

L6

魂史劇蒲



著



13695

山西省文化局戏剧工作研究室编

蒲 剧 史 魂

墨 遗 萍 著



山西省文化局戏剧工作研究室编

编 者 说 明

在编校墨迹萍同志《蒲剧史魂》的过程中，我们深为著者在老病缠身之际撰出此文的精神所感动；同时，更深感撰写这样文章的重要性。

戏曲研究工作，是我省戏剧工作中薄弱的环节。特别是对我省地方戏曲史的研究与撰写，尚未引起应有的重视。今年四月上旬，我们召开了全省戏曲剧种学术讨论会，初步地澄清了我省各个剧种的形成年代、历史沿革、分布地区、剧种现状、艺术特色等等问题，编写出一部包括四十多篇文章的《山西戏曲剧种概说》，为系统地撰写我省地方戏曲史做了思想发动，并打下了坚实的基础。但是，《概说》终归是“概说”，像墨迹萍同志撰写的《蒲剧史魂》这样对一个地方剧种用大量的资料，从“概况”到“分述”到“畅论”而做出“简结”的全面性论著，在我省还是少见的。

墨老从事戏剧工作以来，从领导“蒲剧学社”时起，就开始了蒲剧史的调查研究。经数十年的努力，从各种戏剧典籍、寺庙碑碣、舞台提笔、地上地下的戏剧文物中，特别是从“求之于野”的名伶“口碑”，艺人“口风”中，积累了丰富的资料，在七十高龄时，撰写出这部近十万言的《蒲剧史魂》。这种对戏剧事业高度负责的精神，值得我们从事戏曲研究工作的同志们认真学习。

墨老在《〈蒲剧史魂〉篇后语》中，谦逊地提到：“此书，只想给后之业蒲剧史者，起到‘点门牌号数’作用而

已。”当然其作用远不止此。《蒲剧史魂》中写到的：祖国歌坛兴衰衍变，“俗”“雅”艺术嬗递关系，“大众化”艺术“化大众”的论点，等等，值得我们戏曲工作者深思；同时，给“后之业蒲剧史者”——我省业戏曲史者布置下“作业”。至于文章中论点的提出，论据的阐述、注释等等，与我们经常听到、看到的《史》《论》，虽有不尽相同之处，但，墨老自成一家之言，编者悉遵原意，概不掺和。

《蒲剧史魂》在篇章次序安排上，是从“概况”“分述”“杨论”到“简结”的，故文中论据料材的使用，给人一种明显的重复感；我们在编校中，对墨老的著作，除十分明显的重复文字有所删节外，均按原文付印。

我们希望，《蒲剧史魂》的印发，将促进有志于“业戏曲史者”在数年之后，撰写出一部《山西地方戏曲史》来。

山西省文化局戏剧工作研究室

一九八一年十一月中旬

目 录

《蒲剧史魂》提眉语	0730 / 17	(1)
-----------	-----------	-----

第一部分 概 况		(5)
----------	--	-----

其唱腔，其音韵，其乐器，其演奏，其剧本，其 家底，其源流		(5)
---------------------------------	--	-----

简要考证		(8)
------	--	-----

梆子腔产生于蒲州的客观形势		(8)
---------------	--	-----

第二部分 分述		(10)
---------	--	------

其胚胎		(10)
-----	--	------

其家底		(16)
-----	--	------

其特色		(24)
-----	--	------

其先辈		(38)
-----	--	------

其兴衰		(56)
-----	--	------

第三部分 畅论		(73)
---------	--	------

(一) “大众化”艺术“化大众”		(73)
艺术要义，劳动创造艺术，“俗曲”战胜 “雅乐”		

(二) 蒲州梆子		(75)
它的形骸，它的声色，它的沿革，结尾		

第四部分 简结		(106)
---------	--	-------

《蒲剧史魂》篇后语		(122)
-----------	--	-------

《蒲剧史魂》提眉语

多年前，脱稿《蒲剧史骸》后，又写了《蒲剧史魂》初稿。正修改间，遇事中止。

深恨当时“四人帮”摧残文化！使我于停笔之余，深深领略到：

正气休抬头，
学问不值钱。
谁能“答白卷”，
富贵到千年。

粉碎“四人帮”后，我的一支秃笔，又得焕发青春。
《蒲剧史魂》得遇幸运，能于近期脱稿者，以此。

体会了“向工农兵普及”，“从工农兵提高”与“中国诗的出路是民歌”的有益名言之深意，乃洞悉到：

——祖国歌坛，先民以来，总不外以“俗曲”战胜“雅乐”，自古皆然，蒲剧亦未例外。窃考元代“北曲”之兴也，以“俗”；“北曲”之亡也，以“雅”。明、清“昆曲”兴亡，亦然。

——凡歌坛，一入“雅人逸兴”，势必趋于衰息，“小众”情调脱离“大众”，势所然也。

——只有“大众化”艺术“化大众”，脱“雅”归“俗”有生命。祖国歌坛，绝不可丧此元气，丢此灵魂。

——戏曲源于先民之歌舞。凡“大众”情调之“民歌”，都有四个字的特点，“入耳”，“上口”。如《洪湖赤卫

队》之“洪湖水”，湖北民歌也，它在山西舞台上一唱，第二天即有“和”者，为什么？因“入耳上口”，易于和也。

——民歌，是广大劳动群众兴奋意志的一种艺术享受，戏曲亦然。

——凡戏曲尚未形成的地方，民歌发展很快，如陕北即如此。自《兄妹开荒》略有故事，然而仍未形成戏曲。

——凡戏曲早已形成的地方，民歌已被代替。如晋南人一开口即“王春娥……”而吼“乱弹”也。

——“四人帮”不学无术，把京剧弄成了半京不京，也把“地方戏”弄成了“半京不蒲”，“半京不豫”，“半京不秦”……他们的“雅人逸兴”，绝不会为群众所深许。

——所谓“小众”情调之“雅人”，其实是不学无术，“空空如也”，其形态为：

似懂非懂“半瓶醋”，

无知佯知“白卷家”。

没有什么了不起的真学问。不读书，懒问事（调查），吹吹打打“傲”于世。“四人帮”之流，确乎有此特色。

蒲剧史问题，说复杂又很简单，说简单又很复杂。如何将复杂处“概括”起来给人看？将简单处“剖解”开来给人看？本书原名《蒲剧琐言》，正是想“琐而言之”，反复例证，来作好这一尝试；惜乎笔力不及，没概括好，没剖解好，终未如其所愿。仅能起点“反芻”咀（jǔ）嚼作用，只要读者尚无“明日黄花”，了无意味之感，于愿足矣。

祖国各地之“地方戏”，或起元末，或起明初，或起清代中叶，各有浓厚的“地方色彩”，其共同的灵魂为一个字——“俗”。在继“北曲”余焰，与“南曲”对峙于名城

巨埠之际，南北各地之“地方戏”，各以“俗曲”另立炉灶而先后纷起于民间，这是明代戏曲之一大特色。

不弄清蒲剧的历略，“梆子腔”这一盛世元音，一时很难清底。业剧史者，历来感头疼处，亦以此也。

要弄清一个“地方戏”的历史，必须与祖国歌坛史，当时地方史，艺人的广泛流言“口头史”，与其有关的“舞台提笔”，“石碣记述”，以及文人“杂记”之类，一并结合起来；否则，就会像我过去写《蒲剧小史》一样，只就事论事，不仅论断含混，而且论点不清。“想当然”处，正“不当然”。当时，只重“实物”，查“志籍”，抄录“提笔”，广收“石碣”，而对艺人流言的“口头史”，则漠然视之，往往以“聊备一说”了之而已。此次，把经“文革”后残存的一切资料摆出总览，这才懂得“失之于朝，求之于野”，戏曲艺术“起于民间，流入城市”这一真理。也蓦然想起一九四八年冬蒲剧名宿曹福海（小生）的话：“印在书上的未必就真，流于口头的绝然不假”。于是发现蒲剧“五大厄运”之第二期，脱“俗”入“雅”，已萌于清代乾隆时也。其情况是蒲州薛四儿，以“西部”名旦，趋于时尚而追“雅”，大唱半昆半弋而不蒲的“勾腔”，使蒲剧走了一段不必要的弯路。

——据《燕兰小谱》谓其“似昆曲而音宏亮，介乎京腔（弋阳系统之高阳腔）之间。台下好声寂然”。

正因他脱“俗”入“雅”，丢灵魂，丧元气，唱的怪滋辣味，脱离“民歌”基础，观众怎能叫好？时，在晋南有徐昆、白澍等“昆狂”，亦曾“侨寓历下”（蒲州历山下），专事“醋溜”蒲剧，这才有“西路戏”本色而粗俗，“南路

戏”昆化而儒雅之分。于是又想起一九六二年一位剧友姚疯子（临汾人）的话：“蒲剧南路戏，是上村徐昆当年兴起的”。事实证明，它是剧史，绝非疯话。看来，昆曲不昆而亡于“雅”，蒲剧不蒲而衰于“雅”，这一历史教训，业蒲剧者，应当引以为戒！

此次在翻阅资料中，我才真正领会到，“戏曲，也是一门科学”。如果“习焉不察”，只浮故浅尝的就事论事而不明其要，乃“治学”之大病也。

“俗”者，蒲剧之元气也，之灵魂也。

本书所涉及之蒲剧名伶及文士，皆已物故，系“录鬼”性者，应说明之。其次，文中有“批孔”处，因我童年早即“是墨而非孔”，绝非始于今日也。

再说一句，祖国歌坛，以“俗”胜“雅”者，自古已然，蒲剧绝未例外。

最后，本人水平有限，又加年届古稀，忘性颇大，贻误与错误之处，在所难免。敢于“抛砖”的目的，意在“引玉”。愿大家随时“斧正”及之，则幸甚矣！

墨 遺 萍

1978年1月28日于平阳

第一部分 概 况

蒲剧，就是“起于元曲盛行之后”的蒲州梆子腔。

其唱腔——

满口疾呼很奔放，
河曲野啸起回浪。
生旦净丑有区别，
悲壮激越音流畅。

其音韵——

依袭金代平水韵，
蒲地人民耳听顺。
历代口语或有变，
“真文”“灰微”略含混。

其乐器——

十三根弦索乃原数，
月琴（短柄两根弦）、四弦渐减溜，
仍要“扶音不压字”（唱词），
笛（别名“三股弦”）、胡、二弦巧“伴”奏（共七根弦）。

其次，除大小喷呐外，锣、鼓、钹、板、长号，拍板、醒子（小碰盅），皆武场也。

其演奏——

梆子为主笛出头，
板胡倒把上下揉。
音节颇跳跃，

节奏较自由。
打的“齐眉”高架鼓，
活打活拉应歌喉。
只要不离“十八亩”（主旋律），
声乐器乐两风流。

其剧本——

据《补庵谈戏集》：“宝臣在京，颇负盛名，其能戏在三百本以上”。那么，俗呼蒲剧之“本戏、回戏（亦称‘折子戏’）加稍戏，将近五百有来历”，不为无因。

其家底——

起于“乐户”（北魏时）称“贱民”，
忌入祠堂拜祖坟。
吹弹说唱混日月，
肘“骷髅”（木偶）冗进“小戏”门。
乡土风色务调笑，
迄今犹有“稍戏”存（如《秃子观灯》……）。
戏班留下遗痕在，
后台“木偶”是祖神。

因之，“贱民”与“稍戏”实皆其当初之老家底也。

它在山、陕、豫三角地带之蒲剧地区（简称蒲地），拥有极雄厚的群众基础，被誉之为“野呼乱弹”或“大戏”。是山西四大梆子中之最古老者。先后探足于西安、兰州、西宁、乌鲁木齐、宁夏、包头、三边、大同、宣化、张家口、北京以及湖北之老河口，甚或贵州等地。在延安多称为“晋剧”、

“晋腔”或“山西戏”，在西安称“东路戏”，在上党称“西府戏”，在太原称“南路戏”，早年在京也曾以“西腔”、“西部”、“西调”、“勾腔”、“山西梆子”、“山陕梆子”与“地道梆子腔”、“小曲”、“西曲”，甚或“新腔”并误以“秦腔”之名而杂称之。

其源流——

由宋、金间的“铙鼓腔”（亦即“锣鼓杂戏”），而金、元间的“弦索腔”（亦即“北曲杂戏”），而才至元、明间的“梆子腔”（亦即“梆子杂戏”）的。则其间不无相承的脉络关系。

蒲剧俗称“大戏”，实乃源于“小戏”（木偶、皮影）。据老妖怪（袁小亭，艺名月凤仙）说：“小戏时咱大，称长辈；大戏时咱小，称晚辈”。意谓“梆子腔”先于“铙鼓腔”而又后于“弦索腔”也。它们的渊源关系，应脉络为：隋、唐间的“梆子小戏”（贱民木偶以娱人），而宋、金间的“铙鼓杂戏”（良家子弟以酬神），而金、元间的“北曲杂戏”（文士歌妓以愤世），直到元、明间“梆子杂戏”由贱民亲自登台献演，在三者对峙中，连战皆捷，刹那间形成气候，自豪于时，以“大戏”二字深入人心而独占舞台。甚或连平阳大行院的魏敦敦，亦不能不脱“雅”入“俗”，而兼唱“梆子腔”矣。

把起自宋真宗时的安邑（解池）“铙鼓杂戏”（《关公战蚩尤》）和起自金、元间的平阳“弦索杂戏”（大行院散乐《西厢记》为首），以至起自元、明间的蒲州“梆子杂戏”（《文王哭狱》为首），联结起来，正是蒲剧源流衍变的一条主要历程。

简要考证——

据万泉（今万荣）桥上村庙碑，有宋天禧四年（公元1020年）“修舞亭”的记述。以下，则宋、金、元时之“戏台”（如大赵、魏村），之“戏俑”（如侯马），之“戏伶”（如张德好、吕怪眼），之“戏画”（如广胜寺），之“戏刻”（如永乐石櫺之线刻），之“戏雕”（如赵豹之砖雕、大槐树之石雕），……等等，在晋南时有发现。据万泉王午村所耍之“锣鼓杂戏”在《献刀》中曾出现“黑脸曹操”，雅似包公，村人存此脸谱，谓为自古已然。据王国维的《宋元戏曲史》称：“元曲作家，北人之中，除大都外以平阳为最多”；据穆辰公《伶史》的《郭宝臣本纪第六》称：“梆子始于何时，虽殊难稽考，要之后于宋元杂剧，先乎徽调者”；据景梅九遗稿称：“梆子腔起于元曲盛行之后”；据日本波多野乾一的《支那剧大观》称：“梆子腔发源于山西”；据日本辻听花的《中国戏曲》称：“梆子以起源于山西蒲州者为最纯正”；据程砚秋口称：“蒲州在历史上有它古老的艺术基础”；据杨绍萱在延安时称：“蒲州梆子是北剧中最古老者”；据王绍猷《秦腔纪闻》七十三页提到同州梆子武丑碟碟子时称：“盖同州梆子导源山西”。……想皆遽于剧史，各属有见之论。

梆子腔产生于蒲州的客观形势——

元、明之际，天下大乱。在元人目睹中，“河南全省三千余里，仅存封丘、延津、偃师、登封等三、四县；两淮南北，大河（黄河）内外，燕、赵、齐、鲁旧境，一望荒凉，人烟断绝；关陕地区，保全无几”（见《中国通史简编》）。相反，而蒲州则是另一番风色：“元至正辛卯（元顺帝十一

年)，颍、亳（bó）寇兴（刘福通等义军大起），荡然而千里萧条，惟我河东，藁（gǎo）尔而一方如故。……察罕贴木儿公之为蒲也（为元贼守此）……耆老相聚而语之曰：“当今天下，劫火燎空，洪河（黄河）南北，噍（jiào）类无遗；而河东一方，居民丛杂，仰有所事，俯有所育”（见元人钟迪《河中府修城记》）。无怪乎明初的“洪洞大槐树迁民”，在冀、鲁、豫、陕，两淮南北，一直传为美谈。连甘肃不少地区，亦有“老家来何处？洪洞大槐树”之流言。当然，随上洪武、永乐两帝强制“迁民”之令，梆子腔难免不“因地而异”，会孕出“旋律类似”而声腔不同的各种梆子腔来，雄踞了整个北中国的大片土地。

第二部分 分述

其胚胎——

它的胚胎是和它一定时间之具体历史条件分不开的，也和祖国歌坛之衍变概况分不开的。在“雅”与“俗”长期对峙的祖国歌坛里，“俗曲”战胜“雅乐”，自古已然，而蒲剧亦未例外。其先则宋初“铙鼓腔”，乃为“村社正月闹阳春，意在娱神献诚心”，以村社子弟扮演之，大铙、大鼓，粗犷原始。而金末“弦索腔”，乃为“歌坛妓院燕尔巷，意在‘勉人’又自况”，以词家歌妓混演之，丝弦为主，细致完备。至元末“梆子腔”，乃为“乐户贱民蒲州地，意在‘谋生’也唱戏”，以北魏乐户之裔来演之，梆子为主，愤怒激昂。从祖国歌坛概况中观其胚胎，试示意性地列表而解之：（见附表一）

解之曰：

1 诵奏歌舞，墨子有“诵诗三百，弦（奏）诗三百，歌诗三百，舞诗三百”。原始先民在其生产实践、战斗实践与祈祷实践中，产生了表现生活的原始艺术，即“歌以称之”（称其意），“舞以象之”（象其形），“诵以明之”（明其志），“奏以和之”（和其声）。这种唱（歌）、做（舞）、念（朗诵）、奏（弦），亦即祖国戏曲的四大组成部分。《尚书》有“击石拊石”，击为强音，拊（拍）为弱音，一强一弱而“伴奏”也。

2 风、雅、颂，《诗经》篇名。即十五国之国风（民歌）大雅、小雅、商颂、周颂。据史籍，战国初魏文侯

都安邑，谓子夏曰：“吾端冕而听古乐（雅、颂）则卧（瞌睡），听郑、卫之声（国风），而不知倦”。看来，孔夫子的文武之道的“雅乐”，到晋南是没有市场的。其中，舜之“韶乐”应归于“风”，它起蒲坂之河湾，系“胄子”们嫩歌稚蹈，饰“百兽”而“率舞”，声则“尖嫩幽峭”，美妙动听，歌颂了有虞氏以畜牧为主业的一个时代。“箫韶九成”之音，今“湾湾腔”近似。按“韶”为“春意风发”而“自美”也。晋南土话：“你得意了，韶起来！”犹有古义在。

3 丘民与逸民同而不同。“丘民”系巨室失土而上丘，“逸民”系仕宦失职而在野，皆奴隶主贵族阶级落魄之“上智”庶民，亦即《左传》所谓“三后（夏、商、周）之姓，于今为庶”者。与“名不登版”（户口册）的“牧民”、“畜民”、“下民”、“丑类”之奴隶，绝然不同。《孟子》：“不得罪于巨室，巨室之所慕一国慕之”。现虽落魄，古有余威。故孟轲说：“民为贵，社稷次之，君为轻。”

“是故得乎丘民而为天子，得乎天子而为诸侯”，丘民是“为贵”的。《庄子》谓：“丘里之言”，是可怕的，亦此。

4 “弦索腔”北曲，兴于“俗”，亡于“雅”，“半瓶醋”学究葬送了它。世传关汉卿为元代“北曲”（元曲杂剧）的“开山大士”，系山西解州人（见《元史类编》）。但我们认为一个时代产物应属曲坛群辈为力，绝非他一人所能胜任。必与平阳于伯渊、孔文卿……等前辈，尤其用“诸宫调”写《紫云亭》的石君宝（实四宫调四折）合力为之，而石或开其先河也。他们生逢外寇侵袭的金、元之世，孤愤寓怀，难以自己。正如元人《青楼集序》所云：“我皇元初

并海宇，而金之遗民若……关已斋（汉卿）辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，流连光景”，乃依《董西厢》（“诸宫调”携弹词）、金院本、饶鼓腔、永乐悟声（道观法曲）、河曲野啸（秧乃、湾湾俚曲），且广搜“土语方言”，以乐户之“歌妓”为主体，本“起、承、转、合”的文坛惯例，试创“四折杂戏”，深得百姓欢心，而“北曲”以起，震撼了金、元之际的歌坛时代。际此，以“平水版”（印书）、“平水韵”、“经籍所”、平水湖……构成为金代“北方文化荟萃之区”（见《音韵学》）的平阳，其燕尔巷，亦蓦然大露头角了。“大行院散乐人”则到处“作场”，刘春秀、吕怪眼（河津北寺庄台碣）、平阳奴（《青楼集》称：姓徐；驰名南京）、忠都秀（洪洞广胜寺壁画）、张得好（万泉孤山石柱），或先或后，皆其最者。自称为“浪子班头”

（《不伏老》散套）的关汉卿，亦曾“争挟长技自见。至躬践排场。面敷粉墨。以为我家生活偶倡优而不辞者……”

（《〈元曲选〉序》）。看来，“杂剧莫盛于金、元，编撰固属名彦，即扮演者，亦多鸿硕之士”（《华朝生笔记》）。当然，在儒徒“雅人”看来，那就“而河东魏、晋以降，文学兴盛”（见《通典》），“唐之中世，颇多儒，金、元两朝，群望歇寂”（《蒲州记》），亦即“河中文学，盛于唐，衍于宋，衰于金、元”也（全上）。从元人郭嗣兴《咏临晋》长诗有“编民专稼穡，士庶薄文章，使令稀婢仆，歌舞盛优娼”之句看，百姓对“北曲”弦索腔之“俗”之“美”，是“喜闻乐见”的；但以后元室觉察汉卿辈不专是“嘲风弄月”，且蓄意“挥笔造反”，这就对“凡乱制词曲讥议者流”，列为一条“禁令”《元史、刑法志》之