

# 潮剧“童伶制”述论

郑素萍

暨南大学文学院，广东广州，510632；

**摘要：**“童伶制”是中华人民共和国建立前潮剧戏班制度，该制度大致存在了一个半世纪的时间。清康熙年间，潮汕地区出现用幼童进行表演的形式，是为该制度产生的渊源，现存最早有关潮剧“童伶制”的记载可见于清嘉庆年间的《韩江闻见录》。童伶作为戏班的台柱，入班后要与戏班签订卖身契约，接受严酷训练，难以自主。因此该制度自其产生以来一直饱受诟病，新中国建立前已有不少人士提出改革“童伶制”的主张。新中国成立初期，随着国家对戏曲改革和人权的重视，政务院提出“戏曲三改”，“童伶制”最终得以废除。对童伶的培养是传统社会中潮剧戏班的重要任务，“童伶制”也是传统社会中潮剧发展的重要基础。“童伶制”是特定社会历史条件下的产物，透视了潮剧的发展演变过程。

**关键词：**潮剧；童伶制；戏曲“三改”；潮汕地区

**DOI：**10.64216/3080-1516.25.05.050

潮剧作为中国优秀地方剧种之一，一直以来深受国内外学者，尤其是热衷于地方戏曲研究者的关注。本文将在梳理潮剧“童伶制”相关史料的基础上，向人们阐释该制度的演变以及和潮剧戏班的关系，从而更加系统展示潮剧的形态，为人们深入了解潮剧提供一种新的视角。

## 1 “童伶制”起源

一般来说，“童伶”是特指年龄在16周岁以下的戏曲演员。“童伶”作为演出者在中国最早出现可以追溯到秦汉时期，当时的童伶主要扮演的是傩仪中的侏子。<sup>[1]</sup>此外，隋唐时期梨园中的小部伎、宋金社火戏中出现的女童等，都是我国童伶的早期形态。<sup>[2]</sup>关于潮剧“童伶制”的来源，目前学界主要有两种说法。有一种说法是其来源于潮州民间的“关戏童”。另一种说法是其来源于潮州的“皮影戏”，在宋朝时期，皮影戏演出在潮州民间十分流行，且多选用男性童伶进行演出，皮影戏的一些特定角色如操纵、伶工、乐工和唱工等只要求男童来承担的。皮影戏的童伶制对处在萌芽阶段的潮剧起了重要的借鉴所用，潮剧戏班开始招收童伶对其展开培训并进行演唱，从而形成了潮剧童伶制。此外，潮剧中的童伶的卖身期限也是有严格规定的，根据规定，所有未参加皮影班学习的学员必须在七年十个月内完成订期，而那些接受过皮影班学习的学员则可以缩短订期至七年，届满后方可领取。这一点，也可作为潮剧“童伶制”源于皮影戏的重要依据。<sup>[3]</sup>潮剧“童伶制”大约出现于清朝乾隆年间，之后不断发展，至嘉庆、道光年间盛行。<sup>[4]</sup>若将潮剧“童伶制”的起始时间从嘉庆朝开始

算起，到20世纪50年代潮剧童伶制被彻底废除，期间潮剧童伶制大约经历了一个半世纪的时间。

## 2 童伶与戏班

### 2.1 童伶生活概述

民谚有云：“父母无修世，卖仔去做戏。鼓乐声声响，目汁垂垂滴。”<sup>[5]</sup>从这句谚语中我们不难看出潮剧戏班中的童伶，大多是穷苦人家的小孩，潮汕地区穷苦人家的家长为了生存，也为了减轻养育子女的经济负担，往往会选择与潮剧班主又称“戏爹”签订“卖身契”，从而让小孩进入戏班接受训练。初入潮剧戏班的童伶由于出身穷苦人家，在饱腹尚不能自主的情况下，其接受教育的机会更是少之又少，因此在建国前，处于传统社会的童伶的文化水平是较为低下的，这也对童伶训练造成一定的弊端，譬如一旦童伶在戏班中学习唱戏技艺，他们便会在识读剧本理解剧情、识记曲谱把握唱腔、面部表情控制、手势动作、眼角传情等方面存在很大的困难。尤其是当遇到表演剧目与男女情感有关时，由于童伶年纪尚小，他们多为七八岁至十五六岁，在心智尚未发育成熟的情况下，对于男女之间的情感不能进行很好地理解与把握，也因此导致童伶对于潮剧戏本的解读与表演也存在较大的缺陷。此外，潮剧在唱曲唱腔方面有着严格的要求，既要强调音韵，又要注意声调，且潮剧中的大部分唱腔是根据童伶的音域进行制定的，潮剧也因此形成了一套适合童伶生理特点的唱腔形式。

上述所提及的潮剧戏班针对童伶训练所采取的各项举措，对稚嫩的童伶来说绝非易事，且童伶卖身期限大约从七八岁至十五六岁，只有短短不到十年，因此戏

班出于经济利益等因素的驱使,也为了把握童伶唱戏的“黄金时期”,防止其“倒嗓”,让童伶在卖身期限内尽快登台表演,戏班先生、师父等人会通过一系列严酷的方式对童伶进行训练,他们认为只有对童伶进行登台表演前的严刑鞭教,才能顺利地按照戏班设想完成童伶训练的初步工作。

## 2.2 童伶与戏班训练

据史料记载,童伶在戏班中的学艺生活是十分艰苦的,身心也备受摧残。对于童伶来说,从日出训练到日落是常事,除了少数学的快又好的童伶之外,教戏先生对童伶辱骂与鞭打也司空见惯,有的童伶甚至会被教戏先生用教鞭活活打死。此外,由于当时童伶的卖身契一般都会附上这样一句话,即若童伶发生意外,则“各安天命,其生死与戏班无关”,再者在当时社会背景下,有关未成年人保护的法律也并未得到完善,因此,仍处于卖身期限内的童伶即便发生意外,童伶的父母也难以几伸张。

为了让童伶尽快掌握基本唱戏技能然后登台演出,传统潮剧戏班中的教戏先生对童伶所实施的鞭教是极为残酷的,教戏先生常视童伶如奴隶,打骂是常事,其中较为典型的是一种叫做“挟”的刑罚,即用长三寸的笔杆,大小木四条,分夹两手十指,据曾经经历过此苦痛的童伶言,刑法时,遍身皆痛,毛发悚然,受苦不过,常因而或不省人事者比比。<sup>[6]</sup>可见童伶在戏班中所受的迫害之深。

出于限制童伶过快发育的目的,潮剧戏班除了上述提及的限制童伶大便、解手、睡眠,还颁布了一种极为残酷的禁令,那就是在卖身期限之内禁止童伶沐浴,此禁令放之于其他地方戏班是极为罕见的。<sup>[7]</sup>更有甚者,一些戏班不顾童伶的健康状况,迫使童伶吸食鸦片,戏班让童伶吸食鸦片的目的有三:一是加强对童伶的身心控制;二是保持童伶的嗓音,因为潮剧演唱是不允许使用“假嗓”的,一旦童伶经由发育导致童声褪去,那就意味着童伶无法再登台表演;三是让童伶在表演时始终处于一种兴奋的状态,保证表演效果。

由于童伶的社会地位低下,他们不仅在学艺过程中会受到师父先生也就是“戏头爹”的折磨,登台表演时还会由于剧目等问题而受到来自台下观众的攻击,1903年的《岭东日报》有这样一则报道:“时三更已阑,汕中发匠闻悉,即纠集多人,拥至棚前大闹,砖石齐飞,优伶失色。”<sup>[8]</sup>从中,我们可以想象处于传统社会中的潮剧童伶遭受着身体和人格的双重践踏,处于水深火热之中,改革“童伶制”势在必行。

## 2.3 新中国建立前潮剧“童伶制”改革的先声

20世纪以后,潮剧童伶问题逐渐受到人们的关注。在新中国成立之前,已有一些人士如杨柳堂、林道、陈贤懋等认识到了潮剧“童伶制”的弊端,提出了“改革潮剧童伶制”的观点与主张。杨柳堂于1923年在杂志《潮州留省学会年刊》发表了《改良潮州戏剧之我见》<sup>[9]</sup>杨柳堂针对潮剧的童伶制,提出童伶存在不理解剧目情景的劣势和所穿戏服不今不古的弊病,需加以改良;林道于1925年在杂志《粤海潮》发表了《改良潮州戏剧底我见》,<sup>[10]</sup>针对潮剧童伶,提出创设优伶教育、改良童伶待遇、缩短童伶演剧时间等建议;此外还有陈贤懋于1926年在杂志《留京潮州学会年刊》发表了《潮剧改良刍议》,<sup>[11]</sup>陈贤懋认为,只有立刻恢复童伶的自由才能彻底拯救可怜的童伶们等等。以上关于改革潮剧“童伶制”的种种建议无不呼吁社会关注童伶问题,尽早恢复童伶自由,这在一定程度上也为新中国成立后潮剧进行“三改”,尤其是“三改”中的“改人”提供了借鉴。

## 3 新中国成立初期潮剧“童伶制”改革

新中国成立之后,为了建设社会主义先进文化,我国在推进戏曲改革方面展开了一场运动。1949年,我国文化部创立了“戏曲改进局”,以其作为戏曲领导机构,而后又设立了“戏曲改进委员会”以备顾问,这足见中共对戏曲改革工作的充分重视。1951年,中央人民政府政务院颁布了由总理周恩来签发的《关于戏曲改革工作的指示》(以下简称为《指示》)。<sup>[12]</sup>《指示》明确提出戏曲“三改”的要求,即“改人”“改戏”“改制”。紧跟国家政策与时代潮流,潮剧相关人员也于1950年对潮剧展开了紧锣密鼓的改革工作,1950年4月8日,潮汕文联在广东汕头举行了第一次潮剧座谈会,根据中华人民共和国戏曲“三改”的要求,围绕“改人”“改戏”“改制”三个方面,对潮剧展开了改革工作。<sup>[13]</sup>

“改戏”主要涉及对潮剧旧剧目的态度和新剧本的问题。“改制”则是针对潮剧戏班中所存在的一些不合理的制度进行剔除和改革,使其适应社会主义先进文化建设的需要。“改人”则主要针对潮剧戏班中的“童伶”。

在1950年4月召开的第一次潮剧座谈会上,实际上并没有提出立即废除“童伶制”的主张,只是认为童伶制度的存在是不合理的,会上关于童伶制所展开的讨论也仅仅围绕“呼吁社会关注童伶、缩短童伶卖身契期限”等方面,但这也恰恰意味着人们开始迈出改革潮剧童伶制的步伐。与此同时,当时童伶的社会意识也渐渐

提高,譬如当时著名潮剧戏班老源正兴班的童伶在 1950 年给时任潮剧改进会主任的林山写了关于“要求社会不再称他们为戏仔而改称剧员军”的信件,<sup>[14]</sup>林山看完信件之后对其进行了积极回复,并于汕头《团结报》上发布了《提高童伶社会地位》的文章,随着该文章的传播,童伶问题愈发受到人们的关注,自此童伶的生活有所改善,社会地位也有所提高。在 1952 年 2 月由汕头文联召开的第二次潮剧座谈会上,依旧没有立即废除“童伶制”,只是提出缩短童伶卖身期限的建议。到了 1951 年 6 月,在汕头文联和汕头市总工会的支持下,三个职业戏班即老怡梨春班、老玉梨春班、老三正顺香班率先做出表率,相继召开大会宣布废除童伶制。尽管废除“童伶制”前期有些戏班的负责人如老三正顺香班的资方陈管出于经济利益等因素对于废除童伶制持消极的态度,甚至将童伶的卖身契藏起来有意阻挠改革步伐,但鉴于其他戏班在废除童伶制方面所做出的表率,这些有意阻挠改革的戏班才最终出示并烧掉了童伶的卖身契。同年 7 月,潮剧六大班终于全部烧掉了童伶的卖身契,彻底废除了大约存在一百五十年的“童伶制”。至此,“童伶制”这颗阻碍潮剧发展的“毒瘤”最终泯灭在 20 世纪 50 年代的中国民主革命浪潮之中。

潮剧在废除了童伶制之后,由于原先作为潮剧演员的童伶人数的骤减,潮剧的一些角色如小生、青衣、花旦就出现了空缺,而“大小生”就是为了弥补这些角色的空缺而出现的。由于戏改之后这些角色是由成年演员担任的,因此观众称之为大小生,但由于大小生在体态、唱腔方面均比不上童伶,因此在初期一度遭到观众的抵制,后来为了适应唱腔甚至还出现了女小生,尽管演艺路上困难重重,但最终小生们还是靠着自己的努力赢得了观众的认可,在舞台上站稳了脚跟,潮剧也终于在顺应时代要求进行改革后焕发了新的光芒。

#### 4 结语

“童伶制”是潮剧的一个特有制度,潮剧用童伶进行表演是潮剧有别于其它地方戏种的重要特征。潮剧“童伶制”大约存在了一个半世纪的时间,清康熙年间潮汕地区的“采茶女”幼童表演为潮剧“童伶制”的产生提供了社会历史环境,清嘉庆年间郑昌时所著《韩江闻见录》对潮剧“童伶制”进行了最早的记载。传统社会中潮剧童伶与戏班的关系是极不对等的,童伶承受着身体和精神的双重折磨,这也导致该制度自其产生以来一直饱受人们诟病。尽管新中国建立前已有不少人士认

识到潮剧“童伶制”的弊端,并在相关报刊上发表了改革或废除“童伶制”的主张,开启了“童伶制”改革的先声,但“童伶制”并未因此而废除。中华人民共和国成立初期,伴随着国家对戏曲改革和文艺工作者权益的重视及社会主义先进文化建设,我国提出“戏曲三改”,潮剧相关人员顺应时势对潮剧作出了改革,潮剧六大戏班先后烧掉了童伶的卖身契,让童伶恢复自由,“童伶制”最终在新中国建立初期的戏曲改革浪潮之中废除。“童伶制”是特定社会历史条件下的产物,透视了潮剧的发展演变过程。

#### 参考文献

- [1] 许嘉璐主编:《二十四史全译·后汉书》第 1 册,北京:汉语大词典出版社,2004 年,第 273 页。
- [2] 程晓辉:《童伶与戏曲教育研究》,硕士学位论文,南昌:南昌大学人文学院,2022 年,第 4-6 页。
- [3] 林有钿:《关于潮汕道具戏的几个问题》,《韩山师专学报(社会科学版)》1992 年第 1 期,第 67 页。
- [4] 林淳钧:《潮剧童伶考》,《潮学》1995 年第 5-6 期,第 37 页。
- [5] 中国戏曲志编辑委员会:《中国戏曲志(广东卷)》,内部资料,1993 年,第 436 页。
- [6] 林杰祥:《潮汕戏剧文献史料汇编》,广州:暨南大学出版社,2018 年,第 51 页。
- [7] 讷公:《潮剧漫谭》,《戏剧月刊》1929 年第 1 卷第 9 期,第 145-148 页。
- [8] 林杰祥:《潮汕戏剧文献史料汇编》,广州:暨南大学出版社,2018 年,第 76 页。
- [9] 林杰祥:《潮汕戏剧文献史料汇编》,广州:暨南大学出版社,2018 年,第 224-226 页。
- [10] 林道:《改良潮州戏剧底我见》,《粤海潮》1925 年第 3 期,第 40-42 页。
- [11] 陈贤懋:《潮剧改良刍议》,《留京潮州学会年刊》1926 年第 2 期。
- [12] 中央人民政府政务院:《政务院关于戏曲改革工作的指示》(1951 年 5 月 5 日),中共中央文献研究室编:《建国以来重要文献选编》第 2 册,北京:中国文献出版社,2011 年,第 225-227 页。
- [13] 林淳钧:《潮剧闻见录》,广州:暨南大学出版社,2019 年,第 134-135 页。
- [14] 林淳钧:《潮剧闻见录》,广州:暨南大学出版社,2019 年,第 142 页。