

中國文哲論集①

明清戲曲國際研討會 論文集①

主 編

華瑋・王璦玲

中央研究院中國文哲研究所籌備處

中國文哲論集⑪

明清戲曲國際研討會 論文集①

主 編

華 瑋 · 王 璦 玲

中央研究院中國文哲研究所籌備處

出版說明

本處於一九九五年七月開始進行為期二年之「明清戲曲主題計畫」，由本處研究人員華瑋、王璦玲共同主持。鑒於國內過去未曾舉辦以廣泛的「明清戲曲」為主題的大型國際會議，本處故有召開「明清戲曲國際研討會」之構想，由兩位計畫主持人負責籌畫。會議宗旨在於匯集國內與海外從事戲曲研究之重要學者，思考當代明清戲曲研究課題、研究方法之現況與未來發展方向，以開拓二十一世紀戲曲研究之新視界。

一九九七年六月十、十一日，本處於中央研究院學術活動中心召開「明清戲曲國際研討會」。國內、大陸、香港、日本、韓國、新加坡、美國、荷蘭等地學者約二百五十人參加；共計發表一場專題演講與二十四篇論文。會議結束後，本處根據相關規定成立「《明清戲曲國際研討會論文集》編輯委員會」，先請發表論文之學者參酌與會學者之意見，重新修訂論文。再將各篇論文送請二位相關學者專家匿名審查，審查後由論文作者就審查意見修訂，然後定稿。

此次會議之舉辦承行政院文化建設基金管理委員會、國家科學委員會贊助，又蒙國立國光劇團、聯合報副刊協辦會議之演出與座談會活動，特此誌謝。而本論文集之得以完成，論文撰稿人與匿名審查人鼎力襄助，功不可沒。在編輯過程中，華瑋、王璦玲擔任主編；美國學者奚如谷教授惠予處理英文稿件之編校排版，李惠綿教授慨允協助出版前之部分校對工作；另外，計畫助理王照坤綜理編務，汪詩珮、馮曉庭、許維萍及出版委員會執行秘書金葉明熱心協助，謹此一併致謝。

中央研究院中國文哲研究所籌備處
一九九八年八月

目次

上 冊

導 言	華瑋・王璦玲	i
-----	--------	---

專題演講

從戲曲論說「中國現代歌劇」	曾永義	1
---------------	-----	---

壹、戲曲理論篇

中國之戲曲美典	高友工	29
明清戲曲演藝論	葉長海	49
明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與 「個體性」	王璦玲	71
論明清傳奇敘事的程式性	林鶴宜	139
試論李漁評《金批西廂》的曲論史意義	顏天佑	175

貳、戲曲史論篇

明人改本戲文通論	孫崇濤	207
Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama	Stephen H. West (奚如谷)	235

關於南戲和傳奇歷史斷限問題的再認識·····孫 玫·····	285
試論明代家樂·····齊森華·····	305
清代全本戲演出述論·····陸萼庭·····	327
目連戲：文人與民間·····劉 楨·····	363
附錄一：作者簡介·····	i

下 冊

參、作家與作品篇

《誠齋雜劇》藝術之探討·····蔡欣欣·····	383
《五倫全備記》新探·····吳秀卿·····	409
《浣紗記》的創作年代及版本·····吳書蔭·····	441
湯顯祖研究若干問題之我見·····周育德·····	463
「畫中人」故事系列中的「畫」與「情」 ——從美人畫說起·····張靜二·····	485
明清戲曲界中的李漁之特異性·····岡晴夫·····	513
論《桃花扇》的創作歷程及其思想意蘊·····吳新雷·····	529

肆、婦女與戲曲篇

Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's <i>Nü Zhuangyuan</i> and Meng Chengshun's <i>Zhenwen ji</i> ····· Wilt L. Idema (伊維德) ·····	549
明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題 ——論《鴛鴦夢》、《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》 ·····華 瑋·····	573

伍、表演藝術篇

兼扮、雙演、代角、反串——關於演員、腳色 和劇中人三者關係的幾點考察·····王安祈·····	625
從《荆釵記》《琵琶記》臺本析探 《審音鑑古錄》的表演美學·····李惠綿·····	669

陸、戲曲音樂篇

「滾調」再探·····李殿魁·····	715
崑曲的《賜福》與臺灣北管的《天官賜福》 ——比較兩者在文辭、音樂的異同與變化 ·····洪惟助·高嘉穗·孫致文·····	777
附錄一：作者簡介·····	i
附錄二：「明清戲曲國際研討會」議程表·····	i

導 言

華 瑋 王 璦 玲

明清戲曲是中國古典戲劇文學及藝術繼元雜劇之後發展的另一高峰，在戲曲理論、作品與表演方面，均成就斐然。戲曲藝術發展至明代，由於大量文人在劇本創作、演出活動與戲劇批評方面，均投注了可觀的心力，以致大體上呈現出文人雅化的藝術審美趨勢。其影響層面及於特定劇作題旨如情理之辨、興亡之思等的重出，曲白典麗風格之側重、傳奇長篇體製之規約、音樂格律之細究、演藝技法之講求與戲曲批評理論之拓展等。同時，由於各類戲曲演出活動頻繁，大量劇作以閱讀文本型態出版而廣為流傳，加上乾隆中期以後花部興起，發展出與雅部爭勝的局面，因此明清戲曲就整體而言，亦與文人之外其他社會階層的生活密切相關。此種戲曲與文化的關聯性，使得明清戲曲成為社會文化思潮展現的主要場域之一，因而有關明清時期之戲曲研究，必然關涉文學、藝術、社會、文化等不同層面。若在研究課題、範圍或方法上，能適切地交流整合，將不僅有助於增進學界對明清戲曲及社會文化的了解，且有助於開拓戲曲研究的領域。

鑒於過去國內未曾召開以廣泛的「明清戲曲」為主題的大型國際會議，我們期盼能藉由「明清戲曲國際研討會」的舉行，在傳統研究之基礎上，開發戲曲研究之新課題。故在會議籌備期間，我們規劃出：曲學與中西戲劇理論、明清戲劇現象專題、明清劇作家及作品、婦女與明清劇壇、明清戲曲表演藝術等中心議題，並邀請國內與海外之戲曲研究學者，就其專長與興趣，配合上述議題撰寫論文，參與會議。

一九九七年六月十、十一日本處召開「明清戲曲國際研討會」，本書係

該次會議一場專題演講與二十四篇論文的結集。專題演講由本處諮詢委員曾永義教授主講〈從戲曲論說「中國現代歌劇」〉。曾教授由中國戲曲傳統的現象和特色出發，闡述創立中國現代歌劇所應考慮的五個重要方向：其一，語言旋律與音樂旋律的融合；其二，歌、舞、樂合一的適然性；其三，腳色運用的可行方法；其四，劇本主題思想的發人深省與情節布置的引人入勝；其五，排場處理與舞臺裝置的相得益彰。他在結論中強調，中國現代歌劇所應採取的途徑是「扎根傳統的創新」，既不能墨守傳統，也不可一味創新，應從傳統中汲取豐厚優美的滋養，將之融入於現代的理念、內涵與技法之中，此方為「藝術文化生生不息的不二法門」。此篇論文不僅將戲曲藝術之特質精闢地予以總結，尚且清楚地揭示出傳統戲曲之現代意義。

至於論文，依各篇所探討之主題，大率可分為(一)戲曲理論、(二)戲曲史論、(三)作家與作品、(四)婦女與戲曲、(五)表演藝術、(六)戲曲音樂等六大類別。需要說明的是，此項分類僅是從編輯與歸納之方便著眼，許多論文的內容所涉及之研究範圍往往不只一面，而各篇論文在相同課題上亦屢有互補發明，其中深意，限於篇幅在此無法一一闡述，尚待讀者自行發抉。

(一)戲曲理論篇

第一類戲曲理論方面的論文計有五篇，論題範圍包括中國戲曲美典、明清戲曲演藝論、藝術呈現中之主體性與個體性、傳奇敘事之程式性，與李漁之曲論史地位等：

以中國「抒情美典」理論著稱的高友工教授，在〈中國之戲曲美典〉一文中，首先強調「美典」並非美學，而是某一人群、族群或個人對於藝術品的反應與評價，而這種評價往往顯示一種原則或典範。高教授從中國戲曲產生之多重藝術因素考量，提出與抒情美典相對照的「外投美典」概念，來闡釋中國戲曲美典之源流與形成。透過此項以「外現」(representation)與「想像」(imagination)為基石的「外投美典」概念，作者說明由「內

向」(internalization)到「外投」(externalization)的諸項中國藝術形式，如何在「抒情」與「戲曲」的文類特性間逐漸發展。論文闡明外投美典的外投對象——「觀眾」為戲曲成長的關鍵，以及中國戲曲如何由禮儀傳統、由「遊戲」而孳生的百戲、講唱與戲弄等初期戲曲雛形融合而成。本文對於中國戲曲歷史源流與美感形構的理論觀照，為中國戲曲美典的形成與發展，揭示了清晰而豐富的圖像。

針對戲曲演藝論發展至明清時期所呈現的豐富內涵，葉長海教授在〈明清戲曲演藝論〉一文中，將明清戲曲演藝論歸納為三個層面：其一為演出技術論，乃就「技」的層面談藝；其二為演藝哲理，係在「道」的層面立論；其三為表演品鑒，是將有關演出技術與藝術哲學的理性思考，應用於演出的品評鑑賞。這些論述大致涉及中國戲曲之編劇、排戲、演戲三領域。編劇問題著重解決如何變「案頭之書」為「場上之曲」；排戲問題旨在說明如何培養優秀演員與如何指導演員演出；而關乎演戲主體之演員的表演論，則揭示了有關戲曲表演的諸多問題。本文為明清戲曲表演藝術理論之研究提供了可貴的宏觀視野，標示出當時戲曲演出的一些特徵，如總體性、虛擬性、技藝性等。這些特徵在當代的戲曲中將得以延伸，在未來的新世紀戲曲表演中亦將獲致不少迴響。

在戲劇創作中，劇中人物係劇作家主體的「意」與其「言」之間的重要媒介，為了釐清傳奇劇作家與劇中人物間錯綜複雜之關係，王瓊玲〈明清傳奇藝術呈現中之「主體性」與「個體性」〉一文，提出「主體性」與「個體性」作為戲曲藝術性分析的「概念工具」。作者首先分析劇作家本身之「主體性」與劇中人物「個體性」於藝術呈現中之分野，進而論述明清劇論對於「主體精神」轉化問題的探索；並對於明清傳奇在「個性化」寫情表現上所呈顯之藝術成就，加以觀察與討論。最後則在前論的基礎上，探討傳奇藝術在「主體性」與「個體性」交融表現上，所可能發展出的劇作形態，以作為明清劇作家在藝術構思上係如何實踐之說明。本文從戲劇美學的角度，論述明清劇論與傳奇作品中，劇作家「主體性」與劇中人物「個體性」交互對話

之關係，以此來闡發明清戲曲劇作超越前人的藝術特色，提供了一種甚具開創性的比較觀點與理論思路。

基於「程式性」乃中國戲曲完整的體系特質，而敘事不能自外於戲曲「程式」，林鶴宜教授在〈論明清傳奇敘事的程式性〉一文中，首先探討明清傳奇敘事走向高度「程式化」之內在條件，並將其敘事「程式」歸為「結構性程式」、「環節性程式」與「修飾性程式」三類，從而分析明清傳奇敘事程式的內涵。作者指出，敘事程式運用之優劣，存乎一心，無關多寡，若能以「程式」的角度看待傳奇情節雷同之問題，則敘事之走向程式化，以與表演程式、音樂程式配合，為其必然趨勢。此項傳奇敘事程式化之研究，有助於正確掌握戲曲之藝術本質，亦有助於作品寫作技巧與創造性成分之評價。

具體探討明清戲曲理論家論述的，則有顏天佑教授〈論李漁評《金批西廂》的曲論史意義〉一文。此文從「曲學體系」、「敘事理論體系」與「劇學體系」等古典戲曲理論三大系統的宏觀角度考察，說明李漁在《閒情偶寄》中評論金批《西廂》的〈填詞餘論〉，乃該書〈詞曲部〉整體論述之主旨所在，同時並銜接以下「專為登場」而架構的整個〈演習部〉。作者認為李漁論金批《西廂》具有「戲劇本質之釐清」、「前人曲論之轉化」與「戲曲回歸群眾」等深層的曲論史意義。李漁與金聖嘆為清初戲曲理論兩大家，就曲論史發展之意義言，二人理論是否有所承衍交流，是一值得探索的問題。本文對李漁與金聖嘆各自的戲曲理論批評作出比較分析，由此確認了二人在曲論史上的地位。

(二)戲曲史論篇

第二類戲曲史論方面的論文計有六篇，論題對象包括明人改本戲文、明編訂者與元雜劇、南戲與傳奇歷史斷限、明代家樂、清代全本戲演出、民間目連戲與文人等：

孫崇濤教授在〈明人改本戲文通論〉中，為了彌補傳統劃分和概括中國

戲曲發展歷史段落，對明初迄嘉靖末期間南劇歷史之忽略與疏漏，提出採用「明人改本戲文」此一特定名稱概念之緣由。他進而闡述「明人改本戲文」的性質種類，臚列其名目；最後則闡明研究「明人改本戲文」之意義與價值。此項「明人改本戲文」的歷史概念與研究命題之提出，說明了在「宋元南戲」與真實、嚴格意義的「明傳奇」間，這二百年之明代「南劇」的獨立意義與重要研究價值，足以引起學界研究與補寫這段中國戲曲史上重要發展環節的重視。

美國戲曲學者奚如谷教授的論文〈文本與意識型態——明編訂者與北雜劇〉，針對晚明文人對元雜劇文本的修訂改編及其原因，作出縝密的分析。文中他首先在前人（如鄭騫）研究的基礎上，梳理現存十二種元人雜劇選集的版本系統，並舉出晚明刊本在曲白上改動《元刊雜劇三十種》的例證。他進而析論晚明編者與戲曲批評家改訂元人雜劇文本的動機，其中包括政治或意識型態的因素、審美價值的判斷、文學傳統的創建和繼承、由舞臺演出本至閱讀文本的轉換，以及商業謀利的考量等。學者論「元」雜劇，屢以晚明臧懋循《元曲選》中之百種為例，以彼為元人所作，此文不僅釐清了雜劇由元至明之文類歷史，且以實例證實了「版本及其演變」問題於文學研究上之重要意義。

如何劃分南戲與傳奇的歷史斷限，係中國戲曲史上歧見百出，長期具有爭議性的重要問題。孫玫教授〈關於南戲和傳奇歷史斷限問題的再認識〉一文，再次針對此問題作專門討論。在梳理前人之觀點後，作者提出南戲與傳奇之間沒有「臨界點」的說法，並強調南戲是在相當長的歷史階段中，逐漸完成向傳奇的轉型；而這個轉型期是趨於消亡的南戲與逐漸成長的傳奇二者交錯、並行的時期。此外，作者探討了造成斷限問題歧見的原因，並指出觀念歧異係源於古今時代之變革；古代文人的觀念裡並未有一南戲與傳奇斷限的問題，斷限問題只存在於現代學術觀念。

齊森華教授《試論明代家樂》一文，針對家樂的源流、明代家樂的特點、優勢、局限、興盛的原因，及文人對中國戲劇發展的作用等問題，逐一

剖析。他指出，明中葉後社會經濟繁榮、政治思想鬆動、戲劇藝術發展、文人習俗變化（如「建園成癖、吃喝成風、觀劇若癡」）等因素，促成了家樂的勃興。而家樂具有以自娛交際、廳堂演出、家班女樂、崑腔劇目和選折上演等為主的特點。又由於家樂主人大多是戲曲活動家或劇作家，而使得家樂較之職業戲班，具有指導優勢、劇目優勢及風格優勢。本文對明代家樂的研究，揭示出明清戲曲與文人文化的密切關聯，足以擴展學界對於明代的社會風尚、優伶組織、演出場合與戲曲發展間關係的認知。

陸萼庭教授在〈清代全本戲演出述論〉一文中，首先區別了清代的「新戲」與明代傳奇「舊本」，說明清初所形成之競演新戲的熱潮中，家樂演出之紛繁性與堂戲演出的應時性，構成了清代前期「新戲」演出之特點。而「舊本」為求精華盡顯，首尾完整，亦多是各有刪存，別體紛出，各具魅力。作者並闡述了清代後期全本戲新品種「小本戲」為適應舞臺演出，勇於打破各種成規的體製，與故事不避俗套、講究戲劇性的演出特點。至於崑劇在折子戲稱雄後，全本戲演出雖線索未斷，始終只是一種試探的實踐，未能在折子戲之外摸索出一條雅俗共賞之路徑。本文為陸先生繼《崑劇演出史稿》對崑劇折子戲的系統闡釋後，以翔實的新史料，對前人極少關注之清代全本戲的演出所作的獨到探索，結合二者，可以使我們對清代崑劇舞臺具有更完整、全面的認識。

明清兩代，文人与民間戲劇互有消長、交聯，總體上呈現兩條路線並行的發展態勢，而這是文人與民間兩個審美群體及兩種不同戲劇觀所規定和制約的結果。此為研究目連戲有年的劉禎教授在〈目連戲：文人與民間〉文中提出的重要論點。作者以目連戲為例，探討明清時期之民間戲劇，討論之範圍涵蓋文人對目連戲在審美和倫理上的否定、官府對目連戲基於政治考慮的飭禁、明代文人鄭之珍和清代文人張照對目連戲的改編、民間目連戲的演出盛況等。作者還附帶舉出目連戲與民間戲劇所具有之祭祀性、質樸性、諧諷性、技藝性、俗言性與象徵性等特徵。本文足以引發戲曲學者對民間戲劇之再思，亦為明清戲曲研究開闢了一個新的視角。

（三）作家與作品篇

第三類作家與作品方面的論文計有七篇，論題包括明初周憲王《誠齋雜劇》之藝術、《五倫全備記》之版本與作者、梁辰魚《浣紗記》之創作年代與版本、湯顯祖劇作之腔調與「湯沈之爭」、《畫中人》等作品中之畫與情、清初李漁在戲曲界之特異性、孔尚任《桃花扇》之創作歷程等：

明初周憲王朱有燉的《誠齋雜劇》三十一種，向為學界公推在元明雜劇史中居於轉變的關鍵與樞紐。蔡欣欣教授〈《誠齋雜劇》藝術之探討〉一文，在前人已有成果之基礎上，從劇目特色、體製規律、曲辭風格、角色配置、藝術手法諸方面，探討《誠齋雜劇》如何保存金、元風範，又吸收南曲戲文的養分而有所創新，而使劇場藝術能達賞心悅目之致，並開創宮廷演劇之雛形。文中有關《誠齋雜劇》藝術手法的論述，發掘出不少有關雜劇與說唱、樂舞、院本關係的珍貴資料，對深入研究雜劇演變史甚具參考價值。

韓國學者吳秀卿教授〈《五倫全備記》新探〉一文，探討並評介了韓國奎章閣圖書館藏本《五倫全備記》（奎本）的形態和價值。作者結合奎本所見情況，逐一析論該劇之版本系統、作者問題、體製結構、主題關目，以及音樂、語言和演出特色。奎本十六世紀在朝鮮被用作中文教材，流傳至今，保存許多早期南戲演出本的面貌。通過奎本的分析，作者認為《五倫全備記》可能原為元南戲劇目，出於書會才人之手，至明初仍活躍於舞臺，後經文人（或說丘濬）改編。在以往僅見明世德堂本《五倫全備記》唯一傳本之情況下，奎本的發現及本文作者的評介，無論對《五》劇本身還是對明前期的戲文歷史研究，皆具有開創的意義。

梁辰魚的《浣紗記》是最早將崑曲由清唱搬上戲曲舞臺，並開創以傳奇劇本創作之新歷史時期的重要劇作。關於此劇的寫作時間，學界向有「嘉靖二十二年」和「萬曆初年」二種不同的意見。吳書蔭教授在〈《浣紗記》的創作年代及版本〉一文中，舉出例證推翻前說，並考訂出此劇應作於「嘉靖

四十二年（1563）左右」梁氏中年窮愁潦倒之際。吳教授並將所寓目之七種明代《浣紗記》劇本，以及清康熙年間藝人手抄之《浣紗記》舞臺演出本，一一加以介紹比較，整理出三個版本系統。他指出諸本中以《李卓吾先生批評浣紗記》可能最接近原刊本。本文對《浣紗記》創作年代的考證，有助於我們進一步了解梁辰魚的生平，並釐清明清戲曲發展一重要環節之時間問題。

周育德教授〈湯顯祖研究若干問題之我見〉針對湯氏創作傳奇時所用之戲曲腔調與「湯、沈（璟）之爭」這兩大「湯學」爭議，提出新的思考與證據。他認為湯顯祖《玉茗堂四夢》只是傳奇劇本，並不是專為某種戲曲聲腔，如崑山、海鹽或宜黃腔而作；有關《四夢》「不諧音律」的議論，實起於萬曆時期崑山腔音樂發展水準的局限。而所謂戲曲史上的「湯、沈之爭」，則肇因於王驥德在《曲律·雜論》中張冠李戴，將湯氏對呂玉繩改竄《牡丹亭》之不悅，誤以為是對沈璟改《牡丹亭》為《同夢記》的不滿。沈、湯二人雖然藝術觀有差異，沈氏強調格律，湯氏注重曲意，然二人從未「樹幟而角」，所謂「吳江派」與「臨川派」的論爭，並不符合歷史事實。

張靜二教授以其比較文學研究的背景，觀照中國之筆記《松窗雜記·畫工》和《輟耕錄·鬼室》、話本《杜麗娘慕色還魂》與傳奇《牡丹亭》、《夢花酣》與《畫中人》，撰成〈「畫中人」故事系列中的「畫」與「情」——從美人畫說起〉一文。他在文中分析這六個文本所共同具有的母題，指出「畫」是這一系列故事中主角追尋的依據，而「情」是他們追尋的對象，是畫中人故事系列的基調，也是遂願的焦點；然而「情」尚得朝「理」的方向發展，建立在「理」的基礎之上。本文從比較的觀點取徑，探求《牡丹亭》等名劇之題旨與敘事藝術，為有興趣從事中西比較文學研究的學者，提供了新的課題。

日本學者岡晴夫教授，以其多年從事李漁研究之心得，在〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉一文中，以明清易代文學趨向大眾化之特殊歷史為背景，強調李漁劇作在娛樂性、趣味性、通俗性，以及追求故事虛構的「新

奇」等方面所顯示出的特色。作者指出，由於李漁之創作能不拘限於中國文學所謂「載道主義」與「文辭主義」的兩大傳統，故在中國戲曲史上具有其特異性。作者並從世界演劇角度，說明李漁戲曲「並非異樣之作，實際上是帶著某種超出時代與地域的普遍性」。從此一宏觀的論點出發，本文對歷來肯定李漁劇論卻輕忽其劇作的現象，具有釐清導正之作用。

《桃花扇》與《長生殿》同為清代傳奇之雙璧，故向為明清戲曲研究的焦點。吳新雷教授〈論《桃花扇》的創作歷程及其思想意蘊〉一文，由孔尚任仕履生涯之歷程，歸納出孔氏思想情感變化的軌跡，並據此探討孔氏創作《桃花扇》所經歷的三個階段，即石門隱居時、出仕後與罷官回京後。而透過《桃》劇「借情言政」意蘊的詮釋，作者清楚地展示了孔氏思想情感處在儒與道、仕與隱、頌聖與吊明、忠清與宗漢、廟堂與江湖、救世與遁世之間的矛盾徬徨。本文在勾勒出孔尚任思想變化之同時，亦深化了《桃花扇》劇作主題的研究。

（四）婦女與戲曲篇

第四類婦女與戲曲方面的論文計有二篇，論題包括男性劇作中女性才德表現之意義，與女性劇作家自我呈現之方式及其意涵：

荷蘭學者伊維德教授在〈女性的才氣與女性的德行——徐渭的《女狀元》與孟稱舜的《貞文記》〉一文中，從二劇題材來源、創作時間、改編的側重等方面入手，比較徐渭和孟稱舜在塑造女性人物黃崇嘏與張玉娘時之不同創作心態與歷史環境。伊教授認為，徐渭藉由「女」狀元才華橫溢的表現，以為發抒自己懷才不遇的管道，尚且通過她舞臺上的當場換裝，滿足觀眾之窺視欲望，成功地製造劇場效果。而孟稱舜遭逢甲申之變，他寫作《貞文記》時著重描寫女詩人張玉娘之貞節而非才氣，旨在以女子之貞節象徵明末遺民之忠誠，藉此來反襯劇中士子改扮女裝做戲逢迎而中狀元之不知羞恥。本文關於徐渭和孟稱舜劇作中「女扮男裝」與「男扮女裝」之社會政治意義的解析比較，對戲曲中「性別」與性別轉換之象徵意義的探討，甚具開

拓的價值。

華瑋在〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題——論《鴛鴦夢》、《繁華夢》、《喬影》與《梨花夢》〉文中，逐一剖析葉小絢、王筠、吳藻與何珮珠等四位明清女劇作家作品中之「性別角色」主題與「擬男」之書寫策略。作者指出，「擬男」是明清婦女劇作之重要特色之一；閨秀劇作家在將自我戲劇化，成為劇中主角時，往往保留女子身分，卻以男子外形出現，由「生」角擔綱演出，用男子聲口抒情與敘事。女作家改扮成男子發言，具有隱私解禁、懸想補償、不甘雌伏、自我定義，與打破戲曲中性別表演成規等多重的意義或作用。作者並且說明，明清婦女劇作中對性別問題的思考，豐富了戲曲之整體內涵。由於《繁華夢》與《梨花夢》均十分罕見，本文在提供珍貴的一手材料之餘，可有助於增進學界對明清戲曲的全面性認識。

(五)表演藝術篇

第五類表演藝術方面的論文計有二篇，論題包括演員、腳色和劇中人三者之關係，以及崑曲演出臺本之美學意義：

王安祈教授〈兼扮、雙演、代角、反串——關於演員、腳色和劇中人三者關係的幾點考察〉一文，首先指出傳統戲曲在演員和劇中人之間，多出「腳色」的關卡，因此論及戲曲之人物塑造，亦應重視腳色的調度、分派和運用。論文作者從劇場演出的角度，對「兼扮」（一名演員在同一齣戲中前後兼扮分飾多位劇中人）、「雙演」（兩名不同的演員前後分飾一位劇中人）、「代角」（劇本本身設定的「一趕二」兼扮）與「反串」（演員演出不屬於本行腳色應工的戲）這四種當代舞臺上常見之腳色運用方式。作者首先探討其歷史源流，進而分析其劇場效果，以諸多實例證明中國傳統戲曲中的人物塑造，往往要在演員和腳色及劇中人的種種互動關係中，才得以完成。此項研究揭示出戲曲中人物塑造的複雜性，可以彌補戲曲人物形象研究忽略腳色運用之不足。

李惠綿教授〈從《荊釵記》、《琵琶記》臺本析探《審音鑒古錄》身段譜的美學意義〉一文，從探討戲曲藝術實踐的「臺本」入手，首先說明清代編成的崑曲演出臺本選集《審音鑒古錄》的體例內容。然後以《荊釵記》、《琵琶記》臺本散齣為例證，針對穿關砌末、劇情發展、唱念藝術、身段表演、舞臺佈置相互間之融合，展開論述，探討作為身段譜的《審音鑒古錄》在表演美學上的意義。作者指出《審音鑒古錄》一書除了具有導演、表演美學的特質外，還具有閱讀上的美學意義。本文針對戲曲演出臺本所示範的詳密細讀與演繹，足以引起學界對戲曲臺本藝術價值的高度重視。

(六)戲曲音樂篇

第六類戲曲音樂方面的論文計有二篇，論題包括滾調在戲曲中的意義與變化，以及崑曲與台灣北管音樂之比較：

在戲曲發展史上，「滾調」意義的探究，由於牽涉戲曲文學、表演與音樂聲腔諸層面的考量，向來是眾說紛紜。李殿魁教授〈「滾調」再探〉一文，從滾調與聲腔音樂配合運用之實況著眼，對「滾調」意義之變化作出深細的分析。作者首先辨明六十年代以後學界各家論述「滾調」之得失，說明加滾現象中散文體之「滾白」、韻文體之「滾唱」，及曲白之外加大段滾唱之「暢滾」的運用，與聲腔劇種發展之關係。然後以明金粟《紅葉記·四喜四愛》的十種不同版本，比較各本加滾的異同，探求滾調的意義。作者指出曲詞固然是唱，加滾也是唱，而所謂「滾」是戲曲演出中帶有補充性、說解性、誇張性、發抒性的文詞語言插入；其目的在於達致明白曉暢、色彩豐富、表演生動之境界，以收雅俗共賞、老少咸宜之效。

洪惟助教授的論文〈崑曲的《賜福》與臺灣北管的《天官賜福》——比較兩者在文辭、音樂的異同與變化〉，以崑曲傳統文獻中的一齣戲曲《賜福》和臺灣北管中劇目相似的扮仙戲《天官賜福》為對象，綜合了田野調查所得的原始材料，作細緻的音樂及文辭的分析和比較。分析項目包括劇本、音樂（套曲結構、管色、曲牌）與演出方式。本文的結論是北管的《天官賜

福》不論文字或音樂均源自崑曲《賜福》，惟因長時間各自流傳與劇種本身的藝術特色，二者在劇本、音樂、表演上均呈現出不同的風貌。此項研究不僅為戲曲音樂的分析提供了良好的範例，並且以實例說明了崑曲對地方劇種的發展所可能產生過的深遠影響。

總體而言，本論文集的範圍涵蓋了元代南戲、明人改編的戲文與北雜劇、明清雜劇與傳奇，清代地方戲以及當代戲曲創作，展現了戲曲史、戲劇文學、中西文藝美學、性別、文化、表演、音樂等多元的研究取徑與關注面向。在探索戲曲作為融合文學、音樂、舞蹈之綜合藝術的意義上具有開拓性的價值。具體言之，書中之論文依其主要貢獻可約略分為下列四類：其一，研究課題的宏觀或系統性論述：如中國現代歌劇之理想型態、明清戲曲演藝論、李漁劇論之曲論史意義、明代的家樂、目連戲與民間戲劇、李漁劇作之特異性、孔尚任《桃花扇》之創作歷程、崑曲《賜福》與臺灣北管《天官賜福》之音樂比較等論文，皆係作者在個人經年研究之基礎上，對於特定議題作出總結或系統性論述的成果。其二，前人論點的再議：如南戲與傳奇之歷史斷限、《五倫全備記》之作者、《浣紗記》之創作年代、湯顯祖劇作腔調與「湯沈之爭」、滾調之意義與變化等，皆係當前戲曲研究中具有爭議性的論題，而各篇作者均能詳加辨析，提出新見。其三，研究視角的拓展：如傳奇敘事之程式性、《誠齋雜劇》之雜技藝術、「畫中人」故事系列之「情」的主題、才女貞女形象於徐渭、孟稱舜劇作中之意義、戲曲中腳色調配與人物塑造之關聯、《審音鑒古錄》之表演美學等論文，皆係於前人曾論及之文本或課題中抉發幽微，開啓新的視界。其四，新論題的提出：如戲曲美典、傳奇藝術呈現中之主體性與個性、明人改本戲文、文本與意識型態、清代之全本戲演出、明清婦女之劇作特色等專題的探討，均係針對前人較少涉及之課題，展開論述，開闢新的研究領域。除此之外，許多論文在新資料的披露、整理或評介上，亦有其不可忽視的貢獻。

要之，本論文集匯整了當前海內外有關明清戲曲研究的具體成果，描繪出二十世紀九十年代戲曲研究的豐富圖像。我們期望這本論文集的出版，能成為學界開展二十一世紀之戲曲與戲劇研究的一個起點。

專題演講

從戲曲論說「中國現代歌劇」

曾永義

緒言

「戲曲」一詞首見於宋元間劉埙（宋理宗嘉熙四年—元仁宗元祐六年，1240-1319）《水雲村稿·詞人吳用章傳》，其次見於元末明初陶宗儀《輟耕錄》卷二十五與卷二十七，用指於宋光宗紹熙間由永嘉雜劇發展為大戲的劇種，當時或稱「戲文」；元代稱「南曲戲文」，或簡稱「南戲文」、「南戲」，以與「北曲雜劇」、「北雜劇」、「北劇」相對稱^①。及至民國二年，王國維完成《宋元戲曲考》，「戲曲」一詞逐漸作為中國古典戲劇的代稱，因為清代以前的中國戲劇，無不用樂曲來搬演。也因此，今日若言「戲曲」，實可包括金元雜劇、宋元戲文、明清傳奇、南雜劇，乃至當前所謂之京戲或國劇。

至於「歌劇」一詞，普通認為是舶來品^②，指自1597年在義大利佛羅

①筆者有〈也談南戲的名稱、淵源、形成和流播〉一文，詳論其事；此文於韓國光州「一九九七韓中古劇國際學術大會」（5月21日-22日）上發表，並登載於中央研究院《中國文哲研究集刊》第11期（1997年9月）。

②一九八〇年由臺北大陸書店出版的《大陸音樂辭典》「歌劇」（opera）：「以音樂為基本要素的一種戲劇，包括管弦樂伴奏的歌曲，如朗誦調（recitative）、抒情調（aria）、合唱（chorus）與管弦樂前奏曲（preludes）和間奏曲（inter）——韋氏辭典。」一九八〇年臺北中華書局出版《辭海》「歌劇」（opera）云：「以聲樂、器樂為重要元素，更採舞蹈、背景、科白而成之一種綜合藝術。十六世紀末葉起於義大利，其時之歌劇，大抵以歌唱為

倫斯上演的音樂劇《達夫內》（Dafne）和現存樂譜中最古、於一六〇〇年上演的歌劇《尤麗狄采》（Euridice）這一系統發展下來的戲劇形式，迄今已有四百年的歷史。

如此看來，「戲曲」與「歌劇」分居中西各有所指。但是中西文化交流以後，弱勢的中國，每每比附西方；以戲劇而言，「喜劇」、「悲劇」是最常見的，而「歌劇」也不例外。一九八四年中國大陸藝術研究院音樂研究所出版的《中國音樂詞典》^③沒有「歌劇」條，卻有「新歌劇」條，云：

五四以來逐漸發展形成，具有中國特色的一種綜合了音樂、詩歌、舞蹈等藝術而以歌唱為主的戲劇形式。它借鑒西洋歌劇，又繼承和發展我國民族民間音樂（包括秧歌、戲曲等）。為了與我國傳統的歌劇——戲曲相區別，通常稱作「新歌劇」。

可見在中國人心目中，因為戲曲的主要成分是音樂，重在歌唱，所以是可以拿來比擬西方歌劇的；也因此有人便把諸如崑劇、京戲稱作「傳統歌劇」或「舊歌劇」，把五四以後扎根傳統、汲取西方所創出的戲劇稱作「新歌劇」。而在臺灣的歌仔戲，其劇團亦每自稱為「歌劇團」。

就中國戲曲而言，京戲在晚清民初雖然進入成熟昌盛期，但同時也有

「京戲改良運動」^④的倡導，於是而有「時裝新戲」^⑤，而有「新舞臺」^⑥；直到今天，海峽兩岸對於京戲仍不停的在改良和革新^⑦。

而在五四的衝激下，田漢和歐陽予倩首先從事了由「舊歌劇」以創「新歌劇」的實驗^⑧；一九二八年黎錦暉的《小小畫家》^⑨則被認為是「中國歌劇」的萌芽。其後乃有「秧歌劇」《兄妹開荒》^⑩、「新歌劇」《白毛女》^⑪、

④「京劇改良運動」主要見於清光緒二十八年至民國七年（1902-1918）的各種報刊。

⑤「時裝新戲」是晚清民初京戲改良運動的一項主要內容傾向，主張京戲新編之劇當適應觀眾需要，認為光編演具有時代精神的歷史劇是不夠的，重要的是要演直接反映現實的「時裝新戲」，才能「洞悉人情，通達世故，頗具有對症發藥之手段。」見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著之《中國京劇史》上卷。

⑥同註④，詳見下文第五節。

⑦王安祈有〈戲曲現代化風潮下的逆向思考——從兩岸創新劇作概況談起〉一文，刊於《中華戲曲》21輯；又有〈文化變遷中京劇在臺灣發展的脈絡〉一文，收入所著《傳統戲曲的現代表現》一書（臺北：里仁書局，1996年）。

⑧見《田漢文集》，卷14〈新國劇運動第一聲〉、卷15〈新歌劇問題〉、卷16〈新歌劇的新任務與再飛躍〉。又見《歐陽予倩全集》，卷4〈戲劇改革之理論與實踐〉、〈話劇、新歌劇與中國戲劇藝術之傳統〉、卷5〈再說舊戲改革〉、〈論桂劇——關於舊劇改革〉。

⑨黎錦暉（1891-1967），主張新音樂運動應與當時五四新文學運動配合，在《小小畫家》前後的二〇年代裏，創作十二部兒童歌舞劇，被譽為「兒童歌舞劇大師」。以下至註⑪有關中國歌劇之歷史，皆取自趙琴〈回顧與反思——二十世紀中國歌劇的發展〉一文，見《表演藝術》（1994年7月）。

⑩《兄妹開荒》，一九四三年王大化等編劇，安沙作曲，為共黨在延安興起的「秧歌運動」中最早的「秧歌劇」作品。

⑪《白毛女》，一九四五年在延安演出，由賀敬之、丁毅等編劇，馬可、張魯、瞿維等作曲，轟動一時，開啓「新歌劇」的紀元，影響頗大，如阮章競編劇、高介雲等作曲的《赤葉河》，魏風、劉蓮池等編劇、羅宗賢等作曲的《劉胡蘭》等皆為踵繼之作，但藝術成就皆有所不及。按「新歌劇」之名，是由王泊生（1902-1966）首先提出。一九三二年五月，他在《劇學》第5期發表〈關於創作新歌劇的計畫〉一文，同年九月又在該刊第9期發表四幕新歌劇《荊軻》；一九三五年三月又於《舞臺藝術》創刊號發表〈中國戲劇之演變與新歌劇之創造〉。但因影響不大，其後又為「秧歌劇」所淹，故以《白毛女》為始。

續②主：後傳至德法諸國，在浪漫主義時代，作家輩出，形式內容遂日臻美備。現行之歌劇，其構成部分約舉如次：一、序曲；二、間奏；三、合唱；四、獨唱。主要人物歌唱，有宣敘調（recitative）、詠嘆調（aria）等。宣敘調與科白相似，有朗讀式與普通會話式，不用伴奏；詠嘆調與普通之唱相等，用管弦樂伴奏，用以敘述情懷。」可見起碼在臺灣，所謂「歌劇」，一般是指西方的一種戲劇形式。

③《中國音樂詞典》，臺北丹青圖書有限公司亦予出版（1986年）。

《洪湖赤衛隊》^⑫、《劉三姐》^⑬等，以及文革期間，江青提出「京劇就是歌劇」理論的所謂「革命樣板戲」^⑭。一九七八年中國大陸進入改革開放，一、二十年來，出現了多種題材、樣式和風格的作品，有以西洋正歌劇模式創作的^⑮，也有沿用民族歌劇形式加以拓展的^⑯，更有採喜歌劇形式創作的^⑰。

再就臺灣地區而言，則藝術界之所謂「歌劇」，同樣有綜合中西之義，如《表演藝術》一九九三年三月第五期，曾道雄〈臺灣的中文歌劇〉云：

就廣義而言，歌劇泛指以歌唱及音樂的形式呈現舞臺戲劇的所有表演藝術型態，亦即義大利文所謂的 *dramma per musica*。依此定義，則我國及其他民族的傳統與民間歌唱戲劇均涵蓋其內。因此，……有必要將今天所指的「歌劇」作一界說：亦即以非固定曲牌，非固定文式場器樂配置，詞、曲都經過創作，並以近於西洋樂團的編制與方式所

⑫《洪湖赤衛隊》，朱本和、楊會召等編劇，張敬安、歐陽謙叔等作曲，一九五九年演出，為優秀的「新歌劇」作品。

⑬《劉三姐》，一九六〇年柳州《劉三姐》編劇小組編劇，宋德祥等音樂設計，為「中國歌劇」中，最具通俗風格及群眾基礎的作品。

⑭一九六七年五月三十一日《人民日報》〈社論〉，提出江青認可上演的八個「樣板戲」是：五個「革命現代京劇」《智取威虎山》、《海港》、《紅燈記》、《沙家濱》、《奇襲白虎團》，兩個「革命現代舞劇」《紅色娘子軍》、《白毛女》，一個「革命交響音樂」《沙家濱》，當時中國大陸八億人口除了聽看學這八齣戲，不准有別的文藝活動。

⑮一九九一年王世光的《馬可李羅》首演於北京天橋劇場，以「正歌劇」的手法，完全不用對白，採歐洲後期浪漫派的通聯體結構來展開劇情。

⑯一九八一年王泉、韓偉據魯迅小說編劇、施光南作曲的《傷逝》，其中的詠嘆調足以展現他深厚的民間音樂功底；而朗誦調是他以戲曲、說唱音樂處理詞曲關係的經驗而作的。

⑰一九八〇年由胡獻廷、徐學達、王世光、蔡克翔作曲的《第一百個新娘》是第一部具有喜歌劇特色的作品，以維吾爾民歌及新疆民間音樂為素材，曲調活潑、唱詞風趣。

展現於舞臺的音樂歌唱（包括舞蹈）劇種。

可見曾氏雖承認戲曲是廣義的「歌劇」，但就今日所指的「歌劇」而言，他顯然是有意減輕戲曲成分，向西方頗所採擷的。而一九七九年七月，許常惠的《白蛇傳》被認為是臺灣第一齣歌劇^⑱。在這之前，只有存在於軍中的所謂「軍中歌劇」^⑲，其後有屈文中《西廂記》^⑳、馬思聰《熱碧亞》^㉑、陳建臺《西遊記》^㉒、楊耀章《萬里長城》^㉓等，一九八九年十月底，國家劇院推出「中國歌劇獨幕篇」，而有游昌發的《和氏璧》、沈錦堂的《魚腸劍》、錢南章的《雷雨之夜》和徐頌仁的《中山狼》等。

對於七十餘年來，國人所努力的「中國歌劇」，戴嘉枋說：中國一般的觀眾往往是以觀賞傳統戲曲的審美取向來看待歌劇，而傳統文化積澱的心理趨勢，注定了觀眾重戲不重唱。七〇年代中後期以來的中國歌劇似乎矯枉過正，參照西方歌劇形式的創作和演出成了一種時尚，但藝術家們忽視了中國

⑱一九七九年七月五日由大荒編劇、許常惠作曲的歌劇《白蛇傳》一連三夜在臺北國父紀念館演出，觀眾爆滿，一票難求，「為臺灣音樂界做了劃時代的創舉」。

⑲一九五八年國防部成立藝術工作總隊音樂隊推展軍中音樂工作，一九六五年音樂隊擴編為歌劇隊，同時成立國光合唱團，曾推出創作歌劇《血淚長城》、《別有天》、《王陽明傳》、《緹縈》、《西施》等，而於一九八一年演出《雙城復國記》後，軍中歌劇即式微。

⑳《西廂記》由侯啓平編劇、黃瑩作詞、屈文中作曲，於一九八五年在臺北國父紀念館演出，製作演出者為臺北市立交響樂團。

㉑《熱碧亞》由馬瑞雪編劇、馬思聰作曲、文建會主辦、國立藝術學院承辦、馬水龍製作，於一九八八年十一月二十六日在國家劇院一連演出三晚。

㉒《西遊記》由賴聲川編劇、導演，陳建臺作曲、指揮，表演工作坊製作，於一九八七年十二月十八日在國家劇院演出六場。

㉓《萬里長城》由碧果編劇、楊耀章、Frank Maus 作曲，一九九三年六月二十五日至三十日，由文建會主辦的臺北世界戲劇展中，由首都歌劇團承製並公演。

觀眾對歌劇藝術觀賞的審美觀念^④。

黃奇石也說：西洋歌劇經歷了三百年的興盛已漸趨式微，它的繁華到了本世紀已成為過往塵煙，漸漸為其他形式的音樂劇所取代。我們若想要依循西方古典歌劇的老路，在中國繁榮歌劇，怕是一個永遠不能實現的東方藝術之夢^⑤。

趙琴則依作曲家的創作觀念、劇本題材和作品風格，將七十餘年來的中國歌劇創作分為民間歌舞劇類、戲曲風格類、話劇加唱的歌曲劇類、接近歐洲的正歌劇類及現代歌劇類等五種類型^⑥。她說：

中國作曲家將何去何從？近百年來亦步亦趨緊跟西歐音樂流派，現在該是回到自己傳統的音樂美學體系中。在熟練了各派技法之後，不忘深入學習中國傳統文化，成為自己藝術寶庫中的豐富養料。既要扎根民族土壤，又要面向世界，以創新中國歌劇藝術。

由以上可見七十餘年來，國人對於所謂「中國歌劇」已盡了許多身心之力在摸索和試驗，所形成的五種類型，迄今尚未能定於一尊，受到廣大的接納。戴、黃、趙三氏都是關懷「中國歌劇」的名家，他們深思體會的感受和見解，很值得我們進一步反省和參考。戴、黃二氏所警惕的是：如果我們不顧自己的歷史背景和文化根源，結果只有失敗的路途，而趙氏則明白指出「既要扎根民族土壤，又要面向世界」的不二法門。

記得民國七十五年春天，馬水龍教授受文建會委託，要為歌劇創作音樂，和我商量劇本的題材，我們不約而同的想到「霸王虞姬」。我在四月間

^④見前北京中央音樂學院學報副編、院長助理戴嘉枏〈一條鮮花與荊棘相間的路〉，載《表演藝術》第21期（1994年7月）。

^⑤見中國大陸中國歌劇舞劇院劇作家黃奇石：〈中國歌劇之夢幻滅了！〉，載《表演藝術》第21期。

^⑥見中廣節目製作主持人趙琴：〈回顧與反思——二十世紀中國歌劇的發展〉，載《表演藝術》第21期。

草就初稿，翌年年底在德國魯爾大學教書時略事修訂，交與水龍兄與癡弦、游昌發等友人過目，請他們幫我找毛病。沒想癡弦看了後，於七十七年六月中公諸聯副。我寫在「霸王虞姬」刊出之前的一篇短文〈對決的關鍵時刻〉，有這樣的話語：

「歌劇」看似西洋所專有，而其實金元雜劇、宋元戲文、明清傳奇，乃至今日之所謂國劇，都可以說是中國傳統的歌劇。我向水龍兄說，我們要編寫的固然不是西洋式的歌劇，因為中國語言和西方語言差別太大；同時也不應當是中國傳統式的歌劇，因為我們無須與古人爭短長；我們何妨試試「中國現代歌劇」。水龍兄同意我的看法，於是我們共同體認，要使之既是中國的，也是現代的；因此我們除了要汲取中國傳統歌劇語言和分場流轉的優美特質之外，也要同時考量現代的戲劇結構和劇場觀念。我們不知果然如何，但起碼是希望這樣做的。

這是我最初提出「中國現代歌劇」的基本想法。可見我也是把「戲曲」當作「中國傳統歌劇」的；而我對於「中國現代歌劇」的主張，其實和趙琴的理念頗為接近。趙琴在「既要扎根民族土壤，又要面向世界」的理念之下，又提出當今中國歌劇所存在的不得不正視的某些問題。其最重要的兩點是：

(一)重視歌劇文學的重要性，提高劇作家的文學與音樂素養，增強其歌劇意識，並擴展其歌劇思維。歌劇作品要慎選富深意的題材內容，無論古典詩詞風格、新格律詩或民歌體的劇詩，均能以音樂性的特點，增進音樂與語言的協調，呈現音樂與戲劇融合的審美特點的劇本。

(二)歌劇創作的先行者能對自己的創作歷程認真的反思，並繼續不斷的探索創新，融多元觀念、多元技法於一爐，激起更多觀眾心靈深處的共鳴，給予青年作曲家更深的啟迪與感召。

趙琴的這兩點重要見解，分析開來，應當包括題材所蘊涵的思想、唱詞形式風格、語言與音樂的協調、音樂營造戲劇氣氛、融多元觀念、多元技法於一爐的創新諸問題。她雖沒有作較詳細較具體的解說，但已給我們相當的

啓示。

民國八十三年初，我稱作大哥的許常惠教授，希望譜寫「國姓爺鄭成功」歌劇，囑我編劇，以此來歌頌這位開闢臺灣的偉人；我們接受文建會委託創作，在八月間我擬就初稿，編寫的基本理念雖然等同《霸王虞姬》，但由於彼時中廣在國家音樂廳舉辦「歌劇選粹」之後的檢討座談會，音樂家與戲劇家的看法見仁見智，始終莫衷一是的刺激，使我作了進一步的省思，乃草就〈「中國現代歌劇」之我見〉一文，刊載於臺南家專音樂科三十周年紀念《紫竹調》。三年來，對於我國五四以後的戲劇運動及其發展情況稍事涉獵，更加覺得從戲曲之中汲取菁華以爲基礎，再融入現代理念與技法，並調適發揮現代劇場的設備與功能，是爲創立「中國現代歌劇」之正途，而這樣的「中國現代歌劇」也正是現代中國人所欲享有的綜合性文學和藝術。在這樣的基本觀念之下，我從戲曲出發，認爲「中國現代歌劇」，可以從以下五個方向加以考量：其一，語言旋律與音樂旋律的融合；其二，歌舞樂合一的適然性；其三，腳色運用的可行方法；其四，劇本主題思想的發人深省與情節布置的引人入勝；其五，排場處理與舞臺裝置的相得益彰。請論述如下：

一、語言旋律與音樂旋律的融合

友人曾乾一在維也納唱歌劇，相當有名。他回國常會找我喝幾杯，酒酣時，我朗誦酒党党歌「酒是我們唯一的飲料」^②，我念一句，他跟一句，用唱歌劇的聲口，把「党歌」唱得字正腔圓、意興昂揚，使我党之徒，認爲是最好的一個版本。曾乾一何以能唱得如此動人？他其實不過把我朗誦時的語言旋律，完全融合爲他歌唱時的音樂旋律而已。而若就歌劇而言，可以說語

②酒党党歌全文是：「酒是我們唯一的飲料。酒是黃河浪，酒是錢塘潮；酒是洞庭水，酒是長江嘯。黃河滾滾，錢塘浩浩，洞庭渺渺，長江滔滔。滾滾浩浩，渺渺滔滔，滔滔滾滾，浩浩渺渺。一氣瀾漫了太平洋的波濤。（党歌前三句由瘡弦發端，其後由本人接續。）

言是歌劇的根本，必須講究語言旋律與音樂旋律的密切融合。

音樂旋律可以用樂器傳達出來，語言旋律則非體現在發音的器官不可。當我們說哼著曲子，那只是用人聲來傳達音樂旋律；當我們說唱著歌，則已是語言與音樂的結合。唐詩講平仄，宋詞分上去，元曲別陰陽，而崑曲一字三聲字頭字腹字尾。這是什麼緣故呢？原來其間的演進與發展，就是語言與音樂逐次配合乃至融合的歷程。

任何一種語言，只要發出最簡單的一個音，就包含了音長、音高、音強、音色等四個構成因素。音色取決於發音器官的特質，因人而異，可以不論。音長起於音波震動時間的久暫，久生長音，暫生短音；音高起於音波震動的快慢，快則音高，慢則音低；音強起於音波震幅的大小，大就強，小就弱。另外，就中國語言來說，還有所謂「聲調」，這是中國語言較諸東西洋獨有的特質，它是起於音波運行時路線的或平直或曲折或可展延或被阻塞。所以就中國語言而言，每發一字音，就含有長短、高低、強弱、平仄等四個因素。

然而單字不能構成文學，文學必須累字成詞，累詞成句，累句成章，累章成篇，然後才能表達豐富的內容思想和情趣。而由於字詞章句的累增，其間的語言旋律，也就變化多端、騰挪有致起來。那麼就中國講究語言旋律的韻文學來觀察，其構成語言旋律的因素，究竟包含那些呢？據筆者觀察，約有六端：聲調的組合、韻協的布置、語言長度、音節形式、詞句結構、意象情趣的感染。

關於這六項因素，筆者已經有專文詳加論述^③，大抵說來，聲調、韻協、語長、音節形式、詞句結構，有些是有律則可循的，有些雖無明確的律則，但亦可通過原理的分析而加以掌握。而「意象情趣的感染」這一項，有時固然有人同此心，心同此理的情形，感染既同，則對於韻文學的語言旋

③筆者有〈中國詩歌的語言旋律〉一文，原載《鄭因百先生八十壽慶論文集》，收入拙著：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年）。