

广东戏曲艺术 研究资料

第三輯

中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲研究室

1963.10

前 言

我省戏曲工作者在业务实践或学习研究中，通过搜集资料、调查访问、专题钻研等所获得的成果，除一部分在省内外各报章杂志上发表者外，尚有不少文章、笔记或资料，或则因篇幅过长、或则因专业性太强不适合一般读者的需要、或则意见不够成熟尚未达到公开发表的水平、或则只能作为资料保存以备参考不宜公开发表，更主要的还是没有可以容纳这些东西的适当园地，以致许多有关我省戏曲建设上的学术问题得不到及时的交流探讨，有些宝贵的资料甚至任其湮没散失，这对于戏曲事业无疑是一个损失。因此，我们特将这些未能公开发表的文章和资料，陆续予以辑印，由于都是一两年以前甚至更早的旧稿，其中不少文章的论点是值得进一步商榷的，仅供在戏曲界内部进行交流讨论之用，期能对我省戏曲研究工作起一点推动作用。

前此我们已经油印过两辑“戏曲艺术研究资料”：第一辑为《戏曲唱工艺术初探》；第二辑为《潮剧声腔流变的若干问题》《对粤剧音乐唱腔传统演变的看法》《观摩潮剧且戏会演想到的音乐问题》等。从第三辑起改为铅印，以利传阅和保存。

所有文章与资料，仅提供研究探讨问题时的参考，请勿公开引用。阅后有何意见，可与作者直接交换，也可以与我们联系，将意见转给作者。

中国戏剧家协会广东分会
广东省文化局戏曲研究室
1963.10.

目 录

前 言

- 粤剧历史学习随笔 謝 三 (1)
- 广东汉剧源流通信 杨启祥 (10)
- 关于竹馬戏 許翼心 (11)
- 西秦戏与陝西秦腔 剧协資料組 (18)
- 紫金花朝戏 杨稼文 黄鏡明 (21)
- 有关雷州歌剧問題 湛江专署文教局 (23)
- 海南的临剧 临高县文化局 (31)
- 粵西的木偶戏 湛江专区戏曲研究会 (34)
- 潮州戏曲掌故 柯鴻材 温 棣 (38)
- 汉剧杂录 禾 田 (42)
- 外江戏忆旧 萧遙天 (44)
- 海陆丰戏曲掌故 (46)
- 論剧目遗产的批判繼承問題 秉 箴 (49)
- 略談粤剧传统爱情戏 謝 三 (68)
- 吴发凤与琼剧文明戏研究通訊 馬明晓 (70)
- 《李香君》排練日記 林 榆 (73)
- 潮剧采罗衣旦五十年概述 陈历明 林淳鈞 (91)
- 淺談潮丑表演技法中对比的运用 理 珉 (100)
- 縱談汉剧会演的剧目和行当 秉 箴 (106)
- 粵剧传统武技——打真軍 馮天佑 (109)

粵劇老藝人訪問雜記	(114)
漫談農民看戲	許祥敬 (116)
舞台美術上山下鄉經驗幾人談	(119)
試談粵劇舞台美術設計存在的問題	趙善富 (125)
廣東省舞台美術展覽觀後	何啟翔 (130)
瓊劇唱腔介紹 (初稿)	何 甲 符 乐 謝錫光 (132)

粤剧历史学习随笔

謝 三

这几篇都是资料性的东西，是我学习研究粤剧历史过程中的一些心得随想。有些是对某一个問題偶有所得，随手把它记录下来；有些则是为了备忘，把一些零散的资料集中起来，说明某个問題，其中的意见有許多可能是謬誤不当的。这几篇小文章之間，没有什么必然的联系，只是顺手把它們編在一起，实际上它們都是各自独立的。

一、“岭海”何时见 “梨园”？

广东在古代是中国南方政治、經濟、文化的中心，拥有广州这样的商业、手工业和对外贸易事业发达的大城市，和手工业重鎮——佛山和其它一些有名的郡县，南北往来十分頻繁。封建社会历代战争紛繁，但是“岭海靖安”，南方較少受到混战的破坏，北方及中原人民多次南迁，活跃了南北文化的交流。比起其它地区來說，广东的經濟、文化都得到較为稳定的发展。封建社会长期蘊蓄的农民与地主阶级的矛盾，在广东經常会爆发为激烈的斗争，而城市市民阶层和封建統治阶级的斗争很早便已开始，这些都为戏曲的活动和发展，准备了物质的和精神的各

因素，諸如观众、演出场所、艺术交流、剧本創作等等。广东地区的社会发展情况，給戏曲活动提供了这么有利的条件，那么广东的戏曲活动是从什么时候开始的呢？

明朝正德年間，“欽差提督学校广东等处提刑按察司”副使魏校，在明正德十六年（1521年）发布的一篇諭民文里，曾經通令广东全省“不許造唱淫曲，搬演历代帝王，訕謗古今。”可见在明正德年間或者稍前，广东便已有了戏曲活动。此后在許多古籍方志里，断續出现了有关广东戏曲活动的記載，广东各地的戏曲活动，地区日见广闊，规模不断扩大。明嘉靖三十七年刻印的《广东通志》記广东的风俗道：“至于嶽訟关节，斋醮祈禳，张灯演戏，博奕燕游，虽馨家貲亦为之。”广州府“二月城市中多演戏为乐”。在韶州府，“迎春裝飾杂剧，观者杂遝”。惠州府“元夜旧自十三至十六各张灯于淫祠，般办杂戏”。潮州府則“好为淫戏女乐”，正月“坊乡多演戏为乐”。雷州府于元宵“鳴鑼鼓，奏管弦，装鬼搬戏，沿街游乐”。琼州府在迎春时亦“各竞办杂剧故事。”这些材料說明了明代中叶，广东的戏曲活动已經很发达，主要是在喜庆节日、醉神赛会时演出，为广大群众助兴，还說明这些活动得到群众的支持和欢迎，老百姓为

了看戏，出多少錢也是在所不惜的。

清朝雍、乾年間，广东戏曲活动更为繁荣。广州城郊一个买卖兴旺的市集——波罗庙，在每年二月初旬皆有盛大的演出活动，于其时“远近环集楼船、花艇、小舟、大舸，連泊十余里。……庙前作梨园剧，自鹿步墩头芳园，皆延名优，費数百金以乐神。庙前搭蓬作舖店，凡省会佛山之所有日用器物玩好，閨閣所飾，童儿所嗜，陈列眩售，照耀人目。”（《波罗外記》）这里描述的景象，就跟我国各地的庙会集市的情况一样。乾隆三年（1738年）新会县知县王植在一篇論禁糾錢演戏的文章里，道出了当时新会县演戏的盛况：“鑼鼓之声，无日不聞，街僻之巷，无地不有。”（《崇得堂稿》）各地戏班日见增多，演出活动逐渐經常化。在佛山情况更是如此，“三月三日北帝神誕，各坊結綵演剧，日重三会，鼓吹数十部，喧騰十余里。十月晚谷收，自是月到腊尽，乡人各演剧以酌北帝，万福台中鮮不歌舞之日矣！”（见乾隆十七年修成之《佛山忠义乡志》）当时演出的规模也是相当庞大的，道光25年（1845年）番禺学署轅門前演剧，戏棚失火，一次竟烧毙一千四百人，另侥幸逃脫者千余人，可见当时每场的观众无疑会有三数千人了。清代的演出是由群众自动湊錢邀請戏班演出的，有时也由城市中的商行会馆出面接洽，这就使得戏曲获得更多的演出机会。

总之，明清两代广东經濟文化日益发达，广州成为我国南方的近代化都市，佛山也成为鼎鼎有名的四大鎮之一，以这两大据点为中心，推向全省各地，广东的戏曲活动蓬勃发展。那么各地演出的所謂“戏”、“百戏”、“杂剧”、“杂戏”，“梨园剧”等是什么剧种，它們是不是粵剧呢？

二、“外江班”爭妍斗丽

中国戏曲发展到了明代，有昆山、弋阳、余姚、海盐四大声腔崛起，清季以降，梆子、皮黄两大系統的地方戏如雨后春笋一般涌现出来，昆山、弋阳、梆子、皮黄諸腔声势浩大，影响及于中国南北。明代中叶，昆山腔及弋阳腔的足迹便已遍及岭南，清代乾、嘉之世以后，西北的秦腔、安徽的徽剧、湖北的汉剧、湖南的邵阳戏等經常流动到广东演出。杨掌生在《梦华瑣簿》里說：“广州乐部分为二，曰外江班、曰本地班，外江班皆外来，……外江班近徽班。”俞洵庆在《荷廊筆記》中所說的外江班指“工昆曲杂剧”的班子。他們都說的对，过去广东的老百姓把外省人叫做“外江客”，习惯上也把外省来的戏班称为“外江班”，所以曾經到广东演出过的江西弋阳班、江苏昆曲班、安徽徽班……便是我們所說的外江班。外江班的演出，是早期广东戏曲活动的主要内容，明清两代，广东各地演出的所謂“戏”、“百戏”、“杂戏”、“杂剧”、“梨园剧”等，其中絕大部分應該就是外江班所演出的戏。

弋阳腔源自江西，明代嘉靖时候便已流行广东，江西与广东毗邻，所以弋阳腔时来时往于两省之間，直至道光末年，广州及四邑仍然“喜唱弋阳腔”。（见清同治十一年刻印之《南海县志》）昆曲形成之后，在明天启到清康熙的一百余年間，称霸剧坛，这时昆曲在广东也很盛行，乾隆56年（1791年）广州所立《梨园会馆上会碑記》上列的安徽春台班、湖南集秀班、姑苏升华班、万福班、庆云班等十几个班子都是唱昆曲的，其数目占了碑記上所列戏班数目的一半，由此可见昆曲在广州之盛。此外各朝的封疆大吏、

代官員，南來廣東赴任時，有的把崑曲班子也帶了來。封建統治階級及富賈豪商也有私蓄崑班的，如“嘉慶年，粵東離商李氏，家蓄鷓伶一部，延吳中曲師教之，舞態歌喉，皆極一時之選，工崑曲雜劇，矚目節奏，咸依古本。”（《荷廊筆記》）崑曲在廣東流行了很長的一段時間，直至光緒中葉才逐漸退出廣東劇壇。早在皮黃形成之前，由於西北商賈南來經商，秦腔便隨着來到廣東。乾隆45年江西巡撫郝碩的一道奏折里說道，除了崑曲之外，秦腔、楚腔、石牌腔等也在廣東盛行。同治年間，“有鑼鼓三譚姓，其技能合鼓吹二部而一人兼之。三每出，有招作技者，布席于地，金鼓管弦，雜選并奏，唱皆梆子腔。”（《番禺縣志》）可見梆子聲腔也曾一度在廣東流行。及至皮黃聲腔興起，安徽的徽班、湖北、湖南的許多班子便把皮黃帶到廣東來，這種極富生命力的地方戲立刻得到廣東人民的喜愛，皮黃盛極一時，並且在廣東生了根，皮黃戲的盛行，是影響粵劇形成最直接的艺术因素。

粵劇是怎樣形成的呢？粵劇具有深厚的藝術基礎，它承繼了我國戲曲長期發展積累的豐富遺產，擁有反映社會生活各個方面的眾多劇目，具備一套相當完美的表演藝術，粵劇音樂以皮黃（廣東一般說梆黃）為基礎，融崑、弋、梆子諸腔於一體，再吸收廣東的說唱藝術及民間音樂，揉成一個極富表現力的整體。從粵劇藝術的本身、從廣東戲曲的發展歷史去觀察，可以發現粵劇不是廣東土生土長的劇種。“外江班”把崑、弋、梆子、皮黃等帶來廣東，經過廣東“本地班”藝人天才的創造、發展，在這些劇種的基礎上，經過一番“地方化”的努力，才培育成長了這株美麗的“南國紅豆”。所以“外江班”的許多兄弟劇種，對於粵劇的形成都有過重

大的貢獻。

三、傲骨凌霜的“本地班”

粵劇的形成是在廣東“本地班”出現以後的事情，本地班是在什麼時候才有的呢？傳說清代雍正年間，京師名伶張五來粵，首次着手組織本地班。如果考諸文獻，乾隆初年新會知縣王植在一篇論禁戲的文章里說道：“余在新會，每公事稍暇，即聞鑼鼓喧闐，問知城外河下，日有戲船，即出令嚴禁。”戲船（紅船）是本地班區別於其它戲班的主要標志，那麼王植嚴禁的肯定是本地班無疑了。

外江班在廣東盛行的時候，便有廣東人組織了本地班（也有部分外省人參加），當時本地班和外江班是無多大差異的，演出大致相同。咸、同之際，外江班和本地班各樹一幟，光緒初年，本地班仍然“專工秦腔、亂彈及角觥之戲，”（見《荷廊筆記》，秦腔指的可能是梆子，亂彈在此處是皮黃戲，角觥大概是武打雜耍之類的戲了。）光緒中葉，外江班逐漸退出廣東，本地班躍居上風，到光緒十二年的《重修梨園會館碑記》上所開列的戲班，便主要是吉慶公所、堯天樂等本地班的組織和班子了。本地班由小到大，由弱而強，終於在廣東扎定營盤，培育了粵劇藝術，中間經歷了艱苦曲折的鬥爭，在鬥爭過程里，粵劇逐漸形成了勇于進行鬥爭和密切聯繫群眾的優良傳統，這種傳統不斷發揚光大，粵劇終於成為兩粵方言區的群眾所喜聞樂見的一個大劇種。

戲曲藝術本來是廣大勞動人民的創造，是“平民等級的藝術”（瞿秋白語），但是正如魯迅所說：“士大夫是常要奪取民間的東西的，但一沾着他們的手，這東西也就跟着他們滅亡。”乾嘉以降不久，

昆曲便逐漸被士大夫階級、紳士貴族霸占了去，成了他們等級的藝術，變為只供一小撮“高貴人”嘗玩的“紅氍毹上的歌曲”。在廣東活動的外江班很多是演昆曲，或演昆曲也演皮黃、高腔的，也在此時，昆曲慢慢落到封建統治者的手上，根據他們的需要加以改造，結果凡是城市之中“官宴賽神”，貴族豪紳“宴筵頌曲”，便一律由外江班（被封建統治階級壟斷了的昆曲）承值。對於勞動人民的藝術，對於植根於農村土壤的本地班，照例封建統治階級是輕視的，是要摧殘和扼殺的，那時本地班為官府“久申厲禁，故僅許赴鄉村搬演，”（《夢華瑣錄》）“多在郡邑鄉落演劇”（《荷蓀筆記》），在咸豐四年，粵劇藝人李文茂率領梨園子弟反清起義，結果“當事者乃滿其館曰梨園者，嚴禁本地班，不許演唱。”（《廣州府志》）人民的藝術根基深厚，禁不了，打不垮，統治階級也不得不承認，雖然屢經官府厲禁，但“不六、七年旋復”，“而仇孟衣冠如故”。

在藝術領域的階級鬥爭中，屬於人民的藝術永遠勝利。已經遠離人民群众的昆曲，群眾是不歡迎的，所以“若唱昆曲，人人厭聽輒散去”。本地班靠着“紅船”這一有利條件，活動於廣大農村，在精神上、生活上和勞動人民保持着密切的聯繫，到處受到群眾的歡迎，與人民群众廣泛的接觸，使得本地班形成了蔑視權貴、不仰鼻息的豪邁性格，他們“向例生旦皆不任侑酒，間有強致之使來前者，其師輒以不習禮節為辭，靳勿遺，故人亦不强召之，召之亦不易致也。”（《夢華瑣錄》）本地班一開始便立場鮮明，不向統治階級低頭，所以後來粵劇藝術始終能夠和廣東人民一起，參加一次又一次的反帝反封建的革命鬥爭，在鬥爭中壯大、發

展。

四、鑼鼓三唱椰子腔

清同治十年修成的《番禺縣志》中，引用了道光八年陳曇作《鄺齋筆記》有關談三的一段材料，這段材料對於研究粵劇的源流很有價值。

該文說：談三是一個失明的民間藝人，他一人能兼鼓、吹兩部的技藝，因為技藝高超，所以一般人都叫他談三而呼為鑼鼓三。起初，談三是一個貧民，依靠行乞來養活母親。有一次他在“五仙觀”遇到一位道士，道士問及他的家境，談三泣告說：“家中老母，此時倚門盼望，不見歸來，不知悲苦到如何一種景況了。”道士很同情談三，便給錢他買了一些樂器，并把鼓吹的技藝傳授給他。談三學成之後，便到街頭賣藝，有人請他表演時，他就在地上鋪一張席子，一個人演奏出金鼓管弦諸般樂器，唱出來的腔調都是椰子腔，聽眾都以為不是他一個人擺弄樂器呢！談三每次出去都能收到幾千文錢，家庭生活慢慢好轉，他便到“五仙觀”中找道士面謝，但是道士已經不見了。於是就有人傳說，這位道士是仙人，仙人感到談三孝行可嘉，所以才把這種技藝傳授給他謀生。

說道士是仙人，那自然是鬼話，這位道士可能是從西北來到廣東的雲游道士、游方僧人，所以他才能把流行於山陝一帶的椰子腔傳給談三。（道士或者做過椰子演員，或者是椰子的愛好者。）椰子腔發源于陝西、甘肅一帶，後來山西、河南、河北、山東等地都發展了椰子戲。清代乾隆年以後，椰子戲由北向南，傳到各地，也傳到廣東，所以有人說：“秦腔（椰子腔），江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省

皆所盛行。”（见乾隆46年江西巡撫郝碩的一个奏摺）梆子腔南来和南北商业的来往有极大关系，早在明朝隆庆年間，王崇古在山陝广召商販，听令貿易布帛菽粟皮革等貨物，那时向南的商販便远及江淮湖广各省。經營銀錢汇兌的山西票号、在清朝也遍布各省。道光年間，佛山鎮还設有山陝人的行会組織——山陝会馆。总之，清中叶以后，梆子腔曾在广东流行一时，（是秦腔还是山西梆子、河南梆子……，有待进一步研究）对于集多种声腔于一体的粵剧的形成有过一定的影响，我們从粵剧演出的火熾气氛，某些曲調粗獷激越的特色，似乎还可以辨認出梆子腔的独特色彩。

五、最早的粵剧改革活动

早在一百多年以前，就已經发生了改革粵剧的活动，活动的領導者是非凡的軍事家、政治家和具有艺术卓见的粵剧演員李文茂，改革活动是在李文茂所部的梨园子弟中进行的。

1854年，粵剧演員李文茂以梨园子弟为骨干，領導农民起义反清，轉战两广，建立革命政权大成国。李文茂在戎馬倥偬中，仍然“三句不离本行”，經常关心粵剧艺术，把革命精神貫注到粵剧的艺术实践中去。

李文茂认为戏剧活动应当是正当的群众性的社会文化娱乐活动，他坚决主张取締演戏期間一切为害人民的行为。清代咸丰年前后，粵剧主要是在农村墟鎮演出的，民間有什么吉庆喜事，遇着节令神誕，或者在丰收农闲之际，群众便請戏班演戏酬神，名为酬神，实则娛人。在这样的四乡盛会中，地主豪紳趁机开烟攤、設賭档，誘騙群众上当，从中盘剥；更甚的

是无端寻事生非，实行明火打劫，群众受害不浅。李文茂率部攻克安庆时，曾經頒布一道命令，內有几句說道：“而今又克庆府，特令唱戏酬神。王恩与民同乐，街巷晚头通行。睇戏不准开賭，如违罪責非輕。盛典限行三日，打較滋事必惩！”这张告示鮮明地表达了李文茂对于戏剧艺术的见解，在革命斗爭取得胜利，軍民同乐的时候，他特令演戏助兴，共賀胜利，演戏期間那些违反群众利益的賭博、抽鴉片、騷扰生事等一切陋习，坚决予以取締，如果胆敢违令胡为，一定給以重懲。

李文茂很重視粵剧所能發揮的战斗作用，他常常教育艺人要把粵剧看作向統治者进行斗爭的一种武器。粵剧在斗爭中冲破重重罗网成长起来，有着光荣的斗爭传统，它是属于广大劳动人民的，但在那个时代，粵剧也不可避免的受到一些封建思想的影响，带有某些落后的因素。在許多剧目中，常常把員外相公之类的“貴人”处理成为忠厚善良的好人，模糊了这些統治階級的丑恶本质，凡属“小民的父母官”，一律都是威风八面，道貌岸然，有时連應該鞭撻和打击的貪官污吏，也輕輕放了过去。这些都会削弱粵剧的战斗作用，对于鼓舞群众进行斗爭是不利的，李文茂就領導粵剧艺人对这些东西进行改革，以后粵剧舞台上出现的地主师爹一流的人物，便多由丑行扮演，其舞台形象是尖嘴縮腮，头带瓜皮小帽，眼鏡擱在鼻梁上，一副可憎的形相，观众一眼就看出他們不是好人。

在粵剧史上，李文茂和他建立的革命政权最早进行粵剧的改革，这些改革加强了粵剧的战斗性，也提高了粵剧艺人的思想觉悟，据說大成国失敗后五年（清同治五年），还有戏班演戏諷刺貪官污吏，可见改革活动影响之深远。1866年，广西貴

县知县薩毕图貪污勒索，魚肉人民，民憤极大，在該县演出的一个粵剧劇团便以素有的斗争精神，編演了一出戏揭露薩毕图的所作所为，极尽諷刺之能事。該剧之貪官由丑角飾演，演員上场就念口白道：“做官做得清，荷包依丁（腰包空无所有）。有人来告状，打开大天平。丁东丁！丁东丁！”边念边比划，入木三分地勾勒出这个貪官污吏的丑恶嘴脸，博得观众如雷的掌声。这段精采的口白，后来几乎成为貪官污吏上场必念的一段“梗白”。

自然，李文茂所领导的粵剧改革活动，只涉及粵剧艺术的某些方面，和党所领导的有计划有步骤的戏曲改革工作不能相提并論，但这位前驅者对待粵剧活动的革命精神和关于戏剧艺术的见解，仍然有其一定的历史意义。（文内部分材料参考剧协广州分会所編《李文茂》一书）

六、刘华东和粵剧

《六国封相》

关于“奉旨革举人刘华东”的遺聞佚事，广东民間流传頗广，人們还以他的善“扭計”、精辞令，編造了不少关于他的故事。如說他上告一状，就迫使两广总督收回了压迫十三行華商的成命。又說他曾以一理之据，当街用紙扇敲打清朝將軍的狗头，使之不敢計較，事后清朝將軍也无由拿他报复。人們都把刘华东叫做“智囊”。

查諸史实，刘华东不仅是民間傳說中的人物，他实在是一位頗有正义感，不滿清朝統治的詩人文士，由于他不拘名节，喜欢和“倡优隶卒”一类的下层劳动群众交朋友，为人好作拔刀之助，所以在人民群众之中，自然就会产生不少关于他的傳說。

刘华东，字子旭，別字三山，广东番禺人，嘉庆六年(1801年)举人。他尝自謂为文学的柳宗元，行书学的柳公权，人品則学柳下惠，所以又号三柳居士，从这个雅致的別号，也可想见刘华东一生的品行。刘华东曾經自行印发《草茅坐論》一书，反对新会富商卢文錦賄赂官方及士紳，保举乃父卢观恒从祀乡賢，其中遭到多方阻挠，威迫利誘，最后清廷还派員南下查問。結果是除去了卢观恒的从祀資格，但刘华东却因此被拘留了四个月，并被革去了举人的功名，从此成了“奉旨革举人刘华东”。

刘华东有不少朋友是戏剧界人士，在京寓居时他曾經作过《贈歌者王翠齡詩百首》。其友梁廷枬是剧作者，工詞曲，有《小四梦传奇》及《藤花亭曲話》行世。陈曇，善作剧，与刘华东极友善，两人也是知心朋友。此外，傳說刘华东被革举人后，出入市井勾栏，常与当时的粵剧艺人交游。就因为这种关系，所以有人傳說，刘华东曾經帮助粵剧复兴，同治七年(1868年)粵剧解禁，复业演出，他为八和会馆編写了《六国封相》，作为粵剧戏班每台必演的一个例戏。

刘华东是否編写过《六国封相》呢？此事曾有爭論。大概清末以前，上演的粵剧剧目許多都是艺人自己編演的排场戏，沒有固定的曲白。就《六国封相》一剧产生的原因和其剧本文詞的研究，此剧似为由編剧家編写有定本的一个早期的粵剧剧本，因此，搞清楚它的作者是誰，是一件很必要的事情。

据說咸丰年間粵剧被禁，艺人星散，班社凋零，及至同治七年(1868年)解禁，兴建了八和会馆，为了振兴粵剧，八和会馆請人編撰了《六国封相》一剧，作为每台粵剧的开台例戏，以告訴全行艺

人，必須時刻團結一致，和合八方，保持粵劇藝術的永不衰敗。

《六國封相》是選取了明人蘇復之所撰的《金印記》（一名《合縱記》，又名《黑貂裘》）中的一些情節編寫而成的。對照兩個劇本，其中有許多相似的地方，如在蘇秦接受封相時的大段唱詞，粵劇本是這樣的：

“（大腔首板）秦據雍州，
（大腔四門）龍爭虎鬥。千戈寇、
六國為仇。縱約歸吾手。也是俺六
邦輻輳，英雄戰將用機謀。俺這裡
把捷書奏；他那里弄甲拋甌。秦商
鞅昨宵兵敗，俺蘇秦拜相拜相封侯。
光明明玉帶，黃灿灿襪頭。俺把朝
衣朝衣抖擻，再把朝衣抖擻，俺蘇
秦搖擺搖擺池頭。揚塵舞蹈，丹墀
下愿吾王萬載萬載千秋。……”

而《轅白裘》所收《金印記》同段唱詞如下：

“〔點絳脣〕秦據雍州，龍爭虎
鬥。千戈后，六國為讎，縱約歸吾
手。

〔混江龍〕也是俺六國輻輳。英雄
戰將，仗俺機謀。俺這裡捷音奏
凱；他那里弄甲包羞。秦商鞅昨霄
个兵敗；魏蘇秦今日介覓了封侯。
光明明的玉帶，黃灿灿的襪頭。把
朝衣抖擻遙拜蠓頭。山呼萬歲將頭
叩，愿吾王萬歲，落得這千秋。……

兩相比較，就可看出《六國封相》源自《金印記》，雖然在《六國封相》中把〔點絳脣〕、〔混江龍〕之類的曲牌改為〔大腔〕這種腔調，但仍然保留了曲牌體長短句的格式，文詞典雅深奧，和一般粵劇本子截然不同，當時藝人文化水平很低，不可能編寫這樣的本子，《六國封相》顯然是出自文人手筆。《六國封相》產生

于同治七年，而劉華東約在鴉片戰爭（1840年前）前後就已去世，這樣，劉華東就不可能是它的作者了。《六國封相》系將《金印記》中“封贈”一場加以鋪延而成，情節簡單，但在表演上則羅列了粵劇所有行當及各行當的精采表演，排場豐富，熱鬧醒目，保留着豐富的表演藝術遺產，應該說它是文人和藝人合作的作品，現在還不知道這位文人是誰，但肯定不會是“奉旨革舉人劉華東”。

七、肖麗章的《天女散花》

《天女散花》是梅蘭芳先生在1920年創作和演出的作品，梅先生在這個戲里，創造了許多優美的舞蹈動作，改進和豐富了京劇舞蹈藝術。《天女散花》是一個根據宗教故事編寫的神話戲，劇情說西天如來佛知道維摩居士有病，命文殊師利率領諸菩薩和弟子前去問疾，并傳旨天女到維摩家中散花，以驗結習（檢驗是否六根清淨）。這個戲是梅先生早年經常演出的一个純粹神話劇。

民國以後，一些有名的粵劇藝人北游津滬演出，京劇也多次到過廣州，在和兄弟劇種的藝術交流中，藝人把京劇的一些劇目移植到粵劇中來。據說名旦貴妃文首先把梅蘭芳先生的《嫦娥奔月》搬上粵劇舞台，劇本之編排及布景服裝，均仿效京劇，但是唱腔音樂則全部改用粵劇榔黃，這種創舉使觀眾眼界一新，大加贊賞，以後不少演員便竞相效法。1924年左右，著名粵劇花旦肖麗章也把梅蘭芳先生的《天女散花》改編為粵劇演出，肖麗章演出這個戲時，進行了富于革新意義的藝術創造，把《天女散花》改變為反映现实生活內容的作品，塑造了一個干預凡塵的“天女”形象，以適應當時粵劇藝術的發展趨

勢。

辛亥革命前后，粵剧界掀起了一次大规模的改良运动，利用粵剧艺术来宣传资产阶级民主革命的主张，这次运动是一些旧民主主义革命者，具有革命思想的知识分子、先进的粵剧艺人共同搞起来的，在改良运动的推动和影响下，出现了一大批反映当时现实生活、进行革命鼓动、配合宣传的改良粵剧，如《温生才打学其》、《云南起义师》、《戒洋烟》、《虐婢报》等。许多有名的粵剧艺人都参加了这次粵剧改良运动，如1911年社会人士发起驅除“嫖賭飲吹”四害运动，千里駒和小生聪就合作演出了《小生聪拉車被辱，千里駒演說做夫》一剧来加以配合。1924年前后，正是粵剧改良运动深入发展的时期，肖丽章有感于当时的社会现实，不满那些黑暗现象，遂改編演出了《天女散花》，針貶和鞭撻泛滥于社会上的坏蛋和恶人。改良粵剧在艺术上有一个共同的特点，作者把作品当作宣传的号筒，作者常常在情节发展中现身說法，通过人物之口来赤裸裸地說明自己的主张，試举肖丽章的《天女散花》一段作为說明：

“（二流）寰球上无生气黑暗沉沉。天香女发起了慈悲念，指点魔鬼改过邪心。忙把賭鬼来召請，（介）你抬头听我法旨宣言。千个賭錢千个賤，常言賭字是盜之源。再把烟鬼来召請，（介）看你垂头丧气鵝面鳩形。洋烟最是害人本領，任你身生两翅都难以飞升。……忙把恶人来召請，（介）你如狼如虎是个杀人精。想着升官发财不顧草菅人命，枉受人民供奉反害人民。你們一个个須要改邪归正，回头是岸便是英賢。”

天女愿来是“領法旨散天花尘凡普遍”的，后来她看到“众妖魔扰乱民間，干淨土大地茫茫并无一片，致令得生灵涂

炭四海不宁。”于是她便先后把作恶多端的賭鬼、烟鬼、自由雌、執袴子弟、奸商、恶人来召請，斥責他們的为非作歹，劝戒他們要好好为人，最后便冉冉开天，回复如来佛的法旨去了。

粵剧改良运动是在资产阶级领导之下进行的，改良粵剧的思想意义一般都不能超出资产阶级旧民主主义革命的思想范畴，肖丽章的《天女散花》也是如此，它稍为接触了社会现象的某一方面，但并没有反映生活的实质，作品只能达到“劝人为善”的目的。

肖丽章的不同凡响的《天女散花》，在演出的时候是发生过一些良好的影响的，这是一个頗有研究价值的改良粵剧的典型作品。

八、粵剧今昔詩中看

粵剧是两广粵語方言区的人民群众十分喜爱的一个大剧种，1956年赴京演出时，周恩来总理曾經把粵剧誉为美丽的“南国紅豆”，对于这株“南国紅豆”，不少人热情地作詩撰文歌頌过。郭沫若同志就写了一首詩謳歌粵剧丰富的传统艺术遗产和深远的源流：

“昆弋皮黃各擅场，汇为粵桂及汉湘；
更集民間众歌曲，内容丰富声悠扬。
昔有名伶摊手五，佛山鎮上立戏班；
至今革命唱传统，少林武艺传紅船。”
田汉同志在1956年剧协广东分会成立时，也作了这样的一首賀詩：

“百花齐放百鳥歌，岭表风光倍丽和。
饒有海珠供采擷，竟將紅豆作干戈。
宋元明代源流远，东北西江传统多。
反清革命李文茂，千古英雄足楷模。”
田老在詩中也肯定成长壮大于华南沃土

的粵剧，有着悠久而丰富的艺术传统，

同时他还热情地赞扬了粤剧光荣的革命斗争精神。

粤剧在新社会里，备受重视和赞扬，得到不断的改革发展，优良的传统得以发扬光大。但是在过去的旧社会，封建统治阶级把粤剧列为下九流的“旁门左道”，粤剧艺人则被蔑视为“孽口仔”、“乞儿头”。

清朝道光年间，广州第一间戏院“庆春园”的门前挂着这样一副对联：上联是“东山丝竹”，下联是“南海衣冠”，从这付对联中，多少透露出当时上层顾曲者对粤剧的见解。他们把粤剧当作是消愁解闷、游戏人生、供他们消遣玩乐的工具，是时番禺文人汪美生所写的一篇观剧诗序里，这种观点表露得更为明显：

“偶来顾曲，多惨绿之少年，
有客吹笛，唤小红为弟子。
人生行乐，半在哀丝豪竹之场，
我辈多情，无忘对酒当歌之日。”

这些话道出了封建士大夫颓废没落的人生哲学。此外，这些老爷们还肆意诋毁粤剧艺术，辱骂粤剧艺人，下面的一首诗就是很典型的代表：

“锣鼓喧天上綵楼，男人装作女人头。
容易少年容易老，一时快乐一时愁。
金榜题名空富贵，洞房花烛假风流。
大好贵衣包贱骨，原来正是乞儿头。”

事实是客观存在的，形成和发展于农村之中的粤剧艺术，却有許多为老百姓所喜欢的东西。清朝同、光年间何淡如有一赋粤剧的联对，就颇为概括地说明了粤剧的演出具有善恶分明、忠奸对立的特点，

这对联是这样的：

“滚滚江山、只为大花面争权，国老无能终散局；

花花世界、点得正武生撞印，奸臣杀尽始收科。”

辛亥革命前后，粤剧被用来宣传民主革命的主张，演出了不少具有一定的政治性、鼓动性、现实性的剧目，粤剧艺术进行了改良，面貌一新，当时八和会馆门前挂上了一副这样的对联：

“借古代衣冠，实行宣传党义；
娱今人耳目，尤应力挽颓风。”

这副辞简意繁的对联，反映了部分接受了民主革命思想的粤剧艺人，对于戏曲必须反映现实生活，寓教育于娱乐之中的宗旨，看来是宣扬得更加明确了。

许多粤剧的传统剧目，深深吸引了广大的观众，其艺术感染力使得观众不禁发出这样的议论：

“想当年，那段情由、未必如此；
看今朝，这般光景、或者有之。”

过去粤剧演员对待演出严肃认真的态度，博得观众一致的赞赏，不少观众都非常体谅演员的创作劳动的艰苦，他们说：

“满场都是闲人，袖手旁观，听戏不知做戏苦；

凡事终须结局，从头演起，上台容易下台难。”

更有一些观众看完戏后，领悟到了一番“做人的道理”，这些道理是：

“凡事莫争先，做戏何如听戏好。
为人须顾后，上台终有下台时。”

广东汉剧源流通信

五月間我随剧团（广东汉剧院）到福建龙溪、晋江、龙岩等专区各县，最近应福建省文化局蔡大燮局长，戏曲研究所陈嘯高主任之約，由上杭到福州。在最近三个月內基本上看完龙溪专区和龙岩专区的府志、州志、厅志，以及各县的县志。还看了晋江专区的泉州府志。剧团在龙岩演出时，由福建省戏曲研究所陈嘯高主任领导，龙岩专区文化局唐局长的大力支持，成立了“福建广东汉剧历史源流临时研究小组。”組織成員：福建省戏曲研究所三人；龙岩专区文化局三人；龙岩专区汉剧团三人；广东汉剧院三人。虽是由于种种关系不能把組織固定下来，但奠定了今后工作开展的良好基础。而且在很短的一段时期中完成了某些基本任务。

茲提供几点最近接触到的資料和我的看法：

1. 宋淳熙，庆元年間福建龙溪专区不但有木偶，而且有了大戏，从众多的历史記載判断，汕头专区的木偶，特别是提线木偶可能由福建传入，因福建龙溪、龙岩两专区与潮州、梅州各县毗連。

2. 从泉州现存的碑記观察，福建之所謂“正音班”，可能是包涵“外江戏”（汉剧前身）在內，据乾隆間文献記載：“做乱弹唱官腔。”（正音）目前漳州、龙岩各县群众仍称“外江班”（汉剧）为乱弹班。有“食肉要三层（五花肉），看戏要乱弹。”的俗語。

3. 徽戏在“青阳时調”和“徽池雅調”的时代已流入福建，现仍保留有福建麻沙鎮木刻之“青阳时調”和“徽池雅調”的剧本。乾隆間勃兴之徽班亦于乾隆年間到

福建，有三庆班，上陞班……等大班，又有土路一，土路二之江湖小班（可能是鬼火班）。又徽班老艺人后来逐渐轉化归并到目前的閩剧班，其所带到閩剧里去的是昆和二黄，而沒有西皮。因此，可以証明我所写的《汉剧考源》，当徽班乾隆間到广东之初是带二黄和昆来的論断是正确的。亦即是：广东汉剧前身“外江班”是以二黄和昆为主腔的。徽班在历史上流行福建几乎普遍全省，并不亚于广东。目前在閩北、閩东尚有皮黄踪迹，原是当时徽班撒下的种子，閩南、閩西更不用說了。

4. 查蔡爽的《官音汇解释义》載：“做白字”（正）唱泉腔。“做潮調”（正）唱潮腔。这是“白字”一名最早见于文献者。蔡爽字伯龙，漳浦人。《官音汇解释义》成书于乾隆十三年。又查潮州田元帅庙咸丰十年重修碑記中亦称“潮音班”。清光緒廿八年（“岭东民国日报”載）：“时潮州梨园，分外江与潮音。”到清光緒間亦仍称潮音班。值得注意的是：蔡爽乃漳浦人（屬漳州）。介于泉州与潮州之間，可知当时“做白字”（正）“唱泉腔”和“做潮調”（正）“唱潮腔”是有一定区别的。潮剧之称为“白字”乃是較近时期之事。并非有了外来剧种之后才将潮剧称为“白字班”。

5. 查《官音汇解释义》一书中，已有“唱乱弹”記載，若依照閩南閩西之习惯称呼而論，則乾隆間“外江班”已到了漳州。（乱弹原为花部之統称，閩南閩西历来专指“外江班”而言。）

6. 我最近到来福州有三个目的：（1）参观由福建省文化局主办之內部“戏曲历

史文物展览。”(2)挖掘汉剧传统剧目，(大约已得有乙百出，大半长剧或连台本。)(3)在陈嘯高主任领导下与福建省戏曲研究所諸同志继续研究汉剧源流。已确定先从重点传统剧目中如：《大保国》、《昭君》、《红书剑》作剧本、唱腔、音乐、表演的详细解剖。又与“武汉汉剧”、“安徽徽剧”作精细的对比。

杨启祥

最近我们又组织了三人小组来江西，主要任务是摸一摸江西宜黄戏、东河戏、祁戏和广东福建汉剧的关系。三人小组的成员是：福建省戏曲研究所一人；龙岩专区文化局一人，广东汉剧院一人。

我们前月廿三日到南昌，在江西省文化局的帮助下，廿六日往抚州，廿七日往宜黄。

在抚州(临川)我们曾到汤显祖坟前瞻拜。又到玉茗堂遗址凭吊。俯仰今昔，

感慨颇多。闻黄芝冈先生曾到临川，计划修建汤显祖纪念馆。我们在宜黄住了六天，宜黄县文化局和宜黄戏剧团热情接待，感激万分。我们总共看了七个戏：(1)思春；(2)花亭会；(3)昭君出塞；(4)三打王英；(5)桂枝告状；(6)点犯；(林昭德之一折)；(7)铁笼山。

我们来宜黄的目的：(1)研究二黄是否出自宜黄；(2)宜黄戏是否与广东福建汉剧有关系。对以上两个问题，我们正在深入讨论中，容后奉告。

我们于本月三日回到南昌。江西赣剧院流沙同志对我们谈了关于皮黄来原的问题，我们又参观“弋阳腔历史源流展览”，增加不少知识。

我们定本月八日往赣州，准备对东河戏、祁剧作比较深入的研究，主要是着重在和广东福建汉剧的关系上。将来情形如何，容后奉告。

杨启祥 9.5.

关于竹马戏

許翼心

浙江淳安、福建龙溪、晋江、龙岩，广东海、陆丰等地区都流行着竹马戏。这个剧种的表演形式古朴原始，在研究中国戏剧史，尤其是闽南、粤东地区戏曲历史渊源方面有一定的价值。笔者曾到陆丰县东埔村等地进行竹马戏的初步调查，现将调查所得略加整理后介绍出来，并就笔者所掌握资料，对竹马戏的渊源等问题提出初步看法，以就正于研究者和读者。

一 海陆丰的竹马戏

竹马戏流行于海丰、陆丰两县及其邻

近一带，最流行的地区是陆丰县碣石镇附近(第六区)，当地的内湖(将军堂)、东埔、新饶、安溪、竹水、松竹溪等村均起过竹马戏班，现在还能组班演唱的只有东埔村和新饶村；陆丰的大安镇和海丰的汕尾镇等处还有竹马戏的遗迹——钱鼓舞；海丰鲙门区的牛头岭和海城的桥东、名园则发现有竹马戏的变体——唱白字戏和西秦戏的竹马班。这里介绍的竹马戏以陆丰东埔、新饶的为主，并结合着介绍其他地方的竹马班。

竹马戏艺人自说竹马戏就是梨园戏，

是三四百年前从福建传来的。竹馬戏是否就是梨园戏，这下面再谈，但竹馬戏唱“福建調”、扮演“福建仙”、供奉田元帅，行童伶制，其排场、唱腔、音乐、剧目等方面都足以证明它跟閩南戏曲有血緣关系；而海陆丰人中有許多是明代从福建移居来的，他們自称“福佬人”，說“福佬話”，語言相同；碣石又是一重要海港，明代时就与福建等处有通商往来，說竹馬戏来自福建是有充分根据的。說竹馬戏是在三四百年前就传来，这也并非妄言，据东埔村竹馬戏艺人温助說，光他一家演竹馬就有十几代的历史。

竹馬戏是在旧历正月才演出的，故竹馬戏班都是民間的业余剧团，每年冬天农民們做完农事以后，就凑合起来由老艺人教練，到过年时就出个竹馬班来凑熱鬧。竹馬戏每班約二十几人，除十二个演員外，其他的搞后场音乐。演員均为童伶，都是十三、四岁的男女儿童。竹馬戏的服飾、扎扮与正音戏（正字戏）相同，不过更为简单粗糙些。

一到正月，竹馬戏班就到各乡巡迴演出，称之为“走正”。每天多时可演出四场（棚脚），每次演出時間約两三个钟头，包括五个部分：跑竹馬、扮仙、送子、戏文和踏錢鼓。下面就这五个部分分别加以介紹：

一、跑竹馬 竹馬班每到一处，总先让观众围攏起来，跑一趟竹馬以招引观众，然后才开始按照一般演戏排场演出。慢慢的跑竹馬已成为首要的和最特出的部分，竹馬戏也因此而得名。竹馬的形状与正音戏的布馬相同：以竹搭成一馬形，竹架分头、前身和后背三部，头部插在前身上头部、下頷还能活动，前后两段綁在演員腰身上，外面用布盖起来，画成馬样，演員一走动起来就像騎馬一样，这与东北

的民間舞蹈跑驢相近。东埔村的跑竹馬扮演的是《王昭君和番》，由九位演員分別扮演王昭君、国舅（王文龙）和两宫娥，以及番王和四番兵，除番王騎紅馬外，其余八人均騎白馬。据說原来还有三騎：毛延寿和两太监，因正月过大年，沒人愿演挨罵者，以后就删去了。演时边趟馬边唱，每人各演一曲。演出時間約一小时。据說跑竹馬还可扮演其他剧目，可惜现在已失传了。海丰的县城、牛头岭等处竹馬班的跑竹馬則不演什么剧目，也沒唱的，只是几个演員騎着竹馬跑一趟就算了。

二、扮仙 扮演《八仙庆寿》，用福建調演唱，故称“福建仙”。扮演形式同唱腔、曲句跟正音戏的“福建仙”基本上相同；八仙中少了一个汉钟离，增加一个蟾蜍翁（刘海），各人各唱一支仙歌，最后是李鉄拐戏何仙姑。演出時間約半小时。新饒村的扮仙称“八兽仙”，八仙各騎着一只怪兽，扎扮形式跟騎竹馬一般，演唱情况同“建福仙”。

三、送子 《八仙庆寿》和《送子》一样是开台例戏。竹馬戏演的是《仙姬送子》，扮演七仙姬送子与董永的故事。排场也与正音戏的一样，不过更細致些，七仙姬还唱了一大段曲。演出時約十五分钟。

四、戏文 这是竹馬戏最主要的节目。在这个节目里可輪換演唱許多不同剧目。他們自称是梨园戏，唱福建調，做工粗朴古老。保留下来的剧目只有十几本。现在能演出約有：《陈三連》（有賞花、留伞等九出，整本）、《人心教》（即“四久問路”，为《英台連》的一出）、《高文举》（有历路、冷房怨等出）、《金花訴》（分：迫姑、金花牧羊、打大姪三出）、《状元游街》（《呂蒙正》之一出）等和其他一些小出戏。其中《陈三連》之“賞花”、“留伞”和《人心教》

解放后曾参加陆丰县和惠阳专区的会演。其他各本目前已难演出。幸而戏文方面还保留了一部分曲本，这是很值得注意的资料，可惜笔者此次无缘见到。但仅从上述几个剧目，我们便可隐约看它与閩南粵东各剧种，尤其是梨园戏和白字戏的关系。关于这方面，还有待于进一步的调查和探讨。

海丰县鮪門区的牛头岭村竹馬班的戏文是唱白字戏的，海城桥东名园的是唱西秦戏的，教戏的艺人教给他们什么剧目，他们便唱什么剧目，这里就不详述了。

五、踏钱鼓 即跳“钱鼓舞”，这是竹馬戏结束演出前一个最精采的节目，是从戏曲脱胎出来的一种古典舞蹈，相传出自梨园戏。它最受观众欢迎，故流行也最广，没有竹馬戏班的地方也常单独演出，有“钱舞渗舞狮”之说。东埔、新饒的钱鼓为竹馬戏一部分，由两个武扎男孩演出，一人执钱鼓、一人执板，从其曲文中我们知道是在演唱《卖胭脂》故事（即《留鞋记》），叙王月英、郭华事。陆丰大安和海丰汕尾的钱鼓舞是单独演出的，据说是根据竹馬戏而加以改编创造的，由两男两女演出。各执钱鼓，演唱《陈三磨镜》故事。钱鼓舞脱胎自戏曲，其舞蹈动作亦为戏曲身段，但我们从其演出情况看来，它并不是扮演角色的代言体戏曲，而是一种演唱形式；《卖胭脂》的两个武扎男孩当然不是郭华和黄月英；《陈三磨镜》中的两个武扎男童也不是陈三和奉夫，两个扎扮相同的女孩也不能说是五娘和益春。而《陈三磨镜》的全部曲文也只是五娘在绣房的回忆和自叹，舞蹈动作只是配合着唱词而表演出相应的身段。汕尾钱鼓舞的保留者李火奕是个八十多岁的老先生，据他说：钱鼓舞还能演唱其它故事，他所保留的还有“双飞扑蝶舞”（已发掘出来）和

“七姑娘”（故事类似刘海戏金蟾）。自五二年以来，海、陆丰钱鼓舞已陆续发掘整理出来，海丰钱鼓舞并在全国会演中荣获优秀奖，许多歌舞团体已学会并演出了钱鼓舞，使它成为流行的民间舞蹈之一了。

竹馬戏自称梨园戏，唱福建调，所唱的不知是否是梨园戏的南曲，像閩南的竹馬戏那样？但竹馬戏艺人听了梨园戏《陈三五娘》的唱片后，却认为没有什么相同之处。而就其《扮仙》来说，却更接近于正音戏的“福建仙”，其唱词与曲调基本相同，只是竹馬戏更加原始古朴一些，板眼不如正音戏那么灵活多彩，很少有花腔。然而正音戏的“福建调”并非正音戏之原有声腔，也是到福建后才吸收进来的，这只能说竹馬戏的福建调比正音戏的更古朴一些罢了。至于这“福建调”究竟是什么腔调，还有待于进一步对比寻源。

竹馬戏之音乐也与正音戏福建调之音乐大同小异。文场是二把大胡，（即大管弦，是閩南粵东一些剧种特有的弦乐器，用龙舌兰木土制）和三、四支横笛，大胡音色较正音戏的低些，横笛较短，音量粗低。武场有鼓、板、三音、括仔、云锣、彩锣、空锣和二面大锣。音乐一概由打板者指挥，板是五块连在一起的。唱曲时以鼓、括仔和云锣配合着大胡横笛伴奏，过场科介时则采用大锣大鼓。这方面，虽然很接近于正音戏，但与梨园戏更接近，当然，比起梨园戏来它要简单得多了。

至于海丰有唱白字戏和西秦戏的，这里就不谈了。

二 关于竹馬戏的渊源

竹馬戏是我国戏曲的一种比较原始形式。根据一些材料的推断，起初戏曲中演