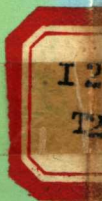


中國民間文學理論叢書⑤

中國民間戲劇研究

譚達先 著・臺灣商務印書館發行



中國民間文學理論叢書 ⑤

中國民間戲劇研究

譚達先著 • 臺灣商務印書館發行

中華民國七十年十一月香港第一版
中華民國七十七年八月臺灣初版

中國民間文學理論叢書⑤

中國民間戲劇研究 一冊

基本定價一元四角正

著 者 譚 達 先

發行人 朱 建 民

印刷及發行所 臺灣商務印書館股份有限公司

登記證：局版臺業字第〇八三六號
臺北市10036重慶南路一段三十七號
郵政劃撥：〇〇〇〇一六五一號
電話：(〇二)三一六一一八
傳真：(〇二)三七一〇二七四

版權所有
翻印必究

序

自一九五三年起，我便着手研究中國民間文學，具體的研究對象是在中國民間流傳的由民間藝人所創作、傳播的民間口頭文學。光陰荏苒，於今寒暑已二十五易矣。歲月既久，愛之彌深，嗜之彌篤，我從這種民間文學中得到了思想上和藝術上的深刻教育。

具有四千多年光榮歷史的中國人民所創作的多民族的民間文學作品，是無比豐富的。這是中國人民大眾的文學創作的一部分（人們自從掌握了文字工具之後，也創作了不少優秀的書面文學作品，這類作品，不屬於民間文學範圍，不是我所研究的對象）。就總的方面來說，在中國文學史上，過去優秀的民間文學作品，與優秀的作家書面文學作品一樣，都應當佔有同等重要的位置。自然，過去民間文學中也存在過有缺點的作品，但決不能因此而貶低那些優秀的作品。對於具體作品，必須進行具體分析，給予恰如其份的評價。過去的優秀的傳統民間文學作品，也應列為中國古代文學的寶貴遺產的一部分，給予保存下來。

過去中國人民所長期創作與流傳下來的優秀的民間文學，其意義與價值是怎樣的呢？只要我們平心靜氣地認真研究一下，就可以得出這麼一個總的結論：它直接而真實地反映了過去中國人

民大眾的生活、思想、奮鬥、願望和幻想，充滿着民間的高度的智慧和藝術才華，洋溢着鮮明的民間生活氣息和民族風格的特徵。同時，它也直接而真實地表現了由五十五個民族所組成的中華民族，在世界上是一個偉大的民族，表現了中國廣大人民是偉大的人民，也是最善於創作民間文學的作家、詩人。過去，他們所創作的這種優秀的民間文學作品，正是中國人民廣闊的文藝海洋中最可貴的藝術珍寶的一部分，完全可以進入世界進步文學的寶庫，作為世界進步文化的有機組成部分之一，值得人們的重視與學習。

今天，還少有用新的觀點來比較全面而系統地介紹與研究近代以前的中國民間文學的理論專著問世，對於愛好中國民間文學的青年們來說，在學習上是感到不大方便的。我作了較長時期的摸索，積累了相當的資料，也得到了一定的體會，於最近試寫成這部中國民間文學理論叢書，原定共分若干本，希望陸續問世。此書是這部叢書中的一本。讀者可以把這些書合成一部大書來讀，也可以分開來逐本地讀，因為彼此有一定的聯繫，而又是各不相同的。由於我學識見聞少，調查研究少，和同道朋友商量少，因此書中可能出現不少的錯誤與缺點。在下筆時，我總想盡可能多地引用一些重要的作品或資料，來說明問題，目的不外乎方便讀者的參考，免去查閱之勞，並非故意賣弄知識也。

我僅以這部叢書奉獻於有心研究中國民間文學的青年們之前，以期引起更多的讀者和朋友，一道關心中國民間文學事業的繁榮與發展。某也不敏，學殖荒疏，如由於書中出現錯誤、缺點，

而受到批評，也是甘心情願的。

讀者們專家們，如有賜教，我表示十二萬分的歡迎，是爲序。

作者 一九七八年七月

中國民間戲劇研究 目錄

一、中國戲劇的起源·····	一
二、原始戲劇、後代戲劇的區別·····	一一
三、民間戲劇與一般戲劇在後代的聯繫及其產生和發展·····	一五
四、民間小戲的特徵和較著名的劇種·····	三〇
五、民間小戲的種類和思想內容·····	四九
(一) 反映婦女慘痛生活的戲·····	五〇
(二) 反映人民辛酸處境的戲·····	五七
(三) 反映青年真摯愛情的戲·····	六四
(四) 反映嘲弄不良品德的戲·····	七〇
(五) 反映民間日常生活的戲·····	七九
六、民間小戲與民間風俗、勞動生活的關係·····	九〇
七、民間小戲在劇本藝術上的特點·····	九七

（一）洋溢着濃郁的民間生活氣息和生活情趣·····	九七
（二）結構簡要，情節集中·····	一〇二
（三）角色組成簡單，主角性格多樣：單純，明快，細緻，深刻，動人·····	一〇七
（四）形式簡短，手法洗練·····	一一六
（五）描寫多樣，語言新穎·····	一二三
八、結語·····	一五五
後記·····	一五七

一、中國戲劇的起源

在世界文學發展史上，早在原始社會裏，就產生了原始戲劇。有的原始文化史家，就提出了這一點。如有人認為：

在舊石器時代後期的原始時期，已「從原始跳舞產生出來另一種藝術：戲劇。實際上，落後部落的跳舞，通常具有表現事物的內容，而啞劇顯然就是戲劇藝術的最早的形式。曾有一羣澳大利亞人偶爾初次看到了火車，當天晚間，他們就舉行了一次帶有跳舞節目的「科羅博利」，跳舞的內容是對於行進中的火車的模擬。在這裏，我們要順便提到，觀察者們不止一次地說明，落後部落模擬事物的才能是十分突出的。和我們現在所談的各部門藝術之獨立發展相並行，音樂、跳舞和戲劇三者之間一直存在、並且發展着密切的聯繫。在許多部族中間，傳佈着敘述從播種到收穫整個農業過程的歌唱，這樣的歌唱由樂器伴隨着。同時，跳舞是這一過程的戲劇描寫。」（蘇聯柯斯文著、張錫彤譯，一九五五年人民出版社出版《原始文化史綱》頁一九二。）

這就是說，在原始社會後期，在原始人中間，即在原始部落裏，已產生了原始戲劇，最早的是啞劇。這種戲劇，在模擬事物的演技上，其自然與準確的程度，很令人佩服；這一切，儼如今

天在世界上一些文化發展還處在很幼稚階段的澳洲土人一樣。

同樣，中國戲劇的起源也很早。中國有些近代戲劇史家，都認為中國戲劇出自上古的歌舞。至於論及歌舞起源於什麼，就各有不同的說法。如近人王國維在《戲曲考原》中說：「歌舞之興，其始於古之巫乎？」他在《宋元戲曲考》中，也認為中國戲劇的起源是由於古代巫覡裝神弄鬼而來，盧前在《中國戲劇概論》中說：「王（國維）氏主戲曲出於宗教的巫。」這就是說，王氏認為中國戲劇來自具有宗教色彩的「巫歌巫舞」。如按社會文化發展史來說，最初原始人創作的是反映生活和理想的具有原始思想的歌舞；其後才逐漸發展到具有宗教色彩、用之於祭祀的「巫歌巫舞」；要是說，先有了具有宗教色彩的「巫」，才進而產生歌舞，這顯然是因果倒置了。許之衡在《戲曲史》中說：「上古之時，即有歌舞。」這說法是正確的。但他又說：「《帝王世紀》云：皇帝使伶倫爲渡漳之歌，伶倫氏乃司樂之官。」《帝王世紀》說的是否真有其事，且不去討論它。把古歌的創作僅歸之於樂官伶倫，顯然不符合文化史上公認的原始人集體創作古歌的常識。我們從原始文化發展史的角度看，歌舞是產生於原始時期的。這種原始歌舞自然很單純樸素，與後來帶有比較濃厚宗教色彩的歌舞不同。因爲最原始的歌舞是當時人類生活與感情的自然的流露與反映，沒有特別的文彩雕飾，只有到了對藝術有了較強的審美觀念後，才會產生巫歌巫舞之類。再說，上古的「巫」，他的職責，是以歌舞來「娛神」，「巫」的活動就有宗教色彩，他所執掌的歌舞，也顯然是較爲後起的，即使對原始戲劇發展有某種聯繫，但也決非原始戲劇由他所創作。

歌與舞，原爲兩種伴隨勞動而產生的獨立的藝術，但合起來演出，在中國就出現的很早。中國人民的祖先，在物質條件低下，文化水平很差的古老年代，爲了生存和發展，對自然界各種困難和外來敵人進行了鬥爭。又由於生產力很薄弱，認識自然的能力很低，對自然界的種種運動與變化的規律，不能理解，遂誤認爲冥冥之中有種種神靈在主宰着。對於這種神靈，先民敬佩它，崇拜它，終於產生了用歌舞祭神的活動。祭神有兩種意義和作用。其一是對神表示感激之情，有以娛樂它；其二是祝賀自己勞動豐收的愉快。在《呂氏春秋》《仲夏紀》第五《古樂》中的記載說：

昔葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕：一曰《載民》；二曰《玄鳥》；三曰《遂草木》；四曰《奮五穀》；五曰《敬天常》；六曰《建帝功》；七曰《依地德》；八曰《總禽獸之極》。

這裏所講葛天氏的樂舞，是三人持牛尾的載歌載舞。看來，所唱的八曲歌子是這樣：《載民》可能是講人類起源的神話故事；「載」據《爾雅》是「始」的意思，即指開始。這一篇和《厥初生民》相當，看來，《詩經》的《大雅》裏的《生民》篇，也許就是這類詩歌的遺留。《玄鳥》則應是與《詩經》的《商頌》裏的《玄鳥》相類的傳說。《遂草木》、《奮五穀》很像是祝願豐年到來的作品，《禮記》的《郊特牲》裏的《蜡詞》有點和它們相近。《敬天常》、《建帝功》、《依地德》大約是祭祀天、地、至上神的。《總禽獸之極》大約是祝願與祈求牧畜上的豐收的。

也就是說，在上述八曲歌子中，《載民》和《玄鳥》是神話、傳說性的歌舞；其他六曲，都與生產或祭祀有關。上述的歌舞，都與原始人的生產勞動、願望等有關，也正是他們的生活、鬥爭的藝術再現。從歷史上看，葛天氏是生活在神農氏之前，如上述說法可靠，那末歌舞之風，在原始社會已出現了。

戲劇作爲一種獨立的藝術，一般應指它能表演故事爲主而言，原始戲劇也大致應朝這方面發展。上述「葛天氏之樂」，就僅僅是歌舞，還不是表演故事的原始戲劇。關於中國原始戲劇的起源，是來源於民間歌舞，但它還不是表演故事的原始戲劇。關於中國原始戲劇的起源，是來源於民間歌舞，即「散樂」。「散樂」是與作爲一項統治者的廟堂禮儀「雅樂」即宮廷歌舞相區別、相對立的禮儀而存在的，它與實際生活相聯繫，包括散處於民間的各種各樣的歌舞雜技而言。如果講到和戲劇有關的各種藝術時，「優人」的活動是值得注意的。他們是戲劇演員的前身。他們來源於上古的巫覡（男的稱爲覡，女的稱爲巫，有點似後代的跳神者），他們以歌舞來娛神，祈求神降福。由於他們既擅歌舞，又會說話，逗人喜愛，其後變爲一種以自己的歌舞技藝供人欣賞的優人。優人出現大約在周代。當時不少優人被選入宮廷與諸侯家去，對統治者進行了諷諫、嘲笑（見《史記·滑稽列傳》所載優孟扮孫叔敖故事和所記秦國優旃諷刺秦始皇要建大圍場故事）。另一方面，從《左傳》襄公二十八年講及齊國慶封出奔事，講到士兵脫下了鎧甲，就到「魚里」地方去「觀優」，這種模擬人物、發展語言的藝術，雖非正式的戲劇演出，但對後來戲劇形成影

響不小。

西漢時代，中原與西域交通後，西域的民間技藝陸續傳入中國，出現了各民族藝術的大滙合，百戲繁盛，此時就有了「角觝」。「角觝」有兩種含義：廣義的意思，是指各種歌舞雜技集中在一塊兒作技藝上的競賽；狹義的意思，是指兩人角力，在宋代稱爲「相撲」，今稱爲「摔跤」。中國有故事表演，是來自民間的「散樂」。據古文獻的記載，在西漢的「角觝」中，就出現了故事表演。在《西京雜記》中有這一段：

有東漢人黃公，少時爲術，能制禦蛇虎。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，不能復行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往壓之。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。

這一大段的大意是：聽說，東海有一個姓黃的老頭，他能夠用法術制服老虎。秦末，東海發現白虎，他拿赤金刀去鎮壓，不料因爲年老力衰，飲酒過度，結果反被老虎吃掉了。這證明民間把這段故事作爲戲劇來演出。《西京雜記》一書，舊題晉代葛洪撰（據《唐志》的說法）。宋代黃伯思《東觀餘論》認爲，書中各事，全是西漢劉歆所說，到了晉代的葛洪，才採掇成篇。近人魯迅認爲此書在「梁初已流行世間，固以葛洪所造爲近是。」（見《中國小說史略》第四篇《今所見漢人小說》）古人也有人當它爲僞書，不可靠。但在《漢書》裏記載了漢武帝於「元封三年（公元前一一〇八年）作角觝戲」，這證明西漢時已存在「角觝戲」了。到了東漢安帝永初元年（公

元一〇七年）時，張衡著成《西京賦》，賦中盛讚西京（今長安）的繁榮，引舉了不少當時角觝戲中的歌舞雜技的表演情況：

大駕幸乎平樂之館，張甲乙（帳名）而襲（服也）翠被（翠羽飾被也）。……臨迴望之廣場，程（計量考核也）角觝之妙戲。烏獲（秦武王的力士）扛（舉也）鼎，都盧尋橦（都盧國人體輕，善緣竿之戲也）。衝狹（卷簾席以矛插其中，使兒以身投從中過。這是一種古代技戲。）蕤濯（以盤水置前，坐其後，躡身張手跳前，以足偶節踰水，復却坐如燕之浴），胸突鈺鋒（鈺，音先，利也）。跳丸劍之揮霍（丸劍之形也），走索上而相逢。……東海黃公，赤刀粵祝（東海有能赤刀禹步，以越人祝法壓虎者，號黃公，義於觀前爲之，祝音呪）。冀壓白虎，卒不能救。挾邪作蠱（懷挾不正道者），於是不售（不得行也）。……（蕭統選

《文選》卷二）

上面提及的名目，扛鼎、尋橦、蕤濯、鈺鋒、跳丸、走索等六種，多爲百戲中角觝武技的表演。如扛鼎，即今大力士舉仙人担；尋橦，即今過刀門；蕤濯，即今跳高或翻觔斗……等等，都沒有故事。當時有一種「角觝戲」，相傳是冀州一帶流行的。據梁任昉的《述異記》說：

秦漢間說：「蚩尤耳鬣加劍戟，頭有角，與軒轅鬥，以角觝人，人不能向。」今冀州，有樂曰《蚩尤戲》，其民兩兩三三，頭戴牛角以相抵，漢造角觝戲，蓋其遺制也。

這條記載，講的是梁代的「蚩尤戲」起源於秦漢間，大約是根據《史記·樂書》的「蚩尤氏

頭有角，與黃帝門，以角觥人，今冀州有《蚩尤戲》」而來。這就是說：角觥戲相傳爲六國時所創造，最初本是兩個頭戴像牛形的銅護面具的人，彼此用角相抵，由於面具上有角，象徵古代蚩尤的相貌（據傳說，蚩尤是人身牛蹄、銅頭鐵額，以角觥人的怪物），到了漢代，又加入了故事成分，稱爲「蚩尤戲」。

退一步來說，《西京雜記》即使是僞書，它所記錄的「東海黃公」故事，也是類似歌舞的「散樂」，可能是把《西京賦》所說加以補充而成。可以推定的是這個故事表演的出現，必比《西京賦》早。《西京雜記》說，這個故事，「俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角觥之戲」，就證明當時曾作爲民間戲劇演出，漢武帝也取爲角觥戲題材來演出。這是有道理的。從內容來分析，這個故事是東海一帶的民間傳說。近人周貽白認爲：從廣義的角觥戲來說，它是當時豐富多彩的歌舞雜技中加入競賽的一個節目。它的特點就是裝扮人物與白虎的形貌，按照故事中規定的情境來表演。它不是一種單純的舞蹈，也不是「樂舞」，所說「赤刀粵祝」，顯然是手持赤金刀而唸唸有詞地去鎮壓。就漢代的歌舞表演的特點來說，那時是歌者不舞，舞者不歌。歌與舞的關係，只是一種節拍關係罷了。因此，「東海黃公」的故事內容，決定了它的表演形式，必是當時一種新的藝術形式。中國最早的戲劇應該說產生於此。如從狹義的角觥戲來說，它的表演的結尾，是人獸相鬥，虎殺了人。一個故事中的物，和一個由人扮的白虎，共作角力的結尾，這已不同於一般的「相撲」或「摔跤」，可以各顯身手，由本領高下決定勝負。從表現內容出發，故事情節規定了白虎

必殺人（黃公），這是一種角力的故事表演，並非爲了使這場角力要決定勝負，才安上一個故事內容。不管從狹義或廣義來解釋，這個故事表演對於中國戲劇的形成，都是一個較早的決定性因素（一九六〇年中國戲劇出版社出版《中國戲劇論集》頁一一至一二）

總之，民間戲劇必須對人有一定的教育作用，又必須扮成人物作故事表演，西漢時代民間演出的「東海黃公」故事，雖是類似歌舞的散樂性質的表演，但它却是中國戲劇的起源，因爲它是原始歌舞的進一步發展，已正式進入比較嚴格的戲劇藝術的範疇中來。

到了魏代，在原始戲劇的故事表演中，又出現了別的節目，如《三國志·魏書齊王紀》裴松之引司馬師《廢帝奏》說：

日延小優郭懷、袁信等，於建始芙蓉殿前，裸袒遊戲。……又於廣望觀上，使懷信等於觀下作「遼東妖婦」，嬉褻過度，道路行人掩目。

這個「遼東妖婦」故事，具體情節已無可攷見。但可斷定的是：男演員郭懷、袁信扮演女性；「嬉褻過度」就必不止是一個人的演技而已。這就是到了魏代，在前面講過的「東海黃公」的基礎上，進而出現了以男扮女的故事扮演，這時中國古代的戲劇已形成了完整的表演形式。

到了唐代，進入了戲劇的形成時期，出現了以「代面」、「撥頭」、「踏搖娘」等爲主的歌舞戲，以參軍、蒼鶻兩個角色相對問答的以滑稽諷刺爲主的「參軍戲」等。唐代詩人元稹訪問浙東時，看見過來自揚州的周季南、周季崇、劉采春等弄「陸參軍」，而且被人們認爲是「歌聲徹

雲」(范摭《雲溪友議》)。他寫詩贈劉采春有「選詞能唱望夫歌」的句子，就讚揚了他的「歌聲徹雲」。可見在民間，參軍戲已廣泛流傳。

宋代，進入了戲劇的繁榮時期。此時期在北宋都城汴梁(河南開封)、南宋都城臨安(浙江杭州)都出現了大規模的羣衆娛樂場所「瓦子」。在汴梁的幾個瓦子裏，就有大小五十多座「勾欄」(又叫「棚」，即演出場所)。據《東京夢華錄》可以知道：有的「棚」，「最大可容數千人」，「不以風雨寒暑，諸棚看人，日日如是」。此時，已繼承唐代「參軍戲」，發展而爲宋代「雜劇」，它本是混在「百戲」裏共同演出的，但由於它在角色上，已有五個：末泥、引戲、副淨、副末、裝孤；在演出形式上，常分爲兩段：先演一段「艷段」，即尋常熟事；再演「正雜劇」；還有一種散段，是嘲笑人的缺點的，名爲「雜扮」。可見，「宋雜劇」已有了固定的劇本結構，可惜已失傳。但從南宋周密《武林舊事》看，已載有劇名二百八十種，元代陶宗儀《輟耕錄》載有院本(劇本也)名目六百九十種。從其中，至少可推知宋代雜劇的思想藝術已達到了較高的水平。在北宋末，在浙江溫州則形成了「南戲」，盛行於南宋，角色門類已達七種：生、旦、淨、孤、末、丑、外，具有完整的故事情節，今有名目可查的劇本，已有一百六十七種，還有編寫劇本的「書會」。

到了元代，在宋代雜劇的基礎上，發展而成新的「元雜劇」，既有歌、舞、樂，又有完整的故事情節，角色較多，分工較細，如主要角色是：正末，飾正面人物的男主角；正旦，飾正面