

舊劇述視

蘇州昆曲
研究會
藏
PDG

序

在解放前，黃裳署名舊史在文匯報上發表連載舊戲新談（後來結集成書，在開明出版）。這是值得稱讚與敬佩的工作；外表說的是舊戲，骨子裏却聯繫到當時的時事。他替人民大眾指示了一條方向，他指桑罵槐地說明了蔣政權是多末的腐敗，又指示我們應該怎樣選擇我們自己的道路。對於以舊戲爲改造社會的工具，注重內容上毒素的消除，也盡了相當的責任。可惜他對於戲劇史不會深研，因此有好幾處不能有深切的了解。例如打櫻桃，他說：「我沒有考證過它的源流，但我相信這應當與明代以還的雜劇有關」。其實，打櫻桃的來源是明史叔考的櫻桃記傳奇，不是雜劇。又如小放牛，他說：「因思這當別有所據，必非文縐縐的老儒在房內可以構想出來的，至少原詞也應該是取諸民歌」。他僅知「別有所據」，不知在元代戲文牧羊記裏的回回曲，就已經有這樣的詞句了：「天上的婆婆什麼人栽？九曲的黃河什麼人開？什麼人把住三關口？什麼人和了北番來」。回答是李太白、老龍王、楊六郎和王昭君。（原見九宮大成譜卷六十三。自然李太白是唐朝人，楊六郎是宋朝人，漢朝蘇武時代不能預知，就連王昭君也在蘇武之後。這種胡鬧在戲文裏是常有的）。順便在這裏提幾句是姊妹，作者「無暇去翻納書楹曲譜與綴白裘」，我替他在劇學月刊上找到原詞是粉蝶兒：「擺列着破傘孤燈，對着這平安吉慶」。石榴花：「俺只見枝頭小鳥弄新聲」。「小橋邊殘雪露

春晴」。(作者誤引作「聽聲聲枝頭小鳥鬧春晴。」)又如，作者對於李鳳姐之死，(梅龍鎮)「不知是否有所根據」，則可看姜亮夫的筆記選。

在戲曲考證方面，雖然我所知道的比黃裳稍多，但我過去所做的工作實遠不及黃裳爲有用。我的工作只是說離羣衆的，黃裳的工作却是接近羣衆的。因此，我極愛讀黃裳的這本舊戲新談，已經看過兩遍，這本書對於我的確有不少的啓發；我要向黃裳學習，看齊。

在解放後，方濤又在大公報發表連載舊戲透視。這與黃裳的舊戲新談有異曲同工之妙。黃裳隨手寫來，都成妙諦，所以每篇稍長；方濤則壓縮語言，說明題旨即止，所以每篇都是謹嚴而且短小的。又因爲時代不同，黃裳要兜着圈子說那「奴隸的語言」，方濤則可以隨便說話，無須應用修辭學上的微婉格和諱飾格。至於對於舊戲改革的用途上，則似乎舊戲透視的用處更大，因爲它的目的比較單純，不大牽涉到戲劇的題外去。

現在方濤與我一同在上海文協研究部民間文學組。起初我倆並不相識，他與我在戲曲報上公開的討論打漁殺家和後水滸的問題，這樣，我倆便通起信來了。本書中京劇中的後水滸故事一文的附註，便是當時我倆討論的結果。現在我把這本舊戲透視介紹給改革京劇的作者、文工團的工作者，以及喜愛京劇的票友和藝人，希望這本書會引起他們的興趣，一同參加京劇的革命軍，去奪取那些封建、迷信和淫蕩的舊京劇的堡壘。

目次

序

上輯 台下漫談

展望新京劇

評大民英雄傳

談三打祝家莊

論滑稽戲劇

李岩和紅娘子

李闖王

談白帝城

狸貓換太子和飛龍傳

談野豬林

舊戲可以改嗎

談霸王別姬

京戲中的後水滸故事

評水泊梁山

明末遺恨和馬鬼坡

下輯 舊劇透視

豔陽樓

得意緣

翠英會

戰太平和寧武關

鳳陽花鼓

翠屏山

白水灘

四進士

連環套

鴻鸞禧

青風亭

罵曹和打嚴嵩

法門寺

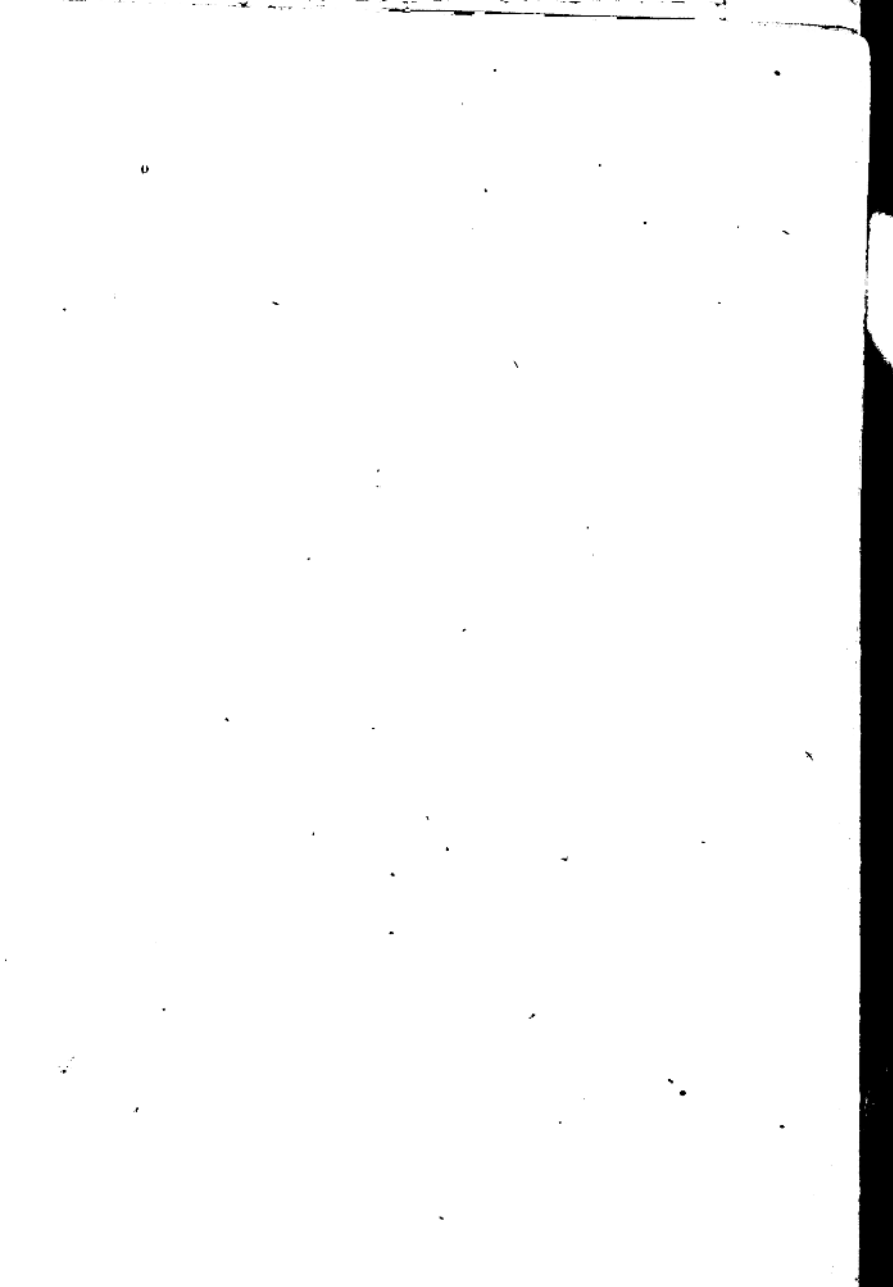
林冲夜奔

史文恭

販馬記	五四
九龍盔	五五
逍遙津	五六
惡虎村	五七
戲妻的戲	五八
借東風	五九
斬黃袍	六〇
宇宙鋒	六一
玉堂春	六二
貴妃醉酒	六三
活捉張三郎	六四
紡棉花	六五
大劈棺	六六
珠簾寨	六七
打虎和殺嫂	六八
鴛鴦樓	六九
鼎盛春秋	七〇
九更天和一捧雪	七〇

甘露寺	七二
徐母罵曹	七三
審頭刺湯	七四
火併王倫	七五
大破倭家場	七六
賀后罵殿	七七
泗洲城	七八
劈山救母	七九
花蝴蝶	八〇
戰宛城	八一
梅龍鎮和三戲白牡丹	八二
大名府	八三
水淹七軍	八四
臨江會和黃鶴樓	八五
鐵公雞	八五
十道本	八六
捉放曹	八七
後記	八九

上輯：台下漫談



展望新京劇

人民英雄傳

我們已有了不少好的改良京劇的劇本，如歐陽予倩先生的漁夫恨、桃花扇，田漢先生的琵琶行，老解放區的三打祝家莊、閻王進京、黃巢……，這些都證明京劇是可以也必要改良的。這個舊瓶子可以裝新酒。解放後上海京劇從業員自己上演過幾個改良小戲：小上坟、芒碭山……，成績也很優良。從天蟾舞台預告的水泊梁山（後由共舞台排演）和共舞台預告的人民英雄傳兩部本戲，可以看出這些專演本戲的戲院也在自發的改良了。這是很好的現象。

過去上海曾搬演的本戲，如麒麟童的文素臣，中國大戲院的血滴子、太平天國，大舞台的英雄走國記……，都或多或少的走着改良京劇的道路。其中且都有一二可取的地方。但以整個戲而言，仍都不能乾淨的徹底的摒棄封建觀念，而且蕪雜顛倒，仍不免低級趣味。現在水泊梁山和人民英雄傳大概仍脫不了文素臣和血滴子的窠臼罷。在沒有看見這兩個戲的演出以前，我們是應寄以厚望的。照他們的預告看，水泊梁山是演九紋龍史進少華山起義，滑州地主的故事故事，應該沒有問題，可以被演成生動而緊湊的好材料。人民英雄傳是演元末的故事故事，以鄧子興父子和明珠花為中心，朱元璋、劉伯溫、胡大海都成了人民英雄。朱元璋這個



特務政治的祖宗，蔣介石私淑的老師，在戲中將被怎樣的描寫，倒是我所萬分惦念的。深望編劇者不要湊合酒瓶而歪曲了史實！

新的歷史劇

在各種地方戲中，京劇的形式是特別適宜於歷史劇的。舊京劇中充滿着奴才的教育，封建的色情的落後的因素，表揚愚忠愚孝，從統治者的利益出發，歪曲着隱瞞着歷史。它與舊歷史是屬於一整套的。今日國家是屬於人民的了，我們將要有一部真實的人民自己寫的歷史，揭穿舊歷史的錯誤的歪曲的報道，重新的批判它接受它，是必要的。我們需要許多新的歷史劇。改良京劇將是新的歷史劇的很好的工具。

歷史劇不同於純創作的神話劇和宣傳劇，它應該有一個必不可缺少的條件：無背於歷史。歷史上真實的人物就必須符合他真實的事跡，不要因為個人的好惡毫無根據的頌揚他或侮蔑他。創造的想像的人物應該適合他所屬於的時代，不要像神話一樣的編出超時代的英雄。舊歷史和舊京劇常常是捏造事實不分是非有意無意的歪曲着真理。例如三本鐵公雞把太平天國寫成窮凶極惡的髮匪長毛，明末遺恨把崇禎和李國楨演成一對明主忠臣，都是與事實不符的。新歷史劇也不必相反的將太平天國描寫得十全十美，一無缺點，或者將崇禎演成荒淫凶惡的暴君。新史劇不是毫無辨別的替古人翻案的！如舊劇中的文素臣、包龍圖、海瑞，

或者是虛構的，或者是實在人物而予以虛構化了的，出現在舞台上成為神話化的英雄或清官，與他們所屬的時代一點不適合。這種把一個想像的英雄人物強調，也是要不得的。

低級風調

低級色情的風調在改良京劇中是必須絕對避免的。不要迎合小市民的趣味，破壞整個戲的嚴肅化。舊劇中的惡人常被小丑化，如刺湯中的湯裱糊，減少了觀眾對惡人厭惡的成分，是不合乎戲劇的原理的。海派本戲中描寫荒淫無道時往往借題來上一段『歌舞』，讓小市民調劑調劑口味，武場面又來一段全體武生大開打，大打出手，毫不切合戲情。這種破壞戲的完整而又可厭的穿插，在改良京劇中是應該不再讓他們出現的。

一九四九，七，廿三。

評人民英雄傳

元末明初的革命史實的發展是：由初期的農民暴動，慢慢的變成了單純的民族革命，而革命的領袖朱元璋，在中途就叛棄了羣衆，最後變成了另一個專制的暴君。人民英雄傳第一集是演這個革命的初期的故事。

戲的前半部仍然是朱洪武的，（過去在共舞台排過朱洪武本戲）。朱元璋幼年的傳說、

馬后送餅、皇覺寺爲僧，都輕輕表過，沒有成爲戲的贅疣。戲的重心是在後半部：鳳陽城的民變、「中秋殺韃子」。劉伯溫、鄧子興父子和明珠花的故事是戲的主要部分。劇作者把革命的重心放在廣大的農民漁民羣衆身上，說明了統治階級的殘暴高壓是革命爆發的主要原因，而並不過分的強調個人英雄主義，這個觀點應該是正確的。

鄧愈的故事，使我們想起于伶先生的舊作大明英烈傳來，那個爲革命犧牲的女主角蘇皎皎，在這裏換上了異曲同工的明珠花，她們同是民間傳說中的傳奇性的人物。鄧子興父子公堂受刑和明珠花之死，是戲的高潮，應該可以演得很動人的。所可惜的是，從鄧愈的被捕，明珠花賣身救友，到鄧愈的替父受刑，整個戲的演出都被安排得有點跡近兒戲。特別是在公堂上兩人抱頭痛哭，明珠花飲刃自殺，把堂堂公堂演得旁若無人，似乎太不合情理。將軍府任人自由進出，也是不通的。明珠花的一大段話劇化的新文藝腔的獨白：「我深深的愛了你」，放在京劇裏也很不適合。而演明珠花的演員未能把握住劇情，也是失敗的原因。

然而劇作者的努力追求進步的雄心，是可喜的。他替改良京劇帶來了許多傾向。京劇固有的優良形式仍然並不完全揚棄，像常遇春出場時的走邊，鄧子興父子公堂受刑的唱做，都安插得很適當。而以前海派本戲中常有的庸俗胡鬧和色情都失蹤了。將軍的漁色和元兵調戲婦女都只演到適可而止，皇覺寺兩個和尚的打諢也還無傷大雅。演員都很認真，跑龍套的無精打彩的神氣不見了，演戲的責任不再只放在幾個主角的身上。佈景燈光的運用不再是賣弄

彩頭，而是力求逼真，像開場時的民佚開河，和末場鳳陽城街頭的戰鬥，隱藏在市房樓裏的民衆偷偷的幫助義軍，都是京劇中少見的場面。武生大賣藝式的大開打也減少了，雖然臨淮城下的「捉對兒廝殺」還打得太長，有點不合戲情。腰鼓舞的穿插，在這裏顯得很自然，且有着驚人的效果，像這樣的新形式的舞蹈，以後應該可以不斷的引用到新京劇裏來。

缺點自然是有的。作者的廣收博引的雄心，使這個戲顯得有點蕪雜。話劇腔和新文藝腔應予注意避免，說教式的口號也應予減少，像湯和、胡大海、鄧愈的常以演講聲調發表議論，就覺得有點不像京劇了。羣衆場面中應該多用說白少用對唱，像朱元璋喪父後的那一段五音聯彈，於戲情很不適合。然而無論如何，人民英雄傳的出現，在上海的京劇界應該可喜的事。劇作者和演員，在這裏都有了顯著的進步和覺醒。他使京劇的前途大大的光明了起來。所有的缺點都應該是可以逐漸的糾正的。

一九四九，八，三。

談三打祝家莊

三打祝家莊的教育價值，多數人都已知道了。我要提出的，是它的編排和演出方面。

舊京劇中關於祝家莊的戲，我們看過的是：時遷偷鷄、石秀探莊、花榮射燈和扈家莊。

三打祝家莊的「一打」，以石秀探莊爲藍本，「二打」以扈家莊爲骨幹，嚴格的說都只是改

編，只有「第三打」才是純粹的創作。所有舊京劇中的梁山戲往往都只着重個人技藝的表演和劇作者辭藻的賣弄，對於水滸傳的反封建的精神是不够表現的。

「三打祝家莊」說明了梁山泊為什麼要打祝家莊，（不是爲了一隻雞！）為什麼有過挫敗，怎樣才得到了最後的勝利。分析清楚了誰是人民的友和敵，人民的敵人最後終於在羣衆的面前倒了下去。這就和原來的石秀探莊和盧家莊完全不同了。儘管他們的形式仍舊被保留，精神和靈魂却從頭到尾都是新鮮的。

對於故事的演進，劇作者原則上是忠於水滸傳原書的。也有着必要而切合的改動。例如人物的下落，像祝朝奉死於村民羣衆之手，遠較書中死於亂兵之手爲合適，欒廷玉逃走了，也可以補原書的缺漏。祝彪在書中是逃到扈家莊，被扈成細綁了送到宋營，途中遇李達一斧劈死，這裏却讓祝氏三兄弟一一死在梁山頭領之手，在演出上就緊湊簡明得多了。創造的人物是：鍾老人、三兒、二混子、老五、李媽、王老爹；創造的故事是：三夫人遊園，顧大嫂探路、樂和扮馬夫，反間計殺三兒……等。都是合情合理的，放在水滸傳和祝家莊裏，我們覺得一點不突兀，一點不牽強。

華東京劇團在解放劇場演出的，只是「第三打」。演員的努力是驚人的。幾乎所有舊京劇的優良形式都被充分的保留而運用了，不但沒有揚棄那些固有的技藝，而且把他們安排得那樣合適。就像集合了幾十齣舊戲的菁華、嚴肅、認真。而且生旦淨末丑個個有用武之地，

看不出誰是主角誰是配角。特別是，無論唱、念、打、做、說白，都有「準譜」，不但是「京劇的」，而且是「京朝」派的「京劇」，決不是胡鬧開攪的「海派」京劇。沒有話劇腔、新文藝腔、文明戲的演講腔、任何其他戲劇的羅雜。樸素，然而緊湊生動有力。這裏告訴了我們從事改革京劇的康莊大道：所有固有的舊劇形式應該仍然可以在新京劇中存在的，改革京劇，並不一定要把他改革成話劇或是其他戲劇。

沒有疑問的，三打祝家莊是經過了千錘百鍊的成功之作，華東京劇團的演出也是幾經排練的精心演出。我不是說他十全十美。如果允許我苛求的話，則他的缺點應該是「略嫌冗長」。舊戲舞台中常自翠屏山吵家起，一直演到扈家莊活捉扈三娘，一次演完。三打祝家莊也應該去蕪存菁，精編到可以完畢的一次演出。事實上像宋江孫立的大段唱詞，梁山頭領的幾次議事，祝小三兒和老五的事跡，以及末場的大開打，都有可以刪減之處的。至於華東京劇團的演出的小疵是：（一）演員中頗多山東四川口音，特別是道白的時候，聽了有點刺耳。（二）佈景道具和服裝，比起上海的各大戲院不免有寒儉之感，例如祝家夫人的服裝不夠華麗，林冲的鎧甲太短了，有點不合大將身分，雖然這些都是無足重輕的小節。

論滑稽戲劇

滑稽戲劇的流行只限於南方，特別是上海（其他各地都不發達）。形式上與北方的相聲近似，惟較為活潑蕪雜。因為特別流行於上海，於是不可避免的具有着特有的洋場氣。由於它的通俗簡單短小精悍的形式易於為小市民羣衆所接受，它在民間的影響是相當大的。如何的去革除了它的落後的黃色的因素，改造它成為革命陣營中的一種有用的工具，應該是我們今後不可忽略的工作。

滑稽戲的一個最優良的特點是，可以盡量發展演員個人的隨機應變的天才，在談諧玩笑中隨時加入諷刺和教育。過去的滑稽戲演員王无能、劉春山都能够做到出口成章的程度。這個短小精悍而又不太嚴肅的形式，使它特別適宜於諷刺和教育羣衆。（古代的優孟和東方朔是最好的例子）。它不像一般戲劇的笨重呆板，輕鬆的幽默嘻笑怒罵之中，却可以隨時接觸着極嚴肅重大的問題。有時滑稽家們可以在一個字和一句話上巧妙的揭穿了政治的或社會的隱蔽面，讓聽衆會心的笑了起來。像過去滑稽界所唱的哭金圓券、物價步步高……之類，有時確使焦悶抑鬱的小市民們大大吐一口氣，而叫反動政府的政客們皺眉搖頭的。雖然由於政治覺悟的不够，常常弄錯了諷刺和謾罵的對象，反而有意無意的替反動派的政府作了巧妙的辯護，是很可惜的。

也就由於滑稽戲的「活潑」「隨便」的特點，使它只適宜於獨腳戲式的播音或演出。純粹滑稽家的大規模的排演或者是僅僅參加的大規模的演出，我以為都是不適宜的。它只適宜於兩個人或至多是三四人的短時間的演出。解放後的上海，整個社會有了根本的改變，滑稽戲的喜慶堂會和舞廳茶室中表演的機會均趨式微，電台中廣播的節目也沒有過去那麼熱鬧了，大規模的話劇式的演出就成為滑稽界的新出路。不幸就我們所看到的九星、天宮諸劇場所演的，他們的演出仍然停留在過去的文明戲的階段上，充滿着低級趣味，不夠認真，意識也是模糊不清，似是而非，甚至於是歪曲的。較之新越劇、新滬劇、新京劇和彈詞評話界的革新進步的表現，都不可同日而語。

改造滑稽戲無疑的應該從改造演員本身做起。單是讓演員們自發的作盲人摸象式的學習，我以為是不夠的，文藝處應該仿照越劇演員訓練班同樣設立一個滑稽戲研究訓練班，予以有計畫的教導和改造。滑稽戲的題材方面，應該可以向各種進步的地方戲劇學習。大量的新唱詞、新劇本、新笑話應該編製起來。像京劇的新小上坟、芒楊山、三打祝家莊，滬劇的白毛女、小二黑結婚，越劇的風塵雙俠、還我自由，評彈的阿Q正傳、長征……都是嶄新的好材料，而解放軍的千千萬萬的英勇的故事，更是編製滑稽什錦戲的好素材；為什麼滑稽界還是停留在秦香蓮不認前妻、珍珠衫、杜十娘怒沉百寶箱……這些封建而又古老的故事上？純粹玩笑而毫無意義的劇本像瞎子借雨傘、黃魚掉帶魚……之類，只要去掉了黃色色情的成

分，偶然唱唱也還無傷大雅，意識不正確的本像奸商遊十殿、治家格言……之類就必須予以徹底的改編或鏟除。去掉所有的陳腐的毒素，創造新的人民的滑稽戲，這個責任恐不是現有的滑稽戲從業員所能獨力負擔的，我希望人民政府文藝處和進步的文藝家們共同來幫助他們負起這個繁重的必需的工作。

一九四九，八，十五。

李岩和紅娘子

中國民間傳說中有過許多「俠女」，像何玉鳳、紅蝴蝶、呂四娘。這些俠女通常是劫富濟貧，除暴安良，又都是貌若天仙，矯如遊龍，最後則多數是嫁給一個公子，變成了官太太，或者跟隨什麼和尚道士上了仙山，修成正果。她們生長在人們的想像裏，代表著舊社會人民的對於不良政治的極微弱的抗議和極不健康的幻想。紅娘子的故事是明朝末年的民間傳說。她和那些俠女們是不同的。她不是一個超現實的女英雄，而是一個有血有肉的實實在在生存在人民大眾中間的人物。

紅娘子的故事是關於李岩的生平傳說最膾炙人口的一段。李岩是明末農民暴動中間的覺悟的資產階級知識份子。他對革命的影響是相當大的。明末農民暴動的初期，的確只是一羣烏合之衆的亂民，沒有組織，沒有主義，沒有目的，沒有紀律。革命的行動只止於打家劫