

鄭

震編譯

中國近代戲曲史

北新書局印行

鄭
震
編
譯

中
國
近
代
戲
曲
史

北
新
書
局
出
版

中國近代戲曲史

有——>版
↑

一九三三年一月付版
一九三三年三月初版

實價銀一元五角

鄭 震
李 志 雲
北 新 書 局
太 平 洋 印 局

北 路 中 市
書 局

北 平 成 都 開 封 南 京 溫 州 濟 南
新 書 局
廣 州 汕 頭 重 慶 武 漢 雲 南 廈 門

編譯略例

一、本書係節譯日本東北帝國大學教授青木正兒先生的支那近世戲曲史，并參以自己的意見而成。因此，本書和原書不免大有出入。

A 原書對於中國的戲曲，用所謂純正的批評家和考據家的態度，我們只要看到書中所引據的許多材料，自然不能不驚詫一個異國學者治學的辛勤。本書對於原書的取捨，不甚置重於傳統的因襲的見解，也不譯錄冗長的無謂的考證材料。

B 原書對於中國的戲劇，似乎偏重文辭，滿堆着中國歷來文人對於戲曲文辭上的評語，本書略重於戲曲的內容，於此等評語，大抵加以刪略。

一、原書分爲四篇，一爲南戲北劇的由來，二爲南戲復興期，三爲崑曲昌盛期，四爲花部勃興期。本書改作三篇，一爲元明之間的南北曲，二爲明清之間的崑曲，三爲清之花部。一、原書作者自謂有志繼王國維先生的宋元戲曲史而作、初擬題爲『明清戲曲史』，後乃改題今名。實則作者於第一篇第一章既述宋以前戲劇發達的概略。又於論南北曲處不能不追溯至於宋元，因此本書主題雖在明清戲曲，而於明清以前戲曲之發展的徑路，實具有

一種相當的鳥瞰，故讀了本書，便可以約略知道中國戲曲發展史上的整個不斷的線索。

一、本書雖係編譯青木正兒先生之書而成，但如讀者發見其中有若何錯誤或缺憾之處，其責仍由編譯者完全担負。

一、在國內學者自著的中國近代戲曲史，乃至整個的中國戲曲史未有成書以前，我們能夠讀到青木正兒先生這樣一部淵博的關於中國戲曲的大書，甚至就僅能看到我抽暇節譯的這部小書，我們總該感到一種欣幸。至使我有這樣的一部書捧呈於國內文藝同志之前，倘然於藝壇上有若何涓埃之助，尤不能不致誠摯的敬意於原書作者。

序

陳子展

吾友鄭震先生節譯日人青木正兒氏支那近世戲曲史既成，屬爲作序；以無暇執筆，卽以去年爲現代文學雜誌所作之『青木正兒氏的支那近世戲曲史』一文代之；或於讀是書者不無可以參攷之處，未知鄭先生以爲何如也。

一九三一，七，二八。

自王國維氏酷好元曲，以爲可與楚騷漢賦六代駢語唐詩宋詞相繼，皆爲一代文學，後世莫能及，元曲的價值算由他重新予以相當之估定了。王氏更就元曲而考索牠的淵源變化，上溯至唐宋遼金文學，寫成宋元戲曲史一書。他以爲『世之爲此學者自余始。其所貢於此學者，亦以此書爲多。非吾輩才力過於古人，實以古人未嘗爲此學。』他這話並非誇大，因爲中國之有戲曲史，實以他這部書爲嚆矢。他這部書論元曲一部分，自然有牠的不可磨滅之價值；卽論宋之雜劇，金之院本，也費了相當的工力。不過關於古初至五代之戲劇一部分，他雖於第一章卽從此開端，還嫌寫的太略。比如他雖已說出戲劇起源於巫優，而巫又遠在優前，可是他並不會說明何以巫的發生會早於優？何以宗教的藝術（巫舞），會早於世俗的藝術（俳優）？而且，何以前者是民衆的，後者是貴族的？再，他於巫優的關係，優人與樂人

的關係，戲曲與音樂與禮儀的關係，都欠說明。還有，從漢魏到隋唐之間的百戲那一大段歷史，他也沒有詳細論列。至於中國戲劇的發展曾受了四夷之樂，胡人奇幻之戲先後輸入的影響，他更不曾提到了。總之：他這部書恰如其書名所示，只是宋元戲曲史而已。從古初到五代那一部分，是須再有人寫成一部古代戲曲史的。明清以迄現代，是須再有人寫成一部近代戲曲史的。這樣，整部的完善的一部中國戲曲史纔有出現的一天罷。

中國古代戲曲史。吾友W先生有志把牠寫成，可是他又常常忙著別的事要做，僅只寫了兩三章，曾在南國月刊上發表。我們倘要看到他這部書的完成，就須耐煩地等著他了。

中國近代戲曲史，還沒有看到或聽到有人專力從事這項工作。雖然，鄭振鐸氏的文學大綱裏面，於明清兩代的傳奇也曾論及一些，但他似爲全書體例所限，也只能論及這些。好了，日本東北帝國大學教授青木正兒氏的支那近世戲曲史於今年出版了。算由鄰國的一個學者暫時代替我們彌補了這個缺憾。

青木正兒的這部書，據他自己說，有志繼王國維的宋元戲曲史而作的。他題爲明清戲

曲史，爲着易入他本國人的耳目，乃題今名。所以稱爲近世者：他以為中國戲曲唐以前無足論。至宋而稍發達，至元而勃興，至明清而益盛。又以為元明之間也有差異可以分割，即元

代北曲雜劇盛，明以後則南曲傳奇全盛。且以爲王氏之書，劃宋以前爲古劇，以與元劇區別，他就想以元代百戲曲史上之中世，而把明代以來稱爲近世。

他爲了要研究中國近代戲曲，曾一度至北京考察皮黃戲之王都。他雖不曾聽到古典的崑曲之遺響，而有崑曲衰亡之歎，可是他已飽駑所謂皮黃梆子的激越俚鄙之音了。他又曾兩遊上海，有暇輒至徐園，去聽蘇州崑劇傳習所的僮伶演習之崑曲。他以爲中國專演崑劇者，現在唯此一處，雖所演以屬於南曲者爲主，間亦存有北曲之遺音。

當他遊北京的時候，曾訪王國維氏於清華園。王氏問他遊學北京的目的。他說：『思考察戲劇。宋元戲曲史有了先生的名著，已完備了；惟明以後，還沒有人動手，想於此盡其微力。』王氏冷然答道：『明以後無足取。元曲活文學。明清之曲死文學。』他在當時默然無以答，可是王氏之說並不能沮他研究之心。他以爲明清之曲雖爲王氏所唾棄，然談戲曲者要不可缺。況在今之歌場，元曲久已死滅，明清之曲尙有存者，那末，元曲倒是死劇，明清之曲爲活劇了。所以他還是要著成這本書。他以爲倘能起王氏於九原，得見這本書，未必不破顏一笑哩！

他這本書的內容目次，略如下述：第一篇南戲北劇之由來；第一章宋以前戲劇發達之概

略，第二章南北曲之起源，第三章南北曲之分歧。第二篇——南戲復興期（元之中葉至明之正德）：第四章南戲之復興，第五章復興期之南戲，第六章保有元曲餘勢之雜劇。第三篇——崑曲昌盛期（明之嘉靖至清之乾隆）：第七章崑曲之興隆與北曲之衰亡，第八章崑曲勃興時代之戲曲（嘉靖至萬曆初年），第九章崑曲極盛時代（前期）之戲曲（萬曆年間），第十章崑曲極盛時代（後期）之戲曲（明之天啓至清之康熙初年），第十一章崑曲餘勢時代之戲曲（康熙中葉至乾隆末葉）。第四篇——花部勃興期（乾隆末至清朝末）：第十二章花部之勃興與崑曲之衰頹，第十三章崑曲衰落時代之戲曲。第五篇——餘論：第十四章南北曲之比較，第十五章戲場之構造及南戲之脚色，第十六章沈璟之『南九宮十三調曲譜』與蔣孝之『九宮十三調』二譜。此外的附錄兩種，一爲明清戲曲作者地方分布表，一爲曲學書目舉要，都很重要。其書首自序敘述作書的本旨，和研究戲曲的經過，也很有趣。

他這部書是由他的兩篇論文，一南北曲源流考，一從崑曲到皮黃調之推移，擴大組織而成。所以牠的精彩所在，也只在這兩部分。他雖時引古人如焦循之劇說，近人如王國維吳梅鄭振鐸諸氏之說，究有他自己新得的材料，和新的見解。不過，青木正兒也如我國文人一樣，易犯貴古賤今之見，這在他的書中可以常常遇到的，南北曲在文學上自有其相當的價

值，至今不泯，但在藝術上牠已走入沒落之途，而不能恢復其原有的地位。那是必然的。皮黃調代崑曲而興，雖缺乏文學上的價值，但在藝術上至今尚能保其餘勢，而未至於銷歇。青木正兒認牠爲『活劇』，那是不錯的。倘若僅用文學的眼光來鄙視皮黃，那便錯了。青木正兒以爲乾隆末期後之戲劇史，實即雅部（崑曲）花部（崑曲以外之曲，如高腔，梆子，西皮，二黃之類。）二者之興亡史，也即是雅部花部二者之王霸迭興史。從明之萬歷到乾隆中葉，其間好比西周時代，崑腔恰如周室，君臨劇界，能保其尊嚴。到了乾隆末期，就像春秋之世，崑曲的威令漸漸不行，大權落於西秦南弋之手，不過還知道崑曲之可尊。道光以還，就像戰國之世，花部諸腔，各樹一幟，互爭雄長，崑曲雖有若無。到了咸豐同治之間，皮黃一統之業已告成功，差不多有子孫萬世爲劇界王之勢燄了。青木正兒敘述這一時期的戲曲變之跡，即崑曲皮黃盛衰變遷之跡，總算很爲詳盡精當。至於皮黃何以會代崑曲而興？他的

是：一，厭舊喜新的傾向，二，觀衆趣味的低落，三，北京人聽不慣崑曲。這樣的說明自然不夠，這當然要推究當時的社會背景了。總之：他這部書雖還有好些缺點，但在目前，就不能不算的敘述中國近代戲曲之變遷的第一部好書。

中國近代戲曲史

目次

編譯略例

序

第一篇 元明之間的南北曲

第一章 古代戲曲發展的鳥瞰

第二章 南北曲的起源

第三章 南北曲的分派

第一節 改進的元代雜劇

第二節 南曲發達的徑路

第三節 雜劇和戲文的體例

第四節 元代北劇的盛行和南曲的消沈

第四章 南北曲的消長

目次

四九

四一

三二

二九

二五

二五

一一

一一

第一節 南曲後興的始末……………四九

第二節 保有元曲餘勢的雜劇……………九七

第二篇 明清之間的崑曲

第一章 崑曲的勃興和北曲的衰亡……………一一九

第一節 崑曲的勃興……………一一九

第二節 北曲之衰微及其沒落……………一二五

第二章 初期的崑曲……………一二九

第三章 極盛時期的崑曲……………一四三

第一節 先進諸作家……………一四三

第二節 吳江一派……………一五二

第三節 湯顯祖……………一六六

第四節 其他的戲曲作家……………一八四

第四章 移期的崑曲……………二二三

第一節 吳江派的餘流……………二二三

第二節 玉茗堂派 二二九

第三節 無派別的諸作家 二六三

第五章 衰落期的崑曲 三二三

第三篇 清之花部——皮黃

第一章 花部諸腔的初興和崑曲的沒落 三七一

第二章 崑曲沒落時期的戲曲 三九九

第一節 雅部之末世的微音 三九九

第二節 花部諸腔的戲曲 四〇八

餘論 南北曲的異同

附錄

明清戲曲作者地方分布表 四一九

曲學書目舉要 四二七

第一章 古代戲曲發展的鳥瞰

戲劇的起源出自歌舞，這在世界的戲劇史上，大約相同。古代，原始的人類，智力薄弱，不能夠發見宇宙的奧秘，遂起了一種恐怖心和懷疑心，這恐怖心和懷疑心的逐漸增加，慢慢地由「畏」而轉到「敬」，由「敬」而轉到「信仰」，這裏崇拜「自然」的觀念以起。崇拜「自然」的結果，必定就有對於「自然」的獻媚，原始時代的歌舞，想必便在這個時候發生。他的目的並沒有旁的，只是爲對於「自然」——或是「神」——的一種獻媚的手段。

這時候的歌舞，並沒有特定的人員表演，表演的是民族的某部落的全體，而鑒賞的是他們意識中所想像着的「神」——即「自然」。

一方，對於性的誘惑——即人類的所謂生殖器崇拜，男女雙方，都極力的想求得對方的喜悅，努力表演着自己活潑的姿態，藉以引起對方的注意，這結果也是舞蹈之另一起因。現在南方的苗族中，還存在着這很古的風俗，即所謂「跳月」。那兒每年春月，未婚的男女集於原上，吹著蘆笙，搖著鈴子，終日並肩舞蹈，晚上各將自己中意的人兒，帶回自己的宿

所。這是他們男女兩性互相擇偶的法則。（清陸次雲撰跳月記）

其他在正月或祭祀之時，亦有跳舞，這跳舞就是上面所說的獻媚於「自然」——或是神的一種手段。

徵諸以前的文獻，在詩經陳風的「宛丘」「東門之粉」二篇裏寫着的，當和這相類似。它裏面說：「坎其擊鼓，宛丘之下，無秋無夏，值其鸞羽。」又，「東門之粉，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。」『穀旦于差，南方之原。不績其麻，市也婆娑。』這很可看出古代歌舞的神情。

私有財產逐漸發達，人類爲了自己生活而奔跑，不勝繁忙，那一種作爲獻媚「自然」的歌舞，不期然的都逐漸荒廢。可是另一方面對於「自然」的崇拜心，還是始終保存着，在這樣不能兩全的狀態之下，不得不想出一種變通的辦法，於是就有少數的人，再來幹這件事——獻媚「自然」或是一「神」的歌舞，由大衆供給他們的生活。他們更不參加旁的生產，而專門玩這一套把戲。這事慢慢就變爲他們的專職，即俗名爲「巫」。

巫之舞在古書中時有記載，如墨子的非樂篇引逸書湯之官刑裏說：「其恆舞於宮，是謂巫風。」就是。又，楚辭東皇太一篇裏說，「靈偃蹇兮姣服，芳菲菲兮滿堂。」這也是形容

巫舞的神情。總而言之，巫舞在中國古代是非常盛行的，即現在也還遺存着。他的目的就是爲取媚於「神」——即「自然」——的手段。

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，更逐漸想到那些聲色的娛樂。起初，他們祇用權力指使自己的家臣——即奴隸——玩着像「巫」一樣的把戲，來取得自己飯餘酒後的歡笑。其後，更有一班不能獨立生活的人——即沒有經濟權的被支配階級中的一些可憐蟲——爲自己的生活計，也學會了那和巫舞一樣的把戲，他們學會那個，並不是在「死的神」——即自然——面前作祭祀用的；却是供「活的神」——即支配階級——的享樂用的。這就是由「巫」轉入「倡優」的順序。取媚於「死的神」，到底不如取媚於「活的神」來得有效，所以巫舞一天一天的衰落，而倡優便一天一天的旺盛起來了。其原因完全是受經濟背景所支配的結果，並沒有旁的關係。

倡優在中國，具着很悠長的歷史，歷來的支配階級，都藉他爲娛樂的工具。倡優的歌舞，可以說即是中國戲劇的濫觴。在中國由「巫」之舞轉到「倡優」之舞，由倡優之舞轉爲各種的戲劇，其間係隨着生活的變遷和時代的需要，不斷地進化，變更，隱隱之中，有他的因果律在。

漢代初興，天下稍稍平靜，支配階級的勢力，暫時得著安定。自然在這個時候，支配階級——自帝王以下——必定要想出更好的娛樂方法，來銷磨他那「無所事事」的歲月。俳優之流，在他們自然是視爲一種很好的娛樂物。這時候的俳優，已經不是爲獻媚「神」——即「自然」——的工具，完全成爲獻媚於「支配階級」而取得自己生活條件的一種職業。漢書禮樂志載：「郊祭樂人員，初無優人。惟朝賀置酒陳前殿房中，有常從倡三十人，常從象人（象人即戴假面裝魚蝦獅子等戲的。）四人，詔隨常從倡十六人，秦倡員二十九人，秦倡象人員三人，詔隨秦倡一人。」此外還有黃門倡。這一大批倡人，不必說當然以歌舞戲謔爲本職的，另外還要扮成蟲魚鳥獸等怪樣子，以博得君王以下的支配階級的笑樂。

武帝元封三年，西域人跟從漢代的使者入中國，便將他的奇戲諸怪物傳到中國來。史記大宛傳裏說：「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，大翫抵，出奇戲諸怪物，及加其眩者之工，而翫抵奇戲歲增，變甚盛，益興，自此始。」所謂「角抵」，即是角力，角技藝，射御等玩意兒。在張衡的西京賦中，亦曾提及，其所賦平樂觀的角抵戲說：「烏獲扛鼎，都盧尋撞，衝狹燕濯，胸突鈇鋒，跳丸劍之揮霍，走索上而相逢……」。