

說 劇

董每戡著

封面设计：徐中益

说 剧

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

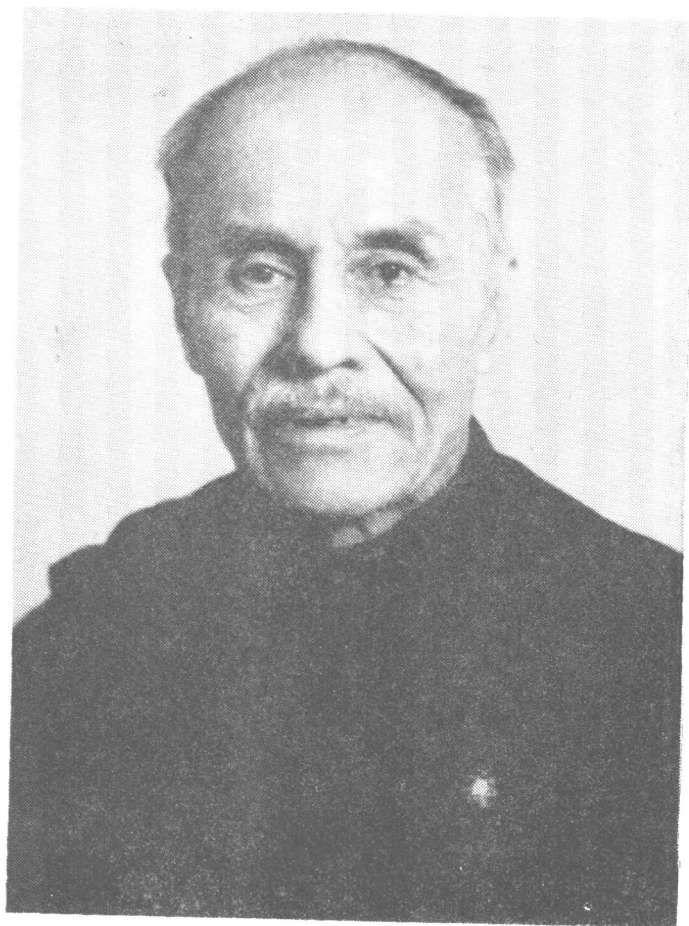
字数293,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张13 $\frac{1}{8}$ 插页3

1983年1月北京第1版 1983年1月北京第1次印刷

印数 0,001—7,300

书号 10019·3393

定价 1.50 元



作者像

170 608/06

序

“中国戏剧史”这一门学科，自海宁王国维氏于清末民初著《宋元戏曲考》开山以来，为时已六七十年，继踵而起者“寥寥无几”。固然，海内研究戏曲专家辈出，独戏剧史乏问津者，偶有之，止致力于宋以后之断代史，矢志为我国戏剧通史披荆斩棘铺平道路者绝少。本来，这条道路未经斧凿，崎岖得很，几乎没有多少已准备好的材料供抄袭，令人“望而生畏”。抗日战争期中——一九四三年，我结束了戏剧编导工作，恢复教学，想下工夫摸索一下，然自知固陋、必徒劳无功，因而，先用“各个击破”的办法，一点一滴地作些专题研究试试看。结果，忙于教学暨其他任务，心难旁骛，迄一九四九年初春，仅写成《说“傀儡”》，《说“傀儡”补说》，《说“角抵”“奇戏”》，《说“丑”“相声”》，《说女演员》等五篇，由上海文光书店印成小册，名为《说剧》。

解放后，北京作家出版社认为尚可重印，于是补写了《说“影戏”》《说“相声”补说》《说戏行祖师》《说“郭郎为俳儿之首”》等四篇。印是印了，惜因故未能发行。一九五八年深秋来居卑土，念半生劳碌，一事无成，二毛忽见，三省犹亏，乃埋头草《中国戏剧发展史》，肇自上古，终于解放，日以继夜，笔不停缀。建国十周年纪念前夕，即得五十余万言，宿愿初偿，私心窃喜！至十数年中，河山铺绣，老树新花，未暇涉及，俟诸来哲可也。

当述史之时，复拟就专题数十，企再彻棉薄，尽辞效愚，奈力

不从心，时写时辍，多年耘获，不过尔尔。惜于一九六六年秋间，已定稿之三部拙著：《中国戏剧发展史》，《笠翁曲话论释》，《三国演义试论》增修稿，及其他百数十万字统统遗失。侥幸的是有几篇论文寄出审阅，幸免遭劫。今合前存出版社者共计三十篇，都为一集，原拟用《中国戏剧史专题研究论文集》为本册子的名称，嫌忒堂皇也太冗长了，干脆仍以《说剧》原名问世，这个寒伦的结集，如此较“名副其实”。

局限于戏剧这个范围，看起来很狭小，实践起来却不然。越摸索越觉学无涯而识有限，才易竭而原难穷，始知它也是个颇广颇深的海洋。真懊悔少壮不努力，读书过分少，有意夸说，无能侈谈，终没法子把所想到的数十小题都来大做一番，的确的确是“心有余而力不足”。两手病颤三十许年，还勉可用两手推出这三十来篇东西；现在，记忆衰退，精力大不如前，雪鬓霜髭，冉冉老已，不敢又产生写这类专题的妄念。且今后能否重写所失各稿，也未可必。所以把一篇跟戏剧关联较少的《说“说话”“鼓词”“成相俑”》也放在这儿凑热闹，原因是不忍心让它“孤苦零丁”地存之篋笥，跟老伙伴们一起相亲相爱地过活，在我心里觉得舒泰些。

最后，我该向读者和学术界诸先生告罪，这些小文为着没有前辈或同辈人的余唾可给我拾取，大都是乱出己见，谬误纵未百出，笑话自也不鲜，我之所以依然拿它出来丢人现眼，只由于“敝帚自珍”这点儿常情，自诩能文，则我岂敢？荒疏之失，原谅者个！

一九七六冬开长沙赐闲湖畔诒戏小舍

一九七九夏整补于中山大学之三徐斋

目 录

序	1
---------	---

一 说“歌”“舞”“剧”	1
二 说“傀儡”	19
三 《说“傀儡”》补说	42
四 说“郭郎”为“俳儿之首”	56
五 说“角抵”“奇戏”	68
六 说“武戏”	84
七 说“影戏”	100
八 说“礼毕”——“文康乐”	108
九 说女演员	120
一〇 说“踏谣娘”——“谈容娘”	127
一一 说“丑”“相声”	144
一二 《说“相声”》补说	156
一三 说“杂剧”	167
一四 说“滑稽戏”	181
一五 说“戏文”	193
一六 说“历史剧”	214
一七 说我国戏剧体制	228
一八 说元剧“黄金时代”	250

一九	说“昆腔”“昆山曲派”	265
二〇	说“科介”	276
二一	说戏行祖师	284
二二	说艺人今昔	292
二三	说“老郎疮”	303
二四	说“打鼓佬”“场面”	309
二五	说“脸谱”	320
二六	说“假面”	337
二七	说“行头”	350
二八	说“布景”“效果”“照明”	372
二九	说“断送”“饶头”“打通”“打散”	379
三〇	说“说话”“鼓词”“成相俑”	387
编后记		412

一 说“歌”“舞”“剧”

世界上各个民族都有他自己独特内容和形式的戏剧，几乎没有例外，都由于一种至理而产生，自古及今，所有戏剧都表现了各种各样的矛盾冲突的内容。这儿，为了证实这“至理”起见，就说说咱们中华民族原始的戏剧是怎样形成的。

我国的戏剧，由“歌曲”和“舞蹈”组成，所以过去不少人称它为“戏曲”，这个名称是否恰当，姑不去说它，这儿就从俗自这“歌曲”和“舞曲”说起好了。我们知道人类最初的乐器是嗓子，嗓音善于服务人们在生活斗争和生产劳动中所获得的喜怒哀乐的思想感情，而唱出各种各样的歌。刘勰在《文心雕龙·声律》篇里说：

夫音律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气，先王因之以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。

相当精确。“人声”即我说的“嗓音”，是最原始的，它含有自然的节奏和旋律，乐歌都是由它产生，乐器不过是依据人声而创造出来的东西；但人声为什么产生？又为什么各有不同的感通力？《礼记·乐记》已经给了我们解释：

凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。

就是说由于客观存在的事物推动了人的感情，人有所感，就以嗓音表现出来。有各种各样的感，就产生各种各样的声音，表现

喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲的感情——所谓“七情”。然而，声音固表示感情，终究内容贫乏，甚至没有什么具体的内容，还有待于充实、发展，黑格尔在所著《历史哲学·美的个性形态》篇里，就曾如此说过：

人类的五官之一里具有“声音”这个元素。它承受并且要求一个除掉单纯感官的“现在”之外更加广泛的内容。我们看到，“歌”怎样和“舞”相联合，怎样被舞所节制。但是后来，“歌”使自身独立，需要器乐为伴；于是它再不象鸟唱的那样没有内容的歌，虽然表示感情，终究是缺乏客观的内容；相反地，它需要想象和“精神”所创造的一种内容，而这个内容更进而形成一种客观的艺术作品。

便是表示单纯的感情，也非凭空而发的，大致都由于生活和生产劳动实践过程中有什么矛盾冲突而产生。原始人的纯真的感情因遇到什么外界事物阻碍而发出各种各样的声音，它纵然不是号叫呼喊，恐怕跟这相去也不远。所以，我国的“謳”字本身就含有这种意味，我们可以从“謳”字的结构得到这个启发，不妨拆一下字来看，在古文里，“謳”字从“可”，“可”字本身就是从“口”、从“丂”，大家知道声音发自嗓子，经由口腔出来，这儿有个“口”，很易理解，可是“丂”表现什么呢？得详说，按“丂”便是呼号的“号”，下边那个“丂”，象气欲向上舒出去，但遇到横在上面的“一”阻碍，被压抑得很难受，由于产生了矛盾，自然趋向冲突，尽力要突破这种障碍，就得呼喊号叫。许慎《说文》：“号，痛也。”没有错，遇阻碍感到压抑得难受而突发出来的呼号，自然是痛声，也正因为它是由于矛盾冲突的结果，感情是强烈的，它的感动力也是强烈的，可以说自有生民始，便有这些声音表现的艺术——“謳”，虽说它是极单纯的，却正是“謳”的起源。宋高承《事物纪原》卷二“歌”条说：

《山海经》曰：“夏后开（按即启），上三嫔于天，得九歌、九辩以下焉。”又曰：“帝俊（按即帝喾）有子八人，是始歌舞。”夏侯玄《辩乐论》曰：“伏羲有网罟之歌；《吕氏春秋》有葛天氏歌八阕，……”则歌以太昊为始，盖太昊之后十三代有葛天氏故也。

这些记载上古的事物不见得可信，大致都由后人臆想而成；不过说歌始于上古初民跟生产劳动有关，如渔猎、农耕时唱歌以表达情意这一点，是不会错的。《易·系辞》说包牺氏以佃以渔，又说包牺结绳为网罟，所以这儿就把创始人归于太昊了。但是，我的看法以为应该提得更早一些才行，因为传说到伏羲、神农氏那些年代的劳动生产方法已不止有渔猎，且有了农耕，歌、或者舞都已有了发展，这时期并非歌或者舞初生的阶段。我们知道，歌舞艺术的产生，确实离不开人类生产劳动的实践，由于一切知识都从实践中来，自从天地间有了生民，他们开始从事生活斗争，艺术就成为表现他们在生产劳动实践中所得来的认识、情感、情绪和思想的一种形式，各种艺术的根源都存在于此。

至于舞，自也不例外，且和歌如孪生姊妹，从一个娘胎里生出来，歌必随舞，舞不离歌，似乎很难分割开它俩儿的血缘关系；同时，也同样是“七情”的表现，《淮南子·本经训》里说：

凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，蹈斯荡，荡斯歌，歌斯舞，歌舞节，则禽兽跳矣。人之性，心有忧伤则悲，悲斯哀，哀斯愤，愤斯怒，怒斯动，动则手足不静。……故钟鼓管箫干戚羽毛，所以饰喜也，……兵革羽毛金鼓斧钺，所以饰怒也，必有其质，乃为之文……

当然，人的思想感情是复杂的，丰富的，凡有所触发，都可能产生抒情达意的歌和抒情达意的舞。后来有了审美观念——这也是从劳动实践中逐渐长成的，想使歌舞趋向美好，让自己和他人从中得到美的享受，才以干戚羽毛来装饰歌舞，这已是进化了的

第二阶段，第一阶段的歌舞是自然朴素的。至于歌和舞的起始时间，并没有两样，都是我说的自有生民始，决非比神农氏更迟些的葛天氏时期才有，它俩儿都是自发的。葛天氏之乐恐已到了自觉的阶段，换句话说，就是葛天氏之乐已是歌舞并行，且已是有目的有计划地组成的歌舞了。当人类在过“茹毛饮血”生活的时代，他们的生活资料无非是一些飞禽走兽和潜在水底的鱼虾，他们的生产方法是渔猎劳动，经常跟奇虫怪兽搏斗；为此，事先就需要习武操练，劳动生产若获得丰收，又使他们衷心喜悦，往往产生了模拟生活对象的一些姿态动作，这就成为“模拟舞”和“操练舞”的根源。这两种艺术形态都可视为后来戏剧的原始素材，而且这比歌更重要，虽说同成为构成戏剧形体的素材，然戏剧可以没有“歌”，却决不可能排斥“舞”——动作。“模拟舞”较“操练舞”或许更原始些，若论它所有的内容意义，大多数是和初民生活攸关的拟禽拟兽舞——模拟狩猎时如何猎取生活资料的各种各样的动作姿态，自然更多的是搏斗的姿态；或拿着猎获物——飞禽走兽的羽毛、肢体作为战利品的象征来作跳舞时用的工具——即我们所说的“舞具”或“舞饰”，表示他们斗争胜利的衷心喜悦而“手之舞之，足之蹈之”。我这不是臆想当然，实有很多的证据足以证明，这儿不说别的，只说从“舞”这个字的形体构造上也可以得到这种暗示。例如甲骨文里的“舞”字，就是这样写：



中间站立着的是一个人，《说文》以为这个人垂着两只袖子，没有说对；是垂着两只手，左右手各执一根“舞具”——犛牛的尾巴“朮”，这是猎获物的象征，作为战利品来纪念。又如“隶舞”（按即“代舞”）则是两手奉一根牛尾巴，甲骨《卜辞》：

丙辰卜今日隶舞，𠂇从雨，不舞。（董31）

这儿的“隶”字便刻成𠂇形，上面是两只手，下面是一根牛尾。前面提到过的葛天氏之舞，就用牛尾巴，《吕氏春秋·古乐》篇载：

葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰“载民”，二曰“玄鸟”，三曰“遂草木”，四曰“奋五谷”，五曰“敬天常”，六曰“达帝功”，七曰“依地德”，八曰“总禽兽之极”。

操牛尾而跳舞，还唱八阕歌，由歌名看来，内容复杂，决非原始的初民自发的单纯歌舞，所以我说它已是较迟的有目的有计划组成的歌舞。同时，歌词所涉及的生产方法也已不限于渔猎，有了和农业生产有关的“遂草木”，尤其“奋五谷”、“依地德”，这且不去说它。《周礼》上记载的“旄舞”就是舞者们都手持犛牛尾当“舞具”的舞。用羽毛为“舞具”的舞更多，所谓“帔舞”用全羽，“羽舞”用析羽，“翟舞”更五彩缤纷，遇干旱，求雨祭时用它，郑玄说：

翟读为皇，书亦或为皇……杂五采羽，如凤凰色，持以舞……旱暵以皇。

所谓“如凤凰色”，大致都用雉鸡的羽毛，或鹭鸟的羽毛。当然，如此考究色彩的配合，是有了审美观念之后的制作，开始的用意还是我说的以猎获物纪念和夸示自己斗争的胜利。不消说，古代人民也不仅仅为了表情达意而舞，都是从生活现实出发，用处是多种多样的。最关联于生活的一种是拿舞为治疗疾病的方法之一，这点似还没有人说过，我更得说说。初民就象近年来医院里的医生，往往要病人打太极拳或练气功辅助治疗，早就拿跳舞跟疾病作斗争，甚且要人人跳舞作为预防疾病的妙药，得啦，别类比！就说说古代人为什么和怎么样拿舞治病罢。据宋罗泌《路史》说：

阴康氏之时，水洩不疏，江不行其原，阴凝而易阨。人既郁于内，腠理滞著而多重趺，得所以利其关节者，乃制为之舞，教人引舞以利道之，是谓大舞。

一人引舞，多人群舞，故称“大舞”，想古代都是全氏族成员举行的，有如现在流行的广播操。《路史》把阴康氏排列在葛天氏以后好久的年代，由此足见知道跳舞可以治病的时间较后。所谓“重趺”，是足肿的病。《吕氏春秋》记载此事还说“筋骨瑟缩不达”，就是患严重的风湿关节炎；至于“筋骨挛缩”引起腿足浮肿，俗语说的“穿靴病”。古人认为跳舞有宣导心中郁积和通利关节的功效，这就是我说的初民为什么喜爱跳舞的理由之一。那么他们怎么样跳舞呢？形式当然很多，可惜文字记载即使有，也都“语焉不详”，我无法详细地说它。不过有一点必须说一下，那就是跳舞的基本步法是怎样的？因为这“大有来头”，也对我们有教育作用，不能不说。

古人跳舞的基本步法，实则也即我们今人跳舞的基本步法——“舞步”，所以有点儿相似或继承传统之故。“舞步”即“禹步”、“巫步”，也叫“禹跳”。问题就在于为什么叫“禹步”或者“禹跳”上。据皇甫湜《帝王世纪》说：

……初，禹未登用之时，其父既放，降在匹庶，有圣德……四嶽举之，舜进之尧，尧命以为司空，继鲧治水，乃劳身勤苦，不重径天之璧，而爱日之寸阴，手足胼胝，故世传禹病偏枯，足不相过，至今巫称“禹步”是也。

《扬子法言·重黎》篇也说：

昔者姒氏禹也，治水土，涉山川，病足故行跛也。禹自圣人，是以鬼神、猛兽、蜂虿、蛇虺莫之螫身，而俗多效禹步。

这些传说大致都差不多，就是说上古之时，洪水横流，天下滔滔，

大禹在外治水十有三年，为了人民的利益而辛勤劳动，因而患了严重的风湿病，足偏枯，走起路来便一摇一摆地“两足不能相过”，这就是“禹步”。而古代的巫祝为什么采用这种步法呢？是认为大禹治水时之所以没有受鬼神、猛兽、蜂螫、蛇虺的毒害而丧失生命，都因有此种奇怪的步法之故。这就充满了神秘性，也即神圣性，因而仿效以驱除鬼神疫病，便成为“巫步”。且古代的巫者，也就是舞者，于是它也即是“舞步”。其实，这止是一因，此外，还有更重要的一因。《史记·夏本纪》里说：

禹为人，敏给克勤，其德不违，其仁可亲，其言可信，声为律，身为度。

王肃说：“以身为法度。”《索隐》说：“按今巫犹称禹步。”即后世以他为法则、典范之证。实因禹那种全心全意为人民服务的道德高尚，成为世人效法的典范，所以后世巫覡就学他那走路的样子，这种步法所以也叫“巫步”。后世的端公、道士之类“步罡踏斗”的步法，就用了这一种“禹步”。偏枯病人的步法本来不正常，不能说是美的；然而大禹的偏枯病不同于一般人的，他是因全心全意为人民服务才罹这样的病患，人民感戴他的拯溺之恩，崇敬他的人格伟大，便觉得他那特殊的走路样子是最美的了，也就拿这样的步法当美的典范。这件事，我觉得很值得我们深思，不可轻轻放过，我才在这儿不厌其烦地予以解释。它说明了后代的人民尊敬他，连他那本不能算美，甚至是丑的步形，也被人民喜爱，认为世上只有那样的步形才是最美的，最值得效法的。大禹确是先民中了了不起的领袖人物之一。但“禹”字在许慎《说文》里释“虫也”，因而产生了误会，过去居然有人认为根本没这个人，不过是条虫，这是荒谬的说法，侮辱了先民。即使大禹不是实有其人在，也一定是古代人民理想的伟大的化身。如果从字形上来

考虑，我个人以为倒真的象征着大禹为人民服务患偏枯后，不整齐而歪斜的步形。为此，无妨举“金文”的“禹”字两个例：

(1) 𠂔 (奉公敦) (2) 𠂔 (叔向父敦)

说过了舞既为抒情达意，又为治疗疾病，再说另一种更重的作用，舞表现斗争也为了斗争。古人常跟狩猎的对象——奇虫怪兽搏斗，或者跟敌人战斗，都需要“操练舞”，这比“模拟舞”的作用更大。因此，我以为古代人还是以“武舞”为主，“文舞”为次，这才“舞”和“武”不分家，在古代两个字经常通用。例如《春秋》庄公十年“以蔡侯献舞归”，在《谷梁传》里就写作“献武”；又如《诗经·大雅·维清》小序的象舞，传释为：

象舞，象用兵时刺伐之舞。

其实就是指象周武王之武功的“武”，司马迁《史记·乐书》里已叙述过“武”的情况，这儿不赘引。“武”字在“甲骨”或“金文”里都从戈从止，如“戊辰敦”作“𠂔”，只有“戊辰彝”作“𠂔”，实际差不多，所以从的“戊”就是武器大斧，它的形状如“公戊鼎”的“戊”。按“戊”在古代兵器中是很被人们重视的，它的形体比“戚”大些，古《司马法》说：

夏执元戊，殷执白戚，周执（左）杖黄戊，又（右）把白髻（旄）。

武舞里就是“周公把大钺，召公把小钺，以夹武王，衅社，告纣之罪于天及殷民”。总的一句话，古代的“武舞”离不了兵器，所以“武”这个字形就是从“戈”；虽说许慎《说文》采楚庄王的“定功戢兵”之说以合止戈之义，不一定正确；然就“武”即“舞”来讲，“止”该是足步的意思，因“止”就是“趾”，《尔雅》、《字林》都释“趾，足也”，即《诗经》“麟之趾”，毛亨也释“趾，足也”。换句话说，便是舞者手执武器，足下运步而舞，所以“武”的别一义也可训释为“足

迹”。戏剧原本是从舞发展起来而形成的，那么，它不舍弃搏斗或战斗这基本的含义，似乎是不在话下的了。

论“舞具”。“武舞”用干——楯牌；戚——斧子。“文舞”用羽——雉鸡羽或鹭鸟羽；旄——犛牛尾。我这样解释舞具，读者也许会觉得“文舞”跟狩猎这劳动生产方法密切关联，而“武舞”只是“操练式”的舞蹈，跟劳动生产没有什么太多的关涉。其实不然，同样是分不开来的，我们看一下“金文”，就可明白。

𠄎（干，毛公鼎） 𠄎（戚，戚姬簋）

我们在舞台上看到的楯牌是一个圆形的东西，跟这似不相同，对的，如果象我们看戏时得到的印象，那确实和狩猎这劳动生产毫无关系，“金文”就告诉我们大有关系：正中的圆形物是楯牌，直立丫叉形物是“舞饰”，也即是插在楯牌上的一根兽尾。可是，读者仍会驳我说：“斧子上总没有这类和狩猎有关的象征物罢？”我说：“不！依然有，只不过在这儿没有明显地标出来罢了。”为什么？因为这个字从“戈”，“戈”在“甲骨卜辞”中就有“舞饰”的意思，刻成如下的形状：

𠄎

“𠄎”正是象征了犛牛之尾。《周礼》注“干舞”为兵舞（卷二十三），就是古人的战争模拟舞，也即操练式的舞蹈，在狩猎时跟野兽搏斗及对异部族战斗，都有用这种舞蹈表现的情态和效用。《礼记·乐记》已有过说明：

执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。

就是屈伸俯仰，缀兆舒疾，行列整齐，进退有齐。好了，不噜苏，举一个具体说明它的效用的例子来说，使印象可以深刻些，《帝王世纪》载虞舜即位后的一件事说：

……有苗氏负固不服，禹请征之；舜曰：“我德不厚而行武，非道也，吾前教由未也。”乃修文教三年，执干戚而舞之，有苗请服。

对这条材料若不深思，便以为舜修文教使有苗屈服了，好象有苗氏这个部族很能尊重文教，由顽强忽变成文诤诤的了。事实果是这样吗？过去我也曾被表面现象迷惑，现在仔细想想，觉得实质并非如此。既然说舜要“偃武修文”来贯彻前教之犹未尽，要继续敷文教，那么，他应该用执羽旄而舞的所谓“文舞”，为什么反而用执干戚而舞的“武舞”呢？正如《礼记·学记》里说的：“干戚之舞，非备乐也。”所谓“乐以文德为备”（郑氏注语），况舜不是没有至美至善的乐。孔子就说过，《论语·八佾》载：

子谓《韶》：尽美矣，又尽善也；谓《武》：尽美矣，未尽善也。

这儿所说的《武》，当是指象周武王伐殷纣成功的“武”舞，即《礼记·乐记》说的“夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周、召之治也”的象成舞蹈，主要是以武器“干”作为舞具，想在周代以前用来和文舞区别的舞具就是“干”“戚”之类武器。当时虞舜居然不用现成的“韶”，而偏要用这“未尽善也”的“武”舞来教育苗，不可怪吗？这不是舜的疏忽，而是有计划的措施。《淮南子·汜论训》说：

舜执干戚而服有苗。高诱注：“舜时有苗叛，舜执干戚而舞于两阶之间，有苗服从。”

可是，“缪称训”里又有这样记载：

故禹执干戚舞于两阶之间，而三苗服。高诱注：“三苗畔禹，禹风以礼乐而服之。”

按三苗即有苗（见“兵略训”之“舜伐有苗”一语的注），却不是同一回事。《孟子》说舜卒于鸣条，《帝王世纪》因之谓禹“摄政五年，有苗氏叛，舜南征，崩于鸣条，年百岁”。而他书都说舜死于苍