

中國戲曲史

周貽白



永祥印書館刊



中國戲劇小史

周貽白

編主 范 泉
庫文識知年青

種六十第 輯一第



刊館書印祥永



3 0664 8001 7

中國戲劇小史 目次

第一章	中國戲劇的形成……………	(一)
第二章	唐宋間的戲劇……………	(二)
第三章	南戲與北劇……………	(三四)
第四章	明代戲劇概況……………	(五)
第五章	崑曲與亂彈……………	(六)
第六章	皮黃劇的勃興……………	(七)
第七章	文明戲與話劇……………	(九)
第八章	中國戲劇前途的展望……………	(九)

第一章 中國戲劇的形成

有人說，中國戲劇，已經有三千年的歷史，其最大根據，便是春秋時代楚國優孟爲孫叔敖衣冠的一段故事，據史記滑稽列傳載：「優孟，故楚之樂人也，長八尺，多辯，常以談笑諷諫……楚相孫叔敖，知其賢人也，善待之，病且死，屬其子曰：『我死，汝必貧困，若往見優孟，言我孫叔敖之子也。』……往見優孟，優孟曰：『若無遠有所之！』即爲孫叔敖衣冠，抵掌談語，歲餘，像孫叔敖，楚王左右，不能別也。莊王置酒，優孟前爲壽，莊王大驚，以爲孫叔敖復生也……乃召孫叔敖之子封之寢丘……」這段故事，的確有點像是戲劇。因爲戲劇的原理，是過去事實的複現。伶人在舞台上所表現的，無非是故事中人物的模仿。優孟既能以孫叔敖的衣冠而抵掌談語，竟使楚王左右不能辨別，其技術當必不差。然而，嚴格地說來，優孟所模仿的，不過一個孫叔敖而已。

他並不曾以孫叔敖的經歷編爲故事，而作重複地再現，故雖能像真，卻非真正的戲劇。

真正的戲劇應該是一種怎樣的形式呢？根據 Clayton Hamilton 的戲劇論所下的定義說：「一篇戲劇，是一段特意做來在舞台上，觀衆前，用優人來表演的故事。」這定義，在中國戲劇說來，雖未十分確切，但戲劇的表演，必須有故事作爲骨幹，則實爲不刊之論。關於此點，如果細心考索起來，則所謂中國戲劇的三千年歷史，至少要減少二千年。這並不是我們自認落伍。因爲根據記載，中國以優人表演故事，在唐代才有一種具體的形式。而劇本的產生，卻須下推至於宋代。雖然歌舞兩項，遠在春秋之前即已發達。但其中心不在故事的表演，所以不能認爲是戲劇。不過，中國戲劇的形式，向來偏重歌舞。雖有故事，也是借歌舞的音聲姿態而表現出來。這情形，就拿現在的皮黃劇來看，也還是這樣。（話劇除外）因之，中國戲劇的形成，雖在唐宋時代，而其胚胎的孕育，卻早在歌舞方面種下根源。

歌與舞，本來是兩項獨立的藝術。其合爲一道表演，當爲插入故事而成爲戲劇的初步。這情形，在中國發生得很早。呂氏春秋載：「葛天氏之樂，三人操牛尾，投足而歌八闕。」又「陰康氏作爲樂舞，以宣導其民。」葛天氏，陰康氏，在中國爲上古時代，遠在神農氏之前，其說若果可信，則「載歌載舞」之風，由來已久了。但此說或起於傳聞，不足爲據。惟呂氏春秋作者呂不韋爲秦時人，既然有此一說，至少周秦時代當已如此。至於以舞蹈的姿態與歌曲的音聲來表示一項特殊的意義，則周初卽已有之。禮記文王世子載：「下管象，舞大武。」鄭玄註曰：「象，周武王伐紂之樂也。以管播其聲，又爲之舞。」象字，可作象徵其事解釋，並非如實表演，何以見得中國的大聖人孔夫子，曾經有過解說，據史記樂書載：「賓牟賈侍坐於孔子，孔子與之言及樂……子曰：『居，吾語汝！夫樂者，象成者也。總干而山立，武王之事也。發揚蹈厲，太公之志也。武亂皆坐，周召之治也。且夫武始而北出，再成而滅商，三成而南，四成而南國是疆，五成而分陝，周公左，召公右，六成復綴以崇天子，夾振之而四伐，盛威於中國也。分夾而

進，事蚤濟也。久立於綴，以待諸侯之至也。」據此，可見中國的歌舞趨向於故事表演的一斑。

中國戲劇的演員，舊名俳優，又名優伶，簡稱爲優。這稱謂的來歷，也是從古代的歌人舞人相沿下來的。前引「優孟爲孫叔敖衣冠」便是姓孟或者名孟的俳優。其他見諸史傳的，尚有優施，優旃，都是因其爲俳優而在姓或名上冠以優字。這種人除了能歌善舞之外，有時也說說笑話，替人家解解悶。在君王面前說起來，便是一種弄臣，完全是娛樂別人的一項職業。不過，他們有便給的口才，靈敏的感覺，常常借着一件事，來對君王加以諷勸或譏刺。比方秦始皇時，想要起建一所大的花園，東至幽谷，西至雍陳倉，地位包括很廣。這無疑地是一件勞民傷財的事。於是他的弄臣優旃說：「很好！最好是在花園裏養許多禽獸，如果有了寇警，可以讓麋鹿用角去抵觸他。」秦始皇知道這是一種諷刺，於是把這個意思打消。

歌舞既合爲一道，又有這種善於詞令的俳優，戲劇的發生，應該只是指顧問事。

然而，歌舞只是歌舞，俳優只是俳優，他們只從單方面邁進，而不曾聯合起來。其間最大的原因，便是故事的表演，尚不爲人重視。這情形，一直延長到漢朝，仍是如此。比方當時的樂曲，便可以分爲好幾類。據文獻通考載：「一曰大予樂，郊廟上陵用之；二曰雅頌樂，辟雍享射用之；三曰黃門鼓吹樂，天子宴羣臣用之；四曰短簫鐃歌樂，軍中用之。」此外尚有騎吹橫吹等名目，騎吹爲車駕出巡時的進行曲；橫吹，係軍中馬上所奏。不但樂曲分類如此，而且，這時期的外族音樂，已開始流入中國。樂曲的音律，亦漸趨雜亂。據中華古今注云：「橫吹，胡樂也。張博望入西域，傳其法。」又樂器方面，亦有來自外族者，如琵琶，胡笳，羌笛，實其最顯著的三項。

漢朝的舞蹈，今所知者，僅爲祭祀或慶祝時所用的一種儀節。而且多係沿用前代遺製或改其名稱。如文始舞，卽爲韶舞的改名。（孔子在齊聞韶，三月不知肉味，卽指此）五行舞，則仍爲秦時舊物。他如武德舞，巴渝舞，四時舞，雖或指功勳或按時地，而係當時創作。但非具體表現。惟公莫舞一種，相傳漢高祖與項羽鴻門之宴，項莊

舞劍，項伯隔之以袖，且語莊曰：「公莫！」因創爲此舞。其間雖略含故事意味，仍非如實表演。故只能與「象」、「武」之類作同等觀。不能即認爲戲劇形式。

漢代之戲劇既無跡象可尋，然促成戲劇創始之事物，則已漸呈端緒。這便是與當時樂舞爭勝一時的所謂百戲。百戲者，即古之散樂。其門類包括頗廣，據張衡西京賦所列名目，有扛鼎、尋撞、衝狹、驚躍、跳丸、走索、吞刀、吐火、曼延等等。其中除曼延一種，係假作龍蛇及諸獸之形，有如今日之掉龍燈、舞獅子外，其他全屬於武技的表演。非但無故事可言，抑且無模仿的動作。如扛鼎，即今之大力士舉仙人担之類；尋撞，即今之爬竿上高；衝狹，即今之穿刀門之類；驚躍，即今之跳高或翻觔斗。他如跳丸走索，吞刀吐火，皆今之江湖賣解之流所優爲者。以後之戲劇，雖或含有此類雜技，但非促成戲劇表演故事之主力。惟當時有一種所謂角觝戲，傳係六國時所造，其初本爲二人頭帶面具，互相角力。因面具上有角，借象古代蚩尤之形，故一名蚩尤戲。到了漢代，則已加入故事成分。西京賦云：「東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救，扶邪作蠱，於

是不售。」關於此事，西京雜記記載較詳，據云：「有東海人黃公，少時爲術，能制御蛇虎。佩赤金刀，以絳繒束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不復能行其術。秦末有白虎見於東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，乃爲虎所殺。俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角觝之戲焉。」然則東海黃公本爲一種類似歌舞的散樂，漢帝取爲角觝，當因其最後須與虎鬪，故扮成其狀以競技。又西京賦云：「女娥坐而長歌，聲清暢而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。」李善註：「女娥爲娥皇女英，洪涯爲三皇時伎人。」此亦散樂之一種，似卽以故事插入歌舞中而表演。雖一坐一立，不會述明其動作，但歌舞者已有模仿故事中人物之裝扮，則可斷言。關於上述兩項，在中國戲劇言之，實已有單純的歌舞及角觝，應用故事中人物爲其形態，漸趨向於故事的表演。不可謂非中國戲劇史值得注意的一點。但王國維宋元戲曲考卻以爲「仙怪之事，不得云故事。」這一點我卻不敢贊同，按戲劇之表演，但能情節貫通，原不必以仙怪非之。如古希臘悲劇，本起於宗教的表揚。其劇本取材，多屬神話。甚至神人不分，

鬼魅雜出。卽中國戲劇全盛時代之元人雜劇，其中亦有「神頭鬼面」「神仙道化」等科，未聞人有異詞。況且女娥洪涯，並非完全的仙怪，東海黃公，實爲擲揄巫覡之術不售。尤不當與仙怪視同一例。否則此種僅有的根源，亦將失其考索的依據了。

六朝時代，（吳東晉宋齊梁陳，皆以金陵爲都城，故稱六朝。）散樂愈加發達。但因朝代屢更，不能作正常的進展。故雖各代俱有樂曲流傳，然皆與故事的扮演無關。惟梁時有所謂「上雲樂」，唐時李白曾有擬作一篇，胡震亨註云：「梁武帝製上雲樂，設西方老胡文康，生自上古者，青眼高鼻白髮，導弄孔雀，鳳凰，白鹿。慕梁朝來遊，伏拜祝千歲壽，周捨爲之詞。」周捨所作之詩，今尙存樂府詩集中，正如胡註所云。由此可見，歌舞應用故事爲形態，已漸趨具體。不但舞者扮爲老胡而作青眼高鼻白髮，甚至孔雀，鳳凰，白鹿也是由人來扮成。清納蘭容若淶水亭雜識云：「梁時大雲之樂，作一老翁演述西域神仙變化之事。優伶實始於此。」大雲或爲上雲之誤。其謂優伶實始於此，雖不無見地，但若指爲表演戲劇的優伶，則似尙早。蓋此種形式，固仍爲樂舞，

並非戲劇的真形，不得以其有所裝扮而遽指爲戲劇。

六朝之後，緊接着的便是隋朝，隋煬帝楊廣，是歷史上有名的一個知道享樂的皇帝，據隋書音樂志載：「煬帝矜奢燦，頗玩淫曲。御史大夫裴蘊，揣知帝情，奏括周齊梁陳樂工子弟，及人間善聲調者，凡三百餘人，並付太樂。倡優獲雜，咸來萃止。」據此，隋時的樂曲，不但集六朝之大成，且及於北周，其音律之雜亂，當可想見。然而，其奢燦猶不止此。隋書柳彧傳云：「隋煬帝大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，總追四方散樂，大集東都。自是每歲正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外建國門內，綿亘八里，別爲戲場。百官起棚夾路，從昏至旦以縱觀，至晦而罷。伎人皆衣錦繡繒綵，其歌舞者多爲婦人服，鳴環佩飾以花毳者，殆三萬人。故柳彧上書謂：『鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服，倡優雜技，詭狀異形』……」觀此，隋時樂舞之盛，已可概見。舞者歌者多至三萬人，雖不必卽爲一時的演出，但其總數已足驚人。至於「男爲女服，人戴獸面」，則扮演故事之趨勢，已漸顯明。惜當時無人專爲記載，致不知其三萬人的

歌舞，到底表演了一些什麼。然據推想，其間當必較前代有若干進展，不然，戲場綿亘至八里，將何所用呢？

又據顏師古大業拾遺記載：「隋煬帝於三月上巳，會羣臣於曲水觀水飾，作歷代故事七十二勢，皆刻木爲之，木人長二尺許，衣以綺羅，裝以金碧，皆能運動如生。」據此，故事既已施諸水飾木人，且採用至如是之多，其歌舞之有故事，不問可知。故唐宋雖爲戲劇成形之始，而隋代實隱操其間之樞紐。蓋歌舞與俳優，至是已與故事合而爲一，只要再進一步，使故事情節能作前後貫串的演出，便當成爲真正的戲劇了。

第二章 唐宋間的戲劇

唐代的歌舞，與其謂爲應用故事而演出，不如說故事的演出是借重於歌舞的形式。蓋前者雖有故事，其主體仍爲歌舞；後者則故事居於重要地位，而歌舞則分屬於表演的兩個方面。歌，不過是代替語詞；舞，不過是借示動作。這情形，我們就叫牠做戲劇，雖然不一定如戲劇論所下的定義：「是一段特意做來表演的故事。」但故事的認識在觀衆方面已較純粹的歌舞佔着優勢。同時，一般俳優的職司，也較以前稍趨專門，並非見景生情，信口開合。卽令有所諷喻，也須借一種故事的形式來插科打諢。據崔令欽教坊記：「大面，出北齊，蘭陵王長恭，性膽勇而貌婦人，自嫌不足以威敵，乃刻爲假面，臨陣著之。因爲此戲，亦入歌曲。」又樂府雜錄鼓架部條云：「代面，始自北齊，神武弟有膽勇，善戰鬪。以其顏貌無威，每入陣，卽着假面，後乃百戰百勝。戲者

衣紫腰金執鞭也。」代面卽大面。其形式雖仍屬歌舞一類，但故事已居主要地位，可以令人一望而知其所表演的是什麼。又據舊唐書音樂志載：「撥頭者，出西域。胡人爲猛獸所噬，其子求獸殺之，爲此舞以象之也。」又樂府雜錄鼓架部亦云：「鉢頭，昔有人，父爲虎所傷，遂上山尋其父屍。山有八折，故曲八疊。戲者被髮素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。」鉢頭亦卽撥頭。其故事情節之顯明，無待詞費。其來源雖爲西域，很容易使我們想起前章所述「東海黃公」的那段故事。如果把牠們聯接起來，真好像是一件事情的兩個段落。縱然鉢頭中爲虎所傷之人，不必卽爲東海黃公。但其間之衍變，未始無蛛絲馬跡可尋。又據教坊記載：「踏搖娘，北齊有人姓蘇，鮑鼻，實不仕，而自號爲郎中。嗜飲酗酒。每醉，輒毆其妻，妻銜悲訴於鄰里。時人弄之。丈夫着婦人衣，徐步入場行歌。每一疊，旁人齊聲和之云：『踏搖和來，踏搖娘苦和來！』以其且步且歌，故謂之踏搖。以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作毆鬪之狀，以爲笑樂。」又樂府雜錄鼓架部條亦云：「後周士人蘇葩，嗜酒落魄，自號中郎。每有歌場，輒入獨舞。今爲戲者，着緋

帶帽，面正赤，蓋狀其醉也。」此兩項記載，雖然來源各有不同，正爲一事。姑無論其人生於北齊或後周，但其故事情節，至爲詳明。且有一點，值得我們注意的，便是除蘭陵王的故事，仍帶有誇耀功勳的意義外，其他兩項，都是來自民間。論理，歌舞既用爲祭祀慶祝的儀節，這種平凡的民間故事，當無加入表演的可能。然而牠卻能在唐代樂舞中佔有一行記載。假定沒有故事情節可言，則縱欲說明，亦將無從下筆。所以，這時候的歌舞，已經爲了表演故事而傾向於戲劇的發展。我們只要看那種裝扮，如大面之「戴假面，衣紫腰金執鞭」；鉢頭之「被髮素衣，面作啼」；踏搖娘之「丈夫着婦人衣」及蘇葩「着緋帶帽，面正赤」，皆爲確肖故事中人物之形態。此雖或爲記載較詳之故，但故事之能操縱歌舞，已可概見。

唐代歌舞之插入故事，雖然已肇戲劇創始之基，但一般俳優在另一方面的進展，也不可忽視。那便是貫串唐宋兩代戲劇的所謂參軍戲。樂府雜錄俳優條載：「開元中，黃旛綽，張野狐弄參軍，始自漢館陶令石耽，耽有賊犯，和帝惜其才，免罪。每宴樂，

卽令衣白夾衫，命俳優弄辱之。經年乃放。」又太平御覽引趙書云：「石勒參軍周延，爲館陶令，斷官絹數萬疋，下獄，以入議宥之。後每大會，使俳優着介幘，黃絹單衣，優問：『汝何官？在我輩中。』曰：『我本爲館陶令。』斗數單衣。曰：『正坐取是，入汝輩中。』以爲笑樂。」斗數，卽抖擻，其意蓋指其所穿單衣爲黃絹。彼正因絹得罪，故以此辱之。其故事本無特異，但一傳爲漢之石耽，一傳爲趙之周延，兩者必有一誤，這種弄參軍之戲既已發生，由是俳優卽捨棄其隨地取材之諷喻，而以其譎智集中於以科諢穿插故事以後，參軍這個名詞，遂漸漸脫離周延或石耽的故事束縛，趨向於一種自由的發展。那便是以一俳優扮作參軍，而另以一優作爲所謂蒼鶻，彼此嘲弄以爲戲。其故事則隨時編造，不拘一格。如李義山驕兒詩：「忽復學參軍，按聲喚蒼鶻。」蓋參軍爲主，蒼鶻爲賓，兩者適相對待，此問彼答，或彼問此答，藉資笑謔。

此外，俳優條所載，尙有「鹹淡」、「弄假婦人」、「弄婆羅」等名目，鹹淡明爲對待之稱，或亦互相詰難之類，但王國維古劇脚色考，以爲鹹淡卽弄假婦人，淡爲一

種脚色稱謂，並引宋金院本「醫淡」，「論淡」爲證。其意殆以今之「正旦」「花旦」之旦，亦係以男扮女，旦淡音同，故有此論。又以婆羅卽婆羅門教徒，肖其形以爲戲，後乃轉音爲「鮑老」，卽楊大年詩：「鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當。」說頗近是。

上述種種，以形式度之，已與真正的戲劇相距不遠。但所謂「一段特意做來表演的故事」，其最大關鍵，則在劇本方面，中國戲劇最初所歌唱的文詞，實爲南北曲。雖然以地域不同而各具來源，但兩者的直接關係，都是從唐代的大曲而衍變。故唐代的大曲，實爲後世劇本文詞之權輿。

唐代的大曲，稱一個段落爲一遍。接合多數的遍來敘咏一件事，便叫大遍。因爲遍的位置有前後，於是各具名目以明其次第，如一套大曲的程序，有散序、勑、排遍、正遍、入破、虛催、實催、衰遍、歇拍、煞衰等等。其名目雖繁，卻無非是音節上的變換，和文義上的章法。但因當時的歌舞，所唱歌詞，卽屬此種大曲，其間或有僅擷取其一二

遍單獨歌唱者。於是這種「散序」、「鞞」等類名目，乃有獨自成爲一曲的趨勢。以後南北曲中之有入破煞，袞等類調名，卽係此故。

又樂府雜錄載有「傀儡子」一種，係以木偶扮爲人物表演故事。謂其起源爲漢高祖在平城爲冒頓所圍，用陳平祕計，造爲木偶人以啓閼氏之疑。語太渺茫，似未可信。因爲隋時旣以木人裝扮故事造爲水飾，則其來源已很顯明，正不必遠溯於漢高祖平城之圍了。

唐代之戲劇，雖已略具端倪，但劇本的名目，卻在宋代始見著錄。據宋孟元老東京夢華錄載：「拘肆樂人，自過七夕，便搬目連救母雜劇，直至十五日止，觀者倍增。」這是北宋時汴京的情形。到南宋，遷都杭州，北方諸色雜伎人，都隨車駕南來。於是南宋雖在金人窺伺之下，因欲點綴昇平，娛樂事業反呈畸形發達。據周密武林舊事所載官本雜劇，其名目多至二百八十本。其中有以曲名附於故事之下者，如爭曲六么，索拜瀛府，鐵指甲伊州等，皆屬大曲。有所謂法曲者，如碁盤法曲，孤和法曲，則畧與大

曲相等。（張炎詞源云：大曲片數，與法曲相上下）又有所謂諸宮調者，如諸宮調屬王之類，則係聯合諸宮各調之曲，而歌咏一事，其體製較大曲法曲不同。而於後世元雜劇爲直接親屬。又有用單闌曲調名者，如崔護逍遙樂，滿皇州打三教，則或爲用一種曲調，重複歌唱一件事。侯鯖錄載有趙令時西廂鼓子詞，其形式便是用一種蝶戀花曲調，聯接着敘述張生鶯鶯的故事。又有僅載故事名目，不著其爲何種體製者，如崔智輅艾虎兒（另一本作雌虎，下注崔智輅）李勉負心，相如文君，王宗道休妻等，都屬此類，又有一種以「藝」命名者，如醉花陰，夜半樂，則冠以曲名，借衫藝，鐘馗藝，則冠以故事名。據陶宗儀輟耕錄云：「五花藝，或曰宋徽宗見藝國人來朝，衣裝鞵履巾裹，傅粉墨，舉動如此，使優人效之以爲戲。」藝當卽藝弄之簡稱。至其表演時情形，元杜善夫有莊家不識勾欄套曲，描繪頗詳。茲節錄如次：

（耍孩兒四）一個女孩兒轉了幾遭，不多時引出一火。中間一個央人貨，裹着皂頭巾，頂門上插一管筆，滿臉石灰，更着些黑道兒抹，知它口是如何過。渾身上下，則穿領花布直裰。（三）

念子會詩共詞，說了會賦與歌。無差錯，唇天口地無高下，巧語花言記許多，臨絕末，道了低頭撮卻纓，將么撥。

其裝扮形式，與輟耕錄所載頗相吻合，然則所謂「爨」實爲一種歌唱帶述說的形式，故有以曲名者，有以故事名者。此外，官本雜劇中又有所謂「孤」、「偌」、「哮」、「酸」、「姐」等名目，如「思鄉早行孤」、「強偌三鄉題」、「三哮卦鋪兒」、「急慢酸」、「老姑遣姐」之類，其名稱頗爲奇特，據明朱權太和正音譜云：「孤，當場裝官者。」又胡應麟莊岳委談云：「世謂秀才爲措大，元人以秀才爲細酸，倩女離魂首折，末扮細酸爲王文舉是也。」姐或指女子，今之所謂旦，當卽姐之簡寫，偌與哮意義雖不明，殆亦某種人物之稱謂。

宋代之劇本名目既如上述，不論其中幾分之幾爲真正地表演故事，但雜劇之稱謂，已確立其單獨部門，而不至與其他散樂相混。且此項人物，亦完成其獨立組織，漸開後世所謂戲班之風。吳自牧夢梁錄載：「雜劇中末泥爲長。每一場四人或五人。」

每做尋常熟事一段，名曰艷段。次做正雜劇，通名兩段。末泥主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢。或添一人名曰裝孤。先吹曲破斷送，謂之把色。大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通徧。此本是鑒戒，又隱於諷諍，故從便跳露……又有雜扮，或曰雜班，又名紐元子，又謂之拔和，即雜劇後之散段也。——據此，其間各人之職司亦分別綦詳。實則此類人物，皆由俳優進化而來。所謂副末，即唐之蒼鶻，副淨即參軍。而所謂末泥，則原為歌舞中領隊或提調，原名「竹竿子」，——殆因其手持竹竿，職司指麾，因而得名。至於引戲，則本為舞隊中之引舞人。蓋舞隊上場，一人先出，念誦一篇頌詞，名曰「致語」，然後再由一人領頭率舞隊上，其念頌詞者，即「竹竿子」，其領頭者，即引戲。因戲劇既由歌唱者，舞蹈者，及其他散樂中之俳優湊合而成，故其人物之來源亦各方面兼而有之。不甯唯是，據武林舊事所載雜劇伎藝人條下，有慢星子，王雙蓮二人，皆註作「女流」，——然則中國戲劇形成之始，即已有女性參加，這也是我們所不能不知道的。

宋時戲劇既呈如是發達之象，但令人最感遺憾的，是上述許多官本雜劇名目，竟無一本傳流到現在。否則，我們對於宋時戲劇之所知，或尙不止於此。而且，當時除雜劇之外，其他歌唱的東西，尙有所謂「彈唱因緣」、「唱京詞」、「諸宮調」、「唱耍令」、「唱撥不斷」、「唱賺」等等，其底本亦無一存者。但我們相信，這類東西，一定也給予後世戲劇不少影響。其中如諸宮調及唱賺，根據今日所能讀得的金元人之作，便知道牠們實爲元人雜劇中所用曲調的前身。然則宋時的歌唱，則又當爲金元之作所師法了。至於歌舞雜劇以外的其他技藝，亦較唐代有過而無不及。據夢梁錄及武林舊事、都城紀勝等書所載，有舞綰百戲、撮弄雜藝、踢弄、頂撞、踏索、角觝、喬相撲、女魃、使棒、打硬、舉重、打彈等名目，其間或傳自前朝，或當時創始，線索分明，毋待贅舉。

宋代的俳優，既皆隸屬於同一組織之下而分掌各事，自較以前各謀發展者不同。但夢梁錄所謂「隱於諫諍，從便跣露」，則似仍存前代規模。不過，戲劇既已形成，

凡有所諷，必須借一故事形態而寓以諷諍之意。據洪邁夷堅志載：

壬戌省試，秦檜之子燿，姪昌時，昌齡，皆奏名。公議籍籍，而無敢輒語。至乙丑春首，優者卽戲場扮爲士子赴南宮，相與推論知舉官爲誰，指侍從某尙書，某侍郎當主文柄。優長者非之曰：「今年必差彭越。」問者曰：「朝廷之上，不聞有此官員？」曰：「漢梁王也。」曰：「彼是古人，死已千年，如何來得？」曰：「前舉是楚王韓信，彭越一等人，所以今知爲彭王。」問者嗤其妄。且扣厥指笑曰：「若不是韓信，如何取得他三秦？」四座不敢領略，一閱而出。秦亦不敢明行譴罰云。

秦檜爲當時權相，勢力炙手可熱。而優人竟敢直撻其鋒，亦可謂具有膽識。此不過略具一例，關於此類記載，散見於諸家筆記者頗多，王國維輯有優語錄一卷，搜羅頗備。然溯其本源，實遠承古代優孟優旃之流風，不能因其職業低微而忽之。

戲劇，雖爲過去事實之模仿，但亦有爲人所不能模仿者，於是便發生以他物代替的一種戲劇。據宋耐得翁都城紀勝云：「弄懸絲傀儡，（起於陳平六奇解圍）杖

頭傀儡，水傀儡，肉傀儡，（以小兒後生輩爲之）凡傀儡敷演靈怪故事，鐵騎公案之類，其話本或如雜劇，或如崖詞，大抵多虛少實，如巨靈神朱姬大仙之類是也。又「影戲」，凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮爲之。其話本與講史書頗同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，姦邪者與之醜形，蓋亦寓褒貶於市俗之眼也。「傀儡」當卽由唐代之傀儡子衍變而來。懸絲傀儡，似卽今之提線木人；杖頭傀儡，似卽今之木人頭戲；水傀儡，當卽隋之水飾。惟肉傀儡一種，原註：「以小兒後生輩爲之，」然則亦係以「人」裝扮，故稱之爲「肉」，如非活動演出，或卽今之櫟閣之類。但傀儡中有一種最小者，係以大指食指中指套入，以中指作頭，大指食指爲左右手而動作。閩南一帶，最爲盛行，名「布袋戲」。北平則謂之「耍苟利子」。據清李斗揚州畫舫錄載，則名「肩擔戲」，向疑卽所謂肉傀儡，據此乃知未確。

影戲，今尙盛於灤州一帶，湖南湖北亦皆有之。據宋高承事物紀原云：「係起於漢武帝時，因李夫人死，思之不置，齊少翁稱有術能致之，夜設帳張燈燭，帝坐他帳望

之，彷彿見李夫人之像，由是後有影戲。」此種說法，實與傀儡起源於高祖平城被圍之說，一樣不確。但事物紀原又云：「宋朝仁宗時，市人有能講三國事者，或採其說加以緣飾，作影人，始爲魏蜀吳三分戰事之像焉。」然則影戲實起於北宋仁宗時，且係由說書而轉變，證以都城紀勝所云：「其話本與講史書者頗同，」若合符節。故今之灤州影戲劇本，其劇詞猶帶有說書者口吻，如「按下不表，」「回頭再說，」之類，亦可徵其來源有自了。

上述種種，雖非以人扮演之戲劇，實皆以戲劇形式而出現。尤其是神鬼雜出之故事，較之人的扮演，似更易於措置。由此可見從北宋到南宋這一時期，戲劇已有了極充分的發展。其蔚成以後南戲與北劇的全盛時代，自非偶然。

第三章 南戲與北劇

南戲，原名戲文。以其出生於南方，而所用以爲歌唱者又爲南曲，故名南戲。據明徐渭南詞斂錄云：「南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作，趙貞女王魁二種實首之……」或云宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽，其曲則宋人詞而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士大夫罕有留意者。永嘉卽溫州，故亦有溫州雜劇之稱。明祝允明猥談云：「南戲出於宣和之後，南渡之際，謂之溫州雜劇，予見舊牒，其時有趙閻夫榜禁，頗述名目，如趙真女蔡二郎等，亦不甚多。」其說與南詞斂錄略同，如果「宣和間已濫觴」之說可信，則南戲的出生，應比我們今日所知者更早。至南渡盛行之說，則確有其事。劉一清錢唐遺事云：「賈似道少時，佻儇尤甚，自入相後，猶微服閒行，或飲於伎家。至戊辰己巳間，王煥戲文盛行於都下，始自太學有黃可道者，

爲之。「賈似道作相，爲一二五八年，時爲宋理宗朝，雖在宋光宗之後，但適南渡都杭已久，故徐說不爲無據。至於南戲的形成，其劇本文詞既爲「宋人詞而益以里巷歌謠，」且「不叶宮調。」則其來源實起於民間，而與當時官方所用有宮調之大曲法曲不同。且其說確實可信。如今之南曲，其中便存有很多宋人詞調的名目，比方點絳脣，霜天曉角，憶秦娥等，則用爲「引子。」解連環，聲聲慢，河傳等，則用爲「慢詞。」洞仙歌，千秋歲，浣溪沙等，則用爲「過曲。」浪淘沙，迎仙客，天下樂等，則用爲「近詞。」至於「益以里巷歌謠，」亦有可徵。如南曲中紫蘇丸一調，即起於街市叫賣之聲。又如黃鐘賺，梁州賺，則皆取於「唱賺」者。而大曲的遍名，亦有被採用者，如入破，歇拍，煞尾之類，皆所常見。其源流所以如是複雜，大概就是因爲「不叶宮調」的緣故，在格律上沒有束縛，故能隨地取材。然而，其來源既出野生，這也不足爲病。且因其能集合衆長，完成戲劇形式，確立起一種劇本文詞，這尤其是值得大書特書的一件事。

南戲之劇本文詞既能確立，然後中國戲劇才有所謂劇本。若以今存戲劇文獻

言之，劇本方面，當以此爲其嚆矢。其名目之繁多，實亦不下於元之雜劇。且其零篇散什，猶有存者，據南詞敍錄所載名目，已有六十五種，他如永樂大典所收戲文目錄三十三種，及宦門子弟戲文唱詞中所舉名目，又散曲黃鐘賺，刷子序所集戲文名，皆爲世所熟知。而散見於曲類書籍之佚文，如南曲譜，九宮正始，詞林摘豔，九宮大成譜等，皆有載及。近年頗有人注意此項輯逸工作，成書者有錢南揚宋元南戲百一錄，趙景深宋元戲文本事，陸侃如馮沅君南戲拾遺，皆可資研究者案頭之助。至於整本南戲之發見，則爲流入異域之永樂大典所收戲文，經庚子聯軍之役散失，而爲葉恭綽氏在英國重複購歸，其中包含之名目，爲小孫屠，張協狀元，宦門子弟錯立身等三種。其中張協狀元一種，篇幅較長，而佈局也很特別。其於正戲未登場之前，先來一套諸宮調，略敍全劇大意，作爲引首，然後才上正戲。且下一轉語說：「似恁唱說諸宮調，何如把此話敷演？」後行脚色，力齊鼓兒，饒個擯掇末泥色，饒個踏場。然後由生扮張協上說：「後行子弟，饒個燭影搖紅斷送。」再數唸望江南詞一闕，並說：「學個張狀元似

像？」又唱了一曲燭影搖紅，由是始入正戲，以代言體作說白：「祖來張協居西川……」這種正戲外多餘的枝節，看起來好像很麻煩。其實，這些東西都可以表見出從歌舞到戲劇的一種衍變。比方開首先唱諸宮調，敘其全劇大意，實爲前代表演歌舞時的致語。「饒個撥擯末泥色」便是以「竹竿子」地位負指麾任務。其「學個張狀元似像」則實爲對觀衆而言，足見當時一般人對此尙顯生疏，故一再加以表明。至於燭影搖紅，則本爲曲調斷送者，卽夢梁錄所謂「先吹曲破斷送」亦卽開場時之前奏曲，略如今之皮黃劇開場時之「打通」。

張協狀元一劇，戲中念白，有「九山書會新編」之語，書會爲南宋時一種編撰小說戲曲的結社，武林舊事以之列入諸色伎藝人條。其組織元代亦有之，九山或爲地名，無可考，其劇本雖不必卽爲南宋時舊本，但觀其繁文縟節之多，料亦距南劇發生時不遠。比方其他二種，就沒有這許多枝節。如小孫屠一種（正名遭盆吊沒興小孫屠），開首僅有「末」上，吟滿庭芳一曲，並問：「後行子弟，不知敷衍甚傳奇？」

「衆應：遭盆吊沒興小孫屠。」然後再由「末」唸滿庭芳一曲，略述全劇大意。正戲即告開場。官門子弟錯立身一種，則更爲簡略，由此可見張協狀元一種，其編撰時期必較二種爲早，故仍未脫歌舞時期之儀節。且以諸宮調敘述故事開首，而說明：「似恁唱說諸宮調，何如把此話搬演？」則等於表明戲劇之搬演，實由唱說故事而變遷。這一點，也是我們所應當注意的。

南戲中俳優之名稱，大抵與宋代官本雜劇所用略同，但更爲專門，更爲確定。據張協狀元中脚色稱謂，有「生」、「旦」、「末」、「外」、「淨」、「丑」，皆爲今日所仍沿用者。中除旦爲姐之簡寫，指女子，末爲末泥或副末之省稱。淨即副淨，亦即古之參軍，他如外，丑，皆屬創見，另有一種所謂「后」，則似今之「貼旦」，然按其所飾人物，外實與末同等，當即末之外另一末。故稱外，丑則或謂係麤之變音，因麤弄中之人物實與相近，且以其賦形頗醜，故省寫作丑。但張協狀元中丑所飾人物，並非「唇天口地」之流，實極不重要之強人，小二，小鬼等類。即令以後發展成爲插科打諢不可

少之脚色，或非當時原意。夢梁錄稱雜劇後之散段爲紐元子，都城紀勝謂係「雜扮鄉愚，資爲笑樂」，則丑或紐之簡寫，亦猶旦之爲姐，事同一例。

南戲的出生雖僻處海隅，但不久即發展至杭州一帶，太學黃可道之爲王煥戲文，即其一斑，故雖「士大夫罕留意者」，然好之者衆，初不因士大夫之不注意而阻其發達。反之，因其不叶宮調，容易領會，而尤以里巷歌謠熟在人耳，更爲招致觀衆之主因。而其間最可注意的一點，便是南戲出生之初，已經採用時事編爲戲本而演出。這情形，實較前代俳優之借機寓諷又進一層。據周密癸辛雜識別集載：「溫州樂清縣僧祖傑，自號斗崖，楊髡之黨也，無義之財極豐，遂結托北人，住永嘉之江心寺……本州總管者，與之至密，托其訪尋美人。傑既得之，以其有色，遂留而蓄之，未幾有孕……其事雖得其情，已行申省，而受其賂者，尙玩視不忍行。旁觀不平，惟恐其漏網也，乃撰爲戲文以廣其事。後衆言難掩，遂斃之於獄。後五日而赦之。」據此，當時南戲在民間的勢力，可見一斑。且南戲於宋時已盛行於溫州，亦於此得一實證。

北劇，就是元代的雜劇，因其在聲律方面爲北曲，且發展地域爲元人入主中國時的北方，乃與南戲成爲對稱。雖然以後元劇在南方也很盛行，但北曲仍爲北曲。無論在形式上，音律上，都與南曲各不相侔。這情形，也許是蒙古人統治了中國的關係。因爲宋室既亡，中國全部文化，都由元代接收，戲劇雖用於娛樂，自也不能例外。南戲的聲調，自然不盡合於北人之耳，於是但存其形，不用其聲。且因宋雖南渡，諸雜伎亦有盛行於北方者。如「諸宮調」一種，卽其代表。非但所唱全爲北曲，並有宮調的限制，證以張協狀元以「諸宮調」爲引首，其性質與戲劇僅相差一間。因之便拿它應用到戲劇上來，以第三身稱，變爲第一身稱。由是元劇的聲調，便與南戲形成兩條路線，南自南，北自北，南北曲固於此分道揚鑣，而戲劇上之形式亦隨之各異。

所謂諸宮調者，實在說起來，就是以唐宋大曲的固有宮調，另加入一些合律的曲子分屬其間。然後集合一個宮調裏的曲子，再加上引子和尾聲，使之成爲一套，謂之套數。再聯接各宮調的套數，並附以說白，來說唱一件故事，這就叫諸宮調。若以近

代歌曲例之，如北方的牌子書（一名單絃快書）似卽諸宮調的末流，不過沒有宮調的限制而已。

那麼，宮調又是什麼呢？深言之，就是中國古樂的音律上的所謂「黃鍾」、「太簇」、「姑洗」、「蕤賓」之類的十二律，淺言之，就是今日笛子上尙能吹出的凡字調，工字調，小工調，尺字調之類。不過，當時的稱謂與現在不同，而且分別得很繁細。有稱宮者，亦有稱調者。據說在唐代共有八十四調，唐元稹詩曰：「琵琶宮調八十一，其中三調彈不出。」這就是就琵琶而言，已經失去三調。降至宋代，便只賸得二十八調，除去廢棄不用者十調，據宋史樂志教坊部載，便只有十八調，計爲：

正宮調、中呂宮、道宮調、南呂宮、仙呂宮、黃鍾宮、越調、大石調、雙調、小石調、歇指調、林鍾商、中呂調、南呂調、仙呂調、黃鍾羽、般涉調、正平調、

以上十八調，在今日所存金元人所作諸宮調中，如董解元西廂記，劉知遠諸宮調，（殘）天寶遺事諸宮調，（散見於雍熙樂府）其所用宮調，皆未越出以上範圍。

但每個宮調所統屬的曲調，卻頗有擴充。而其大部分來源，則亦爲唐宋之詞。這一點似與南曲相同，但其較費手續者，不過須按其聲律分屬各宮調而已。

諸宮調既曾取材於唐宋人詞，在源流上實與南曲同一輩份。元雜劇所用北曲，卽就諸宮調之原有形式。但有一不同之點，唐宋人詞，每調必分前後兩段，始爲一闕。諸宮調所用，多爲兩段之全闕。至元之雜劇，則僅用一段，卽一調之半闕。如用兩段，則另加後段爲「么篇」的名目。么篇雖或爲後段之意，但在詞與諸宮調中，俱無是項稱謂。當爲元之北曲所創無疑。

元雜劇的結構，除所用唱調純爲傳自諸宮調的北曲外，其形式普通爲四個套數，加一楔子。每一套數，自具首尾。因之，在故事情節上亦自成段落，後人便以每一段稱爲一折。但元人稱脚色每一出場下場爲一折（此例可見諸元刊雜劇三十種中），不必卽爲一個套數的起迄。而傳之既久，世人皆認爲一套卽一折。其實這並非元人的原意。至於套數的組織，除曲調僅用半闕外，其引子，尾聲之分置前後，完全與

諸宮調相同。而所謂「楔子」，本爲木樺之稱，其用於劇中，則因其情節未能緊湊，乃加一楔子而使之密合。故楔子通常是說白多於唱詞，所用僅曲子一支，間連么篇。而且大多數是用仙呂賞花時一調，間有用仙呂端正好者，至於用仙呂憶王孫，越調金蕉葉者，則實罕見之一二例外。至於楔子之位置，頗不一定，但多數置於第一折之前，而置於一二折間，二三折間，三四折者亦有之。或有全劇用五折（即五套數）兩楔子者，但非常見。

元雜劇形式簡短，雖其體製使然。但夷考其實，似與脚色及唱詞不無關係。因爲元劇照例只用一人主唱，非「正末」即「正旦」，其他脚色，則只有賓白而無唱詞。這情形，或者是沿襲諸宮調一人彈唱之故，始造成此項規律。因此，如果劇本過長，恐非一人之力所能應付，故甯取其短。雖然這形式無可改移，但也有聯合多數四折一本的形式，而表演較長故事者。如王實甫西廂記，便是以四本接合起來的，以後關漢卿再續上一本，便成五本的長劇。又吳昌齡西遊記，竟長至六本（或謂非吳昌齡，待

考）他如白樸的崔護謁漿，鄭德輝的細柳營之類，據太和正音譜所載，共有二十多種名目，都有二本。因有這種辦法，於是在主唱者方面，就可以藉此調劑了。

元雜劇雖然只用一人主唱，但主唱者所飾演的脚色，卻可以調動。只要認定是「正末」或「正旦」就行。如孟良盜骨一劇，正末兼扮三人，爲楊令公、孟良、楊五郎。醋寒亭一劇，亦兼飾三人，爲宋彬、趙用、張保，其他兼飾兩人者，更數見不鮮。但有時因主唱者分配得不好，便顯得其情節實爲雜湊。如謝金吾一劇，主唱者本爲正旦飾余太君，以後又添出一個長國姑來唱一套，又如單鞭奪槊一劇，正末已飾作尉遲恭，而劇情不夠發展，便由正末再飾一個探子，完全用敘述故事的筆調，唱出其目親的戰況，假使以這套曲子用諸宮調的腔譜唱，當必無甚分別。其情節之生扭，可以概見。

元劇所用脚色，除主唱者爲「正末」「正旦」外，尚有「冲末」「小末」「二末」「老旦」「大旦」「小旦」「色旦」「搽旦」「外旦」「旦兒」及「淨」「丑」「外」「孤」「細酸」「邦老」「僚」「曳刺」「卜兒」「孛

老」之類，其諸末諸旦當係正末正旦之支分。淨丑外孤酸等，則已見宋之雜劇及南戲。他如邦老，實卽盜賊。傑卽小兒。曳刺爲走卒。卜兒爲老嫗。孛老爲老翁。俱爲當時俗語或外來語。故雖引用於劇中，後世無沿襲之者。

元雜劇的篇章及聲律，既極盡嚴格。而其故事的取材，亦似有其限制。據明朱權太和正音譜載，當時故事的分類，共有十二科。其名目如次：

一、神仙道化，二、林泉邱壑，三、披袍秉笏，四、忠臣烈士，五、孝義廉節，六、叱奸罵讒，七、逐臣孤子，八、鏃刀桿棒，九、風花雪月，十、悲歡離合，十一、烟花粉黛，十二、神頭鬼面。

元劇的劇情，大致已盡於此。但據明臧懋循元曲選自序云：「元以曲取士，設有二科。」又云：「或謂元取士有填詞科，若今帖括然。」然則此十二科之設，殆爲科場所頒條例。但元以曲取士，不見他書記載，且元史選舉志亦未著明，事實上太無根據，殊難令人置信。

元人雜劇的名目，其總數據元鍾嗣成錄鬼簿所載，共有四百五十八種，而太和正音譜卻增至五百六十六種，但存者則僅有四分之一強，如元曲選百種，中有明人之作七種，只能算九十三種。元刊雜劇三十種，中有與元曲選複出者十三種，只能算十七種。又盜山圖書館所藏元明雜劇二十七種，除去明人之作及複出者，只有三種。另加西廂記五本，西遊記六本，及世界文庫所載三種，合共一百十八種。皆爲完整之作。至近年忽又發見明代趙元度之脈望館所藏元明雜劇，其中有元人之作三十七種。合之舊存，共有一百五十五種。元劇之存於今日者，暫時已盡於此。至於以後是否再有發見，當然非可預料了。

元劇作者之最著名者，舊稱關馬鄭白，關爲關漢卿，馬爲馬致遠，鄭爲鄭德輝，白爲白樸，除此，作西廂記之王實甫亦頗有名。

南戲與北劇，在元代雖彼此遞嬗。但當元雜劇盛行之日，南戲的製作，並未完全絕跡。據明葉子奇草木子載：「俳優戲文，始於王魁……其後元朝尙盛行。及當亂，北

院本特盛，南戲遂絕。此說似未可信。因錄鬼簿載：「蕭德祥，杭州人，以醫爲業，號復齋，凡古文俱櫟括爲南曲，街市盛行。又有南曲戲文等。」蕭德祥爲元代末年人，卽草木子所謂「及當亂」之時。蕭既專作南曲，則南戲尙未絕跡可知。其間或因北劇特盛之故，相形之下，稍覺勢力不及而已。

元劇的劇本文詞，夙與唐詩、宋詞，相提並論。以其各佔一時代的精神，有不可磨滅的價值。其特長之點，便是率直、純樸，較之其他文學作品，極饒真趣，而無雕琢之病。因爲其遣詞造句，多難用當時通行的白話，純任自然，不加扭捏，崇尚本色，排除藻飾。有如素面美人，洗淨鉛華，自然佳麗。世以西廂記爲元劇中最好的文章，實不盡然。因其詞藻華瞻，在元劇言之，並非高上境界。其爲有識者所稱道之曲，實在樸質無華方面。如李直夫的虎頭牌一劇，正末扮金住馬唱：

（雙調五供養）愁冗冗，恨綿綿，爭奈我赤手空拳。只得問別人借了幾文錢，可買的這一瓶村醪酒，待與我那第二個兄弟祖餞，想着他期限迫，難留戀。可若是今番去也，知他是甚日個

團圓？（落梅風）我抹的這餅口兒淨，我斟的這盞面兒圓。待我望着那碧天邊太陽澆奠，則俺這窮人家又不曾別咒願，則願的俺兄弟每可便早能够相見。

這種曲子，才是元劇中出色當行之作。若以之與西廂記比較，其能存一代精神，實在此而不在彼。如徒重詞藻華瞻，文句雅麗，則未免失之皮相了。

第四章 明代戲劇概況

明代的戲劇，最初尙繼承着一部分元雜劇的遺風，但自琵琶記出，始以南戲的形式，掃除了北劇的風尚。因爲琵琶記不徒於形式上自具優長之點，且除形式之外，兼注重故事內容，故能於此兩個朝代交替的當中，迅速地使南戲重新抬頭。這情形，好像還帶有一點民族意識在內。我們只要看，北劇之興，適當蒙古人入主中國之際，蒙古人既去，北劇隨即下沉，而南戲突又代之以興。彷彿北劇本爲蒙古人所有，亦當隨之以俱去。然細按當時情況，則倡導者實另具心胸。其所以風行一時，並非偶然。據明黃溥言開中今古錄載：「元末 永嘉 高明字則誠，編琵琶記，入國朝……有以其記進者，上覽畢，曰：『五經四書如五穀，家家不可缺。高明此記，如珍羞百味，富貴家其可缺耶？』其見推許如此。」此語既由當時創業的皇帝說出來，誰敢不投其所好？至其

被推許的原因，可以用琵琶記的開場詞來說明。詞云：

（水調歌頭）秋燈明翠幕，夜案覽芸篇。今來古往，其間故事幾多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，瑣碎不堪觀。正是不關風化體，縱好也徒然。（換頭）論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另作眼兒看。休論插科打諢，也不尋宮數調，只看子孝共孫賢。正是：驂驢方獨步，萬馬敢爭先。

據此，其撰作琵琶記的目的，實爲提倡忠孝之旨。故明太祖特別加以賞識。因爲明代以八股取士，亦卽以教忠教孝爲大題目，所以將其比爲珍羞百味。其實，高明之琵琶記，雖肇南戲之復興，並非完全創作。因其所譜爲「蔡伯喈辭其父母及妻趙五娘，趙五娘赴試，及第後復娶牛丞相女。久不還家，致其父母因年荒餓死，由趙五娘剪髮售錢葬其親。然後行乞赴京尋蔡，始得團圓。」其事本非特異，且亦劇場熟套（如張協狀元，其情節亦與琵琶記同型）特因高明於劇詞中對趙五娘特加獎勵，多作反面激勸之語，故被認爲教忠教孝之作。但據宋陸游詩云：「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲

翁正作場，身後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。」可見蔡伯喈故事，已早成爲宋代說書之材料，又元陶宗儀輟耕錄所載院本名目，其衝撞行首條下，亦有蔡伯喈一本，又南詞敍錄所列宋元舊篇，亦有蔡二郎趙貞女一種，並註云：「卽舊伯喈棄親背婦，爲暴雷震死，里俗妄作也。」又祝允明猥談亦云：「南戲出於宣和之後……如趙貞女、蔡二郎等。」又元雜劇鐵拐李一劇，唱詞有云：「你學那守三貞趙貞女，羅裙包土將墳台建。」凡上所引，皆在琵琶記之前，可見高明之譜蔡伯喈事，實有所本。或卽就溫州雜劇的舊本，所謂里俗妄作，加以改編，另撰文詞，以雷震改爲大團圓的結構，亦未可知。

琵琶記舊爲人所稱道的一點，卽創爲「不尋宮數調」之說，使音律上比較解放。實則此亦舊有南戲之成規，並非自琵琶記出，始打破宮調之限制。後人因多不明南戲的來源，乃以琵琶記爲拔趙易漢的赤幟。此種看法，在今日則皆知其不然。不過，以南戲言之，既經衰落而復中興，琵琶記不能說沒有功勞。至少，其注重內容的結果，

雖不免流入教訓意味，然在當時而言，戲劇本身的功用，終算被發揮了一部分。蓋既宣稱不徒爲娛悅他人而作，則其精神實較其他劇作者不同。只此一點，已堪敬佩。

明初與琵琶記並稱的南戲，尙有荆釵記、白兔記、殺狗記，卽世稱所謂荆劉蔡殺。

（白兔記係譜劉知遠事，其稱謂見曲海總目提要）或又以幽閨記（衍拜月亭事）

易琵琶記，而稱荆劉拜殺。蔡拜音近，或有一誤。但這五種作品，實爲當時舞臺上常演之劇。荆劉蔡殺，固俱以質樸無華見長。而幽閨記亦一時之選。但此時之南戲，已不名爲戲文，而另名爲「傳奇」。琵琶記開首所謂「論傳奇」，卽指此。按傳奇之稱謂，本屬唐人小說，裴鏘有傳奇一卷，今尙散見太平廣記等書，其成爲名詞，或起於宋代，如武林舊事所載「諸色伎藝人」，其諸宮調下卽註有「傳奇」二字，至是乃成爲明代南戲之專稱。

明之傳奇，除音律上不尋宮數調外，其他較元雜劇不同之點，則爲篇幅加長。不復拘拘於四折五折及五本六本之接合。同時，出場脚色，皆可歌唱，不限正末或正旦。

始有唱詞。此雖南戲之舊型，而此時與元雜劇恰成對待。故有疑爲特意如此以示革命者。實則宜視爲南戲之復辟。亦猶中國人逐去蒙古人而仍起自主，易其朝代及年號，以示更新之意而已。

元雜劇之一切形式，既因傳奇之興盛而下沉。但亦有利其簡短而繼續爲之者。其間作劇最多，而文詞亦最爲可稱者，則爲明太祖之孫周憲王朱有燉所作雜劇。凡三十餘種，今十九皆存。他如王子一之誤入桃源，石子敬之城南柳，賈仲名之金童玉女，對玉梳，蕭淑蘭三種，俱可認爲已屬沒落之元劇的後勁。自是以下，雜劇之形式，亦漸趨改革。不但不遵元劇舊有之規律，且相率以南曲撰爲唱詞，一切皆與傳奇相仿。其不同之點，僅爲篇幅較短，命之曰南雜劇而已。至其改革之經過，亦可於今存作品中看出。如王九思之中山狼，調用北曲，但只一折，則爲打破元劇四折或五折舊例之始。又如徐渭四聲猿中之女狀元，則南北曲間用，且以折改齣，五齣而不用楔子。又漁陽弄雖用北曲，但亦只一折，而以正名置於開場之前。（元劇正名題目向置劇尾）

他如汪廷訥之廣陵月，王衡之鬱輪袍，竟有六折至七折。（又相思譜一種，九折，但似爲傳奇之殘本，不足爲據。）亦元劇所未有者，凡此，皆明代之創作，另據王驥德曲律云：「余昔譜男后劇，曲用北調，而白不純用北體，已爲離魂，並用南調。鬱藍生謂：『自爾作祖，當一變劇體。』既遂有相繼以南詞作劇者。」劇卽指雜劇。味其語意，似頗以獨創一格自居。實則以南曲爲雜劇；若專就形式簡短而言，如永樂大典所收三種，其中宦門子弟錯立身一種，最爲近似，因其全劇連尾聲共只三十餘曲，而元雜劇中有一折用至二十六曲者，如魔合羅第三折，中呂粉蝶兒一套，卽其一例。宦門子弟錯立身縱非南宋之作，至遲亦當在明永樂之前，然則王驥德殊不必以創用南曲爲劇而自豪。何況王驥德尙爲徐渭之門生，豈得謂自我作古。

元雜劇旣因南曲盛行而變其體例，其南曲之正常發展自更可觀。因而至嘉靖年間，乃有梁辰魚之浣紗記出，不久卽成爲劃一時代之作。蓋其時崑山腔方興，浣紗記卽爲應崑山腔之演唱而作。故甫經脫稿，隨卽風行。（關於崑山腔，容後專章詳

論）王元美詩云：「吳閶白面冶遊兒，爭唱梁郎雪豔詞。」其聲價在當時殆可想見。因此，崑山腔亦特爲盛行，蔚成以後戲劇史上一大時代。

浣紗記係譜吳越春秋事，以西施爲主，故稱浣紗。其文詞藻麗，一變明初傳奇樸質之風，故頗爲當時士大夫所喜。實則此例既開，以後諸家作品，皆相率效尤。久之，遂由藻麗而流爲纖巧。甚至有一句一典，旬餽成章者，不但不能奏之場上，卽置於案頭，亦且難讀。但其時復有特出之人物產生，竟使明代戲劇之文詞與聲律，分作極端發展。這便是當時論者所謂吳江派與臨川派。

吳江派，指吳江沈璟。其主張爲「宜協律而詞不工，讀之不成句，而謳之始叶，是曲中之工巧。」（見呂天成曲品）臨川派，則指臨川湯顯祖。其主張則爲「予意所至，不妨拗折天下人嗓子。」（見王氏曲律）蓋一則講求格律；一則逞露才華，各是其是，互不相下。實則就戲劇全體而言，未免皆一偏之論。但當時竟造成兩個壁壘，各有其附從者。講格律者則奉沈璟爲矩矱；逞才情者則以湯顯祖爲規範。惟呂天成曾

起爲折中之論，據曲品云：「予謂二公，譬如狂狷，天壤間應有此兩項人物，不有光祿（指沈），詞矧不新；不有奉常（指湯），詞髓孰抉？倘能守詞隱先生之矩矱（沈之別號）而運以清遠道人之才情（湯之別號），豈非合之雙美乎？」這一說很對，不過守矩矱可以盡力做到，而才情則屬之天賦，似難勉強獲得。但有才情者能不忘矩矱，斯爲上品。故沈璟有二郎神套數論製曲，其中有云：「名爲樂府，須教合律依腔，寧使時人不鑒賞，毋使人撓喉捩噪。說不得才長，越有才越當着意斟量。」其語便專爲湯顯祖而發。

湯顯祖的作品，共有五種。爲還魂記、紫簫記、紫釵記、邯鄲記、南柯記，其中紫簫實爲紫釵之初稿，故實只四種。因其所譜皆夢中事，而其所居室名爲「玉茗堂」，故世稱玉茗堂四夢，其作品今皆有傳刻本，而以還魂記（卽牡丹亭）爲最有名。

沈璟的作品，統稱爲屬玉堂傳奇，共有十七種，爲紅渠記、分錢記、埋劍記、義俠記、雙魚記、合衫記、分柑記、鴛衾記、桃符記、墜釵記、珠串記、奇節記、鑿井記、四異記、結髮記、

博笑記、十孝記（其中博笑十孝，實皆雜劇體製）今存者僅義俠埋劍、博笑三種有刊本。他如桃符，則著者藏有一二十七齣之鈔本，此外墜釵、雙魚，聞亦有鈔本流傳，其餘則間有佚文見諸曲譜，然非完本。

沈璟之直接傳人，爲其姪沈自晉，除作有傳奇望湖亭、羣英會、翠屏山等三種，克承家學外，並就沈璟之南曲譜，廣其所收曲調而爲南詞新譜。此外牢守矩矱之劇作家，尙有馮夢龍。其本身不但作曲，且依據沈璟之論曲法，輯有太霞新奏一種。並以當時不盡合律之傳奇，擇其可傳者悉加改作，名之爲墨憨齋定本，刊行者計有精忠旗（李梅實原作）、楚江情（卽袁于令之西樓記）、女丈夫（紅拂事，合張伯起、劉晉充、凌初成三人之作改成）、灑雪堂（梅孝已原作）、酒家傭（合陸無從、欽虹江二人原作改成）、量江記（余翹原作）、新灌園（卽張鳳翼灌園記）、夢磊記（史磐原作）、風流夢（卽湯顯祖還魂記）、邯鄲記（改湯顯祖原作）、人獸關、永團圓（皆改李玉原作）等十二種。又六十種曲中之殺狗記，亦係經其改訂者。其恪守曲

律之處，由此可見。

湯顯祖一派，雖須具有天才者始可追步，但私淑之人頗多。其間遣詞造句最能肖似者，爲吳炳及阮大鍼，炳字石渠，萬曆進士，後隨永明王奔靖州，被執不食死。其所作傳奇有綠牡丹、畫中人、療妬羹、西園記、情郵記等五種，今皆有傳本。其畫中人一種，不但文詞全以牡丹亭爲法，卽其故事亦相近似。蓋學湯顯祖而得其正者。大鍼字集之，亦萬曆進士，因附魏忠賢免官，後從福王，復降清爲嚮導，死於仙霞關，其作品有燕子箋、春燈謎、牟尼合、雙金榜（此四種有傳本）、忠孝環、獅子賺、井中盟、桃花笑等八種。以燕子箋最爲人所熟知。春燈謎又名十錯認，則以情節談奇勝。其學湯顯祖雖得其神，但因其人心術不正，故多流於尖刻。此爲明代末年二大曲家，俱學玉茗，而一忠一奸，薰蕕不同如此。

第五章 崑曲與亂彈

明代的傳奇，在中國戲劇史上固亦有其相當地位。但以文詞言之，比起元之雜劇，就差得多了。因為元雜劇引用白話入曲，其質樸無華，實為特長。且措詞靈活，儼出人口。以後雖漸趨於雅麗，但仍不失其真率之素質。到明初，雜劇既不為人所重，南戲如荆劉拜殺琵琶記之類，雖尚保存一部分淳樸之風，但已為強弩之末。及下推至明代中葉，這種風氣，乃被掃蕩無餘。因為劇本的撰作，落於士大夫之手，由是從雅麗而纖巧，而餽餽，當時雖或自以為清新，實則愈清新則愈離開觀眾。故有人以為元劇係活文學，而明傳奇則為死文學，雖未免言之過甚，但明傳奇之不及元劇的真樸自然，卻是事實。

明傳奇之文詞既失其真趣，由是戲劇的唱腔亦隨之而趨於柔婉，這是必然之

勢。因爲既重雅詞，必尙雅聲。於是乃有崑山腔之崛起。明張元長梅花草堂筆談云：「魏良輔，別號尙泉，居太倉南關，能諧聲律……梁伯龍起而效之，考訂元劇，自翻新調，作江東白苧，浣紗諸曲……謂之崑腔。」梁伯龍卽梁辰魚，浣紗已見前述，江東白苧則爲散曲集，又沈寵綏絃索辨訛云：「初時雖有南曲，祇用絃索官腔。至嘉隆間，崑山有魏良輔者，乃漸改舊習，始備衆樂器，而劇場大成，至今遵之，所謂南曲，卽崑曲也。」據此，崑山腔實出生於嘉靖隆慶間，而爲魏良輔所創，梁辰魚起而和之，於是作浣紗記。浣紗記既得風行，崑山腔乃亦隨之普遍。不過，此說尙有商量餘地。因爲祝允明猥談作於嘉靖之前，其間已提到崑山腔，似非魏良輔所能創始。也許不過僅就舊有的崑腔加以改訂，除絃索之外，加以笙笛之類。不但如此，而且當時除了崑腔，還有一些別的腔調。據南詞敘錄云：「今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京湖南閩廣用之，稱餘姚腔者，出於會稽，常潤池太揚徐用之。稱海鹽腔者，嘉湖溫台用之。惟崑山腔止行於吳中，流麗悠遠，遠出三腔之上。」又王驥德曲律云：「舊凡唱南調者，皆曰海鹽，

今海鹽不振而曰崑山。然則在崑腔之前，還曾經過了弋陽、餘姚、海鹽等腔的風行，才輪到崑腔從吳中慢慢發展到其他地域。此外，據明人記載，尚有所謂義烏、青陽、徽州、四平、樂平、太平諸腔。雖然都是因地而名，不會風行天下，但在當時，亦必有其獨立的聲調。

崑腔的產生，在中國戲劇史上，無疑地是一件大事。它不僅以流麗悠遠的聲調，席捲了當時其他腔調的地位而風靡一時。且亦造成當時舞台上的一種新的局面。這是中國自有戲劇以來，最能持久的一種腔調。如果站在大衆的立場上說，其聲調偏於南音，固然有其缺點。但對於表演上說起來，則其一切排場及佈設，至今尙未能完全脫出其窠臼。皮黃劇如是，其他地方劇亦莫不如是。

崑山腔既興，其他諸腔乃不復爲人所重。於是，一切劇本，都只有用崑腔的聲調和排場上演。雅麗纖巧之文詞，柔曼婉轉之腔譜，乃成爲當時士大夫們酒酣耳熱欣賞之物。所謂陽春百雪，曲愈高則和愈寡，其手胼足胝之大衆，遂只有去聽聽那些山

歌野調，村謳牧笛。謂予不信，請舉一例。如今尚傳唱於劇場之活捉三郎一劇，本爲明代傳奇許自昌水滸記中之第三十一齣冥感，其閻婆惜鬼魂出場時唱：

（梁州序）馬嵬埋玉，珠樓墜粉，玉鏡鸞空，月影。莫愁歛恨，枉稱南國佳人。便鬢經猶髓，絃覓鸞膠，怎濟得鄂被爐煙冷。可憐那人去，章臺也一片塵，銅雀淒涼起暮雲。看碧落簫聲隱，色絲誰續懨懨命，花不醉下泉人。

這便是一句一典，飮餽成章的結果。所以有人說，這一支曲子，只有最後兩句還是話，其餘都不知所云。實則「色絲誰續懨懨命」一句，仍暗用「長命縷」故事，可謂極盡纖巧。試問，這種曲子，唱起來多麼難懂？不要說聽，就是置之案頭，也將翻破類書，才可以尋到牠的根據。因此，崑曲雖能操縱一代之戲劇，而大多數的觀眾，卻失掉了一時期的鑑賞戲劇的機會。同時，那些不登大雅之堂的山歌牧唱，也就在聽不懂崑曲和崑曲文詞的大多數觀眾裏，慢慢滋生蔓長起來。久而久之，遂醞釀成一種不可忽視的潛在勢力。這，便是向崑曲舉起革命旗幟的所謂「亂彈」。

亂彈之興，動機雖然很早，但因崑曲的勢力，由明末至清初雖漸衰落，隨後又趨復振，這其間最大的原因，便是清代劇作家繼承明末流風，又產生了兩部不朽之作，其一，便是孔尚任的桃花扇，其一，便是洪昇的長生殿。這兩部作品，因其文詞爲時所重，排演者蠡起，由是使崑曲浸浸然有復興之象。

桃花扇，係以侯方域李香君二人爲經，以明末史事爲緯，其間且有劇作者阮大鍼以奸佞姿態上場。本事考訂綦詳，幾無一關目不有其來歷。卽論文詞，亦雅而不失其正。故甫經傳寫，卽爲人所重視，隨又排演於清帝康熙之前，獲得嘆賞。以後刊本既出，更爲風行。當時揚州鹽商，曾以數十萬金之服裝排演全本，其奢華可想。

長生殿，譜唐玄宗楊玉環事，其間亦以天寶之亂爲穿插，初名沉香亭，有李白事。後去之，改名舞霓裳。以安祿山與楊妃事不經，復易其稿。最後乃定名長生殿，經十年之長時期，始告殺青。其爲文之審慎可見。故一經排演，其盛況乃凌駕一時，當時且因在北京演唱此劇，適爲忌辰，有某官未被邀請，乃以大不敬入奏，致參加觀劇之京官

多人獲譴罷職。其事既發，由是長生殿更爲人所共知，排演者乃隨地皆有。故其時有謠諺云：「家家收拾起，戶戶不隄防。」「收拾起」者，指李玉所作千鍾祿（一名千忠戮）中慘觀一齣，其開首之曲，爲「收拾起大地山河一擔裝」；「不隄防」者，則指長生殿彈詞齣李龜年所唱：「不隄防餘年值亂離」之句。由此，可見當時崑曲盛行之概況。而南洪北孔（洪爲錢塘人，孔爲曲阜人）之稱，尤爲清代戲劇家中之冠冕人物。

清代崑曲，雖因長生殿與桃花扇之風行，而延長了百十年的運命。但其他地方戲劇，以及村謳牧唱，亦因之而愈臻成熟。降至乾隆年間，北京以帝都所在，起而與崑曲爭席者，已有所謂「高腔」。吳太初燕蘭小譜云：「京班舊多高腔，自魏三變梆子，盡爲靡靡之音矣。」又昭槤嘯亭雜錄魏長生條云：「甲午夏入都時，京中盛行弋腔。」弋腔卽弋陽腔，亦卽高腔，甲午爲乾隆三十九年。然則弋腔在京中已早與崑曲分廷抗禮了。但據震鈞天咫偶聞云：「國初最尙崑腔戲，至嘉慶中猶然。後乃盛行弋」

腔，俗呼高腔。仍崑腔之辭，變其音節耳。內城尤尙之，謂之得勝歌。相傳國初出征，得勝歸來於馬上歌之，以代凱歌。故於請清兵等劇，尤喜演之。按此說似不確。弋腔一名高腔，雖或後來之俗稱，但弋陽腔在明代卽已通行於兩京湖南閩廣，何得謂源出清初之凱歌呢？若其說可信，或清初北人於馬上唱弋陽腔以代凱歌，由是訛爲得勝歌吧？又張亨甫金臺殘淚記云：「亂彈卽弋陽腔，南方又謂之下江調。」弋陽腔旣發源於江西弋陽，下江之稱，不爲無據，至以亂彈卽弋陽腔，殆爲別於崑曲而言。因據我們所知，亂彈實爲一種泛稱，卽凡非崑曲之諸腔各調，皆可以亂彈目之。且其名詞之見諸記載，早在乾隆之前，據劉獻廷廣陽雜記云：「秦優新聲，有名亂彈者，其聲甚散而哀。」（劉清初人，卒於康熙三十四年）是秦腔亦有亂彈之稱了。又有以亂彈另列一類，不與他腔相混者。劉廷璣在園雜志云：「舊弋陽腔，乃一人自行歌唱，原不用衆人幫合。但較之崑腔，則多帶白作曲，以口滾唱爲佳。而每段尾聲，仍自收結。不似今之後台，衆和作啲啲囉囉之聲也。西江弋陽腔，海鹽浙腔，猶存古風，他處絕無矣。近今且

變弋陽腔爲四平腔，京腔，衛腔。甚且等而下之，爲梆子腔、亂彈腔、巫娘腔、瑣哪腔、囉囉腔矣。在園雜志有康熙乙未自序，中有「與諸孫輩指說」語，乙未爲康熙五十四年，然則其所紀亦乾隆以前之事。其謂舊弋陽腔不用幫合，未知何據。但據明湯顯祖宜黃縣戲神清源祖師廟記云：「自江以西，爲弋陽，其節以鼓，其調誼。」其調旣誼，似亦衆人幫和之謂。實則此種唱法，當遠承自唐代的「踏搖娘」，非全無來歷者。正不必以衆囂雜爲病。至其以亂彈腔與其他各腔並列，則未知所指究爲何腔。蓋秦腔舊稱梆子腔，其間旣有梆子腔，當亦非廣陽雜記所指之「秦優新聲」。然亂彈泛指各腔，則另有據。李斗揚州畫舫錄云：「兩淮鹽務，蓄有花雅兩部，以備大戲。雅部卽甌腔；花部方面，包含京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、高腔、二黃腔、羅羅腔等。總名之曰亂彈。」然則亂彈者，蓋以其不專屬一腔一調之謂。其間雖別有一腔在當時實名亂彈（如綴白裘第十一集所收擋馬一齣，卽標爲「亂彈腔」，又淤泥河番釐一齣之尾聲，亦署作「亂彈腔」，而與同載一集之梆子腔、高腔，不相混列）但不久卽變爲泛指諸腔

之統稱。故揚州鹽務卽以冠稱花部，理似可信。

亂彈諸腔之風行，自當以北京爲其競逐之場。其間有一最大原因，卽爲乾隆皇帝的兩次壽辰，（一爲乾隆四十四年己亥七十歲，一爲五十五年庚戌八十歲）當時各省督撫，除恭賀萬壽外，並各以有名戲班，有名優伶，入都祝釐。因此，遂蔚成一諸腔雜出之局面。兩淮鹽務之蓄有花雅兩部，則又爲乾隆巡幸江南之故。留備大戲之演出，並非用以自娛者。故亂彈之能在清代中葉抬起頭來，雖人情喜新厭故之本性使然，而乾隆之壽辰及巡幸，實亦促成其各自表見之機會。

至於亂彈諸腔，有前代之遺物，亦有尙行於今日者，亦爲我們所不可不知。如四平腔，在明代卽曾與義烏，太平等腔並行。今之所謂四平調，如梅龍鎮，貴妃醉酒所唱，當卽其遺範。京腔，綴白裘第十一集，所收梆子腔逃關二關，其中卽有署作京腔者。今之查頭關一劇，卽其同一故事。梆子腔，今有河南梆子，陝西梆子，山西梆子，南梆子，焦循劇說云：「安慶 梆子劇中，有桃花女與周公鬪法……等劇。」又揚州 畫舫錄云：

「句容有以梆子來者」今之南梆子，當卽其類。巫娘腔，崑曲舊本虹霓關，又麒麟閣反牢，其中皆有打諢所唱之「姑娘腔」，姑娘當卽巫娘之音訛。今雖不傳其調，但可見其文詞實爲七字句。瑣哪腔，皮簧劇中今雖未見，但湖南之湘戲如李大打更之類，尙傳其聲。囉囉腔，或謂卽今之吹腔，揚州畫舫錄云：「湖北有以囉囉腔來者」似其產地卽爲湖北，今之浙西戲班，有一種聲調，名囉囉調，似卽其遺聲。以上諸腔，雖或存或不存，但以時世好尙言之，都似不敵「二黃腔」之幸運。二黃腔者，卽今日尙活躍於舞台的所謂皮黃劇。只有這，才真是時代的寵兒，亂彈的代表。其能橫絕一時，蔚爲巨觀，實非其他諸腔所能望其項背。

第六章 皮黃劇的勃興

皮黃，便是合「西皮調」「二黃調」而言，其發祥地爲北京，因而外地人稱之爲京劇，近年北京改稱北平，故隨而又稱平劇，但在北平，卻都叫它做二黃戲，皮黃之稱，雖係加入西皮之謂，但其本身所唱腔調，實不止西皮二黃兩種。

皮黃劇的形成，不過近二百年間的事。其稱謂雖因所唱腔調而得名，實則其所包含的東西，真可當做一部中國戲劇史看。在縱的方面，其劇本的取材，以及舞台上的服裝砌末（砌末即今之所謂道具）固未超出崑曲的範圍；而在橫的方面，則腔調的雜亂，幾乎應有盡有。其中如崑腔、弋腔、梆子腔、徽調、楚調，乃至山歌小調及其他地方戲劇，皆兼收並蓄。揆其實，真可以說是無所不包的亂彈。所謂皮黃，不過舉其大要以冠其稱謂而已。

西皮調，有人謂係源出湖北黃陂，又有人謂係脫胎於一種名爲皮子的吹腔，實皆揣擬之詞，未可據信其眞實來歷。實以來自四川的「西秦腔」爲其遠親。乾隆甲午由四川入都之魏長生，所唱卽爲西秦腔。西秦腔的直接來源，則爲四川鄰近的秦腔，亦卽今之所謂陝西梆子，但其由西秦腔衍變爲西皮調，似曾經過湖北、安徽一帶的戲劇的陶冶，而其重要的根據地，卻在四川湖北之間的襄陽樊城一帶。故今之演戲（雲南）所唱之西皮調，雖與皮黃劇之西皮小異，其正名卽爲襄陽調，又川劇有梆子而無西皮，其唱腔則與秦腔相近，凡此皆可覘知其實在根源。另據嘯亭雜錄云：「近日有秦腔，宜黃腔，亂彈諸曲名。」此項秦腔，雖或指魏長生之西秦腔，但不必卽爲西皮之直接衍化。因爲魏長生之後，安徽戲班接踵入京，其本身所唱腔調，已有西皮。楊掌生長安看花記云：「嘉慶以還，梨園子弟多皖人，吳兒漸少。」又成於道光二十二年之夢華瑣簿云：「樂部皖人最多，吳人亞之，維揚又次之，蜀人絕無知名者。」魏長生卽蜀人，其時蜀人既無知名者，其腔調之不爲時尚可知。至於徽班本身

已有西皮，則可於其伶工所唱之劇知之，據道光二十五年楊靜亭都門紀略載：「三慶班，程長庚，演法門寺趙廉，借箭魯子敬，文昭關伍子胥，讓城都劉璋，」程長庚爲徽班老生之中堅人物，其流風餘韻，實當時奉爲圭臬者。其所唱四劇，中除借箭之魯子敬所唱不多外，其他三劇，皆有大段西皮調唱詞。似非入京後始創之調，又春台班余三勝名下，有「定軍山黃忠，探母楊四郎，賣馬當鏢秦瓊」之類。亦皆屬於西皮調之劇。而余三勝則爲鄂人之加入徽班者，其四郎探母一劇，實集西皮調之大成，故亦可證明西皮來自襄陽，不爲無據。又四喜班張二魁名下，亦有演「探母楊四郎，捉曹放曹陳宮」的記載，張二魁爲本京人，而所隸亦爲徽班，則其唱腔當然亦宗徽調，此外，尙有一和春班，其首席老生爲王洪貴，所演之劇則爲「讓城都劉璋，擊鼓罵曹關衡」，則亦皆有西皮調。這四個戲班，在當時謂之四大徽班，夢華瑣簿云：「戲莊之演劇必徵班，戲園之大者，如廣德樓，廣和樓，慶樂園，三慶園，亦必以徽班爲主。」據此，徽班在當時之勢力，幾於滿佈全京，京師旣爲全國首善之區，其風靡一時，自爲意中之

事。故其時京師竹枝詞云：「時尙黃腔喊似雷，當年崑弋話無媒，而今特重余三勝，年少爭傳張二奎。」

黃腔，卽二黃調，亦卽徽班之本調。楊靜亭都門紀略詞場序云：「近日又尙黃腔。」原注：「黃腔始於湖北黃陂縣，一始於黃岡縣，故曰二黃腔。」按此實有語病，黃腔之稱二黃，似非出自兩地之謂。據近人杜頴陶二黃來源考（劇學月刊三卷八期）據云曾見乾隆及乾嘉間抄本新舊門神劇兩種，其腔調較古一本，寫作「宜王」，另一本則寫作「二王」，且引枕月居士金陵憶舊集，證明宜黃腔曾盛行江浙一帶，江浙人讀二爲宜，讀黃爲王，因以傳訛。其說似有可信。且嘯亭雜錄已有「近日有秦腔，宜黃腔，亂彈諸曲名」之說，則二黃之爲宜黃，亦不爲無據。但徽班之入京，在乾隆末年，其時所唱，是否已爲二黃，已不可知。但據金臺殘淚記云：「京師尙楚調，樂工中如王洪貴，李六，以善爲新聲稱於時。」王洪貴，卽和春班之台柱。其擅場之劇，已見前引。然則楚調實指西皮，非二黃之謂。揚州畫舫錄云：「安慶有以二簧調來者。」是二黃當

爲徽班本調。其初雖或傳自湖北，但宜黃屬江西，其間或又經過一番衍變。據歐陽子倩談二黃戲一文（見中國文學研究）謂二黃伴奏之器樂有二說：一爲本用胡琴，後曾改用笛子；一爲本用笛子，至北京後始改用胡琴。按今之川劇唱四平調，尙用笛子。四平調與二黃調爲近親，似當以後說爲是。

皮簧劇之主要腔調來源既如上述，但其風行之原因，似不專爲皮黃兩調之悅耳。如當時之四大徽班，三慶班其爲人所喜者是軸子。軸子指連臺本戲，以其有首有尾，情節貫串。（今以稱每場戲最後兩齣爲壓軸及大軸）四喜班，其馳名一時的是曲子。曲子指崑曲，蓋於崑曲絕響之際，尙能古調獨彈。和春班，專資號召者爲把子。把子，指武戲中開打。（今亦稱武劇所用刀鎗爲把子）春臺班，則爲孩子。因其多爲童伶，頗具髫年英秀之觀。其爲觀衆注意之處既各不同，則其發展情形，亦當分途而進。故諸腔雜出，各調並行，蔚成今日之所謂皮黃戲。換言之，就是把花雅兩部，一同集納起來，使成爲一種混合的組織。

皮黃劇的揉雜，在稍知戲劇者類能道之。蓋過去徽班創其例，迨既成事實，則非此不足以號召觀衆，而爭得一時期的生存。其能持久未衰者，雖或在此，但其本身無獨立價值，亦卽在此。因爲其揉雜不純，並非融合衆長而取其扼要。只是一時代一時代地在那裏複現；或一地方一地方地在那裏雜出。故以之譬作一部中國戲劇史，決非誣鑿之詞。比方今日皮黃劇舞台上所演的戲劇，其劇本有直接從元劇抄來者，如六月雪（卽寶娥冤，及明傳奇金鎖記）魚藏劍，浣紗河（卽伍員吹簫）桑園會（卽秋胡戲妻）焚棉山（卽介子推）丁甲山（卽李逵負荊）之類；有照崑曲原式原樣演出的明清傳奇。如春香鬧學（卽牡丹亭學堂）梳粧，跪池（獅吼記）喬醋（金雀記）思凡（孽海記）別母，亂箭，刺虎（鐵冠圖）之類；有依據梆子腔規則唱做者，如王寶釧，八齣，花田錯，陰陽河之類；有仍用徽調的排場和腔調者，如徐勣跑城，掃松下書之類，楚調如貴妃醉酒，吹腔如販馬記，他如小放牛，探親相罵，小上墳等，則直爲山歌小調了。不寧唯是，卽在同一齣戲裏，也有用不同的腔調間雜着唱的。

如挑滑車，唱崑曲又唱二黃；翠屏山，唱西皮又唱梆子，有時一件故事，分段演出，而各段有各段的腔調。如武松故事，景陽岡，唱崑曲；新水令套曲，戲叔，鴛鴦樓，唱梆子；獅子樓，念撲燈蛾乾板；二龍山，唱二黃十字坡，快活林，蜈蚣嶺，唱吹腔。諸如此類，真可謂極蕪雜之能事了。

皮黃劇既曾流行到二百年的長時間，與其謂爲本身自具價值，不如說它是靠了幾個傑出的伶工，維持了一部分觀衆。因爲在皮黃劇流行的當中，一度曾爲梆子腔的勢力侵入。天咫偶聞云：「光緒初，忽競尙梆子腔，其聲至急而繁，有如悲泣，聞者生哀。余初從江南歸，聞之大駭，然士大夫好之，竟難以口舌爭。」此爲事實，在當時，且有併合皮黃及梆子同台演出者，謂之「兩下鍋」。不過，這種梆子腔，雖與秦腔大同小異，但演唱者多爲河北人，故名直隸梆子。皮黃劇經此小挫，未幾又告復振，那便是皮黃劇中，產生了幾位傑出的伶工，尤其是專以唱工著稱的老生方面，如譚鑫培，孫菊仙，汪桂芬，在當時各顯所長，隱然承接了以前程長庚，余三勝，張二奎等的氣派。於

是，椰子腔以曇花一現的姿態，隨又退藏於密。

譚鑫培，原名金福，湖北人，其父工老旦，嗓音尖利，故人呼爲叫天（叫天子本爲鳥名），譚初習武生，中年始改老生，人以其父之故，乃名之爲小叫天，其成名在光緒中葉，狄楚青庚子圍城詩云：「國自興亡誰管得，滿城爭說叫天兒。」卽指譚，其爲人所推崇，殆可想見。

孫菊仙，原名濂，後改學年。本爲武舉，且曾出仕，因好習皮黃，且嗓音充沛，遂棄官爲伶。其聲調與譚不同，譚以柔勝，而孫以剛勝，故能獨樹一幟。

汪桂芬，童時卽習劇，中年倒嗓，乃爲琴師。嗣嗓復出，重登舞台。以其頭部特大，故人目之爲汪大頭。其唱調純宗程長庚，規規學步，頗具虎賁中郎之似。人以長庚作古，方有「廣陵散不復再聞」之嘆，桂芬旣出，遂立享大名，而與譚並稱當時皮黃劇之三傑。

此外，青衣如陳德霖，花旦如田桂鳳，武生如俞菊笙，黃月山，老旦如龔雲甫，淨如

何桂山，小丑如劉趕三，王長林，皆一時之選，故使皮黃爲梆子侵入之時，蹶而復振。而其間操其樞紐者，則爲清之內廷，因爲慈禧太后最愛觀劇，除內廷自蓄戲班，號爲南府，而以內監習劇外，並招集外班入內串演。各著名伶工，每月均有俸銀，名曰外學。所謂「上有所好，下必甚焉。」皮黃之不敗於梆子，此亦最大原因。但如無優秀伶工起挽大局，則雖欲借內廷提倡之力，恐亦無是易易。故寧歸功於人力，較爲合理。因爲清社旣屋，而皮黃劇尙在風行，雖然可以說是爲當時流風所被，但唱老生者必宗譚，而武生則有俞黃二派，習淨者每稱何桂山，習丑者不忘劉趕三，陳德霖暮年，列門牆者皆以爲榮，龔雲甫雖死，尙多能效其腔者。這豈是憑借他力所得而然？不過，這種看法，完全是站在藝術的立場上而言，不比以前一般論戲劇的人看法。因爲當時一般人對於戲劇和伶工，都抱着一種鄙賤態度。故雖刊行了不少關於戲劇的書籍，而其主因十分之九是爲了那些飾演旦色的年輕伶工，很少是着眼於戲劇發爲議論的。因此，我們今日所能得到的材料，都只是從那些猥褻的紀載裏爬梳出一點附註，才略

略知道其衍變及發展情形。假使你要全以那些書籍爲根據的話，則每一時期著名伶工，必爲具有魅力的旦色，而其成名之作，亦必爲誨淫之劇。爲尊視藝術起見，所以在這裏都不去提到他們了。

第七章 文明戲與話劇

當清末民初的時候，有一班留學日本的中國青年，因濡染了當時盛行於東瀛的歐美文化，頗醉心於日本的所謂「新派戲」，這種新派戲的來源，實即歐洲 *De* 日的原有形式。因當日日本明治維新的時候，一般銳意革新的志士，都以這種戲劇形式，用作宣傳工具。著名的浪人芝居，即屬此類。故亦名為浪人劇。這班中國青年，既皆以推翻滿清自任，於是也取法日本的舊有宣傳方式，想以戲劇來感動觀衆，鼓吹革命。因而共同組織了一個春柳社，從研究到實踐，預備着實努力一番。其最初所演之劇，為法國小仲馬 *Alexandre Dumas fils* 的茶花女，其飾演茶花女者，即為後來出家為僧的弘一法師，（俗姓李，名岸，字叔同）在當時，不過以遊戲姿態而出現。嗣後因成績頗佳，第二次便帶着一種宣傳革命的色彩，演出了曾延年（字孝

谷）所編的黑奴籲天錄。以後因社員多半回國，便改組成爲中西會。其中堅人物，則爲陸鏡若、歐陽予倩、吳我尊、謝康白等。初僅演一二獨幕劇以資練習，嗣以太不盡興，乃籌備大舉，於是由歐陽予倩、陸鏡若、謝康白三人，共同翻譯了法國 *Victorien Sardou* 所著的 *La Tosca* 一劇（近人所編金小玉一劇，卽此劇改名）其飾女主脚杜司卡者，卽爲歐陽予倩。（其後予倩主持廣東戲劇研究所，亦曾以此劇排爲練習課題）此後中西會又演過一次熱淚，其時忽又有一演劇團體名陽春社，出與中西會競爭，而春柳社舊有社員任天知，因與春柳社主張不合，獨回上海與王鍾聲合創春陽社，亦以黑奴籲天錄爲號召，居然大受歡迎。由是復組開明社，招收學生，排演新戲，揭出了「社會教育」的旗幟，大事宣揚。而其演劇路線，則完全以日本之「浪人劇」爲規範，故久而久之，乃流入一種不用劇本的所謂「文明新戲」及民國肇興，日本的中西會，陽春社亦無形解散。惟任天知的一派，則拋開當初以演劇作宣傳的嚴肅宗旨，從事以演劇爲生。卽以開明社名義在上海大新街某戲園演出。同

時，巴拿馬賽會正當舉行，美國電影界因鑒於中國尚無電影之攝製，遂來華組織一亞細亞影戲公司，專攝中國影片。其時上海新舞台正演黑籍冤魂一劇，藉以儆醒一般吸食鴉片者，售座極盛。亞細亞公司擬以之攝成影片，因談判未成，乃另組一新民公司，聘用演員，自行攝製。工作甫一月，即因底片告罄而中輟。其公司演員共十六人，因無出路，遂以新民社名義，亦效開明社所爲，表演「文明新戲」，藉以維持。由是在任天知之外，另成一條路線。未幾，亞細亞影戲公司又告復活，其主持人經營三因邀新民社續演未成，乃復組一民鳴社，日攝影片，晚演新劇，以重賞啗新民社演員，使其個別加入。迨影片攝竣，而民鳴社亦專以演劇售座爲主。因之，新劇團體，又多出一支。至民國三年，陸鏡若馬絳士等來自湖南，並邀歐陽予倩吳我尊等加入，復以春柳社名義在上海成立劇團，假南京路謀得利原址演出。未幾，新民社後台經理蘇某，因意見不合，出而另組一民興社，此外尚有所謂啓民社，文明社，亦皆各以正宗新劇相號召。其蓬勃氣象，實不亞於今日之話劇。然而，其發展情形，既非基於正常軌轍，而演員

復無相當訓練，有識者固早知其必無良好結果。果然，不到一二年，所謂「文明新戲」便漸漸流爲一種只有幕表，沒有對白，由脚色自由發言的形式。會說話的，便多說幾句；不善言詞的，便少說一點。兼以參加演劇的人物，愈趨愈下，甚至有「不識一字」的流氓拆白之類。於是，「文明新戲」不但不能實踐社會教育之飾詞，反而使社會習於淫盜，流爲穢惡。這豈是當初倡爲此舉所能料及的事？

「文明新戲」之漸趨下流，其最大原因雖爲演員品流過雜之故，但其致命之傷，實爲不用劇本，排戲不加選擇，有以致之。而其不用劇本的由來，則因每一劇演期過促，換戲不及，始出此下策。這情形的造成，揆其真因，則又當由劇團過多，商業上競爭太烈。乃只求其能新耳目，不問其他。比方春柳社初期所演之劇，皆爲外國名著之翻譯或重編。即開明社初來上海，尙能以春柳社引爲法度。及新民社創興，而以黑籍冤魂爲其起點，則已落下乘。嗣後民鳴民興相繼設立，其所排之劇，初則取材聊齋誌異等異聞小說，嗣則專就「彈詞」改編，如珍珠塔、三笑姻緣，果報錄之類。以後雖曾

一度另排空谷蘭、梅花落等劇，但既無劇本之限制，則步法已亂，不足以挽頹勢。春柳社至是亦不屑再事競爭，歸之解散。於是「文明新戲」之一名詞，遂漸爲智識階級所棄，寢久乃雜入海上各遊戲場與其他地方戲劇爭一席之地。而一部分演員或別創星期團專演不用劇本之短劇，或仿北方雜技雙簧相聲之形式，以二三人爲一組，而作滑稽之故事說唱。其結局之慘，有如破落家庭之不肖子孫，回首當年，豈復知有今日？然而春柳社開始之精神，固未可厚非。以後中國之有話劇，實以此爲起點，雖彼此目的不同，其態度之嚴肅，固當爲我們今日所宜尊視。何況現在還有人以三十多年前春柳社所演過的劇本在號召觀衆呢？

「文明戲」既於極度衰敗之下歸於消歇，但新派戲劇在一般人頭腦裏並未完全健忘。尤其是許多外國劇本被翻譯成爲中國文字。由是使讀者更嚮往於舞台上的表演情形。據我們所知，外國劇以原有形式翻譯中文，當以李石曾的夜未央爲其嚆矢。夜未央爲波蘭廖抗夫著，係寫俄國虛無黨的故事，其次則爲鳴不平，係法國

穆雷原作，描寫當時社會階級之不平，寓意極佳。但爲一獨幕短劇，以上兩種，皆出版於一九〇八年（光緒三十四年）印刷極精，似非中國刊行。蓋李氏當時方在法國倡辦新世紀報，鼓吹社會主義，此二種劇本，當即用作宣傳工具者。近年巴金以夜未央一種附於一小說集後，（似名薇娜）即爲李氏原譯。以後翻譯劇本之風漸興，其間有系統之介紹，當推耿濟之的俄國戲曲集，而歸國之歐美留學生，亦間有從事於此者。「五四運動」以後，則更呈勃起之象，挪威易卜生之劇本，尤爲當時所風行。娜拉一劇，更數數上台排演。於是，演劇之風，遂成爲當時學校不可少之點綴，乃有陳大悲者，原名聽彝，本爲東吳大學學生，因醉心於新派劇之表演，入開明社爲旦腳，以擅演悲劇鳴於時。其後見文明戲日趨窳敗，乃去而之北京，任事某部，學校演劇之風既興，陳復見獵心喜，乃就英國某名家演劇手冊，改譯爲愛美的戲劇一書，並糾合一蒲某，集貲創辦人藝戲劇專門學校於北京，廣招學生，倡爲戲劇專門之學，當時風氣初開，學校演劇者，仍多以文明戲爲其借鏡，而以男子扮爲女脚。人藝既開辦，乃男女兼

收，實行男女各扮。一時赴京考取學校未被錄收之外籍學生，率多負笈從遊。未幾，北京藝術專門學校，亦增開戲劇班，其主持講座者，則爲留學英美專攻戲劇之趙太侔，余上沅等。此風既倡，由是國人乃知有此項專門之學。然教者自教，習者自習，除學校方面偶有半公開的上演外，其專門演劇之團體，仍付闕如。而人藝戲劇學校，因陳大悲與學生家庭發生糾葛，致招全體學生之不滿，起而驅之。於是「人藝」亦隨而解散。而北京藝專，則因經費不敷支配，亦消滅於無形。聞者雖表惋惜，實亦當時環境使然，致造成此不可挽回之局面。

方北京新劇運動正在進行時，上海方面亦有戲劇協社之組織。其間有力份子，卽春柳社之歐陽予倩。而另一方面，則有田漢等人，組織一南國電影劇社。其初本擬從事於電影之攝製，嗣因經費無着，乃專作舞台劇之演出。時當國民革命軍北伐前後，新潮澎湃，更易促起人們對社會之不滿。而歐陽及田漢等復各努力於劇本之創作，對舊社會頗多攻擊，幾度公演，頓使新劇又成復興之象，當因自別於以前之文明

戲起見，定名爲話劇。而北方其時亦由余上沅等倡爲「國劇運動」，嗣以國劇二字含義太泛，不如話劇一名較爲切實，於是此一有歷史性之名詞，乃成今日通行之定稱。

南國社之後，繼起創辦劇團者頗不乏人，但皆不能持久，文藝團體如創造社，狂飆社，當時俱有所組織。結果均無成就，惟復旦大學之復旦劇社，則以課餘之姿態，時與觀衆相見於舞台。此外戲劇協社及辛酉社，亦曾與南國社爭一時之長。嗣後則皆因政局關係，先後瓦解。戲劇協社之歐陽予倩，則赴粵主持廣東戲劇研究所，南國社之田漢，則埋頭於教書生活，而由南國社出身之唐槐秋，初亦赴廣東襄助歐陽，其後乃率其妻女並二三有志於戲劇的青年，創爲中國旅行劇團，以跑江湖姿態，從事於南北各地之巡迴演出。售票所入，卽以之維持團體。蓋自話劇創興，其以職業劇團自給自足者，實以唐槐秋之組織爲始。自是以後，話劇之公演及劇團之組合，不一而足。但基於興趣者爲多，其能真以戲劇運動爲職志者，雖不無其人，但處於當時動盪

之時局中，未免有力不從心之嘆。何況，火藥氣已充滿國境，戲劇之發展路線，已不能趨於一致，以後之事，則有知有不知。就其大要言之，不外兩途，其曾經砲火洗禮之地域，則傾向於商業上之發展，注意形式而不講內容；反之，則稍帶宣傳意義，內容必切合時代。此固環境使然，毋待詳言，明眼人自能辨之。

文明戲與話劇，其表演方式，大體雖相近似，但實不相同。因為初期的文明戲，其一切條件，皆直接承自日本。故雖以中國服裝或西洋服裝演出，仍不脫浪人劇之風格。如演員向觀眾發言，台詞近於演說。且發言時必矗立台中，不顧其他脚色之地位，既無劇本之限制，則隨意胡謔對白，至有娓娓千言，而所言與劇情毫無關係者。至於人物個性之矛盾，劇中情節之衝突，猶其餘事。故文明戲者，無劇本，無舞台，無人物，無所謂內容，無所謂技術。只要有人會說話，以男扮女固所優為，即以女扮男亦無不可。（文明戲極盛時，有女子劇團，如近年方告解散之北京奎德社，即其一例）故文明戲可視為「有人無戲」或「借戲演人」。而話劇則不然，有劇本，有舞台裝置及舞

台部位，有人物之個性及其時代背景，有一定之內容，有演員之技術。凡一脚色，俱慎選適當演員扮飾，雖不全依所謂「三一律」，（時間一致，地點一致，動作一致，爲希臘古典劇之規律）但演員動作則必當前後一致。除非有特殊的變態，不得故相矛盾。至於劇本之撰作，雖屬文學範圍，而搬上舞台，則必有導演專司其事，使平面之文字，成爲立體之演出。此則爲以前文明戲所未有，而爲話劇不可或缺之手續。凡此，皆就外形而言，至於戲劇本身所含藝術條件，則不易詳言，而文明戲亦無可資爲比較之事實。故文明戲之出生，雖較話劇之成形爲早。但話劇既未承接其演出方式，亦未以之爲改革形式之對象，純以西洋劇本之介紹，而趨向於國人創作途徑，使之成爲中國化之話劇。由是中國戲劇，除皮黃劇外另創一格，從廣大的人羣中，爭得了大部分的觀衆。此實民國以來，中國戲劇界不可忽視的一件大事。

第八章 中國戲劇前途的展望

今日話劇之繁興，已爲我們目覩之事實。皮黃劇雖似不如前此之奄有中國戲劇界整個局面，但仍能以其舊日形式保有其一部分觀衆。則今日之戲劇，實可分作兩方面觀察。以皮黃劇言之，古代劇的複現，與地方劇的雜出，中國戲劇史的進展，可以說是到了最末一步。故當民國二十六年間，上海曾有人向皮黃劇提出了改良舊劇的口號，想拿話劇方面較爲科學化的設置，移植到皮黃劇方面去。同時，對於皮黃劇的劇本，也預備以文學手腕予以重編。因爲皮黃劇起自民間，雖因合於大衆的口味而戰勝了當時文詞典雅的崑曲。但事過境遷，在今日看來，皮黃劇的文詞，已有點近於規律化。非但不合時代，抑且過於板滯。尤其在內容方面，十分之十是前幾個世紀的所謂「高台教化」。如不改革劇本，則這些殘餘的封建意味，決不能加以肅

清。故改良舊劇，務須先從劇本着手，然後由劇本去決定演出形式。這項工作，起初將口號提出，頗贏得一部分舊劇伶工的贊助。尤其是幾個在舊劇界掙扎不出地位來的人，頗想乘此機會，前進一步，藉以增高身價。但好景不常，僅演了兩三齣就舊有劇本改編的小本戲，如梁紅玉（抗金兵改編）漁夫恨（打漁殺家改編）之類，隨因主持其事的人他去，工作隨之停頓。而這班贊助改良的伶工，亦各操原業。彷彿沒有過這回事。因之便有人以爲皮黃劇是無法改良的東西，發出譏諷之詞。其實要改良皮黃劇，並非絕不可能。不過有幾點，在皮黃劇言之，可以說是不治的病根。比方說：皮黃劇的服裝，其喬麗堂皇，花團錦簇，蓋全爲表演歷史故事而設。但因流傳太久之故，其間已無朝代可分。如一頂堂帽，一件黃蟒或紅蟒，可以由商周的帝王，穿到明朝的帝王爲止。一對翎子，可以插在每個番王敵將的頭上，他如一品大臣，必戴相貂，不繫靠之武將，必穿箭衣或加馬褂。此種裝束，在外表看來，似頗含美觀條件。然一究實際，則實足使觀衆對於古代人物發生一種玩視心理。其最不可解者，如清代衣冠，離開

我們還不甚遠，而亦與其他仿古的戲裝，隨時混用。比方女起解一劇，爲明代故事。其中蘇三一脚，則罪衣罪褲，梳水頭，插簪珥，儼然古代女子。而解差崇公道，則頭帶清代的紅纓帽，身穿老斗衣，其雜亂已甚觸目。又連環套一劇，施世綸與彭朋皆爲清代之官，而施爲方翅紗帽，大紅蟒，彭爲汾陽帽，白龍蟒。則真不知其何以如是？故如欲改良，此亦其最要一端。至於皮黃劇的定型，在故事取材方面，既皆不離歷史，則縱無新的表現，亦當給予新的意義。如服裝能切合時代，則卽爲歷史上故事的傳達，亦可獲得一部往古文化上的價值。然而皮黃劇只停滯在它的原有窠臼裏，不思振作。只就美觀上粉飾其服裝，悅耳上修整其腔調。近年本戲風行，則又以其精力，濫費於機關佈景之穿插，或出手花巧之開打。而其間最使人不快者，則以男扮女，似仍遠承着隋唐時代的「弄假婦人」的遺風。故雖有所謂四大名旦之出生，且以其扭捏作態之所謂「藝術」宣揚於國際。但此種事實，只能當作一種江湖賣藝看待，若謂代表中國戲劇的精神，則實非我們所樂聞。況且，就今日皮黃劇的趨勢而言，除一部分舊都伶

工，仍孜孜於某派某派的聲腔動作的模仿外，其流行於上海劇場的連台戲，則正在追隨着以前徽班那種形態，而以話劇的舞台裝置來代替從前所採用的文明戲佈景。在外表上看，似乎是一種向上的發展，其實，不過是想在商業上爭取話劇的觀眾。結果，一定要弄得非驢非馬，雜湊成一種不知所云的東西。故改良舊劇，非不可能，但最怕是這種無系統的部分改良，必須集合多數專門人才，分向各方面切實研究，從各方面取其精華，去其糟粕。如聲調，服裝，劇本（包括故事和文詞），音樂，動作，舞台佈設等等，逐一創為合於時代的需要。然後，中國的皮黃劇，也許有成為 Operas 的可能。否則，便只有別開生面的另行創立新的歌劇了。

話劇在今日，似已展開極度興盛的局面。除一部分地域，其發展方式或有不同外，若以今日上海及平津一帶的趨向而言，則實質方面似乎沒有什麼進步。雖然劇作者連續不斷地發表着新作品，但有一極普遍的現象，即為將外國劇本或電影改成中國形式而冒為創作。甚至明為外國名著，而為人所熟知，亦咬着牙不予承認，這

風氣的造成，恰好和以前文明戲一樣。因為劇團增多，需要劇本上演，要想創作來不及，便因陋就簡地以譯成中文或未譯成中文的外國劇本，略予改動，削足適履地使其成為中國故事而演出。其間雖或不乏世界著名之作，但因寓意過深，不易瞭解之故，也不惜點金成鐵而去迎合一般觀眾。然而，大多數人的趨向，卻專向鬧劇方面取材。於是其舞台作風，乃漸與以前的文明戲，有頗相近似之點。而一般聰明的劇作家，雖有創作亦必移其觀點於賣座之盛衰，而思考其以後撰編劇本的穿插。於是大鼓書，小調，皮黃劇，流行歌曲，色情舞蹈，刺激動作，都一一表演於劇中。而批評者亦復以賣座盛衰而作藝術之估價。這情形，也許是一種過渡時期的現象。因為現在的話劇，已經成為一樣商品。大家只求脫貨，不願細細加工製造。雖然改編舊作和專演鬧劇，不是不許可的事，但有一危機，即恐長此以往，流入以前文明戲衰敗的覆轍。文明戲雖然是因不用劇本才自趨滅亡，然而劇本過於速成，或太迎合觀眾的低級趣味，則亦有走向文明戲形式的可能。到那時候，儘管你有新式照明，立體佈景，高明技術，而

舞台所表現的只是無理取鬧的一鬧再鬧，則其藝術價值，與文明戲的過去，只是五十步與百步而已。所以，我希望這只是一種過渡時期的現象。話劇的興盛，着重於實質，應該是在將來！不久的將來！

編主泉范
庫文識知年青

集十二共 輯一第

印 刷 的 故 事 …… 沈子俊	細 董 與 人 類 …… 司徒宗	生 物 的 進 化 …… 朱維基	星 象 …… 錫金	語 言 和 文 字 …… 劉宇	400 語 文 學	經 濟 學 教 程 初 編 …… 東方曦	中 國 原 始 社 會 研 究 …… 鄭子田	中 國 民 族 的 由 來 …… 林炎	國 際 問 題 研 究 法 …… 儲玉坤	社 會 史 話 …… 金雷	300 社 會 科 學
地 球 新 話 …… 吳湘漁	羅 曼 羅 蘭 評 傳 …… 呂思勉	歷 史 研 究 法 …… 呂思勉	900 史 地	編 劇 與 導 演 …… 方君逸	中 國 戲 劇 小 史 …… 周貽白	青 年 寫 作 講 話 …… 孔另境	戰 爭 與 文 學 …… 顧仲彝	文 學 概 論 …… 顧仲彝	現 代 歐 洲 藝 術 思 潮 …… 吳景森	電 影 知 識 …… 魯思	700 美 術

本書實價 元

版初月五年四十三國民華中
版再月二年五十三國民華中

有 所 權 版
印 翻 准 不

史小劇戲國中

著 白 貽 周

人 行 發
鎮 安 陳

者 行 發
館 書 印 祥 永
號〇八三路州福海上

者 刷 印
廠一第館書印祥永
號八三二路南西陝海上



12.3092
6