《臺大東亞文化研究》第三期　OCT 2015
DOI: 10.6579/ NJEAC.2015.3.8

試探民國以來戲曲刊行劇本之變遷
——以《民眾小說戲曲讀本》為主的考察

松浦恆雄*

本文主要討論中華戲曲專科學校的教科書《民眾小說戲曲讀本》在民國時期的戲曲劇本當中佔據怎樣的一個地位。首先簡單地描述了中華戲曲專科學校的開設經過、教學特徵和南京戲曲音樂院北平分院研究所的事業內容。之後，較詳細地分析了《民眾小說戲曲讀本》的編輯過程、《民眾小說戲曲讀本》的書目和其體裁特點。最後，將《民眾小說戲曲讀本》和民國時期的各種劇本版本進行詳細的比較，證明它在民國時期的戲曲劇本當中的位置，並指出它對往後出版的劇本選集的影響。

關鍵詞：京劇、《民眾小說戲曲讀本》、中華戲曲專科學校

臺大學術期刊資料庫

* 大阪市立大學大學院文學研究科教授

一 問題的提出

呂効平〈論「現代戲曲」〉一文，[1]著眼於劇本的文體特徵，將中國戲劇史分為四塊：雜劇（元・明）、傳奇（明・清）、地方戲（清・民國）和現代戲曲（建國[2]後）。建國後成立現代戲曲這一新文體的根據，在於 1956 年改編後風靡一時的崑曲《十五貫》、莆仙戲《團圓之後》以及文革後出現的劇作家陳亞先（京劇《曹操與楊修》）、魏明倫（川劇《潘金蓮》）等人的劇本都具有一種超越劇種的共性，即情節的整一性和高度的文學性。從清末到民國時期迎接黃金時代的京劇等地方戲，其文學性非常低，要靠演員的表演來吸引觀眾，是以演員為中心的戲劇。呂先生注意到建國後的地方戲變成了以劇作家為中心的戲劇。對於他的看法，雖然有人提出不同意見，[3]可是筆者認為從整體上思考二十世紀傳統戲劇的特徵時，他的看法確實給我們提供了值得參照的一個體系。

那麼，到底有何種原因引導這種質量的變化呢？呂先生主張建國後的戲曲改革致使改編者把情節的整一性優先於歌唱表演。劉慶先生提出觀眾欣賞習慣的改變。當然，這些看法都有道理，但筆者認為更直接的原因在於導演制度的引進。[4]引進導演制度後，劇本的解釋權，即舞台上如何演出這一舞台表演的決定權，從演員轉移到了導演。演員的表演成了由導演根據劇本把劇作家的意圖舞台化的手段之一。[5]隨著劇本重要性的增加，其文學性也越發增加了。現代戲曲這

---

1 呂効平，〈論「現代戲曲」〉，《戲劇藝術》，2004 年第 1 期（上海）。呂効平先生為了補充其論述，還發表了〈再論「現代戲曲」〉，《戲劇藝術》，2005 年第 1 期；〈論現代戲曲的戲曲性〉，《戲劇藝術》，第 2008 年第 1 期等。

2 本文「建國」皆指中華人民共和國。

3 劉慶先生對「現代戲曲」的特點和其成立要因提出了不同看法（劉慶，〈「現代戲曲」之疑——就「情節整一性」與呂効平先生商榷〉，《中華戲曲》，2009 年第 1 期〔山西省臨汾市〕）。可是，他也沒有否定「現代戲曲」這個概念的成立。我們可以承認「現代戲曲」這個劇本文體。

4 民國時期就有部分開始了戲曲導演工作，而沒有將導演這個職務獨立起來。1950 年 8 月 29 日，中央文化部戲曲改進局長田漢主辦的座談會「如何建立新的導演制度」是正式引進導演制的開端。1954 年召開的北京市第一屆戲曲觀摩演出設了七個獎，其中導演獎佔第二個位置，也說明其重要性。參照《中國京劇史（下卷第一分冊）》（上海：中國戲劇出版社，1999），第三十八章，頁 1661-1687；中國戲曲志編輯委員會，《中國戲曲志・北京卷》（北京：中國 ISBN 出版中心，1999），頁 1257-1261。

5 引進導演制所帶來的最大的損失恐怕在於長期積存下來的「私房活」的喪失。「私房活」不是程式化的表演體系，而是師傅只傳授給親傳弟子的一些把人物演活的小動作（李玉茹著，李如茹整理，《李玉茹談戲說藝》〔上海：上海文藝出版社，2008〕，頁 57）。1981 年，筆者看過幾次天津市京劇團的楊榮環（男旦，尚小雲的親傳弟子）演的尚小雲親傳

一文體的出現，與這些戲劇界的變化不可分割。建國前的民國傳統戲曲界早已慢慢地進行轉變。在導演制度普及的同時，這些變化更急速地擴展到全國。[6]

本文意圖從民國時期編輯出版的劇本實際情況來考察從中華民國到中華人民共和國建國後的傳統戲曲界的持續性變化。本文考察的對象是作為培養京劇演員的現代性機構「中華戲曲專科學校」的課本，後出版發行為《民眾小說戲曲讀本》（以下簡稱《讀本》）。[7]《讀本》的存在向來在京劇史上幾乎被遺忘，可是要思考京劇現代化的歷史，它的存在是不可或缺的。本文首先將《讀本》的編輯出版過程加以釐清，再分析《讀本》反映了編輯甚麼樣的意圖。接著再考察在民國以降出版的各種京劇劇本集的變遷當中，《讀本》占有怎樣的地位，並從那個地位把握民國時期傳統戲曲界的趨勢。[8]

二 中華戲曲專科學校

中華戲曲專科學校（以下簡稱中華戲校）[9]是 1930 年在北平開設，隸屬於

劇目《乾坤福壽鏡》。楊榮環演出當中為了顯示自己是瘋女，突然用水袖作成小兔子給觀眾看。觀眾因突然出現可愛的小兔子而哄堂大笑的同時，一下子明白了他就是可愛可憐的瘋女。筆者看過好幾次《乾坤福壽鏡》，但是，在楊榮環以外的演員演出時沒看過這個小兔子。筆者以為這個小兔子就是尚小雲傳授給楊榮環的「私房活」。

6 導演制在建國後的城市地區確實較為普及（《中國京劇史（下卷第一分冊）》，頁 1669），而其他地區仍然保留著幕表制的演出方法。筆者見過 1950 年代使用過的幕表。建國後，導演制和幕表制是共存的。而導演制的普及率沒有可靠的數據。

7 《民眾小說戲曲讀本》（上海：世界書局，1935-1937？）。

8 《戲考》的先行研究有陸大偉（David Rolston），〈《戲考》的現代意義〉，《戲曲研究》，74（北京，2007）和拙稿，〈《戲考》在民國初年的文化地位〉，《立命館文學》，615（京都，2010），頁 38-54。對於《民眾小說戲曲讀本》和《戲典》，管見所限，沒有先行研究。

9 有關中華戲曲專科學校的基本資料如下：（A）張敬明，〈記中華戲曲專科學校〉，《劇學月刊》，1：10（北平，1932），頁 1-18、（B）中國高級戲曲職業學校編，《北京市私立中國高級戲曲職業學校章則彙覽》，北京：1938（早稻田演劇博物館所藏）。除了這些資料以外，《中華戲曲學院北平戲曲專科學校工作報告書》（1930）、〈中華戲曲學院緣起〉（1929）、〈中華戲曲學員臨時組織大綱草案〉（1929）（以上 3 筆資料見於有澤晶子，《中国伝統演劇様式の研究》〔東京：研文出版，2006〕，第六章第二節〈中華戲曲專科学校における伝承〉，頁 337-357）、《中華戲曲音樂院北平戲曲專科學校概況》（北京：國家圖書館所藏，1931）、《中華戲曲專科學校一覽》（1932）（以上 2 筆資料見於李玉茹，《李玉茹談戲說藝》，頁 111 所引）等也都是重要資料，而筆者均未見。畢業生的回憶錄有（C）宋德珠，〈「中華戲校」憶舊〉，《戲劇論叢》，1983 年第 1 輯（北京）、（D）王金璐，〈回憶中華戲曲學校〉，《京劇談往錄》（北京：北京出版社，1985），頁 64-127；後《大雅》，23-25 轉載（臺北，2002-2003）、（E）張金樑，〈憶程硯秋先生同中華戲曲專科職業學校〉，《程硯

臺大學術典藏

南京戲曲音樂院北平分院，為一培養京劇演員、男女同校的戲曲學校。[10]南京戲曲音樂院院長李石曾的親戚焦菊隱（1905-1975）任第一代校長，1935 年改由金仲蓀（1879-1945）接任，到 1940 年 11 月因日本侵略而廢止，經營十年，培養出了二百多名京劇演員。[11]在中華戲校畢業的名伶大有人在，包括宋德珠（武旦）、李和曾（老生）、王金璐（武生）以及美稱為「四塊玉」的四位女演員——侯玉蘭、白玉薇、李玉茹、李玉芝等。

中華戲校以「一方採用科班精神，一方採取歐美音樂戲劇學校制度，溝通融會，形成學校教育化之科班」[12]為目標，因此，教育課程裡不僅採用了與科班一樣的嚴厲訓練，還另開設了國文、外語、公民等普通科目。學校設備有大禮堂（掛有孫中山像）、圖書館、醫藥室、沐浴室、男女宿舍，還發制服，用校

秋藝術評論集》（上海：中國戲劇出版社，1997）、（F）白玉薇，〈我在中華戲校的前前後後〉，《京劇談往錄三編》（北京：北京出版社，1999）、（G）李玉茹，《李玉茹談戲說藝》等。教師的回憶錄有（H）翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》（上海：中國戲劇出版社，1986）等。有關中華戲校的先行研究有（I）平林宣和，〈中華戲曲専科学校とその時代——1930 年代中国における伝統演劇認識と教育実践〉，《中国都市芸能研究会北京プロジェクトⅠ成果報告》（東京，2004）、（J）有澤晶子《中国伝統演劇様式の研究》，第六章第二節〈中華戲曲專科学校における伝承〉等。又中華戲曲專科學校所屬中華戲曲音樂院的先行研究有（K）孫柏，〈從巴黎歌劇院到中華戲曲音樂院〉，《戲劇》，2011 年第 3 期（北京）。另外，關於中華戲校的成立過程和具體教學內容，平林宣和，〈中華戲曲專科学校とその時代〉，和有澤晶子，〈中華戲曲專科学校における伝承〉2 篇文章中業已詳細論述，本稿只記述最基本的事實。

10 平林於〈中華戲曲專科学校とその時代〉引用了第一任校長焦菊隱的「這所學校在一九三 0 年至一九三三年期間是一所獨立的學校，只是在經費上與中國戲曲音樂院有合作關係。從一九三三年起，這所學校才成為該院的附屬學校」（〈今日之中國戲劇〉，收入北京人民藝術劇院戲劇博物館編，《焦菊隱文集》第一卷〔北京：文化藝術出版社，2005〕，頁 188。），肯定剛成立時的獨立性。不過，李石曾於〈籌建中華戲曲音樂學會及音樂院之宣言〉（《劇學月刊》，1：3〔1930〕，頁 2-3）寫得很清楚「該院（中華戲曲學院，後來改名為中華戲曲音樂院——引用者）附設之戲曲專科學校，已於十九年秋開學」。也許兩人之間有意見上的分歧。

11 王金璐、李玉茹都說為了避免日軍的接收而匆忙解散（見王金璐，〈回憶中華戲曲學校〉，《京劇談往錄》，頁 120；李玉茹，《李玉茹談戲說藝》，頁 303）。可是，根據當時的報導，比如陳紹基〈寫在北京戲曲學校停辦後〉（《十日戲劇》，3：1〔上海〕，頁 2），梧桐〈戲校停辦後有望於榮春〉（《十日戲劇》，3：3，頁 5）等都說戲校解散是因經費（借款四萬元以上）和校內風紀不好等問題。據當事人翁偶虹所說，戲校知道日方廣播電台有接收戲校的計畫，就金仲蓀校長、程硯秋董事長、張體道教務委員長和翁偶虹的四人商談後決定解散（翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，頁 108-111）。而日本國策電影公司華北電影股份有限公司的下屬單位燕京影片公司從 1942 年到 1944 年間，拍攝了五部京劇電影，很多中華戲校出身的演員參加了這些京劇電影的演出（參照張新民，〈「淪陷時期」における華北映画と華北電影股份有限公司について〉，《野草》，81〔大阪，2008〕，頁 71-93），或許這些發展可以印證以上王金璐、李玉茹及翁偶虹等人的記述。

12 張敬明，〈記中華戲曲專科学校〉，《劇學月刊》，1：10（1932），頁 1-18。

臺大專用版權所有

車接送劇場，對外確實給人一種強烈的新式學校的印象，因此參觀者絡繹不絕。

中華戲校在戲劇教育上特別強調戲曲改革。對祖師爺的信仰和紅白喜事的堂會戲（對劇團來說，這是最主要的經濟來源，但往往被認為是卑鄙身分的表現）一概不允許，倒是承認了演纏腳所需的踩蹺技術和男旦等表演技巧。從涵養獨立人格的角度拒絕了傳統，而從繼承表演技術的角度接受了傳統。傳統的拒絕和繼承的界線非常清楚。[13]

那麼，當時的觀眾怎樣看待戲校學生們的演出呢？我們看一下中華戲校著名武旦演員李金鴻的劇評，即孤血〈孤血談劇——李金鴻之《水牢記》〉（《水牢記》是梆子劇名，京劇叫做《雙合印》）。[14]孤血是景孤血（1910-1978）的筆名。他在 1930 年代開始發表京劇新編戲和劇評等多篇，和梨園界有來往，他的發言很可信：

> 金鴻以武旦出身，近習文劇將及一載，其唱有時板直，甚或不夠角味，而是夕所聆則字字有力，嗓肉而寬。此劇愚於盛珍、盛蓮、世來凡數數聽，始終不知何詞，及聆金鴻所歌之四句，方知「典雅」如是，顧金鴻之唱工亦有進步可知。旋解蠻腰絛帶，雙手高擎，花顏向外，以走浪式

[13] 關於禁止祖師爺信仰，平林於〈中華戲曲專科学校とその時代〉介紹了採訪王金璐先生時的話：「當時一般的劇場後臺都供奉祖師爺，進後臺向祖師爺施禮是梨園的規矩，不過，戲校不讓學生這麼做。王先生雖然沒施禮，但是心裡常施一個禮。」（平林宣和，〈中華戲曲專科学校とその時代〉，注 15）。王金璐還說，當時的梨園公會對戲校的這個做法很反感，以「將來不承認入會」來表達抗議（因為不入會，不能在北京的舞台上演戲）。後來，很多戲校學生成了角，公會方面也不提起這事了（王金璐，〈回憶中華戲曲學校〉，頁 74）。李玉茹回憶，中華戲校解散後，因學生未入會，不許演出，擔任過戲校戲曲改良委員會主任委員的翁偶虹跟梨園公會商討好幾次，才允許戲校畢業生組織的如意社登記。（李玉茹，《李玉茹談戲說藝》，頁 306）另外，據翁偶虹，如意社登記成了問題的原因在於戲校學生沒有正式拜師（翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，頁 118）。其實，票友下海也需要如此，如果這樣的話，可以證明戲校學生並沒有受到有意排斥。再說，翁偶虹訪問梨園公會時，會長尚小雲恰好在那兒替他說了好話，因此，梨園公會的登記也很順利（翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，頁 119）。儘管如此，我們不太清楚戲校畢業生是否畢業後也一直保持著違背公會規矩的做法做下去。從祖師爺信仰的爭論可以看出，本來具有特殊身份的演員這個集團和一般社會之間的距離漸漸地縮小化。這種微小變化在心理上準備了促使演員接受建國後的激烈戲劇改革（廢止祖師爺信仰等）。另外，戲校為了明確表明允許踩蹺表演並不意味著肯定纏腳風俗，在《讀本》的《南天門》的總評裡這樣寫道：「再者，纏足是我國舊有的習慣，其為害真是無窮！曹玉蓮在逃難的時候，因為行走不便，以致耽誤了行程，中途遇雪，把老僕曹福的性命給斷送了，也正是纏足的影響！據說現在還有許多閉塞的地方，仍都保存著這個惡習慣呢，希望大家讀了南天門以後，把它的害處到處宣傳，使全國一致地廢除才好！」（頁 33）。

[14] 景孤血，〈孤血談劇——李金鴻之《水牢記》〉，《立言畫刊》，164、165，收入陳志明、王維賢選編，《立言畫刊京劇資料選編》（學苑出版社，2009），頁 820-823。

臺大博碩期刊資料庫

> 趕步而前，逐逐有如麥浪隨風，新苗偃翠。鳳鉤直踞，小腳徐挪。吾於金鴻之蹺工，欲誦疑雨二句以志觀感，即所謂「願化繡鞋尖上土，和泥燒瓦作鴛鴦」是。

盛珍、盛蓮、世來，即仲盛珍、劉盛蓮、毛世來，都是著名科班富連成社出身的演員。景孤血以稱讚的口吻寫下李金鴻的吐字比他們還清楚，唱工越來越進步，其蹺工簡直無可指摘之處。這篇劇評倒沒有論及他的戲校出身，只論到他的唱工、蹺工如何好。我們分析其他中華戲校在校演員或畢業演員的劇評時，往往發現劇評提及戲校僅為了說明他的出身，好似沒有期望戲校演員才會的另一種演法。這個事實告訴我們，在現代教育制度和理念之下培養出來的戲校演員演的戲，看起來，原來跟舊科班出身演員演的戲沒有兩樣。[15]

可是，值得注意的是，有些劇評論及由於學校和科班在教育制度上的不同而導致演員表演風格的不同。我們看一下藝箴〈宋德珠與毛世來兩翠屏山之評價（上）〉：[16]

> 宋德珠以所隸係屬學校制度。受有相當教育。對於戲劇教育方面。授者固已有一番斟酌改善。而德珠於表情上亦能含蓄不著痕跡。弗蹈誨淫之弊。此就戲劇關係社會風化道德而言。至於表演者技藝。自亦因之而有軒輊。如海閘黎昏夜潛至幽會一幕。德珠於潘巧雲之表情。驚喜交並。倉皇相迎。以帕一端遙擲於海。使海適接諸手。牽挽而下。既可見技術上之工夫。含義上形容蕩婦之情熱。實微妙至於無既。而不至有猥褻之嫌。此等地方。非親眼目睹不能領略其含蓄。及抽象表演上之成功。（中略）科班之優點。在於能將舊劇精華遞授不至失傳。其須改善之點。亦即因但知如法傳授。不能甄別優劣。花旦行表情之淫靡。已習成風。累年以來。雖經官廳三令五申禁止取締。仍不免失之過分。毛世來之劇太半受此惡影響。致貽誨淫之譏。此固咎不在世來。而科班因襲之劣點亦於此可見焉。

---

[15] 除了京劇表演以外，也有戲校的特點。四塊玉之一的白玉薇（1922-2008），從 1940 年代在上海的演出成功以後，利用她在女學校出身的學歷，以文藝坤伶出名。上海四才女之一潘柳黛（1920-2001）也是她的好友（見周文傑，《柳黛傳奇——民國上海四才女之潘柳黛傳》〔合肥：安徽文藝出版社，2011〕，頁 51-60）。她不僅在上海的小報上，還在《立言畫刊》、《萬象》等雜誌上也發表文章（張金樑，〈憶程硯秋先生同中華戲曲專科職業學校〉，頁 83）。這種舞台以外的活動也只有中華戲校學生才有可能。

[16] 藝箴，〈宋德珠與毛世來兩翠屏山之評價（上）〉，《北平半月劇刊》，17（北平，1937），頁 8。

臺大學術期刊資料庫

他說同樣演《翠屏山》，宋德珠和毛世來的表演給人的印象迥然不同。同樣演粉戲，宋德珠的表演在無言之中使人感到有節制，而毛世來的表演並非如此。評論者認為不同的理由在於兩個演員的出身，也就是戲校與科班的不同；還進一步推測其不同，來源於教師教戲方法的不同。戲校教師教戲時，把表演「斟酌改善」後教給學生，而科班的教師按老師教給他的內容「如法傳授」給學生。

其實，戲校的師資與科班差不了多少，都是退休演員或演員的子弟，有的老師同時在兩處教戲。[17]如果藝箴的推測正確的話，表示同一個老師教同一齣戲，教戲的地方不同，教的內容也有所改動。關於此點，今後還需要細心調查。

但是，在中華戲校教戲常有如下現象值得注意，就是看學生的素質邀請合適其學生的老師來教戲。王金璐說「需要哪位教，就請哪位」。[18]筆者認為在這種教學情況下，校方也可以向老師的教法提出意見也未可知。例如，要排練戲校內所設置的戲曲改良委員會改編的作品時，「由校長、專任委員、教務委員、實習主任、樂劇科主任，會同劇藝教員切實指導」(「戲曲改良委員會辦事規則」第十四條，參看註 35)。雖然很難說這些指導人員每次排練都全到，但是很明顯教學體制上沒有採取任由劇藝教員主導，校方不過問的體制。

再說，在中華戲校，教員依學生的素質把教戲的內容稍微調整，是常有的事。例如，李玉茹記述如下：

> 《辛安驛》這齣戲在我們戲校原來由武旦行當扮演，是閻嵐秋老師（九陣風）教的。他本人是武旦，因此我們戲校的版本中有許多高難度的動作，如走矮子、打腳尖（荀先生早年也用這個身段但是後來拿掉了）、地蹦和朝天蹬等。在戲校，宋德珠師兄演這齣戲（下略）[19]

《辛安驛》本來是荀慧生從梆子移植過來的花旦戲。可是，中華戲校叫有演戲天分的宋德珠學這齣戲，使他的戲路更加寬廣。而且請閻嵐秋加上一般花旦演員演不了的動作等獨特的部分，成為戲校特有的《辛安驛》。[20]但在宋德珠畢業

---

17 張敬明〈記中華戲曲專科學校〉所記的教師一覽和唐伯弢《富連成三十年史》(北平：藝術出版社籌備處，1933）的「富連成創始以來之全體教授題名及授課目表」所記的教師一覽相比較，曹心泉、張連福、朱玉康、郭春山四個教師是重複的師資。另外，中華戲校的教師是喜連成出身三名，長春科班出身五名，榮春科班出身三名，榮慶科班出身一名。

18 王金璐，〈回憶中華戲曲學校〉，頁 93。

19 李玉茹，〈論花旦表演藝術〉，《李玉茹談戲說藝》，頁 55。

20 宋德珠於〈「中華戲校」憶舊〉，回憶閻嵐秋本來是中華戲校的教師，但是，張敬明，〈記中華戲曲專科学校〉的教師一覽裡，沒有他的名字。很有可能是中華戲校邀宋德珠來教戲。

臺大學術期刊資料庫

後，繼承《辛安驛》的李玉茹，必需參照荀慧生的表演把它重新改編為有自己特色的《辛安驛》。

根據李玉茹的回憶，戲詞或唱詞裡有迷信風俗的字句都改掉了。例如，《汾河灣》的開頭，母親要兒子去打獵時，薛丁山回答說「孩兒夜夢不祥，不去打雁了」。這個詞改為「孩兒身體不爽，不去打雁了」。[21]這樣，中華戲校確實考慮到戲的內容、學生的素質、社會風紀等因素，適當地調整戲的內容傳授給學生。

中華戲校是採取學校制度，培養戲曲演員的新式機關，戲劇教育的根本倒繼承了科班的教育精神，而學生所學到的是教師加上「斟酌改善」的戲。那麼，這種加上「斟酌改善」的戲和《讀本》究竟有怎樣的關係呢？

三、南京戲曲音樂院北平分院研究所

（一）創設宗旨

我們首先確認中華戲校的上層機構南京戲曲音樂院的創設經過。

清朝大官李鴻藻的兒子李石曾（1887-1973），1902 年跟隨著法國公使到法國去學習農學和生物學，也在那裡受到克路泡特金（Kropotkin Petr Alekseevich knĭăz′, 1842-1921）的影響，1906 年在巴黎跟吳稚暉一起創設了世界社。他們創辦宣傳無政府主義的「新世紀」，盡力提倡世界語。[22]又本著在巴黎看戲經驗，他認為「戲劇對教育和社會改革有極大的關係」，從而主張綜合科學和美術（藝

[21] 李玉茹，〈我的校長和老師們〉，《李玉茹談戲說藝》，頁 265、266。《京劇彙編》所收張春彥藏本和《戲典》（第一集〔上海：上海中央書局，1948 再版〕，頁 366。）裡的〈汾河灣〉都是跟李玉茹所說的舊臺詞差不多，不過《戲考》本就說「孩兒遵命」，不提惡夢。針對這種戲校改變的臺詞、唱詞提出意見的劇評還未發現。但是，據宋德珠〈「中華戲校」憶舊〉，因〈汾河灣〉的劇本問題很多，以焦菊隱校長為首的戲校教員商量後進行了大膽的改編，其結果受到了很嚴厲的批評，報上招來了不少惡評。只是，李玉茹提到的臺詞是否為其中之一，因還未發現報刊上的報導，故無法了解。

[22] 關於李石曾的事蹟，參照蔡登山，〈戲夢人生——焦菊隱、林素珊與李石曾的情緣〉，《讀書文摘》，2007 年第 8 期（武漢）；嵯峨隆，《中国黒色革命論：師復とその思想》（東京：社會評論社，2001）等。關於他與世界語的關係，參照林義強，〈「萬國」と「新」の意味を問いかける——清末國學におけるエスペラント（萬國新語）論——〉，《東洋文化研究所紀要》，147（東京，2005），頁 121-139。本節的記述參照孫柏，〈從巴黎歌劇院到中華戲曲音樂院〉。

臺大學術期刊資料庫

術）的「真美同冶」，第一次翻譯介紹了歐洲戲劇劇本《夜未央》（廣州：廣州革新書局，1908）、《鳴不平》（年代不明）等。[23]

李石曾以戲劇為媒介的社會改革也包括了音樂。他在法國認識了比利時音樂家歐斯同（Jean Haustont, 1867-），並為了普及他發明的三線譜，在中國翻譯出版了《新樂譜概要》（*Notation musicale autonome*），其「導言」所述如下。[24]

> 新樂譜之所長，乃本於科學之實驗，而出於物理之自然，故能貫通一切，而可無執滯之界限，（中略）新樂譜蓋能於歷代已往之遐思，異國難通之殊音，皆足以自由協合，隨意譜奏。

對李石曾來說，世界語和三線譜是使語言和音樂萬國統一，將世界一體化的法器。

李石曾在擔任民國政府要人以後，也繼續利用戲劇音樂進行社會改革。1920 年，鄭覲文（民族音樂家，1872-1935）創辦了以「專門研究中西音樂，籌備演作大同音樂，促進世界文化運動」為宗旨的大同音樂會，李石曾透過經費和輿論支持他們的活動；[25]1926 年還發起了中華戲曲學院，1929 年改為中華戲曲音樂院，跟中華戲曲音樂學會一起建立起來。這個音樂院、音樂學會的理想在於「略似巴黎戲曲音樂院話劇等為參考，而合組於會院之中以專科學校圖書館陳列館研究所編譯部等機關屬之，至研究所講授之課目於中西古今雅俗，各類兼容並包，不以派別自限，以期光大國學，廣紹新知」。[26]李石曾的理想宏大，以這個中華戲曲音樂院為中心，在南京、北平、上海、瀋陽等地陸續創辦音樂院，各個音樂院下面還設立研究所和戲劇學校（如圖 1），並在全中國利用嶄新的戲劇音樂來展開社會改革運動。[27]

---

[23] 李石曾，〈重印夜未央劇本序文〉，《劇學月刊》，1：2（1932），頁 1-7。《夜未央》與《鳴不平》的原作問題，參照韓一宇，《清末民初漢譯法國文學研究 1897-1916》（北京：中國社會科學出版社，2008），第三節四〈旅行者帶來的接受效應——以清末最早譯入的兩劇本為例〉，頁 56-66，以及附錄四〈譯本《鳴不平》略考〉。

[24] 李石曾，〈《新樂譜概要》導言〉，《劇學月刊》，1：7（1932），頁 7-11。《劇學月刊》第一卷第七期登載了用三線譜記下京劇〈寧武關〉和〈女起解〉的歌曲的樂譜。他們一定意識到用五線譜記譜梅蘭芳歌曲的劉天華《梅蘭芳歌曲譜》（1930 年）的成果。

[25] 張士偉，〈談李石曾的「世界文化運動」〉，《中南論壇》，2010 年第 2 期（湖北省武漢市）。

[26] 李石曾，〈籌建中華戲曲音樂學會及音樂院之宣言〉，《劇學月刊》，1：3（1932），頁 2-3。

[27] 根據金悔廬，〈南京戲曲音樂院成立之經過〉（《劇學月刊》，創刊号〔1932〕，頁 11）和〈紀事〉（《劇學月刊》，1：3〔1932〕，頁 1-5）的記述。據說，也有「南京、上海、瀋陽開設戲曲專科學校分校」的計畫，但沒有找到當事人的發言。見程永江編撰，《程硯秋史事長編（上）》（北京：北京出版社，2000），頁 284。

臺大博物館學報

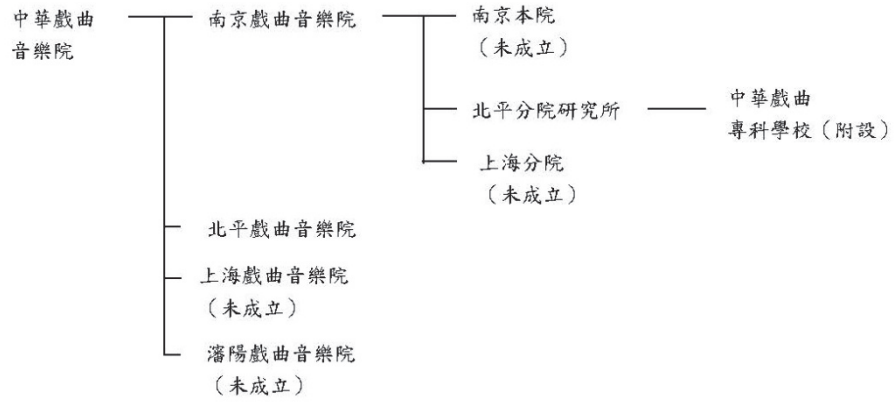


圖 1 李石曾創辦音樂院構想圖

中華戲曲音樂院（院長李石曾，副院長金仲蓀、齊如山）和南京戲曲音樂院（院長李石曾，副院長金仲蓀、程硯秋）、北平戲曲音樂院（院長齊如山，副院長梅蘭芳）的關係，在組織上來說是上、下級關係。但是，院長和副院長的人事互相重複。而且北平戲曲音樂院沒有實際活動紀錄，以及 1931 年 11 月由齊如山和梅蘭芳創辦北平國劇學會，開設了相當於戲劇學校的國劇傳習所。也許是由於齊如山等人另起爐灶，及事業在全國推行比較困難等理由，李石曾把他的計畫縮小化。《劇學月刊》第三卷第八期（1934 年 8 月）的封二登載了一條啟示，南京戲曲音樂院北平分院從 1934 年 9 月起改名為中國戲曲音樂院；並《劇學月刊》也從第三卷第九期以降，以中國戲曲音樂院的名義出版刊行。這個名稱的改變意味著中華戲曲音樂院和唯一實際活動的南京戲曲音樂院北平分院合併為中國戲曲音樂院，組織上也一體化了。

中華戲曲音樂院本來是李石曾發起的私人機關，而其壯大計畫如果沒有公家支援，根本不可能實現的。李石曾本人對民國文化政策的籌劃持有很強的發言權，其成立過程也帶有明顯的公家性質。其創辦之際，不僅與黃郛（國民政府外交部長）、張群（上海市長）、張嘉璈（中國銀行總裁）、史量才（申報總經理）、魏伯聰（南京市長）等政財界要人直接相關，在南京召開的慰勞傷兵與賑濟遼西水災遊藝會時，還因國民政府主席蔣介石邀請政軍界要人和各國公使參加，成為了統一後第一次盛會，因而提出了委託金仲蓀和程硯秋組織南京戲曲

臺大圖書館期刊資料庫

音樂院的提議。[28]從這些成立經過來看，似乎至少當事人以為此事業是受國民政府指示建立起來的，相信將來會改由國家主辦。平林宣和認為，國民政府的文化政策從「確定文化政策」（1938 年）起正式開始，因而中華戲曲音樂院下屬單位中華戲校，「可以說是李石曾這樣的政治家利用私人人事關係帶有公家面貌創辦起來的，並非國家文化政策的直接產物」。[29]平林先生的看法，也可以適用於中華戲校上屬單位中華戲曲音樂院。

（二）南京戲曲音樂院北平分院研究所的事業

那麼，南京戲曲音樂院北平分院研究所究竟做了些什麼樣的事業呢？研究所的事業分「研究」和「編輯」兩大部分，各有大綱確定事業內容。大致步驟是將「研究」的成果用「編輯」工作來整理出版。不過，大綱的文章過於抽象，很難把握具體內容。

1、研究

「研究大綱——關於戲曲部分」[30]表示研究的基本方針，細緻寫出具體研究對象。基本方針指的是不失中式樂劇的立場，分類研究其舊有的組織和藝術，對編劇、導演、道具服裝、音樂歌曲方面，按其必要加以改善。[31]

2、編輯

「編輯大綱」[32]表示研究所編輯出版的對象有以下四種。（1）各種作品，（2）刊物，（3）劇本，（4）法典。（1）相當於王耀卿、徐凌霄、陳墨香等人的回憶錄。（2）是研究雜誌《劇學月刊》的刊行。（3）指的是編輯出版劇本集和創作新作。除了《讀本》以外，還發表了《孔雀東南飛》（《劇學月刊》，1：2）、《荊軻》（《劇學月刊》，1：9）等新作。相當於（4）的是整理京劇音韻的曹心泉〈劇韻新編〉（《劇學月刊》，1：5、6、8-10），對京劇劇本詞彙給予用例和解

[28] 金悔廬，〈南京戲曲音樂院成立之經過〉，頁 11。

[29] 平林宣和，〈中華戲曲專科学校とその時代——1930 年代中国における伝統演劇認識と教育実践〉。

[30] 〈南京戲曲音樂院北平分院研究所研究大綱〉，《劇學月刊》，1：2（1932），頁 1-6。

[31] 「（三）標準　本所以中式樂劇為立場，在此立足點以接受他方面之優長而去弊害，故應先就樂劇舊有之組織，藝術分類研究，釐定一大體標準，所有編劇，導演，道具服裝，音樂歌曲，先依此標準，就其可能，儘量因用，有必須用新的補充，或新的代替者，於切實研究之後，以『取長益短』，『拾遺補缺』之態度採擷，容納，而陶鑄之」。

[32] 〈南京戲曲音樂院北平分院研究所編輯大綱〉，《劇學月刊》，1：3（1932），頁 1-4。

臺大學術典藏

釋的徐凌霄的〈戲劇詞典例釋〉(《劇學月刊》，1：9-12）等。

下面，看一下直接關係到《讀本》的「(3）劇本」的編輯過程。

對於舊劇本的編輯過程如下。經過（1）選擇，(2）改善，(3）確定，(4）說明，(5）印行這五個手續。對於新編劇本，要根據「研究大綱」編輯具有時代意義的劇本。「(4）說明」的含意不易理解，待考。

「(2）改善」指舊劇本的整理，另有專文。以下按照金仲蓀的〈舊劇本整理概要〉[33]介紹一下其過程和內容。

整理過程包括兩部分，首先選定可整理刊行的劇本，其次明訂刪減原則。

需要整理的劇本有「有意義有藝術」(甲等）和「有技術而無意義」(乙等）這二種。不用整理的劇本有「少有意義而無結構」、「絕無意義又甚冗散」、「只有伶藝號召」等三種劇本。乙等的技術並不只意味著「伶藝」，還意味著有非常完整的歌曲組織、腳色支配，有益於演員技術的練習和歌曲的應用等。

刪減對象稱為「五去」。(甲）去神：刪掉神怪迷信之處，(乙）去古：刪掉無故提起古人之處，(丙）去穢：刪掉肉體性慾之處，(丁）去冗：刪掉冗漫之處，(戊）去滯：刪掉趨向於無味之寫實之處。

其次，整理內容列舉了以下各項，「戲名」、「意義」、「情節」、「編製」、「戲詞」、「圖畫」、「備考」等。比如，整理劇目一覽裡有《無福之人（春香鬧學)》，是把原來的劇名《春香鬧學》改為《無福之人》的嘗試。

這些整理劇本的成果陸續發表在《劇學月刊》上，整理者均為徐凌霄。但是第二卷以後，徐凌霄身體不適，停止了劇本整理工作。下面記錄整理劇目一覽：

《岳家莊》(創刊號）
《定計化緣》(第一卷第五期）
《釣金龜》(第一卷第六期）
《敲骨求金》(第一卷第八期）
《斷密澗》(第一卷第九期）
《無福之人（春香鬧學)》(第一卷第十期）
《打城隍》(第一卷第十一期）
《二進宮》(第一卷第十二期）

[33] 金悔廬，〈舊劇本整理概要〉，《劇學月刊》，1：4（1932)，頁 1-3，同〈舊劇本整理概要（二)〉，《劇學月刊》，1：8（1932)，頁 1-4。

臺大藝術期刊資料庫

上述八個劇目當中，《岳家莊》、《釣金龜》、《斷密澗》的三劇目跟《讀本》重複〔參照四、(一)《民眾小說戲曲讀本》書目一覽〕。可是，上述整理的劇本跟《讀本》比較起來，兩者之間有許多文字上的變動。參照後述《讀本》編輯過程來看，研究所整理劇本的工作不過是編輯過程的一個階段，沒有印行的必要，所以這項工作不會直接關係到《讀本》。研究所最重要的工作之一，毫無疑問就是整理京劇劇本。因此很早就開始策劃整理的方案，徐凌霄也根據它來執行這項工作。可能是在這項工作進行當中，提出編輯《讀本》的計畫。

（三）《讀本》的編輯過程

《讀本》上寫著中國戲曲音樂院研究所編輯，但是編輯《讀本》的最終決定權不在研究所。中華戲校附設以「戲曲改良方案的實驗」為宗旨的戲曲改良委員會，其戲曲改良委員會辦事規則明確規定研究所和戲曲改良委員會分別在編輯劇本的過程上的職責。現根據『北京市私立中國高等戲曲職業學校章則彙覽』從第二條到第九條的內容整理出七個階段：[34]

---

[34] 「戲曲改良委員會辦事規則」從第二條到第九條的原文如下。

第二條 本校教務處應就本校業經教授之戲劇，調集學生口述，由書記錄成總本（省稱串本）複寫三份，以二份移送本會。

第三條 本會收到總本，應即以一份移送事務處，函送本院研究所分別整理。

第四條 本會遇總本不敷用時，應即通知教務處串本。本會於必要時得選鈔戲攷。

第五條 本會收到研究所整理之劇本，應即參酌實際情形詳加審訂，並說明劇本故事及改良意旨（此指修訂劇本）。

第六條 專任委員應於每月一日（如遇星期，改於翌日）商承校長選定整理劇本兩種（大本一種小本兩種）詳加審訂（此指改編劇本）。

第七條 審訂劇本，應依左列期限送請校長審訂：

小本第一種審訂劇本，限於本月七日以前。

小本第二種或大本審訂劇本，限於本月十三日以前。

第八條 校長發交覆訂時，專任委員應依左列期限送請校長再審訂：

小本第一種覆訂劇本，限於本月三十日以前。

小本第二種或大本覆訂劇本，限於本月二十日以前。

前項劇本，校長得指定其他指導委員審訂之。

第九條 劇本經審訂後，本會應依左列各項辦理：

一 拆抄分本，限於本月月終以前送交教務處查收。

二 將劇本故事及改良意旨移送事務處呈報北京市社會局備案並宣傳之。

三 複寫總本三份，以一份移送教務處保存，一份函送研究所編作讀本，一份移送事務處呈報社會局備案（附原本）。

臺大學術期刊資料庫

（1）教務處調集學生做已教授劇目的口述記錄，做好總本，送到戲曲改良委員會。戲曲改良委員會把它分別給事務處和研究所送一份。（第二、三條）

（2）研究所整理劇本後，把它送到戲曲改良委員會。（第三條）

（3）戲曲改良委員會對它加以詳細的審訂。（修訂劇本）（第五條）

（4）專任委員受校長之意在修訂劇本中挑選幾本再加以改訂。（改訂劇本）（第六條）

（5）改訂劇本由校長審訂；如還需改訂時，校長要另請指導委員再改訂，最後，再一次由校長審訂。（第七、八條）

（6）劇本審訂完了後，戲曲改良委員會將按腳色分別抄寫的劇本送到教務處，並將劇本故事和改良宗旨送到社會局備案。（第九條）

（7）抄寫三份總本，一本送到教務處保管，一本送到研究所編《讀本》，一本送到事務處在社會局備案。（第九條）

教戲的教員主要還是科班出身，他們沒有文字化的劇本。因此，整理劇本從記下教授內容來編劇本著手，經過戲曲改良委員會的專任委員和校長的審訂，才能訂下劇本。審查通過後的劇本送到研究所，按照讀本的形式編輯出版。

從這個編輯過程可以看出，研究所的編輯職務僅限於（2）的整理劇本和（7）的編《讀本》，而劇本最後審訂權在於校長。這種制度設計恐怕跟第二代校長金仲蓀有關，因為他長期給四大名旦之一程硯秋提供劇本，對自己的劇作能力很有自信。第一代校長焦菊隱辭職後，1935 年 5 月，由程硯秋接任，但實際上由金仲蓀辦理一切。[35]如上所述，金仲蓀訂出整理方案等工作，並積極參與劇本整理。故金校長的接任和《讀本》的刊行是同一個時期，恐怕不是偶然。

如此編好的劇本，其後怎樣搬上舞台呢？上述「戲曲改良委員會辦事規則」對這點也訂有詳細的步驟。從第十條到十六條的內容整理出以下五個階段：[36]

---

[35] 程永江編撰，《程硯秋史事長編（下）》（北京：北京出版社，2000），頁 381。

[36] 「戲曲改良委員會辦事規則」從第十條到第十六條的原文如下：

第十條 教務主任接收劇本後，即日查明曾經演習之學生，分別發給分本；限於下月二十日以前讀熟，月終以前排練完畢。

第十一條 改編新劇（本校原無此劇）劇本排成期限，大本暫定兩月，小本暫定六星期。

第十二條 專任委員應與排練教員說明本劇意義及改良意旨。

第十三條 劇藝教員應於學生讀誦劇本時，訓練學生瞭解本劇意義及改良意旨。

第十四條 排練時由校長、專任委員、教務委員、實習主任、樂劇科主任，會同劇藝教員切

臺大藝術學院圖書資料庫

（1）教務主任接到劇本後，把劇本按腳色分別發給學生，讓他們精讀劇本。（第十條）

（2）專任委員給排練教員說明劇本意義和改良意旨。（第十二條）

（3）劇藝教員在學生讀誦劇本時給學生說明劇本意義和改良意旨。（第十三條）

（4）排練時，校長、專任委員、教務委員、實習主任、樂劇科主任，和劇藝教員一起指導學生。（第十四條）

（5）排練成熟後，實習公演，如發現問題，即時由戲曲改良委員會來修正。（第十五、十六條）

從（2）到（4）的記述來看，排練教員和劇藝教員，雖然文字不同，但指的是同一個人。從這個過程來考察，劇藝教員可以本著自己的想法排練劇本，可是在（4）的階段裡，校方有機會確認他能否將劇本的意義和改良意旨準確地反映在演出裡面。

最後，要確認一下中華戲校的學生學到的戲和《讀本》的內容是否一致。李玉茹〈論花旦表演藝術〉引用了《棒打薄情郎》的金玉奴上場詩「青春正二八，生長在貧家。綠窗人寂寞，空負貌如花」。可是，這個上場詩跟《讀本》的上場詩「青春正二八，生長在貧家。母死隨嚴父，辛勤度歲花」有所不同。[37]不過，李玉茹在戲校畢業後，到上海受了芙蓉草（趙桐珊，1901-1966）的指導，從頭開始跟他學，[38]也有此時改換了上場詩的可能性。因此，只拿此例並不能

實指導。

第十五條 排練成熟後，應於最近期內實習公演。

第十六條 實習公演時發現劇本有須補充或刪改者，由本會修正之。

[37] 李玉茹所記的上場詩（李玉茹，〈論花旦表演藝術〉）跟荀慧生的上場詩「青春正二八，生長在貧家。綠窗人寂靜，空負貌如花」（荀慧生，〈我演《金玉奴》〉，《荀慧生的舞台藝術》〔北京：中國戲劇出版社，1960〕）和《戲典》第三集《鴻鸞禧》的「青春正二八，生長在貧家。綠窗春寂靜，空負貌如花」（頁 734）非常相似。

[38] 李玉茹，〈我與上海京劇舞台〉，《李玉茹談戲說藝》，頁 313。

臺大學術期刊資料庫

推定兩者不一致。對於此點，還需要慎重詳細的調查。不過，這些事實也提醒我們有這樣的可能性，就是《讀本》實際離開了舞台，反映著戲校對京劇劇本理想的追求。

四、關於《民眾小說戲曲讀本》

（一）《民眾小說戲曲讀本》書目一覽

下面考察由世界書局出版的《讀本》的刊行時期、刊行數量以及其編輯特點。現在，能確認收藏《讀本》的日本研究機關有九州大學濱文庫（32 種）、京都大學文學研究科圖書館（29 種）、東京大學大學院人文社會系研究科文學部圖書室（3 種）、早稻田大學圖書館等四處。[39]再加上筆者蒐集的 30 種和網路拍賣市場（孔夫子舊書網）上見過的 3 種，目前能確認的《讀本》總數是 38 種。[40]

中華戲校在北京中和戲院演出的戲單上登載著《讀本》廣告。1936 年 5 月 16 號的戲單上有「第一批十四本業已出版」，1936 年 8 月 25 號的戲單上有「第一二批二十本業已出版」（這些戲單均為九州大學濱文庫所藏）。綜合以上信息，可以推測當年《讀本》出版情況如下面「一覽表」。第一、二批劇目的排列按戲

[39] 濱文庫的全貌可以參照中里見敬、中尾友香梨，《濱一衛と京劇展：濱文庫の中国演劇コレクション》（福岡：九州大学附属図書館，2009）。對於濱文庫所藏戲劇資料，可以參照落石清編集，《濱文庫（中国戲劇関係資料）目録》（福岡：九州大学附属図書館教養部分館，1987）；中里見敬，〈濱文庫所蔵戲単目録〉，《中国文学論集》，37（福岡，2008）；中里見敬、山根泰志，〈濱文庫所蔵唱本目録稿（一）〉，《言語科学》，45（福岡，2010）；中里見敬、山根泰志、戚世雋，〈濱文庫所蔵唱本目録稿（二）〉，《言語科学》，46（2011）；中里見敬、山根泰志、戚世雋，〈濱文庫所蔵唱本目録稿（三）〉，《九州大学附属図書館研究開発室年報 2010／2011》（福岡：九州大学附属図書館研究開発室，2011）；戚世雋、土屋育子、中里見敬，〈濱文庫所蔵唱本《美女五更思春》訳注〉，《言語文化論究》，28（福岡，2012）等。京都大學藏有從第一批到第三批的 29 種，東京大學藏有《岳家莊》、《戰北原》、《秋胡戲妻》3 種，早稻田大學藏有 3 種（未調查）。京都大學和東京大學收藏情況，得到了中里見敬教授（九州大學）的指教；早稻田大學收藏情況，得到了平林宣和教授（早稻田大學）的指教。

[40] 翁偶虹說「（金仲蓀校長）還約請我編寫了幾本戲曲小叢書，如《岳家莊》、《戰樊城》、《慶陽圖》等」（翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，頁 21、22）。中國戲曲音樂院沒有刊出《戲曲小叢書》。如果他說的小叢書指的是《讀本》的話，第四批剩下來的兩個劇目就是《戰樊城》和《慶陽圖》。

臺大學術期刊資料庫

單廣告所列。第三、四批按出版年月推測順序。「一覽表」按劇名、劇目種類（編者所分類）、出版年月、收藏機關和價格的順序記載。B 指濱文庫，S 指筆者所藏，K 指網路拍賣市場上見過的。B、S 所藏均是初版本，B 的價格除了「牧羊卷」以外均是改訂價格的貼紙上寫著的價格，S 的價格均是初版本的價格。

○第一批（14 冊）

南天門	道德劇	民 24 年 5 月	B（2 角）＊
棒打薄情郎	社會劇	民 24 年 5 月	B（2 角 5 分）、S（1 角 5 分）
法門寺	社會劇	民 24 年 9 月	B（2 角 5 分）、S（1 角 4 分）
秋胡戲妻	家庭劇	民 24 年 5 月	S（7 分）
岳家莊	民族劇	民 24 年 5 月	B（2 角）、S（缺）
打金枝	家庭劇	民 24 年 9 月	B（2 角）、S（1 角）
宇宙鋒	社會劇	民 24 年 5 月	B（2 角）、S（7 分）
牧羊圈	家庭劇	民 24 年 5 月	B（膠皮戳 2 角）、S（1 角）
探寒窯	家庭劇	民 24 年 9 月	B（2 角）、S（7 分）
華容道	義俠劇	民 24 年 5 月	S（7 分）
遊武廟	國家劇	民 24 年 7 月	B (2角)、S (7分，民25年7月8分) ＊
薦諸葛	義俠劇	民 24 年 9 月	B（2 角）、S（7 分）
戰蒲關	國家劇	民 24 年 5 月	B（2 角）、S（7 分）
打魚殺家	社會劇	民 24 年 6 月	B（2 角）、S（1 角）

加「＊」號有「注意：本書定價業經改訂廿五年七月份新訂書目為準」的膠皮戳。

○第二批（6 冊）

洗耳記	道德劇	民 24 年 11 月	B（2 角）、S（7 分）
桑園寄子	道德劇	民 24 年 11 月	B（2 角）、S（7 分）
伯牙摔琴	道德劇	民 24 年 11 月	B（2 角）、S（7 分）
玉堂春	社會劇	民 24 年 12 月	S（1 角）
戰宛城	家庭劇	民 24 年 10 月	B（2 角 5 分）、S（1 角 4 分）
戰北原	國家劇	民 24 年 11 月	B（2 角）、S（7 分）

○第三批（10 冊？）

臺大學術期刊資料庫

白良關	民族劇	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）
汴梁殺宮	國家劇	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（5 分）
監酒令	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）
馬上緣	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）
罵王朗	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（5 分）
群英會	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角 5 分）、S（7 分）
三娘教子	家庭劇	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（5 分）
司馬逼宮	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）
新安驛	義俠劇	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）
胭脂虎	（無分類）	民 25 年 8 月	B（2 角）、S（6 分）

○第四批（8 冊？）

寶蓮燈	家庭劇	民 26 年 6 月	B（2 角）、S（缺）
斷密澗	國家劇	民 26 年 6 月	B（2 角 5 分）
南陽關	戰爭劇	民 26 年 6 月	B（2 角）
翠屏山	武俠劇	民 26 年 6 月	B（2 角 5 分）
狀元譜	家庭劇	民 26 年 6 月	B（2 角 5 分）
釣金龜	（不明）	民 26 年 6 月＋	K（不明）
獅子樓	（不明）	民 26 年 6 月＋	K（不明）
探母回令	（不明）	（不明）	K（不明）

「＋」號所記年月為網上拍賣時顯示信息

首先要注意價格的信息。從第一批 B《南天門》、S《遊武廟》的膠皮戳的印記知道民國 25 年 7 月曾改訂價格。S《遊武廟》的「8 分」就是反映這個改訂。第三、四批的出版在改訂後，當然其價格應是改訂後的價格。之後，《讀本》再一次漲價。此次漲價是在第三、四批的價格上，重新貼上新價格的紙片來標示的。在第一到第四批的《讀本》裡均可見到紙片。這意味著從第一批到第四批的初版本在民國 26 年 6 月以後還大量存貨。看來，《讀本》是不大受歡迎的。

其實，筆者手頭裡的《岳家莊》，在封面的世界書局的文字上，貼上了寫著戲學書局的貼紙，並刪掉版權頁，換上了上海戲學書局標記的封底。上海戲學

臺大學術期刊資料庫

書局於 1940 年代出版過《戲學京戲考》系列劇本 80 種、《改良京戲本》系列劇本 140 種，還編輯出版過《平劇彙編》38 本等。顧曲家非常熟悉戲學書局的出版業績。建國後的 1950 年代還出版了系列劇本的再版本和京劇音樂書等。[41]而世界書局 1950 年就停止營業。筆者估計戲學書局將世界書局賣不掉的《讀本》接收過來重新裝訂出售。如果這個推測正確的話，也顯示《讀本》出版了十幾年還賣不掉初版本。

戲學書局的戲曲劇本，跟《戲考》[42]或《戲典》一樣，都是暢銷書，重版過好幾次，現在很難找到初版本。相對於這些唱本或劇本的銷路如此廣泛，《讀本》還見到初版本（還未見過再版本）的事實來看，《讀本》嶄新的編輯方針〔參照四、(二)《讀本》的體裁〕確實沒有得到顧曲家和一般觀眾的支持。

(二)《讀本》的體裁

《讀本》是跟唱本大小相近（長 14 公尺，寬 11 公尺）的洋裝小冊子。封面用中華戲校學生劇照，第一頁裡記載著學生藝名和腳色名稱，比如《三娘教子》:「李和曾飾薛倚，王和霖飾薛保，趙金蓉飾王春娥」。大約從民國初年開始（具體時間還不能確定），劇本、唱本的封面利用劇照的例子很多。照片一般用女優或名優，也有用童伶的例子。《讀本》用學生劇照也許是仿照用童伶的例子。

封二的凡例列舉（1）故事、(2）劇詞、(3）考證、(4）注釋、(5）總評的五個項目，分別加以說明。

（1）故事是把劇本的故事改寫為讀物的形式（即小說），也是《民眾小說戲曲讀本》這套叢書名稱的來源。《戲考》出版以來，幾乎所有劇本（除了唱本之類）的卷首都會加上簡要的故事情節，《讀本》則改以小說方式呈現。因此，故事部分占據整個《讀本》相當多的紙幅。比如《三娘教子》的劇詞（劇本部分）有十五頁，而故事部分占了十一頁。

[41] 現在能確認的上海戲學書局最早刊行的劇本是《盜宗卷》、《桑園會》等於民國 31 年 10 月再版的版本。上海戲學書局於 1955 年 6 月印了出版書目和零售外版書目，內容非常豐富。

[42] 《戲考》，第一冊、第二冊（上海：申報館，1912-1913）；第三～第四十冊（上海：中華圖書館，1913-1924?）。

臺大學術期刊資料庫

（2）劇詞是劇本部分。劇本之前是登場人物和行當的一覽表，此種形式從《戲學彙考》（1926 年）開始。劇本寫法仿照話劇，登場人物不用行當（生、旦等），而用人名標記；隨著發話者的變化改行，舞台提示也改行獨立出來；分幕也很清楚，還全面採用新式標點符號。傳統戲曲劇本標記上採用新式標點符號，即是從《讀本》開始的。這一套劇本形式由以「全出分幕」為口號的《戲典》（1937 年以降出版）和 1940 年代戲學書局的劇本集繼承下來（標點符號以外），成為建國後戲曲劇本標記的基礎。再說劇本內容，編者「將劇中原來詞句，或原來穿插，凡有不可解，不生動，或與現代思潮過於抵觸之處，一律加以修訂或改編而成」，和研究所的整理方針基本一致。

（3）考證是對根據史實或說部的劇本內容，加以簡要的考證。劇本的考證從《戲考》開始。

（4）注釋是對劇本上的人名、地名、難解詞彙加以改訂或注釋。這是《讀本》獨創，以提高《讀本》學術性為目標，不過看起來不免繁瑣之感。

（5）總評是「用新的眼光，將劇中所包含之意義，與藝術上的價值，加以評論」。目的是能夠從劇本抽出來適用於現代社會的倫理規範（比如愛國等），總評的重點就在此。而藝術上的價值幾乎沒有說及。唯有《玉堂春》的總評論及藝術，但只說到「全戲除了二黃以外，舉凡西皮中的腔調，如倒板、慢板、原板、二六、快板、回龍腔、散板，甚至於南梆子的腔調，無不應有盡有」，[43]而沒有論到唱法如何。還有「胭脂虎」，這種劇目如果不說明「花旦之白口做工戲」（《戲考》），幾乎不能理解其意義，但《讀本》一字不提。

當然，《戲考》和《讀本》的總評寫法不一樣。比如《南天門》，《戲考》介紹情節後，還寫到「前在桂春，見滿堂紅與金香玉，合演此劇，用梆子腔，可謂別開生面，走雪山一段，銜髮怒目，描出一種義勇之氣，極為得神，所唱秦腔，亦哀艷動人，該伶年只十三四耳，雛伶得此，誠非易易」，[44]評論了具體演員的具體表演。而《讀本》寫到「像這種為他人犧牲的情形，實在是一種大無畏的精神的表現！在今日，我們若能把這種精神推而廣之，使它能夠普遍到全國的國民，那麼，我們的國家，我們的社會，將永遠不會再有你爭我奪的現象，太平盛世的福音不久就要從天下降了!」，[45]其只稱讚登場人物的自我犧牲精神

[43] 《民眾小說戲曲讀本》，頁 56、57。
[44] 《戲考》第四冊。
[45] 《民眾小說戲曲讀本》，頁 32、33。

臺大學術期刊資料庫

而已。

《讀本》的總評始終講到世俗、社會上的意義。《玉堂春》被評為「愛情是絕對的！超越階級和利害觀念的！」愛情至上主義的戲劇，《打魚殺家》的「蕭恩的殺人」被認為「一種革命精神的表現，我們不但不歸罪於他，並且還應當熱烈地對他表同情呢！」。假瘋拒絕皇帝無理要求的《宇宙鋒》女主人公被表彰為「新時代的婦女們一個最好的模範！」，而拒絕堯帝禪讓的《洗耳記》的許由被批評為放棄個人對社會職責的「『個人主義』思想」的人。

從（1）到（5）的編輯內容來看，《讀本》所預料的「一般社會民眾」是有意通過觀看戲劇來陶冶適合近代社會人格的「民眾」。《讀本》不僅是中華戲校的課本，也是提供給「民眾」培養國民倫理道德的課本。

（三）《讀本》和民國劇本集比較

傳統戲曲教戲一般用口頭傳授，不用劇本。傳統藝人跟師傅學到的戲也沒有用文字寫下來。[46]藝人手裡的劇本也只是自己所演腳色的劇本（單片），並不是腳色齊全的劇本（總講或總本）。據齊如山說，藏有總本的人是組織過劇團的人或是笛師（筆者以為齊如山說的是崑曲的例子，京劇來說，笛師相當於琴師），而且他們不賣劇本。因此，齊如山向熟悉的藝人借過劇本來抄寫了幾百多種。[47]

清朝末期以降，隨著城市商業戲劇的興盛，向來無機會文字化的地方戲劇本，就用粗陋的木刻版或石印版印成袖珍唱本大量發售起來了。那麼，這些唱

[46] 傅謹，《草根的力量——台州戲班的田野調查與研究》（南寧：廣西人民出版社，2001）。（後改為《戲班》〔北京：北京大學出版社，2010〕）是 1990 年代浙江省台州地區民間劇團（越劇）的田野調查報告書。根據本書，傅謹氏所熟悉的演員都有記錄劇目「提綱」（每場主要登場人物和簡單的故事）的筆記本。在越劇，沒有劇本，只靠「提綱」演出的戲叫做「路頭戲」，京劇演出原來主要也用「提綱」。傅謹氏寫道「其實無論是在台州還是在其他地方，我都曾經看見過早至清代的老藝人們留下的路頭戲提綱，說明即使早在清代，也還是有很多演員具有一定的識字與書寫能力，能通過書面記錄，幫助自己記憶路頭戲」（頁 251）。京劇演員也很有可能把自己所演的腳色劇本或提綱記錄下來保存。

[47] 齊如山，《齊如山回憶錄》（北京：寶文堂書店，1989），頁 160、161。一般來說，演員把自己的劇本借給別的演員意味著把劇本的演出權也傳讓給他。因此，像齊如山那樣，從演員處借過幾百本劇本來抄寫的情況，除了他以外，根本不會存在。傅謹《草根的力量》也說，看別人記錄提綱的筆記本是非常失禮的事（頁 252）。齊如山能夠這樣做，也靠他自己的努力。他在正樂育化會的講話得到了演員們的好評，之後經常參加演員的紅白喜事，加強了感情交流，被承認是個京劇研究者。

臺大博碩士論文授權

本的唱詞是從哪裡來的呢？考察唱詞來源時可以參考的是梅花館主的〈伶工之倣效性〉。[48]梅花館主將演員秘匿的劇本流傳出來的途徑整理為四條：

> （一）以重金賄甲伶之管事或家人。（二）以重金壽甲伶之琴師或打鼓佬，請其便宜行事。（蓋琴鼓二手，與角兒關係最深，角兒新戲之總綱與唱白，無有不深切瞭解者，彼等欲將全劇劇詞默錄一遍，當然為極可能的事）。（三）琴師或鼓手，如角兒心有不愜，甚至拆夥不幹之時，勢必至將角兒之私房本子轉售與人。（四）資質聰明者，恆俟表演某劇之日，親至台下觀劇，暗中將劇詞盡量記錄，一次不足，期以後會，再接再厲，務求完篇而後已。

這個情況也許是在民國以降的事了。上海的營業演出不可缺少新戲，因而大大地提高了新編戲的需要。不過，拿到劇本的最經濟的方法就是請「戲簍子」或「戲包袱」，即會很多戲的老演員口頭傳授，或像（四）一樣在現場抄寫詞句。地方戲的唱詞念白多為不帶高度修飾的粗俗口語，像（四）的方法也完全可以對付的。

著名的戲劇家歐陽予倩（1889-1962）對自編京劇《寶蟾送酒》的劇本說過如下的話：[49]

> 外邊所傳，全是由於有些教戲的先生在看戲的時候記下來的，就是大東出版的戲劇彙攷裏面所載的，雖明明寫著是我的劇本，可是和我的不同。就如戲攷裏面所載的「葬花」，也少一個頭一場。

《戲劇彙攷》是《戲學彙考》（上海：大東書局，1926）的誤寫。《戲攷》是中華圖書館的《戲考》。從歐陽予倩的回憶可以推測劇本主要來源是在劇場抄寫唱念詞句得來的。翻開《戲考》仔細觀看唱詞念白，往往發現很多因聽錯而寫錯的例子。例如，《戲考》的《寶蓮燈》有如下對白。「（生）夫人你看上（旦）青天（生）這下（旦）浮土」。這個「浮土」是「后土」之誤。《玉堂春》旦的唱詞「足買銀子三百兩」是「作媒銀子三百兩」之誤，《三娘教子》薛保的唱詞「轉面來問一聲東人一個」是「轉面來問一聲東人倚哥」之誤。又《斷密澗》李密的念白「看衣衾換」是「看衣更換」之誤（更為上口字）。這些錯字很難想像是誤排。因為這些字都是常用詞、人名，或語境上意思很清楚的字，一般來說不會發生誤傳。還是看做不太熟悉戲劇的人因聽什麼記什麼導致的誤字比較

[48] 梅花館主，〈伶工之倣效性〉，《半月戲劇》4：5（上海，1942）。
[49] 歐陽予倩，《自我演戲以來》（上海：神州國光社，1939），頁 89。

臺大藝術期刊資料庫

適當些。

當然，《戲考》所收的劇本裡也有編輯為了得到譚（鑫培）王（瑤卿）真本，「不惜輾轉相托，極意搜訪」終於覓得的（如《西皮汾河灣》第二十冊），也有不惜萬金購買總本的（如《蓮花塘》第三十一冊）。[50]以上明顯可知，《戲考》的劇本並不全都摸黑抄寫的。另外，今後還需仔細考查清朝末年所刊的唱本與《戲考》所收的劇本之間的文字關係。但是，這些情況並不否認在劇場摸黑抄寫的可能性。如果這個設想較適當的話，也可以說《戲考》所收的大多是反應實際演出的劇本。

民國以降，大量出現了各種京劇劇本。包括 1930 年代出的《戲典》在內，這些劇本（或唱本）不僅大多參照《戲考》，還原原本本抄襲了《戲考》，也有略加修訂就照樣印出來的。在民國前四十年間流通的京劇劇本，基本上以《戲考》為準，或略加改動的。因此，它們也可以說在一定程度上反映了舞台演出。

《讀本》是與這些民國時期的京劇劇本全然不同的形式編輯出版的。《讀本》將演員的唱念用文字記下來開始編輯，這一點和《戲考》是一致的。可是，《戲考》的編輯對原來的詞句毫不修改，照樣印出來的，[51]而《讀本》的編輯，依前述，會根據自己的戲劇觀加以修改。由所收劇目的選擇上也能看出編輯的眼光。

那麼，《讀本》是如何修訂《戲考》的劇本或《戲考》所反映的舞台演出方法呢？現參照研究所的整理劇本方針進行具體考察。

（1）去神（刪掉迷信）

《戲考》的《棒打薄情郎》的開場如下：天喜星引雲童上場，念到奉玉帝之旨讓金玉奴和莫稽完婚後下場，之後莫稽纔出場。北京學古堂的唱本《紅鸞禧》（風陵文庫）、中華印刷局的唱本《紅鸞禧》（雙紅堂文庫）、《戲典》等均如此。而只有《讀本》刪掉了這個天喜星的一場。據齊如山講，從前《棒打薄情

[50] 這一點，陸大偉，〈《戲考》中的現代意識〉（收於《戲曲研究》，74〔北京，2007〕）業已指出。可是，陸大偉論文所引用的《戲考》的廣告文「此真本頗不易得，本考所列曲本無不從京滬諸名家處徵求而來，迥非坊間俗本可比」（《禮拜六》2，1914）或是「本館得輾轉覓得名家真劇本，並請鈍根，大錯兩先生，編次撰考，以輯成此完全之京劇考本」（《禮拜六》71，1915）等句子，不能全都信以為是。如陸大偉氏所指出，《戲考》劇本也有杜撰的成分。

[51] 陸大偉〈《戲考》中的現代意識〉推測編輯沒有整理劇本（頁 234）。筆者認為這個看法是對的。

臺大學術期刊資料庫

郎》（即《紅鸞禧》）作為元旦戲經常演出。「現在一出場就是莫稽，從前是先上紅鸞星；四紅旗引紅鸞星上，坐高台，用目往台下各處一看，各觀眾眼中，都有一個紅鸞星，每一觀客也都在影入紅鸞星眼中，大家都以為吉利，然後再上莫稽，此一定之情形也。民國以後演此戲，上紅鸞星的時候很多，尤其堂會戲，更是非上不可，現在則多不上了」。[52]這是中華戲校排除迷信的好例子，也可以說明中華戲校對戲劇性的重視超過了戲劇的民俗性。《棒打薄情郎》的「總評」說「夫妻終能團聚，可以說完全由於僥倖，非必然之結果也!」。建國後接受了這個「總評」的看法，產生了把結尾改為金玉奴不允許莫稽的負情，並把他趕出去的新版本。[53]不過，問題沒那麼簡單，中華戲校有時也需容許元旦戲這樣的應節戲的演出。[54]

除了《棒打薄情郎》以外，刪掉迷信的例子很多。在《戲考》的《岳家莊》裡，岳飛的兒子岳雲直接跟唐代猛將雷萬春、南霽雲（《戲考》為藍霽雲）學習武藝，銀鎚也是他們贈送給他的。可是，《讀本》的岳雲是私下練武藝，銀鎚也是自己做出來的。《馬上緣》的樊梨花不用拿手妖術；《白良關》的尉遲恭沒有做暗示跟妻子再會的夢；《南天門》的曹福沒被西王母召來登仙便死去。

（2）去穢（刪掉性愛描寫）

《戰宛城》的〈思春〉一場常被批評為淫戲。內容為驃騎將軍張濟死了三年，夫人鄒氏孤守閨房煩悶之情。《戲考》只在鄒氏歌唱之間加上「思春」二字表示長達十幾分鐘的思春表演（即如何表演一任演員）。《戲考》編輯王大錯「深望此後之演劇者，還是將此種不雅觀之處刪去為是」。其實，筆者在網上看過陳永玲（1929-2006，中華戲校畢業）在臺灣恢復演出的筱派〈思春〉，以及學荀派和筱派的北京京劇院常秋月（1978-）恢復演出的筱派〈思春〉，卻不怎麼感到「不雅觀」。鄒氏自誇小腳似地仔細觀察自己纏腳的動作，或從中國人的眼光來看，很「不雅觀」也未可知。另外，也有可能從前的演出大大地加上了露骨的表演。而《讀本》直接刪掉了〈思春〉一場，根絕了發生「不雅觀」的

[52] 參看齊如山，〈戲界小掌故〉中「談元旦戲」一條，收於《齊如山全集》第四冊（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1979），頁 2413、2414。

[53] 荀慧生，〈我演《金玉奴》〉。筆者在北京吉祥戲院看過這個結尾的《棒打薄情郎》（忘掉具體時間，但確實在吉祥戲院看過，因此時間大致在 1980 年代後半期）。當時筆者感到這是沒有趣味的結尾，而在離開戲院的觀眾當中，有個老婦人自言自語道：「應該這樣！應該這樣！」。筆者也記下有的觀眾支持這個結尾。

[54] 寒玉，〈記戲曲學校之九蓮燈〉（《北平半月劇刊》，15，〔1937〕，頁 54）說「九蓮燈是戲校獨有劇本點綴上元節絢麗燈綵之應節戲」。

臺大戲劇學刊資料庫

表演餘地。建國後的《京劇叢刊》第四十集所收《戰宛城》的整理本還保留著〈思春〉一場，[55]可見《讀本》的改訂相當大膽。

之後，鄒氏和侍女春梅一起被曹操帶回陣營跟他過一夜，曹操引誘鄒氏的甘言都刪掉了。還有曹安民引誘春梅的場面，《戲考》的春梅就隨他走，而《讀本》的春梅，掙扎了一陣後被強迫帶走。這也算是一種去穢的方法。

（3）去冗（刪掉冗長場面）

舉個《斷密澗》的例子。第四場一開始，李密（淨）聽從王伯黨（老生）的建議，捨棄瓦崗寨，投降唐王李淵。路上，王伯黨偶然撿到李淵的兒子秦王李世民射下來的雁和箭，就想到拿它去見李世民跟他交涉投降。這個場面，《戲考》的記述如下

> （老生）等那秦王到此。將箭雁獻上。豈不是進身之策。（淨）賢弟。你保得孤王便保。保不得孤王。讓孤好跑。（老生）願保大王無事。（淨）那裏等候。（老生）松林等候。（淨）請。（唱搖板）從空落下刁翎箭。（淨下）（老生唱）狹路相逢天湊緣。（下）（小生上唱搖板）此雁著了雕翎箭。百發百中不虛傳。趕過桃花店。不知箭雁落那裏。（老生上）（小生白）前道為何不行。

《讀本》在李密「請」後，就接上了小生的念白「前道為何不行」。因為其間的李密，王伯黨和李世民的唱詞沒有新的信息，重複了故事情節。不過，這是京劇等地方戲常用的手法，一邊加強了觀眾的記憶，一邊漫漫地展開故事。《讀本》卻認為這是節奏緩慢、沒意義的場面，故刪掉之。同樣的例子，散見在《讀本》裡。

（4）人物善良化

以現代人的眼光將戲劇中正面人物的性格改為善良、正義化。而這一點在金仲蓀的〈舊劇本整理概要〉裡並不見到。舉個《南陽關》的例子。住在都城的主人公伍雲召一族被滿門斬首，他鎮守的南陽關也眼看支持不住要逃命。此時，伍雲召和他的妻子在《戲考》上是這樣唱的。

---

[55] 《京劇叢刊》本的舞台提示是「身欠伏椅，欲睡又醒，起身移坐跨椅，看書又看不下去，漫步走向琴桌，欲撫琴，輕撥幾下，又難奇案孤寂。移坐正椅，愁悶無聊」。雖然非常詳細，不過，撲蝴蝶、出老鼠等著名場面一概刪掉。這就是說，要演員只按此提示表演，不許其他演法。見《京劇叢刊》（北京：中國戲劇出版社，1959），第四十集《戰宛城》。

臺大學術單位授權

（生唱搖板）只見夫人珠淚拋。望夫人快行方便道。放我父子好逃奔。

（旦唱搖板）將兒交與老爺抱。去到花園赴陰曹。

伍雲召為了父子逃命，逼夫人快自殺，而夫人也聽從赴死。《讀本》認為這就大大損傷了伍雲召的人格，完全改變了其唱詞。

伍雲召（唱搖板）只見夫人哭嚎啕，殺父之仇緩圖報，一同上馬把命逃。

夫人（唱搖板）南陽大事今難保，軍中怎帶婦人逃，嬌兒遞與伍保抱，唉呀我的兒哦。（掃頭撞死下）。

這樣改編後，伍雲召要促使夫人一同逃命，而夫人卻自己選擇自殺。為了不使觀眾對夫人的獨立性格感到不自然，對於夫人的形象也大加修改。《戲考》的夫人剛開始打戰就唱「一見老爺出大營，到叫奴家掛在心」，可見她只掛念自己的丈夫，而《讀本》的夫人卻唱「兵戈一動何時了，可嘆黎民受煎熬」，她不顧夫婦之情，擔心戰禍影響到老百姓。《讀本》強調她是顧全大局的賢夫人。

再舉《狀元譜》的例子。這個改訂不是改善人格，而是恢復戲劇本來的面貌。主人公陳大官幼年父母雙亡，叔父把他收養成人，而他要求分家後，馬上花盡家財，淪為乞丐。叔父開倉放糧，他去領糧而被叔父毆打。清明時他去掃墓，叔父得知後，再一次把他招回。在《戲考》的大團圓場面，叔父對他說道：「兒吓。從今以後。有口不來罵爾。有手不來打爾。這萬貫家財。付兒掌管。成人也在兒。不成人也在我兒」。之後，叔父說「隨為父的來吓」就下場。在舞台上只剩陳大官一個人，他這樣說道「噯噯發了煙癮了」。這個念白好像暗示著他把家財弄到手後，盡情抽煙。這一句話把浪子回頭的故事改為一場笑話。[56]北京泰山堂的唱本《狀元譜》（鉛印本，雙紅堂文庫）除了改正幾個錯字外，基本從《戲考》，大團圓的場面也一樣。《戲學彙考》所收的《狀元譜》也相同。

可是，《讀本》不一樣。它只讓陳大官說「噯噯」為止，刪掉了「發了煙癮了」的犯癮表演，把「狀元譜」的故事恢復為浪子回頭的故事。再查《京劇劇目辭典》，陳大官再度被收養後，發憤讀書考上狀元。從劇目名稱來看，此故事也應該如此。錦文堂木刻唱本《狀元譜》（風陵文庫）也是浪子回頭的結局。我們可以這樣推測，《狀元譜》的演出從清末以來改為笑劇演出，而《讀本》恢復

[56] 我們根據表演鴉片犯癮症狀戲（馬健翎的秦腔《大家喜歡》等）的存在，可以推測最後的場面是演員能夠發揮自己妙技之處。可惜全都刪掉後，不能演鴉片犯癮。建國後編《京劇叢刊》第四十集〈打侄上墳〉是這樣結束的：「陳大官：哈哈……（手摸心口，緊皺眉）唉唷!／陳伯愚：兒呀，怎麼樣了!／陳大官：（京白，有氣無力地）我還沒吃晚飯哪! ／陳伯愚：哎呀呀! 隨為父用飯去呀!（同下）」。

了原來的結局。《戲典》的《狀元譜》幾乎抄襲《戲考》，而結局卻從《讀本》。恐怕《讀本》出現後，舞台上的演出也恢復了原來的結局。當然，陳大官的善良化加強了《讀本》的教化作用。

除了從（1）到（4）以外，《讀本》還有很多地方根據史實改正人名、地名，也有提高唱詞文學性的修改。通過這些修訂，我們能夠窺見到新舊中國文化精英所共有的一種傾向，就是因京劇是影響力極強的娛樂，他們不能將它的劇本作為民間文學文本照原樣接受，非得把它改為現代化、文學化的倫理道德的教科書不可。這種整理劇本的基本精神也被建國後的文化精英繼承下來了。

五、結語

最後記下《讀本》其後境遇來結束此文。以上所述，《讀本》對最重要的讀者層民眾肯定沒有起到多少作用。可是，對戲劇界仍然保持著一定的影響力。最好的證據是其後刊行的劇本集抄襲或參照《讀本》這個事實。1937 年以後出版的《戲典》所收《戰宛城》、《新安驛》、《斷密澗》等劇本，幾乎跟《讀本》一模一樣。《戲典》抄襲《戲考》的劇目很多，本來不需抄襲不受歡迎的《讀本》，而《戲典》硬要抄襲《讀本》的理由，我們只能理解為《戲典》編輯承認有些《讀本》改得好。

《讀本》的改訂還影響到建國後的劇本。《汪笑儂戲曲集》（北京：中國戲劇出版社，1957）的《洗耳記》只修正《讀本》幾處後便原封不動地收錄了，但一字不提《讀本》的名字。

《讀本》的存在，向來這樣被否定，現在幾乎被忘掉。目前最可靠的劇目辭典《京劇劇目辭典》的卷末列舉了中華民國、中華人民共和國建國後的京劇劇本總集、選集 59 種。這個較完整的一覽裡，也見不到《讀本》的名字。

本文旨在闡明《讀本》於民國時期京劇劇本整理過程當中起到的實際作用，同時展示從《讀本》到建國後的劇本整理渠道。希望本文的考察，能成為重新評價《讀本》的開端。

〔作者附記〕本文原載《第二回日中伝統芸能研究交流会報告書　都市のメディア空間と伝統芸能》（大阪：大阪市立大學文學研究科都市文化研究中心，2012.3），後來稍加修改完成。

臺大學術期刊資料庫

參考文獻：

一、劇本集

《戲考》，第一冊、第二冊，上海：申報館，1912-1913；第三～第四十冊，上海：中華圖書館，1913-1924?。

《民眾小說戲曲讀本》，上海：世界書局，1935-1937?。

《戲典》，第一～第四集，上海：上海中央書局，1948 再版。

《京劇叢刊》，第一～三十二集，上海：新文藝出版社，1953-1955；第三十三～第五十集，北京：中國戲劇出版社，1958-1959。

《京劇彙編》，第一～第一〇六集，北京：北京出版社，1957-1964；第一〇七～第一〇九集，北京：北京出版社，1983-1985。

二、文庫

「濱文庫」，九州大學中央圖書館。

「雙紅堂文庫」，東京大學東洋文化研究所。

「風陵文庫」，早稻田大學圖書館。

三、報刊

《半月戲劇》，第一～第六卷，上海：聲美出版社，1937-1948。

《十日戲劇》，第一～第八十期，上海：國劇保存社，1937-1939。

《劇學月刊》，第一～第五卷，南京戲曲音樂院北平分院研究所，1932-1936。

《北平半月劇刊》，第一期～第十八期，北京：北平半月劇刊社，1936-1937。

《立言畫刊》，陳志明、王維賢選編，《立言畫刊資料選編》，北京：學苑出版社，2009。

四、單行本

唐伯弢，《富連成三十年史》，北京：藝術出版社籌備處，1933。

中國高級戲曲職業學校編，《北京市私立中國高級戲曲職業學校章則彙覽》，北京：1938（早稻田演劇博物館所藏）。

歐陽予倩，《自我演戲以來》，上海：神州國光社，1939。

荀慧生，《荀慧生的舞台藝術》，北京：中國戲劇出版社，1960。

齊如山，《齊如山全集》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，1979。

中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄》，北京：北京出

臺大藝術期刊資料庫

版社，1985。

翁偶虹，《翁偶虹編劇生涯》，北京：中國戲劇出版社，1986。

齊如山，《齊如山回憶錄》，北京：寶文堂書店，1989。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著，《中國京劇史》下卷，第一分冊，北京：中國戲劇出版社，1999。

中國戲曲志編輯委員會編，《中國戲曲志‧北京卷》，北京：中國 ISBN 出版社，1999。

中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編，《京劇談往錄三編》，北京：北京出版社，1999。

程永江編撰，《程硯秋史事長編》，北京：北京出版社，2000。

傅謹，《草根的力量——台州戲班的田野調查與研究》，南寧：廣西人民出版社，2001。

李玉茹，《李玉茹談戲說藝》，上海：上海文藝出版社，2008。

臺大學術期刊資料庫

Changes within the Printing and Publishing of Dramas from the Republican Era: An Examination based on the Readers for Popular Stories and Dramas

Matsuura Tsuneo
Graduate School of Literature and Humans Sciences,
Osaka City University

This article primarily discusses the significance of textbooks known as *Readers for Popular Stories and Drama* from the Professional School of Chinese Traditional Opera, considering the place it occupied within the realm of Republican era drama scripts. First, I will sketch a history of the school's founding, its educational characteristics as well as its business with the Peiping research center, a branch of the Nanjing School of Drama and Music. Next, I provide a detailed analysis of the editing process of the *Readers for Popular Stories and Drama*, its reading list and genres. The final section of this article compares the *Readers for Popular Stories and Drama* to other Republican era editions of scripts in order to show its significance at the time. Further, I consider the readers influence on later published script collections.

Keywords: Beijing opera, *Readers for Popular Stories and Drama*, Professional School of Chinese Traditional Opera

臺大學術期刊資料庫