

3302.19.3

上海書店出版社

華東戲曲 劇種介紹

第三集

90024

內 容 提 要

本書收集了“五音戲介紹”“二夾絃介紹”“錫劇介紹”“徽戲的成長和現況”“睦劇介紹”“福建和台灣的劇種——薌劇”六篇文章，就上述各劇種的源流、演變和成長等情況作了比較詳細的介紹，並附上述各劇種的曲調舉例。

華東戲曲劇種介紹 第三集

編輯者 華東戲曲研究院

出版者 新文藝出版社

上海市書刊出版業營業許可證出零壹壹號
(上海康平路155號)

印刷者 光藝印刷廠

(上海長陽路1121弄325號)

總經售 新華書店上海發行所

書號 (851) [I I 159] 類別 文藝一般

字數 113000字 開本 850×1168 1/32 印張 4 1/2

1955年8月上海第1版——第1次印刷 1—1600冊

定價 四角九分

目 次

五音戲介紹	徐扶明 (1)
二夾絃介紹	山東省文化事業管理局戲曲工作組調查 紀 根 垠 張 彭 整 理 (16)
錫劇介紹	向 安 葉 林 (24)
徽戲的成長和現況	劉靜沅 (56)
睦劇介紹	施振楣 洛 地 (79)
福建和台灣的劇種——鄉劇	福建省戲曲改進委員會調查研究組 陳 嘯 高 顧 曼 莊 執 筆 (90)
附錄：曲調舉例	(103)
五音戲曲調	
二夾絃曲調	
錫劇曲調	
徽戲曲調	
睦劇曲調	
鄉劇曲調	

五音戲介紹

徐扶明

五音戲，是山東地方戲的一種，屬於“周姑子”系統。主要的流行地區，是在山東中部的章邱、歷城、淄博、濟陽、惠民、齊河、張店、周村一帶，也經常流動到青島、濟南，並到過北京、天津、徐州、上海等地。

這個劇種，有着數種不同的名稱：在惠民一帶地區，一般稱它爲“秧歌腔”，或者叫做“燈腔”，這是由於它最早原是農村間流傳的秧歌與花鼓燈。“燈腔”，也有人寫作“逮腔”，說“逮”是很笨的意思，本爲山東博興、蒲台一帶的方言，就因爲這種腔調很笨，便把它叫做“逮腔”；一說是這種腔調很難學，如果要學，就得像逮捕什麼東西似的。其實，所謂“逮腔”，可能是“燈腔”的音訛，而“燈腔”，可能是“花鼓燈腔”的簡稱，原因是：民間新年燈會中花鼓燈的表演，是民間小戲最初形式的基礎。

在淄博一帶地區，一般把它叫做“周姑子”（也有人寫作“肘骨子”），正因爲它是屬於山東“周姑子”系統的地方戲曲。所謂“周姑子”，傳說這種腔調，是由一個姓周的還俗尼姑所創造的；但也有人說“周姑子”是“扭股子”的諧音，因爲秧歌花鼓的表演要扭動臀部，這種說法，有它一定的可能性。

在章邱一帶地區，一般稱它爲“章邱肘骨子”，這是由於它的流動地區，是以章邱爲中心，而且，用以區別與它有着密切關係的“章邱梆子”。章邱梆子與五音戲之所以興起與盛行在這個地區，是與這個地區的經濟條件分不開的：章邱在明清經濟史上佔有重要的

地位，比如“章邱幫”的打鐵業，曾東擴展到牡丹江，西達打箭爐；當時的瑞蚨祥綢緞莊在商業貿易上，也佔有極大的勢力等等，有所謂“金章邱，銀陽新”之稱。

後期，叫得更廣泛的是“五人戲”或“五人班”，對這個名稱的解釋，一說是五個人便可以組成一個班子，三個人打鑼鼓，兩個人唱戲，輪流地幹着；一說是在一個班子裏，五個演員分別扮演生、旦、淨、末、丑五種腳色。這兩種說法，前一說基本上是對的，即是以它的初期形態來命名，比如在福建地方戲劇中，就有“三角戲”的命名，演的是“二小”、“三小”戲，像“姑嫂觀燈”之類，而“五人班”時期，也正是以演出“二小”、“三小”的戲居多，角色的劃分，也並不是十分嚴格與固定的，因此，後一說是很難成立的。

也叫做“五音戲”，對這個名稱的解釋，更是有着種種不同的說法。有的說是這種地方戲的基本曲調中，有雙連環、九連環、娃娃腔、鬥寒蟲、雞拴五個曲調，所以，就稱爲“五音戲”。固然娃娃腔是五音戲的基本曲調，而且種類也頗多，如二板娃娃、抱娃娃、棗娃娃、溜娃娃、打娃娃之類，但雙連環、九連環等却只是一些花腔、小曲之類的東西，並不能算是基本曲調，在“樊江關”一劇中，樊梨花就唱這些花腔、小曲的，因此，硬把它們拼湊在一起，說是什麼“五音”，這顯然是很牽強的。有的說是這種地方戲，是由宮、商、角、徵、羽（即1.2.3.5.6五音）組成的，故有“五音戲”之稱。然而，中國戲曲的音樂，都是由宮、商、角、徵、羽組成的，而成爲一個共同的特徵，也就不能專作爲五音戲的“五音”的解釋。又有人說：“五音係老生、花臉、小生、青衣、花旦五種角色，各用各人的腔調合唱，先由生或旦打調，而綜合成一音調，表示其有訓練的規律。”實際上，五音戲的青衣、花旦，是用一個唱腔，小丑、老旦、老生、花臉是用一個腔板，小生用一個腔板，彩旦分爲醜俊，俊彩旦與花旦同調；醜彩旦與老旦同調，至今五音戲各種角色的唱腔，還未能取得十分和諧的配合。又有人說：膠東人對“人”、“音”這兩個字音很少有區分，故而，由“五人”訛爲“五音”。這種說法，似乎是有可能性的，因爲，膠東人的確是對“人”、“音”兩字的讀音不分。還有一種說法是：有一次，

鄧洪山(即鮮櫻桃)他們上青島去演出,覺得“五人班”這個名稱,會使觀眾誤會他們劇團是人少班小,就改為“五音戲”。他們把“五人”改稱“五音”,固然是爲了“好聽”,但也正因爲“人”、“音”的山東讀音是相近的。從後兩說來看,所謂“五音”,本身就沒有含着任何深義。

關於五音戲的起源問題,也有着種種不同的說法,主要的有三種:有人根據“先有五音,後有梨園”的說法,就結論出:“大概五音戲的產生總在唐代以前。”可是,“先有五音,後有梨園”這一說法,本身就很含糊,因爲,“五音”,是指傳說中黃帝時代伶倫所創造的五音,還是指五音戲的五音?“梨園”之名,雖始於唐代,但到後來却變成了泛指中國戲曲的名稱,如“梨園子弟”、“梨園戲”(福建地方戲劇種中有叫做梨園戲的,浙江甬劇也曾稱爲梨園戲),那末,根據這種含糊的說法,而要得出一個明確的結論,是不可能的;事實上,一九一七年以後,始有“五音戲”這個名稱,因此,說它的產生大概總在唐代以前,是荒謬的。

又有一說,說五音戲與雁北的地方戲“耍孩兒”是“一母同胞的兄弟或姊妹”,“打從曾在金元盛行的耍孩兒那個曲子發展過來的”。舉杜善夫的“莊家不識勾欄”中“耍孩兒”爲例,認爲“從全文的每一段落相互比較來看,每煞八句”,而“五音戲的唱腔有叫‘八句娃娃’的”。雁北的地方戲“耍孩兒”,是不是打從曾在金元盛行的耍孩兒曲子發展過來的這個問題,這裏姑不談。五音戲唱腔中的“八句娃娃”,在形式上,與宋元說唱文學中的“每煞八句”這種體制是相近的,這是由於宋元說唱文學的某些內容與形式,是爲後起的說唱文學所承繼與發展,但並不能抓住這兩者部分相同的形式,就斷定五音戲是直接由宋元時期的耍孩兒來的。而且,柳子戲、柳琴戲等劇種的唱腔中,也有“八句娃娃”,不僅只五音戲一個劇種有的。

還有一種說法,是說:遠在漢代,就有個“車單”丞相,他告老還鄉,聽到農民們一面插秧一面唱歌,只是曲調不好聽,便教給農民們一些好聽的曲子,還寫了“借髮髻”、“拐磨子”兩個劇本。其實,遠

在漢代，所謂“戲”，只是雜技之類的“百戲”，哪裏會有戲曲形態的五音戲呢？既沒有這個劇種的存在，也就扯不上個什麼“車單”丞相了。

從以上三種說法，可以看出：某些人毫無根據地把一個劇種的產生時代，硬扯到很遠很遠的古代，企圖證實這個劇種是很古老的，彷彿越古老，就越高貴，這不僅是對中國戲曲歷史的幼稚無知，而且是一種盲目的崇古的保守思想。還有，把民間藝術的創造與發展，往往歸功於士大夫，這是不正確的，魯迅先生就說過：“士大夫是常要奪取民間的東西的……但一沾着他們的手，這東西也就跟着他們滅亡。”固然在過去也曾有某些靠近人民的知識分子對民間藝術的發展，起過一定的作用，但主要的畢竟是廣大勞動人民集體的智慧創造。

二

五音戲的起源，可以從這樣一些綫索來試探：它在惠民一帶地區，稱爲“秧歌腔”或“燈腔”，可見它是在民間秧歌、花鼓燈藝術的基礎上逐漸發展起來的。一九五三年山東省春節羣衆文娛活動會演，惠民縣就有由五十人組成的大型秧歌隊參加演出，而惠民一帶地區，是五音戲的始原地，因此，說它是從秧歌藝術的基礎上發展起來的，稱它爲“秧歌腔”，更可以得到證實了。這是一。從前面所提到過的所謂“車單”丞相聽到農民在插秧時唱歌而創造了秧歌腔的傳說中，剝脫車單丞相這種附會，就可說明它是源於農民在插秧時所唱的秧歌，而且，“拐磨子”、“借髮髻”兩個劇本，是五音戲初期的基本戲，也正是北方秧歌常演的小戲（見“定縣秧歌選”）。這是二。從現今五音戲演出“拐磨子”，就有勞動號子的形式的歌唱，這是秧歌形式的唱法之一，至今惠民的秧歌表演中還有這種唱法。這是三。因此，說五音戲源於民間的秧歌、花鼓燈藝術，似乎是可以成立的，當然，這只不過是個初步的探索，還有待於深入的調查研究。

在這種地方戲打從秧歌、花鼓燈藝術的基礎上發展起來的初期階段，叫做“周姑子”，這至少是一百多年前的事了，僅就蒲師傳

傳鄧九星，九星傳其子洪山，已是三輩了。周姑子的流行分爲三路：流行在章邱、歷城一帶的叫西路；流行在淄博一帶的稱東路；流行在惠民、濟陽一帶的爲北路。而五音戲，是西路周姑子，基本戲有“拐磨子”（“磨豆腐”）、“借髮髻”（“走娘家”），是反映農村生活的民間“兩小”戲；稍後，也演出一些從鼓詞唱本上採取過來的故事，如“小姑賢”、“綉鞋記”之類，多爲小本的民間故事與歷史故事。主要曲調是“老拐調”，“拐磨子”中老漢李毛就是唱的這個調子。樂器方面，最初，只有一鑼一鼓，到蒲師傳時期，又增加了小鑼、鈸、鼓板。在這個階段，雖然演的是“兩小”、“三小”的戲，表演粗糙，音樂、服裝、化裝也都很簡單，但却有着某些特色：比如富於人情味，生活氣息較濃厚，地方色彩較強烈，語言通俗生動等，也就爲農村廣大的勞動人民所喜愛；特別是能道出勞動婦女的痛苦，也就更爲她們所深愛，故有“拴老婆廝子”之稱。周姑子雖分東、西、北三路，各自有着不同的發展，但東路與西路之間是有着更爲密切的關係，西路的初期劇目，就現今所知道的，其中有十七個是來自東路的，而且，有些劇目還是東路藝人參加西路劇團時所帶來的，藝人半碗蜜就曾帶來了“錦香亭”、“雙生趕船”等。西路與東路所唱的“老拐調”，基本上是相近的，只不過是西路先吐字後邁腔，趕板奪字，寧可把字音拖長一些，也不加虛音，頗有唸經的韻味；而東路是先邁腔後吐字，在腔調裏常添用虛字，以求花妙動聽。

在三四十年前，章邱梆子（即東路梆子，又名山東吼）還盛行於渤海區及膠東、魯中南的一部分地區，這是一種歷史較久的大型的地方戲，劇目、唱腔頗爲豐富，其中有若干劇目，是來自崑曲、亂彈。而西路周姑子是以章邱爲活動中心，那時，它叫做“五人班”，開始向城市發展，由於它既與章邱梆子同活動於一個地區，而又爲了本身進入城市後適應觀衆的需要與要求，必然地要向章邱梆子吸取養料，來豐富自己的劇種，求得進一步的發展。五人班名藝人金城花、李德興（即跟柱子）都會章邱梆子的劇目；鄧洪山曾從章邱梆子名藝人咬斷絃學會“刀劈三關”等劇目與表演藝術，並曾拜章邱梆子的藝人朱長清、王洪聲爲師，故而，洪山吸收章邱梆子的戲頗多，

如“打櫻桃”、“雙鎖山”、“破洪州”、“困曹府”、“高平關”、“殺四門”等。五人班又曾與章邱梆子郭孝廉班合過班，叫做“五六合班”。合班的方式是每一場戲，分由五人班、章邱梆子各演數齣，兩者在一起合班，將近十年，自郭孝廉死後，才分了開來。在長期合班的過程中，當然吸取了章邱梆子的養料不少。就今所知道的五音戲的劇目，就有四十二個是來自章邱梆子的，如“大補缸”、“小上墳”、“春香鬧學”、“粉紅江”等，也吸收了章邱梆子的唱腔，五音戲“金鞭記”中玉振王的一段唱腔即是，還把梆子這種樂器也用過來了。這樣，就豐富了五人班的上演劇目，特別是一些小武戲，如“破洪州”、“殺四門”等，即是刀馬旦的戲，也豐富了它的表演藝術。當然，五人班也把章邱梆子的若干不好的成分吸收了過來，比如在劇目方面，吸收了一部分“粉戲”，在樂器方面，吸收了梆子，這是不大合適的。在這個階段，五人班出了不少的名藝人，如金城花（青衣花旦）、林長清（生）、鄧九星（老生），尤其是跟柱子與鮮櫻桃，他們兩人曾合作多年，觀眾最歡迎他們合演的“雙包頭戲”（兩旦的戲），如“王定保借當”、“李香蓮賣畫”、“蓋金定灌藥”等。正由於五人班的藝人們辛勤地勞動與創造，能善於適應客觀的條件，經常吸收其他劇種的養料，就使得自己的劇種獲得進一步的提高與發展。在這時，從半職業性的劇團成為職業劇團，就有七、八班，演出的地區也逐漸擴大。

二十多年前，五人班已改稱五音戲，擴展到東路周姑子流行的地區；而東路周姑子的職業劇團，只剩下萬盞燈（劉芳玉）所領導的一班，也改唱五音戲，東路周姑子就漸趨沒落了。後來，鄧洪山所領導的五音戲劇團，曾去北京，在北京有半年之久，得到京劇界（如梅蘭芳、程硯秋、尚小雲等）的幫助與鼓勵，於是，京劇的部分劇目（“三娘教子”、“二堂訓子”之類）、表演藝術（特別是武打）、音樂（鑼鼓點子），被吸收或硬搬了過來。同時，五音戲經常在濟南等城市演出，而老戲又不够上演，因而，一看到京劇演出連台本戲“狸貓換太子”，也就趕排了一個連台本戲“金鞭記”；一看到京劇演出全本“十三妹”，也就來個連台本戲“風塵女俠”，就這樣，連台本戲越來越多

了，如“蜜蜂記”、“孟麗君”等，這些戲，都是硬拉得很冗長，“金鞭記”、“反西唐”都是長達四十本左右。當然，其中也間或有一兩場是可取的，如“金鞭記”中的“花園認母”。五音戲在這時也曾與呂戲合過班，也就把呂戲的部分劇目（“老少換”等）與唱腔（四平調、二板）吸取過來。還從快書、洋琴、大鼓、墜子、單絃、拉魂腔、茂腔裏去找東西，鄧洪山所唱的“王二姐思夫”，有些腔調就是單絃的調子；“安安送米”中的哭迷子，就有拉魂腔的成份。五音戲藝人這樣多方面去吸取養料，來豐富自己劇種，基本上是起了一定的提高與發展的作用，但也存在着一些缺點：比如把京劇的某些東西搬了過來，而又不適合自己劇種的需要與發展；經常搬演冗長的連台本戲，而某些優秀的民間小戲幾乎在舞台上絕了跡；多方面吸取東西，而有些却未能經過很好的融化。抗日戰爭時期，由於敵人瘋狂地破壞，使得五音戲的藝人，有的死亡了，有的因生活不能維持而轉業了；同時，這個劇種因進入城市之後，趨向連台本戲的路子，而放鬆了本身的改進與提高，比如在音樂方面，便一直停滯在鑼鼓乾唱而無伴奏的地步，所以，五音戲就逐漸衰落了，只有兩三個班子在飢餓線上掙扎着。再加上國民黨反動派反人民的戰爭的嚴重破壞，到解放時，五音戲只剩下一個劇團，就是鄧洪山所領導的“五音劇社”。

一九五〇年，五音劇社活動到淄博工礦區，當地政府與文教機關幫助他們解決了演出問題與藝人生活問題，更鼓勵與幫助他們向新戲曲發展。一九五一年，鄧洪山參加了山東省文代大會，他明白了黨和政府的戲改方針，進一步懂得了藝術在羣衆中的作用和藝人的責任，同時，又觀摩了各兄弟劇種的演出，吸收到了不少的經驗，這就更鼓舞與堅定了他要改革五音戲的信心。從此，在毛主席“百花齊放，推陳出新”的方針指導下，在各級政府的關懷與幫助下，在藝人們的勞動與創造下，五音劇社就演出過“李二嫂改嫁”、“小二黑結婚”、“白毛女”等等新戲，在向羣衆進行宣傳和教育上，起了一定的作用。經過山東省文化事業管理局戲曲工作組協助整理的傳統劇目，有“彩樓記”、“王小趕腳”、“王二姐思夫”、“雙生趕船”、“鬧書館”，並對五十六齣傳統劇目，進行了初步的消毒工作。

音樂方面，已由鑼鼓乾唱發展到加上絃樂伴奏，這雖然還在摸索與學習的過程中，但確是個良好的開端。這一系列的改革工作，都證實了五音戲是有了新的發展與提高，藝人們是有了顯著的進步與成就。一九五四年，五音戲參加了華東區戲曲觀摩演出大會，“彩樓記”榮獲演出獎，鄧洪山榮獲演員獎一等獎，明洪鈞榮獲演員獎二等獎。通過這次會演之後，五音戲的藝人們一定能更加努力，爭取更大的成就與光榮。

三

關於五音戲的劇目，先來排排隊，然後就排隊的劇目，提出幾點來談。

(一)第一類：

拐磨子	借鬚髻	怕婆子	△拴娃娃	下關東
大發財	雙拐騙	縫朵羅	拾棉花	王小趕脚
王小砍柴	△皮登上吊	△王婆說媒	△萬倉休妻	紅崙姐
砸花車				

(二)第二類：

小姑賢	老少換	打蠻船	文武香球	雙珠鳳
安安送米	△三寶山	西岐州	△珍珠衫	△破腹驗花
秦雪梅	雙鳳誥	龍鳳配	小雲台	祝英台
綉鞋記	金釵記	金簪記	錦緞記	西京記
東京記	△鸚哥記	綉帶記	空棺記	雙釘記
天文記	紅燈記	九橋記	瓊裙記	金鐲記
趕花船	錦香亭	藍橋會	何文秀	張四姐
訪海寧	△綾帕記	△絨花記	牌環記	△火龍記
賣水記	剝手記	羅衫記	絲籃記	風箏記
玉杯記	金刀記			

(三)第三類：

樊江關	△打孟良	大劈棺	△大陰功	小陰功
彩樓記	補缸	△打城隍	探親家	小上墳

打櫻桃 春香鬧學△雙鎖山 △破洪州 張寶捧子
 轅門斬子△法門寺 △困曹府 △高平關 △坐北樓
 △胡迪罵閻△獅子洞 △打桃園 △禪宇寺 △三疑計
 △汾河灣 走雪山 △打 棗 △打 刀 △反徐州
 △全忠孝 △大佛山 △六國封相△馬家寨 △白虎帳
 △青龍會 桃花菴 男四門 女四門 天仙配
 △三世修 △拾玉鐲 天河配 △烏玉帶 △灌 藥
 跪 洞 △攔 馬 △掃 雪 △長坂坡 △火雲洞
 △天台山 三娘教子△二堂訓子△戲牡丹

（四）第四類：

五女興唐 風塵女俠 羅通掃北 反西唐 金鞭記
 紫金鐲 劉彩霞 △綠牡丹 千里駒 △三門街
 白玉樓 蜜蜂記 蓮花盞 西遊記 金鐲玉環記
 △絲絨記 △洛陽橋 △五色雲 △蟠桃會 巧連珠
 △孟麗君 △楊金花奪印 △大五義 △粉粧樓
 △小八義 △七星劍 △巧奇冤 △乾隆下江南

（五）第五類：

白毛女 小二黑結婚 九件衣 小倉山 李二嫂改嫁
 貧婦淚 烈婦除害 算 卦 新鎗缸 狐狸皮
 洞房花燭 相思樹 雙蝴蝶 葛嫩娘 母子熱血
 木蘭從軍 鴛鴦劍 翡翠園 李四嫂捉特務
 王香玉遇瓊姑

第一類，爲反映民間片段生活的小戲。第二類，係採自鼓詞唱本上的小本民間故事或傳說，這兩類是西路周姑子階段演出的劇目。第三類，爲採自小說上的歷史故事或其他古老劇種的傳統劇目，這一類基本上是五人班階段演出的劇目。第四類，係連台本戲，是五音戲進入城市以後的產物。第五類，是解放後上演的新戲。但，這並不是說在某一個階段就絕對地只上演這個階段的劇目，而是在後一個階段也還上演前一個階段的劇目。比如第一類劇目，現在還經常演出，只不過是越來越演得少了，特別是在長期上演連台本

戲時期，第一類劇目幾乎是在舞台上絕跡了。比如在五人班階段，就從第二類劇目的某些劇目中抽出一折或數折來，作為折子戲演出，“站花牆”（“金簪記”之一折）、“鬧書房”（“天文記”之一折）、“王二姐思夫”（“玉杯記”之一折）、“鯉魚精”（“小雲台”之一折）等即是。所以，把五音戲每個階段上演的主要劇目排排隊，可以大致地看出它在劇目上的發展過程。

從五音戲劇目的排隊，也可以看出它與其他兄弟劇種之間的關係。比如在第二類劇目中，自“趕花船”至“金刀記”，計十七個，係來自東路周姑子。第三類劇目中，自“補缸”至“天台山”，計四十五個，係來自章邱梆子；自“三娘教子”至“戲牡丹”，計三個，係來自京劇，而某些劇目，如“汾河灣”、“走雪山”（“南天門”）等，雖來自章邱梆子，但也曾參考了京劇中這類相同的劇目。至於“小姑賢”、“老少換”等，是與呂戲、茂腔、柳腔等劇種所演出的相同。五音戲從兄弟劇種吸收了一批劇目，基本上豐富了自己劇種的上演劇目，而且在保存已沒落的劇種的某些優秀劇目上，也起了一定的作用，比如東路周姑子、章邱梆子都已沒落了，但它的某些優秀劇目，到今天還保存在五音戲裏。

五音戲的劇目，是沒有固定劇本的，而是保存在藝人的“肚子”裏，人亡，劇目也就跟着亡了。這類失傳或因脚色不全而無法演出的劇目，在第一類十六個中佔四個（凡在劇目上標有△記號者即是），在第二類四十七個中佔七個，第三類五十四個中佔三十五個，第四類二十八個中佔十四個，在比例上說來，約佔三分之一強，特別是第三類劇目佔的成分最大。固然在這些失傳或因脚色不全而無法演出的劇目中，是有些不好的劇目，如宣揚封建道德與殘酷野蠻的舞台形象的“破腹驗花”，散佈宿命論與迷信意識的“陰功報”等，但也有一些好的或較好的劇目，如提倡民族意識的“攔馬”，反對異族統治者的殘酷統治的“反徐州”等。因此，必須重視五音戲傳統劇目的整理工作。解放後，對五音戲“彩樓記”、“王小趕脚”、“王二姐思夫”等進行了記錄與整理，這是一個良好的開端。

就五音戲傳統劇目的內容來看，是反映了歷史的各種不同的

生活面貌，表現了各種不同的主題，塑造了各種不同的人物形象，可以說是豐富而多彩的。其中佔分量最多的是：反映民間生活片段的小戲，這就有描寫勞動人民的勞動生活的“拐磨子”、“拾棉花”、“趕脚”、“砍柴”，有善意地諷刺與嘲笑婦女的享樂觀念的“縫朵羅”、“借髮髻”，有良善的妻子規勸二流子的丈夫歸正的“皮登上吊”、“砸花車”等。這些民間小戲，雖還處在萌芽狀態，甚至還雜有若干庸俗的成分，但它們是直接從勞動人民的生活中創造出來的，具有強烈的生活氣息和樂觀、熱情、幽默的情調，而且，具有民間口頭文學的特色。其次，以民間故事為題材的戲，也很不少，主要是反映了舊社會裏的婆媳關係、婚姻、人民的含冤受屈這三個問題，“小姑娘賢”、“安安送米”（包括“休妻”、“送米”、“松林會”）等，就是描寫了舊社會裏婆媳之間的矛盾，暴露了這種不合理的社會現象，揭發了封建家庭制度的醜惡本質；“雙釵記”、“玉杯記”等，就刻劃了舊社會裏那些嫌貧愛富的岳父們的可憎面目，突出了當時男女青年對封建婚姻制度的憤懣與反抗的精神；“風箏記”、“珍珠衫”等，揭穿了封建統治階級的殘酷與荒淫，也表現出當時人民忿於正義的被埋沒與嚮往“清官”為他們洗冤雪枉。固然在這些以民間故事為題材的戲裏，對封建社會醜惡本質的暴露與鞭笞，還不够深刻而有力，甚至有些戲裏是充滿了濃厚的封建、迷信、色情的成分，如“破腹驗花”、“雙釘記”、“剝手記”等，但大部分是具有一定的現實性，反映了當時人民自發的抗議和憤怒的情感，寄託了他們深切的願望。還有採自歷史故事的戲，尤以“飛龍傳”、“楊家將”的故事居多，前者有“困曹府”、“打棗”、“打刀”、“打桃園”、“高平關”等；後者有“西歧州”、“打孟良”、“粉紅江”、“崔家莊”、“攔馬”等，最使我們注目的是某些“楊家將”故事的劇目，如“攔馬”之類，洋溢着愛國主義的精神，表現了我國人民高尚品質的優良傳統。當然，像“張寶捧子”、“大劈棺”這類的歷史故事的劇目，是與我國人民優良的品質與道德背道而馳的。至於神話傳說的劇目，也佔有相當的數量，如“鬧書館”、“鯉魚精”、“獅子洞”、“張四姐落凡”、“天仙配”、“天河配”、“祝英台”（僅存“雙下山”、“大捲簾”兩折）等，這是當時人民以

現實生活爲基礎加上自己的幻想而創作出來的，表現了人民對現實生活的憎恨與抗議、對幸福生活的嚮往與追求，與“戲牡丹”、“天台山”、“胡迪罵閻”之類宣揚因果報應、出世人生觀的迷信神怪戲是有着本質上的不同。

從五音戲第五類劇目來看，它在解放後曾演出過“白毛女”、“小二黑結婚”、“李二嫂改嫁”等現代劇，這是可喜的。因爲它是個尙未定型的劇種，具有一定的表現現代生活的能力，而且，今天的人民羣衆熱烈地期待着能够更真實地更多的反映他們自己新的生活和鬥爭，儘管五音戲演出這些現代劇上還存在着若干問題，需要作進一步的研究與改革，但，它向現代劇發展，並不是不可能的，所以，我們應該逐步地引導它向這個方向發展。

四

五音戲表演藝術的特色，大體說來，是具有強烈的生活氣息，比如“王小趕脚”中的王小趕脚與二姑娘騎驢，“拐磨子”中的磨豆腐，“拾棉花”中的拾棉花，“彩樓記”中的劉瑞蓮走雪地與入寒窰等，都有着充分的真實的生活根據，這些生動的表演藝術，不僅是表現舞蹈姿態的優美，而且是用來更好地表達劇中人物的思想感情。由於這些表演藝術，是從當地人民生活中吸收、提鍊來的，因此，具有濃厚的地方色彩。同時，由於它保存民間歌舞形式的成分較多，也就較爲輕鬆、活潑。

唱腔方面，大致上可分爲兩類，一類是基本曲調，有：慢板（三眼一板），如下例：

$\underline{6.5}$	$^+$	$\underline{6}$	$\underline{6}$	$\underline{5}$	$\cdot$	$\underline{1\ 3}$	$\underline{6.6}$	$\underline{5}$	$\underline{3}$	$\cdot$	$\underline{1.3}$	$\underline{6.5}$	$\underline{3\ 3\ 5}$	$\underline{5}$	$ $
王		二	姐			淚	涕		涕，		想	起	了	二	哥
$\underline{6.5}$	$\underline{5.6}$	$\underline{1\cdot6}$	$\underline{3}$	$\underline{7\ 2}$	$\underline{3\ 2}$	$\underline{1}$	$-$	$\underline{6}$	$\underline{1}$	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{5.6}$	$ $		
趕		考		的，				我	爲	你	身	得			
$\underline{1\ 3}$	$\underline{6.5}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{1}$	$\underline{1\ 3}$	$\underline{6.5}$	$\underline{6.3}$	$\underline{5}$	$-$	$ $	(下略)	
思	春	病，		吓	壞	了	母	親	年	邁	的。				

梁子板(一眼一板),如下例:

① $\begin{array}{c} \underline{5\ 5\ 6} \quad 1 \quad | \quad \underline{5\ 3\ 2} \quad 1 \quad | \quad \underline{5\ 6} \quad 1 \quad | \quad \underline{2\ 1\ 3\ 2} \quad 1 \quad | \\ \text{說出} \quad \text{哇} \quad \text{話} \quad \text{來} \quad \text{怕} \quad \text{你} \quad \text{難,} \end{array}$

② $\begin{array}{c} \underline{5\ 6} \quad 1 \quad | \quad \underline{5\ 3\ 2} \quad 1 \quad | \quad \underline{5\ 6} \quad 1 \quad | \quad \underline{6\ 3\ 2} \quad 1 \quad | \\ \text{邁} \quad \text{步} \quad \text{就來} \quad \text{到} \quad \text{大} \quad \text{街} \quad \text{前。} \end{array}$

快板(又名急跑抓、有板無眼),如下例:

$\begin{array}{c} 5 \quad | \quad 3 \quad | \quad 5 \quad | \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{\dot{1}\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad \underline{3\ 5} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad 0 \quad | \\ \text{梁} \quad \text{大} \quad \text{哥} \quad \text{說} \quad \text{話} \quad \text{太} \quad \text{無} \quad \text{才,} \end{array}$

$\begin{array}{c} \underline{5\ 3} \quad | \quad 5 \quad | \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{1\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad \underline{3\ 5} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad 0 \quad | \quad \underline{1\ 2} \quad | \\ \text{惱了 你 兄 弟 祝 英 台, 你} \end{array}$

$\begin{array}{c} \underline{6\ 5} \quad | \quad \underline{3\ 5\ 3} \quad | \quad 0 \quad | \quad \underline{5\ 3} \quad | \quad \underline{5\ 6} \quad | \quad 1 \quad | \quad \underline{1\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad \underline{3\ 5} \quad | \\ \text{倒 說 馬家 不 娶 你也 不} \end{array}$

$\begin{array}{c} \underline{6\ 5} \quad | \quad 0 \quad | \quad \underline{5\ 3} \quad | \quad \underline{5\ 6} \quad | \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{1\ 2} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad \underline{3\ 5} \quad | \quad \underline{6\ 5} \quad | \quad \text{下略} \\ \text{娶, 馬家 不 抬 你也 不 抬。} \end{array}$

散板(哭迷子),如下例:

① $\begin{array}{c} 3 \quad 5 \quad 6 \quad \cdots \cdots \cdots \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{5} \quad \cdots \cdots \cdots 6 \quad 6 \quad 6 \quad 5 \quad \cdots \cdots \cdots \\ \text{哭 了 聲 我 的 娘 啊!} \end{array}$

② $\begin{array}{c} \overset{3}{\text{ㄣ}} 2 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad \cdots \cdots \cdots 6 \quad 6 \quad 6 \quad 5 \quad \dot{1} \quad 5 \quad \cdots \cdots \cdots 1 \quad \cdots \cdots \cdots \\ \text{唉, 這 不 是 那 不 是 呀!} \end{array}$

$\begin{array}{c} \downarrow \quad \downarrow \quad \underline{\dot{5}\ 6} \quad | \quad \dot{1} \quad \text{ㄣ} \quad | \quad 5 \quad \text{ㄣ} \quad | \quad 6 \quad \cdots \cdots \cdots 6 \quad 5 \quad 4 \quad 5 \quad \cdots \cdots \cdots \\ \text{嚇 死 你 娘!} \end{array}$

除了以上四種板眼,還經常用的有娃娃腔,如二板娃娃、抱娃娃、打娃娃、棗娃娃、溜娃娃、奔娃娃、扁娃娃、梆子娃娃、平娃娃、續娃娃等。一類是民歌小調,有:靠山調、蓮花落、佛門吟、九連環、逗歌、慢詞、倒推船、苦相思、鮮花調、五更曲等。五音戲的腔調,雖然是種類頗不少,但往往由於限制了腔調的運用,比如“樊江關”一劇中全用娃娃腔,而且,有些腔調已失傳,如“頭板娃娃”等;還由於缺少搖板

之類的腔調，以致某種情感不能烘托出來，特別是還缺少表現歡愉喜悅的腔調，因此，在唱腔上，顯得較為單調。在唱腔風格上，也還不够統一，有的唱五音戲的本腔，有的却是唱西河大鼓。它在唱腔上的特色，是很有民間歌謠的風味。唱腔的一般規律，並不太固定。有時，還可以加上襯句，如下例：

$\widehat{6 \cdot 23}$ 1 $\underline{3 \ 3 \ 5}$ $\underline{2 \ 3}$ | 1 — $\underline{6}$ $\underline{\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}}$ | $\widehat{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ $\widehat{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ $\widehat{\underline{\dot{6} \ 1}}$ $\widehat{\underline{\dot{5} \ \dot{6}}}$ |
 哎 唷 唷 我的個 親娘 唉！ 喝 上 口 涼 水 把
 $\widehat{1 \cdot \underline{6}}$ $\widehat{\underline{\dot{6} \ \dot{5}}}$ $\underline{3 \ 2}$ | 1 — 0 0 ||
 親 成。

而且，唱腔的起音和終止音，也不太固定。

樂器方面，打擊樂器有：鑼、小鑼、鈸、小鈸、鼓板。管樂有：橫笛、嗩吶。絃樂有：月琴、二胡、南胡、四絃。鑼鼓點的打法，有兩種：一種是長點，一種是短點。長點用在唱腔的前邊與後邊，其打法如下例：

| 打 打 太 太 | 光 打 太 太 太 太 | 光 打 太 太 七 打 太 太 | 光 太 太 七 打 太 |
 光 打 太 太 太 太 光 | 太 太 光 太 光 太 太 | 太 太 太 太 光 太 | 接唱……
 短點是用在唱的中間，其打法如下例：

$\underline{0 \ 3}$ | $\underline{\dot{3}}$ — $\underline{\dot{5}}$ $\cdot$ $\underline{\dot{6}}$ | $\underline{3}$ $\underline{\dot{5} \cdot \dot{6}}$ $\underline{3 \ 2}$ | 1 — — 0 |
 打 打 打 打 | 太 太 太 太 太 太 | 太 光 〇 歹 歹 |
 昌 衣 太 衣 昌 | 太 昌 太 太 衣 太 | 衣 太 太 昌 太 | 接唱

除了以上兩種打法外，其餘都是採用京劇的鑼鼓點。管樂並不是經常使用，只是演出“下關東”、“大補缸”之類的戲時，才用嗩吶伴奏。絃樂是從一九五二年冬才開始試用的，最初，僅有一個二胡，配上個 $\underline{6 \ 5}$ $\underline{3 \ 2}$ 1 這樣很短的過門，後來又加上月琴、南胡、四絃，但是，由於演員的唱腔不固定，有的唱 F 調，有的唱 G 調，因此，配用絃樂，是存在着若干困難，而且，演員也感到頗不習慣。目前還在摸索中。