

新中國文藝叢書

中國戲曲叢編

周貽白著



中華書局出版

一九五二年二月初版

新中國文藝叢書

中國戲劇論叢 (全一冊)

◎定價人民幣一萬零八百元

著者 周 貽 白

出版者 上海河南中路二二一號 中華書局股份有限公司

印刷者 上海澳門路四七七號 中華書局上海印刷廠

發行者 三聯·中華·商務·開明·聯營聯合組織 中國圖書發行公司

各地分店

三聯書店 中華書局 商務印書館 開明書店 聯營書店

(五二·三六開·一〇二頁)

總月經號(15416) 印數1—4,000

* 有著作權 · 不得翻印 *

自序

這本集子，是我從一九五〇年八月，到一九五一年五月的九個月當中，在北京所寫的五篇文章。因為都是談中國戲曲，所以湊成一本。其中除湘劇漫談一篇未經發表過，其餘都曾見諸刊載。關於中國戲曲發展的幾個實例一篇，見人民戲劇第二卷第二三期合刊。其他三篇，則散見新戲曲創刊號，及第一卷第三期與第二卷第一期。

關於中國戲曲的研究。在這次前，我也曾東塗西抹地寫過一些各自成篇的短文。特別是古代的雜劇或傳奇的評述，我在這方面費去的筆墨最多。當時的企圖，是想把曲海總目提要所未收入的一些戲曲，而經我閱讀過的，一一予以論列。後來因為本身環境有所轉變，無法繼續下去。甚至把中國戲曲這一範圍的研究都拋荒了。

北京解放以後；我從南中國來到首都，從事中國戲曲史的教學工作。經過一年多的學習，使我對於中國戲曲的看法，有了一種基本上的差異。雖然仍在東塗西抹，自覺和以前所寫的那些東西，頗不相同。至少，我已不復完全沉浸在文詞和聲韻的研討上了。同時，我也不復專為某一故事而去致力考證了。這，雖然不一定就是我的思想有了進境，或者眼光較為擴展。可是，我究竟說了許多以前所不能說的話。即令有說

得不對的地方，我想讀得此書的同志們，一定會熱忱地來指正我的錯誤的，是爲序。

一九五一，六，一，北京。

中國戲曲論叢目次

關於中國戲曲發展的幾個實例·····	五
中國戲劇聲腔的三大源流·····	二八
皮簧戲的變質換形·····	六二
中國戲劇的上下場·····	八七
湘劇漫談·····	一〇一
一、源流。二、高腔與大戲。三、南北路劇本。四、文詞與聲韻。五、腔調與伴奏。	
六、腳色與扮相。七、整扮與動作。八、著名伶工。九、長沙班劇目。十、其他。	

中國戲曲論叢

關於中國戲曲發展的幾個實例

中國戲曲，自宋元雜劇，明清傳奇，一直到現代的皮黃劇，大體言之，起初，都是來自民間，這經文人雅士們的一番舞弄，成爲消遣閒情的一項文體，進而走向庭院中的紅氍氈上，由是脫離羣衆，而拿它作爲一種娛樂品看待。無復高臺之上，廣場之中，腳踏實地的反映出當時的社會生活。而紅氍氈上的戲曲呢，便成了聲調的琢磨，和文詞的雕鏤。雖然同樣扮演出來，但已不爲羣衆所領解。於是羣衆便以不見不開的態度否定了它，而另自樸素地、質直地，完全從實生活方面出發，醞釀着大家所喜悅的東西。用白描的筆觸，畫出了大家所熟悉的人物，表現出大家對於某些問題如何解決的真實意向。不久，便具體地形成了另一戲劇形式。聲調大抵很單純，文詞極爲俚俗，其故事取材，則多不見載籍。或亦表演歷史人物，但不一定和書本上所載相同，這其間，實寓有當時社會生活的反映。其與書本所載不同之處，也許就是羣衆的

公允的批判。這情形，在當時的統治者看來，是一種過於自由的發展，爲了鞏固自己的地位，便採用了這種新的形式，獎勵一班幫閒文人，用「衛道」作幌子，配合當時封建制度下的吃人的禮教，用來作爲宣揚「忠孝」，旌表「節義」的工具，踵事增華地再使之走上「大雅之堂」。再來琢磨聲調，再來雕鏤文詞，再爲羣衆所揭棄而從新醞釀，從新建立起另一形式。經此一再循環，於是統治者的娛樂品是由來自民間的形式琢磨雕鏤而成，而民間戲劇因有幫閒文人的伸手其間，也撻入了一些宣揚「忠孝」，旌表「節義」的說教成分。中國戲曲，便是循着這種規律而發展，由宋元雜劇，明清傳奇，一直到現代的皮黃劇。爲了明確這一問題，我們不妨着重於實例方面敘述。

中國戲曲的具體形成，據今所知，在北宋時的東京（卽今河南開封）始有勾欄表演「目連救母」雜劇。而且自七月初七日後連續演至十五日止（見東京夢華錄）。其形式如何，雖已無從考知，但可推想其中心意識一定是闡揚釋教的所謂「因果報應」之說。目連救母故事，本身頗爲單純，而能作連臺數日的演唱，其間當參雜了不少的民間傳說在內。比方明代鄭之珍的目連行孝戲文，有一百零二齣，可演三夜。今尙傳唱的皮黃劇或其他地方劇，如「啞子背瘋」、「僧道化緣」、「王婆罵雞」、「思凡下山」、「三匠爭席」、「雷打十惡」之類，皆屬其中關目。說不定就是以北宋時雜

劇爲其依據，而另自加工一番，拉入一些足以「警惕人心」的故事，而用作「高台教化」。由此，我們可以推知北宋時的目連故事的雜劇，其所參雜演出的民間傳說，一定很樸實地反映了當時的社會生活。鄭之珍改作的「目連行孝戲文」，便是採用民間戲劇形式的一個實例。如其中的「啞子背瘋」，本爲同情貧苦人民的一種表現；「僧道化緣」則說明僧道中實多騙子；「思凡下山」則顯然地傳達出僧尼們的苦悶；「三匠爭席」則表出了工人們的實際地位；「王婆罵雞」雖無正面表演，但到後來却力答那偷雞的婦人。這些東西，都具有極濃厚的民間色彩，而鄭之珍却把這些故事，以「雷打十惡」一齣作了一個總結。把化緣的騙子，下山的僧尼，還加了幾個他認爲可打的人，一律五雷轟頂。所謂十惡是：「一打不孝不弟，二打不良不忠，三打欺心賊骨，四打騙人扁蟲，五打公門不法，六打牙行不公，七打挑唆使嘴，八打偷成風流，九打養漢婦女，十打輕薄兒童。」（目連行孝戲文上卷第二十一折）據此，我們又可推想到「啞子背瘋」、「三匠爭席」、「王婆罵雞」之類的故事。在北宋時的目連雜劇裏，也許早已有之，故雖不在十惡之內被打，而仍穿插其中。這，正好說明當時統治者的娛樂品既經加工，尚有一部分來自民間的東西在內。而民間戲劇，却因幫閒文人的伸手其間，而亦流入說教的成分。不過，民間戲劇的發展決不循着說教的路子而

前進，而是另作醞釀，另採方式去接近羣衆。據明張岱陶庵夢憶卷六目連戲條云：

余蘊叔演武場搭一大臺，選徽州旌陽戲子剽輕精悍能相撲跌打者三四十人，搬演目連，凡三日三夜，四圍女台百什座，戲子獻技臺上，如度索、舞繩、翻桌、翻梯、觔斗、蜻蜓、蹬鐺、蹬白、跳索、跳圈、竄火、竄劍之類，大非情理。

據此，目連戲在民間的發展，已趨向技術方面，喧賓奪主地把其中「說教」部分冲淡了，甚至否定了。

到了清代，在康熙二十二年，曾以內帑千兩，於後宰門較高臺，搬演目連傳奇，用活虎活馬活象上臺，（見尊舍尊鄉叢筆。）其所用的戲本，大概即鄭之珍的目連行孝戲文。然則又採取了民間偏重武技的表演，而加入真的虎象以炫奇。到了乾隆初葉，於是有內廷大戲的「勸善金科」出現，也便是依據目連行孝戲文，由一百零二折擴伸爲二百四十齣。凡上述民間故事之穿插多仍其舊，且以目連故事置於唐代，增入李希烈、朱泚之亂，顏真卿、段秀實殉節事，序首自謂：「義在談忠說孝」。其文詞相傳出自張照之手（雍正間官至刑部尚書，精音樂）。按腔訂譜則爲周祥鉅鄒金山等人（皆爲內廷供奉之曲師），可謂極雕鏤琢磨之能事。然而，民間的目連戲，仍在演唱，亦不會與「勸善金科」同流，據胡樸安等中華風俗志下篇卷五載：

目連戲，演目連救母故事，皖以南盛行之，涇縣東鄉各村不同，或五年一演，每演率於冬季之夜，自日入起，至翌朝日出止，或一夜、或三夜、五夜、七夜，大抵以三夜爲多。演戲伶人，大抵爲南陵人，專業是藝者。第一夜演目連之父富相施財濟貧事，第二夜演東方亮之妻縊死，第三夜演目連之母劉氏遊十殿。就中以第二夜爲最鬧熱，因東方亮妻之尋死，而有溺鬼縊鬼之爭替，而有聞太師之逐鬼，逐鬼謂之「出神」，當出神時，台上燈火齊滅，縊鬼溺鬼，渾身冥箔，滿台亂撲，聞太師銅鞭一指，兩鬼立即跳至台下，向壇上奔去，聞太師隨後驅逐，人聲喧譁，爆竹連天。正戲之外，加演諸多打諢戲及技術，立木柱一支，高十餘丈，一人盤旋其頂，謂之「盤戳」。或紮布彩於檯前，二人穿而舞之，謂之「盤彩」。打諢戲多引人發笑，惟「小尼姑下山」一齣，多淫蕩，有傷風化。「黃媽媪偷雞」，飾老媪者混入婦女觀劇之檯上，尤可惡也。

其中之「盤戳」、「盤彩」，似猶保存明代旌陽戲子之遺風，仍以武技見長，而東方亮故事，則爲鄉之珍「目連行孝戲文」所無。似卽皖南的民間傳說的具體表演。惟「小尼姑下山」仍爲舊有關目，「黃媽媪偷雞」顯卽「王婆罵雞」衍變而來，此外，「諸多打諢戲」，當必有其時社會生活之反映，惜不載名目，已無從知其情節

了。但最顯明的一點，便是「勸善金科」中自詡「談忠說孝」的顏真卿段秀實的故事，並未爲民間的目連戲所接受，而另就大衆所知所聞的傳說取材。其「聞太師逐鬼」一節，可以當作驅儼逐疫看，也可以當作民間的共同習俗看。總之，不是「目連行孝戲文」的舊路子，也不會依照內廷五色印刷的「勸善金科」那個本子唱。此外，紹興亂彈班目連戲有所謂「趕女吊」，亦即追逐縊鬼，亦與徽班同一路子。由此可見，當時的統治者雖然採取民間戲劇形式雕鏤琢磨之，用爲說教的工具，而民間却另取一種形式與之進行鬥爭。結果，統治者的娛樂品只有趨於死亡，而民間戲劇却逐漸完成其新的形式，進而更爲壯大起來。目連戲，其實例之一也。

在中國戲曲史上，南宋時的溫州雜劇，也是見於載籍較早的一種戲劇，有些人甚至認爲是中國戲曲具體形成的一個起點。明徐渭南詞敘錄載：「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」。「宣和間已濫觴」之說，證以北宋東京勾欄所演目連救母雜劇，這是不錯的。永嘉雜劇之創興，或即由南渡時自北方流入的形式衍變而成。南詞敘錄又列有宋元舊篇名目多種，以「趙貞女蔡二郎」爲首。注作：「即舊伯喈棄親背婦，爲暴雷震死，里俗妄作也，實爲戲文之首」。「蔡二郎趙貞女」一劇，今雖不傳。而這種民間

的自由發展，在當時都遭遇到迫害。因為蔡伯喈本身是一個士大夫，亦即所謂「衣冠人物」，既然演出了他的醜跡，結果還遭到雷擊，無疑地這是當時的民間對一部分士大夫的看法，不過借用了蔡伯喈的名字出現而已。不寧唯是，即當時說唱故事的鼓兒詞，也有這種趨向，陸游詩曰「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」。在蔡伯喈這個名字說來，自然是「身後是非」。然而，在民間却不免存有羣衆對一般士大夫的蔑視，故說書、唱戲，都傾向於懲罰的這一方面。這種情形，在當時大概對士大夫們頗爲不利，於是，便使用高壓手段來鎮攝它。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，如趙貞女蔡二郎等，亦不甚多」。榜禁自榜禁，而民間對於借指士大夫們的這位蔡二郎，却仍舊流傳着被暴雷擊死的懲罰。於是，到了元末明初，便由高明根據了這個故事加以改編。設想出幾個原因，借以開脫了蔡二郎的不孝的罪名，變更了被暴雷擊死的結尾，而使趙貞女仍與蔡二郎團圓，因有彈琵琶唱曲入京尋夫一節，命名爲琵琶記。且標目曰「全忠孝蔡伯喈」。這樣改法，顯然是士大夫們感到免死狐悲，以「衛道」的立場而命筆，以期爲所謂「衣冠人物」來作洗刷。於是，其書初出，立刻便爲當時的統治者所激賞。明黃溥言閉中今古錄云：

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，如珍饈百味，富貴家其可缺耶？」其見推許如此。

這種話既由當時創業的皇帝說出來，一班幫閒文人，自然奉命唯謹。而且，明初改以八股文取士，也就是以「教忠教孝」做大題目，琵琶記採取了民間的戲劇形式，而作宣揚「忠孝」之舉，這就等於在「神道設教」之外，多出了一項工具。然而，流傳在民間的蔡伯喈故事，却並不同意高明這種改編，甚至加重了蔡伯喈的罪愆。務使大家相信這個背親棄婦的士大夫，非遭到雷擊不可。如現尚傳唱的「小上墳」一劇。在蕭素貞上墳時便有這麼一段唱詞：

正走中間淚滿腮，想起古人蔡伯喈，他向北京去赴考，一春赴考未回來。堂上爹娘都餓死，五娘用土築墳台，懷抱琵琶描容像，一心上京找夫來。夫在北京不相認，笑壞賢德女裙釵，賢德的五娘遭馬蹏，五雷擊死蔡伯喈。（奏腔本，義興堂書局印行）

據此，高明爲士大夫聲辯的琵琶記，也只能給士大夫們去看，並不會使民間的輿論改變過來，顯然地，趙五娘之被馬蹏，更使蔡伯喈成爲不可容恕，等於向「全忠全

孝」提出了一個具體的反證，說不定在琵琶記盛行之後，而「馬臨五娘，雷擊伯喈」這一本里俗妄作的「趙貞女蔡二郎」，仍在某種不登大雅的地方戲劇中改變了聲腔而繼續演唱，否則這一段情節，決不會一直傳流到現在。然而，民間戲劇，畢竟多少受一點高明的影嚮，比方永樂大典今存南戲三種，皆屬宋元舊篇。其中張協狀元一本，即與琵琶記同屬一型，但以趙五娘改作貧女，刪去父母餓死一節，而作貧女救張協於盜劫垂危之際，復資助之使赴京趕考。張中狀元後，樞密使王德用欲妻以女，張不從，王女憤懣而死。既而張赴任梓州僉判，遇貧女，嫌其微賤，拔劍斬之而去，貧女幸未死，遇王德用，乃使爲己女而嫁張協。其情節雖與琵琶記小異，但貧女與張協終歸妥協，却是高明的那一個路子。（以後皮黃劇本小說金玉奴而改編的鴻鸞禧，也是這一類型的東西。）同時，琵琶記係就舊本而改編，也有很明白的證據。如陳留郡至京師，不過數日路程，而曲詞動稱千里萬里。又蔡伯喈身爲顯官，而不能自遣一僕，竟託拐兒捎寄書銀。又陳留近在咫尺，旱災三年，乃一無知聞，亦似說不過去。至於伯喈中狀元，時代官銜，兩俱不合。諸如此類的錯誤，都不像是高明這種人所應故犯的。顯見其間尚有一部民間傳說在內，其荒謬之處，亦即接近祖本之處。至於高明爲蔡伯喈開脫之詞，則有所謂「三不從」，（辭試不從，辭婚不從，辭官不從。）把

「三不孝」的罪名（生不能養，死不能葬，殯不能祭，）都推在別人身上，以示情非得已。此外，便是文詞的雕鏤，曲調的琢磨。由此一來，明代的一般傳奇作者，便都循着這條路線各自撰曲大談「忠孝」，而爲封建制度張目。這風氣，一直延展到清代初葉，猶未少減。比方以論劇精闢著稱的李漁（笠翁），自題其「比目魚」傳奇卷尾云：

邇來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場，思借戲場維節義，鑒鈴人授解鈴方。

這首詩，不但是李漁個人的意見，同時也代表了當時一般士大夫的意見。他們認爲戲劇的表演，不免有「傷風敗俗」之處，便轉想利用戲劇來作「移風易俗」之舉。然而，這時候各地方「里俗妄作」的戲劇，已取得了集中一處的機會，以「花部」的名目，對以崑曲爲代表的所謂「雅部」，進行着直接鬥爭。以各種聲腔和形式反映出人民的力量，他們不同意琵琶記把趙五娘寫得那樣軟弱，認爲像蔡伯喈這樣的人，應當由趙五娘親自來懲罰他一番。於是，花部戲中，便產生了所謂「賽琵琶」。清焦循花部農譚云：

花部中有劇名「賽琵琶」，余最喜之，爲陳世美棄妻事，陳有父母兒女，入京赴試登第，贅爲郡馬，遂棄其故妻，並不顧其父母。於是父母死，妻生事死葬，一