

示範講座系列「從京崑粵看戲曲藝術」
場次 1 (AC):「戲曲與中國文化的蛻變」講座

陳守仁教授

(2006年1月18日演講內容撮要)

是次講座主要勾劃中國戲曲發展的概要，內容涉及的音樂或戲曲術語，部分解釋可參閱教統局出版的《粵劇合士上》一書。

中國戲曲之定義

根據清末民初漢學家王國維的說法，中國戲曲可簡單界定為「以歌（即唱腔）、舞（舞蹈）演故事」，當中包括扮演部分。另上古文獻所記載的「樂」，其實並非今天所謂「音樂（Music）」的概念，而是一種屬綜合性的媒體（Multimedia），其中包括歌唱、舞蹈、器樂和詩歌這幾方面，與戲曲運用的元素十分接近。

戲曲與宗教儀式的關係

王國維指出上古時期的中國戲曲與宗教儀式有密切關係，甚至暗示戲曲可能源於巫術和宗教儀式。上古時候的所謂「儺戲」便是一種驅鬼和驅邪的儀式。在巫術儀式中，由巫師扮演擁有特殊能力的靈媒，據說他能溝通天地，並把人的願望實現。巫師不僅說話，亦用唱腔，並以簡單樂器伴襯他的動作，甚至運用少量的道具和特殊服飾。固然，當時還沒有戲曲出現，但角色扮演的部分已顯示出戲劇的雛型。

巫術儀式具功能性，如求雨。儘管巫術儀式具功能性，但功能與審美不會互相排斥。我們可以推斷，不同巫師處理同一儀式的手法各異，有些可能在演方面優勝；有的則在唱方面表現較佳，這樣審美的觀念亦隨之萌芽。上古時代不論是西方或東方的音樂及儀式均具功能性。原始社會在「物競天擇、適者生存」的原則下運作，但考古學家指出大部分擁有音樂、儀式，或宗教信仰的原始民族，比其他族群更能適應環境，並活得更快樂。《呂氏春秋·仲夏紀·古樂篇》引文可茲說明：

「昔古朱襄氏之治天下也，多風而陽氣畜積，萬物散解，果實不成，故士達作為五弦瑟，以來陰氣，以定群生。」

上文引述自《呂氏春秋·仲夏紀·古樂篇》，文中提及的「朱襄氏」是一個部族的首領；當時刮起大風，陽光猛烈，萬物不能聚集，收成亦不理想。所以有一個名叫「士達」的人製作了一張五弦瑟；「以來陰氣」是指樂器製成後，便下起雨來，天氣便再沒有先前那麼乾旱；「以定群生」是指之後大家便能愉快地生活。

「昔陰康氏之始，陰多潛伏而湛積，水道壅塞，不行其原；民氣郁闕而滯着，筋骨瑟縮不達。故作為舞以宣道之。」

上面引文中的「陰康氏」亦是一氏族的首領；據說當時由於雨水頻密，陰氣過盛，人們生活不快，不得舒懷，故創作了舞蹈藝術作為宣洩的工具。

甲骨文卜辭中的「舞」字

甲骨文是商代人刻在龜甲或牛骨上的占卜結果。「舞」的字形就像一個人在伸展臂膀，手拿着道具和飾物。學者指出「舞」字跟「巫術」的「巫」字是共通的。也有部分學者認為「巫」字是從「舞」字發展而成的。由此可以推斷，巫師以占卜為業，是占卜專家，他們同時是舞蹈家，以舞蹈實踐占卜行為及主持儀式。

漢代百戲（角觝戲） / 散樂

據文獻記載，早在秦代已有「百戲」出現，漢代「百戲」進一步百花齊放。「百戲」即「散樂」。「散樂」包括雜技、競技和舞蹈的形式。由於其作用是娛樂為主，故「散樂」的「樂」既可追溯上古集歌唱、舞蹈、器樂及詩歌為一體的「樂」，亦可讀作「娛樂」的「樂」。「百戲」含競技性質，常包涵由人扮演動物的戲劇片段。演員常頭戴像一對角的飾物，然後互相撞擊，故此亦稱之為「角觝戲」。

中國戲曲包括「小戲」及「大戲」。例如，「京劇」、「崑劇」和「粵劇」均屬大戲系統的劇種；「百戲」則屬「小戲」。例如，「花鼓戲」屬「小戲」，規模通常較小，亦不需在戲台上演出，於平地表演便可。漢代「百戲」乃中國戲曲「小戲」的源頭。總的來說，「百戲」、「散樂」及「角觝戲」乃同出一轍，已具戲劇雛型。

《東海黃公》

百戲多於民間、宮廷或是宗廟祭祀演出，故得以廣泛流傳。漢代文獻記載有《東海黃公》這齣小戲。據說，東海黃公有治虎的能力，他與老虎角鬥，但最後卻被老虎吃掉。有學者指出「戲」字乃「虎」字加上「戈」而成，原本便有「打老虎」或「扮老虎」的含意。

唐代戲弄（優戲）

漢代戲曲雛型被統稱為「百戲」，即多樣化之意。「百戲」一直發展下來，至唐代出現「戲弄」。「戲弄」屬於「優戲」，「優」即古代對演出藝人的統稱。唐代「戲弄」發展蓬勃，文獻記載有「弄參軍」及多種題材的戲弄。「弄參軍」又稱為「參軍戲」，以諷刺貪官污吏為主旨。另一齣戲是「弄假官」，即扮演官員。古代官員地位特殊，不可得罪。戲曲藝人與政府、官員亦常因針對時弊的題材而角力，更時有衝突，推斷「弄假官」便是搬演這類題材。「弄孔子」，即扮演孔子的詼諧劇。在「弄假婦人」中，「假婦人」即男演員反串成女性。文獻記載這時候也有「裝旦」，即男扮女的特殊演出，故弄假婦人是一種裝旦的形式。「弄婆羅門」是指扮演佛道僧侶，以他們的故事為題材。「弄神鬼」是藉裝神弄鬼以達娛樂目的。「弄三教」，即挑選儒、釋、道三教的故事作題材，並加入詼諧元素。「弄癡大」，演裝呆扮傻的滑稽趣劇。在唐代戲弄中，裝旦和丑角的發展漸成雛型，為日後戲曲奠下重要的里程碑。

唐代歌舞大曲

除「戲弄」外，唐代亦有豐富的歌舞大曲。文獻記載唐代的歌舞大曲數目眾多，篇幅亦長，當中更運用了很多段落性的音樂。如：

i) 撥頭（鉢頭）

撥頭描述某人上山尋找父親的下落，途中一邊表演歌舞；劇情發展至後來，他發現父親早被老虎咬死。

ii) 大面（代面）

大面，或代面，即戴面具之意。故事關於北朝蘭陵王，雖然他外貌俊俏，卻略欠英氣，每戰皆敗。於是他想出佩戴威武、恐怖的面具出戰，以助氣勢。

iii) 踏搖娘（蘇郎中）

踏搖娘也稱作「蘇郎中」。此劇以男人「裝旦」扮演女角，內容敘述一名女子被丈夫虐待的故事。「踏搖」的「搖」在這裏作「手」字旁，亦有文獻作「言」字旁，有歌謠之義，由此可見此劇更貼近戲曲的形式。

iv) 蘇莫遮

蘇莫遮屬面具歌舞劇，據說有八位演員參與演出，全都戴着獸面扮演野獸。

v) 《秦王破陣樂》

《秦王破陣樂》主要講述唐代李世民的戰績。由於他軍功彪炳，故藝人將他作戰時的故事化為娛樂形式。

北宋雜劇

「雜劇」一詞於南唐時已採用。南唐「雜劇」與漢代百戲接近。文獻亦稱唐代戲弄為「雜劇」，但事實上它也與漢代百戲較相近。到北宋時，中國戲曲真正形成。早期的北宋雜劇仍然是戲劇片段，或與百戲較相近。自北宋末年，約十、十一世紀開始有永嘉雜劇。溫州在宋代稱「永嘉」；由於永嘉雜劇在浙江溫州一帶興起，故又名溫州雜劇，也稱南劇或戲文。永嘉雜劇或南戲是中國戲曲首個成熟的劇種。

南戲的題材

南戲的題材可分為三類，分別稱為「負心戲」、「迫婚戲」及「身份戲」。負心戲常敘述落難書生受女子照顧，高中狀元後便拋棄昔日愛人或妻子的故事。迫婚戲則描述落難書生高中狀元後，雖希望與昔日愛人或妻子相聚，卻被迫與高官的女兒成親。由於宋代民間藝人欲藉戲劇揭露知識分子及達官貴人的陰暗面，因此，南戲中很多以負心和迫婚為題材的劇目。其後由於民間藝人與統治階層的衝突越演越烈，文獻記載北宋政府曾實施禁戲。身份戲以戲中人物身份突變作為故事的主線，仿如當代劇目《梁山伯與祝英台》和《花木蘭》，都是女扮男裝的反串演出。1960年代粵劇《鳳閣恩仇未了情》則講述主角失憶，忘記了自己身份的故事，是另一個「身份劇」的經典劇目。南戲方面，例如《拜月亭》既有逼婚戲的成分，也有調亂身份的題材。

《張協狀元》

自北宋以來，現存最古老的南戲（永嘉雜劇）劇本是《張協狀元》。《張協狀元》原載於《永樂大典》，可惜 1900 年八國聯軍攻陷北京時，《永樂大典》中多卷劇本都經聯軍搶掠而散失。1920 年，有中國學者巧合地於倫敦買回《永樂大典》，最後帶到國內出版。《張協狀元》在題材上原屬負心戲，故事敘述張協落難時已娶王貧女，直至他高中狀元後卻攀附權貴，更不認妻，還欲將她殺死，但最終貧女原諒他，故事以大團圓作結。據文獻記載，《張協狀元》原來的版本並非如此，現存的版本乃明代人把劇本重新編寫而成。《張協狀元》一劇已具備中國戲曲的所有元素，它運用了戲曲五大行當：生、旦、淨、末和丑。生和旦分別飾演戲中主角，生演張協；旦演王貧女；淨則演多個人物，包括張協母親、廟中神祇、李大婆；末和丑又分別飾演劇中其他多個人物。生、旦、淨、末和丑乃戲班中五大重要角色，僅五人便能夠扮演上好幾十個人物。另有兩位角色「貼」和「外」，均屬次要演員，可能由一些後台人員、工作人員或樂師兼任，只飾演少量人物。可見宋代的戲班以小戲規模營運，只要有五位演員、兩位樂師和一至兩位後台工作人員便能搬演長篇戲曲。

北宋戲曲音樂的發展

戲曲音樂源自歌謠，再循着曲牌至板腔的軌跡發展。文獻把歌謠清楚分類，說明合樂便為歌，若只有歌而無伴奏則為謠。《詩經》、《楚辭》和一些民間歌曲等都稱為歌謠。唐、宋時期還沒有戲曲出現，只有戲弄、雜劇和當時流行的曲子。曲子，即歌；「曲子詞」是「曲子」的歌詞，屬一文類，可作文學體裁欣賞。至北宋，永嘉雜劇興起，曲牌亦隨之盛行。曲牌很可能源自民間歌曲，亦有大部分取材自都市樂曲，如唐宋曲子。曲牌是重要的音樂材料，具標題性名稱，如《蝶戀花》、《浪淘沙》、《西江月》和《滿江紅》，而每首曲牌均有既定的旋律。旋律是現代的說法，文獻稱為調、曲或腔。曲牌講究格律，填詞時每需顧及字數、句數、平仄和韻。

滾唱

若以音樂材料將中國戲曲分類，採用曲牌作音樂材料的南戲、元代雜劇、明代傳奇和崑劇都歸曲牌類。後來民間藝人認為曲牌過於單調，故加入滾唱。現今在廣東省福佬戲中的白字戲仍保留滾唱。所謂滾唱，即把齊言句，如五言句、七言句，提高聲調，以一種既定的節奏格式唱出。從此，滾唱便漸漸發展成板腔，並成為戲曲裏重要的音樂材料。

元代雜劇

元代雜劇與宋代雜劇不同。元代雜劇是有具規模的戲曲形式，接近今天的「大戲」系統，雜劇創作的代表人物有關漢卿。

關漢卿（1230-1300）

據說關漢卿創作了一齣名為《雙仙拜月亭》的雜劇，當時作《拜月亭》，後來卻失傳。他另一保存至今的代表劇作是《竇娥冤》。

《竇娥冤》是關於女子竇娥被誤判，最後變成鬼魂後為自己翻案的故事。作為無畏無懼的民間創作者，關漢卿藉着《竇娥冤》及其他劇作揭露元代官員的無能及腐敗，及反映民間弱勢社群的疾苦情況，後來，他更因《竇娥冤》一劇而獲罪。

明代傳奇

明代具代表性的劇種稱為傳奇，它在宋、元南戲的基礎上一直發展而形成四大聲腔。聲腔，是指某種腔調的演唱風格和伴奏樂器結合而成的模式。江西省有弋陽腔；浙江省有海鹽腔、餘姚腔；江蘇省則有崑山腔。

崑曲和崑劇

崑曲和崑劇起源於江蘇省崑山地區，屬曲牌體劇種，唱段中甚少器樂過門，演員需要從曲牌的起首唱至結尾，對他們有莫大的挑戰。崑曲曲牌的格律為長短句；歌曲音域廣，高低音很多時相隔超過兩個八度。崑劇的特色是載歌載舞，演員所做的每個身段都結合唱腔，邊唱邊做，難度極高。崑曲的主要材料為南曲，但很多時亦運用北曲。基本上南曲屬五聲音階，北曲則為七聲音階。崑曲講究字首、字腹和字尾的歌唱技巧、細膩的吐字技法、很多時更要求拉長腔，即一字多音。伴奏樂器以鼓、板和笛子為主。

崑山腔的奠基者：魏良輔

魏良輔是江西人，他早期研究南、北曲。魏良輔未發展崑山腔前，崑山一帶已有土戲、土調。他在土調、土戲的基礎上鑽研，再結合南曲及北曲唱法，慢慢琢磨出崑山腔。他尤其重視唱腔，講究唱字首、字腹和字尾的技巧，並要求吐字細膩。時人認為這種唱腔典雅新穎，文獻中記載為「水磨腔」，意即比喻唱者像用水一滴一滴般琢磨唱腔，就像把唱腔精雕細琢一樣。由於魏良輔注重細膩的唱腔，期望聽眾能細意欣賞，故只以鼓和板作伴奏，而不用其他絲竹

樂器，人稱此伴奏組合為「冷板橈」。

首個崑劇的創作者：梁辰魚

梁辰魚，崑山人，約生於 16 世紀中，是首位以崑山腔寫成第一部崑劇《浣紗記》的劇作家。《浣紗記》是搬演范蠡和西施的故事。

崑劇代表人物—湯顯祖

崑曲和崑劇至湯顯祖（1550 - 1616）時已發展至高峰。湯顯祖早期當官，由於不願巴結權臣張居正的兒子，一直鬱鬱不得志。1598 年，他辭官歸故里，甘返回臨川作平民百姓，寄情於創作戲曲和詩文，終寫成四套崑劇，時稱「臨川四夢」。

「臨川四夢」

「臨川四夢」包括 1587 年的《紫釵記》（基於早期《紫簫記》改寫而成）。後來粵劇編劇家唐滌生亦於 1957 年將之改編為耳熟能詳的粵劇《紫釵記》。其後，湯顯祖於 1598 年創作另一重要作品《牡丹亭還魂記》。其餘作品《南柯記》和《邯鄲記》都揭露官場的黑暗，饒有趣味。《邯鄲記》寫主人翁盧生參加考試，快要應試前，店主婆給他煮黃梁粥，在煮粥的過程他夢見自己當了大官，後來被貶，接着又復出當大官，仕途起起跌跌，至夢醒時發現粥原來還沒有煮熟。這個故事諷刺當時官場黑暗，及文人熱衷名利。

十六世紀的中國戲曲與西方戲劇

十六世紀是西方歌劇（opera）發展的重要年代。歌劇包括幾個重要元素：獨白（soliloquy）、對白（dialogue）、聲樂、音樂、身段和佈景。「聲樂」是西方歌劇的概念，中國戲曲則稱之為「唱腔」。聲樂包括獨唱、對唱、小組對唱及合唱。演出中音樂並非間中出現，而是持續奏着（continuous music）。

十六世紀時，湯顯祖的「臨川四夢」已把中國戲曲發展至高峰。當時西方歌劇的發展仍處於起步階段，幾套保存至今的早期西方歌劇作品分別為 1597 年佩利（Jacopo Peri）所寫的《達芬妮》（Dafne）、1600 年佩利和卡契尼（Giulio Caccini）兩位亦分別創作的希臘神話故事《尤麗狄茜》（Euridice）。

文藝復興時期（Age of Renaissance；1340 - 1600）過後，西方劇壇出現一位重要的劇作家莎士比亞（William Shakespeare；1564 - 1616）。莎士比亞雖貴為國際著名的劇作家，但事實上他的劇作數

量不多。由於很多劇作也不被學者承認為莎士比亞的作品，故莎翁現存的作品數量僅約 38 至 39 套，分屬幾個戲劇類別，包括歷史劇、喜劇、悲劇、浪漫劇和古典劇。1594 年他寫了《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet)；1600 年寫了《哈姆雷特》(也稱《王子復仇記》；Hamlet)；1605 年寫了《麥克白》(Macbeth)，亦即 1996 年粵劇名伶羅家英改編為《英雄叛國》的劇作。

莎士比亞 (1564 - 1616) 與湯顯祖 (1550 - 1616) 兩位東西方戲劇巨匠出現的年代相隔不遠，他們更於同年撒手塵寰。然而，兩人在劇壇上的命運卻迥異。或許在普遍香港人眼中，莎士比亞是無人不曉的國際戲劇奇肥；但若問及湯顯祖的軼事和劇作，相信換來的絕多數是年輕人的一臉茫然，以及空洞的眼神，由此可見戲劇的廣泛傳播程度並不囿於本土或國際之別。1616 年莎士比亞的劇作僅於倫敦泰晤士河南面一個劇院 Globe 演出，只屬英國的本土製作。經過英國人幾百年來的努力，把莎翁的劇作引薦至國際舞台，至現在被公認為舉世聞名的鉅作。相反，中國戲曲發展的道路則較為顛簸。儘管記載湯顯祖事跡的文獻非常豐富，而關於莎士比亞的文獻卻非常稀有，但香港人對湯顯祖的認識仍遠不及莎翁。

《牡丹亭還魂記》

《牡丹亭還魂記》是一部關於柳夢梅和杜麗娘的浪漫戲劇故事。杜麗娘某日夢會柳夢梅，二人發生一夕情緣，接着麗娘一病不起，最後死去。後來她在柳夢梅的幫助下借屍還魂復活。湯顯祖欲借杜麗娘自覺虛度年華去表達他當時無力挽救腐敗的政治，以杜麗娘一個女子的青春年華消逝比喻自己英雄遲暮、無力救國的無奈。

清代戲曲發展

中國戲曲發展至清代已踏進新的階段。清代初年，崑劇、京劇漸漸興起，後來更出現不少地方劇種，至今為止，全中國大概有 300 多至 400 個地方劇種。清初，弋陽腔傳入北京後，與方言及土戲結合而產生京腔。這時的京腔還只是京劇前身。當時的內廷和官紳都愛聽弋陽腔和崑山腔。乾隆皇於 1736 年繼位後，劇壇便漸分為雅部和花部。雅部指崑腔，較為文雅；花部則泛指所有非崑腔的腔調，亦稱作亂彈。至乾隆八十大壽，徽班入京祝壽，把二黃腔調帶入北京。道光年間，約十九世紀中期，漢調亦隨着楚調（也稱漢調）戲班傳入北京，後來再把西皮傳入。漸漸地京劇將二黃和西皮糅合而產生皮黃戲，此乃京劇亦稱皮黃戲之源由。

京劇代表人物－梅蘭芳（1894 - 1961）

梅蘭芳對京劇的貢獻良多，他分別於 1919 年及 1956 年到日本演出；1929 至 1930 年到美國演出長達半年時間，並獲美國南加州大學頒授榮譽博士學位，而當時他只有三十多歲，消息轟動整個中國劇壇。他一生參與無數京劇演出，包括時裝和古裝劇，大部分時裝劇皆為愛國之作。他欲藉京劇救國，喚醒人們愛國的意識、抵抗日本侵略，同時亦努力提升京劇及藝人的社會地位。

粵劇代表人物－唐滌生（1917 - 1959）

唐滌生在一生短短 43 年的光景創作了約 440 齣粵劇，大概是中國劇曲史上最多產的作家。他膾炙人口的劇作包括 1954 年創作的《艷陽長照牡丹紅》、1957 年的《帝女花》、《紫釵記》和《蝶影紅梨記》，1958 年的《雙仙拜月亭》；及 1959 年的《再世紅梅記》。

總結

唐滌生能不受拘束地創作四百多個劇作，其中一個因素是香港言論和創作自由的環境。反觀在明代，湯顯祖常受統治階層的箝制，根本不能自由地進行創作，也只能無奈地假託他的故事為「夢」。中國古代戲曲創作者雖受封建的社會思想影響，但他們仍擁有高尚情操，甘願摒棄名利，為弱勢社群抱不平，揭露社會黑暗現象，並抒發個人胸臆，留給後世許多優秀作品。只有像他們把名利置之道外，作品的偉大才得以彰顯。香港回歸前，香港人受著英國人 150 年的統治，每每對中國戲曲和文化嗤之以鼻，對英國的事物卻熱烈追捧。盼望這樣的現象終會過去，香港人亦應更正視傳統文化，透過戲曲作為接觸中國文化的開始，實是不二之選。