

《東華漢學》第 35 期；239-278 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2022 年 6 月

【學苑春秋】  
第九研究室的薪傳者  
——張清徽先生韻文學研究的開創及其影響

游宗蓉\*

【摘要】

「第九研究室」是張清徽先生在臺灣大學中文系的研究室，張先生自1951年於臺大任教，四十餘年潛心於韻文學之研究與教學，本文旨在探討張先生韻文學研究之成果，著重於其開創性論題及對後學之影響，分從「南曲劇種研究的先導」、「戲曲研究進路的拓展」、「劇作批評範式的建立」、「韻文俳優體研究的開創」四方面進行討論。其一，張先生渡海來臺，為南曲劇種研究導其先路，勾勒南戲、傳奇、南雜劇的劇種特質與發展面貌，提供後學對南曲劇種的概要認識，尤其南雜劇研究更開啟對明代雜劇新變的探討。其二，早期戲曲研究以文獻考據為主要進路，又有研究歌唱樂律的曲律之學，張先生則強調戲曲以搬演為藝術權衡之依歸，並建構完備的傳奇排場理論作為權衡之標準，開啟以舞臺性為取向的新研究進路，並促進戲曲排場理論的發展，影響所及，排

---

\* 國立東華大學華文文學系副教授

場分析成為判斷戲曲舞臺藝術的重要方法。其三，張先生秉持以舞臺性為核心的批評觀點，針對南戲、傳奇名作加以論析，在評論角度與論述架構上建立後學可依循的範式。其四，張先生對韻文俳優體進行一系列研究，分析俳優體之所以生發創造的本質因素與變化原理，繼之分論詩、詞、曲中之俳優體，建立分類架構，比較異同。此系列研究為張先生所開創，後來的研究者將其研究成果轉化運用於不同課題，激發新的學術探索。張先生的韻文學研究以開創性的視野與紮實嚴謹的治學態度樹立典範，帶給後學豐厚的滋養與啟迪。

**關鍵詞：**張敬、張清徽、戲曲、傳奇、俳優體、韻文學

## 前言：臺大中文系第九研究室

張敬先生，字清徽，1951年應臺靜農先生邀請，至臺灣大學中文系任教，直到1988年自臺大退休。「第九研究室」是張清徽先生在臺大中文系的研究室，也是門下弟子口頭心間常常溫暖浮現的學術薪傳之地。每當臺灣首位「戲曲院士」曾永義先生談起自己五十多年學術之路的足跡，總是以臺大中文系第九研究室裡師生間手把手、口授心傳的場景為起點：

我念大學時中文系連戲曲的課程都沒有，老師為了替我打基礎，便在她的第九研究室一句一句為我講解《長生殿》，這對我的受益和影響，迄今依然存在。而從此我也「鵲巢鳩占」的在第九研究室讀書，將這「戲曲研究室」的藏書逐一閱讀。——曾永義〈椰林大道五十年〉<sup>1</sup>

在第九研究室「鵲巢鳩占」讀書寫作的不只曾永義先生。曾任臺大文學院院長的黃啟方先生也曾提起，當年讀研究所時，張先生「出借」第九研究室的一張空桌子，讓黃先生在夜裡有個清靜環境可以讀書。黃先生畢業後留在臺大任教，正式搬進第九研究室，遂與張先生有了一段長達三十多年的第九研究室獨特緣分。<sup>2</sup>弟子們在第九研究室進進出出，也因緣際會凝聚了人情。臺北崑劇團團長應平書先生便說道，讀大學時因為



張清徽先生  
攝於毛子水先生八十壽宴  
(臺大中文系提供)

<sup>1</sup> 曾永義，〈椰林大道五十年〉，《椰林大道五十年》（臺北：國家出版社，2009），頁14。

<sup>2</sup> 黃啟方，〈台大中文系第九研究室〉，《中華日報》，1997/1/11，第14版。

太常跑去第九研究室，認識了許多中文系的學長，多年後為自己的職業生涯提供了許多幫助。<sup>3</sup>

「聊的是學生生活的問題，都是說這個學生好那個學生好的」，臺灣大學中文系教授周志文先生如此回憶張先生與金祥恆先生在研究室門口閒談的光景。<sup>4</sup>張先生是一位對學生非常關懷的老師，他總是看到學生好的一面，並且人前人後的稱讚；觀察到學生有某方面的才能，便想方設法的鼓勵誘導。<sup>5</sup>臺大已故教授張以仁先生就讀大學時，張先生稱許其詞作「與晏歐為近，富豔精工，極見才情」，日後必成名家。<sup>6</sup>張先生的鍾愛弟子劉翔飛先生工於京、崑，張先生每每揄揚於眾，<sup>7</sup>劉先生有一回在台中登台演出，張先生甚至不辭舟車勞頓，親往觀賞。<sup>8</sup>後劉先生因病猝逝，張先生難抑哀傷，親作輓詩以悼念之。<sup>9</sup>張先生對學生更有日常親切的照顧之情，《世界日報》曾刊登「賞花閒人」（按：即楊慶儀）所撰〈懷念張敬老師〉一文，作者追憶就讀臺大時臨時起意跑到張先生家裡喊肚子餓的往事，張先生也果真像母親一樣張羅了一桌飯菜與之共享午餐。<sup>10</sup>曾任臺北師範學院語文教育系主任，後自東華大學中文系退休的劉漢初教授在接受筆者訪問時，也談起張先生待其如子的情誼，以及張先生讓許多隻身在臺灣就學的僑生倍覺家人般的溫暖。<sup>11</sup>對許多門下弟子而言有如母親一般的張清徽先生，是歷經戰火流離，渡海來臺，為臺灣學術

<sup>3</sup> 應平書，〈願世世做老師的學生〉，《中華日報》，1997/1/11，第14版。

<sup>4</sup> 周志文，〈初進台大〉，《記憶之塔》（臺北：印刻文學生活誌出版股份有限公司，2010），頁153-154。

<sup>5</sup> 劉漢初先生訪談紀錄（2021/3/31）。

<sup>6</sup> 洪國樑，〈張以仁先生傳〉，國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>（2021年7月20日作者讀取）

<sup>7</sup> 劉漢初，〈劉翔飛先生傳〉，國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>（2021年7月20日作者讀取）

<sup>8</sup> 陳芳英，〈原來姹紫嫣紅開遍〉，《中華日報》，1997/1/11，第14版。

<sup>9</sup> 黃啟方，〈臺大中文系第九研究室〉。

<sup>10</sup> 賞花閒人，〈懷念張敬老師〉，《世界日報》，2017/5/17），<https://www.pressreader.com>（2021年7月20日作者讀取）

<sup>11</sup> 劉漢初先生訪談紀錄。

於榛莽間開闢墾植的第一代學者，他對弟子的溫厚照撫或許亦基於半世顛沛，因而對年輕人向學之不易格外有一份理解與關懷。

張清徽先生民國元年生於貴州安順，父親張鐵光先生為國會參議院議員，十歲時舉家移居北平。<sup>12</sup>父親在家常常與子女談文論藝，濡染之下，張先生打下堅實的國學底子。高中畢業後，張先生以榜首考入北平女子文理學院國文系，畢業後進入北京大學文科研究所就讀。因戰事蔓延，學校遷至昆明，與清華、南開合併為西南聯合大學，張先生也隨學校遷徙，在烽火下繼續學業。張先生在昆明期間曾為西南聯大附中校歌作詞，將滿腔報國熱忱化為文字，由其弟張清常先生譜曲，讓年少學子唱出激昂的理想。<sup>13</sup>這份報國熱忱也成就了張先生的姻緣，促使其決定與投筆從戎的林文奎先生成婚。但婚後其學業卻因懷孕生子、經濟負擔等諸多因素，終致無法如願完成。戰後政局仍然動盪，情勢日趨危殆，張先生以同意擔任空軍參謀學校教官為條件，獲得搭機來臺的許可。因夫婿奉軍令至英國受訓，1949年張先生孤身一人領著兩個幼子搭軍機飛抵屏東，落地轉往位於東港的空軍參謀學校，成為一名國文教官。其後因軍俸微薄，北上轉入臺灣省政府教育廳編審委員會工作。<sup>14</sup>直到1951年應臺靜農先生邀聘任教於臺灣大學中文系，第九研究室成為他多年流離後終於得以棲止的一方天地，實現被迫中斷的學術宿願。

任教於臺大期間，張先生又於東吳大學授課，並於1967年赴美國密西根東蘭馨州立大學擔任訪問學人，退休後仍持續在臺大、東吳兩校兼

<sup>12</sup> 林中斌，〈我的父母〉，《劍與花的歲月——林中斌凡塵隨筆》（臺北：商訊文化事業股份有限公司，2009），頁74。

<sup>13</sup> 姚曼華，〈張清常先生和不朽的校歌〉，《中華讀書報》，2008/8/20，<https://www.tsinghua.org>（2021年10月12日作者讀取）。感謝劉漢初先生提供這項資訊。

<sup>14</sup> 以上有關張清徽先生求學、工作經歷之說明，參見楊錦郁，〈填詞唱曲說人生——專訪張敬教授〉，《文訊》革新第22期、總號61期（1990.11），頁98-100；王安祈，〈張敬先生傳〉，國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>（2021年7月20日作者讀取）

課及指導研究生。<sup>15</sup>在長達四十餘年的學術生涯中，張清徽先生潛心韻文學之研究與教學，他曾戲言前輩學者任訥偏愛北曲、北宋詞，故自號「二北」；而自己尤好南曲、南宋詞，宜以「張二南」自稱。<sup>16</sup>本文以「第九研究室的薪傳者」為題，探討張清徽先生之韻文學研究成果，著重於其開創性論題及對後學之影響，分從「南曲劇種研究的先導」、「戲曲研究進路的拓展」、「劇作批評範式的建立」、「韻文俳優體研究的開創」四方面進行討論。張先生的韻文學研究著作有專書《明清傳奇導論》及單篇論文二十九篇，其中十七篇收錄於《清徽學術論文集》，本文文末附有「張清徽先生學術年表」，詳列篇目及發表時間，以略見張先生學術歷程之軌跡。本文徵引張先生論文，凡見於《清徽學術論文集》者，附註中皆僅註明頁次。

## 一、南曲劇種研究的先導

林鶴宜〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉一文將1945-1980年定位為臺灣戲曲學的奠基期，此期的研究主軸之一是「戲曲歷史」，體製劇種<sup>17</sup>則是此一主軸下的研究重點。<sup>18</sup>自大陸渡海來臺的學者無疑是奠基期的開拓先驅，在體製劇種研究方面，

<sup>15</sup> 王安祈，〈張敬先生傳〉。

<sup>16</sup> 此一掌故由臺灣大學音樂學研究所沈冬教授提供。

<sup>17</sup> 「戲曲劇種」是大陸學界50年代以來用以討論中國傳統戲劇種類的學術名詞，戲曲劇種的區分則以聲腔為依據。曾永義先生認為「戲曲劇種」顧名思義即是戲曲的種類，聲腔只是分類標準之一，就戲曲中的大戲而言，應當還有依體製規律而區分的「體製劇種」，包括元雜劇、南戲、傳奇、南雜劇、短劇等，皆為古代戲曲中因體製規律之異而區分的體製劇種。曾永義，〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997），頁243-249。

<sup>18</sup> 林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，《戲劇研究》，第3期（2009.1），頁7、14。

鄭因百先生專力於元雜劇之探討，<sup>19</sup>張清徽先生則在南曲劇種的研究上導其先路。

張先生所著《明清傳奇導論》是臺灣學界第一本關於明清傳奇的概論性著作，此書從源流、用韻、分場等面向就明清傳奇做一整體說明。雖以「導論」為名，但其中用韻、分場兩項課題其實是相當深入的探究，同時也與南戲、傳奇的舞臺表現有密切關係，下文將再詳述。此書第一編〈緒論——傳奇的源流〉、第二編〈明清傳奇發展的特質〉勾勒南戲、傳奇源流發展，可謂為簡要版的南戲、傳奇史。戲曲史之研究始於王國維《宋元戲曲考》，該書考述宋元戲曲，以元雜劇為重點，略及南戲之淵源及元代荆、劉、拜、殺、琵琶五大南戲。其後有關南戲、傳奇發展過程較為完整的敘述皆見於戲曲史、戲曲通論一類專著，如青木正兒《中國近世戲曲史》（1931）、周貽白《中國戲劇史略》（1936）、吳梅《中國戲曲概論》（1926）、盧前《中國戲劇概論》（1934）等等。張先生《明清傳奇導論》第一、二編可說是學界首度針對南戲、傳奇劇種特質及發展脈絡加以概括說明之專論，具有「劇種史」之意義。

張先生首先略述上古巫覡至宋金雜劇院本之演變，繼之以元雜劇為參照，說明南戲在形式、音律、結構上與元雜劇之差異，以見出雜劇、南戲並為元代體製相異的兩大劇種。<sup>20</sup>關於南戲、傳奇的發展，張先生認為宋元南戲是明清傳奇的前身，至明初荆、劉、拜、殺、琵琶，才進入傳奇的時代。接著張先生把明清傳奇的發展分為「明成化、弘治、正德間」、「浣紗記與崑腔」（按：當屬明嘉靖年間）、「沈璟與湯顯祖」（按：當屬明萬曆年間）、「阮大鍼與吳炳」（按：當屬湯、沈以後的晚明時期）、「清順治康熙時期」、「清乾隆嘉慶時期」、「清道光咸豐時期」七個階段，列舉代表作家與劇作，論其得失。張先生又梳理各階段之演進情勢，如

<sup>19</sup> 游宗蓉，〈鄭因百先生戲曲學述評〉，《東華漢學》，第18期（2013.12），頁349-352。

<sup>20</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第一編〈緒論——傳奇的源流〉（臺北：華正書局，1986），頁1-10。

指出明成化至正德間，打破五大傳奇之後的消沈空氣，開始有較多文人投身創作。此期值得注意的現象有二，一是邵燦《香囊記》開明代傳奇駢綺一派；二是南曲北化的趨勢愈見明顯，早期南戲偶爾夾用北曲隻曲，此時《千金記》、《投筆記》已有北套，《精忠記》、《繡襦記》已見南北合套。又如以梁辰魚《浣紗記》開啟崑腔化的新局，並從腳色的擴充、南北合套中南北分韻的創例，強調《浣紗記》在傳奇進化過程中的關鍵地位。至於以清道光、咸豐年間為傳奇最後發展階段，一方面是創作者日少，另一方面是一意考究詞藻，毫不顧及演出效果，加上人情喜新厭舊，花部勃興，傳奇既已流行二百多年，其敗落也就勢所必然了。<sup>21</sup>

張先生撰述《明清傳奇導論》時，學界對於劇種體製的辨析尚未精嚴，所論傳奇其實包含南戲而言，<sup>22</sup>不過張先生對南戲、傳奇演進情勢的分析仍是簡明而中其肯綮的。張先生概述南戲、傳奇發展，對於名家名作的評介自有獨到見解。他認為青木正兒《中國近世戲曲史》對劇作的介紹雖然較為詳細，但偏重故事情節的敘述，<sup>23</sup>張先生則省略情節敘述，著重各劇藝術表現上的得失、發展歷史上的意義，並列舉該劇版本，以備讀者參閱。張先生批評劇作，必援引古代、近世曲家之說做為參證，但亦時出己見。如論《殺狗記》，舉出梁廷柅《曲話》、吳梅《顧曲塵談》對此劇「俚俗不堪、鄙陋庸劣」的評語，張先生則認為「此戲是一部反映社會的作品，……它的好處在白不在曲，在俚俗不在典雅，格律在自由不在嚴整，這是一部民間的舞台劇，不是藝術宮裡的陳列品」，<sup>24</sup>對劇作的評論能考量其性質，不執一以概全，顯示其平正通達的態度。張先

<sup>21</sup> 同前註，第二編〈明清傳奇發展的特質〉，頁 11-60。

<sup>22</sup> 關於南戲、傳奇的分野，長久以來學界異說紛陳，曾永義先生從劇種體製的角度切入，提出南戲經「北曲化」、「文士化」、「崑腔化」才蛻變為傳奇，而《浣紗記》則為傳奇真正成立的代表作。見曾永義，〈論說「戲曲劇種」〉，頁 255-258。

<sup>23</sup> 張敬，《明清傳奇導論·自序》，頁 1-2。

<sup>24</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第二編〈明清傳奇發展的特質〉，頁 12。

生又有多篇專論針對南戲、傳奇名作加以評析，因關涉本文其他論題，下文再述，於此不贅。

張先生研究的南曲劇種，除南戲、傳奇之外，還包括南雜劇。南雜劇是雜劇發展至明代受南曲影響而體製新變的劇種，張先生〈南雜劇之研究〉一文是臺灣最早的南雜劇專論。<sup>25</sup>在此之前，1937年張全恭〈明代的南雜劇〉發表於《嶺南學報》，<sup>26</sup>此文將南雜劇定義為「以南曲填製的雜劇」，<sup>27</sup>先概述明代北雜劇衰落、南戲漸興的背景，再歸納南戲體製對南雜劇的影響，接著介紹名家名作。不過所介紹之劇作其實不限於「以南曲填製的雜劇」，而是包括嘉靖至明末的雜劇，與開篇的定義有所參差。張清徽先生〈南雜劇之研究〉一文同樣以使用南曲之雜劇為研究範圍，但不拘守全用南曲，凡用南曲，或南曲中加入北曲、南北合套者亦列入。張先生選擇明代十位雜劇作家為代表，分論其人其作，再總結南雜劇折數、腳色、用韻、唱法、賓白等體製規律，又詳列南雜劇所用南曲牌調，並搜羅文獻考察劇目，為南雜劇研究奠定基礎。

張先生指出南雜劇是雜劇受南戲體製影響而於明代形成，其對雜劇體製新變的觀察，啟發了曾永義先生對明代雜劇演變情勢的關注，曾先生1971年完成的博士論文《明雜劇概論》即對此有更深入的論述。曾先生指出明代中期以後南北曲交化對南北戲曲劇種的體製都造成影響，就雜劇而言，經南曲化而蛻變衍生「南雜劇」與「短劇」，成為明代雜劇的代表劇種。<sup>28</sup>曾先生以其對明雜劇整體演變情勢的掌握，為「南雜劇」和「短劇」建立了更準確周備的界義，他認為南雜劇是受南戲、傳奇影響而形成，凡從而產生的新體雜劇，都應納入南雜劇的範疇，因此將南雜劇界定為「凡用南曲填詞，或以南曲為主而偶雜北曲、合套，折數在

<sup>25</sup> 張敬，〈南雜劇之研究〉，載於《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993）。

<sup>26</sup> 張全恭，〈明代的南雜劇〉，《嶺南學報》，第六卷第1期（1937.1）。

<sup>27</sup> 同前註，頁2。

<sup>28</sup> 曾永義，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979），第一章〈總論〉第六節〈明代雜劇演進的情勢〉，頁83。

十一折之內任取長短的劇體」，<sup>29</sup>張先生在〈南雜劇之研究〉一文取用材料的範疇與此界義是一致的。在各類體製劇種的研究中，相較於元雜劇、南戲、傳奇，南雜劇向來較受忽視，在張清徽先生與曾永義先生前後相繼的引領下，為臺灣學界體製劇種之研究拓展新的課題。

## 二、戲曲研究進路的拓展

當素來被視為小技小道的戲曲進入現代學術研究領域之後，研究者面臨的第一道難題便是文獻資料的零散殘缺，因此自王國維以來，乾嘉之學的考據功夫即成為早期研究者最為倚重的治學方法，版本、校勘、輯佚、目錄、曲家考訂等屬於「歷史考證」性質的研究成果也最為突出。除「歷史考證」之外，另有「曲律研究」一路，鑽研度曲、作曲、譜曲，著重戲曲音樂、歌唱法度之探求，許之衡、王季烈、吳梅諸位先生皆專力於此。張清徽先生研究戲曲，固亦有得力於考據之處，諸如考察南戲傳奇劇作本事、版本，依曲譜斟訂曲牌格律等等。張先生又曾為文評論張相《詩詞曲語辭典》，<sup>30</sup>文中就若干詞語解釋提出商榷之見，顯見張先生字詞考校上的細膩。不過「歷史考證」並非張先生研究戲曲的主要進路，其著力更多者為曲律研究，但與前賢曲律之學相較，實又有所不同。許、王、吳諸位先生著重樂律與唱念，對識字、正音、宮調、笛色、曲情、板眼等等，都有深入精細的研究。張清徽先生也深切理解戲曲中音樂的重要地位，曾說：「它在詞章方面的形式和技巧，都是依存於牌調本身的聲情上，旋律上，而表現，而發展的。」<sup>31</sup>不過張先生對曲律的

<sup>29</sup> 同前註。

<sup>30</sup> 張敬，〈評「詩詞曲語辭典」〉，《民主評論》，第八卷第18期（1957.9），頁20-21。張相所著《詩詞曲語辭典》原名《詩詞曲語辭匯釋》，1953年由中華書局（北京）出版，1957年臺灣藝文印書館將書名改為《詩詞曲語辭典》，影印出版。

<sup>31</sup> 張敬，〈南北曲牌調與唐宋大樂樂律之淵源考〉，《文史哲》，第11期（1962.9），頁40。

探討卻是指向戲曲之舞臺性，其所關切的核心問題在於「戲劇」，而非「音樂」，此一舞臺性的取向，是張先生戲曲研究的特點，「傳奇分場說」則是此一研究進路的成果展現。

「場」，指戲曲「排場」。「排場」一詞與戲曲表演場面產生關聯始於元代，明、清時成為曲家評論戲曲之術語，大致與戲曲舞臺藝術的整體表現有關。民國以後，許之衡、王季烈、吳梅都強調排場對傳奇搬演的重要性，並提出一些排場類型構成與運用的原則，許、王二氏皆有排場專論，吳梅則簡要提及排場須冷熱調劑、新人耳目的看法。<sup>32</sup>許之衡認為排場的構成是以劇情為基礎，配搭適當的套數，當劇情轉變，套數亦隨之改換，以收劇情、聲情相融無間之效。並主張配置短劇，以使繁簡相間，觀眾耳目與表演者負荷皆得以調劑均衡。王季烈認為排場是「演劇者上下之動作」，也就是演員由上場到下場的一段演出。每一排場須講求劇情、套數和演唱腳色的搭配。而全本傳奇之排場須顧及錯綜變化、調劑均衡。張清徽先生傳奇分場說以上述早期排場理論為基礎而更加深入周備，排場理論的舞臺性意義也更加突顯。

許、王、吳三家論排場，所言調劑冷熱、錯綜變化、繁簡相間等等，乃至套數與劇情、腳色之間的配搭，固然是著眼於舞臺上的觀聽效果，而張先生則更進一步觸及排場在傳奇結構上的意義。張先生於《明清傳奇導論》第四編專立〈傳奇分場的研究〉一章，他指出「傳奇中一場一場的佈置，是發展整個故事形式的基本骨架。」<sup>33</sup>傳奇的骨架既是由一場接一場的排場連接而成，則排場即是傳奇結構的基本單位。此一基本單位是一段表演單元，而不只是情節單元，情節必須依存於表演而展

<sup>32</sup> 許之衡，《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會，1979），卷下〈論排場〉；王季烈，《嶺廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971），卷二，第四章〈論劇情與排場〉，都以專章論述傳奇排場。吳梅，《顧曲塵談》（載於王衛民編，《吳梅戲曲論文集》〔北京：中國戲劇出版社，1983〕）第二章〈制曲〉第一節〈論作劇法〉則簡單提出冷熱調劑、排場宜新的看法。

<sup>33</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第四編〈結論——劇藝綜合的檢討〉，第一章〈傳奇分場的研究〉，頁109。

現。由此張先生把傳奇的結構從敘事文學的結構脫離出來，傳奇做為一門獨立藝術，其結構必須從舞臺實踐的角度來掌握。可知張先生對排場與搬演關係的思考，不僅僅是有助於觀聽之勝而已，更具有以舞臺性做為傳奇（戲曲）藝術本質的意義。

許之衡、王季烈區分排場類型，大體上以劇情類型為依據，張先生在兩人的基礎上，建構了更完整的分類體系。張先生以關目情節的輕重、腳色人物的主從和套數聲情的配搭做為傳奇排場類型構成的三大元素，並將科汎、穿關等襯托排場氣氛情調的相關因素也列入考量。排場分類的首要依據是關目分量及表現形式，據前者可以分成大場、正場、短場、過場；據後者則可分為文場、武場、文武全場、鬧場、同場、群戲，後者依存於前者之中。各類排場在劇中各有作用，亦有相應配搭的腳色、套數，分場得宜，才能成功搬演於舞臺。依據排場的構成條件，張先生訂出排場類名，諸如「粗細鬧場」、「文靜正場」、「北口正場」、「南北文武大場」等等，以清楚標示排場的類型特點，並說明全本傳奇各類排場的配置原則。張先生將其所建構的排場理論實際運用於劇作分析，《明清傳奇導論》第四編〈傳奇分場的研究〉一章以《幽閨記》、《琵琶記》、《浣紗記》、《還魂記》、《長生殿》為例，透過逐齣註記排場類型，使各劇全本排場配置的狀況一目了然，判斷其排場運用之得失也就有極具體的依據。整體而言，單一排場要留意關目、腳色、套數彼此的配搭，全本排場則重在錯綜相間，避免連場重複不變。

腳色、套數是構成排場的重要支柱，張先生也分別以專論進行更詳細的分析。《明清傳奇導論》第四編第二章〈傳奇的分腳與分場〉指出分場與分腳是相互依存的，排場文武靜鬧各種形式，都仰賴腳色分工來呈現，因此腳色的選擇與分配至關緊要。首先，腳色的選擇必須扣緊人物身分，再依據腳色、身分選調選詞。其次，排場的腳色運用須避免相同腳色重複連續上演，每場腳色務求變化，或唱做變位，或文武易角，相間為用。

一來保持場上新鮮之感，二來也使腳色勞逸平均。再者，應注重腳色特性的發揮，讓各門腳色皆有主場的機會，以充分展現腳色的表演技藝。<sup>34</sup>

在套數方面，早先有許之衡、王季烈說明南曲聯套之律則，兩人所論頗為一致，皆先分析南曲套數中引子的性質、用法，再就過曲之贈板與否、粗細之別分類舉例及說明配置原則，繼之依劇情類型各列舉若干習見套數，並舉例說明排場變動時換宮換韻之法。總結而言，兩人論南曲聯套，以腳色門類與劇情類型為配搭依據，實仍著眼於傳奇排場。<sup>35</sup>張清徽先生撰有〈南曲聯套述例〉一文，其分析南曲聯套繼承許、王二氏之進路，而又更加深入細微的以場上效果探討南曲聯套的律則。

套數由曲牌聯綴而成，張先生認為辨析曲牌性質是基本工夫，包括曲牌來源、單用或聯用、正曲或集曲、板式、笛色等等，而曲牌聯綴成套誠然有樂律上的考量，但舞臺上戲劇場面的構成才是聯套的最終依據，因此文中論析聯套運用之法則，無不著眼於排場條件的配搭。除了如許、王二氏論及腳色、劇情與套數配搭關係之外，張先生格外重視排場類型與套數間的相應。如就引子運用而言，視排場輕重而斟酌。正場主角上場，宜採用較長引子，且須全填字句，不可只用一半，<sup>36</sup>過場則可配用適合代替引子的過曲。<sup>37</sup>又列舉正場、大場、過場、圓場、短場等各類排場的配套實例。其次，劇情是構成排場的基礎要素，張先生雖亦區分若干劇情類型，各舉數例習見套式，但進一步指出傳奇劇情變化無窮，而套數有限；且有時同一場面又有變化發展，或登場人物心理情緒各不相同，若一套只能專用一種情調，勢必難以應對。張先生舉出以相對倍差的變聲之法調整曲牌腔格，再前後配置相互調和的曲牌，便可

<sup>34</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第四編〈結論——劇藝綜合的檢討〉，第二章〈傳奇的分腳與分場〉，頁132-135。

<sup>35</sup> 許之衡，《曲律易知》，卷上〈論引子〉、〈論過曲節奏〉、〈論粗細曲〉、卷下〈論排場〉、〈排場變動〉；王季烈，《螭廬曲談》，卷二，第三章〈論套數體式〉、第四章〈論劇情與排場〉。

<sup>36</sup> 張敬，〈南曲聯套述例〉，《清徽學術論文集》，頁13。

<sup>37</sup> 同前註，頁18。

達到變化套式聲情的效果，因應同一場面劇情、情緒變化的需求。此法為前人所未言，實為張先生深體舞臺三昧的觀察所得。從舞臺表演衡度，張先生又詳盡說明轉換宮調或用集曲調和聲情之方法。

張先生高齡七十七歲時，寫成〈傳奇腳色之配搭及場面之安排〉一文，有感於「研究戲劇不是看小說聽故事而已，想不到時移事易，漸漸的一般風氣，趨向本事追究、劇情剖析，對戲劇本身的組織，竟然忽略不問」<sup>38</sup>，遂將排場理論簡要歸納陳述，並以《琵琶記》、《浣紗記》、《還魂記》為例，將各劇排場與腳色、套式的配搭，以及全本排場配置與變化調劑，細細道出。可見張先生心念所繫始終在於將戲曲從敘事文學的框架中獨立出來，突出戲曲以舞臺為依歸的藝術本質，傳奇排場理論的建立即是此學術理念的實踐。此一學術理念既根源於張先生對戲曲藝術本質的體認，亦根源於其雅好崑曲的家庭背景。

張先生父親擔任要職，往來多為政界、學界、文壇名人，常於家中舉辦崑曲曲會，<sup>39</sup>張先生耳濡目染，看戲、聽戲，亦愛好演唱崑曲。來臺之後，參與臺灣崑曲曲社「同期曲會」和「蓬瀛曲集」，亦曾在臺灣師範大學崑曲研究社指導小生與旦角唱腔。<sup>40</sup>緣於自身的經驗，張先生帶領學生參與曲會，走入劇場，真切品味戲曲的舞臺藝術。曾永義先生曾追憶「老師還帶著我去參加曲會，聆賞老師和前輩蔣復璁、夏煥新等清唱崑曲之美。……老師喜歡看戲，我也長年陪老師看戲。」<sup>41</sup>臺北藝術大學戲劇系榮譽教授陳芳英先生也提及，張先生總是鼓勵學生研究戲曲須得案頭場上兩擅其美，每當學生粉墨登場，張先生也樂為當然觀眾，熱情捧場。<sup>42</sup>案頭學問，是早期戲曲研究主要的進路；場上之學，

<sup>38</sup> 張敬，〈傳奇腳色之配搭及場面之安排〉，《漢學研究》，第六卷第1期（1988.6），頁97。

<sup>39</sup> 王安祈，〈張敬先生傳〉。

<sup>40</sup> 洪惟助主編，《崑曲辭典》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁994。

<sup>41</sup> 曾永義，〈椰林大道五十年〉，頁14-15。

<sup>42</sup> 陳芳英，〈原來姹紫嫣紅開遍〉。

則是張先生重視的新進路，也是張先生戲曲研究上對後學影響最為深遠的部分。

張先生的排場理論為曾永義先生所吸收發揚，在傳奇排場方面，曾先生略作補充，認為可將套式曲情的特色也列入排場類型名稱，諸如「群戲歡樂同場」、「幽怨文細正場」、「雄壯北口武場」等等，如此可以充分說明排場所具備的情調氣氛。<sup>43</sup>曾先生對於張先生排場理論最重要的推進之功，在於賦予排場清楚的界義，並將排場的觀念推衍至所有戲曲劇種。曾先生將「排場」的義涵界定為：

所謂「排場」是指中國戲劇的腳色在「場上」所表演的一個段落，它是以關目情節的輕重為基礎，再調配適當的腳色、安排相稱的套式、穿戴合適的穿關，通過演員唱作念打而展現出來。<sup>44</sup>

此一界義顯然是從戲曲的舞臺性來思考的，每一排場皆為一段包含舞臺上所有元素的表演。由此界義，排場自然並非傳奇所獨有，而是存在於所有戲曲劇種之中。曾永義先生即由排場的角度，對元雜劇、京劇加以分析。時至今日，排場已成為戲曲研究中重要而基本的課題，以「排場」為題的專論也累積了不少成果，包括劇種排場規律及發展、劇作排場藝術論析等等。<sup>45</sup>正如王安祈先生所言，張清徽先生「以『投入劇場』之精神詮釋文獻史料，以『胸懷舞臺』之理念從事戲曲論文之撰著」，<sup>46</sup>張先生所處時代，文獻史料仍是戲曲研究最重要的材料，但不同於「以治史之法治戲曲」的研究路向，張先生以「搬演」的眼光與思維運用文獻史料，提示了以舞臺性為取向的研究進路，為臺灣的戲曲研究打開了新的局面。

<sup>43</sup> 曾永義，〈說排場〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988），頁 371-372。

<sup>44</sup> 同前註，頁 396。

<sup>45</sup> 以學位論文為例，以「排場」為題者計有 8 本，本文不一一列舉。

<sup>46</sup> 王安祈，〈張敬先生傳〉。

### 三、劇作批評範式的建立

關於戲曲作品的批評，古代向來以曲話、評點等形式呈現，雖每有高明見解，但畢竟缺乏系統性的論述。欲分析一部劇作，角度選擇、論述架構如何才算完備？早期戲曲研究對此尚無可依循的準則。張清徽先生曾針對南戲、傳奇的重要劇作專文探討，包括〈紫釵記與紫簫記之研究〉、〈吳炳梨花五種傳奇研究〉、〈論李笠翁十種曲〉、〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉、〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉等，<sup>47</sup>為後學建立了批評範式。歸納而言，張先生評析南戲、傳奇劇作的角度著重於下列數端。<sup>48</sup>

#### （一）情節布局

古代戲曲絕大多數取材於既有史傳雜說，再由劇作家剪裁、點染、脫化而成，此即曾永義先生所謂「以實作虛」<sup>49</sup>之法。正因為劇作家自出機杼構設故事者並不多見，張清徽先生評笠翁十種曲，便對其「憑空杜撰，平地起樓臺」<sup>50</sup>的創作方式極為肯定。不過，單靠憑空杜撰未必可成佳作，如蔣士銓《香祖樓》亦出自虛構，而張先生非但不以為翻新出奇，反倒指出此劇「以蘭花仙子謫貶塵俗而後遭受種種經歷折磨，重

<sup>47</sup> 這幾篇論文皆收錄於《清徽學術論文集》。其中蔣士銓《藏園九種曲》包含六種傳奇、三種雜劇。

<sup>48</sup> 張先生尚有〈南雜劇之研究〉一文，析論十位南雜劇作家之作品。張先生強調劇本不同於小說，能登上舞臺搬演的劇作才是真正的戲劇，其評析南戲、傳奇之作即著眼於場上效果。相較於此，張先生評析南雜劇，雖亦於各劇列舉其場面區分與各場聯套，但分析的重點卻在於曲文之佳妙、抒情之真摯，或劇作家櫟括辭賦成曲的工巧。此因張先生認為南雜劇大多為案頭之作，故以文學角度加以評論，與張先生對舞臺性的強調有所不同，亦無法顯現其評析劇作的特色，本文不列入討論範圍。

<sup>49</sup> 曾永義，〈戲劇的虛與實〉，《論說戲曲》，頁3。

<sup>50</sup> 張敬，〈論笠翁十種曲〉，頁417。

返仙界。……首揭其因，結總其果，皆以神仙道化場面應之」，<sup>51</sup>故事雖是虛構，神仙道化的情節架構卻是陳套。可知張先生所言之「新」，憑空結撰的「故事之新」並非首要，情節組織架構的「布局之新」才是關鍵。張先生評笠翁十種曲，稱其「好事多磨，平地風波，柳暗花明，苦盡回甘，將合而離，既失復得；一切人生世態，由此三四十齣戲文中離奇怪誕搬演上場。」<sup>52</sup>對其劇作情節布局之波折起伏、出人意料頗為稱許，認為具有「一新腐陋之陳跡，翻新曲壇之節目」的功績。<sup>53</sup>又如評《還魂記》第四十一齣〈耽試〉云：「茲先以柳生赴考誤期，作為關目上之一小波折；再於獲准應試，正待發榜之際，插入黃門奏報邊警一段，使波折而外更起波折，最後命杜帥禦寇，以致將發榜之事暫予擱置，層層波折，出人意外，變化起伏。」<sup>54</sup>湯顯祖以此一波三折之布局，一改南戲、傳奇中科場關目之俗套。

除講求曲折變化的新意外，張先生也指出情節須鋪陳緊湊、主腦分明，避免拖沓散漫、頭緒紛繁。如於〈紫釵記與紫簫記之研究〉一文，多處論及《紫簫記》布局不當之失。如評第七齣〈游仙〉云：「主題不明，旁枝特茂。紫釵不採此折甚是。」<sup>55</sup>評二十二齣〈惜別〉、第二十三齣〈話別〉云：「二齣係屬陪襯之筆，然不免佔去許多排場，劇寫生旦悲歡離合，實不暇處處點染，失之主從不分矣。紫釵刪除甚是。」<sup>56</sup>張先生認為湯顯祖以《紫釵記》重寫霍小玉、李益故事，對於情節布局的嚴謹分明有更周全的構思。又如評蔣士銓《冬青樹》云：「此冬青樹原在傳文文山之孤忠，附之以謝枋得，又益之以宮女王昭儀及謝太后，頭緒多端，不知主從。至於連篇累牘至三十八齣，亦嫌其拖延。」<sup>57</sup>

<sup>51</sup> 張敬，〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉，頁 462。

<sup>52</sup> 張敬，〈論笠翁十種曲〉，頁 417。

<sup>53</sup> 同前註。

<sup>54</sup> 張敬，〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉，頁 281。

<sup>55</sup> 張敬，〈紫釵記與紫簫記之研究〉，頁 290。

<sup>56</sup> 同前註，頁 291。

<sup>57</sup> 張敬，〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉，頁 481。

張先生分析劇作時又每每對於情節之埋伏照映仔細提點。如評《還魂記》第六齣〈悵眺〉云：「作柳生入多寶寺及後來韓生為幫襯人物等情節之張本。」<sup>58</sup>評《紫釵記》第五齣〈許放觀燈〉云：「黃衫客出現，……為他日情場變起非常時之豪俠行徑埋下伏筆。」<sup>59</sup>南戲、傳奇篇幅既長，情節鋪衍易致渙散，因此布局上尤須留意埋伏照映之關聯，使敘事線索分明，結構整一。

張先生以曲折變化、緊湊呼應、主從分明為論析南戲、傳奇情節布局之準則，又能不拘執定法，而就場上效果體察劇作家之靈慧機變，施予中肯評價。例如情節鋪陳緊湊是基本原則，《還魂記》第三十四齣〈詞藥〉卻一反此道。張先生認為「秘議之後若緊接回生一齣，大覺直率。今乃橫加詞藥一場以迂迴佈局之勢，由於觀眾在見到秘議一場之後，無不急於得睹杜女回生為快，於是觀眾心理愈迫切，場上揭曉愈遲緩，如是拔上高潮，而後始演出回生一幕，以快積久之企待。」<sup>60</sup>此齣刻意迂曲延宕，卻達到良好的蓄勢效果。

## （二）韻協格律

戲曲合樂而歌，曲牌的韻協格律與音樂旋律密切相關，曲文的韻協格律是否精嚴，則對演員行腔演唱造成影響，因此韻協與格律亦是張清徽先生論析劇作的重要角度。張先生最早曾在《明清傳奇導論》第三編〈明清傳奇技巧的研究〉立專章討論明代傳奇的用韻，張先生首先說明南北曲韻的差別，北曲曲韻無入聲，入聲派作平上去三聲，南曲曲韻嚴分平上去入四聲；北曲曲韻只有平聲分陰陽，南曲曲韻則四聲皆分陰陽，因此南北曲韻的韻部區分自然也不相同。南北曲起初都只是曲家隨口取叶，自周德清作《中原音韻》之後，北曲用韻方始統一。南曲部分，

<sup>58</sup> 張敬，〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉，頁 272。

<sup>59</sup> 張敬，〈紫釵記與紫簫記之研究〉，頁 287。

<sup>60</sup> 張敬，〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉，頁 279。

明初傳奇多依《洪武正韻》，後有范善濤《中州全韻》，直到清乾隆時沈乘慶作《韻學驪珠》，南曲曲韻才有一定的標準。<sup>61</sup>

張先生為求充分掌握明代傳奇用韻情況，以六十二種明代傳奇為材料，逐本逐齣檢核每支曲牌韻腳合韻與否。雖南北曲曲韻有別，唯因學界習慣上無論南北曲韻概以《中原音韻》為準，張先生為從眾之便，也取《中原音韻》為檢核依據。檢核結果共計有一千一百四十七條犯韻之例，歸納為三十八目，又作成「明代傳奇犯韻統計表」，依類目一一標註各劇犯韻齣次。此一統計結果具體揭示了明代南戲、傳奇作家用韻雜亂的程度，然而南曲曲韻既然晚至清代才有一致的標準可依循，若從「合於韻書」的角度來要求，明代傳奇用韻舛錯層出不窮，其實不難想見。張先生分析明代傳奇的犯韻，目的不在糾謬訾議，而是以具有歷史意識的通達眼光，指出明代傳奇犯韻幾乎無本無之的現象導因於曲韻標準建立過晚，反觀清人傳奇，曲韻既定，自然嚴謹得多。正因如此，評論明代傳奇用韻，須作通盤檢視，否則將會放大某一作品的犯韻之失，而忽略這其實是明代傳奇的整體現象；<sup>62</sup>而倘若某一類目只有一齣傳奇的某一支曲子犯韻，則可確認為作者之任意或忽略所致。由此，評論明代傳奇用韻得失遂得以有較客觀的判準。

張先生以上述明代傳奇犯韻統計為基準，用以檢核個別劇作。〈紫釵記與紫簫記之研究〉一文即從「用韻叶聲」的角度，逐齣列舉二劇韻協，以見其借韻、出韻之情形。其中東鍾、江陽、蕭豪、尤侯、歌戈不亂，齊微／支思／魚模三者相混者最多，先天／寒山／桓歡／廉纖／監咸諸韻部錯雜者亦所在多有，和明代傳奇犯韻的整體情形相符。值得注意的是，明代傳奇中真文、庚青相混者計一百四十三條，是張先生所列三十八目中次多者，但在《紫釵記》中未見其例，《紫簫記》亦僅見於

<sup>61</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第三編〈明清傳奇技巧的研究〉，頁 62-66。

<sup>62</sup> 張先生以吳梅批評《玉簫記》〈琴挑〉真文、庚青不分為例，事實上根據張先生統計，明代傳奇中真文、庚青相混者即有 143 條。

第二齣，故張先生稱之「難能可貴」。<sup>63</sup>不過整體而言，《紫簫記》僅有六齣全無犯韻，《紫釵記》則有二十四齣，雖較《紫簫記》嚴謹得多，但仍有半數以上齣次用韻相混。而依據張先生所訂犯韻類目，二劇即有二十二類之多，即使彼時南曲曲韻尚無一定標準，此二劇用韻錯雜的狀況在明代傳奇之中也算是較為明顯的了。

除韻協之考察外，張先生亦重視格律之斟訂，曾完成國科會報告〈湯若士還魂記斟律〉，<sup>64</sup>〈紫釵記與紫簫記之研究〉一文亦專立「譜律定調」一節，依據《納書楹曲譜》斟訂汲古閣本各曲牌格律。其中調名、句數、句式、字數、聲調等訛誤，所在多有。經由檢韻斟律，張先生具體說明《紫簫記》、《紫釵記》二劇「舛律錯韻，每越矩度」<sup>65</sup>的情況。湯顯祖劇作的音律早自明代開始就飽受非議，曾永義先生曾先後以〈論說「拗折天下人嗓子」〉、<sup>66</sup>〈再說「拗折天下人嗓子」〉<sup>67</sup>二文就歷來相關批評加以辨正，認為湯顯祖作劇追求自然高妙之藝術境界，不以人工音律自限，而常以個人體悟之自然音律加以調適，其劇作體製亦非崑腔水磨調化之後的「傳奇」，而是宋元戲文經北曲化與文士化演進而成的「新南戲」。歷來之批評者執守傳奇體製規律與崑腔水磨調精緻語言旋律的立場，在其眼中湯顯祖劇作自然多有舛誤訛亂。早期戲曲研究對於南戲演進至傳奇的過程尚未如此精細釐清，張先生仍是以「傳奇」的音律斟訂湯顯祖劇作，因此也就得出「舛律錯韻，每越矩度」的結論。儘管有此結論，張先生總評臨川諸作云：「在曲律上言，固多乖悖，但亦非每折皆越規矩，其關節大處，仍有可供後學模範，若概以臨川悖律而自許者，更屬唐突。」<sup>68</sup>實為通達之見。

<sup>63</sup> 張敬，〈紫釵記與紫簫記之研究〉，頁 293。

<sup>64</sup> 張敬，〈湯若士還魂記斟律〉。此文筆者未得寓目。

<sup>65</sup> 張敬，〈紫釵記與紫簫記之研究〉，頁 293。

<sup>66</sup> 曾永義，〈論說「拗折天下人嗓子」〉，《論說戲曲》。

<sup>67</sup> 曾永義，〈再說「拗折天下人嗓子」〉，《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004）。

<sup>68</sup> 張敬，〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉，頁 261。

### （三）聯套排場

戲曲音樂不只繫於個別曲牌，亦依存於曲牌聯綴而成之套數，惟戲曲套數又非單純樂律問題，亦是劇情推衍之載體，此為張清徽先生再三強調的觀點。因此如上文所述，張先生論南曲聯套，必著眼於與排場之配搭。聯套與排場為張先生評析南戲、傳奇最核心，亦是最具創發意義的角度。

上文曾舉《紫簫記》、《紫釵記》為例，說明張先生依譜斟律的精細功夫，不過張先生認為斟律應展現更積極的意義，不僅是逐句逐字比較得失而已：

應將斟律之重點，置於佈局結構及用套之關係上。……其佈局方面，與用套關係，究屬得失如何？能通澈其用套之得失，則一部傳奇之規律作用，自然大明，不僅訂古人之是非，亦即啟後學之門徑，如此斟律，方有意義。<sup>69</sup>

〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉一文即張先生發揮斟律之積極意義所作。此文以碩園改本為主，參校臧晉叔改本，分析《還魂記》情節配套之得失。首先一一列舉《還魂記》各齣聯套，再逐齣分析所用曲牌、套式之得失，得失的判準在於是否符合關目分量、腳色聲口、劇情類型。如評第二齣〈言懷〉，男主角登場用長引〔真珠簾〕以示隆重，是適當的；但後接集曲〔九回腸〕，此曲極細極慢，戲甫開場，一來無須細訴情懷，二來使氣氛沈悶，極不相宜。<sup>70</sup>又如評第三十五齣〈回生〉，此齣述杜麗娘返魂，事件本身極簡單，但卻是觀眾所期待的情節，不宜草草以過場墊戲，因此以套曲紛華其場面。〔出隊子〕至〔尾聲〕一套，純用粗細兩宜之曲牌，一方面可因應場上複雜動作，一方面又以半細唱之歌曲，滿足觀眾聆賞的需求。<sup>71</sup>

<sup>69</sup> 同前註。

<sup>70</sup> 同前註，頁 271。

<sup>71</sup> 同前註，頁 279。

聯套不只須符合該齣排場條件，又須考量前後齣次的承續起伏及相連排場的變化錯綜。如張先生指出第二十齣〈鬧殤〉為全劇重要大場，在此之前第十五齣〈虜謀〉、第十六齣〈詰病〉都無佳曲，第十七齣〈道覲〉又夾用科譚，為免冷場，至第十八齣〈診崇〉遂用〔金落索〕、〔金索掛梧桐〕集曲組套。此齣原可與第二十齣〈鬧殤〉直接相連，但為避免平鋪直敘，又插入第十九齣〈牝賊〉，用北套〔點絳脣〕敘李全作亂，隔斷第十八齣的細膩之聲，以及第十五、十六、十七齣的文靜場面，以使〈鬧殤〉之文細場面益顯出新。<sup>72</sup>

聯套與排場雖有基本律則，但亦有劇作家匠心獨運的變化運用，張先生就《還魂記》佳妙之處加以提點。如評第七齣〈閨塾〉云：

原屬過場戲，……首以繞池遊由旦角麗娘、貼角春香分念引曲，鄭重啟幕。再配以掉角兒主曲。按掉角兒係可粗可細之曲，今以旦、貼分唱，則為三眼一板四拍子之曲，當末角陳最良唱時，則轉化為二拍半（俗稱三眼），此不僅曲聲合各角口吻，且粗細聯誼，會成合唱局面。聆賞既酣，再殿以點板尾聲下場，寓熱鬧於聲樂交響之中，祇覺其以主場爭勝，反忘卻其為綴補小場，如此運用，乃見組套之妙。<sup>73</sup>

過場戲原用以過渡搭架，形式簡單，通常以一二隻曲牌組套，或連唱三四隻輕快短曲。<sup>74</sup>此齣用曲考究，關目雖是過場性質，卻帶來豐富的歌樂之娛。

透過對《還魂記》五十五齣聯套排場之分析，張先生得出湯顯祖作此劇「頗知傳奇組織之要訣」<sup>75</sup>的結論。因此若所謂「曲律」不局限於曲牌格律、聯套組織，也包括排場配置，則湯顯祖或可免於「不協律」之批評。

<sup>72</sup> 同前註，頁 275-276。

<sup>73</sup> 同前註，頁 272-273。

<sup>74</sup> 張敬，《明清傳奇導論》，第四編〈結論——劇藝綜合的檢討〉，第一章〈傳奇分場的研究〉，頁 110。

<sup>75</sup> 張敬，〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉，頁 284。

情節布局、韻協格律、聯套排場為張先生批評南戲、傳奇的主要角度，此外，張先生亦特別針對個別劇作之特點論其得失。如吳炳《粲花齋五種傳奇》「其曲詞之佳、其結構之妙、其排場之講求、其配角之注重，曲評諸家，莫不贊許」，<sup>76</sup>然而後世傳唱者卻僅有〈題曲〉一齣。張先生分析《粲花齋五種傳奇》聯套，發現共使用集曲一百五十六支，數量之多為傳奇中所罕見。集曲皆是贈板細曲，偶或為之，可新聆賞，但連篇如此，必然令觀者疲乏，這應是《粲花齋五種傳奇》不傳於歌場的主要原因。<sup>77</sup>又如評李漁《笠翁十種曲》，其曲文賓白專務淺顯。曲詞暢達，入耳易曉，確實是為施於場上而作。明代傳奇賓白每每失之過雅，甚至連使女僕役、販夫走卒亦作駢四儷六之句。李漁所作賓白，力求與人物相稱，實為劇作不可輕忽之處。<sup>78</sup>

吳炳與李漁諸劇又有一共同特點——淨丑腳之突出。明代傳奇素以生旦為主角，淨丑作為襯托、副佐之用，淨丑之科諢，亦多供調劑而已，此慣例至吳炳而大為改觀，使淨丑成為與生旦同等重要之腳色。尤其粲花五種之淨丑，不只以相比相映增益生旦之正面形象，更「藉淨丑之聲口，言人之所欲言，道人之所不敢道，且詼諧譏刺，盡譬盡喻，極新極奇，鋒利刻毒，大有言者無罪，聞者足戒之功。」<sup>79</sup>《粲花齋五種》淨丑突出的特點，前此無人論及，實為張先生之創見。至於李漁劇作重用淨丑，向來為人所熟知，張先生指出此一腳色運用之特點乃承襲吳炳《粲花齋五種》而來。《笠翁十種曲》科諢之妙，俯拾即是，確實達到了李漁所稱「看戲之人蔘湯」的效用。<sup>80</sup>在完成〈吳炳粲花齋五種傳奇研究〉、〈論李笠翁十種曲〉之後，張先生又寫成〈論淨丑角色在我國古典戲曲中的重要〉，再度申言淨丑腳的戲劇作用及其諷刺內涵，足見張先生對淨、丑腳的重視。

<sup>76</sup> 張敬，〈吳炳粲花齋五種傳奇研究〉，頁 358。

<sup>77</sup> 同前註，頁 360。

<sup>78</sup> 張敬，〈論李笠翁十種曲〉，頁 419-420。

<sup>79</sup> 張敬，〈吳炳粲花齋五種傳奇研究〉，頁 395。

<sup>80</sup> 張敬，〈論李笠翁十種曲〉，頁 422-423。

綜觀張清徽先生批評南戲、傳奇劇作的角度與方法，以「舞臺性」之藝術本質為根本，著眼於情節、布局、韻協、格律、聯套、排場、曲白、科誦、腳色等面向，透過精讀、校勘，運用豐富紮實的材料得出各項結論。張先生以嚴謹的治學態度，結合中文學術傳統的考據功夫與戲曲舞臺藝術的體證思考，建立戲曲劇作批評的範式，此一範式在曾永義先生思考研究長生殿的方法時提供了具體的參照。

曾先生所著《長生殿研究》<sup>81</sup>是根據其碩士論文《洪昇及其長生殿研究》修改而成，該書從「戲曲文學」、「排場」、「韻律」三方面論述《長生殿》的藝術成就。曾先生就讀研究所期間得鄭因百與張清徽兩位先生指導，「韻律」為鄭、張兩位先生研究戲曲的重要方法，曾先生在這方面受益於鄭因百先生者尤多，<sup>82</sup>「排場」之論則受張先生之啟發。曾先生分析《長生殿》之排場，其體例與張先生〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉一文相似，亦逐齣列舉套數，再論析該齣場面安排之得失、承上啟下之關聯。曾先生又詳加考察該齣聯套排場之承襲或影響，以觀照其源流變化。至於「戲曲文學」，分為六項子題，其中「布局」、「排場」、「文詞」（含曲文、賓白、科誦）、「音律」（含曲牌格律與韻協）四項<sup>83</sup>皆為上文所述張清徽先生批評南戲、傳奇劇作時著重之處，經由曾先生之傳承發揚，成為往後研究者評析南戲、傳奇劇作的普遍架構，由此可見張先生建立批評範式的重要意義。

<sup>81</sup> 曾永義，《長生殿研究》（臺北：臺灣商務印書館，1969）。

<sup>82</sup> 曾永義先生回憶當年撰寫碩士論文苦思研究方法時，因曾為鄭因百先生校對《北曲新譜》，領會鄭先生治學乃以乾嘉考據學做底子，也藉此學習比對曲譜、版本的細膩功夫，所以進行《長生殿》研究之初，便是先找出其各種版本、曲譜、曲律加以斟讎。見曾永義先生專訪紀錄，中央研究院明清研究推動委員會，劉瓊云教授訪談、吳佩熏博士撰稿。<http://mingching.sinica.edu.tw>（2021年7月25日作者讀取）

<sup>83</sup> 曾永義先生於《長生殿研究·前言》說明排場和韻律本亦為文學成就中的一部分，但因份量較多，又重在韻證考據，並非純論文字，所以獨立成章，而把所得結論在文學成就一章中扼要論述。頁2。

#### 四、韻文俳優體研究的開創

戲曲是張清徽先生韻文學研究的重點領域，累積的研究成果最為豐碩，而在戲曲之外，張先生也展現了發掘新課題的學術眼光。劉漢初先生在接受筆者訪問時，談起在臺大中文系受教於張清徽先生的往事，劉先生說張先生上課很平實，但會帶同學廣泛接觸各種資料，像是找詞話來推敲等等，打開同學的視野。<sup>84</sup>學術視野的開闊，不僅在教學中使學生獲益，也使張先生鑽研前人未言、或言而未詳的課題，其中以韻文俳優體研究最具新意。

「俳優體」之名首見於《太和正音譜》，為所列樂府體十五家之一，其下有注語云：「詭喻姪虐。即姪詞。」<sup>85</sup>其所謂「俳優體」係指以奇特形式描寫風月調笑的「淫詞」（姪、淫相通），取名「俳優」當是著眼於這類淫詞「滑稽戲耍」的特點。其後王驥德《曲律》有「論俳諧」與「論巧體」兩項條目，前者為滑稽諧謔之曲，後者列舉以數目入曲、短柱韻、嵌入各種名稱（如藥名、牌名、五色、五聲、八景等等）之曲、集句、離合等特殊形式。<sup>86</sup>「俳諧」仍取滑稽戲耍之意，「巧體」雖指各種特殊的形式，但這些特殊形式也常常具有遊戲性質與詼諧之趣，實與「俳諧」相涉，因而任訥於《散曲概論》便立「俳優體」一格，擴充其義，「凡一切就形式上材料上翻新出奇，逞才弄巧；或意境上調笑譏嘲，遊戲娛樂之作，一概屬之。」<sup>87</sup>任氏將散曲中的俳優體分為七項共二十五類，各類

<sup>84</sup> 劉漢初先生訪談紀錄。

<sup>85</sup> 明·丹丘先生涵虛子，《太和正音譜》（臺北：洪氏出版社，1982），卷上「予今新定樂府體一十五家及對式名目」，頁123。

<sup>86</sup> 明·王驥德，《曲律》（北京：中國戲劇出版社，1982，《中國古典戲劇論著集成》，第4集），卷三，頁135-137。

<sup>87</sup> 任訥，《散曲概論》（《散曲叢刊》，第4冊，臺北：臺灣中華書局，1984），卷二〈內容〉，頁22。

之下舉一、二曲例，為散曲俳體研究之始。張清徽先生研究韻文學中的俳優體便是在任訥散曲俳體之說的基礎上進一步開展深化而自成體系。

張先生之韻文俳優體系列研究，始於1977年〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉一文，1978年、1980年分別完成〈曲詞中俳優體例證之探索〉、〈詞體中俳優格例證試探〉，最後於1988年發表〈詩體中所見的俳優格例證〉，完成詩、詞、曲中俳優體的完整研究。〈詩體中所見的俳優格例證〉亦是張先生平生發表的最後一篇論文，張先生於文中說起此文之源起：

最先附在第一篇後（按：指〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉一文），久擬自詩經、楚辭而下，取各代、各家詩集，以及詩話、文論各書輯覽搜尋，探索整理，希望作一篇較完整的報告。可是十多年來未再申請任何研究補助，加上疏懶積習，因之此題久久擱置。<sup>88</sup>

可知張先生本即有意就各體韻文之俳優體進行系統性的研究。詩體之俳優體研究原為附論，因歷代詩材料豐廣遠超過詞曲，搜羅整理之難可想而知。雖張先生補足詩體中俳優體研究之夙願歷時十多年未能完全達成，但由張先生晚年仍心繫此論題，並對舊作進行增補修訂，足證張先生對俳優體研究之重視。

張先生研究韻文俳優體，非僅止於歸納分類，而是探本溯源，從中國語言文字之特質掌握文字遊戲之所以變化萬端的本質因素。張先生於〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉一文指出：

六書為我國文字製作引用的方法，四聲為我國文字讀音上陰陽平仄的概括大略。加上我國的語文又是一字一音的單切語，又是詞性不明，不受限制的孤立語，因此應用起來，變化多端，巧妙百出，生出許許多多錯綜複雜，光怪陸離的例證。<sup>89</sup>

<sup>88</sup> 張敬，〈詩體中所見的俳優格例證〉，頁 587。

<sup>89</sup> 張敬，〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉，頁 531。

這段話簡要說明了中國語言文字的特質。漢字具有形、音、義三項要素，字形方面以象形為基礎，又可在此基礎上增加筆畫或合體成字，因而在字形上發展出許多變化手法，諸如「離合」、「增損」、「借形」等等。<sup>90</sup>字音方面，漢語為單音節語言，漢字即為一字一音的單音節文字，音節由聲、韻、調結合而成，同音字又極為常見，由此，字音的變化衍生出「借音」、「切腳」、「雙反」等手法。<sup>91</sup>字義方面，漢語是孤立語，缺少構詞上的形態變化，不會因為人稱、時態、數量等等改變形態，詞性沒有固定的歸屬，而是根據詞在語法上的位置來決定。<sup>92</sup>形諸文字時，一個字是依其在語句中與其他文字的語法關係決定其詞性、意義，也因此構詞極為靈活多變。中國語言文字的特質是創作者極逞才思表現文字特技的根本條件，張先生又從而將文字遊戲的原理歸納為「化形」、「諧音」、「衍義」三者，使琳瑯眩目的文字特技有清楚貫串的理路可尋。〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉一文即從本質探求與分析原理兩方面為俳優體系列研究建立根基。

根基既立，其後張先生分從曲、詞、詩各體韻文學探討其中俳優體的面貌。張先生廣博蒐集材料，主要成果在於建立各體韻文俳優體的分類架構，提供豐富例證，所分類目皆可依歸於「化形」、「諧音」、「衍義」三項原理。各體韻文俳優體類目不一，繁簡有別，曲中俳優體種類既多，數量亦最為可觀。詞中俳優體種類、數量皆不及曲。詩中俳優體類目雖較曲為多，但不少類別之下只有一二例證，整體數量不及詞曲。各體韻文俳優體面貌之異，張先生認為乃各體韻文文體本質不同所致。

各體文學皆有其「體式」，也就是因其文體之性質、功能，而應具備的標準藝術形相。<sup>93</sup>張先生即云：「所謂詩莊詞媚，詞收曲放，是其大

<sup>90</sup> 同前註，頁 535-544。

<sup>91</sup> 同前註，頁 548-549。

<sup>92</sup> 葉蜚聲、徐通鏞，《語言學綱要》（北京：北京大學出版社，1984），頁 116-117、132。

<sup>93</sup> 顏崑陽，〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉、〈中國古典文學批評術語·體勢〉，《六朝文學觀念論叢》（臺北：正中書局，1993），頁

分別處。認真說來，詩、詞、曲三體在格調、趣味、精神、意態各項咸各具一型。」<sup>94</sup>詩自來為文人抒寫情志之載體，亦為其有意傳世的「正統文學」，詩之「莊」正根源於此。雖然以詩為戲並非罕見，畢竟偶一而為，張先生所列各類詩中俳優體，以「離合」、「鑲嵌」兩類居多，二者皆盛行於六朝，是又與時代風尚、文人競巧有關，論奇技奪目，實不及詞曲。詞與曲原本皆為合樂之歌辭，用於宴飲娛樂，但發展演變的軌跡有別，其藝術形相亦各異。張先生指出詞起於民間，隨著文人介入創作，愈趨重視文藻、格律、寄意，至南宋，尤其精嚴工雅。不過，詞雖然在發展過程中漸趨雅化，其體質上的娛樂成分仍然留存幾分，部分詞人多有俳優遊戲之作，卻也因而招致「卑俗」、「俚詞」之批評。歷來對詞的藝術判準以和婉明麗、溫潤秀潔為正宗，強調導源風雅，屏去雜流。<sup>95</sup>在此品評標準下，被鄭因百先生稱為「翩翩佳公子」的詞，<sup>96</sup>其中的俳優之作自然在種類與數量上都難以與帶有「惡少氣味」<sup>97</sup>的曲相匹敵。張先生認為曲體本屬遊戲文字，以資笑樂，「自非廟堂雅頌之莊嚴，亦無風詩比興之宏旨，初無所存心於抗志希古，儕於著作之林」，<sup>98</sup>擺脫莊嚴包袱與風雅傳統的曲，百無忌禁，雅俗並陳，莊諧雜出，即或寄托憤世之懷，也多以嘻笑怒罵，嘲譏戲謔的玩世姿態展現。<sup>99</sup>曲體之特質如此，其中俳優體在數量上、在翻新出奇的技法上，也就遠勝詩、詞之所能。唯曲中俳優體未見化形原理之運用，此係曲之體式所致。曲為耳目之娛，必須入耳即曉，而化形離合必於案頭思索方可體會其妙趣，故與曲之體式不合。

---

121-149、360-367。

<sup>94</sup> 張敬，〈詞體中俳優格例證試探〉，頁 617。

<sup>95</sup> 同前註，頁 618-619。

<sup>96</sup> 鄭騫，〈詞曲的特質〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972），上冊，頁 59。

<sup>97</sup> 同前註，頁 61。

<sup>98</sup> 張敬，〈曲詞中俳優體例證之探索〉，頁 665。

<sup>99</sup> 同前註，頁 662-665。

張清徽先生將正統文學觀念下「不入流、不列等、不算數、不夠品、不及格」<sup>100</sup>的韻文俳優體視如奇珍異寶，鄭重其事加以研究，王安祈先生認為此與張先生特別重視古典戲曲中的淨丑腳一樣，同為其「性情與學術相互涵融發明」的成果。<sup>101</sup>王先生以張先生「秉性孤傲、心境抑鬱，於世態人情每有激憤鬱勃之慨，凡遇與其性情不合之人事，輒以諧謔之言嘲弄調笑，此實為先生孤寂抑鬱之逆折反映。」<sup>102</sup>試觀張先生極力肯定淨丑腳「嬉笑怒罵，諷世警俗」、「詼諧諷刺，鋒利刻毒」<sup>103</sup>的特質與作用，以及論韻文俳優體時流露「是亦才智之士鬱愁之昇華，抑聰慧性靈之浪拋心力歟！」<sup>104</sup>之喟嘆，確實透顯鬱憤之情。不過，詼諧風趣、爽朗幽默、甚至帶著天真的淘氣，亦是張先生性情的一部分。臺灣大學中文系退休教授齊益壽先生追憶師長們聚餐時張清徽先生「捉弄起鬨，豈止不落人後，更是一馬當先」，有一回張先生發現自己有一位同輩親友竟然大了孔德成先生一輩，從此便常常當著學生的面要孔先生「喊姑姑，喊姑姑」，惹得孔先生呵呵大笑。<sup>105</sup>劉漢初先生回憶當學生時常常到張先生家，師生一起燒飯，張先生煎魚每每脫皮，便把這魚取名「裸奔魚」；後來師生合作煎魚，張先生便將這道菜改稱「師徒魚」。廖玉蕙先生提起從前張先生打電話來時，總裝出嬌滴滴的聲音請廖教授聽電話，每回都被廖先生的女兒識破。<sup>106</sup>其幽默風趣若此，則張先生研究淨丑腳、研究韻文俳優體，亦自有源於性情之真而賞其滑稽妙絕之一面。

有關韻文俳優體之探討，除曲體中俳優體前有任訥稍事分類舉例之外，詩、詞之俳優體研究皆由張先生首開風氣。從韻文俳優體的創作本質、變化原理，以至各體韻文俳優體的形式分類、異同比較，再就其遊

<sup>100</sup> 張敬，〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉，頁 531。

<sup>101</sup> 王安祈，〈張敬先生傳〉。

<sup>102</sup> 同前註。

<sup>103</sup> 張敬，〈論淨丑角色在我國古典戲曲中的重要〉，頁 127、130。

<sup>104</sup> 張敬，〈曲詞中俳優體例證之探索〉，頁 734。

<sup>105</sup> 齊益壽，〈風景舊曾諳——懷念張亨先生〉，《張亨教授紀念集》（臺北：張亨教授紀念集編輯委員會，2017），頁 94-95。

<sup>106</sup> 廖玉蕙，〈接下來的戲該如何演〉，《中華日報》，1997/1/11，第 14 版。

戲不經的藝術表現給予評價，其研究可謂完整而有系統。張先生對俳優體的研究，突顯出古典詩歌中遊戲、俚諧的面向，從而激發後學俳優體之外的學術探索。如曾永義先生研究俗文學時，將張先生所歸納俳優體的變化原理轉化為謎語構成原理。此因張先生所言「化形」、「諧音」、「衍義」三原理係以我國語言文字特質為本源，謎語之構成亦不外乎語言文字形、音、義特質之變化運用。<sup>107</sup>又如陳慷玲《山谷詞及其詞論研究》就黃庭堅俗詞對元曲發展的影響加以討論，張以仁先生曾讚賞其見解獨到。劉漢初先生說道，這是自己注意到張清徽先生關於詞中俳優體的研究，而於指導陳慷玲寫作碩士論文時特別提醒其多留意思考，論其根源，實受張先生的啟發。

## 結語

「戲曲」與「韻文俳優體」是張清徽先生研究韻文學的兩大課題，前者投注最多心力，後者心裁獨出，而皆投映出張先生之性情與愛好，不僅僅是案頭學問而已。張先生渡海來臺，率先為臺灣的戲曲研究打下南曲劇種研究的根基，勾勒南戲、傳奇、南雜劇的劇種特質與發展面貌，提供後學對南曲劇種的概要認識，尤其南雜劇研究更開啟對明代雜劇新變的探討。早期戲曲研究以文獻考據為主要進路，又有精研歌唱樂律的曲律之學，張先生雖兼具考據與曲律研究之功夫，但強調戲曲終以搬演為藝術權衡之依歸，並建構完備的傳奇排場理論作為權衡之標準，開啟以舞臺性為取向的新研究進路，也促進戲曲排場理論的發展，影響所及，排場分析已成為判別戲曲舞臺藝術的重要方法。張先生又秉持以舞臺性為核心的批評觀點，透過精讀細校，針對南戲、傳奇名作加以論析，在評論角度與論述架構上建立後學可依循的範式。除上述以南戲、傳奇

<sup>107</sup> 曾永義，《俗文學概論》（臺北：三民書局，2003），首編〈貳、謎語〉，頁128-132。

為主的研究成果之外，張先生又對韻文俳優體進行一系列開創性的研究，分析俳優體之所以生發創造的本質因素與變化原理，繼之分論詩、詞、曲中之俳優體，建立分類架構，比較異同。後來的研究者將張先生的俳優體研究成果轉化運用於俗文學、俗詞與戲曲之關係等不同課題，激發新的學術探索。

劉漢初先生認為張清徽先生上課看似平實簡單，但常常關注其他學者較少論及的問題，他帶給學生的其實是非常重要的學術能力——發掘新課題的視野。綜觀張先生的韻文學研究，確實可以印證劉先生的看法。除上文所論諸多開創性的研究之外，如〈南宋詞家詠物論述〉討論南宋詠物詞的發展與名家風格、〈琵琶記中的寶藏〉整理《琵琶記》中蘊藏的社會史料與文學史料、〈由南戲傳奇資料臆測北雜劇中的一項懸疑〉推論元雜劇的「詩云」（詞云）應是採取擲彈伴唱的方式演出，論題或大或小，皆為前人所罕言者。對於新發現的研究課題，張先生總是以豐富的文獻材料進行探究，陳芳英先生曾說從張先生身上獲益最大的是，聰明絕頂如張先生卻一再提醒學生讀書要下最笨的功夫。<sup>108</sup>張先生一切開創性的研究，無不是身體力行笨功夫的結果。他為曾永義先生一字一句講解《長生殿》，也是為曾先生示範如何以笨功夫將學術新課題紮紮實實研究出來。新視野與笨功夫，是張清徽先生第九研究室傳遞給門下子弟的心法，也是對後學治學態度的重要啟迪。

<sup>108</sup> 陳芳英，〈原來姹紫嫣紅開遍〉。

## 主要徵引文獻

### 一、傳統文獻

明·丹丘先生涵虛子，《太和正音譜》。臺北：洪氏出版社，1982。

明·王驥德，《曲律》。《中國古典戲劇論著集成》，第4集。北京：中國戲劇出版社，1982。

### 二、近人論著

#### （一）專書或專書論文

王季烈，《螭廬曲談》。臺北：臺灣商務印書館，1971。

任訥，《散曲概論》。《散曲叢刊》，第4冊。臺北：臺灣中華書局，1984。

吳梅，《顧曲塵談》。載於王衛民編，《吳梅戲曲論文集》。北京：中國戲劇出版社，1983。

林中斌，〈我的父母〉。《劍與花的歲月——林中斌凡塵隨筆》。臺北：商訊文化事業股份有限公司，2009。

周志文，《記憶之塔》。臺北：印刻文學生活誌出版股份有限公司，2010。

洪惟助主編，《崑曲辭典》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。

張敬，《明清傳奇導論》。臺北：華正書局，1986。

——，《清徽學術論文集》。臺北：華正書局，1993。

許之衡，《曲律易知》。臺北：郁氏印獎會，1979。

曾永義，《長生殿研究》。臺北：臺灣商務印書館，1969。

——，《明雜劇概論》。臺北：學海出版社，1979。

——，〈說排場〉。《詩歌與戲曲》。臺北：聯經出版事業公司，1988。

- ，〈論說「拗折天下人嗓子」〉。《論說戲曲》。臺北：聯經出版事業公司，1997。
- ，〈論說「戲曲劇種」〉。《論說戲曲》。臺北：聯經出版事業公司，1997。
- ，〈戲劇的虛與實〉。《論說戲曲》。臺北：聯經出版事業公司，1997。
- ，〈《俗文學概論》〉。臺北：三民書局，2003。
- ，〈再說「拗折天下人嗓子」〉。《戲曲與歌劇》。臺北：國家出版社，2004。
- ，〈椰林大道五十年〉。《椰林大道五十年》。臺北：國家出版社，2009。
- 齊益壽，〈風景舊曾諳——懷念張亨先生〉。《張亨教授紀念集》。臺北：張亨教授紀念集編輯委員會，2017。
- 葉蜚聲、徐通鏘，〈《語言學綱要》〉。北京：北京大學出版社，1984。
- 鄭騫，〈詞曲的特質〉。《景午叢編》，上冊。臺北：臺灣中華書局，1972。
- 顏崑陽，〈中國古典文學批評術語·體勢〉。《六朝文學觀念論叢》。臺北：正中書局，1993。
- ，〈論文心雕龍「辯證性的文體觀念架構」〉。《六朝文學觀念論叢》。臺北：正中書局，1993。

## （二）期刊論文

- 林鶴宜，〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉。《戲劇研究》，第3期（2009.1），頁1-47。
- 張全恭，〈明代的南雜劇〉。《嶺南學報》，第六卷第1期（1937.1），頁1-80。
- 張敬，〈評張相：「詩詞曲語辭典」〉。《民主評論》，第八卷第18期（1957.9），頁20-21。

——，〈南北曲牌調與唐宋大樂樂律之淵源考〉。《國立臺灣大學文史哲學報》，第11期（1962.9），頁39-138。

——，〈傳奇腳色之配搭及場面之安排〉，《漢學研究》，第六卷第1期（1988.6），頁95-103。

游宗蓉，〈鄭因百先生戲曲學述評〉。《東華漢學》，第18期（2013.12），頁331-376。

楊錦郁，〈填詞唱曲說人生——專訪張敬教授〉。《文訊》革新第22期、總號61期（1990.11），頁96-100。

### （三）報章雜誌

姚曼華，〈張清常先生和不可朽的校歌〉。《中華讀書報》，2008/8/20。  
<https://www.tsinghua.org>

陳芳英，〈原來姹紫嫣紅開遍〉，《中華日報》，1997/1/11，第14版。

黃啟方，〈臺大中文系第九研究室〉。《中華日報》，1997/1/11，第14版。

廖玉蕙，〈接下來的戲該如何演〉。《中華日報》，1997/1/11，第14版。

賞花閒人，〈懷念張敬老師〉。《世界日報》，2017/5/17。

應平書，〈願世世做老師的學生〉。《中華日報》，1997/1/11，第14版。

### （四）網站資料

王安祈，〈張敬先生傳〉，國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>

洪國樑，〈張以仁先生傳〉。國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>

劉漢初，〈劉翔飛先生傳〉。國立臺灣大學中國文學系網頁，<http://www.cl.ntu.edu.tw>

劉瓊云教授訪談、吳佩熏博士撰稿：曾永義先生專訪紀錄，中央研究院明清研究推動委員會，[http://mingching.sinica.edu.tw/en/Academic\\_Detail/867](http://mingching.sinica.edu.tw/en/Academic_Detail/867)

## 附錄：張清徽先生學術年表

本表之編製，以張清徽先生學術論著發表的時間為主要依據，有關張先生早年於大陸求學、任教經歷，則參考楊錦郁〈填詞唱曲說人生——專訪張敬教授〉與王安祈〈張敬先生傳〉所記載其生平事跡。表中論著註記「\*」者，表示該文收錄於張先生所著《清徽學術論文集》。

1912年	出生於貴州安順	
1930年(?)	高中畢業後，進入北平女子文理學院國文系就讀	
1934年(?)	大學畢業後，進入北京大學文科研究所就讀	
1938年	隨校遷往昆明西南聯大	
1942-1945年間	擔任成都燕京大學國文系助教，後升任講師，並於當時遷校成都的金陵女子大學、齊魯大學兼課	
1949年	抵達臺灣	
1951年	應臺靜農先生邀請，任教於臺灣大學中文系	
1953年	發表〈胡適言論集甲編〉	《自由中國》第八卷第8期
1955年	發表〈元明雜劇描寫技術的幾個特點〉*	《大陸雜誌》第十卷第10、11期
1957年	發表〈評張相「詩詞曲語辭典」〉	《民主評論》第八卷第18期
1958年	發表〈李漁〉	收錄於《中國文學史論集》(臺北：中華文化出版事業委員會)
1960年	通過國科會論文〈明清傳奇研究〉	
1961年	出版《明清傳奇導論》	由〈明清傳奇研究〉改名(臺北：東方書店)

1961年	通過國科會報告〈南北曲韻律考〉	
1962年	南北曲牌調與唐宋大樂樂律之淵源考	臺大《文史哲》學報第11期
1963年	通過國科會報告〈湯若士還魂記韻律〉	
1965年	通過國科會報告〈南雜劇之研究〉*	
1966年	通過國科會報告〈紫釵記與紫簫記之研究〉*	
	發表〈南曲聯套述例〉*	臺大《文史哲》學報第15期
1967-1968年	擔任美國密西根東蘭馨州立大學傅爾布萊特訪問學人	
1969年	發表〈元代戲曲中所見的孔孟思想〉	《孔孟月刊》第七卷第9期
1971年	發表〈吳炳粲花五種傳奇研究〉*	臺大《文史哲》學報第20期
1972年	通過國科會報告〈南宋詞人詠物之研究〉	
	發表〈列女傳與其作者〉	《中央月刊》四卷12期
1975年	發表〈詩詞在中國古典小說戲曲中的應用〉*	《中外文學》三卷11期
	發表〈論李笠翁十種曲〉*	《幼獅文藝》四十一卷5期
	發表〈蔣士銓「藏園九種曲」析論〉*	《中國書目季刊》九卷1期
1976年	發表〈湯若士牡丹亭還魂記情節配套之分析〉*	《東吳文史學報》第1期
1977年	發表〈南宋詞家詠物論述〉*	《東吳文史學報》第2期
	發表〈論淨丑角色在我國古典戲曲中的重要〉*	《幼獅月刊》四十五卷5期
	發表〈我國文字應用中的諧趣——文字遊戲與遊戲文字〉*	《幼獅學誌》十四卷3期
1978年	發表〈曲詞中俳優體例證之探索〉*	《國立編譯館館刊》七卷1期

1980年	發表〈讀「明傳奇的一些關注和技巧」〉	《中外文學》九卷3期
	發表〈詞體中俳優格例證試探〉*	中央研究院第一屆國際漢學會議——文學組
1981年	發表〈琵琶記中的寶藏〉*	《臺靜農先生八十壽慶論文集》
1983年	發表〈由蔣捷竹山詞略論詩詞的時代分劃——〈蔣捷及其詞序〉〉	《中外文學》十一卷10期
1984年	發表〈「蒲松齡禳妒咒研究」講評〉	《中外文學》十三卷3期
1985年	發表〈從姜白石詞序論詞序的淵源〉	《臺大中文學報》第1期
1986年	修訂出版《明清傳奇導論》	臺北：華正書局
	發表〈由南戲傳奇資料臆測北雜劇中的一項懸疑〉*	中央研究院第二屆國際漢學會議——文學組
1988年	發表〈傳奇腳色之配搭及場面之安排〉	《漢學研究》第六卷第1期
	發表〈詩體中所見的俳優格例證〉*	《臺大中文學報》第2期
	自臺灣大學中文系退休	
1993年	由弟子曾永義、李惠綿等人編輯整理，出版《清徽學術論文集》	臺北：華正書局
1994年	出版《列女傳今註今譯》	臺北：臺灣商務印書館
1996年	病逝於臺大醫院	

## Selected Bibliography

*China Daily News Supplement*, China Daily News, 1997.1.11.

Wang, Ji Liey. *In Lu Qu Tan*. Taipei: Taiwan Shang Wu Press Co.Ltd, 1971.

Wang, An Qi. *Zhang Jing Xian Sheng Chuan*. The web page of National Taiwan University.

Xu, Zhi Heng. *Qu Lü Yi Zhi*. Taipei: Yu Shi Jiang Yin Hui, 1979.

Zhang, Jing. *Ming Qing Chuan Qi Dao Lun*. Taipei: Hua Zheng Book Store, 1986.

Zhang, Jing. *Qing Hui Xue Shu Lun Wen Ji*. Taipei: Hua Zheng Book Store, 1993.

Zeng, Yong Yi. *Ye Lin Da Dao Wu Shi Nian*. Taipei: Guo Jia Publishing House, 2009.

Zeng, Yong Yi. *Chang Sheng Dian Yan Jiu*. Taipei: Taiwan Shang Wu Press Co.Ltd, 1969.

Zeng, Yong Yi. *Shi Ge Yu Xi Qu*. Taipei: Lian Jing Press Co.Ltd., 1988.

Zeng, Yong Yi. *Lun Shuo Xi Qu*. Taipei: Lian Jing Press Co.Ltd, 1997.

**The Torch-Passer of Office No. 9:  
Prof. Chang Ching-Hui and Her Founding and Legacy  
of Chinese Verse Literature Studies**

**Tsung-Jung Yu\***

**Abstract**

The Office No. 9 is Prof. Chang Ching-hui's office at the Department of Chinese Literature, National Taiwan University. Prof. Chang started her teaching at National Taiwan University in 1951 and devoted herself to the study and teaching of Chinese verse literature for over forty years. This article discusses Prof. Chang's achievement in Chinese verse literature studies and focuses on her innovative perspective and influence on later researchers from the following four aspects: "Precursor to the Study of *Nanxi* Types," "Developer of Approaches to *Xiqu* Studies," "Creator of Drama Criticism Models," and "Founder of *Paiyou* Verse Studies." First of all, after Prof. Chang came to Taiwan from mainland China, she paved the way for the study of *nanxi* types by outlining the characteristics and developments of *nanxi*, *chuanqi*, and southern *zaju*. She provided later researchers with a general understanding of *nanxi* types and started the investigation into the new change of *zaju* in the Ming Dynasty particularly with her southern *zaju* studies. Secondly, the main approach that the early *xiqu* studies adopted was *kaoju* or textual criticism along with the study of metrical principles of music and singing. Prof. Chang, however, emphasized that the artistic evaluation of *xiqu* should depend on their staging and formulated a comprehensive theory about the *paichang* or mise-en-scène of *chuanqi* as the standards of evaluation. Consequently, she opened a new

---

\* Associate Professor, Department of Sinophone Literatures, National Dong Hwa University

stage-based study approach and fostered the development of the *mise-en-scène* theory of *xiqu*. Since then, *mise-en-scène* analysis has become a major method to assess the stage art of *xiqu*. Next, upholding a critical perspective of the staging quality as the core, Prof. Chang analyzed *nanxi* and *chuanqi* masterpieces and thus created the models of critical angles and discourse frameworks that can be followed and used. Lastly, Prof. Chang conducted a series of studies on *paiyou* verses which analyzed the essential factors and principle of change for the birth of the *paiyou* form. Furthermore, she examined the *paiyou* form in poetry, *ci*, and *qu* respectively so as to categorize the form and compare their differences. Originated by Prof. Chang, this series of studies and their results have been transformed and applied to different topics of study by later researchers, inspiring new scholarly explorations. With her groundbreaking scope and rigorous scholarship, Prof. Chang and her Chinese verse literature studies have been an academic epitome that brings forth rich nourishment and enlightenment to later researchers.

Keywords: Chang Ching, Chang Ching-Hui, *xiqu*, *chuanqi*, *paiyou* form, verse literature