

戲曲音樂叢書

皮黃文學研究

第一編

傅雪樺

中國戲曲音樂院研究所編

著者 徐凌霄
主編者 金悔廬

戲曲音樂叢書

皮黃文學研究第一輯

世界編譯館北平分館發行

皮黃文學研究第一輯目錄

緣起

述概篇第一

引言

- (一) 皮黃文學之定義 一
- (二) 從文學說到戲曲 九
- (三) 從戲曲說到皮黃 一九
- (四) 皮黃之派別 二五
- (五) 本篇總結 四二

析詞篇第一

(一) 引詞

四三

(二) 煞詞

五一

(三) 承詞

五九

(四) 獨叙詞

六三

(五) 對語詞

六七

(六) 背叙詞

六七

結語

六八

音節篇第三

(一) 長短句與排比句之演進

六九

(二) 「音」節二字之分析

七四

(三) 音節與字句之關係

七七

(四) 音節字句須受意識之控制

七八

- (五)皮黃之最大優點——按節行腔 八〇
- (六)嗟嘆字與音節之變幻 八三
- (七)字隨「音節」而分正襯 八五
- (八)由四言五言六言進到七言 八六
- (九)七言之各式 八七
- (十)李白杜甫詩中之證例 九二
- (十一)七言進於十言——「過門」爲音節之要素 九五
- (十二)崑腔之大病態 一〇〇
- (十三)「過門」之分析——「暗過門」 一〇一
- (十四)十字句與十字格 一〇四
- (十五)十字格之變化如何 一〇九

雅俗篇第四

(一)「生」與「熟」

一一九

(二)「深」與「淺」

一二四

(三)「正」與「訛」

一二九

(四)「粗」與「精」

一三二

(五)「潔」與「穢」

一三六

(六)「公私」與「高低」

一三九

協進篇第五

(一) 歌曲構成之三要素

一五二

(二) 唐代詩人與伶工之互相倚重

一五三

(三) 詩人之詩若唱做皮黃則如何

一五五

(四) 陳彥衡與譚鑫培

一六一

緣起

先是鄙人在各報戲劇專刊發表「劇體文學」之意見，雖係崑黃合論，但以崑腔曲詞地位本較優越，未免有側重皮黃之處，此論爲金梅翁及介弟子敦先生所賞。許志平兄一日特語予曰：皮黃實已占領最普遍而合於劇場實用之優勢，然而文人之著劇曲史輒曰宋元，雅人之談聲調，講高尚娛樂者必曰崑腔。雖流連於戲院，沉醉於金鎖記玉堂春者大有人在，而一涉於學者之案頭，高明之講座，輒復卑之無高論焉。此其顯然的矛盾，莫名其妙之畸形，徵吾子孰爲解其惑者。梅翁曰：方今之世，文學定義大有變遷，自白話文盛興，民間文學，市井歌謠，小說評話，皆有「撥雲見日」之運會。獨此皮黃一道，舊文人目爲俚詞，新文人又不措意整理，而皮黃蓬蓬勃勃之優勢，依然瀰漫於全國，是必有其致勝之道。舊文人之卑視，以其素日以高文典策爲城社也，猶可說也。新文人既已提倡民間文學，力斥雅人之以艱深文淺陋，獨於此博大恢宏之皮黃劇曲，若無觀焉，則不可說也。是非不欲也，有所不能耳。予既有所見，其必始終努力有以明之。子

敦之手書曰：此爲絕學，公爲當今此學權威者。弟近撰本國文學史，關於文學變遷之意見，以爲一切文學之體製，無不起於民間文學，由詩騷以至詞曲，莫不皆然。妄臆以爲崑腔以後，皮黃繼起。異日皮黃體製之三三四句調，或當爲新文學之基礎。惟是此等句調，從前以爲皮黃所獨有，最近偶閱楊升庵廿一史彈詞，其句調通體爲三三四，似與皮黃有關，此中流變，望公有以明之。

以上諸公見敦及屬望之雅意，使下走不能不興奮努力。於此須要聲明者，凡一種事物之興衰，內之在乎此種事物之本身有無成立特殊的品位之可能；外之在乎同情於此種工作之哲人志士，能否通力合作，齊心提倡促進。故如白話文學之初興，雖共知胡適之博士爲開山之力士，而非五四時代最高學府諸大教授，各方學者，同志青年之如饗斯應，百般吶喊，對於古典文，風雅文之一致批評，連珠砲發，亦無以震撼一時之耳目，改變積重之空氣，而奏一新壁壘之豐功。年前滬江大學曹聚仁教授曾投函曰：閣下所提倡之劇體文，確有見地，甚表同情，但恐知者無多，難於通行云云。鄙人當復函曰：拙作惟以求得真理爲目的，不計和者之多少，亦不問推行之何若。先生既表同情，即是莫大之慰勞。那怕舉世中只有一二人注意，或竟無一人置辨，

只要確有此理，亦可自安心靈。此鄙人與文化推行家立場不同之處也。現將「皮黃文學」說明部分之要點列左：

- (1) 文學之定義。
- (2) 文學與文詞。
- (3) 文學與劇曲。
- (4) 詞曲與劇曲。
- (5) 崑腔與崑曲。
- (1) 崑士腔 (2) 雅化崑腔 (3) 並製崑曲 (4) 士崑腔
- (6) 亂彈與崑腔。
- (7) 亂彈中之二黃——西皮——梆子。
- (8) 十二黃與雅二黃。
- (9) 崑黃盛衰之關鍵。

(10) 崑黃之優劣。

(11) 皮黃之結晶時期。

(12) 皮黃之衰落時期。

(13) 皮黃應否訂譜。

(14) 京朝派皮黃與鄉土派皮黃、海洋派皮黃之比較。

(15) 詞人與伶工之合作。

(1) 隨意的。(2) 專門的。

(16) 皮黃之文詞、句法、音節、韻脚。

(17) 今後之皮黃。

以上皆爲應特別注意之點，或合論，或分叙，視行文之便利，故篇目次序，不全以上列之條目爲準。擬每篇發揮一題，最後乃綜核而釐定之。

皮黃文學研究第一輯

述概篇第一

楊掌生云：

「春台部蓮生演孫夫人祭江，低迷淒咽，哀感頑艷，惜其非南北曲也，不登大雅之堂。」
又云：

「胖雙秀——三慶——不習崑腔而發聲迥亮，直可遏雲。祭塔一齣，尤擅勝場，每當酒線燈紅時聽之，覺韓娥雍門之歌，今猶在耳。開元末，許和子入宮能變新聲，高秋明月，台殿清虛，喉轉一聲，響傳九陌，此之謂矣。」

這幾句話，充足地表徵著「雅人們」對於崑黃的觀念，同時也就証明了黃劇的優劣。不是南北曲就不能登「大雅之堂」？好在戲場裏，本不一定高攀「大雅之堂」，只要「哀



威頑艷」「響傳九陌」也就够了。

不但雅人們有此成見，即提倡「白話」王張「言之不文其行乃遠」的胡老博士，亦有些瞧不起「俗劇」「皮黃等等」。

他的五十年來中國人之文學裏說：

二千年之中，貴族的文學儘管得勢，平民文學也在那裏不聲不響的繼續發展，漢魏六朝的樂府，代表第一時期的白話文學；唐代的白話詩和禪宗的白話散文，代表第二時期的白話文學；五代的白話詞，北宋柳永，歐陽修，黃庭堅的白話詞，南宋辛棄疾一派的白話詞，代表第三時期的白話文學……；金元時代的白話小曲，白話雜劇，代表第四時期的白話文學。明朝文學又是復古派戰勝了。八股而外，詩詞散文，都帶着復古的色彩。戲劇亦變了又長又酸的傳奇了……

到這裏，在一般的意想，以爲他既然把傳奇加了「又長又酸」四字，則下文當然可以拈「不酸不長」的皮黃劇本，表揚表揚。誰知不然，他說戲曲到此戛然而止。以下就接上「

但是白話小說進步了。」一轉一轉到小說上去，而皮黃劇本梆子劇本等一概不提焉。這裏頭的原因，雖然作者不會說明，但可以拿劉半農博士的話作一旁證。大概新人們的意見，以為現在的皮黃劇在劇場上勢力太大，不便再為表揚，真要提倡劇曲的文哲文學，那是要推話劇為正統的。至於舊的，亦只好限於漢魏樂府，金元雜劇。明以後傳奇固應打倒，皮黃俗劇亦應推在一邊。這個推想，就種種方面看來，大致還不甚錯誤。然而劇曲者，劇場之歌曲也。是非非，大眾自有公論。雅人新人們的話，是不能完全作準的。謂予不信，請觀以下之輿評。

高腔：

『後台鑼鼓響連天，面赤筋粗喊未完。衆人閉目搖頭贊，今日來聽戲，有緣！』

崑腔：

『車前子』

秦腔：

『秦腔梆子出山西，個個登場似木雞。』

皮黃：

缺贈

前有崑崙，後有梆黃。稱劇曲中之四大。崑爲南曲之變，高乃北曲之遺。能登「大雅之堂」，奈不理於「大衆之口」，至與秦腔梆子同遭訶詈。惟皮黃獲免於多數之誅伐，亦可以稍雪「大雅不道」之耻乎？此種輿評，皆發於內心之所欲發，不假雕飾，不勞考訂，率意徑情，勢猛於奔潮，力勝於強弩。在當時爲皮黃克振之巨援，在今日亦可以給予研究皮黃的人以多少之興奮，故錄之簡端以代引言。

(一) 皮黃文學之定義

我在劇學月刊第三卷第三期上寫過一篇「案頭人與場上人」，並在那篇的末尾，附錄一段「皮黃文學研究大綱」。實在那篇「案頭上與場上人」，亦就是「皮黃文學研究」的一部分，

亦可以算它是整個師團以外的混成旅。現在要寫皮黃文學的正文，須要預先聲明者，「皮黃」而與「文學」聯綴成一名詞，而且要證明它的確有一種地位，比寫一篇「駢文散文」或者「白話文學」或者「普羅文學」要煩難些，並不是說「皮黃文學」一定怎樣高深有價值，而且這不過一種初步的工作，有無成績，乃至工作至什麼地步，都不能定，豈能遽然說到高深二字。所謂煩難者，正是因為別的文學都有基礎，不論那一派的作家或研究家，都有些「現成天下」。例如普羅文學，不論他的價值怎樣，總是經過碧眼先生們的基本建設，系統研究過了。中國或日本的時代名流，照方開藥，就圖設色，來個順理成章。不愁不鴻篇巨幅，滿滿騰騰。而皮黃文學則前無可因，旁無可襲，既不能把名伶腔調說唱，或者把戲詞念念道道，就硬說他是文學。但亦不能脫離戲詞劇本唱腔聲律而去憑空創造一種皮黃文學。無非把現有的材料，自涵的真理，自有的生命，給他整理，闡明出來。只這點披荆斬棘，撥霧見天的工務，已經不是隨便一說或照套一叙所能辦了。所謂煩難者此也。

我們知道無論甚麼學問或藝術，開宗明義，必有「界說」，亦就是定義，把性質，內容，組織

等項簡括說明，它是甚麼樣的東西？與其他相類的東西作何區別？先認識明白了，有了基本觀念，然後，分類，按序一步一步的細論深求，才能有條不紊。但「皮黃文學」的界說，不能像別的文學，科學，那樣容易寫出。因為以前無人研究，所以無從搜輯某前輩某往哲的界說，以供依據或補充改造之用，所以求得「怎樣定出界說？」一個問題，已需要相當的考慮。現在暫且分為兩方面各定一個界說。

(一) 『藝術化的社會文學』

(二) 『戲台上的立體文學』

前者是就文詞一方面大略規定的——（文詞包括歌曲念白兩部）後者是就整個的戲劇及一切表現的方法規定的——（即動作，穿插，音樂，設備等等）後者按常例說，自然應該算它是「藝術」，不應說文學。但我個人素日，常有一種僻見，覺得文學的廣義，應當不限於紙上平面，聲調語言文字之間。尤其戲曲文學——（不祇皮黃）——那的確應該認為立體的活動的文學。因為戲曲究竟是屬於文人學子呢？是屬於伶工戲子呢？這個問題，不但中國向來缺少

討論，即西方研究戲劇的先生們亦常常感到扞格不通，平日只知拿文學的本領來寫劇，到了實際試驗的時候，才大聲吶喊「劇本要舞台化」。而演劇的一方面——尤其中國的伶人，覺得台上的藝術表演是自己的事，編劇修詞則是文學先生們的事，如是永遠成了隔膜。欲救此弊，須要先改正觀念，認識戲台上的一切都是文學，知道文學不一定是文字，不一定有聲音。那裏，寫劇本的時候，才不至於尋行數墨，按拍填詞，把紙面工夫作為其事已畢。你看現在各學府裏不是常有西洋的戲曲文學講座嗎？現在表演話劇的劇場，可以說一個也沒有了。可是西式的戲曲文學倒是洋洋盈耳。他們是文學院或文科的老板？所以講戲曲文學，不過列為文學之一支，作為講台上的點綴，課表上的美飾罷了。至於戲在那裏，這些文學在那裏表現，他們根本以為「不干我事」——（那是藝術）——。照這樣下去，戲劇只要有講堂有案頭就好了。可是又何必題到「戲劇」呢？新的如是，舊的又何嘗不然，漢魏樂府，元曲崑曲傳奇院本製譜填詞，僅多名流在那裏揚風扞雅，高座雅言，可是戲場裏早已「廣陵散」了。事實上是漠不相干，戲曲又焉能與戲場發生關係，不與戲場發生關係，又算的了甚麼戲曲。

所以欲使中西名流改正觀念，知道戲曲文學不是文學的附屬，亦不能與戲台藝術此疆彼界，各不相干，必須立名「立體文學」，「戲台上的文學」。而戲台文學，又必須推舉皮黃文學來當此重任，因為皮黃文學非在戲台上不能表現出來，那才是戲曲文學的正宗。假如照現在的情形，只把莎士比亞或易卜生或其他現代劇曲作家，或元曲或崑曲等等來代表戲曲文學的話，只恐名流學子們愈提倡，戲台上愈慘淡。圖書館裏的展覽愈豐富，戲場上愈無人過問。這並不是說那些新的高的雅的東西自身與戲台無干係，乃是說那些提倡高雅的先生最容易忘了戲台。所以為喚起「戲曲文學不離戲台」的注意，不能不借用戲台文學之名詞，不能不用皮黃文學來打頭陣！

皮黃的本身，有不滅之優點，皮黃之使命有如此重大，是無疑義的。以上兩個定義，只說暫定者，因為將來字面上或者有須修正的地方，非謂根本有何問題也。

把一個「面生可疑」的「皮黃文學」說得如此鄭重，當然要把重重關係，細表一番。所以現在分爲以下的幾層：（一）文學（二）戲曲（三）皮黃。不說文學，不能明瞭戲曲的地位，不說戲曲，

不能清出皮革的特性。即是無以顯明「皮黃文學」聯綴成一名詞的理由。

(二) 從文學說到戲曲

文學的定義，中西新舊各派各家其說不一，有以藝術爲本位的，有以人生爲王腦的，有道的，有王義的，有重「美」的，有重「質」的。現在且不去論他們的是非得失，且照常識上說說字面。文字學，文章原理，行文法則，文學的作品，都可以叫做文學。照西文 *Literature* 一字而論，亦有文字之學，文章法術，一切詩歌散文等項作品，種種解釋，而習慣上則常是指著作品。只要寫得一手好文章，不愁旁人不恭惟你一句「文學家」。文章之代表文學，如同畫出來的圖畫，響起來的音樂，只要中看中聽，則立時可以享受「美術」之榮譽。所以此處亦暫且從俗，指着作品說話。

精神與技術作品是需要「技術」爲工具，尤需要「精神」爲主宰。有了某一種的精神，又能運用技術去表現出來成爲形式，形式與精神相附麗，可合而不可分。正如有了四肢五官形骸

臟腑，必須有靈魂，才成得一個人，人之優劣，即依其靈與肉之高下而分。人人寶愛各個的靈魂軀殼，正如文學家各尊其精神與技術，於是派別門戶之見，由此而起。

中國舊時文派之爭，以古文派與詞章派爲最顯。古文派亦名桐城派，方姚吳馬，人文極盛，祖述三代兩漢，憲章唐宋八家，屏絕駢儷。韓退之文起八代之衰，「文以載道」，是此派的宗旨，亦就是他們所以永占優勢的大原因。中國第一偉人曾文正公說天下文章在桐城，並不專指技術而言。此外一般的誦學家知識界，總覺得古文的身分高些。但駢儷之文則乾嘉時期亦極一時之盛，四家文采，炳耀一時。可都是努力於製作，並不注意到整理宣傳，直到儀徵阮氏文言說出，主張偶文韻語爲文學之要素。他的「鄉後學」劉光漢氏——一名師培——從而引申其說大張旗鼓，把語，言，文，字，書冊筆札，文章，文辭，文筆在他所著的文章源始，論文雜記裏一層一層的解說非常清晰。引證經史子集，反覆辨論，亦復頭頭是道。而歸結到「文也者，經史之外別爲一體者也」一句話，這可以說是他對文章體裁的結論。經史之外一切子集中單行文字及桐城十三類中之書說，論辨，雜記，傳狀，詔令，贈序，碑誌，傳狀等等，在他的眼中無非是語言筆札，

演說的記錄，不能算是文章。所以說「賦頌箴銘源出於文者也，論辨書疏，源出於話者也。」荀子成相篇墨子經上下篇屬於文。莊列孔孟商韓皆屬於話者也。」姚姬傳說「孔孟之道與文至矣！連柳子厚亦不過」可以爲其至，而不及至。」桐城老板推遵孔孟的至文，直是與天無極，百海朝宗。而儀徵老板則竟以「屬於語」三字，屏於文學之外。至於姚先生類纂裏箴銘詞賦頌贊，哀祭四類，雖與劉先生所舉「賦頌箴銘源出於文」大體相符。而姚氏在辭賦的條目以下都加了一段說明云「昭明文選，分體碎雜，立名多可笑者，後之編集者不知其陋而仍之。余今編詞賦，一以漢略爲法。古文不取六朝人。惡其靡也！獨辭賦則晉宋人猶有古人韻格存焉。惟自齊梁以下，則辭益俳而氣益卑，故不錄耳。」

桐城老板對於六朝文的總評是個「靡」字，尤其齊梁文以下文加上「俳」「卑」二字，於昭明文選則笑之曰碎雜，於是把儀徵派所認爲文章的主體——（偶，韻）——詞章時代的晶期——（六朝）——用「雜，碎，卑，靡，俳」五字輕輕的合決了。儀徵老板焉得而不大動肝火呢？他的文章源始裏有一段顯然是抗戰式，他說「齊梁以下，四六之體漸興，以聲色相矜，以藻繪相

飾，靡不纖治，文體亦卑。然律以沉思齡邁之說，則駢文一體，實爲文體之正宗。降及唐代，韓柳嗣興，始以單行易排偶，由深趨淺，由簡入繁，由駢儷相偶之詞，易爲長短相生之體，與詩歌易爲詞曲者其理相同。昔羅馬文學之興也，韻文完備，乃有散文，史詩既工，乃生戲曲，而中土文學之秩序，適與相符，乃事物進化之公例，亦文體必經之階級也。韓柳之文，希蹤子史，傳誌碑版，亦媲美前賢。然繩以文體，特古人之語，而六朝之筆耳。這一段把齊梁文體之卑亦承認一下，把韓柳之美亦恭惟幾句，立論不失爲公，只對於文筆之分，正統之辨，都是堅持不撓。所以以下就力闢桐城正統之說，而引證凌次仲的話以文選爲古文正，的與阮氏文言說相符，推舉北江容甫西堂其年爲一，文章正軌賴此僅存。」那是彰明較著的正名定分了。他在論文雜記一篇裏，於痛駁「昌黎爲宗」「古文爲統」之後，更狠狠的下了一句結語是，「世有正名之聖人，知言之君子，其惟易古文之名爲雜矣乎！」

以駢文爲「正軌」以古文爲「雜著」，這自然是古文家所不肯承認的。但是古文的優勢，始終不爲駢文所奪，這還是那句話「文以載道」的關係，比起選派來，較爲「言之有物」羣衆心

理上總覺駢儷詞章，無非風雲月露，無關宏旨。而梅伯言諸人所說駢儷之文，詞浮於意，則爲技術問題之不滿，亦是實情。鋪張是詞賦的特長，簡鍊深沉，得奇偶相生之妙，則不如散文之自由敏活，乃句格文體之所限也。

劉師培的文學實在够個成分，章太炎說他是中國的惟一的「讀書種子」，似稍爲過譽，然而不失爲專深的研究者，但身分總比不上吳摯甫。張百熙親自衣冠登門請吳摯甫接任京師大學的總教習，說「爲天下求人師。」這個分兒，正像法門寺劉瑾「真够賤的」而劉師培雖被端方聘入幕府，體貌不差，究竟比起「天下人師」來差得多了。嚴幼陵文學不壞且通習西哲之書，把譯的天演論求教於吳老先生，吳老先生亦就狠不客氣的勾勾抹抹，嚴幼陵還非常佩服。這在劉師培恐怕辦不到，而且嚴幼陵根本就不去請教詞章一流，在這裏可以看出兩派的地位之不同。

其實吳摯甫亦不過是個文人，當張百熙向他苦苦哀求的時候，他也會誠懇的說明，大學堂不專靠中國文學爲主，自己的西學科學是門外漢，所以要到東洋去考察考察。後來他到東

洋去了，日本人對他還是很鄭重的歡迎著。若是劉師培去的話，歡迎亦許有之，只怕未必那樣肅然起敬。這個道理，也不外乎師培所說兩宋鳴儒喜言道學，昌黎所言適與相符，遂目爲文能載道，實則昌黎言理之文所見甚淺，何足載道？這話固然不錯，然古文家既以載道爲原則，以與講學相附麗，則思想，質料，自然成一博探深求之局度，而駢偶家之豐富，則太半是美的方面居多，吾人把古文家的作品與駢文比較，總覺得古文比較是豐於質的。思想，情韻，也都有些靈敏深刻的佳處。此即技術與精神交相爲用而精神應爲技術之王宰之說也。

章太炎雖與劉師培爲文交密友，但其持論則頗不相同。他分（一）文理（二）文辭（三）文字三類，皆爲文學。以說文爲根據——分析文彡二字——文即郁字，文之有采者。凡文皆成文，而文不必皆彡。這個解說，比師培來得細。又說昭明文選，無韻者亦自不少，過秦論入選，而漢晉樂府反在所遺，是自亂其例。這與姚姬傳所指分體碎雜，可云所見略同。「俳」體文中，獨遺樂府，亦許是小道又看不起小道了。如此纂樂府者，可以遺詞曲，而捧詞曲者又必然遺俗劇矣。階級森然，究不知誰爲大雅，思之可笑。

章太炎對於「文學」的解釋很多，範圍極大，文理，文辭，文字之外。又說文者包舉一切，故有「成句讀文，看「不成句讀文」。成句讀文內分有韻無韻，不成句讀文則表譜，算草，簿錄，地圖，雖不得謂之文辭，而不得謂非文學。文學領域，到此地步，可以說是廣大極了。然劉彥和文心雕龍所說「玄黃色雜方圓體分」「日月壘壁，山川煥綺」「龍風藻繪」「虎豹炳蔚」「雲霞雕色」「草木實華」「林籟結響」「泉石激韻」「形立則章成」「聲發則文生」。歸總起來，都是「大塊假我以文章」那更是廣而且廣，大而更大了，廣大如此而無提及戲台文學，立體文學者，亦憾事也。

民國以後，有新文化之勃然而起，文學革命，發動於號稱最高學府之北京大學。創作歐化文，語體文以外，小說，歌謠之白話文，方言文，亦都受超度，提高地位。文學至此生極大之變化。古文，駢體都在被打倒之數。而劇體文皮黃文竟未能與紅樓文，水滸文，同受時代之品題，這是一件很不平的事。

『桐城認種』『選學妖孽』是新文學家對於兩派一致攻擊的口號。桐城的罪案第一」

曲冷字堆了個斑駁陸離。據說字字都有來歷，但爲讀者設想，讀一篇賦，要一字一字的查說文尋爾雅，那也太費事了。其實劉先生的文章亦並不完全這樣艱澀，但既有此高文且頗自負，亦無怪被新文學一把抓住，並且贈給「妖孽」的徽號，亦可以說「雀錫嘉名」與屈平媲美了。

但諸位新文學家對於舊文學家的排擠雖大體一致，而各人對於文學的意見，則不盡相同。新青年五卷一號內獨秀說：文學自有獨立之價值，而文學家自不承認，必欲攀附六經，妄稱「文以載道」，史學必欲攀附春秋，著眼名分，甘以史學爲倫理學之附屬。是王張文學獨立者也。迺之則於文學思想分爲兩事之說不以爲然，以爲必須「言之有物」，又說中國讀西文，要在輸入新知，所以散文與其讀阿狄文報選錄，不如讀赫胥黎進化雜論，戲曲與其讀莎士比亞的威尼斯商人，不如讀蓋爾思的捷斯梯司。陳說是以文學爲目的，——爲文學而文學。胡說是以文學爲工具，——爲知識而文學。兩人觀點不同，主張因而有異。究其實文學能够獨立的能有幾篇呢？不屬於「情」，便屬於「知」，縱不載「道」，亦終於要載點別的東西。「德謨克拉西」，「普羅」，不論是王義是學說，也都是被「載」的東西，「道」的變稱。只能說「道與道不同」，只能說

「舊道不載，載新道，誰能說，文無所載，有載非文。」否則何以「普羅」高唱以後，「德統」又顯著有點落伍呢？

說到這裏，文學之形式，技術，精神相互爲用，相得益彰，缺一不可，亦可以大明矣。而更有一「雜文學」與「純文學」之分類法，新文學家每喜言之。雖本於歐洲文學，而實與選學派之持論大體相同：

(一) 雜文學——重在「知識」——如理論，紀載，一切實驗實用之文學。

(二) 純文學——重在「情感」爲詩歌，小說，戲劇三大類。——（注意，戲劇列入情感之中了。）

「純」「雜」二字，若照字面一看，似乎「雜」之一字，太不雅觀。其實這只是字面的分別。倒不是含有鄙薄的意思。這與選學派要把古人名爲「雜著」把偶文韻語定爲文章正軌，是「所見略同」。「雜」在西文是 Mixed。「純」是 pure，可作廣義，狹意的分別講。但戲劇已經列入情感之中了。然則中國的戲劇，戲曲，是純文學呢？是雜文學呢？這一層也不妨作研究的一個節目。

(三) 從戲曲說到皮黃

「戲劇小道也」我們常聽到近時的文士一流，脫口而出，不但瞧不起「小道」的人，就是戲迷們，也常常自然流露著如此口吻。陳彥衡的說譚把譚鑫培的戲曲，說得神乎其神，一則曰「蓋藝也而近乎道矣」再則曰「一技之精，非好學深思，歷久不渝，不能成名於時，況進於此者乎？」所謂「道」是什麼？所謂「進於此者」是甚麼？當然就是「大道」了。「小道」中人，對於「大道」之頗欲高攀，而又自慚形穢之意態是如此。然而細想起來，究竟還是「小道中人」的意態。說到「戲劇小道也」的人，常含著「小道可觀」的神味。若是真正「大道」自居的人，便矢口不提不在話下了。我們只要看文統而兼道統的姚姬傳先生，對於選派文學認為卑靡碎雜之外，還特地加上一個「俳」字。這個「俳」當然是「俳優」之俳。僅僅帶點「俳」味的齊梁文體，已經「卑卑不足道」了，何況真正的俳呢？戲曲之不容易得到文學家垂青，於此可見。甚麼樂府傳奇元曲崑曲大雅風流等等不能入文學之門，何況皮黃？

在這裏，不能不說近於「俳」的選舉派，常比較能與「真俳」接近而爲了解戲劇的通人了。劉師培把代聖立言的八比文章與戲曲同論合參，又詳細又痛快。他說：唐代士人，始著傳奇小說，用爲科舉之媒，如幽怪錄傳奇。宋人雲麓漫抄稱其「文備諸體定規詩筆史才」可爲戲曲應制之一證。文說「詩三百篇中如六月采芑大明篇公劉江漢諸作皆叙事之詩，與漢人樂府如孔雀東南飛之叙事，同爲金元曲劇之濫觴。中唐以降由詩生詞，由詞生曲，而曲劇之體以興。元人以曲劇爲進身之媒，猶之唐人以傳奇小說爲科舉之媒。明人襲宋元八比之體，用以取士，律以曲劇雖有有韻無韻之分，然實曲劇之變體。如破題小講猶曲劇之有引子。提比，後比，中比，猶曲劇之有套數。領題出題段落猶曲劇之有竇白。而揣摩口角以儔肖爲能，尤與曲劇相符，乃習之已久，遂詭爲代聖賢立言。然金元曲劇之中，其推爲正生且者曷嘗非忠臣孝子貞夫義婦耶？故曲劇爲八比之先導。古人旣以傳奇爲進身之媒，則後世以八比爲取士之用，知八比之用於曲劇，即知八比之文皆俳優之文矣。乃近數百年間視八比爲至尊，而視曲劇爲至卑，謂非一代之功令使然耶。昔王維以奏鬱輪袍而進身，頗爲正直所鄙，明代以降，士人咸遵八比以進身，是

趨天下之人盡爲王維也。」

他這一段，把「代聖立言」的高文，說得亦是「俳優」一類。一面似爲小道辯護，一面又含有反抗「載道爲文」的意思，亦足爲「小道」吐氣了。他所指的「曲劇」是以「曲」爲骨幹的劇，自金元到明清一切的傳奇雜劇都在其內，當然不包括皮黃。但皮黃地位雖低，不過「小道」之一，不會再有小道之小道了。況且皮黃劇本的組織，原和傳奇院本是一個胎子，只詞句像是比雅曲又「俚」一點——（俚不俚及俚的程度，尚須另論，此不過照普通觀念說說耳）——既然同是小道，則皮黃之地位，便有同升同降之可能，傳奇樂府對於載道之文，既然振振有詞，則皮黃文學自然不須落後。而且具體說來，寧可謂之更上一層。此事後文當有分析說明，而今再說新潮流中之戲曲及皮黃所受之批評。

當新潮流正在洶湧的時候，一切舊的文學戲曲均受打擊，北京大學則以「元曲」列入功課，因彼時之學府名流亦分兩派，一爲絕對的，一爲相對的。前者如新青年五卷一號玄同之言，「中國的舊戲，請問在文學上的價值能值幾個銅子？試拿文章來比戲，二黃西皮好比八股；崑

曲不過是東萊博議罷了。就是進一層亦不過八家文選，八股固然該廢，難道東萊博議，八家文選便有代興資格？此絕對派之言也。又獨秀之言曰：「上海某日報曾著論攻擊北京大學設立元曲科目，以爲大學應研求精深有用之學，而北京大學乃竟設科延師，教授戲曲，且謂元曲乃亡國之音，不知歐美日本各大學，莫不有戲曲科目。若謂元曲爲亡國之音，則周秦諸子，漢唐詩文，無一有研究之價值矣。」此相對派之言也。相對派者雖不必認舊的戲曲有時代之價值，而頗認爲有研究之價值。陳君此論是對於反對元曲列入大學科目者而發，究竟陳君對於元曲以外之其他之現行歌曲如崑腔二黃之類，是否同此意見，因爲原文未曾提及，故無從知其真意。但看北大戲曲科目，既只有元曲，而陳君又以周秦諸子漢唐詩文相擬，則此項科目，只怕還是考古性質，皮黃似乎不在話下。玄同則不論曲之高低雅俗，只要是舊的，一概打倒。玩其語意，正所謂「一邱之貉」，不必再爲軒輊。而胡適之的論調則又有不同。他說：「崑曲卒至廢絕，而今之俗劇乃起而代之。」徵調京調高腔，同爲俗劇，以其較弋陽腔更爲通俗，可見他對於崑腔，皮黃的意見，與曲家雅流相仿，是有雅俗之分的。此外如周作人論舊戲應廢的第二理由，

是「有害於世道人心」，那是從「新道統」的立場上發言，雅不雅俗不俗一切不在話下。在新潮澎湃之時，這樣絕對派居其多數，學子青年們正在新氣蓬蓬，興高采烈，所以一齊附和起來。不過，事後有好些新文化家已經直接或間接的證明，當時之滿天雷雨，大半是手段，不把舊的猛打一陣，則新的無法興起來。這在劉半農所撰梅蘭芳歌曲譜的序文裏，已自動說明，足爲一般的新名流真意的代表：

我可以不打自招，十年前，我是個新青年上做文章反對舊劇的人，那時之所以反對，正因為舊劇在中國舞台上所佔的地位太優越了，太獨攬了，不給它一些打擊，新派的白話劇，沒有機會可以鑽出頭來，到現在，新派白話劇已漸漸成爲一種氣候，而且有熊佛西先生等盡心竭力的研究著，將來的希望很大。所以我們對於舊劇，已不必再取攻擊態度，非但不攻擊而且很希望它發達，很希望它能把已往的優點保存著，把已往的缺陷彌補起來，漸漸造成一種很完全的戲劇。正如十年前，我們對於文言文也會用全力攻擊過，現在白話文已經成功了氣候，我們非但不攻擊文言文，而且有時自己也斐作一兩篇玩玩。我們對於文學藝

術，只應取賞鑑的態度，不應取宗教的態度。

以上是他對於舊劇一般的意見，至於崑腔皮黃，則云「無論是京腔是崑曲，均可稱之爲歌劇。」又云「從前編京劇的人，大概只能寫寫『兩斤白面』『三斤豆付』的先生們，所以京劇的詞句大半都是要不得的。現有齊如山先生以其文學的手腕，出全力幫忙，在這一層總算有了救星。」此則於舊本皮黃戲詞痛下貶辭，自然有好些皮黃詞句，實是該罵，「三斤豆付兩斤白面」的形容，在皮黃亦有自取之道，但若說皮黃戲詞一定雅的像梅劇那樣，則尙有討論之餘地。此言並非說梅劇不行，而且梅劇多是華貴的人物或高深的禪學適用深雅的文詞，並無疑義。但與舊皮黃最好分別言之，想劉博士既爲梅博士作序，自不能不如此說法耳。

不論怎樣，在皮黃的立場上，對於新派名流應當致其甚深之謝意，（一）把崑黃雅俗一齊抹煞的，崑曲應當著惱，而皮黃則可以大笑，因爲崑黃總是平等了。有我就有你，有你就有我，再不必分雅俗高下了。這樣無形地把皮黃地位已經提高一層，（二）比較贊成崑曲元曲而非薄皮黃爲「俗劇」或「三斤豆付兩斤白面」的人亦可以致謝。因這那比完全以爲不足道的道統

先生風雅名流究竟近了一層。肯攻擊皮黃，一定還是看得起皮黃。批評皮黃，才給與皮黃以辯訴的機會，然則皮黃的地位究竟怎樣呢？皮黃的文學是不是「俗劇」「俚詞」就可以盡其罪狀，送他的殘生呢？

(四)皮黃之派別

在「皮黃文學」的本體研究之先，應當有幾種前提，須認識清楚：

(一)此所謂皮黃，乃指京朝派的皮黃而言。

(二)皮黃文學爲劇體文學之一類。

(三)在特種解釋之下，皮黃文學爲整個劇體文學之代表。

京朝派的皮黃者，即舊日所謂京調京腔。然則何不說「京調皮黃」乎？曰，有些個原故，第一京腔京調原指北京之腔調而言。但北京人却並無此名詞，北京人口裏只說「二黃班」，不說「皮黃班」，拿二黃與別的腔調對舉，如「梆子」「二黃」「崑腔」「二黃」，說二黃就包含西皮，

說西皮可不能代表二黃，這是二黃的歷史較早，印象較深，口稱上便成爲習慣，有時二黃班被稱亂彈班。亂彈本對於崑腔而言，二黃原不過亂彈之一種，因二黃獨占勢力，不由的冒了全稱。但是無論怎樣，北京人很少稱皮黃爲京調的，上海或其他外埠則有以「京調」指明爲「北京的腔調」之必要，猶之崑曲在蘇州一帶，只說「唱曲子」，或大曲或清曲，無須指明崑曲——（除弄與別的腔調對舉）——是一個道理。

但京調之「京」既是北京以外的地方對於「北京式」之指稱，今北京已改名北平，故在上海漢口等，早已把京調改爲平調——（與四平調相混）——京劇改爲「平劇」了。京調是否能像「北京大學」那樣，保持本稱大有問題，因北平人既不自稱，外埠又已改稱，此名稱已失却存在之可能也。

「皮黃」聯稱，是近二十年，報上談劇的先生們叫起來的，實因西皮在二黃班中已經成了不可離而且勢均力敵的一大部分。用作聯稱，不無理由。但「皮黃」的派別很多。漢調，粵調，徽調都與現行的北平的皮黃不同，或歷史早於北京，或由徽鄂各腔而演進，不屬於北京的系統，若

泛言皮黃，則界說不明，性質不能確定。所以必須冠上「京朝派」三字，自然爲行文簡便起見，只「皮黃」二字亦就够了。

「京朝派」比京腔京調之單用「京」字要合式些。其故，「京朝」二字表徵一種派別，文學上藝術上之作風。而「京」字則爲地土名詞，即如京腔京調用於天橋護國寺等之本地京腔，一口北京字眼者未爲不可。而「京朝派」則不能，京朝派的歌曲之結晶處，可以說是徽鄂蘇秦及北京的優點之化成物，南人的口訣，北方的勁氣，朝士大夫的貴雅的氣韻，形成了「京朝」之美，與地土無深切關係，即與國都之變遷無關。北京現在不能稱北京，京朝派的名伶——（當然不是指的一切京伶）——京朝派的唱法，仍然不失其爲「京朝派」。

依據以上之理由，所以定爲「京朝派的皮黃」，簡稱就用「皮黃」二字。所以，以下的「皮黃」非指徽漢閩粵及其他之當地皮黃而言，亦非指純粹之北京的皮黃而言。因爲那都是附隸於一部分地土的 Local 色彩之下的。

京朝派的皮黃，即在全國占有最高勢力的皮黃。它的流行區域極廣。別的皮黃只在當地

能行，到旁處去則不能持久。惟京朝派皮黃到北省亦行，南省亦行，甚至言語不通的福建亦行。這有兩個原因：（一）是前代京朝號稱首善之優勢。（二）近期交通便利，空氣流通，彼此互相了解的機會較多。但於此須要注意者，即（一）所被之區域以都市爲多。山東河南之外府州縣亦有二黃班，而山西則只有太原省城可容皮黃存在，各縣各鄉，仍是梆子世界，其他如福建廣東等處，則京伶到彼亦就是省會及商埠可以立腳，不能普及於省外地方，因爲他們不能了解。但京朝派皮黃的流行，既遍於各都市，都市是省的或交通的中心，那就算抓住了全國各地的筋節，別的腔調沒有這樣勢力，自然要讓他獨尊，暫可稱爲一國的劇曲。

勢力不敵皮黃而地位實在比皮黃高些的曲調，當然得推崑腔。崑腔不但地位高雅，而且實質上確有其不可磨滅之點。劇本曲譜一切著作的形式都比較整齊，在圖書館裏，在學者案頭，都比亂彈來得「有勁」！此外以劇場而言，同光年間，還是崑亂不擋的世界，光緒中晚到民國初年，可以說崑腔特別衰落時期。至民國六七年以後，高陽崑班到平，袁趙吳等曲家名流竭力提倡，北京名伶在劇場上亦有相當之努力，他的優勢仍未可小視。這還只就北平而言，其在

外省及城鄉各地，崑腔有比皮黃占勝者。如山西梆子班，沒有皮黃，却與崑腔合作——（最近來平之山西梆子老板孟寶善，即是梆崑不擋，亦可以說崑亂不擋。蓋北平指皮黃爲亂彈，以梆子爲重之西班牙，亦可指梆子爲亂彈也）而西北高原，及長江珠江兩流域之各地之土崑腔土崑班與當地之土腔混合「下鍋」者當不在少數。須知崑腔亦有雅士之分，雅者雄據於案頭，銷歇於劇場；土者散布於各地，滋生於鄉土各派戲曲之中，不過吾輩習居都市者不及見耳。然亦不能因不及見而認爲無有或銷滅也。高陽班之崑腔，在未到北京以前，都人士豈不早認爲崑腔銷滅哉？其實此類崑班並不只高陽有之，其字音歌律雖多鄉土色彩，而其劇本曲詞，初無二致，故勢力亦未可輕視。此事若用科學方法表現，只須用兩色之地圖。一色以北平爲中心，而與各都市，聯成直線；一色以蘇州爲中心，與各鄉土之土崑流行地，聯成直線，而復以各雜色代表各種地方戲曲，則可以看出，皮黃占據上層勢力，崑腔亦還有它的潛勢力，但是更要知道，所以崑腔還有點場上勢力者，完全是鄉土班的功勞，是不太看高崑腔的成績。

戲劇的市場是很廣泛的。戲劇的曲調，是很多的。崑腔固然有地位，有潛勢力，即高腔的曲

本亦是一樣的高雅豐盈。所以戲劇文學是不能容許皮黃來獨占的，而只能說皮黃文學是劇體文學一部分。那就是說皮黃文學研究是在皮黃的立場上說話，運思，取材。假如站在崑腔或高腔或梆子或別種曲調的立場而成爲別種研究的話，那與皮黃文學研究并不相妨。因爲同是戲劇文學整個全稱之下的一部分。

說到一部分，就要問這一部分的質量如何？說到「量」皮黃的產業可以說是很窮，亦可說是很富。我們知道中式樂劇的文詞程式有（一）引子（二）定場詩（三）坐場白（四）上場下場的詩或對（五）唱詞。皮黃固是樣樣俱全。但是任憑提出那一樣，崑腔家都可以說話。論引子，崑劇引子要比皮黃來得有「根」，論詩，對，坐場白的詞句，崑劇比皮黃來得雅飭，只有唱詞的十字格五字格句子，那是崑先生不能說話的。然而梆子先生以至大鼓先生都可以出頭說話。這樣四面八方一擠，皮黃簡直破產了。此其所以窮也。然則所謂富者何也？

「江海雖左，長於百川，以其善下之，故爲百谷王。」皮黃的好處是不在乎創作而在乎消納，不在誇耀自身而在乎調協異物。先以文詞論。引子不是皮黃專有的，或者是襲崑劇之便的。

但既已被皮黃有了，用了，則須認爲皮黃的資產。坐場詩，定場白，上場詩，下場對等一切作如是觀。而且唱白詞句格式，在皮黃裏確有相當之變化，有變得好的，有變壞了的。利病得失，且俟後文細論。次以唱念論，則音節亦有獨擅之優點，而皮黃戲之能集衆長，大有征服之權威。誠心齋劇話中有一段說得最透闢：

二黃戲中，應用的腔調不止一種。它能容納各種腔調，無論崑弋秦腔，一一借用，凡屬牌子，出自崑腔，這是不消說的，而與秦腔弋腔結合的地方，亦數見不鮮。近來是無論何種腔調，一齊拉攏兼收並蓄，有融會的趨勢。往往在一齣戲裏加入許多別的腔調，來作陪襯。只要支配較爲適宜，便不見得不順，也不覺逆耳，這是京二黃的特色，真可謂「無往不適」。「居下能容」的了。試想若在崑劇裏加一段二黃，那還成什麼東西！若在二黃戲中恰當的地方加一段崑腔或是別的腔調，却覺得別致有趣。並且別的腔調加入二黃戲中決不至喧賓奪主，只看崑弋秦徽各調，不都是被二黃征服過的麼。在二黃戲中處處叫它們服務，豈不奇妙！

是的。「無往不適，」居下能容，」征服崑弋秦腔一切叫他們服務，說得京朝派皮黃的權威，如天如帝，細想起來，大是有理。即以崑腔而論，皮黃班開場戲裏常有些賜福，仙圓，但大眾聽了也不過認爲崑腔班的一部分曲調，若連武戲算來，崑腔簡直占著很大的部分。五人義安天會，何嘗有一句西皮二黃，被皮黃角色一演，令人幾乎忘了他們所唱的是崑腔。短打武戲且歌且舞的場合，唱牌子吹牌子，那也都是崑腔。但場面上後台裏也不過就是喚作牌子而已。甚至把點絳唇叫做「點將」，唱的角兒有時從牙縫裏噴出一字半字，或全吹不唱，這些按理說自然不合，但確可以看出皮黃班對於崑腔的驕傲，大有任意驅遣之概。實際上，一台的皮黃戲，有無數的崑腔，而台下聽的人總覺得是襯料，是賓位，五人義的周文元說顏佩章，「你還唱那一們子崑腔啊！」——鬪鬪鴉——賣馬的王老好說秦叔寶：「唱著崑腔就出來囉！」——上場引子。

——可是幸虧有他這樣提醒。不然，大多數的聽衆簡然沒有注意那是崑腔。牌子就是皮黃戲的牌子，引子，在皮黃戲更是家常便飯，誰又認真考究甚麼崑不崑的來歷乎。其他如山歌，吹腔，雜牌，小調，秧歌——（如浣紗計，小放牛，打花鼓，探親家，三拉，金錢豹，打櫻桃中所有）——普通

亦只認他們是皮黃戲裏的別致調兒，在皮黃大帥帳下聽用的偏裨，小隊而已。在演劇的，在觀劇的，都只認爲別動而不至於反動，這的確可以看出皮黃的魔力，異乎尋常。

「和其光，同其塵，」衆人昭昭，我獨昏昏，「執雌守下，人莫踰之。」此皮黃之所以勝人也。皮黃從不與宋詞元曲南曲北曲，爭高論雅，亦絕沒有雅人曲家替他宣傳。民國以來，報紙有了劇評，才有些「上品題，掛齒頰」的資格，而教室曲會之中，儘管在那裏講宋論元，揚風挖雅，高尚無倫，但無干於劇場之事。皮黃不攀附大雅，却很暢茂地滋生廣被於人羣社會十方十界了，各種大小曲調都被他收容利用了。正所謂「外其身而身存，後其身而身先」，雖然創造及演唱皮黃劇，發展皮黃班的先生們未必有此覺悟，而事實上則已深合於黃老之哲學而盡其妙用，誠心齋說，豈不奇哉，我也說，大妙無疆！

於戲！「未有府庫財，非其財者也。」皮黃戲裏的一切曲調詞式，都是皮黃的資產。這樣便把「皮黃文學研究」的範圍，擴大了，確定了。

至於誠心齋主所虛的「二黃的偉大，也是二黃戲本身的弱點，因此暴露無遺，牠將來萬

一衰亡，或者也由於此。因為二黃本身過於簡單，要借多少別的腔調替他捧場，那許多腔調，就難免聯絡起來的革命。」這一層慮的尤為深遠。但以老漢之見，皮黃如果自己能够依照以前的精神而繼續努力，除非另有非常的生力軍出現，凡他所已經征服過的曲調是打他不倒的。反過來說，它如果變努力而戕賊的話，則不待別的曲調來革命，它自己亦要衰亡的。只看皮黃在三十年前，是怎樣的發展呢？外之則有崑腔有梆子有各種亂彈小調同它比賽，使它興奮競爭，消納，採擷，形成了萬善皆歸的玉峯，它對於別方面不是消極的打倒，乃是積極的侵略，那才是真正的打倒。加以名伶們的努力，有實大聲宏的，有悠揚宛轉的，有石破天驚的，有雲垂海立的，有唱有念，有剛有柔，各用其才，各走一路，這園地裏收穫便豐盈無比了。再看近三十年中，只要少數人有了創作，大家不去學名伶的創作法，而去模仿他們已經創作的東西，不是依聲傍調，千篇一律，就是任意瞎抓，以個人之風頭愆而立異，至於埋頭苦幹的人，能有幾個呢？同光之際，皮黃好比辛苦起家的志士，掙下無數家私，吞併許多遺產，起家立業，煞是光榮。光宣之際，迄於民國，變了破落戶了。從前譚迷風行時代，我曾稱贊過劉鴻升，在審頭或天雷報等劇，我也

曾表揚過劉景然，便引起了多少人的驚疑。以爲譚派萬能之下，那裏還有別派老生可贊之餘地，其實我亦並非說二劉有什麼十全大本領，半點不差說的「了不得」，不過就觀衆地位而言，是有長必錄，無迷可言的。而在皮黃劇曲的方面言，這樣宗教式的一尊主義，也必然鬧到「冤胡同」裏去。愈走愈窄，愈摹愈薄，愈是仿造的多，愈不能維持原品的信用，而劇曲的前途則江河日下了，到了現在，試想除了少數名伶以外還有什麼？崑腔被逼到冷宮，梆子被趕到天橋，這在皮黃絕對不是可以樂觀的事。「無敵國外患者國恒亡」，「人必自侮而後人侮之」，皮黃不自殺，誰能把他消滅？至於別的腔調聯絡起來，革皮黃的命，自是可怕，而不一定可怕者，即是別的腔調聯絡起來，事實上也很難，尤難在不易找到另一種的王峯腔調，以爲聯絡各派共對皮黃之中心。我們知道上海的戲班雖然被京派用口頭禪的「外江派」，「海派」等加以卑視，實在他們早已聯合徽漢粵蘇乃至歐式歌劇的唱法幹起來了。五音聯彈，九音聯彈，已經狠不客氣的把京朝派的二音聯彈——如（武家坡）——三音聯彈——（二進宮）——擴充到多方面，京派之命，已一革而再革，其所以不會認真地革絕者，就是因爲海派只有大鍋合羹，四面張

羅的聯絡，而沒有相當的主峯，假如像從前在京的四大徽班那樣幹法，（從各種亂彈裏擁定二黃爲主位，而西皮而南梆子而崑腔而小調，都像海水朝宗一樣，奔騰趨附於其下，成功了整個的勢力。）則皮黃勢必像從前的崑腔一樣，弄成無人過問，而革命（有建設的革命，有實質建設的革命）成矣！但海派并未做到這一步，有搜集而無甄鑄，有收容而欠團結，以致在海派裏找個比較說得出的中心，還只有「皮黃」在各派皮黃裏找個標準，還只有京朝派的皮黃。京朝派的皮黃，有幾種特長，不是一朝一夕之故，也不是一人一派之烈，（一）是一百年來許多有名無名的英雄，埋頭苦幹，幹出來的成績。（二）是五百年來國都所在，人文所萃，有豐富的材料供其選擇，有名貴雅潔的空氣，潛移默化，使它於不知不覺中成了又沉練又修潔的派頭。所以：

（一）名伶的腔調裏，有深刻的數情。例如譚鑫培捉放宿店：「一輪明月：」「悔」字立骨，才有那盪氣迴腸的好腔。程硯秋的罵殿，以「憤」字立骨，才有那繁音促節的勁氣。有了真摯的情緒，才有技術。摩仿人的，唱着唱着，會得意忘形。縱然學得絲絲入扣，也不過是

那麼回事了。

(二)音節緊湊——唱腔講究應絃合拍，念白講究「蓋口」謹嚴——（蓋口與介白之異同另說）——海派土派都顯著鬆懈或呆滯。

(三)詞句比較雅馴，念字發音，能因崑之便而自成雅飭化。

皮黃一向是以京朝派爲中心的。海派是博而不精，京派有些精而不博。爲文學上的證例起見，卻還只能取材於『京朝』。但海派亦有海派的長處，京派應當借以自警，在京派現在的頹勢之下，更沒有可以矜傲自封的餘地了，這是第一要注意的。

海派——是海洋派的縮稱，海派包括一切通商口岸因交通便利，風氣大開，而早容納各方面的戲曲設備者，與往日所謂「海派」的意義頗有不同。往日所謂「海派」或「外江派」在京派——（京朝派）看去，都不過是「野狐禪」卑無高論的。但「外江」二字卻自有其歷史，這裏不妨說他一說：

要知，是人都有其鄉土的私心，自我的觀念，不只戲曲，亦不只北京，而且是八都有個「一

畝三分地，」近我者內之，遠我者外之，常語所謂「見外」就是「被疏遠」之意。那怕鄉僻小縣，三家村，都有個「內其所內，外其所外。」不過北京一地，向爲國都所在，皇帝所居，攀龍附鳳，百海朝宗，不但北京的士著，當朝的貴族，就是異鄉之人，在北京稍有居留資格者，亦會「內」北京而「外」本土，此乃一般之狀態，隨時隨事，皆可舉例者。惟獨戲劇，「外」字的下面，綴了一個「江」，這一「江」的確可以「僵」住多少人。

固然，那些囫圇吞棗罵幾聲「外江」的先生們，多數是習慣自然，順口一溜，不求甚解，但若猛然請教一下子，問他們，甚麼叫「外江」？何不說「外省」，「外路」，「外埠」，「外海」，「外鄉」，偏說「外江」，說別處是「外江」，想必北京是「內江」。但不知北京的「江」在那裏？只怕無人能就北京方面，作滿意之答覆。蓋中國文語固以兩字爲一逗，一個「外」字，氣口不足，必須綴上一個字。所欲問者，「外則外耳，江於何有？」現在找到幾個參證如下：

(一) 夢華瑣錄云：廣州樂部分爲二，曰外江班，曰本地班，外江班皆外來，妙選聲色，技藝并皆佳妙，賓筵顧曲，傾耳賞心。本地班但工技擊，以人爲戲，所演故事類多不可究詰，言既

無文，事尤不經，然服飾豪侈，每登場，金翠迷離，如七寶樓臺，令人不可逼視，雖京師歌樓，無其華麗。大抵外江班近徽班，本地班近西班，情形局面，判然迥殊。

這段文中，把「外者外之」的意義，都用事實來說明了。「外江」雖然見「外」，可是聲色技藝都比本地班高雅。是則「外江」者「高等」之謂也。北京的「外江」卻含有卑視之意，所以名詞雖同，觀念則完全相反。說到這裏，一個「江」字還是沒有明白。

(二)揚州畫舫錄云：兩淮鹽商以花雅兩部爲祝釐之貢品。雅部專用崑山腔，花部則爲亂彈——(一)黃爲亂彈之一。徐尙志徵蘇州名優爲老徐班，崑腔益盛。江廣遂立德音班爲「內江班」。惟江鶴亭之春臺班專用亂彈，是爲「外江班」。

據此則「內江」「外江」之江，乃兩家老板都姓江，其所以有「內江」「外江」之分者，內江乃崑腔，外江則亂彈也。外江班即四大徽班中之春台，即所謂孩子班，蓮生以祭江一折哀感頑艷，而以非南曲非北曲見譏於大雅，實乃京派二黃之祖也。依此解釋，外江即指二黃，京派二黃一切名伶，均不能逃於「外江」二字。

此外可供參證者，錢熱儲君所著漢劇提綱前序內云：潮梅人稱漢劇爲外江劇，又云南方俗語，稱長江一帶人皆曰外江，則外江之江即長江矣。長江附近蘇皖鄂湘等，在北人視之，則爲南方，但此書所云南方，則爲廣東一帶。又鹽務地理蘇省淮鹽區域，有外江食岸內河食岸之分。「外江」即指江甯屬下之六縣及揚屬之儀徵，皆附近長江者。故知「外江」之江字，與長江有聯屬關係，毫無疑義。

至於現在京朝派口中之「外江」，則指不合於「京朝的規矩」者而言。可惜「規矩」二字，殊無一定之標準，老派有老派的規矩，譚派有譚派的規矩。若以技術的淵博而言，則「外江」之文武崑亂不擋，戲詞源源本本，比北京只怕是有過之無不及。只看民國以來，漢班海班崑弋班來平獻藝的戲齣及武工唱法，爲現在北平人所不經見或認爲失傳者有多少？「京派」所認爲不易辦或不易恢復，而被「外江」早已幹起來的有多少？這絕對不是掩耳盜鈴，自吹自誇的事。

算來京朝派的特別拿手，與衆不同的地方，只有「沉靜貴雅」一種風格，那是幾百年來京朝士大夫的空氣薰陶出來的，無論是那省那一派，卻還勝它不過，而且不是勉強得來的。

所以唱念而論，同是一樣的皮黃，海派唱來總有些「毛」，土派唱來總有些「怯」——惟有京朝派的伶人唱來，能以雅律爲標準，字字句句的吞吐，都講究有歸著有交代，而且有一種醇和雅鍊的氣韻作一切的主宰。「小嗓」能够幽靜而不靡，「闊口」能够沉雄而不燥，這便够上「文學的品題」了。這是京朝派唯一的立場，凡是自認爲京伶的不可忘記，必須謹守。

然而現在已經到了千鈞一髮的險境，舉一個例子：花臉裘桂仙的憔悴以死，可以作爲京朝派破產的一個徵驗。裘桂仙的唱念比起時下的伶人來確已完備了京朝的優點。研究「皮黃文學」，如到需要徵引幾個聲術上的例子的話，當然只能引裘桂仙，而不能引郝壽臣。郝壽臣在別的方面說，也有他的長處，並非全無價值，可是離「京朝派」太遠了。——（可又不是外江，不是鄉土，說不出是那一派）——但現在提到北京名淨的，多數開口就是「郝壽臣」！如此，談到皮黃文學的聲術，而欲在花臉一行，舉個實例，簡直就算無可說——（舉死人是無對證，無益於事實的。）

這是何等地危險哪！

(五) 本篇總結

寫到這裏，已經够一段落，現在把以上所述的摘要結束一下，以清眉目：

(一) 文學的界說很多，古今新舊，駢散雅俗的派別爭論亦很多，在這樣大解放大變化的潮流中，皮黃文學——即是占有大多數的戲場勢力的文學——應當有個地位。

(二) 各種戲曲小說，俚詞白話，都經新舊學者分別提倡，聲價大增，惟獨皮黃劇曲向隅。舊人向不屑道，新人縱然提倡通俗，亦通不到黃劇，這是不合理的。

(三) 「皮黃」雖被屏於新舊的文學界，但是它的機會到了，大可以援例扎擰。

(四) 皮黃是現在劇場曲調的主位，京朝派皮黃是各種皮黃的主位。

(五) 皮黃劇曲所因襲或假借別種劇曲裏材料程式，一切認為皮黃之所有。

(六) 皮黃文學，是社會文學。皮黃文學不專指劇本上的文字或伶人口中之詞句，但文詞可為文學之一部分。

(七) 為便於了解起見，先就文詞一部分說明之，文詞包括詞唱，念白兩大類。其細類於下文逐部分析之。

析詞篇第二

文詞是文學的一部分，文學的精神，質料，大半要寄托在文詞的形式上。文學家的文詞分經上面已經大致說過。現在把劇本文詞統計釐定爲「引詞」、「承詞」、「獨敘詞」、「對話詞」、「背敘詞」、「煞詞」。

(一)引詞

「引詞」包括舊有之引子，上場詩，及凡出場先念之詩體，詞體，有腔無腔，和樂不相樂一切詞式（即皮黃的唱詞之合於引式者亦在其內，此爲從來談「引子」者所未曾說過）而言。其效用有二（一）爲介引劇中人，俾得表現於場上。因中劇不用幕制而用場制，西劇只須揭幕而人已現於台上。中劇除神怪劇如青石山的關家將，水簾洞的孫行者等外。凡劇中人均須由左場門或右場門走出，而有許多在實際上並非走動者，如探母坐宮之四郎，早就坐在宮裏

發悶，而戲場上則須出上場門而後落座，在出場與歸座之間，需要一種引子（從出場亮相透袖整冠擻鬚直到在台口念完引子轉身歸座，皆爲劇中人出現於台上之過程），爲之介引，方不突然，此爲場制現身之技術。（2）爲借此引子以表劇中人之風格情景，其詞句與念法，均以使觀劇者了解此人爲目的。要之皆爲表現的方法而非事實。

舊時分引子與上場詩爲兩樣東西。雅曲——（包括崑腔高腔等有牌譜定名定律者）之引子比較花唱——（即皮黃梆子等）爲固定。甚變引子甚變唱法有工尺或牌名拘束，皮黃則較爲自由。現在不用「引子」之名而統之於引詞。引詞可分以下的幾種：

（a）有牌名，有腔調，有工尺譜，有準詞，須用音樂和者，此等引子其實即是歌曲，雅曲中名目繁多，行腔不一。皮黃中則甚簡少。點絳脣應用最普，元帥升帳，諸將起霧，神仙登高之前，都作與來個「點絳」——（戲界之詛誤的縮稱）——伶人有任意唱出一半句者，有簡直有吹無唱者。然此是伶人之「馬前」，而引子之本身，固備具五大條件者也。此等引子，本係雅曲之所有物，但上次已會說過，凡皮黃所收容者，即認爲皮黃之所有，故

列入皮黃文詞之一種。

(b) 雖有腔調，可譜工尺，句格行腔均較有伸縮之餘地，不似雅曲引子之過拘繩墨，例如：罵曹禰衡上場之「天寬地闊，海無邊，成敗興亡，夢裏看。」是七字句兩句，每句兩頓。前四字一小頓，後三字一大頓。至句尾拉長腔，則爲全結。茲借用西文之句讀標識，以顯明之：「天寬地闊，海無邊；成敗興亡，夢裏看。」前三節均只須乾念，末三字行腔。但此引亦可念作「天寬地闊，論機謀，智廣才多。」前兩節乾念，末四字行腔。如此則字之多寡，節之疏密，均可隨機申縮。其惟一之要義，只在末節之行腔，而行腔之長短高下，亦不若雅曲工尺約束之嚴。蓋引子雖發源於雅曲，入於皮黃，則變而爲活動爲自然。與皮黃唱腔高下長短，不受嚴格拘束，同一理也。此種引子，亦有流徽，胡亂使花腔，最易犯貧，亦猶皮黃唱詞之使腔太花者之刺耳也。龔雲甫爲老旦中之特色人物，但其鈞金龜之「囊中無錢鈔，家無隔宿糧。」之「隔宿糧」即覺太花。因無譜律拘束之故。

皮黃引子多係念唱相參。無論如何，末節必用唱式。亦有提前行腔者，例如草橋關

姚期上場之「終朝邊塞，(乾念)鎮胡奴，掃滅蠻夷，定山河。」(行腔)，則恰與常例相反，雖與黑曹之兩七字引，同為長引，(各四節)。而彼則三節念，一節唱；此則一節念，三節唱也。再則雙引子唱念分兩層相間，如失街亭諸葛亮之羽扇綸巾(念)四輪車，快似風雲(唱)；陰陽反掌定乾坤(念)，保漢家，兩代賢臣(唱)——(陽平關之曹操上場引子，即「雙手托青天」四句，係四個五言句，與失街亭之長短句式不同，而音節頓逗，則是一樣。念引子而行腔者以唱論)。

天雷報張元秀之上場引子——即「年紀邁，血氣衰，老來無兒痛傷懷。聽媽媽哭聲放悲哀，莫不是為嬌兒割却了恩愛。」——引子全用唱腔，但無和樂，故與(a)式不為同類。與寧武關周母等三人接念上場——「暮景善安康，——至「黃卷青緇」——開口就是腔者性質相同。而在皮黃中則為僅見。賣馬秦瓊上場之「英雄落魄困天堂；不知何日歸故鄉。」念法最多，此係兩七字句分四頓，或前三節念，後一節唱。或前兩節念，後兩節唱。或前一節念，後三節唱。或全段行腔，字字入唱式。如天雷報張元秀，寧

武關周母上場之例，均無不可。然以唱念相參爲正，全唱爲變。

(c) 唱引。唱引有腔調，有和樂。但無牌譜拘束，故其工尺無定，如昭關之「伍員馬上怒氣沖」兩句，（以下接報名）他如浣紗記之「匹馬單鎗去楚番，一夜鬚白過昭關」，硃砂痣之「今夜晚前後廳燈光明亮，夢不想，年半百又做新郎」（不報名）——雖在舊習慣上名之曰「唱句」，似與引子有別，而實是引子的性質。真正皮黃引子。

(d) 純念引。舊時有所謂上場詩下場對者，在元曲崑曲高腔等雅曲中，確有雅詩整對。但在皮黃則很少嚴格之詩或對聯，只是五或七字之雙句。如「孟嘗君子店，千里客來投」。

「譙樓鼓打三更盡，夜宿貔貅萬竈炊」。「事不關心，關心則亂」——（四言）——大半把元明曲的現成東西，收容而支配之。此等有念無唱之引詞，實將整套的引子及定場詩，裁量歸併者。在戲場之應用，可分爲（1）次要角色之便式，（如店家開門迎客，可念「孟嘗君子店」兩句，或「隔壁千家醉，開鑪十里香」兩句，亦是上場的過程，無須整套的念引子，定場詩也。）（2）行動的脚色之常式——（如將官進帳先念「柳營

春試馬」兩句。或「打探劉備事，報與都督知」之類，是也。以其正在行動，並無繁文縟節之餘暇。與兩句搖板之唱引性質略同。(3)伶人之備用之便式。如碰碑之七郎，若唱整套，則在台口遮袖唱牌子後，上高台念坐場詩報名。此正式也。但若爲演戲時間短促，或自己感覺有簡縮之必要時，則不上高台，不唱牌子，不念坐場詩。而只用兩句念引「生前爲大將，死後作忠魂」以下即報名，即起唱。亦戲界所謂「馬前」的辦法也。此等念引確有申縮之功用，不得概以「馬前」病之。空城計聞報一場，梆子郭寶臣是唱上皮黃，汪笑儂亦是唱上，譚鑫培則念上。「兵紮祁山地，要擒司馬懿」雖然，譚迷們聽慣了，不甚覺察。若與郭汪比看，譚氏這些地方，亦很够「簞子」味兒。但我們不能說他錯，因爲全劇唱多，這個地方，來兩句便是念引，未爲不可。至於那些專爲個人偷懶而「馬前」的，自然又當別論。

(c) 數板引，數板引也是乾念，有節拍而無腔調。如賈馬王老好之「不除不欠不算店：：」及六月雪蔡婆之「我做蔡婆管牢囚……」等皆是也。此等雖是乾念，其地位却與

正式唱引，牌子引相等。數板以後，仍有坐場詩，定場白，合成整套，便與生淨等莊重腳色所唱念之大引子無異。其不用整套用便式，當然亦是可能的。以賣馬爲例，王老好——（店王東）雖算是配角，但他的引詞却是整套。秦瓊是主角，他的引子——（即「英雄落魄」兩句確是便式）故曰數板雖是丑脚所用，沒有大引子唱工引子之氣派，分量卻是不輕。

以上五大類中，第一類完全借自雅曲，借量無多，黃劇中亦不甚注重，第二三第五亦係雅曲傳奇雜劇所固有，皮黃取而利用，參以比較活動之唱念方法。惟第四類之唱引，爲皮黃自有之引子，亦就是人們所最容易忽略的。

雅曲的引子，實在亦就是曲子。誰也不能說，涪江引，點絳脣，浪淘沙等等只能供上場之用，誰也不能說在上場的時候，所唱或念的引子是「崑曲」以外的東西。但黃劇則不然。不但有牌名，有和樂的點絳脣，及其他半唱半念，或全唱全念的引子，亦大半因襲元明劇曲的故套。惟有用西皮或二黃唱出來的小段，爲上場介引之用者，方是皮黃的引子。

在雅曲的引子與「上場詩」很容易分清，因為雅曲的引子全是長短句——（是詞體）——若是兩句七字或五字，那可以一望而知為乾念的「上場詩」——（雅曲的引子之下有時再用一段長短句，如牡丹亭勸農，杜太守上場引子之後，再念一段長短句「時時節節，過了春二三月：」亦曲牌也。下接報名，此長短句即恰當坐場詩之地位。又琵琶記剪髮趙五娘上場唱引之後，接念「萬苦千辛難擺撥，力盡心窮，兩淚空流血。」也是長短句，即詞體也。但定場之辭雖有詞體有詩體，而凡詩聯體之整齊的雙句，用作引子者則甚鮮見之。皮黃則詩體雙句作引子行腔，作上場詩念均無不可。如前舉鈞金龜之「家無隔宿糧」兩句，賣馬之「英雄落魄困天堂」兩句均非乾念，如此以整句當長短句念法行腔者多不可數焉。故同是詩聯體之雙句，在雅曲只作上場詩者。皮黃則有（一）乾念（二）作崑式引子念——（行腔不和樂）——（三）照皮黃唱——（行腔兼和樂）之不同，此比較活動處也。最顯然如黃劇之五台會見——（一名五台山）——與雅曲之昊天塔盜骨情節相同。昊天塔開場六郎之詞句。

休趕哪，休趕！
端破玉籠飛彩鳳，
頰開金鎖走蛟龍，
俺楊延昭……

此與黃劇六郎上場完全一樣。所不同者「踹破玉籠」兩句，黃劇是二黃散板，不是念詩。故知雅曲之詩體雙句，入於皮黃，成爲三式：

(甲) 乾念式——與念白一樣，全不行腔，

(乙) 半念半唱，或全唱式，行腔不和樂，

(丙) 皮黃唱式——行腔和樂。

皮黃自己有引子，至此可以大明矣。茲爲下一定義曰：

凡上場的詩體整句而用西皮或二黃唱出，作介引劇中人現於場上之用者爲「皮黃引子」。

(二) 煞詞

引詞說完之後，依次序，應說「代叙詞」——即「坐場詩」「報名」等。以及獨叙詞（即背工白口，唱詞）——但因「煞詞」與「引詞」一頭一尾，一發一收，恰相對照呼應，故覺有先

述煞詞之必要。

煞詞或在一齣之末，或一場之末，或唱的一人一段之末，皆是作一「收煞」之意。不論是雅曲傳奇，是梆黃劇本，乃至評話小說，每到結煞之處，常須要整鍊或悠揚的句字以結束，或者餘音繚繞，來個「曲中人不見，江上數峰青」的味兒。

不注意小說體裁者，斷乎不能明白戲本的結構。不參考說書人的狀態者，斷乎不能了解戲詞的類別。因為劇本與小說是同氣連枝的出品，伶人們上台一半充任說書人的職務。「傳奇」為「誌異」之另名，何嘗專指崑曲，小說裏有的是引子，是尾聲，何嘗專屬於劇曲。說書人開場照例來段「西江月」罷，那就是傳奇的引子式。小說裏每一回的結處，常用著「正是」二字，帶起兩整句，然後「不知後事如何且聽下回分解——」（三國演義首回結處用詩，即「正是。人情勢利古猶今，誰識英雄是白身，安得快人如翼德，盡誅世上負心人」是個七言絕句體。下場詩也。次回結處「正是：欲除君側宵人亂，須聽朝中智士謀」則相對之整句，謂之下場對也可，謂之下場詩也可。（因對偶即是詩裏頭的要素）故「上場詩下場對」之口語，乃絕對

的不通，無論是戲劇是小說，並無「場上必須詩，下場必須對」之金科玉律。

傳奇曲本裏，開首有引子，有上場詞。收煞的地方，有尾聲或煞尾與之相應。尾聲之後，再來四句七言句，是爲兩重結束——（長生殿，齣齣如是。尾聲是曲子的尾，詩是場子的尾）——皆煞詞也。——（此指完全整套而言，便式當然不一定要全備。）

皮黃的煞尾，亦是各式皆備，與引詞相對照。上場有牌子作引——下場亦可有牌子作收。武戲之發兵，退帳，文戲之起駕，開道，常用牌子，雖京朝派除科班外，照例不唱，但實際上都有牌名，有準詞的。但此等下場的牌子在黃劇中是羣劇的多。如法門寺起駕的下場，有校尉們繞太后劉瑾而唱，以及武戲裏兵發某處之軍士圍繞王將而唱。那亦都是因襲雅曲的套子。至主角單唱的尾聲，現在所想到的，只有貴妃醉酒之「冷清清回宮去也」那一小段的確是雅曲尾聲的格局。但醉酒本是崑化二黃，與其他黃劇不同，故此等崑式尾聲，不能多見。

乾念的整句，作一場或一齣的收煞之用，皮黃劇本與雅曲傳奇，大致相同，有兩句的，有四句的，有五言的，有七言的，有獨念的，有分念的。其獨念者如「閉門家中坐，禍從天上來」——

(五言)——「天家有路爾不去，地獄無門闖進來」——(七字)——之類是也。其四人分念兩句者，如草橋關姚期夫婦之「交付兵權印」——(姚念)——「回朝奉當今」——(姚妻與二子同念)是也。其兩人分念四句者，如討魚稅蕭恩父女之「父女打魚在江下」——(恩念)；——「家貧那怕人笑咱」——(女念)——「雲霧不知天早晚」——(蕭)——「一輪明月照蘆花」——(女)——是也。念句之前冠以「正是」二字，無非整齊收煞之意，但有時此二字亦可省略。念可以變唱，唱可以變念，引詞有此申縮，煞詞亦復如是。例如武家坡進窯以後的終場，王寶川唱到「今日才得風衣穿」戲詞已完，而場上未能收拾，於是再來上四句「不貴離家十八年(至)只恐相逢是夢間」生旦一人一句，那也是「尾聲」——皮黃劇曲的尾聲——此四句若用分念不唱亦可。前年在津聽津伶演此，即念而不唱，又如連環套末場，寶爾墩被朱光祖說服後之「當年比武結冤仇……血海冤仇一筆勾」四句，北京伶人用念，海班用唱。恰與武家坡相反，要之皆為煞詞。或唱或念，演者可自行斟酌變通。但若用念，只是用念，只是因襲傳奇雅曲的念下場詩。若用唱，便是皮黃的尾聲。唱是皮黃，不是崑腔，句是整句，不是長短句。故與雅

曲絕不相犯，故可認爲屬於皮黃自己的所有物（皮黃尾聲）。

二進宮徐楊上場分唱之：「歎罷皇靈到昭陽」四句，乃二人上場之二黃引子也。下場之分唱之：「叩罷頭來謝龍恩」六句，乃二黃尾聲也。二進宮一劇爲黃劇唱法支配之模範，按雅曲之整套組織，分類定性，均有線絡可尋。引子套曲尾聲無不具也。全齣不用牌子，不用念引，不用「上場詩，下場對」純用二黃唱詞，而其中所含的條項無一不備。在任何皮黃劇中，都可以發現除了唱詞之外，甚麼東西都要因襲雅曲的舊套，惟二進宮不然，它有集中二黃的各種腔調——整、散、快、慢、分、合、錯、綜，以完成自有的組織的氣象，稱之曰黃腔模範，誰曰不宜？

這並不是說，黃劇都可照二進宮的辦法。事實上，黃劇並不能不用雅曲的零碎，而且上文說過，收容利用，正是黃劇的博大處。不過本文此處，是要把黃劇的特性充分搜剔發揮出來，並非說有了自創的東西，就可以把旁的東西廢棄，這是要聲明幾句的。

皮黃劇的上場，沒有什麼拖累可指，不論是唱牌子，是唱引子，是念引子，是念詩念雙句。有引詞，不露破綻。下場則不然了。除追下，掃下，拉下，等行動的，或急遽的場合，可以不用詞句。

——（上場如係急急風，或其他種急劇的狀況如探報、驚報之類，也可不用引詞。）最難堪爲本係坐在固定之地點，其人無可行動，亦無退處者，其勢非僵不可，於是不能不以「廚房」爲惟一之歸宿：

「後帳擺宴，與老將軍賀功。」

「酒宴擺在花廳，與衆位英雄痛飲。」

「後面用罷酒飯，一同前往。」

照這樣套頭，在黃劇裏去注意，真是多不勝舉，每到一夥人在台上應當退伍，而無法進場的時候，就只有「後堂擺宴」「後面用飯」或「飲酒」來救濟了。素常有句俗話，「看戲不下後台，用飯不下廚房。」後台比做廚房，由來已久，那是一種比喻。後台扮好了，到前台表演，正如廚房裏做好了菜，到餐堂上擺列食用，乃指前後台的關係界畫而言，本與戲情無干。但因戲詞裏的「後面用飯，後面飲酒」太多，倒像後台的確是有酒有飯有菜有着所在，思之可發一笑。（「廚房」之外，如梅龍鎮之請到「臥房」，武家坡之「隨我來呀」——一座破窰還到那裏去？）

——也都是無法收場的笑談。

行動的下場，總有辦法。靜止的退場，在西式話劇場上有辦法——（只要一落幕，就使場上人全數隱去，不必場上人費話）——在中式樂劇場上，只能用煞詞。猶如上場只能用引詞一樣。下場如遇實在無辦法的時候，最好是用煞詞——或唱或念均可。武戲裏的廚房，固然有時亦可講得下去，但可以斷定，不盡是爲戲情。至如沙陀國——（即珠簾寨之前半）李克用唱完了「三大賢」一段之後，不聲不響，忽然同著程敬思往後台一溜，又太麻胡得可笑了。場上全無交代，但是此處又不能再來「後堂擺宴與賢弟痛飲」，因爲本場已經大擺筵宴，「推杯換大斗」了。若再來個後台酒宴，那比梅龍鎮的進了臥房再來個「請到臥房」還要荒謬。這些地方我的玉張是參用幕制，唱完了把幕一落，使場上人隨即隱去。瑤說用幕制不甚合式，因與前後場子不甚調協。最好李克用唱到中間，兩人就站起來，且唱且行，悠悠擺擺就把程敬思送入後台。這固然比現在的唱法，突然起坐同溜，稍覺順適。但一個大唱，一個「啞水鈴」終不調協。若如皇娘傳令發兵以後，程李每人四句之唱法——（即程唱「千歲不必送人情」四

句，李唱「賢弟不必笑呵呵」——四句。唱到「怕老婆的人兒有酒喝」彼此哈哈一笑，也不說上那裏去，就此入後台，那是最靈便而合式。即尾聲收煞之正格也。

用西皮或二黃唱之煞辭，可名爲純粹皮黃的尾聲，用整句念下者，可名中立性的尾聲，（雖非皮黃自有，亦不專屬於雅曲。）上場的整句引詞，有行腔有不行腔；下場的整句煞詞，則只有乾念不行腔。黃劇下場行腔者，惟烏盆計張別古之「怪哉怪哉真怪哉」，四句「雅」味十足，然在黃劇乃滑稽非常例也。

「引詞」、「煞詞」，暫以散板或快板爲例，其大段之正板或原板等，應歸入大引子或他敘詞或獨敘詞。打嚴嵩嚴嵩上場簾內唱倒板，「昔日有個王莽臣」及出場快板「一起下謀朝篡位心（至）五閻君駕坐在議事廳」一段爲西皮的大引子。引子唱完之後，念坐場詩「君不君來臣不臣」四句，下接報名。斷密澗李密上場「瓦崗寨上旌旗飄」一段也是西皮大引子。雖歸座後，不報名，不念白，仍是引子性質。雅曲的引子之下，亦並不都有報名等套式耳。

(三)承詞

「承詞」者，承接引詞以下之一段整句的念詞。即所謂坐場詩是也。雅曲之坐場詩，或詞體長短句，或詩體整句，有時且任摘古語兩句，如荆釵記說親引子之下「男子生而願爲之有室，女子生而願爲之有家」是也。黃劇中之坐場詩，以「七言絕句」爲最多。五言絕也不在少數，捉放呂伯奢之「芝蘭君子性」四句是一例也。（六字四字亦偶有之。六字句坐場詩如昭關東臯公之「桃紅更含宿雨」四句，四字句如成都劉璋之「君爲民憂」四句是也。）而長短句則絕無之。以皮黃之立場本不在長短句。除雅式的引子外，並無用長短句之餘地。

劉師培把劇本比八比文，實爲切喻。引子好比「破題」，坐場詩好比「承題」，報名以下之定場白好比「起講」，叫板起唱以後，整唱分唱，各段唱詞，好比八比文的正身，尾聲則結語也。破題在八比文中，只爲引起全文，不居重要位置，看文章的人，常常順筆點過。正如伶人上場隨便來個「點將」，或者吹無唱，或者乾念兩句「兵紮祁山地」之類，那都是照例的「破

題。」看的人，做的人都隨便。但破題亦有出色驚人的。所謂「開門見山」，所謂「入門下馬氣如虹」，也能來個濃圈密點。南通張季直甲午年會試中式，就中在「時人口中之聖人，即後世目中之聖人也」——兩句破題上。——（題目是「達巷黨人曰大哉孔子。」）那就好比饅頭培念「羽扇綸巾」，念秀山念「雙手托青天」，真能在一出場的幾句引子裏，來個滿堂「好」皮黃唱引亦然。秀山的「昔日有個王莽臣」，是其例也。

承題句子照例比「破題」要多一倍。（破題以兩句爲通例，承題以四句爲通例）但是承題卻很不容易出色。正如劇本的引子能特別動聽，而坐場詩却以字正味足，就算好到極度。（這可是指的皮黃，而且是指的唱引，念引，不是指的牌子引。牌子引在黃劇中只吹不唱的多，實在即使一字字唱了出來，亦很難見好。）此指音節而言。

至於坐場詩的詞句，老實說，皮黃本子比雅曲本子是俗的多。「頭戴烏紗奉孝先」已經笑倒千人，那或者是傳沿的音誤。但除此以外即勉強念得通順的，像「君不君來臣不臣」——打嚴嵩——比較有些情韻的，如「老身生來命運薄」——（鈞金龜。襲雲甫還有過了「今冬

秋」八月的妙文)——「人生在世數十秋，好似楊花水上浮。有朝一日秋風起，大限臨頭一筆鈎」——(桑園寄子。「臨頭」二字是我改的，原文大限來時的「來時」與「有朝一日」全碰了)及「芝蘭君子性，松柏古人心。若論真富貴，還是在山林。」——(捉放曹——在山林三字，也是我改的。原文是「帝王尊」太怪了)比起雅曲來，總歸望塵莫及。即如彈詞李龜年上場「一從鞞鼓起漁陽。」四句是何等蒼涼。思凡趙色空的「削髮爲尼甚可憐。」四句是何等悽惋。這些在雅曲裏，真是數見不鮮，皮黃裏却是鳳毛麟角。不過雅曲也有的是拾現成句子，例如長生殿驚變高力士之「玉樓天半起笙歌」四句，是也。——此四句與彈詞李龜年之四句，均合於上場詩之正解。雖不是「坐場」，但詩格與坐場詩無殊。又如宵光劍掃殿太監上場之「昨夜風開露井桃」四句，乃王昌齡之絕句。故凡坐場詩上場詩或下場詩，採集前人成句，亦是一法。昭關，東臯公之坐場詩——「桃紅更含宿雨」四句，及走場唱——「閒來無事不從容」四句，皆用現成絕句，均甚合用。皮黃之辭關，以「坐場詩」爲最，若師法傳奇之利用七絕詩，則困難可解退大半。至做詩人與劇中人之時代，則不成問題。有以昭關周人不當歌唐詩者，

然則霽光劍中漢代人，獨可以歌唐詩乎？不但此也，凡戲中某朝之人，斷不需用某朝之詞語。今劇中成語助詞，多有沿習宋之說書，金元之曲本者，寫劇人寫漢唐故事，亦不能屏而不用，故若謂前朝之人物不許用後代的詞典，則今之劇本，將無語不病，齣齣都是「體無完膚」，而寫劇人亦滿地荆棘，無法自圓其說矣。

不論是傳奇是雜劇是雅部曲是花部曲，論到戲中詞句，其實際上爲劇中人口中所出者，只有對敘詞。故以探母坐宮爲例，自四郎出場直到與公主見面說出「公主到了請坐」，公主說：「有坐」，那才是「用口說語」的階段。

「承詞」承接「引詞」，他的性質，當然與「引詞」一致，是代敘體。是表現劇中人風格情景之一種方法。這個方法，自然也是雅曲的常套，但雅曲的引子是長短句，承詞也常常用著長短句。而皮黃則除引子用著長短句外，坐場詩都是整句，——（四言，五言，六言，七言）這又是雅花不同的一個特徵。代敘體的詞句，在雅曲裏常有由劇中人加以解說。例如霽光劍相面衛青（生脚）念「虎狼賊性本難柔」詩句之後；接上「我衛青爲何道此兩句，只因……」

又望湖亭照鏡僕人小乙（末）念「你道好笑不好笑」四句之後，也是「我小乙爲何道此兩句，只因……」此外丑脚自解自說者其例更多。而皮黃則未見有「把引子或坐場詩，自己說明」的演法。（或曰老皮黃亦有之，但此指現代已經進化到一個階段而言。本文所指之皮黃本不指老皮黃而言。須重爲申明。）這樣便把說書的窠臼，作第一層金蟬脫殼。是皮黃坐場詩的又一個特徵。

（四）獨敘詞

「報名」是在坐場詩或上場詩以下的，說明自己是甚麼人。這在實際上亦是沒有的事，而在樂劇程式，却有他的必要。在上場詞的組織上，引詞承詞之下，常或需要此小節目，以遞入正式的起講，——定場白。因爲定場白大半是自敘履歷，及現時情況，則用報名領起獨敘，乃自然的聯系。

報名既非劇中人口裏所應有，所以在古代的劇曲裏，有用領場人代報的，有由一個人代

許多人一次報完的。（我是張三，他是李四，那位是王五，好像對著觀衆一一介紹。）又如幽閨記裏淨角念罷上場詩，（即「山中壯士全無救士之心，寨內強人儘有害民之意。不思昔日蕭何律，且效當年盜跖心」——不是詩體，亦不是詞體，上半截是四六，下半截是詩句）不即報名，却向著同上的各脚色說：「衆兄弟！你我不是別人，」丑問：「是啥人？」答：「乃虎頭山草寇是也。」此外一雙丑角自相問答，以滑稽口吻，說破報名的用意者亦很多。實在這也是從說書而來，尤其彈詞詩引，報名與劇本同式，但並非劇本。皮黃裏沒有自己說明「爲甚麼要報名」的事。這是脫離說書窠臼的又一特徵。

報名雖是一種介紹性質，事實上不是真正的自道。但亦有表明劇中人身分的職任。大約報姓名，字號而兼報籍貫者爲最全之式。（即「姓禰名衡字正平，乃平原郡孝義村人氏。」之類。）若從便式則只報姓名者有之。一劇之中，先以整式，後以便式有之。至關仲之報「太宰聞」、姚期之報「伴駕王姚」、關羽之報「漢室關」、曹操到了戴「汾陽」的——（此亦可曰漢代人戴唐人的帽子乎）分兒，亦就要報「魏王曹」，此皆隨時演進之變例。皇帝之報年號，自

比報廟號較爲順耳。其實年號亦非皇帝之代稱，古有一個皇帝改元十幾次者，年號是全國紀年之用，故文書上遇年號並不抬頭，以其爲人民所共用也。此等只在使台下知爲何許人，並無十分認真之可能。

「報名」之下，依序應爲「定場白」。皮黃之定場白，其文詞一方面，與雅曲最大不同之點，乃「駢偶式的文詞」變爲「散叙式的語體」是也。皮黃之文詞雖不若雅曲傳奇，而近於語言之自然，擺脫格式之拘束，則自有其優點。（關於此節，須深切的明瞭中國文字之組織，駢偶與散叙之關係，及其各別之功用，吾將於分類之後，另爲專述。）其層序一方面，則可分爲二層：

(一) 已往之履歷

(二) 現在之情境

不述已往之履歷，則其人之格位不能明，不述現在之情境，則本齣之節目無所貫串。今舉數例如下：

(一) 探母自報名「本宮」之下，至「又將公王匹配，於今一十五載」爲第一階段，是

已往之履歷。「適才小番報道……」之下至「怎奈關口阻攔，難以飛過」爲第二段，探母回令全副戲情由此出發。再加以「思想起來好不傷感人也」叫板起唱。

(2) 打姪上坡陳大官上場引詞兩句及報名之後，「自幼父母雙亡……」至「落在乞討之中了」爲第一階段。「聞得叔父開倉放糧，不免前去領些糧米度日」爲第二階段。用「正是」二字下接四句詩，束上啟下。不唱。

以此爲標準以推之他劇之定場白，雖有繁簡之不同，層序則有條而不紊。即雅曲亦復如是，例如彈詞李龜年念上場詩報名之後，自「昔爲內苑伶工……」爲第一階段，「今日乃青溪驚峯寺大會……」爲第二階段。「哎，想起當日天上清歌，今日沿門鼓板，好不頹氣人也！」叫板起唱。

於此有須注意者：即凡定場自叙之白，與定場白後自叙之唱詞，多相重複，如探母坐宮最爲顯例，他劇亦可類推。其實詞句雖複，精神迥異，前者重於敘事，後者重情感之表現。用「傷感」二字立骨，用音樂歌訣，把懣時感事的，而緒引申闡發一番。即所謂「言之不足而長言之，長言

之不足而反覆詠嘆之。」昔賢於此中層序言之清明深透，然非證之劇場，不能實際明瞭，故一定場白」之詞，與定場白後之唱詞，皆爲獨敘詞。

(五) 對語詞

對語詞乃真正劇中人口中所出之語，或唱或念，或一人對衆人，或兩人相對，或兩方面皆用念白，或皆用唱，或一方面念白一方面用唱，皆爲對語之體。如（探母自四郎白「公王到了請坐」以下皆爲對語詞，不論唱白。）

(六) 背敘詞

背敘詞亦獨敘詞之類，所不同者，獨敘詞場上無他人，或場上雖有他人而與獨敘者無接觸關係。例如元帥上場升帳，儘可獨敘，其兩旁之將官兵卒並不干礙，或者場上人入於睡眠狀態，或其他隔離之境，決非對面相聞者，皆爲獨敘。至於背敘，則場上對方之人，事實上必有語必

聞，而因表現的技術上之必要關係，則只能作爲不聞。但其作爲不聞之法有二：（一）屬於簡短的白口者，由出語人略爲遮袖，或轉身；（二）屬於長篇之唱詞者，則在聞者之一方面，須作隱避式——（或身向裏場，或面部他顧）如捉放陳宮唱「聽他言·」時之曹操，是其例也。舊時單指白口爲背工，是一錯誤。凡詞句不論是唱是白，凡背人而獨敘者皆爲背敘詞。

結語

體類明瞭，性質清楚，然後文學的組織，效用可得而明。一切「諸葛亮不能自誇賢臣」——（開山府嚴嵩，宇宙鋒趙高，回營的伯嚭，爲甚麼要自罵？凡事無綜核分析者，非掛一漏萬，則自相迷罔。）及「前朝人不能用後代的詞」的怪語，方可一掃而空。

附註「非南北曲不登大雅之堂」學生之論斷也。今之學府亦只許金元劇曲，南曲北曲登大雅之堂。——（講堂）

本文對於南北曲，金元曲統名之曰雅曲。

音節篇第三

△一字一音，兩音一小節，三音一大節。

△四言詩晉至七言詩爲第一階段。七字格之歌晉至十字格之歌爲第二階段。

△長短句與整齊句之關係及界畫。

△「腔不破節，節不亂句，句不瀉意」爲任何有意識的歌曲不能違背之原則。

△崑腔最大之病態，敗於皮黃之真因。

△新式之歐化唱歌，勿忘所唱者爲中國之方體單音字。

(一)長短句與排比句之演進

「雅曲」不論是「南」是「北」是「崑」是「高」，句子總是有長有短的。「花唱」不論是西皮，是二黃，是梆子，是大鼓書，句子總是比較固定的，整齊的。於是長短句與排比的整句之優絀，當然

成爲研究劇曲詞句的一個重要問題。

贊成長短句的先生們開口就說「合於語言之自然。」驟然一聽，似乎理由甚爲充足。本來人類說話，總有個長長短短，那能句句七言，或句句十言乎？但是稍爲思慮一下，就可以知道此說大有「不然」。(一)每句的字數一律固不合於自然。每句的字數要定出怎樣長，怎樣短來，更不合於自然。(二)長短句與整句是相對的，不是絕對的。都不能離開中國方體單音字，不能違背奇偶相生的原理。拿方體單音的字，配合聯系成爲一堆一盞的材料，再把這些成材，來成句成章。不論句子章法如何變換，他的構成料，絕對沒有兩樣。譬如建築房屋，不論他是七尖下粗的高塔，是周周正正的平台。那都是用磚料木料，石料建築。在造磚造瓦的時候，只知其爲建築之用，並不能預先計算爲建造某種房，某種塔之用。中國字的奇偶相生，準音儷體，就如同造成的方磚圓柱一樣，有此成材，你愛造房子亦好，造樓亦好，造塔亦好。雖然造成的形式不一樣，而裏面的構成料總是一樣的。長短句與整句句法不同，而其字與字的聯屬，配合，都可一節一節，一堆一堆的去查勘，是否合式，是否堅實，是否美觀，是否動聽。正如看建築先驗材料再看

造法一般。

所以欲知雅曲與花唱之句法之優絀，須先從兩點注意。(一)是中國字，及兩個字或三個字聯成一堆，所成的音節，所含的意識，那就是方磚圓柱之類。(二)先不必爭論崑腔二黃，最好從詩和詞入手。二黃梆子大鼓的句法是詩系。南北曲崑高腔的句法是詞系。

劉光漢所著文章原始內云：「詩由四言而五言，由五言而七言，由七言而有長短句，遂爲詞曲。」他的論文雜記又云：「樂府之詩，或由一解至數解，即套曲之始也。樂府之句，或由三字至七字，即長短句之始也。」又云：「吾觀詩篇三百，按其音律，多與後世長短句相符，如召南殷其雷篇云，殷其雷，在南山之陽，此三五言調也。小雅，魚麗於罍，鱸鱉。此二四言調也。齊風還篇云，遭我乎狃之間兮，並驅從兩肩兮，此六七言調也。召南江有汜篇云，不我以，不我以，此疊句韻也。幽風東山篇曰，我來自東，零雨其濛，鸛鳴於垤，婦嘆於室，此換韻調也。召南行露篇曰，厭浥行露，第二章曰，誰謂雀無角，此換頭調也。大抵煩促相宣，短長相用，於後世倚聲之法，已啟其先，足徵詞曲之源，實爲古詩之別派，至於六朝樂章盡廢，故詞曲之體亦始於六朝，梁武帝作江南弄，沈約

作六憶詩，實得詞曲之濫觴。唐人樂府多采五七言絕句，然唐人之詞若紇那曲長相思皆五言絕句之變調也。柳枝竹清平調引小秦王陽關曲八拍蠻浪陶沙皆七言絕句之變調也。阿那曲鷓鴣子，則又仄韻之七言絕句也。瑞鶴鷗者則七言律詩也。歎殘紅者則五言古詩也。此亦詞爲詩餘之證。特古人詩調多近於詞，而後世詞調轉出於詩。古人詩多入樂，與詞相同，而後世之詞，則又詩之按律者也。能按律即能入樂。唐人詞律雖不及宋人之密。然李太白溫飛卿其詞曲皆被管絃，故最精詞律。太白所作清平調，玄宗調笛倚歌，李龜年亦執板高歌，且謂生平得意之歌無出於此。飛卿工作鼓琴吹笛，所作詞曲當時歌筵競唱。宰相令狐綯，因宣宗愛唱菩薩蠻，令飛卿撰進，而宣宗君臣迭相唱和，則太白飛卿精於詞律，彰彰明矣。蓋詞皆入樂，故古之詞人，必先通音律，默契甚深，然後按律以填詞，故所作之詞或可播之於歌詠。後世之人，按譜填詞，而音律之深或茫然未解，則所謂詞者，徒以供騷人墨客寄託之用，而詞之外遂別有曲矣。豈知古代之詞，出於古樂之派別哉。」

他這幾段述評，把詩詞之展轉相生，長短句與整齊句之相互的關係說得很明白。「詩由

四言而五言。〔這所謂詩，當然可以詩經爲標準。詩經的第一篇「關雎」通體四字句，整齊極矣。全部四言整句最多，參差不齊的「三五」「二四」等類亦復不少。詩經是後世樂府詩歌，詞曲，謠諺之鼻祖，亦就是一切體裁的總匯。就這三百篇之中，研究整句與長短句之異同得失，已經可以得到不少的證例。現在把整句叫做詩體，把長短句叫做詞體。一層一層的說：

詩系——（整句系）——由四言詩而演進之結果，有兩種現象可以注意：（一）是由四言而進爲五言，由五言而進爲七言，七言就到了極端，七言以上的八言九言十餘言如寄園寄所寄所載者，都站不住了。（二）五七言之間的六言詩，亦偶一有之。——（其附於五言之下者，如「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」是，其獨立者，如「桃紅尙含宿雨，柳綠更帶朝烟。花落家僮未掃，鳥啼山客猶眠」是。）但在唐宋間已止是少數的別動隊，至於近代詩人，早已不彈此調，無往而非五言七言矣。

不但六言而已也。四言詩一經進展到五七言，則四言之本身亦落了伍。後人盛稱葩經爲詩祖，這個祖是禘了廟的祖了。敬而遠之，實際就算失敗。至於四言盛行古而衰於今的原因，要

不外日人岸本氏所說「人當始有語言，未若今之複雜。呼吸之官進而益調達，思慮之官進而益深長。」再則印刷未有發明，漆書刀削，諸多不便。古時文字亦以簡短而傳留。凡事由簡而繁，乃不易之理，自然之勢，固不止詩歌之一端也。

但是，簡至何程度，乃為無可再簡？繁至何程度，乃為無可再繁？各有相當的定律，決沒有簡到一個字一句的詩，亦決不會有繁到十字百字千字一句的詩。然則所謂定律者何？所謂原理者何？

(一)「音」「節」「字」之分析

第一須要知道我們中國的方體單音字，是一字一音。這所謂一音便是西字的一個 Syllable，西方詩歌合數個 Syllables 而成一 foot，恰如中國詩歌合數音而成一節。納斯斐爾 Nesfield 所定之詩律 Laws of versification 每「節」之「音」不能少於二，亦不能多於二。Can not be less than two or more than three 蓋少於二則忽忽如有所失，而多於三則周轉不靈，此乃

人類氣口自然之頓逗，無論是西人是華人，只要是此人此口，則此種頓逗決無二致。至於西方文字聯體拼音，旁行斜上，雖與華文形式不相似，而人類有節之音 articulate 所以異於鳥獸之鳴，小兒之啼（皆無節之音 inarticulate）者，則皆以音 syllable 爲主，由音而有節，每節之音不出乎「二」與「三」之間。先明白此共同之出發點，則中西詩歌之音節旨趣，無論如何千變萬化，皆不難尋其端緒，迎刃而解。

既然「二」「三」其音之節，是人類氣口自然之頓逗，則不但詩詞歌曲，即日常之語體文字，都可看出許多的證例。最顯然的，就是人名。中國人一姓單名合成者，如李斯，商鞅，陳平，張良，曹操，劉備，李白，杜甫，夏言，嚴嵩，陶澍，鮑超，林紓，胡適，則一節二音也。一姓雙名者，如費無極，黃承彥，杜審言，王安石，溫體仁，李鴻章，楊小樓，譚鑫培，王瑤青，則一節三音者也。此外更以外國人名證之：（一）爲滿蒙人之名字，如棍布紮拉布，額勒和布，貢桑諾爾布之類，誠然不適於公律。但須知凡帶這些「咕哩咕嚕」未脫 inarticulate 之程限，故一經摹仿漢人，則尹繼善，鄂爾泰，榮祿，端方，那桐，鐵良，皆不帶本姓，便與漢名之「二三其音」者一律。（二）爲歐美人之名字，我們所習見習

稱之歐美人名字，如華盛頓，朱爾典，戈登之類，是他們的姓，去名稱姓恰與滿蒙人之去名稱名者相反。然無論是去名稱名，是去名稱姓，總不能逃於「二三其音」的公律。即歐人自己相稱，亦是以姓代名的居多。因為他的姓已經有二三個 *Syllables*，再加上雙名或單名的許多 *Syllables*，則「一串龍燈」實在不便於叫喚。(三)為日本人的名字，好像詩經的句字，以四個字為常例，而三字或多字為變例。如豐臣秀吉，伊藤博文，陸奧宗光，田中毅一，荒木貞夫，神田正雄等等，求之中國人，只有極少數的司馬相如，長孫無忌，許鄧起樞。但是他們的姓，名雖有四個字，常在口頭的却只有一半，如「荒木」「田中」「神田」等。聽說某校考試，猛然一問，學生竟會不知所答，有寫作「荒木貞吉」的，有寫作「田中毅夫」的，然而「犬養毅」則答出的很多。三個字容易記，兩個字亦容易記，四個字則須分作兩層，因為他是兩節了。所以日本人的四字人名是很不便的。中國古來的雙姓亦多用單名，如諸葛亮，司馬懿，司馬光，歐陽修之類。雙姓單名合成三「音」還是「一節」。人名之外，如戲名，地名，都可以參證。就是我們平常說話，除了一啣一啣的土語（京油子），凡是官話性質的語言，都可以按「二三其音」以尋味其自然之節奏。

(三) 音節與字句之關係

周德清所著作詞十法每段有任中敏的按語，每一首詞後都有任中敏的評解，並且把每首多少句，每句多少字，那是襯字，那是正字，都數得清清楚楚，標得明明白白。這於讀詞的人自有相當之便利。別人評詞，只論平仄文采，如任氏的評釋則近於科學方法的整理了。所可惜者：(一)他只記清了句數，字數，而不會說明此數目之理由。(二)只有章句，與字三層，而忽略了句中 所含之「音節」。字有音，字與字相聯而有節，節與節相聯而成句，句與句相聯而成章。音節不明，則章句之分析無用矣。例如：

朝天子——早霞晚霞，粧點廬山畫。仙翁何處鍊丹砂？一縷白雲下，客去齋餘，人來茶罷。(歇)浮生指落花，漢家，漢家，做了漁樵話。

他說「此調句法爲二，二，五，七，五，四，五，二，二，五，共十一句。」但「早霞，晚霞，」似不能算兩句。而且連一句的資格都沒有。必須連上「粧點廬山話」才能足成一句。「早霞」「晚霞」都只好

算是「節」。此句九字四節——三小節，一大節。「漢家，漢家，做了漁樵話」亦然。所以我的意思，便是這樣的註法。

此調共七句十九節，二，二，三，二，三，二，三，三，一，二，二，二，三，二，二，三。

句與節的分別。句是要有整個的意義的。節是節奏，有意識的節奏。「早霞」二字，就音節說，是二音合成的一節。就意識上說，「早霞」是「早晨的霞」，是有講的，就是有意識的聯字。但「早霞」怎樣？「晚霞」怎樣？必須接上「粧點廬山畫」，那才够一句有意義的話，故謂之「句」。

(四) 音節字句須受意識之控制

人為萬物之靈，以其有意識也。惟其有意識，故語言文字有層序，有音節。否則簡單如猿之長嘯，繁細如鶯之百轉，皆不得為有節之音。劇曲者，藝術之一種也。藝術是表現人類高尚之意識，若無倫次，無理解，則並常語之不若，而近於囁語，是尙得謂之劇曲乎？然而不幸的很，號為高雅之雅曲，乃有許多囁語式之詞句，鶯啼式之腔調，此乃至堪詫異者。笠翁曲話論「拗句難好」

指摘幽闡記下山虎之「懶能向前」事非偶然，「待推怎地展」等句，謂此等拗句如何措手。又舉詩爲證云：「雲淡風輕近午天」自然容易見好，若改爲「風輕雲淡近午天」，即未必合律，又改爲「風輕午近雲天淡」，則揆之音律雖諧，而以文理繩之，不得謂之詞曲。又云：「懶能向前」一句生澀，讀不順口。綜其所言，不外音節之支離，意義之晦澀。而此等病態之由來，即在字句與音節雖層序不明，音節與意義之聯絡過於忽略。——（自來曲律名家論曲病恆有名言，足資藥石，如徐靈胎之論「本色」，吳瞿菴之論聲韻皆是。惟笠翁指摘詞句晦澀，尤爲切要。夫「崑曲」之以高雅俯視亂彈，已爲一般人之所共信。予自問不是雅流，幼時讀楚騷漢賦，亦未嘗感覺甚大之困難，詞曲之文能比騷賦更深雅乎？更難解乎？如有不可解之處，是我輩程度不尙乎？是作品本身之支離乎？）——如金山寺醉花陰一折，第一句「恩愛夫妻難撇掉」此易解也。第二句「因

此上股勤來到」不可解也。第三句「只怕他聽佛法把奴拋」此亦易解。第四句「杆就著辛與勤勞」甚麼是「辛與勤勞」？第五句「俺和恁非關小」甚麼又是「非關小」？此等句法之高，超越股盤周詰，真與天書見錄，同一不可思議矣。以下類推。一兩句通順之後，必有一兩句晦澀者。

問之，如撫病軀，血脈不和，如探窮谷，通塞無定，雅曲中類此正多，並不一定是宋元舊語爲累，實是句格平仄限人，而撰者又出以大意，只顧照套填砌，唱者亦只計較工尺，能上口成歌便一切不問矣。有聲調而無意義，與流鶯自轉何異？

(五)皮黃之最大優點——按節行腔

思凡全齣，情文並茂，色和韻協，真乃雅曲之上品，更爲花唱所絕不能有。好處就是腔不破節，節不亂句，句不離意，有皮黃之沉着而無其粗糙，有崑腔之幽雅而無其浮冗，此爲模範之曲無疑。開首之誦子「昔日有個目蓮僧，救母親臨地獄門。借問靈山多少路，(有)十萬八千有餘零。」通體七言，真是一首七絕詩。全章四句，每句三節，每節首字落板，以節尾行腔。第四句兩個有字，前者是襯字不占板位，後者是節首正字落板，一絲不亂。其行腔則在節尾，如「救母」之「母」字，「借問」之「問」字，均係節尾有小腔，占一眼。「多少路」之「路」，則節尾而兼句尾，故腔又加紆折而較長。統觀全段，詞義相屬，音節清明。七字句之限度，大小節之功能，均有顯剛。其下山

坡羊，採茶歌，多數按節行腔，絕無以腔亂節，以音害義之病。惟「年方二八」之「二」，「八」各拖長腔，千回百折。削去頭髮之「頭」字，「髮」字，行腔亦太冗而無味。若使爲亂彈，自可由善唱之伶工，酌量減縮，而崑腔則非先改譜不能申縮，此雅曲之拘束處也。

再拿皮黃的句法唱法來參證，如昭關的「一輪明月照窗前」，「一」字，「明」字，「照」字都是節首，在板上開口的。「輪」字，「月」字，「前」字，都是節尾行腔。都是依照「腔不破節，節不亂句，句不離意」的原則。方能有靈魂的技巧，方能神明於規矩之中。世人斥胡亂行腔，無意識，不按節奏，謂之「野狐禪」，又謂之「跑野馬」，是矣。然如某老伶之把「一輪明月」之「一」字大耍其腔，有所謂十三「一」者，謂其轉腔十三度也。此則已開「野禪」之端矣。「一」字與「輪」字兩音相聯而成節，兩字相合而生意，豈有單提「一」字，空中盤旋之理乎？此病在崑腔，誠數見不鮮，皮黃則不應有此，皮黃之長處，即句句節節，都有交代有標準也。

「腔不破節，節不亂句，句不離意」之原則，施之於詩，施之於樂府，施之於詞，曲，崑，亂，無不可通，無一能違法妄行。今以詩經論，是「四言」爲常例的，但是「四言」者，雙料的「二言」也。故如：

(1) 關關(2) 雉鳩

(3) 在河(4) 之洲

(5) 窈窕(6) 淑女

(7) 君子(8) 好逑

其中「之」「子」二字本只能做「聲母」用，等於「s」之合聲，並無韻母可以成音。但中國字凡屬出戶口舌等聲母的，如時，思，支，此，：，統通犯一個毛病。現在國語家已經代它們特定了一個韻母 Y 作為特別音了。此處亦就姑且認為有音之字。

這四句詩每句兩字一堆，即使一氣讀下，「關關雉鳩」亦是「關關」一節，「雉鳩」一節，不過頓逗快一些罷了，決不會念作「關」字一逗，「關雉鳩」三字一逗的。惟第三句按意義說，似應「在」字一逗，「河之洲」是一堆，因為「在河」與「之洲」不能分解。但是在音節上仍然是「在河」一逗，「之洲」一逗。這些地方常使「音」的節奏與「義」的聯貫無法兩全，像「在河之洲」這樣短句，還沒有多大關係，句子一長，尺寸一慢，就顯出來了。但音節是自然的，如果兩音趕在一處，想分也分不開。意義却是可以人力支配的。所以欲求音義兩全，只有從意義上改句子之一法。

現在再說五字句三字句與四字句相間的例子。如「彼汾一方。言采其桑。彼其之子，美如

英。美如英，殊異乎公行。」末三句，兩句三字（即三音），一句五字（即五音），實在三字就是一加二，（美如英），五字是二加二，頂上再加個一，（異乎，「公路」兩節成立句之骨幹，上加一個「殊」成爲五字）。由此可於「二三其音」再進一解。即是二爲主，三爲輔。因爲「三不過一二上加一」，奇偶相生，起於「一」「二」再加一，則奇數已複一次。故納氏曰：「不能少於二」，少於二即是一，一音只有音而無節。又曰：「不能多於三」，多於三則是四，或四以上，則兩節，三節，以至多節，莫非以「一節」「一節」堆疊耳。總之兩音爲一節，三音爲「一節加一音」，仍然爲一節，因所加之「音」不能成「節」也。故曰：「不能少於二，不能多於三。」

（六）嗟嘆字與音節之變幻

詩經中又有看似四字句，而實只三字者，如「彼君子兮，噬肯適我」之「彼君子兮」只「彼君子」是此句之「三字」——「彼」字一音，「君子」一節，合爲三音的一節。至於「兮」字，實爲嗟嘆之聲，本非有義之字，應無節之可占。但入樂之詩歌，往往音勝於義。此兩句若作一句讀，則是

「七字三節」——「兮」字可不讀出——若分作兩句，則「彼君」一節，「子兮」一節，節明而句破，音聚而義漓矣。又如咳下短歌「力拔山兮氣蓋世」，實在只有「力拔山，氣蓋世」兩節，「兮」爲噓唏之聲，與「虞兮虞兮」之「兮」同，但因其位置與上三字相聯屬而成四音，四音則須兩節，變作「力拔」山兮。其他楚詞漢賦凡是一片「兮」「兮」之聲，都可以類推，以至於陶淵明的歸去來辭：

歸去來兮，田園將蕪，胡不歸？

「歸去來」本是一個大節——三音——「兮」下附，就變作「歸去」「來兮」兩個小節——

二音——於是有些戲台便用作上下場門的題額，下場門寫「歸去」——普通用「入相」——上場門寫「來兮」——普通用「出將」——在戲台上是很有意思，按原文的意義，則被「大卸八塊」了。但須注意者，此等分割之法在音節上非無根據，因爲原文四字，確是「兩音一節」，所以才弄成「兩字一堆」。

(七)字隨「音節」而分正襯

四字句而擴爲五字者，如「殷其雷，在南山之陽。」「在南山之陽」是五字，「在河之洲」是四字。不論是四字是五字，可都是兩節。以意義言，則以一個「在」對「南山之陽」四字；以音節言，則「在南山」爲一大節，「之陽」爲一小節。「在河之洲」之「在」是「要素」，不是「襯托」；「在南山之陽」之「在」，則是襯托性質。因爲沒有這個字，仍然是兩節，仍然氣口充足。這個只要把西皮唱詞的「劉關張，結義，在桃園。」的「在」字（要素）及「我好比，淺水龍，被困在沙灘。」之「在」字（襯托）參證一下，更可以明白，「字是活的，節是死的」了。

魚麗一章的確像小詞，完全是長短句：魚麗于罾（四字），鱸魚（二字），君子有酒（四字），旨且多（三字）。四字句，兩字句，三字句，參差無定，確是長短句的祖師，詞體的開山。但是句之長短，千變萬化，只要拿音節來作裁量的玉尺，仍然不爽分毫。以上四句便是六節——（五小節，一大節），若補充幾個字，改作「魚麗于罾，惟鱸與鯉。君子有酒，既旨且多。」則爲整齊句的詩體，

四個四字句，合共八節（小節）。

（八）由四言五言六言進到七言

四言詩晉到五言詩是怎樣的情形呢？讓我們拿最膾炙人口唐詩來舉例。如「國破山河在。城春草木深。感時花濺淚。恨別鳥驚心。」四句。「國破」一小節，「山河」又一小節，下綴一個「在」字，爲三音之大節。「城春」句亦然。「感時」一小節，「濺淚」又一小節，上加一個「花」字，爲三音之大節。「恨別」句亦然。四句共八節，四大四小，即四言亦是八節，不過都是小的而已。

再進而爲六言，如「桃紅尚含宿雨，柳綠更帶朝烟。」則每句三節，——（三個小節，六音。）——比四言五言都多出一節來了。不過五言句的兩節，是一大一小。所以這一首六言的演進，是這樣的：

- （一）音節的演進，直接由四言而堆疊。兩小節再加一小節。（二，二，二）
- （二）意義的演進，是由五言而疏狀。因爲原句只是「桃紅含宿雨，柳綠帶朝烟。」加「尚」

字，加「更」字，都是疏狀性質，使意義倍覺顯豁。但音節有「兩節」「三節」之分。

但是「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」就不然了。「天地」是一小節，「念天地」是一大節。「悠悠」是小節，加「之」字於上，是一大節。「愴然」「涕下」是小節，加「獨」「加」「而」即爲大節。——（之，而兩字，義無所屬，只爲襯墊之用，但音節既不能獨立，只能屬於下節。）所以這兩句是「三，三，三」兩個三是六，三個二亦是六。所以兩大節所含之「音」數與三小節者相同，均爲六言。雖然同是六言，而「節」則有多寡，節少者音多節大，節多者音少節小。

（九）七言之各式

所以六言有兩節三節之分。至於七言則不然了。無論如何，是三節起馬，不會有兩節的了。七言的句子，按意義說有「三，三，一」有「二，二，二，一」有「二，五」有「四，三」。現在分別舉例於下。

（一）三，一，三者，如「白菡萏，香初過雨，紅蜻蜓，弱不禁風。」若用符號標明段落，則可寫作下式：

『白齒苔，

香！

初過雨。』

若把「白齒」作一堆，「苔香」作一堆，就沒有講了。但是在音節上說，還是非此不可。這個道理，只看詩念詩是很不容易了然的，只有當作西皮二黃唱唱哼哼，才能品題深刻。這句若唱西皮倒板，像「一馬離了曉西涼界」那樣，只須以「白齒苔香」四字直起，還可「就」香「字尾音拖出一「啊」，無須按兩音一頓。但若改作二黃倒板或原板就不行了，改作西皮原板都不行，因為一歸板就有節管著，非唱「白齒」「苔香」不可。如想把「白齒苔」三字唱作一節，則「香」字須加兩字，「一陣香」作第二節，方能相稱。「紅蜻蜓弱」亦復如是。若一納紅蜻蜓於一板中，則第二節，只賸一音，便無唱法了。所以這樣的句子，以意義分段是「三，一，三」，以音節分段，仍是「二，二，三」「三，一，三」是兩節，二，二，三，是三節。

(一)(二)(三)(二)(二)(一)者，如「風急，天高，猿嘯，哀。渚清，沙白，鳥飛，迴。」此是六言句加一尾字，三

節也。亦可以說是四言加三言，四言爲兩小節，三言爲一大節，亦三節也。

(三)「二五」者，如「無邊，落木蕭蕭下。不盡，長江滾滾來。」「落木蕭蕭下」已是一完全之五言句矣，加「無邊」以爲擴大之形容，而其神更遠，其節亦由二而進於三。「不盡」句亦然。又如「久旱逢甘雨，他鄉遇故知。」各加兩字爲「十年久旱逢甘雨，萬里他鄉遇故知。」以意義之引申而加一層堆疊之音節，亦爲三節。

(四)「四三」者如「西山白，雪三秋，南浦清江，萬里橋。」「西山」與「白雪」——西山的白雪——相聯，「三秋」相屬——三秋之戌——故可認爲四三格。他如「晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲。」萬物靜觀，皆自得，四時佳興，與人同。」皆爲四三格。此格詩中最多。其與「二二二」不同者，「西山，白雪，三秋」並非平行之三疊，如「風急，天高，猿嘯」也。其所以異於「二五」者，因後五字並非完全獨立，如「靜觀皆自得」不成句——意義不完——只是「萬物靜觀」綴以「皆自得」，決非「靜觀皆自得」之上加「萬物」也。

以上四格，惟（一）項之「三，一，三」不合音節之自然，故古今七言詩中，此等句子甚爲罕見，於詩爲「偶然」，於句爲「拗句」。其「拗」的關鍵，在「齒苔」二字，本不可分，但其位置恰在首次兩節之間。譬之一人，首與身之間，有頸項，以便申縮，雖首部頸部身部屬於一體，而若縮頭入項，則臃腫不靈，必矣。若將「齒苔」移於「白」之上，成爲「齒苔白香初過雨」——下句即「蜻蜓紅弱不禁風」——則骨節暢舒矣，而詞義又不順。在這裏，我們可以下一個結論，就是：「音節與意義相應者爲上，不然便是拗句，是別調而非正軌。」（清乾隆題貢院詩「志賢聖志須當立，言孔孟言大是難」亦是蹩扭句子，病不在平仄，而在「賢聖」「孔孟」之位置失宜，頸項麻木，遂致全身不靈，恰與「白齒苔」句同病，同是兩大節。）凡不合於正軌之句格，是「偶然」，是「少數」，其不能得多數，不能被普遍之採用之原因，就是違背「音節」之自然，這便是自然的正當解釋。試觀詞裏如昭關的「雲淡風輕近午天」，「雲淡」之下有小過門，在下一板上出「風」字。「雲淡」本是一節（兩音之小節），「二」字的意義亦連屬成堆。「風輕」亦然。接「近午天」——一大節，按西皮原板的三節——（兩個過門）自然恰合。試用「白齒苔香初過雨」句唱之，則「白齒」之下，夾小

過門，再唱「茴香」，那還成個甚麼東西！——唱倒是一樣唱，因為平仄是調的，開闔是有的，會耍腔的人一樣能够唱得美聽，只管美聽，可是沒有靈性，沒有腦筋了。

(一)(三)(四)三項，格位雖有不同，却都合於「自然」，在這幾個格裏想法子創點別致調，就不失爲「神明於規矩」之中。現在另舉個例子，如「永夜角聲悲自語，中天月色好誰看。」這兩句大體上，亦可算作「四，三格」，但下三字却有些別致。「永夜角聲，悲：自語」，「中天月色，好誰看？」用標點提出神來，便是這樣的音節，這樣的精神，這樣的意義。「好誰看」三字並不聯屬，「中天月色」則是聯屬的，再綴一個「好」字，讀作「中天月色好誰看。」那倒可以。如此，則爲例「二五」格——五，二格——但不如把「好」獨立更有精神，而且上句的「永夜角聲悲，自語」若不將「悲」字獨立，則「自語」二字太沉悶了。

不論是「四，三」是「五，二」在音節上都是自然的，順溜的，只因「四，三」亦是三節，「五，二」亦是三節。七字句總歸是三節。能在固定的節拍裏，施展控縱的本領，只管跳盪俊拔，仍然規模嚴整，這便是杜工部最不可及處。正如名伶在一板三眼裏耍板，施巧腔，仍然不慌不亂。但西

皮二黃有大小過門，有襯墊抽縮的餘地。而律詩的句子，却是不能添字加襯的，因之「死套活做」要比唱工難些。

(十)李白杜甫詩中之證例

古風歌行比律詩的好處是可以加襯字，我們還是請出格律最細而變化最神的詩聖杜甫來作證例。

老杜的律詩隊伍整齊，韻調圓湛。就是七古亦不輕用長短句。最有名的丹青引，舞劍器行，古柏行等，都是七言一致到底的。至如短歌：

王郎酒酣拔劍斫地歌莫哀，(十一字)我能拔爾抑塞磊落之奇才。(十一字)豫樟風翻白日動，鯨魚跋浪滄溟開：。(以下皆七字句)

上來兩個十一字句，大有打倒「七言」創造新紀錄之勢。可是兩句以後就不行了，還得歸到七言的軌道上去。正如武家坡「一馬離了西涼界」一個七字句，好像要來個七字大段，誰知

一出場唱下句，就「不由人，一陣陣，淚灑胸懷」成了十字句而至於十字句到底。老生如此，青衣亦如此。剛唱了「適才鄰居對我言」(或「忽聽鄰居一聲喚」)一句七字，到「武家坡，來了我，王氏寶川」又是十字句，而且到底了。武家坡如此，他如昭關，捉放之「一輪明月」上來兩句七字，到第三句就一開口就是三個字，成了十字格了，以下不全是十字句，可全是十字格，由此類推，例不勝舉。可見詩句想在七言之外加幾個字，是可以的。但不能持久，不能多數。皮黃戲詞，想不一定用十字，七言八言乃至五言六言亦是可以的，但不能戰勝十字，只是例外的變通，不合於自然的格度。「王郎酒酣」兩句每句十一字中，若依「七字」正格說，應各有四個襯字，但我不能指定那四個字是襯。這個句子，實在是皮黃裏「垛板」，在板爲垛板，在句爲複疊。

老杜的兵車行，規模完備，句法是神明而又規矩的模範。開首是「車轆轤，馬蕭蕭」兩個三字句，實在是六字句，亦實在是「三，三」的七字句。「車轆轤，馬蕭蕭」七音兩節，與「白菡萏」同，不過這是百風，所以無碍。正如皮黃裏的「三三」格，年紀邁，血氣衰。「一通鼓，戰飯造」。「一無證，一無見」都宜於快，不能唱原板慢板。「行人弓箭各在腰」以下皆是七言，到「長者雖

有間。」以下有大段五言。所以這一首裏有五言，有六言，有七言。但是詩家分類裏只能列入七古，正如皮黃唱詞「十字句」段裏縱有七言，八言，也還要算十字句，是一個道理。

天育驃騎歌亦是七言古，起首兩句亦是打破「七言式」的。「吾聞天子之馬走千里，今之畫圖無乃是。」但這與短歌行的起首不同。「吾聞」兩字是襯墊，正如李太白的憶舊游「憶昔洛陽董糟邱，爲余天津橋南造酒樓」的「爲余」二字，只是襯字。李太白的詩，正如孫菊仙唱，天馬行空，獨往獨來。律詩如牛渚一首全無偶句，而歌行更是參差錯落，長長短短，信筆而揮，如飛辭引，以九言，五言，七言，相間成篇，的確是宋元詞曲的先聲。戰城南則忽七言忽五言。而如幽澗泉琴操之歌：「拂彼白石，彈我素琴，幽澗愴兮流泉深。善手明徽，高張清心，寂歷似千古松，颯颯分萬尋。中見愁猿弔影而危處兮，叫秋木而長吟，客有哀時失職而聽者，淚淋漓以沾襟，乃緝商綏羽，潺湲成音。吾但寫聲發情於妙指，殊不知此曲之古今，幽澗泉鳴深林。」這真是極自然的長短句。沈歸愚說：「縱筆揮灑，冷冷有聲。」比玉簪記的琴曲似乎更自然。通篇四言，七言，六言，十言，五言，或加字，或襯字，或申或縮，全不受一點拘束。若照「長短句」說，應當屬於詞系，若按

其中的句格說，簡直沒有一句七言——幽澗句亦只好算六言——但詩家則列入七古了。又如楊叛兒童謠一首：「君歌楊叛兒，妾勸新豐酒。何許最關人，烏啼白門柳。烏啼隱楊花，君醉留妾家。博山爐中沉香火，雙烟一氣凌紫霞。」全首八句，五言居其六，七言只有兩句。然而偏不算五古，偏要算七古。

沈歸愚是詩學大家，他的國朝詩別裁，只「五古」裏收韓愈的元和聖德詩，通體四言。他加了一段說：「唐人四言絕少佳者，佳者不能另立一體，故附於五言體中。」可見四言詩若有多量，可以單立一門。五言體亦可獨立。但是長短句則不附任何理由，亦不論其中所含七言句之多寡有無，一概列入七言體，竟是毫不客氣。驟然一看，好像太不講理，仔細研究，實有充足理由，因爲：（一）廣義說來，句之長短，總不離乎七言的複疊，抽掣，襯墊。（二）短於七言之句，常傾向於一個最後的長度——七言。

（十一）七言進於十言——「過門」爲音節之要素

七言爲詩句之長度之極端，又爲詞體長短句之軌範，然則皮黃如何乎？上面說詩句，已經舉些皮黃句子做參證了。現在再站在皮黃的立場上說說。此外詩句，詞曲，梆子，大鼓，歌謠，小曲，可做參證的材料很多，本文略述一二。

拿現行的西皮二黃來與崑腔相比，最大不同之點，第一是過門，第二是「十字格」與大鼓，梆子同流，與詞曲雅文便不一致了。

「過門」這樣與其說是皮黃梆子等所有，不如說「凡是有句讀的」文字語言所共有。過門是本於自然，不是另外添造的。例如我現在寫的這篇文字，我自己覺得句句都有過門。假如沒有過門的話，何必點句，何必用標點符號。過門就是人類語文句句節節之間，自然的間隔 *inter-* *space*。凡人說話如沒有過門，一口氣喘不過來，豈不噎死，聽的人只聽得一片迂膜粘痰，豈不要悶死。我們聽人演說，凡是演說技術純熟的人，都有大小過門，清楚明白。戲裏白口亦有過門，一切都有過門。不過過門的大小——即間隔疏密——有顯有隱，有用響器襯托，及不用別的聲音間隔之分而已。

若把「音節」認識清楚，則過門便容易明白，因為過門是生於節奏的。所以單調的聲音雖然有間隔，不能算他是過門。例如禽獸之鳴，小兒之啼，瘋人之叫，何嘗不一聲一聲，何嘗不有間隔，也許半天喊叫一聲，但那不能算是「過門」。因為沒有意識，沒有節奏，只是一音一音的破碎支離，不是合音成節，合節成句的頓逗。

所以：（一）又酸又長不按自然音節的語言文字，（二）單音直嘯的聲音，這兩項都沒有過門，沒有「過門」就不是人類的語言音調。這裏有個很好的例子：

「雲淡，風輕，近午天。」

若是單念一個「雲」字，過些時再念一個「淡」字，又過些時再念一個「風」字，縱有間隔，不得謂之「過門」。或者把「雲淡風」念在一處，再把「輕」字念在一處，再把「近午天傍」「花隨」「柳過前」各念在一處，則亦不得謂之有「過門」。惟念「雲淡風輕近午天」，「傍花隨柳過前川」，才是過門。這句子寫在紙上，可用標點，唱在昭關的皇甫謨口裏，則「雲淡」之下有一板的小過門，「風輕」之下又有一板小過門，「近午天」之下有大過門。才把詩句的節奏藉音樂的間

隔，而充分表現出來。從此可知，過門本是詩中所固有，過門生於有意識自然的節奏。

寫的詩，刻的詩，向來是單行直下的，斷句以外，別無符號。斷句亦不過旁邊畫一個圈，或點一個點，無非表明某處是一句，並不能表明「過門」的性質。倒是「天雨花」「來生福」一類的鼓詞，那些整句，每句之下，留有空格，頗有表明過門之意指。實在那些鼓詞本是預備人唱的。鼓詞的過門，與皮黃梆子的過門大同小異。新體詩每一首要分多少行，每一行不一定是一句，也很可以表現語言自然之節奏，可供研究過門之參證。

大鼓的過門，比皮黃要簡單些，流動些，惟有「段」的「過門」，那就是一大段唱完之後，可以把鼓大敲大播，弦子停了。唱者一面播鼓，一面可以喝喝茶或擦擦汗。那就恰比托兆碰碑唱反調的長鏈飲場一般。至於句中的過門，也是憑幾下子鼓聲間斷，樂器也比較戲場簡單。但是拿鼓場的規模來參照劇場，則更容易明白。例於長鏈飲場是「段」的過門，「鑼」亦是板，都可以鼓場證明之。

耳邊聽到的過門，眼中見到的標點，空格，都可以使人們了解自然的節奏。整句如是，長短

句的句法雖不同，音節總是一個原則。「不限防餘年值亂離，逼拶得歧路遭窮敗」若加標點句讀，決不會點作「不限防餘」「年值亂」「離逼」……但是比起標點詩句，已感覺到相當的麻煩。因為詩只要是七言，當然是七個字一句，每句三節，每節一個意識。而詞或曲則句子的長短不一，雖不足慮，而許多牌子的句子，各有各的長短，各有各的字數。乃至同一牌名，而南與北不同，詞與曲不同，必須一個一個去辨認，一句一句去留神。所以做詩的人多，填詞的人少，讀詩的人多，讀詞的人少。你看從前名流們登江亭，游西山，高詠留題，五言七言，有律有絕有古，盈篇累牘，詩人很多，有幾個填詞的？現在國聞週報采風錄，為詞人墨客之總匯，一百首詩裏找不出一兩首詞來？陳棨菴，楊陶谷，樊雲門，陳石遺，曹纘衡，羅纓公，黃秋岳，李釋戡，詩人愈來愈多。而詞的專家只聽說一個朱古微。黃秋岳寫對子，最喜把古人填詞拿來集句，無非拾個現成，他自己卻總是做詩，而很少填詞。李釋戡的詞曲很覺拿手，可是除了給梅蘭芳新戲裏添料之外，自己也慣於做詩。豈能因詞的麻煩就說比詩高雅乎？誰能說李易安的文學高於杜甫？我個人向不喜讀詞，我主撰各報文藝版的時候，遇著投詞稿的人，就依照新體詩的辦法，或半句占一行，

或一句占一行，再給它加上標點句讀，然後付刊。爲的是讀者方便。正如唱句需要「過門」一般。

（十二）崑腔之大病態

由此可見崑腔在台上所以失敗的原因，不用「過門」正如文字不點句一般。整句還好辦，長短句就難了。何況長短句有些不按音節的原則唱。記得從前有人把「清明時節雨紛紛」那首詩改作詞體的長短句：

清明時節雨。

紛紛路上行人，

欲斷魂！

借問酒家何處？

有牧童遙指杏花村。

這是很很有趣而且很有意思的。所以然者，雖點破句，仍然有講。但是假如點作：

清明時，

節雨紛，

紛路上行。

試問還成甚麼東西？或說：豈有如此斷句之理。我說不然，我說句不怕雅流們見怪的話，崑腔裏像這樣支離怪誕，還是多不可數。我同曹心泉，王劍鋒，韓君青，都研究過。王劍鋒唱了一齣望鄉，我看著曲譜，都聽不出一句來。我的揣想，一切的曲子統一於魏派之後，並想不到當初魏良輔創造水磨調的時候，只顧把腔加些曲折底徊，就顧不到有講沒講了。種下「車前子」的不治之症。假如魏先生能留意「人類自然的音節」及「音節與意識的密切關係」然後造腔，來個神明於規矩之中，何至貽誤至此？

(十三)「過門」之分析——「暗過門」

皮黃的過門，照一般的解釋，以為唱之中間有一段胡琴，才是過門，而長的叫「大過門」，短

的叫「小過門」。但這是很粗略的，只按板眼說兩個名詞，亦不足以盡之。即如捉放「一輪明月照窗下」一句，未唱之先，及此句既唱畢之後，都有大過門（八板）而句中「一輪」之下有兩眼之空，亦叫「小過門」；「明月」之下，空兩眼之外，又接兩板，亦叫「小過門」。此外花腔胡琴者，只要不誤唱角開口，他可以任意申縮。可是只有「大過門」，「小過門」兩個名詞，至於中眼轉腔之閃板，亦是「過門」的性質，則又置之不論，此皆須重爲釐訂者。今爲一部分之訂正如下：

（一）句與句間之大小過門。

大過門如「一輪明月照窗下」句前句後之過門是。「悔不該心猿與意馬」句前之過門，不論多少板，均謂之「句的大過門」。「馬」字之下所空之兩眼，爲「句的小過門」。

（二）節與節間之大小過門。

「一輪」之下所空兩眼爲「節的小過門」；「明月」之下，所拉之兩板或多於兩板之過門，均爲「節的大過門」。

（三）過門不論是胡琴襯托，是唱角用小腔帶過，均與「過門」本身之存在不生問題。例如

劉鴻升上天台，到如今成一統快樂安然」的然字腔落板復帶三眼，接下句「內侍臣」。且脚唱刺湯，落一個青史名標在萬古存，亦施小腔接下句「譙樓上」。雖被腔掩帶，其過門並未消失。

(四)暗過門。「暗過門」之名詞，實在就是一般所謂「不讓過門」，表面上消失而痕跡可以尋按之。「過門」是也。無胡琴無腔之過門，則名之曰「暗過門」。例如武家坡旦唱「我問他好來」生接「他倒好」，譚鑫培是讓拉過「小過門」再接，普通一般則緊接「好」字下面一板開口，則「不讓過門」即無過門矣。但須知此等唱詞既顯然兩句，則中間自有天然之間隔。即不留過門之形式，仍有過門之痕迹，即謂之有過門可也。「暗過門」名詞驟然創立，聞者難免驚詫。但是要顯皮黃，過門」之優點，非從此處注意，正名定分不可。因為皮黃句法音節之承轉分明，不似崑腔之牽上搭下者全在乎此。

為明此理，請再舉詩為例。「雲淡風輕近午天」是句詩，我們平常何嘗於「雲淡」之下留個過門再念「風輕」？但雖不留過門，決不至把「雲淡風」念在一氣者，即因有「過門之痕迹」。

一節——自然存在。所以一入劇曲，經胡琴之襯托，而顯然了。正如橈形句子，經補充而明暢一般。崑腔詞句何嘗沒有音節，有音節即有「過門之痕迹」，崑腔不注意於此等痕迹，才鬧成牽上搭下。所關非細，明乎此者，可與言過門，可與言音節。

(十四) 十字句與十字格

「十字格」即唱句之十字格位，不曰十字句而曰「十字格」者，因未必句句十字，猶之「七言」爲詩句字音之最高限度，而除律詩外，長歌即不守嚴格，前舉之李杜二大家詩例是也。雖篇中之句不盡七言，而全篇之格度仍屬七言。不但詩也，詞曲亦如是，周德清作詞十法論「用字」云：每調多則十二三句，每句七字而止，用襯字加倍則刺眼矣。塞鴻秋末句本七字而有作十四字者是何句法？可知詞中句法之長短，自有其定限，其定限仍爲七字。人類氣口，止有此數，不但詞與詩同，即中國詩歌與外國詩歌亦同。然則皮黃，梆子，大鼓之十字格標準，七字句反形不足，豈於人類氣口之外，別生一例，別擅一理乎。今請一剖此疑。

十字句即七字之申展，猶之五字句申展而至七字。然則何不申至九字乎？曰七字申至九字，誠有其例。其以兩字申於前者，如李白七古中「爲我天津橋南造酒樓」是也。其申於後者，如字字雙之「頭戴一座紫霞冠，難看。身穿一件八卦衫，稀爛。」是也。皆七言申爲九言。然前者只能算「襯字」，後者只能算「拖節」，皆節外生枝，不能如五言晉七言之融成一體。蓋「七言三節」是合於氣口之最高限度，加「襯」則可，以其輕側不占正位也。「拖節」亦可，以其爲另外拖掛之一節也。二者雖有九音，實際仍爲七音三節。五言之上，可加二字成七言者，五字本身之節短，故只加二音之小節，即可聯成一體。至於七言，則本身之節已長，加小節乃不能相稱，此乃自然之比例。故若照五加二成七之例，使七言加字而成爲一主要部分，則「五」若加二，七即須加三。昔日在新世界聽一位大鼓名家，上場先作簡單之說明。（唱大鼓者往往先隨意說些閒話，再開鼓板開唱，故有自說自道之餘暇，而伶人則不能。）他說：大鼓詞的十字句，是七字句上加帽兒頭。例如：

有一個

大孝之人，

(叫)閔子騫。

他本是，

聖門中，

一位大賢。

(他的)親生之母，

下世早。

後娶(的，這位)繼母，

大不賢。

前房(的)兒子，

(把)蘆花續。

親生之子，

衣絲綿。

括弧內皆襯字，唱時只輕輕帶過。其正字皆凝重分明。前兩句「十字」以後皆「七字」，相形之下，當然「十字」是七字上加「帽」。但這一頂帽子必須三字綴成。若將「有一個」抽去「一」字，變爲「有個」兩字，則其唱法便同第三句之「他的」兩字一樣輕輕念過變了襯字了。其故就是兩字與下段的四、三，或三、四不能相稱。必須加「三音」方合成「三、三、四」或「三、四、四」而勻爲一體。

七字句在詩句則爲最長，在歌則感其不足，並沒有別的原因，只因詩是念的，歌是唱的。尺寸慢，則音節舒；過門「生」則節與節，句與句之間的間隔距離，非詩之「每節一小逗，每句一大頓」所能比了。音節加緩，字音凝重，字句起落加力，都是需要加字的原因，這加字是加作「够一節」的字數，不是加點襯字。

意義上亦常常感到需要加字，例如以上所舉的「前房兒子蘆花續」是指做的寒衣，用蘆花代棉花續入裏層。但其中並無做衣字樣，即加襯字（把）亦好像說閩子在做工，並看不出原意來。故此句要得明白，須是改作：

前房兒(的)——(三字加襯)

寒衣——(三字縮一)

(用)蘆花來續。——(四字加襯)

就成了「三三三」格的十字句了。這可以看出「七言的申展」不一定要加在頭上，中間亦可以擴大的。三四之上加三成「三三三」可也，「四三」中間加三成「四三三」亦可也。或就五二之句引申爲七三，或就二二二一之句，引申爲三三三二二亦可也。如「風急天高猿嘯哀」宜於峭壁式的西皮倒板，照「一馬離了西涼界」提起當年淚不乾，「龍車鳳輦到皇城」之頓，節短調高，一氣上撞，不須迴旋。若岡巒式的倒板，如「欺楊廣，斬忠良，讒臣當道」如「未開言，不由人，淚流滿面」，雖同是西皮倒板，同是散唱，卻是腔緩聲和，一節一節的往上去的，於是七字就不如十字了。「風急」之句，若照此唱法，即須唱作「風又急，天又高，猿聲大震」了。

五言句之需要展至七言，亦不一定是往上加，或往下拖。甚麼地方短缺，就在那裏補充。例如「功蓋三分國，名成八陣圖，江流石不轉，遺恨失吞吳。」末句早經詩家懷疑評論，孔明以先

王吞吳爲失計，並不以未能吞吳爲恨，這句與事實相反。但此句的本意，實是「遺恨失計在吞吳」。「失」字須加「計」字，成一小節。吞吳須加「在」字，成一大節。這也是音節擴充一個參證，不是改詩。

把以上所述，摘要結斷幾句，就是：（一）一音爲音，兩音爲小節，三音爲大節，——（即一小節加一音）節與節連而成句。句有五言，有七言，有十言，有長短句。但句中所含之音節總不能離「音，小節，大節」無論如何句子，總可以找着他的音節段落數量。（二）詩的句格是五言，七言。五言之外，雖有參差申縮，也不害其爲五言，七言。（三）皮黃梆子大鼓的句格是七言，十言。如有外加之字或減少之字，仍不害其爲七言，十言。（四）五言在詩體上是有立場的，但常傾向於七言之最高限度。（五）七言在皮黃是唱得出的，但常傾向於十言之最高限度。（六）五言在梆子戲很多，在皮黃如轅門斬子亦有之，但只是散板，不爲常例。不足認爲「五言能唱」之證據，正是五言不適於唱之證據。

（十五）十字格之變化如何

十字格，格也，非謂句句皆須十字。正如詩經是四字格，而亦有五言，三言，六言，古風是七言格，五言格，亦有長短句，詞中是長短句爲主，亦有七言詩耳。然既有此整齊之常格，又有例外之變句，其中申縮之法，加減之數，亦有可言者乎？曰有。此可分爲三大類：（一）抽襯，（二）複疊，（三）勻化。

抽者，從定格中抽去一二字也。如捉放商店之「又誰知此賊的疑心太大，拔出劍又將他滿門來殺。」本皆十字句。但下句若唱「拔出劍又將他滿門殺」抽出「來」字，而以「門」字拖長一板，代其地位，氣勁而腔有波疊。——譚氏之唱片係照常格，台上則用變格。——若「他」字下加「的」則爲「襯」字，與「他」字合占一眼，襯字多係抵隙而入，不獨占板眼故也。故：

- （1）拔出劍，將他的滿門來殺。真十字——十字格。
- （2）拔出劍，又將（他的）滿門來殺。十一字——十字格，
- （3）拔出劍，將他的滿門——殺。九字——十字格。
- （4）拔出劍，又將他的，滿門——殺。假十字——十字格。

故無論句中之字多於十或少於十或恰好十字，皆爲十字格。而如第一例第四例，雖同是十字句，卻有真假之分。第四例實在是九字，因「他的」二字擠在一眼，雖四字只當三字，此有十字之形，而無十字之質，故爲假十字。如第一例則字字有地位，是爲真十字。由此可知，第二例第三例，或爲多於十之「十一」，或爲少於十之「九」，不論多少，都在十字格裏盤旋，都可以十字句論。

音節之格有定，唱法之變無窮。譚鑫培之捉放「一輪明月」一段，極變化之能事，而無一句一節一腔一字不在格位之中，此之謂神明於規矩。以句法論，有七字，有十字，有九字，有八字，有十一字，仍以十字爲多，惟起首兩句，純七字。以下則十字句多，非十字者亦爲十字格。故可謂整頓之十字格。其起首之兩個七字句，自不能硬算十字。因「七字句」在二黃中，也是有立場的正式隊伍，不同其他長短句僅屬埋伏軍別動隊之性質。但須注意者：（一）此兩句在全段中恰似七言詩中間雜之五言句。（二）兩個七字句開端以後，下面句句節顯露著七字不够正板三眼行腔之用，而傾向著十字。足以證明皮黃以十字爲充量，正如詩句以七字爲充量。

襯字之門類甚多：(一)只爲音節上之襯托者，如捉放「只道他是個治國(的)安邦將」之「的」字，實無理可解。——(若將「治」字改作「保」，將「安邦」二字改作「忠良」則可)。——(二)有於音節得便利，而字句上亦得加力，使意義格外顯豁者，如「這時候，我只得(暫且)忍耐(在)心下」中「暫且」字，在「字不用亦可，用之則於音節於詞義均有煊染之效。(三)有意義上非襯不可者，如搜救孤之「拚著老命」把「孤兒搶」之「把」字不能省，省則全句費解。又如探母之「我的母，佘太君(所生我)弟兄七男」之「所生我」三字，決不可少，否則意晦。與賣馬「還你的店飯錢(無奈何)只得來賣他」之「無奈何」之襯法相同，而功用不同。所謂襯法同，都是利用「小過門」抵隙而入。所謂功用不同者，「還你的房飯錢」之下節，既有「只得」則「無奈何」亦可無須，惟用之則更見無限低徊耳。「所生我」若不用，則「佘太君」與「弟兄七男」失其聯鎖。又如舉鼎觀畫「雙尸無頭(是兒的)親父母」，若不用「是兒的」三字，則徐策之親父母乎？抑薛蛟之親父母乎？又字有獨立字與掩音字之分，如「暫且」如「在」如「把」如「的」皆自成其字自有其解。而如「一馬離了(哇)西涼界」之「哇」則由了字之尾音放出。如「尊(啊)一

聲老丈細聽開懷」之「吶」，則尊字之尾音。他如「嚶」「嘸」均爲尾音，有音無義，有字形無字格。而如「呢嗎」等字，則雖有意義，却是語助而非拖音。此等皆似襯字而實非襯字，不可不知。

複疊者，有前疊，有後複，皆生於「節」。有複疊而「積節成句」之說益明，「死格活句」之法益顯。例如斷臂「爲國家，秉忠心，晝夜奔忙」，十字格已完，將首兩節加一疊，可爲「爲國家，秉忠心，吃君祿，報王恩，晝夜奔忙」，或如潞安州巡城之疊上加疊，均無不可。惟按正格唱者，第二節可以從容閃板，從首眼開口。若後有複疊之節，則須趕在板上，以下一節一節均趕板垛字而成爲垛板，此亦節奏自然之要求。上天台之「孝三年，改三月」，長句，逍遙津之「欺寡人，好一似，揚子江，駕小舟」，亦此類也。詩人之擅歌行，富才氣者，往往用疊節之長句，黃公度，晏實甫，均優爲之。——刺湯雪艷所唱慢板全爲十字正格。惟「今夜晚，殺賊子，（要）報仇雪恨，落一個青史名標（在）萬古存」之「青史名標」是四個足字，不能不把「青」字趕到板上開口，亦是複疊的格度了。——此皆前疊也。取一句之前兩節而疊之。

如搜孤救孤程嬰唱之「一個個，叫罵我程嬰，（是一個）負義之人」「一個個」「至」「我程嬰」

其句已完，加「負義之人」以充足其義，而下節遂複一節，此後複也。他如奇冤報「可憐我冤仇有三載，有三載」，哭祖廟之「可憐你白帝城，身遭大限，身遭大限」亦爲後複。不但複音節而且詞亦相複，故通常謂之「重句」——（其實只複後節，非複全句）複節有前有後。複前者如回朝之「文班中，文班中，不見了三朝元老」是也。

勻化者，襯字可以化正字，正字亦可以化爲襯字是也。如玉堂春「數九寒天（將公子）趕出院門」之「將公子」是襯字，但勻做正字亦可，即「數九天將公子趕出院門」仍然完整。大抵底本多是整格正數的句子，抽襯爲後來變出之「俏頭」。南陽關之「麻叔謀，使長鎗，鞭插（在）鞍轡」，只要把「鞍轡」之上加個馬字，向前一頂，則「鞭插在」三字，都變做抵隙之襯字矣。故正襯字互相勻化，而句法又活，腔調加美，然皆不能違背音節字義相依之原則。

勻化者，勻而化之之謂也。勻化之法亦不外乎加減，所以別於抽襯者，抽襯只是枝節的活動，於句之骨幹無關係。勻化則改變正字之部位而生音節之變化，因音節之變化而腔之平與巧亦殊焉。除三害周處唱「聽一言來怒氣生，好漢頭上冒火星。」至「老丈快說（他的）名和姓，」

至此七字中加襯字二(他的)。此襯字乃有意識的。若不用此襯，則像是要老丈說名姓，非說第
三害之名姓矣。假若不用襯字，則可用「加減式之勻化法」。如「快快道他名和姓」，亦可完成
此句之意識，亦不能違背音節字義相依之原則。

周德清論用字其襯斃字節云：每調多則十二三句。每句七字而止，却用襯字加倍則刺眼
矣。塞鴻秋末句本七字，有云：「今日箇病懨懨，剛寫下兩個相思字」，却十四字，此何等句法？任敏
中據太平樂府爲貫石雲所作。全詞云：「戰西風幾點賓鴻至，感起我南朝千古傷心事，展花符
欲寫幾句知心事，空教我停霜毫半晌無才思。往常得興時，一掃無瑕疵，今日箇病懨懨剛寫下
兩個相思字。」又周氏別舉正例一首云：

(腕)冰消鬆却黃金釧，(粉)脂殘淡了芙蓉面。(紫)霜毫蘸濕端溪硯。斷腸(詞)寫在桃
花扇。風輕柳絮天，月冷梨花院。(恨)鴛鴦不鎖黃金殿。

據任氏按語此首作者未詳，句法七七七七五五七，共七句七韻。中間用上下圍弧括出者
皆襯字。此段襯字在句中不過一字，是也。多則二字三字止矣。若多至一倍，如前例者，誠屬冗亂

不堪。(皮黃中絕無此法)然須注意者，即襯字多少固須斟酌何字宜用襯字，何字不宜作襯，尤關重要。即如後例，所畫之襯字，多是句中主要之「動詞」或「實字」，此可謂之有意識的句法乎？「斷腸詞」三字一節，此節中「詞」爲主字，「斷腸」乃形容「詞」字之賓字。有此「詞」字則「寫在桃花扇」乃像一句話。無此字或作襯字，則「斷腸」是何物可以寫在桃花扇上乎？果如是者，審頭刺湯之「落一個青史名標」(在)萬古存，「不必襯」在「字」青「字」亦不必在板上開口，只把四字中「標」字脫節作襯可矣。有此理乎？試觀皮黃唱詞之襯字，如「的」如「在」如「暫且」等，莫非輕側細碎，譬之建築，正料有平或不足處，則以木頭竹屑，斷無以正料做襯墊者。詩句中如李白之「爲我天津橋南造酒樓」之「爲我」亦自成一節，決不能破斷他節以作襯也。又如所舉殿前歡「十年前一秀才，黃齋菜，打做文章(伯)，江湖氣概，風月情懷，」伯「字可作襯乎。紅繡鞋之「醉呼」元亮酒，(懶上)仲宣樓」之「醉呼」(懶上)雖未破節，實已瀉意而亂句。因「元亮酒」成詞不成句，非以「醉呼」爲王不可。若以「醉呼酒」爲王，「元亮」二字倒可作襯。「懶上」句亦如是，所謂「節不亂句」也。又觀周氏評話，惟斤斤於平仄陰陽，四聲之起落，務頭」之在上在後。完

全聲律上之窮妍盡致工夫。而於如何成句，如何爲節，如何講解，有何意識，則無一字道及。以詞家宗匠而觀念如此不清，又何怪後之曲家歌者之偏於聲調，惟曲折低昂之是務，而至於有口無心，雖朝朝上口而自亦不知所云耶？求之於古，三百篇無之，騷賦無之，樂府無之；求之於今，皮黃無之，大鼓無之，梆子無之，所不可知者，巫婆之神咒耳。

詞是長短句，有定之長短句。「句」限五字而意須六字者，可以任割一字爲襯，此大謬也。曲家於詞，加以斟酌，所斟酌者，亦偏於聲律，求其平仄陰陽之適口而已。夫皮黃句格及音節，非無病也。予將另文述之。但須知皮黃之病，只是皮黃之病，並不能因皮黃之病，遂謂崑腔無病。且「帶病」的皮黃仍能顯出崑腔之病象更大。皮黃之病，係疥癬之疾，枝節之傷。崑腔之病，則血脈混串，骨節失常，浸成麻木不仁。吾聆新式之唱歌，只願音調悠揚飄逸，而字句全然脫節者，亦復洋洋盈耳，此種唱法，將見腔調成爲無意識之「鶯簧」，誠音樂歌曲上甚嚴重之問題，未可忽視者，以此爲本文之結論焉。

雅俗篇第四

「崑腔雅，梆子俗，皮黃雅俗共賞。」此多數比較同情於皮黃者之言也。補菴談戲云：「笑儂戲詞，可稱雅俗共賞。」又云：「傳奇家的詞藻太文，亂彈的詞句太俗，太文了大家不懂，太俗了又往往可笑。」又云：「亂彈的詞，不能用文章上的修詞法。無已，說句沒標準的話，就是要他雅、共、賞。雅俗共賞這句話，很沒有標準，因為再亦想不出比這四字相宜的話，只好暫時借用。」

熟諳韓君語氣，似覺「雅俗共賞」四字失之籠統，或過於抽象，使人無從得清切之了解。而一時未得妥當之形容，故曰「暫時借用」。吾今為補充其意，加以說明：（一）雅俗之辨（二）雅俗共賞之故。前者是說崑黃本體之雅俗，後者則為雅人俗人對於皮黃之心理。

欲明皮黃本身之雅俗，宜先將一般之所謂雅俗，作普遍之診察。有多方之參證，則連類而及，不難豁然貫通。

雅俗二字，雖涉抽象，但各有其習慣連屬之字，以增加其辨別力。故有高雅，典雅，文雅，風雅，

閑雅，溫雅，雅韻，雅致，而「雅」之色彩漸明。有粗俗，淺俗，俚俗，俗惡，俗氣，俗陋，而俗之形態如見。大抵雅者深沉而蘊藉，俗者淺易而顯露，雅者耐尋味而多興趣，俗者多刺激而少美感，此其大較也。然而雅俗非絕對的，非永久固定的，苟漫然執一端以認定其雅，或憑主觀以自鳴其雅，結果恐不成爲雅，而反落於俗。今逐層分析之。

（一）「生」與「熟」

「俗」者，「熟」也。同是一句話，絮煩了，就覺得俗，偶然一說，便顯得雅；多數能說能道，便覺得俗，少數居奇炫秘，便顯得雅。其實詞還是這個詞，意還是這個意。一位文學家（記得是黃季剛待查）說：「馳鐵道曰附輶車，乘輪船曰上番舶，苟俗間所恒用，必須易以他言。」這幾句話可稱要言不煩，鞭辟入裏。把雅人的「賣弄慾」說透了。我在這裏再補充幾句，就是所易之「他言」復爲「恒用」之後，必又有「他言之他言」以代之。或者仍然回到「原俗的原位」，那就是說：「如果大家都說懂「附輶車」了，則「附輶車」就可以變爲俗，「馳鐵道」又變爲雅。」只看「兒子」二

字不是通俗而恒用的嗎？青風亭的戲詞「好好一個兒子，「養兒子有不教訓的嗎？」「你我的兒子可從此道而去？」實蓮燈的戲詞「打死他家幾個兒子？」「你的兒子在那廂？」「替你那兒子償命！」等等，確乎就是普通家常語的「兒子」。有些酸人故意用典稱自己的兒子是「小犬」或「豚犬」，便自以為爲雅了。誰知倒被古文家嗤之以鼻。「俗不可耐！」還是用「兒子」爲雅。會文正的文章裏說「兒子紀澤」，並不用說「豚犬紀澤」。其他古文家莫不如是。又如縉紳上的官名，被一般人看作俗，偏要用古官名，甚麼「司空」「司馬」「正郎」「副郎」「王政」等等。但古文家偏要「方侍郎」「姚郎中」倒又雅得多了。這都是雅過了頭，重新回到「俗」的實例。

拿最雅的古文家作標準，則實蓮燈青風亭的「兒子」不算「俗」，而二進宮的「兵部侍郎」亦還比「少司馬」來得順適。

黃君又說：「本子史而成俗者，兄弟曰昆玉，城池曰金湯。本古語而成俗者，苛切爲吹毛求疵。自欺爲掩耳盜鈴。本譯語而成俗者，心行爲思想，平準曰金融。」這是說典雅之敝，「雅」何以常「與」典相聯乎？就爲的有出處。出於子史典籍者，謂之「古雅」。出於東西先進者，謂之「洋雅」。

但這些也都有時間性的，牠們的雅，也是早晚市價不同。二十年前，盛興日本名詞，大家都很珍重，其實日本名詞好些是襲自中國，不過中國人自己忘了，所以看着新鮮，而今通行已久，大家也就看慣無奇了。又如「密斯」之稱，在歐化語初次發狂時代，看得「小姐」「姑娘」等等，真是俗不可耐，而今則「小姐」又代「密斯」而興；譬如冷宮裏的妃子，忽又盛妝而出，頓覺新穎美妙矣。

所以「俗」就是「熟」，或者絮煩的「絮」，都可以一義相通。俗不是固定的，或者熟能生巧，善於運用的，自能化朽爲奇，或者新陳代謝，冷落許久，更可翻身捲土。而且在某一階段的人，自以爲雅者，在高一級的階段裏，也許又看作俗了。譬如西廂水滸，在詩家文豪看了，本是「俗玩藝」，但金聖嘆却把它抬到史記杜詩離騷莊子同列，一切的六朝唐宋八股均不在話下了。這也是因爲詞章古文八股等等在聖嘆那樣程度看來，實在太熟了，亦就是太俗了，所以要到小說裏尋覓生發。

現在一般人們對於崑腔的觀念，不離乎「曲高和寡」這四個字，已成了談論崑腔的口頭禪了。若細加分析，則一方面「曲高」所以「和寡」，一方面是「和寡」所以顯得「曲高」。滿街都

是皮黃，人人能唱能懂，就得算俗。——熟——崑腔久已冷了，先不論內容，就憑這個冷勁，就有稱雅之可能。——生——如同玩古董一樣，物稀爲貴，咸豐磁烟壺的「高亮趕水」，並不見得比光緒磁的精緻。但因這一號的烟壺製品有限，市間少見，所以得者名貴非凡。假如崑腔現在依然「吳中白面冶游兒，爭唱梁郎絕妙詞」或者「滿村爭唱蔡中郎」的時期，「見慣司空」，只怕雅字就要落點行情。再拿實例來說，昔年我隨宦山左之時，每逢衙門裏傳班子演劇，縣官點戲，照例要點勸農。班子裏恭維縣官，照例用封王或封相賜福慶壽。此外崑黃各劇，隨意點派，應有儘有，一般看去，殊無雅俗之分。又濟南各樂戶十餘歲的女郎，亦都是人人「收拾起」，家家「鼻睛絲」。歷下志游之北里志，記之甚詳，誰也不當作稀罕。再舉一例來說，我所最佩服的雅曲，是大賜福，不但脚色齊全，工力悉敵，即以聲調組織而論，真够上「和聲鳴盛」「盛世元音」。假如崑腔戲可以表徵國劇的話，則大賜福應是崑腔的表徵。但是我的這點管窺蠡測，也會碰過崑曲家的釘子。他的理由是一齣開場，大家試嗓子的東西，誰都會唱，俗不可耐。我才曉得大家會唱，就是俗，獨得之秘，就是雅！又如寧武關一劇，亦並不是甚麼絕世奇珍，只以我的家庭

而論，幾位老兄各有個抄本，這抄本不是四庫全書的抄本，乃是用摺子抄的，連工尺帶詞句，每頁只抄兩三行，是爲各人唱曲的時候，帶在身邊方便。一日王劍鋒問我，現在在北京唱寧武關很不易，李萬春學會了，因爲某票友說了一句「要不得」，就一直不敢露。聽說這齣戲是譚鑫培的絕唱，某票友得譚的秘傳，必須依此系統，方爲正宗。我說：有這個事嗎？我這裏也有幾個本子，你去找人對對，據我看來，料想也秘不到那裏去。尤其譚鑫培，他的崑腔根本就有限，他一個皮黃名角，居然還會別母亂箭，總算難得。但是只可以增加譚鑫培個人的雅氣，決不算他獨有之雅，歸入譚派。

寧武關是大名角老譚難得之劇，於是乎大雅而特雅。大賜福是多人會唱的，就算是俗。這已經給予我們關於雅俗的一種認識——怪！

（二）「深」與「淺」

高深的是「雅」，淺近的是「俗」，所以「高雅」與「淺俗」常相對稱。這也是分別雅俗的一種

說法。自然高雅的東西，常有特殊的技巧，或深刻的意義。例如嚴又陵的編譯名詞，「內籀」，「外籀」的一個「籀」便講出許多道理，比「歸納」「演繹」自然高雅的多。不然爾雅說文何以成爲專門之學乎？但這與文學，却又不必然發生密切之關係。因爲用字用到韓昌黎那樣的考究入微，他的曹成王碑還被人家罵一句「剝啄鏤掘，撇撥萊跂，不今不古，亦何爲哉！」可見深文奧義，有時是徒然障目的了。晦澀的字，有時會損壞詞句的美，其爲害也，並不下於俗人的曰字，破體字。——白字即妄人所說的別字——知此而後可以論劇曲文詞之高雅與淺俗。

前篇曾說過以皮黃與雅曲相比，僅就字面而論，那是比不上的。這也沒有別的原因，一半固然是「三斤豆腐兩斤白麵」的人所寫，一半也是雅人們各各的主觀太重了。一聽場上的詞句不是他們案頭書本上的酸文僻字，他們就敢楞下斷語說是「俗」。

要知道文詞不是文學的全稱，即以文詞而論，亦不是詞藻字面所能賅括。只看唐人詩句直如白話，詩家亦講究白描。白樂天的詩，「老嫗能解」，不害其爲一代詩人。水滸紅樓的文詞，誰能說不是空前絕後。莎士比亞的詩歌，劇曲，語文，句句和「豌豆」一樣的脆活，精靈，又何嘗用著

浮詞濫調。所以像斷密澗李密投唐在半路上對王伯當說的：

保得孤王，

就保；

保不得孤王，

敬孤好跑。

這幾個短句，字是一個個飽滿，韻是一節節的堅實，意義是雙關敏妙。「敬孤好跑」一句，可作「逃跑」解，亦可作「跑路」解，即是所謂「放空踏」「繞大灣」落空白費之意。「跑」字是廣義的，若使笨伯先生死心眼認准了台上的李密還騎著馬哩，那裏會跑，那就只好請他到破廟裏面壁去了。然而吾敢斷言，即使司馬遷不死，莎士比亞復生，對於此等絕妙好詞，亦必拍案叫絕。

至於「三斤豆腐兩斤白麵」的人，寫出來的劇本，誠然多數糟糕已極。但是有些社會劇的詞句，還是非豆腐白麵的人吐不出相當的材料來。即如小放牛的

（問）天上梭羅甚麼人栽？

地下的黃河甚麼人開？

甚麼人打馬三關走？

甚麼人出家沒有回來？

(答) 天上的梭羅王母娘娘栽。

地下的黃河老牛開。

楊六郎打馬三關走。

韓湘子出家沒有回來。

這正是民間文學的真品，適合牧童村女的口吻。起初人們只覺得一派天真可愛，後來看了某學府所採的地方歌謠，才知道這種歌謠名曰「對花」，黃河流域一帶各處鄉村都有。其所異於平常的秧歌者，只是對唱而非單唱。故戲中曰「幫腔」曰「對詩」，皆以表其合奏之意。古聖賢采風里巷，必且有取於茲，今之文化家走向民間，亦加相當重視。至於舊式文人，容或卑無敢論，適以見其陋也。又如打花鼓的「好一朵鮮花」說鳳陽道鳳陽，都是很好的民間文學。

斷乎不能輕視的。文人所以輕視者，以其爲大衆能唱能說，無居奇矜異之可能也。然試問此等語詞，文人腹中能有之乎。文人之所以輕俗重雅者，以「俗」乃人人所能道，「雅」則文人所專擅也。但「俗」有爲村氓所能，文人反而只好擱筆者，則又何奇之可居乎。而且像「教孤好跑」等句，若說是文詞，必有文人旁作癡笑曰：「這是通常的大白話，」既不典又不雅，何文學之「有」。如是我們就要給他一個嚴重的教訓，斷定他根本不明白文學的要素。須知「教我好跑」若出在常人口裏，用在賽跑或捉賊的場合裏，當然是俗了，尋常極了。但是用在斷密澗李密投唐的場子，那就成了機鋒四射的妙文。正如同「歧王宅裏尋常見」四句，若按字句而論，那亦不過是尋常白話一般。但是把整個的四句一看，題目一看，是江南，是杜甫，是李龜年，身世，個性，當時的情景，滿目的滄桑，包掃無遺，誰也不能不承認是千古絕調。這又是文詞之雅俗，不在乎字句的冷僻一個證例。

你說你公道，

我說我公道，

公道不公道？

自有天知道！

這不是極平常的白話麼？賣豆腐白麪的土老板，都會掛出「張公道」「劉公道」的招牌，那與「王麻子」「汪麻子」「王致和」「王政和」一本亦差不多的市聲俗語，可是女起解崇公道這幾句上場詞，誰又能說不是千古妙文——音節！字句！意義！而且我敢說這樣詞句，是永遠不會俗，愈熟愈不俗，比賣點表面的冷字，自以為博雅，反被真正大雅所笑者，勝強百倍。

顧亭林說的不錯，「舍恒用而借古字為蓋其俚淺，」又有人說：「不遵正軌而無理由者，（一）是古非今，（二）慕難賤易，（三）崇雅而鄙俗，（四）趨奇而厭常，是為四蔽。」信哉是言。常讀夢華瑣錄，長安看花等劇場雜記，遇「串」必寫「爨」，「扮」必為「搬」，徒然費事，雅亦有限。至如都市叢談等書必寫「相公」為「像姑」，則連「典」字都說不上，只是腐惡腦筋自為祟幻而已。

（三）「正」與「訛」

「俗」亦可以作「訛」字講。三國水滸的評語，常有「俗本訛」的話頭，這可以證明一般對於「俗」字又有訛誤的印象。而雅正二字相聯，又與俗訛對舉成詞。於是豆腐白麪老板的原形又出現了。當然「貼」之變「占」，「狼」之訛「良」——白良關——是毛紙木刻小本子的省筆之誤，十分可笑，這是印刷方面的譏嘲所致。當古時「恬筆倫紙」尙未發明之際，削竹爲簡，以刀爲筆，刻劃橫豎，便自成文的時期，何嘗不是小唱本的刻板法，或者還沒有那樣整齊。漢學派考據家古文今文俗字雅字，鬧得頭昏眼花，有一大半是「醜丑便寫」「貼占偏旁」之類。此等字體之訛，自是可笑，然而不須執此以爲黃劇太俗之罪案。

趙子龍是那裏來的「四將軍」？就憑這一句，就足可承當一個「俗」字而無愧。但關羽張飛亦並不是甚麼「二弟」「三弟」，劉備與他二位不過有些手足的感情，並不是大哥。雅曲本子如負荆，刀會等齣所有兄弟父王稱呼，若按事實考究起來，豈不也是訛了，錯了，俗了。由此類推，凡戲劇中之人名故事，多數不能與歷史事實吻合無間。無論是崑戲，是黃劇，是雅劇，是俗劇，是中劇，是西劇，乃至小說，文學，藝術，皆不能與以真實爲王之歷史的科學的紀載相同。夫戲者

戲也，其旨非戲，以重戲體；其術則戲，以廣劇用。劇者甚也，甚言之也。顛倒錯亂，節外生枝，乃技術上之常事。莎士比亞的劇本此例甚多，不足爲病。但這病不是說「詛」都不是「俗」也。例如百壽圖一劇，有兩位大仙對奕的雅事，有趙顏求壽的妙文。及劇情已終，還來一句「再添一歲湊成百歲」的特別要求，碰個「貪心不足」的釘子。在意義有深刻的諷刺，在結構是幽默的尾聲。再用程長庚何桂山兩位崑而兼亂，泰而且斗的雅伶，分去南北二斗，足可當得一齣雅趣的好戲。可惜二位星君的唱詞太俗了。俗就俗在一嘴的象棋，甚麼「砲」「車」——（車讀如居）——「馬」「兵」「士」「卒」「僵軍」「打將」，聽去不像是仙人手談，倒像轎夫息晌。這一類的詞句，却是俗不可耐了。但是要知道（一）其所以成爲俗者，並非說象棋就不配入戲，乃是仙人似乎應當玩玩圍棋，方爲合格。誠然事實上二位大仙如果高興玩象棋，甚而至於打麻雀，鬪梭湖，也並非不可能。不過就風格而論，仙人是高品，對奕是雅事，山中一局，隔斷紅塵，總以黑白分明之「無字碑」爲較近情理。若「車攻卒」「砲打將」，則於身分太懸也。但假如下棋者非二位大仙，乃連升店老板之類，則象棋反爲合式。故曰象棋不俗，俗在不合身分。（二）雅詞誤用，亦就是俗人

知「頭戴烏紗奉孝先」之詛誤鄙俗，而王寶川以大家閨秀——非女票——而念「閨中少婦不知愁，···悔教夫婿覓封侯」，李克用以番王武傢伙而念「太白斗酒詩百篇，長安市上酒家眠」，又安得以其文詞之稍雅，而免於戲詞之俗乎？善夫徐靈胎之言曰：「取直而不取曲，取俚而不取文，取顯而不取隱，蓋述古人言語，使愚夫愚婦共見共聞，非文人學士自吟自詠之作也。若必鋪敘故事，點染詞華，何不覓作詩文，而立此體耶？譬之朝服遊山，艷粧玩月，不但不雅，反傷俗矣。但直必有至味，俚必有實情，顯必有深義，隨聽者之智愚高下，而各與其所能知，斯爲至境。又必觀所演何事，如演朝廷文墨之輩，則詞語仍不妨稍近藻繪，乃不失口氣，若演街巷村野之事，則鋪述竟作方言可也。因人而施口吻，正所謂本色之至，此元人作曲法門也。」元曲如是，皮黃亦何獨不然，即任何劇曲亦不能離此原則。故凡一聽皮黃詞句，覺其質直便自蹙額者，大抵拘於詞章之陋見，酸丁之玉觀，不知亂彈，且並不知雅曲矣。

（四）「粗」與「精」

「精細」與「粗糲」，自然也是雅俗判別的標準之一，所以「精雅」與「粗俗」亦是常常對舉的。以崑腔與皮黃而論，崑腔可以傲皮黃的三件寶，不出乎詞句，曲牌，工尺譜。詞句的部分，包括詞藻，句格，精神三項，這是要特別討論的，暫且不談。先說曲牌，那是崑腔老兄的「殺手鐮」。六宮十一調，黃鐘，大呂，仙呂，中呂，這宮，那宮，每宮之下，有南詞，有北曲，詞有詞牌，曲有曲牌。有同名而異宮的，有屬北而兼南的，既然有宮調支配，不用說某牌某調，代表某種的情緒，是歷歷分明有條不紊的。但依詞品考證諸書所述，唐人之詞，多緣題生詠，如填臨江仙之調者，皆詠水仙，填女冠子者，皆詠道情，以調爲題，方是唐人遺法。且如蝶戀花取梁元帝「翻階蛺蝶戀花情」，滿庭芳取吳融「滿庭芳草易黃昏」，點絳脣取江淹「明珠點絳脣」，鷓鴣天取鄭嵎「家在鷓鴣天」。劉光漢云：「古人作詞，以調爲題，觸景抒情，必合詞名之本意。若宋人填詞，則不復緣題生詠，唐人由詞而製調，故詞旨多與調名相符。宋人因調而填詞，故詞旨多與調名不合，牌之外，又有題，此唐宋之異也。」

準此以談，所謂各式曲牌，適應各種情緒者，僅乃存此原則，事實上早已自亂其例。故不但

武劇起霸之「殺氣冲霄，兒郎虎豹」，即號稱名曲之山門首折「樹木叉牙，峯嵐如畫」亦一樣冠著鮮艷嬌娜的點絳脣三字。明珠一顆與狗肉和尚魯智深結緣，彼生花之筆的江郎，諒亦夢想不到耳。昔者崑腔有「車前子」之號，以其索然無味也。若以各曲各牌分宮配調而論，何者淒涼激楚，何者歡愉舒暢，宮商細判，哀樂分明。如梨園原所記者，則不但有味而且各有各味，應是細緻無匹，精雅絕倫。彼目爲「車前子」者得無妄乎？然必崑腔先有以自嚴其守，確然信己信人而後可以責望於聽衆。今依劉君所說，則唐人「觸景抒情，合詞合意」，至宋以後已消失矣。詞不足以寓意，調不足以宣情，而惟是格律之限制，字句平仄之拘束，形魄已漓，徒有枯骸，又何怪乎肆口極言者，直指爲「伊呀啾鳴，一片迂膜粘痰」使人昏昏欲睡耶？

崑之曲韻，比黃之十三轍，精細多矣！與詩韻有別也。與詞韻有別也。然如久享盛名之玉簪記，衆口膾炙之琴挑，而朝元歌四支之詞「長情短情，那管人離恨，雲心水心，有甚閒愁悶。一度春來一番花褪，怎生上我眉痕。雲掩柴門，鐘兒磬兒在枕上聽。柏子座中焚，梅花帳絕塵，你是個慈悲方寸，長長短短，有誰評論。」瘡菴顧曲塵談謂其所用諸韻，荒謬絕倫。「清」字韻是「庚亭

「恨」字韻是「真文」，「心」字韻「悶」字「痕」字「門」字，純是「真文」，「聽」字韻又是「庚亭」，「焚」字「寸」字「論」字又是「真文」，一首詞中犯韻，令人究不知所押何韻。忽而閉口，忽而抵牾，忽而鼻音，歌者輒宛轉叶之，而此曲唱者雖多，無一佳者。如此說來，則皮黃十三轍之不立「庚亭」而只有「人辰」，也不算獨有之病了。灑菴之意，一曲之中，只可一韻到底，不可串用。此層與鄙見頗有不同。這裏並非討論應串不應串的問題，乃是借作崑黃精麤之比較，以明大雅們所唱的雅曲，自負的韻律，亦就够麻胡的了。夫豈止且脚所唱之「長情短情」接上個「恨」，而且小生唱的「更深漏深，獨坐誰相問」也就接上個「聲」，不但玉簪記「庚亭」串「真文」，即如繡襦記的新水令，何嘗不「凄微」串「居魚」——（杏園東去曲江西，約同僚一般回去。……）鳴鳳記何嘗不「庚亭」串「真文」——（恁道俺誇明君，違天命）——以此類推，曲韻之串，正與皮黃中之「衣齊」串「灰堆」——「打金枝」——「居魚」穿「衣齊」——敲骨求金——相同，并無多大的精粗之別。

至於工尺之譜，崑譜自有一番縝密工夫，用作記錄，以廣流傳，便於尋按，自無不可。但若謂

唱曲有譜便雅，無譜必俗，則殊不然。古語曰：「大樂無節，大禮無文。」大樂豈能無節，不重形式，不涉苛細，則無節矣。昔年何海鳴，王小隱，顧紅葉諸公，公燕琴學家王心葵於陶然亭，請其靜奏一曲。焚香端坐，衆客環立，凝神屏息，萬籟寂然。已而清韻悠揚，沉雄杳邈，聆之心曠神怡，而莫辨其是何法曲。有叩詢者，答曰：「此流水也。」問其工尺若何？則笑曰：「譜乎？琴而有譜，不成其爲琴矣。」始吾以爲大言高論也。已而默察其所以，復假定當日在坐之曲家名流，按譜作歌，相形之下，實在難免嘈雜之感。吾非絕對王張無譜論者，但冀過於恃譜爲雅者之有以自省耳。

(五)「潔」與「穢」

「雅潔」與「穢俗」亦是對待的，崑黃既然分雅俗，當然崑的詞句要乾淨些。是的，就大體上比較起來，好像崑詞是乾淨些。在崑黃梆三種劇曲而論，最穢的當然要數梆子。未經京朝雅化的皮黃，大概也够受的，以玉堂春一劇而論，黃班唱到「周倉脚下」一句就帶過。梆子的肉麻，則無法下筆複述矣。「飛過來飛過去」那一句本來不大乾淨，梆子裏把不乾淨的味兒，要唱

個足，黃班雖然也是這個詞，輕輕的帶過，亦就不甚難聽了。游龍戲鳳正德說：「手中無刀，怎樣殺人。」底下鳳姐的回答，在梆子裏，真是不堪入耳。黃班裏改作「你那心比刀還狠」改得真好，意到而詞不難聽。雖然不乾不淨的地方，也還難免，有待改善，究竟多數合於雅化的途徑而邁進了。至於崑腔，的確有些「以雅韻道俗情」的長處。如琴挑驚夢等都大致過得去。而佳期一齣，則將崑兄之雅，大洩其氣，生殖器居然細描細寫，連演帶做。不但黃劇少見，即梆子亦無如此細緻。西廂記之被稱淫書，以此段爲表徵。崑腔既稱雅劇，怎奈此齣實在是一淫戲。淫穢的情節，要使之變雅，並非不可能。詩經上寫過多少桑間濮上，淫奔歡悅，何嘗有刺耳觸目的淫聲浪氣。這決不是有點子曲譜曲牌，這宮那調，就可以遮醜的。挑簾裁衣曾列禁戲，淨丑科譚，其詞有三句不離口口者。李笠翁曲話科譚篇「戒淫褻」云：「戲中花面（雲按此花面不單指一項）插科，動及淫邪之事，有房中道不出口之話，公然道之戲場者。無論雅人塞耳，正士低頭，惟恐惡聲之汗聽，且防男女同觀，共聞褻語，未必不開窺竊之門，鄭聲宜放，正爲此也。不知科譚之設，止爲發笑，人間戲語儘多，何必專談慾事？即談慾事，亦有「善戲謔兮，不爲虐兮」之法，何必以口代筆，畫

出一幅春意圖。如說口頭俗語，人盡知之者，則說半句，留半句，或說一句，留一句，令人自思。則慾事不掛齒頰，而與說出相同，此一法也。如講最褻之語，慮人觸耳，則借他事喻之，言雖在此，意實在彼，人盡了然，則慾事未入耳中，實與聽見無異，此又一法也。得此二法，則無處不可類推矣。」

又「忌俗惡」節下所云：「不俗則類腐儒之談，太俗即非文人之筆。」重關係」節云：「生且有生且之科諱，外末有外末之科諱，爲淨丑之科諱易，爲生且外末之科諱難，雅中帶俗，又於俗中見雅，於嘻笑談諧之處，包含絕大文章。」貴自然」節云：「妙在水到渠成，天機自露。」皆扼要之言，與拙著滑稽專論可以互相發明。從此可知雅曲之穢俗，一樣是「不可嚮邇」。不過在雅聲雅派的庇蔭之下，非特別注意，則無人論及其耳。夫擅長滑稽，乃中國人之特性，而誤解滑稽，又爲中國人之通病。所謂通病，即以穢爲趣是也。試觀笑林諸書，大半不離生殖器。夫生殖器乃人人所有，男女之事，更爲居室之常，並非特異，何與突梯？以此爲趣，適見文化之未進。無論崑黃，胥宜反省。若復因循故態，其所貽之不良印象甚大，影響於國劇前途，尤非淺鮮。即如笠翁所說，亦須再加詳慎。以極龍鎮爲例，則如「你那心比刀還狠」一語，合於笠翁之第二法，——褻語慮人觸耳者，

借他事喻之，言在此，意在彼。——如「梅龍鎮上好緊的門戶哇。」——則似合於第一法，——說半句留半句或說一句留一句——然而終是不如前者之空靈無滯而含渾一切也。

(六)公私——高低

以上幾種分別之外，還有最要緊的基本原則兩項：(一)是公私之別，(二)高低之別。

心乎公者，出語行文不求雅而自雅，不避俗而自然不俗。那就看他是不是在借端賣弄。假如說一句話，寫一句文，用一個典，寫一個字，當他下筆或者出口的時候，不以旁人之了解為前提，不思盡忠於他所欲說明的事實，而心裏只期待著被稱贊博野大家，那末，不論他的東西雅不雅，這個「私」的態度已經俗透了。而且一有私心，專為自炫，勢必至於胡造亂抓，合於「以艱深文淺陋」的毛病，不可救藥。文化進步的國民，說出來話來，寫出文來，以不得人之共喻為恥。反程度低的人，則以人家不懂為高。這個全在乎心地之公私，知識的廣狹。

程度高的人，就是有學問有修養的人，那怕隨筆說句俗話，一樣有豐富的機趣，——笠翁

所云「談諧嬉笑，含有絕大文章。」——那也不妨於俗。程度低的人，自己心裏先不乾淨，那就無論怎樣也不能乾淨，曾見一個筆記上說：有讀易經「男女構精」而手淫者。夫「男女構精，萬物化生，」明理見道之言，聖人具此胸襟，著筆時當然說不到猥褻之念。但凡人若是一腔猥瑣，聖人亦無如之何。「風動旛動，」釋家認為參禪妙緒，俗子亦何不可認為俏擺風流乎？此正如病黃疸視物皆黃色，卑之無高論者矣。

心地之公私，知識之高低，是雅俗之最大標準，而精粗文野轉為次要之義。故為崑曲計，欲求維持自身之雅：（一）當檢點自身，（二）力求普喻於衆之法。人不懂崑腔，不足以見崑腔之高雅，正是崑腔鄙陋不堪的反證。不但崑腔，即黃劇一切技術秘密，亦復如是。未有志在自炫而可以得諒解於開明之世者。

現在再說皮黃「雅俗共賞」之故：第一須對雅人俗人都給一個相當的定義，還須先確定雅人俗人的立場。

雅人俗人，各界都有，但既然說的是「劇曲受人鑑賞之事」，則此處乃指劇場觀眾之雅

者俗者而言。劇場的觀衆，是觀劇的大衆，不是專門的一部分的人物。所以雅人應不指專門研究某部份藝術的人，俗人亦不是指太粗俗的人而言。

拿崑腔來說，一切的崑曲家，唱曲家，譜曲家，只能算專家，不能算劇場裏的雅人。昔日榮慶社在天樂園常演，東樓上是趙子敬，鍾秋岩，袁寒雲，西樓上是陳仲鸞，袁珏生，汪隸卿，都是專家曲友，但不得謂之劇場裏的雅人。有人說：榮慶社的崑腔，有如許專家來光顧，前途無量之兆也。我說：專家來指導曲藝，自然有一部分的利益，但是戲園裏若專仗專家，那就只好關門了。陳彥衡自然是譚腔研究第一人，可是戲園裏多出幾個陳彥衡，則譚鑫培只好餓死。崑劇並不專是唱，它的生命寄在一般看戲的，及一般不會唱曲，不解音律的人們的身上。譚劇的生命，寄在不會唱譚腔的人們的身上，因為譚氏亦不是話匣子，而且即以唱而言，誰能把唱曲畢了業再進戲園。所以：

雅人乃「不暇具體的了解音律技術而能抽象的領略美感之多數有修養有較高興趣之中上流階級。」雅人對於專家爲比較多數，他們毫無崑黃高下之成見，只有雅味入耳好聽

就合胃。

俗人乃「不懂音律，而且對於皮黃劇曲之腔板字調，亦不求甚解，對於詞句戲情等，卻時在尋求其相近相習的娛樂之中下階段的士商」而言。他們與雅人，並無十分嚴格的高下可分。不過他們看戲，是要注意故事，談談戲情的，雖然够不上研究意義，但確是「戲劇的觀衆」。然而這是雅人們所認爲俗的，雅人們是要以品題腔板身手爲高雅的，雖然他們不能比專家那樣具體。

俗人不能費心，也沒有閑工夫去引商刻羽，鑽研章句，他們願聽「我心中只把那湯賊來恨，」不願聽「韞君仇，含國恨，」因爲這一「韞」就能把人「韞」住。

俗人之下，應當還有一種最俗人——野人——歡喜聽「小親親樓抱在懷中，」歡喜看刺激力大的梆子戲，或者「蹦蹦。」這與高雅的專家是兩極端。

「崑腔雅，梆子俗，皮黃雅俗共賞。」把這三句再加申說，就是：

崑腔受雅人之賞識，雅人若專指崑曲大家，或大風雅家而言，則與下文「雅俗共賞」之

「雅」並非一事。的確，專門崑腔，或崑腔迷的先生們，請他聽皮黃是掉頭不顧的。「雅」到譚鑫培也不能入耳，一聽「店主東帶過了」他們就翻了！

梆子受俗人的賞識，這個「俗」也不是「雅俗共賞」的「俗」。聽小馬五的俗人，絕不是聽梅蘭芳的俗人。

故知皮黃雅俗共賞之雅俗，非崑雅之「雅」，亦非「梆俗之俗」，乃無專嗜，無甚特殊色彩者。皮黃，應指受過雅律化之京朝皮黃及京朝雅伶演的皮黃劇而言。因為外路的皮黃，像漢口的土皮黃，其粗糙與梆子相類，雅人們不會感到興趣，則不能成爲「共賞」。即住慣北京的俗人也不喜聽之。

京朝派的皮黃，音律有點崑之雅味，雅人喜之。其詞句近於語體，入耳無障，故俗人喜之。於是「雅俗共賞」其道大行矣。

然而這樣共賞，還不是真正完全的賞鑒。欲求真賞，須先把「場上文學」之要素說明一下。那就是合「言語、動作、文詞、音節」而爲一的立體文學，真正「活文學」。在觀衆方面，要把視官

聽官聯合動員聚精會神，才能領略出場上文學的真趣。

文學——作品——除了無句讀文以及形象之文而外，凡是可以看得明，念得清，有篇幅，有秩序的文字，都不能離却積字成句，積句成章的原則。不論中西文，都是一理。不過中國字與西字構造不同，技術體裁亦因之而異。

欲知文學爲何物，須先識字。欲知中國的一切文學利病得失，須先認識中國字。

這裏所謂識字，不是照普通的讀書識字，念出口，寫出手，就算完。也不是小學家考古家那樣講說文，翻爾雅，鬧些金石甲骨，諧聲轉注。只須「方體單音」認明白了。那末，每個字的起落安頓，字與字間的聯斷分合，以至奇偶相生，形聲並擅的美術，可以豁然貫通。甚麼文學的疑難，都迎刃而解。古文家與詞章派的文統之爭，「新」文學與「舊」文學的死活問題，紛紛曉曉，纏繞不清，歸總一句，其病皆在於不識「中國字」。

方體單音的字，是中國文學構成之要素，亦就是與西方文學——聯體拼音構成的——天然不混的原因。一字與一字相準，一音與一音相協，長短能均，輕重悉稱，是西文所辦不到的。

全世界中只有中國一國有文字，中國的文字兼形象與聲韻之優點，西文只是記音的符號罷了。

僅偶文韻語，不能算是文學，離開偶韻，亦不能成功中國的文學。昔年窗下學文，從「對對子」入手，「天對地，濁對清，河岳對日星」，由單字對而雙字對，而多字對，而五七字對的詩聯格，四六對的駢文格，把形聲準協的技術做到了，練熟了，則詩詞駢偶的基礎才得穩固。由此而擺脫程式的拘束，進一步入於活的運用，奇偶相生，情藻並擅，則文學之條件已備。由聲色格律研究神理氣味，由此以進入「質」的方面。那就是學問，思想，精神，情感，及一切充實的材料，無有止境，無有定限。這樣用中國文字寫出來念出來的中國文學，當然不至與西方文學相混，而獨樹一幟了。因為西文長短不齊，根本就沒有「偶」。所以中國詩詞歌曲，譯作西文，全成了羅里羅索的笨話。而莎氏樂府譯作中文，亦必然方圓鑿柄，不成東西。

任何名勝，祠廟，廡宇，書室，廳堂，廊榭之間，都可以看到左右分張，上下畫一的楹聯，五言，七言，八言，短聯，長聯，有的是座右良箴，有的是天真妙趣，有的寫景入神，有的包掃一切，音與音相

協，字與字相準，整齊的款式，凝練的技術，深刻的意義，強足的暗示，永久的印象，美術的組織，都把中國文字的特點，顯露出來，這已經是西文所辦不到的。

況且中國文字又有書法的美術，這種美術能與文義相應。譬如康南海的書法，是天矯雄渾的派頭。所以他寫的「雲龍遠飛駕，天馬自行空。」一副對子更顯得氣象萬千了。陳弢翁的書法，是清麗蒼秀的派頭，所以他寫的「老去詩篇渾漫與，天涯風俗自相親。」「大鈞無私力，靈府有餘閒。」文詞亦是清脫的，書法亦是清脫的，兩相映襯，清光十丈長了。黃秋岳的書法小歐體，端潔秀雅，所以他寫對子專集工細的小詞，或西崑的詩句，形成了文圖合作。（中國的字都是有畫意的。）所以顏魯公的「力透紙背」，衛夫人的「美女簪花」，寫起文詞來也還是各有所宜。岳武穆的滿江紅的詞句，是那樣悲壯淋漓，恰好合於他那一筆龍蛇起伏的好字。這是指案頭的文詞而言，我們的視官最有關係。

至於劇本文詞，那是念在口裏，唱在場上的，我們只能聽，不能看——台下所領到的敬贈，詞說明，不能算數，因為那是怕台下人聽不明白，特地預備幫助，使他聽得清楚些，還是為

聽，不是爲看。——如此說來，只屬於聽官的了。但是視官的關係還是很大。聽碰碑到「西北風吹的我遍體颼颼」若不用眼睛注意那瑟縮淒涼的表情做派，則雖聽亦與不聽一樣了。要知場上的文詞，不但是口的責任，身步眼神，無一不顯出文詞的精神，如同案頭的文詞，不只用文字表現出來，而且要用好的書法表現出來，是一個道理。

我們知道梁元帝的蕩婦秋思賦「登樓一望，惟見遠樹含烟，平原如此，不知道路幾千」以及王漁洋秋柳詩的「桃根桃葉鎮相連，眺盡平蕪欲化烟」那是何等神韻無窮，令人意遠。但由此以觀青風亭的戲詞卻更好了。

張繼保！

小嬌兒！

你既從此道而去，

怎麼不從此道而歸？

爲父的在此盼你，

爲娘的在此想兒。

你可曾聽見，

你可曾曉得。

張繼保！

小嬌兒！

這一段韻白——歌體白，技術白，雖不用絲管和唱，卻完全是音樂的節奏。——不完全是「跳盡平蕪」的神理麼場？上的表情，手揮目送的做派，便把詞句的精神充分表現出來。這不是案頭紙面所能有的，故曰劇體文學。劇體文學者，非平面的，乃立體的，非靜止的，乃活動的也。

又如狀元譜上填的：

這青的是：

松，

綠的是

柏、

松柏長青；

人壽幾何！

這兩段都是一個老頭子，一個老婆兒，桑榆晚景，老境淒涼，一遞一聲分念的，真是實際傳神，情文並茂，比王摩詰的「詩中有畫，畫中有詩」要生動百倍。其故，摩詰的詩畫無論如何傳神，本體是平面的。而戲劇文學，場上文學，則合文詞，音樂節奏，動作表情而成的，這叫做「活文學」。比新文學所謂「活文學」也高百倍。因新文學家所倚仗不過是「白話比文言近於自然」之一點。

劇曲文學的比較，要先把「場上文學」認識清楚，不要只斤斤於字面，拘拘於案頭，才能分別出真正的雅俗。這一層尤關緊要。

（註一）「人壽幾何」二句是我改的，俗人們於此，不是「牛羊來往」，就是「車馬來臨」不但無味而且支派。

協進篇第五

協進者，案頭人與場上人之協同進步也。昔人有句云：

里人度曲魏良輔

高士填詞梁伯龍

——吳梅村——

吳閩白面冶游兒

爭唱梁郎絕妙詞

——王元美——

魏良輔是個能登場的人，能轉喉作聲，能創水磨調，能研聲調，製曲律，能備諸樂器。梁伯龍是個善製詞的人，兼通音律，從魏良輔研究腔調，又能創造浣紗記等曲本以授之魏良輔。這些，見於各家記載，可以證明魏以歌術擅長，梁以詞曲致勝，二人互相發明，互相授受，有了合作的

成績，創下千秋的盛業。二人立場不同，其間所以能够合作，能够成功的關鍵，即音律是也。詞人以詞爲主，亦有詞的音律；伶工以歌爲主，又有歌的音律。兩方之音律互相發明，則嚴密之合作成矣。

(一) 歌曲構成之三要素

原來無論何種歌曲，雅，俗，深，淺，一切等等，其所以構成，總不能離乎三個要素：

(1) 歌術

(ii) 音律

(iii) 文詞

歌術爲場上人所有事，不論是否通曉文詞，即於音律一道不求甚解，只要經過技術教練 Technical training 就可以應絃合節，唱個不亦樂乎。科班學生之念詞上板，強記背誦，多數不識字，且復不知宮調工譜爲何事。然教者能死教，唱者即能死唱。崑腔如是，皮黃亦然。不過皮黃更較活動。幼時學技，及至年齡漸長，經歷已多，天才優，用力勤者，亦能因詞改字，隨喉造腔，成功

美的腔調，此所謂熟能生巧。譚鑫培以美腔稱雄一時，風靡天下，彼固不知文詞爲何物，又何嘗於九宮十二律移宮換羽之原理法則，有所了然乎？然不得謂非善歌者。其克諧音律，乃熟習之所致，爲「能行者不必其能知」之一證。

文詞爲案頭人所擅長，不論是否能唱，只要會填詞，則詞有詞之音節，只要會做詩，則詩有詩之音節。詞也詩也，有入唱者，有不入唱者，然即使不能直接入唱，而一經曲家或伶工之實地烹鍊——抽襯托補——則詞曲可以成爲劇曲，詩歌可以合於場上之腔調。詞曲及詩歌既不離乎音樂的原理，則其與劇曲關係之密切，爲常識所易知，而案頭人與場上人互相發明，當然爲應有之一義。近來新劇盛典，諸名流率多躬任寫劇之事，雖不善唱者，只要能寫出詞句，即可付之名伶，自爲斟酌，奏於場上，亦未注意到音律唱法，事實上似亦無先明歌術而後寫劇之必要。蓋皮黃本與崑腔不同，詞句不外乎七字格十字格，此固詞人所能爲。至於臨場如何抽襯托補變換，則名伶自能爲之，此又現代編劇諸公之一般的觀念也。

(二) 唐代詩人與伶工之互相倚重

吾友夏孟剛云：古來詩歌與音樂關係之密切，如影之隨形，似靈之於肉。詞之格律純青者，大都協於音節，能調絃管，能詠唱之。不但詞曲，即高貴如三百篇，亦多爲當時人所曼聲和樂而高吟者。唐明皇厭梨園之樂，命高力士宣李太白製新曲，成清平調三章，立命樂工被諸管絃，可爲詩與音樂相得益彰之證。又引集異記云：詩人王昌齡高適王渙之值天微雪，共詣旗亭，置酒小飲，忽有伶官十數人登樓會讌，三詩人避席隈映，擁爐以觀焉。私相約曰：「我輩各擅詩名，每不自定其甲乙，可以密觀諸伶所謳，若詩入歌詞之多，則爲優矣。」俄而一伶歌「寒雨連江夜入吳」四句，昌齡則引手畫壁曰「一絕句」。尋又一伶謳之曰「開篋淚沾臆」四句，高適引手曰「一絕句」。尋又一伶歌「奉帚平明金殿開」四句，昌齡則又引手畫壁曰「二絕句」。惟渙之詩不及，因謂諸人曰：「此輩皆潦倒樂官，所唱皆下里巴人之詞，豈陽春白雪之曲，俗物敢近哉？」因指諸伶中最佳者曰：「待此人唱非我詩，吾即終身不敢與子爭衡矣。如是我詩，子等當列拜牀下，奉吾爲師。」因歡笑而俟之。須臾果有唱「黃河遠上白雲間」者，渙之即擲搯二子曰：「田舍奴！我豈妄哉？」因大諧笑。諸伶不知其故，皆起詣曰：「不知諸郎君何此歡噱？」昌齡等因

話其事，諸伶競拜曰：「俗眼不識神仙，乞降清重，俯就筵席。」三子從之，歡醉竟日。

這一段寫當時情景，真是活龍活現。妙在詞人的身分氣概雖然比伶工高得多，而他們的大作品第高下，卻操於伶工之手。看他們躡在一旁，耳聽好消息，一種提心弔膽的情形，真像舉子們候榜一般，「不願文章高天下，但願文章中試官，」「場上人」的權威亦豪矣哉。

(1) 詩人詞客的身分，何以如此的「清重」呢？歷史上的階級觀念固然是一個原因。伶工能歌唱而不能製詞，亦是一個原因。不論是「奉帚平明……」是「黃河遠上……」亦不論他們唱得怎樣好聽，總是唱旁人的作品，不能自寫自唱。因之，對於供給材料的先生便格外起敬了，「神仙」一般了。

(2) 伶工的權威，何以如此偉大呢？原來文字場中的人們，平日尋章琢句，雖然亦常常低吟朗誦，推敲斟酌，也會撚斷吟髭。詩的調平仄，叶韻脚，自有音樂的節奏，但比起戲場上的節拍分明疾徐盡致來，卻是疏略得多了。

(三) 詩人之詩，若唱做皮黃則如何。

好得很！以上所含的例子全是詩，李太白的清平調，其名是「調」，其實也是七言絕句的詩；集異記上所記的三詩人高作，除高適的五言外，也都是七言詩。現在流行皮黃詞句，正是七字格與十字格兩大支。暫且撇開十字格不算，單拿七字格來與七言詩比較一下，那很容易看出「詩」和「唱」的關係來。

昭關的皇甫訥東臯公兩位先生把「雲淡風清近午天」和「閒來無事不從容」兩絕句唱熟了。那怕唱的角色是「裏子」是「掃邊」，是王渙之先生所說的「潦倒樂官」，既然有過門，有板眼，有交代，總比我們平常讀詩來得細緻些。

李太白的清平調，在綵毫記裏捧到三十三天以上去了。楊貴妃捧硯，高力士磨墨，唐明皇誇爲奇才，李龜年譜入梨園，比西太后優待楊小樓又加十倍焉。然則清平調究竟具何神秘乎？

- (一) 雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非羣玉山頭見，會向瑤台月下逢。
- (二) 一枝濃豔露凝香，雲雨巫山枉斷腸。借問漢宮誰得似，可憐飛燕倚新粧。
- (三) 名花傾國兩相歡，常得君王帶笑看。解釋春風無限恨，沉香亭北倚欄干。

小學生們在唐詩三百首裏都讀得爛熟的了。「清新庾開府，俊逸鮑參軍。」李白的作風，杜工部早有定評。金聖嘆最崇拜澆花老，最不過獎謫仙人。他說李先生的詩，除卻「清新俊逸」之外，也沒有什麼可贊了。平心而論，才調品格自然是好，可是在古人詩家裏，這樣的七絕也不能算絕無僅有。若是當作劇曲裏去唱的話，那就不管李龜年怎樣的譜，梨園子弟們怎樣的唱，既是七字句，就可以拿皮黃來試他一試。

(第一)平仄。詩的平仄，以及選字配音，清濁開闔，起落關鎖，與皮黃唱詞並無多大的異點。凡是能唱「雲淡風輕近午天」那四句原板的，準可以知道一個字也不用換，自然順口。其他如坐場詩之七字句，實在也就是一首七絕。——不論是探母的「失落番邦十五年」，是失街亭的「憶昔當年在臥龍」，是華容道的「頭戴金盔鳳翅飄」——所以拿清平調的任何一首作為過場的原板或坐場詩來唱唱念念，在聲律上是毫無問題。

(第二)字句。清平調是七字句。七字句在音節較短尺寸較快的原板，快板，至多不過唱的

王兒臨時加點拖音襯字罷了。也沒有多大的關係。但是這種句子，假若唱漫板，尤其是青衣，那麼通體七個字的句法，簡直不夠用，唱是亦未嘗不能唱，無非就是費力。祭江的上場「憶昔當年」：「原本都是七字句。後來把「憶昔」唱「曾記得」以下也有改十字的，也有把原七字裏加襯字的，無非爲唱的時候，舒適些兒。探母的蕭太后簾內倒板「兩國不和常交戰」，以及出場接唱的「各爲其主爭江山」都是七字句，好像通體是七字格，可是第三句也就十字句了。——老王爺擺下了雙龍會宴。——

——所以在七字格的段落裏常常要展成十字之趨勢。而通體十字格如坐宮公主所唱且無論焉。所以清平調的三首七絕，假若不把千載以上的謫仙人看出偶像麻麻胡胡的恭惟一泡，而只當作「雲淡風輕」一類的戲詞看看的話，那末我們只能承認他只够「過場原板」或「定場詩」之用。若是頭一句唱倒板，則「雲想衣裳花想容」的容字，就有點提不起。假若是唱漫板的話，則「若非羣玉山頭見」就許把「若非」申長作「若不是」，「會向」就許唱做「會向那」。這還只是加襯字的說法，高興連

句子都替他變格。例如「一枝紅豔」的一首，照捉放的「一輪明月」唱二黃，前兩句是可以的，三四兩句應當改作「借問那漢宮中誰人相彷彿，可憐那飛燕女還倚新粧。」這樣一改，就「詞」的一方面說是損壞了，降格了；而就「歌」的一方面說，則是補充了，升格了。唱原板，唱慢板，唱老生，唱青衣，都無不可了。其中的關鍵，就是音律問題。七字句在詩的音節是很充足，而在皮黃的歌術上則太短促。

(第三)韻脚。詩韻也好，詞韻也好，曲韻也好，皮黃梆子大鼓小曲的轍也好。公共的原則，總不離乎「叶」而已矣。詩韻屬於文學階級，地位甚高，可也有「該死十三元」的笑柄。轍屬於歌謠的範圍，雖不登大雅，也能叶得流利自然。且詩韻中如律詩，絕句，試帖，照例兩句一韻。(以下叶上不叶爲常例，惟起句可叶可不叶，李白之清平調，三個首句末字「容」「歡」「香」皆與通首相叶。杜甫之江南逢李龜年之首句「岐王宅裏尋常見」則與以下之「聞」「君」不叶。)而皮黃詞句則以句句叶韻爲常例。(如四郎探母自「楊延輝坐宮院」以次上「嘆」下「然」上「展」下「單」上「散」下「瀟」……

通體言前轍上句「仄」下句「平」若在詩句，惟古風歌行，上下句通叶，然大抵「仄段」叶仄，「平段」叶平，與皮黃唱法亦有不同。以偶然不叶爲變例。（如沙陀國李克用唱「昔日有個三大賢」一段通體上下句言前轍。但中間殘一句「二爺馬上呼三弟」則衣齊轍亦無妨也。）故詩不論古近體，若改造爲皮黃唱詞，則上下句皆須叶韻。只就以上大同小異的三點而言，堂堂李太白先生的清平絕調，一入皮黃唱者之口，便可絲毫不客氣的批評他只是詩而不合於唱。

以此爲例，推而至於王昌齡的「寒雨連江」王渙之的「黃河遠上」亦復如是。我們不能確定當時旗亭小飲的幾位名伶對於三位詩人的大作是怎樣的唱法，是甚麼腔調。但是不妨拿皮黃來試試，便立時發現了歌者的權威。不論是何等高雅的詞客詩人名篇佳作，只要離開「案頭」演於「場上」的話，則伶工們很可以傲然的學崇公道口吻說一句：「這一忽兒，得由著我！」

所以「案頭人」與「場上人」的立場是各自獨立的，如其文人詞客只以吟咏爲事，不與劇

曲發生關係，自無顧慮到「詩詞與歌曲音律異同」之必要。如其伶工歌者能唱法，又能自己撰稿修詞，則亦無須求援乞料於文人。原可各行其是。

但是一旦發生合作問題，則其工作之最低限度，必須參照魏梁之前例，出以內心，不斷的作共同細密之研究。如是，不但合作的成績可以較優，即劇曲聲律的進步亦可以加速。而且中國文詞——以方體單音字構成的文詞——自有其聲律色澤之美，奇偶相生，整散兼擅之奇。文人們却很容易滑口讀過，而入於劇曲尤其是皮黃，則尺寸過門，鼓板，樂器，處處有節制，有提挈，使其無法滑口讀過。所以如果把古人的詩篇，用皮黃的歌術唱慣了的話，則研究趨詩的聲律來，一定得到深刻的了解。

文人且不要笑話「一輪明月照窗前」「我本是臥龍岡散淡的人」「一日離家一日深」那些句子太淺太俗。要知道「詞句」雖然淺顯，至於音律實在比文人的讀詩細的多，真切的多。文人如欲明白詩律，並且希望做詩有聲有色，那末最好先學唱皮黃。

(四) 陳彥衡與譚鑫培

譚鑫培的歌術，批評者不一其詞，而愛好者實居多數。昔也「有匾皆書埒，無腔不學譚」及「國自興亡誰管得，滿城爭說叫天兒」時代，固是獨霸歌場，風靡劇界。即今物故有年，而「譚派正宗」「譚劇真傳」等徽號假借，不一而足，可見餘音嫋嫋，潛勢猶存。其人足以代表一個重要階段，殆無疑義。但是，他的成功，並未能脫離舊日伶人「不知而行」「自然演進」的途徑。他的唱法，只是體貼戲情，採取旁人的長處，遷就自己的嗓音氣力，時時努力，處處用心，而成個人的美術。不但「文詞」不能通曉，即「音律」亦並無根本之研究，算來只有歌術——口法——最為擅長，那只是歌曲要素的一部分。

他於文詞，只要唱著順口，不管它「記起前寇」「冰解瓦銷」。他於音律，也只要與他的唱工調和中節，又何論乎旋宮配調，刻羽引商。他找陳彥衡操琴，稱贊彥衡的工夫圓熟，亦不過在梅大瑣歌工，青黃不接之際，爲了托腔起見，求其臨時的場上之合作。假如不爲這點，那怕陳彥衡的音樂聲律深到任何地步，他亦未必放心上，與他無干。

但是我們不能不承認陳彥衡與譚鑫培成立了相當的合作，而且就皮黃的階段上說，簡

直可以認爲空前未有的合作。其故有二

(一) 彥衡是個文人，擅長文詞，又是個音樂的實驗家，雖曾登場操琴，不過偶然客串，與梅大瑣孫佐臣等專以琴師樂工爲業者不同，他的本身立場，還只能算在「案頭」。

(二) 他與譚鑫培合作的表徵，不在登場操琴托腔，而在乎平日把所嗜譚腔作專心致志的研究，能說個「三七念一」。不但學譚的伶人們，沒有他那樣清楚。就是老譚本人亦未必有如此這般的「自知之明」。至於把譚氏的好腔好劇整本大段的譜爲工尺，加以說明，印行於世，以廣流傳，使伶人技術不朽，居然著述之林，那更是尋常樂工琴師所辦不到的。則其以「案頭人」之地位，而幫助「場上人」之工作。在亂彈劇曲中，當然可以算得創始新紀錄者。

同時又不能承認陳譚合作有甚大之成功。因爲他們缺點甚多：

(一) 陳氏雖站在「文詞」的立場，而對於譚氏的唱詞却並無文詞之貢獻。不但不曾像梁伯龍那樣編製新本，授於譚氏，且於譚氏之劇本唱詞，毫不參加修改的工作。故在譚氏

心目中只看作梅大瓊等一類之樂工，而陳氏則已放棄自有之立場，而成爲譚氏個人之講道的人。

(二)陳氏所訂譚譜，除工尺細密，板眼符號均經詳註外，更將其唱法，隨處說明，下的工夫實在不小。可惜有褒無貶，無批評者之態度，而譚腔譚詞之是非亦因而不明。

陳彥衡的地位，高於梅大瓊，因梅大瓊的胡琴怎樣好法，不過在場上顯顯本領，他不會訂譜，不會說唱，不會著述。陳彥衡又不算純全的著述者，因爲他對於譚氏沒有批評。於是只好就他已有的努力而論其成績。

他民國七年在北京作過一本說譚，在民十九年做過一本燕臺菊萃第一輯全本探母回令，——以下簡稱探母——都以譚鑫培的歌術爲要素，却並非專於譚氏一人。說譚的前半部——總論——是皮黃源流，唱念，表情等之概述。以下方是武家坡的譜及說明。探母則連公主，太后，太君，六郎，宗保，全劇角色都有說明，亦不只四郎一人，這些都值得注意。說譚是「角本」式。探母是「貫串」式。

說譚著於丁巳之冬，那正是譚大王駕崩之年，正在薄海同悲，譚迷們幾乎要「攀龍髯而上升」的時候。大多數想望著已逝的音容，所以陳君此書亦可說是紀念譚氏而作。他的自序裏說：「譚鑫培爲戲界泰斗，文武崑亂，無一不臻神妙，唱工之佳，特其餘事耳。學者每醉其聲調，羣相效仿，一時蔚爲風尚，聲音之道入人深矣。然皆襲其皮毛，罔知真諦。甚至以意增減，相去愈遠，侈然自詡，何異癡人說夢。余以懶廢，閒居都門，每值譚登場，輒往聆之，爲日既久，覺一字一聲音皆含妙緒，然後嘆所學之具有本源，而其致力之深，迥非淺近者所能知也。今譚氏物故，已爲人間廣陵散，每追憶所演戲曲，依其聲調，譜以工尺，綴以論說，辯其異同，名曰說譚。」可見是把「廣陵散」留在人間的意思。但我的意思，聲音一道，須依物質而傳。科學的權威，能够戰勝一切困難。譚鑫培的幾張留聲片子，確乎能把他的歌術，真實實象，永留在世人的耳朵裏。至於工尺譜不過紀載的符號，說明書不過實質的指述，那是無法傳真的。從來一切曲譜，樂譜的效率，不能離肉聲絲竹聲而獨立。何況譚腔，那只是他個人的唱法，又與崑腔之淵源南北曲，以公共之宮調牌譜爲標準，而絕少人的個性者不同。所以陳君對於譚腔雖然用心良苦，致力彌勤，而並

不能收普及之效。

「總論」似乎是就皮黃的一般的原則而言：（一）宗派，（二）四聲，（三）尖圓，（四）聲調，（五）板眼，（六）說白，（七）身段，神情，（八）胡琴，（九）鬚生門類，共爲九段。就體例而言，這是不錯的。假如他把幾項原則定爲公共的天秤法尺而去衡量譚氏的話，那末，譚氏個人的長短優劣便有傳真紀實的可能，而劇曲之公律，與伶工之特長，亦可以並行而不悖了。然而可惜，可惜他的幾項原則，幾乎每一項都以「譚氏擅長」爲結論。於是很好的「執法衡人」就有了「爲人立法」的意味了。這是何等可惜。

「宗派」項下說：「北京梨園名角，自程長庚余三勝始以二簧名於時。程徽人，余王楚人，皆能本其所學，闡發精微，自成宗派，後之學者，鮮能出其範圍。徽調高亢，激昂慷慨，氣韻沈雄，程氏之音也，汪桂芬差足嗣響。楚調清圓，曲折悠揚，聲情綿逸，余王之勝也，譚鑫培獨擅其長。」這裏「曲折悠揚，聲情綿逸」八字，是把老譚的「衫子調」掩過去了。又云：「程余王三人而外，如蘆台子，張勝奎，孫春恒，周長山等，凡有專長，無不兼收並採，故所造博大精深，無美不具。」這一段說

得譚氏幾乎集鬚生各派之大成。實則譚氏能采衆長，以成獨美，固非過譽。但鬚生中王帽一派，非其所長，不能不說是根本之缺憾。所以我總以爲「個人之美」與「宗派典型」未可並爲一談。又云：「說白唱工，悉本楚音，加以鍛鍊，遂卓然名家。夫二簧之必用楚音，正如崑曲之必用蘇字，梆子之必用秦腔，純乎天籟，不容假借。設以南人而唱大鼓，北人必大笑矣。以北人而歌灘黃，南人必掩耳矣。程余諸人，中年來京，不能作北方語，梨園老伶猶能言之。譚氏之得力處，正在能操鄉語耳。」案此說與鄙見最相反。凡歌曲之正音，無不以中州韻爲標準。崑黃之所以入雅，即在去地方色彩而循乎聲律之正軌；梆子之所以落伍，即因其務欲保守鄉土之酸味，而不能與公共之耳音協調；漢班及湖北當地戲班之所以不能與京調黃班爭勝，即因其字十音粗，不免於刺耳。故凡土語方音，只於各處當地之小曲雜戲爲宜，所謂「不登大雅之堂」者也。若既承認皮黃爲有地位之劇曲，則不能以鄉語爲要素。崑腔之屬蘇地土音，只是病象，而非正則。徐大椿——蘇州吳江人——之樂府傳聲，已詳言之。若夫譚氏之唱，利用鄂音之處誠然不少。但亦只陰陽平之一部分。至於尖團之分別，收發放之口訣，則並無絲毫遷就鄂音之處。譚氏決不至如

余洪元之念「上朝」爲「喪曹」，「渡江」爲「逗江」也。

「四聲」項下云：「學譚宜先辨音，燕音宜先誠字。字有四聲，平上去入，燕楚各異。平有陰陽，北京之陽平，即湖北之陰平；湖北之陽平，即北京之去聲；北京之去聲，即湖北之上聲；入聲則北京所無。字音既殊，腔調即變。以北音歌譚調，猶南轅而北轍，方枘而圓鑿。」是則陳君亦知湖北與北京之分，惟在陰陽，陰陽之分，尤重在平聲矣。湖北之陽平聲低濁，在皮黃中確有抵作去聲之效用，譚氏於此尤三致意。故陳君此言若專對譚氏而發，誠確論也。但京調皮黃，係受北京空氣薰陶而成半京化的特性，北京音若用之得法，亦足以傳神或便於發調。如龔雲甫釣金龜「我的兒呀！」之「兒」字，其聲清激，便非鄂音之陽平。即譚氏賣馬「兵部堂，王大人」之「人」字，捉放商店「自有那神靈」之「神」，皆不照湖北陽平讀，初無礙於唱，亦無妨於聽，要在善用之耳。譚氏之湖北陽平，確比汪孫各派爲多，然只能認譚腔之特宜，終未可據爲典則。如奎派之多用官音，字正腔圓，腮力沉重，似未可以譚法滅沒之。

「尖團」項下云：「尖字舌尖抵齒，合兩字爲一音而急讀之，如「先」曰「思烟」，「秋」曰「此由」，

之類。或謂南字多尖，北京多圓，惟河南十語尖圓分明。尖圓之別甚嚴，習練不慣，動輒舛誤，貽笑方家。龔培此等處工力最深，其運用之妙，五花八門，不可思議，神而明之，存乎其人。」予案龔培之尖圓字極爲分明，彥衡所言，自是不謬，但尖圓之分，自有定法，能辨別能熟練者，自不致舛誤。今存之伶人如楊小樓，程繼仙，侯喜瑞諸氏，及由科班出身上過考較者，胥能讀之無誤。只須齒舌清利，吐字有力，而不著瑣碎雕鑿之痕，便是能事已盡，似無所謂不可思議。予以爲「運用之妙，神而明之」數語，不如移歸「四聲」項下，較爲合式。蓋陰陽平於腔調之抑揚頓挫，有密切之關係。譚氏行腔之清麗芊綿，沉鬱幽渺，多賴陰陽平之善於運用也。

「聲調」項下云：「聲調本乎工尺，能知工尺然後可以言聲調。龔培於聲調極繁促時，皆能引宮刻羽，不爽毫釐。然工尺特聲調之標準，苟無真氣行乎其間，則聲調反爲之累。夫氣，音之帥也。氣盛則音浮，氣弱則音薄，氣濁則音滯，氣散則音竭。龔培神明於養氣之訣，故其承接收放，頓挫抑揚，圓轉自如，出神入化。」案此段論音與氣之關係，鞭辟入裏，語語中肯，於譚之腔調純以氣行，故能渾灑流轉，落落大方，與今摹譚諸子迥不相同。夫摹譚者何嘗不於工尺聲調，高下長

短不爽毫釐哉。然而索然無味者，譬之鈎摩名家碑帖，縱絲絲入扣，不過如小兒之描紅，則氣力不加故也。

「板眼」項下云：「板眼有數難，大抵慢板難於緊，快板難於穩，散板難於準，能不蹈此弊者，譚氏而外，百無一焉。變化從心，按諸準繩，自然吻合，則蠡培之絕技。西皮快板如駿馬下坡，風帆破浪，一氣奔放，犀利無前。其間錯綜變幻，雲誦波詭，氣象萬千。細按之却絲絲入扣，游刃有餘。」案此真譚氏獨得之秘，可稱空前絕後，非譚氏不能有，非陳氏不能言。此段文字寫狀入微，讀之覺譚氏之音節，尙悠揚耳際。「場上人」之所需於「案頭人」之筆墨以不朽者，不亦重乎。「慢板難於緊，快板難於穩，散板難於準。」於譚氏歌術之長，提綱絜領，包掃一切，而復出以韻語，永留印象，而譚腔不朽矣。

「說白」項下云：「說白與唱並重，而尤不易工，故梨園行爲之語曰：『千斤話白四兩唱。』極言其難。說白之要訣曰清曰醒。蠡培佳處是能肖其人之身分，合當時之情節，如與通人語，親切曉暢，令人忘倦。」案蠡培之白口，多用襯字，——的，嗎，哇，呀，呢，啊，——及自然語詞，即常人口中

語詞，如天雷報之，不認就拉倒，「探母之「荒唐！荒唐！」皆係信口而來。用之於家庭瑣事，尤其夫妻父子間，自然親切有味。但亦只可名之「娓娓派」，爲白口之一類。至於「堂堂派」貴乎宏實厚重，「侃侃派」貴乎激壯高渾，如罵楊廣，灑池會，審頭，連環套，探山，等劇之白口，則非譚氏所能擅長，一如其以袁派靠把爲拿手，而獨絀於王帽，有所長則有所短，正自無須諱言耳。

「身段神情」項下云：「身段神情相表裏，古人揖讓進退，周旋中規，折旋中矩，身段之最佳者也。而淵穆之神，即寓其中。鑿培養寫戲情，惟妙惟肖，不即不離，正如初寫黃庭，恰到好處，固由其富於思想，能揣摩社會人羣之心理，而趨踰舉止之間，一種雍容名貴氣象，尤足動人注視。」案此段可分爲三層：（一）「規矩繩墨。」中劇組織，伶人技術，本以程式爲基本要素。戲台之立方體，上下場，大小邊，武劇之陣勢，文劇之動作，固無往而非形學之原則 geometrical。此乃一般之法則，可以教練而能者。（二）戲情與社會人羣之心理。此則在乎各人表演之天才與夫揣摩之內心，雖名師專家，亦只能就機指點，而非可以勉強而能。（三）舉止氣象。此則純由京朝派貴雅空氣所薰陶，成於自然，且不屬於戲劇，個人之氣賦亦有關係。如楊小樓，譚鑫培同是宮庭式

貴氣。然楊之氣象堂皇，譚之氣象清超，此則不但不能教練，且亦無法指點。試觀海派士派何嘗無文武崑亂，唱做念打之全材，而派頭之高雅，則終不能及京朝派。亦如建築，圖書之貢品式者，非海貨士貨所能及耳。然而須知京朝派此等優點，只是合於一部分京朝觀衆之王觀。而戲劇中人，即不能都限於將相公侯文人雅士，一樣有村夫俗子，寒酸貧病。故以楊小樓而演惡賊華髻龍，以譚鑫培而演蠢夫張之秀，終不合於身分也。

彥衡述鑫培語云：「戲中哭笑最難，以其難於逼真也。然使果如真者，亦復何趣？」彥衡於此只稱爲「旨哉斯言」及「參透斯訣思過半矣」之抽象的贊語。鄙意中劇表演之原則，爲戲不離技，技不離戲。一切皆不取形式的肖真，一切皆貴乎神理上之傳真。不只哭笑爲然。哭笑之所以較難者，以其非比唱工有腔板等技術可以遮掩，又非如話白之段落節拍互爲聯落。故孤立的哭笑，又比「三笑」，「哭頭」等之哭笑爲難。故譚氏於硃砂痣之狂笑，只可以不笑了之。譚氏以悲劇擅長，實不善笑，此又爲個人性之所近，而未可以概論一般者。

鬚生門類分安工，靠把，衰派三工，梨園中向有此說，而其分類實不甚細。此節說來話長，且

不置論。彥衡以爲惟龔培能兼三者之長，而無拘謹粗豪枯索之弊。又曰融化貫通，不拘一格，則亦只可存此一說耳。譚氏之戲路，以放活見長，善於應付。謂之能兼衆長也可，謂之無一專長，亦無不可。惟其所言「學戲宜由安工靠把漸進於衰派，匪一朝夕之功。失街亭碰碑等戲，尤貴老當，非中年以外不能工。今以青年飾武侯，令公望之即覺不似，何能動人。即如天雷報老年盼子之心，非過來人不知，少年未經此況味，必不能體貼入微。」則誠如彥衡所贊爲「不刊之論。」可見凡百技術，總不外乎戲情爲主。以精神控制技術，乃演劇之重要原則，而學譚者亦當於不似處求其似也。

彥衡對於譚氏之整個觀念，及其已往研究譚氏表揚譚氏之心情途徑略具於是矣。吾歎其心精力果，而不能不惜其識之有所蔽。蓋如其所說，譚氏果已萬能兼美，無人能及，亦不過一「絕物」，況譚氏之美，不可爲訓者正復不少乎。然而文中於譚術之推闡寫狀固極盡心力，非泛泛然頌揚之比，認爲定論則未可，認爲參考則有餘。在一般的中戲著作中終不失爲有價值之專書也。



中華民國二十五年五月二十一日初版

叢書
戲曲音樂

皮黃文學研究第一輯

每冊定價國幣捌角

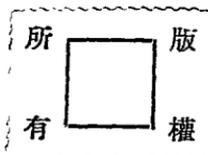
外埠酌加寄費

著者 徐 凌 雲

編輯者 北平中海福祿居
中國戲曲音樂院研究所

發行者 北平中海福祿居
世界編譯館北平分館

印刷者 北平和平門內北新華街
京城印書局



50

$$\frac{25}{2} = 13 \frac{1}{2}$$