

中國文學叢書

中國戲劇概論

盧冀野著

世界書局印行

中國文學叢書

盧冀野著

中國戲劇概論

世界書局印行

中華民國三十三年四月新一版

中國戲劇概論

實價國幣九十元

外加運費函致

版權
所有
不准
翻印

編者 盧冀野

發行人 陸高誼

出版者 世界書局

發行所 世界書局

中國文學叢書編輯旨趣

近年來關於中國文學的出版物，真正是風起雲湧，盛極一時。可是大部頭的著作仍舊是寥若晨星。我們深深地感覺一部完整的中國文學史，和一部完整的中國文學大綱，不是一件東西。前者是以時間性為經，以體類為緯；後者是以體類為經，以時間性為緯。這兩部書的功用，是互相發明，缺一不可的。本書的編輯，就是以中國文學大綱為對象，供讀者對於中國文學有完整的知識和確切的了解。

從前中國人論文學，經史子集，包羅殆盡，顯然是不明瞭文學的涵義和範圍所致。近來學者著書，喜用截斷眾流的方法，議論自然有很多獨到之處，可是對於整個的文體或作風，不免有忽視之處。譬如駢體文是我國文學中特殊的產物，雖然不免有貴族文學之謂，然而他也有相當的歷史與價值，一筆抹殺，似乎可惜。又如明人的詩文，是模仿因襲居多，我們不妨敘述從簡，也不必完全拋棄，以便得觀我國詩文之全。這也是編輯本叢書的小小旨趣。

關於文學的分類，我們注重體裁、淵源和演變各方面。至於作家和作品的批評，我們注重整個的作風，和各別的作風。一切批評，都採用客觀的態度，不涉成見。

本叢書共分八編

(一) 中國文學概論

(二) 中國散文概論

(三) 中國駢文概論

(四) 中國小說概論

(五) 中國詩詞概論

(六) 中國戲劇概論

(七) 中國文學批評

(八) 中國文學思潮合之則為文學大綱分之則為各別的文體專論。草創伊始，還望高明的作家，忠實地指導為幸！

指導為幸！

我開始寫這一部中國戲劇概論的時候，是在河南大學的八間房第三號室中。因為行篋之中，參考書籍不足，所以又攜回到江南來。終於是這樣倉卒的完成了，在三四個月以內。我起初擔任『戲劇史』這個學程，在金陵大學，是民國十六年的事。當時會編有中國戲劇史大綱一種講義，因為遷徙頻仍，現在已找不着當時的底稿，這是使我對這工作，更覺得有些麻煩的了。雖然這三四年來，我在國立成都大學和河南大學，都開過這樣的學程，但都是一講了事。當世界書局來約我寫此稿時，我抱着一個很大的希望，想寫出一部像樣些的東西。現在完成以後，我重新翻閱一過，這使我不得不有些慚愧了。

中國戲劇史之寫作，據我所知，是友人陳絨卿先生（家麟）的一部英文本最早。陳先生允許贈給我一本，幾次寫信到英國催去，始終沒有寄來。聽說至今在英國還很流行。但連陳先生自己也覺得太簡略了一些。近代的，自然是要數王靜庵先生的宋元戲曲史了。我們就以局部來說，在中國一部專門論元雜劇，或明傳奇，或皮黃戲，或這二十年話劇運動的書籍，都還沒有。這是很可恥的事。譬如從崑腔變到皮黃的這一節，還要日本青木正兒先生來考證。當我在成都接到青木先生贈與這幾篇論文的時候，我很感覺到慚愧和憤恨。這當然是因為人事不安定的緣故，使我們連作這樣文章的機會都沒有。局部的整理，還沒有成功，而要來寫一部正確的有系統的全部的戲曲大綱，這的確不是容易的事。以下的幾點，是我寫此稿的時候，所深感困難的：

（一）唐宋以前的歌舞，一直推到上古的巫尸；我們假設這是一個系統。宋的雜戲一直變到元人的雜劇，傳奇等，在這一個系統中，我們就感覺到文徵的不足。（諸宮調與雜劇的體例，不會這樣突然的產生的）而自崑腔一變至於皮黃，在本身上雖然有很多可說的話，但又都偏到聲音的上面，活動的上面，却缺乏文章上的聯繫。話劇更是另一個開始的事了。這四大段落，要使他如何「一串」的敘述下來，尚有待於史料的發現。現在還

不能顯然的使我明白。

(二)元明清三代的雜劇傳奇，這是以「曲」為中心的。我們可以從曲的起原上推論到宋，到六朝。突然去掉了南北曲的關係，敍到皮黃話劇，這好像另外一個題目似的。我說過一個笑話：中國戲劇史是一粒橄欖，兩頭是尖的。宋以前說的是戲，皮黃以下說的也是戲，而中間飽滿的一部分是「曲的歷程」。豈非奇蹟？所以中段的敍述，無論如何比兩端來得酣暢一點，就是這個緣故。而全書的「勻稱」便因此破壞了。

(三)在中國戲劇上所受外來的影響，以及中國戲劇對外的推廣，事實上不能充分有材料，使我們敍述一個暢快。但這是極有趣的事情。又因篇幅關係，不得多多徵引。本書有時引用別家所不大引用的話，而同時人家說得很詳細的，我只有從省。這種瞻前顧後的心理，可謂出於不得已的。我惟望戲曲史料一天天地增加起來，使將來有彌補這個缺陷的一天。

我所要感謝的，在此書中得幾位朋友的幫助不少。如鄭振鐸先生，青木正兒先生。因為他們的著述，使我有省却許多尋找，判斷的工夫。又敍到話劇上邊，因為這比較最近的活動，所以我敍述得簡略的很。而其中有許多敍述到的人物，皆是相熟的朋友。他們的成功與否，此時都還不能論定，所以只用一種希望的熱忱，祝他們有更大的成功；至於內容概從省節了。

此書雖寫得如此的不自稱意，但我想總有一部比較好的敍述，在將來寫得出來。好在這還是記載全部中國戲劇的第一部。我且以這種嘗試，這種磚石拋出去，去引那光芒四射的珠玉來掩飾我的醜陋。

在伏着頭，撫摩着我的病足，坐臥小樓，寫完了這部稿子，不覺已經是秋到人間。對着這江南的秋色，重憶風沙中的古城，而自歎奔驅之無寧日。此稿之成，也可作我數月來清淨生活的遺留。且以敝帚自珍，並獻給教促我，使得我完成此書的好友劉宣閣先生。

盧冀野敍於南京。二十二年九月六日。

目次

| | | |
|----|-------|----|
| 一 | 戲曲之起原 | 一 |
| 二 | 戲曲之萌芽 | 八 |
| 三 | 宋戲之繁盛 | 一九 |
| 四 | 金代的院本 | 三二 |
| 五 | 元代的雜劇 | 四五 |
| 六 | 元代的傳奇 | 六二 |
| 七 | 明代的雜劇 | 七二 |
| 八 | 明代的傳奇 | 八五 |
| 九 | 清代的雜劇 | 〇一 |
| 十 | 清代的傳奇 | 一四 |
| 十一 | 亂彈之紛起 | 三三 |
| 十二 | 話劇之輸入 | 四七 |

中國戲劇概論

一 戲曲之起原

古文字中所見之戲劇，『戲』這個字，在說文上說起來，是『三軍之偏也。一曰，兵也。從戈，虜聲。』並沒有劇字。但文選註引說文云：『甚也。』文凡三見。朱駿聲謂即劇之誤字。勳說文云：『務也。從力，虜聲。』如此講來，和現今所謂『戲劇』的意義，完全不相關。再從字的聲義上面去考求，戲，從虜聲。虜是什麼呢？說文說是古陶器。『從豆，虜聲。虜，虎文也。』想來虜必定是虎文的瓦豆。如吉金多作那一種貪獸饕餮的樣子。說文於『戲』所著兩義，王筠朱駿聲皆以爲『兵也』是正義。『三軍之偏也』是『虜』之借誼。『虜』就是現在的糜字。『兵也』者，就是一種兵器。朱駿聲說：『這種器已是失傳無考了。說文上所謂『兵也』，太平御覽上引作『相弄也』。左傳僖公九年，『夷吾弱，不好弄。』注：『弄，戲也。』這是戲弄互訓。史記，太史公報任少卿書，有這麼一句：『固主上之所戲弄，倡優所畜。』好像和現在『戲劇』的意味就有些相合。其實並不自漢代始。書，西伯戡黎云：『惟王淫戲用自絕。』詩，淇澳：『善戲謔兮，不爲虐兮。爾雅釋詁：『戲，謔也。』舍人注戲笑，邪戲謔笑之貌。這才是戲弄誼之最古的。廣詁釋詁云：『戲，袤也。』又因爲戲術的種類不一，狀態各有各不同的緣故，然而爲什麼虜聲而要寫作戈呢？古從戈的字，如『我』，『或』，『武』，『戡』，皆示兵力。兵得曰戈，力亦得曰戈。姚茫父說：『戲始鬥兵，廣於鬥力，而泛濫於鬥智，極於鬥口，是從戈之意也。』此句話可算極詳盡的解釋。段玉裁說：『兵杖可玩弄也。故相狎亦曰戲謔。』周官，天官，玉府掌王之金玉玩好兵器。鄭註：『此物皆式貢之餘財所作。』疏謂上大府云：『式貢之餘財，以供玩好之用。彼玩好之中，兼有金玉兵器。』這就段說引申所本，而戲之從戈，既爲兵器，又作弄義，誼皆相貫，所以兵可說是戲，弄兵也可說是戲。劇，從刀，虜聲。說文，『虜，相乳不解也。從豕，虜。豕，虎之門，不捨也。一曰，虎兩足舉。』所謂兩足舉，就是表示鬥

的意思。康有鬥意，鬥則用力甚，所以劇從康聲，意思就是甚，或者疾。漢書揚雄傳：「口吃不能劇談。」注：謂疾。因為劇談必於智慧，口舌相爭之地而後見。這同於戲的廣義，從刀從力，用意相同。戲之從戈，也就是示武的意思。馬尊飽說：「戲，嬉也。令人嬉樂也。此以引申之誼，然必以相弄之誼爲止。」從文字中尋求戲劇這一個名詞的本義，大概如此。

王劉許三家之起原說。戲曲的起原，說者不一。王國維說：「歌舞之興，其始於古之巫乎？」劉師培說：「頌列於詩，猶戲曲列於詩詞中也。」許之衡說：「上古之時，卽有歌舞。帝王世紀云：黃帝使伶倫氏爲滂漳之歌，伶倫氏乃司樂之官。」王氏主戲曲出於宗教的巫，劉氏主戲曲出於廟堂的頌，而許氏主戲曲出於樂官。三家各有其說，但以歌舞爲戲曲之前身，卻是相同的。此處且將三家一言作一個簡要的說明，以見戲曲起原之繁複的情形。

王氏所謂始於古之巫。巫的起原卻很早。楚語上說：「古者民神不雜，民之精爽不蕩，而又能齊肅衷正。」又說：「如此，則明神降之。在男曰覲，在女曰巫。」及少皞之衰，九黎亂德，民神雜糅，不可方物。夫人作享，家爲巫史。」巫事神是必用歌舞的。說文說：「巫，祝也。女能事無形以舞降神者也。象人兩隻舞形，與工同意。」商書：「恆舞於宮，酣歌於室，時謂巫風。」漢書地理志：「陳太姬婦人尊貴，好祭祀，用史巫，故其俗巫鬼。足見古代的巫，本以歌舞爲職。以樂神人的。商俗好鬼，所以伊尹有巫風之戒。等到周公制禮，定祀典，官有常職，禮有常教，樂有常節，巫風才稍殺。然而後代還見其餘習，如方相氏之馭疫，大蜡之索萬物，子貢觀於蜡，而曰：「一國之人皆若狂。」孔子告以張而不弛，文武不能。後來東坡志林上還有以八蜡爲三代之戲禮的話。周禮廢後，巫風又盛起來，尤其是。在楚越之間。王逸楚辭章句：「楚國南部之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌樂鼓舞，以樂諸神。屈原見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙俚，因爲作九歌之曲。」古來所謂巫，楚人叫做靈，東皇太一上說：「靈偃蹇兮姣服。」雲中君上說：「靈連蹇兮既留。」這兩個靈字，王逸都訓做巫。其餘靈字訓做神。說文：「靈，巫也。」屈巫就

字子靈，楚人叫巫爲靈，不是戰國才有。於此也可知道了。古祭必有尸，宗廟之尸，以子弟爲之。據晉語上：「晉祀夏郊，以董伯爲尸」的話看來，非宗廟之祀，也是用尸的。王氏以爲楚辭之靈，就是「巫而兼尸」。他說：「其詞謂巫曰靈，謂神亦曰靈，蓋羣巫之中，必有象神之衣服形貌動作者，而視爲神之所馮依，故謂之曰靈，或謂之曰靈保。東君曰：『思靈保兮賢姱。』王逸章句，訓保爲安。余疑楚辭之靈保，與詩之神保，皆尸之異名。詩楚茨云：『神保是饗。』又云：『神保是格。』又云：『鼓鐘送尸，神保聿歸。』毛傳云：『保安也。』鄭箋亦云：『神安而饗其祭祀。』又云：『神安歸者歸於天也。』然如毛鄭之說，則謂神安是饗，神安是格，神安聿歸者，於辭爲不文。楚茨一詩，鄭孔二君皆以爲述繹祭賓尸之事，其禮亦與古禮有司徹一篇相合，則所謂神保，殆謂尸也。其曰：『鼓鐘送尸，神保聿歸。』蓋參互言之，以避複耳。知詩之神保爲尸，則楚辭之靈保可知矣。至於浴蘭沐芳，華衣若英，衣服之麗也，緩節安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也，乘風載雲之詞，生別新知之語，荒淫之意也，是則靈之爲職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神，蓋後世戲劇之萌芽，已有存焉者矣。」

劉氏在他所作『原戲』中說：『頌卽形容之容。詩譜云：頌之言容也。釋名云：頌容也。漢書儒林傳序云：徐生以頌爲禮官大夫。注云：頌讀爲容。阮芸臺云：頌，正字，容，借字。』籀文本作頌，而說文訓作貌。頌，容貌也。從頁，公聲。詩大序云：『頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。』在上古時，最崇祀祖之典，欲尊祖敬宗，不得不迫溯往跡。故周頌三十一篇所載之詩，上自郊社明堂，下至藉田祈穀，旁及岳瀆星辰之祀，悉與祭禮相同。是頌也者，祭禮之樂章，不獨是樂歌，而且是樂舞。左傳：『夫舞所以節八音，以行八風。』是以歌節舞，又以舞節音。和今日戲曲以樂器與歌者舞者相應一樣。禮記內則云：『十三舞勺，成童舞象，二十舞大夏。』注云：『先學勺，復學舞，文武之次。大夏，樂之文武兼備者也。』文王世子云：『春夏教干戈，秋冬教羽籥，皆於東序。』注：『干戈萬舞，象武也。羽籥文舞，象文也。』足見舞還有文武之分。後代之戲曲，扮演古事，當從此演化而成的。仲尼燕居篇：『下而管象示事也。』示事者，有容可象之謂也。此卽戲曲之始。劉氏同時以樂記上有『執其干戚，習其俯仰屈伸，容官得莊焉。』

行其經兆，要其節奏，行列得正，進退得齊焉」的記載，以爲即是後世戲曲持器操械之始。又以尚書大傳上有古製樂歌，皆假設賓主的話，武王克殷亦有雜演夏廷故事的事證，以爲即是後世戲曲妝扮人物之始。

許氏則從樂工立論，因呂氏春秋淮南子之類，屢言伶倫作樂之事。所以後世稱樂人叫做伶官。五代史有伶官傳，優伶得名，應本乎此。許氏說：「蓋古者天子設專員以典理樂章，代有專官，堯典云：『帝曰：夔，命汝典樂。以備百工，以辨九德。』」後設官以司樂者，史不絕書。其典樂者，卽總管也。而其下諸樂工，卽優伶也。當時歌舞，其態度極莊重，故登之清廟明堂，視爲大典。然周禮春官有帔舞，羽舞，皇舞，旄舞，干舞，人舞之文，已開後世戲曲之漸矣。許氏是以樂工推到優伶，以歌舞推進到戲曲。與王劉二家仍有相合之處。總之，綜合三家之說，可知在古代歌舞之中，已含有很濃厚的『戲曲意識』。謂之爲戲曲不可，而又不不可不承認這些事實爲後來戲曲所本。至於已成形的戲曲，究起於何時，因爲什麼樣原因，形成這樣的『戲曲型』，這的確是戲曲史上一大問題，又非三家之說所可解決的了。

梵劇在中國戲上之印迹 戲曲的形式，到元代差不多完全成熟了。通常說起來，以爲是從蒙古輸入的。這最是奇異的事，何以與印度的戲曲情形相符呢？本來在中古時代，中國與近西的交通，已成極平常的事實，又安知不受外來的影響。現在且把梵劇本身進化的程序，作一說明，便知梵劇與中國戲曲是如何的相似了。一般人是承認印度戲劇，在很早的時候，受希臘的影響的。梵語裏名戲爲『那吒迦』(Nataka) 優伶爲那吒(Nata) 這兩個字，都是從 Nat (Nurt) 變來。Nat 是『舞』的意思。在內典中譯『那吒迦』爲『游戲』『遨戲』或『以歌說吉事』。譯『那吒』爲『俳優』。演唱『梵劇』當離不了三樣要素：一、樂歌，二、舞蹈，三、就是科白。梵劇的體例，始於笈云朝，公元三一九年，在中國晉元帝太興二年光景。據呂德教授 (Inders) 在新疆吐魯番發現梵本中所找出的三本戲文，是貴霜朝迦賦色迦王的詩歌供奉馬鳴菩薩造的。可知梵劇的淵源甚遠。在『普曜經』中也曾說佛陀具有演戲的技能。像妙法蓮華經，經文都是問答體，已是戲曲科白的表示了。學者都以爲梵劇體

例的形成，是與大乘佛教的發展同時，而且有直接關係。馬鳴以後，印度造劇的人，有婆娑 (Bhāsa)、舍利多娑 (Kālidāsa)，一直到旃陀羅 (Candra)、戒日王 (Harsha) 和摩醯因陀羅毘克羅摩婆摩 (Mahendra Vikrama-varman) 是與玄奘同時的人。梵劇中歌文音節是有一定的，與中國後來的戲曲同。劇材大概可以分作三種：一叫做波羅迦陀 (Prakhyata) 即是『傳說』二叫做鄂特波陀耶 (Utpatya) 即是『創作』三叫做靡色羅 (Miser) 即是『雜串』傳說與中國『傳奇』之義同，而雜串就與『豔段』相類。梵劇的齣頭多少，是沒有一定的。平常的齣頭只標明『第一』、『第二』不用標名。有標名的，不是作者所定。這與元雜劇又相同。元雜劇只註明『第一折』、『第二折』，也不要標名的。梵劇的賓白，不純用雅語，又不純用俗語。最優美的語言，是雅俗參半。與中國戲曲所用語式，雅中有俗，俗中有雅一樣。惟有王、婆羅門、將官、相國、學士，用雅語的。印度的雅語，就是所謂散瑟紇栗多 (Samskrita)。王后、貴女也都要用雅語，比丘尼和藝士有時用雅語。至於平常的女人和下流人都用俗語，俗語就是婆羅紇栗多 (Prakṛta)。上流人中有時也用一些俗語，俗語不必限在那一地方的方言，各地土語都可應用的。在賓白這一點上，中國戲曲和梵劇又很相近。在舞臺的動作上，梵劇也和中國戲一樣有些事不完全表演出來，只以意示的。譬如一齣戲，前後隔幾十年的事情，往往加一楔子。又有許多方法幫助劇情的進展，如作夢、書信、後臺問答、圖畫、真容、醉酒、喬裝之類，中國戲中也常常見的。其次，講到脚色，主角叫擊耶伽 (Nayaka) 字源從尼 (Ni) 來，是引領的意思。中國宋代戲頭，引戲和末尼之意相同。末尼之『尼』在中國沒有確解，不知是不是與這梵語的『尼』有關。女主角叫擊葉迦 (Nayika) 有美麗容貌，德行才藝都好。劇中人名除主角外，都有一定稱謂。劇中重要的女配角，當以『授』(datta)、『軍』(Sena)、『成就』(Siddha) 爲尾字。奴婢諸人就用物件的名字，如『小醜鴨』(Kalahausa)、『珊瑚』(Mandarika) 之類。隱士就多用隄陀 (Ghanta) 爲名。場上各角色互相稱謂，也有一定的。等於中國戲中稱『員外』、『相公』、『主上』、『小姐』之類。私名如考者，也等於婢女名『春梅』、『梅香』，役人名『張千』、『李萬』之類。凡此種種梵劇，和中國戲相同者極多。總之，中國成形

的戲曲，不是很早就有的。而梵劇的情形同於中國戲，這不能不說是一件奇蹟。固然不能說中國戲是出於梵劇的。然而作一個簡單的比較，我們已感覺有無窮的興味。這是值得在此提出來的一段材料。

✓戲與曲與戲曲及其作用。戲的意識，在上古之世，是早已潛伏在巫、尸和廟堂頌舞、樂官的裏面，如以上三家所說的。但戲曲卻不是很早形成的。這個原故很簡單，就是：戲曲是戲與曲合組而成的。有戲無曲，和有曲無戲，在歷史上是顯然有的事實。唐宋的曲，不是戲曲的曲，但唐宋有唐宋的戲。小令套數，所謂散曲的是詩歌的曲，算不了戲曲。在這一點上，近來的文學史作家，都沒有給他一個很明晰的界限。譬如說元代的雜劇，往往就稱做元曲；其實元曲並不是元的戲曲所能包含。我的意思，是在金元之間的時候，曲才成立，而戲恰演進到此，就借曲的宮調裝入，於是成功戲曲。所以散曲戲曲雖然兩事，但有散曲才有戲曲的。日本青木正兒教授與我的意思頗不相合，我們曾往來書札討論過。在我答書中有一段話：『曲之名曲，不獨名之曰戲，或劇者，以其有曲也。』（屠長卿曇花夢，僅有白文，祇可以謂之爲戲）有曲，則文白相生，而曲爲主。來書所謂去賓白則與散曲無異，大致尙合，惟令曲非盡調所可爲者。（前嘗見有譜新水令一支者，於律亦云謬矣）散套與戲曲所異者，一言，一不代言，大抵不代言者爲先。『實在，曲因作戲而其效益廣，其律益細。戲因有曲，而其體始成，其風始盛。我們知道把戲與曲分開，然後才能明瞭金元以前的戲是戲的雛型；以及皮黃興起以後的戲，文學價值所以減少的緣故。無論如何金元明和清初的戲曲，是最可寶貴的。』

在這兒，我再從民族的心理上，把戲的進展解釋一下。有一部分是世界戲劇史上所共有的現象。如戲劇是起於人類模仿的本能。由崇拜自然，脫露到性的發洩。而近世以經濟的立場上來推論戲劇的，以爲自私有財產逐漸發達，人類爲著自己生活的關係，把崇拜自然而獻媚自然的歌舞，逐漸荒廢。而一部分的人保存着崇拜自然的心，於是變通辦法，就由這一部分人專來擔任這一種事，便成爲專業了。因爲私有財產發達的結果，操着經濟權的支配階級，在生活滿足之外，逐漸想到聲色的娛樂。最先是他們用自己的權力，指揮自己的奴

隸來取得自己的歡樂，既而有一般不能獨立生活的人，爲自己生活計，就去學歌舞這一套技術，不在祭祀死的神面前去用，而在支配經濟的活的神的面前去獻媚。這就是優伶一天一天旺盛，而巫覡所以衰落的原因。青木正兒就是這樣主張的。近人持此論者頗多。其實在古代的中國，所謂經濟的支配階級，何嘗如現在人這樣的推測。在中國有許多藝術，在民間自然的發生，比西洋從宗教上產生的藝術還要多些。而所謂「廟堂禮樂」也不能不承認這一種政治的力量。姚茫父推原曲樂之推進，他說：「權輿既祛，先民斯作。世次草昧，凡百無解，惟知縱欲，罔有節度。自然之樂，蟪蛄最先。然而兩間氣化，皆有定則；百骸勤動，皆有定數；品物利用，皆有定性。離此常經，卽成牴牾。縱而反抑，因之自限。自然之禮，又寓此矣。人生於有限，勞而後存，以時休息，不忘其適。擇於其所限，因以自遣，於是娛樂之具生焉。樂之興趣，已進一等。逮所歷已多，知識漸啓，乃酌其勞逸，劑以甘苦。與居必節，嗜慾必度，生之秩序，遂以釐然。禮起細微，茲其太始。如斯簡易，似無與於禮樂。然大樂必易，大禮必簡，曷得以多貶少，致薄古人。夫一身所遭，乘除於此，推而衍之，至於萬數。當夫人羣始通，戰爭既厭，先之以講信，繼之以睦睦。林林之衆，暫得休息，皆恃禮樂，以爲經紀。農事有作，益臻明備，禮樂混合，相參爲用。人之所至，禮必至焉。禮之所至，樂必至焉。三五以來，至於改革，政刑有所不及，禮樂爲之彌綸。原其創造，夫豈一人之力，亦積勢使然。聖者聰明先察，因勢利導，爲之文飾，以盡其美而已。故夫禮樂者，道德之式也。節文歌舞者，禮樂之式也。式有長短，義無差池。儒者知之而不能作，衆人由之而不能知。禮樂之民，雖無政刑，未有亂者。禮樂毀滅，大亂必作。」姚氏這一番議論，就是說：『初期的戲，所謂歌舞，是補政刑之不及，正式代表禮樂的。』這是從戲的作用去推論出來，未可就當作戲本身的起原。

【本章參考書目】

姚華 說戲劇

馬尊砲

戲譚

王國維

戲曲考原

王國維

宋元戲曲史第一章

劉師培 舞

法起於祀神考

劉師培 原戲

許之衡

戲曲史(戲曲之起原章)

許地山

梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴

虞前 郭亮解

虞前 答青木正兒書

青木正兒

支那近世戲曲史第一章

姚華

曲海一勺(原樂第三章)

二 戲曲之萌芽

優伶及侏儒 優伶的名稱，夏代以後才發生。據路史上說：「帝履癸廣優採戲奇偉，作東歌而操北里。」列女傳：「夏桀既棄禮義，求倡優侏儒狎徒，爲奇偉之戲。」不過漢人所記，未必可信。左傳襄公二十八年：「慶氏以其甲環宮，陳氏鮑氏之圍人爲優，慶氏之馬善驚，士皆釋甲束馬而飲酒，且觀優，至於魚里。」正義云：「優者，戲名也。」史游急就篇云：「倡優俳笑。」樂記：「今夫新樂進俯退俯，姦聲以濫，溺而不止，倡優侏儒，獲雜子女。」大概從樂工一變而爲優伶，是由莊重的歌舞，變到奇異的歌舞。裏面有滑稽調笑，與樂工是不相同的。比較可信的記載，在春秋之世，晉之優施，楚之優孟，皆很著名。國語上說：「驪姬使優施飲里克酒，中飲，優施起舞，乃歌曰：『暇豫之吾，吾不如鳥，鳥人皆集於苑，己獨集於枯。』」穀梁傳：「頰谷之會，齊人使優施舞於魯君之幕下。」史記滑稽列傳：「優孟者，故楚樂人也。爲孫叔敖衣冠，抵掌談語，像孫叔敖，楚王及左右不能別也。這是後代裝飾古人的濫觴。秦之優旃，據史記說：「優旃者，秦倡侏儒也。善爲笑言，然合於大道。」左傳上宋華弱與樂斟少相狎，長相優注：「優，調戲也。優本有調笑之義，所以優人之言，無不以調笑爲主。大概巫與優的分別，巫是樂神的，優是樂人的。優伶侏儒與樂工的分別，樂工但主歌舞之事，而優伶侏儒除了歌舞，還要會滑稽調笑的。優伶與侏儒，據王國維考證，二而一者也。古代優人本就以侏儒充任。樂記稱：「優侏儒。」頰谷之會，孔子所誅的，在穀梁傳謂之「優」，而孔子家語、何休公羊解詁均作「侏儒」。史記李斯列傳：「侏儒倡優之好，不列於前。」和上面所引滑稽列傳：「秦倡侏儒」所以優旃自稱：「我雖短也，幸休居。」這都可以證明侏儒卽是優伶。晉語：「侏儒扶盧。」韋昭注：「扶，緣也。盧，矛戟之秘，緣之以爲戲。」恐怕在歌舞調笑之外，優伶還有的有競技的本領。或者漢代「尋橦戲」就是從這「扶盧」進步的，也未可知。

漢代的歌舞與角抵 漢書禮樂志：「漢高祖既定天下，作風起之詩，令沛中僮兒百二十人唱而歌之。」從高

祖以後，到孝惠帝時，以沛宮作爲原廟，令歌習吹以相和，常以百二十人爲員。及漢武帝立樂府，用李延年爲協律都尉，作十九章之歌，使童男女七十人歌之。聚幼童來習歌，這就與後來的「科班」性質一樣。這「樂府」的組織，對於曲樂很有關係。當時樂府種類就很多，如「橫吹」、「相和」、「清商」三曲，多採故事，歌舞相兼。橫吹曲中如劉生洛陽公，子行相和曲如王昭君、楚妃歎、王子喬、秋胡行、清商曲如子夜、莫愁、巴渝、長史變、督護歌、楊叛兒之類，皆有故事。尤以羅敷採桑、昭君出塞爲後來所常用的劇材。在禮樂志上又有「朝賀置酒，陳前殿房中有常從倡三十人，常從象人四人」。這幾句話，與鹽鐵論裏「戲倡舞像」大概是一回事。據孟康註：「象人，若今戲魚蝦獅子者也。」韋昭註：「著假面者也。」這一般戴假面具扮鳥獸之形的，用張衡西京賦上話可以證明。賦曰：「總會仙倡，戲豹舞熊，白虎鼓瑟，蒼龍吹簫。」這就是假面之戲。「女媧坐而長歌，聲清暢而委蛇，洪厓立而指揮，被毛羽之織襪。度曲未終，雲起雪飛。」又是歌舞的人，扮古人的形象了。李尤平樂觀賦有曰：「有仙駕雀，其形蝟虬，騎驢馳射，狐兔驚走，侏儒巨人，戲謔爲偶。」明明寫的俳優作「神怪戲」。平樂觀是漢代大娛樂場，張衡李尤並賦其事，可算得漢代戲劇的史料。至於角抵戲，是始於武帝元封三年。史記大宛傳：「安息以黎軒善眩人獻於漢，是時上方巡狩海上，乃悉從外國客，大穀抵出奇戲諸怪物，及加其眩者之工，而穀抵奇戲歲增變甚盛，益興自此始。」應劭說：「角者，角技也。抵者，相抵觸也。」文穎曰：「名此樂爲角抵者，兩兩相當，角力角技藝射御，故名角抵。蓋雜技樂也。」角抵所包含甚廣，卽後世所謂百戲。西京賦說：「烏獲扛鼎，都盧尋橦，衝狹燕濯，胸突鈿鋒，跳丸劍之揮霍，走索上而相逢。」就是寫角技角力的情況。又說：「巨獸之爲曼延，舍利之化仙車，吞刀吐火，雲霧杳冥。」所謂加眩者之工而增變者也。眩人約略等於現在所謂幻術。在漢元帝時候，曾罷角抵戲，然宮禁雖不用，而民間早已流傳這一種藝術了。又後來的傀儡戲，樂府雜劇以爲起於漢祖平城之圍。杜佑通典說：「窟礪子作偶人以戲，善歌舞，本喪家樂也。漢末始用之於嘉會。」此說是本於應劭的「風俗通」。漢時大概已有這一種傀儡戲的了。不過漢代傀儡戲是如何的辦法，現在已無從考證。現在說起傀儡戲來，是從六朝開始。因爲六朝的

傀儡戲才開始扮演故事的。

魏晉曲樂及角抵餘風。魏明帝的時候，又恢復漢代平樂觀的樣子。據魏志明帝紀裴注引魏略的話：『帝引穀水過九龍殿前，水轉百戲，歲首建巨獸，魚龍曼延，弄馬倒騎，備如漢西京之制。』又齊王紀注引世說及魏氏春秋：『司馬文王鎮許昌，徵還擊姜維，至京師，帝於平樂觀以臨軍過，中領軍許允與左右小臣謀，因文王辭殺之，勒其衆以退大將軍，已書詔於前。』文王入帝方食粟，優人雲午等唱曰：「青頭雞，青頭雞，青頭雞者，鴨也。」謂押詔書，帝懼不敢發。裴注引魏書：『司馬師等廢帝奏亦云：「使小優郭懷、袁信於廣望觀下作遼東妖婦，嬉過度，道路行人掩目。」』太后廢帝令亦說：「日延倡優，恣其醜謔。」這時候的倡優，也是歌舞戲謔如故。作什麼話：『遼東妖婦』大約就是角抵的餘風而已。晉代的優戲，可考的更少了。只有太平御覽卷五百六十九引趙書上的話：『石勒參軍周延爲館陶令，斷官絹數萬匹，下獄，以八議宥之。後每大會，使俳優著介幘，黃絹單衣。優問：汝何官在我輩中？曰：我本爲館陶令，斗數單衣。曰：正坐取是，人汝輩中以爲笑。』樂府雜錄也載此事，並云：『參軍始自後漢館陶令 石耽。』後漢之世，還沒有參軍的官。此事雖非演故事，但演時事，又以調謔爲主。而唐宋以後，腳色裏叫做參軍的，當本乎此。從魏晉到南朝的優戲，實在沒有多少進步。但樂曲卻有很大的變遷。現在先從魏晉的曲樂說起。原來南北曲，大家說起來，都說曲出於詞，詞是長短句的，但漢代樂府早已是長短句的了。如巫山高、君馬黃、戰城南，有所思臨高臺之類，其中用『妃呼豨』、『收中吾』。據近人曹君直（元忠）的考證，已是聲詞並寫。所謂『聲詞並寫』，就是唱曲的腔，本來沒有字的，後人記腔的時候，與曲詞混在一起，連寫出來了。這是漢代的鼓吹、鏡歌、曲、漢魏之間的曲樂，便有些不同了。如平陵東、駕虹蜺，上調，豔歌，何嘗行，雖純然長短句，但文義較爲古樸。晉及六朝間，才又漸趨時尚，由樸而華，由質而文。像梁元帝的折楊柳、陳後主的隴頭曲、鮑照的白紵曲，這一派是與五古七古的詩體相類。梁簡文帝的烏棲曲、陳後主的烏棲曲一派，是開唐人七絕的作法，漢晉以前所沒有的。至於梁武帝、江南弄和鳳臺曲、昭明太子採蓮曲的一派，就是南北曲所本的了。六朝的曲樂，雖