

博雅集林——藝術 ①

南戲·崑劇與臺灣戲曲

羅麗容 著



新文豐出版公司

博雅集林・藝術 1

南戲・崑劇與臺灣戲曲

羅麗容 著

新文豐出版公司

國家圖書館出版品預行編目資料

南戲·崑劇與臺灣戲曲／羅麗容著．——初版．——臺北市：新文豐，民 101. 12. ——（博雅集林·藝術；1）面；公分

ISBN 978-957-17-2159-0（平裝）

1. 戲劇史 2. 南戲 3. 崑劇 4. 臺灣

983.38

101024422

博雅集成·藝術 1

南戲·崑劇與臺灣戲曲

作 者 羅 麗 容

發行人 高 本 釗

責任編輯 高 文 彥

出版者 新文豐出版股份有限公司

（總公司）臺北市萬華區雙園街 96 號

Tel: (02)2306-4629 Fax: (02)2302-3870

（業務部）臺北市中正區羅斯福路一段 20 號 8 樓

Tel: (02)2341-5293 Fax: (02)2356-8076

郵政劃撥 新文豐出版公司 01004426

電腦排版 柏羽數位科技有限公司

印 刷 聯和印製廠有限公司

出版日期 2012（民 101）年 12 月 初版

基 價 平裝 11.2 元

版權所有·翻印必究 (Printed in Taiwan)

新聞局局版臺業字第 0649 號

ISBN 978-957-17-2159-0（平裝）

81000519（平）

<http://www.swfc.com.tw>

e-mail: swfc@swfc.com.tw

凡有缺頁或破損者，請寄回更換

文章千古事，是非拂面塵 (代序)

19 世紀德國戲劇家、詩人哥德，晚年從事《浮士德》第二部寫作時，有這樣的感慨：「我只能在清晨的數時間¹、睡後精神恢復、日常生活的俗事還未煩擾我的時候爲之！而且我寫成的又只有那麼一些！在最順利的時候可以寫一頁，……若在心機不靈的時候，往往還要少呢！」他也常爲精力的衰退而神傷：「活得太長久了，就會意識到許多東西都衰老了。……如果我們在體力上和精神上還殘留著爲數不多的一些能力的話，那是百分之百值得慶幸的。對於一切拂面而過的事物，我們都已視爲平常。」從他這兩段詠嘆調中，我們知道即使是被視爲天才的哥德，他的曠世鉅著《浮士德》，也是在有條件的情況下完成的：第一，他一天之中的寫作時間並不長，只是日常生活中積少成多、聚沙成塔的少數有限時間而已；第二，當一個人在出自於自己意願之下，看清楚自己要走的必然道路，並且專注地走下去，就無須在乎世俗中拂面而來，有如塵土一般的是非與毀譽了。哥德活到 83 歲，他的《浮士德》是在 81 歲時完成的，活到老、寫到老，忠實地將自己奉獻給理想。他有時候也承認這種強制性

¹ 此處引文依原著之翻譯，筆者揣摩其上下文意，當為「少數時間」之意。原文見德·愛克爾曼(Johann P. Eckermann)著，周學普譯：《哥德對話錄》（臺北：臺灣商務印書館，1999 年 9 月二版），頁 156。

的創作工作其實是很苦的，然則，他也認為人類只有在進行這種工作時，才可能將潛力激發出來；如果只是任性而隨便的生活著，大家都會，也都喜歡，可是，他很嚴肅地告訴我們：人類最大的痛苦，其實也源自於舒適度日，而卻無所事事啊！哥德以生命的實踐力，將這樣的事實展現出來，讓普天下把全部精力奉獻給科學或藝術的人，產生了無限的景仰與力量。

自大學時代受盧元駿先生「曲選」課程的啓蒙以來，歷經張清徽（敬）先生、曾永義先生、洪惟助先生等諸位大師的教誨，在戲曲領域中的學習與研究，倏忽已歷三十餘載。於此漫長的歲月中，一直都以中國古代的戲曲理論、戲曲史、戲曲文本，作為教學與研究之主要課題；期間，為了深化戲曲演出史的深度與廣度，還特別挪出一定的時間與精力，研究屬於戲曲文物範圍的「劇場」，完成了《中國神廟劇場史》之專著。而浸淫在古典戲曲研究的歲月中，其實最想要做的就是對自己生於斯、長於斯的家園——臺灣戲曲，略盡棉薄之力，但是又以為一開始就貿然地、直接地切入臺灣戲曲的研究，應該會缺乏學術研究者該具備的一些宏觀性與微觀性，於是在中國古代戲曲的研究領域中摸索了三十多年之後，麗容終於敢面對這個既熟悉又畏怯的臺灣戲曲了，這也是個人有限的生命體中必須全力以赴的新使命。

麗容對臺灣戲曲的研究，擬分為三個階段進行。目前藉本書《南戲·崑劇與臺灣戲曲》之脫稿，只完成了第一階段，此部分之焦點投射在淵源與形成的部分，分篇分章討論與臺灣戲曲有著血脈相連或旁牽博涉關係的中國戲曲。究其淵

源，需從最早的南戲開始討論，接著才是由南戲演變而來的海鹽腔、崑腔（崑曲）、泉腔（梨園戲）等，研究它們在原生地的活動概況、流播到臺灣的時間，及對臺灣戲曲之影響，並舉崑劇丑行之表演藝術及戲曲文物研究為例，最後討論臺灣戲曲研究的新天地——若研究臺灣傳統戲曲能與現代科技的地理資訊系統（GIS）結合，是否可以為傳統戲曲的研究發展出一片新天地。

第二階段的目標是以臺灣戲曲的藝術體製、作家與作品為重心，此部分預計兩年後完成內容，再以專書形式出版。第三階段則以舞臺演出為研究主軸，這會牽涉到田野調查的問題，勢必得向國家學術研究機關申請研究經費，所牽扯到的人事物也可能會更形複雜；但是戲曲演出的調查，攸關著一部臺灣戲曲史能否完成，所以無論如何再難也必須排除萬難去做。

哥德說過：「對我而言，痛苦已經變得像壁爐裡的火燄一樣平淡無奇，但是我並未放棄我的想法，即使我的胯股脫臼，我也要同那無名無姓的天使搏鬥到底。沒有人知道我做了什麼，沒有人知道我同敵人進行了多少鬥爭，才取得了一丁點成績。」三十多年來，在古代戲曲研究的天地裡，我跨越了20世紀來到21世紀，竟然卻與19世紀的哥德，心有戚戚焉！是的，「在一切世俗的熙熙攘攘之中，我總是眺望著那最崇高者」，這也成為我生命中永恆不變的鐵律了。

羅麗容謹序於臺北市雨墨齋寓所
2012年8月

目次

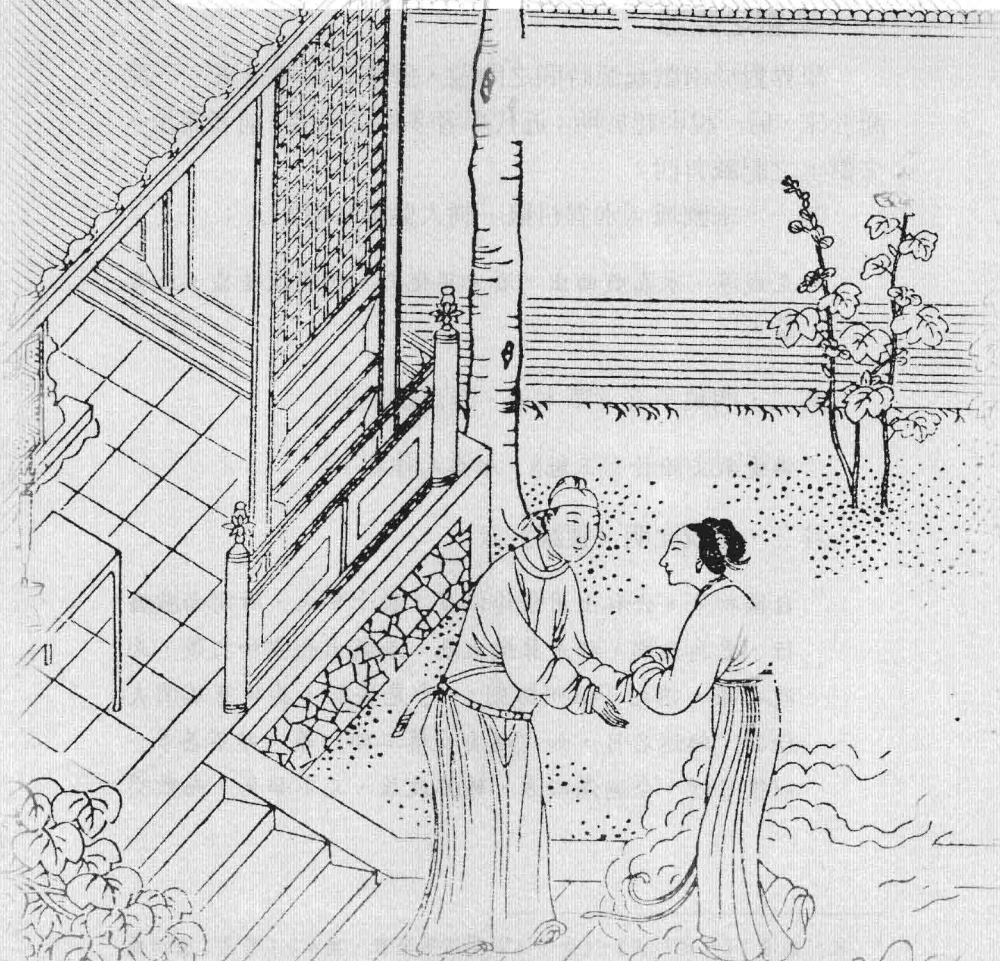
文章千古事，是非拂面塵（代序）	i
緒論 南戲・海鹽腔與崑山腔	1
壹、南戲之淵源與流播	2
貳、南戲、海鹽腔與崑山腔	12
參、崑山腔的淵源與發展	29
第一章 明代崑山腔之流播 ——以晚明蘇州、浙江、皖贛諸曲家為觀察 對象	71
壹、蘇州曲家	75
貳、浙江曲家	101
參、皖贛曲家	124
肆、小結	136
第二章 明清時期蘇州地區崑班活動概況	141
壹、元末（約 1337 年）至明嘉靖中期（約 1543 年）	144
貳、嘉靖中期（約 1543 前後）至崇禎末期（約 1643 前後）	153
參、滿清時期（1644-1911）	175

肆、小結——明清時期蘇州崑班的藝術價值與劇壇地位	192
第三章 明清時期崑曲在臺閩間之流播	197
壹、明代	198
貳、清代	215
參、小結	224
第四章 臺灣七子戲與南戲及崑劇之關係	225
壹、七子戲與南戲之關係	226
貳、崑劇與七子戲在劇目方面之關係	231
參、崑劇與七子戲在音樂方面之關係	242
肆、小結	248
第五章 臺灣亂彈戲與崑劇之關係	251
壹、崑曲來臺及與臺灣戲曲之融合	254
貳、崑曲在北管戲中之運用	261
參、臺灣崑劇新時代的來臨	284
第六章 崑丑及其表演藝術之淵源與影響	287
壹、丑行之淵源	289
貳、崑丑之崛起與演變	291
參、崑丑及其表演藝術地位之奠定	302
肆、崑丑及其表演藝術之發揚光大	306

第七章 戲曲文物資料與臺灣戲曲之關係	
——以蘇州老郎廟暨梨園公所碑刻資料為例	311
壹、蘇州老郎廟暨梨園公所碑刻資料探析	313
貳、蘇州老郎廟暨梨園公所碑文存目	314
參、蘇州老郎廟碑文內容	317
肆、蘇州老郎廟碑文在戲曲史上之價值	327
伍、小結	334
餘論 臺灣傳統戲曲研究之新天地	
——SocGIS 社會地理資訊系統與傳統戲曲之結合	337
附錄 晚明相關蘇州曲家屬性表	365
徵引書目	485

緒論

南戲·海鹽腔與崑山腔



本章第三節部分內容，曾以〈顧堅是否真是顧阿瑛玉山草堂之嬌客？〉為題，於2012年6月29日～7月2日中華人民共和國、江蘇省人民政府主辦之「第六屆中國崑曲國際學術研討會」宣讀。

壹、南戲之淵源與流播

一、南戲之淵源

學界對於南戲起源時間之問題，歷來有兩種說法，一說起於宋，另一說則起於明；近代學者多採信前者。前者說法，文獻上之記載有四：

其一，宋劉壎《水雲村稿·詞人吳用章傳》云：

至咸淳，永嘉戲曲出，潑少年化之，而後淫哇盛，正音歇。¹

其二，明葉子奇《草木子·雜俎篇》曰：

俳優戲文始於《王魁》，永嘉人作之。²

其三，明祝允明《猥談》云：

自國初來，公私上用優伶供事；數十年來，所謂南戲盛行，更爲無端，於是聲樂大亂。南戲出於宣和之後，南渡之際，謂之「溫州雜劇」。予見舊牒，其時有趙閱夫榜禁，頗述名目，如《趙貞女蔡二郎》等，亦不甚多。以後日增，今遍滿四方，輾轉改益，又不如舊，而歌唱

¹ 宋·劉壎：《水雲村稿》，《景印文淵閣四庫全書·集部》（臺北：臺灣商務印書館，1986年3月），冊1195，卷四，頁371。

² 明·葉子奇：《草木子》，《元明史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1959年5月），卷四下，頁83。

愈繆，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調。³

其四，明徐渭《南詞敘錄》云：

南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》二種實首之，故劉后村有「死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎」之句。或云：「宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』。」

永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而爲之，本無宮調，亦罕節奏，徒取畸農市女可歌而已，諺所謂隨心令者，即其技歟？間有一二協音律，終不可以例其餘。⁴

其中葉子奇之說較無其他證據，無須論矣。其他三說，祝允明《猥談》以爲舊牒中，趙閼夫所出之榜禁已有《趙貞女蔡二郎》；因此，南戲於北宋宣和（1119-1125）及南渡之時，其發展已有劇目呈現，絕非昔日「村坊小曲」之可比擬。故南渡之後，又約經六、七十年，至宋光宗朝（1190-1194），才孕育出所謂《趙貞女》、《王魁》之成熟南戲。徐渭亦同意其說，以爲僅係一般村坊小曲、順口隨意唱出所謂「鶻伶聲嗽」、「永嘉鄉土歌舞小戲」而已，並無北曲所謂之宮調；劉壎之說法又更加明確，咸淳（1265-1274）是度宗年號，距光宗恰好八十年左右，從光宗朝醞釀出來的《趙貞女》、《王魁》

³ 明·祝允明：《猥談》，國學扶輪社輯：《古今書部叢書·五集》（上海：上海文藝出版社，1991年5月），冊3，頁4a。

⁴ 以上兩則資料見於明·徐渭：《南詞敘錄》，中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年7月），冊3，頁239-240。

已經正式號稱「永嘉雜戲」了，表示南戲在度宗年間，已經超越了永嘉的區域性，拓展出更大的勢力範圍。

綜合言之，宣和之後、南渡之際，趙閱夫榜禁已有《趙貞女蔡二郎》之名目，可見作為南戲雛型，內容還是「社火、民間技藝、季節慶賀」等濫觴期階段之南戲，它們衍生的時間，至少還需往前提早幾十年，約莫北宋中葉左右，才能符合趙閱夫榜禁的事實；以此類推南戲的形成，應該是：北宋宣和至南宋光宗朝，南戲之醞釀略具雛型；到度宗時，永嘉大戲已巍然成型矣。依此往前追溯，南戲起源時間當推為北宋中葉左右較為實際且妥當⁵。

至於南曲起於明代之說，文獻上有明代的王世貞、王驥德提及，然說服力薄弱，認同者寡，實不可取。王世貞《曲藻·序》云：

但大江以北，漸染胡語，時時採入，而沈約四聲遂闕其一。……稍稍復變新體，號為南曲。⁶

王驥德《曲律·論曲源》云：

迨季世入我明，又變為南曲，婉麗嫵媚，一唱三嘆，於是美善兼至，極聲調之致。⁷

其實南戲早在南宋中葉以前，已經完成初步改革，溫州「九

⁵ 羅麗容：《清人戲曲序跋研究》（臺北：里仁書局，2002年8月），頁72-73。

⁶ 明·王世貞：《曲藻》，《中國古典戲曲論著集成》冊4，頁25。

⁷ 明·王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》冊4，頁55。

山書會」的才人們才有可能在中葉以後創作出像《張協狀元》這種風格與形式的南戲劇本。張清徽《明清傳奇導論》云：

初期宋元南戲，是明清傳奇的前身，……原本文字粗俗，形式散漫，其後漸漸進步為長篇鉅製，那是需要一段時間的。……到了明初，《拜月》、《琵琶》各戲便應運而生，於是走上了前人所謂的傳奇時代。戲文也由低級趣味的民眾文學，變為貴族學人欣賞喜好的藝事了。⁸

可知南戲若非早在明之前已有之，其後也絕不可能發展出所謂的「傳奇時代」了。明代中葉以後魏良輔改革崑腔，也是基於「憤南曲之訛陋⁹」的立場，就顧堅所創崑曲已有的基礎上做改革，而非自創新調。故就南戲起源於宋代而言，它本是「隨心令」、「村坊小曲」，可見初起之時，宋詞對它不產生影響作用，其後逐漸發展出「永嘉戲曲」這樣具有明顯的區域性戲文後，宋詞對它的影響才開始擴大，但是大到何種程度呢？徐渭與王國維的看法值得注意，徐氏《南詞敘錄》云：

至南曲，又出北曲下一等，彼以宮調限之，吾不知其何取也！或以則誠「也不尋宮數調」之句為不知律，非也，此正見高公之識。夫南曲本市里之談，即如今吳下【山歌】、北方【山坡羊】，何處求取宮調？必欲宮調，則當取宋之《絕妙詞選》，逐一按出宮商，乃是高見。彼既不能，盍亦姑安於淺近。大家胡說可也，奚必南九宮為？

⁸ 張清徽（敬）：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1986年10月），頁11。

⁹ 明·沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》冊5，卷上，頁198。

今崑山以笛、管、笙、琵琶按節而唱南曲者，字雖不應，頗相諧和，殊爲可聽，亦吳俗敏妙之事，或者非之，以爲妄作，請問【點絳脣】、【新水令】，是何聖人著作？

南曲固無宮調，然曲之次第，須用聲相鄰以爲一套，其間亦自有類輩，不可亂也。如【黃鶯兒】則繼之以【簇御林】，【畫眉序】則繼之以【滴溜子】之類，自有一定之序，作者觀於舊曲而遵之可也。¹⁰

此言南曲初起，並無宮調，後人不知爲何一定要限之以宮調？崑腔在魏良輔改革之前，以笛管笙琵琶按節而唱的南曲，當時被視爲妄作；徐渭以爲「字雖不應，頗相諧和，殊爲可聽」，並爲此還替南曲說話：【點絳脣】、【新水令】等北曲曲牌，難道是聖人作的不成？意謂北曲初起時，還不就是「民間妄作」的音樂。可知南曲在徐渭時，都還沒有出現所謂的宮調。

而王國維《宋元戲曲考·南戲之淵源及時代》將明沈璟之《南九宮譜》中 543 支南曲曲牌作比較，考其出於唐宋詞的就有 190 支¹¹，宮調曲牌皆已完善。徐渭生於明正德十六年，卒於萬曆十一年（1521-1593）；沈璟生於嘉靖三十二年，卒於萬曆三十八年（1553-1610）；兩人時代相距不遠，何以看法有如此之歧異？

據筆者推測，徐渭早年曾往來於浙閩一帶，擔任平倭事

¹⁰ 以上三則資料見於徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》冊 3，頁 241-242。

¹¹ 王國維：《宋元戲曲考》，《觀堂曲學名著八種》（臺北：盤庚出版社，1978 年 9 月），頁 117。

宜總督胡宗憲幕府書記，對於當時流行在浙閩一帶的民間南戲有深厚感情，故寫成《南詞敘錄》；而徐朔方〈南詞敘錄的作者問題〉一文，認為本書是徐渭游閩歸來三年後（嘉靖三十八年，1559），整理補充舊稿所作¹²。換句話說，原書稿當作於嘉靖三十五年（1556）之前，徐渭三十六歲左右；此時沈璟年方三歲，自然不可能作《南九宮譜》。崑曲雖起源於元末明初，然而仍然遲至晚明魏良輔改良唱腔及樂器之後，才正式脫離崑山土腔，逐漸成為全國性的流行腔調；且魏氏被當代推尊為「立崑之宗」，在崑曲居領導地位，約於 1560 年前後，而嘉靖一朝，凡四十五年（1522-1566），所以崑曲的真正興盛流行，大約也在嘉靖晚期以後。可知直到 1556 年前後，崑腔仍然僅是風行於蘇州一帶的土腔，不像其他聲腔有跨出原生地的流播，然文人士夫已逐漸改變對南曲的態度，沈璟的《南九宮譜》也是在魏良輔改革崑腔後完成¹³，在此之前的明代南戲大約就是徐渭所看到的情況；論其淵源，在初起之時，是以隨心令起家，受到宋詞的影響是微乎其微的，可見王國維的說法，是有待更多相關條件配合才能成立。

二、南戲的流播

曾永義〈也談南戲的名稱、淵源、形成與流播〉論永嘉雜劇云：

¹² 徐朔方：《徐朔方集·南詞敘錄的作者問題》（杭州：浙江古籍出版社，1993 年 12 月），冊 1，頁 337。

¹³ 沈璟《南九宮十三調曲譜》約完成於神宗萬曆三十四年（1606）。