

中國戲曲史

周貽白

永祥印書館刊



中央日報資料室

分類號

2052

著者號

2052

登錄號

2052

中國戲劇小史

周貽白

編主泉范

庫文識知年青

種六十第 輯一第

刊館書印祥永



國立中央圖書館

臺北市

總館

登錄號

824.09
8656
35

中國戲劇小史 目次

第一章	中國戲劇的形成……………	(一)
第二章	唐宋間的戲劇……………	(二)
第三章	南戲與北劇……………	(三四)
第四章	明代戲劇概況……………	(三九)
第五章	崑曲與亂彈……………	(四九)
第六章	皮黃劇的勃興……………	(五九)
第七章	文明戲與話劇……………	(六九)
第八章	中國戲劇前途的展望……………	(七九)

國家圖書館



002573243



第一章 中國戲劇的形成

有人說，中國戲劇，已經有三千年的歷史，其最大根據，便是春秋時代楚國優孟爲孫叔敖衣冠的一段故事，據史記滑稽列傳載：「優孟，故楚之樂人也，長八尺，多辯，常以談笑諷諫……楚相孫叔敖，知其賢人也，善待之，病且死，屬其子曰：『我死，汝必貧困，若往見優孟，言我孫叔敖之子也。』……往見優孟，優孟曰：『若無遠有所之！』即爲孫叔敖衣冠，抵掌談語，歲餘，像孫叔敖，楚王左右，不能別也。莊王置酒，優孟前爲壽，莊王大驚，以爲孫叔敖復生也……乃召孫叔敖之子封之寢丘……」這段故事的確有點像是戲劇。因爲戲劇的原理，是過去事實的複現。伶人在舞台上所表現的，無非是故事中人物的模仿。優孟既能以孫叔敖的衣冠而抵掌談語，竟使楚王左右不能辨別，其技術當必不差。然而，嚴格地說來，優孟所模仿的，不過一個孫叔敖而已。

他並不會以孫叔敖的經歷編爲故事，而作重複地再現，故雖能像真，卻非真正的戲劇。

真正的戲劇應該是一種怎樣的形式呢？根據 Clayton Hamilton 的戲劇

論所下的定義說：「一篇戲劇，是一段特意做來在舞台上，觀衆前，用優人來表演的故事。」這定義，在中國戲劇說來，雖未十分確切。但戲劇的表演，必須有故事作爲骨幹，則實爲不刊之論。關於此點，如果細心考察起來，則所謂中國戲劇的三千年歷史，至少要減少二千年。這並不是我們自認落伍。因爲根據記載，中國以優人表演故事，在唐代才有一種具體的形式。而劇本的產生，卻須下推至於宋代。雖然歌舞兩項，遠在春秋之前即已發達。但其中心不在故事的表演，所以不能認爲是戲劇。不過，中國戲劇的形式，向來偏重歌舞。雖有故事，也是借歌舞的音聲姿態而表現出來。這情形就拿現在的皮黃劇來看，也還是這樣。（話劇除外）因之，中國戲劇的形成，雖在唐宋時代，而其胚胎的孕育，卻早在歌舞方面種下根源。

歌與舞，本來是兩項獨立的藝術。其合爲一道表演，當爲插入故事而成爲戲劇的初步。這情形，在中國發生得很早。呂氏春秋載：「葛天氏之樂，三人操牛尾，投足而歌八闕。」又「陰康氏作爲樂舞，以宣導其民。」葛天氏，陰康氏，在中國爲上古時代，遠在神農氏之前，其說若果可信，則「載歌載舞」之風，由來已久了。但此說或起於傳聞，不足爲據。惟呂氏春秋作者呂不韋爲秦時人，既然有此一說，至少周秦時代當已如此。至於以舞蹈的姿態與歌曲的音聲來表示一項特殊的意義，則周初卽已有之。禮記文王世子載：「下管象，舞大武。」鄭玄註曰：「象，周武王伐紂之樂也。以管播其聲，又爲之舞。」象字，可作象徵其事解釋，並非如實表演，何以見得中國的大聖人孔子，曾經有過解說，據史記樂書載：「賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言及樂……子曰：『居，吾語汝。夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也。發揚蹈厲，太公之志也。武亂皆坐，周召之治也。且夫武始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分陝。周公左，召公右，六成復綴以崇天子，夾振之而四伐，盛威於中國也。分夾而

進，事蚤濟也。久立於綴，以待諸侯之至也。」據此，可見中國的歌舞趨向於故事表演的一斑。

中國戲劇的演員，舊名俳優，又名優伶，簡稱爲優。這稱謂的來歷，也是從古代的歌人舞人相沿下來的。前引「優孟爲孫叔敖衣冠」便是姓孟或者名孟的俳優。其他見諸史傳的，尚有優施、優旃，都是因其爲俳優而在姓或名上冠以優字。這種人除了能歌善舞之外，有時也說說笑話，替人家解解悶。在君王面前說起來，便是一種弄臣，完全是娛樂別人的一項職業。不過，他們有便給的口才，靈敏的感覺，常常借着一件事，來對君王加以諷勸或譏刺。比方秦始皇時，想要起建一所大的花園，東至幽谷，西至雍陳倉，地位包括很廣。這無疑地是一件勞民傷財的事。於是他的弄臣優旃說：「很好，最好是在花園裏養許多禽獸，如果有了寇警，可以讓麋鹿用角去抵觸他。」秦始皇知道這是一種諷刺，於是把這個意思打消。

歌舞既合爲一道，又有這種善於詞令的俳優，戲劇的發生，應該只是指顧問事。

然而，歌舞只是歌舞，俳優只是俳優，他們只從單方面邁進，而不曾聯合起來。其間最大的原因，便是故事的表演，尚不爲人重視。這情形，一直延長到漢朝，仍是如此。比方當時的樂曲，便可以分爲好幾類。據文獻通考載：「一曰大予樂，郊廟上陵用之；二曰雅頌樂，辟雍享射用之；三曰黃門鼓吹樂，天子宴羣臣用之；四曰短簫鐃歌樂，軍中用之。」此外尚有騎吹橫吹等名目，騎吹，爲車駕出巡時的進行曲；橫吹，係軍中馬上所奏。不但樂曲分類如此，而且，這時期的外族音樂，已開始流入中國。樂曲的音律，亦漸趨雜亂。據中華古今注云：「橫吹，胡樂也。張博望入西域，傳其法。」又樂器方面，亦有來自外族者，如琵琶，胡笳，羌笛，實其最顯著的三項。

漢朝的舞蹈，今所知者，僅爲祭祀或慶祝時所用的一種儀節。而且多係沿用前代遺製或改其名稱。如文始舞，卽爲韶舞的改名。（孔子在齊聞韶，三月不知肉味，卽指此）五行舞，則仍爲秦時舊物。他如武德舞，巴渝舞，四時舞，雖或指功勳或按時地，而係當時創作。但非具體表現。惟公莫舞一種，相傳漢高祖與項羽鴻門之宴，項莊

舞劍，項伯隔之以袖，且語莊曰：「公莫！」因創爲此舞。其間雖略含故事意味，仍非如實表演。故只能與「象」、「武」之類作同等觀。不能卽認爲戲劇形式。

漢代之戲劇既無跡象可尋，然促成戲劇創始之事物，則已漸呈端緒。這便是與當時樂舞爭勝一時的所謂百戲。百戲者，卽古之散樂。其門類包括頗廣，據張衡西京賦所列名目，有扛鼎、尋撞、衝狹、鸞躍、跳丸、走索、吞刀、吐火、曼延等等。其中除曼延一種，係假作龍蛇及諸獸之形，有如今日之掉龍燈、舞獅子外，其他全屬於武技的表演。非但無故事可言，抑且無模枋的動作。如扛鼎，卽今之大力士舉仙人担之類；尋撞，卽今之爬竿上高；衝狹，卽今之穿刀門之類；鸞躍，卽今之跳高或翻筋斗。他如跳丸走索，吞刀吐火，皆今之江湖賣解之流所優爲者。以後之戲劇，雖或含有此類雜技，但非促成戲劇表演故事之主力。惟當時有一種所謂角觝戲，傳係六國時所造，其初本爲二人頭帶面具，互相角力。面具上有角，借象古代蚩尤之形，故一名蚩尤戲。到了漢代，則已加入故事成分。西京賦云：「東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救，扶邪作蠱，於

是不售。關於此事，西京雜記記載較詳，據云：「有東海人黃公，少時爲術，能制御蛇虎。佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不復能行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，乃爲虎所殺。俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角觝之戲焉。」然則東海黃公本爲一種類似歌舞的散樂，漢帝取爲角觝，當因其最後須與虎鬪，故扮成其狀以競技。又西京賦云：「女娥坐而長歌，聲清暢而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之儼。」李善註：「女娥爲娥皇女英，洪涯爲三皇時伎人。」此亦散樂之一種，似卽以故事插入歌舞中而表演。雖一坐一立，不曾述明其動作。但歌舞者已有模仿故事中人物之裝扮，則可斷言。關於上述兩項，在中國戲劇言之，實已有單純的歌舞及角觝，應用故事中人物爲其形態，漸趨向於故事的表演。不可謂非中國戲劇史值得注意的一點。但王國維宋元戲曲考卽以爲「仙怪之事，不得云故事。」這一點我卻不敢贊同，按戲劇之表演，但能情節貫通，原不必以仙怪非之。如古希臘悲劇，本起於宗教的表揚，其劇本取材，多屬神話，甚至神人不分，

鬼魅雜出。卽中國戲劇全盛時代之元人雜劇，其中亦有「神頭鬼面」，「神仙道化」等科，未聞人有異詞。況且女娥、洪涯，並非完全的仙怪，東海黃公，實爲擲揄巫覡之術，不售。尤不當與仙怪視同一例。否則此種僅有的根源，亦將失其考索的依據了。

六朝時代，（吳、東晉、宋、齊、梁、陳，皆以金陵爲都城，故稱六朝。）散樂愈加發達。但因朝代屢更，不能作正常的進展。故雖各代俱有樂曲流傳，然皆與故事的扮演無關。惟梁時有所謂「上雲樂」，唐時李白曾有擬作一篇，胡震亨註云：「梁武帝製上雲樂，設西方老胡文康，生自上古者，青眼高鼻白髮，導弄孔雀，鳳凰，白鹿，慕梁朝來遊，伏拜祝千歲壽，周捨爲之詞。」周捨所作之詩，今尙存樂府詩集中，正如胡註所云。由此可見，歌舞應用故事爲形態，已漸趨具體。不但舞者扮爲老胡，而作青眼高鼻白髮，甚至孔雀，鳳凰，白鹿也是由人來扮成。清納蘭容若淥水亭雜識云：「梁時大雲之樂，作一老翁演述西域神仙變化之事，優伶實始於此。」大雲或爲上雲之誤。其謂優伶實始於此，雖不無見地，但若指爲表演戲劇的優伶，則似尙早。蓋此種形式，固仍爲樂舞，

並非戲劇的眞形，不得以其有所裝扮而遽指爲戲劇。

六朝之後，緊接着的便是隋朝，隋煬帝楊廣，是歷史上有名的一個知道享樂的皇帝，據隋書音樂志載：「煬帝矜奢爍，頗玩淫曲。御史大夫裴蘊，揣知帝情，奏括周齊梁陳樂工子弟，及人間善聲調者，凡三百餘人，並付太樂。倡優猥雜，咸來萃止。」據此，隋時的樂曲，不但集六朝之大成，且及於北周，其音律之雜亂當可想見。然而，其奢爍猶不止此。隋書柳彧傳云：「隋煬帝大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，總追四方散樂，大集東都。自是每歲正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外建國門內，綿亘八里，別爲戲場。百官起棚夾路，從昏至旦以縱觀，至晦而罷。伎人皆衣錦繡繒綵，其歌舞者多爲婦人服。鳴環佩飾以花毳者，殆三萬人。故柳彧上書謂：『鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服，倡優雜技，詭狀異形』……」觀此，隋時樂舞之盛，已可概見。舞者歌者多至三萬人，雖不必卽爲一時的演出，但其總數已足驚人。至於「男爲女服，人戴獸面」則扮演故事之趨勢，已漸顯明。惜當時無人專爲記載，致不知其三萬人的

歌舞，到底表演了一些什麼。然據推想，其間當必較前代有若干進展，不然，戲場綿亘至八里，將何所用呢？

又據顏師古大業拾遺記載：「隋煬帝於三月上巳，會羣臣於曲水觀水飾，作歷代故事七十二勢，皆刻木爲之，木人長二尺許，衣以綺羅，裝以金碧，皆能運動如生。」據此，故事既已施諸水飾木人，且採用至如是之多，其歌舞之有故事，不問可知。故唐宋雖爲戲劇成形之始，而隋代實隱操其間之樞紐。蓋歌舞與俳優，至是已與故事合而爲一，只要再進一步，使故事情節能作前後貫串的演出，便當成爲真正的戲劇了。

第二章 唐宋間的戲劇

唐代的歌舞，與其謂爲應用故事而演出，不如說故事的演出是借重於歌舞的形式。蓋前者雖有故事，其主體仍爲歌舞；後者則故事居於重要地位，而歌舞則分屬於表演的兩個方面。歌，不過是代替語詞；舞，不過是借示動作。這情形，我們就叫牠做戲劇，雖然不一定如戲劇論所下的定義：「是一段特意做來表演的故事。」但故事的認識在觀衆方面已較純粹的歌舞佔着優勢。同時，一般俳優的職司，也較以前稍趨專門。並非見景生情，信口開合。卽令有所諷喻，也須借一種故事的形式來插科打諢。據崔令欽教坊記載：「大面，出北齊，蘭陵王長恭，性膽勇而貌婦人，自嫌不足以威敵，乃刻爲假面，臨陣著之。因爲此戲，亦入歌曲。」又樂府雜錄鼓架部條云：「代面始自北齊，神武弟有膽勇，善戰鬪。以其顏貌無威，每入陣，卽着假面，後乃百戰百勝。戲者

衣紫腰金執鞭也。代面卽大面。其形式雖仍屬歌舞一類，但故事已居主要地位，可以令人一望而知其所表演的是什麼。又據舊唐書音樂志載：「撥頭者，出西域。胡人爲猛獸所噬，其子求獸殺之，爲此舞以象之也。」又樂府雜錄鼓架部亦云：「鉢頭，昔有人，父爲虎所傷，遂上山尋其父屍。山有八折，故曲八疊。戲者被髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。」鉢頭亦卽撥頭。其故事情節之顯明，無待詞費。其來源雖爲西域，很容易使我們想起前章所述「東海黃公」的那段故事。如果把牠們聯接起來，真好像是一件事情的兩個段落。縱然鉢頭中爲虎所傷之人，不必卽爲東海黃公。但其間之衍變，未始無蛛絲馬跡可尋。又據教坊記載：「踏搖娘，北齊有人姓蘇，鮑鼻，實不仕，而自號爲郎中。嗜飲酗酒，每醉輒毆其妻，妻銜悲訴於鄰里。時人弄之，丈夫着婦人衣，徐步入場行歌。每一疊，旁人齊聲和之云：『踏搖和來，踏搖娘苦和來！』以其且步且歌，故謂之踏搖。以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作毆鬪之狀，以爲笑樂。」又樂府雜錄鼓架部條亦云：「後周士人蘇葩，嗜酒落魄，自號中郎。每有歌場，輒入獨舞。今爲戲者，着緋

帶帽，面正赤，蓋狀其醉也。」此兩項記載，雖然來源各有不同，正爲一事。姑無論其人生於北齊或後周，但其故事情節，至爲詳明。且有一點，值得我們注意的，便是除蘭陵王的故事，仍帶有誇耀功勳的意義外，其他兩項，都是來自民間。論理，歌舞既用爲祭祀慶祝的儀節，這種平凡的民間故事，當無加入表演的可能。然而，牠卻能在唐代樂舞中佔有一行記載。假定沒有故事情節可言，則縱欲說明，亦將無從下筆。所以，這時候的歌舞，已經爲了表演故事而傾向於戲劇的發展。我們只要看那種裝扮，如大面之「戴假面，衣紫腰金執鞭；」鉢頭之「被髮素衣，面作啼；」踏搖娘之「丈夫着婦人衣，」及蘇葩「着緋帶帽，面正赤。」皆爲確肖故事中人物之形態。此雖或爲記載較詳之故，但故事之能操縱歌舞，已可概見。

唐代歌舞之插入故事，雖然已肇戲劇創始之基，但一般俳優在另一方面的進展，也不可忽視。那便是貫串唐宋兩代戲劇的所謂參軍戲。樂府雜錄俳優條載：「開元中，黃旛綽，張野狐弄參軍，始自漢館陶令石耽，耽有賊犯，和帝惜其才，免罪。每宴樂，

卽令衣白夾衫，命俳優弄辱之。經年乃放。」又太平御覽引趙書云：「石勒參軍周延，爲館陶令，斷官絹數萬疋，下獄，以入議宥之。後每大會，使俳優着介幘，黃絹單衣，優問：『汝何官？在我輩中。』』曰：『我本爲館陶令。』』斗數單衣。曰：『正坐取是，入汝輩中。』』以爲笑樂。」斗數，卽抖擻，其意蓋指其所穿單衣爲黃絹。彼正因絹得罪，故以此辱之。其故事本無特異，但一傳爲漢之石耽，一傳爲趙之周延，兩者必有一誤，這種弄參軍之戲既已發生，由是俳優卽捨棄其隨地取材之諷喻，而以其譎智集中於以科譁穿插故事。以後，參軍這個名詞，遂漸漸脫離周延或石耽的故事束縛，趨向於一種自由的發展。那便是以一俳優扮作參軍，而另以一優作爲所謂蒼鶻，彼此嘲弄以爲戲。其故事則隨時編造，不拘一格。如李義山驕兒詩：「忽復學參軍，按聲喚蒼鶻。」蓋參軍爲主，蒼鶻爲賓，兩者適相對待，此問彼答，或彼問此答，藉資笑諢。

此外，俳優條所載，尙有「鹹淡」、「弄假婦人」、「弄婆羅」等名目，鹹淡明爲一對待之稱，或亦互相詰難之類，但王國維古劇脚色考，以爲鹹淡卽弄假婦人，淡爲一

種脚色稱謂，並引宋金院本「醫淡」，「論淡」爲證。其意殆以今之「正旦」，「花旦」之旦，亦係以男扮女，旦淡音同，故有此論，又以婆羅卽婆羅門教徒，肖其形以爲戲，後乃轉音爲「鮑老」，卽楊大年詩：「鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當。」說頗近是。

上述種種，以形式度之，已與真正的戲劇相距不遠。但所謂「一段特意做來表演的故事」，其最大關鍵，則在劇本方面，中國戲劇，最初所歌唱的文詞，實爲南北曲。南北曲雖然以地域不同而各具來源，但兩者的直接關係，都是從唐代的大曲而衍變。故唐代的大曲，實爲後世劇本文詞之權輿。

唐代的大曲，稱一個段落爲一遍。接合多數的遍來敘咏一件故事，便叫大遍。因爲遍的位置有前後，於是各具名目以明其次第，如一套大曲的程序，有散序、勣、排遍、正擷、入破、虛催、實催、衰遍、歇拍、煞衰等等。其名目雖繁，卻無非是音節上的變換，和文義上的章法。但因當時的歌舞，所唱歌詞，卽屬此種大曲，其間或有僅擷取其一二

遍單獨歌唱者。於是這種「散序」、「鞞」等類名目，乃有獨自成爲一曲的趨勢。以後南北曲中之有入破煞、袞等類調名，卽係此故。

又樂府雜錄載有「傀儡子」一種，係以木偶扮爲人物表演故事。謂其起源爲漢高祖在平城爲冒頓所圍，用陳平祕計，造爲木偶人以啓閼氏之疑。語太渺茫，似未可信。因爲隋時旣以木人裝扮故事造爲水飾，則其來源已很顯明，正不必遠溯於漢高祖平城之圍了。

唐代之戲劇，雖已略具端倪，但劇本的名目，卻在宋代始見著錄。據宋孟元老東坡志林載：「拘肆樂人，自過七夕，便搬目連救母雜劇，直至十五日止，觀者倍增。」這是北宋時汴京的情形。到南宋，遷都杭州，北方諸色雜伎人，都隨車駕南來。於是南宋雖在金人窺伺之下，因欲點綴昇平，娛樂事業反呈畸形發達。據周密武林舊事所載官本雜劇，其名目多至二百八十本。其中有以曲名附於故事之下者，如爭曲六么、索拜瀛府鐵指甲伊州等，皆屬大曲。有所謂法曲者，如碁盤法曲、孤和法曲，則畧與大

曲相等。張炎詞源云：大曲片數，與法曲相上下。又有所謂諸宮調者，如諸宮調、霸王之類，則係聯合諸宮各調之曲，而歌咏一事，其體製較大曲法曲不同。而於後世元雜劇爲直接親屬。又有用單闋曲調名者，如崔護道遙樂、滿皇州打三教，則或爲用一種曲調，重複歌唱一故事。侯鯖錄載有趙令時西廂鼓子詞，其形式便是用一種蝶戀花曲調，聯接着敘述張生鶯鶯的故事。又有僅載故事名目，不著其爲何種體製者，如崔智輜艾虎兒（另一本作雌虎，下注崔智輜）、李勉負心、相如文君、王宗道休妻等，都屬此類。又有一種以「釁」命名者，如醉花陰釁、夜半樂釁，則冠以曲名，借衫釁、鐘馗釁，則冠以故事名。據陶宗儀耕錄云：「五花釁，弄或曰宋徽宗見蠻國人來朝，衣裝鞵履巾裹，傅粉墨，舉動如此，使優人效之以爲戲。」釁當卽釁弄之簡稱。至其表演時情形，元杜善夫有莊家不識勾欄套曲，描繪頗詳。茲節錄如次：

（耍孩兒四）一個女孩兒轉了幾遭，不多時引出一火。中間一個央人兒，裹着皂頭巾，頂門上插一管筆，滿臉石灰，更着些黑道兒抹，知它□是如何過。渾身上下，則穿領花布直裰。（三）

念了會詩共詞，說了會賦與歌。無差錯，唇天口地無高下，巧語花言記許多，臨絕末，道了低頭撮卻鬢罷，將么撮。

其裝扮形式，與輟耕錄所載頗相吻合，然則所謂「鬪」實爲一種歌唱帶述說的形式，故有以曲名者，有以故事名者。此外，官本雜劇中又有所謂「孤」、「偌」、「哮」、「酸」、「姐」等名目，如「思鄉早行孤」、「強偌三鄉題」、「三哮卦鋪兒」、「急慢酸」、「老姑遣姐」之類，其名稱頗爲奇特，據明朱權太和正音譜云：「孤，當場裝官者。」又胡應麟莊岳委談云：「世謂秀才爲措大，元人以秀才爲細酸，倩女離魂首折，末扮細酸爲王文舉是也。」姐或指女子，今之所謂旦，當卽姐之簡寫，偌與哮意義雖不明，殆亦某種人物之稱謂。

宋代之劇本名目既如上述，不論其中幾分之幾爲真正地表演故事，但雜劇之稱謂，已確立其單獨部門，而不至與其他散樂相混。且此項人物，亦完成其獨立組織，漸開後世所謂戲班之風。吳自牧夢梁錄載：「雜劇中末泥爲長，每一場四人或五人。」

每做尋常熟事一段，名曰艷段。次做正雜劇，通名兩段。末泥主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢。或添一人名曰裝孤。先吹曲破斷送，謂之把色。大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通徧。此本是鑿戒，又隱於諫諍，故從便跳露……又有雜扮，或曰雜班，又名紐元子，又謂之拔和，即雜劇後之散段也。據此，其間各人之職司亦分別綦詳。實則此類人物，皆由俳優進化而來。所謂副末，即唐之蒼鶻，副淨即參軍。而所謂末泥，則原爲歌舞中領隊或提調，原名「竹竿子」，殆因其手持竹竿，職司指麾，因而得名。至於引戲，則本爲舞隊中之引舞人。蓋舞隊上場，一人先出，念誦一篇頌詞，名曰「致語」，然後再由一人領頭率舞隊上，其念頌詞者，即「竹竿子」，其領頭者，即引戲。因戲劇既由歌唱者，舞蹈者，及其他散樂中之俳優湊合而成，故其人物之來源亦各方面兼而有之。不甯唯是，據武林舊事所載雜劇伎藝人條下，有慢星子，王雙蓮二人，皆註作「女流」，然則中國戲劇形成之始，即已有女性參加，這也是我們所不能不知道。

宋時戲劇既呈如是發達之象，但令人最感遺憾的，是上述許多官本雜劇名目，竟無一本傳流到現在。否則，我們對於宋時戲劇之所知，或尚不止於此。而且，當時除雜劇之外，其他歌唱的東西，尚有所謂「彈唱因緣」、「唱京詞」、「諸宮調」、「唱耍令」、「唱撥不斷」、「唱賺」等等，其底本亦無一存者。但我們相信，這類東西，一定也給予後世戲劇不少影響。其中如諸宮調及唱賺，根據今日所能讀得的金元人之作，便知道牠們實爲元人雜劇中所用曲調的前身。然則宋時的歌唱，則又當爲金元之作所師法了。至於歌舞雜劇以外的其他技藝，亦較唐代有過而無不及。據夢梁錄及武林舊事都城紀勝等書所載，有舞綰百戲、撮弄雜藝、踢弄、頂橦、踏索、角觝、喬相撲、女廳使棒、打硬、舉重、打彈等名目，其間或傳自前朝，或當時創始，線索分明，毋待贅舉。

宋代的俳優，既皆隸屬於同一組織之下而分掌各事，自較以前各謀發展者不同。但夢梁錄所謂「隱於諫諍，從便跳露」，則似仍存前代規模。不過，戲劇既已形成，

凡有所諷，必須借一故事形態而寓以諫諍之意。據洪邁夷堅志載：

壬戌省試，秦檜之子熿，姪昌時，昌齡，皆奏名。公議籍籍，而無敢輒語。至乙丑春首，優者即戲場扮爲士子赴南宮，相與推論知舉官爲誰，指侍從某尙書，某侍郎當主文柄。優長者非之，曰：「今年必差彭越。」問者曰：「朝廷之上，不聞有此官員。」曰：「漢梁王也。」曰：「彼是古人，死已千年，如何來得？」曰：「前舉是楚王韓信，彭越一等人，所以今知爲彭王。」問者嗤其妄。且扣厥指，笑曰：「若不是韓信，如何取得他三秦？」四座不敢領略，一闕而出。秦亦不敢明行譴罰云。

秦檜爲當時權相，勢力炙手可熱。而優人竟敢直撻其鋒，亦可謂具有膽識。此不過略具一例，關於此類記載，散見於諸家筆記者頗多，王國維輯有優語錄一卷，搜羅頗備。然溯其本源，實遠承古代優孟旃之流風，不能因其職業低微而忽之。

戲劇，雖爲過去事實之模仿，但亦有爲人所不能模仿者，於是便發生以他物代替的一種戲劇。據宋耐得翁都城紀勝云：「弄懸絲傀儡，（起於陳平六奇解圍）杖

頭傀儡，水傀儡，肉傀儡，（以小兒後生輩爲之）凡傀儡敷演靈怪故事，鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞，大抵多虛少實，如巨靈神朱姬大仙之類是也。又「影戲」，凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之。其話本與講史書頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，姦邪者與之醜形，蓋亦寓褒貶於市俗之眼也。「傀儡」當卽由唐代之傀儡子衍變而來。懸絲傀儡，似卽今之提線木人，杖頭傀儡，似卽今之木人頭戲；水傀儡，當卽隋之水飾。惟肉傀儡一種，原註：「以小兒後生輩爲之。」然則亦係以「人」裝扮，故稱之爲「肉」，如非活動演出，或卽今之檯閣之類。但傀儡中有一種最小者，係以大指食指中指套入，以中指作頭，大指食指爲左右手而動作。閩南一帶最爲盛行，名「布袋戲」。北平則謂之「耍苟利子」。據清李斗揚州畫舫錄載，則名「肩擔戲」，向疑卽所謂肉傀儡，據此乃知未確。

影戲，今尙盛於灤州一帶，湖南湖北亦皆有之。據宋高承事物紀原云：「係起於漢武帝時，因李夫人死，思之不置，齊少翁稱有術能致之，夜設帳張燈燭，帝坐他帳望

之，彷彿見李夫人之像，由是後有影戲。此種說法，實與傀儡起源於高祖平城被圍之說，一樣不確。但事物紀原又云：「宋朝仁宗時，市人有能講三國事者，或採其說加以緣飾，作影人，始爲魏蜀吳三分戰事之像焉。」然則影戲實起於北宋仁宗時，且係由說書而轉變，證以都城紀勝所云：「其話本與講史書者頗同，」若合符節。故今之灤州影戲劇本，其劇詞猶帶有說書者口吻，如「按下不表，」「回頭再說，」之類，亦可徵其來源有自了。

上述種種，雖非以人扮演之戲劇，實皆以戲劇形式而出現。尤其是神鬼雜出之故事，較之人的扮演，似更易於措置。由此可見從北宋到南宋這一時期，戲劇已有了極充分的發展。其蔚成以後南戲與北劇的全盛時代，自非偶然。

第三章 南戲與北劇

南戲，原名戲文。以其出生於南方，而所用以為歌唱者又為南曲，故名南戲。據明徐渭南詞斠錄云：「南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作，趙貞女、王魁二種實首之……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，其曲則宋人詞而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士大夫罕有留意者。」永嘉即溫州，故亦有溫州雜劇之稱。明祝允明猥談云：「南戲出於宣和之後，南渡之際，謂之溫州雜劇，予見舊牒，其時有趙閔夫榜禁，頗述名目，如趙真女、蔡二郎等，亦不甚多。」其說與南詞斠錄略同。如果「宣和間已濫觴」之說可信，則南戲的出生，應比我們今日所知者更早。至南渡盛行之說，則確有其事。劉一清錢唐遺事云：「賈似道少時，佻儇尤甚，自入相後，猶微服閒行，或飲於伎家。至戊辰己巳間，王煥戲文盛行於都下，始自太學有黃可道者。」

爲之。賈似道作相，爲一二五八年，時爲宋理宗朝，雖在宋光宗之後，但適南渡都杭已久，故徐說不爲無據。至於南戲的形成，其劇本文詞既爲宋人詞而益以里巷歌謠，且「不叶宮調」，則其來源實起於民間，而與當時官方所用有宮調之大曲法曲不同。且其說確實可信。如今之南曲，其中便存有很多宋人詞調的名目，比方點絳脣、霜天曉角、憶秦娥等，則用爲「引子」；解連環、聲聲慢、河傳等，則用爲「慢詞」；洞仙歌、千秋歲、浣溪沙等，則用爲「過曲」；浪淘沙、迎仙客、天下樂等，則用爲「近詞」。至於「益以里巷歌謠」，亦有可徵。如南曲中紫蘇丸一調，卽起於街市叫賣之聲。又如黃鐘賺、梁州賺，則皆取於「唱賺」者。而大曲的遍名，亦有被採用者，如入破、歇拍、煞尾之類，皆所常見。其源流所以如是複雜，大概就是因爲「不叶宮調」的緣故，在格律上沒有束縛，故能隨地取材。然而，其來源既出野生，這也不足爲病。且因其能集合衆長，完成戲劇形式，確立起一種劇本文詞，這尤其是值得大書特書的一件事。

南戲之劇本文詞既能確立，然後中國戲劇才有所謂劇本。若以今存戲劇文獻

言之，劇本方面，當以此爲其嚆矢。其名目之繁多，實亦不下於元之雜劇。且其零篇散什，猶有存者，據南詞敘錄所載名目，已有六十五種，他如永樂大典所收戲文目錄三十三種，及宦門子弟戲文唱詞中所舉名目，又散曲黃鐘賺，刷子序所集戲文名，皆爲世所熟知。而散見於曲類書籍之佚文，如南曲譜，九宮正始，詞林摘豔，九宮大成譜等，皆有載及。近年頗有人注意此項輯逸工作，成書者有錢南揚 宋元南戲百一錄，趙景深 宋元戲文本事，陸侃如 馮沅君 南戲拾遺，皆可資研究者案頭之助。至於整本南戲之發見，則爲流入異域之永樂大典所收戲文，經庚子聯軍之役散失，而爲葉恭綽氏在英國重復購歸，其中包含之名目，爲小孫屠，張協狀元，宦門子弟錯立身等三種。其中張協狀元一種，篇幅較長，而佈局也很特別。其於正戲未登場之前，先來一套諸宮調，略敘全劇大意，作爲引首，然後才上正戲。且下一轉語說：「似恁唱說諸宮調，何如把此話敷演？」後行脚色，力齊鼓兒，饒個攛掇末泥色，饒個踏場。然後由生扮張協上說：「後行子弟，饒個燭影搖紅斷送。」再數唸望江南詞一闋，並說：「學個張狀元似

像」又唱了一曲燭影搖紅，由是始入正戲，以代言體作說白：「祖來張協居西川……」這種正戲外多餘的枝節，看起來好像很麻煩。其實，這些東西都可以表見出從歌舞到戲劇的一種衍變。比方開首先唱諸宮調，敍其全劇大意，實爲前代表演歌舞時的致語。「饒個掇擯末泥色」便是以「竹竿子」地位負指麾任務。其「學個張狀元似像」則實爲對觀衆而言，足見當時一般人對此尙顯生疏，故一再加以表明。至於燭影搖紅，則本爲曲調斷送者，卽夢梁錄所謂「先吹曲破斷送」亦卽開場時之前奏曲，略如今之皮黃劇開場時之「打通」。

張協狀元一劇，戲中念白，有「九山書會新編」之語，書會爲南宋時一種編撰小說戲曲的結社，武林舊事以之列入諸色伎藝人條。其組織元代亦有之，九山或爲地名，無可考，其劇本雖不必卽爲南宋時舊本，但觀其繁文縟節之多，料亦距南劇發生時不遠。比方其他二種，就沒有這許多枝節。如小孫屠一種，（正名遭盆吊沒興小孫屠）開首僅有「末」上，唸滿庭芳一曲，並問：「後行子弟，不知敷衍甚傳奇？」

「衆應：遭盆吊沒與小孫屠。」然後再由「末」唸滿庭芳一曲，略述全劇大意。正戲即告開場。官門子弟錯立身一種，則更爲簡略，由此可見張協狀元一種，其編撰時期必較二種爲早，故仍未脫歌舞時期之儀節。且以諸宮調敘述故事開首，而說明「似恁唱說諸宮調，何如把此話搬演？」則等於表明戲劇之搬演，實由唱說故事而變遷。這一點，也是我們所應當注意的。

南戲中俳優之名稱，大抵與宋代官本雜劇所用略同，但更爲專門，更爲確定。據張協狀元中脚色稱謂，有「生」、「旦」、「末」、「外」、「淨」、「丑」，皆爲今日所仍沿用者。中除旦爲姐之簡寫，指女子，末爲末泥或副末之省稱。淨即副淨，亦即古之參軍，他如外，丑，皆屬創見，另有一種所謂「后」，則似今之「貼旦」，然按其所飾人物，外實與末同等，當即末之外另一末。故稱外，丑則或謂係鑿之變音，因鑿弄中之人物實與相近，且以其賦形頗醜，故省寫作丑。但張協狀元中丑所飾人物，並非「唇天口地」之流，實極不重要之強人，小二，小鬼等類。即令以後發展成爲插科打諢不可

少之脚色，或非當時原意。夢梁錄稱雜劇後之散段爲紐元子，都城紀勝謂係「雜扮鄉愚，資爲笑樂」，則丑或紐之簡寫，亦猶旦之爲姐，事同一例。

南戲的出生雖僻處海隅，但不久即發展至杭州一帶，太學黃可道之爲王煥戲文，即其一斑，故雖「士大夫罕留意者」，然好之者衆，初不因士大夫之不留意而阻其發達。反之，因其不叶宮調，容易領會，而尤以里巷歌謠熟在人耳，更爲招致觀衆之主因。而其間最可注意的一點，便是南戲出生之初，已經採用時事編爲戲本而演出。這情形，實較前代俳優之借機寓諷又進一層。據周密癸辛雜識別集載：「温州樂清縣僧祖傑，自號斗崖，楊髡之黨也，無義之財極豐，遂結托北人，住永嘉之江心寺……本州總管者，與之至密，托其訪尋美人，傑既得之，以其有色，遂留而蓄之，未幾有孕……其事雖得其情，已行申省，而受其賂者，尙玩視不忍行。旁觀不平，惟恐其漏網也，乃撰爲戲文以廣其事。後衆言難掩，遂斃之於獄。後五日而赦之。」據此，當時南戲在民間的勢力，可見一斑。且南戲於宋時已盛行於温州，亦於此得一實證。

北劇，就是元代的雜劇，因其在聲律方面爲北曲，且發展地域爲元人入主中國時的北方，乃與南戲成爲對稱。雖然以後元劇在南方也很盛行，但北曲仍爲北曲。無論在形式上，音律上，都與南曲各不相侔。這情形，也許是蒙古人統治了中國的關係。因爲宋室既亡，中國全部文化，都由元代接收，戲劇雖用於娛樂，自也不能例外。南戲的聲調，自然不盡合於北人之耳，於是但存其形，不用其聲。且因宋雖南渡，諸雜伎亦有盛行於北方者。如「諸宮調」一種，卽其代表。非但所唱全爲北曲，並有宮調的限制，證以張協狀元以「諸宮調」爲引首，其性質與戲劇僅相差一間。因之便拿它應用到戲劇上來，以第三身稱，變爲第一身稱。由是元劇的聲調，便與南戲形成兩條路線，南自南，北自北，南北曲固於此分道揚鑣，而戲劇上之形式亦隨之各異。

所謂諸宮調者，實在說起來，就是以唐宋大曲的固有宮調，另加入一些合律的曲子分屬其間。然後集合一個宮調裏的曲子，再加上引子和尾聲，使之成爲一套，謂之套數。再聯接各宮調的套數，並附以說白，來說唱一件故事，這就叫諸宮調。若以近

代歌曲例之，如北方的牌子書（一名單絃快書）似卽諸宮調的末流，不過沒有宮調的限制而已。

那麼，宮調又是什麼呢？深言之，就是中國古樂的音律上的所謂「黃鍾」、「太簇」、「姑洗」、「蕤賓」之類的十二律，淺言之，就是今日笛子上尙能吹出的凡字調，工字調，小工調，尺字調之類。不過，當時的稱謂與現在不同，而且分別得很繁細。有稱宮者，亦有稱調者。據說在唐代共有八十四調，唐元稹詩曰：「琵琶宮調八十一，其中三調彈不出，」這就琵琶而言，已經失去三調。降至宋代，便只賸得二十八調，除去廢棄不用者十調，據宋史樂志教坊部載，便只有十八調，計爲：

正宮調、中呂宮、道宮調、南呂宮、仙呂宮、黃鍾宮、越調、大石調、雙調、小石調、歇

指調、林鍾商、中呂調、南呂調、仙呂調、黃鍾羽、般涉調、正平調、

以上十八調，在今日所存金元人所作諸宮調中，如董解元西廂記、劉知遠諸宮調、（殘）天寶遺事諸宮調、（散見於雍熙樂府）其所用宮調，皆未越出以上範圍。

但每個宮調所統屬的曲調，卻頗有擴充。而其大部分來源，則亦爲唐宋之詞。這一點似與南曲相同，但其較費手續者，不過須按其聲律分屬各宮調而已。

諸宮調既曾取材於唐宋人詞，在源流上實與南曲同一輩份。元雜劇所用北曲，卽就諸宮調之原有形式。但有一不同之點，唐宋人詞，每調必分前後兩段，始爲一闕。諸宮調所用，多爲兩段之全闕。至元之雜劇，則僅用一段，卽一調之半闕。如用兩段，則另加後段爲「么篇」的名目。么篇雖或爲後段之意，但在詞與諸宮調中，俱無是項稱謂。當爲元之北曲所創無疑。

元雜劇的結構，除所用唱調純爲傳自諸宮調的北曲外，其形式普通爲四個套數，加一楔子。每一套數，自具首尾。因之，在故事情節上亦自成段落，後人便以每一段稱爲一折。但元人稱脚色每一出場下場爲一折（此例可見諸元刊雜劇三十種中），不必卽爲一個套數的起迄。而傳之既久，世人皆認爲一套卽一折。其實這並非元人的原意。至於套數的組織，除曲調僅用半闕外，其引子，尾聲之分置前後，完全與

諸宮調相同。而所謂「楔子」本爲木樨之稱，其用於劇中，則因其情節未能緊湊，乃加一楔子而使之密合。故楔子通常是說白多於唱詞，所用僅曲子一支，間連么篇。而且大多數是用仙呂賞花時一調，間有用仙呂端正好者，至於用仙呂憶王孫、越調金蕉葉者，則實罕見之一二例外。至於楔子之位置，頗不一定，但多數置於第一折之前。而置於一二折間，二三折間，三四折者亦有之。或有全劇用五折（即五套數）兩楔子者，但非常見。

元雜劇形式簡短，雖其體製使然。但夷考其實，似與脚色及唱詞不無關係。因爲元劇照例只用一人主唱，非「正末」即「正旦」，其他脚色，則只有賓白而無唱詞。這情形，或者是沿襲諸宮調一人彈唱之故，始造成此項規律。因此，如果劇本過長，恐非一人之力所能應付，故甯取其短。雖然這形式無可改移，但也有聯合多數四折一本的形式，而表演較長故事者。如王實甫西廂記，便是以四本接合起來的，以後關漢卿再續上一本，便成五本的長劇。又吳昌齡西遊記，竟長至六本，（或謂非吳昌齡待

考）他如白樸的崔護、湯漿、鄭德輝的細柳營之類，據太和正音譜所載，共有二十多種名目，都有二本。因有這種辦法，於是在主唱者方面，就可以藉此調劑了。

元雜劇雖然只用一人主唱，但主唱者所飾演的脚色，卻可以調動。只要認定是「正末」或「正旦」就行。如孟良盜骨一劇，正末兼扮三人，爲楊令公、孟良、楊五郎。酷寒亭一劇，亦兼飾三人，爲宋彬、趙用、張保，其他兼飾兩人者，更數見不鮮。但有時因主唱者分配得不好，便顯得其情節實爲雜湊。如謝金吾一劇，主唱者本爲正旦飾余太君，以後又添出一個長國姑來唱一套，又如單鞭奪槊一劇，正末已飾作尉遲恭，而劇情不夠發展，便由正末再飾一個探子，完全用敘述故事的筆調，唱出其目覩的戰況，假使以這套曲子用諸宮調的腔譜唱，當必無甚分別。其情節之生扭，可以概見。

元劇所用脚色，除主唱者爲「正末」「正旦」外，尚有「冲末」「小末」「二末」「老旦」「大旦」「小旦」「色旦」「搽旦」「外旦」「旦兒」及「淨」「丑」「外」「孤」「細酸」「邦老」「倅」「曳刺」「卜兒」「孛

老」之類，其諸末諸旦當係正末正旦之支分。淨丑外孤酸等，則已見宋之雜劇及南戲。他如邦老，實卽盜賊。俵卽小兒。曳刺爲走卒。卜兒爲老嫗。孛老爲老翁。俱爲當時俗語或外來語。故雖引用於劇中，後世無沿襲之者。

元雜劇的篇章及聲律，既極盡嚴格。而其故事的取材，亦似有其限制。據明朱權太和正音譜載，當時故事的分類，共有十二科。其名目如次：

- 一、神仙道化，
- 二、林泉邱壑，
- 三、披袍秉笏，
- 四、忠臣烈士，
- 五、孝義廉節，
- 六、叱奸罵
- 七、逐臣孤子，
- 八、鏃刀桿棒，
- 九、風花雪月，
- 十、悲歡離合，
- 十一、烟花粉黛，
- 十二、神頭鬼面。

元劇的劇情，大致已盡於此。但據明臧懋循元曲選自序云：「元以曲取士，設有二科。」又云：「或謂元取士有填詞科，若今帖括然。」然則此十二科之設，殆爲科場所頒條例。但元以曲取士，不見他書記載，且元史選舉志亦未著明，事實上太無根據，殊難令人置信。

元人雜劇的名目，其總數據元鍾嗣成錄鬼簿所載，共有四百五十八種，而太和正音譜卻增至五百六十六種，但存者則僅有四分之一強，如元曲選百種，中有明人之作七種，只能算九十三種。元刊雜劇三十種，中有與元曲選複出者十三種，只能算十七種。又葢山圖書館所藏元明雜劇二十七種，除去明人之作及複出者，只有三種。另加西廂記五本，西遊記六本，及世界文庫所載三種，合共一百十八種，皆爲完整之作。至近年忽又發見明代趙元度之脈望館所藏元明雜劇，其中有元人之作三十七種，合之舊存，共有一百五十五種。元劇之存於今日者，暫時已盡於此。至於以後是否再有發見，當然非可預料了。

元劇作者之最著名者，舊稱關馬鄭白，關爲關漢卿，馬爲馬致遠，鄭爲鄭德輝，白爲白樸，除此，作西廂記之王實甫亦頗有名。

南戲與北劇，在元代雖彼此遞嬗，但當元雜劇盛行之日，南戲的製作，並未完全絕跡。據明葉子奇草木子載：「俳優戲文，始於王魁……其後元朝尙盛行，及當亂，北

院本特盛，南戲遂絕。此說似未可信。因錄鬼簿載：「蕭德祥，杭州人，以醫爲業，號復齋，凡古文俱隲括爲南曲，街市盛行。又有南曲戲文等。」蕭德祥爲元代末年人，卽草木子所謂「及當亂」之時。蕭旣專作南曲，則南戲尙未絕跡可知。其間或因北劇特盛之故，相形之下，稍覺勢力不及而已。

元劇的劇本文詞，夙與唐詩，宋詞，相提並論。以其各佔一時代的精神，有不可磨滅的價值。其特長之點，便是率直，純樸，較之其他文學作品，極饒真趣，而無雕琢之病。因爲其遣詞造句，多雜用當時通行的白話，純任自然，不加扭捏，崇尚本色，排除藻飾。有如素面美人，洗淨鉛華，自然佳麗。世以西廂記爲元劇中最好的文章，實不盡然。因其詞藻華瞻，在元劇言之，並非高上境界。其爲有識者所稱道之曲，實在樸質無華方面。如李直夫的虎頭牌一劇，正末扮金住馬唱：

（雙調五供養）愁冗冗，恨綿綿，爭奈我赤手空拳，只得問別人借了幾文錢，可買的這一瓶村酪酒，待與我那第二個兄弟祖錢。想着他期限迫，難留戀。可若是今番去也，知他是甚日個

團圓？落梅風）我抹的這餅口兒淨，我斟的這盞面兒圓。待我望着那碧天邊太陽澆奠。則俺這窮人家又不會別咒願，則願的俺兄弟每可便早能够相見。

這種曲子，才是元劇中出色當行之作。若以之與西廂記比較，其能存一代精神，實在此而不在彼。如徒重詞藻華瞻，文句雅麗，則未免失之皮相了。

第四章 明代戲劇概況

明代的戲劇，最初尙繼承着一部分元雜劇的遺風，但自琵琶記出，始以南戲的形式，掃除了北劇的風尚。因爲琵琶記不徒於形式上自具優長之點，且除形式之外，兼注重故事內容，故能於此兩個朝代交替的當中，迅速地使南戲重新抬頭。這情形好像還帶有一點民族意識在內。我們只要看，北劇之興，適當蒙古人入主中國之際，蒙古人既去，北劇隨卽下沉，而南戲突又代之以興。彷彿北劇本爲蒙古人所有，亦當隨之以俱去。然細按當時情況，則倡導者實另具心胸。其所以風行一時，並非偶然。據明黃溥言閒中今古錄載：「元末永嘉高明字則誠，編琵琶記，入國朝……有以其記進者，上覽畢，曰：『五經四書如五穀，家家不可缺。高明此記，如珍羞百味，富貴家其可缺耶？』其見推許如此。」此語既由當時創業的皇帝說出來，誰敢不投其所好？至其

被推許的原因，可以用琵琶記的開場詞來說明。詞云：

（水調歌頭）秋燈明翠幕，夜案覽芸篇。今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，瑣碎不堪觀。正是：不關風化體，縱好也徒然。（換頭）論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝共孫賢。正是：驪驢方獨步，萬馬敢爭先。

據此，其撰作琵琶記的目的，實為提倡忠孝之旨。故明太祖特別加以賞識。因為明代以八股取士，亦即以教忠教孝為大題目，所以將其比為珍羞百味。其實，高明之琵琶記，雖肇南戲之復興，並非完全創作。因其所譜為「蔡伯喈辭其父母及妻趙五娘晉京赴試，及第後復娶牛丞相女，久不還家，致其父母因年荒餓死，由趙五娘剪髮售錢葬其親，然後行乞赴京尋蔡，始得團圓。」其事本非特異，且亦劇場熟套（如張協狀元，其情節亦與琵琶記同型）特因高明於劇詞中對趙五娘特加獎勵，多作反面激勸之語，故被認為教忠教孝之作。但據宋陸游詩云：「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲

翁正作場，身後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。」可見蔡伯喈故事，已早成爲宋代說書之材料，又元陶宗儀輟耕錄所載院本名目，其衝撞行首條下，亦有蔡伯喈一本，又南詞敘錄所列宋元舊篇，亦有蔡二郎趙貞女一種，並註云：「卽舊伯喈棄親背婦，爲暴雷震死，里俗妄作也。」又祝允明猥談亦云：「南戲出於宣和之後……如趙貞女蔡二郎等。」又元雜劇鐵拐李一劇，唱詞有云：「你學那守三貞趙貞女，羅裙包土將墳台建。」凡上所引，皆在琵琶記之前，可見高明之譜蔡伯喈事，實有所本。或卽就温州雜劇的舊本，所謂里俗妄作，加以改編，另撰文詞，以雷震改爲大團圓的結構，亦未可知。

琵琶記舊爲人所稱道的一點，卽創爲「不尋宮數調」之說，使音律上比較解放。實則此亦舊有南戲之成規，並非自琵琶記出，始打破宮調之限制。後人因多不明南戲的來源，乃以琵琶記爲拔趙易漢的赤幟。此種看法，在今日則皆知其不然。不過，以南戲言之，既經衰落而復中興，琵琶記不能說沒有功勞。至少，其注重內容的結果，

雖不免流入教訓意味，然在當時而言，戲劇本身的功用，終算被發揮了一部分。蓋既宣稱不徒爲娛悅他人而作，則其精神實較其他劇作者不同。只此一點，已堪敬佩。

明初與琵琶記並稱的南戲，尙有荆釵記，白兔記，殺狗記，卽世稱所謂荆劉蔡殺。
（白兔記係譜劉知遠事，其稱謂見曲海總目提要）或又以幽閨記（衍拜月亭事）
易琵琶記，而稱荆劉拜殺。蔡拜音近，或有一誤。但這五種作品，實爲當時舞臺上常演之劇。荆劉蔡殺，固俱以質樸無華見長。而幽閨記亦一時之選。但此時之南戲，已不名爲戲文，而另名爲「傳奇」，琵琶記開首所謂「論傳奇」，卽指此。按傳奇之稱謂，本屬唐人小說，裴鏘有傳奇一卷，今尙散見太平廣記等書，其成爲名詞，或起於宋代，如武林舊事所載「諸色伎藝人」，其諸宮調下卽註有「傳奇」二字，至是乃成爲明代南戲之專稱。

明之傳奇，除音律上不尋宮數調外，其他較元雜劇不同之點，則爲篇幅加長。不復拘拘於四折五折及五本六本之接合。同時，出場脚色，皆可歌唱，不限正末或正旦。

始有唱詞。此雖南戲之舊型，而此時與元雜劇恰成對待。故有疑爲特意如此以示革
命者。實則宜視爲南戲之復辟。亦猶中國人逐去蒙古人而仍起自主，易其朝代及年
號，以示更新之意而已。

元雜劇之一切形式，既因傳奇之興盛而下沉。但亦有利其簡短而繼續爲之者。
其間作劇最多，而文詞亦最爲可稱者，則爲明太祖之孫周憲王朱有燬所作雜劇凡
三十餘種，今十九皆存。他如王子一之誤入桃源，石子敬之城南柳，賈仲名之金童玉
女，對玉梳，蕭淑蘭三種，俱可認爲已屬沒落之元劇的後勁。自是以下，雜劇之形式，亦
漸趨改革。不但不遵元劇舊有之規律，且相率以南曲撰爲唱詞，一切皆與傳奇相仿。
其不同之點，僅爲篇幅較短，命之曰南雜劇而已。至其改革之經過，亦可於今存作品
中看出。如王九思之中山狼，調用北曲，但只一折，則爲打破元劇四折或五折舊例之
始。又如徐渭四聲猿中之文狀元，則南北曲間用，且以折改齣，五齣而不用楔子。又漁
陽弄雖用北曲，但亦只一折，而以正名置於開場之前。（元劇正名題目向置劇尾）

他如汪廷訥之廣陵月，王衡之鬱輪袍，竟有六折至七折。（又相思譜一種，九折，但似爲傳奇之殘本，不足爲據）亦元劇所未有者，凡此皆明代之創作，另據王驥德曲律云：「余昔譜男后劇，曲用北調，而白不純用北體，已爲離魂，並用南調。鬱藍生謂：『自爾作祖，當一變劇體，』既遂有相繼以南詞作劇者。」劇卽指雜劇。味其語意，似頗以獨創一格自居。實則以南曲爲雜劇；若專就形式簡短而言，如永樂大典所收三種，其中宦門子弟錯立身一種，最爲近似，因其全劇連尾聲共只三十餘曲，而元雜劇中，有一折用至二十六曲者，如魔合羅第三折，中呂粉蝶兒一套，卽其一例。宦門子弟錯立身縱非南宋之作，至遲亦當在明永樂之前，然則王驥德殊不必以創用南曲爲劇而自豪。何況王驥德尙爲徐渭之門生，豈得謂自我作古。

元雜劇旣因南曲盛行而變其體例，其南曲之正常發展自更可觀。因而至嘉靖年間，乃有梁辰魚之浣紗記出，不久卽成爲劃一時代之作。蓋其時崑山腔方興，浣紗記卽爲應崑山腔之演唱而作。故甫經脫稿，隨卽風行。（關於崑山腔，容後專章詳

論王元美詩云：「吳閩白面冶遊兒，爭唱梁郎雪豔詞。」其聲價在當時殆可想見。因此，崑山腔亦特爲盛行，蔚成以後戲劇史上一大時代。

浣紗記係譜吳越春秋事，以西施爲主，故稱浣紗。其文詞藻麗，一變明初傳奇樸質之風，故頗爲當時士大夫所喜。實則此例既開，以後諸家作品，皆相率效尤。久之，遂由藻麗而流爲纖巧。甚至有一句一典，釘餽成章者，不但不能奏之場上，卽置於案頭，亦且難讀。但其時復有特出之人物產生，竟使明代戲劇之文詞與聲律，分作極端發展。這便是當時論者所謂吳江派與臨川派。

吳江派，指吳江沈璟。其主張爲「宜協律而詞不工，讀之不成句，而謳之始叶，是曲中之工巧。」（見呂天成曲品）臨川派，則指臨川湯顯祖。其主張則爲：「予意所至，不妨拗折天下人嗓子。」（見王氏曲律）蓋一則講求格律；一則逞露才華，各是其是，互不相下。實則就戲劇全體而言，未免皆一偏之論。但當時竟造成兩個壁壘，各有其附從者。講格律者則奉沈璟爲矩矱；逞才情者則以湯顯祖爲規範。惟呂天成曾

起爲折中之論，據曲品云：「予謂二公，譬如狂狷，天壤間應有此兩項人物，不有光祿（指沈），詞矧不新；不有奉常（指湯），詞髓孰抉？倘能守詞隱先生之矩矱（沈之別號）而運以清遠道人之才情（湯之別號），豈非合之雙美乎？」這一說很對，不過守矩矱可以盡力做到；而才情則屬之天賦，似難勉強獲得。但有才情者能不忘矩矱，斯爲上品。故沈璟有二郎神套數論製曲，其中有云：「名爲樂府，須教合律依腔，寧使時人不鑒賞，毋使人撓喉捩嗓。說不得才長，越有才越當着意斟量。」其語便專爲湯顯祖而發。

湯顯祖的作品，共有五種。爲還魂記、紫簫記、紫釵記、邯鄲記、南柯記，其中紫簫實爲紫釵之初稿，故實只四種。因其所譜皆夢中事，而其所居室名爲「玉茗堂」，故世稱玉茗堂四夢，其作品今皆有傳刻本，而以還魂記（卽牡丹亭）爲最有名。

沈璟的作品，統稱爲屬玉堂傳奇，共有十七種，爲紅渠記、分錢記、埋劍記、義俠記、雙魚記、合衫記、分柑記、鴛衾記、桃符記、墜釵記、珠串記、奇節記、鑿井記、四異記、結髮記、

博笑記、十孝記（其中博笑十孝，實皆雜劇體製）今存者僅義俠、埋劍、博笑三種有刊本。他如桃符，則著者藏有一二十七齣之鈔本，此外墜斂、雙魚、聞亦有鈔本流傳，其餘則間有佚文見諸曲譜，然非完本。

沈璟之直接傳人，爲其姪沈自晉，除作有傳奇望湖亭、羣英會、翠屏山等三種，克承家學外，並就沈璟之南曲譜，廣其所收曲調而爲南詞新譜。此外牢守矩矱之劇作家，尙有馮夢龍。其本身不但作曲，且依據沈璟之論曲法，輯有太霞新奏一種。並以當時不盡合律之傳奇，擇其可傳者悉加改作，名之爲墨憨齋定本，刊行者計有精忠旗（李梅實原作）楚江情（卽袁于令之西樓記）女丈夫（紅拂事，合張伯起、劉晉充、凌初成三人之作改成）灑雪堂（梅孝已原作）酒家傭（合陸無從、欽虹江二人原作改成）量江記（余翹原作）新灌園（卽張鳳翼灌園記）夢磊記（史磐原作）風流夢（卽湯顯祖還魂記）邯鄲記（改湯顯祖原作）人獸關、永團圓（皆改李玉原作）等十二種。又六十種曲中之殺狗記，亦係經其改訂者。其恪守曲

律之處，由此可見。

湯顯祖一派，雖須具有天才者始可追步，但私淑之人頗多。其間遣詞造句最能肖似者，爲吳炳及阮大鍼。炳字石渠，萬曆進士，後隨永明王奔靖州，被執不食死。其所作傳奇有綠牡丹、畫中人、療妬羹、西園記、情郵記等五種，今皆有傳本。其畫中人一種，不但文詞全以牡丹亭爲法，卽其故事亦相近似。蓋學湯顯祖而得其正者。大鍼字集之，亦萬曆進士，因附魏忠賢免官，後從福王，復降清爲嚮導，死於仙霞關。其作品有燕子箋、春燈謎、牟尼合、雙金榜（此四種有傳本）、忠孝環、獅子賺、井中盟、桃花笑等八種。以燕子箋最爲人所熟知。春燈謎又名十錯認，則以情節詼奇勝。其學湯顯祖雖得其神，但因其人心術不正，故多流於尖刻。此爲明代末年二大曲家，俱學玉茗，而一忠一奸，薰蕕不同如此。

第五章 崑曲與亂彈

明代的傳奇，在中國戲劇史上固亦有其相當地位。但以文詞言之，比起元之雜劇，就差得多了。因為元雜劇引用白話入曲，其質樸無華，實為特長。且措詞靈活，儼出人口。以後雖漸趨於雅麗，但仍不失其真率之素質。到明初，雜劇既不為人所重，南戲如荆劉拜殺琵琶記之類，雖尚保存一部分淳樸之風，但已為強弩之末。及下推至明代中葉，這種風氣，乃被掃蕩無餘。因為劇本的撰作，落於士大夫之手，由是從雅麗而纖巧，而釘釘，當時雖或自以為清新，實則愈清新則愈離開觀衆。故有人以為元劇係活文學，而明傳奇則為死文學，雖未免言之過甚，但明傳奇之不及元劇的真樸自然，卻是事實。

明傳奇之文詞既失其真趣，由是戲劇的唱腔亦隨之而趨於柔婉，這是必然之

勢。因爲既重雅詞，必尙雅聲。於是乃有崑山腔之崛起。明張元長梅花草堂筆談云：「魏良輔，別號尙泉，居太倉南關，能諧聲律……梁伯龍起而效之，考訂元劇，自翻新調，作江東白苧，浣紗諸曲……謂之崑腔。」梁伯龍卽梁辰魚，浣紗已見前述，江東白苧則爲散曲集，又沈寵綏絃索辨說云：「初時雖有南曲，祇用絃索官腔。至嘉隆間，崑山有魏良輔者，乃漸改舊習，始備衆樂器，而劇場大成，至今遵之，所謂南曲，卽崑曲也。」據此，崑山腔實出生於嘉靖隆慶間，而爲魏良輔所創，梁辰魚起而和之，於是作浣紗記。浣紗記旣得風行，崑山腔乃亦隨之普遍。不過，此說尙有商量餘地。因爲祝允明猥談作於嘉靖之前，其間已提到崑山腔，似非魏良輔所能創始。也許不過就舊有的崑腔加以改訂，除絃索之外，加以笙笛之類。不但如此，而且當時除了崑腔，還有一些別的腔調。據南詞敍錄云：「今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京湖南閩廣用之，稱餘姚腔者，出於會稽，常潤池太揚，徐用之。稱海鹽腔者，嘉湖溫，台用之。惟崑山腔止行於吳中，流麗悠遠，遠出三腔之上。」又王驥德曲律云：「舊凡唱南調者，皆曰海鹽。」

今海鹽不振，而曰崑山。然則在崑腔之前，還曾經過了弋陽、餘姚、海鹽等腔的風行，才輪到崑腔從吳中慢慢發展到其他地域。此外，據明人記載，尚有所謂義烏、青陽、徽州、四平、樂平、太平諸腔。雖然都是因地而名，不會風行天下，但在當時，亦必有其獨立的聲調。

崑腔的產生，在中國戲劇史上，無疑地是一件大事。它不僅以流麗悠遠的聲調，席捲了當時其他腔調的地位而風靡一時，且亦造成當時舞台上的一種新的局面。這是中國自有戲劇以來，最能持久的一種腔調。如果站在大衆的立場上說，其聲調偏於南音，固然有其缺點，但對於表演上說起來，則其一切排場及佈設，至今尙未能完全脫出其窠臼。皮黃劇如是，其他地方劇亦莫不如是。

崑山腔既興，其他諸腔乃不復爲人所重。於是，一切劇本，都只有用崑腔的聲調和排場上演。雅麗纖巧之文詞，柔曼婉轉之腔譜，乃成爲當時士大夫們酒酣耳熱欣賞之物。所謂陽春白雪，曲愈高則和愈寡，其手胼足胝之大衆，遂只有去聽聽那些山

歌野調，村謳牧笛。謂予不信，請舉一例。如今尙傳唱於劇場之活捉三郎一劇，本爲明代傳奇許自昌水滸記中之第三十一齣冥感，其閻婆惜鬼魂出場時唱：

(梁州序) 馬嵬埋玉，珠樓墜粉，玉鏡鸞空，月影。莫愁歛恨，枉稱南國佳人。便醫經獨髓，絃竅鸞驚，怎濟得鄂被爐煙冷。可憐那人去，章臺也一片塵，銅雀淒涼起暮雲。看碧落簫聲隱，色絲誰續，懨懨命，花不醉，下泉人。

這便是一句一典，釘釘成章的結果。所以有人說，這一支曲子，只有最後兩句還像是話，其餘都不知所云。實則「色絲誰續懨懨命」一句，仍暗用「長命縷」故事，可謂極盡纖巧。試問，這種曲子，唱起來多麼難懂？不要說聽，就是置之案頭，也將翻破類書，才可以尋到牠的根據。因此，崑曲雖能操縱一時代之戲劇，而大多數的觀衆，卻失掉了一時期的鑑賞戲劇的機會。同時，那些不登大雅之堂的山歌牧唱，也就在聽不懂崑曲和崑曲文詞的大多數觀衆裏，慢慢滋生蔓長起來。久而久之，遂醞釀成一種不可忽視的潛在勢力。這，便是向崑曲舉起革命旗幟的所謂「亂彈」。

亂彈之興，動機雖然很早，但因崑曲的勢力，由明末至清初雖漸衰落，隨後又趨復振，這其間最大的原因，便是清代劇作家繼承明末流風，又產生了兩部不朽之作，其一便是孔尚任的桃花扇，其一便是洪昇的長生殿。這兩部作品，因其文詞爲時所重，排演者盛起，由是使崑曲浸浸然有復興之象。

桃花扇，係以侯方域李香君二人爲經，以明末史事爲緯，其間且有劇作者阮大鍼以奸佞姿態上場。本事考訂綦詳，幾無一關目不有其來歷。卽論文詞，亦雅而不失其正。故甫經傳寫，卽爲人所重視，隨又排演於清帝康熙之前，獲得嘆賞。以後刊本既出，更爲風行。當時揚州鹽商，曾以數十萬金之服裝排演全本，其奢華可想。

長生殿，譜唐玄宗楊玉環事，其間亦以天寶之亂爲穿插，初名沉香亭，有李白事後去之，改名舞霓裳。以安祿山與楊妃事不經，復易其稿。最後乃定名長生殿，經十年之長時期，始告殺青。其爲文之審慎可見。故一經排演，其盛況乃凌駕一時，當時且因在北京演唱此劇，適爲忌辰，有某官未被邀請，乃以大不敬入奏，致參加觀劇之京官

多人獲譴罷職。其事既發，由是長生殿更爲人所共知，排演者乃隨地皆有。故其時有謠諺云：「家家收拾起，戶戶不隄防。」「收拾起」者，指李玉所作千鍾祿（一名千忠戮）中慘觀一齣，其開首之曲，爲「收拾起大地山河一擔裝」；「不隄防」者，則指長生殿彈詞齣李龜年所唱：「不隄防餘年值亂離」之句。由此，可見當時崑曲盛行之概況。而南洪北孔（洪爲錢塘人，孔爲曲阜人）之稱，尤爲清代戲劇家中之冠冕人物。

清代崑曲，雖因長生殿與桃花扇之風行，而延長了百十年的運命。但其他地方戲劇，以及村謳、牧唱，亦因之而愈臻成熟。降至乾隆年間，北京以帝都所在，起而與崑曲爭席者，已有所謂「高腔」。吳太初燕蘭小譜云：「京班舊多高腔，自魏三變梆子，盡爲靡靡之音矣。」又昭槴嘯亭雜錄魏長生條云：「甲午夏入都時，京中盛行弋腔。」弋腔卽弋陽腔，亦卽高腔，甲午爲乾隆三十九年。然則弋腔在京中已早與崑曲分廷抗禮了。但據震鈞天咫偶聞云：「國初最尙崑腔戲，至嘉慶中猶然。後乃盛行弋」

腔，俗呼高腔。仍崑腔之辭，變其音節耳。內城尤尚之，謂之得勝歌。相傳國初出征，得勝歸來於馬上歌之，以代凱歌。故於請清兵等劇，尤喜演之。按此說似不確。弋腔一名高腔，雖或後來之俗稱，但弋陽腔在明代卽已通行於兩京湖南閩廣，何得謂源出清初之凱歌呢？若其說可信，或清初北人於馬上唱弋陽腔以代凱歌，由是訛爲得勝歌吧？又張亨甫金臺殘淚記云：「亂彈卽弋陽腔，南方又謂之下江調。」弋陽腔旣發源於江西弋陽，下江之稱，不爲無據，至以亂彈卽弋陽腔，殆爲別於崑曲而言。因據我們所知，亂彈實爲一種泛稱，卽凡非崑曲之諸腔各調，皆可以亂彈目之。且其名詞之見諸記載，早在乾隆之前，據劉獻廷廣陽雜記云：「秦優新聲，有名亂彈者，其聲甚散而哀。」（劉清初人，卒於康熙三十四年）是秦腔亦有亂彈之稱了。又有以亂彈另列一類，不與他腔相混者。劉廷璣在園雜志云：「舊弋陽腔，乃一人自行歌唱，原不用衆人幫合。但較之崑腔，則多帶白作曲，以口滾唱爲佳。而每段尾聲，仍自收結。不似今之後台，衆和作啲啲囉囉之聲也。西江弋陽腔，海鹽浙腔，猶存古風，他處絕無矣。近今且

變弋陽腔爲四平腔，京腔，衛腔，甚且等而下之，爲梆子腔，亂彈腔，巫娘腔，瑣哪腔，囉囉腔矣。在園雜志有康熙乙未自序，中有「與諸孫輩指說」語，乙未爲康熙五十四年，然則其所紀亦乾隆以前之事。其謂舊弋陽腔不用幫合，未知何據。但據明湯顯祖宜黃縣戲神清源祖師廟記云：「自江以西，爲弋陽，其節以鼓，其調誼。」其調旣誼，似亦衆人幫和之謂。實則此種唱法，當遠承自唐代的「踏搖娘」，非全無來歷者。正不必以衆囂雜爲病。至其以亂彈腔與其他各腔並列，則未知所指究爲何腔。蓋秦腔舊稱梆子腔，其間既有梆子腔，當亦非廣陽雜記所指之「秦優新聲」。然亂彈泛指各腔，則另有據。李斗揚州畫舫錄云：「兩淮鹽務，蓄有花雅兩部，以備大戲。雅部卽崑腔；花部方面，包含京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、高腔、二黃腔、羅羅腔等。總名之曰亂彈。」然則亂彈者，蓋以其不專屬一腔一調之謂。其間雖別有一腔在當時實名亂彈（如綴白裘第十一集所收擋馬一齣，卽標爲「亂彈腔」，又淤泥河番釁一齣之尾聲，亦署名「亂彈腔」，而與同載一集之梆子腔、高腔，不相混列）但不久卽變爲泛指諸腔。

之統稱。故揚州鹽務卽以冠稱花部，理似可信。

亂彈諸腔之風行，自當以北京爲其競逐之場。其間有一最大原因，卽爲乾隆皇帝之兩次壽辰，（一爲乾隆四十四年己亥七十歲，一爲五十五年庚戌八十歲）當時各省督撫，除恭賀萬壽外，並各以有名戲班，有名優伶，入都祝釐。因此，遂蔚成一諸腔雜出之局面。兩淮鹽務之蓄有花雅兩部，則又爲乾隆巡幸江南之故。留備大戲之演出，並非用以自娛者。故亂彈之能在清代中葉抬起頭來，雖人情喜新厭故之本性使然，而乾隆之壽辰及巡幸，實亦促成其各自表見之機會。

至於亂彈諸腔，有前代之遺物，亦有尙行於今日者，亦爲我們所不可不知。如四平腔，在明代卽曾與義烏、太平等腔並行。今之所謂四平調，如梅龍鎮、貴妃醉酒所唱，當卽其遺範。京腔，綴白裘第十一集，所收梆子腔、逃關二關，其中卽有署作京腔者。今之查頭關一劇，卽其同一故事。梆子腔，今有河南梆子、陝西梆子、山西梆子、南梆子、焦循劇說云：「安慶、梆子劇中，有桃花女與周公鬪法……等劇。」又揚州畫舫錄云：

「句容有以梆子來者」今之南梆子，當卽其類。巫娘腔，崑曲舊本虹霓關，又麒麟閣反宰，其中皆有打諢所唱之「姑娘腔」，姑娘當卽巫娘之音訛。今雖不傳其調，但可見其文詞實爲七字句。瑣哪腔，皮簧劇中今雖未見，但湖南之湘戲如李大打更之類，尙傳其聲。囉囉腔，或謂卽今之吹腔，揚州畫舫錄云：「湖北有以囉囉腔來者」似其產地卽爲湖北，今之浙西戲班，有一種聲調，名囉囉調，似卽其遺聲。以上諸腔，雖或存或不存，但以時世好尙言之，都似不敵「二黃腔」之幸運。二黃腔者，卽今日尙活躍於舞台的所謂皮黃劇。只有這，才真是時代的寵兒，亂彈的代表。其能橫絕一時，蔚爲巨觀，實非其他諸腔所能望其項背。

第六章 皮黃劇的勃興

皮黃，便是合「西皮調」「二黃調」而言，其發祥地爲北京，因而外地人稱之爲京劇，近年北京改稱北平，故隨而又稱平劇，但在北平，卻都叫它做二黃戲，皮黃之稱，雖係加入西皮之謂，但其本身所唱腔調，實不止西皮二黃兩種。

皮黃劇的形成，不過近二百年間的事。其稱謂雖因所唱腔調而得名，實則其所包含的東西，真可當做一部中國戲劇史看。在縱的方面，其劇本的取材，以及舞台上的服裝砌末（砌末卽今之所謂道具）固未超出崑曲的範圍；而在橫的方面，則腔調的雜亂，幾乎應有盡有。其中如崑腔、弋腔、梆子腔、徽調、楚調，乃至山歌小調及其他地方戲劇，皆兼收並蓄。揆其實，真可以說是無所不包的亂彈。所謂皮黃，不過舉其大要以冠其稱謂而已。

西皮調，有人謂係源出湖北黃陂，又有人謂係脫胎於一種名爲皮子的吹腔，實皆揣擬之詞，未可據信其眞實來歷，實以來自四川的「西秦腔」爲其遠親。乾隆甲午由四川入都之魏長生，所唱卽爲西秦腔，西秦腔的直接來源，則爲四川鄰近的秦腔，亦卽今之所謂陝西梆子，但其由西秦腔衍變爲西皮調，似曾經過湖北，安徽一帶的戲劇的陶冶，而其重要的根據地，卻在四川湖北之間的襄陽樊城一帶。故今之滇戲（雲南）所唱之西皮調，雖與皮黃劇之西皮小異，其正名卽爲襄陽調，又川劇有梆子而無西皮，其唱腔則與秦腔相近，凡此皆可覘知其實在根源。另據嘯亭雜錄云：「近日有秦腔，宜黃腔，亂彈諸曲名，」此項秦腔，雖或指魏長生之西秦腔，但不必卽爲西皮之直接衍化。因爲魏長生之後，安徽戲班接踵入京，其本身所唱腔調，已有西皮，楊掌生長安看花記云：「嘉慶以還，梨園子弟多皖人，吳兒漸少。」又成於道光二十一年之夢華瑣簿云：「樂部皖人最多，吳人亞之，維揚又次之，蜀人絕無知名者。」魏長生卽蜀人，其時蜀人既無知名者，其腔調之不爲時尚可知。至於徽班本身

已有西皮，則可於其伶工所唱之劇知之。據道光二十五年楊靜亭都門紀略載：「三慶班，程長庚，演法門寺趙廉，借箭魯子敬，文昭關，伍子胥讓城，都劉璋。」程長庚爲徽班老生之中堅人物，其流風餘韻，實當時奉爲圭臬者。其所唱四劇，中除借箭之魯子敬所唱不多外，其他三劇，皆有大段西皮調唱詞。似非入京後始創之調。又春台班余三勝名下有「定軍山黃忠，探母楊四郎，賣馬當鏑秦瓊」之類。亦皆屬於西皮調之劇。而余三勝則爲鄂人之加入徽班者，其四郎探母一劇，實集西皮調之大成，故亦可證明西皮來自襄陽，不爲無據。又四喜班張二魁名下，亦有演「探母楊四郎，捉曹放曹陳宮」的記載。張二魁爲本京人，而所隸亦爲徽班，則其唱腔當然亦宗徽調。此外，尙有一和春班，其首席老生爲王洪貴，所演之劇則爲「讓城都劉璋，擊鼓罵曹禰衡」，則亦皆有西皮調。這四個戲班，在當時謂之四大徽班。夢華瑣簿云：「戲莊之演劇必徽班，戲園之大者，如廣德樓，廣和樓，慶樂園，三慶園，亦必以徽班爲主。」據此，徽班在當時之勢力，幾於彌佈全京，京師旣爲全國首善之區，其風靡一時，自爲意中之

事。故其時京師竹枝詞云：「時尙黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒，而今特重余三勝，年
少爭傳張二奎。」

黃腔，卽二黃調，亦卽徽班之本調。楊靜亭都門紀略詞場序云：「近日又尙黃腔」
原注：「黃腔始於湖北黃陂縣，一始於黃岡縣，故曰二黃腔。」按此實有語病，黃腔之
稱二黃，似非出自兩地之謂。據近人杜穎陶二黃來源考（劇學月刊三卷八期）據
云曾見乾隆及乾嘉間抄本新舊門神劇兩種。其腔調較古一本，寫作「宜王」，另一
本則寫作「二王」，且引枕月居士金陵憶舊集，證明宜黃腔曾盛行江浙一帶，江浙
人讀二爲宜，讀黃爲王，因以傳訛。其說似有可信。且嘯亭雜錄已有「近日有秦腔，宜
黃腔，亂彈諸曲名」之說，則二黃之爲宜黃，亦不爲無據。但徽班之入京，在乾隆末年，
其時所唱，是否已爲二黃，已不可知。但據金臺殘淚記云：「京師尙楚調，樂工中如王
洪貴，李六，以善爲新聲稱於時。」王洪貴，卽和春班之台柱。其擅場之劇，已見前引。然
則楚調實指西皮，非二黃之謂。揚州畫舫錄云：「安慶有以二簧調來者。」是二黃當

爲徽班本調。其初雖或傳自湖北，但宜黃屬江西，其間或又經過一番衍變。據歐陽子情談二黃戲一文（見中國文學研究）謂二黃伴奏之器樂，有二說：一爲本用胡琴，後曾改用笛子；一爲本用笛子，至北京後始改用胡琴。按今之川劇唱四平調，尙用笛子。四平調與二黃調爲近親，似當以後說爲是。

皮簧劇之主要腔調來源既如上述，但其風行之原因，似不專爲皮黃兩調之悅耳。如當時之四大徽班，三慶班其爲人所喜者是軸子。軸子指連臺本戲，以其有首有尾，情節貫串。（今以稱每場戲最後兩齣爲壓軸及大軸）四喜班，其馳名一時的是曲子。曲子，指崑曲，蓋於崑曲絕響之際，尙能古調獨彈。和春班，專資號召者爲把子。把子，指武戲中開打。（今亦稱武劇所用刀鎗爲把子）春臺班，則爲孩子。因其多爲童伶，頗具髫年英秀之觀。其爲觀衆注意之處既各不同，則其發展情形，亦當分途而進。故諸腔雜出，各調並行，蔚成今日之所謂皮黃戲。換言之，就是把花雅兩部，一同集納起來，使成爲一種混合的組織。

皮黃劇的揉雜，在稍知戲劇者類能道之。蓋過去徽班創其例，迨既成事實，則非此不足以號召觀衆，而爭得一時期的生存。其能持久未衰者，雖或在此，但其本身無獨立價值，亦即在此。因爲其揉雜不純，並非融合衆長而取其扼要。只是一時代一時地在那裏復現；或一地方一地方地在那裏雜出。故以之譬作一部中國戲劇史，決非誣讖之詞。比方今日皮黃劇舞台上所演的戲劇，其劇本有直接從元劇抄來者，如六月雪（即竇娥冤，及明傳奇金鎖記）魚藏劍，浣紗河（即伍員吹簫）桑園會（即秋胡戲妻）焚棉山（即介子推）丁甲山（即李逵負荊）之類；有照嶠曲原式原樣演出的明清傳奇，如春香鬧學（即牡丹亭學堂）梳粧，跪池（獅吼記）喬醋（金雀記）思凡（孽海記）別母，亂箭，刺虎（鐵冠圖）之類；有依據梆子腔規例唱做者，如王寶釧八齣，花田錯，陰陽河之類；有仍用徽調的排場和腔調者，如徐勣跑城，掃松下書之類，楚調如貴妃醉酒，吹腔如販馬記，他如小放牛，探親相罵，小上墳等，則直爲山歌小調了。不寧唯是，即在同一齣戲裏，也有用不同的腔調間雜着唱的。

如挑滑車，唱崑曲又唱二黃；翠屏山，唱西皮又唱梆子，有時一件故事，分段演出，而各段有各段的腔調。如武松故事，景陽岡，唱崑曲新水令套曲；戲叔，鴛鴦樓，唱梆子；獅子樓，念撲燈蛾乾板；二龍山，唱二黃十字坡，快活林，蜈蚣嶺，唱吹腔。諸如此類，真可謂極蕪雜之能事了。

皮黃劇既曾流行到二百年的長時間，與其謂爲本身自具價值，不如說它是靠了幾個傑出的伶工，維持了一部分觀衆。因爲在皮黃劇流行的當中，一度曾爲梆子腔的勢力侵入。天咫偶聞云：「光緒初，忽競尙梆子腔，其聲至急而繁，有如悲泣，聞者生哀。余初從江南歸，聞之大駭，然士大夫好之，竟難以口舌爭。」此爲事實，在當時，且有併合皮黃及梆子同台演出者，謂之「兩下鍋」。不過，這種梆子腔，雖與秦腔大同小異，但演唱者多爲河北人，故名直隸梆子。皮黃劇經此小挫，未幾又告復振，那便是皮黃劇中，產生了幾位傑出的伶工，尤其是專以唱工著稱的老生方面，如譚鑫培，孫菊仙，汪桂芬，在當時各顯所長，隱然承接了以前程長庚，余三勝，張二奎等的氣派。於

是，椰子腔以曇花一現的姿態，隨又退藏於密。

譚鑫培，原名金福，湖北人，其父工老旦，嗓音尖利，故人呼爲叫天（叫天子本爲鳥名），譚初習武生，中年始改老生，人以其父之故，乃名之爲小叫天，其成名在光緒中葉，狄楚青庚子圍城詩云：「國自興亡誰管得，滿城爭說叫天兒。」卽指譚，其爲人所推崇，殆可想見。

孫菊仙，原名濂，後改學年。本爲武舉，且曾出仕，因好習皮黃，且嗓音充沛，遂棄官爲伶。其聲調與譚不同，譚以柔勝，而孫以剛勝，故能獨樹一幟。

汪桂芬，童時卽習劇，中年倒嗓，乃爲琴師。嗣嗓復出，重登舞台。以其頭部特大，故人目之爲汪大頭。其唱調純宗程長庚，規規學步，頗具虎賁中郎之似。人以長庚作古，方有「廣陵散不復再聞」之嘆，桂芬旣出，遂立享大名，而與譚孫並稱當時皮黃劇之三傑。

此外，青衣如陳德霖，花旦如田桂鳳，武生如俞菊笙，黃月山，老旦如龔雲甫，淨如

何桂山，小丑如劉趕三，王長林，皆一時之選，故使皮黃爲梆子侵入之時，蹶而復振。而其間操其樞紐者，則爲清之內廷，因爲慈禧太后最愛觀劇，除內廷自蓄戲班，號爲南府，而以內監習劇外，並招集外班入內串演。各著名伶工，每月均有俸銀，名曰外學。所謂「上有所好，下必甚焉。」皮黃之不敗於梆子，此亦最大原因。但如無優秀伶工起挽大局，則雖欲借內廷提倡之力，恐亦無是易易。故寧歸功於人力，較爲合理。因爲清社旣屋，而皮黃劇尙在風行，雖然可以說是爲當時流風所被，但唱老生者必宗譚，而武生則有俞黃二派，習淨者每稱何桂山，習丑者不忘劉趕三，陳德霖暮年，列門牆者皆以爲榮，龔雲甫雖死，尙多能效其腔者。這豈是憑借他力所得而然？不過，這種看法，完全是站在藝術的立場上而言，不比以前一般論戲劇的人看法。因爲當時一般人對於戲劇和伶工，都抱着一種鄙賤態度。故雖刊行了不少關於戲劇的書籍，而其主因十分之九是爲了那些飾演旦色的年輕伶工，很少是着眼於戲劇發爲議論的。因此，我們今日所能得到的材料，都只是從那些猥褻的紀載裏爬梳出一點附註，才略

略知道其衍變及發展情形。假使你要全以那些書籍爲根據的話，則每一時期著名伶工，必爲具有魅力的旦色，而其成名之作，亦必爲誨淫之劇。爲尊視藝術起見，所以在這裏都不去提到他們了。



第七章 文明戲與話劇

當清末民初的時候，有一班留學日本的中國青年，因濡染了當時盛行於東瀛的歐美國文化，頗醉心於日本的所謂「新派戲」，這種新派戲的來源，實即歐洲 Drama 的原有形式。因當日本明治維新的時候，一般銳意革新的志士，都以這種戲劇形式，用作宣傳工具。著名的浪人芝居，即屬此類。故亦名為浪人劇。這班中國青年，既皆以推翻滿清自任，於是也取法日本的舊有宣傳方式，想以戲劇來感動觀衆，鼓吹革命。因而共同組織了一個春柳社，從研究到實踐，預備着實努力一番。其最初所演之劇，爲法國小仲馬 Alexandre Dumas fils 的茶花女，其飾演茶花女者，即爲後來出家爲僧的弘一法師（俗姓李名岸，字叔同）在當時，不過以遊戲姿態而出現。嗣後因成績頗佳，第二次便帶着一種宣傳革命的色彩，演出了曾延年（字孝）

谷）所編的黑奴籲天錄。以後因社員多半回國，便改組成爲申西會。其中堅人物，則爲陸鏡若、歐陽予倩、吳我尊、謝康白等。初僅演一二獨幕劇以資練習，嗣以太不盡興，乃籌備大舉，於是由歐陽予倩、陸鏡若、謝康白三人，共同翻譯了法國 *Victorien Sardou* 所著的 *La Tosca* 一劇。（近人所編金小玉一劇，卽此劇改名）其飾女主脚杜司卡者，卽爲歐陽予倩。（其後予倩主持廣東戲劇研究所，亦曾以此劇排爲練習課題）此後申西會又演過一次熱淚，其時忽又有一演劇團體名陽春社，出與申西會競爭，而春柳社舊有社員任天知，因與春柳社主張不合，獨回上海與王鍾聲合創春陽社，亦以黑奴籲天錄爲號召，居然大受歡迎。由是復組開明社，招收學生，排演新戲，揭出了「社會教育」的旗幟，大事宣揚。而其演劇路線，則完全以日本之「浪人劇」爲規範，故久而久之，乃流入一種不用劇本的所謂「文明新戲」。及民國肇興，日本的申西會、陽春社亦無形解散。惟任天知的一派，則拋開當初以演劇作宣傳的嚴肅宗旨，從事以演劇爲生。卽以開明社名義在上海大新街某戲園演出。同

時，巴拿馬賽會正當舉行，美國電影界因鑒於中國尚無電影之攝製，遂來華組織一亞細亞影戲公司，專攝中國影片。其時上海新舞台正演黑籍冤魂一劇，藉以儆醒一般吸食鴉片者，售座極盛。亞細亞公司擬以之攝成影片，因談判未成，乃另組一新民公司，聘用演員，自行攝製。工作甫一月，即因底片告罄而中輟。其公司演員共十六人，因無出路，遂以新民社名義，亦效開明社所為，表演「文明新戲」，藉以維持。由是在任天知之外，另成一條路線。未幾，亞細亞影戲公司又告復活，其主持人經營三因邀新民社續演未成，乃復組一民鳴社，日攝影片，晚演新劇，以重費啗新民社演員，使其個別加入。迨影片攝竣，而民鳴社亦專以演劇售座為主。因之，新劇團體，又多出一支。至民國三年，陸鏡若、馬絳士等來自湖南，並邀歐陽予倩、吳我尊等加入，復以春柳社名義在上海成立劇團，假南京路謀得利原址演出。未幾，新民社後台經理蘇某，因意見不合，出而另組一民興社，此外尚有所謂啓民社、文明社，亦皆各以正宗新劇相號召。其蓬勃氣象，實不亞於今日之話劇。然而，其發展情形，既非基於正常軌轍，而演員

復無相當訓練，有識者固早知其必無良好結果。果然，不到一二年，所謂「文明新戲」便漸漸流爲一種只有幕表，沒有對白，由脚色自由發言的形式。會說話的，便多說幾句；不善言詞的，便少說一點。兼以參加演劇的人物，愈趨愈下，甚至有不識一字的流氓拆白之類。於是，「文明新戲」不但不能實踐社會教育之飾詞，反而使社會習於淫盜，流爲穢惡。這豈是當初倡爲此舉所能料及的事？

「文明新戲」之漸趨下流，其最大原因雖爲演員品流過雜之故，但其致命之傷，實爲不用劇本，排戲不加選擇，有以致之。而其不用劇本的由來，則因每一劇演期過促，換戲不及，始出此下策。這情形的造成，揆其真因，則又當由劇團過多，商業上競爭太烈。乃只求其能新耳目，不問其他。比方春柳社初期所演之劇，皆爲外國名著之翻譯或重編。卽開明社初來上海，尙能以春柳社引爲法度。及新民社創興，而以黑籍、冤魂爲其起點，則已落下乘。嗣後民鳴、民興相繼設立，其所排之劇，初則取材聊齋誌異等異聞小說，嗣則專就「彈詞」改編，如珍珠塔、三笑姻緣、果報錄之類。以後雖曾

一度另排空谷蘭、梅花落等劇，但既無劇本之限制，則步法已亂，不足以挽頹勢，春柳社至是亦不屑再事競爭，歸之解散。於是「文明新戲」之一名詞，遂漸爲智識階級所棄，寢久乃雜入海上各遊戲場與其他地方戲劇爭一席之地。而一部分演員或別創星期團專演不用劇本之短劇，或仿北方雜技雙簧相聲之形式，以二三人爲一組，而作滑稽之故事說唱。其結局之慘，有如破落家庭之不肖子孫，回首當年，豈復知有今日？然而，春柳社開始之精神，固未可厚非。以後中國之有話劇，實以此爲起點，雖彼此目的不同，其態度之嚴肅，固當爲我們今日所宜尊視。何況現在還有人以三十多年前春柳社所演過的劇本在號召觀衆呢？

「文明戲」既於極度衰敗之下歸於消歇，但新派戲劇在一般人頭腦裏並未完全健忘。尤其是許多外國劇本被翻譯成爲中國文字。由是使讀者更嚮往於舞台上的表演情形。據我們所知，外國劇以原有形式翻譯中文，當以李石曾的夜未央爲其嚆矢。夜未央，爲波蘭廖抗夫著，係寫俄國虛無黨的故事，其次則爲鳴不平，係法國

穆雷原作，描寫當時社會階級之不平，寓意極佳。但爲一獨幕短劇，以上兩種，皆出版於一九〇八年（光緒三十四年）印刷極精，似非中國刊行。蓋李氏當時方在法國倡辦新世紀報，鼓吹社會主義，此二種劇本，當卽用作宣傳工具者。近年巴金以夜未央一種附於一小說集後（似名薇娜）卽爲李氏原譯。以後翻譯劇本之風漸興，其間有系統之介紹，當推耿濟之的俄國戲曲集，而歸國之歐美留學生，亦間有從事於此者。「五四運動」以後，則更呈勃起之象，挪威易卜生之劇本，尤爲當時所風行。娜拉一劇，更數數上台排演。於是，演劇之風，遂成爲當時學校不可少之點綴，乃有陳大悲者，原名聽彝，本爲東吳大學學生，因醉心於新派劇之表演，入開明社爲旦脚，以擅演悲劇鳴於時。其後見文明戲日趨窳敗，乃去而之北京任事某部，學校演劇之風既興，陳復見獵心喜，乃就英國某名家演劇手冊，改譯爲愛美的戲劇一書，並糾合一蒲某，集貲創辦人藝戲劇專門學校於北京，廣招學生，倡爲戲劇專門之學，當時風氣初開，學校演劇者，仍多以文明戲爲其借鏡，而以男子扮爲女脚。人藝既開辦，乃男女兼

收，實行男女各扮。一時赴京考取學校未被錄收之外籍學生，率多負笈從遊。未幾，北京藝術專門學校，亦增開戲劇班，其主持講座者，則爲留學英美專攻戲劇之趙太侔，余上沅等。此風既倡，由是國人乃知有此項專門之學。然教者自教，習者自習，除學校方面偶有半公開的上演外，其專門演劇之團體，仍付闕如。而人藝戲劇學校，因陳大悲與學生家庭發生糾葛，致招全體學生之不滿，起而驅之。於是「人藝」亦隨而解散。而北京藝專，則因經費不敷支配，亦消滅於無形。聞者雖表惋惜，實亦當時環境使然，致造成此不可挽回之局面。

方北京新劇運動正在進行時，上海方面亦有戲劇協社之組織。其間有力份子，卽春柳社之歐陽予倩。而另一方面，則有田漢等人，組織一南國電影劇社。其初本擬從事於電影之攝製，嗣因經費無着，乃專作舞台劇之演出。時當國民革命軍北伐前後，新潮澎湃，更易促起人們對社會之不滿。而歐陽及田漢等復各努力於劇本之創作，對舊社會頗多攻擊，幾度公演，頓使新劇又成復興之象，當因自別於以前之文明

戲起見，定名為話劇。而北方其時亦由余上沅等倡為「國劇運動」，嗣以國劇二字含義太泛，不如話劇一名較為切實，於是此一有歷史性之名詞，乃成今日通行之定稱。

南國社之後，繼起創辦劇團者頗不乏人，但皆不能持久，文藝團體如創造社，狂飆社，當時俱有所組織。結果均無成就，惟復旦大學之復旦劇社，則以課餘之姿態，時與觀衆相見於舞台。此外戲劇協社及辛酉社，亦曾與南國社爭一時之長。嗣後則皆因政局關係，先後瓦解。戲劇協社之歐陽予倩，則赴粵主持廣東戲劇研究所，南國社之田漢，則埋頭於教書生活，而由南國社出身之唐槐秋，初亦赴廣東襄助歐陽，其後乃率其妻女並二、三有志於戲劇的青年，創為中國旅行劇團。以跑江湖姿態，從事於南北各地之巡迴演出。售票所入，即以之維持團體。蓋自話劇創興，其以職業劇團自給自足者，實以唐槐秋之組織為始。自是以後，話劇之公演及劇團之組合，不一而足。但基於興趣者為多，其能真以戲劇運動為職志者，雖不無其人，但處於當時動盪

之時局中，未免有力不從心之嘆。何況火藥氣已充滿國境，戲劇之發展路線，已不能趨於一致，以後之事，則有知有不知。就其大要言之，不外兩途，其曾經砲火洗禮之地域，則傾向於商業上之發展，注意形式而不講內容；反之，則稍帶宣傳意義，內容必切合時代。此固環境使然，毋待詳言，明眼人自能辨之。

文明戲與話劇，其表演方式，大體雖相近似，但實不相同。因為初期的文明戲，其一切條件，皆直接承自日本。故雖以中國服裝或西洋服裝演出，仍不脫浪人劇之風格。如演員向觀衆發言，台詞近於演說。且發言時必矗立台中，不顧其他脚色之地位。既無劇本之限制，則隨意胡謔對白，至有娓娓千言，而所言與劇情毫無關係者。至於人物個性之矛盾，劇中情節之衝突，猶其餘事。故文明戲者，無劇本，無舞台，無人物，無所謂內容，無所謂技術。只要有人會說話，以男扮女固所優為，即以女扮男亦無不可。（文明戲極盛時，有女子劇團，如近年方告解散之北京奎德社，即其一例）故文明戲可視為「有人無戲」或「借戲演人」。而話劇則不然，有劇本，有舞台裝置及舞

台部位，有人物之個性及其時代背景，有一定之內容，有演員之技術。凡一脚色，俱慎選適當演員扮飾，雖不全依所謂「三一律」，（時間一致，地點一致，動作一致，爲希臘古典劇之規律）但演員動作則必當前後一致。除非有特殊的變態，不得故相矛盾。至於劇本之撰作，雖屬文學範圍，而搬上舞台，則必有導演專司其事，使平面之文字，成爲立體之演出。此則爲以前文明戲所未有，而爲話劇不可或缺之手續。凡此，皆就外形而言，至於戲劇本身所含藝術條件，則不易詳言，而文明戲亦無可資爲比較之事實。故文明戲之出生，雖較話劇之成形爲早。但話劇既未承接其演出方式，亦未以之爲改革形式之對象，純以西洋劇本之介紹，而趨向於國人創作途徑，使之成爲中國化之話劇。由是中國戲劇，除皮黃劇外另創一格，從廣大的人羣中，爭得了大部的觀衆。此實民國以來，中國戲劇界不可忽視的一件大事。

第八章 中國戲劇前途的展望

今日話劇之繁興，已爲我們目覩之事實。皮黃劇雖似不如前此之奄有中國戲劇界整個局面，但仍能以其舊日形式保有一部分觀衆。則今日之戲劇，實可分作兩方面觀察。以皮黃劇言之，古代劇的復現，與地方劇的雜出，中國戲劇史的進展，可以說是到了最末一步。故當民國二十六七年間，上海曾有人向皮黃劇提出了改良舊劇的口號，想拿話劇方面較爲科學化的設置，移植到皮黃劇方面去。同時，對於皮黃劇的劇本，也預備以文學手腕予以重編。因爲皮黃劇起自民間，雖因合於大衆的口味而戰勝了當時文詞典雅的崑曲。但事過境遷，在今日看來，皮黃劇的文詞，已有點近於規律化。非但不合時代，抑且過於板滯。尤其在內容方面，十分之十是前幾個世紀的所謂「高台教化」。如不改革劇本，則這些殘餘的封建意味，決不能加以肅

清。故改良舊劇，務須先從劇本着手，然後由劇本去決定演出形式。這項工作，起初將口號提出，頗贏得一部分舊劇伶工的贊助。尤其是幾個在舊劇界掙扎不出地位來的人，頗想乘此機會，前進一步，藉以增高身價。但好景不常，僅演了兩三齣就舊有劇本改編的小本戲，如梁紅玉（抗金兵改編）漁夫恨（打漁殺家改編）之類，隨因主持其事的人去，工作隨之停頓。而這班贊助改良的伶工，亦各操原業。彷彿沒有過這回事。因之便有人以為皮黃劇是無法改良的東西，發出譏諷之詞。其實要改良皮黃劇，並非絕不可能。不過有幾點，在皮黃劇言之，可以說是不治的病根。比方說：皮黃劇的服裝，其喬麗堂皇，花團錦簇，蓋全為表演歷史故事而設。但因流傳太久之故，其間已無朝代可分。如一頂堂帽，一件黃蟒或紅蟒，可以由商周的帝王，穿到明朝的帝王為止。一對翎子，可以插在每個番王敵將的頭上，他如一品大臣，必戴相貂，不繫靠之武將，必穿箭衣或加馬褂。此種裝束，在外表看來，似頗含美觀條件。然一究實際，則實足使觀衆對於古代人物發生一種玩視心理。其最不可解者，如清代衣冠，離開

我們還不甚遠，而亦與其他仿古的戲裝，隨時混用。比方女起解一劇，爲明代故事。其中蘇三一脚，則罪衣罪褲，梳水頭，插簪珥，儼然古代女子。而解差崇公道，則頭帶清代的紅纓帽，身穿老斗衣，其雜亂已甚觸目。又連環套一劇，施世綸與彭朋皆爲清代之官，而施爲方翅紗帽，大紅蟒，彭爲汾陽帽，白龍蟒。則真不知其何以如是。故如欲改良，此亦其最要一端。至於皮黃劇的定型，在故事取材方面，既皆不離歷史，則縱無新的表現，亦當給予新的意義。如服裝能切合時代，則卽爲歷史上故事的傳達，亦可獲得一部往古文化上的價值。然而皮黃劇只停滯在它的原有窠臼裏，不思振作。只就美觀上粉飾其服裝，悅耳上修整其腔調。近年本戲風行，則又以其精力，濫費於機關佈景之穿插，或出手花巧之開打。而其間最使人不快者，則以男扮女，似仍遠承着隋唐時代的「弄假婦人」的遺風。故雖有所謂四大名旦之出生，且以其扭捏作態之所謂「藝術」宣揚於國際。但此種事實，只能當作一種江湖賣藝看待，若謂代表中國戲劇的精神，則實非我們所樂聞。況且，就今日皮黃劇的趨勢而言，除一部分舊都俗

工，仍孜孜於某派某派的聲腔動作的模仿外，其流行於上海劇場的連台戲，則正在追隨着以前徽班那種形態，而以話劇的舞臺裝置來代替從前所採用的文明戲佈景。在外表上看，似乎是一種向上的發展，其實，不過是想在商業上爭取話劇的觀衆。結果，一定要弄得非驢非馬，雜湊成一種不知所云的東西。故改良舊劇，非不可能，但最怕是這種無系統的部分改良，必須集合多數專門人才，分向各方面切實研究，從各方面取其精華，去其糟粕。如聲調，服裝，劇本（包括故事和文詞），音樂，動作，舞臺佈設等等，逐一創爲合於時代的需要。然後，中國的皮黃劇，也許有成爲 Opera 的可能。否則，便只有別開生面的另行創立新的歌劇了。

話劇在今日，似已展開極度興盛的局面。除一部分地域，其發展方式或有不同外，若以今日上海及平津一帶的趨向而言，則實質方面似乎沒有什麼進步。雖然劇作者連續不斷地發表着新作品，但有一極普遍的現象，即爲將外國劇本或電影改成中國形式而冒爲創作。甚至明爲外國名著，而爲人所熟知，亦咬着牙不予承認，這

風氣的造成，恰好和以前文明戲一樣。因為劇團增多，需要劇本上演，要想創作來不及，便因陋就簡地以譯成中文或未譯成中文的外國劇本，略予改動，削足適履地使其成爲中國故事而演出。其間雖或不乏世界著名之作，但因寓意過深，不易瞭解之故，也不惜點金成鐵而去迎合一般觀衆。然而，大多數人的趨向，卻專向鬧劇方面取材。於是其舞台作風，乃漸與以前的文明戲，有頗相近似之點。而一般聰明的劇作家，雖有創作亦必移其觀點於賣座之盛衰，而思考其以後撰編劇本的穿插。於是大鼓書，小調，皮黃劇，流行歌曲，色情舞蹈，刺激動作，都一一表演於劇中。而批評者亦復以賣座盛衰而作藝術之估價。這情形，也許是一種過渡時期的現象。因爲現在的話劇，已經成爲一樣商品。大家只求脫貨，不願細細加工製造。雖然改編舊作和專演鬧劇，不是不許可的事，但有一危機，卽恐長此以往，流入以前文明戲衰敗的覆轍。文明戲雖然是因不用劇本才自趨滅亡，然而劇本過於速成，或太迎合觀衆的低級趣味，則亦有走向文明戲形式的可能。到那時候，儘管你有新式照明，立體佈景，高明技術，而

舞台所表現的只是無理取鬧的一鬧再鬧，則其藝術價值，與文明戲的過去，只是五十步與百步而已。所以，我希望這只是一種過渡時期的現象。話劇的興盛，着重於實質，應該是在將來！不久的將來！



編主泉范
庫文識知年青

集十二共 輯一第

300 社會科學
 社會問題研究法……金雷
 國際民族的由來……儲玉坤
 中國原始社會研究……林炎
 經濟學教程初編……鄭子田
 東方曦
 400 語文學
 語言和文字……劉宇
 500 自然科學
 生物的進化……朱維基
 象……錫金
 600 應用技術
 細菌與人類……司徒宗
 印刷的故事……沈子復

700 美術
 現代歐洲藝術思潮……吳景崧
 電影知識……魯思
 800 文學
 文學概論……顧仲彝
 戰爭與文學……范泉
 青年寫作講話……孔另境
 中國戲劇小史……周貽白
 編劇與導演……方君逸
 900 史地
 歷史研究法……召思勉
 羅曼羅蘭評傳……芳信
 地球新話……吳湘漁

本書實價

元

版初月五年四十三國民華中
 版再月二年五十三國民華中

有所權版
 印翻准不

史小劇戲國中

著白貽周

人行發

鎮安陳

者行發

館書印祥永

號〇八三路州福海上

者刷印

廠一第館書印祥永

號八三二路南西陝海上

國家圖書館



002573243

