

社會教育輔導叢書

戲劇教育類

漢劇

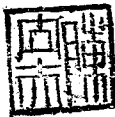
閻錫編著

教育部社會教育司主編
商務印書館發行

商務印書館呈繳

漢劇

海玄天



社會教育輔導叢書戲劇教育類編輯凡例

一、教育部社會教育司編行之社會教育輔導叢書計分兩大類別一為社會教育輔導叢書社教誦論類一為社會教育輔導叢書某項教育類前者係按照社會教育內容或重要事業分編而理論與實施方法併重適於一般社教工作人員參考之用如已印行之「民衆教育館」「圖書館」「電化教育」「家庭教育」「體育場」「學校辦理社會教育」「博物館」「民衆讀物」等書是後者係按照某一項社教工作性質內容或重要事業再分編而偏重於實施方法之指導適於從事某一項社教工作人員參考及訓練某一項社教幹部人員教材之用如民衆教育館學校辦理社會教育戲劇教育電化教育家庭教育圖書教育科學教育健康教育音樂教育及公民教育各類各再分編若干冊是

二、社會教育輔導叢書戲劇教育類（以下簡稱本類叢書）各書爲供從事戲劇教育工作人員參考及訓練戲劇教育幹部人員教材之用暫就戲劇工作性質及其種類分編戲劇教育行政導演術編劇術化裝術表演術舞台裝置舞台技術舞台燈光及色彩演員訓練劇團組織與管理話劇平劇漢劇川劇秦腔昆曲等十餘種其就戲劇工作性質編述各書取材以新舊劇彙編能通用於各種劇爲原則其按戲劇種類編述各書均係概論性質注重各該劇之沿革特點性

能改遷及其他一般知能之介紹

三、本類叢書內容特別注重具體方法之介紹及實際材料之提示力遜空泛理論之敘述與批評

四、本類叢書一律用語體文分章節敘述每章附列討論問題書末附刊主要參考書籍以便教學

並供讀者作進一步研究

五、本類叢書以坊間所出有關參考書籍甚少所用材料間有直接得之於老伶工之口傳現倉卒付梓望漏之處在所難免以後當隨時修正與補充

目次

第一章 溯源	一
第一節 正名	一
一 「二黃」	四
二 「二簧」	五
三 「西皮」	六
第二節 二黃之產地及其演變	八
一 安慶說	八
二 湖摺說	八
三 二黃之演變	一
第三節 西皮之產地及其演變	三
第二章 組織	七
第一節 劇團	七
一 宮庭劇團	七

二	私家劇團	一八
三	職業劇團	一八
第二節	前台	二〇
一	場面	二一
二	檢場	二二
三	劇場	二三
第三節	後台	二五
一	戲具	二五
二	行當	二九
三	事例及禁忌	三五
1	坐有定次	三五
2	男女有別	三五
3	尊重鬚髯	三六
4	與平劇不同之點	三六
第三章	劇本	三七
第一節	構成要素	三七

一	唱	三七
1	格式	三七
2	腔調	四一
3	轍兒	四四
二	白	四九
1	有韻	五〇
2	無韻	五〇
三	做(動作)	五四
四	稱謂	六〇
第二節	內容	六七
一	暴露現實	七〇
二	創造現實	七〇
1	社會的	七一
2	政治的	七一
3	教育的	七二
第三節	形式	七二

一	直敘式	七三
二	倒敘式	七四
三	對襯式	七四
四	疊浪式	七五
五	長蛇式	七七
六	剪貼式	七九
七	散文式	七九
第四章 價值		
第一節 教育價值		
一	陳述法	八一
二	勸喻法	八二
三	諷刺法	八二
四	綜合法	八三
第二節 藝術價值		
第五章 結論		
第一節 漢劇的今昔		
		八八

二	老伶工不輕以藝授人	九一
二	無堅固的團體組織	九一
三	無永久的訓練機關	九一
四	言語不同	九一
五	伶人行爲不檢	九二
第二節	漢劇的改進	九二
一	統一語彙	九四
二	嚴肅工作態度	九四
三	加強訓練	九五
四	採用新劇本	九五

漢劇

第一章 溯源

第一節 正名

今流行武漢一帶與平劇「行腔」作派相近的一種戲，名叫「漢劇」。漢劇在中樞戲劇史上佔了很重要的位置，可是寫劇史的人從未談到他，就是偶有記載，也是零羽斷箋，實不足以說明漢劇之全豹的。

若想從固有的文獻中找一點漢劇史料，那比在漢江裏淘金還難。想進而寫一部漢劇史，真是「談何容易」！筆者費了經月的搜集工夫，所得的史料還是有限得很。把這些有限的史料整理一下，不過得了漢劇史上的兩個「假設」。（這兩個「假設」是如何得來的，容後詳論。）現在所急需一解的，是「漢劇」一名之本末。所謂「名不正，則言不順。」「必也正名乎！」

名詞是一件東西一椿事情的代表，一個名詞的正確與否，關係一物一事之隱顯至大，所以於漢劇史之前，儘先說明「漢劇」一名詞之意義。

「漢劇」二字，見於文字者，恐怕還是自本書始，在前人記載裏，稱之爲「漢調」者有之。杜穎陶二黃來源考：

「但歷來徽調和漢調除了方言的不同，並沒有多少出入。」

杜氏把漢劇和徽調對舉。稱之爲「湖廣調」者有之，盧前中戲劇概論：

「二黃起於湖北黃陂黃岡二縣的，後來傳到湖北（鑄案「北」字應爲「南」字之訛）（？）廣東、廣西、安徽。總名又名作「湖廣調」。」

按盧氏所謂湖廣調所流播的區域觀之，所謂湖廣調，不過是二黃的別稱。稱之爲「楚調」者有之。華連國戲曲叢譚：

「張亨甫金台殘淚記，作於道光八年臘月，其論腔調處甚多，惟尙無楚調之名。迨海粟庵居士撰燕台鴻爪集，始言楚調。」

按楚調二字，係指漢劇而言，與今人稱湖北之「花鼓戲」爲楚調者不同。（據亡友朱燮雲先生談：花鼓戲稱楚劇，始於民國十七年北伐成功後，漢口血花世界主人李之龍修改花鼓戲本，設班訓練演員時。）稱之爲皮簧者有之。王光祈中國音樂史：

「二簧之起，相傳起於湖北黃陂黃岡二縣，（原註：參閱王夢生梨園佳話，民國四年刊

行。)故稱二簧。西皮(起於黃陂，故稱皮。)則爲二簧之支派，故合稱之爲皮簧。流行於皖鄂之間。石門，桐城，休寧間人，變通而爲之，稱爲徽調。」

此與前舉杜穎陶君之說同。稱之爲二黃者有之。杜穎陶二黃來源考：

「……又把新舊門神和嘉道時所抄徽調二黃玉尺譜去仔細對照，彼此之間，居然竟十九相同。於是便大胆的下了一個斷語：二黃本名宜黃。」

據此，知「漢調」，「徽調」，「二黃」，「宜黃」四個名字雖不同，而實際上都是指的一樣東西——漢劇。稱之爲「黃腔」者有之。清道光間都門雜詠：

「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。」

這裏所說的黃腔是指漢劇蛻變爲徽調後的黃腔，和產生於黃州的黃腔不同，產生於黃州的黃腔才是我們所要知道的。(參閱天柱外史隨優譚稱之爲「漢二黃」者有之。封至模陝西四年來之戲劇一文(陝西民意報四周年紀念特刊)內稱：

「漢二黃者，漢調二黃也。」

以上所舉的關於漢劇的名稱，都可用作湖北地方劇的專名，但是，爲了敘述上的方便，並擴濟湖北地方劇的本質，若采取其中任何一個名稱作代表，便會發見不妥當。

這些名詞，在前人的著述裏所包含的意義是太寬泛，太複雜，太不具體了。他們不止不能

給讀者一個關於漢劇的正確概念，反而使讀者不知「那是真包公，那是假包公」。筆者爲了確定其意義，而把所有的舊名詞都送給劇史家去討論，而今逕自采用了最近才被入通稱的一個名辭——漢劇。

一、「二黃」

漢劇起源一問題，倒不是因爲有人注意到漢劇，想研究漢劇而產生的。實是因爲平劇日被人所注意所研究，而有牽連到漢劇的地方才產生的。所以，我們若想討論漢劇的起源一問題，勢必借用關於討論平劇起源方面的材料。

有人說平劇二黃是產生於湖北的黃陂黃崗。也就是說：湖北黃陂黃崗產生一種土戲，後來傳布到北京，便演化成了今日的「平劇」。

今漢劇腔調也分「西皮」「二黃」二種。那麼我們即可據此而斷定今漢劇二黃即平劇二黃之前身了。可是，凡聽過漢劇的人，若以漢劇二黃與平劇二黃相對照，則知道二者不全然相同了。

這不光是方言上的差異使然，其行腔，做工，路數，也有截然不同之處。這種事實告訴我們：漢劇二黃是平劇二黃的前身，可是，漢劇二黃怎樣演化成了平劇二黃？這其間是否有一必然過渡的橋樑？這個橋樑的形體如何？這些問題，尚待研究平劇的同志們多與幫助才得解決。

在這裏，今漢劇腔調是否仍然是清嘉道間的黃腔一問題，亦急需加以討論；若說漢劇與黃腔是一成不變的流傳到現在，那恐怕誰都不相信。一種藝術的蛻變，不光受空間的影響，同時也受時間的影響。嘉道迄今百餘年，漢劇腔調仍然保持原來形式，而一點也不會變，怎能講得道呢？若說黃腔與漢劇二黃不同了，那麼土二黃變為漢劇二黃之間也應當有一個過渡的橋樑。可是在前人的著述裏，今人的口頭上，也沒有討論過這個問題，可是，二黃產生於黃陂黃岡之說，却被人異口同聲的承認了。

我們若想確定漢劇產生於黃陂黃岡說，則須盡力設法明瞭上面所說的兩個橋樑是什麼兒？——除非經過實地考察，恐怕更無捷徑以達到這個目的了。

【二簧】

相傳二黃是以雌雄二笛托腔，故名之曰「二簧」。主此說者，多以二黃產生於安徽。揚州

畫舫錄

「安慶有以二簧調來者。」又：

「安慶用二簧調。」華連圃戲曲叢譚據此以為：

「……是二簧者，安徽安慶之土戲也；安慶舊有樅陽腔，後名石牌腔，即所謂吹腔也。吹腔之曲，必用雙笛托腔，故名二簧。」

二黃之所以又名二簧，以用雙笛托腔故，不無是處，若據此而斷定二黃是產生於安慶，則

爲大誤。天柱外史氏皖優譜：

「二黃產於黃州，黃州距安慶一二百里，同在大江北岸，其腔調固無大異，惟徽調與漢調

解以別者，則以漢調唱腔，聲雜裏瑟耳。」又：

「降及盛情，安慶乃取二黃腔，創製新聲，由石牌腔，或縱陽腔之高撥子腔，成爲徽

調。」又：

「縱陽，鎮名，屬桐城。石牌，鎮名，屬懷寧，兩縣相距百五十里，乾隆以來，郝天秀而

下，至程長庚王九齡楊月樓皆石牌人。此可證石牌腔，固徽調之濫觴。」
若以程長庚王九齡楊月樓等爲石牌人而斷定二黃產生於安徽，亦一謬論也。至如歐陽子倩

說：

「二黃是本於徽調的高撥子調，（高撥子出於桐城）西皮本屬於秦腔，因爲高撥子只有二黃弦，沒有西皮弦，秦腔只有西皮弦，沒有二黃弦，湖廣調在最初產生的時代想當然沒有

二黃西皮之別，以後受了徽調和秦腔的影響才發生變化的。」

這裏所說的「二黃」，是指示二黃之前期（未入京之前）言，和我們現在所說的漢劇二黃，

還相距若干里呢！（恐讀者誤會，附誌如上。）

三、「西皮」

漢劇腔調分二黃西皮二種，西皮爲何，言人人殊。有人說：西皮也是產生在湖北，因產生

於黃陵，故曰西皮。王夢生梨園佳話：

「徵調者，皮黃是也。皮爲黃陵，黃爲黃崗，皆鄂地名，此調創生於此，亦曰「漢調」。

介兩黃之間，故曰「二黃」。又：

「西皮，則僅行於黃陵一縣而已。」

或謂西皮是脫胎於吹腔名「皮子」的。歐陽予倩說二黃一文註；

「……蘇君少卿說，西皮脫胎於吹腔叫皮子的，故名西皮。」亡友朱雙雲先生謂：

「唱詞曰皮，則較異於近今之京班。然吾聞大鼓書之稱詞亦曰皮，又安知昔日京班之不以皮名唱耶？」

此不惟說明漢劇班用「皮」以名唱辭而斷定西皮產生於湖北一說之不可信，且可以反證「皮」爲古時名唱辭之通稱。與今名漢劇爲皮黃之「皮」無涉也。

或謂「西皮」由秦腔演變而成。張亨甫金台殘淚記：

「亂彈卽弋陽腔，南方又謂下江調，謂甘肅腔曰西皮調。」燕蘭小譜記清乾隆末，流行京

師之甘肅調（卽西秦腔）情況云：

「其器不用笙笛，以胡琴爲主，月琴副之。」聽春新詠：

「秦腔樂器以胡琴爲主，助以月琴。」光緒初之懷芳記：

「一變爲西皮，則秦腔激越，哀怨盈耳。」

「二黃」「西皮」產地何在，聚訟紛紜，容後詳論。

第二節 二黃之產地及其演變

二黃流布的区域非常廣，若根據其流布情形而斷定其產地，似亦言之成理。

(一) 產生於安徽濠慶說：

華連圖戲曲叢譚：

「安徽舊有縱陽腔，後名石牌腔，即所謂吹腔也。吹腔之曲，必用雙笛托腔，故名二簧。」

又：

「後分徽漢兩派，繁衍於襄陽漢口爲漢調。流傳於石門、桐城、休寧間者爲徽調」。

若說二黃生自安慶，上傳至湖北，四川，下傳至江浙，北傳至豫陝，南傳至湖廣，固無不可，但揆諸事實，其傳布之路線及文獻多與事實不合，此說姑付「存疑」。

(二) 產生於湖北說：

漢口，漢陽居於黃陂黃岡兩縣之間，且爲長江漢水交匯處，交通便利，商賈輻輳，文化的交流也藉着貿易關係而發達了。在黃陂黃岡間有一種土腔土調的二黃，傳入了鬧市，竟爲大商巨賈所好，因而風行兩市了。漢口漢陽的外來客商藉此破旅中寂寞者亦不少。自漢水上游來客商，也因喜歡這種異鄉的歌曲而帶着回家去了。襄樊一帶也有二黃在盛行了。(皖優譜謂漢

劇唱腔雜糅楚聲。船行至襄樊，白河求匯，河南兩陽三鎮平，浙川，鄧縣，新野的客人自此轉船歸家，便將二黃帶到河南去了。

（鈔案，據漢班老伶工稱，漢劇產生於河南之縣旗鎮，恐非是。然今河南西南數縣，仍多演漢劇，足資證明漢劇流傳至河南已久。）

陝西東南數縣的客人，仍趁漢水的船上行，因而把二黃帶到陝西去了。封至模陝西四年來之戲劇一文內稱：

「漢二黃者，漢調二黃也，在昔秦人呼皮黃曰徽班，呼此戲曰二黃，今以二黃之名與平劇皮黃相混，乃名之曰漢二黃。蓋皆陝西東南接近湖北之商縣，鎮安，雒南，白河，山陽等縣人習之。腔調近於湖北之漢調也。鑼鼓，身段，臉譜則已完全秦腔化，約爲漢調秦腔之化合物，或漢調受秦腔影響後之變化物。清季末葉盛行一時，八旗子弟與士紳輩多好之（今已沒落）。」

此不祇說明了漢劇在清末已到了陝南，同時也說明了漢劇受秦腔影響而改變了他的本然面目。

下江來漢口的客人分水旱兩路，水路又分江西幫，安徽幫。安徽幫的客人，又分水旱兩路。起旱路的客人便直取黃梅，宿松，而奔向桐城老家去了。漢劇傳布到安徽的北部，當然是這幫客人的功勞。他們初尙以湖北黃陂土音唱演，後來改用本地土音，韻味也就變了，再不叫

徽「二黃」(或「漢調」)，兩名之曰徽調。華連圃戲曲叢譚：

「二黃腔即黃腔，起於湖北之黃岡黃陵，故名二黃。後分徽漢兩派；繁衍於襄陽漢口者爲漢調；流傳於石門，桐城，休寧間者爲徽調。」

華氏以石門，休寧連稱並舉，是指徽調流傳之區域而言。若就其繁衍情況立論，則非的論。

安徽幫水路的客商，是和江西幫客人同路的，趁大江的船順水而下，直到安慶下船，所以先把漢劇帶到了安慶。安慶附近原有石牌腔，縱陽腔等土調，是時與外來的漢調混合而產生了正統的徽調。皖優譜：

「降及盛清，安慶乃取二黃腔，創製新聲，由石牌腔，或縱陽腔之高撥子，成爲徽調」。

又：「縱陽，鎮名，屬桐城；石牌，鎮名，屬休寧，兩縣相距百五十里。乾隆以來，郝天秀而下，至程長庚王九齡楊月樓皆石牌人也。此可證石牌腔，固徽調之濫觴」。

徽調又南至湘粵，(劉復孳家瑞中國俗曲總目稿所收粵劇研究社之劇本唱辭前冠以「二王」調名。「王」，應爲「黃」之別寫。)東而至江浙，杜穎陶「黃來源考」：

「……然而這裏有一個最緊要的關鍵，「宜腔」是否會盛於江浙呢？幸而天不絕人，在枕月居士的金陵憶舊集裏見到記載明末清初之時，宜黃腔會盛行於江浙一帶的文字。(鐫篆

原註：此處只因爲一種特別關係，不便把原文徵引出來。）
湘粵江浙二黃多似徽調，不爲無因，殊不知徽調所自更有遠源也。

(三) 二黃的演變：

今漢劇有「二黃」「西皮」兩種腔調。與上言之「二黃」爲一事而兩稱之意義不合。古二黃脚本今不之見，但僅用二黃一種調子則無疑，然今漢劇脚本，不光有純粹的二黃或西皮，還有「皮」「黃」合腔的戲。（如潘潘洪，白良關，烏龍院等劇是）。則漢劇與二黃之間有一個鴻溝是無疑的。簡言之，二黃是怎樣演變爲漢劇的？我們可把二者入京的年代繫屬出來以填補了這從無人填過的鴻溝。

徽調入都，事在清乾隆五十五年，伍子舒批隨園詩話：

「乾隆五十五年，高宗八旬萬壽，閩浙總督伍拉納命浙江鹽商偕安慶徽班入都祝釐。」

秦腔入都，則前此十年，（案燕蘭小譜謂秦腔入京，始於乾隆四十四年，蜀伶秦腔花旦魏長生。）且爲當時花部諸腔之盟主，其聲勢之大，概可想見。徽班初入京師，人望未著，爲肆迎觀衆嗜好，維持本身之聲價計，其竊取秦腔之長的事，恐所難免了。日本青木正兒中國近世戲曲史：

「據揚州畫舫錄，則乾隆末年徽伶高朗亭初輸入二黃至京師時，記云：「以安徽部合京秦二腔，名其班曰三慶」。此時秦腔最盛，故徽伶等爲投時好起見，始與秦腔接觸也。其

次，金台殘淚記（卷三）亦載秦腔之事曰：「此腔當時（乾隆末）始蜀伶，後徽班盡習之。道光三年御史奏禁。」由是觀之，徽伶除原來擅長之二黃外，兼習秦腔也明矣。」

盧前中國戲劇概論：

「徽部兼習各腔的例證，在聽春新詠中徽部鄭三寶條，就是他「工崑劇，偶作秦聲，非其所好。」又添慶條：「絮閣齊東諸劇，歌喉圓亮，——簡（鑄案此應作「間」）唱秦聲，亦委婉多風，靡靡動聽。」在同書中還可見他部的脚色，併入徽部來的情形，如王桂林初隸金玉部，後移富華部，更改入三慶部。陸真履初在金玉部，經富華部，入三和部。又程霞林以前在金玉部，後入三和部。飛來鳳始在雙和部，後入三和部。金玉部是崑腔，雙和部是西部，富華大約也是崑腔之一。大家一齊入徽班是如何興盛了。」

周貽白中國戲劇史略：

「……繼西秦腔以起的是徽班。……以後徽班因久在京師，除本腔外，更聯合各地腔調及崑曲，成爲一種混合的組織。當時有四大徽班之稱，並各具專長。如四喜班馳名的是曲子，注重崑曲；……以上四大班雖稱徽班，其實非完全的徽調，所演亦各腔雜出，卽爲混合組織的結果。」

是以後來之二黃有秦弋成分在內。道光十年前後，二黃正式入京。天咫偶聞：

「道光之末，忽二黃盛行。」

恐怕此時的二黃因受徽調之影響而略移其本然面目了。清道光間，王洪貴率領入京的黃腔班，是否僅是二黃腔，抑西皮亦在內，不得而知。但黃腔直接受秦崑諸腔之影響，其內容與形式均形改變的過程，似無疑問。進一步言之，若說漢劇中的西皮是道光開始屬入二黃腔，成爲今日漢劇腔調中兩大主幹之一，是可信而無疑義的。

到了咸豐年間，程長庚率領徽班二次入都，已不先唱乾腔調入京時的二黃了。程氏冷白平劇基本腔調的根基却自程之入京而奠定的。其唱白，做工，去漢劇日程益遠，而漸漸成了獨立和平劇規則非本命題內所應論及的了。

奠定今日漢劇的基礎，而成爲一代巨擘的人物亦在不少。如末行的余洪元，淨行的朱漢壽，生行的小玉堂，吳天保，旦行的李彩雲，丑行的大和尚，外行的陳旺喜，貼行的牡丹花，付行的陳鳳欽，雜行的張天喜。其於劇藝之貢獻，在觀衆方面之聲價，實不低於譚叫天汪桂芬一般人呵！今日漢劇仍盛行不替，其最大原因，還是因爲有前幾輩老伶工悉心揣摩，專志研覈，專志研究，把漢劇藝術價值提高，後輩小子又循聲學步，精益求精有以致之也。

第三節 西皮的產生及其演變

關於西皮產生問題，前人有兩種答案。有人說西皮是產生於湖北。有人說產生於甘肅。說西皮產生於湖北的人也分兩派：一派說，西皮是湖北黃陂縣流行的一種土戲。黃崗在黃州之東

偏，且產生了黃腔；黃腔在黃州之西偏，因而各其所產的土調曰西腔，後來將「腔」看作「皮」，就成爲今人所說的「西皮」了。另一派的人說：漢班稱唱曰「皮」，故而斷定「西皮」也是湖北的土腔。這兩派的說法是欠史的根據，前又已經批駁過了，所以不擬再費筆墨來舊話重提了。

可是說西皮產生於甘肅的人日益多起來，並且有史的根據。茲舉其特著者一二家以作證明。吳太初燕蘭小譜：

「友人言蜀伶（指魏長生）新出琴腔，卽甘肅腔，名西秦腔」。

張亨甫金台殘淚記：

「南方謂甘肅腔曰西皮調。」

謝章鈺賭棋山莊詞話：

「甘肅腔卽琴腔，胡琴爲主，月琴副之。」

不過，這裏所說的「西皮」，是指地道的流行於北平者而言，也就是進化爲今平劇中「西皮」調的西皮。漢劇西皮和平劇不同，那麼漢劇西皮與平劇西皮是否同源，恐怕也是細心的讀者所要問的。

欲解答這個問題，還是用上節討論二黃產生一問題時所用的方法去討論吧。

甘肅腔的東下，是分三條路走的：（一）甘肅腔出了省界，便順了渭水直貫陝省的腹心而

給陝西留下了省劇的種子。渭水東行，至陝西的邊沿——三河口——與黃河相匯，所以甘肅腔也間接的送到了山西。（秦腔與山西梆子不同，容日討論。）（二）甘肅腔東行，至北棧道的起點寶雞，乃沿了北棧道而東南行，到了四塞之國的漢中，漢中是漢水的策源地，也是直通巴蜀的南棧的起點。甘肅腔至此之後，又分水旱二路而行，西路便沿了南棧道而深入了西蜀，東路則順漢水而下，直到了湖北的黃州。有人說西皮是產生於湖北的黃陂，也許是據此而言，但西皮的誕生地還是在甘肅而不在湖北呵？

以上是根據了地理的形勢立論，容或有強詞奪理之嫌，若再根據其史的演變情形而加以推究，漢劇西皮之本源出於甘肅爲不誤。

清乾隆四十四年，秦腔入都，後此十年，（即乾隆五十五年）徽班才入都，（徽班在都所唱的僅是黃腔）徽班初入都時，因爲調子新穎，所以也蒙當時的士宦的青睞。唱演日久，漸爲人所厭倦，間接影響到徽班伶人的生計，他們因而也學起崑弋秦腔來了。所以有「三慶會」的混合組織。其腔調各異，而互受影響是必然的事。從乾隆間輯存的綴白裘一書內所搜集的各腔各調的劇本看來，益知吾言之不謬。假若清道光十年前後王洪貴李六等所率領入都的「黃腔」班也能唱西皮，那麼，我們可以大膽的斷定：這種西皮是得自徽班伶工的傳授，而不是黃腔班所固有的。易言之，漢劇的西皮，不是得自由漢水上游來的甘肅腔，一定是因徽班在京時學得的甘肅腔帶回了皖鄂等省，漢劇的前輩又得自徽班。後來地道的黃腔，和間接得自徽班的西

皮，都被王洪貴一齊送到北京去了。至於說漢劇是平劇的遠祖，那是在咸豐間程長庚張二奎余三勝等入京後的話了。在咸豐之前，漢崑和平劇還不如今人所想像的那樣的親密。

討論問題

(一)「漢劇」得名之始末

(二)漢劇與平劇的歷史關係

(三)漢劇起源說

(四)「二黃」、「西皮」之起源及其演變

第二章 組織

第一節 劇團

中國戲劇團體的組織，在唐宋時代就有了，可是不像今日話劇團體名目下綴「團」「隊」等字樣，而是叫做「部」，叫做「班」，叫做「園」，叫做「茶樓」，叫做「會」，叫做「甲」。這些古舊的名子，有些是除了翻戲劇史可以看得見外，大部分是不被人知道了。不光是因今人的善忘，實是因為這些名字各有其產生的歷史背景。所代表的意義也不同。就其意義而分類，可得三種不同性質劇團組織。

(一) 宮庭劇團：宋耐得翁古杭夢游錄裏說：「演戲而以「班」名，自宋雲韶班起。考宋教坊外，又有「鈞雲直」「雲韶班」二樂，宋太祖平嶺表，得劉氏閨官聰慧者八十人，使學於教坊，初賜名「簫韶部」，後改名「雲韶班」。「鈞容直」，軍樂也。在軍中善樂者初名「引龍直」，以備行幸騎導，淳化中改爲「鈞容直」，後世總稱爲班也。」

這段文字中的「班」字，便是說明這個戲劇團體是「御用的」，專供帝王貴族娛樂的。這

可叫做宮庭劇團。池如唐段安節樂府雜錄所謂「鼓架部」；宋周密齊東野語所謂「菊部頭」；都是指的宮庭中的歌舞劇團而言，故均入宮庭劇團內。

(二) 私家劇團：還有一種劇團組織，既不屬於宮庭，又非為民衆組織，而是介乎二者之間，我們叫他做「私家劇團」。這種劇團，也是在唐宋時代就有了。唐無名氏玉泉子：「崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工集其家，教以諸戲。一日，其樂工告以成就，且請試焉。鉉命闕於堂下，與妻李坐觀之。」

宋代也有關於私家劇團的記載。如宋周密齊東野語（卷十七）：

「趙元父祖母齊安郡夫人徐氏，幼隨養母入吳郡王家，又入平原君王家，嘗誦兩家修廢之書，歷歷耳聽。其後翠堂七種，全以石青爲飾，故得名。專爲諸姬教習聲伎之所，一時伶官樂師，皆禁圍園工也。吹簫舞拍，各有總之者，號曰「部頭」。每遇節序生辰，卽於旬日外，依月律按試，名曰「小排當」。雖中禁教坊所無也。」

這些劇團，是當時豪紳貴族所組織的，專供一家娛樂。此種戲劇團體的功用與意義，已與宮庭劇團不同了。宮庭劇團是以酬神鬼爲第一義，其次是娛人；私家劇團則以專供娛樂爲宗旨了。

(三) 職業劇團：戲劇雖是萌芽於民間的藝術，可是他的成長，則不是民間滋育的功勞，比如明末清初的花部團體組織，便是很明顯的例子，若不是帝王士夫聽厭了崑弋舊調，而

願一嚐秦徽的鄉間野味的話，京內那有如許多的劇團組織呢。「上有好者下必甚焉」，初、花部之盛，決不是偶然的事，人民爲了承應在上者，所以也把戲劇也當了生意作，這便是蜀伶徽俗先後入都，三慶四徽之所以日盛的原因了，我們叫這種以營業爲目的的劇團爲職業劇團。也就是今日各地流行的職業劇團的殉河了。清梁紹玉兩設秋雨齋隨業（卷三）：

「京師梨園四大名班，曰：四喜，三慶，春台，和春。其次之，則曰重慶，曰金鈺，曰嵩祝……四班名燦已久，幾才自是出人頭地。」

當時劇班營業的情形，可參閱京塵雜錄，及宣兩零夢錄二書。楊懋建京塵雜錄：

「春台，三慶，四喜，和春爲四大徽班。其在茶園演劇，觀者人出錢百九十二，日座兒錢。惟嵩祝座兒錢與大班等，堂會必演路五部，日費百餘緡，纏頭之采不與焉。下此則爲小班，爲西班，茶園座兒錢，各儀次遞減有差，堂會則非所與聞。西班諸伶則捧齣侑酒，並所不習。近日亦有出學酬應者，然名之入酒家則可，茶園則衆人矚目之地，有相識者，亦在巡僮僕，諸伶仍不登座周旋也。」

沈太棒宣兩零夢錄：

「當時各園散座，每人收京錢一千三百文，即現在當十銅元十三枚也。包模六千。又有所謂官座，係本連三樣，間以木板衣每座售京錢二十四千。紳商請客，必先日定官座。今日戲價，較當時貴十倍不止。」

以上的記載，不光證明劇團的組織不光是由宮庭而私家而職業，同時也可以知道，戲劇的觀眾在「質」「量」兩方面都變了。職業劇團爲了迎合觀眾的需要，所以戲劇的立意也變得普遍化了，單純的娛樂作用，已不能壓足觀眾的需要，所以戲劇藝術到了這個時期，不光在唱演方面得到了自由，同時，劇藝所表達的思想，所反映的社會意識也得到了最大的解放。民間的藝術重回到了民間，這不是帝王時代，封建社會中所易見的事。

漢劇在未入京的時期是否已有團體組織，已是無從稽考了。但是，當王洪貴等帶着黃腔入京的時候，團體組織是已有了。王洪貴等所組織的劇團是什麼樣兒，是否和現在漢劇班組織的形式相同，也無從探討了。不過，有一點是不容許我們忽略的：今漢劇團體的組織是從王洪貴時候的團體組織沿襲下來的。這種說法是很正確的。我們現在暫不說那些既往的歷史，就只說今漢劇團體組織的實況吧。

爲了敘述的方便，把漢劇團體組織分爲前後台兩部。這裏所謂「前台」「後台」，並不是把舞台切爲前後兩部，中隔以木板或帳幔，木板之前爲前台，木板之後爲後台之謂。而是說：凡屬於戲劇演出部分的，名爲前台；準備演出的一部分，名爲後台。前後台的職務性質不同，所以又依其性質分類說明。

第二節 前台

漢劇俗稱爲「家業」，管場面的人，叫做「打家業的」。打家業的人在漢劇的演出上，極爲重要，他們不光幫助唱演人的行腔，做作，而且還節制唱演人的行腔與動作，使唱演人在舞台上的「一言一動」都在他們的控制之下，一齣戲才能平妥的演出。所以唱演人和打家業的失和，或不能取得呼應，那麼伶人個人便會吃「倒影」，那齣戲再也不會博得多數的觀衆的贊賞。舊例，新搭班的伶人第一次登台時，當上馬門一啓時，必須先向場面致敬，表示請求幫忙的意思。否則，打家業的硬不和新伶合作。這固然是舊劇團體中的陋習，但以此可證明場面在劇團中的重要了。

漢劇場面組織：操板，單皮鼓者一人，操胡琴者一人，操小鑼者一人，操小鈸者一人。這是漢劇場面的基礎組織；他如大鑼，堂鼓，馬鑼，鎖鈸，三弦，月琴，二胡，笛子，笙，碰鈴，這些是漢劇場面上所有的。不過，這些家業是有輔助基礎家業的作用，而沒有獨立存在的必然性，操持無專人，其用途亦視劇情而定。不像基礎家業那樣是每齣必用的。譬如大鑼，堂鼓在武場劇中，出兵，點將，會陣，收兵才用的着。文場劇中用大鑼，堂鼓的時候便很少，起更，報警的場面中，偶一用之。操打鼓罵曹，大戰金兵等劇中用的鼓，便不是場面上的事。因爲鑼鼓不是經常用的樂器，所以操持也是臨時拉夫。用鼓時，多半不用板鼓，因操板鼓者兼操鼓也。大鑼爲專用，有時是打鈸的大鑼，漢劇中用鎖鈸的地方很多，但是，不能獨奏，或伴奏，而是

一種半節柵式的樂器，箱點將，按畫詞代唱。戲場都用鎖鋼索，以節省劇文的繁縟重複。他如小孩樂，馬兒叫，也是用鎖鋼索，遠近於話劇中的勒勒果範圍內，而無關劇情大意了。三弦，月琴，琵琶，笙，都是輔助樂器，可以增加胡琴的聲色，可以加重劇情的表現性能，但是不是一劇中必需的樂器，因為單用胡琴一種樂器，仍可使一齣戲始終不懈的演完。笛子在漢劇中也有他的獨特性，漢劇中本有許多戲是必需用笛子的：一種是從崑曲中借來的戲；一種是用民歌連綴而成的戲。不過這些戲漸成了「冷門戲」了，偶而一演，也是用胡琴代替笛子的。碰鈴，恐非漢劇獨有樂器，前見漢班演平劇梅派戲時，連彈腔中用之，餘未之見。馬鑼較大鑼為小，這種樂器雖很簡單，但是他有獨立的傳達劇中人的猛勇，凶悍，焦燥，莽衝等性格的效能，他在漢劇場面中站一重要位置的最大原因。如轅門射戟，清河橋等戲均用之。操使人為司小鑼者兼。因為用馬鑼的戲不多，所以不設專司。小鈸多半用於猛將出場時，時由操胡琴者兼之。漢劇的場面要如上述，詳容後論。

（二）檢場

中國戲劇的內容是寫實的，而表現的形式却是抽象的。所以在中國舞台上，沒有繁重的布景，和複雜的道具，劇中人的喜，怒，哀，樂諸情感都是藉着腳色的歌喉，唇舌，姿態來表現的。就是劇中人外的，與其情感相映照配觀的環境，如春風秋露，鳥語花香，也是藉腳色的歌喉，唇舌，姿態描畫出來，（所以就中國戲的內容而評價，則不能說是封建制度社會的遺產，

若就其藝術造詣說，中國就是最崇高的藝術成就。一齣戲有唱，有白，有舞，有樂，簡直像一首立體的詩。所以中國舞台上，除了一掉兩椅而外，便沒有什麼道具了。比如馬鞭，弓箭，帷幕，茶盞，燈火都應該是實在的道具。若場面上不會準備時，脚色便可以姿勢表現出來。若場面上有這類的道具，但是不像話劇那樣計畫的預先布置於某處，或由脚色帶之入場。常是在劇情發需要某一種東西的時候，由劇外人把所需要的東西遞給劇中人，這是大家熟見的事，這個劇外人顯然是前台上的一個主要分子，通稱之爲「檢場」，在舊劇裏是少不得這個人的，（雖然有人想把他去掉，但是想不出補救的辦法，所以到現在仍是改良舊劇者所討論的重要問題之一。）這個人的職務，多半是專任的。不過在平劇裏常由打小鑼的兼差，梆子班裏則常由打梆子的兼差。要看一班裏人員多寡而定其兼差與否，人多，則專任，少則兼差。這個人在舞台上雖然是一個有形無影的啞子（川劇演劇中的檢場亦兼幫腔，不在此列），但是，他不是一個機器，他有一顆纖警的腦子，他須懂得各齣的細微曲折，就是一個很小的動作，很不重要的話，他也必得記清楚，稍一疏忽，便會使劇情脫節，或使劇中人亂了演唱的程序。同時他也是一「提辭人」，劇中人忘辭是常有的事，凡遇此情景，檢場便趨前提示。所以檢場在前台上是很重要的。

（三）劇場：中國戲的演出地點名爲劇場。漢劇在未入京前，是否已有組織，前章已經說過。漢劇入京後，仍然能存在，且世代不絕的傳到現在，這決不是某人，或某種政治力量使

然，而是因爲漢劇已經有了一個完備的團體組織，劇場，在這種團體組織中也是重要的一環，所以特別提將來加以討論。

以性質分，漢劇劇場可分爲三種：

(1) 營業劇場：私人蓋劇場，出租給劇班。租用辦法分二種：(甲) 訂定租金若干，場主按時收租。(乙) 場主按唱演時門票收入之多寡提成。「一九」劈成，「二八」，「三七」各種批法不同。

(2) 職業劇場：場主與班主爲一人，一切消耗及利潤均由場主任之，演員按時領取薪津，場方之損益則不與聞。凡此等場主猶營他業之商人，以營利爲本。

(3) 事業劇場：無論公家或私人，以普及戲票爲目的，所設之劇場均屬之。劇場的性質不同，所以管理劇場的法律也不同。營業劇場，場主以得利爲主，無論劇班之虧損如何，彼不之問，他仍是按法定數抽取利潤。爲了顧全他的利潤的損益，所以他派人監視前場的「售票」「收票」「檢票」，或逕自找劇班辦理「售票」，「檢票」「收票」等事。這種劇場的管理方法，多半爲流動的劇團所採用。

職業劇場的管理方法，是由場主(兼班主)派專人管理場中一應事務。管理人和後台的人應取得聯繫，但在職務上沒有必然交往的關係。後台只管演戲，前台則管「售票」，「檢票」「收票」，燈油茶水，海報及修理場子，應付門前等事。前台將一應開支扣除後，所餘的

利潤與後台按法定數分，其分法甚多，迄無定制。

專業劇場在中國是萌芽的時期，其詳細管理方法尙待研究。不過有數點是專業劇場的特點：劇場不收租金，營業若有虧損，由主辦人任之，而演員仍得專心技術，而不與瑣屑外事。此種劇場關係中國劇運甚巨，深望社會人士有以助之！

第三節 後台

一、戲具

一 戲具分「行頭」「切末」二種，行頭就是服裝，切末就是導具。不過行頭與服裝，切末與導具在命名上可以說相當，在應用上則不能說是相等，我們若注意其運用的方式，便可瞭然於其迥然不同之點了。行頭是沒有時代性的：中國戲所取材的多半是歷史，小說，民間故事，若把其故事鑲入戲劇的形式裏面，其時代便消逝了。這是什麼緣故呢？因為行頭把人都類型化了，何人爲君，何人爲臣，何人爲販夫走卒，何人爲應門小吏，都以其所着之服裝上區別清楚，使人一望其衣服便知誰爲君，誰爲臣，誰爲君子，誰爲小人。禹湯文武爲帝王，康熙乾隆也是帝王，按時代說，他們的服裝當然是不同了，可是這些帝王在中國舞台上所着的衣服是毫無區別的。這種服裝的制定，也有歷史背景的：中國社會自三代而下，雖有朝代的變更，而社會的組織仍是保持封建社會的形式，其社會中，人的身分，性格，是不隨朝代的變化而變化的。

行頭的製造者便依了封建社會中人的身分，性格分爲若干類，依類而制定了服裝。

在這裏還有一個必須追究的問題：「這些服裝是否是古人曾經服過的？一翻中國服制史，便覺得行頭的樣式，色彩是不合古代服制的。那麼這些行頭的製成，一定還有其他的歷史根據；中國戲演變至今，仍是保存着歌舞劇的形式，唱辭必須合乎音樂，白口也必須受鑼鼓的節奏，動作也必有節奏。以此「唱辭」「白口」「動作」三者而構成一藝術的綜合形式，即所謂戲劇了。藝術之基石是「美」，戲劇是一種綜合的藝術形式，其所必具「美」的條件更多，唱辭要美，白口要美，動作也要美，爲了求「美」，所以劇中的唱，白，做，都必須考究。如何是美的「唱」，如何是美的「白」，容後詳論，這裏先說美的「做」吧。所謂有節奏的動作，即「舞」之異稱，舞是動作的韻律化，韻律便是動作之美的外衣，爲了裝演這「美的外衣」，便顧及到服裝之製造——是否合乎動作之美，即是否宜於舞的韻律，中國戲裝的製定不寫實的，同時也不是理想的，而是一種超然的合平舞的美的巧構。許多批評國劇的人說：行頭沒有時代背景，同時也沒有真實性。這不是國劇的病癥，而是國劇在藝術方面造詣獨深的地方。

又有人說：中國社會改變了，應該廢除舊劇，應新的社會爲背景創造新的國劇。是的，這真是天經地義之論，誰都不會反對的。可是舊劇在今日的中國仍然存在，仍然有很多的觀眾，我覺得這不是守舊的封建餘孽出來拉住這已死的藝術形式的尾巴，而是因爲一部分劇運領導的人太不了解舊劇藝術形式內容不會用科學的方法把舊劇研究一下，只注意到破壞而未注意

到建設之故。其實舊劇並不因其摺斥而廢，你們盡可罵人民的知識水準低，欣賞能力薄弱。但也是也應提防人民反問你們：「新國劇在那裏呢？我們要看看！」新劇運的領導者！你們將怎樣的答覆他們呢？我們不能強迫人民去接受什麼戲劇，我們應當注意到人民是喜歡什麼戲劇；根據人民的生活需要而創造出來的戲劇，才是時代的戲劇！

閒言少敘，齊歸正傳。

中國戲劇行頭，創製甚早，據說在唐代就有了，夢梁錄：

「雜劇部皆譚裏……又有雜扮……即雜劇之後散段也。頃在汴京時，村落野夫，罕得入城，遂撰此端，多是借裝爲山東河北村叟，以資笑端。」

又杜善夫莊家不識勾欄套曲云：

「（耍孩兒四）一箇女孩子轉了幾遭，不多時引出一火，中間裏一個央人貨，裹着枚皂頭巾，頂上插一管筆，滿臉石炭，更着些黑遺兒兒。知它口是如何過，渾身上下則穿領花布直裰。」

這裏不過說明古時演劇裝扮的起始情況，實不能和現在戲班裏的行頭同日而語。現在戲班裏的行頭，多半是沿用崑曲班之舊。楊州畫舫錄：

「戲具謂之行頭，行頭分衣、盔、雜、把四箱，……此之謂江湖班。」

清昇平署志：

「昇平署演戲所用戲具，約略可分四項，卽衣、靠、盔、雜四箱是也。」

昇平署是清道光七年後，內廷演戲支應之所。此時花部已盛行京師，今漢劇戲具亦分衣（又名大衣箱），靠（又名二衣箱），盔，雜（又稱碎雜箱）四箱，亦沿用內廷之舊，和平劇亦大致相同。（大東詩局戲學彙考分大、二、盔頭（帽兒箱）、把子（旗把）四箱。周始白中國劇場史分：大、二（或稱副，卽舊日的布衣箱）、三（卽靴包箱）、盔頭箱（又稱帽兒箱）、把子（卽旗把箱）、奇寶（旗包）六箱，不過，四箱中的雜箱，不能算行頭，平劇叫做「切馬子」，漢劇叫做「切末」，這也是沿用古制的。昇平署志略：

「衣箱、靠箱、盔箱所存，統曰行頭，雜箱什物，統曰切末。」

就四箱裏所盛各物用途而論，衣、靠、盔三箱爲劇中人所穿戴之什物，雜箱爲劇中人所用作物，因其效用不同，故有「行頭」「切末」之分。

「切末」二字，在元人雜劇中嘗見之。如賈仲名對玉梳楔子

「且取切末科」

此指全副頭面釧鐲及玉梳而言。李好古張生煮海第二折：

「仙姑取切末科」

此指銀鐲，金錢，鐵杓等物而言。無名氏薛危叔第一折：

「卒子做托切末上科」

此指禮物——黃金千兩——而言。凡此皆足證明「切末」二字之含義。

這些雜碎什物，在其應用上類似小導具，但在表現的意義上則與小導具不同：小導具都是寫實的，「切末」則是虛擬的。他不貴在使人得到正確的實感，而是叫人憑想像去意識到實物的存在。且能使人更形擴大了想像的領域，他在啓迪的功効方面較小導具爲有力量。也就是說：他的藝術價值更高些。譬如：以一支馬鞭當做馬，觀衆便會想像到那馬的形體，神態的存在了，若拉一匹真馬上台，大家當然不能否認馬的存在，可是觀衆的想像無所寄托，便覺得索然無味了。

漢班的戲具，分爲四箱，箱內什物之保管收藏，各有定制：衣箱所盛者爲文場戲中所應用之衣物。如男女蟒，氅，官衣，褶子，裙，襖，褲，靴，披等。靠箱所盛爲武場戲中所應用之什物。如靠，快衣，鎧甲，箭衣，馬甲等。靴亦在此箱內，此與平劇不同。盔箱所盛爲盔，帽等。粉盒，彩亦在此箱內。碎雜箱即「切末」存貯箱，刀槍，把子等是。

後台除四箱之外，還有一個專門的設置，「梳頭匣」是也。這是旦行梳頭的專家，若無此專家，旦角便無法出台了。

各箱什物，摺疊貯藏均有一定的規矩，請專人負責。此人稱做「場官」，他除了照料各色穿戴裝束外，並兼指揮腳色之上下場，其職責之重要與前台之「檢場」等。

二、行當

上節已經說過，中國戲的服裝，是根據了封建社會中各色人物之類型而製定的。所以，我們看舊劇時，不必預先知道這齣戲的結構與含意，只要看見劇中人所穿的服裝，即可斷定這是演的什麼樣的戲，這種形式限制內容的藝術形式，在我們看來，當然覺得是最不妥當的，可是在封建社會時代，這是最經濟的藝術表現手段。

在中國舊劇裏還保留着一個同樣的最經濟的藝術方式：即劇中人物的典型化。

漢劇的各種脚色（劇中扮演人稱脚色，為時甚晚，初則「脚色」二字不作如是解。朝野類要：「脚色者，初入仕必具鄉貫，戶頭，三代，名銜，家口，年歲。」據此，知「脚色」二字應作履歷解。）不是因劇情的需要而產生的，而是因脚色再編劇情。這是什麼原因呢？戲劇脚色原是因劇本而產生的，後來劇本愈多，所用脚色也愈多，脚色愈多，劇團方面在管理，關鎖，服裝各方面便感覺不經濟。有聰明的劇場管理家便想了把人物典型化的方法：依據人類的根本個性把人類分為若干類，每類用一個「個性」為「典型」，此「典型」即脚色。這種脚色即可演同一性格的人物所做的戲了。就功利方面講，這種辦法可以減少了劇團管理，開鎖，服裝上的困難，若以藝術的進化的程序論，這種辦法便成了戲劇藝術前程上的絆脚石！

這種有社會性的典型化的人物的個性是不能太強的，人物個性的削弱，無異是說其人物無個性了。有人批評舊劇脚色不會表情，就是因為這個原故，使劇中人無發展個性的餘地，為什麼還責備他不會表情呢！

漢班分脚色爲十行，已較平劇分四行（生、旦、淨、丑）或五行（生、旦、淨、丑、末）爲寬了。但是，這十行脚色如何能把偌大一個世界上的形形色色的人物的性格包括盡了呢？這且不加細論，今但論漢班十行脚色在舞台上如何出現吧。

十行爲一末，二淨，三生，四旦，五丑，六外，七小，八貼，九付，十雜。

一末 末脚所飾的人物，多半是年老有德，忠貞剛直的，在衣靠裝扮上雖隨了劇情的變化而變化的，可是這種脚色在裝扮上有一最大之特點：其鬚髮爲白，或參白二色者爲多。唱念都要沉着，穩重，若稍帶火色，便有輕浮像，那便不是末行正經的派頭了。所謂「學好十個小生，學不好一個老生」，亦可想末行學做之難能而可貴了。如李陵碑中的楊繼業，盜宗卷中的周勃均是，白髮白髯，空城計中的諸葛亮，打四軍中的程繼，便是參白髮鬚了。這些人物所表現的典型的性格，一望其鬚髮，一聞其唱白，就知道忠貞爲國之臣，肝胆義俠之士了。正因爲此行人物性格的嚴正，故其唱、白、做，都是很重要的，不容其稍涉漫漶。末居十行之首，也是表示此行在漢班之重要。

二淨 或謂：淨者，以其面都不淨而反稱之。這種說法是太皮相之說了。淨，必須勾臉，是其特色，然在漢班中，勾臉的不光是淨，丑，雜都是勾臉的，但不屬於淨行下，這其間顯然不能以勾臉與否而確定此行之特點，就淨所扮的人物說，漢班的淨如平劇班的銅錘花臉，注重唱工，淨而不能唱則不能應淨行的戲了。

三生 漢班裏的生，且是一班的中堅，其他脚色可缺，或兼代，只有這兩行的唱，白，做路數的限制甚嚴，他行脚色是很難摹擬的，偶一試之，也很難肖似。其唱，白，做鍾鍊工夫如吳天保者，實前無幾人。生行在劇中的個性如末，而其年齡較末爲輕，髯口必以黑三。如四郎探母中的楊延輝，打鼓罵曹中的禰衡，下書路會中的伍子胥，哭祖廟中的劉謔均是。

四旦 漢班中的旦脚，即平劇中的青衣，其性格應幽閒淑靜，其態度應溫文大方，其身分以扮貞節壯烈之人物爲最合適。在舞台上，唱，白重於做，但不可忽視旦脚不注重做工，且脚的做工是內含的修養，而不是率直的表现於外的。我們看過許多旦脚的戲，若評隲他們的優劣，唱，白方面可求得等值者，但在做工方面便有生熟之不同了。沒有工夫的旦脚的一舉一笑，一舉一動，不是過分便是不及，很難做到恰合劇中人身分的地步。據漢班老伶工說，旦行在修養上所受的痛苦，較任何他行脚色爲多，誠哉斯言。

五丑 漢班丑行，無文武之分，舉凡丑脚，均須文武兼能。如打花鼓中的老嚴，廣平府中的李末，踢彩球中的韓十五，其工架雖非武行路數，但其工架之修養且較武行之長靠短打爲尤難。丑行不注重唱白，而唱白佳者亦不無人在，如已故名丑熊克奇是。丑脚白口無定辭，唱辭無定調，應此行者可就目見心指者隨意點化，攬入劇中，不得爲人詬病。此行在劇中之任務有

三。

(一) 凡寓意諷刺之劇詞，多自丑角口中出之。

(二) 調和大場面劇中之嚴肅空氣。

(三) 表現市井細民之情態行事。

其在劇情穿插中之重要性，不減於生旦各行。

六外 漢班的外，即平劇班的做派老生，注重做，白，而不注重唱。白，求口清齒白尙不難，若求「做」而做到恰到好处，真非易事。如打漁殺家的蕭恩，初爲英雄末路之態，後乃被迫而履險，在表情上是判若兩人，可是在他的內藏氣魄上，前後並無二致，不過是一隱一顯之別罷了。若裝扮此腳色者僅注重表情，而不曾體會到蕭恩的內在的性格，氣質，則不足顯示蕭恩之爲人矣。又如坐樓殺妻中的宋江，也是很難做得的一個腳色；宋江雖身爲衙門中人，而見義勇爲之義俠性格，雖在男女情好合歡場中，亦不能盡行喪失。扮演者於烏龍院一場中，稍不留神此種性格之矜持，便流爲市井小人之行徑矣。宋江主盟梁山泊，其誰敢信？所以這行腳色不光注重外的表現，劇中人的性格，亦應體會入微，那才能「做」到恰到好处。

七小 漢班中男腳色，不掛髻口，唱喉者爲小生。如羣英會中的周瑜，販馬記中的李保童，長坂坡中的趙雲均是。但此種說法，並不底當，如拷寇中的陳琳，逍遙津中的穆順，均不戴髻口，亦用窄嗓，但是不以小生行扮，而以小生扮，將何以解之？我以爲小生一行的特色，是應在劇中人物的年齡上加以區別，尙屬恰當。

八貼 有人說，貼是附貼旦之意（戲劇旬刊五期春風館主由漢劇落後之原因談到十行）。

其實是大錯，在漢班中以貼爲重頭的戲很多，用不着附貼旦而上演於台上。如打花鼓中的花鼓婆，拾玉鐲中的孫玉姣，摘花戲主中的文麗均屬貼行。按貼即平劇班中的花旦，他和旦有一語一莊之別，並沒有主附之分。今漢班中常因旦行的缺乏，而以貼代旦，這益足證明貼行在漢班中的重要直與旦行等了。貼在唱，白，做各方面均以活潑，機敏爲主，所以貼行的路數，和旦行有根本不同的地方。有時以貼代旦可感貼演出，有時，其狀至爲不洽人意，此非腳色技藝優劣所關，實且貼各自爲行，不得侵越，規矩使然。

九付 付，或作婦，或作夫（徐慕雲中國戲劇史），即平劇班中之老旦也。何以稱「付」，稱「夫」，稱「婦」，目下是無從稽考了（周貽白中國劇場史謂明清傳奇，稱淨行二面亦稱「付」，稱「副」）。漢班的老旦決不是配脚，也有很多的當行戲。如行路哭靈中的康氏，沒弄水中的康氏均是。名伶陳鳳欽工此，唱辭行腔之佳，實所罕見。

十雜 漢班的雜，即平劇班中的架子花和武二臉之綜合物。然在行腔上，與平劇絕然不同。平劇花臉，用的是本嗓，漢劇雜行所用的是假嗓。（但和旦，小生不同）漢班名此腔曰「虎音」，雜聲一出，如山應虎嘯，以象劇中人之雄威暴烈氣概。然此等脚色，殊不易求，以常人嗓音決不足以當此行也。

綜觀漢班十行，雖較平劇班脚色名堂爲多，但仍不敷扮演之用，爲了補足此種缺陷，所以有「代扮」一法；如丑旦以丑代，紅生以末代，武旦以貼代均是。更有專行曰「貼爺」，即平

劇班之零雜。「躡子」，即平劇班中之刀馬旦。雖不入十行之流，然在漢班中亦所不可缺者。惟今躡子已不着躡了。

三、事例及禁忌

漢班有「檔首」其人，總管前後台一切庶務，即今劇班中所謂經理者是也。此人須公明正直，若稍存偏見，則影響到劇班內部組織的變動。所以漢班自成爲職業團體後，檔首一人，例由班中人員推選一人當之。漢班的規則多與平劇班同，所以不擬在此多說了。不過漢班有幾種特例，是與他種劇班不同的，茲分述如後：

(1) 漢班各行在後台的坐次，除了丑行可以百無禁忌，隨處亂坐外，其他各行，是坐有定次的；旦，貼，付，坐大衣箱（即衣箱）；生，外，末，小坐二衣箱（即靠箱）；雜，淨，坐盔箱；套坐碎雜箱。這種坐次的規定，最初命意所在，刻已無從懸解了。不過，爲了維持後台的秩序，便利裝扮起見，這種規定是很有見地的。話劇後台，常因坐次散亂，以致誤場，難爭執，似可效法漢班此種制度。

(2) 中國古制，男女有別。（漢班有坤伶爲期甚晚，據開始於民國十八年。）男扮女，雖其人爲男，而漢班舊規則直以女視之，其坐起臥遲不得赤身露體，他人亦不得窺其帳帷帷幕，若有觸犯，輕則體罰，重則開除公堂。此種制度，形似腐敗，實於維持劇班之嚴正大有功效，立法者不得謂爲無見。

(3)「老爺戲」，即關羽戲，六外扮，而不用生，淨，此與平劇不同。漢劇甚尊敬關公，所以凡裝扮關公者，但上紅彩，不抹油臉，閉目登場，不輕動作，深恐褻瀆神靈。

四、漢劇與平劇不同之點

漢劇的場子和扮相，多和平劇相同，但，也有不同的地方。如定軍山中的黃忠，以二淨扮，臉譜如黃蓋，平劇則以生扮。諸葛亮皆穿杏黃褶子，綴以絲縑，手持蠅帚，而不持羽扇，八卦其巾，而不八卦其衣，此與平劇不同。失印救火中之白懷，戴皂帽，平劇則戴羅帽。三堂會審中的蘇三，出場時不帶魚枷，而終皆披斗篷，是皆與平劇不同處。

討論問題

- (一) 劇團的種類及其產生之時代背景
- (二) 各種劇團的特點
- (三) 試論劇團性質與戲劇發展的關係
- (四) 劇團組織之主要部分
- (五) 「前台」「後台」之組織及其在演出上的功能
- (六) 漢劇團與平劇團不同點之所在

第三章 劇本

第一節 構成要素

一、唱

(1) 格式

劇本的產生程序，是先有曲，而後有辭，最後才有白。曲、辭、白三者亦即是構成劇本的三要素。可是，這三種要素都具有獨立的形式，其形式又是隨着時、地，人的變化而變化的。在明清戲劇史上有一個最大的變化，便是崑弋之衰，亂彈之興了（亂彈是各種地方劇之總稱）。亂彈的曲、辭、白都非崑弋之舊了。周貽白中國劇場史（第三章「戲劇的出演」，第十節「唱詞」）……

「亂彈班所包含的腔調，固然無地不有。其中除弋陽腔與崑曲有同等的歷史關係，不能不用着長短句的曲子外，此外花部諸腔，幾乎都是七字句或十字句，成爲與今的彈詞實卷極相近似的東西。」

這種長短句變爲整齊的十字句或七字句的曲子，在中國戲劇史裏是一件劃時代的事件。可

是，這種形式整齊的曲子的產生，和長短句產生時一樣的曲折複雜。同見上書：

「其來源雖不能決定其出於那一方面，但唐代的變文，即爲今日寶卷的初祖。而用七言詩敘述故事，也是唐代的事。曲雖然由詞演變而應用到戲劇，詞的前身固仍然是詩。不過參透了兩個灣子而已。有人謂元諸宮調的敘述故事，出自唐代的變文，然而也只是敘述故事，與文句的組織都無關係。元雜劇的登場扮演，已有宋元戲文的成例在前。曲子的牌調即或襲承諸宮調，但已是間接的演化。亂彈班的諧調各調，完全來自民間，尙沒經過文士們的舞弄。其使用七字句或十字句，安知不是很久以前的事，不過中國戲劇向來以曲子爲本位，非曲子便非戲劇。但明傳奇裏已有整齊的下場詩。其來源雖與元雜劇的題目正名不無關係，但在應用方面却實際的出於脚色們的口中。至於十字句的格式，爲「×××、×××、×××××。」上句用仄韻，下句用平韻，上下相叶。其用於長篇敘事者，明楊慎「十一史彈詞，卽其體製。又孔尚任桃花扇餘韻齣，老贊禮唱問蒼天，亦爲十字句。其來源非無所自了。」

此段文字，不若說明了七字句十字句的來源，同時也說明了十字句在亂彈曲子中的分段變式。

漢劇爲亂彈之一，其曲子亦以七言，十言爲正格，間有用五言者，可說是一種變體，而不得目爲正格了。如韓門斬子：

「怒氣滿胸懷，蓋子大不該；
命兒巡營寨，私自配和諧。」

槍挑穆天王，桂英下山來：

將父擒過馬，笑壞衆將齊。」

以下改用長短句：

「論王法豈肯留爾在，焦孟二將聽我差！將奴才細綁轅門外，少時間請皇令斬下頭來。」
一、三兩句爲八言，二句爲七言，四句爲十言。這是變中之變，例外是矣。至於十字句，
七字句，便是任何劇本所通用的了（無論二黃西皮），所以稱之爲主體。斷橋會：

「這一陣只殺得心驚膽破，好一似羊落虎口方才逃脫；若不虧道法高將身躲過，險些兒我
二人命喪怕羅。」

這是二黃倒板轉搖板的唱辭，除第二句爲十一言外，餘均爲十字句，若細加研究，便知道
此句亦爲十言，「方」字爲襯字，可有，亦可無。不過此句與他句不同者，爲句子分段與他句
驚異，他句分段爲「三三四」，此句分段爲「三四三」耳。

擔曹操：

「曹孟德在馬上自思自嘆，急得我手捶胸口怨蒼天；在中原領人馬八十三萬，實指望領人
寫打散桃園。又不料外周郎智謀非淺，諸葛亮那妖道詭計多端。」

這一段唱辭，是西皮倒板轉慢板，其每句分段較以上所舉斷橋一段更整齊，也就是說，和周氏所擬的公式恰恰適合的明證。

七言句，較十言句應用為廣，因其簡練而無不明之弊，句長而無漫漶之處。其每句分段為：
「××、××、×××」。如蓮台山：

「龍車鳳蓋到荒郊，金鳳翼翅抖鱗毛；

王好比人間書生子，終朝每日臥皇朝。」

龍樓鳳閣有什麼好？不如此山樂逍遙。」

此段為西皮倒板轉慢板，三、五兩句為八言，似與公式不合，其實這其間有一點須說明，硬可知道這兩句並不是七言句的變倒了。第二句可改作「王比……」而刪「好」字，或刪「王」字，而成「好比……」於文義無損，於體製正合，為得視為怪事。七言句還有一種分段的公式，為：「××××、××××」。如七星燈：

「一陣昏來一陣醒，又只見諸位將軍面前存；一封錦囊交於你，吾死之後仔細觀。」

此段唱辭為二黃倒板轉散板。除第二句為十字句外，餘均與公式合。復索第二句，形似十言，實則仍為七言，「又只見」可視為「襯句」，可存，可刪；或將此句改為「只見諸將面前存」於公式，於行腔亦無不合之處。

唱辭中偶有多字句，便可從「襯字」「襯句」二事索解，便無不恰合公式。至於說到「襯」

之爲意，竊疑爲責存脚色，脚色常使用花腔，隨意添字添句以賣弄其色藝，是常有的事。還有一點，亦須在此說明。漢劇唱辭用「滾板」，「軟板」，「垛子」時，句多長短不齊，而不得視爲七言十言公式之變例。

(2) 腔調

上節所引周氏的說明，似乎已可說明了亂彈十字句七字句的來源了。不過，我們把話換一種方式來說，便覺得這種說法，還有欠補充的地方，漢劇的主要腔調爲「西皮」「二黃」。西皮二黃之來源，前面已經說過，是來自民間的。漢劇是既有腔調而後運用了十字句七字句的唱辭呢？抑爲先有十字句七字句的唱辭而後才有了腔調呢？這恐怕是任何一個粗知戲劇史的人都知道其是非所在了吧！先有西皮二黃，而後有曲，曲而後有白，最後才產生了今日的漢劇，於情知理上才無不通呵！我們補足周氏的說法如下：

「西皮，二黃是甘肅，湖北的民間歌聲，把這種歌聲，譜之爲曲辭。此種曲辭的形式，以整齊的十字或七字句爲最適合。但這種十字句七字句不是甘肅，湖北兩地的土產，而是前人已用過的。」

漢劇除西皮二黃二種主要腔調外，還有吹腔（笛子），游赤壁，秋江河，踢彩球，嫖院中均用之。嗷吶吹腔（張三趕妻，牛頭山，打麵缸中用之）。這些腔調散見於漢劇中，而不是漢劇的本腔，所以不擬加以細論。

一種腔調的優劣，一半決定於他所用的樂器，一半決定於其腔調之節奏，沒有節奏的腔調，是不能存在的，更無論其優劣了。漢劇腔調的節奏標示，各爲「板」，調同而板不同。而其所表達的情緒也就不同。爲了輔助各種情緒宣洩，二黃，西皮兩種腔調的「板」的分類是很多的。二黃有有正調反調之分，正反又各分若干種板。

正調有：

(1) 二黃慢板(慢二黃)

(2) 二黃二流(即二黃原板)

(3) 二黃平板(即三眼平板，分快慢，亦即四平調)

(4) 二黃散板(即二黃搖板)

(5) 二黃倒板(有大小之分，小倒板不動大響器)

(6) 二黃三眼(內有馬蹄調，上天台，大保國中用之)

反二黃：

(1) 二黃反三眼

(2) 二黃反二流(即二黃原板)

(3) 二黃反散板

西皮分：

(1) 西皮慢板 (分快慢，即西皮三眼，內有九拍十八板，今惟傳心一能之)

(2) 西皮垛子 (即平劇二六)

(3) 西皮一字板 (即快皮)

(4) 西皮倒板

(5) 西皮散板 (有快慢之分，又稱搖板，簡稱散皮)

(6) 西皮平板

(7) 西皮加板 (即最快板，即平劇數板。)

(8) 西皮滾板 (即哭滾板)

反西皮：

(1) 反西皮三眼 (今惟鄭潤卿能拉胡琴，李彩雲能唱)

(2) 反西皮二流 (失傳)

各調的拍節，對於觀衆是力求其悅耳。對於一劇的整個組織來說，他是說明了劇中人的各種情緒。如慢板，是宜抒情的；快板是宜於慷慨陳詞的；平板是宜於瀟灑風流的；滾板是宜於形容驟遽大故的。所以編劇者，不僅懂得西皮二黃之不同就夠了，還須深切的了解各腔調各種拍節所表達的情緒。

西皮二黃產生的地點不同，他對人在情緒上所引起反應也不同，老舍在通俗文藝的技巧一

文中說：

「一般的說，在二黃戲中，二黃宜於沉着，安詳的，西皮宜於飄洒輕爽的。」

歐陽子倩在說二黃一文中說：

「二黃的音節較緩，西皮的音節就緊些，西皮有快板，宜於緊密的對話或訴供，有時且用以解慢板之沉悶，二黃沒有這個效用，而西皮的原板同二六板比二黃也來得輕倩流麗些，不過二黃就好似端莊凝重了。」

日本辻氏說：

「二黃圓穩有趣，西皮淒楚激昂。」

西皮二黃所以能表達此不同情緒之原因，還應推究到二者產生的地方背景上去吧：北方是朔漠萬里，風雲馳驟之邦，故其聲剛以壯，南方是山明水媚，鳥語花香之國，故其聲柔以和，所謂人籟本之天籟，良非狂妄之談呵！

(3) 鞞兒

中國戲劇中曲子的形式，無論爲長短句，抑爲整齊的七字句或十字句，其有一共同點——句尾一字必須押韻。元周德清中原音韻一書，是曲韻的鼻祖，直到今日流行的亂彈，以及說書彈詞所用的韻，都是遵依是書的。不過周氏的書，以北音爲主，所以北人度曲用之當無不適。不過，戲劇的領域擴展後，各流行區域中的方言土語難免糺進了曲子中，所以周氏的十九韻也

有了「放之四海」而不準的短處了。爲了補救這種短處，所以後人又把十九韻的寬限縮窄了，併十三韻。十三韻的寬限大了，他適合的區域也大了；不光北平一域的人適用，漢劇的唱辭，也以十三韻爲準了。所以十三韻，不光是北平音樂裏的事，而是亂彈諸腔的韻典。今漢劇唱辭中，人辰韻和中東韻是通用的；（由求韻和姑蘇韻，也是通用的。）因爲鄂皖音中東韻裏的字，多念成人辰。如生、讀作身；成、讀作陳；英、讀作因；青、讀作親；（參閱皮黃指迷一書）他們在應用上是通用的，不過，音理上決不可合而爲一。今國音是以北平音爲準，十三韻亦以北平音爲準，二者是否「二而一」？這恐怕也是有人要問的，爲解答這個疑問，特將二者並中原音韻的韻目列一個對照表，三者分合的情形可一目了然了。

十三韻	中原音韻	中華新韻
一中 東 ↑	↓ 一 東 鐘 ↑	↓ 十七 庚 十八 東
二 江 陽 个	↓ 二 江 陽 个	↓ 十六 唐
三 一 七 个	↓ 三 支 思 个	↓ 五 支 六 兒 (附韻) 七 齊

小言前兒个	八言前个	小人辰兒个	七人辰个	六梭波个	五由求个	四灰堆个
	↓ 十八十九 八 九 先 桓 寒 廉 監 山 織 天 歡		↓ 十七十五 七 真 庚 侵 文 青	↓十二歌 弋	↓十六尤 侯	↓四齊 微
↓〔六兒附韻〕	↓十四寒 ←	↓〔六兒附韻〕	↓十五痕 →	↓二歌 三波	↓十二侯	↓微

九	發	花个	——	↓十	三	家	麻个	——	↓一	麻
十七	斜	(或作疊雪)	个	↓十	四	車	遮个	——	↓四	皆
十一	懷	來个	——	↓六	皆	來个	——	——	↓九	開
十二	姑	蘇个	——	↓五	魚	模个	——	——	↓十	模
十三	遙	條个	——	↓十	一	蕭	豪个	——	↓豪	

漢劇唱辭用韻的規矩，較平劇更少。只要下句押韻，就可合轍。上句入轍最好，不能入轍亦可搭絃的。若上下句都押韻，上句爲仄聲，下句爲平聲，則是不可破的。例。還有一點，是漢劇唱辭中常遇到的事，漢劇從無脚本可傳，端賴口傳心授，學戲的人只知依聲而歌，而不知辭所云何。偶或忘辭，便依聲填字，字意爲何，亦不自知，日久年深，他人亦不知該字爲何。前見漢劇隊所口述的劇本，文辭多有不知所云者，若一聞歌聲，並察其劇情，始恍然其字爲何字。所以漢劇本亦重聲韻，而忽視了字義，其口述的劇本，凡唱辭韻脚，便免不了「犯重」，「湊韻」的事。茲就轅門斬子一劇中，犯重，湊韻之處，揭示一二爲例。

「聽說是斬宗保，把我嚇壞，險些兒把老身跌倒塵埃；小孫兒因什事將令犯壞，爲什麼綁

韓門要把刀闌？」

「三兩句腳韻，都押「壞」字，於修辭上殊爲不佳，是爲犯重。又如：

「老公公若把人情准下，南天門擺大陣兒能去殺。

「蕭天佐擺大陣一百單八，難道說賢小姐陣陣能殺？」

「慢說是擺大陣一百單八，一千陣一萬陣我能去殺。」

「八」，「殺」二字均犯重。湊韻的例子更多。如：「都只爲穆柯寨招親犯壞」

「小孩兒犯將令應當斬壞」

這兩句的尾巴上綴的兩個「壞」字，在文意上無論如何是講不通的。可是，爲了行腔的方便，在懷來轍中找不到韻值相等的字，所以只好湊上一個「壞」字，我們可以犯這一個「壞」字，視作有音無意的字，而不得視爲實字，否則，便益不知劇辭之所云了。

「犯重」，「湊韻」，雖然說明了漢劇辭的文藝價值的薄弱。但是，文人所編的文藝性濃厚的劇本，漢班伶人却不樂意排演。場子的疏密，冷熱，尙是次要的問題，而是他們所編的劇中唱辭不易上口，以致使漢班伶人望而却步。實在不能單責備漢班伶人的守舊，倒是編劇者應當切實的反省。編劇的人應當知道各種腔調的性質，各種板眼的輕重緩急，何處開口，何處扭腔，都應當於編劇之前，作詳實的研究，對於漢劇務必求得深刻的了解與正確的認識而後再着手編劇，所編出來的劇本，便爲伶人所樂演了。編劇者注意到這一層，那麼漢劇的文藝價值，

也會日益提高的。

漢劇用韻，每段應一轍到底，千萬不要段中轉轍，偶或有之，那也是一種冒險的行爲，稍一不慎，便破壞了整段唱辭的神韻。

轍兒，不光是爲了合絃而必須存在，每個轍兒也含蓄着情緒在內。如「一七轍」「姑蘇轍」，「遙條」是宜於用在悲怨憂鬱的劇情中的；「江陽轍」「花發轍」，便宜於用在爽朗暢快的劇辭中的。這雖然不是嚴格的規定，但在編寫或演唱的時候，無論如何應當體會到這一層！

二、白

唱，白同爲戲劇組成的要素，恐怕是在明傳奇大興之後的事。在唐宋時代，可以看到純粹以曲子組成的戲，也可以看見單用白組成的戲。在元人雜劇裏面雖然有曲有白，但是，是以曲爲主，以白爲賓。明徐文長南詞敘錄：

「唱爲主，白爲賓，故曰賓白；言其明白易曉也。」

此乃指元雜劇及明初傳奇而言。到了傳奇極盛時代，「白」才爲曲家所注意。菊坡叢話：

「北曲中有全賓，全白，兩人對話曰賓，一人自語曰白。」

這可說明了傳奇中的「對話」和「自白」是如何的重要了。到了清初，李笠翁更特爲標舉「白」在戲劇中的重要。間情偶寄論賓白：

「嘗謂曲之有白，就文字論之，則猶經文之與傳注；就物理言之，則猶棟樑之於榱桷；雖

人身論之，則如肢體之於血脈；非但不可相無，且覺稍有不稱，即因此賊彼。竟作無用與者。故知賓白一道，當與曲文等視。有最得意之曲文，即當有最得意之賓白；但使筆酣墨飽，其勢自能相生。」

今花部諸腔，無不以「白」與「唱」並重者，甚且白重於唱，未始非李氏倡導之功也。

漢劇的「白」，又名「說白」。說白有「韻白」「散白」之分，但不自漢劇始，明王騷德曲律：

「賓白亦曰說白。有定場白，初出場時以四六飾句者是也。有對口白，各人散語是也。」這裏所舉的定場白爲韻白，對口白即爲散白了。不過漢劇裏的韻白，不光定場白。他如「上場引子」，「贊（漢班伶人讀占）子」，「下場聯」，也都是韻白。散白也分兩種，一種是上口的，一種是普通白。茲分舉例以明之。

一、定場詩，（即定場白），是一腳色在一劇中初次與觀衆見面時，所念的四句詩。（除押韻外，句中平仄可無論）如觀星虎堂高鶴子定場詩：

「威風凜凜鎮高平。帳下兒郎殺氣生；

一人執掌兩口印，代管三千鶴子兵。」

有時也有用四言四句的。如踢彩球，

「大嫖大賭，強弓勝卒；

不嫌不賂，玷辱公祖。」

也有五言六句的古風體。如七星燈諸葛亮定場詩：

「功蓋三分國，名稱八陣圖；

凜凜出師表，南陽大丈夫；

陰功配聖德，奇謀古今無。」

定場詩的形式尚多，茲所舉者爲通常應用者。定場詩，無論出自何人人口中，總是以文場（不勳樂器時）中用之爲多，武場脚色上場，漢劇多以噴呐吹點絳唇，或以鑼鼓打急愈風，急三槍上，或且有逕省之而不用者，但用四句詩上場的武場脚色不很多。至於詩中的意思，多半是表白登場人物的氣魄，作爲，性格，間亦作與劇中人無關之辭。

二、上場引子，照例是在定場詩的前面。有時省定場詩，僅念引子。引子，在功用方面近於定場詩，不過引子是在劇中人行至台口時所念的。定場詩，是在劇中人上位後念的。引子還有一種作用，他可以使脚色出場時，從容不迫，而鎮定場上的浮囂氣氛。唱引子時，或加小鑼，也是爲了使觀衆注意劇情的意思。引子的應用，不限定「時」、「人」，但不重要的脚色和已上過場脚色，則可省而不用。引子的格式也很多，茲舉重要者如次：

取帥印，李世民上場引子；

「孤坐山河，萬民安樂。」

九錫宮，程咬金引子：

「一片忠心保吾主，錦綉乾坤。」又張天佑引子：

「官居相位列三台，見君王，喜笑顏開。」

三、贊子，多半是丑角上場時用，如平劇班丑角上場時用的「數板」，不動樂器，僅以單皮鼓作拍節。如踢彩球，韓十五念：

「我風流，我本風流浪子頭，走過了朝陽府，紫陽縣，我把名留：世上許多稀罕事，三歲孩童白了頭，袁天罡，李淳風，鬼谷子王禪老先生，算不過興衰二字古來有，興衰二字古來有。」

雙拐騙，拐子念：

「走了一溜，又一溜，一溜溜了七八條溝，南山收了南邊走，北邊收了北邊游。」又：

「小子生來馬力蹩，五經四書全不通，別的不會作，只會打窟洞。」

贊子無一定格式，無一定字數，只要句尾押韻，念來順口，可引說無限長。孫長發於韓門

轎子中念的贊子長至千言。不過，此等大作在漢劇中亦不多見。

四、下場白，在一齣行將收煞，腳色準備退場時，先念「這正是」或「這才是」三字，而後念七言或五言的韻句下場。這種句子，有時是二句，有時是四句。若二人或四人同時下場，則各念一句。眾人下場，則念五言或七言二句，而絕少念四句者。若三人同時下場，甲念一

句，乙念次句，丙念三句，第四句合念。還有一點，也必須在這裏說明，下場白不一定每齣戲都有，有些戲的收場是用「牌子」「掃下句」而下，否則即由脚色說：「請駕擺穩」「掩門（武官用）」、「退堂」，「罷了」，「隨我來」等字樣收場，或用散板二句或四句收場，亦有並下場白，牌子等而不用者。下場白的例子，幾無劇不有，茲不贅舉。

漢劇的上口白和普通白的分別，若以用字分，還不如就說話人分別，爲清楚些。所謂上口白，是戲班中專用的一種適合於舞台上表演語言。如生，旦，末，外，付，小，淨等行所用的言語屬之。普通白，即是時行方言之謂。如丑，雜，貼等行所用的言語屬之。生，旦，丑，雜同爲劇中人，爲什麼所用的言語不同呢？推究起來，他的歷史也很久了。宋耐得翁都城記勝：「雜扮……多是借裝爲山東河北人以資笑。今之打和鼓，撚稍子，散耍皆是也。」

清揚州畫舫錄：

「丑以科課見長，所扮備極局騙俗態，拙婦駸男，商賈刁賴，楚休齊語，聞者絕倒。然各囿於土音鄉談。」

以上二書所載，知雜，丑所以用普通白的歷史，但「貼」之用普通白，則未見經典。我以爲這個疑問很容易解答：畫舫錄中所謂「拙婦」，和丑腳扮的駸男對舉，那麼今人常以貼與丑對舉，因知「拙婦」是以貼扮，也是可以解得通的！

無論雜，丑，貼三行用土語的歷史如何。然是這三行脚色在漢劇的場面上盡了最大的戲劇

責任：

(1) 他們可以調劑舞台面上的過分嚴肅的空氣。我們看幃門斬子，若無穆瓜和魚蟹，那種僵硬的局面會使人感覺窒息的。他如斬經堂，三哭殿，琵琶詞都是漢班的好戲，可是僅在社會意義方面，可說和打漁殺家的價值等，但是，我們總覺得打漁殺家較勝一籌。我以為打漁殺家所以出人頭地的原因，是因丑腳扮的教師爺的功勞！

(2) 縮短時代的距離。漢劇所演，多為歷史劇，都是塵影的復現，這距我們的生活，思想都有一個距離。也可說，他們的生活，思想和我們都脫了節。(若說戲劇是藝術的藝術，這種脫節的現象，並無損於戲劇的價值。)若說戲劇是人生的藝術，那麼這種脫節的現象，就是不足以影響我們後人的生活，思想，而陷於有害的方面去？但是，戲劇在積極方面感人的力量，怕就微乎其微了。爲了補足此種缺陷，所以由丑，雜，貼用現在的普通言語，使觀衆從以柱的迷夢中醒轉來，進而意識到「現實」的存在，使他們注意到「現實」，批評「現實」，把握住「現實」。我們常從丑，雜，貼腳色的白口中得到了諷刺，及警關的訓辭；以糾正我現生活的錯誤，那就以證明我說的理由是對的。可惜前人沒有作如是解釋罷了。

三、做

漢劇所謂「做」即所謂「動作」。動作是表演方面的事，似乎不應在劇本要素中談的。前人論編劇者也很少談到動作。間有在劇本上標示「介」，「科」等字樣，也不過是指示了動作

的存在，却不會說明如何的動作。舊劇同一劇本，而於演出時動作上有很大的出入，甚且因舊作的不得當，而掩飾了劇本的命意所在。古時的戲劇如何演出，是已無人知道了。流行於今日的花部諸腔的脚本，記動作的也很少，作劇本的人常把動作視為演出方面的專門術語，而不寫在劇本上。中國又向無戲劇演出方面的著述，這種專門術語恐因時長久而漸趨湮沒了。爲了補救這種損失，我們當然希望中國也有國劇演出理論方面的書出現，在未有此項有系統的理論書出現之前，作劇本者應首先認識此事在劇本中的重要，——視之爲構成劇本的要素。劇本中除「唱」「白」之外，再把「做」注出，不止予演出者以方便，同時也可以保存一劇的本來面目。

茲將漢劇中通常應用的專門術語及其功用列表如次：

名	稱	功	用
起大堂		主將上場時用	
點絳脣		起大堂時用，原文唱辭，今以噴呐代。簡稱點將。	
起霸		原爲楚霸王戰魯信一劇之專用，今則引申爲附將先主將上場時姿式之專稱。	
雙起霸		二將同登，無引上，上場四句，甲念二三，乙念二四句，雙起雙收。	

起小霸	白皮關，尉遲恭上場用之。
碰陣	兩軍會陣
洗馬	附將先主上場之姿式
殺麻鵠	追殺之意
兩邊上	龍套自上下場門對籠上
龍擺尾	龍套用之，示軍馬前進狀
削蘿卜頭	即混戰時，將站中場，以刀或刃，對沖場之龍套等亂殺亂刺，其龍套均低首沖下。
殺豆腐架	擺陣用，即四角互相錯殺，引將入中場（引入陣中也）
跑八大將	如大戰屬化龍，夜打登州等劇中，龍套穿花時用。
殺過場	互相對殺後，仍站原位。
溜馬	姿勢甚多，不及細載。

兩邊錯	兩軍混戰，龍套或主帥從左右門同時上下。
冲倒門	龍套兩邊翻身，全至場門，然後擺對子下。
猴子口	龍套出馬門，分兩邊站於台角，主演從中出場。
挖門	龍套轉身分兩邊站，表示由外進內之意。
一條龍	龍套並站一起。
站門	龍套兩邊分站中場。
倒脫靴	主演先他人而下場，餘者陸續而下。
線仔耙	如打花鼓花旦之身段
內荷花	由內往外轉
外荷花	由外往內轉
朝天鏡	攀腿齊頭，兩腿作一立字。

文場	
鐵門坎	以左手攀右脚於前，左腿曲內翻向脚外。
冲場	與過場同意
武場所用各辭，文場決不能用，然文場所用武場類能用之，故此文場內所列各辭，並非僅指文場而言。附誌於此。	
表名	在定場詩之後，主職自白姓名鄉貫，仕履。
道鑲	文官上場時用之。
上下翻	青袍分左右而立，錯移其位置，以示地點移動，而人物未變易。
上高台	示上山，登城。
上位	主脚唱引子後，坐內場。
下位	主脚離內場
過場	有行動，無唱白，旋上旋下。
亮相	無論何種脚色，必說做之引人注目之姿式。

暗場	不在舞台上表演之情節
暗上	配角上場，不動樂器。
原場	地點變，人不變。
外場	舞台中央所置桌之前示家庭中之意
內場	舞台中央所置桌之後示官府之意
中場	舞台中央桌前，分左右而坐而立，示在家庭中。
九龍口	由上場門向外三步處
反場	脚色自下場門上
批四門	邊走邊唱
狗血	表示氣極或死亡
九月介	示自言自語

吊場	分文武場二種：附將上，念詩，表名後，主將上。爲武場。 朝臣先上，念詩表名後，帝王上爲文場。
救場	
前場已下，下場未上，間以他劇，以敷衍時間之謂。	

四、稱謂

漢劇同其他的花部諸腔一樣爲封建時代的產物，其中的稱謂也是和今人不同的，劇中的稱謂以第一身第二身爲多，第三身在劇中很少應用，間或用之，則逕呼人名。茲僅舉一二身，第三身從略。依其稱謂應用列表如次：

第	一	身
稱	謂	應
妾	身	少掃自稱
本	督	都督自稱
本	宮	公主自稱

老 夫	老 身	下 官	本 御	本 藩	本 爵	寡 人	孤 家	孤	孤 王	哀 家
卿相自稱	老婦自稱	小官對上自稱	太子自稱	邊將自稱	公爵自稱			帝王自稱		后妃自稱

末	小	奴	哨	小	小	貧	小	在	奴	奴
將	王	婢	家	生	人	僧	人	下	家	
將軍自稱	太子封王位者自稱	太監自稱	粗卑小人自稱	少生自稱	道人居士自稱	僧人自稱	平民自稱	男子自稱	同上	少女少婦自稱

第

二

身

稱謂

應用

狼主

蕃邦臣子稱其主君

國公

稱公爵

太娘

焦贊稱余太君

小本官

稱楊宗保

郡主

稱侯王

師爺

稱軍師

父帥

父爲帥，子稱之。

父王

父爲王，子稱之。

家院

稱老僕人

爵	主	稱國家功勳之已封爵者	
小	千	歲	稱太子，世子。
媽	姆	娘	女稱母，猶「我的親娘」。
太	師	稱宰輔	
相	公	少年男子之通稱	
公	子	稱父有官職之少年男子	
小	姐	婢僕稱主人之女，通稱未嫁之少女。	
東	人	僕稱其主（無官給者）	
太	夫	人	稱夫人，老爺之母
夫	人	稱夫有官職之女人	
老	爺	僕稱主人	

媽	媽	通稱年老之夫人
婆	婆	媳稱夫之母
老	母	稱己母
姨	娘	稱父之妾
兄	長	稱兄
賢	弟	稱江湖朋友
將	軍	稱武官
千	歲	稱郡主及蕃王
令	公	稱揚織業
教	師	稱拳師
孩	子們	稱童娃

萬	太	母	大	皇	婆	賤	畜	強	郡	太
歲	公	后	王	太	娘	人	牲	盜	駙	子
稱帝王	即舵工	公主，太子稱母	臣稱君主，稱佔山為王者。	稱皇帝之母	罵已嫁之婦人	夫罵妻	長斥幼之稱	罵人之稱	稱郡主之婿	稱王之子

以上所舉不過習見者，細加研究，稱謂當不止此。

第二節 內容

這裏所謂劇本的內容，是指漢劇思想而言。談到舊劇的思想一事，過去有許多人是存了一種成見：他們總以為舊劇的取材是自歷史小說一類的書籍中來的，因而說舊劇是敘事的，無思想可言，或者說，舊劇中的思想都是死去了時代的影子，更有受此種成見之影響者，而武斷舊劇是死去了的東西，主張根本廢除舊劇！我不是國粹派的遺老（或遺少），更不是存心復古，我是想藉檢討漢劇思想一個題目，而忠實的虔誠的，勸大家對於舊劇作一番新的檢討工夫，重新認識舊劇，重新評價舊劇。

漢劇是舊劇的一個大枝，他所代表的思想，當然不能說明全部舊劇的思想，我也沒有這個企圖，不過，戲劇有如此長的歷史，又有那樣複雜的社會背景，他的思想，也是值得我們討論的一個題目。

漢劇正如其他的花部諸腔一樣，所取材的地方，大半是隋唐，楊家將，東周列國演義，三國演義，水滸，二度梅，西遊記，白蛇傳等歷史演義和小說。但是除掉這些與歷史小說所表現的

社會思想一樣的戲劇以外，所餘的劇本還有千百餘種呢。我們根據了這些非歷史小說的劇本，再檢討一下其所反映的社會思想！

漢劇中的社會思想，可說全部是「現世主義」的。其中雖然也有許多迷信，神道的劇本，但是這些劇本背後，不是神鬼的崇拜，而是人民因受了世間的痛苦，而想藉神鬼的力量來解救自己。把話反轉來說，假若一個人能擺脫了世間的痛苦，試問他為什麼願意出家當和尚呢？中國寺院中的僧尼不是爲了忠於某種信仰，更不是爲了救世活人。只是一些悲劇的主角，演到了悲劇的終點，而無法收場時，才看破了紅塵，逃入了空門。誰都明白，空門中什麼都是空的，空門只是災難的躲避所，當災難過去了的時候，便立刻感覺到空門中的寂寞。像僧尼會，秋江河，興隆菴等劇，不光是正面的諷刺僧尼行爲的不端，實際上是說明了中國人對於空門的觀感。大家都不以空門中是理想世界的實現，而是把空門當作了現實生活中的一個階段。

神鬼對於中國人的生活的最直接的影響，不過是打破日常生活中的沉悶，而供給一點別致的傳奇材料就是了。很少有妨礙，或暗示人類生活方向的力量。比如收癆蟲，拿活虎，陰五雷等劇，是漢劇中特有的迷信劇了，可是，誰相信濟公傳，包公案，封神榜是實有其事呢？但是，大家爲什麼喜歡看這類的戲，讀這一類的書呢？那不過是爲了把自己從現實生活中波引出來，站在另一個新鮮的境界中，暫時忘了自己，而求得一點虛渺的安慰罷了。實際上還有許多鬼神鬼小說，看神鬼戲的人的動機，還不如是的高超，僅是一種下流意識的發泄而已。

中國有句俗話：「神道設教」。把勸世的法典，都偶像化了，什麼玉殿閻君，渾世魔王，都像人一樣立在了世間。這還不够，又把「說書」唱戲當作了勸人方。像度白簡，文公走雪，度牡丹等劇，是純粹的神道劇了。但社會方面對此等劇的觀感，並不如編劇者預期的目的的一樣，他們決不相信這些劇是真理，是實事，因為這些戲，只可說是東漢後的道家思想，二千年後的人當然不相信這些鬼話。

漢劇中有一件令人不解的事，就是佛教故事的戲很少，就是有一齣大香山，其內含的思想還是道家的思想。（妙莊王不害病，不會受佛的感化，而皈依佛教的。）道家的思想原是兩面的，一方是積極的救世，一方是消極的逃避。逃避雖稍嫌無勇氣，可是還比詭計多端的去救世的道教信徒所留的餘毒少些。（戰國末期的幾個政治家都是道家的救世派）東漢後，張道陵的道教，更使周秦時代的面目掩沒在廬山霧中了。不過，無論道教的思想如何的變，其目的都是入世的，若說道教也有出世的思想，那便是他受了佛教思想影響之後的事。可是，純粹的佛教說教劇本，在漢劇裏還不曾見過！

從以上的敘述中，我們斷定漢劇的思想是現實主義的。我們就根據了這一點來討論漢劇是怎樣的實踐了現實主義的理論！

漢劇在演出方面，和平劇一樣是借重抽象的描寫。但在表現的手段方面，則充分的運用了寫實主義的理論。寫實主義，不光暴露現實，同時還要創造現實。對現實的黑暗不肯退避，

對於未來的光明要熱烈的要求，那才不愧爲真實的現實主義呢？漢劇在這兩方面所獲得的成就，公論如次。

(一) 暴露現實：這裏所謂「現實」，是指「社會」而言，社會的組織很複雜，其各部組織的現實如何，那須去請社會調查專家去解答，戲劇實在担負不起這個偉大的職務。戲劇中的「現實」，是指整個社會中一個段落一個面，一個點，一個線而言。此一段落，一斷面，一點，一線的「現實」，藉戲劇暴露出來，使人意識到整個社會的存在，戲劇就算達到了他的任務。我們這裏所舉的暴露「現實」的例子，又是例中之例，不得目爲現實社會盡於此而已。打漁殺家，把土豪劣紳的劣行暴露無餘。看親家，雖是一齣鬧劇，但其含意是嚴肅的，反證舊式婚姻中「門當戶對」一個信條的正確。打花鼓，風雨會，張三趕妻等劇，都是喪亂時代，人民流離失所情況的速寫。把總上任，叫人犯等劇，是描寫班房皂吏，擅作威福的醜態。小姑娘，探寒鑿，吵改嫁，蘆林會，寶蓮燈，打蘆花，打皂王，斬浪子，高三上坟，雙槐樹等劇，是舊式家庭問題的寫照。玉堂春，金蓮戲書，紫金鎖，重台別，拾玉鐲，拋彩球，烏龍院，都是社會問題的記錄。斬黃袍，九錫宮，打嚴嵩，林冲夜奔，斬李廣，都是不滿意於當時政治的呼聲。說來話長，茲不贅舉。

(二) 創造現實：漢劇本若全如口上面所舉的內容，那麼漢劇的價值便會跌落，而沒有永盛不衰的可能性了。漢劇之所以永垂不衰，當然還有其他原因。即創造現實的思想的並存。這

種創造現實的思想可分社會，政治，教育三方面，茲分述如次：

(1) 社會的：有社會思想的劇本中，有一個值得我們特別標出的思想，就是「男女平等」。中國婦女在部落社會時代之後，就變成了男子的附屬品，失掉了做人的資格了。不過，在西風東漸之前，不光中國的婦女不會自己警覺到這一件事，就是思想界不會覺察出這是人類最不平等的。五四運動之後，思想界受了西洋男女平等思想的刺戟，才發起了婦女運動。可是，在漢劇本作家（無名氏）的思想中，早已把此種思想當作社會問題的主題。不過，他們不是喊口號，貼標語的「運動」起來，而是把自己的思想很巧妙鑲入了戲劇的形式裏面。使人於無意中受到此種思想的啓示。這種思想的根本立足點，是說「女人在能力上不低於男子，且有時較男子為強。」女人既有能力，為什麼必須依附於男子呢？這是任何一個看了劉金定，混火棍，三鼎甲，蓮台山，湘江會等戲後的人，所必然要發的疑問。當這個疑問在一般人的心目中存在着的時候，也就是中國婦女解放的時候到了。

(2) 政治的：中國士大夫政治繼續了如此的長久，階級的壓迫是不容人翻身的，所謂「官大一品壓死人」的痛苦早已存在人的心裏了。壓迫愈大，反抗愈強，因在上者的壓迫而引起「只許官家放火，不許人民點燈」的怨忿。這種怨忿不是「哭訴」與無限度的「忍受」所能撲滅的。這正是草原上的星火，他會慢慢的把草莽燒盡，而現出一個肥腴的平原來的。漢劇本的編者（無名氏）就是一個引火者，他把這種反抗壓迫的思想，都加在了戲劇的身上，叫戲劇

代他向人傳播。像罵盧杞，焚棉山，打鼓罵曹，打龍棚，打平貴，斬黃袍，斬紅袍，打鑿齋，反昭關，九錫宮等戲，把封建社會中人民對上層階級的仇恨都寫盡了。編劇者想使上級恢復了人性，使他們重新認識公理，認識政治上的不平。這種思想的傳佈，也許有人懷疑其力量的存在。但是，當每一個政治局面要崩潰的時候，人民都如火如荼的起來參加新的政治活動，那末必不是受了戲劇的「潛移默化」的德惠呵！

(3) 教育的：戲劇是實行社會教育的工具，其所實施的教育，是「人格」教育：先把一個人的人格建樹起來，而後才能談到齊家治國平天下。漢劇裏不少這裏建設性的教育思想存在着。關於忠勇方面的戲有：盤腸大戰，破洛陽，滎陽城，戰太平，打囚車，射花榮。關於節操方面的戲，有蘇武牧羊，拷吉平，拷寇，斬雄信，太行山。關於信義方面的有：荐諸葛，鳳儀亭，法場換子，擋曹操，古城會，困曹府，高平關，廣平府，棄皇宮。

以上所舉，也許嫌其漏太多，爲了篇幅的限制，不及細論，嗣後得暇，當專文論之。

第三節 形式

內容決定形式，這已是藝術創造過程中的定例了。漢劇的形式，當然應從漢劇的內容上去追求。上節已將漢劇的內容詳細的研究了一下，我們這根據了已得的論斷，再來研究漢劇的形式。漢劇的形式，要可歸納成下列數種：

一、直敘式，直敘式也可叫做一條鞭式，把一個故事的發生至結果，都搬在舞台上先首後尾的一步一步的演出來。其中雖有波瀾，曲折，但均是整個故事的襯托，渲染，只能加重了故事的表現效能，決不能使觀衆起其他的情節的懸測。這個形式，是中國戲劇的基本形式，他和小說的發展形式是最相近的。不過，小說是寫在紙上給人讀的，戲劇是表演在舞台上給人看的；在他們的形式的发展情况是相同的。不光漢劇中利用這個形式的劇最多，在以往的雜劇傳奇，差不多以形式作一切戲劇的規範。漢劇中此種例子也最多，茲以趕桃合牌一劇爲例；

有韓弘道者，老而無子，娶妾李春桃，妻嫉，逐李（第一場），出李，李分婉於林下，苦不能養，有王雜毛者，代收養之（第二場）；王以李子易甥女，以全姊氏（俞門王氏後），姊丈不知也（第三場），俞聞妻生子喜，（第四場）（此爲激起以下波瀾之伏線），韓弘道深感無子之痛（第五場）（形似淡場，實有加速故事進展速率之效用），俞送王雜毛，王銜之，擬揭發易子事，終不忍（第六場），王雜毛告貸於韓，韓慨然允之，且飲以酒，王受寵若驚，無意中將向年易子事告俞（第七場），韓至俞府搶子歸（第八場）（第九場），俞亦至王雜毛家搶已女歸（第十場），後韓子高中，春桃返家，一家團聚，劇本刪而不演。

此故事以韓弘道起，以韓弘道終，前後一脈相連，波瀾曲折雖多，然每場並無橫生枝節情事，所以叫做直敘式。

(二) 倒敘式 這也可以說直敘式的變體，原本有一個很長的故事，在劇的背後，可是不把全部故事搬上舞台，而把全部故事，寫成胡謔詩體的唱辭或道白，叫劇的中心人物，在故事發展至終結時的最後一個場面上詳盡的敘述出來，如大家所稔知的哭祖廟，李陵碑均是。純白口的劇，如審陶大，長亭會是。

長亭會：王良九一秀士，不幸被江洋大盜所攀，解京發招，良妻張氏乞於長亭相會，生離死別，情景至為悽惻，李七見狀，大為感悔，願脫王於難，並托妻兒於李僕陳經，而別。
(第五場)

此劇第一場敘王良陷獄。王僕陳經知主人將解京，奔告主母(第三場)，王良求與妻相會於長亭(第三場)，王妻與夫約期相會(第四場)。直至第五場，才把故事原委說出。此為倒敘式中，名實最為相符之作。

(三) 對襯式 對襯式，本是大場面劇組織中的一種手法，若把他應用在單齣戲裏面，劇情便很少是莊重而嚴肅的了。如雙別窰：

薛平貴曲江河降紅鬃烈馬，唐王討之為後營都督，岳父王允，姊丈魏虎，恥薛出身寒微，連參薛七本，改封為西涼先行，回寨鑿辭別妻王寶釧(第一場)，賄徒海老三，以賭場失意，決意辭家遠行(第二場)，平貴回寨辭別(第三場)，海老三四妻(第四場)，王寶釧送平貴(第五場)。

薛平貴海老三同爲別妻，一前一後，二莊一諧，雖可在編劇技巧方面另成一格，但總缺少戲劇性。還有一種非莊非諧的對襯式。如雙賣武：

梁山泊英雄既散，花榮歸爲農，未幾，死，子名逢春，原與蕭恩之女桂英有婚約，奉命投親，至昊天關，短於資，以賣求助。時阮三爺竊佔昊天關，出而阻之，因而動武，幸倪榮李俊趕至，介逢春於阮，阮以子姪看待之，並厚遇之（第一場），蕭恩殺丁府，投江而死，女桂英流落江湖，至昊天關遇阮，阮擬辱之，不敵（第二場），阮求援於花逢春，棋逢對手，爭不相下，倪榮李俊又至，爲調解，阮始知花蕭爲未婚夫妻也（第三場）。

劇中有阮三爺一個丑角，所以舞台上的空氣，永遠是輕鬆而滑稽的。但劇的背後，仍隱約的暗示出來一個黯淡的沒落的家世，使人仍有嚴肅而淒涼之感。

（四）疊浪式 也叫做推磨式。故事是雙頭雙尾，是同時並行並進的，甲上，乙退，乙上，甲退，一直保持着這種水浪式的一上一下的場子扮演下去，在劇情的發展規律上，和直敘式沒有什麼區別，一爲單線，一爲雙軌。不過在應用方面，大場面的戲是需要疊浪式，而不宜用直敘式。此種形式可以使觀衆得到一個如江似河的一往清順的故事的輪廓，同時也避免了劇情的單調。所以這種形式，也最容易捉住觀衆。如龍鳳環便是此種形式的圭臬：

杭人楊昌，夫人病癒，擬至東嶽廟還願（第一場），蘇州少年趙文芳奉母命來杭州經商，旅中寂寞，間步東嶽廟（第二場）趙文芳廟中遇楊昌女秀英（第三場），趙文芳賣身楊府爲

書僮（易名楊升）（第四場），楊昌以夫人病癒，返任蘇州（第五場），趙僕福回蘇州，誤報少主人溺死。文芳表兄張雲，欺趙母年邁，妹（玉貞）年幼，意圖佔趙氏家財（第六場），楊秀英失龍鳳環一隻於東嶽廟，今始察知，百覓不獲，深恐落於浮薄子弟之手，玷辱名節，悶悶不樂，至花園散心（第七場），趙文芳遇秀英於花園樓下（第八場），張雲擬毒殺趙母，不意反殺已母，誣陷趙母於獄，玉貞代母入獄（第九場），縣令受張雲賄，將玉貞屈打成招（第十場），趙文芳前於東嶽廟得龍鳳，因脅迫與秀英訂白首之約，秀英婢女小屏爲媒（第十一場），秀英與文芳私訂白首，事爲夫人知，唯木已成舟，曲爲成之（第十二場），趙玉貞寄盤，禁婆憐之，收爲義女（第十三場），楊夫人遣文芳歸省，且期以黃榜題名後爲婚，文芳至家，已斃是人非，逐張雲（第十四場），張雲厚賄江洋大盜，攀扯文芳入獄（第十五場），文芳陷獄（第十六場），趙文芳兄妹相會於獄（第十七場）。楊昌歸家爲女議婚（第十八場），秀英知父將悔婚，乃與小屏喬裝爲趙文芳主僕，私奔蘇州訪趙（第十九場），楊昌知女私奔，怒而返任（第二十場），七省巡按龐鳳翔，趙父執也，巡查各省（第二十一場），楊昌回任，得趙文芳於案牘中，恥其爲人，飭縣令沈殺之（第二十二場），楊秀英主僕，途中遇盜，龐鳳翔救之，且序齒以行（第二十三場），龐巡行至蘇州（第二十四場），龐於積案中得趙文芳，疑竇頓生（第二十五場），龐研詰楊秀英，秀英以實對，龐命之代夫仲寬（第二十六場），禁婆白刑期於玉貞，且爲治宴訣別（第

二十七場），禁卒白刑期於趙文芳（第二十八場），楊秀英至父衙喊冤，楊昌拒不理，且逐之；應接踵至，代爲審訊。命秀英至法場救文芳（第二十九至三十場），文芳玉貞至刑場途中（第三十場），秀英救文芳（第三十一場），案情大白（第三十三場），張雲等衆犯伏法（第三十四場）。

（五）長蛇式。這個名子，是借用兵家長蛇陣。名子的意思。所謂長蛇陣，是把軍隊擺成縱行的長蛇似的形勢，專等敵人來攻；若是敵人從前頭攻，那陣勢的作用就像長蛇似的，頭部一動，尾部也就動起來了，首尾合力攻敵人，敵人便無隙可逞，敵人自陣尾攻來，陣的首部也一樣的掉轉頭來一齊攻打敵人。敵人若從陣的側面攻來，陣的首尾便可抱攏來一齊向敵人反攻。這種陣勢是前後左右互爲呼應，使敵人無間可入。陣勢簡單，而自守的效能甚大。戲園上用這個名字還未之多見，我今以之作劇之形式的說明，也許特別刺眼些，所以順便把我自己想借用這個名辭的意思解釋一下。

長蛇式，可分兩種。一種是自首（或自尾）起，首尾永遠互相招應的。還有一種是側起的。兼用意在倒敘追訴，其便利在引人逐步入勝。在遠劇中，此種形式較第一種爲少。如金釵記：張從善之子（張定國）從軍，妻流落周建家中，適周之親翁（邱登高）壽，周貧無以爲禮，周妻請於張妻，張脫金釵以濟之（第一場），邱登高家世中落，擬於壽宴前退婚，邱女風妓不允，邱命僕邱剛殺周建，以脫女（第二場），邱剛持刀至周室，適丫鬟爲周送茶

至門，邱誤殺丫鬟，邱登高因誣周強奸不遂，輒動殺機，送縣（第三場），周子桂生，聞父滯難，奔縣求面父（第四場），縣厚賄縣令，周建屈打成招（第五場），張妻見周冤抑莫伸，奔邱府理論，邱姑慰之，且居之磨房。時張從役於邱府，邱禮遇之，時圖爲報，苦無時機。邱乃以夜殺張妻於磨房委之，張勉強允之。張持刀至磨房，言未數語，夫妻相認，議代周求救於邱女，女以伸冤事委張妻。張妻去訖，周妻星夜來邱府同罪於女，女白布署之事，且留止焉（第七場），女隨周妻歸。邱登高聞女出走，怒。適周桂生持女敘至府求貸，遇邱，邱命僕邱剛殺桂生，桂生急，殺僕（第八場）。時定國公張榮歸，張妻控邱於途，初不知定國公卽己子也，既而相認（第九場），縣以得邱賄，擬斬周，定國公救之（第十場），（第十一，十二，十三均爲過場），張定國判明是非，殺上蔡縣，更爲周邱兩家議和（第十四場）。

此劇初不言張從善龐氏（張妻）張定國之來歷及其關係，而直以周邱兩家婚事爲起點，其劇情之開展，人莫能測。到後來張從善磨房認妻時，我們更何曾想到他們老夫婦有一個定國公是他們的兒子呢？到後來，定國公榮歸時，我們才知道張從善的家世，和他們流離失所，專爲人僕的原因。才知道這齣戲的前頭，還有很長的一段故事是在台後演過了，我們才知道這齣戲是從故事的腰部演起的。這齣戲在結構上很新鮮，但是演出的結果是較任何戲爲壞，推其原因，是因爲我們的一條鞭式的戲劇所訓練出來的觀衆，還沒有受到欣賞新形式的戲劇的訓練

呵！可是，我們不能因觀衆的好惡，而忽略了這種新鮮而巧妙的戲劇形式的存在！

（六）剪貼式 剪貼式是指散演中的一種方法而言。「散演」，是把大本戲中的一齣，抽出來演。可是，被抽出來的戲，並不一定是好戲。這裏所謂剪貼式，同時是全本戲中的一齣，不過，我們所貼的是最精彩的一齣。如玉堂：中「起解」「會審」，義俠記中的「夜奔」，白蛇傳中的「斷橋」，琵琶記中的「描容」，「掃松」等是。這種例子很多，勿庸贅舉了。

（七）散文式 散文式的戲，和散齣不同，「散齣」，是全本戲文中抽出來的單齣。散文式的戲雖也是單齣，但是，不和任何戲有聯繫，而是獨立存在的。如游赤壁，打花鼓，梅龍鎮，文公走雪，教學，小姑賢，看親家，把總上任均耳。

若把這種形式的戲，按性質分起來，還不知有多少種呢。這種戲的最大特點，是在其本質上如散文。雖然同樣有組織，有結構，有戲劇所具備的任何條件；但是，他不是單以歷史或長篇故事爲題材的；而是刺采了故事中最精彩的一段；或直接捉住現實生活中的片斷而大事描寫。其戲劇性不減於大本戲，其結構則較大本戲爲精鍊，緊湊，猶如說教小說之與政治論文在功效上同一價值一樣，所以特名之爲散文式。

漢劇形式種類很多，茲所論者，不過是根據個人所見的三百餘種脚本歸納出來的結果，若有不盡之處，留待後日補綴吧！

討論問題

- (一) 漢劇構成要素及其運用
- (二) 「唱」的「格式」「腔調」「轍兒」的程式
- (三) 「白」的種類
- (四) 漢劇「動作」之特色與平劇之比較
- (五) 漢劇之內容試略論之
- (六) 漢劇之形式試舉例證之

第四章 價值

第一節 教育價值

雖不能說戲劇是爲了達到某種教育目的而產生的，但戲劇中蘊藏着很大的教育功用却是實事。陳明中戲劇與教育一書中，將教育與戲劇之關聯及相發明處，解釋得很清楚：

「娛樂的貪求，可以說是看戲的最初目的，也是人生的共同點；可是人們於不知不覺中，因娛樂而獲慰藉，因慰藉而生感動，因感動而解除靈魂上的孤寂，激起人們固有的精明，於是擴張了同情和理解的範圍，領會到人生與世相的真諦，影響自我的覺醒，促起生活的改變；這裏便有着戲劇的教育作用。」

戲劇在教育方面的作用，當然不是例外，可是很少有人注意到他的教育價值。推其原因，還不是因爲他的價值是像陽光空氣普照在每個人的身上，一般人沒有覺察到他的存在罷了。

他教育的對象，是不分階級，不分差別，不分賢愚的；舉凡是人，都可以直接的接受其教育，他施教的功効，不是分數表，成績單可以估計得出來的。他給予大眾的是一種情感，一個智慧，三種啓示，使大眾直接的去認識現實，追求希望，創造理想。這些東西都是超空間，時

開的，而不像抗戰以來純宣傳劇，是爲教育大衆一個目的而產生的。

漢劇教育大衆的方法，是注以「潛移默化」，使人們於不自知中在生活方面受到了漢劇的影響。藝術不光是反映現實，而且還指示超越的現實，也就是這個意思。

漢劇的教育價值可分兩方面：一是思想方面的，二是教育方法方面的。前者於第三章第二節早已論過了，現在所要論的只注重教育方法方面了。

一、陳述的方法。這種方法最爲直爽痛快，但是缺少戲劇性。像陳杏元罵盧杞，譚衡罵曹操，陳濟罵嚴震直等劇，都是面向着元凶極惡，而破口大罵。在戲劇創作技巧方面，這是最幼稚的方法，可是以民衆教育的立場論之，則是最能收效果的。因爲民衆的鬱憤可藉劇中人的口說出來，如酷日之下喝一盃冷水那樣的令人起一種爽快之感。在積極的教育意義上說，還可引起人的正義之感。所以這種戲，是以民衆爲對象的最有效的教育方法。

(二) 勸喻的方法。這種方法較爲曲折些，在民衆的領受方面比較困難些。可是，此種方法只要一生效，民衆在生活上，在思想上所受的影響較正面的陳述法爲深刻爲有力些。如鞭打蘆花，打灶王，三娘教子，小姑賢等劇，都是以家庭爲背景的傑作，除對於家庭間的某一問題加以揭示外，並指示人們以處理家庭問題的方法。這便較陳述法富於積極的教育價值了。

(三) 諷刺的方法。諷刺，不光在對人作事方面有點欠敦厚，在戲劇中運用起來，稍一不慎，便容易引起某種不良的印象與暗示，以致和原來的施教目的相左。在漢劇中都有不少的戲

未陷入此等厄途，其運用諷譏的方法，靈巧得濃淡適中，而決不會引起任何的不良印象或暗示。如犯夜，教學，反八卦，過關口，吵改嫁等劇，全以社會，政治為背景，用諷刺的方法揭示出社會或政治的黑暗面，且使人鼓起了承認現實，認識現實的勇氣，因此勇氣的鼓舞，就可慢慢的使人進入改造現實的階段上去。諷刺，這種方法，在表面上似嫌消極，可是在劇教實施的効果方面說，那像藏在深山內的火，一爆發出來便會把黑暗驅逐無餘，而現出了燦爛光華的世界！

四、綜合的方法 漢劇在教育方法方面的情形略如上述。若把漢劇一分釐於以上三個方法中，那便有許多劇是無所歸宿的。除掉那些純以滑稽，故事為目的的劇本外，有些劇本是把以上的三種方法參互應用於一劇中，成爲一種綜合形式的劇本，其在教育方法方面的價值較其餘三者爲大，其藝術價值亦高。如廣平府一劇，就其立意而論，應入陳述，可是以丑角爲主演，則應入諷刺。又如演火棍，是以表達「女勝於男」的「反男權社會」思想為目的的，可是以花旦，雜兩種角色演出，便有諷刺氣氛在裏面了。這樣的例子太多了，茲不多舉。

第二節 藝術價值

漢劇是產生於民間的，他是民間的藝術。所以漢劇惟一的藝術價值是「民衆的」。除了服裝是沿襲了崑弋之舊（間有添改的）外，其他，無論言語，音樂，動作，故事，意識，無一不

是「民衆的」。所用的言語（包括唱，白二者）是鄙俚粗俗的，而且帶着深重的地方色彩，你隨便翻開一個劇本，都可證明我的話是正確的。

「將金銀打至在白水莊村，候幼主成了龍椅當三軍。」

「紅漆板置成了精，這是我治國將填不滿的窮坑。」

——以上均見反八卦——

「北國有個蘇武廟，廟內有個王昭君，豪傑馬上用目認，洪羊洞不禁面前存。來在洞門下金鏢，板斧關開遺洞門，一層二層三層進，後面來了焦克明。」

——以上見洪羊洞——

「唬殺我也，唬殺我也，哎呀呀，我只說是算命的異人，却原來是八府巡按董大人在監中受難，得着大人這一封書信，我拚着幾根老筋骨不要，捨命我也要走，我也要走，我也要走——」

——以上見廣平府——

像這些唱辭說白都不是抄襲崑弋的舊文，也不是撥拾文人的牙慧，完全是由民衆嘴裏說出來的。因爲民衆爲自己創造了藝術，當然，這種藝術對於民衆是最親切的，也值得民衆自己去珍惜的。至於那些士大夫說漢劇粗野不堪入耳，而且說漢劇的藝術價值是不足論的，那也由他去罷，時下的民衆只能了解此等藝術奈何！

漢劇的音樂，不，乾脆說漢劇的腔調吧。分西皮二黃兩種，皮黃是來自民間的音樂，在

第一章中已經說過了。可是，漢劇腔調除皮黃而外，還有許多民間的腔調存在裏面。不過，在今日流行的漢劇中，以皮黃爲主，其他的調兒都被人忽略了。如打花鼓中的水仙調，探親家中的笛子調，踢彩球中的小曲，張三趕妻中的噴噴吹腔，大保國中的馬蹄調，這些調子都是原始的民間藝術形式，這些小調當然不是全部漢劇藝術價值的所在。但是，他在漢劇中是表現着民衆所樂而不倦的藝術是什麼樣兒了。同時，也可警惕那些「爲藝術而藝術」的藝術家，使他們在從事創作的時候，而不光以「此樂只應天上有」的態度去落筆，而應當注意到民衆的口胃與嗜好。

談到漢劇的動作，若與梅蘭芳的輕歌曼舞相提並論，當然是瞠乎其後了。可是，梅蘭芳在民衆面前出現，其吸引人的能力，還不如花蘭芳小梅豔吧。這不是說梅蘭芳在藝術上的造詣不如花蘭芳小梅豔，而是說調高和寡的藝術，站在教育的立場去評價，那是不如巴人下里的俗曲啊！

打花鼓的花鼓婆夫婦，打漁殺家中的蕭氏父女，廣平府中李夫等人的身段，在藝術至主義者的眼裏也許覺得落實了一點，其實在民衆的眼裏，則非如此不足以使其驚心動魄。這些戲的長處，不在他的步步落實，而在表演者體會到劇中人的心理變化的深刻，表現出來的動作是那樣的委婉細膩，使觀衆頓起設身處地之感，其感人之深可以想見了。

托爾斯泰 (Tolstoy) 說……

「藝術是人們之間的交通的一種手段。這種交通，與憑藉語言的交通相異的特殊性，在於人們用語言傳達自己思想於他人，人們爲藝術相互的傳達他們自己的情感。」

就以托氏之言而論漢劇，其在藝術的造詣上，已達到了最高限度。

漢劇脚本，一部分是借用了他種劇的，一部分是純粹以民間的故事爲脚本而改編的。如婦人犯，是以重慶方言演出，其故事當然是重慶一帶流行的了。教學，是以西陽方言演出，其故事當然也是產生於沔陽的了。他如老少配，打沙鍋，怕老婆，作狀子，都是以不同的方言演出，其爲各地流行的民間故事，實無疑問。這些劇多半是獨立的故事，結構緊練，言語生動，動作活潑，這說明了江夏一帶社會內部分子的性格。同時也可提醒我們：戲劇的進展雖免不了受時代，社會兩種背景的影響，也使我们意識到：任何時代，任何地方的故事都可編成戲劇，而不受任何成見的限制。一般人常說舊劇是已死去了時代的遺產，其形式限制了內容的發展。其實並不盡然，若以現在的故事而創造新的劇本，亦可因劇本而創造新的演出形式。以上所舉的幾齣戲的服裝，便和一般的歷史小說劇不同，他們一點也不受舊形式的限制。

漢劇的意識，也是民衆的自我的存在的，而不是接受外來的注射與刺戟而起的反應。所以漢劇中的意識是大胆，粗野，而不是從任何社會意識之下蛻變出來的。如反八卦一劇，雖是以王莽爲嘻笑怒罵的傀儡，其實，這齣戲的內面蘊藏着反專制，反封建，揭穿政治陰謀等深刻的意義，這種「指槐罵柳」的手段，在文人的筆下是常見的，可是在專制時代竟有如是露骨的顯

給民衆看，在民衆初次欣賞之後，也許僅是感覺到好玩，但是，那種蔑視帝制的思想却於不知不覺中印在心上了。若是這齣戲在清乾隆時代演出，也許就被禁演了。

又如轅門斬子中，子揭母短一段唱辭，在平劇中就被刪除了：

「曾記得番涼城與兵犯界，他要奪宋王爺錦綉龍台；我的娘在金殿掛了元帥，老嚴親做先行前把路開，兵行在交界所安營下寨，此日裏打一陣收回營來。老娘親聞此言怒發天外，將爹爹綁轅門要把刀開，你的兒聞此言魂飛天外，帶八姐和九妹哭進帳來。老娘親雖准情王法還在，將嚴親打四十叉出營來。想當初娘無有一時忍耐，你的兒焉有這父子情懷。勸我娘休講情請出帳外，小宗保想活命轉世再來。」

總之，漢劇在藝術上的成就，以「民衆的」立場去評價，則知漢劇並非落伍的藝術形式，實在，他在藝術形式構成步驟各方面都是富於前進性的。只要我們不認於成見，不錯估了他的藝術價值，漢劇也會像平劇一樣的爲人所樂唱樂聞的了。但是，欲期漢劇之發達，漢劇工作者應加倍努力，才會成功！

討論問題

(一) 漢劇的教育價值

(二) 漢劇施教方法的比較

(三) 漢劇藝術價值之所在

第五章 結論

第一節 漢劇之今昔

漢劇入京，第一次是在清道光十年左右，第二次是在民國四年。但前人著述中，從未見到漢劇入京的記載（關於「黃腔」「二黃」的記載雖是很多，那是指的徽班）。就此可知漢劇未引起社會或政治方面的注意。

任何一種藝術的建立，必須有一定的社會背景作根據。及至雛形已具，尚須有政治背景為之推動。時下平劇之所以獨盛，決不是偶然的事。

張肖僧菊部叢談：

「前清宮中貴人，於戲學無不淵博，每值宮中傳戲，往往有嘔未及半，內監忽高聲宣諭曰：老爺子諭某句誤矣。則該伶須重唱一過以免責，以是梨園名宿，入供內庭者，咸謹慎將事云」。

又

「孝欽后酷嗜歌劇，晚年尤甚，譚諸西太后次慶，雖強讓鑫培唱連營寨不吉祥戲，亦所勿

顧，可以知之。后嘗編小梨園於內教坊，以內監知音律者任之，尤愛聽讀鑫培侯俊山楊小樓劇，內庭演戲，無該俗則慈心不歡，當時徐頌閣相國，有「狀元三年一個，十三且蓋世無雙」之諧語，及某君宮詞云：「歌舞編成內教坊，日和日日奏霓裳，新來學得譚家調，小部聲音獨擅場。」可想見矣。」

又：

「清穆宗私出宮禁，見梆子班中有演關王廟者，淫褻備至，歸後，強令載澧於暇時與之扮演，載澧不可，穆宗雖怒而無可洩。一日載澧未請假而遲至，穆宗坐旁置劍，面含怒色，擬重責之，幸宗室中人諫阻而罷。」

又：

「德宗擅長打鼓，暇時輒令梨園場面能手，聽其鼓技，有時德宗於皮黃開演時，當衆以將軍令（場面牌名）一枝示人，梨園中人均嘆服之，張南皮稱德宗之詞及打鼓爲第一手。屠敬山太師對人言之，定不誣也。」

所謂「楚王好細腰，宮中有飢色」上有好者，下必甚焉。帝王且如此的愛好戲劇，也難怪乎當時的達官貴人也和梨園子弟相周旋了。

又：

同治隆時，有王伶湘雲，善寫蘭，士人以得其一縑爲榮，吳太初燕蘭小譜一書，卽爲湘雲

而作」。

金台殘淚記：

「人間都說魏三官，豪舉於今見亦難，多少孝廉歸不得，北風珠市淚花寒。」

原註：

「魏長生，至今天下皆稱爲魏三官，豪俠好施，其居西珠市口，傳有某孝廉以貧，偶愁坐其門欄，魏詢知，因留於家，且爲求貴令，得縣令以去。」

達官貴人既不恥與優伶爲伍，所以戲劇得以昌盛，再看社會人士對於戲劇的態度。

梨園佳話：

「皮黃盛於京師，故京師之調爲獨至，販夫豎子，短衣束髮，每入園聽戲。一腔一板，均能判別其是非，善則喝彩以報之，不善則揚聲以辱之，滿座千人，不約同意。或偶有顯者登樓，阿其所好，座客羣焉注目，必致譁然。故優人在京，不以貴官巨商之獨譽爲榮，反以短衣座客之輿論爲辱。矜於慎慎，求不越矩，苟不顛躓於此，斯謂之能，故京師爲伶人之市朝，亦梨園之評議會也。」

販夫走卒，不光嗜劇，且能批評劇，其督導平劇進步的力量是不容忽視的！漢劇既無政治，社會背景可憑，更兼本身缺陷很多，所以限制了進步是必然的。一種背景，不是偶然造成的，尚須漢班伶工早日覺悟，多加反省，方矯積弊方得奏功。

(一)老伶工不輕以技藝示人。漢班伶人有一個最錯誤的觀念，自己在技藝方面有所心得，便視爲自己的專利品，決不輕於傳授給他人，深恐別人侵佔了自己的利益。其實，這是最愚蠢的思想。藝術是注重表現的，只要你把自己的特技表演出來，就有被人學會的可能，那說到什麼祕不祕呢！這種思想影響了漢劇藝術的進步很大。一種藝術必須經過若干人不斷的研充與實驗才能有進步，若是把自己在藝術修養方面的一點收穫，用之爲自己殉葬，那麼後代學藝術的人無所承繼，個人又無發現的天才，藝術不光不能進步，反而日形退步了。若想把漢劇的藝術價值提高，漢班伶工則須先根絕了這種錯誤的思想！

(二)無堅固的團體組織。團體可以輔助一種事業的發展。可是，漢劇雖有公會之設，而組織的不健全，未能發揮其權能——推動漢劇進步。漢劇團體及伶人個人的權益，都未能爭取到合法的保障，以致影響了漢劇之發展。

(三)無永久的訓練組織。舊劇是以科班爲訓練的機關，漢劇科班成立的日期很晚，況且只辦了天，春，長，順四科，所造就出來的演員很有限，以致無法補充老伶工凋謝的損失，漢劇日趨衰微，此一原因爲最大。

(四)言語的不同。漢劇用方言，固然可以保存了地方劇的特色；可是，也適足以限制了牠的傳播區域。漢劇的唱，白中多土音，外省人聽不懂，當然是如情如理的事，就是湖北人，也常是甲地人聽不懂乙地人所演的戲。譬如武漢一帶的漢劇唱白中，多雜北平音，沙市宜昌的

漢劇中，則雜有四川音。襄陽樊城之漢劇中，則有河南音陝西音，安慶黃州之漢劇，才是正確漢劇的標準音，這些不同的語音，也限制了漢劇的發展。

(五) 伶人行爲不檢：中國社會向來是輕視伶人的，一般伶人在行爲方面不加檢點，這不光影響自己的人格，而影響劇藝的發展的地方更大。漢劇班的伶人，尤其坤伶，不以技藝爲職業，反而以色相博衣用；人多不以欣賞藝術爲觀劇之目的，反而以劇場爲投桃報李之公所。漢劇有如此觀衆，而想藉其督導之力而提高藝術價值，誰其能信。

以上不過撮舉漢劇積弊之顯而易見者，其漏略之處，則有賴於漢劇伶之自我檢討工作了。

第二節 漢劇的改進

武漢是四通八達的商埠，五方雜處的人海，各方人對於戲劇的嗜好不同。京派的戲在武漢唱過，海派的戲也在武漢搭過舞台。土腔土調的漢劇在唱、念、做、打方面遠不如京劇；在聲容花樣方面也不如海派戲來得熱鬧，盟主資格旁落倒成了很合理的事了。漢劇應速自振作以挽此行將頹頹的局勢啊！可是，年來漢劇界不惟不發憤爲雄，反而撥拾京班海派戲的唾餘，專意從事枝節的摹仿，以致把自己的本來面目都弄模糊了。

我並不反對漢劇學法他種戲，而是說漢劇不應當無限度，無標準的生吞活剝的徒學他人之皮毛。譬如京班的古裝戲，是民後才盛行的，這種戲是產生於中國思想界得解放後的，此種服裝

的製造的目的，和故有的行頭完全不同；舊戲裝束根據守社會內部各階層的性格製定的，古裝則是根據戲中人的個人性格製定的。若是用古裝去演老本戲，無異是存心破壞一劇的統一性。漢劇可以製新服裝，但須先找到本身的理論根據。漢劇學海派的燈光布景，在事實上也可以辦的到，但是，漢劇却已忘了自己的社會與時代背景，而往學海派的皮毛，所以把自己弄得人非人，鬼非鬼了。這樣的摹倣，在熱於戲場沿革的人當嘆「廣陵散」矣！就是單純的以欣賞爲目的的人看來，也覺得漢劇是東施效顰徒滋笑柄了。

不過，近年來漢劇在摹倣方面也有不少成就。譬如場面上的鑼，鼓，鈸便是借用平劇班的，這可說是一種試驗，而不覺得單純的摹倣。漢班的鑼，原是和平劇班文場用的鑼相似，堂大，音緩，在文場戲裏比較協調些，若用在武場戲裏則覺得他缺少剛，堅之聲了，兩種鑼各有長短，漢班把一面宜於文場用的鑼送給平劇班，平劇班也把一面宜於武場用的鑼送給漢劇班，從此兩家各有兩面鑼，文武咸宜，真是一件最聰明的事。再如鼓，漢班用的鼓，名爲腰鼓，上下短粗，中不凸起，如腰，音低而緩；平劇班用的鼓，名腔鼓，上下細長，中凸起，音高而剛，緊打慢唱，於文武場無不適宜。今漢班棄腰鼓而亦用腔鼓了。更如鈸，漢班所用的鈸，大如京班的鑼，葉薄，音碎，今所用者爲平班的小鈸，其聲剛而戾，較能刺戟人的聽覺。就漢劇整個場面而言，今漢劇場面的打法較古時爲快爲高。這樣一來，可以挑動觀衆的注意力，振奮劇情，這樣的摹倣，不惟無損於漢劇的本然價值，並且能增高其藝術的價值了。

漢劇這樣枝枝節節的摹倣，雖然也有不少的成就，實際上這只可說是偶然的收穫，因為這些截長補短的改良方法，實無系統的理论根據，若想使漢劇進化爲高尙的藝術，還須從其根本立足點着眼。茲就所見，臆述如次：

(一) 統一語彙 前節已經說過，漢劇所用的語言不同而影響到他的進步。把話掉轉來說：若想使漢劇進步，則須造出一種統一的漢劇語彙。這裏說的語彙，當然不是指的國語的語彙，而是就湖北語言的系統中，找出他們相同相似的語彙，把他應用在漢劇唱，白中。這樣的漢劇，在湖北可以無人不曉，外省人可因此語彙的介紹而仍然懂得漢劇。平劇之所以能流行全國，得力於語彙統一一個條件的地方是最大的。誰都知道平劇語彙並不是純粹的北平語，可是觀衆並不因此而非薄平劇，也就是因爲平劇語彙與北平語彙各自獨立存在了的原故。

(製造漢劇語彙，也有一個最簡便的方法，就是根據漢劇班口授的劇本，一字一句的把「字」「辭」詳細的整理一下，找出一個組織系統，把「字」「辭」統一化了，那就是一部最適用的漢劇語彙了)。

(二) 嚴肅工作態度 「世界一大舞台也」，這是一個人大把人生當兒戲的看法，這樣的人在世界上也許可以避免了許多苦惱。但是，人類社會的進步，決不是這些人去推動的。可是，以前從事劇藝的人，常是把人生當作劇中人去對付，只知「今日有酒今日醉」，那管「明日愁來明日愁」。生活是拉場，浪漫，有時連胡作非爲的事都作出來，以致引起社會的反感與

鄙棄。從事劇藝的人員先失了社會的力援，劇藝的改進更是無從說起了。從事劇藝的人，第一應當改變生活態度，應當把戲劇看成是一種事業，至少應以之爲職業。在工作性質上雖不同於士農工商，可是在社會事業方面的意義，戲劇工作者所負的責任誠任何一界的大！我們不光學習藝術，同時還要創造藝術。對於人生，對於工作，都應當以嚴肅的態度向之。個人的社會地位，漢劇的價值，才能慢慢的提高起來。

(三) 加強訓練 練習是創造的基礎。一種藝術進步至至高至美的境地，不是全靠了幾個人的天才，而是靠了有志於藝術的人的孜孜不休的練習。漢劇在練習方面沒有注意，成科班的歷史甚暫，訓練出來的人也有有限。漢班中有幾個傑出的人物，大半是靠了自己的努力與天才，而不是因受了有系統，有組織，有歷史的訓練的結果。一種訓練機構，不光是衣鉢的傳授，同時也是保存藝術，創造藝術的不二環境。漢劇名伶技藝及腳本的失傳，其最大的原因，就是因爲漢劇界對於訓練組織太不注意了。若想做漢劇進步，應首先注意到這件事。

(四) 採用新劇本 漢班伶工總覺得新編劇本不合乎舞台的要求，拒絕上演。這不光拘束了漢劇藝術的發展，同時也忽略了時代背景是藝術成功的必然條件。反觀平劇名伶都有爲他個人編的新劇本，唱演起來，一樣的博得觀衆的喝采，一樣的爲觀衆所好而不倦。這可以說明平劇之所以日被社會所稔知，此亦爲其最大因素。

復次，漢劇若想在音樂，服裝，工藝各方面求進步，根據新劇本的要求而改良音樂，服裝

，工藝，也是一個最經濟的手段。不知漢劇，曾注意到此點否？
以上所舉各點，不過是具體而大者，其細微節目，則非片言數語所能盡的了。

討論問題

- (一) 漢劇衰微的客觀原因
- (二) 漢劇衰微的內在原因
- (三) 漢劇徒學他種劇皮毛所食的惡果
- (四) 漢劇場面與平劇場面的溝通實例
- (五) 復興漢劇的方法

三十二年，元月，二十日完稿於北碚國立編譯館。

參考書目

- 杜穎陶二黃來源考
廣前中國戲劇概論
華蓮圃戲曲叢譚
王光祈中國音樂史
清道光邠門雜詠
封至樸陝西四年来之戲劇
李斗揚州畫舫錄
天柱外史皖優譜
歐陽予倩談二黃
王夢生梨園佳話
穰亨甫金台殘淚記
吳太初燕園小譜
留春閣小史聽春新詠

參考書目

羅摩庵老人懷芳記

伍子胥批隨園詩話

青木正兒中國近世戲曲史

周貽白中國戲劇史略

曼殊震鈞天咫偶聞

謝章铤賭棋山莊詞話

耐得翁古杭夢遊錄

無名氏建泉子

周密齊東野語

王阮亭古夫子亭雜錄

梁紹王兩殿秋雨盦隨筆

楊懋建京塵雜錄

沈太侔宣南零夢錄

吳自牧夢梁錄

杜善甫莊家不識句欄套曲

王芷暉清昇平署志略

賈仲名對玉梳

李好古張生煮海

無名氏薛范叔

春風館主由漢劇落後之原因談到十行

楊鐸漢劇十門脚色及其各項伶工

拙翁漢劇撫談

周貽白中國劇場史

老舍通俗文藝的技巧

日本辻氏中國劇

中華新韻

徐文長南詞斝錄

李漁閒情偶寄

王驥德曲律

周憲都域記勝

陳明中戲劇與教育

托爾斯泰藝術論

參考書目

漢劇

張肖僧菊部叢譚

徐慕雲中國戲劇史

劉江中國戲劇

劉復中國俗曲總目稿

玩花主人綴白裘

中華民國三十四年九月初版

(33208 熟)

社會教育輔導叢書
戲劇教育類

劇一冊

鉛版熟料紙

定價國幣壹元柒角

印刷地點外另加運費

版權所
翻印必究

編著者

閻金鏗

主編者

教育部社會教育司

發行人

王雲五

印刷所

商務印書館

發行所

商務印書館

