

江苏省文化厅剧目工作室编

錫劇傳統劇目攷略

劉海粟題



上海文艺出版社

责任编辑：陆稼林
封面设计：王志伟

锡剧传统剧目考略

江苏省文化厅剧目工作室编

主编 金毅

217
编撰 陈一冰 王染野
史曼倩 钱惠荣

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海群众印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张7.75 插页2 字数168,000

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

印数：1—(3,500)册

ISBN7-5321-0385-4/I·322 定价：2.70元

内 容 提 要

由民歌小曲说唱故事形式渐次演变成为全国性的地方剧种之一，锡剧已有近百年的历史。在其发展的各个阶段，均产生了一批颇具代表性的剧目。本书共收编锡剧传统剧目 276 出，并对其中 162 出的戏本事、沿革及演出情况等作了翔实的叙录和必要的考证。对于研究锡剧以至中国戏曲的发展，本书具有一定的史料价值。

序

包厚恩

锡剧是太湖之水浇灌起来的一朵乡花，早年叫做“无锡摊王”，后来又称过“文戏”。它充满着苏南水乡的稻花香和泥土气。“美不美，乡中水；亲不亲，故乡情。”对于乡音和乡情，人们总是眷恋的。

孩提时代，我就是一个小锡剧迷。只要听到哪个村上有唱摊王的，便会踏着大人們的足迹，穿梭在田埂四野，趋之若狂，即使看到深更半夜，也从不说不累叫倦。童年时代的一些知识，我不是先从书本上学到的，倒是由戏台上看来的。例如，好人必有好的收成结果，坏人定遭惩处和恶报，道理似乎很简单，这在当时就给我留下了很深的印象。

锡剧从农村进入城市，由对子戏到大型戏，有它自己形成和发展的历史；各个时期又都有一批代表性剧目，其中一些颇有影响并广为流传的剧目，更是经过几代老艺人的努力，在长期演出实践中不断丰富提高的结果，如有口皆碑的《珍珠塔》，已成为人们反对势利观的自我教育的良好教材。

建国以后，我们对于传统剧目进行了大量的挖掘整理工作，取得了不少成绩，诸如《珍珠塔》、《红楼夜审》等的推陈出新，就为众所瞩目；创作了如《红花曲》、《红色的种子》等一批为观众所接受的现代剧目，起到了良好的宣传教育作用；新编

历史剧《三夫人》、《曹操举贤》等，富有积极的现实意义，同样也受到广大观众的赞许。

但是，无论对于锡剧衍变和发展的历史也好，对于各个不同历史时期出现的大量剧目也好，我们都缺乏必要的文字记载，更谈不上作系统深入的研究。尤其是在十年浩劫中，即使原先已挖掘整理出来的那些剧目资料亦毁于一旦，荡然无存，这是殊感惋惜的。

如今《锡剧传统剧目考略》既已成书，那实在是件功德无量的大好事。应该感谢这些锡剧工作者有心于斯。我认为，这项工作很有实际意义，如条件许可，还应以此作起点，推及其他。毫无疑问，这对于研究剧种发展历史，认清剧种特色，丰富上演剧目，理解地方风情习俗，都是极有裨益的。

一冰贤侄，丐我作序。为此姑且写上几句开场白，聊表我对家乡戏的特殊感情而已。

1988年8月20日

传统戏曲的继承与出新

金 毅

在一九八一年九月召开的江苏省地方戏传统剧目工作会议上，与会者一致赞同以锡剧为开端，有计划分步骤地编写《江苏地方戏剧目考录》。此后不久，建立了《锡剧传统剧目考略》编撰组。现在同大家见面的这一本专著，就是在各有关方面支持下，经过编撰组全体同志多年共同努力的成果。它的问世，将为后来者留下一些足资借鉴的史料，并有可能成为戏曲研究工作者乐于备用的一本资料书。

记得就在那次会议上，与会者为“振兴锡剧”这一口号的提出而欢欣鼓舞。同时又一致认为，要振兴锡剧，必须首先着眼于资料的积累和进行实际的研究，从而在推陈出新方针的指导下，逐步解决好继承与出新的关系，使锡剧能与时代的发展同步前进。权借本书出版之际，在此就上述问题略述几点管见。

继承传统、推陈出新的工作，始于五十年代初期，持续到十年动乱之前，其间可以说是没有中断过。当然，在“大跃进”的一九五八年，曾一度出现短暂的停顿。但当大家头脑稍为

冷静之时，很快便察觉到如此一条腿走路显然是不行的。于是，就在大搞现代戏的同时，又继续了这项工作。然而这方面的工作虽说并未中止，却也不等于大家在认识上的完全一致。围绕着“反粗暴”、“反保守”这两个问题的论争，“文革”前始终在时断时续地进行着，这是毋庸讳言的事实。我以为，对于前人留给我们的传统戏曲艺术采取粗暴抑或保守的态度，都不足取，皆属对民族文化遗产缺乏正确观点的表现；何况有时反粗暴者本身恰恰正是保守观点的代表者。反过来亦然。应该说，由于认识上的分歧，产生这些争论乃是正常现象，完全可以通过百家争鸣的途径，摆事实，讲道理，进行自由而平等的讨论；同时，还须重视实践的效果，据此以检验各自的主观认识究竟正确与否。倘使仍有不同意见，不妨再来个百家争鸣。如此往复循环，相信在我们的学术界就会逐步造成一种民主讨论的好风气，从而调动起大家的积极性，使我们的工作做得更好，更富有生气。

现在，大家确是比较地重视了传统剧目的继承和出新，可是目前的工作基础却又远不如“文革”之前。十年动乱不仅迫使这项工作中断了多年，而且被摧毁的程度更是史无前例的。所以，我们现在所着手进行的这项传统剧目考证的工作，其困难之大远在预料之外。诸如由于众所周知的原因，不少戏曲表演艺术家及戏曲专门家已经过早地离开了人世，即使今天仍然健在的也因年事已高而力不从心；原有资料的散失殆尽，又给我们平添了无穷的麻烦，有时煞费周折地得到某些残章，竟如获至宝；如何对待戏曲艺术遗产，依然存在着认识上的分歧，门户之见还远未根除；……所有这些，都使我们感受到这一任务的紧迫性和艰巨性。

传统剧目的重新整理和复演，从粉碎“四人帮”后，特别是

党的十一届三中全会以来，成绩应该说是显著的。大量传统剧目的开放，必然给中断多年的传统戏曲艺术的继承工作带来好势头。这不仅扩大了广大中青年演员艺术方面的视野，而且也有利于他们进一步学习和掌握传统戏曲艺术的技巧，以及表演艺术的经验。由于一反过去“四人帮”那种数典忘祖、实用主义等等的倒行逆施行径，代之以历史唯物主义观点，这就使批判地继承民族戏曲艺术遗产的工作走上了正轨，从而展现了推陈出新、古为今用的广阔前景。因此可以这样说，这本《锡剧传统剧目考略》的问世，正是重新开始实践“继承传统、推陈出新”这一口号的结果。

二

继承传统既非权宜之计，也非仅为解决上演剧目一时匮乏的应急之策，而是一项具有深远意义的基本建设工程。为了更好地继承锡剧艺术，我以为似应从下列几个方面着眼：

第一，着眼于戏曲史的研究。亦即是说，从研究戏曲史的角度出发，力求较为全面地认识传统，尽可能地保留其历史原貌。唯其如此，才谈得上取其精华，剔其糟粕，予以批判地继承。比如，我们应该考察锡剧起源、衍变、发展的过程，演出形式的嬗变，各个阶段所产生的剧目，各班社著名演员的表演艺术特色，乃至戏曲音乐、舞台美术的变革等等。总之，目的只在于研究，不在于其他，因而可以暂且撇开剧目内容的思想性，不计各班社的性质，也不必过多地纠缠于演员本人各方面的素质。为此，就要认真广泛地搜集整理锡剧的坐唱形式、对子戏、大小同场戏，直至以后各个时期的大量资料，以形成一部较为完整的锡剧史。

第二，着眼于戏曲艺术教育。新陈代谢是世间一切事物发展的必然规律。为了继往开来，培养锡剧艺术的接班人就成为不可缺少的一个重要环节。作为新时代的一个戏曲工作者，他们首先必须具备为人民服务、为社会主义事业服务的政治素质，加强职业道德修养；同时还应具有一定的文化和艺术素养，包括坚实的基本功，能熟练地掌握本剧种演出所需要的方法和技巧。若不具备这些条件，那就很难从事艺术创造工作。“四功五法”是我国戏曲演员通常所应具有的基本修养。除此以外，锡剧表演艺术还有它自身的某些基本要求。这些基本要求又是什么呢？为此我们必须纵观锡剧的全部历史，运用科学的方法进行整理和总结。事实上，我们锡剧界本身就拥有一批深受广大观众爱戴的著名演员，他们或在唱功，或在做功等方面都有丰富的艺术实践经验。如若通过录音、录像等技术手段或以文字形式将这些精湛技艺保存下来，这对于研究锡剧固然是很好的资料，而对于培养下一代，何尝又不是极好的教材呢？

第三，着眼于丰富上演剧目。丰富上演剧目、提高艺术质量的途径是多方面的，不能也不该只限于继承传统，这是毫无疑问的。但是，戏曲艺术作为整个艺术的一个门类，它的继承性似乎较之其他门类的艺术更为重要和明显。这是因为，纷繁的传统剧目尽管在思想内容上有其或大或小的局限性，但它却是构成民族戏曲艺术遗产的一个重要组成部分；此外，作为构成戏曲艺术整体的表演艺术、戏曲音乐、舞台美术等方面的提高，以及为了保持剧种特有的艺术风格，同样也离不开对传统的继承。只有这样，才有可能保持剧种特色，并在继承传统的基础上发展新的流派，从而增强自身在文艺百花园中的竞争能力。一个剧种、一个剧团乃至一个演员，如果没有一

定数量的久演不衰的保留剧目以显示自己的水平和特色，那其前景就实在堪忧了。

第四，着眼于代表性传统剧目的继承。继承传统剧目，其数量虽不可忽视，但尤为重要的则是继承具有代表性的传统剧目。所谓代表性，可否作如此理解：一是从剧种发展的历史来看，它在某个阶段应具有相当的典型性；二是从剧种主要行当所特有的应功戏来看，它往往代表了本剧种的特色；三是从剧种所具有的某些高难度演出技巧（包括某些绝技）的剧目来看；四是从剧种具有代表性演员的拿手戏来看，他们在这些剧目中的表演艺术总有与众不同之处，甚至是出类拔萃的，即使是同剧种以至其他剧种的同一剧目，其特色就没有它那么显著。我以为，这最后一点更是我们现在继承工作的主要着眼点。一般地说，凡是群众喜闻乐见、久演不衰的戏，总是同该剧的某个主要演员的名字连在一起的；正是由于他们炉火纯青的表演，才赢得了广大观众，提高了剧种的声誉。反之，如果某个演员没有自己的拿手戏，也就不成其为著名演员了。总而言之，要是我们确实能把以上四个方面的代表性剧目继承到手，即使数量并不太多，也必将会给我们今天戏曲艺术的发展以良好的养料，从而显示其强盛的生命力。

当然，无论从上述哪一个角度来继承传统，都应是有机体的整体，其终极目的还是为了使戏曲艺术在新的历史时期求得繁荣和发展。在“两为”中起到更好的作用。若是忽视了这一点，我们就会丧失继承工作的目标，因而也就从根本上否认了继承。

多少年来正反两个方面的经验告诉我们，戏曲艺术的继承性是不能否定的。没有继承，我们将会丧失前进的基础；而如果没有在继承基础上的推陈出新，我们的戏曲艺术事业也将会停滞、僵化以至消亡。

批判地继承，是在肯定继承的必要性这一前提下提出的。因此，我们必须以辩证唯物主义的观点，科学地将批判与继承这一对矛盾统一起来，从而使戏曲艺术增强适应时代发展的能力，而又不失其民族民间的特色。然而不善于或不愿意将上述矛盾统一的人却各执一端，他们或因强调批判而否定了继承，或因强调继承而否定了批判。前者，可能受了民族虚无主义观点的影响；后者，可能有意或无意地认为只要是老的皆属好的。应该指出，经过实践是检验真理唯一标准的讨论，持前一种观点的同志，思想上对此已有所警觉。但是，那种凡老皆好的想法和做法，倒是现阶段必须注意和克服的带有倾向性的问题之一。

承认与不承认戏曲艺术的继承性，就对待传统剧目而言，实质上就是承认与不承认其人民性的问题。大量事实表明，凡是经过挖掘整理以至演出后得到好评的传统剧目，无一不是继承了其所蕴含的人民性，从而对现实生活产生了积极的影响。由此可见，传统剧目之所以能够流传下来，并且将继续得到流传，其主要之点，不是在思想内容上体现了不同程度的人民性，就是在舞台上展现了高度的技巧性；或是两者兼而有之。但是，起决定作用的还在于它的人民性。总之，既要有内容上的继承，也应有形式上的继承；而对内容和形式，都要本

着毛泽东同志早就提出的批判地予以继承的要求。“批判”这个字眼，由于十年动乱所带来的恐怖感，人们至今对它仍心有余悸。其实我们所说的批判，乃是以正确的观点或科学的分析，对某一事物作客观的评判。历史上所形成的戏曲艺术遗产，由于时代的发展必然会产生各种各样的局限性，这本不足怪。今天我们去整理它，运用它，那就必须取其精华，剔其糟粕，使之对社会主义精神文明的建设产生积极的作用，而决不是相反。这种整理的过程，就是批判地继承，亦即推陈出新的过程。

戏曲艺术随着时代的发展和社会的进步，其所反映的内容以及由内容所决定的形式，必将趋于更加丰富多彩，日新月异。新与陈的概念，总是随着时间的推移而互易其位。今日之新，必是明日之陈；今日之新也必是昨日之陈的发展。因此，从这个角度来讲，推陈出新就永无中断之日。

戏剧艺术不能没有观众，没有观众戏剧本身就不复存在。这是尽人皆知的常识。时代前进了，今天的观众，较之过去的观众有着更新更高的要求。这种客观要求既是我们执行推陈出新方针的思想基础，也是促进戏曲艺术不断进步的推动力量。对于观众的要求，我们决不能掉以轻心，等闲视之。它是关系到戏曲艺术生存和消亡的大问题。假使我们不从主观上找原因，而是一味责怪观众的欣赏水平太低，到头来必然会陷入低谷，以至很难再恢复元气。“人民需要艺术，艺术更需要人民”。既然人民大众对我们提出了新的更高要求，我们还有什么理由再墨守陈规，而不致力于在继承传统基础上的推陈出新呢？闷坐斗室，哀叹危机，那是无济于事的。唯有打开大门，走向社会，在扎扎实实调查研究的基础上走改革之路，那才是希望之所在。

以上管见,限于水平,错讹或偏颇之处在所难免,祈求方家和读者予以指正。

锡剧的形成和发展

陈一冰

锡剧是江苏省的主要剧种之一。曾有常州文戏、无锡文戏之分，后统称为常锡文戏。解放初期一度改称常锡剧。一九五二年定名为锡剧。

清乾隆、嘉庆年间，以昆曲为主的雅部渐趋衰落，而标志各地地方大戏的花部开始勃兴，至嘉庆、道光年间，以太湖流域为中心的各路滩簧也开始竞唱流传，在广大农民和手工业工人中间茁壮成长，历经风霜磨劫，渐次发展成为锡剧。目前，它已成为一个具有三十一个剧团，二千多演职员工，遍及苏、浙、皖、沪三省一市，为近亿观众服务的大剧种了。

一、锡剧的前身

戏曲考证家都说锡剧起源于滩簧腔，对此并无争论。而对于滩簧的考证，可谓诸说不一，聚讼纷纭，但却从未有人作一较为溯本求源的通盘考证。

要论证滩簧的源头，当不能局限于花部代兴后江南诸声腔应运而生的这一阶段之内，而应当把它的发生与发展推得更远一些来加以考察。这里不妨先从明代谈起。

滩簧是由一种称作南词的演唱声腔（即后来史家所称之

“弹王”或“弹簧调”)发展而来的,其源则出于明代的说书艺术。

明代戏曲史家钱希言在《戏瑕》中说:“文待诏(按:即文徵明)诸公,暇日喜听人说宋江,先讲摊头半日,功父尤及与闻。”所谓摊头,即书帽也;宋人评话中称之为“入话”,亦有称作“得胜头回”的,也就是清中叶以后南词演唱之前开篇之类的东西。清乾隆年间诗人蒋士铨《咏唱南词诗》谓:“三弦掩抑平湖调,先唱摊头与提要,高谈慷慨气粗豪,细语缠绵发忠孝……君不见杭州士女重重手,听词心动鸾凤偶,父母之命孔经传,婚姻私订‘南词’有。”诗中把演唱的内容和形式都说清楚了。

另有史家提出,由于说唱艺人都按著名艺人王周士的腔调演唱,故名“弹簧”,同时论证其调即系后来〔簧调〕之祖源,并以清人赵翼在《瓠北诗抄》中的《赠说书紫髯》一诗所注“姓黄名周士,以说书游公卿间”作为其论据(然在名家戏曲史书的记载中,只有王周士而无黄周士的)。据此,后来又有“滩王”之称谓。如清道光五年刊行的钱泳《履园丛话》中说:“演戏如作时文,无一定格局。近则不然,视《荆钗》、《琵琶》诸本为老戏,以乱弹、滩王、小调为新腔。”此说以后便引为“滩王”的确证了。自然,亦有人仍称作“弹王”的。

周贻白在《中国戏剧史》的《摊簧》一节中说:“弹簧调当指弹唱之簧调,摊簧调则指摊头所唱之簧调。”他在同书中又评述道:“至于摊簧作滩簧,无非后来之误写。”此外,有人还论述因演唱者皆近水滨而称作滩簧的;或因演唱时以簧管乐器作伴奏,故称之为滩簧的。如此等等,不一而足。

《苏州史话》中则另有一番解释:“据说‘摊’是行话,含有唱的意思,含有所唱的内容不拘一格的意思,唱腔比较自由的意思,戏曲界过去有一句老话,‘黄腔走板’。由此可见,摊簧的唱腔,不像昆曲那样要求字正腔圆、板准,而是一种可以随意

发生,没有严格限制,具有浓厚地方气息的说唱,或者叫做花鼓小戏。”

上述对于摊簧这一名词的种种解释,我认为大抵是错对参半的,都不能说是完整的解释。而准确的叫法,当系“摊王”。何以见得?

摊,这里不应当解释为设摊,更不应当把它演绎成为演出场地的摊。摊,当解释为说,在江湖行话中,摊就是说的意思,至今在沪剧艺人中仍有人把说(故)事称为“摊桩头”的,也有人把说书艺人唤作“摊册生”。故《戏瑕》中的“先讲摊头”,就不能把它理解为是先设摊后演唱之意。这里所指的“摊头”,便是艺人一开场先说明那一回书的提要,且绝无唱的含意在內。亦即是说,“摊”者,说也;“头”者,要领或纲要也。

王,当作唱解,或作演解,古字皇、王通用,故亦有音响嘹亮之含义在內。把“王”改作“黄”字,认为是唱王调或黄调者,是当时文人雅士的臆想推断,附会之言,致遗误至今,实为大憾。在一本谈论江湖帮会流派的专著《洪门考》中,切口(行话)项内便列有“天王生”、“地王生”的名称,这里的“天王生”即指唱大戏的,“地王生”则指唱小戏的。另据久历洪门的现年七十四岁的苏州穹窿道观主持卧嵩法师解释,为帝王将相、达官显贵演出,堪登大雅之堂的京、昆剧艺人,谓之“天王生”;无需化装,无需舞台,以俚词俗语随时随地皆可聚众演唱者,谓之“地王生”。这一指称,在现今五十岁左右的戏曲艺人、中医伤科或杂技艺人之中,仍是深有记忆的。按单词讲,王者唱也,生者人也,连指即为唱戏的人。再者,江湖切口中称农民为“土地生”,故“地王生”亦可作只能为“土地生”(农民)唱戏的人之称谓。

综上所述,所谓摊王,乃指说唱而言。

摊王这一称谓，虽来自江湖切口，但屡经流传之后，它已形成为说唱这一艺术形式的专用名词了。而当时的文人雅士，即便是欣赏这一门艺术的，也不会有人肯去接触这些俚俗贱民的东西，更说不上肯花功夫去作考查了。他们偶尔撰文作记，也仅凭口耳相传而已，何况吴语地区的口音向来是摊、滩、弹相似，王、黄不分的，这样，出现弹黄、摊王、滩簧等多种字样，以讹传讹，也就不足为怪了。

之所以作此考证，并不仅仅是为这一称谓正名而已，其目的还在于通过前后观照，使我们看到这一艺术形式在当年流行时的历史风貌，以及演出时的一些具体情况。例如曾有人论定滩簧是有簧管乐器伴奏的，但此说实无所依据。《清稗类抄》中记载道：“滩簧者，以弹唱为营业之一种也，集同业五六人或六七人，分生、旦、净、丑角色，唯不化装，素衣围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、板鼓，所唱戏文，为编七字句……”但这也可能只是后来发展成为苏滩的一种，而其他摊王演唱时的伴奏，则不是更繁，倒是更为简化。这就足以表明，摊王并没有用簧管乐器伴奏过。及至遍查细访之后，亦未见闻过有这类乐器伴奏之事。所以，摊王乃是一种最接近当时社会底层劳动人民，尤其是农民和手工业者的民间艺术。它始终吮吸着劳苦大众的乳汁，并在石板下挣扎着茁壮成长起来。

随着雅部衰落，花部代兴之后，一批昆曲艺人纷纷转而改唱摊王，这就进一步促进了它的发展；并以地域为界，逐步形成了苏摊、锡摊、常摊、申摊、杭摊、甬摊、湖摊等等。锡摊和常摊，后又演变为无锡文戏、常锡文戏和苏锡文。但它始终落根于民间，同时不断地吸收民歌小调来丰富自己的唱腔，因而也就始终保持着它美丽幽雅的水乡特色和清新刚健的民间特色。不仅如此，就连其演唱者和观赏者，也仍多是广大农民和