

劇學月刊

第四卷 第八期

中國戲曲音樂研究院研究所出版

世界書局印行

第 四 卷  
第 八 期

內 容

一年來國劇之革新運動·····	宋春舫
論評戲之難·····	南 董
英國的樂舞劇·····	靜因譯
好劇本缺乏之原因·····	徐慕雲
臉譜的演變·····	翁藕紅
連相·····	曹心泉
南北曲律新論·····	綠 依
岑齋讀曲記·····	邵茗生
南樓傳	
陰陽二氣山	
紫金鎖	
佈景與戲劇的演出·····	靜因譯
雷峯塔傳奇的作者·····	穎 陶

## 一年來國劇之革新運動

宋春齡

最近一年來，世界各國，對於我國國劇，發生了許多有興趣的表示，其起點當然是梅蘭芳氏所組織的劇團，在莫斯科劇院，大演其中國戲，此類舉動，有何背景與影響，吾們不得而知；但在我國舊劇界裏，梅蘭芳和程硯秋兩氏，比較的是有新穎的腦筋。他們都知道改革舊戲，為目前刻不容緩的一件事，以現在他們的學識，地位以及社會上對於他們兩人的感情而論，他們如能常到歐美去旅行，和各國有名的戲曲家及導演家，彼此交換意見，對於舊劇，一定是有很良好的結果。我所惜的，是每年為研究國劇而赴歐美的人很少，至多不過是一二位，像周信芳郝壽臣等一班有志之士，似乎尚沒有得到機會到外國去。我真是替我們的國劇界可惜。

第二，便是熊式一氏所改編的王寶川劇本了。熊君，我向來不認識，他是以前北京人藝戲劇專門學校的畢業生，後來也曾投身國內電影事業，彷彿不大得意。這一次到英國，不曉得如何會遇見了尼哥爾 (Nicoll) 教授，尼氏是牛津大學的戲劇教授，以研究戲曲史而成名的。在尼氏指導之下，他便將皮簧裏比較的富有刺激性的劇本紅鬃烈馬譯成英文，不料袍笏登場，果然萬人空巷，真的有所指，指寶川，目所視，視寶川的樣子，便是英國的皇后，對於吾們的寶川姐姐，也非常的賞識。結果不但中國戲，連中國的藝術，食品和衣服，在倫敦便立刻時髦起來，幾家中國雜貨店內的存貨，不到幾天，便多售罄。咳，國際方面，我們不時收買報紙，津貼記者，以及形形色色的這一筆那一筆的交際費，然而宣傳的效果，倒反不及王寶川三個字呀！

紅鬃烈馬一齣戲和四進士，打漁殺家等差不多，或因主義，

或因劇情，都很為外國人所賞識。所以熊先生這一次的成功，倒不在我們意料之中，所可惜者，紅鬃烈馬的主人翁是薛平貴，而介紹此劇於英倫人士的人，往往和薛仁貴混在一起，未免有些張冠李戴吧！

不但如此，熊先生不但是戲曲專家，而且他的記憶力，是特別的強健，因為在三字經內，他記得有：「昔孟母，擇隣處，子不學，斷機杼」那樣的四句，靈機一動，便編了一齣孟軻不是個玩皮的孩子 (Mencius is not a bad boy)。最近路透消息傳來，他又想編什麼西廂記了。知道中國元、明戲曲史裏，有的是希世之寶，但願熊先生耐心次第去發現便了。

第三是洪濤生 (Hundhausen) 教授。洪氏是德國人，在北大當教授有年。他本是一位詩人，曾經譯過許多唐詩。最近他又注意到中國明、清時代的戲曲。差不多把西廂記，琵琶記以及賣油郎獨占花魁等全部譯出，牡丹亭呢，他也譯了六七幕，并且曾經在平、津、上海及青島等處排演過。王寶川與牡丹亭不同之點，一是皮簧，一是崑曲；一是白話，一是有韻的詩，故兼用中國樂器，如胡琴之類。但是詩和音樂永不合在一起。據吾人在上海、青島所見，扮演牡丹亭者，對於中國的臺步聲容，研究已有相當的成績者，而也有一絲兒沒有研究過的，相形之下，未免見拙。尤其是牡丹亭裏那位老師，套上了一雙厚底破靴，在臺上拖來拖去，弄到後來，簡直是走不動了。寒酸到如此地步，無怪春香也瞧他不起呀。

牡丹亭是明末湯顯祖的作品 (1590-1667) 其在我國今日之為人傳誦，無非是靠鬧學及拾畫兩齣。可是在洪氏看來，關於「情」(Love) 之一字的描寫，在歐洲，尤其是在十六七世紀那個時代，登峯造極的作品，也不過 Rabelain 的 Pantagruel 那一類

的東西罷了，還是逃不出「肉感」二字。可是到了中國文人的手裏，情之所鍾，夢而可遇，死而可生，又如何不令人五體投地呢？

洪濤生氏之譯琵琶記，也無非以為男女之愛，父母之親，本是人類應有的情感，但試問在今日之歐洲，誰肯為愛的一個字，而為對方犧牲如此之大，更有誰能如此愛一己之父母，而不為金錢及笑人所動者？大戰以後，無論在那一種政治制度之下，祇覺自私自義發展之可驚，洪氏這一來，無非對德國人民道德上之退化，痛下針砭罷了。

有人問洪氏何以不譯桃花扇？我個人呢，覺得元、明以來的傑作，當首推桃花扇，這確是一件能抓住了整個時代的作品。疆吏的跋扈，文臣的無用，奸臣的賣國，黨派的傾軋，名士笑人的我我卿卿，以及平民階級中之一輩無名的英雄，其一舉一動，無不活躍紙上。尤其是最後一幕，描寫明末以後首都的情狀，「直入宮門一路蒿，住幾個乞兒餓殍」。咳，明亡不消三年，翡翠窗櫺，玻璃瓦片，都到那裏去了？「毀壞」是中國國民的國民性，如此看來，在明末早早種下了根了。

在中國，除了「愛」之一字，還有一種特殊的情感，為其他民族所無的，這便是吾們所謂興亡之感了。因為中國是世界上唯一的一古國，中國民族又是比較的富於悲觀性的民族，一國興，一朝滅，興的時候，如何的畫虎畫龍，繪聲繪色，亡的時候，又如何殘軍廢壘，枯井頹棠，桃花扇中描寫興亡之恨，白雲蒼狗，為世界任何國家，任何民族，決不能與名士美人所同時接觸到的。

第四，北平有一位雍竹君女士，德籍，習皮簧四五年，能戲有四十餘齣之多。昔年在滬玩票，近已下海。最近聽說她想將德國著名的歌劇，譯成中文，編了曲譜，工尺，音調都用皮簧，佈景一切，純粹中國化，結果如何，拭目以待。

## 論評戲之難

南 董

今之所謂評戲家。其數多於恒河沙。或談梨園之掌故。或評戲劇之得失。或美伶工之技藝。或論編者之筆墨。其研習崑曲者。又品藻傳奇。講求曲調。各極其能事。評戲之事業。可謂盛矣。然而掌故罕載籍可憑。於是而有杜撰者矣。戲劇則主張不同。仁者見仁。智者見智。於是而有顛倒美惡者矣。伶工編者各有其鄙。於是而有阿其所好。所評不協於公論者矣。如談掌故者。謂余莊兒於清宮演十三妹。光緒皇帝召之與語。並命勿卸妝。余莊兒不敢違詔。既至御前。慈禧太后怒曰。余莊兒奈何佩刀見駕。蓋十三妹例挂木刀也。余莊兒驚悸失魂。遽擲其刀。明日僞稱已死。不復入大內演戲。然而內廷檔案。宣統三年。尙有余莊兒之名。光緒間。且無一歲。不載及余莊兒。彼余莊兒者。亦未他往。仍在北京。使其僞死。安得不避人耳目。不知何人。創此捕風捉影之談。竟屢有人述之。亦竟有人信之也。掌故關於考證。非微語費事不可。且譌謬如此。其餘可以任筆揮灑。更不知有幾許不可信之言矣。掌故之外。則評技者居多也。或曰評技必須會習技者。或曰不習技亦可評他人之技。由前一說。則不習技不能評技。豈不學演戲者。即不可看戲耶。然而主不習不評之說者。必皆會習之者也。亦必深惡夫不習而妄評。且必欲人從其說。而以不狂為狂者也。激之使然。勿怪其太固執也。有談謀殺親夫戲者。其人是一潑辣旦也。或者乃以己之所憶。與之辯駁。但其人不過於戲園。曾偶一見。且不甚真切。必欲執此。以難演者。恐必無倖勝之理也。彼即不面詬。亦當腹誅。評戲者何苦如狐之自現其尾耶。由後一說。其言頗平恕。然而母言之為賢母。婦言之為妒婦。亦視己之於技所得深淺。始能免獲前之誦耳。近又有人掃

盡舊習。變評戲爲講戲。耳目一新。且可令不常入戲場之人。廣其見聞。似爲最善。然而亦豈易言哉。必戲中故事極熟。人名極熟。地名極熟。穿插極熟。而又諳習六箱衣物。始可措手。否則事迹錯誤不免也。以甲爲乙。以漢爲唐。以河南爲廣東。種種皆不符也。且盔頭之各色誤矣。女蟒與宮妝相混矣。穿插之前後。亦倒置矣。不知戲者觀之。誤信之矣。誤人之過。不能逃也。知戲者觀之。必捧腹而大笑也。是又一狐之自見其尾者也。雖欲正之。無如其不勝正也。故今之敢作此類文字者。一二人而已。舊日講戲者。多僅談一門。如會習生。即談生脚戲耳。會習旦。即談旦脚戲耳。不敢十門脚色之戲。皆一一臚列而詳細說之也。慎也。近於蕙矣。其徧談文武崑亂。娓娓千言。如今之後起之秀。才大如海。膽大如斗。爲評戲家所罕見者。蓋益鮮矣。然而謂其必無絲毫之誤。恐亦有所未能也。又有好奇之士。評人所不評。人皆意在脚色。彼乃致力平龍套。但謂龍套須資兼文武。不似上下手之偏重武工。此則大謬不然。龍套在武戲中隨人作計而已。上下手例須翻打。安得云龍套難耶。龍套在文戲中。除唱公牌。尙須實學。且衆人齊唱。亦無甚難也。爲此言者。好奇喜新。不衷事理。亦直成其爲奇僻而已矣。評脚色。且與戲劇之消長。無關痛癢。降而牽及龍套。不亦可已不已乎。彼龍套則何幸而得此也。似疑其近於詞費矣。至於評及勛斗。更非略用毯子功夫者。不能贊一詞也。毯子者。以背落地。伸其兩足。且最不雅觀。故從未有人走毯子者也。即正工武生。亦罕見之。乃有謂翠屏山潘巧雲。蓮花湖勝英。走毯子者。吾知其於勛斗疏矣。戰長沙黃忠落馬。當由紅淨以刀向內做兩蓋式。扮黃忠者。始能轉身起籠走拾背。譚鑫培之蹶瑞德寶也。不作蓋式。致兩人皆不轉身。德寶所以傾跌也。翌日再演。德寶竟私自練習。不轉身即起籠。譚雖橫巨

其前。德寶籠起絕高。由頂上飛過矣。此譚所以心折於德寶也。評此一事。而但以姿勢甚美諸泛語了之。非所以譽德寶也。其人固亦深於戲劇者。此則其小疵耳。何如關之耶。掉毛者亦勛斗之一也。有評探母者。謂他伶扮四郎。落馬走掉毛。某伶則翻一勛斗。此等語。真匪夷而所思矣。評此者。固一善於評腔調者也。亦評腔調而已。何必越俎遺笑耶。人各有能有不能。自審者焉豪傑。必不僨轅也。好自矜詡者。則反其道而行之矣。即如戰宛城之鄒夫人。翠屏山之潘巧雲。皆走勛斗者也。非會習此二戲者。評之則必有誤也。評戲僅評戲中之技。評戲大家。所不取也。然而評戲亦未有難於評技者也。何也。不可以空言擗塞也。評戲大家果於技皆瞭然矣。可以斥評技之無當於戲劇也。苟尙未能。則我自評戲。人自評技。不必相菲薄。亦不必相因也。然而不知技而評技者。固已多矣。宜彼評劇大家。乘其弊而擗其虛也。各不在評戲大家也。戲也者。古所謂小道也。而難知固如此也。戲豈小道也哉。談崑腔。弊端似少。然亦多陳言。罕新義。則亦不盡可觀也。至於發揚戲劇之精神。評其於世道之關係。以最高之眼光。而論戲劇。則千百人中。更罕見其一也。而評戲之道苦矣。雖然。持論過高。易涉空泛。尙不如評技。較易徵實。但評技之不易。固有如上所述者也。

## 英國的樂舞劇

斯託克斯著  
靜因譯

現在大概沒有別的地方像英國看樂舞劇的那麼多，那麼大，那麼常見的觀眾了。這並不是因為將近二十五年的倫敦，在英國樂舞季節的時期戴了成功的王冕，因為現在他自己的樂舞也達到了相當的程度，他們也收到了完全熱烈的觀眾。英國的樂舞在現在已經證明兩個成功的時期；一個在威克威羅 (Vivell)，其他一個為瑪麗軟貝爾 (Marie Rambert)，約克公爵劇場和在水銀劇場所表演的。在老早英國就產生成功的舞者，但是從先他們並沒有多多和好好的訓練。巴黎在前一時代，到處都可以見到英國樂舞學校，但自倫敦任職訓練中樞以後，其數量已然相差不多。

倫敦樂劇觀眾的廣闊常常引起研究戲曲寫作的人們的驚異。我們不妨去讀現在時髦的樂舞劇 (The present vogue for ballet) 一文作為參考。現在流行的樂舞劇一類的字樣，雖然比從前被人常說了，但在他本身上並不是什麼新的。那麼本文的目的就是要表示，雖然英國的樂舞劇自來受了傳統的習慣，存有不幸的暗影，但英國人酷愛樂舞是很久了。

從歷史上說話，自然英國的劇場對於樂舞劇藝術上的貢獻已然不止一次了，如同在傑姆第一 (James the First) 面具的黃金時代，那就是屬於樂舞劇的普通歷史。至於當時英國高尚的鄉土舞也在對舞 (Contredanses) 名義之下，向歐洲大陸方向謀出路。還有，可以拿葛瑞可 (Garreck) 和挪威爾 (Nonerre) 作為實例。在所有這些實例之中，我們已經貢獻過關於樂舞劇完成的藝術，那麼從十八世紀直到現在，樂舞劇的滋長，差不多快成了一個獨立的藝術，多在倫敦表演。從現象來看這個產品，沒有一點是

違背了義大利劇場傳統習慣的。實在在十八世紀最著名中間的一個跳舞者，是瑪麗沙淚 (Marie Tallé)。她是客馬爾勾 (Comargo) (Mlle Prenost) 她的學生，挑戰以前。後來沙淚又回到倫敦，又在西曆一千七百三十四年表演了海中女神 (Pygmalion)，她只把頭髮放下來，身上圍繞着棉紗布，像一個希臘的石像。沙淚的表演含有表現的能力，不像在她那時代其餘的人們矯揉造作，那就是樂舞劇中的第一個重要的先兆，為後來福金 (Fokine) 所進展而完成的。

對於將來樂舞劇的光影昭示後人的，在十八世紀所有的例子不止一個，談到這個關係，最好提到在西曆一千七百一十二年寫給觀眾報 (Spectator) 的一封信，像在最近馬可伯露芝泥先生 (Mr. Mark Perugini) 所印行的跳舞和樂舞的祭壇行列戲 (Pageant of the Dance and Ballet) 所引用的。威渥爾先生 (Mr. Weaver) 也給觀眾報寫過信，帶着很清楚的感情說：「假如說在今日以後，將來還有大的天才起來走向完成樂舞劇的使命自然是要接受的，但是這種希望是可以有的嗎？」

大概可以這樣說，在倫敦有一部分觀眾曾經預備把樂舞劇發展到成立一個獨立的藝術形式。笛德羅特 (Didelot) 創作並導演過許多樂舞，在西曆一千七百九十六年和西曆一千八百零年之間在草市劇場 (Haymarket)，王者劇院 (King's Theatre) 中。在西曆一千八百三十四年愛羅斯勒 (Ellsler) 姐妹在倫敦，巴黎歌劇經理魏容 (Veron) 到倫敦來請愛羅斯勒姐妹到巴黎去。這是在她們姐妹到美國旅行表演成功七年以前。我們再加上哥樓白利斯 (Carlo Blasis) 的紀錄，今日一般認定他為古典樂舞劇的鼻祖，他在西曆一千八百二十六年，來到倫敦備受歡迎，認為是跳舞和

製舞家，那麽在倫敦他第一印行了他那樂劇合唱女神詩。

蒂哥流泥 (Façioni) 在倫敦初次活動，是西曆一千八百三十年。在西曆一千八百三十年到西曆一千八百四十年間蒂哥流泥，范愛羅斯勒 (Fanny Ellsler)，色瑞禿 (Cerito)，呂斯里可漢 (Lucile Grahn) 和哥羅大吉利斯 (Carlotagrisi) 在倫敦相繼表演。在西曆一千八百四十五年，因受了維多利亞典型式的遭遇，打破以前紀錄的高峯，對於已往所談的樂舞劇似堪自負，把不藝術的明星集攏到一塊，用集合的原理，利用多量新的金錢，作成一個天才奇異的隊伍，造成歌舞劇的時代，出演於偶紋園劇場 (Covent Garden)，或者是首都劇場 (Metropolitan)，紐約劇場 (New York)，那時就作成蒂哥流泥，色瑞禿，哥羅大，吉利斯，和呂斯里可漢的四個人著名合作的步代 (Pas de quatre)，空前盛舉一齊出演，全為不朽之作，也正因為如此，他們必得一齊出演，然後觀眾方可以有一個機會在他們古典的民族中，安放上他們到底誰是嫡系，也就決定他們自己誰是勝利者。以後一年這種遊戲又重新回來，就有女神的舞步 (Mas des Déeses) 或巴黎的判斷舞步 (Judgment de Paris)。他所造成的興奮到今日還有他的回響。無疑的有成千成萬的人們，從前就不曾在這些表演中聚集過。也寫給報紙貢獻他們的態度什麼是他们所要判斷的。從這裏就是英國新樂舞劇批評所由誕生。

藝術被非藝術所反對在全歐洲是很平常的。在英格蘭甚或是在美國遊戲性的超越是很顯明的，因此藝術常常受此污辱，被人以遊戲精神來歡迎。就是今日雖然我們倫敦樂舞劇的觀眾，或者是世界上最具有程度的，他在劇場中表現分析的不清楚，他們對於各樣事情上都鼓掌，就像德爾拜時代 (Dorly Days) 的羣衆，對於淫污和憂鬱上加以歡迎，設想每一個表現形態不管是否生動不生

動的，都認為是自身可以接收的。

單就英國而論，自興了四位步代跳舞，不久樂舞劇的舞人就遇到了一個結束時期。後來就繼興了音樂廳，或者這點是很重要的，著名四步代舞的數量增多，(至今此意尚存) 便被今日或者所謂輕擊跳舞一派的人們所舉行，如佛羅蘭李衛 (Florence Levy) 麗立安披黎斯 (Lillian Price) 穆德姆李茂特 (Maud Miennot) 愛娃葛萊微 (Eva Greville) 女士們等是。同時英國的樂舞，你要知道，後來英國的樂舞劇在倫敦的阿羅韓布拉 (Alhambra) 和帝國 (Empire) 兩個劇院就成了台柱子，簡直說吧，他們互為聲援。粗粗的計算，自從西曆一千八百八十五年直到一千九百十五年，這大概有三十年的光景，樂舞劇不斷在這兩個劇場舉行。樂舞劇最流行的時期，或者是有題目的樂舞劇，特別是在音樂演奏廳裏的娛樂，演出不少的東西，有些個古典派的樂舞劇如同霍斯立 (Coppellia) 柯配里亞 (Coppelia) 和斯里維亞 (Sylvia) 都已化成英國主要水平上。今日我們誰判斷樂舞劇為一種最大的藝術一定願意把這些多數的演出尊稱他為樂舞劇是無疑義的。

無論任何程度在倫敦的樂舞劇和音樂演奏廳，在西曆一千八百八十年到一千八百八十九年，和西曆一千八百九十年到一千八百九十九年中間是很接近而密切的。偶然間有俄國的樂舞，但這只是偶然的給我們一個認識的習染機會，像普通傳道人一樣露演在阿羅韓布拉和帝國劇場裏。無論什麼時候都舉起他堅強的手，用他的銳利的眼光，作一個大的反抗，都表示一種激進的態度，無論如何這似乎是不大合適說帝國和阿羅漢布拉兩個劇場的觀眾並沒能將樂舞劇的興趣持久而反轉移到跳舞上去。

末了到了西曆一千九百一十六年的時候，阿羅漢布拉和帝國劇場排斥了樂舞劇，因為他打算抓着跳舞的戲 (Revue)，是一



種音樂演奏廳裏娛樂的故事形態的戲。他有幕表的形式，他或者就是從樂舞劇來的。或者這也是一些真話，要說帝國劇場和阿羅漢布拉劇場的樂舞劇幫助墊平了滑稽小戲 (Vaudeville) 的勝利之路，至於這種論斷到底是否正確不論，但所最重要知道的，就是樂舞劇的跳舞，據有倫敦許多舞台能夠叫他們可以維持下去三十多年之久可是真的。

在這中間俄國的樂劇，又來到了被許多喜歡看跳舞有訓練的觀眾所歡迎。這些觀眾很快的覺出當他們看了樂舞劇以後，以為已然達到獨立成熟時期。在俄國樂舞劇興了差不多二十五年多，英國樂舞劇才得到完全新的標準，我們盡力試看可能在可能之中，用俄國樂舞劇的標準作為我們自己的結論。

但是我們自己的結論是什麼呢？實在太常常的，也許或者是自然的，發鬆的，或俄國樂舞喜劇可以作為榜樣——差不多無論在什麼情形以下都可以作為榜樣——俄國樂舞劇的精神，到我們手裏就變成各種油滑的形態主義，但是假如我們摒棄了我們的東西再一看，就覺得我們的寧可說是病態的。那麼音樂演奏廳的跳舞的遮眼罩也就被揭穿了。這點或者是不完全明顯的，但是事實就是這一點了。我們的樂舞創作人是有天才的，從表面上看是追隨俄國的傳統習慣的，或者他們將來要成功，但深信後來的俄國樂舞劇式的英國樂舞劇尚沒有尋得他自己的結果，被束縛在最高理想的樂舞劇的標準，那就是今日樂舞劇的標準。我們的樂舞創造人有時也在音樂演奏廳裏工作，離開財政問題而論，這或者是不知不覺的，他們就追隨了天然和遺傳的嗜好。也僅僅就是時間問題，表示出是否這就是他們天然的水準。

不管我們的新樂舞劇，是否證實達到俄國創造的水準，但是無論在任何程度，跳舞也是一樣，一個最高的標準要建立在利用

點綴和音樂上。我們對於樂舞劇的舉行是很重視的，所以參加的人們都要有良好的訓練，況且在樂舞劇俱樂部 (Ballet Club) 和賽德樂維魯 (Sadler's Wells) 的兩個團體古典的樂舞劇，都被研究和表演引起良好的興趣。並且有特出的藝術價值。並且到處都顯示着前途無量的景象。筆者現在特別對於安東尼裘得爾 (Antoine Tudor) 和昂德何渥德 (André Howard) 兩人在樂舞劇俱樂部表演的作品感到興趣。有一個批評家，其刻薄並不下於筆者，說：「安東尼裘得爾創作的阿羅希納爾 (Aleina Suite)，可以祝賀為英國第一個樂舞劇。」那就是說那是第一個英國的樂舞劇能使人滿意而向着俄國樂舞劇給一個逆襲的舉動。這裏有可注意的興趣，就是韓德羅 (Handel) 的音樂，為這個樂舞劇是由韓德羅的歌劇阿羅斯來的。當這個歌劇第一次上演的時候，紗淚設計這個跳舞，她是女扮男裝來演的。韓德羅和紗淚的樂舞，在西曆一千七百三十四年所表演的是蒂波斯柯爾 (Terpsichore) 和阿羅希 (Aleina)，或者在英國可以振起一時之衰。英國的昂德萊好渥德 (Aleina)，或者在英國可以振起一時之衰。英國的昂德萊好渥德的阿羅希隨他更是一個令人興奮的東西。

無論在某種限度之中，可以看出在所謂俄國樂舞劇的標準以外，我們有我們自己樂舞劇的傳統習慣，雖然他們或者是沒有正確的劃分。往寬處去看英格蘭樂舞劇的將來像是和將來英國的劇場要連合成為一體。在英國的劇場中也有這樣的問題。在這許多傳統習慣當中到底那一個（其中有些是不絕對的）應當拿起來呢？可是沒有同性質的傳統習慣。

這是斟酌的從創造方面來說的。從劇場方面要談的話，自然為樂舞劇在倫敦有廣大的觀眾存在，並且要永遠存在，雖然他種的跳舞也有他們的時髦時期。如同足尖的跳舞者——把事務放在最低的水平上，在將來的幾年間這裏有些理由，可以想似不會再淹沒下去——也要存留一部分在娛樂中包有英國的色彩。



## 好劇本缺乏之原因

徐慕雲

戲劇爲綜合藝術。最能反映人生。而中國戲劇歌舞之優美。典型之謹嚴。教訓之多。感人之深。尤爲其他技術所不及。舉其特點。實足以代表東方人信義和平之精神。流露無遺。應將舊有劇本。予以甄別揚棄。汰粕存精。更編製適合時代性。激發民族意識之新劇。以喚起民衆發奮圖強之精神。倡導正當娛樂。提高趣味水準。振頹立懦。鼓鑄新民。內則假戲劇之力。輔導社教之推行。外則組織一健全之中國戲劇公演團。出國奏技。以作溝通中外藝術文化之先聲。自茲而後。誰將再以戲劇爲娛樂之品。而起輕視優伶念耶。然而戲劇內在之弱點尙多。非積極予以整頓與改良。不能避免識者之指責。即以劇本一端而論。佳者殊不多觀。非廣爲徵集不可。至其所以缺乏之原因。當不外下列數種理由。特舉而出之。以就正於有道。

### 一、政府不加提倡

中央宣傳部。對於電影事業之提倡推進。不遺餘力。除規定大筆經費切實援助外。復設電影專科。以掌理其事。電影本舶來品。國劇乃三千年之中華國粹。然而家長甘心撫養義子。反置親生於不顧。遂致上行下效。民衆亦均視此爲無足重輕矣。夫一國文化之興。悉賴於政府之提倡。吾國金元時代。政府提倡院本雜劇。且有設科取士之說。故當時劇本最盛。亡清康乾間。「桃花扇」「長生殿」皆受朝廷欣賞。故亦均膾炙人口。學者無不爭作曲本。以求顯達。同光年間。帝與帝后均提倡亂彈劇。於是秦腔皮黃大興。當時三慶班之盧勝奎（即盧台子）程長庚（即大老板會任精忠廟廟首）徐小香（即徐大老板當時有活周瑜之稱）等。遂有全本三國志之編排。結構緊嚴。精彩特多。故至今仍爲觀衆

所歡迎也。民國以來。首都無國家戲院之設。大學缺研究戲劇之科。雖近日山東有省立劇院。北平有戲曲學校之設立。然皆無良好之劇本演出。（聞戲曲學校自由金仲蓀先生接辦後。正積極徵求適合時代之新劇本。一俟得有佳作。當即令該校生徒排練純熟。公之於世。）余意教部社教司下。應仿中宣部例設一戲劇專科。除審查舊劇本外。復須徵求新劇本。頒令各舞台排演。藉收移風易俗。改良社會之效。此外如戲劇博物館。戲劇圖書館。及中國戲劇史編纂委員會等。均應由教育部撥發社教經費若干。從速設立。因年來一般學者均甚提倡社會教育。且聞最近所頒之部令。每年各省市所支出之社教經費。至少須佔全部百分之二十至百分之三十。但就北平一市而論。每年之社教費。猶不足百分之六。其相差未免過鉅。後雖經教部三令五申。促當局者力謀增加。然尙不到百分之十。以此而言發展社教。直與癡人之說夢。有何殊焉。而況戲劇關係社教甚鉅。平市又爲全國戲劇薈萃之地。不欲改良戲劇則已。若擬速謀改良。非由北平啓始不可。深願教部當局能轉變其一向輕視及漠視戲劇之心理。從速對於垂亡之戲劇加以提倡。更責令平市教育當局切實注意戲曲之審查。及新劇本之徵集。預料不數年間。即可得到戲劇之新發展。及社會教育之流暢推行也。

### 二、伶界不誠意接收公正之批評亦不公開徵求劇本

近年來舊劇本日漸失傳。新劇本佳者絕少。而時代變遷。潮流演進。社會眼光與民衆心理。無不隨之而易。且際茲新舊思想遞嬗之日。對於藝術作品。尤非一一加以檢查。逐劇詳爲刪正。不能獲得多數民衆之贊賞。故十年或二十年前所認爲佳劇者。今已不合時宜。即如三本鐵公雞一劇。原係表彰亡清武力。侮辱革命先進洪秀全石達開等之短打武劇。斷不能再適演於今日革命政

府之下。故非立即禁止公演不可。新社會之要求新劇本。如飢如渴。自不待言。但返觀民國以來上海各舞台所排之新戲。如「封神榜」「狸貓換太子」「宏碧緣」「西遊記」等。惟務神怪之佈景。不中不西之歌舞。既無所謂主旨。又無所謂觀點。全以贏利為目的。荒誕離奇。鼓惑人心為能事。不特有害社會。為發展社教之一大障礙。即破壞舊劇之格律。失却中劇之價值。亦應從速取締。勿使其每况愈下也。余為斯論。自信完全出於誠意。作公正之批評。無如伶界中人。每好自以為是。不肯誠意接受外界之評論。此亦為中劇衰落之一大主因也。以前崑曲劇本。多出文人之手。而按腔填譜之工作。則多歸之伶工。所謂分工合作。兩得其益也。嗣後亂彈盛行。劇本多屬伶工自編。文人漸為斂手。近日外行編戲者。又復大盛。惟場子鑼鼓。均須兼顧。方能合用。是故絕對外行。毫無劇學常識者。其所編之劇本。有時反較內行自編之只顧營業。不合潮流之作品。為費力而不易討好。(即平淡而無倚頭之謂)是亦無容諱言者也。余謂欲求劇本之多而且佳。宜由伶界團體。登報徵求。俾能文之士。得於此中討生活。則佳作源源來矣。劇本搜得之後。再由劇學深邃之士。與伶工斟酌鑼鼓場子等之安排。試演之日。廣招新聞界及票界名宿蒞場參觀。請其儘量批評。尙未完善之處。立予刪正。非至盡善盡美。不得公演。此種藝術討論。友邦早已舉行。因其不特裨益於戲劇之改進。且足以啓發社會人士研究戲劇與編輯劇本之興趣。較諸不論劇本好壞。祇管能否賣錢之觀念。當然高過千百倍矣。

### 三、文學界不重視

明清兩代之傳奇劇本作家。如孔東塘洪昉思湯若士蔣荏生李笠翁等。一曲既出。士林爭誦。自崑曲衰微。皮黃秦腔大興。文人研究戲者較少。故劇本多歸優伶自編。近年雖文人編劇者甚多。

惟每偏重於旦角之畸形發展，實影響於他角之進取者甚鉅。但能如「紅拂傳」中生旦淨同劇並重者。猶不多觀也。傳奇崑曲等文詞典雅。且係文人遊戲之作。故佳作甚多。秦腔皮黃。類皆粗俗。且俱係白話。文人更以為非其分內之事。遂皆不屑為此。殊不知戲曲均有文學價值。而其妙處亦正在用白話本色也。古文奧義。聽者費解。故元曲之妙。即以其能運用當時白話。描寫世情。李笠翁之十種曲。亦正復類此。故能脫去元人語。及一切死文章。亂彈之妙。全在用白話使人人能解。况在今日白話文盛行之時。尤不適用深奧文字。編排唱詞。十數年來。皮黃能攘奪國劇之美稱。風靡於全國各地。且打倒崑曲者。無不以其雅俗共賞兼具統一語言之功也。何況白話亦係文學。水滸紅樓之佳。讀過者無不服其神妙。要知其妙其神。胥賴於白話之運用耳。深冀一般喜弄詩文之文人雅士。破除向來不重視亂彈之觀念。而從事運用白話文編輯皮黃劇本之急要工作。則好劇本自可層出不窮矣。

### 四、無金錢與名譽之獎勵

往昔雜劇傳奇之作。皆文人逞才遊戲之舉。其目的不在金錢。今則時代不同。生活程度之高。大非昔比。往歲文人教一私塾。一家數口足以飽煖。而鄉間生活更易。環境尤為舒適。故暇時致力於此。亦權當陶情怡興而已。今則鄉居多匪患。通都大邑之生活程度。日益提高。至儉亦月非百元不辦。且編劇即須時常觀劇。然而戲價之昂。恆使寒士裹足。文人對於衣食問題。既時虞不濟。更有何閒情逸致。以從事劇本之編著耶。是故倘擬徵求佳作。亦非有金錢之獎勵。不克鼓起文人之興趣也。

泰西各國對文藝界培植愛護。不遺餘力。從事著述及編製曲本者。不特生活得有保障。一生享最高榮譽。而物望所歸。即身後亦備極哀榮。事業著作均與名山同垂不朽。故其所公演之劇本。

• 俱名貴異常。爲舉世所稱道也。反觀吾國。則文人自古相輕。社會上不視之爲雕蟲小技。即譏之爲不登大雅。以此讀書之士。但有仰事俯蓄之資。遂亦望望然去之。不肯冒然問津。今時代已異。潮流趨新。政府似亦應仿照友邦成例。對於劇本作家予以獎勵。夫然後文人心血。方不致虛擲也。高尚嗜好。逐漸養成。文化水準。自然提高。若一概抹煞。聽其自生自滅。則不良劇本之爲害社會。鼓惑青年。恐較之洪水猛獸。尙有甚焉。尙望當道諸公及熱心社教戲劇之諸君子。速從整理國劇。及徵集新劇本諸項工作作起。則吾國數千年之國粹。固可賴此而保存。即發揚東方文化。喚起民衆愛國精神。亦均待於新劇本之編製也。

## 臉譜的演變

翁藕紅

依附小說描寫，採取民間傳說，以一種顏色塗在演員的面部，以象徵劇中人的個性與特點，臉譜的雛形，便應着這自然的需要而產生了。臉譜在初度產生時代——也可以說是原始時代——他的主要部分，只在顏色上的區別。顏色上標畫出來的器官部位，只是按着原有面孔上的器官部位，用第二第三各種副色，在可能的顯映中，描畫出來。如所舉的例圖，關羽臉譜是紅色，便在紅色之上，用黑色描畫出眉眼鼻紋諸部位。曹操臉譜是白色，描畫部位，也是用黑色來標顯的。包拯臉譜是黑色，便在黑色之上，用白色描畫出鼻形縐紋的部位。這種區別器官部位的技术，雖已含有特寫的性质——當演員用彩筆向臉上勾畫時。然而這種特寫的心理，一半是微渺。同時他們特寫的技术上，一半也很平凡。所產生的成績，只能把劇中人所需要的一個面目，勾畫出來。演在舞臺上，給與觀衆的印像，明顯與否？似乎不負責任，尤其是他們勾畫的技术，並不會研究到什麼生理學，解剖學，人種學，動物學，心理學，和一切骨格系統，皮膚系統，筋肉系統。像西洋戲劇化妝術中那樣複雜的研究。他們勾畫技术的標準，似乎以圖畫上的人像，爲主要的粉本。中國古代圖畫上的人像，也不似西洋畫的人像，用光線色彩，把皮膚，骨格，筋肉，都一一描畫出來的。中國圖畫上的人像，重心只在面部上的器官部位，和筋肉構成的縐紋，除去眉眼鼻耳諸顯明的部位以外，縐紋便屬人像上的最要部分，所以中國最精緻的人像圖畫，能於分別出各種形貌不同的人物的，眉眼鼻耳諸器官部位的特寫，固是主要部分。而縐紋上的佈置，也握着最高的振機。當演員把一種顏色，塗在臉上，再想用第二第三的副色，勾畫出面部上諸器官部位時，

他們很容易聯想到圖畫上的人像。他們以為一個面孔的表現，用藝術的手段，把它組織到另一個面孔上。最顯明且最容易，當以畫人像的方法為標準，較為可靠。並且認定了畫人像是用筆去畫，畫臉譜也是用筆去畫，所謂同一畫也，當然可以通用。於是演員們自負很聰明的，便把畫人像的方法，運用到畫臉譜的技術上。以為這是一個絕無僅有的金科玉律，其理由很充足，誰也攔破不得的。於是這種人像化的臉譜，便在這個時期中產生出來，也可以說是第一期的原始臉譜，開始產生。試看所舉諸例，關羽的特點是蠶眉鳳眼，他們除去把眉毛畫成近於「蠶」，眼臉畫成近於「鳳」以外，其他與人以顯明的鑿實的，便是鼻間和鼻下的綳紋了。曹操也是如此，曹操的特點，是三角眼棒槌眉。除去眉似「棒槌」，眼成「三角」以外，也只有眼角，鼻間，額上，口旁，幾道橫橫豎豎的綳紋，湊成了一副曹操的臉譜。這種臉譜，不但勾畫在演員的臉上，我們可以認識出誰是關羽，誰是曹操。便是把他移在紙上，照樣的塗上紅色白色，於主色上，一筆不苟的，照舊勾畫出眉眼的特寫，和綳紋的部位。只要我們睜眼一看，也能立刻辨別出誰是曹操，誰是關羽。所以這種臉譜，純然是與圖畫上的人像相近，是「平面」，而非「立體」，合於「圖案性質」，含有「象徵色彩」，開端造成中國樂劇面部化妝上的特殊風格。

臉譜在原始時代，既是趨近于圖畫上的人像，便已成爲臉譜含有圖案性的起點，同時又有一部分的關係，因反主色的關係，不容第二第三的副色，在主色上面，仿照人像畫法，勾畫出眉眼鼻口的器官部位，和綳紋的佈置。只能用副色在極少的部位上，格界一下，襯映一下，使主色顯明些便算成功。這種臉譜，已然脫離「人像化」，而趨近於「非人像化」。如包拯的臉譜，主色

是黑色，黑色是象徵他的正直無私，剛強忠耿。合于民間傳說中鐵面無私的「鐵」字。這種臉譜創造出來，便以黑色爲重心。不能因爲勾畫器官部位和綳紋的困難，而改用其他顏色（最近海上諸伶，勾畫包拯臉譜，有用揉色方法，以便勾畫綳紋和部位的特寫，合理與否？姑且不論，而其表現，也足以臉譜的演變目之）。于是包拯的臉譜，只得用一種黑色塗滿面孔，另用兩道白色色條，隔畫映出眉眼部位的分界來。這種現象，除去限於實際的範圍，不得不如此勾畫外，他的口號，還有一種更深的象徵。便是：面上不用勾畫綳紋，尤能顯出面部的「冷靜」，和個性的「剛獨」。與曹操臉譜上之多紋多綳，象徵奸詐機警。關羽臉譜上之促眉縮目，象徵剛毅沉靜。同一具有個性上的象徵。這雖同屬於藝術的驅用，而所表現的方法，却是因時制宜，各有不同。形式上與人以鑿實的，也有些分別了。嚴格論起來：包拯的臉譜，雖與關羽曹操等臉譜，同爲原始時代所產生的臉譜，而單就形式上言，却已脫離了圖畫上「人像」的畫法，而別生一種臉譜畫法的獨有風格。事態的演進，如同下棋一樣，與人以破綻可乘，一步攻進去，着數便會變化的。藝術的演進，也是如此，藝術作者的思想和腦力，是極端靈快。有隙可乘，便會利用這個可乘的機緣，輾轉變化，另產生一個新生命來。在原始臉譜「人像化」與「非人像化」的分別之間，便與臉譜藝術上一個最大演變的推進。它的變化，便是把人像化與非人像化兩種不同的畫法，嚴格分起他們不同的趨向。什麼樣的人物，應用人像畫法，構成他的臉譜。什麼樣的人物，不應用人像畫法，構成他的臉譜，似乎已有一個標準的方向。於是另一方面不斷的努力，繼續創造「人像化」的臉譜，一方面却又把「非人像化」的臉譜盡力的發展，造成一個獨有的風格。歸納來說：在原始時代的臉譜中，又可分爲兩個不

同的時期，一個時期是「人像化」臉譜勢力的盤踞，一個時期是「非人像化」臉譜勢力的盤踞。論其先後，當然以「人像化」的臉譜為最先發生。所以定為「人像化」的臉譜為第一時期，「非人像化」的臉譜為第二時期。

非人像化的臉譜的由來，其導源便是包拯一類的臉譜。在前面已然論過，這種臉譜的勾畫方法和表現出來的形式，與那些「人像化」的臉譜，已然完全不同。在這裏，無須引用古人傳說與一些記載傳述的死文字作考據，只須用技術上表現的方法，作為實據證明。因為，技術存留到現在，無論那一個演員，都是那樣實際採用的。

「人像化」的臉譜（如關羽曹操）的勾畫，是先在演員的整個面部上，滿塗一種主色。如關羽以紅為主，便把整個的面部（上至髮部之半，下至下頰），滿塗紅色。曹操以白為主，也是把整個的面部（現代演員，勾畫曹操臉譜，所謂整個的面部，是上自髮際起，下至下頰，不似昔年勾畫，把主色延長到髮部之半，這是因為縮小面部的原故，其理由，在後文臉譜的勾畫一節中詳論），滿塗白色，凡屬面部所佔有的地位，不留一點空隙。候色乾，再用黑色（副色）按着成譜的形式，勾畫出眉眼的器官部位，和縐紋的佈置。其手續之前後，與國畫家畫人像，是同樣的。

「非人像化」的臉譜（如包拯）的勾畫，是先用白色（在此譜上為副色，非主色）作個色條，把眉眼之間，那兩道彎形的白條畫出來。鼻頭下的白紋（顯出鼻頭）也畫出來。然後再用黑色，把其他空隙的部位填滿，（這種手續，術語謂為填瓢子，瓢子即主色部位之謂也）這種手續，和畫人像絕對不同的。寫到這裏，有人必要問：紅白色上，可以用黑色把眉眼部位和縐紋描畫出來，黑色之上，也可以照例的改用白色勾畫。何必自加分別？

另外形出不同的格式？這個問題，作者應在後文臉譜的勾畫一節中詳論。然而，這的確是個疑問，若不先說明了，於臉譜上「人像化」與「非人像化」之分，有妨礙成立的可能。不得不略略說明一點。臉譜的藝術上，不只包拯一譜為然，其他大多數勾着黑臉的朋友，在主色之上，是不容以白色作眉眼部位的特寫，與縐紋的勾畫的。有些點綴部位，如楊七郎臉譜上之白色一筆虎，只是點綴形式，含有象徵性質，是假設，而非真有。用白色勾畫，尤含有色彩調合問題。其勾畫手續，也是一例應當先畫白虎字，然後再填黑色瓢子。其理由：是關於用色問題。臉譜勾畫所用的黑色，分「油黑」「墨黑」兩種，油黑是主色，墨黑是副色。凡是以黑色為主臉譜，多用油黑，不用墨黑。油黑光彩悅目，術語中列為「硬五彩」也。油黑的本質，是用烟子（色料名）與香油摻和而成，本質中有了油的成分，不能再受其他顏色的黏附。這是事實上的不可能。為了技術上的便利，所以臉譜中不論黑色與任何顏色相映成式，都要先把其他顏色的部位，用白粉畫出一個雛形來。（留此白粉地位，以便塗畫其他顏色）然後再填油黑。不但勾畫便利，筆鋒也顯着整齊。這種手續，凡是會畫臉譜的人，都不能否認的。

看了上面兩種畫法之不同，便知道「人像化」臉譜的勾畫，是以人像為標準，表現出來的形式，很像一幅平面的人像圖畫。「非人像化」的臉譜，是為藝術上運用的關係，不得不走向另一個路徑上去。這個路徑，便成為臉譜由第一時期演變到第二時期的媒介。

在這「非人像化」臉譜（如包拯）的形式上，與人以極端注意，且與「人像化」臉譜絕對不同的部位，便是眉與眼之間，那兩道白色色條。這兩道色條，在包拯臉譜上，很容易使人認為是

眉部的特寫。固然，以白色特寫眉毛部位，在臉譜上發現，原不是希奇可怪的事——因為臉譜含有「圖案性質」「象徵色彩」，似乎任何顏色，都可以作眉部的特寫——而在包拯臉譜上發現了這兩道白色色條，與其說是眉部的特寫，勿寧說為一種彰映標顯的副色部位，較為提高價值，而且合於藝術的原則。臉譜上一切設施的根據，不重於「實際」，便重於「象徵」。即以眉部特寫取色而論，重於實際時，便是吻合於毛髮系統的變遷，如掛黑髯者畫黑眉，掛紅髯者畫紅眉是。重於象徵的，便是標顯個性上的特點，如楊七郎不掛髯，而畫紅眉，是象徵他的慘死，所謂「血光之兆」。李逵掛黑髯，而畫紫眉，是象徵他的「孝行」。畫白眉的臉譜很少，除去揉臉中用白粉泚出外，其他臉譜中，蓋未多見。形容年事的變遷，却是用縮減，而不用區別。如姚期黃蓋徐延昭的臉譜，應處處表示年老。眉的部位，並非與髯口取同色性質。只是把整個的部位縮減，以特別表示年事的變遷。包拯在舞臺上的標準年齡（劇中人，似乎有一種標準年齡，如周瑜始終年少，黃忠始終年老，黃天霸始終不掛髯。）似以中年時代為多。雖有少年時不掛髯之烏盆記，老年時代換了白髯之長壽星，而其臉譜上的部位，始終不甚變化（長壽星所勾臉譜，亦有勾白色鼻窩，表示年老者。而大體部位，並不變化）。中年時代的包拯，就實際情形來說，眉毛自然是黑的，絕不能因為顏色顯明問題，却勾畫上兩道白色色條，當作眉毛。就象徵來說：白色象徵的表示，為殘忍肅殺。這四個字均不合于包拯個性的。假若認為包拯臉譜上的白色色條，與楊七郎紅眉之象徵血光。李逵紫眉之象徵孝行，同一取意，而象徵包拯的殘忍，豈不把包拯的個性，完全失掉。所以我們不承認這兩道白色色條是眉部的特寫，而承認是一種彰映標顯的副色部位，那是合於藝術原則的。包拯掛黑髯，

眉毛當然是黑色。鬚髮眉同屬於毛髮系統，這是生理學上的原理。包拯臉譜，以黑色為主色，在黑色塗滿的面部上，如何再畫出黑色的眉毛。雖然勉強描畫，也是空費手續，有等於無，毫無清明標顯的可能。只得根據藝術上的原則，用一種副色部位，把所需要顯明的地方，襯托彰映，標顯出來。人的面孔，最主要的器官部位，只有眼，眉，鼻，口，掛髯角色的臉譜，口部掩在假鬚之下，已無需顯明了。惟有眉，眼，鼻三個部位，需要特寫與標顯的問題極大。所以在黑一色的包拯臉譜上面，為了事實上的需要，只好用兩道白色色條，界畫在眉與眼兩個部位之間，黑色被白色彰映，格外顯出切近的部位，雖未畫眉勾眼，而眉眼的部位，已混於黑一色的整個面部之內，被白色色條格界與彰映，令人看了，想像到包拯臉譜黑的程度，連眉眼部位都混得圓圖不清了。在第一個時期——原始時期——中所產生的臉譜，是以主色的象徵為中心。主色的象徵成功了，便認為是整個的臉譜成功了。那顧到其他部位的特寫，顯明與否？像包拯的臉譜，滿塗上黑一色，便是這個臉譜獨一無二的使命。換句話說：包拯臉譜，只要令人看出整個的黑，臉譜的象徵，便已完全盡了責任。黑色上發現白色色條，那只是藝術上的調合技術，似乎無關於臉譜象徵的中心。然而一個藝術品的完成，立意固在其一，技術上的美善，也是最要的成分。包拯臉譜，因為主色的關係，勾畫的技術上，不容與人像化臉譜的畫法，同走一條路徑。在可能的範圍中，只有產生出這兩道白色色條，以彰映出眉眼的部位。同時在鼻頭下勾畫出兩道騰蛇紋來，標顯出鼻頭的部位，這樣子的表現，在與其他色彩很難發生美感的黑色上，勾畫出來，已屬難能可貴。尤其是在臉譜初創時代，技術上能這樣變化，我們當然承認他的技術是美善，且不悖於藝術上的原則。



在一種主色上，用其他色條襯映出主要的器官部位，已是脫離了臉譜「人像化」，而趨近於臉譜的獨有風格上。自然為一般演員所愛美。他們的戲劇，不斷的產生，戲劇中需要畫臉的人物，也不斷的增繁。他們為未來勾臉人物創造臉譜，便又發現了一個更新的路徑。不似第一期的臉譜，只有根據「人像」為標準了。所以在近年報紙上，雜誌上，連篇累牘，發現了許多所謂綴玉軒藏本的臉譜。據其標題，寫作明代及清初的臉譜。臉譜真確？雖不敢一定承認。而根據臉譜演變的形勢來論：的確可歸入第二個時期的原始臉譜。因為一大部分的格式，都是與包拯臉譜的「非人像化」的畫法，取意相同，斷定他是第二個時期臉譜的產品，那是無疑義的。如尉遲敬德，屠岸賈，廉頗，馬武，關平，楊志，鐵勒奴，等，各個臉譜中，其微細的點綴形式和勾畫的方法，雖然各有差別。而最要的部位，與人以最大注意的特殊格式，便是：在主色之外，都用白色色條，格出眼和眉的器官部位的距離。與包拯臉譜勾畫的手續和形式，完全相同。

在這些相同的臉譜中，又發現了一個特出之點，其特出之動機，却是應着自然的需要而產生，並非輾轉演變，脫離了原有的主要部位。這個特點，讀者按着附圖賞鑒，或者也很容易看得出來。便是在白色色條之上，又發現了眉部的放大特寫。據所舉例圖來看：除了尉遲敬德的臉譜，似乎沒有這個特點以外，其他，像廉頗屠岸賈鐵勒奴關平的臉譜上，在白色色條的上邊，都有一道黑色畫出來的眉官部位，長寬而整齊。馬武楊志的臉譜上也有，只是改用紅色了。這一點設施，沒問題，當然是屬於眉部的特寫，所以演員有句術語稱他，叫作「畫眉瓦」。廉頗鐵勒奴屠岸賈都是掛黑髯，眉部當然畫作黑色。關平不掛髯，而在口際用黑

色畫出短鬚形狀。（關平臉譜上，用黑色畫出短鬚，是臉譜中的一種變例，分類當歸於泥偶類，容在後文臉譜之格式一節中詳論）已表示他的鬚鬚是黑色，黑的鬚鬚，當然要有黑色的眉毛來映襯。至於馬武楊志都是掛紅髯的，紅髯當然是紅色眉毛。所以他們臉譜上眉部的特寫，形式上大致都同，惟有選色上却變為紅的了。這都是應着自然的需要，而發生的當然的現象。明白了第一個時期的臉譜，為什麼要按着面部的眉位，用黑色加重的描畫出來？便會知道在這些脫離了「人像化」的臉譜上，更加重而更大的描畫出眉位的原理。不過，在「人像化」的臉譜上，其特寫的技术，病於平凡，病於規圈人像畫法的限制，不似這些臉譜上部位的特寫，作得顯明。趨近於「圖案美」而已。

眉部特寫，具有擴大性，不只淨角畫臉為然。生旦的面部化妝，眉部也要加重的畫起來。愈古的化妝，愈是這樣。不但眉部的技術，使本來的器官部位放大。這是戲劇化妝上的原理，不但中國戲劇為然，西洋戲劇也是如此。西洋戲劇的化妝，重視面部，與中國劇中臉譜的特創，事態不同，而原理則一。這並沒有什麼奇異的地方，只是一個平凡的道理。因為戲劇的表演，只在人與人的印像與認識。人與人的分別，面部居其最高的部位。人們面部的面積，雖然沒有多大範圍。但五官齊集，神經滿佈，筋肉複沓，一切肉性的變化，反映一切情感，莫不集中這個部分。他沒有一時不在演出微妙的變化，即不發言，也能將喜怒哀樂的情感，表現出來。面部既有這樣表現的能力，且又有使人認識與了解的能力，在戲劇表演上，當然要站在最高的地位。西洋戲劇的化妝，注重面部，把容貌的要素，分為眉，眼，鼻，口，額，耳



，毛髮，縐紋幾個部分。中國戲劇，面部化妝，也是如此。西洋戲劇利用油彩，加重的特寫面部上的器官部位。中國戲劇的面部化妝，何獨不然。所以生角的畫眉掉眼，旦角的畫眼描眉，都是合於化妝原理的。至於以色彩遮蓋本來面目，另形出一個需要的面孔來，這也與西洋戲劇化妝上之利用肉色油彩，代表劇中人獨有顏色的技術一樣。不過中國戲劇中涵有一切藝術，都是重「抽象」，而不重實際。臉譜尤其是「抽象藝術」之一。在最初臉譜的產生，固然根據於小說的描寫，民間的傳說。把劇中人面色的分別，使演員在舞臺上表現出來。而這種技術的成分，並不是十分純粹。最大原因：即是受了「抽象藝術」的薰染。而趨近於以「色」象徵一途。以顏色作象徵的根據，距離以顏色作膚色的特描，便很遠了。所以中國劇用五彩作面部的化妝，與西洋劇用色彩作面部化妝，其原則上雖是相同，而進行的路線，並不是相同而是相背的。然而這個相背的路線，進行了！演變了！便造成了中國劇化妝上的獨有風格。一個獨立的藝術，當然要有他的獨有風格，中國劇只是中國劇而已，風格獨有，是當然的。為了獨有風格的重要，以色彩作爲象徵的臉譜藝術，當然不可偏廢。

臉譜利用色彩，既有其當然存在的理由。談到臉譜上一切部位的設施，其原則上，也是不悖於化妝術的。所以在第二個時期產生的臉譜中，便發現了放大的眉部特寫。不但部位放大，而且形式增多，以形式上的殊異，象徵個性的特有。其原因也是受了「抽象藝術」的薰染。

面部上的各個部位，其重要是相等的。眉部既加重的特寫了。眼部與眉部同樣重要，當然也要同樣的施用放大技術。這步工作，在第二個時期的臉譜中，已然發現了，如楊七郎趙匡胤的臉譜，除去眉部加重的放大之外，同時，眼部也另外畫出一個不同

凡樣的形式來。然其畫法殊爲簡單，只就演員本來眼部的部位上，用黑色勾畫一個加大的輪廓來。術語謂此步工作，叫作「畫眼瓦」。畫法雖簡，而表現出來的形式，也與眉瓦同樣的使部位放大，並且形式增繁。以象徵個性的不同。

面部上所包括的器官部位，最顯明的，是眉眼和鼻口。口的部位，在臉譜上論：仍屬最少部分。因爲勾畫臉譜的角色，一大部都是掛有髯口的。中國劇髯口的掛法，是把口部遮掩，只有唇上的一小部分，顯露出來。所以談到臉譜上主要器官部位，眉眼以外，與人以極端注意的，只有鼻部。鼻的部位，與眉，眼部位，共同組成的面貌區別，正是人們面貌上特徵之一。其特徵即是由種種要素組成的幾何形。形成這種特徵的主要部位，鼻部居其主要。不但鼻部的形狀，各有不同，構成個人的面部特徵。即鼻頭下部兩旁，在口筋與咬筋交界的鼻唇溝地方，構成種種不同的形式，通俗叫作「騰蛇紋」。尤能充量的表現人們的性格與特性。西洋戲劇化妝上，也很注意此點。他們在面部化妝時，由經驗得來，有三紋成直線，表示兇惡殘忍，紋成弧線，表示慈善和氣……種種的研究。中國劇的臉譜，是合於化妝術的原則的。對於此點，當然不容忽視。只是勾畫的技術上，與西洋戲劇化妝術不同而已。臉譜上利用這兩道紋理，不但作一種特性的象徵，並且利用他的勾畫技術，把鼻部的形式，也能作出劇中人所需要的特狀。上文已然說過，臉譜的完成，很似一幅平面圖案。鼻部雖然是面部上隆起的部位，而爲了重視顏色象徵的原故，把面部上整塗一種顏色，原有面部上凹的部位或凸的部位，反不易分辨出凹或凸的特度來。要實行特寫與標顯的技術，只得在底色之上，用其他副色作彰映，才得明顯。所以第一個時期人像化的臉譜，是按繪畫人像的方法，把鼻唇溝部位上的「騰蛇紋」，照直摹畫

出來。使人看了，可以鑒別出鼻部的形狀（如插圖關羽曹操兩譜）。「非人像化」的臉譜，既已脫離了「人像化」臉譜的羈絆，而趨近於臉譜藝術的獨有風格。於眉眼部位的擴展放大，已然趨近於「圖案」形式。求其體位相稱，對於鼻部的彰映標顯，當然要與眉眼部位的畫法，同是一個風格路徑。他的畫法，是按着鼻唇溝上「騰蛇紋」的部位，用一種顏色塗滿。以兩紋的格界為限，形式要整齊，色澤要充實。上部要捲括鼻端，可以界映出鼻頭的形狀。其下部直達唇際，別其形式。可以象徵劇中人的年齡與性格。這步工作，術語稱為「抹鼻窩」。至於不掛髯口的角色，他們臉譜上的鼻窩部位，除去上端映出鼻頭的形狀外，下部還要就着口的部位，畫出一個放大的口形來。這種工作，術語謂為「畫嘴岔」。嘴岔與鼻窩，是相等的，他們光臨在臉譜上的分別，只看角色之掛髯與否也。

臉譜由「人像化」演變而為「非人像化」。在「非人像化」的產品中，又增加了眉，眼，鼻，口等等器官部位的放大特寫。這種共同組成的現象，已然完全形成了一種臉譜上獨有的風格。所以臉譜演變到這個時期，便又脫離了非人像化時期——第二個時期——而演變出「第三個時期」。這個時期，可以稱為「臉譜獨立時期」。

臉譜演變到獨立時期——第三個時期——很顯明的告訴我們，又完全脫離了非人像化的羈絆了。他的獨有的風格，已然成立。風格是什麼？便是「圖案美」。中國劇本來就是整個的圖案，一切場子，唱白，服裝，身段，都是重「抽象」而不重「寫實」。為一種詩歌與舞蹈之裝飾藝術。臉譜的產生，接受這種影響的成分很多。臉譜的特有風格，當然不出於「圖案美」的範圍。所以臉譜由第一個時期第二個時期演變以後，便到了臉譜獨立時期

——第三個時期——與其說是臉譜的風格，得到獨立，勿寧說是臉譜的風格，已成為一種圖案化的美術。

臉譜既以「圖案美」為標準。所以在第三個時期產品的臉譜，其一切器官部位的特寫形式，都要平勻穩合，整齊端正。所表現成功的格式，使人鑒賞以後，感到一種整齊的美麗，與嚴重的格調。我們值得承認：這是臉譜藝術最初的一個成功，也是臉譜藝術得以獨立的一個特殊風格。如此，我們又可以斷定：臉譜演變到第三個時期，已然完全脫離「人像化」與「非人像化」等等格式的限制，而成立一個特有的格式。這種格式，所涵有面部器官部位的特寫，以術語論之：則為有「眼瓦」，有「眉瓦」，有「鼻窩」。以化妝術原則論之：則為「眉部器官」，「眼部器官」，「鼻部器官」，「口部器官」，均有其特寫的現象也。這種臉譜，除去眉眼鼻口諸特寫部位之外，其餘都是主色的領域。為了諸特寫部位的整齊嚴重，格界出來主色的領域，當然也是標顯着整齊的美麗與嚴重的格調。他的部位，在兩眉瓦之間，成為一方。在左右兩眼瓦之外，又各成兩方。平勻整齊，十分嚴正。所以術語謂此種臉譜為「三塊瓦」。三塊瓦者：指面部的三色部位，分為三方嚴正的領域。「瓦」喻其整齊，「三塊」則喻其數目也。

試看所舉例圖，如馬謖，關泰，姬僚，黃龍基，黃三太，專諸，鮑自安等臉譜。形式雖然各有殊異，而主要部位，無不相同。眉瓦，眼瓦，鼻窩的特寫，尤為同等的現象。除去這三點特寫的部位以外，便是主色部分，如馬謖鮑自安之白，關泰之紅，專諸之紫，姬僚之黃，黃龍基之藍，黃三泰之老紅（術語謂妃粉色為老紅，詳見後文臉譜的用色一節。）其領域之佔有，都是同樣

的現象。術語謂此種主色部位為「瓢子」。瓢子含有內容之義，即所謂主色的領域也。至於在正額主色之上，各有小部位的花樣，形式顏色，又自不同。如馬謖之紅色梭形，鮑自安之紅色蛋形，專諸之黃色蝠形，黃龍基之黃色雲形，姬僚之紅色蛋形，黃三太之紅色蛋形，與第一個時期中包拯臉譜額中的白色月牙形（按綴玉軒藏本，所傳明代清初之包拯臉譜，額中並無白色月牙形，就臉譜產生的原則言之，殊為合理。晚近通行之包拯臉譜，則無不畫有月牙形，或為後人增益。此理將於後文臉譜點綴部位一節中詳論），同屬於「象徵」問題，與「美術」問題。臉譜既以「圖案美」為其特有風格。在可能範圍中，應着自然的需要，很容易發生美術的調合。所以在臉譜得到獨立時，不但各部位上的特寫，已漸漸產生許多不同的形式，即象徵部位，也要組成一種美感的形式，以資與主色部位相調合，相媲美，相襯映。（詳細理由，當在後文臉譜的美術與臉譜的象徵兩節中另論）我們歸納起以上的話，得到一個斷定的定義：

「臉譜之獨立的風格，是完成了面部上主要器官部位的特寫，與象徵形式美感的調合。」

臉譜演變到獨立時期——三塊瓦時期——不但風格上具有圖案美，而且於面部化妝的重要手續，也可以稱為十分完善。這一點可以用西洋戲劇面部化妝術來證明。西洋劇對於面部的化妝，首舉面部的特徵兩點：

（一）是由於種種要素而成的幾何形。

（二）是面部表情的特徵。

歸納以上兩點，其意義，不外：

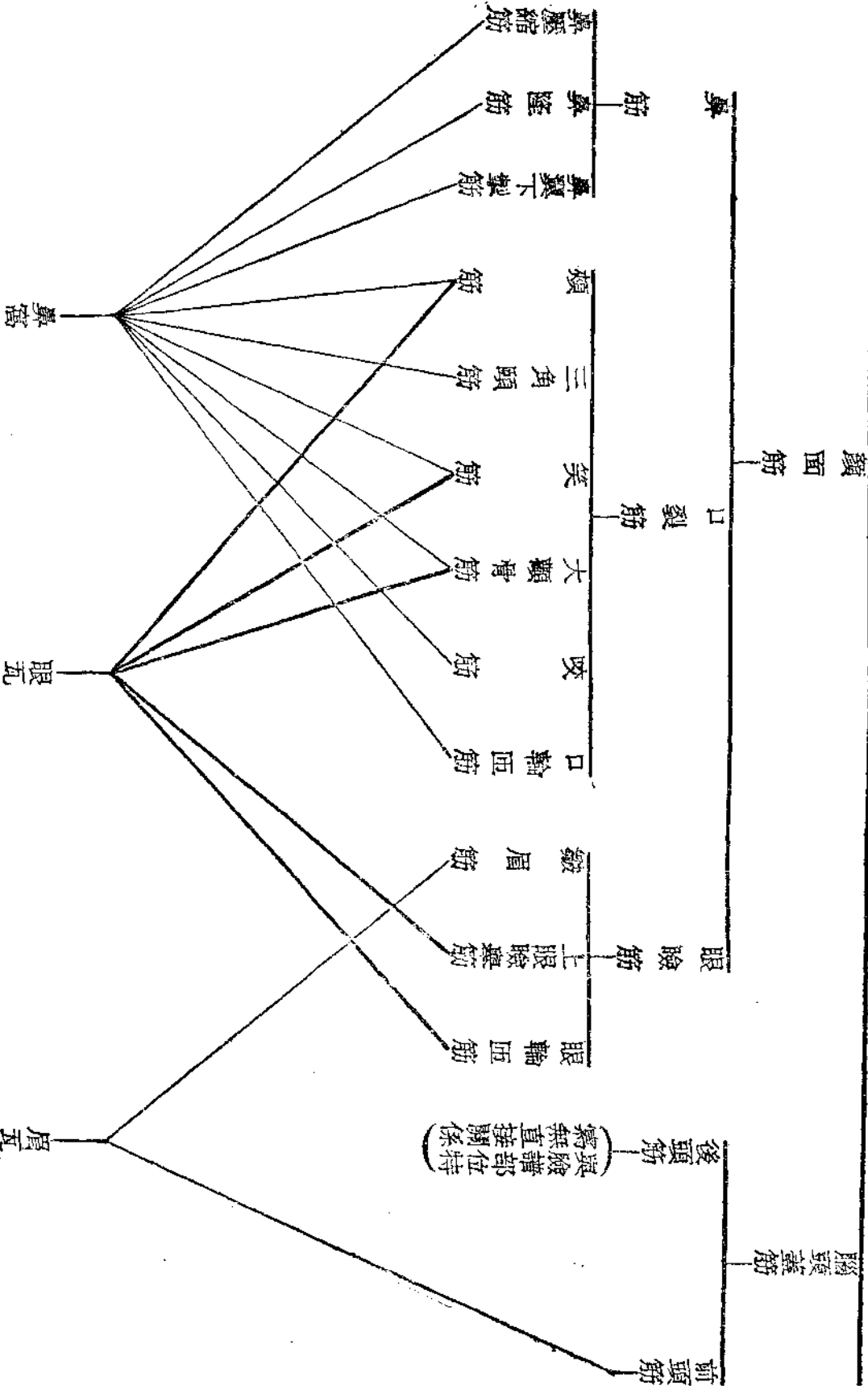
（一）關於顏面的形狀——這是靜的，如骨格，筋肉，皮膚，以及諸器官固定的地位，表示一個人的性格。

（二）關於顏面的變化——這是動的，如種種表情作用。

（三）關於色澤的變化——多半描寫年齡和生活背景。

西洋戲劇的面部化妝，本着以上所舉的兩個特徵，而綜合解剖學，人類學，動物學，心理學，生理學，研究出種種不同的技術。以骨格系統，筋肉系統，皮膚系統作為面部化妝的根據。論到中國劇的臉譜，在其獨立時期的現象言之：其原則上也不出於以上諸點。不過，中國劇中臉譜的創造，所根據的重點，不似西洋劇化妝術上那樣複雜，因為中國劇根本是形成了一種「抽象藝術」，對於面部的化妝術，當然也要有些「抽象」色彩。臉譜更是「象徵」色彩最濃的一件產物。臉譜既注重「抽象」，對於化妝術上重要的原則，只有特殊的發展，而非普及的採用。所以西洋劇的化妝術，是根據人類的骨格系統，筋肉系統，皮膚系統。中國劇的臉譜，則單獨的注重筋肉系統。至於骨格系統，雖也有時特殊的標顯出來，而它的形成，則非是獨立的技术，却是依賴筋肉的標顯技術，襯映出來的（此點當在後文臉譜之骨格與光線一節中詳論）。皮膚系統的標顯，最初雖是重視。（如第一個時期中臉譜的產生，根據小說描寫，民間傳說。小說描寫與民間傳說中，對於人的面貌的形容，是不曾脫離於皮膚系統的）而演變到第二個時期與第三個時期以後，其重心完全趨向於「圖案美」與「象徵美」。對於皮膚系統的特描，便相去太遠了。（此點在後文臉譜之用色一節中詳論）所以臉譜到了獨立的時期，其形成的現象，完全是根據於筋肉系統。我們始以第三個時期的臉譜——即三塊瓦——為標準，仔細研究他，可以斷定他的格式的形成，與筋肉系統的構造完全相合。換句話說：也就是依着面部的筋肉系統而構成臉譜的獨立風格。其構成的由來，列個圖表，寫在下面。

頭部的  
肌肉系統



各器官部位構成表

表一

我們根據上列的圖表，看一看第三個時期臉譜——三塊瓦——的主要部位，所謂眉瓦，眼瓦，鼻窩三者，其部位的形成，並非隨便塗抹勾畫在面部的。如眉瓦的形成，是在腦頭蓋筋的前頭筋與眼瞼筋中的縐眉筋的部位。因為前頭筋是起於鼻根和眉毛部位的外皮，走向上面，到前頭結節（約當髮際）。當他在移行的時候，筋纖維向左右分開，在這分開之中，每每隱現骨相。所以眉瓦的形成，是用重厚的顏色，畫成兩道粗直色條，也彷彿具有骨相一般。眼瞼筋上的縐眉筋，雖是屬於眼瞼，而他的推動，最易移動眉部。臉譜上眉瓦的勾畫，有時在起端部位，向上或向下，微微有些彎曲，就是表示這道縐眉筋動作的形狀，這道筋最易表示人的肉性和靈性。一切喜怒哀樂的神態，往往在這道筋上作出來。眉瓦根據此點，作為勾畫的標準線。所以「好」的臉譜，勾畫在演員面部，也能把本來面目上的神態變化，透過濃重的主色，而表現在臉譜上面，那都是各主要器官部位，安置適宜，雖然勾上一層顏色，而表情動作，依然由於有力的動作上，表現出深刻的神態來。

眼瓦的形成，是根據於眼瞼筋部中的眼輪匝筋，上眼瞼舉筋。口裂筋部中的笑筋，大顴骨筋，頰筋。這可以分兩部來說：

(一) 眼瓦的位置——眼瓦的位置，是根據於眼輪匝筋和上眼瞼舉筋。這兩部筋肉的本位，一個是屬於眼部的四圍，一個是屬於眼部的上界。臉譜上眼瓦的由來，並不是把眼睛特意展大了。展大了眼睛，在化妝術上是一種通見的技术。西洋劇化妝，有描眼眶的技术，使眼睛增大，與中國劇生旦兩工之畫眼圈與吊眼角的技術，異曲而同工的。眼瓦的形成，並不與此相同。眼瓦勾畫的主旨，是把「眼部」展大，而不是把「眼睛」展大。自眼輪匝筋四圍算起，至上眼瞼舉筋止

，都是眼睛的部位。眼瓦的形成，便屬於這個整個部分。所以眼瓦勾畫之後，原有的眼睛，熒熒一點，閃閃有光，反顯出格外精神生動。而整個的眼部，却已浮起在面部之上。這種技術，與西洋劇中的化妝，在眼瞼陰影部位，塗上一點黑色和灰色彩，使眼部顯出突起部分，是一樣的道理。所以臉譜上眼瓦的位置，不能隨意勾畫，須以眼瞼筋中的眼輪匝筋與上眼瞼舉筋為範圍。

(二) 眼瓦的形式——眼瓦的形式，是根據於笑筋，頰筋，大顴骨筋三個部位。這三個筋肉部位，雖屬於口裂筋部，而他們移動的方向與形式，却與眼的部位有關係。眼部的下面，是緊近於大顴骨筋的。大顴骨筋有所動作，立刻會推動了眼部的形式。頰筋也是如此。笑筋雖距離眼部甚遠，而它的表情的主要器官，人生的肉感或靈感，往往在眼部上表現出來。臉譜既以抽象為藝術上的風格，對於面部表情的特徵，當然要採用的。表情特徵，眼部居其首要。眼瓦所以形成擴大形式的，也是根據於此。然而眼瓦在臉譜上勾畫出來，雖是「抽象」的，「象徵」的。而其形式的由來，也不能隨意勾畫，至低限度，須合於上舉的三個筋肉部位。

鼻窩的形成，比較眉瓦眼瓦，便很複雜了。本來，臉譜上的鼻窩部位，具有兩種使命的。一，是借用映襯而顯出鼻的部位，一，是利用實寫而標顯鼻唇溝（即騰蛇紋）的部位。有時，不掛鼻口的臉譜（即是年少臉譜，術語謂之光嘴疤），露出嘴部。還要在鼻窩中，勾畫出口部的形式來。所以鼻窩以具體的部位，而負有形容三個部位的使命，其構成當較眉瓦眼瓦為複雜。雖然複雜，而按着筋肉系統的組織，也可以一一分析得出。現在也分兩

點來說：

(一)鼻窩的部位——鼻窩的產生，既以襯映鼻部的形式為一部分的使命。他的部位，當然在鼻頭以下，而左右迴護鼻頭，突起部分，用以映出鼻部的放大形式。試看臉譜上鼻窩的形狀，都是上抱鼻端，映出鼻頭來。所以他的位置，上半部是根據於鼻翼下掣筋，和鼻壓縮筋。下半部是根據於口輪匝筋，大顴骨筋，頰筋，三角頤筋。這樣，上端可以界出鼻頭的形狀。下部可以界畫出鼻唇溝表現形式的範圍。

(二)鼻窩的形式——鼻窩的形式，也要分兩部來講。上端的形成，是界畫出鼻頭的形式。下部的形成，是標顯出鼻唇溝的形式。鼻唇溝即通俗所謂之「騰蛇紋」，其表現性格與特性的能力，殊為重要，西劇化妝中，重視鼻唇溝，是明顯的事實。西劇化妝術中，對於鼻唇溝標顯的研究，有「直線表示兇惡殘忍」，「弧線表示慈善和氣」等等的文字記述。分析很多，不勝枚舉。中國的人像圖畫，也極重視此點。所以在第一個時期中，以人像畫法為標準，除去眉眼勾畫特寫以外，鼻下有兩道騰蛇紋，那是不可或廢的。臉譜演變到第三個時期，雖然由人像化而變為圖案美。而主要部位的特寫，只有加重，而無縮減。對於騰蛇紋的勾畫，不但加以詳細的分析的研究，並且把它的形式，作得實在。同時又為了鼻部的襯映，與圖案的美趣，把這兩道紋理，由極細的紋線，而變為充實的形體。與眉瓦眼瓦取一致行動。其原因，不外這個部位表現出來的形式，對於面部上性情與特性的特徵，具有絕大力量。臉譜勾畫他，既然認為最重要的一個部位，焉能隨意胡亂塗抹起來？它的形式，是以口輪匝筋，咬筋，笑筋，頰筋諸部為根據。因為這幾部筋肉部位的動作

，不但能移動了眼部的形式，並且能變動了鼻唇溝的形式。鼻唇溝負有表示性格與特性的重大使命。它的形式，在面部上標畫起來，是極重要的。鼻窩的一部分使命，是標顯鼻唇溝表情表現出來的形式，當然要以這幾個筋肉部位的動作為標準。

至於口的部位，有時因為年齡上的區別，需要顯露出來。勾畫也是唯一的手續。不過臉譜上所勾畫的嘴形（術語謂為嘴岔），只是限於兩唇相關而成的一個形狀，並不是口部的全部。只可謂之為「嘴形」，而非非口的整個的器官。所以它的形式，至為簡單，並不如其他部位之複雜。至于口部一切表情動作的形式，都歸於鼻唇溝的部位，負責表示。對於「嘴岔」，似是無甚關係的。由此，又可見得，勾畫「嘴岔」的角色，並不是單純的只勾嘴岔而已。對於鼻窩的重視，仍是不減絲毫的。

根據以上文字，可以證明出臉譜上的部位特寫，並不會悖於化妝術的原則。而其表現所得，有時使人迷惑於形式上的特殊，或技術上的繁縟，以至迷疑他而指摘攻擊他，其原因不外：

- (一)重於圖案美，所以不十分酷肖於面部真形。
- (二)重於象徵美，所以與面部真形，有時相反。

# 連相

占旦全上唱

## 回紋錦

沒奈何上長街歌唱連相當作買賣提提紅綉鞋移步上長街姑共嫂

笑盈盈齊走上來姑共嫂笑盈盈唱上來

回白吓嫂子今日天氣晴和咱們上街作買賣好不好占  
妹子說得是咱們走吓回走回地方上你每是作什麼的  
占我每是打連相的回你每就在這打回頭我給你每攢

錢占勞您駕四遊人上開遊大街上看打

連相回眾位都是看連相的這邊坐我給沏  
茶去下占我們打起來吓起八板完回

## 福壽賦

五福三多天保九如七子八婿滿床

笏賽過那周文王的百子圖壽星老兒在雲端裏坐方天戟上面拴了一個八岔

子梅花鹿身背後白玉屏現出了十萬八千雲蝙蝠接燕子繞畫樑香風抱滿

懷 哎哟富貴滿堂花兒開 柳陰之下站著個女裙釵哎哟那裙

釵手提著花鞋賣 書生走過來 哎哟一恭打下來 問聲裙



釵花鞋怎樣賣 哎哟 買你的鞋纔把相思害  
書生你好狀 哎哟書

生你好狀 放著鮮花你不採 哎哟 要買鞋隨奴進房來  
聽奴數

繡鞋 哎哟 一雙紅繡鞋  
春梅花兒一齊開 哎哟 屈蟲兒也把花心

愛 二雙紅繡鞋 哎哟 玉蘭花兒開  
小小頑童也把花鞋

愛你愛花鞋可曾把相思害 三雙紅繡鞋 哎哟 桃杏花開

小小蜜蜂也把花心愛 哎哟 愛花心纔把花心採  
四雙紅繡鞋

芍藥花兒開 小小酒盃放在牡丹臺 哎哟 輕輕放我的乖乖  
了(回)自怎 麼打住 了(回)唱

了半天還沒見錢呢(回)回頭我 給你們要沒白聽得你每就唱  
下去罷(回)妹子來吓(回)板(回)唱  
五雙紅繡鞋 石榴花兒開 雙雙石

榴墜得下來 哎哟 榴開見子把人喜壞  
六五尺五尺六尺  
六尺上四尺  
上尺五尺上尺

六雙紅繡鞋  
合五合四尺  
一四合四尺  
哎哟 荷花

滿塘開 小小船兒浪裏擺 哎哟 顛壞人你把人顛壞  
合五合四尺  
四尺一尺  
四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
六尺五尺六尺六尺  
上尺上四上尺  
六尺上尺

七雙紅

繡鞋 哎哟 海棠花兒開 小小紫燕繞著樓臺 哎哟 繞昏了從上吊下  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

來 八雙紅繡鞋 哎哟 滿園桂花開 勾引張生跳過牆來 哎  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

嗚 下來罷你把人唬壞 九雙紅繡鞋 九月裏菊花開 頂  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

風划子拉不上 繚來 哎哟 慢慢拉我的禿乖乖 十雙紅繡鞋  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

絳雪花兒開 玉美情人也把花來愛 哎哟 為愛花纔把相思害 喝碗茶再來  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

來吓 划轆轤 姐把情郎叫一聲 素日待我的好恩情 我怎肯有別人 哎哟 我  
五尺六尺六尺  
尺上四上尺六尺  
五尺上尺  
合五合四尺  
一四合四尺  
上四合尺五尺五尺  
上四合尺五尺五尺  
合五合四尺  
五尺上四上尺  
五尺上尺

是怎肯有別人非是那日不睬你我見他來笑盈盈是假意虛情  
虛情冤家你要聽情郎我的人我見他來時胡打花花繞門巾我輸嘴不輸身

我輸嘴不輸身接 **露荷**

鼓樂喧天花轎到了門前想必是我婆婆家來娶

咱不由人心兒裏怪喜歡喜得奴跳鑽鑽心兒裏怪喜歡梳粧打扮換上一

件大紅衫哎哟登堂鞋換上兩對鴛鴦絆哥嫂把我攬哎哟合家把淚含不用抱

轎我就往轎裏鑽哎哟上了轎只恨他們走的慢擡轎的討人開哎哟無故換什

麼肩直道不走繞的什麼灣哎哟怪熱天急的奴家一身汗花轎到了堂前哎哟

急得奴往外鑽偷瞧新郎他臉兒鮮哎哟喜煞人了却奴的平生願  
**付錢** 打的好走  
**罷下** 接來罷你

每七成我鬧三成過

天見下古妹子我每

回去罷回走吓唱

尾聲

被人戲耍緣何故只為銀錢沒奈何  
嫂嫂吓我只得假

意含羞再唱歌 走下完

## 南北曲律新論

錄 依

### 第一節 引言

自「康衢」「擊壤」以迄如今，歌曲的體式，不曉得曾經演幻出多少種類，記載的缺乏，使我們無法作詳細的統計了，但僅就現下的情形看來，雖然三五十戶的一個小村店，差不多也有一兩支特有的歌曲，若合古今而計算之，當不止百十倍於此。這些五花八門的格調，在品質上，或不無高下之分，在組織上，當亦有精麤之別，不過每種既能自成一特殊的形態，當然不能否認他們是各具有一獨立的生命。

這些生命，像人類一樣，也一直是被「命運」播弄着的，因此在此他們之中，也有數奇的李廣，也有天幸的衛青，有的像一根小草，悄然生長在路旁，他也能放葉，未嘗不開花，但因從來不曾被人發見，所以一直悄然地等待着未運飛來，也許是馬蹄的踐踏，也許是牛牛的嚼食，也許是季候的變遷，了結了他小小的生命。事情是過去了，後來的人們，有誰曉得曾經有這麼一個生命在？有的也像一株小草，也是悄然的生長在路旁，許是他命該如斯，被好事者無端遇見，移植到庭園，洒以清泉，培以腴土，常言道：「人無外財不富，馬無野料不肥。」一旦得到這意外的供養，頓時容顏煥發起來。逞露着嬌妍，噴吐着芳芬，在他以為這足以答報了他的知己，但好事者的心理，并不如是簡單的，他希望更有多量的收穫，進一步的成績，今天剪剪他的枝葉，明天盤盤他的軀幹，必使理想盡成了事實，然後移在盆中，陳在案頭，茶餘酒後，吟詠賞玩，我們說話不能屈心，憑良心說，「施」之者並沒有什麼不良的動機，可惜事實上的矛盾，在「受」之者却成了百口難陳的苦楚。事已至此，又該怎樣呢？忍耐着罷！不過

小小的一條性命，抵抗力究竟有限的，剝奪來，剝奪去，少不得要擠上了最後的一條道路，於是已往一切，都變作一場幻夢。正是：

當時開折縹緲風 飄零還是東風妬

南北曲的命運，恰和後述的一株小草，是同病相憐的，如今他們是死亡了，但害他們致死的凶器，却還在受人們珍愛，靖平世界，那允許有這樣的情形？真實的罪狀，應該早些明白昭示於天下的——

南北曲之死亡，不容氣說，實在是「曲律」斷送了他們，不過單單這樣說，很難使人憑信，因為從理論上講，「曲律」這種東西，實是幫助向光明昌大的路途上進行的。

歌曲的構造，是要需用相當技巧，然而技巧的運用，并不是法無規律，何者是正路，何者是歧途，如果沒有一個詳細的調查，成功與失敗的機會，始終要均等的。

詳細的調查，是要從經驗得來，所謂經驗，說句老實話，無非是失敗的紀錄。假使有人把這些紀錄歸納起來，概括成爲幾條文，傳示與後來之學習作曲者，當作覆轍的警戒，使他們祇有往正路上行走的可能，而無誤入陷阱的危險，這便是「曲律」。

南北曲的「曲律」，如果純乎是在這種狀況下產生出來的，那我們對他祇有敬愛，并無異詞。無奈南北曲律中，貨真價實的條文，并沒許多，而「掛羊頭，賣狗肉」的話語，却極充斥之能事。

歌曲，從表面上看來，似乎是音樂與文學合作的一種東西，但究其底蘊，音樂方面所佔的條件，實比文學方面爲多。我國音樂之學，向來是操諸樂工之手，樂工的地位，是很卑賤的，卑賤

得幾乎不齒於社會，試問一個有相當學問的人，誰肯棄掉名利雙收的途徑，却往這裏追求呢？因此歷代樂工，多半是知其然的匠人，很少有明白所以然的音樂學者。至於文人們呢，在文學方面，他們可以說是當行了，但對於音樂，因為不是切身的技術，大半是一知半解的。

音樂這方面的人材，既然如此缺乏，「曲律」的產生，當然就要很危險了，沒把握而專憑臆事，若能賺得條條是道，除非是小說戲曲裏，才有這樣奇事，普通的世界中，斷乎找不到的。然而南北曲的曲律，却正是在這樣不澈底的情形之下所造成。

敬長尊賢，是中國社會上一種美德，然而盲目地崇拜偶像，也是這種美德所附產的流弊。天下事物，那一件能說已然走到了盡頭？在這進行的過程中，縱有幾個出類拔萃的人材，做出幾樣空前的成績，但也不過是比較之下所造成的英雄，並不能認為這便是後無來者的事業，未來，當然是不可限量的。對於那幾個出類拔萃的人才，我們固然要表示敬意，但尊敬並不是迷信，一方面效法他們往前幹的精神，一方面還要鼓勵自己，再去追求他們未發掘的寶藏。在已往的社會中，常常可以找得到一種使人難以理解的現象，一種事情，遇不到空前的天才，是很難有長足的進步的，但一出了空前的天才，便像登山到了山峯，此後祇有往下的機會，沒有更上一步的可能，這種怪現象，若就迷信家看來，一定要說什麼「風水拔盡了」。其實那裏有所謂風水，更談不到盡不盡，所以然的原因，全是上了「崇拜偶像」的當。

顧愷之的畫與王羲之的字，堪稱雙絕，不過這「絕」字，是相對的，不是絕對的，若說顧王二人的技術已達到書畫二事的盡頭，誰也沒法找出確實的證據，來證明這句鬼話，可是後來的學畫的，必要做顧，學寫的，必要宗王，無形中硬把顧王二人當作

書畫最遠的目標，於是取法乎上，僅得其中，當然萬世以後，是不會再有越過二人的機會，然而，憑良心說，這般的封鎖，是自己自己給自己弄上的圈套？

南北曲也是如此，當他們未曾昌盛的時候，命運是蒸蒸日上，今天你發明一點新的技巧，明天他發見一個新的途徑，大家手拉手兒向前進行，是何等可喜的現象！不幸南曲出了琵琶荆釵，北曲出了關馬鄭白，往前說，這是未有的光榮，往後看，却是倒霉的兆頭，也不知是那裏來的許多糊塗蟲，不問青紅皂白，不察是非翻正，武斷地把關馬鄭白琵琶荆釵當作萬世不易的典型，凡是他們不曾踏過的地域，一概劃為三尺禁土，誰敢稍涉一足，便是大逆不道，他們對，我們便隨着對，他們錯，我們便隨着錯，諸君可曾聽見人說過，「凡屬四書中沒有的字，一概不許入文章」？「凡屬篆書中沒有的字，一概不准入印文」？那和這些，都是藝術將要淪亡之先所產生的妖孽。

南北曲都是起源於民間的，像陌上的野草，他們的美點，全在那點自然的風趣，我們如果愛他，最好給他保持住了，如若不愛他，好了，由他去罷，何必做損人不利己的勾當！我最不願對人施以過苛的論斷，但事實的逼迫，真使人不得不這樣說，在南北曲的曲律中，有些條文，如其說是律條，實在不如說是催命符比較恰當，所給予的，祇有摧殘，沒有扶持，祇有壓迫，沒有培養，沙漠周圍，會築起一道堤埝，火爐旁邊，會放上一桶汽油，不是成心開玩笑是什麼？這些地方，姑且不舉例去詳細申說，在以下各節中，自有相見的機會。

直到如今說起來，南北曲還是很簡單很粗淺的東西，祇要不為那些沒道理的單霧籠雲所迷住，學曲並不是什麼困難的事情。

怎樣才可以不受迷惑呢？第一，要絕對把持住冷靜的客觀態度；第二，抱定了「歌曲應偏重於音樂方面」的宗旨；第三，在未入門之先，少看以前人論曲談律的文字。

今人對於南北曲發生關係，多半是從唱曲入手，由唱曲而進到讀曲，由讀曲而發生作曲的動機。至於製譜，有人是在既學唱曲之後，有人則在學會作曲之後。

學唱曲必定要從師，因為南北曲的音調，固然有譜可據，然其中細小關節，調氣用音之法，非口授不能明白。說起「從師」，的確也是件難事，誰不想得名師指導呢？有一次，一個朋友要學林冲夜奔，問我可否替他介紹一位教師，我問他要什麼樣的才可以，他說：「夜奔以楊小樓唱的最出名，可否便請他教呢？」這位朋友可謂能取法乎上的，不過唱和教截然是兩回事，能唱的未必一定能教，能教的不一定唱得出色，我們學唱，也祇能學習點調氣用喉的訣竅，至於韻味風格，因為各人秉賦不同，是要依自己的情形而安排籌畫的，楊小樓的夜奔固然唱得不壞，但是他不會教人是一問題，而以他的地位，能不能教人又是一問題。起首學唱的人，大半有這種思想，其實這是不必須的。

在初學唱曲的時候，一定會遭到很多的麻煩，一定會弄出很多的笑話，不過，祇要運氣好，遇得到明白的人來引導，那可就難講了，有時竟會陷入很深的泥淖，那才冤枉呢，我個人的經過，便是一個不幸的例子。記得我十七歲的時候，跑到北京來求學，住在一個朋友家裏，我這位朋友是極好唱的，笛板之聲，無一日休歇，我幼年的時候，也曾同人學過一支「月明雲淡」，一支「不隄防」，但因不感覺多少興味，并未繼續往下研究，那連學會的這兩支，因為日子長久，也忘得和沒學差不多了。這時受了他的

薰染，不覺又有點躍躍欲試，恰巧我這位朋友，也和普通學唱的人一樣，是極其歡喜拖人下水的，於是我便加入了他們的組織。他所請的曲師，是一個北方人，據說他的崑腔，是在蘇州學的，不過偶然談起江南景況，他却和不會到過的一樣，其中也許另有原故，姑且不必管他。第一次相見，彼此介紹之後，他便要教我試試嗓音，以便規定學習那門角色，當時我便唱了一段「不隄防」，因為我的嗓子，那年還不會倒蒼，聲音尙很尖銳，他便一力主張我唱小丑最合宜，并且替我規定了一齣開蒙戲——琵琶記墜馬。

墜馬第一支是叨叨令，其詞句是這樣：

只聽得鬧吵吵街市上遊人亂。拗頭口抵死要回身轉。戰兢兢只恐把韉繩斷。我是一個怯書生，怯書生早已把神魂散。險些兒跌折了腰也麼哥，險些兒撞破了頭也麼哥。好似那小秦王三跳牆。

曲師對我說，唱崑腔要念中州韻，比如這一支曲子，「只得念「夜」，「得」得念「反」，「吵吵」要念「操操」，「街」字要念「雞該切」，「市」念「四」。「遊」字要念作「于」。「人」字因為行腔稍長，應該分作「希，依，吟」三字來念。「亂」字要念成「勒」。「頭」念「頹」，「口」念「可尾切」，「回」字要念成「呼烏圍」，「身」字援「人」字例，要念作「十依陰」，「轉」字要念成「者」，「戰」要念成「隻惡切」，「斷」字要念成「墮」……

當時我聽了他這一套，心裏很覺得茫然，只好隨着他所說去做，初時很難上口，稍經訓練，漸覺有些自如，但我心中始終不釋然，「為什麼要那樣念呢？」「中州韻究竟是什麼呢？」

糊裏糊塗的拍了半年，除去墜馬之外，還學會了思凡下山偷



詩問病等，後來那位朋友全家南下，曲會遂無形解散，我因功課太忙，也就不再單獨繼續了，從此和那位滿臉烟氣的曲師告別，一直到如今，除去有次在市場中看見他一次，再也沒逢到他的踪影。

翌年秋間，那時我正和王泊生君搭夥住在一院裏，泊生每天早晨起來，便大弔其嗓子，院子又小，泊生嗓音又大，吵得人幾乎耳朵要聾，惟有他唱崑曲的時候，可以使人獲得比較安靜的空氣，因此爲自己的耳朵計，常常勸他唱崑腔，誰知唱來唱去，却把我那點不足稱癮的曲癮，勾了上來，恰巧紅豆館主組織了一個鶯鳴倚律社，地點是在岳蓮峯先生家裏，泊生和我全加入了，會中崑亂俱備，拍崑曲的曲師，是現在已經故去的何金海，當然紅豆館主溥西園先生是總教授，此外還有幾位知名的前輩，分任導師。開成立會的那一天，大吹大鼓的唱了一天，每人輪流唱了一段，輪到我的時候，我唱的是陸馬。我所以要唱陸馬，實在是因爲那「中州韻」的問題，始終沒得明白解決，紅豆館主是曲界名宿，對這問題，當然知道得清楚詳細的，不過我和他還不甚熟，直接請教，恐怕過於冒昧，所以把那怪味兒的陸馬唱了出來，看他說些什麼。

我一壁唱一壁偷看他老先生的神氣，只見他笑微微的坐在一旁，一語不發，直至唱完，他也沒表示什麼，僅僅問我一句「你這支曲子是跟誰學的？」當時我把那曲師的姓名告訴他，他兩眼望了望房頂，半晌沒有回言。

在這會裏，我又改學「冠生」了，因爲大家一致說我的嗓子唱「冠生」最爲適宜，根據了這句話，我推測以前的曲師是不夠資格的。混了幾天，和老何漸漸的熟了，我問他那天唱的那支叨叨令可有什麼毛病，他說「太生，字眼太不講究。」我又問他，

「字眼怎樣才可以講究？」他說，「多學多唱就好了。」他這話雖然不會給我滿意的答覆，可是我心中也非常高興，因爲那怪味的念法果然是應該打倒的了。

在這曲會中，我常常向人領教，希望得到一個解說，「中州韻究竟是什麼？」也許大家看我還不够問這問題的程度，所以我問到時，總是含糊的敷衍着。我心非常焦急。

又過幾天，已然到了正式拍曲的日子，老何給我拍的是小宴驚變，所謂拍，便是他唱，我隨着也唱。當他唱的時候，我很細心的聽着，聽他怎樣念法，果然不似以前那曲師了，不過還有許多的問題，例如「淡」字讀如「代」，「秋」字讀作「疵迂切」，爲什麼要如此，依然使我糊塗得難受。幾次想開誠布公的向他詢問，但總覺有點不好意思。

在這會中，不能不說得到了相當的進步，有幾件事是以前聞所未聞的，現在居然連界說全曉得了，例如曲有南北之別，板有黑紅之分等，大約總有十幾樣。此外對於字音方面，又知道了什麼叫做「上口」和「尖團」。

不曉得是爲什麼緣故，不到兩月的工夫，曲會忽然解散了，那時我正學得起勁，一旦停止，心中頗覺若有所失，所幸不久，蓮峯又把曲會恢復起來，改名爲來薰移，專門致力於崑曲一門，所請的指導，仍是溥西園先生，彼時我雖然依舊加入，但總覺得在會中拍曲子，不大能滿足需要，所以又單和老何約定，請他每星期給我個人拍曲三次。

爲拍曲方便，買了一部遏雲閣曲譜，放在案頭，遇到悶倦無聊的時候，便也隨手抽過來當作小說看看，遏雲閣中所選的曲子，多半是數折相連的，對於全劇故事，雖不能看得十分明白，但也略得其大概，於是把看小說的心情，漸漸全移到這上邊來。有

一次，同一個朋友到市場去閑踏，在一家書攤上，無意中買了一部牡丹亭，回來之後，躺在牀上，便看將起來，起初還不覺有什麼興味，及至讀完之後，才曉得小說之外，還有這樣一種可愛的文字。從這天起，便開始了我讀曲的工作，於是元人百種，汲古閣六十種，漸漸都在我的書架上擺列起來。

為求多量的搜求曲本來閱讀，漸漸注意到曲目一類的書籍，於是買了一部重訂曲苑，曲苑之中，錄曲的著作，不過兩三種，其餘都是些曲律曲話一類的文字，因此對研究曲學的書籍，也漸漸入目了，從這時起，又開始了研究曲子的生活。

不久又買到吳梅所著的顧曲塵談，顧曲塵談一書，平心而論，確是研究曲學的書籍中比較最完善的一部，其優點有三：第一，著作年代距現在最近，材料以及意見，比較是最新穎的。第二，作者以整個的曲學為對象，所以沒有偏於局部問題的通病，對於初學，是極合宜的。第三，作者以藏曲著名，同時又精作曲，取材既豐富，而論調又切乎實際。書中從度曲談曲一直談到作曲譜曲，凡是關於曲子的各項問題，統都談到了，然而這書却也不無毛病，文字過簡，致使每個問題，都未能詳細地解決清楚，凡再讀此書的，無不認為是最大缺憾。

顧曲塵談中，所未能與我們以澈底解決的問題，一共有四個。第一是宮調問題，第二是音韻問題，第三是譜曲問題，第四是度曲問題。

關於宮調，據該書第一章第一節中云：「宮調之理，詞家往往僅守譜中分類之體，固未嘗不是，但宮調究竟是何物件，舉世且莫名其妙，豈非一絕大難解之事？余以一言定之曰：宮調者，所以限定樂器管色之高低也，何也，即以笛論，笛共六孔，計有七音，今人按第一孔作工，第二孔作尺，第三孔作上，第四孔作

一，第五孔作四，第六孔作合，而別將第二第三兩孔按住作凡，此世所通行者，曲家謂之小工調。笛色之調有七：曰小工調，曰凡字調，曰六字調，曰正工調，曰乙字調，曰尺字調，曰上字調，此七調之分別，以小工調為準，凡字調者以小工調之凡字作工字也，凡作工字，工作尺字，尺作上字，上作一字，一作四字，四作合字，合作凡字是也。……笛共六孔，而所用有七調，是每字皆可作工，此即古人還相為宮之遺意，今曲中所言宮調，即限定某曲當用某管色，凡為一曲，必屬於某宮或某調，每一套中，又必須同是一宮或一調，若一套中前後曲不是同宮，即謂出宮，亦謂犯調，曲律所不許也。」

「小工調。仙呂宮，中呂宮，正宮，道宮，大石調，小石調，高平調，般涉調，屬之。」

凡調。南呂宮，黃鍾宮，商角調，仙呂宮，屬之。

六調。南呂宮，黃鍾宮，商角調，商調，越調（亦可小工）

屬之。

正工調。雙調屬之。

乙字調。雙調屬之。

尺調。仙呂宮，中呂宮，正宮，道宮，大石調，小石調，高

平調，般涉調，屬之。

上調。南呂宮，商調，越調，屬之。」

據吳氏所說，似乎所謂宮調，即笛中之七調，不過實際上的情形，不能不能給我們以相當的證明，却反呈露着許多可使人懷疑的機會——

（一）笛中總不過七調，何以宮調竟有六宮十一調之多呢？

（二）南呂宮，黃鍾宮，商角調，仙呂宮既同屬於凡調，那麼他彼此之間，是沒有分別的了，既然沒有分別，何以會

有四種不同的名稱呢？

(三)小工調和尺字調，截然是兩調，但何以仙呂宮，中呂宮，正宮，道宮，大石調，小石調，高平調，般涉調等，入宮調既屬於小工調之下，又屬於尺字調之下呢？

在以上三個問題未能解釋明白之前，吳氏之說，是不能使人遽然相信的。所以宮調究竟是什麼，依然成爲問題。

關於音韻問題，書中是這樣說：「曲中之要，在於音韻。何謂音？卽喉齒舌唇間之清濁是也；何謂韻？卽十九部之陰陽是也。音有清濁，韻有陰陽，填詞者必須辨別清楚，斯無拗折噪乎之誦，否則縱有佳詞，終不入歌者之口也。天下之字，不出五音，五音爲宮商角徵羽，分屬人口爲喉齶舌齒唇，凡喉音皆屬宮，齶音皆屬商，舌音皆屬角，齒音皆屬徵，唇音皆屬羽，此其大較也。宮音最濁，羽音最清，苟一分晰，異同立見，惟韻之陰陽在乎聲入聲，至易辨別，所難者上去二聲耳，上聲之陽類乎去聲，而去聲之陰，又類乎上聲，此周挺齋中原音韻，但分平聲陰陽，不及上去者，蓋亦畏其難也。迨後明范善濂撰中州全韻，清初王鶴撰音韻輯要，始將上去二聲分別陰陽，而度曲家乃有所準繩矣。大凡曲韻與詞韻相異者，詞中支思與齊微合併爲一，寒山桓歡先天三韻，家麻車遮二韻，監咸纖廉二韻，亦合而爲一。又詞中所用入韻，有協入三聲者，有獨用入聲者，故萬不可守入聲派三聲之例，則入聲一調斷不能缺，此填曲家所以萬萬不可用詞韻也。愚意曲韻之與詩韻，雖截然不同，顧其源卽出於詩韻，特以詩韻分合之耳，是故填曲者苟曲韻一時不能置辦，不妨就集韻中獨用通用之例而謹守之，較愈於杜撰者多多也，若用詞韻，則未有不徇規越矩者矣」。

看了吳氏這段話，曲韻究竟是怎樣一種東西，實在令人更不

明白，可以提出幾項疑問：

律法不外乎人情，所以凡是使人遵守的條文，一定要有道理的，曲韻雖比不得律條，但填曲的人，總要受他一番限制，當然也要合乎情理才是。據吳氏說，曲韻和詞韻是不同的，和詩韻也不同的，和詩詞韻不同，足證明曲韻不是從古，但閉口監咸纖廉侵尋三韻不與先天桓歡干寒真文等合併，似乎又非從今，既不從今，又不從古，當然是一種向壁虛造的制度，向壁虛造的條例，祇要盡情盡理，也未嘗不可施用，不過曲韻這樣的設施，情在那裏？理在那裏？在我們的疑問未得到明確之前，我們要堅持我們的懷疑的。

吳氏說：「何謂韻？卽十九部之陰陽是也。」這裏說是十九部，但他後邊所附的曲韻却是二十一部，究竟是十九對呢？還是二十一對呢？他又說：「迨後明范善濂撰中州全韻，始將清初王鶴撰音韻輯要，始將上去二聲分別陰陽。」四聲俱分陰陽，在語言中確有這種現象，但僅限於幾處地方，並不是普天之下，全都如是的，既不普通，便當認爲是一種特殊現象，這種特殊現象，究竟因爲什麼道理，使南北曲一律要遵守他呢？

關於譜曲問題，書中說的最爲含糊，僅於談度曲中，略一述及，他說：「學者唱曲之際，若遇牌名相同之曲，其上一支工尺與下一支工尺，往往有絕然不同之處，亦嘗深知其故乎？此卽製譜之法也，每一曲牌，必有一定之腔格，而每曲所填詞曲，僅平仄相同，而四聲清濁陰陽又萬萬不能一律，故製譜者審其詞曲中每字之陰陽，而後酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之，此所以十曲十樣，而卒無一同焉者也。」又云：「四聲之陰陽，已見第一卷曲韻中，苟一翻檢，便易明了，獨曲中字音，編入工尺，無須就其陰陽而定之。大抵陰聲宜先高後低，陽聲宜先低後高，無

論南北諸曲皆如是也。四聲之中讀時以上聲爲最高，唱時以上聲爲最低，陰上尤宜遏抑。而唱時又須向上一挑，故譜上聲爲尤難。去聲之陰聲，宜斟酌，要上不類陽上下不類陽去，方爲得當，至若平入二聲，最易辨晰，入聲宜斷，平聲宜和，此其大較也。

南北曲既是與文字合作的，當然不能不顧及文字上的四聲陰陽，既然係依譜填詞，當然也不能不顧及譜子裏的腔格，不過在四聲陰陽以及腔格都不會違背的時候，是否便算盡了譜曲的責任呢？一曲有一曲特殊的詞句，詞句中又有特殊的意義，譜曲的是否要使曲詞與音樂合作，把曲詞中的意義表現出來呢？如果不必，則南北曲實在不得稱之爲曲；如果是要如此，請問怎麼辦呢？此外又如四聲高低，據吳氏說，在唱時和讀時不同，那麼唱時的四聲是根據什麼原理規定出來的呢？

關於度曲，吳氏一共舉出七點：一，五音；二，四呼；三，四聲；四，出字；五，收聲；六，歸韻；七，曲情。其第一至第六，無非談念字之法，念字和唱曲，固然不無關係，但究竟不是主要之點，若謂念字念得好即是能唱得好，天下寧有是理！至於曲情，固然唱的人有一部分干係，但譜曲者實負責任之大半，也不是唱法中主要的事情。

唱曲所要知道的，是氣要怎樣用法？聲要怎樣練法？什麼樣的音聲美聽？什麼樣的音聲惡劣？……等一類的問題，在這書中，一概未曾題及，對於一個想學度曲的，是否能讓他澈底了悟了度曲的方法呢？

顧曲塵談一書，對於我研究南北曲，的確給了不少的幫助，不過話又說回來，這四個悶葫蘆何以會壓到了我的頭上，也不敢不說是他的厚賜。從小我的性情便古怪，不論對於什麼事物，興趣多是淡淡的，所以既不好學，又不貪玩。但是當一個悶葫蘆三

番五次地向我撞來的時候，也許會把我的暴性撞了出來，那時便一反常態，迎上前去，和他拚個生死存亡。

第一次看過顧曲塵談之後，並不會發見什麼問題，因爲在那時候，我對於南北曲的一切，還太不接近，初次見到那麼多的新鮮事情，已然眼花撩亂了，像是初進大觀園的劉老老，那裏還有餘心顧到王熙鳳臉上是不是有幾個碎麻子，花襲人頭上戴的簪子，是三個是兩個。但第二次則不然了。

也許是冤家路窄，每逢悶倦無聊之際，伸手到我那凌亂的書架上，隨便抽一本書來解悶，十回總有七八回是抽着他的，因此四項問題，便漸漸成了與我不兩立的對頭。

爲這四項問題，我也定下了個五年計畫，準備大路進兵，向目的地進攻，第一，凡關於南北曲的書籍，祇要力量能找到的，都翻上一翻，以求開廣眼界。第二，廣搜秘籍，以求發見旁人所未見到的材料，第三，向曲界著名前輩，領教真確的理論。第四，從歌曲史方面來探求南北曲的來源。第五，從樂理方面來分析南北曲調的組織。第六，從音韻學方面來分析曲韻的內容。

幸不辱命，在五年未滿的時候，六路人馬，全都奏凱而還了，四項問題，完全成了我的俘虜，初學唱曲時候所遇到的種種疑陣，到這當兒，也都不戰而自潰，我的困難是解決了，我的目的是達到了，俗語常說：「人逢喜事精神爽」，但我却「惘然若喪者累日」。

試想，一隻猛虎蹲踞在山頭，使你費盡了心力去對付他，及至把虎打死之後，忽然發現這隻老虎，却是紙糊的偽物，是不是使人懊喪的呢！

統計南北曲中各項問題，若是直接去研究，不過三月工夫，便可完全竣事，不幸的我，却因道路荒迷，費去了幾十倍左右的時光，這種無因的冤枉，茫茫宇宙，向誰去伸訴！

雖然，犧牲一身而利多人，亦古今快事，這便是我寫「南北曲律新論的動機」。

### 岑齋讀曲記

邵若生

#### 南樓傳

南樓傳四冊，都九十七頁。每頁十二行；行二十六字。附注工尺板眼，舊鈔本。共十九齣，錄目如左：

賜麟 寶行 結盟 聽琴 鬧院 私會 勸夫 算賬 服毒  
托夢 私弔 後弔 廟審 前探 遺孽 後探 判斷 斬刁  
旌團

此本罕見，不著撰人姓氏。原藏懷寧曹氏；今歸上海涵芬樓。劇意略謂：襄陽人刁球，字南樓。才兼文武，累代經商。妻劉氏，笑而蕩；妾李氏，清貞自守。天賜麟兒，名曰龍虎。南樓志在湖海，因游揚州。識唐雲卿與毛龍於名妓柳飛龍家，相見恨晚，遂結金蘭。安樂王世子張廉雲，聞飛龍名，率衆尋歡，倚勢凌逼！南樓痛毆之！雲卿懼禍！勸南樓速歸；毛龍赴京應試，以避其鋒。

劉氏自夫遠游，為婢等挑逗，與監生王文私通！為李氏及老僕王祿識破，懼其父兄勢，秘不敢言。王妻徐氏，賢婦也。勸夫不聽。聞南樓將歸，與劉氏謀，致之死地！俟其至家，進以鴆毒饅首，詭稱以暴疾卒！時毛龍已成進士，巡按襄陽。南樓夢訴冤苦！並云：「君旌若是回京；須託立里把冤申！」醒而異之！遂易姓改裝，至刁家弔祭。詢王祿備得奸狀。因為代書訴狀，教以轉令李氏，於巡按來弔，抱子面遞。次日，正式臨奠。李氏如教鳴冤！毛即按狀將人犯悉帶回署。未及開審；而聖旨忽調毛入京。——蓋劉氏父兄之所請也。毛憶及夢中言，將全案移交襄陽理刑童侃，在城隍廟審訊定讞。徐氏探夫於獄，面斥劉氏，互相詬誶！劉父恐辱家聲，遣傭媪許婆至監遺女藥酒，令自盡。為禁卒

撞翻！至處決期，童令劉氏騎木轎游過六城，自白罪狀，然後凌遲碎剮！王文及婢三人，悉斬首梟示。毛龍時升任湖南巡撫，奏明李氏守志撫孤，欽旌節義。童侃升漢陽知府云云。

#### 陰陽二氣山

陰陽二氣山一冊，都四十七頁。每頁十八行；行二十字。附注板眼。雍正二年甲辰，詠風堂沈氏精鈔本。共十二齣，錄目如左：

指路 鑿山 擺陣 陷弄 變蝶 挂劍 出匣 尋師 求助  
跳圈 脫套 送行

此本罕見，一名後西遊記。不著撰人姓氏。原藏懷寧曹氏；今歸上海涵芬樓。劇意略謂：唐半偈率徒孫小行者猶一戒沙彌等，至靈山取經。路過陰陽二氣山，阻格不通。唐命行者一戒，鑿開山竅，推倒鎮山石碑。二氣流通，寒熱遂均。掌山陰陽二大王，與師問罪，計設陷弄。獲半偈一戒，置之造化山巔。行者變成蝴蝶蒼蠅蜈蚣蝎子等，入山訪師，戲弄二大王。陽大王意殊坦然；陰大王懼匿石匣！行者拔毫毛變成利劍，懸陽大王帳前示警！且揚言將取金棒，搗碎石匣！陰大王知無可避，乃出匣與陽大王合戰行者沙彌，不勝。逃至造化山，求造化小兒為助。行者追至山上，造化小兒以酒色財氣，貪嗔癡愛各圈套之，行者皆能跳出；乃以好勝一團試之，果不得脫。遇李老君指點，乃悟好勝之非。爾應念而脫。造化小兒乃還半偈一戒，并送其師徒起行云。

#### 紫金鎖

紫金鎖一冊，都十六頁。每頁十六行；行十八字至三十二字不等。舊鈔亂彈本。罕見。不著撰人姓氏。原藏懷寧曹氏；今歸上海涵芬樓。劇意略謂：元順帝末年，豪傑四起。河南郭英與朱元璋等，結盟起義。潛至金陵，閉遊勾欄。有名妓薛煙者，項帶

紫金鎖。乃鐵冠道人所賜，約遇能開者，以身委之。郭英入手便開，遂爲夫婦。既而爲駙馬合青所奪！郭改裝入宮，殺合青，挈薛姬以歸云云。

## 佈景與戲劇的演出

赫洛溫斯吞著  
靜因譯

佈景爲戲劇創造一個氣蘊的背景，貢獻於戲劇的演出，並加重舞台上主要情感的特質。他可以稱爲戲劇最初的代表，在啓幕時先行送出，以求在觀衆心理中，產生出心理的，情感的，和藝術的效果。

當幕一拉起時，戲劇的形式便藉佈景特質而成立。某種物體的線紋啦，光亮啦，暗影啦，和佈景陰沉的調子啦，在嚴肅中便可以傳達悲劇的性質；別樣的線紋啦，光亮和暗影啦，燦爛顏色和緩和便可以容易的暗示活動，輕妙喜劇的體例；至於其他佈景的物體的奇物更可以立刻送出神密劇所期要的氣象。佈景就是這樣在觀衆心中建立戲劇的形式，並且引導出來隨後的動作。

舞台裝置也暗示演出的種類。導演對於劇本和觀衆兩者的態度必要用佈景來傳達。寫實的或自然的戲劇具備同樣劇本處理的方法和演員的指導。指示特徵或完全抽象的佈景，可以立行表示表現派的導演和美術佈景師，並能激極的變更劇本或其原來演出應有的種類。在美國歐布金障斯 (Hopkins-Jones) 導演的麥克培斯 (Macbeth) 和在德國希辣爾 (Hilar) 所導演的哈孟雷特 (Hamlet) 給了兩個表現派演出的榜樣。在前者設計者用了風格化的形式和面具代表悲劇的體例合精神，後者呢，演員的中心部位是從便利利用簡單而有效果的屏障如背景而得來的。別的導演則有以樓梯，橋柱，和平台作骨骼式的排列，企圖告訴他的觀衆立刻摹想到這齣戲是構造派的形態，戲劇的台景，在動作不同的程度中隨着動作的機構而緊張，此種機構的本身變成視景的基礎，並且無論何時連合演員活動剪影的形式藉以形成壯觀。

總而言之，佈景可以加重導演的意見並且他變成導演特殊風



格的最先代表。在過去的幾年中，佈景這種用法已然成爲普通赴劇場觀衆所熟知。

極端寫實和寫意間的程度，可以巧妙的用起來預告不同台景的特殊性質，尤其是在戲劇裏發現一種問題，如內心的陳述或腳色中個人的概念——像一個爲諷刺表現最普遍的形式。在庫與的乾酪中之祟 (Cushing's The Devil in the Cheese) 中有此類景一，原因文字解說：「在勾羅笛納的腦筋中 (In Goldina's head) 那意思就是說在這種情景中，這些思想要建立在腳色的內心中。一個近來更明顯的例證屬於此種典模的佈景，曾見於紐約斯杜歐斯丹的沒有戲名的戲 (A Play Without a Name) 的演出，其中使人類腦筋的運用顯露在佈景的錯覺上。另外的例證是在優真歐內羅的瓊斯皇帝 (The Emperor Jones)。半寫實，半詭異，其裝飾重要之點，正因其據有之地位通常以一演員支持。皇帝本爲劇中之主腳，佈景爲其附屬品，樹林似足使演員之精神頹喪。在別的戲劇裏就如同瑞斯哀樂馬的加數機 (Elmer Rice's The Adding Machine) 和萊軟茲慕耐爾的米瑪 (Ferencz Nohar's Mima)。佈景被用在展開主要佈局和概念最明的部分。可以留心到許多此類由經驗中寫出的劇本，能以應用佈景成爲演出上的主要原因。這種要求在戲劇家一方面並不少，並且也活動成爲舞台上佈景，科學能力上的一個進步的貢獻。

佈景所貢獻的範圍，不外造成劇本氣蘊的背景，地點，時間，體例和藝術的效果。

地點成爲一個名辭，通常的意思是說地理的地點，無論如何在佈景的景況裏，他應該誇張包含到腳色的地點，而不僅止是地理的地點，並且也要代表社會的地位，和生活的階級。地點嚴苛的意義，是說地方是從典型的形態，顏色，和地域特質的代表上

得來的。所以榆樹和僑民的門樓能以暗示新英格蘭 (New England)，棕樹和草蓆代表野蠻民族的海島，古雅的立柱就是雅典的街衢。歷史的年代，更從建築的特徵傢具和服飾上表明。譬如老朽沉重粗布顯出維多利亞的景色，渦形花格或古式飛簷足以暗示兩個不同而時代容易認識的法國社會生活；並且用同樣的方法一個改造的嘎特建築物可以用作代表英國哥德的建築。腳色的社會地位，以佈景來說明可以巧用裝飾的細點和佔有多量面積的色與光。一個黑暗和污穢的圍園，或者一個茅蘆示意髒和窮困，一個燦爛光明有規則的佈景產生富麗優美的錯覺，避火器，晒衣所用繩索和奶瓶可以用來表示紐約雜居的區域。

至於關乎時間呢，舞台佈景必要安排傳達一年中的某季和一日中的某時兩者的意思。表明季候有許多樣方法秋天和冬天由利用燭火的效果，間接顯示出來，或者用顏色和外景的現象，或者樹葉直接顯示，如同橙色和黃色樹葉透出秋天，雪和枯樹枝說明冬天，花與明顯的綠色象徵春天和夏天。任何一種解釋方法，都必需用啓示性的季候燈光增強他的力量。一日的時間起初是用燈光來表明，但是新進佈景設計者增強這方面效果的慣技，是在佈景上繪畫出明點和暗影來。這實在是調濃景色方法存在的事實。所以假如在佈景裏用了一盞燈，最好塗抹明亮部分圍繞着光源，其淡色要明亮於其他的地方，圍繞有吊燈的天花板的板地方，調子要淡於光線直接所及的射程，並且利用同樣的方法影子的暗度，要更甚於他們實在的情形——這全是爲了舞台上的東西必要誇大的原故。

下面的幾個草稿，是著者爲舊金山壇波劇團 (San Francisco Temple Players) 出演安斯默的德比克 (S. Ansky's The Dybuk) 所設計的。這些個設計加重體裁的性質和舞台佈景中所需要的氣



象。

體例給予佈景一個最生動的貢獻。舞台裝置對於觀眾和劇本有力的服務，不限於戲曲本身感情的體例，並且供給演員每幕每場情感的知覺。他可以用為動作上特別有效的要點，造成導演和演員有價值的助手。佈景如此應用就成為演出上的重要因素。舞台裝置，示意出體例，增加寫出的重複戲劇情感的因素，故此導演能以得其大益。所以舞台裝置本身形成協助觀眾明白劇本的一個幫助。

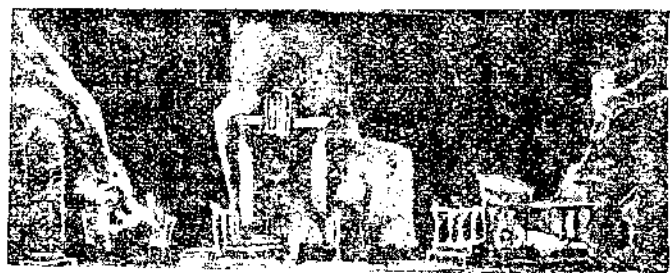
舞台裝置藝術的效果，多少在演出的概念上，要特別和美術家接觸，藉以發表他特別風格的特性，在舞台佈景的調度上。談到因素兩個字差不多是不可以捉摸的。某一個美術家的工作，由他的草稿或者是作成的佈景的特別性質上立刻證明，色彩，線條，和技術，因各人不同的用法由觀眾的欣賞佈景設計，定規佈景師的地位和等次，所以某種巧妙的簡單代表一個美術家，一個差不多粗心的而敏妙而把許多物件團結一堆的代表別一位，甚或單獨利用燈光又表示另外一個人的工作。一個美術家利用燈光，可以使其一個普通醜陋的東西好看，在試行代表醜怪性質的時候，有的另外一個能以用一個醜陋的物件宣示一個醜陋東西比原來的形態還醜，就因為誤謬的重用。無論在某種程度上每一個佈景美術家，在他自己所謂舞台的佈景上有一個創造的能力，並且還是因為個人性質的不同，故此佈景在演出上的貢獻上有許多花樣。

下面的插圖是德比克 (The Dybbuk) 的第二幕請注意其曲線伸入於建築物中的效果代表出本劇的體裁。

佈景應認為有許多貢獻方法，大多依賴劇本，導演，美術家審查，而決定每一個的才能以演出穩當。因為此中某一因素特殊超越便能令人查出而為演出上的大害，所以最好在戲劇裏調度得每一個因素都有平衡的表現，然後注意一個最重要而更普通的原因——那就是劇本身。

美國舊金山壇彼戲團 (Temple Players) 上演德比克 (Dybbuk) 之佈景草案。作劇者，昂斯其 (S. Ansky)。佈景設計者海里溫斯頓 (Harold Helvenston)。

第一幕之草案。地點為伯羅尼斯 (Brunitz) 之猶太人會堂。時間係一冬日的黃昏。衰老貧病之光景。為設計此佈景之主旨。



(第一幕)

(第二幕)



第二幕草案。地點為伯羅尼斯發信者家中之庭院。時間為夏日下午。此幕為貧富之對比。乞丐們行使其習慣之利益與新頌共舞。

第三幕草案。地點在密瑞德 (Mirepol) 地方瑞畢阿茲塔魯 (Robbi Azrael) 之住宅中。時間係一個黃昏。從此景中。便尋出神秘之雲團。怪人瑞畢立於驅逐邪魔典禮之中間。



(第三幕)

## 雷峯塔傳奇的作者

顧陶

白蛇許仙的故事，在民間傳說裏，是最普遍中的一個，因此拿這段事情來譜成的雷峯塔傳奇，雖然文詞結構遠不如玉茗笠翁，但受觀衆歡迎的程度，却也列在第一等之內。直到如今，崑曲幾乎已全部退出舞台之外，而水門斷橋，尙能與皮黃劇作最後的抗衡，雷峯塔傳奇，在南北曲裏，是有相當地位的。

這樣一部重要的著作，多少年來，作者是誰，從不曾得到一點的踪跡，說起來應該算一宗憾事。不過在最近的時期中，却明白白地發現了，對於研究曲學的朋友們，是不是一個好消息呢？

我們通常可以見到的雷峯塔傳奇，多半是梨園行的抄本，刻本流行的，向僅有乾隆壬辰水竹居刊本「雷峯塔傳奇定本」一種，首頁不載作者姓名，僅題云：「岫雲詞逸改本。海棠葉客點校。」卷首有乾隆辛卯冬月新安方成培（字仰松），所作「自序」一篇，云：

雷峯塔傳奇，從來已久，不知何人所撰，其事散見吳從兄小窗自紀，西湖志等書，好事者從而摭拾之，下里巴人，無足道者。歲辛卯朝廷璇闈之慶，普天同忭，淮南得以恭襄盛典，大學士大中丞高公語銀台李公，令商人於祝嘏新劇外，開演斯劇，祇候承應。余於觀察徐環谷先生家，屬經寓目，惜其按節氈毯之上，非不洋洋盈耳，而在知音繙閱，不免攢眉，辭鄙調謔，未暇更僕數也。因重爲更定，遺詞命意，頗極經營，務使有裨世道，以歸於雅正，較原本，曲改其十之九，賓白改十之七。求草，煉塔，祭塔等折，皆點竄終篇，僅存其目，中間芟去八齣，夜話及首尾兩折與「集唐」「下場詩

」，悉余所增入者。時就商酌，則徐子有山將伯之力居多。旣成，同人繆相許可，欲付開雕。余笑曰：「不能獨出機杼，徒爾拾人牙慧，世有周郎，必不顧之矣。」吳子鳳山曰：「吾家梨花，撰畫中人，本於范駕部之夢花酣，療妬羹取諸風流院，實擅出藍之譽，夫臭腐可化神奇，黃金點於瓦礫，而何蹈襲之嫌？且原本所在多有，識者自能辨也。」遂爲點校行之。是塔實吳越王妃所建，又名「黃妃塔」，旁有白蓮寺，嘉靖時燬於火，宋禪師鎮壓白蛇事，其有無蓋不足論云。」

據此則改編者岫雲詞逸，即方成培也。但作者是誰呢？去年夏天，購得陳金雀校訂曲譜十卷，其斷橋一折後，有短跋一篇，云：

「陳嘉言父女二人所編雷峯塔三笑姻緣二本傳奇，與揚州江班（鹽商江鶴汀之班也）演唱，所得修金，以製粧奩嫁女，其婿亦是江班好老，小丑周君笑是也。老教習尙能道及此事。陳嘉言周君笑二人之名，揚州畫舫錄并花間笑語俱有，可查看。」

按：揚州畫舫錄卷五，「徐班，三面以陳嘉言爲最，一出鬼門令人大笑……」「程班三面，周君笑與郭耀宗齊名，君笑即陳嘉言之婿，盡得其傳。」

又花間笑語云：「江左絲竹之風，以揚州爲最，余表兄江春字穎長，號鶴亭，儀邑諸生，以獲逸犯張鳳，飲加布政使銜，預千叟宴，際遇甚隆，雅工詩，與齊次風、樊榭齊名，居康山郊外，園亭則有淨香園，水南花墅，探莊諸名勝，此當今之顧阿瑛也。家樂德音部，皆吳門老集秀部名伶。如老生：劉亮彩，朱文元。小生：石煥塘，沈明遠。老旦：王景山，費坤元。正旦：任瑞珍，吳瑞怡，徐耀文。小旦：朱治東，金德輝，王馨修，董壽林，張玉翠。大淨：黃炳文，范

松年。淨：沈東標，陸正華。小丑：周鴻儒，滕蒼洲。老外：保仲賢。副末：余宏遠，沈文正。待簡館歌吹：張九思。三弦：高坤一。笛：鄒文元。鼓板：牟七，朱三。琵琶清曲：陳萬資，惠如松，王恩恕等。此外往來門下者，則教師張仲芳，老外孫九臯，老生陳應如，小生張維尚。花部小旦魏長生，字婉卿，千里來投，鶴亭兄命演戲一齣，贈銀五千兩，行頭一副，其愛禮如此。此中并無陳嘉言周君美名字，其作者失記歟？抑金雀有誤耶？

陳金雀，金匱人，嘉道時伶工，相傳係姚瑞芝之姪，父早喪，依舅父陳某長成，遂冒姓陳氏，姚瑞芝之名，亦見揚州畫舫錄，云：「二面姚瑞芝沈東標齋名，稱國工。」又霜玉齋藏曲中，頗多金雀舊物，內有奚松年沈文正諸人所抄曲本，奚沈諸人，名亦見畫舫錄。從這兩點看來，金雀與揚州畫舫錄所述各班，關係頗近，則上項傳聞，恐不致過妄。

然則雷峯塔傳奇的作者，應該是陳嘉言了。在去年，頗有如此斷定的野心，但因事情太忙，總未得工夫來寫文章，所以遲遲未能發表，一直遷延到今年春間，無意中又發見了新的材料，才曉得陳嘉言尚不能算是原著人。

今年春間，在一家友人處見到一部看山閣集，內有賞音人曲一支，云：

〔賽觀音頭〕舊因緣，新搬弄，看全本的心思無非一空，另立個冷淡的家門兒不宜平衆。（人月圓尾）怪從來狀元必爲收場用，故如今變一個得道的浮屠方奏功，欲脫盡人間俗，安能知脫不去，反被俗氣兒薰倒了勝景雷峯。

曲前有小敘，云：

余作雷峯塔傳奇，凡三十二齣，自慈音至塔圖，乃已方脫稿，伶人即堅請以搬演之，遂有好事者續白娘生子得第一節，

落戲場之窠臼，悅觀聽之耳目，盛行吳越，直達燕趙。嗟乎，戲場非狀元不團圓，世之常情，偶一效而爲之，我亦未能免俗，獨於此劇斷不可者維何？白娘，妖蛇也，生子而入衣冠之列，將置己身於何地耶！我謂觀者必避其蕪穢之氣，不期一時酒社歌壇，纏頭增價，實有所不可解也。昔關漢卿續西廂記，草橋驚夢後之諸劇，以爲狗尾續貂，余雖未敢以王寶甫自居，在續雷峯塔者，猶東村捧心，不知自形其醜也。然姑蘇仍有照原本演習，無一字點竄者，惜乎與世稍有未合，謂無狀元團圓故耳。

根據這段記載，則雷峯塔傳奇的作者，應是看山閣主人，至於陳嘉言等，或即上文所指狗尾續貂的好事者，方成培改訂時所根據的本子，當是通俗演唱的本子而非原本，因爲原本是沒有許士林的故事在內的。

梨園抄本的雷峯塔傳奇，曾見過十餘部，但每部齣數多寡，均不相同，若合成一本，而去其重複，可得六十餘齣，較原作之三十二齣，已超出一倍左右，則續貂者的本事，也殊可驚訝。

雷峯塔傳奇中各齣，今尙常演於舞台之上的，有盜草，水鬥，斷橋等，盜草，水鬥，或係原本所有，至於斷橋一折，恐怕十有八九是後來續入的，因爲這一折所演故事，若非爲許士林祭塔等情節作伏線，便成了贅疣。

雷峯塔傳奇原本，有看山閣原刊本，前年鄭西歸先生曾購得一部，去年北平圖書館舉行戲曲音樂文獻展覽會時，此書曾加入展覽，當時匆匆一觀，恨未及細讀，不知內容究竟與俗本及方氏改訂本有多少不同。今鄭先生業已南旋，這種工作，祇好等和鄭先生借到此書時，再爲補作了。

鄭氏所得看山閣刊本，題云：燕窩居士撰，今得見看山閣全

集，始知此蕉窗居士原姓黃，名圖琰。

黃圖琰，字容之，別號蕉窗居士，又號守真子，江蘇松江人，其生平事蹟，尙未見記載，僅就本集，得知大略如下：

清雍正六年戊申赴部銓選。

按：看山閣南曲卷三，有堂上翁一曲，序云：「戊申春，服闋，旋即入都謁選，仰承聖恩，分守杭州。……」

雍正八年庚戌，任杭州同知。

按：看山閣南曲卷三風鳴玉曲序云：「戊春三月，旋即之杭。……」

乾隆五年庚申，改衢州同知。

按：看山閣賦序云：「恭承天子命，分守三衢，庚申歲，官署落成，余遂之峽。……」

此後久未陞遷。

按：看山閣詩卷八忌辰思親一首中云：「……分守於峽口，仙霞是比隣，閩浙爲要道，山深無多民，處處皆竹木，所喜俗頗淳，詩成風靖境，琴罷月當津，倏忽二十載，惟以外自循。……」

乾隆十九年甲戌，應召入都，陛見時，頗獲優遇，仍令暫行回任候選。

按：看山閣閒筆林明倫序云：「甲戌之夏，予奉命出守三衢，時衢司馬黃君蕉窗以秩滿入覲……今入覲，有旨回任待選，而黃君亦將老矣。……」

又：忌辰思親詩中云：「……往歲蒙召見，誇呼拜紫宸，御屏留姓字（蒙恩記名），尊榮邁等倫。」

看山閣詩卷八忌辰思親一首云：「六月十五日，是我父生辰，不聞詩禮訓，三十有二春……」。又看山閣南曲卷三中，堂上

翁一曲，序云：「……甲辰年，荷蒙世宗憲皇帝特恩，有職人員，悉令赴部銓選。是歲先君沾染瘴疾未愈，依戀之私，懇情以告當事，得緩，先君病亦漸痊可，骨肉團聚，喜出意外。明年乙巳，舊疾復發，遂成不起。嗚呼，遺思罔極，不禁就泣曼天耳。乙未冬，營葬九峯中之細林山，戊申春，服闋……一按甲辰是雍正二年，乙巳是雍正三年，戊申是雍正六年，至於乙未，上數則是康熙五十四年，下數則是乾隆四十年，恐有錯誤，當是丁未（雍正五年）之訛。

根據上面所引，則忌辰思親一詩，當是作於乾隆二十三年，因乾隆二十三年與雍正三年，恰是相距三十二年。但忌辰思親詩序中又云：「分守於峽口……倏忽二十年。」按黃氏到峽口，是乾隆五年事，到峽口的第二十年，應該是乾隆二十四年。兩說何以會相差了一年呢？

又詩卷七中云：「乙巳仲冬，余構獻歲堂，明年丙午，元旦後二日，立春堂亦落成，遂奉觴稱壽於先大夫前，闔家環侍，極盡天倫之樂。……」是則圖琰之父，當雍正五年時，尙在人間，以一戊申春服闋一語計之，似乎是亡於雍正六年才對，那麼，到第三十二年時，恰巧是乾隆二十四年了。

忌辰思親一詩，係黃氏六十歲時所作，這年既是乾隆二十四年，則黃氏的生年，當是康熙三十九年庚辰。

黃氏一生，可謂官運不佳，這種鬱鬱不得志的生活，任誰也難免滿腹牢騷，但在他的詩文中，却看不出多少溢於言詞的表現，原來當時正是文字獄極盛的時期，說話做文章，稍一不慎，便會惹出滅族之禍，黃氏雖口中不言，却夫嘗不苦在心裏，於是放情爲世外之思，寄興於遊戲之內，其看山閣閒筆十六卷，體例大致如李笠翁的閑情偶寄，但範圍之廣，則更過之，至如醫卜星相

，都要談上一談，也可說是無聊之極的一種表現罷。

黃氏所作戲曲，共有三種，今僅雷峯塔一劇傳世，其餘二種，有一種是棲雲石，看山閣南曲卷四，有花月歌一曲，云：

（插花三台頭）卻不道知音絕少，我將欲碎琴不彈，大地間繁華是好，一人兒清涼獨難。（人月圓尾）問如何入得時人眼，且多買胭脂畫牡丹，堪嘆！又誰能知湘靈鼓瑟落人間？

序云：

雷峯一編，不無妄誕，余借前人之齒吻，發而成聲，於看山之暇，飲酒之餘，紫簫紅笛，以娛目賞心而已。一時膾炙人口，轟傳吳越間，好事者粗知音律，竊弄宮商，以致錯亂甲乙，顛倒是非，使聞者生嗟，見者欲嘔，爲千古名勝之雷峯，一旦低眉削色，致聲價頓減也。至若續填之棲雲石，雖亦蹈襲陳言，附和往蹟，然而字字寫怨言情，筆筆描眉畫頰，是月露風雲之本色，非蛇神牛鬼之荒談，未能合乎時宜乎衆，是以久貯囊中，秘而不宣者，已寒暑兩易矣。今伶人欲請行世，竊恐復蹈前轍，反爲世所薄，余莫之許，伶遂重賄家僮，出原本與之錄去，於是酒社歌壇，莫不熟聞其聲。二閱月，有客自姑蘇至，顧余，言及，始知家僮利財故耳，欲罰之，僮曰：「賣爺文字，是賣爺清名也，何罪之有？」因發一大笑，乃免。

此劇今未見傳本，僅自題二絕，存本集中：

幻想奇思總爲情，情之一字死還生，看來兒女情難奪，話到鬚眉心自傾。

綵筆時聞絃管聲，移商刻羽譜初成，無非舊事翻新調，畫頰描眉一段情。

另一種爲梅花箋，詩卷三中，有「秋仲集友花間草堂觀演自制梅

花箋一劇分韵得裁字」一首：

落拓襟期素不才，一尊雅集對花開，柳腰櫻口爭奇誕，舞罷霓裳五色裁。

詩

詞

精

選

蘇淵雷編

本書所選作品爲我國三千年來詩詞精華均能代表各時代精神  
詩詞選別以內容與形式之調整抒情與直覺之合抱爲唯一標準

一唱  
三嘆  
百讀  
不厭

首首是大家手筆

闕闕是代表作品

自近代詩起

直至詩經止

精裝一册一元八角

特價祇售九角

(寄費掛號一角五分半)

目 要

1. 新詩與譯詩
2. 近代詩
3. 元明清詩詞散曲
4. 唐五代兩宋詞
5. 唐詩
6. 魏晉南北朝隋詩
7. 樂府古詩
8. 楚辭
9. 詩經

世界書局發行