

四部刊要

集部·詞曲類

美京文化事業有限公司印行

唐
戲
弄
一

民國·任半塘撰

四部刊要 集部・詞曲類

唐戲弄
第一冊

〔民國〕任半塘撰

四部刊要 / 集部 • 詞曲類

唐戲弄

撰 者：民國 • 任半塘

發行人：唐鴻英

總編輯：王進祥

出版者：漢京文化事業有限公司

地 址：臺北縣樹林鎮啓智街86巷6之1號

電 話：(02)682-3559 / (02)682-3508

登記證：行政院新聞局局版臺業字第2108號

發行者：漢京文化事業有限公司

郵 撥：0149836-6號 • 唐鴻英帳戶

責 任：缺損 / 錯頁 • 保證更換

版 權：版權所有 • 翻印必究

初 版：中華民國74年9月20日

定 價：精裝二冊新台幣850元整

序

一

前兩年，報紙上曾載甘肅永靖縣炳靈寺裏，發現了許多唐代的造像。其中有些大石像，因為露天了千餘年之久，風化剝蝕太甚，頭面已經模糊，不能辨認了。但大家依據多方面的條件，相信它們確是唐代的藝術品無疑，依然寶貴它們；並且覺得應負起責任，不惜工料，加以遮蓋，妥為保護——這當然是一件極好的事！如今發現有唐代的戲劇若干種，因為當時傳說的人，不曾為後世人如何纔能瞭解去設想，措辭很含糊，在過去千餘年中，便一直被入誤會了。現在感覺它們確是一種古劇，但面目終於難辨，其模糊的程度，簡直不亞於炳靈寺裏露天的大石像了，該怎麼辦呢？

可是那些石像的面貌雖然難辨，那種立體的規模，畢竟毫無變動。人們心理上對它們縱起變化，無論如何，總不會把它們認為浮雕，更不至於冤枉它們是平面的繪畫。至於近人對於唐戲的誤會，就大大地不然了。因為局限在傳說中的一些名詞，如「樂」、「舞」、「俳優」、「角觥」等等的普通含

義，便開始否定了它們的實質。照本書作者的看法，可能當時原是立體的、表演的戲劇，今天竟誤認為僅僅坐着弄絃的講唱，或站着的歌唱而已；又可能當時原是演故事的、代言體的戲劇，今天竟誤認為無故事的舞蹈或俳諧而已；又可能當時原是足以感人的戲劇表現，今天竟誤認為僅僅使人驚奇的馬戲、魔術之類而已。若照這樣誤會下去，當然不行，那就比所加於炳靈寺大石像的觀感，大大不同了。這種情形如果是真的，我想：對於唐代的造像，我們既有充分理由去保護它們，不讓它們再繼續受風雨的洗刷，或人事的摧殘，我們該用同樣充分的理由，對於唐代戲劇，也鄭重建議，不讓它們再繼續被誤會下去，趕緊把有關的一切問題，都弄清楚，使我們對於我國戲劇發展的認識，更加透徹，對於唐代文化的估計，更加準確。——我這一個譬喻，也許會同時得到本書的作者、讀者和一般關心我國古劇與古代文化的人多方面同意的吧。

我對作者此書，打算冒昧地分拆為兩部分看：一是材料，二是理解。它們在書中，原本是緊密結合的，但我為取更大的距離去注視問題，先把它們結合了看，不妨客觀地再把它們分開來看。話便可以說回來：設若我們過去對於唐戲的看法並沒有錯誤，上文所舉的那些誤認，實際上並沒有那回事，反而是本書作者個人的大誤會而已，那麼，也得正視他在這書中所提出、所運用的，那將近千條的材料，其中有一大半，確是我們過去研究古劇與估計唐戲時，所沒有顧到的，應該拿來加一

番精密的檢討。假如我們否定了本書的理解，也應該與否定它所提出的那些材料，分作兩事。對那些材料中，凡不能否定的，我們應另行研究，另加理解。理解的結果，或則把我們過去的看法更鞏固起來，或則加以應有的修訂，使它更加精確。能這樣做，方算合理。免得我們過去所有的那些理解雖不錯，却與這一大堆確實有關的材料，尙長期脫節，未曾相得益彰。——這一個建議，似乎也是可以成立的。

例如陸羽自傳說：他在年輕時，曾加入「伶黨」，充「伶正」，後又充「伶正之師」。其人原是一個飽經磨折的孤苦之人，而智慧甚高，文學甚好，因此又曾寫過參軍戲的脚本，寫過可能記載戲劇制度的教坊錄，乃成爲一位民間的劇作者、劇學者、演員兼導演的全才！本書因此便展開理解，認爲盛唐民間戲劇已很有作爲，演員有組織，伎藝有師承，演出有一定標準，不隨便亂來，陸羽是抱了借戲劇以醒世的志願，纔走上舞臺，現身說法的……單這一件事，就足以攪亂我們過去對於盛唐前後幾百年戲劇的原來認識。這條材料，既是陸羽的自傳，載在全唐文，可靠性很高，我們不能否認，便得把它拿來仔細研究一番。對於本書的理解，與對這一條材料，必須這樣分別處理纔對。又如本書把中唐的西涼伎、義陽主、劉闢、責買和「旱稅」，看做四大諷刺劇，與李紳、元稹、白居易三家的諷喻詩，恰巧同時產生，因此結合起來，說出唐戲與唐詩、唐戲與唐史的第一大關係，把唐

劇人的偉大，說得與唐詩人無別。後來又轉深一層，指出唐劇人的勇敢精神與被犧牲的事實，覺得比唐詩人更偉大。……單單這一個問題，也足以攪亂我們對於唐代文化全面的評價。因在唐代文化的敘述之中，從來帶不上甚麼唐戲劇與唐劇人的，現在却非帶上它們不可了。我們如不同意本書作者的那些看法，對於同材料，也得加以正視。問題既經提出了，或是或非，不能終於擱置，沒有一個定案。

再舉一個更複雜些的例子。本書曾用唐代兒童看戲、學戲與演戲的事例，來說明唐戲無論在朝在野，都已很進展了。其說是否成立，也不能不理會，戲劇史家對它，也要有個鮮明的判斷。它是由這樣一個故事引起的：當公元七〇〇年，武則天在一所非常封建的「明堂」裏，大排筵宴，却準備了一羣孩子們，不管是個「皇室兒童雜伎團」，來當筵奏伎。團中演員年齡最大的，乃某皇孫，十二歲，化裝歌舞安公子。其次，是我國歷史上大大有名的、最會頑耍的唐明皇，那時纔六歲，在祖母和一些觀眾面前，歌舞了一曲長命女。更小的一个是明皇的弟弟，後來的岐王，那時纔五歲，竟串演了一齣大面戲蘭陵王。最小的一個演員是明皇的二妹子，名叫李華，字花婉，後來封爲代國長公主，那時纔四歲，和另一個年齡一定相當的壽昌公主，對舞了一曲西涼。因爲她倆太幼小了，表演得大概也還像樣，討人憐愛，所以觀眾大爲喝彩。李華到十七歲時，嫁了尉馬鄭萬鈞，生了二男四

女，在開元二十二年死了。萬鈞替她作了碑文，刻了石，拓本流傳後世，雖略有殘闕，還可以讀，便載入了全唐文，材料也是很可靠的。又因為碑文對於長命女和西涼都稱「舞」，對於安公子稱「作」，惟對岐王的獻伎，獨稱「弄蘭陵王」，顯然有別於「舞」或「作」，一定就是唐代戲弄當中著名的大面戲無疑了。在他演出之前，還會有致語，足見事情是比較認真的。

對於這件事，我們應該怎樣理解呢？據本書作者的看法：當時宮內宮外，像這類的大面戲，如果還沒有十分盛行的話，教一個五歲的封建的「天潢貴冑」，在平時並未能從習慣見裏，對這類戲，先得到很深的印象，那麼，到了臨時，就是逼他苦苦地去練習，怕也登不了場。所以這類戲已盛行於初唐，是必然的事。我們既掌握了這一點，馬上便可解決一個問題。即約在公元八四五年的前後，李商隱驕兒詩裏有兩句：「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」，乃寫兒童從當時社會上演出三國戲的戲臺上學來的，並不是從說「三分」的書場上學來的，我們已可以這樣肯定了。因為照伎藝發展的常情來說：公元七〇〇年時，宮內兒童既早已摹仿演出花臉戲的蘭陵王了，經過了一百四五十年之久的進展，到達李商隱時，我們能說民間兒童，還不够條件去學扮張飛，擺個「喝斷瀾陵橋」的工架，甚至吼幾聲「二花」的調門嗎？無論如何，我們不能這樣說。何況李商隱驕兒詩的這一段所寫，全是兒童活躍的行動，並非安靜地坐下來，擺談故事的情形。再參考元稹哭女樊詩說：「騰踏遊江

舫，攀援看樂棚」。這種向來爲小女孩們貪看的樂棚，在宋元時所有，大家已一致公認就是戲臺，若說在唐朝所有，就不是戲臺，却憑何理由呢？晚唐路德延的小兒詩更說得實在：「戲袍披案褥，劣帽戴靴襪」，分明是兒童愛好戲劇，在他們的家庭環境中，儘量設法，從形式的風格上，去學演戲劇。對於他們這些行動，實在無從硬指是模仿說書，祇有語言，而沒有化裝和表演了。——綜合這些初唐到晚唐，兒童看戲、學戲與演戲的材料，本書乃肯定唐代宮廷與民間的戲劇活動已很進展。再略加推衍，便知如晚唐所演的樊噲排君難，水平一定不會很低；如遼戲所演的關雲長大，江東去，說它在遼初已經演出，也不算過分了。本書這種看法，是否正確，姑且擱在一邊。我却很愛這一套唐代有關兒童方面的戲劇材料，覺得很有趣味。而且它們就在全唐詩、全唐文……這些書裏擺着，並不冷僻。過去一直未曾把它們聯繫起來研究，是無可掩飾的一個疏忽。我還要問一下：到了宋元明清，戲劇比唐戲進步得多，那是不用說了，但在兒童生活史料裏，像上列唐代的所有，不知也能照樣各找出一套來，前後比較比較否。

唐戲在它的時代上，及一切伎藝上，絕不會孤立。我們對它，或鞏固原有的理解，或接受別一理解，或兩種作適當的攙和，得一最後較正確的理解，都可以。但要做到這一步，便不免上上下下、前前後後，牽涉到無數分歧而又關聯的問題。——這樣，必然影響了我國全部戲劇史、戲曲史一

部分文學史，乃至對戲劇的左鄰右舍，一切外圍伎藝的研究，都會波及。因此，這部分的理解與材料，無論其爲分爲合，勢必帶給我們以未來的許多不可避免的新工作。那便不得不說：在我國戲劇史的考據部分，將被此書劃分成兩個時期：前期是四十多年以來，王國維先生的宋元戲曲考引起的，後期就是任先生此書引起的。

一一

我是幸而首先讀到這部全稿的一個人。在這裏讓我接下去，先從引起這兩個戲劇考據時期的兩部書之間，說出我的體會，和作者曾對我談的一些話。

王先生的書，以研究宋元兩代戲曲爲主題。全書十六章：第六章說宋戲，九章說元戲，祇有一章，概括地說了上古至五代。對於這主題以前的一段長時期的情形，書中當然語焉不詳。但四十餘年來，國人把王先生這一章的取材與看法，可說全部接受了，沒有多少擴充，也沒有提出多大異議。也就是說，大家是在他這章書的概念之下，來看宋元戲劇，及我國自古迄今全部戲劇的發展的。如今任先生單把緊接在宋戲前面一段的唐五代戲做範圍，就寫成這樣一部書，不名爲「唐五代戲劇史」，而重在寫它的橫剖面的現象，與它特有的精神，故用了「戲弄」一個名稱。在全書八章、六十五節內，

祇拿首章之內的後六節，來寫縱面的歷史發展；而在溯源一節中，却又把緊接在唐戲之前的一個階段——南北朝、隋——的戲劇概況，也分段說了；並且說得相當詳細，不是三言兩語，或十行八行而已。他在書前凡例內，雖曾表示：對於宋戲不得不牽涉些，對於漢晉情形，很少提到；但我翻了一下書裏，提到這一段古劇的地方，也頗不少，也不止一件兩件。換句話說，此書雖斷代在唐五代，而影響於我國戲劇史的全部，與王先生的書雖斷代在宋元，而影響於我國戲劇史的全部，是一樣的。

如今兩部書，對唐五代戲的意見不同是突出的，對漢晉南北朝一段的意見不同是顯然的，對於宋戲的意見不同是頗有的。所以不能說兩書的不同，祇在唐五代一段而已；也不能否認後一書對於我國古劇的全部，確已帶來了別一些前所未有的認識與理解。至於其中的孰是孰非，這裏當然不必談。

任先生曾在這書裏建議：最好有人再去專治漢戲，專治宋戲，與他這書，前後銜接起來。不管內容接不接，祇管在時代的據點上，一個一個接起來，而不要馬上去寫戲劇通史。我曾問他這是何意。他說：古劇的劇本未見，劇目存留的有限，劇說又太零落，而且矛盾得厲害！馬上寫通史，馬上受前後的牽制，對於很多地方，祇好扭捏成說，難求與事實相符。不如初步各段自由發揮，依據材料，實事求是，對其前後階段的關係，各不負責，彼此不受影響。待各段的求是都成熟了，然後

再由一個人或一個集體，來做聯繫工作。既然點點滴滴，都是比較堅實的，聯起來成一條線，自然也比較堅實可靠。倘有實在聯接不起處，就當存疑，慢慢再研究。他說王先生的書，當年如果不要那第一章，便好得多。青木正兒先生作中國近世戲曲史，照例也在前面有一篇古代戲曲的概況，結果更覺不妥。同樣情形：如果有人要對他這部唐戲弄，指出那裏是最不妥之處，他說：在比較上，應還輪不着後面的各章各節，而是那首章溯源的一節。

我說：我看了那溯源一節以後，毫無此感，却認為鑽研任何時代的伎藝，向其前一階段探探源，是需要的，何必認為沒有的好呢？他說：這是專指那做不好的而言。如做不好，便不會切合需要，一般讀者也不能察覺，結果終於誤人，不如不做。他寫此書時，仍是擺不開傳統習慣，纔裝上一節溯源，其實此節所論未必確當，反而近於搭架子。我說：既然如此，乃此書本身的得失問題而已，在一般讀者是不會去計較的。他說：這一點與其書的助人或誤人，簡直分不開，不僅作者自身的問題，企圖書中寡過而已。例如此書對於南北朝戲的看法，僅依據正史所述，並未取得其他更多的材料，實在不够去溯源。如南北朝樂府詩內，頗有材料，都未提及。如果已取得這一階段最多材料的話，那就直接去寫南北朝戲，位置於此書之前，可多麼好！何必靠在本書裏面做一頂帽子來表現呢！我們對於研究或考據，還是看那一點曾經下過全力的，便向那一點說話，說錯了尙少愧於心。至於一

知半解，終不可靠，無心欺人，而實在會誤了人。一般作家，在主文前後，或裝個頭，或掉個尾，每每已是餘力所及，而非主力的表現。且其立言不得不爲主文本身張目，或留餘地，或打埋伏，也難於獨立有所建樹。至於所得結果相反，因此而對原書損傷了甚麼，那還在其次。所以「源」實在是不好「溯」的！

這書後面唐戲百問的第九十一條，問我國有許多戲劇表現，在唐代已經開展，到宋代傳說中，反而覺得萎縮，是何道理？看到此條，我很懷疑：王先生的書中，顯示漢唐的戲不過胚胎而已，前後受了許多外國影響，到了元代，戲劇纔勃興起來。由古到今，步步前進，這是合乎發展的常軌的。那有唐戲先已進步，到了宋代，反而後退的道理！所以任先生這書，把唐代的戲劇精神與伎藝，說得如火如荼，却不顧與宋代劇目或劇說中許多具體表現，首先大大地脫了節，聯貫不來。連他自己也想不通，還要設問問人，旁人並未主張唐戲如此，何從代答呢？我指出這一點問他。

他說：正是因爲爭取研究唐戲的充分自由，祇知依據可信的材料，實事求是去說唐戲，該怎麼說，就怎麼說，不受任何牽制。如果換個方向，時時顧慮到與宋戲情形銜接，接得上就說，接不上就不說，那就陷於一般戲劇通史內常有的一種扭捏或疏略的情形，於宋於唐，都解決不了問題。目前寧可暴露出在唐宋之間的似乎脫節，却不必去損傷那分別理解唐戲與宋戲的自由與生氣。須知宋

戲的真象，並不全在現有的宋戲傳說之中。作者並非真信宋戲較唐戲在各方面都會萎縮，而是不信任近人對於現存宋說的看法。想由此逼出一條道路：我們對於宋戲的傳目與傳說種種，究竟應作如何處置，方為確當？從王先生書裏看來，宋戲的境界，僅好比是半村半郭，一路荒村野店，荊舍疏離而已。却不料永樂大典的張協狀元，在南宋的盡頭，竟設下一座大城池，裏面街道整齊，房屋稠疊，人物熙攘，車馬喧闐，已頗有規模，為王先生所未想到。這其中的原因，如不是夢華錄、夢梁錄、都城紀勝、武林舊事等書所述，不足代表當時事實的全面，就是近人對於這些書所有的瞭解，不够正確。但是若從本書所說的唐戲水準出發，向前推去，推到南宋末年所有張協狀元的水準，祇有容易聯接，覺得合拍，反無脫節之患。張協狀元的事實表現，已回答了那第九十一條所問了……以上是本書作者的話。照這樣說來，他在本書裏所以闡明唐戲之處，看似過火，實際並不盡然，對我國全部戲劇史說，這是對頭的，是合拍的。

可是永樂大典的南戲，對於認識唐戲，直接幫不了忙，不過是遠遠的一個據點，可以遙相呼應罷了。要去認識唐戲，自有接近而可靠的材料在。且這些材料，並不是隱祕的，可遇而不可求，要突然出現，有如永樂大典三戲似的。它們的來源都極平常，隨手拈來即是。但祇有在斷代的專業內，集中了注意力的人，纔會去拈出它們。所以專業的作用是較大的。倘若在成果上看，在未曾結集本

書所用的許多材料時，唐戲就是過去王先生書裏所說的那個樣子；在已結集了這些材料以後，唐戲就如任先生在本書裏所說的樣子。由此繼續探討下去，照作者所建議，再用十倍於此的力量，去從事研究，結果唐戲一定會變得像未來所知的樣子，自然離開目前所知的樣子又遠了。對唐戲如此，對漢戲、宋戲，當然也如此。王先生在宋元兩代專業的書裏，僅列出唐戲十五種，便曾說出一句話道：「唐代歌舞戲之發達止於此」，顯然說早了。可是經過了四十多年的考驗，到了今日，纔考驗出他這「止於此」三個字確實是毛病。今後我們知道了：治宋元戲的人，不必替唐戲喊甚麼「止於此」；同樣，治唐戲的人，也不必替漢戲喊甚麼「止於此」；甚至治講唱的人，也不必替戲劇喊甚麼「止於此」；治戲劇的人，也不必替小說喊甚麼「止於此」……

這錯喊「止於此」三個字的毛病，通過王先生的書，却傳染了不少的人。在我國古劇研究上，已有了多種不同的表現。例如有人認為本國古代先民創造戲劇的能力已止於此，再也沒有了，就改向外國伎藝，曾經從四裔傳入中國的一些路子去追尋。有人看到外國流傳的舞蹈中，還用着近似中國古劇的名稱，便相信中國所謂「古劇」也者，原就是舞蹈而已。又有人認為本國關於古劇的材料，已止於此，再也沒有了，結果連外國百科全書的材料都參考了，對自家所有漢書、唐書裏面的材料，却還未曾採用……照此說來，這種致力的方向，確實是偏得過分了一些。在路線與方法上，今後應該扯

一批平，補一補闕，爭取一個古今中外，面面俱到纔好。

王先生的書，在過去四十餘年中，已曾經國內外學者不斷地考驗了。任先生的書如今繼續走上來，從現在起，必又開始它的被考驗，這是不用說的。不知經過幾久之後，纔又考出它的一些原則性的毛病來，而把戲劇考據的工作，再向前推進一大步。我認為這件事的產生不會遲的。因王先生的書是開山的前輩，沒有當代人的異說，可作商榷與辨正。任先生這部書，既完成在四十多年之後，眼前便特別充滿了這一部分的材料，處處有商榷與辨正的必要。本書對於這件事所做的，已够分量了。我預測在此書印行以後，會很快地引起學術界的辯論的。當然真像越辯越明，越逼近事實。我希望再十年內，關於我國古劇的材料，趕緊結集齊全。如敦煌卷子、或永樂大典一類的文獻，再多發現。讓這件公案——本書對於唐戲的理解，究竟確切不確切——早日有一個全盤的大白。

二

當我讀這部書稿時，遇有心得，曾隨手摺上一個角。如今若把摺角的地方融會起來，都說明白，話便太長。茲單取「戲劇性」一點來說一說吧。

此書的闡明唐戲，有兩方面：一面在追求一般形式的趨向完備，一面在顯示戲劇精神的特別活

躍。例如查出踏謠娘與西涼伎有說白與表情等，構成全能劇。如查出唐戲也有脚本，也有戲臺，也有布景等，都是依照近代戲劇形式，在唐戲裏一一找出來。我覺得這些還是次要之事。最主要的是替唐戲指出一種獨特的精神，到處彌漫，雖表現的方式不同，而歸結到戲劇性的盛旺則一。作者對真正戲劇，所下的定義很簡單：「綜合多種伎藝，以表演故事，感動人」，如此而已。祇要能感動人，雖故事簡單，甚至沒有戲臺，沒有劇本，也成。因此他懷疑：像盛唐宮廷戲的物質設備儘管高，實際上也可能沒有幾本真正好戲。另一方面，像留杯亭在長安市中演戲多年，予羣衆印象很深，大家雖看到他塑像的背面時，也會認識他，而共加喝彩；又像中唐盧綸在洛陽小村鎮上所欣賞的一種草臺戲——郤翁伯，竟能深深地感動了那位詩人；又像杜佑在長安市上所常看的，平民化的「盤鈴傀儡」，竟使那位退職的宰相着了迷！——在這些當中，反而會包含有許多真正的好戲。

可惜留杯亭生平的拿手好戲，究竟是些甚麼，郤翁伯及「盤鈴傀儡」的內容如何，目前都無從曉得，上面的話便嫌空洞。但是我們若在形式最粗糲的戲裏面留意，像猴戲的「侯侍中來」，所有的本事、演出、主題、效果，都已明明白白；同時在伎藝上，又能歸結到所謂高度的「二重諷刺」上來，便與上面所舉留杯亭等例子大不相同了。就是說，這一套猴把戲裏，戲劇性很強！不可用傳統的看，指它爲百戲、爲雜伎，而把它趕出真正戲劇範圍以外去。在宋金元南戲、雜劇與院本內，