另外要特別說明的是，拙著和傳著似乎超出「戲曲研究」之範圍；但其實拙著中之「歌劇」，乃以戲曲為基礎論「中國現代歌劇」之建立；而傳著之「中國戲劇」亦以戲曲為基礎論「中國現代戲





劇」之得失；所以尚不失叢書旨趣。次輯之目如下：

孫崇濤著 《戲曲十論》

吳毓華著 《戲曲美學論》

胡雪岡著 《溫州南戲論稿》

王永健著 《崑腔傳奇與南雜劇》

王安祈著 《為京劇表演體系發聲》

蔡欣欣著 《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》

參輯之目如下：

李惠綿著 《戲曲表演之理論與鑑賞》

沈惠如著 《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》

趙山林著 《戲曲散論》

劉文峰著 《戲曲史志研究》

黃仕忠著 《戲曲文獻研究叢稿》

李祥林著 《戲曲文化中的性別研究與原型分析》

肆輯之目如下：

陳 多著 《陳多戲曲美學論——由媒介論看戲曲美的構成》

洛地著 《洛地戲曲論集》

陳芳著 《花部與雅部》

朱偉明著 《中國古典戲曲論稿》

郭英德著 《中國戲曲的藝術精神》

曾永義著 《戲曲本質與腔調新探》

《國家戲曲研究叢書》的作者或任教於大學或在學術機構研究。第四輯中陳多先生和洛地先生是衆所景仰的戲曲學界前輩，故直以其台甫標入書名，以示敬重之意。而本叢書之所以冠上「國家」二字，一方面是用以彰顯「國家出版社」的名號，表示鄭重和負責；二方面也希望本叢書果然能達到「國家級」水準，雖難免「不自量力」之譏，但欲以此自期，庶幾不負讀者之用心，則是誠懇的。

第四輯在排校之時，陳多先生已經罹癌在身，雖將其大著置為前列，並加緊作業，但還是來不及讓他親眼看到書的出版，這是令我感到慚愧和遺憾的。

二〇〇六年四月二十五日曾永義序於臺大長興街宿舍



自序

本書包括兩個論題：戲曲的本質和戲曲的腔調。

戲曲為中國所獨有，學者論其「藝術特質或特徵」者頗多，但所謂「特質或特徵」必經比較乃能顯現，就中國戲曲而言，自然要與西方戲劇、印度梵劇等相提並論，乃能切實掌握。而論者多未能做此功夫，所以所見至多只能說是「戲曲之性質或本質」。而學者又均未能首先分辨戲劇、戲曲之分，戲曲又有大戲、小戲之別，論述時每每混淆一同，因之未必是純粹的戲曲之大戲本質。又戲曲之本質實源生於其構成之因素，因素之主從，又影響其本質之顯晦，倘不由此切入，恐難建立彰明較著之統緒，難免落入摸象之偏失或敘述之雜亂，而諸家多不能經意於此。因此筆者乃敢從不同觀點切入，建立不同之論述方法，使「戲曲之本質」獲得周延而系統性的呈現，其大要為：

歌舞樂是戲曲的美學基礎，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」非寫實而為寫意性表演的藝術原理。而為了使虛擬象徵達到優美的藝術化，使演員的唱作念打有所遵循的規範，使觀眾有便於溝通聆賞的媒介，就逐漸形成了宋元





間的所謂「格範」或「科汎」和「科介」，這也就是今日取義模式規範的所謂「程式」；用此「程式」對「虛擬象徵」有所制約，然後戲曲表演的藝術原理才算完成，並從中衍生了歌舞性、節奏性、誇張性與疏離且投入性的本質。

而「腔調」一詞，學者常掛在嘴邊，大陸學者甚至以此來作為戲曲劇種分野的基礎，而且腔調也成為熱門研究性論題；但是「腔調」的命義究竟如何，卻未有人能說得周延而清楚，遑論其他！因此筆者乃著為〈論說「腔調」〉九萬餘言，發表於《中國文哲研究集刊》第二十期，對腔調作全面性之探討；考釋腔調之基礎命義為「語言旋律」。前人對「腔調」的體會和認知是從自然語言旋律到人工語言旋律，而「腔」、「調」或「腔調」作為戲曲語辭，則始見明代。筆者對於作為有機體「腔調」本身的考察，從其內在構成要素、外在用以依存的載體、所以呈現的人為運轉三方面著手。得知字音要素、聲調組合、韻協布置、語言長度、音節形式、詞句結構、意象情感感染力七方面為腔調內在構成要素，也是或隱或顯以影響腔調的關鍵。而其外在載體則取號子、山歌、小調、曲牌、套數和七言十言詩讀上下句形式討論。號子、山歌大抵為自然語言旋律，而曲牌、套數則講究人工語言旋律，小調、詩讀居中，人工與自然參半。越偏向人工，則對歌者制約越大；越偏向自然，則歌者可以發揮的空間越多。而其呈現人為的運轉即是「唱腔」，主要藉前人理論說其修為，而認為受到載體語言意象情感的感染力最大。其次有關腔調變化和流播也是極重要的問題，乃以一章五節

八點論「促使腔調變化的緣故」，以一章九節舉例說明「腔調流播所產生的現象」。另外要特別一提的是，只要一群人長期居住一地方，其方音方言便會形成特殊的語言旋律，謂之「腔調」。腔調在源生地只稱「土腔」，其根源之方音、方言，則稱「土音」、「土語」，其載體稱「土曲」、「土戲」。「土腔」一經流播便冠上源生地作為名稱，其中勢力強大而流播廣遠的便形成腔調體系，簡稱腔系或聲腔。

腔調由地方方音方言源生，既經流播必與流播地之方音方言融合而或多或少產生質變，若流播多方，欲理清其來龍去脈，實在困難：文獻零碎短缺是主要原因，縱使今日欲追蹤考察亦難竟其功。此所以王俊、方光誠二氏《漢劇西皮探源紀行》（《戲曲研究》第十四輯），雖經五千多公里歷三十餘縣，所獲但能點滴支離而已，於事終無大補。

又「腔調」源生方音方言，其呈現可用不同載體，如曲牌體、板腔體、詞曲系、詩讚系，載體不同，唱腔亦隨之有差異；又因伴奏樂器由打擊樂、管樂、絃樂、管絃合奏而迭易名稱，其藝術皆因之有所成長變化，而若論其方音方言腔調則根本不變。其變化者實為其藝術之成長，以及與其他方音方言腔調之融合而有質變的現象。論者如因不明其理，便容易自陷而糾纏其中，如海震：《椰子腔淵源形成辨析》（《戲曲研究》第六四輯）便是明顯的例子。

也就是說，如果我們要論述戲曲腔調，如果沒有以上這些認知作為前提，便很容易誤入歧途而不自知，其探討所得便也容易偏頗而無法獲得正確結論。





為此筆者乃就明清以來的重要「腔調」和「腔系」（聲腔），重新檢討，陸續發表〈從崑腔說到崑劇〉（《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》）、〈溫州腔新探〉（廣州中山大學《民俗學刊》第八輯）、〈弋陽腔及其流派考述〉（《台大文史哲學報》第六十五期）、〈從腔調說到四平腔之名義〉（《中國四平腔學術研討會論文匯編》）、〈餘姚腔新探〉（彰師大《國科會中文學門九〇〇九四研究成果發表會論文集》）、〈皮黃腔系考述〉（《台大中文學報》第二十五期）、〈梆子腔系考述〉（《中國文哲研究集刊》第三十期）、〈海鹽腔新探〉（《戲曲學報》創刊號），對錢南揚、周貽白、余從、流沙、廖奔、蘇子裕、葉明生等等大陸知名學者，所論之「腔調」與「諸腔」觀點重新檢視，作出新的看法和創發性的見解。

所以總此兩端，本書題名作《戲曲本質與腔調新探》。但由於〈論說腔調〉和〈從崑腔說到崑劇〉二篇，已收入二〇〇二年國家出版社《從腔調說到崑劇》一書之中，因之本書止收錄其他七篇。

以下將對諸腔「新探」的觀點擇要如下：

其一〈溫州腔新探〉：腔調是方言的語言旋律，只要一群人久居某一地方，就會形成方言，而有該地特殊的「腔調」。溫州之永嘉是南曲戲文的發祥地和形成地，如果說不用當地的方言腔調歌唱，是不可能的。何況從許多資料可以看出這種號稱「戲文」或「戲曲」的大

戲劇種，在成立之後，仍以「永嘉」為大本營。但學者除葉德均《戲曲小說叢考·明代南戲五大腔調及其支流》主張有溫州腔獲得少數人贊同外，均因為文獻無徵，不承認有溫州腔；連明萬曆間的王驥德於《曲律》卷二《論腔調第十》也說「夫南曲之始，不知作何腔調，沿至於今，可三百年。」其故皆因不明腔調源生之故，以及腔調向外流播之方。

祝允明所說「溫浙戲文之調」，其實證實了有溫州腔調的存在。就文獻證據而言，事實上更進一步說明了溫州腔在祝允明的時代（明英宗天順四年至世宗嘉靖五年，一四六〇—一五二六），還流播在外；溫州與永嘉，或為郡名，或為府名，古今地名之異，其實相同。故稱溫州腔或永嘉腔，其實不殊。而我們知道南曲戲文初起時是號稱「鶻伶聲嗽」的永嘉鄉土歌舞小戲，時在北宋徽宗宣和間（一一一九—一二二五），用的自然是永嘉土腔；北宋南渡之際（一一二七）汲取「官本雜劇」，益以詞樂，稱「永嘉雜劇」；既冠以「永嘉」，可見已有流播在外的能力，而被流播地之人稱作「永嘉腔」。到了南宋光宗紹熙間（一一九〇—一一九四），永嘉雜劇又汲取說唱文學如說話、唱賺、覆賺等，發展為大戲，或稱戲文，或稱戲曲。永嘉腔即以之為載體，有流播到福建莆田、泉州、漳州等地的跡象，於度宗咸淳間（一二六五—一二七四）有流播到浙江杭州、江西南豐、江蘇吳中的記載。流播到莆田的為莆仙戲，到泉州的為泉州梨園戲，流播到杭州的後來有杭州腔，到蘇州的後來有昆山腔。依腔調流播與當地土腔接觸後的慣例，顯然永嘉腔比起莆田、泉州、杭州、蘇州等地的土腔，





「生命力」薄弱些，故被當地土腔涵容者，則稱「莆仙戲」、「泉州梨園戲」；被當地土腔涵容而又進一步由此再傳播他處者，則稱「杭州腔」、「昆山腔」。永嘉腔傳播到江西南豐仍稱作「永嘉戲曲」，可見永嘉腔之「生命力」強過南豐土腔而將之涵容。

戲文用永嘉腔演唱，大致保存到憲宗成化間。而今日之「永嘉昆」，則尚保存頗為濃厚的溫州戲文之面貌。

其二〈海鹽腔新探〉：海鹽腔之見於記載，早在戲文初成的南宋中晚葉，亦即寧宗時音樂家循王張鑑曾到海鹽，由他和他的家樂以唱腔提升過，又於元代中晚葉被海鹽人楊梓父子以唱腔提升過；其載體前者為詞調或戲文，後者為南北散曲或戲文。海鹽腔在明憲宗成化至世宗嘉靖間最為盛行；其流行地有浙江之嘉興、湖州、溫州、臺州；江西之宜黃、南昌；江蘇之蘇州、松江；湖北之襄陽；安徽之徽州，以及山東之蘭陵，乃至於雲南永昌衛。由於其聲情清柔婉折，又向官話靠攏，故也流播兩京，為士大夫所喜愛，每用於宴會中之戲文演出，伴奏則但用鑼鼓板等打擊樂而無管絃幫襯，此時的海鹽腔也出現了一些名演員，如金鳳、順妹、彩鳳、金娘子等，也有一些劇目如《鳴鳳記》、《玉環記》、《雙忠記》、《韓熙載夜宴》、《四節記》等。萬曆以後雖遺響猶存，但已逐漸被魏良輔等所創發的崑山水磨調所取而代之了。今日雖尚有蛛絲馬跡可尋，但不似水磨調之一脈薪火，綿延不絕。

其三〈餘姚腔新探〉：餘姚腔自然也有餘姚土腔，而其見於記載者，最早為成化間陸容

《菽園雜記》卷十謂「紹興之餘姚……有習為倡優者，名曰『戲文子弟』，唯良家子不恥為之。」則成化間，餘姚已與浙江之海鹽、慈溪、黃巖、永嘉等地，皆為戲文之流播地，自然起碼以餘姚土腔歌唱戲文。

其次祝允明《猥談》「歌曲」條，已可見孝宗弘治武宗正德間，餘姚腔已與海鹽腔、弋陽腔、崑山腔並列為四大聲腔。

而嘉靖三十八年之徐渭《南詞敘錄》，已可見彼時「稱餘姚腔者」，出於浙江會稽（今紹興），而流播於江蘇常州（今武進）、潤州（今鎮江）、揚州（今江都）、徐州（今銅山），安徽池州（今貴池）、太平州（今當塗）。可見餘姚腔除發祥地浙江紹興府外，嘉靖間已風行於皖南、蘇南和蘇北；若較諸尚囿於吳中之崑山腔而言，實已偉然蔚為大國。

此外，只能從一些資料考察其跡象。戴不凡之「餘姚腔說」以及周大風「調腔為餘姚腔」說，皆可商榷，難於令人信服。

其四《弋陽腔及其流派考述》：弋陽腔起碼在明初永樂間已相當盛行，其流播地共有江西、安徽、南北兩京、湖南、福建、廣東、雲南、貴州等地，勢力之大冠嘉靖時諸腔之上。戲文中的弋陽腔見於記載者，則始於明正德間祝允明《猥談》，那時弋陽腔已與餘姚腔、海鹽腔、崑山腔等腔並稱。其流播地域如此廣闊，應當和它的腔調特質以及保持許多早期戲文面貌有密切的關係：它保持了戲文初起時，運用里巷歌謠、村坊小曲，以鑼鼓為節、不和管





絃所衍生出來的現象；又吸收了北曲曲牌，從中生發了滾白和滾唱，為後來的青陽腔提供了極為開闊的天地。弋陽腔不僅沒有在嘉靖年間斷絕，而且萬曆以後陸續見諸文獻，入清之後，於乾隆間改名叫做「高腔」，至道光間仍時有蹤跡可尋。又衍生出徽州腔、四平腔、青陽腔、徽州雅調、京腔等派別，迄今猶然潛伏流播於各地方劇種，如：江西贛劇、浙江婺劇、福建詞明戲、廣東正音戲等等。可見弋陽腔在明代五大腔系中，流播最廣，以其俚俗「其調喧」而最為撼動人心，最為廣大群眾所喜愛；也因此，崑山水磨調雖始終為士大夫所倡導以期與之抗衡，實質上仍望塵莫及。

其五（椰子腔系新探）：椰子腔（秦腔）之名義，為以棗木或毛竹製成之梆子節奏，故名「梆子腔」；又因源生自秦地，故稱「秦腔」。而梆子腔之源頭非一般所說之山陝梆子，實為西秦腔，並由此而論及其流播情況。其次說明梆子腔之作為「花部亂彈」，其亂彈之名義乃有四變；更詮釋秦腔之載體「西調」實非腔調，並從而論及其伴奏之演變，以及秦腔之曲牌體與板腔體均其來有自。經過全文探討，可以獲得以下結論：其一，舊屬秦地的陝甘一帶，早在先秦時代即已有由方音方言為基礎形成的「秦聲、秦腔」。其二，秦腔以地名，起碼應在晚明中葉之前即流播至江南；原本以雜曲小調之所謂「西調」為歌唱載體，乃至由此發展為曲牌體；也可以從俗講詞話或從鑼鼓雜戲取材板腔體。至乾隆末，秦腔進一步與崑弋合流。其三，台灣亂彈之古路戲源自西秦戲，其腔自為西秦腔。其四，台灣亂彈戲中之「梆