九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

滨一卫看到的1930年代中国戏剧：一个开拓表演史研究的日本学者

中里见敬
九州大学语言文化研究院：副教授：中国文学

https://hdl.handle.net/2324/1932062

出版情報：中国戏剧史国际学术研讨会暨中国古代戏曲学会年会论文集. 2014年, pp.243-257, 2014-04.
中国古代戏曲学会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

滨一卫看到的1930年代中国戏剧
——一个开拓表演史研究的日本学者——

（日本）九州大学　中里见敬

内容摘要　滨一卫（1909-1984）是日本早期研究中国戏剧的学者。他的文章充满对演员和表演的热爱，文笔流畅，富有独特的魅力，特别是对1930年代中国戏剧的生动记录作为戏剧研究的原始资料很有价值。本文将通过对他的部分文章和他搜集的戏单的分析了解、把握他留学中国时期戏剧上演的情况。

关键词　滨一卫　青木正儿　京剧　北方昆曲　南方昆曲　文全福　河南坠子

日本九州大学图书馆设立滨文库，收藏以1930年代北京为主的中国戏剧资料939种约2500册。这些资料，包括近200张戏单，一千多册唱本和当时的报刊等，可算是全面反映了1930年代中国戏剧面貌[1]。由于最近黄仕忠教授详尽的调查介绍，海内外学者对滨文库有了相当的认知[2]。

收集这些戏剧资料的是日本的中国戏剧研究家滨一卫（1909-1984），他从1949年至1973年曾任教于九州大学。么书仪《清末民初日本的中国戏曲爱好者》一文中说道：

> 今天的日本学者，更愿意承认盐谷温、青木正儿、滨一卫对于中国戏曲研究的贡献。[3]

因为中国早就有盐谷温、青木正儿的译著或介绍，中国学术界对他们的戏曲研究相当熟悉，但对于滨一卫也许会感到陌生。

滨一卫1909年出生于大阪，1930年毕业于（旧制）浪速高等学校（相当于现在的高中和大学本科1，2年级的课程），1933年毕业于京都帝国大学，专攻中国文学。他在浪速高等学校念书时，与周作人的儿子周丰一同学交往甚密。1934年5月至1936年6月，滨一卫以京都帝国大学派遣日本外务省文化事业部留学生的资格留学北京。通过和周丰一的关系，滨一卫寄居于北京八道湾的周作人家。

---

[1] 《滨文库（中国戏剧关系资料）目录》（福冈：九州大学附属图书馆教养部分馆，1987；第2版，1988）。

[2] 海外学者中黄仕忠教授对滨文库的调查最为尽力详细，其成果见于《日藏中國戲曲文獻綜録》（桂林：广西师范大学出版社，2010），《日本所藏中國戲曲文獻研究》（北京：高等教育出版社，2011），《新编子弟書總目》（桂林：广西师范大学出版社，2012）。利用滨文库所藏曲本的研究有：康保成《“滨文库”读曲札记（三则）》（《艺术百家》1999年第1期）。笔者有：《日本九州大学滨一卫文库所藏戏剧资料简介》（2009年提交于第八届中国古代小说、戏曲文献与数字化研讨会，现可在下列网页上阅览。http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/15436/2009shuzihua-lunwen.pdf

[3] 么书仪《晚清戏曲的改革》（北京：人民文学出版社，2006；修订版，2008）第九章“清末民初日本的中国戏曲爱好者”第448页。

滨一卫有 6 种著作，近 40 篇论文，研究领域为中国戏剧史、日中文艺交流史。我认为在他丰厚的著述中，对京剧和演员的介绍及评论使他的才华发挥得淋漓尽致，这方面的著作充分反映了 1930 年代京剧的面貌以及作为一个外国戏迷对京剧的热爱与欣赏眼光。其实，他是将辻听花、波多野乾一等日本早期戏迷报刊人的热情和青木正儿等学者严谨的研究风格结合起来，开创了中国戏剧表演研究和表演史的先驱。但因他的全部著作都用日文撰写，所以他的研究很少有人问津。本文将从滨一卫的著作中抽出他 1934 年至 1936 年留学中国期间看到的戏剧记录，阐明他著作的一个侧面，并作为当时中国戏剧的原始资料介绍给学术界。

1. 京剧

滨一卫的两本著书主要对象为京剧。

(1)《北平的中国戏》（与中丸均卿合著，东京：秋风园，1936）共 132 页。滨一卫留学回国后不久，1936 年 12 月就和中丸均卿合著出版了此书。该书分两部，第一部为“中国戏的过去”，第二部为“中国戏看听记”。全书共有 103 张演员照片，31 幅图画，还有戏单、说明书、广告、票等 14 张。其中配有复制 1936 年 10 月 5 日第一舞台的戏单，纸张、印字、大小都一模一样。该书装订非常讲究，当时可算是一部豪华版，仅印刷 200 部。此书第二部“中国戏看听记”中评论 58 名演员（其中包括 6 名昆曲演员以及 2 名梆子演员），可谓对当时演员演出的可贵记录。

(2)《支那芝居の话（浅谈中国戏剧）》（东京：弘文堂书房，1944）共 278 页。此书分为 16 章，剧种、演员和戏目三章最占篇幅。其它篇章包括化妆脸谱、场面、腔调、道具、戏班、科班、观剧之实际、话剧等，全面介绍中国戏剧，其撰写方式颇像辻听花的《中国剧》[4]。此书第 3 章对 231 名演员进行评论或介绍。

《北平的中国戏》因印数很少，现在很难看到，但其对演员的生动活泼的描写充分展示了滨一卫作为剧评家的才华。可惜，当时他还年轻，在报刊界没有任何地位，无法在报刊上发表剧评。书中每一页都充满着滨一卫对京剧和其演员的爱惜，现仅引用对小翠花和郝寿臣的评论如下。（以下滨一卫的引文，由我翻译成中文。）

> 小翠花（于连泉）
>
> 突出的大眼睛中含着娇媚、嘲笑、春情、妒忌心，鼻子高高的，厚厚的嘴唇似乎想说什么，但欲言又止；以素有婴宁善笑之称的双腮酒窝为中心的复杂的轮廓，真红纯白对照鲜明的化妆，油亮的黑发，强烈的、娇艳的、如此光

[4] 辻听花《中国剧》（北京：顺天时报社，1920。1925 年第 5 版后改书名为《中国戏曲》。现有《菊谱翻新调：百年前日本人眼中的中国戏曲》杭州：浙江古籍出版社，2011）。有日文版：辻听花《支那芝居》（北京：支那风物研究会，1923-1924。复印本：东京：大空社，2000）。

彩明朗的笑，所有这些我都从没看到过。这个化了妆的蟋蟀妖精发出的沙哑嗓音很是娇艳，令人联想起已故的梅幸（日本歌舞伎演员第六代尾上梅幸，他也是旦角）。但身材精悍、俊俏，下面是比荀慧生更小的三寸金莲，利落地带动着全身，充满生机。饰演《乌龙院》的阎惜姣时，被宋江踩在脚下波动。饰演《梅龙镇》的凤姐时，他用小脚把皇帝指定的插在头上的海棠花踢得很精彩。而梅兰芳一双大脚演出《梅龙镇》，就失去了这一段的妖艳。花旦小翠花把老派作风表演得惟妙惟肖，也许因为他嗓音欠佳、做派淫荡，他丝毫没用四大名旦在王瑶卿派的新剧目中眼目传情的做法。他总将自己置身于《乌龙院》、《翠屏山》、《站宛城》、《海慧寺》、《梅龙镇》、《贵妃醉酒》、《小放牛》、《蝴蝶梦》等旧世界中，每一动作极尽精巧，艳情洋溢，这使他演出《翠屏山》、《站宛城》、《乌龙院》时胜过荀慧生、芙蓉草，演出《梅龙镇》、《贵妃醉酒》时胜过梅兰芳。真是难得的古老的京剧花旦戏的传授者。[5]

郝寿臣

为周代的古铜器付与了声音和动作。浑浊、庄严，远古沉重，既有着松散，又有着恰到好处的收敛。

和杨小楼配演时，郝寿臣扁平的体格和被称为斩钉截铁般的粗犷声音与杨小楼的自由奔放、豁达随意相辅相成。杨郝二人科白交流、顿挫节奏极妙。郝寿臣饰演的曹操，无人比拟。白脸表现的残酷，只有肉食人种才有的性欲，这种感觉都被他表现得入木三分。

据说他是基督教徒。他咄咄逼人的气魄和基督教的关系如何，这是一个令人感兴趣的问题。看过两次他的拿手戏《审李七》，据说这出戏让他这样一位名伶也饱尝了辛酸。第二次看他演出时，舞台上的他明显老态，缺乏第一次看到的毛骨悚然的刺痛的感觉，很是令人悲凉。听说他最近恢复了健康，重返舞台。祝这位罕见的老名伶健康。[6]

下面将《支那芝居の话（浅谈中国戏剧）》中的两段记述与滨文库所藏的戏单做一对照，可特定滨一卫看戏的具体情况。

《战宛城》

据说此戏目最早是谭鑫培同庆班的谭和田桂凤于光绪 18 年左右在北京首次演出，也有一说认为夏月恒演出得最早，由昆曲改编。当时也曾因内容猥亵而有时被禁演，只要找对演员，算是部好戏。目前我看到的几场戏中最精彩的是数年前在开明戏院上演的一场。杨小楼饰张绣，郝寿臣饰曹操，刘盛连

[5] 滨一卫《北平的中国戏》第 61-62 页。
[6] 滨一卫《北平的中国戏》第 84-85 页。

饰邹氏，钱宝森饰典韦，王福山饰胡车儿。杨刘二名已故，郝已退隐。近来民国 29 年 5 月尚和玉饰的张绣，侯喜瑞饰的曹操，荀慧生饰的邹氏，可算是最好的阵容。此外，小翠花也擅演邹氏角色。[7]

《四郎探母》

此剧为长达两小时的大戏。如能凑齐好演员，是部精彩有趣的好戏，否则难免让人哈欠连连。谭派老生都演此剧，但唱做均甚难。现在谭富英、奚啸伯、孟小如演得最佳。前不久，谭富英在天津成功地唱了嘎调，受到赞扬。青衣的旗装是满洲旗人的服装。近来的名人合演是民国 24 年 10 月的第一舞台演出，此时孟小冬饰四郎，尚小云饰公主，芙蓉草饰萧太后，李多奎饰佘太君。最近，在国剧艺术振兴会主办的合作戏中，奚啸伯饰四郎，南铁生饰公主，配演得很好。在开明，奚啸伯和吴素秋的合作戏也不错。四郎和公主以外的角色是目前最出色的，因此现抄录如下：于莲仙饰演的太后，王少停饰演的六郎，李多奎饰演的佘太君，萧长华饰演的国舅，姜妙香饰演的宗保等等。[8]

上面引文中说的“数年前在开明戏院上演的一场”指的是 1934 年 9 月 8 日开明戏院的夜戏，和篇尾图 1 的戏单相对应。下面引文中说的“民国 24 年 10 月的第一舞台演出”就是 1935 年 10 月 5 日义务夜戏，和篇尾图 2 的戏单相一致。[9]

2. 北方昆曲

1930 年代北京的昆曲已处于衰落状态。滨一卫说：

昆曲即将濒于绝灭。除了对古文学及戏曲感兴趣的人之外，就连相当水平的人也说昆曲看不懂，没意思，从而对昆曲不屑一顾。和种种皮黄比起来，散发着乡土气息的韩世昌及其它昆曲，反而常常令我们感到陶醉。想想当年昆曲曾为上下百姓所喜爱的时代，不由得感伤不已。[10]

当时北方昆曲由韩世昌带领，但演出机会不多。现将滨一卫的著作与滨文库所藏戏单相对照，可确切把握他看到的具体演出情况。

---

[7] 滨一卫《支那芝居の话（浅谈中国戏剧）》第 199-200 页。
[8] 滨一卫《支那芝居の话（浅谈中国戏剧）》第 181 页。
[9] 我曾在《滨文库所藏戏单目录（第二版）》中把这一戏单排列为 1934 年 10 月 5 日，现改为 1935 年 10 月 5 日。该目录收于中里见敬《滨文库に所藏される南浔戏单の由来について——附：滨一卫著〈刘氏の嘉业堂〉》（滨文库所藏南浔戏单的来历）（《九州大学附属图书馆研究开发室年报》2012/2013）。
[10] 滨一卫《北平的中国戏》第 94 页。

（1）1936 年 4 月 3 日哈尔飞戏院（图 3）

他身材矮小，躯干较长，典型的东方人体型。大眼睛下面黑黢黢的，疙里疙瘩干燥的皮肤，上了妆也显粗糙，让人怀疑他这种形象怎么能演旦角。但只要登上舞台，对侍女开口叫声“春香”，就和春光一般悠扬的笛声相融合，使整个舞台充满妖艳的香气。在《游园惊梦》中完全进入境界，彷徨是梦里的一个少女，随着笛声，边唱边舞。歌声和幽雅的身段的完美和谐酿造出一瞬间的现实与幻想的浑然交融。没想到在北平看到一场能乐！（日本传统艺术之一）

皮黄戏中，除了四平调乃至吹腔等数种外，缺少这种陶醉感。[11]

（2）1935 年 7 月 2 日哈尔飞戏院（图 4）、1935 年 7 月 10 日哈尔飞戏院（图 5）

1935 年 7 月 2 日和 10 日，仅隔一周，又观看了由侯永奎和李万春分别主演的《武松打虎》，写下了如下感想：

侯永奎扮演的武生很精彩，身段美好，可与尚和玉相媲美，嗓音清脆有力。

我偶然连续看到了在南方很受欢迎的李万春主演的昆曲《武松打虎》，但侯永奎的演出细致周到，古雅的美远远高出李万春，能令人享受古代故事的世界。与此相比，李万春仅仅是个把戏演员。[12]

据滨文库所藏戏单，他此外还观看了 1935 年 7 月 2 日韩世昌演的《尼姑思凡》，1935 年 7 月 15 日韩世昌演的《狮吼记》，1935 年 8 月 12 日程砚秋、俞振飞演的《琴挑》等昆曲演出。但滨一卫滞留北京期间，北方昆曲由于内部对立，分裂为祥庆社和荣庆社两个剧社。撰写此消息的滨一卫笔致也显得十分悲凉。

以民国 25 年 4 月 15 日北京哈尔飞戏院的夜戏为最后一场，侯永奎、马祥麟等后起之秀与韩世昌、白云生等之间发生了内讧，刚刚走上轨道的荣庆社竟至于不得不各奔东西。据说是白云生决心退出，和韩世昌搭伴。虽韩白二人说“戏班离合常见”，但荣庆社毕竟是俩人多年费尽心血的结晶，多多少少定有些感慨（分裂的原因，详见于《戏剧旬刊》第 20 期）。他们的舞台生活很悲惨，但拯救濒于衰亡的昆曲的满腔热情让他们忍受了这一切。有时只有数十个看客，景象十分凄寂，但他们还是竭尽全力演唱。这样的才子佳人剧实在很冷清。看到破旧的衣裳和刻满在龙套脸上的深深的皱纹，真有些难以陶醉于戏剧世界之感。明知即使维持现状，不到几年也会自然衰灭，所以这次

[11] 滨一卫《北平的中国戏》第 89-91 页。
[12] 滨一卫《北平的中国戏》第 93-94 页。

的分道扬镳，更加加速了昆曲的衰退。[13]

3. 天津的梅花大鼓和河南坠子

滨一卫留学期间在中国国内旅行，在各地观剧，留下了记录或后来写了回忆文章。现把这些文章摘录如下。

1936 年 2 月 29 日滨一卫从北京出发，到了曲阜、徐州、开封、洛阳、西安旅游。先在天津中原公司游艺场的落子馆听了梅花大鼓和河南坠子。（图 6）

> 上午 11 点 50 分火车到达天津。在总领事馆领取护照后，在中原公司游艺场打发了晚上坐火车之前的空闲时间。三层落子馆，四层评戏场电影，五层大剧场，交两毛钱看了个遍，很便宜。和大阪的乐天地相似。大剧场的好座位加两毛，现在演的是张淑兰、杨博生，此前是梁韵秋这种水平的演员，可谓并不很贵。听天津人说总是这么满。大剧场的皮黄正在演《玉堂春》，看了一会儿没觉得有什么特别的，四楼的评戏也和北平的评戏完全没有两样，于是去听三楼的落子馆了。
>
> 我听的是花小红的梅花大鼓《黛玉归天》。伴奏有两把二胡和琵琶，照例很喧闹，每到插话处便得到一阵喝彩。因我在多种大鼓中最喜欢梅花调，听得陶然如醉，但还是远不如北平的郭小霞。和北平不同的是河南坠子。右手拿拍板，左手拿像筷子那样的竹片，这和北平一样；但放在矮桌上的黑大鼓却见不着。没有大鼓的坠子，我在北平也不是没听过，但觉得很少见。[14]

4. 开封的河南坠子

在开封观剧的记录很详细。3 月 3 日滨一卫在开封相国寺境内看到了河南坠子的《华容道》和《黛玉归天》。

> 回到旅馆休息后，三点左右到了附近的相国寺。正面中央有一座牌楼，朝南而立非常宏伟。从牌楼的东西边可进到相国寺中。挨着牌楼有一座富丽堂皇的公会堂。寺中最显眼的是八角殿，飞檐四出，威风凛凛，仿佛居高临下，俯视着正殿。镶嵌玻璃窗的正殿，现改为民众教育馆。
>
> 寺庙院内一带，像北平的天桥一样，摆着各种小贩的摊子，此外，还有唱曲、说书、算命之类。用席子搭的棚子中传出梆子，三弦，二胡的声音来。河南坠子最多，因为是发源地的缘故吧。我让跟随的警察把我带到最好的棚子里。这是个大约二十坪的场所，正面为舞台，——说是舞台，只有一个桌

---

[13] 滨一卫《最近に於ける北昆の变迁》（最近北昆之变迁）（《支那学》第 10 卷第 3 号，1941）第 92 页。

[14] 滨一卫著，中里见敬整理《曲阜徐州开封洛阳西安旅行记》（《言语文化论究》第 25 号，2010）第 198-197 页。

子——，挂着退色而变黑了的中华民国国旗。右侧是烧水煮茶的地方，前面用席子挡住，侧面可以出入。左侧则是歌手等候出场之处，有六、七个满脸涂着白粉的十五、六到二十七、八岁的女子，边聊天边等着。她们发现我们跟着警察从后面人挨人的站席中穿过，来到前面空着的很破旧的藤椅那儿坐下，急忙低声耳语。不久，换人开始唱《华容道》。和北平的河南坠子似乎一模一样，就是没有大鼓听不惯。河南坠子特有的长长的插话之间没有大鼓，觉着很寂寞。没有大鼓，但左手拿着像竹筷一样的木棒，巧妙地代替着扇子。还有一个和北平不同的是，旁边站着一个插各种话的人，避免单调。除了这两点，和在北平听到的坠子没有两样。关于敲大鼓，北平天津正流行所谓大鼓书，因而在平津演坠子时，大概为了迎合看客的趣味加上了大鼓——却不知为何用矮脚的大鼓。中间夹杂的各种插话，并不是不可缺少的，也许由于费用的关系，就省略掉的吧。接着《华容道》，开始唱《红楼梦》的《黛玉归天》时，我开玩笑指着前面的旗子问警察说："那个是不是国旗？"这个青年警察惊慌地说："对。"他立即骄横地让坐在歌手等候处的老太婆——她大概是老板——把旗子跟外边的换掉。她嘲笑似地说："现在没有，明天换。"好像国旗算不了什么东西似的。警察跟老太婆谈判时，看客你吵我闹，歌也停唱了，我很担心怎么收场。在中国，吵架总会有出面调解的人，这时来了另一个警察劝架，风波就此平息。此处当然没有采用门票制度，而是每一曲唱完后就给赏钱。在北平赏钱至多四、五枚铜钱，而在这儿，包括警察，我们一共四个人，按警察所说每一曲赏了二十钱，觉得实在浪费，听完第三个曲子，我们就离开了。

院内有各种小摊子，我买了唱本儿、象棋、玩具等等，警察把它们一一记在本子上，我觉得很可笑。[15]

3 月 3 日晚上滨一卫在永安舞台看了河南坠子《后本梅降雪》的演出（图 7），第二天白天还看了《头本紫金镯》（图 8），这两场都是由老义成班演出的。

吃完晚饭后，去相国寺院内的永安舞台听了老义成班的河南梆子（土戏）。由马双枝、王润枝、张心田等组成的科班，似乎是以女演员为主的。演出昼夜两场，白天从上午 11 点到下午 3 点，夜场 6 点至 10 点。我听了两场，3 月 3 日夜场和 3 月 4 日白天场。客座中，和北平不同的是站箭，相当于北平的廊子。入场时，要买用竹子做的箭。我看的两次站满拥挤得像沙丁鱼罐头，让人不禁感叹这么拥挤还要看戏。不过，他们每一个都带着中国人某种特有的快乐表情。中间的池子和北平一样有椅子。舞台的结构也和北平的旧式舞台相一致，正面上部挂着"现身说法"的大匾额，上场门上写着"金声"，下

[15] 滨一卫著，中里见敬整理《曲阜徐州开封洛阳西安旅行记》第 190-189 页。

场门上写着“玉振”。舞台正面中间有场面（乐队）。面对舞台右边依次有梆子，月琴，京胡，三线，单皮鼓，左边戏台梆子的乐手，还兼任在舞台上扔坐垫，摆换椅子。第一天看了《后本梅降雪》，第二天看了《头本紫金镯》，都是一个劲儿地演着故事，没有什么精彩场面。当然唱的是梆子调，不过是我听过的梆子调当中最幼稚的。从头到尾都是突然把调子拉高，然后渐渐低下，重复着这一乐谱。虽是梆子调的特点，但高音似乎走调，并且单调，所以音乐上几乎没有值得一听的价值。衣裳和道具却相当好，跟京戏差不多，但表演方面土里土气，看这样的表演，听这样的歌唱，难以理解看客为什么会如此着迷。表演中有一个特别的做派，为了表示戏台上时间的进行，帮手围着主角转，这一动作在任何地方戏中都没看到过。总之，河南梆子的特点为：脚色有正旦净丑之别，主要演全本戏的非常原始的梆子调。郑州、洛阳等地也有河南梆子，但省城开封是中心地，在永安、豫声、同乐三个戏院演土戏。这种土戏的势力，语言上范围狭窄，从他省来的人很难听懂。别说外地来的军人、官人，连当地人在外地住久了的也不屑一顾。这种土戏可以说是靠当地老百姓支持、捧场。因此，还不至于被当今风靡全国的皮黄的势力所排挤，但也得不到发展。[16]

5. 南方昆曲

1936 年 4 月到 5 月滨一卫从天津先到奉天、大连，然后坐船到上海。滨文库所藏 4 月 26 日至 5 月 3 日的上海戏单共有 6 张，但没有观后感或剧评。然后，他到了吴兴南浔镇刘承幹的嘉业堂参观查阅。他带着董康的介绍信，先在上海和刘承幹会晤，到嘉业堂后受到施维藩主任的厚遇，5 月 6，7 日两天在南浔观赏苏州文全福的昆曲表演（图 9，10）。时隔 20 年的 1956 年，滨一卫在题为《南昆之变迁》的论文中谈及当时文全福的演出。1969 年撰写题为《刘氏嘉业堂》的短文，再次回忆南浔之行[17]。在此，将《南昆之变迁》一文中有关部分摘录如下：

1936 年 5 月 6 日，我滞留在刘氏嘉业堂，恰逢“文全福”在当地演出，承蒙嘉业堂的好意，我在前三排的好座位观看了此戏。戏院虽叫做“民众教育馆”，但实际上是张王庙的舞台，颇似北京广和楼。顺便提一下票价，特等 4 角，一等 3 角，二等 500 文，三等 250 文。暗淡的灯光，陈旧的衣裳，显得有些冷落，但舞台上演得倒很红红火火，挺有看头。戏院里挤满了人，看起来大部分是农民，大家都看得很开心，真不愧是昆曲发源地。与此相反，当时北京韩世昌的戏班演出北昆只有二、三十看客。

这个戏班名为“文全福”，但此时已没有“全福”了。如下文所述，演员

[16] 滨一卫著，中里见敬整理《曲阜徐州开封洛阳西安旅行记》第 189-188 页。
[17] 参看中里见敬《滨文库に所藏される南浔戏单の由来について——附：滨一卫著〈刘氏の嘉业堂〉》（滨文库所藏南浔戏单的来历）。

属于“仙霓社”，大概为方便起见，在外地演出时依然使用“全福”这一令人怀念的旧名称。这个班的爱称叫做“小班”，是对全福“老班”而言的。

“文全福”的“文”是什么意思呢？梅兰芳的《舞台生活四十年》中引用曾在“全福”的沈盘生说：“我们跑的是浙江一路码头，如嘉兴、湖州、平湖、震泽等处。还有一个昆班叫“鸿福班”，也同我们走的码头一样。他们能演武戏，……当时有“文全福，武鸿福”之称。”[18]此言没错，但徽班本来善演武戏，因此相对徽班而言，昆班叫做“文班戏”。

以前的“文全福”只演文戏，但我那天看的压轴戏是纯粹的武戏《三岔口》，似乎和从前的“文全福”有所不同。关于这点，朱传茗说：“我们在关门学习的时期，都学的文戏。到了上海，徐凌云先生的意思要演武戏，……正式请两位林先生（树森树棠是两弟兄）教了不少昆曲武戏”[19]，并指出不少武戏的戏目。因此，“文全福”也演武戏。

看那天的戏单，台柱是朱传茗，他还有闺阁正旦、后台外交主任等头衔。他的行当是“五旦”，就是“闺门旦”，拿手戏是《跪池》、《琴挑》等。曾被誉为“北梅南朱”风靡一时。后来，梅兰芳在上海演出时，常为他配演《游园》中春香和《断桥》中的青蛇。战后梅朱二人也合作演出，他还曾为梅兰芳的儿子传授昆曲戏。

戏单上的下一个是周传瑛，是风雅小生。他原本是雉尾生（小生的一种，也称为鸡毛生），但顾传玠脱离后，兼演巾生（小生的一种，分别为黑衣生和穷生）。据说顾传玠弃伶就学，好像很早就隐退了，但和朱传茗合作的演唱由蓓开公司灌制成唱片流传于世。他实力声望兼备，我听了身边的一枚唱片，觉得颇具功力。据说北昆可融入戈阳腔，而南昆却更纯粹。我这双不可靠的耳朵听不出这两种腔调的区别，尽管如此听了唱片甚觉悦耳快意。顾传玠和朱传茗都是吴我尊（曾留学日本，参加春柳社，始终活跃于文明戏）的门生。话归正传，周传瑛参加苏昆剧团到北京演出时才重新得到了评价。扮相清秀，戏本来演得就好。他声音嘶哑（至今如此），但当时北方荣庆社的演员，尤其是扮演生角的人嗓子都不好。他们到处奔波赶场，容易伤嗓子。昆曲的破旧衣裳，暗淡的电灯，稀少的看客，再加上嘶哑的声音，使我在北京听昆曲时难免悲伤。现在轰动全国的《十五贯》中，周传瑛扮演况钟。原来在荣庆社演小生的白云生十分欣赏他的表演，特别是对他饰况钟当知府时和饰《长生殿》玄宗时分别讲究水袖的不同甩法赞不绝口。《琴挑》、《断桥》等都是他的拿手戏。

---

[18] 此处引自梅兰芳述，许姬传记《舞台生活四十年》第二集（上海：平明出版社，1954）第 132 页。

[19] 此处引自梅兰芳述，许姬传记《舞台生活四十年》第二集，第 137 页。

> 戏单排位第三的是张传芳，他的行当是六旦，即文武花旦，因此拿手戏是《西廂》的红娘、《学堂》的春香。不知他现在是否加入昆苏剧团，但现活跃在第一线的都是女演员，所以也许不再登台了吧。此外，正旦沈传芷，花旦姚传芗，官生（分为大官生即冠生以及小官生即纱帽生）赵传珺，老生施传镇，武生汪传钤，二面华传浩，大面沈传锟，小丑姚传湄，武旦方传艺等都是当今挂名人物。虽然那天的戏单上没有排名，当时有名的还有正旦沈传芷，老外郑传鉴，现参加昆苏剧团的著名演员王传淞也在内。王传淞原来工副行（相当于京剧的方巾丑），饰演西门庆、张文远。白云生赞扬他没有动作时也充满气魄，还表扬他两手的动作以及身段造型。[20]

6. 总结

本文介绍了滨一卫 1930 年代在中国看到的各种戏剧，通过介绍主要想指出两个意义。第一，就日本人对中国戏剧的记录而言，首屈一指的应该是辻听花 1913 年至 1930 年在《顺天时报》上连载的剧评。相比之下，滨一卫的著作虽数量上远不如辻听花的剧评那么多，质量上也有报刊剧评和专著、论文之别，但他对中国演员的介绍及评论充满了对演员和戏剧表演的敬佩和热爱，其文笔蕴含着独特的魅力。第二，滨一卫在日本早期的中国戏剧研究史上有承上启下的功绩，他明显受到青木正儿(1887-1964)的巨大影响，并开拓了中国戏剧表演史这一新的领域。下面引用青木正儿的两篇文章，以帮助我们更好地了解两位学者的关联。

> 及大正十四年，游学北京，乘机观戏剧之实演，欲以之资书案空想之论据，然余所欲研究之古典的“昆曲”，此时北地已绝遗响，殆不获听。惟“皮黄”“梆子”激越俚鄙之音，独动都城耳。乃叹“昆曲”之衰亡，草《自昆曲至皮黄调之推移》（大正十五年[1926]作，载《内滕先生还历祝贺支那学论丛》中）。旋游江南寄寓上海者，前后两次。每有暇辄至徐园，听苏州昆剧传习所童伶所演昆曲，得聊医生平之渴也。今专演“昆曲”者，国中唯有此一班而已。所演者，以属于南曲为主，然间存北曲之遗响。归国之后，乃草《南北曲源流考》（昭和二年[1927]作，载《狩野先生还历祝贺支那学论丛》中）一文，言王先生所未言者。因此老师频劝完成《明清戏曲史》，于是着手整理资料，旁读未读之曲。[21]

这是青木正儿谈及 1925 年看到苏州昆剧传习所童伶所演昆曲的文章，和 11 年后滨一卫在吴兴南浔看到的文全福的演出是同一批演员，滨一卫曾对此次巧合感激

[20] 滨一卫《南崑の变迁》（南昆之变迁）（《文学论辑》第 4 号，1956）第 14-16 页。
[21] 青木正儿著，王古鲁译，蔡毅校订《中国近世戏曲史》（北京：中华书局，2010）原序，第 2 页。原著为青木正儿《支那近世戏曲史》（东京：弘文堂书房，1930）第 3 页。

不已。其实，因滨一卫在京都大学读书时，青木任教于东北大学，所以没有直接的师徒关系，但是滨一卫无疑师承青木正儿的戏剧研究。下面是青木正儿写到北方昆曲韩世昌的文章。

> 我对韩世昌的表演风格知道的不多。我只看过一次他在北京开明戏院某个义务戏中演出《春香闹学》一出。我没有资格评论他。尽管如此，我在看他演出的两个月前，也是在开明戏院，看过梅兰芳演的《春香闹学》，因对梅兰芳的演出记忆犹新，所以我看韩世昌时也用心对这两位名伶的风格做了一番比较。结果，只看一场，我就对韩世昌踏实适中的风格崇拜得五体投地。其后还看了坤伶琴学芳的《闹学》，难合口味，不值一提。后迁移南方，在上海看到了苏州昆剧传习所童伶张传芳的《闹学》，不愧是地道的学艺，虽是童伶，其优良传统令人佩服。（中略）
>
> 我看韩世昌的《春香闹学》，首先注意到丽娘和春香的座位放在舞台的下手（塾师的座位在正面）。而梅兰芳演出时，却在上手。这恐怕是为春香从下手登场或中间虚下（暂时下场）方便起见，所以特意把座位定于上手，但总觉得有点奇怪。即使是闺门小姐，坐在老师的上手还是有失体统。关于这一点，我觉得韩世昌的演出法更恰当。不出所料，苏州的昆剧和韩世昌相一致。第二，梅兰芳的春香过于妖艳，缺乏十五六岁小姑娘的天真无邪，顽皮也稍过度，雅趣不足。在表演春香因淘气被丽娘痛责场面时，梅一边下跪一边用手巾叠了个鹤，这段做派非常纤巧细腻，令人折服。只是缺少名家侍女的味道，而更像青楼女仆。与此相比，韩世昌饰春香可爱无邪，表演风格真挚，没有一点向看客献媚以博得喝彩的感觉，似乎对名利淡泊如水。再加上我对梅兰芳稍有反感，所以更加喜爱韩世昌的演艺。此后，我一直期待能有机会再次看他演出，不巧的是我滞留北京一年多，他始终没再登上舞台。[22]

青木正儿文章中屡次表示对梅兰芳和京剧的反感，只推崇昆曲，明显有好恶之分。滨一卫虽然和青木正儿一样迷恋韩世昌的北方昆曲，但对京剧、梆子戏等老百姓喜闻乐见的剧种也同样给予客观的评价，正如和他同一时期留学北京的目加田诚所说“他简直从心里喜爱看戏”[23]。

---

[22] 青木正儿《昆曲剧与韩世昌：临他访日之际介绍给日本世人》（初出于 1928 年 10 月《大阪每日新闻》。《江南春》东京：弘文堂书房，1941；东京：平凡社，1972，103-107 页；《青木正儿全集》第七卷，东京：春秋社，1970，第 68-71 页）。王青译《两个日本汉学家的中国纪行》（北京：光明日报出版社，1999）中收录青木正儿《江南春》的几篇文章，但没有收录《昆曲剧与韩世昌》一文。有关韩世昌访日演出的研究有：中塚亮《韩世昌による昆曲来日公演とその背景について：満铁の弘报活动との关系から》（《名古屋大学附属图书馆研究年报》6，2007）。

[23] 目加田诚《浜さんのこと》（关于滨一卫）（《中国文学论集》第 4 号，1974）第 6 页。后收于滨一卫《支那芝居の话》（东京：大空社，2000）第 6～7 页。

最后将滨一卫的著作与论文列表，以便查阅。值得特别注意的是，带*符号的几篇论文对每一个剧种探讨其沿革，并写到当代的表演，开拓了表演史研究这一新领域。我认为中国有齐如山、周贻白等人开创了表演史研究的先河[24]，而在日本这方面的研究滨一卫可谓是先驱。

著作

《北平的中国戏》与中丸均卿合著，东京：秋风园，1936

《支那芝居の话（浅谈中国戏剧）》东京：弘文堂书房，1944

《琵琶记》（日译本），收于《中国古典文学全集》第 33 卷，东京：平凡社，1959

《日本艺能の源流：散乐考》（日本文艺之源流）东京：角川书店，1968

《拜月亭》（日译本），收于《中国古典文学大系》第 52 卷，东京：平凡社，1970

《中国の戏剧・京剧选：滨一卫著译集》由中里见敬整理，福冈：花书院，2011

论文

*《最近北昆之变迁》收于《支那学》第 10 卷第 3 号，1941

*《平戏考》收于《松山高商论集》第 4 号，1942

*《关于北京之梆子腔》收于《支那学》第 10 卷第 4 号，1942

*《关于东京与上海之文明戏》收于《松山高商论集》第 5 号，1943

*《皮黄之成立》收于《松山商大論集》創刊号，1949

*《半新半旧剧之变迁》收于《文学论辑》第 1 号（九州大学教养部文学研究会），1952

《春柳社的〈黑奴吁天录〉》收于《日本中国学会学报》第 5 号，1953

《脸谱源流》收于《东方学论集》第 1 号（东方学会），1954

《长崎的中国剧》收于《文学论辑》第 2 号，1954

《关于唐人踊》收于《文学论辑》第 3 号，1955

《中国和日本的脸谱》收于《日本中国学会学报》第 7 号，1955

《梁山伯与祝英台》收于《中国文艺座谈会ノート》第 5 号（九州大学文学部中国文学研究室），1955

*《南昆之变迁》收于《文学论辑》第 4 号，1956

《日中杂技之发展》收于《文学论辑》第 5 号，1957

《歌舞伎音乐之源流》收于《中国文学报》第 9 册，1958

《舞台上的马》收于《文学论辑》第 6 号，1958

《关于角抵百戏》收于《文学论辑》第 7 号，1959

《勾栏与劝进栈敷》收于《文学论辑》第 8 号，1960

---

[24] 滨一卫《北平的中国戏》中通过齐如山的同意转载不少齐著中的插图、照片，该书前言中对齐如山及傅惜华的指教表示谢意。滨一卫还试着翻译周贻白《中国戏剧史》，但没完成。未完成的译稿现在九州大学图书馆滨文库中收藏。

《四声猿》收于《中国的名著》东京：劲草书房，1961
《关于中国剧之脚色》收于《文学论辑》第 9 号，1961
《关于中国的女演员》收于《文学论辑》第 10 号，1962
《北京之剧场》收于《文学论辑》第 11 号，1963
《关于《文献通考》所见的唐代散乐百戏》收于《九州中国学会报》第 10 卷，1964
《关于相公》收于《中国学论考：目加田诚博士还历记念论文》东京：大安，1964
《关于明清乐：其一 明乐》收于《文学论辑》第 12 号，1964
《关于明清乐：其二 清乐一》收于《文学论辑》第 13 号，1965
《关于明清乐：其三 清乐二》收于《文学论辑》第 14 号，1966
《唐代傀儡戏与くぐつ》收于《吉川博士退休记念中国文学论文集》东京：筑摩书房，1968
《傀儡戏之起源及今日之木偶剧》收于《文学论辑》第 15 号，1967
《舞台上之棋盘格》收于《文学论辑》第 16 号，1968
《日本和中国之竹马》收于《文学论辑》第 17 号，1969
《中国剧之面具》收于《文学论辑》第 18 号，1970
《京剧演员之名字》收于《文学论辑》第 19 号，1971
《日本之京剧》收于《中国文学论集》第 4 号（九州大学中国文学会），1973
《中国戏曲剧种一览稿》收于《文学论辑》第 20 号，1973
《曲阜徐州开封洛阳西安旅行记》由中里见敬整理，收于《言语文化论究》第 25 号（九州大学大学院言语文化研究院），2010

下面使用的戏单均为九州大学图书馆滨文库所藏，并经该图书馆许可使用。