

《綴白裘》地方戲曲之小戲研究

汪詩珮

【本文提要】

乾隆二十八年至三十九年間，錢德蒼承繼玩花主人，編輯了暢銷戲曲集錦集《綴白裘》，其中收錄了相當數量的地方戲折子，反映清初地方戲聲腔及表演的發展概況，資料珍貴且重要。對於《綴白裘》裏地方戲的來龍去脈、刊刻、本事、聲腔，乃至於思想和藝術表現方面的問題，學者曾發表研究結果。然而這些為數不多的論述幾乎皆從《綴白裘》的地方戲整體來衡量，將三十四種共七十個折子的地方戲做一全面概述，故聚焦性稍有不足。筆者試圖在前人研究的基礎上，抽出「小戲」部分觀之，「化整為零」地來做細部的經營，研究其腔調與表演藝術。選擇以《綴白裘》地方戲中的小戲部分為題，乃有由基礎起步之意。小戲為大戲之先驅，然於大戲完成後，小戲依舊與之並存。研究小戲，不但可窺見大戲發展的徑路，也將確立戲劇起於民間，具有民間審美趣味的本質。本文擬就《綴白裘》中小戲的界定，使用曲牌腔調問題，以及表演藝術與觀眾意識三項提出討論。



曲在傳統文學的地位，一向是受輕忽而難登大雅之堂的；而曲中的地方戲也猶如曲本身受排擠的地位一般，不入慣聽正統崑曲雅樂的文人之耳。李漁一席言堪稱代表：「吾平生最惡弋陽、四平等劇，見則趨而避之。」^①殊不知戲曲皆由民間發展而來，若無民間土壤的孕育，民間文學的根基，文人的才情之筆也難以無中生有。但由於長期缺乏重視，清中葉以前流傳的地方戲曲劇本至今並不多見。其中，錢德蒼在乾隆二十八年至三十九年間所編輯的暢銷戲曲集錦《綴白裘》，則收錄了相當數量的地方戲折子，反映了清初地方戲聲腔及表演的發展概況，資料珍貴且重要。^②對於《綴白裘》裏地方戲的來

① 見李漁《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》，臺北：長安出版社，民國八十一年三月。

② 關於《綴白裘》的版本刊刻及其重要性，可參見林鶴宜〈也談《綴白裘》裏的地方戲〉一文，第一節「《綴白裘》的刊行與重要性」，《臺大中文學報》第五期，民國八十一年六月。此處不贅言。

龍去脈、刊刻、本事、聲腔的問題，部分學者已有考證研究結果。^③至於在思想和藝術表現方面，也各有見解。^④然而這些為數不多的論述幾乎皆從《綴白裘》的地方戲整體衡量，將三十四種共七十個折子的地方戲做一全面概述，故聚焦性稍有不足。筆者試圖在前人研究的基礎上，抽出「小戲」部分觀之，「化整為零」地來做細部的經營，研究其腔調與表演藝術。惟筆者才疏學淺，恐難免於「見樹不見林」之弊。

選擇以《綴白裘》地方戲中的小戲部分為題，乃有由基礎起步之意。小戲為大戲之先驅，然於大戲完成後，小戲依舊與之並存。研究小戲，不但可窺見大戲發展的徑路，也將確立戲劇起於民間，具有民間審美趣味的本質。本文擬就《綴白裘》^⑤中小戲的界定，使用曲牌腔調問題，以及表演藝術與觀眾意識三項提出討論。

一、《綴白裘》中地方小戲之界定

關於小戲與大戲的解釋，曾師永義清楚說明如下：

所謂「小戲」，就是演員少至三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；反之，則稱為「大戲」，也就是演員足以扮飾各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬完整的戲劇之總稱。大抵說來，「小戲」是戲劇的雛形，「大戲」是戲劇藝術完成的形式。^⑥

《綴白裘》中地方戲的劇目包括散見於第二集、第三集的各一折，第六集《新訂時興文武雙班綴白裘》的部分，和十一集《綴白裘椰子腔十一集外編》的全部，收錄三十四種共七十個折子。其中不但各種腔調並陳，如版心標明有「椰子」、「亂彈」、「高腔」、「西秦腔」；更是大戲小戲折子並列，如「說部、歷史大戲的折子」、「長篇傳奇的折子」，與民間小戲。^⑦然而，劇目中改編自傳奇或歷史小說的部分，在判別「小戲」上

③ 可參見林鶴宜前揭文中所整理之：穎陶〈談《綴白裘》〉、林鋒雄〈《舶載書目》所錄《綴白裘全集》釋義〉、吳新雷〈《綴白裘》的來龍去脈〉、傅惜華《明代傳奇全目》〈引用書籍解題〉（頁五四一）、周妙中《清代戲曲史》第七章第一小節「折子戲選集」等資料。其中以林鶴宜文綜合整理最全。

④ 參見張庚、郭漢城《中國戲曲通史》第十二章第四節「《綴白裘》中的地方戲曲劇本」，臺北：丹青出版社，民國七十四年十二月臺一版。另外，孟繁樹《中國板式變化體戲曲研究》第七章〈板式變化體戲曲的繁榮〉第四節〈劇本文學成就〉亦有部分提及。臺北：文津出版社，民國八十年三月初版。

⑤ 本文所參考引用的《綴白裘》版本，以孟繁樹、周傳家編校之《明清戲曲珍本輯選（上）》（北京：中國戲劇出版社，一九八五年八月），所輯錄之《綴白裘》地方戲為主，另參照《善本戲曲叢刊》所收錄的《綴白裘》全集，王秋桂主編，臺北：臺灣學生書局，民國七十六年影印本。

⑥ 參見曾師永義《詩歌與戲曲》中〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉一文，頁一一六。臺北：聯經出版事業公司，民國七十七年四月初版。

⑦ 此三種分類方式乃參考前揭林鶴宜前揭文，頁二三～二四。

卻發生疑義。如林鶴宜界定：在《綴白裘》三十四個劇目中，民間小戲共九種十八個折子。^⑧但是《中國戲曲通史》中卻是另一種算法：在總數三十一個劇目中（不包括第二集的〈賞雪〉，第三集的〈小妹子〉，和十一集的扮仙戲〈堆仙〉），有十一種小戲^⑨。其中，林鶴宜舉列出劇目；但《通史》並無直接列出，而只在之後的章節中，以舉例方式間接提及劇目，故無法真正得知是那十一種；甚至於之後所舉例子之總和竟超過之前統計的十一種，造成前後說法不一的現象。茲以下列簡表標示兩者內容：

林鶴宜	〈小妹子〉、〈探親〉、〈相罵〉、〈上街〉、〈連相〉、〈借妻〉、 〈回門〉、〈月城〉、〈堂斷〉、〈看燈〉、〈鬧燈〉、〈搶甥〉、 〈瞎混〉、〈別妻〉、〈借靴〉、〈磨房〉、〈串戲〉、〈面缸〉
	共九種，十八折

《通史》	〈花鼓〉、〈買胭脂〉、〈借靴〉、〈打面缸〉 ^⑩ 、〈上街、連相〉、 〈借妻〉、（〈回門〉、〈月城〉、〈堂斷〉）、〈磨房、串戲〉、 〈請師〉、〈探親、相罵〉、〈看燈〉、〈鬧燈〉、〈搶甥〉、〈瞎 混〉、〈殺貨〉、〈搬場、拐妻〉、〈過關〉 ^⑪ 、〈花大漢別妻〉、 〈宿關、逃關〉、〈擋馬〉 ^⑫
	據文中範例統計共十六種二十七折(但據頁五四之說卻只有十一種)

從表格中可看出，兩者界定小戲劇目的標準有相當的歧異。其中，諸如〈探親、相罵〉、〈上街、連相〉、〈看燈、鬧燈〉等明顯具有歌舞或玩笑小戲性質的劇目，兩者皆無疑義歸諸小戲範圍。相異的部分則如下：

- 1.《通史》遺漏，連地方戲劇目也未列入，但林說列入：〈小妹子〉。
- 2.《通史》有，林說則列入傳奇折子類別：〈花鼓〉（《紅梅記》）、〈買胭脂〉（《胭脂記》）、〈請師〉（《長生記》）。

⑧ 同上，頁二四。

⑨ 此說法見於《中國戲曲通史》第三冊，頁五四。

⑩ 以上四種出自《中國戲曲通史》第三冊，頁一二〇：「在《綴白裘》中所選的三十餘種地方戲中，有不少就是以『二小』或『三小』為主的民間小戲，如〈花鼓〉、〈買胭脂〉、〈借靴〉、〈打面缸〉等等。」

⑪ 同上，以上九種乃依據中論及民間小戲部分所舉例子摘出，見《中國戲曲通史》第三冊。

⑫ 同上，以上三種乃依據中論及「二小」與「三小」劇目例子摘出，見《中國戲曲通史》第三冊。

3.《通史》有，林說則列入說部大戲之「水滸」折子類別：〈搬場、拐妻〉、〈過關〉、〈殺貨〉。

4.《通史》有，林說則列入說部大戲之「楊家將」折子類別：〈擋馬〉。

5.《通史》有，林說則列入歷史故事之「西漢」時代折子：〈宿關、逃關〉。

比較起來，林鶴宜似乎先將地方大戲歸類，譬如歷史、說部，或傳奇，再將餘下劇目與之分別開來，歸為小戲；以情節、出處為標準，卻因此稍欠各自內容的考量，反將〈花鼓〉等具有濃厚小戲本質的劇目遺漏。《通史》則也許因不同學者編寫之故，在數量統計和後來的舉例說明總數上相互矛盾。對於劇目的區隔標準，是以內容、腳色為依據，以單獨折子為考量，找出二小與三小戲。故而如前後相連的〈請師〉為小戲，〈斬妖〉卻不包含在內。又如〈花鼓〉及〈買胭脂〉本身具小戲特質，故可不論原本的傳奇出處。然而像〈殺貨〉、〈擋馬〉和〈宿關、逃關〉列入小戲就有問題。這完全是對二小及三小戲的認知不清所引起。《通史》只從腳色分制上解釋二小為「小旦、小丑」，三小為「小生、小旦、小丑」，因而認為〈擋馬〉中的楊八姐和焦光普為一旦一丑（原本標明焦光普為副），八姐又可釋為旦反串生，故屬三小戲；〈宿關、逃關〉則有小生、小旦、小丑，故也屬三小戲。腳色方面雖符合，在曾師定義的「情節簡單」、「藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇」，即結構與表演等內在本質上卻欠缺考慮。余從在〈地方戲中的民間小戲〉^⑬一文中已釐清：

大戲表現題材的範圍相當廣泛，它的劇目涉及我國古代生活的各個領域。……比較而言，小戲反映的題材範圍，多屬於平民百姓的日常生活，演出的劇目也多為家庭、愛情、勞動生活故事和民間傳說……與這種題材相適應，也形成自己的行當角色體制，分小丑、小旦，或增加一行小生，被稱為「兩小」或「三小」。小戲用以表現人物和情境的手段，主要是唱、念、舞，這些手段大多來自民間歌曲、舞蹈和說唱，同樣具有程式性，雖然比較簡單，貧乏，但卻有著載歌載舞、詼諧風趣、生活氣息濃郁的特點。（頁一三一）

兩小戲也稱「對子戲」、「二人臺」，只有丑（小丑）、旦（小旦）兩個腳色行當……一般出場的也只有兩個人物，故事情節大多帶有詼諧逗趣的內容，丑、旦腳色從服飾、扮相、道具、身法、舞步都帶有喜劇角色的味道。三小戲是兩小戲的一種發展，增加了一個行當，就是生（小生）腳。有了這個腳色，表現故事的範圍也就擴大了，已經突破了詼諧逗趣的範疇，適應於悲劇、正劇的需要。（頁一三六）

因此，〈擋馬〉的情節與主題是嚴肅辛酸的，劇中身段亦多武戲成分，不應將之歸納入

^⑬ 參見《戲曲研究》三十五期，北京：文化藝術出版社，一九九〇年十二月，頁一二五～一四四。

小戲中。至於〈宿關、逃關〉雖也有丑與旦的調笑情節，但題材涉及軍事與國家，便失去了小戲的氛圍。〈殺貨〉同樣也有武戲場面，而且調笑並非整折戲的目的，只是引發事件的手段，故看似小戲，實非小戲。

綜言之，小戲的條件包括腳色、情節、題材、表現手段的簡單與貼近生活。筆者同時主張應以單折為考量，即使原出自傳奇改編，若具備小戲條件，演出效果便應獨立視之，歸為小戲。^⑭況且，傳奇在發展過程中，必定吸收小戲成分，早如《張協狀元》中即可看出。而到了清代，小戲再由傳奇中獨立出來，亦無不可。如余在前揭文論及：

除了占劇種幾近半數的小戲型態的劇種之外，就是那些相當發達的地方大戲劇種，在其演出劇目中，也仍保留有這樣的劇目，如〈小放牛〉、〈打花鼓〉、〈探親家〉等。（頁一四〇）

故在此先定義二小戲與三小戲，綜合林鶴宜與《通史》的分類，採取以上的方法，分出二小與三小的劇目，並於各劇目之後附上說明。

關於地方小戲中的丑與旦，《揚州畫舫錄》^⑮卷五有這番解釋：

本地亂彈以旦為正色，丑為間色，正色必聯間色為侶，謂之搭夥。

此處之旦、丑自然指小旦、小丑。地方小戲的角色分工不若崑劇般多樣化，凡劇中的男女主角不分生、旦、貼、副、丑，只要是女角即為小旦性質，男角即為小丑性質。「必聯間色為侶」說明兩者戲分相當，不論在唱、念、做方面皆具往來對稱性。所以題材與表現方式幾乎都以歌舞或玩笑性質為主。人物可能多於一旦一丑，為兩旦兩丑或兩旦一丑。再者，《綴白裘》為適應崑曲化的角色分制，會把人物標明為副、末或老旦（如〈看燈、鬧燈〉），但實際上角色特徵仍為小旦與小丑，只是換成崑劇化的名稱而已，故仍屬二小戲。迨情節發展漸趨戲劇性，主題意識漸趨複雜後，原先的兩個角色便不足以表現，這時加入另一個行當小生，表現故事的範圍也可擴大了。當小旦也可與小生搭配時，喜劇性的內容便得以朝正劇轉化，因此三小戲常出現兼有喜劇與正劇風格，故事情節濃厚的戲，如〈借妻〉。《通史》便如此論述：

……由於「小生」這一帶有正劇性的腳色出現，就大大改變了民間小戲腳色體制的性質和內部關係。原來的「二小」中的小旦（花旦）與小丑，都屬於喜劇性的腳色；而當「小生」這一正劇性腳色參加進來，發展成為「三小」以後，情況就發生了很大的變化，就打破了原來「二小」那種純喜劇性的腳色體制，而變為正劇與喜劇相結合的腳色體制了^⑯。

綜言之，二小戲以載歌載舞或詼諧滑稽為主，而三小戲則較著重以唱、念、做，刻畫情

^⑭ 王安祈於〈論平劇中的幾齣小戲〉一文亦提及類似論點，見《漢學研究》第八卷第一期，民國七十九年六月。

^⑮ 李斗，《揚州畫舫錄》，臺北：學海出版社，民國五十八年二月初版。

^⑯ 參見《中國戲曲通史》第三冊，頁二二〇～二二一。

節和人物性格，更突出戲劇性。

各劇目分析如下^⑰：

1. 〈小妹子〉

出自第三集。此折為標明「貼」的獨腳戲。《納書楹曲譜》外集卷二^⑱「時劇」類亦收錄。內容具男女風情特徵，為二小戲。

2. 〈買胭脂〉

出自第六集。角色有一貼、一小生、一淨。淨實際上表現類似丑。雖然本事出自傳奇《胭脂記》，實則此折充分具備小戲特質，已具備獨立演出性。生旦表現男女風情，生與丑則表現科渾調笑。為三小戲。

3. 〈花鼓〉

出自第六集。《揚州畫舫錄》卷十六記述「合京、秦二腔」的揚州亂彈班子演出劇目中亦有載。《納書楹補遺曲譜》卷四^⑲時劇類收錄之〈花鼓〉僅劇名同，內容相異。角色標有一旦、一副、一貼、一淨，實際上為二旦二丑。本事出自傳奇《紅梅記》，開頭仍保留傳奇故事之痕跡，但無頭無尾，之後便是獨立的小戲，亦即打花鼓的情節，此處方是整折戲重點所在，故傳奇出處可不論。主要人物為此處的一旦二丑。扮夫妻的丑旦間表現打花鼓的載歌載舞，扮富家子弟的丑與旦之間則表現男女風情，兩丑之間又有科渾調笑。為一表現層次豐富的二小戲。

4. 〈搬場、拐妻〉

出自第六集。主要角色標有一丑、一貼、一副，實際上為一旦兩丑。最後又出現一淨（宋江），此角屬正戲角色，然其出現純粹為收場用，非關劇情重點。況且此折人物雖出自《水滸》，《水滸》卻無此情節，可能由民間單獨虛構出來，藉潘金蓮與武大郎形象作調笑故事。故而淨的出現並不影響其小戲本質。貼與趕腳的丑表現男女風情，兩丑間有科渾，三角色皆有歌舞及做工，其中扮「趕腳者」的丑已有向小生行當演化的趨勢。人物內心刻畫入微，全劇的玩笑性亦減弱，戲劇性增強。此戲應過渡於二小與三小之間。

5. 〈探親、相罵〉

出自第六集。主要角色標有一丑、一旦、一貼，次要角色有一外、一小生、一淨。雖然有生角出現，但由於情節重點集中在之前相當於兩旦一丑的戲分上，後頭小生的出現只為圓場，不甚重要，且主要角色間歌舞與玩笑成分濃厚，仍應屬典型的二

^⑰ 各劇目內容簡介部分參照林鶴宜前揭文，第二節，此處不再贅述。

^⑱ 出自《善本戲曲叢刊》，王秋桂主編，臺北：臺灣學生書局。

^⑲ 同上。

小戲^②。

6.〈過關〉

出自第六集。主要角色標爲一副三旦，另有次要角色一丑，實際上爲兩丑三旦。此劇故事雖出自《水滸》，然以劇中丑之滑稽調笑態，三旦之似「打連相」的歌舞表演，爲一典型小戲特徵，且與《水滸》人物或綠林情節無直接關連，故完全可單獨視之爲二小戲。

7.〈上街、連相〉

出自十一集。主要角色標爲一正旦、一小旦、一老旦、一貼、一副，另有一丑、一淨。實際爲四旦三丑。角色間表現調笑、歌舞、風情之態，爲一典型的二小戲。

8.〈借妻〉、〈回門〉、〈月城〉、〈堂斷〉

出自十一集。主要角色標爲一小生、一淨、一且，另有一丑、一外、一老旦、一貼、一副、一末、一生；其中丑分飾三人，外、副、末各分飾兩人。此劇的主要角色雖實爲小生、小旦、小丑，然所有角色分工整齊，已突破小戲角色類型，朝大戲行當發展。此劇情節相當曲折，人物刻畫也較諸小戲細膩。玩笑與歌舞成分減至最低，取而代之的是念白與做表的強化，戲劇性高。由於整體氛圍仍具強烈的民間生活氣息，而畫分爲小戲，然其具有的正戲本質應屬過渡於三小戲與大戲之間。可說是諸小戲中最具「戲味」的代表。

9.〈看燈〉、〈鬧燈〉、〈搶甥〉、〈瞎混〉

出自十一集。此戲因描述各色人物遊街逛燈會，故角色眾多，人物上下場頻繁。共出現雜、小生、副、丑、且、小旦、末、小丑、貼、作旦、老旦、小貼、小淨、淨角。然劇情純粹爲玩笑科渾加歌舞遊賞，故角色雖多仍屬典型的二小戲。

10.〈請師〉

出自十一集。主要角色標爲一且、一副，另有一貼。實際爲小且與小丑之科渾玩笑戲，全劇除一段唱腔外幾乎全爲念白。此劇的下一折〈斬妖〉因爲有正劇角色與武打場面而屬於大戲部分，然此折本身亦可獨立搬演，在情節故事上無銜接問題。專以此折觀之則爲一不折不扣的小戲，故將之與〈斬妖〉分開，視爲一典型的二小戲。

11.〈別妻〉

出自十一集。主要角色標爲一貼、一淨，另有一丑。實際上爲一且兩丑。且的唱腔細膩婉轉，與主角的丑之間亦有刻畫入微的做表，即使最後且與丑間仍免不了風情調笑，然此劇的正劇成分已突破二小戲的喜鬧劇範圍，可視爲二小戲與三小戲之間

^② 《中國戲曲通史》中卻因此戲出現小生一角，而將之歸於三小戲，見第三冊，頁二一九～二二〇。

的過渡^①。

12. 〈借靴〉

出自十一集。《納書楹補遺曲譜》卷四時劇類亦收錄有此劇，僅有唱詞。主要角色標為一淨、一副，另有一丑。實際上為三丑。此戲重點放在念白與做表，不是純粹的玩笑戲，而有較複雜的情節、深刻的人物刻畫與主題意識，已突破二小戲的範圍。

13. 〈磨房〉、〈串戲〉

出自十一集。主要角色為一丑、一貼，另有一旦、一老旦。旦與老旦雖為正劇角色，然主戲是在小丑小旦兄妹身上。全劇載歌載舞，亦有玩笑性質，為一典型之二小戲。

14. 〈打面缸〉

出自十一集。主要角色標有一貼、一淨、一末、一丑、一副，另有一皂。實際上是一旦四丑。全劇玩笑性質濃厚，兼有科渾與歌舞，寫盡人情事態，為一豐富成熟的二小戲^②。

總計上述，共有地方小戲十四種二十三折。其中屬二小戲的有〈小妹子〉、〈花鼓〉、〈探親〉、〈相罵〉、〈過關〉、〈上街〉、〈連相〉、〈看燈〉、〈鬧燈〉、〈搶甥〉、〈瞎混〉、〈請師〉、〈磨房〉、〈串戲〉、〈打面缸〉共九種十五折。屬三小戲的有〈買胭脂〉一種一折。屬於過渡性質或難以分類的有〈搬場、拐妻〉、〈借妻〉、〈回門〉、〈月城〉、〈堂斷〉、〈別妻〉、〈借靴〉共四種七折。

由此可知，《綴白裘》中的地方小戲雖然產生於民間，由於上承豐富的昆山腔、弋陽腔和其他元、明戲曲遺產，使其面貌更加豐富多元。不僅有二小戲、三小戲，或兩者間的過渡，更有受大戲影響而發展成熟，難以歸類的小戲。其中絕大部分，一直到今天還保存於各地方戲劇種中，連演不衰。^③

二、《綴白裘》中地方小戲腔調問題

《綴白裘》中地方戲的腔調因其標示的多樣性，學者往往視整體地方戲聲腔為「綜合性聲腔」，皆以《綴白裘》六集合刊凡例之言為依歸：

椰子秧腔即崑弋腔，與椰子亂彈腔，俗皆稱椰子腔。是編中，凡椰子秧腔則簡稱「椰子腔」；椰子亂彈腔則簡稱「亂彈腔」。

椰子腔與亂彈腔是《綴白裘》地方戲所標示的兩種主要腔調。林鶴宜認為，「椰子腔」

① 《中國戲曲通史》中基於角色考量，將此折歸於二小戲，見第三冊，頁二一八～二一九。

② 《中國戲曲通史》中卻視「末」角為小生，而將此折歸於三小戲，事實上此折中末角無相應分量。見第三冊，頁二一九～二二〇。

③ 各劇種至今演出情況論述可參見林鶴宜前揭文，第二節。

是「當時流行在江南一帶劇壇的腔調之泛稱」，是「拿『狹義』的劇種名稱作『廣義』來使用」^④：

《綴白裘》裏的「梆子腔」或所謂「梆子秧腔」，是泛指清代中葉以前，江、浙一帶的弋陽腔和崑山腔，與南來的山陝梆子腔、西秦腔等同時流行，甚或同臺演出之後，在「諸腔並出」、彼此交流的過渡階段中，所存在的所有腔調。所以「總目」號稱「梆子腔」的劇本選集裏，有純粹的山陝梆子……更有亂彈腔、陽腔、高腔、京腔、西秦腔、西調、吹腔、批子、小曲、曲牌，和梆子化、吹腔化，或西調化的崑曲曲牌。^⑤

並認為其中的「亂彈腔」近似江浙亂彈^⑥：

「亂彈」原係崑山腔以外一切地方腔調方泛稱，在《綴白裘》裏，卻專指江、浙一帶的特定地方腔調，可以說拿「廣義」的名稱當「狹義」來使用。^⑦

林鶴宜之說可謂集學者論述《綴白裘》腔調之大成^⑧。持同樣看法的亦有孟繁樹：

流行於長江流域、後來被《綴白裘》等書著錄的梆子腔，主要是由梆子秧腔和梆子亂彈腔組成的一種綜合性聲腔。^⑨

以及廖奔將「梆子秧腔」和「梆子亂彈腔」視為所謂「南北複合腔種」^⑩：

總之，崑弋腔原本已經是一種複合聲腔，當由安徽傳來的秦腔加入後，就又加上了秦腔的成分，變成梆子秧腔……^⑪

以後亂彈腔在浙江繁衍出許多後裔來，如紹興亂彈、金華亂彈、溫州亂彈、浦江亂彈、黃岩亂彈、諸暨亂彈、處州亂彈等等。^⑫

在瞭解《綴白裘》地方戲腔調的整體概況之後，若分析其中小戲所用之腔調，可看出一種傾向，即清初民間小戲主要使用民間音樂，採曲牌「雜綴」方式，沿襲宋、元以來小曲的特性。由於小戲一方面是大戲的先驅，一方面又與之並存，故而研究小戲聲腔，對

④ 見林鶴宜前揭文第三節之分析，頁二四～三二。

⑤ 見林鶴宜前揭文，頁三二。

⑥ 見林鶴宜前揭文第三節之分析，頁二四～三三。

⑦ 見林鶴宜前揭文，頁三二。

⑧ 綜合分析包括寒聲〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，王錦琦、陸小秋〈浙江亂彈腔系源流初探〉、〈徽劇聲腔的三個發展階段〉等文中提及《綴白裘》中地方戲唱腔的部分。見林鶴宜前揭文第三節之分析，頁二四～三四。

⑨ 參見孟繁樹《中國板式變化體戲曲研究》，頁一六二～一六三。

⑩ 參見廖奔《中國戲曲聲腔源流史》第四章〈南北複合腔種形成〉第一節之分析。臺北：貫雅出版社，民國八十一年七月。

⑪ 同上，頁一八六。

⑫ 同上，頁一九三～一九四。

於整體《綴白裘》地方戲的聲腔研究或能提供另一方向的思考。

以下先列出諸小戲的聲腔，再細分析之：

戲名	聲腔	曲牌內容
1. 〈小妹子〉	【時調雜出】	品
2. 〈買胭脂〉	【版心題：梆子腔】	梆子腔引—吹腔—引—梆子腔兩支
3. 〈花鼓〉	【版心題：梆子腔】	梆子腔三支—仙花調—鳳陽歌—花鼓曲九段—雜板三段—高腔急板—尾
4. 〈搬場、拐妻〉	【版心題：西秦腔】	水底魚—字字雙—西秦腔—小曲—西秦腔
5. 〈探親、相罵〉	【版心題：梆子腔】	引—銀絞絲三支 前腔十六支—尾聲
6. 〈過關〉	【版心題：梆子腔】	引—四大景四段—西調五支（三支二段）
7. 〈上街〉 〈連相〉	【版心題：梆子腔】	玉娥郎二支—字字雙 玉娥郎四段—尾聲
8. 〈借妻〉 〈回門〉 〈月城〉 〈堂斷〉	【版心題：梆子腔】	亂彈腔三支 前腔 前腔四支 前腔
9. 〈看燈〉 〈鬧燈〉 〈搶甥〉 〈瞎混〉	【版心題：梆子腔】	燈歌二支—引二支—燈歌—寄生草二支—引— 燈歌二支 寄生草七支
10. 〈請師〉	【版心題：梆子腔】	急板令—高腔
11. 〈別妻〉	【版心題：梆子腔】	五更轉七支—餘文二支
12. 〈借靴〉	【版心題：高腔】	梨花兒—高腔六支—尾—高腔—尾
13. 〈磨房〉 〈串戲〉	【版心題：梆子腔】	亂彈腔—引—高腔 高腔—急板令二支—清江引—哭相思后
14. 〈打面缸〉	【版心題：梆子腔】	引—梆子腔—引—小曲—西調寄生草四支—西 調—包子帶皮鞋—吹調

由上表可看出下列現象：首先，「版心」部分，標示以梆子為數最多，但不管標示為何，所有的小戲皆以「曲牌連綴體」的形式組成，部分仍按「引—過—尾」的結構順序，然排列完全不似崑山腔宮調曲牌的規範，而為「雜綴」式。再者，「曲牌」部分，版心標示為「梆子腔」的小戲，曲牌內容雖包括梆子腔、高腔、吹腔、亂彈腔，但為數最多的還是民歌小曲。另外，〈搬場、拐妻〉版心標為「西秦腔」；〈借靴〉版心標為

「高腔」，但兩者曲牌中也都有民歌小曲穿綴。故而我們可得出初步結論：小戲中，民歌小曲乃最重要的組成成分。

分析曲牌，又可得以下結果。第一，曲牌除了可任意雜綴，還出現大量「重複支曲」的現象。例如〈花鼓〉中出現花鼓曲九段，〈借妻〉至〈堂斷〉全部以亂彈腔九支為曲牌內容，〈鬧燈〉裏用了七支寄生草等，而最顯著的例子是〈探親〉、〈相罵〉共用十九支銀絞絲。大量重複同支曲牌，便有可能產生「變奏」，而變奏又可能促進板式變化，關於這一點容後再述。第二，所用的曲牌除了民歌外，部分則直接以「腔調名」為「曲牌名」，如〈花鼓〉、〈買胭脂〉、〈打面缸〉中的【梆子腔】；〈搬場、拐妻〉中出現的【西秦腔】；〈借妻〉中出現的【亂彈腔】；〈借靴〉中出現的【高腔】，這說明曲牌內容已經有「腔調化」的現象。甚至在〈花鼓〉中有【高腔急板】，〈請師〉和〈磨房、串戲〉中有【急板令】的曲牌名稱，可見曲牌腔調的下一步便是「板式化」。第三，眾多民歌小曲在字尾皆有「重」，影響所及，非民歌、腔調化的曲牌也出現重複字尾，使得曲中的長短句也帶有類似整齊句式的強烈節奏感。第四，在〈小妹子〉的開頭與曲詞中間，〈搬場、拐妻〉的【西秦腔】開頭，我們見到了工尺譜，開頭部分當為「伴奏」，曲中則應為「過門」，而若為單純的曲牌體，理應無過門。第五，再對照從乾隆三十五年序的第六集，到乾隆三十九年序的十一集，可發現齊言句，尤其是七字句的曲牌大幅增加。綜合上述，小戲的腔調似乎反映了清初劇壇的腔調現象：由曲牌體過渡到版腔體，且此兩種腔調在小戲的音樂中正由融合趨向轉化。

以下舉第六集的曲牌歌詞為例，各類「腔調化」的曲牌亦與民歌小曲同為長短句：

戲名	曲牌名	歌詞
〈買胭脂〉	【梆子腔】	（生）一程行來到街坊上，走長街，復穿小巷，早來到那人家。遙望，早見那招牌兒京樣，恨不得一口將他吞。且上前施禮殷勤，且上前施禮殷勤。我買胭脂去，將來送與那情人。好姣姿，怎能個與你姣娘并？看天生一對貌姿容，我和你做……我和你做夫……我和你做夫妻。我和你做夫妻。
〈買胭脂〉	【吹腔】	（貼）我把那招牌兒先掛下，發賣的南北兩京胭脂花粉，好物高呈。賜顧者，不誤來人，不誤來人。
〈花鼓〉	【高腔急板】	（淨）你好沒志氣！你好沒志氣！與人鬥嘴，還是笑嘻嘻！（貼）什麼沒志氣！什麼沒志氣！既有志氣，不該去偷雞！（淨）偷的雞來是你吃。（貼）說話如放屁！（淨）放你娘的屁！我就一拳一腳打倒塵埃地！（貼）打倒塵埃地，告到當官去！（淨）告到當官去，總是我的妻！（貼）誰是你的妻！誰是你的妻！我當初悔氣嫁著你！（淨）算來總是我悔氣！

〈搬場、拐妻〉	【西秦腔】	(貼)這春光早又是闌珊，闌珊歸去也。梨去剪剪，柳絮飄飄，何方歇？去匆匆，捱過了三春節。春愁，春愁向誰說？嘆離家，背祖業，心兒裏忍飢渴。聽鳥兒巧弄舌，道春歸，何苦的人離別？(丑)告娘行聽我說。人生最苦是離別。大丈夫一受得苦中苦，方為人上杰。這路兒上休哽咽。快些收拾，收拾起，這情切。(貼)啼痕處，淚襟血，心兒結。思之，細思之，命乖劣！
〈過關〉	【西調】	(丑)你頭上的鮮花是誰與你帶？胸前的鈕釦是誰與你解開？芙蓉面呀，搽的脂粉全不在。是何人解開你的絲鸞帶？你反穿著月白衫子，倒拖著花鞋。你這幾樁呀真情事兒還要賴！這真誠多在還要賴！我的乖乖乖！
〈相罵〉	【銀絞絲】	(丑)進得城來，到了門旁；下了驢兒，叫一聲姑娘。我的姐姐兒呀。我上草料，忙把草料上；上草料，就把草料上。

以上曲詞多有重複字尾。其中只有【高腔急板】和民歌的【銀絞絲】，句式比較偏向整齊句，尤其【高腔急板】的名稱，暗示有產生板式變化的可能。另外，【西調】顯然是民歌^③；【梆子腔】的長短句與陝西「梆子腔」（秦腔）的詩讚體關係可能不大^④；【西秦腔】被懷疑與「秦腔」有關，但前者的長短句與後者的七言句風格相異，故關於其與「秦腔」的關係，學者仍有爭論^⑤；【吹腔】在此也以長短句出現^⑥。總之，此時的曲牌內容仍偏向「小曲化」、「長短句」，部分「腔調化」的曲牌則徒有名稱，內容尚未成

③ 關於這一點，廖奔前揭書把【西調】定義為明代以來，「秦地流行小曲」，見頁一一三至頁一一四。孟繁樹於〈關於聲腔劇種史的研究方法問題〉一文中亦談及【西調】：「一看便知是一種帶有西北地區特點的民歌小調」、「從現有史料來看，還不足以證明『西調』便是秦腔的另一稱謂，卻只能證明它是山陝小調的一種統稱」。見《戲曲研究》二十一期，一九八六年十二月，頁二〇九。

④ 關於【梆子腔】，孟繁樹前揭書便認為，《綴白裘》中的「梆子腔」與「秦腔」有很大差別，見頁一六〇。至於「秦腔」的特點與形成則可參見此書的第三章與第四章。

⑤ 關於【西秦腔】，廖奔前揭書把「西秦腔」視作「秦腔」（「梆子腔」）的同稱，並認為〈搬場、拐妻〉裏「西秦腔」的長短句乃因板式變化體的未完全成熟所致，見頁一三一～一四六。孟繁樹在〈關於聲腔劇種史的研究方法問題〉一文中，意見亦類似，他把「西秦腔」視為「秦腔」的早期稱謂與早期型態，而〈搬場、拐妻〉的長短句則顯示「當時在這種以板式聲腔為主體的西秦腔中，還混雜著一些曲牌」，見頁二一二～二一三。但是寒聲在〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉一文中卻大力主張「西秦腔」不是「山陝梆子」的前身，他分析《鉢中蓮》和〈搬場拐妻〉中的「西秦腔」，認為屬民歌體或曲牌體，並不符合山陝梆子的聲腔特點。見《中華戲曲》第二期，一九八六年十月，頁一三三～一三五。

⑥ 孟繁樹於〈關於聲腔劇種史的研究方法問題〉文中，談及《綴白裘》中的「吹腔」，認為其經常與梆子秧腔及梆子亂彈腔一起演唱，「將該書中的吹腔唱詞加以分析，可以看出早在乾隆時期，它的詞格便以開始由長短句向七字對偶句逐漸轉化」，並認為此種轉化間接受「秦腔」影響。見頁二一四～二一五。

形。但到了十一集，曲牌內容又起了變化，整齊句式開始占一席之地：

戲名	曲牌名	歌詞
〈打面缸〉	【梆子腔】	(貼) 每每離了這花柳巷，來到這糊塗縣裏來。(貼、末) 雙雙二人拜天地，這段姻緣天賜成。轉身又把太爺謝，謝了太爺就回程。(末) 老爺差我往山東，幾時回來才成親！
〈請師〉	【高腔】	(副) 你是何方妖怪，白日裏將人纏害？周小官精精壯壯，肥肥胖胖，被你迷得他面黃肌黑，癯瘦郎當，癯瘦郎當。
〈串戲〉	【急板令】	(丑) 花對花，柳對柳，破畚箕對子缺荅帚。今日同你拜一拜，來年養個小娃娃。好似秦檜老婆長舌妻！
〈打面缸〉	【西調】	(貼) 小乖乖，真扯淡！趁著你年紀小，弄著機關，顧著自己賺錢，放著妻子陪人眠，只圖吃的現成飯。愁只愁，怕你挨不過三十二歲的韓信關。只愁你捱不過這三十二歲的韓信關。
〈借妻〉	【亂彈腔】	(小生) 每日在書房，一心讀古聖文章；若得個一舉成名日，那時節，衣錦早還鄉。
〈別妻〉	【五更轉】	(貼) 怕到黃昏，怕到黃昏；黃昏已定，起了出更。忙開梳妝匣，架起青銅鏡，手挽烏雲，手挽烏雲。滿天星斗照著乾坤，忽聽撞罷鐘，就打更來定；撞罷鐘，就把更來定。

很顯然，只有【西調】和民歌【五更轉】依然保持長短句形式，然節奏感也提高不少；其餘曲牌都出現整齊七字句的雛形。由乾隆三十五年的第六集至三十九年的十一集，短短時間內當然不可能發生由長短句到七字句的演變，但卻有可能是將市場口味反映到書中，或表示此時受板腔體影響的小戲漸為主流。故而清初小戲的確在音樂體制上有進一步的演化。由之前學者綜論腔調處得知，小戲中【梆子腔】、【亂彈腔】、【吹腔】等近似整齊句、板腔式的結構，是後來受到從山陝傳入的板式體「秦腔」影響所成，至於原先的曲牌體和長短句形式，基本上是繼承南曲體系的崑弋腔而來。

然而，除了秦腔的外在因素之外，占小戲曲牌最多的民歌小曲，如上表的【銀絞絲】等，它們與前述各種腔調化曲牌緊密雜綴，故使人不得不信小曲本身的性質，也可能是促成板腔變化的力量。小曲的民間傳統或可解釋小戲的曲牌從「小曲化」、「長短句」發展至「腔調化」、「齊言句」的內在因素。小戲原本就是在民歌小曲的基礎上發展起來的，而小曲自元、明以來便流行於民間，沈德符《顧曲雜言·時尚小令》^④中有云：

元人小令行於燕、趙後，浸淫日盛。自宣、正至化、治後，中原又行【鎖南枝】、【傍妝臺】、【山坡羊】之屬。……自茲以後，又有【耍孩兒】、【駐雲飛】、【醉太平】諸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆間乃興【鬧五更】、【寄生草】、【羅

^④ 出自《中國古典戲曲論著集成》第四集，北京：中國戲劇出版社，一九八二年十一月四版。

江怨】、【哭皇天】、【乾荷葉】、【粉紅蓮】、【桐城歌】、【銀絞絲】之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠，不過寫淫情態，略具抑揚而已。比年以來，又有【打棗乾】、【掛枝兒】二曲，其腔調約略相似，則不問南、北，不問男、女，不問老、幼、良、賤，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊布成帙，舉世傳誦，沁人心腑——其譜不知從何來——真可駭也！

由此可知小曲流傳廣，動人深，故清初蒲松齡便以小曲聯綴，完成俗曲劇本^③。清初的聲腔劇種「弦索腔調」，亦為集合民間小曲而成，可說是民間俗曲轉變為戲劇的例證^④，以昆、弋的聯曲為基本形式，雜綴民歌小調。《中國戲曲通史》中便論及：

早期的弦索腔脫胎於民間俗曲和說唱藝術，還較多地採用聯曲體的形式，然而這種聯曲體並不是元、明的南北曲，而是各種俗曲小調……它既創造了聯曲體與板腔體綜合運用的方法，同時又存在著聯曲體與板腔體在若干劇目中分別使用的情形。^⑤

《綴白裘》的小戲腔調亦用此法。孟繁樹也認為，《綴白裘》中梆子腔的組成分子之一，也是「時興民歌小調」^⑥。而現今一般認為最早產生板腔體戲曲的「山陝梆子」（秦腔），其產生也與當地以弦索伴奏的「民間歌曲」和「說唱藝術」息息相關^⑦。故而以民歌為戲曲腔調，其至影響腔調之轉變，其來有自。前述《綴白裘》中的小戲腔調，如兼具曲牌與板腔性質，或介於二者過渡等現象，便起源於「民歌」的本質。民間音樂的特點之一，在於語言的自由度：

語言是口語化的，節奏整齊，便於歌唱傳誦。同時，它的句數長短伸縮極為自由，不受任何固定格式的限制。^⑧

因為語言自由，節奏性強，故而長短句和齊言句皆有可能出現。這使得它能在長短句、曲牌體形式的同時，亦接受板腔體、詩讚式的句子。其次，在於以同支曲子反覆詠唱、反覆變奏的手法，其上溯可至唐、宋的「大曲」傳統，《中國戲曲通史》云^⑨：

板式變化體系的形成過程則比較曲折。但它的淵源卻可以追溯到唐宋以來的歌舞大曲。大曲的體式是屬於單一宮調的單曲體。在結構形式上，大曲可以分為如下

③ 相關研究可參見汪志勇，〈蒲松齡禳妒咒研究〉一文，《談俗說戲》，臺北：文史哲出版社，民國八十年一月初版，頁一～三八。

④ 參見廖奔前揭書，第三章，頁一〇九～一二〇。

⑤ 參見《中國戲曲通史》第三冊十一章第三節，頁二九～三〇。

⑥ 參見孟繁樹前揭書，第七章第三節，頁一六三～一六四。

⑦ 參見《中國戲曲通史》第三冊十一章第二節，頁一七～二〇。

⑧ 參見《中國戲曲通史》第三冊十三章第一節，頁一五七。

⑨ 參見《中國戲曲通史》第三冊十三章第三節，頁一九八～一九九。

三大部分：

1. 散序（散板，係由同一曲調反覆若干遍組成）
2. 排遍（慢板，係由上述曲調變奏而來，亦反覆若干遍）
3. 入破（快板，亦係上述曲調變奏而成，亦反覆若干遍）

故而小戲中的民間音樂，便有似〈探親〉、〈相罵〉中出現十九支【銀絞絲】重頭反覆的情形。而民歌小曲既為《綴白裘》小戲的主要組成成分，各種腔調曲牌皆與之聯綴，故而前述的曲牌「板腔化」現象，亦有可能受民間音樂的反覆變奏影響而來。此外，詩讚系說唱藝術對民間歌曲亦有一定的影響^⑤，且同時為學術上公認的板腔體大戲形成之最主要原因。由上述推測，「民間小曲」可為《綴白裘》小戲腔調中，曲牌板腔夾雜過渡的內在影響因素。

《綴白裘》中的腔調範圍廣雜，的確反應清初地方戲仍處於一種過渡階段。由分析小戲的腔調便可看出，地方戲腔調結構的轉化過程。首先在形式方面，曲牌雜綴體有不遵守宮調聯套的自由度；其次又有重複支曲和其中隱含的變奏可能；再者則為曲牌的「腔調化」、「板式化」。於內容方面，句式發展有由長短句趨於齊言句的趨勢。至於轉化的因素，以往論著較偏向昆、弋腔和新興的山陝梆子（秦）諸腔等的外在影響，卻忽略了小戲本體，即民間音樂的本身特質。小戲為大戲的先驅，從《綴白裘》的小戲正可看出，腔調由曲牌體向板式體過渡的紛亂情況與脈絡。

三、《綴白裘》小戲的表演藝術與觀眾意識

民間，是孕育地方戲曲的土壤。從《綴白裘》的小戲，可看出因應民眾對戲劇性及人物刻畫的要求，小戲在表演藝術方面，遂打破傳奇以唱為主之形式，追求唱、念、做的全面發展，形式更加活潑；加上音樂、舞臺與表演的配合，戲劇表演本身有其獨立性，不必倚靠文學和音樂才能動人。再者，脫離了宮廷、文人的觀眾層面，小戲必須在民間博得掌聲，進而生存壯大。為了迎合大眾口味，在演出時為了達成舞臺效果，會加強劇場手法，並往往有意識地添加些搞笑、色情、嘲諷等成分，以滿足觀眾內心各類的欲望。也因為有這層「自覺性」的舞臺和觀眾的意識，小戲在發展為大型地方戲的階段中，遂不斷根據民間反應修正，並逐步朝既通俗又兼具藝術的路子上走。因此，地方戲能在花雅之爭中擅勝，實從小戲的民間本質奠基。以下試從此兩方面析之。

（一）小戲的表演藝術

表演藝術上最大的精進在於唱、念、做的全面發展。^⑥不論是元雜劇的「一人主唱」，

^⑤ 關於詩讚系說唱藝術與板腔體戲曲的關係，孟繁樹前揭書第三章已分析，頁二八～六一。

^⑥ 至於「打」的部分，基本上若為武打，則歸於大戲；若是單純的雜技，則歸入「做」中。小戲的「做」可包括舞、雜耍，及各種玩笑身段等，故筆者於此不列出「打」之一項。

或傳奇嚴謹的音樂體制，皆是從「唱」著手，中國古典戲劇理論首先發展的亦為「唱論」。①因此，往往簡單的過場戲，也要安排一整套宮調曲牌來唱，造成劇情的拖沓；若在需要大段唱腔的部分，卻常有曲牌已盡，抒發不足之憾。《通史》也針對此點，舉李玉的《牛頭山》說明：

比如他的《牛頭山》第十三齣，寫趙構被兀朮追趕，幸得牛皋前來搭救，才獲脫險，與岳飛等相會。這個情節由於必須在一套曲牌中來表現，作者只好安排趙構、兀朮、趙構、牛皋、趙構、牛皋戰兀朮、趙構等七個過場，每個過場都讓演員唱一支曲子，岳飛上場又唱一支曲子，共得八曲；然後把兀朮兵圍牛頭山，岳飛派牛皋突圍催糧的情節容納進來，再唱兩支曲子，才填滿由引、八支過曲、尾聲組成的一套曲牌。從音樂結構來看，形式很完整。但從戲劇結構來看，本來可用其他手段來表現的地方，勉強用了有固定樂句的唱；本來應該很精煉的一場戲，卻使用了十支曲子，形式超過內容的需要，整齣戲就異常散漫、冗長。這還不只是一齣戲的毛病，由於每齣戲一般要由八至十支曲子構成，散漫、冗長也就成為傳奇分出形式的通病，與傳奇分出形式具有的盡情敷演之利，形成一個矛盾現象②。

然而，我們從《綴白裘》小戲裏卻看出，音樂上，曲牌採雜綴體，且交雜著板腔體的過渡；文學結構上也由傳奇的「分齣」逐漸轉向「分場」，例如〈探親〉、〈相罵〉和〈上街〉、〈連相〉等戲，便是以人物的上下場作區隔。雖然尚未完全形成板腔體戲曲的「上下句」結構，但部分節奏整齊的句子則略現端倪。由於音樂和文學結構的改變，表演藝術上只有「唱」，已不足以表現劇情的多樣性，必須綜合念與做表身段，才能進一步刻畫人物。這裏體現的意義，不僅是唱詞的縮減，更代表整體音樂形式的服從戲劇要求，當現則現，當止則止。

首先，在唱詞部分，《綴白裘》的小戲大大減少純粹描述外在事物或寫景的詞句，而傾向直接集中於人物，抒發內心的唱。由於寫景式的詞句容易流於文雅，寫的不好更是不著邊際，造成表達與認知上的困難。所以這類詞句即使有，也以歌舞熱鬧淺俗性為主，不同於傳奇「月明雲淡露華濃，敲枕愁聽四壁蛩」般的間接含蓄之美。用唱詞「直寫人物」本是民歌的傳統，用以刻畫角色內心常有神來之筆，文詞的淺白則更易打動羣眾。以下便舉寫景式的唱詞和抒發式唱詞為例：

1. 〈花鼓〉：

【梆子腔】（旦）奉閨閣，去採花。來到園亭，見秋花的遍開。只有那鳳仙花兒開得多姣媚。忙到園亭去看來，忙到園亭去採回。採了花，好去奉多姣愛，多姣愛。

① 關於戲劇理論的發展，參見譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》，北京：中國社會科學出版社，一九九三年四月。

② 參見《中國戲曲通史》第三冊十二章第一節，頁八二。

2.〈上街〉：

【玉娥郎】（旦）豔陽天，春色鮮，好時光，遍地花香錦繡裝。無心繡鴛鴦，腮邊淚兩行。百花開，游蜂採，粉蝶成雙，李白桃紅柳線長。恨情郎，心性太顛狂，別去戀紅妝，你拋撇了奴獨守空房。你去尋歡暢，丟我受淒涼。害相思，和你去同訴閻王！害相思，和你去告閻王！

以上第一首和第二首雖都偏向敘述寫景，卻有不同的作用。其中第一首並非〈花鼓〉的本戲，乃是傳奇《紅梅記》情節的痕跡，故而唱詞本身，很明顯地，並不著重在人物刻畫。第二首是姊妹們準備上街打連相時所唱之曲，〈上街〉為歌舞小戲，此處所唱之詞與角色本身無關，故前半部主寫景，然而後半部唱詞卻又轉而寫人物之態，種種描繪未必歸於此角，卻一定與此戲的性質（風情戲）相關。同樣地，《綴白裘》的歌舞小戲，唱詞性質均類似，以寫景做引，重點是描繪某類人物（通常以風情男女為主）之態。

3.〈別妻〉：

【五更轉】（第五支）（旦）四更鼓兒沈，四更鼓兒沈，止有今宵一刻千金。出門人不好多相問，你此去不知在那所兒困？身子郎當，身子郎當奴有孕。你去后，有誰來問？你去了，有誰來問？

4.〈相罵〉：

【銀絞絲】（第十四支）（丑）自我聞言淚如也麼淒。你兒子疼我，你罵他怎的？老東西！我離家這麼遠，走了大半日，反惹你嘴裏放閑屁！響叮當的女兒交付與你，若有了差遲了也不了得。你這潑婦兒呀！（貼：啐！）你仔細看，看仔細！仔細看也麼看仔細！

第三首與第四首則為一般小戲唱詞之典型，即直接針對角色作內心情感與外在樣態的挖掘。第三首中，丈夫即將從軍遠行的少婦，滿懷哀怨之情。第四首中，與親家母相罵的鄉下姥姥，聽到女婿為自己說話，一時滿腹委屈從中來，要對方評評理，樣態都栩栩如生。故而，不以唱為主要手段，或唱詞的減少，是為讓唱詞更直指人物、更精鍊的突出人物，增強戲劇性。

至於「念」，是小戲高度發展的一項手段。念白的文辭俚俗活潑，饒富生活氣息與民間趣味，其中更常常穿插方言。〈借妻〉系列和〈請師〉全劇更以念白為主，這顯示念白已有能力從唱之中分離出來，成為一獨立表現的手段。試舉以下幾例析之：

1.〈借妻〉：

（旦）張古董，這天殺的！把老娘的鏡子都偷去換酒吃了！我要搽粉，只好在水缸裏照！（哭介）（淨）不要哭。（旦）不哭倒笑！我不去了！（淨）多時沒有打扮，今日打扮起來，還像個新娘子哩。

第一首中，透過對白，把妻子嫁給好吃懶做丈夫的辛酸，用連鏡子也沒得照，丈夫只好哄她這般細節，娓娓道來。似這樣生活面貌的細微呈現，也只有出自民間小戲之手，文人之筆是難以窺得一二的。

2.〈堂斷〉：

（以下淨說，丑向皂隸夾說介）（淨）小的有個朋友。（丑）過來。今日這樁事囉唆！（淨）叫李成龍。（丑）把點心。（淨）向年曾有一拜。（丑）拿到堂上。（淨）又是同窗。（丑）來吃了吧。（淨）老爺、老爺。（丑）什麼？（淨）小的在這裏回話。（丑）你是講，我對衙役說話，耳朵是在這裏聽，有話只管回。

第二首則描繪了糊塗縣官辦案時的漫不經心，上官與下民對話緊緊交錯，內容在毫無交集中帶有即時趣味，這便是以玩笑暗諷官場樣態。

3.〈買胭脂〉：

（淨）王大姐，阿要買汗巾？（貼）不要。（淨）介沒買一個喇叭吹吹罷。（貼）用不著。（淨）阿要買子兩匣粉罷？（貼）也不要。（淨）呀，無奢？作承我呀？有介一面鏡子拉里，換子點胭脂去吧。（貼）也不要。（淨）好個青銅個謔（取鏡自照，小生立起，貼推下介）。（淨）呀嘎！好寶貝！（貼）什麼寶貝？（淨）我搭嚕兩個人到照出三個頭來哉，阿是寶貝？

第三首淨的念白有明顯的方言氣息，而且還是蘇州一帶的方言，顯見小戲在實際演出時因地制宜，必須「錯用鄉語」來爭取觀眾；方言也最適宜用在玩笑戲上，使科渾更加有趣。

4.〈借靴〉：

（淨）小二，對奶奶說，在描金廚里拿我的新皂靴出來。（內應介）（淨）輕些，不要磕了，不要碰了。走來，你就把頭頂出來罷。（丑拿上攢介）（淨）遭瘟的！狗入的！叫你輕些，倒是一攢！（丑）這樣輕的，還說攢！（副拿介）（淨）他認生哩。（副）破也破了，還要見神見鬼的！（淨）是我穿破的？放在廚里漬漬的，是老鼠咬吊的。咳！靴子，可憐你要出門了！來，來，磕頭。

（副）靴子要磕頭麼？（淨）請教你，不磕頭怎樣禱告？（副）罷了，沒奈何。

第四首則用對白描繪出刻薄吝嗇的人物形象，逗趣卻辛辣的語言中，塑造出小人物的嘴臉，也唯有民間小戲能觀察如此入微，令人不得不信真有其事。所以小戲的念白，不再只作為唱的補強，更是表現人物細節的豐富手段。

在「做」的部分，小戲的身段表演不僅生活化，且運用自如，不論穿插在唱、念中，或是獨立出來為一片段呈現，都為其後地方戲的愈發「戲劇性」，以及「武打」戲的精

進，開了先路。通常做表是最能顯現「戲味」的一環，《綴白裘》中的小戲劇本因具有「演出本」性質，故在重要情節處亦有身段提示。歌舞小戲部分，無疑地具有程式美，而其餘小戲的身段亦具生活氣息與真實感。試舉例析之：

1.〈買胭脂〉：

（小生）對天一拜如何？（貼）啐！（小生扯貼拜介）（淨又上）呀，還拉？來，讓我作樂作樂俚例介。（伴貼背後聞頭介）（貼拜完起，見淨介）呀！怎麼這老兒還在此！（驚急下）（小生也拜完起，掰淨親嘴介）（淨）冒！好呀！我是介一嘴白鬍子，還要親我的嘴！（小生見淨，放手，羞介）啊呀！（掩口下）

第一例中，三人互動的身段十分有趣，彼此的配合也十分圓融，劇場效果突出。

2.〈花鼓〉：

（貼做身段介）（唱三段【花鼓曲】，此處及以下皆省略）（貼伏地伸臥作美人勢介）（副欲戲貼，淨打鑼驚副介）（貼唱一段【花鼓曲】）（副背淨摸貼介）（淨）那裏去了？（副見驚散介）（貼唱二段【花鼓曲】）（副、貼合嘴，淨打鑼驚散介）（貼唱三段【花鼓曲】）（副看貼，作手勢，獻臀，摸貼，淨作手勢摸副臀，副搖手作勢，貼暗笑介）。

第二例亦為三人表演，歌舞的程式美配合三人節奏分明的身段，間有鑼鼓的配樂，熱鬧而緊湊。從上兩例可知，清初小戲的身段表演已相當成熟，並與唱、念等其他表現手段配合無間。除外，個別角色還可各自做出特殊身段，如〈搬場、拐妻〉中的武大郎，從唱詞【水底魚】「矮子矮人，矮衫矮布裙。矮腳矮手，矮人三寸丁，矮人三寸丁。」他被貼角「打丑遷一筋斗介」，以及身段指示「踢飛腳」中，可看出已有「走矮步」的特別身段。^④再如〈搬場、拐妻〉中，趕腳者與潘金蓮有趕驢騎驢的身段；而〈探親〉中鄉下的姥姥也騎驢兒跑，同樣是騎驢，情境不同，人物各異，身段必然也各有特色。

整體而言，小戲對表演藝術的運用，無疑地繼承了民間藝術形式的自由與活潑，故而可打破傳奇在文學、音樂，和表演形式上的「程式性」規範^⑤，目的是為貼近民間生活，突出人物形象；表現出來則為唱念做的全面發展。其意義不僅僅在單獨一項手段的延伸，更在於各手段間的綜合使用。^⑥所以，小戲的「情節」也許簡單、不甚突出，但

^④ 關於這一點在《中國戲曲通史》第十二章第四節頁一二五中亦有論及。

^⑤ 關於傳奇文學、音樂上的「程式性」問題，可參見林鶴宜〈談明清傳奇敘事的程式性〉一文中的分析，收入華瑋、王瓊玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院文哲所籌備處，民國八十七年。

^⑥ 孟繁樹前揭書中也有近似的看法，他提出乾嘉時期，梆子腔的歌和朗誦成為高度戲劇化的語言藝術，它們表現出三個特點：「運用自如、調配合理、使用充足。」參見第七章第五節，頁二〇〇。

描繪人物的「細節」卻栩栩如生，充分顯現「從小處作大文章」。

(二) 觀 意 識

《綴白裘》六集序有云：

醉侶山樵曰：「否否。詞之可以演劇者：一以勉世，一以娛情，不必拘泥於精粗雅俗間也。」……宜於文人學士有之，宜於庸夫愚婦者亦有之，是誠有高下共賞之妙。

十一集序亦云：

若夫弋陽梆子秧腔則不然：事不必皆有徵，人不必盡可考。有時以鄙俚之俗情，入當場之科白：一上氈氍，即堪捧腹。此殆如東坡相對正襟捉肘，正爾昏昏欲睡，忽得一詼諧訕笑之人，爲我持羯鼓解醒，其快當何如哉！

由上所知，《綴白裘》地方戲的特色便是「通俗」。小戲當然更需要迎合大眾口味，以盡娛樂「庸夫愚婦」之本事。故而這些小戲在場面調劑上絕無冷場，往往頗具舞臺概念，在場景或砌末上作變化，以吸引觀眾注目。同時爲滿足觀眾欲望，會刻意安排香豔或辛辣諷刺的情節，極具「觀眾意識」。因此，民間小戲雖然在一般人眼裏「粗鄙」，卻在生活與羣眾的基礎上，試驗出現代劇場所必須具備的舞臺與觀眾概念。

舞臺概念爲「觀眾意識」於形式上的表現。首先探討舞臺分場的手法。〈月城〉中，張古董急著進城要回妻子，卻因時間趕不及而被鎖在內外城之間的月城內；而張妻與「假丈夫」李成龍卻被岳家留宿，走不得也。若照傳奇分場的程式性，必定是各演一場交代。然而此處卻很聰明的把發生在相同夜晚，不同地點的兩組人物，以「分割舞臺」的形式呈現。加上兩組人物的對白，在分隔的場景中既交錯又呼應。這項手段應用了傳統戲劇時空自由的特性，卻又不受限於傳統敘事結構的拖沓。在清初的小戲中發現此一兼具舞臺和戲劇性考量的分場手法，可見此時的劇場觀念已相當成熟。在砌末的處理手法上，更有細微如〈打面缸〉。其中丑扮的四老爺爲了突出其滑稽與諷刺效果，有這麼一段：「（丑身邊取出酒介，紗帽內取出鐘介）周臘梅，你的容顏一發標致了。（貼）不瞞四老爺說，黃瘦了。（丑）我有個西洋水晶眼鏡在此，我帶上看看。」這裏的鐘與西洋鏡寫實又誇張的塑造了人物財大氣粗與愛現的性格。除了砌末，配樂也極具舞臺效果，可用來襯托人物的性子，渲染劇情基調。如〈花鼓〉中的浪蕩子下場，場上配合「浪調六板一套」；打花鼓的女子上場時，亦有「作撲頭束腰拔鞋等身段，繞場急慢走身勢，共十八鼓浪調急板」。〈搬場、拐妻〉中的潘金蓮唱【西秦腔】之前，亦有「貼唱場上先浪調」。這種「浪調」的音樂非常可能具有風流騷辣的特性，足以視劇情需要，爲人物增添況味。

觀眾意識的實際內涵，表現於小戲的娛樂手法與情色挑逗中。這更是為顧及觀眾的娛樂需求與好色心理，在藝人所懷的「觀眾意識」中，自覺性地發展出來。其中，小戲中的玩笑成分便是為了滿足觀眾「娛樂」的需求，其中以〈借靴〉的玩笑情節堪為複雜成熟的典範，從人物刻畫到開靴子玩笑，一路反覆折騰，高潮迭起。至於像〈磨房〉、〈串戲〉這樣的戲，不僅帶有模仿劇中人和唱段的趣味，更滿足觀眾的「戲癮」，反映「戲迷」的樣態。種種手法，雖無大道理，卻是民間生活的切面，同時亦繼承自古以來小戲的「科渾」傳統，逗樂觀眾。此外，諸多小戲皆可發現屬男女風情範圍的勾引、調笑，甚至色情的大膽言詞和身段。例如〈小妹子〉中有唱詞：「冤家！冤家！睡到那半夜五更頭，手摸著胸膛，自家思，自家去想，自家去度量！」未了還配上動作「做騷勢下」。〈買胭脂〉中則有如下的身段：（貼取胭脂交付小生，各捏手介）、（各看丟眼色介）、（開門，小生親嘴）。似〈別妻〉般哀愁婉轉格調的戲，也要在最後安排一段妻子與鄰居打情罵俏的言詞，未了同樣以「束裙腰咬手帕做騷勢下」結束。若無直接的身段指示，便在科渾或唱詞中表現類似的黃色笑話。如〈花鼓〉中淨說：「老婆子，你腰間有貨不愁貧。」〈相罵〉中丑與貼的科渾：「（丑）養漢精！（貼）養漢呀，我是不會養漢。你倒在蓮花庵裏偷和尚！（丑背伸舌介）這個他那裏曉得？」等等。或是像〈打面缸〉，整齣戲就是關於一羣官員私下欲偷從良的妓女，卻被她丈夫打出來之事；主題本身就流動色欲。以上種種刻意安排的風情或色情表演，實際上便是為了滿足一般觀眾，尤其是男性觀眾「偷窺」、「好色」的欲望。所以不管戲的整體氛圍如何，都可來上一段。此類演出可由男性飾小旦，才能毫無顧忌的大膽演出。似這些民間戲劇為滿足觀眾所必然添加的佐料，古今皆然。

小戲中的觀劇意識，不僅表現在滿足觀眾偷窺或娛樂的欲望上，還表現在更深一層的人性上。從〈搬場、拐妻〉中的武大郎、〈瞎混〉中的瞎子、〈探親、相罵〉中的鄉下姥姥這些弱勢人物（矮子，瞎子，鄉巴佬）身上，我們感受到些許悲涼，縱然劇本表面上以笑鬧方式處理，看似取笑；事實上，民間小戲並非刻薄他們，因為這些全是生活周遭的真實人物；反倒是小戲藉此深刻地作出對人生現實的「自嘲」，企圖以這些不由自主的弱勢人物，表現平日生活的無奈。相反地，從〈過關〉、〈打面缸〉、〈堂斷〉中的官吏角色；〈借靴〉中刻薄的富人；〈請師〉中的道士，我們卻看到了小戲對上層階級的「嘲諷」。同樣以嘻笑手法表現，這些人的嘴臉卻真實地反映出民間對他們的反感，當然，亦免不了帶有懼怕。至於〈花鼓〉和〈連相〉中走江湖的女子；〈搬場、拐妻〉中哀怨的潘金蓮；〈別妻〉中滿懷離愁的妻子；〈借妻〉中受盡委屈的張妻等，則是另一類，她們雖不免被添加風騷，但戲中對她們細數更多，流露出的基調卻是「同情」。從她們身上，我們看見生活在社會底層，或身不由己，且身為女性的悲哀。似這般一邊

開女性輩玩笑，骨子裏卻持同情態度的雙重性格表現，恐怕也只有民間小戲，配合「觀眾意識」，才能發展出如此豐富面貌的作品吧！表面上的色情與玩笑屬於娛樂層面，對民間人物的自嘲、嘲諷與同情則更貼近人性深層。生活是最好的導師，兼具觀眾意識的形式與內容，民間小戲才能符合男女老幼，廣大羣眾的胃口！

四、小 結

清初劇壇因著花雅二部的爭擅，顯得繽紛不已。崑曲的表演藝術和戲劇理論，可從《審音鑑古錄》、《梨園原》和《閒情偶寄》等書窺見其已達至顛峯，收錄研究均相當完備。唯獨地方戲的部分，相對於劇壇上的熱鬧非凡，在文學、理論、表演藝術各方面的著作，卻是如此寂寥。理論部分，只有焦循的《花部農譚》堪稱代表；而在劇本文學和表演藝術的記載部分，也只有《綴白裘》中的地方戲收錄最完整。因此，清代地方戲的盛況，必須從研究《綴白裘》詳細談起。

地方戲中，小戲是基礎，也是種子。本文從界定《綴白裘》中的小戲起步，釐清二小、三小戲與大戲的區別，以便在範圍中觀察其腔調與表演藝術的發展。小戲雖為大戲基礎，但依舊與之並存，故其中保留了由曲牌體向板式體演化的脈絡。以往學者在解釋《綴白裘》裏地方戲的腔調時，多作整體綜合考量，認為是以崑弋腔為主體的「梆子秧腔」和「梆子亂彈腔」為主，可視為「綜合聲腔」。若更進一步單由小戲出發，比對曲牌內容的異同，除了「秦腔」的可能影響外，小戲的主要構成音樂——「民間小曲」——的影響更不容忽視。小曲本身的活潑自由，使得長短句和齊言句可並存；小曲本身的重複特性，可能影響曲牌的節奏與變奏，而塑造出音樂體制上，曲牌體與板式體之間的過渡風格。音樂和文學形式的突破，必然會帶來表演藝術上的突破。因此小戲全面發展唱、念、做三項手段，不僅個別發展精進，也綜合運用自如，而目的則是為了更深刻地描寫角色心理，塑造具民間生活氣息的小人物形象。再者，為了吸引觀眾，小戲在表演上極注重舞臺效果，其在音樂、砌末和舞臺分場方面的配合，已具有現代劇場概念。為了迎合「通俗」羣眾口味，不免添加些滿足觀眾欲望的玩笑或色情唱作，但同時又具備了深層的「自嘲」、「嘲諷」、「同情」的人性觀察。這證明小戲的立足民間，致使其發展出成熟的劇場觀與觀眾觀。

小戲研究只是個開端，希望對《綴白裘》其他的地方戲，以及清代地方劇壇的研究，能如同花部當時的盛況般，豐富多面，各擅其場。

（本文作者現為臺灣大學中國文學研究所碩士班研究生）

參考文獻

一、專著：

- 1 李斗：《揚州畫舫錄》，臺北：學海出版社，民國五十八年二月初版。
- 2 李漁：《閒情偶寄》，臺北：長安出版社，民國八十一年三月。
- 3 汪志勇：《談俗說戲》，臺北：文史哲出版社，民國八十年一月初版。
- 4 沈德符：《顧曲雜言》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》第四集，北京：中國戲劇出版社，一九八二年十一月四版。
- 5 孟繁樹：《中國板式變化體戲曲研究》，臺北：文津出版社，民國八十年三月初版。
- 6 孟繁樹、周傳家編校：《明清戲曲珍本輯選（上）》，北京：中國戲劇出版社，一九八五年八月。
- 7 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》，臺北：丹青出版社，民國七十四年十二月臺一版。
- 8 曾永義：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，民國七十七年四月初版。
- 9 廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，臺北：貫雅出版社，民國八十一年七月。
- 10 《綴白裘》、《納書楹曲譜》（正、續、外、補），收錄於《善本戲曲叢刊》，王秋桂主編，臺北：臺灣學生書局，民國七十一年影印本。

二、期刊

- 1 王安祈，〈論平劇中的幾齣小戲〉，《漢學研究》第八卷第一期，民國七十九年六月。
- 2 王錦琦、陸小秋：〈浙江亂彈腔系源流初探〉，《中華戲曲》第四期，太原：山西人民出版社，一九八七年十二月。
- 3 余從：〈地方戲中的民間小戲〉，《戲曲研究》三十五期，北京：文化藝術出版社，一九九〇年十二月。
- 4 孟繁樹：〈關於聲腔劇種史的研究方法問題〉，《戲曲研究》二十一期，北京：文化藝術出版社，一九八六年十二月。
- 5 林鶴宜：〈也談《綴白裘》裏的地方戲〉，《臺大中文學報》第五期，民國八十一年六月。
- 6 林鶴宜：〈明清傳奇敘事程式初探〉，華瑋、王瓊玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中研院文哲所籌備處，民國八十七年。
- 7 寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，《中華戲曲》第二期，太原：山西人民出版社，一九八六年十月。