

# 湖南戲曲文採

湖南省文化厅文化志编纂室  
湖南省艺术研究所 编

一九九二年五月

# 湖南戏曲史探

尹伯康撰

湖南省文化厅文化志编纂室编  
湖南省艺术研究所  
一九九二年五月

## 序

两年前，由于编纂文化志书的关系，有机会接触到一些文化史料。一方面深感湖南文化史料的丰富多彩，另一方面又苦于志书容量有限，不能将大批珍贵史料一一整理出来为世所用，甚觉可惜。议论之间，也就有了将剩余的资料整理出版的想法。伯康同志于戏曲方面的史料格外珍爱，于是立即动手，经过一年多的努力，率先编成了这本《湖南戏曲史探》小册子，嘱我为序，基于工作关系，我是十分乐意的。

湖南地方戏曲源远流长，有着优良的传统和较广泛的影响，演出了数以千计的传统剧目，积累了一份丰厚的艺术遗产。其丰富的历史资料，整理出来是大有裨益的。

本书分上、下两篇。上篇是作者就湖南戏曲的形成、发展概况和若干重要事件写的综合介绍，采取一事一记的手法，运用可靠的史料，稍加评语，自成一家之言。下篇“史料荟萃”，不仅辑录了不少罕见的珍贵剧史资料，并加了有一定见解的按语，更显示了史料的份量。

作者长期从事戏曲研究，又参加了编纂戏曲志书工作，对湖南地方戏曲比较熟悉，加以治学态度严谨，本书曾三易其稿，堪称信史。因面这个小册子的问世，必将受到戏曲爱好者和研究者的欢迎。

金则基

1992年5月15日

到壇之多年游  
出落唇枯送晚秋  
堪羨老兄後熱到  
辛勤猶綴白狐裘

敬題伯康同志  
湖南戏曲史探

張九



剧坛无复少年游 齿落唇枯送晚秋

堪羨老兄余热盛 辛勤犹缀白狐裘

題伯康同志《湖南戏曲史探》

張九

## 目 录

|          |         |
|----------|---------|
| 序 .....  | 金则恭 (1) |
| 题诗 ..... | 张 九 (2) |

### 上篇 剧史浅探

|                        |      |
|------------------------|------|
| 地方戏曲艺术因素谈 .....        | (1)  |
| 地方戏曲剧种形成说 .....        | (5)  |
| 戏曲传统剧目来源探 .....        | (7)  |
| 皮影、木偶戏形成说 .....        | (12) |
| 戏班、科班发展说 .....         | (16) |
| 湘班出省说 .....            | (20) |
| “一家戏”与艺术流派说 .....      | (23) |
| “一家班”与女艺人兴起说 .....     | (24) |
| 京剧入湘与城市戏院勃兴 .....      | (26) |
| 旧日官府限制戏曲种种 .....       | (27) |
| 三十年代的戏曲大会串 .....       | (31) |
| 民国年间的戏曲改良活动 .....      | (34) |
| 女艺人出局问题始末 .....        | (36) |
| 抗日宣传活动拾遗 .....         | (39) |
| 湖南解放初期戏剧事业发展概况 .....   | (43) |
| 湖南省木偶皮影剧团的成立及其影响 ..... | (46) |
| 文工团活动及其整编 .....        | (48) |
| 五十年代的慰问演出 .....        | (50) |
| 上山下乡演出与“四队化” .....     | (52) |
| 梅兰芳剧团两次来湘盛况 .....      | (54) |

|                    |      |
|--------------------|------|
| 从小演员训练班到戏曲学校 ..... | (56) |
| 解放初期的戏曲改革工作 .....  | (61) |
| 挖掘整理传统始末 .....     | (66) |
| 传统剧目教学录像演出起因 ..... | (72) |
| 戏曲研究工作的全面开展 .....  | (75) |
| 古老艺术研究 .....       | (77) |
| 编纂志书、集成 .....      | (79) |
| 创作现代戏的历史进程 .....   | (84) |
| 新编历史剧发展概况 .....    | (87) |
| 舞台艺术的革新、发展 .....   | (87) |
| 历史的回顾              |      |
| ——戏曲兴衰原因浅探 .....   | (90) |

## 下篇 史料荟萃

|                     |       |
|---------------------|-------|
| 《垣园日记》(摘录) .....    | (99)  |
| 《郭嵩焘日记》(摘录) .....   | (110) |
| 《湘绮楼日记》(摘录) .....   | (112) |
| 《长沙湘剧源流考》(节录) ..... | (114) |
| 《长沙湘剧史略》 .....      | (116) |
| 《湘戏之沿革》(节录) .....   | (117) |
| 《湘剧杂谈》(节录) .....    | (120) |
| 《湘剧拉杂谈》(节录) .....   | (122) |
| 《已故湘伶事略》(摘录) .....  | (122) |
| 《长沙市湘剧坛点将录》 .....   | (124) |
| 《长沙采风录》(缩写) .....   | (126) |
| 《湘剧漫谈》(摘录) .....    | (130) |
| 《湘剧紫脸谈》 .....       | (134) |

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| 《湘班之五箱》(摘录) .....       | (135) |
| 《祁阳剧》(缩写) .....         | (137) |
| 《湘南流行的祁阳戏》(摘录) .....    | (144) |
| 《长沙平剧史略》 .....          | (146) |
| 《长沙平剧源流考》(摘录) .....     | (147) |
| 《长沙之有平剧》 .....          | (148) |
| 《谈木脑壳戏与影子戏》 .....       | (149) |
| 《长沙之湘票》(节录) .....       | (149) |
| 《围鼓戏——地方戏丛谈之二》 .....    | (151) |
| 《梨园掌故》(二则) .....        | (152) |
| 《适园杂忆》(三题) .....        | (153) |
| 《长沙梨园考》(摘录) .....       | (156) |
| 《湘剧园》(缩写) .....         | (160) |
| 《燕云湘月之回忆》 .....         | (161) |
| 《三尊炮京戏院之故事》 .....       | (162) |
| 《推行社会教育计划书》(摘录) .....   | (163) |
| 《湖南省会戏剧审查委员会》(两条) ..... | (163) |
| 《长沙市指南》拾遗 .....         | (170) |
| 《改良湘剧与湘票》(节录) .....     | (172) |
| 《改良声中之皮影戏》(节录) .....    | (172) |
| 《关于湖南剧本》 .....          | (172) |
| 《湖南刊刻图书简目》(摘录) .....    | (174) |
| 《关于改造旧唱本出版业的情况》 .....   | (176) |
| 《湖南戏曲传统剧本》总目 .....      | (178) |
| 《湖南地方戏曲丛刊》总目 .....      | (182) |
| 湖南戏曲剧目录像资料拾遗 .....      | (183) |
| 湖南剧史专著、专集资料索引 .....     | (184) |

|                |       |
|----------------|-------|
| 湖南剧史文章选目 ..... | (186) |
| 其他资料拾遗 .....   | (189) |

### 附录 (戏曲工作有关人员名单)

|                            |       |
|----------------------------|-------|
| 湖南省戏曲改进委员会 .....           | (192) |
| 湖南省戏曲工作(研究)室 .....         | (192) |
| 湖南省戏剧工作室 .....             | (193) |
| 湖南省戏曲(艺术)研究所 .....         | (193) |
| 湖南省戏曲(艺术)学校 .....          | (193) |
| 中国戏剧家协会湖南分会 .....          | (193) |
| 中国戏剧家协会湖南分会各戏剧学会 .....     | (194) |
| 中国戏剧家协会湖南会员名单 .....        | (195) |
| 湖南省各地(州)、市戏剧单位负责人一览表 ..... | (199) |

|          |       |
|----------|-------|
| 后记 ..... | (203) |
|----------|-------|

# 上篇 剧史浅探

## 地方戏曲艺术因素谈

大凡一种事物的形成，必有诸方面的因素。湖南地方戏曲的形成，亦有各种艺术面素。现择其三数种概述于后：

### 从戴面具的表演谈起

湖南地方戏曲花脸的表演，面部肌肉能自由掣动，荆河戏、武陵戏叫“动脸壳子”；祁剧称“动脸子”。为什么这样称呼呢？系承袭面具这一名称而来。因为面具在祁阳一带称为“脸子”，在常德一带称为“鬼脸壳子”。

旧时戏班都有戴面具的表演，比如“打加官”。每到一处，首场演出时，先出一个加官菩萨，穿红蟒，戴相貂，持牙笏，戴面具，向观众出示上写着“天官赐福”、“一品当朝”、“连升三级”之类的加官条，并有人念“某某先生加官”，以表祝福之意，求点赏赐。

这种掣面具的表演，与戏曲的起源有关。艺人相传：戏曲起于唐明皇，称之为祖师爷，他设梨园演戏，亲自打数，由王公大臣表演，丞相第一个上场，有些害羞，所以戴着面具表演，这就是加官菩萨穿红蟒（丞相服饰）、戴面具的来历。这种传说当然不足为凭。根据古籍记载：戴面具的表演出自“代面”。《旧唐书》“音乐志”之二载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，

才武而面美，常著假面以对敌……齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”又载：北周的“城舞”，“舞者八十人，刻木为面……舞蹈姿制（式），犹作羌胡状”。

戴面具表演，更普遍者用于古代的“傩”。“傩”是一种祀神驱疫仪式，借歌舞以娱神，常戴面具表演。唐·段安节《乐府杂录》说：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作‘傩、傩’之声，以除逐也。”“傩”在湖南十分盛行。“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”（汉·王逸《楚辞章句》）湖南的傩歌傩舞，表演时也常戴面具。明嘉靖《常德府志》卷一载：“岁将近数日，乡村多用巫师，朱裳鬼面，锣鼓喧舞竞夜，名曰‘还傩’。”这就是一种穿着红衣、戴着面具的歌舞表演。

戴面具表演的“傩”，由于载歌载舞，击鼓鸣锣，便给戏曲的形成提供了表演、音乐方面的条件。它在长期发展中，逐渐由娱神转向娱人，走向戏曲形式。湖南的傩戏就是在傩歌傩舞基础上形成的，迄今还有一些戴面具表演的节目。湘南的祁阳花鼓灯也有一种由巫傩发展起来的“出脸子”（戴面具表演）的形式。

## 筋斗之类表演技艺的来历

戏曲舞台上常常可以看到各种筋斗，诸如案头、小翻、单提、前扑、蛮子、毽子之类。它们是如何来的呢？系来源于百戏。

百戏，是古代乐舞杂技表演的总称。起于秦汉，盛于唐宋，包括扛鼎、爬竿、吞刀、吐火等各种杂技幻术，装扮人物的乐舞，简单的故事表演，以及马戏、猴戏之类。筋斗是其中的一项主要技艺。汉代百戏中的“假童”，即孩子翻筋斗。唐代“教坊一小儿，筋斗绝伦”（崔令钦《教坊记补录》）。宋代古籍中，

2  
3  
凡提到百戏之处，必有“筋斗”。“就地掷身，背着地有声”者，谓之“板落”；踏秋千“筋斗掷身入水”者，谓之“水秋千”（孟元老《东京梦华录》卷七）。湖南的百戏活动中，亦有筋斗一项。明嘉靖《衡州府志》卷四载：“巫者鸣锣鼓吹角，男作女妆，始则两人执手而舞，终则数人牵手而舞，从中翻身轮作筋斗，或以一人仰卧，众人筋斗从腹而过，亦随口歌唱”。这里，百戏与巫雉紧密结合，筋斗与歌舞紧密结合，已具相当的规模，且与今天舞台上的筋斗十分接近。从汉代的“佻童”，到唐宋百戏中的“筋斗”，到今天戏曲舞台上的筋斗，是一脉相承的。《东京梦华录》中记的“板落”，即今天戏曲舞台上的“抢背”。

其实，何止筋斗出自百戏，今天戏曲舞台上的不少表演技艺都源于百戏。比如戏曲中的“舞旗”，即源于百戏中“手执两白旗子，跳跃旋风而舞”的“扑旗子”；戏曲中的“交阵”，源于百戏中“两人出阵对舞，如击刺之状，一人作奋击之势，一人作僵仆；出场凡五七对，或以枪对牌、剑对舞之类”；戏曲中的“吐火”，源于百戏中的“假而披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者”；戏曲中的“片马”，源于百戏中马戏的“以身下马，以手攀鞍而复上”的“踰马”而加以虚拟化；“牵马”源于“引马”，“拿顶”源于“倒立”；“对刀”源于“七圣刀”；钟馗的表演源于“舞判”；等等。（均见《东京梦华录》卷七）。

湖南的百戏也是十分盛行的。早在宋代，即有“州民为百戏之舞”的记载（文天祥《衡州上元记》）。明清以来，这类记载更多。清·刘献廷《广阳杂记》卷二中记有郴州巫登刀梯作法情况：“竖二竿于地，相去二尺许，以刀十二把横缚于两竿之间，刃皆上向，层迭而上，约高二丈许……巫乃历梯而下，置赤足于霜刃之上而莫之伤也。”又说：“刀梯之戏，优人为《目连》剧者往往能之。然其矫捷腾跃，远胜于巫。”这里，巫师所

作刀梯之戏，实为百戏之一种，其技艺已相当高超，而进入《目连》戏后，艺人加以发展，更超过了巫师。

百戏中的诸种技艺，为湖南地方戏曲的形成提供了表演技艺的基础。迄今，地方大戏中的《目连传》、《岳飞传》等连台大本戏中，仍保留了较多的百戏技艺。

### 湖南地方戏曲与木偶戏

湖南地方戏曲祁剧的表演，有些动作与木偶戏关系密切。一是出手师位多过头动作。比如花脸、生角、小生在抛袖、抓袖、发笑或扬鞭催马时，都是举起手臂在头顶以上师位活动，还有“过头扇”、“原地转圈”等动作，都举手过头。二是舞台部位的调度不能转筒。比如车半圆圈身段：先举右手平肩作拉山膀状，身子右转向内，随即举左手手肩作拉山膀状，使身子转圈来再向外，即顺时针方向运转后再反时针方向运转回来。剧中人就坐时，也是先右转身走至坐椅旁，再左转身就坐。为什么说与木偶戏有关呢？因为湖南木偶戏大都为举偶，多双手过头动作，而且转动身子多呈“S”形或“Z”形，不能转筒。此外，祁剧花脸与丑角都注重转眼珠、动脸子，祁阳一带木偶戏的花脸，一双眼珠也能转动，丑角的偶头还嵌了一块活动脸子，表演时可以磕动。这些，说明祁剧与木偶戏是相互影响的。

木偶戏起源较早，历史久远。湖南早在唐代即有“弄傀儡”（木偶）的记载。它在接受地方戏曲影响的同时，对地方戏曲产生一定影响是完全可能的。湖南地方大戏剧种中，即有称木偶戏艺人为“大师兄”的。

除上述的祁剧外，辰河戏与当地木偶戏的关系也十分密切。辰河戏班分高台（人戏）班、矮台（木偶戏）班、围鼓堂（坐唱）三种，其中的矮台班占有相当大的比例。溆浦和沅水流域一带的辰河戏，某些特有剧目如《满门贤》、《双麒麟》、《织回纹》等，

就是从矮台搬上高台的。

综上所述，傩歌傩舞和百戏给湖南地方大戏的形成提供了艺术、技术（主要是表演方面）的基础，而湖南地方戏曲在发展的过程中，又与木偶戏产生了相互影响。

## 地方戏曲剧种形成说

戏曲是一种综合艺术。一个戏曲剧种的形成，必须具备本剧种的声腔、特有的舞台语言、一定数量的传统剧目和表演技法，还要有代表性的艺人和表演团体，以及流行地域等。其中的声腔是起决定作用的。

### 地方大戏剧种的形成

湖南地方大戏，有高、低、昆、弹诸种声腔，它们都是外地传来的。高腔源于弋阳腔，明代从江西传入，明嘉靖三十八年（公元1559年）徐渭《南词叙录》载：“今唱家称‘弋阳腔’者，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”弋阳腔流入湖南后，与各地语言、民间音乐以及某些宗教音乐相结合，逐渐形成了新的声腔，即湖南各地的高腔。其它诸腔也是如此，在弋阳腔传入后陆续进入。

湖南各大戏剧种的形成，与这些声腔的传人有密切关系。因为声腔是剧种的骨架。（从全国来说，有的声腔就是剧种。）诸种声腔都有它的代表性剧目，如高、低、昆腔的连台大本戏和《金印记》、《白兔记》、《鹦鹉记》、《琵琶记》等传奇本戏，弹腔演出的《封神传》、《三国演义》、《说唐全传》、《杨家将》、《说岳全传》、《水浒》等章回小说改编的大批剧本。一种声腔传入，不光是带来曲牌、唱腔，同时必然带来一批剧目，因为声腔是

伴随着剧目的演出而进入的。剧目不光是剧本，而是与舞台艺术紧密相联的。随着声腔、剧目的进入，必然带来一定的表演技艺、曲牌唱腔、服饰砌末等舞台艺术。这种舞台艺术，又与当地流传的百戏歌舞、民间艺术、民间习俗以及当地语言相结合，加上历代艺人不断创造、发展，便形成了具有各自的声腔、剧目、表演艺术和代表性艺人、班社，以及特有的舞台语言等诸因素，和各自独特风格的地方剧种。

湖南的地方大戏剧种，除湘昆只有昆腔一种声腔外，湘剧、祁剧、辰河戏、衡阳湘剧、武陵戏、荆河戏、巴陵戏等七个剧种，都是多声腔的剧种。它们的形成，除了声腔、剧目、舞台艺术的传入及其地方化以外，还有个诸声腔汇合的过程，完成这个过程的时间，大约在清乾隆年间花部兴起的前后。辰河戏中的弹腔，则是近代进入剧种的。湘昆的形成较其它剧种稍晚。

### 民间小戏剧种的形成

湖南民间小戏剧种中，花鼓戏和阳戏有个大体相近的形成过程。它们都源于民间歌舞，在歌舞、百戏基础上逐渐发展起来的。

湖南的民间歌舞多种多样。唱的有山歌、秧歌、船歌、炉歌、雉歌、采茶歌等；舞的有花灯、龙灯、狮子灯、车马灯、竹马灯、车儿灯、来莲船、打花鞭、雉舞等，还有属于百戏的踩软索之类。这些民间歌舞，经过较长时间的发展，逐渐在其间穿插演唱，形成一旦一丑演唱的对子戏，湘北一带称地花鼓或对子花鼓，湘西和常德一带称灯戏，湘南一带称对子调或打对子，迄今还有这类剧目，如长沙花鼓戏的《线香花鼓》、《路边花鼓》，邵阳花鼓戏的《打对子》等。形成这种对子戏的时间，不晚于清嘉庆年间。如嘉庆二十四年（1819）《浏阳县志》卷十六“风俗”中，有“童子装丑、旦剧唱”的记载。

对子戏一般称“二小”戏，后来由于演唱题材扩大，剧目增多，便增了小生一角，形成小丑、小旦、小生“三小”戏。“三小”戏的形成，与声腔的传入关系密切。早期的“二小”戏，演唱的声腔主要是灯调（小调），湘南还有牌子（锣鼓牌子、走场牌子），稍后，湘北有打锣腔。自从戏曲化程度较高的声腔——川调于清道光年间先后进入湘南各地以后，演唱剧目大为增加，促使了“三小”戏的形成和发展。川调的进入，标志着湘南民间小戏花鼓戏、阳戏的正式形成。

清代末叶以来，湖南各地的花鼓戏、阳戏艺人为躲避官府禁演，都曾学演当地的地方大戏，或邀请大戏剧种艺人来班同台演出，以演大戏作掩护。这种“半戏（大戏）半调（小戏）”的班子，称为“阴阳班子”，或称“半台班”、“较耳面”。由于大、小剧种之间的密切交流，进一步丰富了花鼓戏和阳戏的剧目及其舞台艺术，同时也使其角色行当在“三小”的基础上发展成生、旦、丑、净四行，艺术更臻完备。

傩堂戏一名师道戏，源于傩歌、傩舞，清康熙年间开始搬演故事，逐渐向戏曲形式发展。乾隆年间，已具相当规模。花灯戏分湘西、湘北、湘南三种，都是在花灯歌舞基础上形成的，形成时间约在清咸丰、同治年间。

## 戏曲传统剧目来源探

湖南地方戏曲的传统剧目，非常丰富。地方大戏剧种一般在四百个以上，全省大戏剧目总数，剔除各剧种重复者将近一千五百个。民间小戏传统剧目总数在五百个以上。这些传统剧目，不仅关系到剧种的形成，也是一宗可观的文学遗产。它们是如何积累下来的呢？是个难以弄清而又值得研究、探讨的问

题。

## 剧目来源

根据现有资料，传统剧目来源有三：

一是出自文人编写的元明杂剧和明清传奇古本。这主要是地方大戏剧目。如《斩雄虎》、《单刀会》、《六月雪》等出自杂剧，《烂柯山》、《投笔记》、《葵花井》、《彩楼记》、《荆钗记》、《红梅阁》以及前述的《金印记》等剧出自传奇。这些剧目是随着弋阳腔的传入而带来的。《浣纱记》、《党人碑》、《天意图》、《劝农赏花》、《春香闹学》等传奇剧本，则是随着昆山腔的传入而带来的。

二是出自外地戏班编演的剧目。这也是随着声腔的传入而进入湖南的。如《燕兰小谱》中所记名伶演出的剧目，传入湖南者，《烤火》（《富贵图》之一折）出自梆子腔，《锁云囊》（湖南叫《闷香楼》）出自秦腔，《王大娘补缸》出自西秦腔，《龙蛇镇》（湖南称《李大打更》）出自南锣腔。这类剧目中，根据历史故事、章回小说编演的占大多数，多系连台大戏保留下来的。它们经过诸戏班辗转传演，传入湖南者甚多。比如周贻白著《中国戏剧史长编》中所记道光四年“庆升平班戏目”中的 272 出戏，大都根据《三国演义》、《水浒传》等二十余种章回小说编演，而见诸我省祁剧的就有 151 出，其渊源关系不说自明。民间小戏剧目，也有一些出自外地戏班，如《喻老四拜年》、《喻老四打瓦》便出自湖北楚剧《喻老四》。

三是本省各剧种的戏班、艺人编演的剧目。如常德文华班艺人萧盛保编演了《大、小黄河》，祁剧艺人陈玉官创作、改编了《失翼城》、《胭脂判》、《卖金锣》，湘剧艺人周文湘编排过《元妃省亲》、《女媧炼石》、《游月宫》，湘剧票友组织闲吟社编演过《探晴雯》，常德四大名班都编演了各自的“一家戏”，辰

河戏班也编演了《天开榜》、《苦玉杯》等一批独家戏。同时，民间小戏剧种的早期剧目如《打对子》之类，也都是艺人自编自演。此外，不少戏班还编演了一批连台戏。

上述剧目中，以第二类剧目最多，流行于全国各地，一般称为“江湖戏”，表演艺术比较丰富。第一类剧目文学性强，但是经过本省戏班的长期演出，有的已经地方化、通俗化了，具有较浓厚的乡土色彩。第三类剧目，则剧种特色较为浓厚，因多系艺人在演出实践中编创的。

## 连台大戏

湖南地方戏曲剧目，一般有连台大本戏、整本戏、折子戏和杂出几类。连台大本戏是可以连演数日的大型戏；整本戏是指有完整故事，一般作一、两个晚会演出的剧目；折子戏又称散折，系连台大本戏或整本戏中可以单独演出或仅仅保留的片断；杂出指有简单故事的小型剧目。

连台大戏起于宋代。《东京梦华录》“中元节”载：“构肆乐人，自过七夕，便般（搬）《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”清代，连台大戏大为发展。乾隆初，皇宫为节令、喜庆，设专人、乐部编演内廷大戏，有《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》等十余本。乾隆末叶以来，民间戏班盛演连台戏。《梦华琐簿》载：“今梨园登场，日例有三‘轴子’……‘大轴子’皆全本新戏，分日接演，旬日乃毕。”四大徽班中的三庆班“所演皆新排近事，连日接演”，和春班“每日停午，必演三国、水浒传小说”。连台戏从戏曲形成之初的宋代即已出现，从民间走向宫廷，又从宫廷回到民间。

第南地方戏曲剧种都有连台戏。地方大戏中，如高、昆的《目连传》、《岳飞传》、《封神榜》、《西游记》、《南游记》、《夫子戏》、《混元盒》、《梁传》等剧，在不同剧种中保留了不同的固