



中央戏剧学院教学参考书

# “行”与“停”的辩证

——中国古典戏剧流变及形态论

麻国钧 著

中国戏剧出版社

中央戏剧学院教学参考书

# “行”与“停”的辩证

中国古典戏剧论变及形态论

江苏工业学院图书馆  
藏书章

著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

“行”与“停”的辩证/麻国钧著. —北京: 中国戏剧出版社,  
2003.8

中央戏剧学院教学参考书

ISBN 7-104-01807-7

I. 行… II. 麻… III. 古代戏曲—艺术评论—中  
国—高等学校—教学参考资料 IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 067669 号

中央戏剧学院教学参考书  
——“行”与“停”的辩证

麻国钧 著

---

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

有色曙光印刷厂 印刷

2000 千字 787×1092 毫米 1/16 开本 88 印张

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1—1 000 册

---

ISBN 7-104-01807-7/G·99 全六册定价: 198.00 元

# 目 录

## 总 论

|                   |        |
|-------------------|--------|
| 引言 .....          | ( 1 )  |
| 旁州例 .....         | ( 2 )  |
| “行”的戏剧根源 .....    | ( 7 )  |
| 线性思维方式的哲学内涵 ..... | ( 20 ) |

## 流变考述篇

|                            |         |
|----------------------------|---------|
| 行傩人戏 .....                 | ( 25 )  |
| 《撵虚耗》纵横谈 .....             | ( 25 )  |
| 《斩旱魃》源流 .....              | ( 33 )  |
| 钟馗戏的流变 .....               | ( 49 )  |
| 附：日本的钟馗信仰、钟馗艺术与钟馗戏 .....   | ( 64 )  |
| 仪礼人戏 .....                 | ( 82 )  |
| 迎春仪礼的戏剧化进程：从“打土牛”到牛戏 ..... | ( 82 )  |
| 元宵舞队的戏剧化进程：灯戏源流 .....      | ( 95 )  |
| “游皇城”、《吴社编》与明清“走会” .....   | ( 115 ) |
| 唐宋队舞漫议 .....               | ( 131 ) |
| 元明杂剧中的队舞 .....             | ( 141 ) |

|                      |       |
|----------------------|-------|
| 东方行进仪礼演艺的传播与流变 ..... | (161) |
|----------------------|-------|

## 演出艺术篇

|                  |       |
|------------------|-------|
| 剧场：奉神娱神的场所 ..... | (195) |
|------------------|-------|

|              |       |
|--------------|-------|
| 漫话“行头” ..... | (218) |
|--------------|-------|

|                 |       |
|-----------------|-------|
| 竹崇拜的傩文化印迹 ..... | (224) |
| ——竹竿子考（上）       |       |

|                 |       |
|-----------------|-------|
| 竹崇拜的傩文化印迹 ..... | (235) |
| ——竹竿子考（下）       |       |

|                   |       |
|-------------------|-------|
| “走圆场”与“跑龙套” ..... | (251) |
|-------------------|-------|

## 文本篇

|              |       |
|--------------|-------|
| 古典队戏解读 ..... | (261) |
|--------------|-------|

|                   |       |
|-------------------|-------|
| 古典戏剧结构的重要特征 ..... | (284) |
|-------------------|-------|

# 总 论

## 引 言

在本书中，我们将引入两个概念：“行”的戏剧与“停”的戏剧，我在这本书中要说的就是它们，以及由此而引发的种种问题。这是两个自造的概念，各位读者对它们一定十分陌生，所以有必要首先对它们有所界定并做适当的解释。在此基础上，随着论证的展开，读者会逐渐通过我对一系列例证的剖析而明了本书的写作意图以及作者要表达的思想。

简言之，所谓“行”的戏剧，说的是中国古典戏剧是从行进礼仪逐渐演化而来，至少是受到古已有之的“行进礼仪”的深刻影响，并表现在它成长的全部过程当中。

“停”的戏剧，不是字面上的意义，不是“停顿”的戏剧的意思。戏剧是“动”的艺术，没有“动”，戏剧就不复存在；说的也不是戏剧的“停顿”，“停顿”在戏剧中是一种手段，是为了酝酿更大的“动”而使用的技巧。这里所说的“停”的戏剧，是相对于“行”的戏剧说的，相对于行走的、流动的演出方式说的，进而言之，是指行进的演出队伍为了满足观众的要求、为了更好地展开一个有着相对长度的故事甚至一个场面而做的短暂停留；是观演方式的一种变动——由流动的观演方式变为相对稳定的观演方式。那些行进的演艺一旦完成了上述意义的“停顿”，戏剧也就宣告成立了。

“行”与“停”永远是互相依存、互相印证的，没有“行”无以显现“停”的存在，没有“停”也无以显现“行”的存在；“行”与“停”是辩证的，在“行”之中，已经孕育着“停”的因素，“停”也不是永恒的，在其中同样潜藏着“行”。

“行”的戏剧与“停”的戏剧也遵循着同样的法则。当戏剧成熟之后，这种影响依然存在，并显现于戏剧的剧作结构、表现方式甚至服饰道具、专用术语等方方面面。

在讨论这样两种形态的演艺以及二者的错综复杂关系之前，我们首先从

中国人的思维方式入手，来探讨这种思维方式在文学、艺术、音乐、建筑等诸多方面的制约，并以此为“绪论”，转入对戏剧的探讨。

## 旁 州 例

世界上许多民族的戏剧，都经历过从游行到停下来做艺术演出的过程。我们从东方的戏剧史中，可以找到不少这样的例证。在世界上众多的民族中，当作为一种建筑样式的剧场尚未出现之前，当它还没有成为演出的集中场所时，行进式的表演曾经是演出艺术的重要形式，街衢抑或村寨小路，就是流动的演出场所。而游行队伍一旦在某个比较开阔的地方停下来献艺，那么最早的“剧场”——一个演出环境也就诞生了。它可能是一个广场，也可能是神圣的祭坛前那一块在中国古籍中称之为“场”的地方。

西方大约也是这样。当古希腊酒神狄俄尼索斯还没有从古埃及或近东传入的时候，在近东就有崇拜酒神的风俗。酒神还是“阿比多斯受难剧”的主角。李道增《西方戏剧·剧场史》说：

历史学家认为埃及与近东的这类仪典对希腊戏剧的形成有直接影响。希腊时期的历史学家希罗多德（约公元前484年—前430年/前420年）的记载中写道，他于公元前450年访问埃及时得知埃及的仪典剧，发现希腊剧中的酒神狄俄尼索斯神话的情节不过是埃及俄赛里斯神话的翻版，十分相似。<sup>①</sup>

英国人弗雷泽认为俄赛里斯是谷物的化身，是谷神，也是生育繁殖之神。对俄赛里斯的祭礼前后要进行十八天。他说：在希腊每年一度的酒神祭典的第二天，要举行

在荷阿克月二十二日，八点钟的时候，所有奥锡利斯<sup>②</sup>的神像，在三十四个神像的簇拥下一起坐上纸莎草扎的三十四只小船，举行神迹游行。<sup>③</sup>

<sup>①</sup> 清华大学出版社，1999年4月，P3。

<sup>②</sup> “奥锡利斯”，音译时所用汉字不同，即李道增《西方戏剧·剧场史》中所说的“俄赛里斯”。

<sup>③</sup> 李道增《西方戏剧·剧场史》，清华大学出版社，1999年4月，上册p7—8。

酒神神像先由卫城山麓的神殿内被抬到城外，然后模拟神话中酒神进城的情形被抬进城来。神像先在雅典城里绕行，每到一处祭坛就停下跳舞庆祝，尽情欢乐。然后抵达酒神祭坛举行仪式，献上礼品与作为牺牲品的公牛。接着举行唱诗竞赛。参加唱诗竞赛是从郊近十个部落中选派来的十个合唱队。每个合唱队由五十名男子或男孩组成。<sup>①</sup>

这是迎接酒神进入雅典的大游行。雅典的乡下也照例举行这种神迹大游行——

乡村酒神节在2月份，日期由各乡自定，也有游行，游行队伍的旗杆上要挂一个象征男性生殖器的标志，意思是乞求人丁兴旺，风调雨顺以获得来年丰收。<sup>②</sup>

从中我们可以领会一点，东西方戏剧发生的首次交流，实际上是酒神信仰及与之相伴的酒神祭典的交流，更为我们所关心的是希腊的酒神庆典延续了古老东方的游行方式，以重现和展示酒神的神迹。在远东，无论是古籍、古传至今的形象资料，还是鲜活的、虽为现存却极其古老的演出，从中我们都看到了大量的“行”的仪礼，以及从“行”的仪礼逐渐向“行”的演艺转化，并最终形成“停”的戏剧的发展轨迹。

我们知道，古代印度的演出艺术极大地影响了东方多国的戏剧形态以及与之相关的演出艺术形态。在印度同样存在着与前述极其相似的戏剧演出形式。印度学者M·L·瓦拉德潘德在其所著《印度戏剧》中，介绍流传在印度北部名为“拉斯利拉”的戏剧。当地人有信仰克里希纳的风俗，人们把男青年的脸化装成女孩子模样表演、歌唱以赞美克里希纳，有时也用吟诵的表演方式。这种半叙述半戏剧的形式后来逐渐演化成为由信徒们表演的拉斯利拉剧(RASLEELA)。这种拉斯利拉剧所表演的内容多取材于史诗《摩诃婆罗多》、《薄伽梵歌》(BHAGAVATA)和《往事书》(PURANAS)，还有的则源于当地有关克里希纳的丰富的民间传说。中世纪的诗人们用波罗吉(VRAJ)语写了很多动人的歌曲描绘克里希纳的各种神的娱乐与游戏。这些以适当的散文语言点缀的歌曲，构成了拉斯利拉剧的基本形式。

这种歌剧形式的戏剧一般在寺庙内演出，在圆形舞台上演出称为拉斯曼

① 李道增《西方戏剧·剧场史》，清华大学出版社，1999年4月，上册P7—8。

② 清华大学出版社，1999年4月，P8。

达尔 (RAS MANDAL)。也有时在路边和专门修建的楼台上,甚至在剧场里演出,尤其是在像霍里节 (HOLI) 或克里希纳这样的神诞日、宗教节日时演出。

在拉斯利拉剧中,经常由孩子们扮演各种角色。因为剧中表演的多为克里希纳童年时代的游戏娱乐,因此用孩子们来表演是很合适的。女性角色通常也要由这些男孩子们来装扮。拉斯利拉剧的演员固定不变的来自于波罗吉语地区的婆罗门家庭。他们由剧团导演进行专门训练并带到舞台上进行演出,导演被称为斯瓦米 (SWAMI)。演出过程中,他一直同乐队呆在舞台上。他讲述并演唱克里希纳的故事,同时对演员们进行舞台提示,指挥台上的表演。演员在他的指导下进行对白与歌唱表演。整个演出看起来像是一位歌手在众多演员的帮助下讲述一个故事的过程。拉斯利拉剧的演出分为两部分:拉斯 (RAS) 和利拉 (LEELA),各自独立。当大幕拉开时,我们看到的是克里希纳和他的同伴拉达哈 (RADHA) 坐在宝座上,他们的女侍者们手执各种物品,崇敬地环绕四周。她们手里的物品包括仙花和阿拉丁 ARATI (即灯)。在唱完歌曲表示对她们所崇敬的神的敬意后,克里希纳从宝座上下来,要求拉达哈来和他一起跳舞,舞台上的女随从们也加入进来与他们共舞。他们以各种迷人的方式表演包括群舞、独舞在内的各种舞蹈。这种开场的舞蹈场面被称为拉斯 (RAS)。

拉斯表演结束后,利拉表演便开始了。利拉实际上是克里希纳生活片断的一些戏剧化的表现方式,表现内容包括克里希纳的出生,他童年时代的恶作剧如偷黄油、戏弄女牧童等,杀死恶魔和表演拉斯很多有意思的片段直接来自于当地民间真实生活,人们将这些事与克里希纳联系起来,就成了这些利拉表演了。孩子们的表演很精彩。拉斯利拉很可能是惟一的由孩子表演的并且有着如此长期持续不变传统的戏剧。他们就这样在忠实的信徒们面前日复一日地表演着表现克里希纳丰富多彩的童年时代的戏剧。

瓦拉德潘德在书中记述了该剧的另一种演法,他说:

拉斯利拉剧有时也以宗教仪式中队列行进剧的方式进行演出。信徒们找到传说中克里希纳童年生活居住的地方,确定的确克里希纳曾在此生活过后,即进行某些利拉的表演。比如,他们能确认克里希纳曾经征服过一条眼镜蛇卡利亚 (KALIA) 的地方,他们还能找出另一个地方,在那里,克里希纳曾与女牧童跳过拉斯舞蹈。他们认为萨卡里·科尔 (SANKARI KHOR) 是这个淘气的孩子拦住女牧童的去路并抢夺了黄油的地方,而安简·科 (ANJAN KOH) 则是

这可爱的男孩把考里里耳姆 (COLLYRIUM) 放到他的好朋友拉达哈眼睛里去的地方。大批的信徒去这些地方朝拜, 并演出以这些事件和克里希纳生活片断为主要内容的戏剧。例如在确认为克里希纳打败过眼镜蛇卡利亚 (KALIA) 的地方上演一出以卡利亚—达曼 (KALIA—DAMAN) 为主要内容的拉斯利拉剧。则会把观众们暂时带回到克里希纳的生活时代。在确认为克里希纳的确在这里跳过拉斯舞的地方上演一出表现克里希纳和女牧童跳拉斯舞的戏。这种朝拜被称为瓦纳·迦特拉 (VANA JATRA), 它通常会持续进行几天。

这种以表现克里希纳童年生活为主要内容的戏剧传统不光在波罗吉语地区普及, 在波罗吉语的巴拉萨纳—乌查干 (BARASANA—UCHAGAON) 的乡村地区也极盛行。称为佛陀利拉 (BUDHI LEELA)。这种利拉戏表演包括在巴拉萨纳—乌查干周围村庄中的很多地点安排的一系列表演, 演出将持续很多天。例如演出克里希纳和拉达哈结婚的利拉戏。男孩子们装扮成克里希纳、拉达哈及他们的朋友们进行表演。他们在巴拉萨纳—乌查干的一座寺庙里举行订婚仪式, 接着散发结婚请柬, 然后列队行进二公里远到比亚霍拉在这儿举行一个正式的结婚典礼, 之后他们回到巴拉萨纳—乌查干并在当地要举行一个大型的村民集市, 参加集会的村民数不胜数。

第二天在巴拉萨纳—乌查干村庄附近的一个小池塘, 还要另外组织一些别开生面的演出。男孩子们再次装扮成拉达哈 (RADHA)、克里希纳及他们的朋友, 乘上一艘装饰漂亮的小船, 在池塘里尽情荡舟嬉戏, 在此地同时举行大的村民集市。再过一天戏剧演出将移到查克萨里 (CHAKSAULI) 村庄进行。在这里, 男孩子们再度扮成拉达哈、克里希纳及他们的游戏伙伴在村中走家串户去喝牛奶, 吃凝乳。之后, 他们会去一个名叫桑卡里克尔 (SANKARI KHOR) 的地方, 据说克里希纳在那里与拉达哈及她的同伴们发生争吵后, 打碎了女牧童们的牛奶罐。同样, 这里也会再度举行盛大的集市, 人们也潮水般蜂拥而至。

这些露天形式的表演与那种正式的拉斯利拉剧有很大的不同。这种形式的维拉加利拉对于创作了《RAMCHARITAMANASA》(罗摩本事) 的著名诗人兼作家具有极大的吸引力, 他就是高施瓦米·图拉西达司 (GOSWAMI TULASIDAS)。他在迦尸 (KASHI) 最早创立了罗摩戏剧的演出传统即罗摩利拉 (RAMA LEELA)。在达斯拉 (DASSERA) 节庆期间, 迦尸每天都要在不同的地点演出表现罗摩

不同阶段生活为内容的戏剧。由一位施瓦米·维亚萨 (SWAMI VYASA) 带领的合唱队演唱一些取自罗摩本事的歌曲进行表演, 演员们化装成《罗摩衍那》中的各种人物形象, 根据吟诵中的提示, 进行戏剧表演。

著名的雷纳迦 (RAMNAGAR) 的罗摩利拉, 通过这种不断转换地点的演出形式增加了自身的样式, 同时也丰富了其内容。雷纳迦位于迦尸附近的横河河畔。在这片地域广阔的地区, 用以进行史诗表演的不同地点都被留出适当的距离标记出来。长达三十一天的演出过程中, 演出地点不断变换, 观众也随之从一地转到另一地观看演出。男青年们装扮成罗摩, 他的妻子悉达, 兄弟拉克什曼那和《罗摩衍那》中的其他一些人物包括坏蛋罗波那、苏格里瓦和勇敢的猴王哈努曼。像罗波那和苏格里瓦这样的角色都戴着给人们留下深刻印象的面具。演出中对白采取风格化的表达方式, 并且从广博和他的歌队吟诵的《罗摩本事》的内容中获得舞台提示进行表演。这种罗摩利拉实际上是一种在一个非常广大的地区划分出的不同地点进行的大型露天表演。

罗摩利拉或表现罗摩生活的其他戏剧形式在全国各地都有不同形式的演出。所上演的一系列相关的戏剧涉及了从出生到最后加冕的罗摩的生活历程, 演出时间持续多日且在确定的地点进行演出。有时这些表现罗摩生活不同阶段的戏剧演出也在道路上进行。隆重盛大, 环绕全城进行演出。有时候, 每一个演出地点都要按照传统演出下面一段内容简单的戏。演员们装扮成罗摩和拉克什曼那, 并将愤怒之箭射向巨大的罗波那 (RAVANA)、库姆巴卡纳 (KUMBHAKARNA) 和迈格哈那达 (MEGHANADA) 的模拟像, 并最终将他们烧毁, 在达斯拉节这一天表演这段戏成为每个演出地的传统。<sup>①</sup>

在东方大地上, 尤其在中国, “行”的戏剧是一种客观存在, 它源远流长。我们的祖先恪守着它, 遵循着它; 我们也在自觉与不自觉中遵循着它。何以如此矢志不移?

<sup>①</sup> 曲士飞译自 M·L《印度戏剧》, 译文未刊。

## “行”的戏剧根源

“行”的戏剧是一种戏剧艺术形态。这种戏剧形态取决于中国人古已有之，并传承至今的一种极具民族性的思维方式。这种思维方式我们谓之“线性思维”。线性思维既然是一种民族思维方式，那么它就必然或多或少地影响甚至制约着人们的艺术思想以及艺术表现方式。事实上，这种影响与制约是全方位的，几乎波及到文学艺术的方方面面。

### 一、诗歌的流动性

#### 1. 表现行进的古代诗歌

历史上，出现了很多与行进相关的诗词曲。古诗中有“行”之一体。如汉魏六朝的相和歌词，便有许多以“行”名的诗歌，《薤露行》、《蒿里行》、《艳歌罗敷行》（即《陌上桑》）、《艳歌行》、《日出东南隅行》、《长歌行》、《短歌行》、《猛虎行》、《君子行》、《燕歌行》、《从军行》、《鞠歌行》、《苦寒行》、《北上行》、《豫章行》、《董逃行》、《相逢行》、《塘上行》、《蒲生行》、《苦辛行》、《秋胡行》、《善哉行》、《陇西行》、《丹霞蔽日行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《鸿雁生塞北行》、《顺东西门行》、《饮马长城窟行》、《上留田行》、《妇病行》、《孤儿行》、《放歌行》、《大墙上蒿行》、《野田黄雀行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《门有万里客行》、《日重光行》、《月重轮行》、《棹歌行》、《蒲坂行》、《白杨行》、《泰山梁甫行》、《怨歌行》等等。这些以“行”命名的诗歌，是否与行进相关呢？一般来说，古诗歌的调名，当其创作之初，大约与诗歌之义相联系。清·邹祗谟《远志斋词衷》云：

《词品》云：“唐词多缘题所赋，《江仙》则言水仙，《女冠子》则述道情，《河渚神》则缘祠庙，《巫山一片云》则状巫峡，《醉公子》则咏公子醉也。”胡元瑞《艺林学山》云：“诸词所咏，固即调名，然词家亦间如此，不尽泥也。《菩萨蛮》称唐世诸调之祖，昔人著作最众，乃无一曲与调名相合。余可类推……”愚案此论，杨固太泥，胡亦未尽通方也。大率古人由词而制调，故命名多属本意。后人因调而填词，故赋记率离原辞。曰填曰寄，通用可知。宋人如《黄莺儿》之咏莺，《迎新春》之咏春柳耆卿《月下笛》之咏笛周美成，

《暗香疏影》之咏梅姜夔，《粉蝶儿》之咏蝶毛滂，如此之类，其传者不胜屈指。<sup>①</sup>

“缘题所赋”与“命名多属本义”都是说题目与内容的关系。其实，越是古诗，题与内容相合的例证越多。诗词的内容与所标的题目分离，大约是后来的事。宋·郑樵《通志·乐略·正声序论》：

其间有如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙烈女，事用古题，不用古义，知此意者盖鲜矣！然使得其声，则义之同异又不足道也。<sup>②</sup>

揣摩其意，《出门行》的古义应当是叙离别的。那么，是仅此《出门行》一曲属于叙诵离别的诗歌，还是举凡以“行”字为题的古诗都与离别、出行相关呢？宋·王灼《碧鸡漫志》卷一引元微之序《乐府古题》云：“诗、行、咏、吟、题、怨、欢、章、篇九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。”<sup>③</sup>由此，我们明白，上述以“行”为题的古诗，当其创作之初，原本与行路有瓜葛。则古诗中，属于相和歌的很多题目含“行”的古歌是描绘行进的诗歌。相和歌起于汉，初期的相和歌来自民间的“谣”与“讴”，为徒歌或但歌。徒歌即谣，无乐器伴奏，但歌即讴，一人唱三人唱。故郑樵说它是“散歌”。相和歌到了三国魏晋，得以大发展。所以在郭茂倩的《乐府诗集》中，这一期间的作品收录最多。我们不妨检出几首以“行”为题的相和歌，以资证明其与行进内容的关系。如《薤露行》，古辞云：

薤上露，何易晞。露晞明朝更复落，人死一去何时归。

郭茂倩的《乐府诗集》卷二十七引崔豹《古今注》曰：“《薤露》、《蒿里》泣丧歌也……《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之，亦谓之挽歌。”歌词虽不言“送”，却是送葬人所唱，亦行进也。又如魏武帝《苦寒行》“晋乐所奏”曲云：

北上太行山，艰哉何巍巍！

① 见唐圭璋《词话丛编》P648——649，中华书局1986年版第一册。

② 据蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》下册P519——560引，人民音乐出版社1990年12月。

③ 据中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第一册P111，中国戏剧出版社1959年版。

太行山，艰哉何巍巍！羊肠坂诘曲，车轮为之摧。  
 树木何萧瑟，北风声正悲。  
 何萧瑟，北风声正悲。熊黑对我蹲，虎豹夹道啼。  
 溪谷少人民，雪落何霏霏。  
 少人民，雪落何霏霏。延颈长叹息，远行多所怀。  
 我心何怫郁，思欲一东归。  
 何怫郁，思欲一东归。水深桥梁绝，中道正徘徊。  
 迷惑失径路，暝无所宿栖。  
 失径路，暝无所宿栖。行行日以远，人马同时饥。  
 担囊行取薪，斧冰持作糜。  
 担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼东山诗，悠悠使我哀。<sup>①</sup>

全诗共六解。郭茂倩引《乐府解题》谓其：“备言冰雪溪谷之苦”。作者以太行山间的行者口吻，描绘了在那人烟稀少的太行山羊肠小道上、溪谷间，顶北风冒大雪而行路的艰难。它如《董逃行》，《乐府诗集》卷三十四“董逃行五解”引崔豹《古今注》曰：“《董逃歌》，后汉游童所作也。终有董卓作乱，卒以逃亡。后人习之为歌章，乐府奏之以为傲戒焉。”《汉书·五行志》曰：“灵帝中平中，京都歌曰：‘承乐世，董逃。游四郭，董逃。蒙天恩，董逃。带金紫，董逃。行谢恩，董逃。整车骑，董逃。垂欲发，董逃。与中辞，董逃。出西门，董逃。瞻宫殿，董逃。望京城，董逃。日夜绝，董逃。心摧伤，董逃。’”郭茂倩案：“‘董’谓董卓也。言欲跋扈，纵有残暴，终归逃窜，至于灭族也。”则此处之“逃”也是“行”。还有些题目上不带“行”字的古诗，描绘的也是“行”的内容。如六朝时期属于鼓角横吹曲的《陇头流水歌》、《陇头歌辞》，写飘零道路之苦，极为生动形象。后者唱道：“陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野。朝发欣城，暮宿陇头。寒不能语，舌卷入喉。陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。”鼓角横吹曲属于鼓吹的一种，或者说是由鼓吹变化发展而来的。大约在汉代初年就已经在北方胡人地区流行，使用鼓、角、排箫、横笛、箛等打击乐器及吹奏乐器。其原本是民间的音乐，被宫廷采纳后，用于军队、仪仗等，从而别为横吹、骑吹以及云吹等，其中多与行进相关。很明显，这些歌曲在演奏时，演奏者是一种行进状态，或行路，或骑马，或乘船，边行边奏，边行边唱。在河南邓县南朝墓出土的“横吹乐队”砖雕以及山东肥城孝堂山汉墓出土“骑吹乐队”砖雕，都可以作

<sup>①</sup> 见郭茂倩《乐府诗集》卷33引，中华书局。

为行进乐队的例证。明·杨慎《词品》卷一云：

乐府有鼓吹曲，其仿于黄帝记里鼓之制乎。后世有鼓吹、骑吹、云吹之名。《建初录》云：“列于殿廷者名鼓吹，列于行驾者名骑吹。”又曰：“鼓吹，陆则楼车，水则楼船。其在廷则以簏簾为楼也。水行则谓之云吹。《朱鹭》、《临高台》诸篇，则鼓吹也。《务成》、《黄雀》，则骑吹也。《水调》、《河传》，则云吹也。”宋之问诗：“稍看朱鹭转，尚识紫骝骄。”此言鼓吹也。谢朓诗：“鸣笳翼高盖，叠鼓送华辀。”此言骑吹也。梁简文诗：“广水浮云吹，江风引夜长。”此言云吹也。<sup>①</sup>

这里边似乎有两种情况，一为内容表现的是行进，再者是演奏者或歌唱者处于行进的状态中。描写行进的古诗、乐府车载斗量。此一传统，在后世的词、曲中有所继承。如唐杂言曲子词的《望远行》，在《教坊记》中录有此曲。唐代佚名的《望远行》：“年少将军佐圣朝，为国扫荡狂妖。弯弓如月射双雕，马蹄到处阵云消……”云云，是军旅征战的内容。后代曲中的《望远行》，也用来描写行路。早期的南戏，有“专曲专用”的习惯，如写信一定用《一封书》，出行往往用《望远行》。虽然，曲中的《望远行》与唐代杂言曲子词《望远行》，在字格、句格等方面都不尽相同了，但是其用法既未变，其曲名也未变。古南戏《张协状元》，张协离家出去赶考，传奇《幽闺记》写蒋世隆与陀满兴福赴京应试，蒋世隆上场第一曲，都是《望远行》。蒋世隆唱道：“春风紫陌，又是天涯客。野草闲花，掩映水光山色。杏花朵朵欹红，杨柳丝丝弄碧，沙岸远涟漪初溢。”曲辞的文义与曲牌的名字相合。

六朝时期的乐府民歌，即便牌名中不带“行”字的，也有很多是表现行路的内容。比如在梁鼓角横吹曲中的《企喻歌》、《陇头流水歌》等。古代的中国人虽然有恋土恋乡的情结，但是由于种种原因，诸如游学、赴试、赴任、贬谪、商旅、军旅等，实际上依然有大批的人在游走之中生活。旅诗游词就出自这一群体之中。《陇头流水歌》就是这样一首民歌：“陇头流水，流离西下。念吾一身飘旷野。西上陇阪，羊肠九回，山高谷深，不觉脚酸。”诗写行路之难，颇为真切。元明清三代戏曲唱词，大量的词章描绘行路情景，抒情叙事，不乏优美之作。

这种表现行路以及行进时所唱的歌谣，我们都作为古代诗歌流动性的反

<sup>①</sup> 据唐圭璋《词话丛编》第一册 P435 引，中华书局 1986 年版第一册。

映。古代诗歌流动性或曰线性的另一种表现是诗歌的叙事特征。

## 2. 古代诗歌的叙事特征

用诗歌来叙事,应该说是中国古代诗歌的一个传统。虽然说古代诗歌主要用于抒情,但是中国古诗从一开始就不完全用于抒情,同时也用以叙事。通过诗歌讲述一个首尾完整的故事,古诗中屡见不鲜。有时则抒情与叙事并举,共同完成对某事的描绘。这种通过演唱来讲述故事的方法,以及融抒情与叙事为一体的诗歌传统,对中国古典戏剧施以重大影响。唱,作为中国古典戏剧的一大特征,恐怕与这一传统有割舍不断的关系。后代戏剧的唱词,既抒情也用以叙述故事,恰恰继承了诗歌这一传统。

《诗经》已肇古叙述诗之先。《齐风·东方未明》这首反徭役的诗歌,已经有人物、时间、场景等。《邶风·谷风》、《卫风·氓》都是描写婚变的诗歌,不但有人物与时间、地点等,还有对事件的概括性叙述。或者因为当时的叙述诗歌还比较短小,或者因为叙述的手法还比较单薄,这个时期的作品所叙述的情节还比较单纯,还是片段式的描绘。

汉代是叙述诗歌得到长足发展的时期。汉乐府中那些采自民间的诗歌,有很多叙述性的作品。如《十五从军征》、《东门行》、《妇病行》、《艳歌行》等等,都是叙述诗歌的名篇。汉代民歌《孔雀东南飞》、《陌上桑》等,更成为家喻户晓的优秀作品。是否可以說,汉代是叙事诗最终得以确立、成就气候的时代呢?

《孔雀东南飞》全篇三百五十多句,一千七百余言,是中国最早出现的、最长的叙事诗。它也以分段落的叙述方式,将庐江府小吏焦仲卿妻刘氏如何不为婆婆所容而遭遣,如何自誓不再嫁,而其家如何逼之,无奈投水而亡,仲卿闻之,如何自缢于庭树,二人死后,又如何化为鸟,夜夜相向鸣的故事,一层一层叙述下来。该诗对后世叙述诗的影响很大。到了南北朝时期,乐府民歌中的叙事作品也不在少数,如《并州歌》、《陇上歌》、《木兰诗》等都是有名的篇章。

唐代以后,包括叙事诗在内的叙事文学得到很大发展。除敦煌发现的《太子赞》、《董永行孝》、《季布骂阵》三篇叙述长诗外,还有《叹五更》、《天下传孝十二时》、《禅门十二时》、《太子五更转》、《太子入山修道赞》、《思妇五更转》、《女人百岁篇》等叙述诗篇。这些叙述俚曲中,《季布骂阵》是有名的长篇。郑振铎评价说它是敦煌文库中存下来的“最好的一篇叙事歌曲”。而《叹五更》、《十二时》等歌唱形式,应该引起我们的注意。它的演唱是以一调反复的方式,叙述从一更到五更、一时至十二时的大体事件。一曲是一个段落,若干个段落合起来叙述一件事。这样的结构方式,早在远古乐章中就已

经露出端倪。《吕氏春秋·古乐》记述的《葛天氏之乐》：“三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”以八段乐舞描绘了葛天氏先民的生活情景。歌颂大禹的乐舞《大夏》分为九段，古有“《韶》之九成”，“《武》之九变”（一说“六成”）之说，“成”、“变”、“阕”都是“首”（篇章）的意思。通过若干篇章乐舞，来完成对帝王的歌颂或对某事的描绘，所以我们可以说，这些古乐舞同样也是叙述体的作品。这种乐舞的连缀方式以及合音乐、舞蹈（甚至可能还有歌词）的合演形式，都耐人寻味。这其中是否有一些“戏”的成分呢？明·王守仁《传习录》有一段他与弟子的谈话记录：“先生曰：‘古乐不作久矣！今之戏子，尚与古乐意思相近。’未达，请问。先生曰‘《韶》之九成便是舜的一本戏子，《武》之九变，便是武王的一本戏子。圣人一生实事俱播在乐中’。”<sup>①</sup>王守仁所谓的“戏子”，我们中的很多人大约不会理解为剧本，为什么？是不是因为我们常常以后代“戏曲”的模式来框架那些更加古老的原生形态的戏剧呢？揣摩王守仁的意思，大约是说通过演员的装扮表演，利用歌与舞与诗的综合表演形式，歌颂这些传说中帝王们的丰功伟绩。果真如此，那么把《葛天氏之乐》、《大夏》、《韶》、《武》之类的古老乐舞视之为“戏”，或者至少说它们是具备着戏剧雏形的原始戏剧，有何不可吗？

前述的例证，都采取着分段叙述的方式。在此，我们不能不想到唐代的《钵头》。“山有八折，故曲有八叠”，我们虽然不能对它的演出方式做出更多的联想，但是依然可以推断，它是一种分段的体制。以八段曲子来述说其“遭丧之状”。毋庸置疑，这种形式是沿袭着古老传统的。

## 二、绘画的流动性

中国线性思维方式同时也体现在传统绘画的构图以及笔法等方面，尤其是山水画。中国古代的山水画力图在尺幅间，营造出一个浩大的空间。这时，画家所采用的手法是在景物与景物之间，留下一段空白。我认为，留白的绘画手法，以及通过这种手法所营造出来的、在尺幅间本来很难包容下广阔空间的追求，正是根植于线性思维。线性思维方式造就了中国绘画的流动性特征。〔英〕L·比尼恩《亚洲艺术中人的精神》说：

中国的艺术懂得含蓄和空寂的妙处，这是其他国度的艺术所不

<sup>①</sup> 据蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》下册 P564 引，人民音乐出版社 1990 年 12 月。