

南洋學叢書之三

南洋與中國錢

李星可著

南洋學會叢書之三

南洋與中國錢

李星可著

序

看書是一件快樂的事情，看內行人說內行話的書，尤其是一件開心的玩藝兒。一來作者博聞強記，可以提供正確的知識；二來作者精通竅門，可以指示重要的關鍵；三來作者如數家珍，可以增進閱覽的興趣。具備這三大條件，這部『南洋與中國戲』，便成爲關心戲劇的人非看不可的書籍。

談到中國的戲劇，我們絕對不會忘記兩個特出的人物——王國維先生和齊如山先生。王國維先生的『宋元戲曲考』可以算是破天荒的傑作。他是第一位把中國戲劇作有系統的史的分析的學者。三十年來繼續不斷地有人從事中國戲劇史的研究，但很少人會超過他的活動的範圍。

齊如山先生對於中國戲劇的史料和舞台技藝的研究，幾十年如一日。他和中國第一藝人梅蘭芳先生的合作，可以說是珠聯璧合，相得益彰。雖然過去幾十年間，他發表了不少有關中國戲劇的作品，但是沒有發表的稿本，相信還有很多。

李星可先生繼承王齊兩位大師的餘緒。他一面從事史料的探討，一面從事實地的調查。積三十年的經驗，他已經成爲中國戲劇這一門學問的行家了。

在時間上，他把中國戲劇的源流追溯到春秋、戰國。在空間上，他把中國戲劇的姻緣牽連到南洋，尤其印度、扶南、印尼、馬來亞。『譬如積薪，後來居上。』賈誼這兩句話，用在學術的發展上，倒相當恰當。

李先生這部書包括了三十四篇論文。這些論文是在不同的時間寫成的，但歸納起來，可分為六大類：一、樂器；二、舞台技藝；三、舞蹈；四、演變；五、臉譜；六、南洋與中國戲。其中多的十篇八篇，少的一篇兩篇，參差錯落，別有一番風味。

生在二千五百年後的人，要追究二千五百年前的狀況，這並不是一件容易的事情。我們現在所能找到的資料，僅是斷簡殘篇。把斷簡殘篇編織成有頭有尾的故事已經十分困難，至於它的可靠性達到什麼程度，見仁見智，很難找得一個結論。

在政治上，年來有人提倡『求同存異』的精神；在學術上，我們認為大家應有『起信存疑』的態度。換句話說，沒有書本上的資料，什麼事情都無從談起；假如光靠書本上的資料，恐怕會流於穿鑿附會。古人所謂『盡信書則不如無書，』就是這意思。

根據這觀點，我們很容易在李先生的大著裏找到一段來做註釋。李先生說：

『中國各地的地方戲，大同小異，它們彼此之間的影響關係，你往我來，至今已經不大

容易詳細追究。若必尋求脈絡，只有一個大脈絡是共同的，即它們的發展軌跡，同是由曠野荒郊的野台戲，一變而為民間戲園上的戲劇，再變而為貴族戲台上演的雅樂。在不同發展階段上的特徵却大致相似，彼此之間的影響假借，幾百年已經十分纏綿不清。在未擡升到大雅之堂之前，照例民間戲劇不為文人雅士所掛齒。因此，圖書文字中的史料照例無可稽考，也絕少可信。』（第十九頁）

『由曠野荒郊的野台戲，一變而為民間戲園上演的戲劇，再變而為貴族戲台上的雅樂。』這種舞台上的演變，中外都是一樣。由簡單變成複雜，由粗野變成文雅，由本國各地區的互相影響到國際上各國之間的互相影響，此中來龍去脈，我們不難找出端倪。不過縱的演變和橫的互相影響，都是逐漸累積而來的，不是一朝一夕所能倖致的。假如治史的人能够找出每一時期或某一地區的特徵，而且把這些特徵臚列出來，那麼讀者當然會一目了然，用不着暗中摸索。

西洋的歌劇，從頭唱到尾；西洋的話劇，從上場說到下場，顧此失彼，時輕時重。只有中國戲才懂得兼收並蓄，把唱、唸、做三者樣樣做得到家，這無疑地是世界上最完備的戲劇形式。最難得的是任何一齣京戲，永遠是自始至終音樂不斷的。用李先生的話來說：

『不單歌詞說白有音樂伴奏，任何動作過場也必有音樂伴奏。而從音樂成份來說，屬於梆子階段的中國戲，其顯著的特點，是高昂、激越、強烈、急促；屬於崑曲階段的中國戲，其特點是纏綿、迂緩、清雅、細膩。能揉合兩者之長的，從一般人的聽覺來說，首推京劇。』（第七三頁）

這已經成為普通人的常識。在北方，內行人都說『聽戲』，極少說『看戲』，此中的奧妙，全在於京戲音樂的氣氛的濃厚，唱的人固然是絲絲入扣，和音樂起了共鳴；甚至武打的步伐，也是緩急疾徐，和鑼鼓的聲音合作無間。由於音樂的感人之深，所以一般戲迷，多是『不知手之舞之，足之蹈之。』老實說，北方的一般老百姓欣賞京戲的程度，至少可以和音樂學院一二年級學生相媲美。

我常覺得，談原則是再簡單不過，最重要的莫如舉例，要舉例非熟悉箇中情形不為功。李先生對於京戲，聽得多，看得多，而過去二十年間更傾全力來研讀京戲有關的資料，窮源究流，觸類旁通。因此，無論談什麼問題，他都能够從許多齣戲文裏找到實例來說明，其中如『中國戲的戲詞』、『臉譜的勾繪』等等，都是以如數家珍的姿態，把歸納和演繹的方法靈活運用。這是火候純青的表現，這也是功夫到家的象徵。

然而本書的重點却在於『唐代的參軍戲』和『南洋與中國的關係』兩章。前者是細心的考證。他證明『唐代已有參軍戲，而唐代的十部樂中也已有扶南伎，可知參軍一詞是由扶南來的』（第一五七頁），這是個重要的發現，可以算是發前人之所未發。後者從古代敘述到現代，其中『生旦淨丑的來歷』一節，更發揮得淋漓盡致。『大致上說，中國戲自有其本身的來源，但它的突飛猛進却是在受了『羅噴』戲的影響之後。』這樣一來，南洋與中國戲的關係，便交代得一清二楚。

記得七年前，李先生的『我談京戲』出版時，我曾給他寫一篇序。我說李先生的特長，是得力於『比較戲劇』的訓練。事實上，『我談京戲』僅算開端，而這部『南洋與中國戲』才算發揚光大，把『比較戲劇』這一門學問，作進一步的研究。

今年五月間，珍重閣主（即新加坡大學中文系講師趙泰先生）寫一篇長文，紀念國劇大師齊如山的生平。他的結論是：『痛惜他的一死，可能使研究國劇的工作從此中斷。』趙先生是個有心人，而且和梅蘭芳先生、齊如山先生都是莫逆之交。梅齊二位的去世，不但是京戲的大損失，而且是趙先生個人的損失，所以他才作上述的按語。

其實，京戲以及中國地方戲的研究，現在已經蔚為風氣，它的前途的光明，自是意中事。清人趙甌北說得好：『李杜詩篇萬古傳，至今已覺不新鮮。江山代有才人出，各領風騷五百年。』

我看李星可先生在京戲的研究上日有新進展、新發現，不勝喜慰，所以很高興給他寫了這篇序。

連士升 一九六二年六月二十二日

誌於新加坡雲海樓

目 錄

連士升先生序

一	中國戲的藝術價值	一
二	中國戲的鑼鼓	七
三	說胡琴	一一
四	二簧的來歷	一六
五	戲台上的戰爭	二一
六	中國戲裏的馬	二六
七	中國戲裏的翻觔斗	三〇
八	戲台上的帝皇排場	三四
九	戲台簾內的聲音	三七
十	中國戲裏的抒情舞	四一
十一	中國戲裏的表做舞	四五
十二	中國戲裏的狀況舞	四九

十三	中國戲的表演方式·····	五三
十四	從演員到劇中人·····	五七
十五	中國戲的來歷·····	六二
十六	京戲與地方戲·····	六九
十七	中國戲的臉譜來歷·····	七九
十八	中國戲的面部化裝·····	八五
十九	中國戲中的面具·····	九一
二十	臉譜的種類·····	九四
廿一	臉譜的勾繪·····	九九
廿二	臉譜的藝術價值·····	一〇四
廿三	中國戲的戲詞·····	一一一
廿四	印度舞與中國戲·····	一二八
廿五	印度的古典舞劇·····	一三三
廿六	古典戲劇的復興·····	一三七
廿七	中國戲裏的小丑·····	一四〇
廿八	唐代的唱「合生」·····	一四六
廿九	唐代的參軍戲·····	一五三
三十	南洋與中國戲的關係·····	一六三
卅一	釋「鹹淡」·····	一七六
卅二	什麼是「爨」？·····	一七九
卅三	釋「木大」·····	一八四
卅四	釋「賈大獵兒」·····	一八八
後記	·····	一九三

中國戲的藝術價值

看電影只能看一次，很少影片能使人看第二次。看戲却不然，看戲可以上癮。尤其是中國的古典戲劇，看中國戲上癮之後可以變成戲迷，一齣戲看了再看，百看不厭。爲什麼如此？這裏邊當然有一個祕密。

這個祕密可以用一個具體的比喻來加以說明：拿一張照片來跟一張藝術家的名畫比一比，看照片只可以看一次，看名畫却是百看不厭的。這是因爲，照片只是所照攝的現實事物的寫真，我們看照片是看照片裏的事物，看名畫却不單是爲了看畫中所畫的是什麼，同時也是爲了欣賞那畫家筆下的藝術創造。這兩種欣賞的立場是根本不同的。

同樣，看電影只能看一次，是因爲看電影普通並不是爲了欣賞那影片的攝製藝術，而只是爲了看那影片的故事內容。反之，看中國戲，除了劇情故事，主要的欣賞之樂實在是在看那表演人員的技藝。這兩種不同的欣賞心情，正是寫實的戲劇與寫意的戲劇的藝術價值不同之處。

中國戲劇是寫意的，這幾乎是一句老生常談。但是，什麼是寫意？這却不是三言兩語所可解釋的。有人說：寫意者，「不求形像，但求神似。」所謂「形像」，這容易明白，即畫虎像虎，畫貓像貓，裝人像人，裝鬼像鬼之謂。但是，什麼是「神似」？這又難於一言以蔽之了。

勉強把所謂神似加以解釋，我們可以說：神似者，是對於所描繪的事物並不須要纖悉畢露刻畫入微，而只是把它的大致輪廓加以點畫，却把這輪廓中的要點加以擴大的傳神的描繪，因此，它不能像照相一樣傳真，但那不傳真的描繪却反而比真正的寫實更神完氣足，栩栩欲生。

舉例來說，狄斯尼的米凱鼠，畫的並不像真正的小鼠，可是它却比真小鼠的寫實畫像更神氣。梅特林克的「青鳥」一劇，把一個演員從頭到尾都扮成一隻鳥的模樣，但是無論如何總是扮得既不真像，也不好看。反之，中國戲中的孫悟空，並不真正扮成猴子的模樣，只是把一隻猴子的特色縮寫成一張圖案化了的臉譜，畫在扮演孫猴的演員的臉上，却比真猴子還更有美猴王的神氣。

藝術創造的力量便是這樣動人的。這幾乎有點近於神祕，然而這神祕的力量却實在存在。「三岔口」一戲中，店主東劉利華與投宿客人任惠堂兩人在黑暗中摸黑廝打，在中國戲的表演中，台上既無佈景，燈光也是照明如晝，一點沒有黑暗的實物表示，黑暗中表示只摻雜於劉任兩人的打鬥動作中，可是連西洋人看了也會逐漸忘記他們是在強烈舞台燈光之下觀看摸黑廝打。這便是寫意派的中國戲劇的藝術創造能力。

當然，爲了真正了解中國戲劇這種藝術價值，必須兩個前提條件：第一是演員必須有此高度的藝術造詣，同時觀衆也必須能有欣賞這樣藝術造詣的素養。譬如「霸王別姬」這齣戲，在中

國，近三十年來是一齣盡人皆知的好戲，可是中國藝術團這一次在歐洲上演它，却不能像「三岔口」或「大鬧天宮」這兩齣戲一樣受人歡迎。記得當年看楊小樓演這齣戲，楊小樓扮演的楚霸王，有人說是活霸王，他表演楚霸王升帳，站在戲台口轉身向裏，兩脚似動非動，作了個提步登階的姿勢，地位起初並無移動，背後只有一點穩如泰山的搖曳，威嚴大方，一望而立即覺得這是個蓋世英雄的身份，真是個活霸王。

霸王升帳之後，決定兵發沛郡，吩咐衆將：「起兵前往！」念這四個字的時候，背後的靠旗隨着字句的停逗一搖再搖，那神氣威風幾乎使你覺得，好像戲台上的地板都在霸王的腳底下隨着他的身子顫動而顫動。

霸王吩咐帶馬，戲台上的龍套只把一根馬鞭遞在霸王的手裏，霸王作了個上馬的姿勢，那姿勢，由楊小樓演來比蓋叫天簡單的多，可是楊小樓的姿勢，一望而知是楚霸王騎馬，而且所騎的是千古知名的烏騾馬，雖然這烏騾其實永遠不會出現於舞台之上。藝術力量感人之深，當那表演者的造詣達到這樣登峯造極的地步時，則確實如此。

可是，有了這樣有造詣的演員，仍舊必須有能領略這樣的藝術的修養的觀衆。記得前輩的戲評家講述楊小樓在上海露演「霸王別姬」的故事，說他第一次到上海，演出並不成功，原因是上海的觀衆愛看熱鬧，楊小樓的「別姬」並沒有開打，項羽與漢軍交鋒，每次遇見漢軍將官只有一

兩下交手，便告結束，上海人都以為他偷工減料，瞞騙外行！

楊小樓鑲羽北歸，蓋叫天却在上海演出了「別姬」，那就熱鬧得多了。可是楊小樓再去上海，再上演「別姬」，仍只是不多幾套好像偷工減料的對陣，上海人却對他大為歡迎了。因為，在看過蓋叫天的「別姬」之後，他們才明白楊小樓所表演的才是真霸王，霸王蓋世無敵，漢軍之中沒有他的對手，他本來不應該與任何人廝殺得難解難分的。蓋叫天的「別姬」熱鬧得有點像「長坂坡」，可是他所扮演的項羽已經不是楚霸王，而是山大王了！這是上海人欣賞京戲的能力的進步，却不是楊小樓演技的改良。

演技造詣登峯造極不容易，「三十年可以造就十位狀元，却造就不出一位名伶」，因為狀元的製造只需要一篇文章做得好便可以春風得意，一位成功的名伶却需要不折不扣的十分真本領。可是，演技的登峯造極難，欣賞演技的修養却並非難事。大致說來，好戲人人會看，只要演得好，誰看了都是好，觀眾的眼睛是雪亮的，其唯一的差別只是欣賞的程度有深淺的不同而已。

梅蘭芳演一齣「二堂捨子」，一出台簾，台底下便是滿台彩。這一方面是由於梅蘭芳的名氣，另方面也是因為梅蘭芳所扮演的王桂英，那天生美麗的面龐，不假做作的端莊姿態，一望而知是個一品貴婦，誰也沒有這麼好的賣相，就連那最不懂戲的人也一看便覺得他的戲票價錢沒有白花。

梅蘭芳如此，四大名旦的其餘三位以及其他一切成功的名伶，也真有其各自的所以成名的獨到之處，雖然路數不同，優長互異，各有各的好處。但在觀眾的眼裏，只要他的技藝的修養已經登峯造極，便都不難獲得有口皆碑的賞識。

同是一齣「玉堂春」，由梅蘭芳演來，你會覺得這樣的玉人有此遭遇，誰都要為她一灑同情之淚；由程硯秋演來，你會覺得真太淒慘了；由荀慧生演來，你會覺得這小妮子真可愛；由尚小雲演來，你會覺得這受盡折磨的婦女到底不是沒有骨氣的下流胚。四個人把同一腳色演成四種不同的性格，但因為他們的技藝都臻上乘，誰看了都能同樣的欣賞。

四大名旦之外有一位小翠花，是專演花旦的。花旦在京戲界中本來是最不上台盤的行道，可是小翠花的名氣却幾乎與四大名旦並駕齊驅。他演一齣「坐樓殺惜」，那閻婆惜一出台，照例是抵着嘴似笑非笑的把兩隻銅鈴似的大眼睛往台底下一掃，你一望便得承認這是中國的瑪麗蓮蒙露。

一位成功的演員，對於他所扮演的腳色，要能體會入微，不單是全劇中的性格，就是最微細的一舉一動，他也能把那腳色的身份人品刻畫的像放大鏡似的一樣顯著。同是一個黑頭，李達上場時，一聲「嘿！」手持摺扇挑簾而出，架子威風，可是免不了賊眉鼠眼，一望而知是位山大王。如果是焦贊，一聲「嘿！」要變成「得」（讀「得唉」），挑簾而出，架子則除了威風，魯莽，像李逵一樣，却必須有將軍的氣概而不能像山大王。如果是「鐵龍山」的姜維，則簾內的一聲「得」

又要變成「威」了，上場起霸，姜維的氣概則不單不是山大王，是一位將軍，而且是一位三軍的主帥了。

這「嘿」、「得」、「威」三個字的差別雖小，但是已經代表了三種不同的性格，比這更複雜的表演自然是代表更複雜的情節的。而無論如何微細或如何複雜的情節，由一個成功而認真的演員演來，不論主角配角，同樣都能有最精彩的表演。「擊鼓罵曹」的主角是禰衡，禰衡擊鼓的一段，那鼓聲十分好聽，但鼓聲的意義却是要靠曹操的身段來表現的：那曹操離席下位，觀看鼓吏（禰衡）擂鼓，始而是氣憤，繼而是驚訝，再聽則時而愛惜，時而憤惱，時而猶豫遲疑，時而怒氣填胸，時而躊躇得意，時而殺氣升騰……那曹操的奸、偽、欺詐，外表豪宏，內心狹隘，一如如繪，但所有的描繪都不見於文詞，只見於那飾曹操的演員身段。

「空城計」的主角是老生諸葛亮。但諸葛操琴的一段，城樓下的司馬懿一聽琴音，馬上發生極大的興趣，因為他要抓住這個機會，從琴音中來判斷西城的虛實：他始而聚精會神，繼而心中狐疑，終而失望却步，再聽，再想，忽而前進，忽而後退，進退兩難之間，不單他的身眼手髮步要配合着諸葛亮的琴音舞蹈，而且要跳出一齣空城計中司馬懿的全部心情。這要用寫實的手法來描寫幾乎是不可能的，至少，就是可能也定然無此美妙，而且妙的是在這一大大段表演中，全部只有音樂與身段，連一句台詞都沒有。

中國戲的鑼鼓

戲劇，古稱戲曲。顧名思義，可知中國戲劇的形成，實由兩大來源：一方面是戲，一方面是曲。戲是舞蹈，曲是歌唱。舞蹈與歌唱都是抒情的，不宜於敘述故事，爲了便於敘述故事，不能不加入一個新因素——話白。因此，完全的中國戲劇是唱、唸、做三者俱備的，這是世界上最完備的戲劇形式。

中國戲劇來源於戲與曲的合併，在音樂場面的組織上，其特徵尤其最爲顯著。以京戲而論，京戲的音樂場面向分文場武場，文場包括吹彈拉的絲竹樂器，武場包括打奏的金革木樂器；前者是伴唱的，後者是隨舞的；兩者合而爲一，形成完全的中國戲劇伴奏音樂，然而兩者混合應用至今仍是部份的。在伴唱的時候，文場的絲竹樂器是主，鼓板鑼鈸只用以陪襯節奏；在伴舞的時候，武場的金革木樂器是主，琴與笛以及其他絲竹樂器則甚至可有可無了。

可是，雖然如此，中國戲劇中的音樂伴奏，儘管樂器的製作簡單，也有其十分可貴的特殊成就，尤其是鑼鼓。中國戲中如果沒有鑼鼓，簡直無法想像有什麼更簡單的方法來形容周瑜的英俊，張飛的魯莽，張君瑞的倜儻風流，或楊玉環的婀娜多姿。因爲，抒情雖可藉助歌唱，表做却非用鑼鼓以爲起止頓進旋轉的節奏不足以有效的發揮。

鑼鼓的應用是中國戲劇表演中的特殊成就。它的應用目的，止於爲舞蹈與歌唱節導，但應用的方法，由於積年累月的經驗淘煉，却也十分複雜而講究。一般的說，鼓是導進的，鑼是示止的。在表情上，鑼表怒，鼓表驚。但鑼鼓的聯合應用，其方式則變化極多，這便是所謂「鑼經」。

鑼經本來指的是全部武場的樂譜，包括鼓、板、鑼、鈸等一切節奏打擊樂器。但名爲鑼經，可知它的情調表現中心，主要實在於鑼：以小鑼爲主體的鑼鼓點表示斯文，幽閒，安靜，女性，或小氣派；以大鑼爲主體的鑼鼓點表示威武，莊重，嚴肅，衆雜，或大氣派。

文人登場，伴奏的音樂大抵用小鑼，武將出現則幾乎非用大鑼不可。女人上場，除非是巾幗英雄，絕少用大鑼。「三娘教子」的王春娥，「花園贈金」的王寶釧，都是幽閒安靜的人，所以都用「小鑼上」，而且鑼鼓的尺寸極慢，男子絕不如此。「打金枝」的公主用「小鑼慢板奪頭上」。這是因爲她不只是女性，而且是極有身份的公主。「三堂會審」的玉堂春上場用「大鑼慢長錘」，這是因爲所來之地是公堂，是個十分嚴肅鄭重的場面，爲了表示嚴肅鄭重，小鑼才被犧牲，而改用大鑼的鑼鼓點。

反之，皇帝正式臨朝，平常是用大鑼「打朝上」，或「大鑼打上」，「大鑼抽頭上」；但如果是比較幽閒的場面，如「上天台」的皇帝，或「金水橋」的皇帝，則改用「小鑼帽兒頭上」了。「失街亭」一戲，諸葛亮第一次出場，是升堂點將發兵，這是個至極威武嚴肅的場子，所以

用大鑼，「發點上」；但第二場召喚馬謖私房訓話，雖然仍是個莊重的場面，但與前場比較，却寧靜的多了，所以這一場諸葛亮上場便改用「小鑼打上」了。

從這一點看，小鑼與大鑼的點子分別，在於劇中人的性格身份，也取決於劇情。而劇情大致相同的時候，就要返回來看劇中人的身份了。譬如，同樣是表示走路，太監或小官員或甚至「定軍山」的劉封用「小鑼六么令」，「捉放曹」的陳宮曹操，「轅門斬子」的余太君八賢王，却要用「大鑼慢長錘」了。同樣表示急促，「打櫻桃」的老生跑上用「小鑼長絲頭」，「戰宛城」的敗軍之將張綉見曹操一場用「小鑼急三槍」，可是「失街亭」中馬謖二次上場，「長板坡」文聘出場，却要用「大鑼水底魚」，「空城計」趙雲出場用「大鑼急急風」了。「轅門斬子」楊延昭也是這樣上法，是因爲要形容他急於要斬楊宗保。

小鑼與大鑼的分辨極易，稍微聽慣一點中國戲的人誰都可以一聽便知。而一聽鑼鼓的聲音，那台底下的觀衆，只要不是第一次入場看戲，馬上便可以知道那行將上場之人是文是武，是男是女，是朝廷大員元老重臣還是微末閒人平民百姓，是英雄俠義還是小偷扒手，那行將表演的故事是家庭瑣事兒女私情還是國家大事政治戎機，是安閒清靜還是掀天風波。「小鑼乍采」，這一定是大規模的人物，如「打砂鍋」的小官，「五花洞」的矮子知縣，或「羅鍋子搶親」的羅鍋子，「大鑼四擊頭」這一定是武將起霸。場上完全沒有鑼鼓「冷場」而上，這是「法門寺」大審

中的賈桂——小丑。「風入松」的曲牌一吹，這一定是操畢歸來或行軍中的軍隊，譬如「槍挑穆天王」的穆桂英，「岳家莊」的番將，或「胭脂虎」中的龐助。

當然，鑼鼓點除却表示劇中人的身份品格與劇情氣氛，也與劇中人當時的情緒變化有關。譬如上面所說的鑼表怒鼓表驚。此外更表示下面接下去的動作或唱唸的引導，譬如「大鑼撕邊」是表示偷行，如「惡虎村」的黃天驕夜行，「陽平關」黃忠的偷營放火。「大鑼長尖」是表示下面大抵是唸白。「倒板頭」則表示下面將接唱倒板。但這些鑼鼓點的意義，只需要相當程度的接觸，大致上是很快便能一聽就懂的。

說胡琴

中國戲的伴奏樂器，種類不多，但絲竹管絃以及節奏打擊樂大抵俱備，與西洋樂隊大致無異。只有樂隊的組織，中國與西洋却極不相同：在西洋，樂隊的指揮有獨立的指揮；在中國則樂隊的指揮操之司打單皮的打鼓佬，這是十分特別的。

然而，近年以來，由於西洋影響勢力的過度膨脹，國樂的不斷衰頹，甚至國樂的真正組織內容也有點逐漸被人遺忘了。舉例來說，以京戲為例，國人對於京戲音樂的主體，無論內行或者外行，已經逐漸忘記它應該是鼓板，而反認為應該是胡琴了。譬如，在京戲的表演中，樂隊（即音樂「場面」）的坐位本有一定：文場（即琴絃）在左，武場（即鑼鼓）在右，打鼓佬一定在中間最靠前方的首位上。但在海派的表演中，打鼓佬則已退入碧紗幕後，胡琴與二胡反而仍留台上，而琴師的姓名甚至有時也竟與主要演員的姓名並列了。

這種現象，自然也與重在做工的武戲的落伍，以及重在唱工的文戲的抬頭，大有關係。做工非鑼鼓不可，唱工却非胡琴不可。因此，由於文戲的抬頭，九龍口上的打鼓佬，已經被胡琴名手爭越在前；其結果，京戲中的唱工大有進步，做工却反而因為鼓手的退步漸漸由舞蹈變成與話劇中的寫實派表演愈走愈近了。

可是，胡琴本身却也未嘗因此長足進步。胡琴由軟弓改用硬弓，這是一大進步。但這個改進仍是一世紀以前的舊事，人說王曉韶創用胡琴（這本不可靠，說另詳），本用軟弓，名數手劉家福之弟子李四始創硬弓，王李二人的生卒年月都不可考，硬弓的發明年月更不可考，但自京戲鼻祖程長庚時代，胡琴已用硬弓，可知此一大進步本非近事。

硬弓發明以後的胡琴，只有旁枝細節上的陸續改進，但大體上變化頗少，製造方法，至今也仍極簡單。北京的胡琴製造最講究，因此，「京胡」與「京戲」齊名。京胡的作坊集中北京前門外的打磨廠與和平門外的琉璃廠一帶，最老的一家叫「文盛齋」，已經有一百五六十年的歷史。但是，最嚴格的製作標準也不過是規定竹擔一定要用五節的紫竹，長度須有一尺六寸（市尺），最後一節因為要插入發音的竹筒，標準長度三寸三，長則音底，短則音高。竹筒的圓徑大小有一不薄的部份，如此而已；但一切選料，製作，都只憑工人的經驗技術，並沒有科學的標準。

這樣的樂器，現在是京戲中的主要伴奏樂器，但它是什麼人發明的？直到現在為止，大家都還沒有弄清楚。向來的流行傳說，一致認為這只是最近一百年間的事，因為原始的京戲本來不用胡琴伴奏，而是用笛子的；所以後來雖然改用胡琴，胡琴仍有上手笛子之稱，月琴則稱為下手笛，合稱為雙手笛。直到程長庚時代，四喜班有個王曉韶（蘭山），才首創胡琴以代替笛子。這

個傳統說法自然是不可靠的，因為它所說的只是已登大雅之堂的京戲，並不是民間的京戲。齊如山的「京戲之變遷」一書中有一段記載說：

「關於皮黃用胡琴笛子一層，尙君和玉對余言：尙君在科班時，聞之高老四云，曾聽見他哥哥高太和說過，皮黃原係用胡琴。在嘉慶元二年間，皇帝以為腔調既名為二黃，與二皇相同，彼時正有太上皇。戲中所用胡琴，又係兩根絃，一為老絃，一為子絃，名字聲音，又與老賢子賢相同，無論那一根絃斷，意思都不好。特旨廢去胡琴，改用笛子，大家不敢不遵，於是皮黃盡用笛子矣。到同治元年，皇帝自己會唱，以為笛子不能發展腔調，又命改用胡琴，所以到現在又都用胡琴了。」

從這一段話看，可知來自民間的京戲，本來就有胡琴，與現在仍在民間流行的梆子戲之用「胡胡」是一樣的。這胡琴所以名為胡琴，是因為它的發明人是西口胡母之。這胡母之是何許人？無人詳知。因此，一般喜好望文生義的文人，近來又流行認為「胡者胡人之謂也」，因此認定它本是由外國傳來的一種樂器。可是，在我看來，胡琴雖然本非中國土產，看它被列入大雅之音的時間之晚，這雖可確信無疑，但胡琴之胡却非胡人之胡。胡琴二字的發音與西洋的梵亞林極為相似，這兩種樂器可能都來自中東，傳入西洋的成為梵亞林，流入中國的便變成胡琴。因此胡琴應該老早已經是中國的舊有樂器。等到秦腔的梆子戲中又採用了一種由西北胡人的類似胡琴的

樂器，這種新胡琴便被稱爲「胡胡」了，這「胡胡」之胡才是胡人之胡。

原始的胡琴，製作比現在的形式不會更簡單：兩根絃，繫在一個竹筒或椰子殼上，用一根馬尾繫成的弓子拉之而使發音。經過長時間的進步改良，這胡琴的基本構造並沒有大的變化，可是八音俱備，音聲悠揚響亮，已經十分可以配合範圍不太廣闊的舞台表演伴奏的需要了。

可是，在比較大的舞台上，譬如曠野中的戲台，胡琴或胡胡的聲音仍嫌不够強大。這種野台戲中的主要伴奏樂器自然不能以這樣的琴爲主，而必須求之於鼓板。這個傳統的原始樂隊組織，一直保持到早期的京戲中。京戲的表演雖然已經由野台搬入有戲院建築的舞台，樂隊的組織仍是保持着以打鼓佬爲首的傳統遺風。

這傳統風氣，保持到民國初年左右，武戲逐漸落伍，文戲開始盛行，打鼓佬的身價跟着一天一天底落，琴師的行情却一天比一天看漲。至今名角唱戲，他們的琴師幾乎已經與主角一樣知名。譚鑫培的琴師陳彥衡，余叔岩的琴師李佩卿、王瑞芝，梅蘭芳的琴師徐蘭園、王少卿，孟小冬的琴師孫佐臣，譚富英的琴師耿少峯，程硯秋の琴師胡鐵芬，張君秋の琴師何順信，馬連良的琴師李慕良，楊寶森の琴師楊寶忠……這都是近代和當代的知名胡琴名手。

胡琴的地位既然一高千丈，京戲舞台上的風氣便也跟着發生變化。名琴師的手藝重在包腔隨調，唱的人與拉的人合作無間，天衣無縫。海派的胡琴却開始了另一條新路：琴師與主角有時甚

至是台上亂搶風頭的。打鼓佬失却指揮樂隊的威信，琴師可以隨便故意賣弄花腔討好觀眾，既不管台上演員的表演，也幾乎是完全不顧劇情的。票友演戲尤其往往如此。

二簧的來歷

北京的地方戲，簡稱做京戲。京戲，從它的流傳範圍與藝術成就來看，是中國古典戲劇的標準代表。因此，像京白之被公認為「國語」一樣，京戲可說是中國的「國劇」。

這個國劇的身份至今尚未像國語一樣被公開承認，因此始終仍稱做京劇。一稱「皮黃」（有時也寫做「皮簧」），或稱「二黃」（有時也寫做「二簧」）。它起初盛行於北京，但因來自民間，來歷却不十分可考。據說，它原來是由湖北傳入北京的，所以稱做皮黃，皮即西陂之皮，這是湖北的「西陂腔」，陂字後來簡寫為皮；黃即黃岡之黃，黃岡是湖北的「黃腔」的發源地。但據楊靜亭的「都門記略」（道光廿五年初刻本）：「黃腔始於湖北黃陂縣，一始於黃岡縣，故曰二黃腔」。楊氏所云，不知何所根據，但是，總而言之，一向流傳的說法大致都是認為京戲是起源於湖北的。

中國的地方戲，往往是因地得名的，如「崑曲」，「弋腔」，「漢調」，「徽調」，「秦腔」，「越劇」，「川戲」，「紹興戲」，甚至「京戲」。因為京戲又名皮黃，二黃，因此有人聯想到它的原始來歷與湖北的西陂，黃陂，黃岡有關，這是十分自然的。

可是，西陂是否即西皮的策源，這本不無問題，而「黃腔」是否即「黃陂」或「黃岡」之腔？這却更有問題。近人王二渠的「腔調考原」一書，雖也認為「二黃」是由湖北傳到北京的，但却主張「黃腔」本是「湖廣腔」的急讀。如此，則「黃」也者其實是「湖廣」二字的反切，似乎又與黃陂黃岡并無關係了。

因此，近人杜穎陶，又以為「二黃」者，實即「宜黃」的別寫。他的根據是京戲名伶程硯秋所藏舊抄本戲曲中，二黃腔調有書為「宜王」者，有書為「二王」者，江浙人讀「二」如「宜」，讀「王」如「黃」，而伶人常寫別字，如文武「代」（帶）打，斷「背」（臂）說書之類，故認為「二黃腔」應是「宜黃腔」之誤。他認為清嘉慶時的「嘯亭續錄」中有「近日有秦腔宜黃腔亂彈諸曲名」語，可見當時二黃的正字應寫做「宜黃」是向有人知道的。但杜氏認為宜黃腔是由弋陽腔變來的，這却又與京戲由湖北傳來之說不大相合了。

另外，除却以地方名戲的習慣之外，中國戲中也有以音樂特徵為戲劇派別名稱的習慣。如「絃索調」，「吹腔」，「梆子」，「大鼓」，……之類是。因此，上述的王二渠先生便主張京戲的「二簧」應該在黃字上加竹頭，因為它本非「黃腔」。主張這一說法的，有人比王氏的考證更進一步，認為「二簧戲初到舊都時，彼時尚無胡琴，沿習仍按照崑曲，以雙笛和戲，雙笛發音，一高一底，聲調翱翔，如鳴笙鼓簧，故曰二簧。」（說見戲劇月刊第二卷第七號吳幻蓀「吟碧館劇譚」。）

這樣一來，二簧（京戲）來自湖北之說，根本成了問題。可是，這裏却又發生了一個新問題，即：京戲起初是用雙笛托腔？還是用胡琴托腔？

京戲起初用雙笛托腔之說，這是向來人云亦云的。只有名京戲研究家楊中曾提出過異議，他在「顧曲雜言」中說（見戲劇月刊第一卷第十號）：

「相傳皮黃初入燕京，以雙笛隨音，繼乃易以胡琴，已故伶工玉芳楊壽長，均如是說，且云幼年目擊其勝。余客宣南，詰之老伶劉景然，景然不知也。景然與玉芳年相若，於壽長爲前輩，（壽長父岷丑楊三，與景然爲同輩，）在梨園行有長者之稱，其言不能盡僞。懷疑頗久，偶閱品花寶鑑，其中言亂彈戲則云配以胡琴，初無雙笛之說。按品花寶鑑一書，雖無年代可考，其著書時代，不在咸豐之末，計與皮黃入燕，恰在同時……果是時有雙笛隨音之事，斷無書中反言胡琴之理。大抵老伶惡習，喜以誑語戲人，受其欺者，不可勝數，又不僅雙笛已也。」

齊如山的「京戲之變遷」一書中，也記載有京戲起初本即用胡琴伴奏的另一說法。（見上文十三頁）

這樣說來，京戲原來用雙笛托音之說不但可疑，而且京戲之稱做二簧，更有可能是因爲它原來伴奏音樂，主要是胡琴，胡琴有老絃子絃，即內外二絃，故稱二簧，也正未可知。這一猜想，固然是妄加揣測，但我瀏覽前人在故紙堆中尋章摘句的考據，深覺他們的最大缺點常常是像古典

派的動物學家一樣，不是想把動物的起源一律都要求之於諾亞的方舟，便是妄想證明人類的老祖宗無例外的都來自高加索，這種考據大致上是多此一舉的。

事實上，我們走遍全中國，看遍中國各地的地方戲，不難發現一件極大頭痛的事：中國各地的地方戲，大同小異，它們彼此之間的影響關係，你往我來，至今已經不容易詳細追究。若必尋求脈絡，只有一個大脈絡是共同的，即它們的發展軌跡，同是由曠野荒郊的野台戲，一變而爲民間戲園上演的戲劇，再變而爲貴族戲台上演的雅樂。在不同發展階段上的特徵差異極大，在同一發展階段的特徵却大致相似，彼此之間的影響假借，幾百年來已經十分糾葛不清。在未擢升到高雅之堂之前，照例民間戲劇不爲文人雅士所掛齒，因此，圖書文字中的史料照例無可稽考，也絕少可信。

說二簧傳自湖北，不過是「京戲尙楚調」一語的引申。認爲二簧源出徽調，則不過是二簧的發展達暴富肇自四大徽班之被逐出清室宮庭而與當時在民間流傳的京戲合流。其實，照我的看法，京戲在程長庚之前應早有其原始的形式。這原始形式何來？與其硬下斷語，不如闕疑。看京戲本之大抵採自岷曲秦腔，我們毋寧說這是上流社會的戲劇與下層社會的民間戲劇的匯流更爲正確。這上流社會的戲劇，是當時的岷曲夾雜了一點四大徽班的徽調與楚調；至於基本的下層社會民間戲劇，則無疑的是張二奎的無名京戲夾雜了一點當時流行的秦腔。這四不像的東西幾十年之間揉