



中国早期戏曲生成史论

A Generating History of
Chinese Early Opera

赵兴勤 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



中国早期戏曲生成史论

A Generating History of
Chinese Early Opera

赵兴勤 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国早期戏曲生成史论/赵兴勤著. —北京:北京大学出版社,2015. 12
ISBN 978 - 7 - 301 - 26647 - 2

I. ①中… II. ①赵… III. ①中国戏曲—戏曲史—研究—中国
IV. ①J809. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 302694 号

- 书 名 中国早期戏曲生成史论
Zhongguo Zaoqi Xiqu Shengcheng Shilun
- 著作责任者 赵兴勤 著
- 责任编辑 任 慧
- 标准书号 ISBN 978 - 7 - 301 - 26647 - 2
- 出版发行 北京大学出版社
- 地 址 北京市海淀区成府路 205 号 100871
- 网 址 <http://www.pup.cn>
- 电子信箱 pkuwsz@126.com
- 新浪微博 @北京大学出版社
- 电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62757065
- 印刷者 北京宏伟双华印刷有限公司
- 经 销 者 新华书店
- 730 毫米 × 1020 毫米 16 开本 29.25 印张 541 千字
2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷
- 定 价 78.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

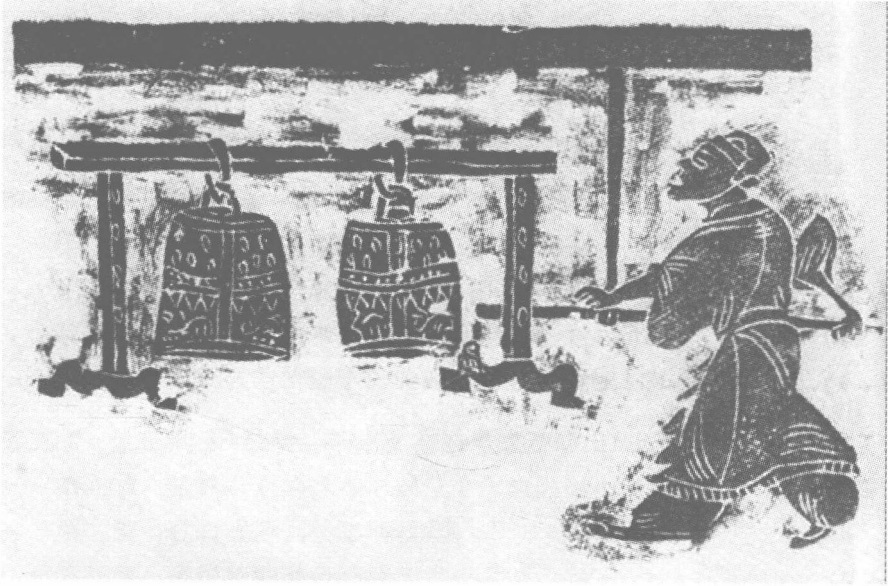
举报电话:010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题,请与出版部联系,电话:010-62756370

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室



目 录

绪论	(1)
第一章 混沌期:先秦—秦汉伎艺的生成及流播	(12)
第一节 关于戏曲起源的讨论	(12)
第二节 上古伎艺之发生与流播	(22)
第三节 秦汉表演艺术的丰富发展及其基本特征	(32)
第四节 早期伎艺传播手段的调整与表现境域的拓展	(68)
第二章 演进期 I:魏晋—隋唐伎艺的生成及演出(上)	(73)
第一节 乐舞杂戏的基本形态及文化成因	(73)
第二节 歌舞戏及其他早期戏剧形式	(86)
第三节 多民族的融合与伎艺生成环境的新变	(108)
第四节 儒释道思想之传播与伎艺发展的多向度延伸	(119)
第五节 艺术观念的更新与伎艺的自身完善	(139)
第三章 演进期 II:魏晋—隋唐伎艺的生成及演出(下)	(146)
第一节 各类伎艺的竞相争雄与发展思路的拓展	(146)
第二节 伎艺传播主体的多元构成	(150)
第三节 跳荡的发展态势与表演手段的灵活多变	(157)
第四节 信息的及时捕捉与伎艺的整合、提炼	(163)
第四章 融合期 I:宋代伎艺及其发展路向的应时而变	(170)
第一节 宫廷歌舞的“袭”中有“变”	(174)
第二节 军中伎艺表演成分的强化	(187)
第三节 雅语、俏语的流行与早期戏剧语言风格之形成	(195)
第四节 民间杂戏的开放态势	(215)
第五节 说唱伎艺的互为渗透	(225)
第六节 各类戏剧的创新追求	(239)
第五章 融合期 II:宋人杂剧的多角度审视	(257)
第一节 一本纠缠不清的总账	(257)

第二节	宋人杂剧钩沉	(260)
第三节	宋杂剧内廷搬演及其生态环境	(278)
第四节	宋杂剧的市井演出与有序发展	(288)
第五节	关于宋杂剧研究问题的思考	(293)
第六章	融合期Ⅲ:辽金戏曲的生成背景及其发展的内在张力 ...	(301)
第一节	辽金伎艺的生成背景	(301)
第二节	辽金伎艺的表演格局	(308)
第三节	辽金戏曲的搬演与南北文化的互动	(322)
第七章	融合期Ⅳ:辽金戏曲遗存以及表演艺术的提升	(330)
第一节	辽金院本杂剧	(330)
第二节	金院本遗存追索	(345)
第三节	金院本本事拾遗	(350)
第四节	辽金戏曲的艺术追求及其主体风格的形成	(356)
第八章	成长期Ⅰ:南戏的生存及流播场域	(371)
第一节	社会经济的繁荣与南戏之催生	(378)
第二节	人口结构的裂变与市民生活情趣的养成	(382)
第三节	公私学校的繁兴与书生流向的偏移	(385)
第四节	物资流通的强化与各种伎艺的融合	(389)
第五节	“温多淫祀”与南戏生存的民俗环境	(392)
第九章	成长期Ⅱ:南戏的取材与表演	(398)
第一节	南戏的取材及价值取向	(398)
第二节	南戏表演艺术之例释	(411)
第三节	“说关”与“吊场”:艺术符号的聚合与场上搬演 之约定	(416)
第四节	南戏的发展走向与流播特征	(420)
结语		(436)
插图目录		(440)
主要参考文献		(442)
后记		(458)

绪 论

中国古代戏曲史研究,自王国维《宋元戏曲考》(1912)问世以来,吴梅、贺昌群、卢前、周贻白、徐慕云及域外的盐谷温、辻听花、波多野乾一、青木正儿等相继踵事增华,可谓佳作迭出,成绩斐然。尤其是近数十年,仅各类戏曲史专著的出版,就达五六十种之多(包括港台学者之论著)。这些成果,表现出学者们学术思想的活跃与研究境域的拓展,不仅推动了戏曲史研究向纵深发展,也有力地提升了戏曲的文体地位。当然,在充分肯定所取得成绩的同时,我们还必须以实事求是的心态正视研究中的某些不足。

囿于学术视野的差异、关注重心的不一以及编撰体例的限制诸因素,目前戏曲史研究的现状与“短板”,大致可以概括为“三多三少”:一是对南戏之后戏曲的成熟样态关注较多,而往往不甚重视对早期戏曲生成情状的探讨;二是对政治、社会诸外缘性因素关注较多,满足于为戏曲生成与演变勾画简单的历史文化背景及空间想象,而对戏曲的内生动力(即在生成、演变过程中,它是如何吸纳、融合相邻艺术以成就自身的)这一重要环节考究较少;三是对戏曲的外部形态、发展线索或文本内容的研究较多,将戏曲的生成置诸音乐、舞蹈、美术、小说、曲艺、诗词曲的多维立体网络中加以考察,进而厘清戏曲生成、发展之内在理路者较少。上述种种,大都忽略了对艺术本身演化规律的追索,未免留下一些遗憾。

其实,戏曲艺术乃是对各类伎艺高度融合的产物。这一融合,又非一蹴而就,而是在漫长的历史进程中逐渐完成的。南宋戏文的产生,标志着戏曲的成熟。而我们研究戏曲史的发展,不能仅关注成熟状态的戏曲样式,还应该对那些支撑戏曲艺术这棵参天大树的根节枢机做全方位的观照。人称,文学作品“不是一件简单的东西,而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体”^①。作为艺术作品的戏曲,更当作如是观。站在哲学的角度来看,世上任何事物,都是矛盾、对立的统一体,“都有它的特殊的否定方式,经过这样的否定,它同时就获得发展”^②。构成戏曲艺术的诸多艺术因子,正是在长

① [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,三联书店,1984年,第16页。

② [德]恩格斯:《反杜林论》,《马克思恩格斯选集》第三卷,人民出版社,1972年,第182页。

期的不同层面的接受群体的检验中,不断否定自身,调整发展路向,拓展生长途径,于转换、消歇或变异中求得再生的。

我们在探讨戏曲发展时,较多关注的是社会的外部条件,而对伎艺由稚拙走向成熟的内在思路却缺少梳理。尤其是各种伎艺在实现自身完善过程中的内在驱动力,是借助何种机缘,与来自社会层面的接受群体之舆论导向、兴趣诱引、心理承受诸方面的压力产生碰撞、冲突,逐渐形成无形的合力,激使伎艺在不同的社会条件下实现不同程度的整合,最终形成戏曲这一艺术形式,是值得我们深入思考的重要环节。

我们知道,表演伎艺,不同于诗文写作。诗文写作一般是在一个很私密的环境下完成的,带有很强的个人化色彩。在古代,诗、文作品虽然也可能呈送别人阅读,求得别人的品鉴,但更多地是用来抒写自我之情感,借以自慰、自娱。而伎艺表演则不同,它的接受对象是来自不同层面的社会大众,在其萌芽状态便呈现出开放的态势。说它开放,首先是生存空间的开放。无论是摹拟生产活动的原生态表演,还是用于祭祀神灵、祖先的宗教仪式展示,或是基于生存需求、心理期待而自然生发的大型娱乐活动,伎艺表演所面对的都是社会群体,都是在一个十分开放的场合下进行的,时刻要接受来自方方面面的或褒或贬的评议。褒贬不一的社会舆论,会给伎艺表演带来无形的影响,且左右着它的发展方向、形态的异变。其次是发展路向的开放。时代不同,风俗习惯各异,人们的欣赏情趣也随之发生变化,艺术不可能“存在于真空之中,而必须与生活保持永不间断的联系”^①。作为直观性很强的伎艺,也必须因时、因地、因人而变。在“变”中求生存、求发展。所谓“功业见乎变”“通其变,使民不倦”“穷则思变,变则通,通则久”^②,讲的就是这个道理。再精美的伎艺,人们看得多了,总是会产生审美疲劳乃至厌倦心理。不变,就会走向自我消亡之路;变,才能丰富并完善自身,进而争得发展空间。就伎艺的表演形式而言,其最初样态即是开放的,既追求自身的完美,也不排斥其他伎艺的加盟。

在我国,“舞”与“歌”在初始阶段的伴生而出,就很能说明问题。后来,随着社会生活的丰富,叙事功能的提升,纪实性的歌舞不断出现于人们的视野。汉魏以降,官方时而举行大型的伎艺公演,以至三百里内人们都来观看,这为各类伎艺的整合提供了条件,加之异域伎艺的输入,使杂技、武术等伎艺不断对歌舞有所渗透,加快了由单个伎艺向综合表演迈进的步伐,从而出现

① [美]约翰·马丁:《生命的律动——舞蹈概论》,欧建平译,文化艺术出版社,1994年,第19页。

② 《周易正义·系辞下》,《十三经注疏》上册,中华书局,1980年,第86页。

歌舞戏、滑稽戏诸表演形式,越发体现出戏曲萌芽状态的伎艺对相邻伎艺的吸纳、融合功能。可以说,是接受群体的欣赏情趣,逐渐催生了戏曲这一综合艺术的成熟。

从另一方面来看,伎艺自身,也内蕴着一种发展的张力。它在时代风尚的变换、迁徙中,不断调整、移位、变异,使自身的律动与风尚合拍,以适应外在条件的变化,就很是说明问题。当然,艺术的这一内驱力与艺人的创作心理、外部的演出条件,有着复杂的内在联系。

据史载,汉时的平乐观、隋代的芳华苑积翠池、唐朝时东都洛阳的五凤楼等处,均举行过大型的伎艺表演,动辄调发伎优数百前来献艺,调动成千上万的民众参与。然而,此时期的大型伎艺表演并非常态演出,而是由王公贵族直接操控的一种应景行为,有的艺人前来演出,可能是迫于官府的重压,不得已而为之。二是多种伎艺演出于同一场合,尽管有助于各种伎艺之间的相互摹拟、吸纳,但因是偶尔为之,匆匆而来,匆匆而去,甚至还没来得及品味对方的高妙之处,演出即草草收场,彼此之间的冲击力不是很强。三是所演伎艺为官府掌控,何者能演,何者不可演,须由话语权持有者说了算,所演伎艺,是否是其拿手好戏,还在不可知之中,其影响力自然会减弱。四是各类伎艺只是作为点缀升平的物件摆设,各演出团体间,或可有竞争,但往往为官府所左右,并不是伎艺发展的自然竞争状态,难以形成有序的自身律动。

何以到了宋、金,因缘凑泊,促成了各类伎艺的整合,使其在吸纳、融会相邻艺术方面的潜能发挥到近乎极致?首先应是随着城市人口的增加和都市经济的发展,各类表演伎艺、说唱艺术纷纷登场,以适应社会群体对文化的需求。这是众所周知的重要因素之一。其次,此时的伎艺有了真正属于自己的发展空间,摆脱了作为摆设仅供贵族阶层人物把玩的尴尬身份,与日常所需杂物百货一样,跻身于供市井百姓消费的行列,逐渐走向文化市场。不过,这是一种与市井文化相适应的文化或精神层面的消费。当然,它不仅早就淡出“宗教和巫术”的“实际功能”,也从有权有钱者的高墙深院飞跃而出,寻找到最适宜自己生存的发展空间。鲁迅在《中国小说的历史的变迁》一文中,将宋人话本称作“平民底小说”,并说:“这类作品,不但体裁不同,文章上也起了改革,用的是白话,所以实在是小说史上的一大变迁。”^①我们不妨可以说,宋代伎艺的世俗化、市场化、平民化,也是中国表演艺术史上的一次革命。再次,就文化消费市场层面而言,城市人口流动量大,接受群体变动不居,演出场地时而变换,与之对应的是,对所表演伎艺的信息含量、手段技巧、选取角

① 鲁迅:《鲁迅学术论著》,吴俊编校,浙江人民出版社,1998年,第228页。

度、内容趋向以及对视觉、感官的冲击力等,也提出了更高的要求。处在这样一个多种伎艺成年累月同时演出于大小不一的各类勾栏瓦舍的生存空间,观众的多少、场上气氛的热烈与否,以及与其他伎艺相比在哪些方面有些逊色。如此等等,都不能不引起表演者的认真思考。特定的处境,造成了各伎艺之间比拼、竞争的情势,外在的压力激发了伎艺内在驱动力的强化,促使其由单调的独立伎艺表演走向多类伎艺的整合,以寻觅新的发展出路。还有,作为伎艺制作、表演者,在创作过程中,由萌生念头,到设计表演手段、组合传播符号,是一个复杂、开放的动态过程,可能要面临许多变量。场上的演出实践、接受者的认可度,无疑是变量的重要内容。“艺术家在创造过程中的实践活动,制约着他们的意识和心理过程;而一定的意识、心理过程又成了完成这些活动的条件。”^①而有所创造,是满足人的内在心理,释放个人潜能、实现自身价值的重要途径。艺人所编创的伎艺演出于场上,且得到许多观赏者的喜爱,无疑是对其内在心理的最大安慰。反之,倘若演出不成功,为接受群体普遍冷落,对其内心的伤害自不待言。所以,创作者“内部机构的社会价值的高低,还要从社会需要的角度去进行评价”^②。在某种意义上,“外在的要求是主体对环境的反应,对他人的命令的反应”^③。艺人既以伎艺表演为谋生手段,演出效果不佳,不仅直接影响到他们的生活质量,甚至会切断其衣食之源,更为严重的是,还会大大刺伤伎艺创编、表演者的自尊。倘若说,少吃一顿饭还能俟机会找补,那么,心灵深处的创伤则是难以熨平的。处在演出市场竞争激烈的严峻形势下,作为行为实施者的艺人,必然会根据文化消费市场的需求,及时调节本伎艺的发展思路,拓宽表演途径,对传统伎艺有所取舍,主动吸纳、融会其他伎艺的元素,给伎艺的成长注入不断再生的活力,进而使伎艺巧妙整合,则是意料中之事。

因此,戏曲生成史的研究,从一定意义上说,乃是对戏曲的发展与形成做空间的、立体的、多方位的研究,而“只有这个空间方位才能提供一系列充满活力的综合信息,来确认或否定各种事实发生的可能性、合理性以及运行轨迹”^④。戏曲之生成,既是一个“不断再生与重复的相当稳定的立体的存在”^⑤,又是一个在连续的发展、变化中运作的动态产物。考察其运动轨迹,就应该还原它本来的生存环境、所处区位、流播场域。我们知道,作为独立存在的某种伎艺,它不是孤立的、个别属性的简单拼合,而是其中潜存着一个完

① 刘烜:《文艺创造心理学》,吉林教育出版社,1992年,第28页。

② 同上书,第184页。

③ 同上。

④ 朱希祥:《当代文化的哲学阐释》,华东师范大学出版社,2006年,第138页。

⑤ 同上书,第139页。

整的系统。此系统与彼系统又时而发生着纷繁复杂的各种联系,表演者也不是“互不相干的个体的集合,而是有着联系的个体间的一组关系”^①。如此一来,“个体和他的环境构成了心理场,与此同时,团体和团体的情境构成了社会场,或社会心理场”^②。由此而言,“作为团体它不是由各个个体的特征所决定的,而是取决于团体成员相互依存的内在关系”^③,也就是说,“个体的行为取决于团体内各个区域间的相互关系和压力,团体的行为也由团体场中各个部分之间的相互关系和压力所决定”^④。由始作俑者、观赏者、表演者、演出组织者所组成的无形的共同体以及他们所生活的特定历史时段的社会心理场域,对表演水平的提升、手段的凝练、伎艺的融合,都会起到相应的作用。所以,我们考察伎艺的生成,就应当关注伎艺“生态系统相互依存的特性”^⑤,将其生成过程中的各种表演“放在一个生命的动态网络中来看”^⑥,才能厘清其间纵横交织的复杂关系。只有如此,才能对此做出较为合乎客观实际的学术判断。本书以先秦至南宋为研究时限,论域内的早期戏曲,严格来说,多是孕育戏曲产生的一个个独立艺术样式,尚算不上完整意义上的戏曲形式。但探流必须溯源,只有如此,始能知其来龙去脉。失去了对戏曲生成各环节中一个个艺术细胞成长、融合状况的多维审视,就难以准确勾画戏曲发展的脉络。

基于以上的想法,笔者穷数年之力,撰著《中国早期戏曲生成史论》一书,拟在戏曲的生成研究方面,留下一点自己探索的痕迹。在具体的思路与方法上,主要遵循以下三点:

一、多重证据互证法与人类学立场。通过引入插图这一特殊的符号系统,图文互证,为戏曲生成的研究提供一个特殊旁证。戏曲生成之研究,之所以问津者寥寥,重要原因之一即是文献资料匮乏。笔者除尽量扩大研究视野,搜寻相关文字史料外,还充分利用所在地区的汉文化资源之优势,搜集表现各类伎艺的汉画像石(砖)拓片,关注乡野尚得以延续的各类“民俗事象”,搜访民间秦汉伎艺表演(如击壤、跳丸等)之活态遗存。

二、大文化史观与民族学立场。站在华夏文化的立场,深刻认识各民族伎艺间的“袭”与“变”。从根本上说,由歌舞戏、滑稽戏(不成熟)到戏曲(成熟)的转变,是艺术内部诸因子孕育变化的结果。换言之,中国戏曲的生成,

① 金元浦主编:《当代文艺心理学》,第278页。

② 同上。

③ 同上书,第278页。

④ 同上书,第279页。

⑤ [美]霍尔姆斯·罗尔斯顿Ⅲ:《哲学走向荒野》,吉林人民出版社,2000年,第87页。

⑥ 同上。

在很大程度上说,是内在发展张力与多元文化因子碰撞、交汇以及接受群体欣赏情趣引领、培植的产物。同时,不同的演出场所,也会制约各种伎艺表演格局与互为渗透之态势的形成,乃至一定程度地作用于戏曲生成之进程。而且,各类伎艺时常是在跳荡、多变的状态下,整合、转换、传承与发展的。“袭”中有“变”,“变”中见“异”,是其基本特点。也就是说,戏曲的生成,就是不间断的“加减法”,删汰旧的内容,吸纳新的营养,在变异中实现转化,在转化中求得发展,始终保持着艺术的活力与蓬勃向上的态势。

三、大戏曲史观与发生学立场。变平面的、静态的戏曲史为立体的、动态的戏曲史。戏曲生成的过程,如同场上的伎艺搬演一样,是一个充满活力的动态发展过程。不同的艺术形态,展示于同一平台,相互间的竞技与较量势不可免。研究者若只着眼于孤立的、“纯粹”的戏曲,就难以窥知其生成的真实面貌。通过引入大戏曲史观,搭建由多种文化元素构成的多维立体网络,在此框架中,找寻戏曲生成所遵循的内在发展理路。对曾经影响其生成的各类伎艺,一是放在不同类型的传播场域中予以考察,尽量还原其生存的本然状态,省察雅、俗文化的冲撞与互渗,进而捕捉多种伎艺间相互擦撞与浸染的种种痕迹;二是将相关伎艺置于动态的戏曲发展链条以及文化传统的递嬗中做多层面审视,探索各类艺术符号的对接与转换、融会与新变,从而评估其在戏曲生成史上的意义与价值。

在此基础上,以戏曲史发展脉络之描述为经,以戏曲生成现象之破译为纬,以戏曲传播流程中转换机制的解构为切入点,力图还原相对完整、真实的历史语境,较为全面地考察戏曲生成外在因素与内在机理之间的固有张力。在叙述构架上,厘为九章,以四大板块分而论之:

一为“混沌期”(第一章),主要论述“先秦—秦汉伎艺的生成及流播”。

本板块综合运用既有文献及田野调查所得,从不同的角度梳理早期伎艺在生长、发展过程中,所经历的由混沌到清晰、由晦杂到严整的蜕变轨迹,以及从不自觉模仿到自觉表演,从下意识行为冲动到理性原则支配下的艺术表现的转化机理,并对早期歌舞的实用功能、纪实意义的文化底蕴做深入探讨。“任何一种艺术样式,对现实中种种物象无论如何摹仿,都难以成就自身,更形成不了艺术品类中的‘这一个’。只有当它脱离了本体意义,而上升为具有某种文化品格的精神层面上的特定符号之时,才能实现自身内在机制的转换,即由单纯的摹拟而提升为一种或歌或舞或歌舞交融的独立艺术。”同时,还参照岩画、古乐器、汉画像石(砖)等实物或图片,就伎艺表演中,对原有传播符号的改造、加工、包装以及嫁接与组合做深入讨论。戏曲艺术的生成,绝不可能是单一、孤立的平面图式,因此本书格外注重厘清诸艺术门类

之间相互连接、相互交织、相互影响的复杂关系,力图在多维空间里抽绎出问题的实质。

二为“演进期”(第二—三章),主要探讨“魏晋—隋唐伎艺的生成及演出”。

此一历史时段较为特殊,迭起的社会动荡与百姓无数次的流宕、迁徙,加快了各民族间政治、经济、文化、习俗的碰撞与交流,也使得西域及世界各地的文化、艺术不断对中原地区的固有艺术样式进行不同层面的浸染和渗透。而中原地区的艺术,也以开放的态势,如海绵吸水般大量吸纳、融合外来伎艺,共同促成了此一时段伎艺的兴盛与繁荣,大大冲击了“声音之道,与政通矣”^①之类音乐伦理化的观念。其时,作为庙堂之乐的“雅乐”,受到了前所未有的挑战。北魏之后各朝之乐舞、伎艺,便更多吸纳了“四夷”及域外伎艺的艺术成分。来自邻国、异域不同风格的表演伎艺,拉动并促进了内地艺术的发展,始呈现出百戏竞胜的局面。《旧唐书·音乐志二》云:“作先王乐者,贵能包而用之;纳四夷之乐者,美德广之所及也。”^②“包而用之”“美德广之”,恰是对当时乐舞发展特征的准确表述。在这一背景下,歌舞之类伎艺实现了三个层面的转向:一是在艺术表现上,对歌舞声情的理性认识有所深化,注意到音调高下缓急与声情表达的相应关系以及不同地域间歌曲演唱风格的差异;二是在艺术功能上,歌舞表演的功能逐渐由对帝王将相的歌功颂德向表现身边细事转化。歌舞素材的现实生活化,拉近了与普通大众的距离;三是在艺术发展上,将竞争引入伎艺表演,为各类艺术的发展注入了活力。尤其是各种类型的歌舞戏、参军戏,在发展过程中,不断调整演出格局,突破固有模式,吸纳新的艺术因子,兼容“俳”“优”之所长,为宋杂剧的生成奠定了坚实的基础。

三为“融合期”(第四—七章),涉及内容又分两大子板块:一为北宋杂剧,一为辽金戏剧。

北宋杂剧,是以歌舞、诸宫调、缠达、唱赚、嘌唱、说话、傀儡戏、皮影戏、参军戏等诸类表演伎艺为依托发展起来的一项新的表演艺术。这部分除对宋代伎艺的基本形态进行归纳、整理外,还从“宫廷搬演”与“市井演出”两个层面,全面论述了宋杂剧的生成环境以及所面临的挑战。笔者认为,宋杂剧是在与其他当时颇为流行的诸多伎艺同一场地表演的过程中,有意识地吸收各种艺术营养以成就自身的。如大曲的组曲表演故事,舞曲的角色派定以及伶人的代故事中人物登场,皮影戏、木偶戏之类伎艺表演的半叙述、半代言,诸

① 《礼记·乐记》,《十三经注疏》下册,第1527页。

② 《二十五史》第五册,上海古籍出版社、上海书店,1986年,第3613页。

宫调的联套方法,说话中的人物对话及情节结撰,杂技、幻术的表演技巧,参军戏的滑稽诙谐,舞蹈的身段手法,歌曲的婉转煽情,如此等等,都或多或少地影响到宋杂剧表演艺术的生成。尤其值得注意的是,宋杂剧曾演出于宫廷的不少场合,尽管在整套伎艺表演中所占份额较少,生存环境比较尴尬,但毕竟登上大雅之堂,在歌舞之类雅乐表演中夺得一席之地。由各种伎艺的捆绑式演出,到为杂剧留出一定时段,令其作为一个独立的艺术样式单独展演。这一演出形式、格局的变化,不仅为杂剧表演提供了才艺比拼的平台,激活了该艺术自身的内在潜质,还为日后的进一步发展、完善拓展了空间。

此部分还沿袭前辈学者“即剧寻剧、借剧证剧”的思路,于南戏作品中钩稽出宋杂剧《赖房钱》《双打毬》《领三教》《请客》《三哮文字儿》《文武问命》之遗存。并博采史书、笔记等文献资料,考索《闹伍佰伊州》《裴少俊伊州》《霸王中和乐》《扯槛儿贺皇恩》《错取薄媚》《传神薄媚》《秀才下酸搯》《闹夹棒爨》《催妆贺皇恩》《孤夺旦六么》《羹汤六么》《五柳菊花新》《骆驼熙州》《讳药孤》《恼子爨》《醉青楼爨》《调笑驴儿》《领三教》《三教闹著棋》诸剧本事之所在。

另外,笔者结合相关史料或研究成果,在论述宋杂剧表演的艺术特征、价值追求的同时,对宋杂剧研究中的焦点问题,也从不同层面予以剖析,提出了自己的见解。如:

1. “官本杂剧段数”所配大曲、法曲、诸宫调、词调等乐曲,有的可能是由剧中脚色所演唱,但未必尽然,也有的可能是背景音乐,不一定都施之于场上人物。或由相当于竹竿子的引戏演唱,近似于“局外指点”,亦即站在第三者的角度,用演唱的方式,穿插交代情节的来龙去脉,或引出剧中人物。

2. 所谓“官本”,不少论者理解为官府藏本或“官乐”。当然,“官”,有官府之意,但又不尽然。《汉书·盖宽饶传》曾引韩氏《易传》言:“五帝官天下,三王家天下,家以传子,官以传贤。”^①此处之“官”,乃“公”之意。后引申为通行。跳出“官府所藏”这一框架,再来认识宋杂剧,就可发现,《武林旧事》所存二百八十种杂剧段数中,并非皆为官府审定本,既有演出于内廷者,又有市井伶人演出之剧目,后者也不在少数。

3. 所谓杂剧段数,多是指或“艳段”,或“杂扮”的局部而言,即为分别指称用于不同位置搬演的杂剧段子,而并非指整场之杂剧演出。杂剧段数中不“扮演完整的人物故事”,甚至根本不扮演故事者不乏其例。

4. 《梦粱录》所指称的故事,有的可能具有一定的故事情节,有的则“与

^① 《二十五史》第一册,第665页。

有一定长度的情节和矛盾冲突的故事概念不同”^①。在古代汉语中,故事含有旧事、掌故、成例等意。故事,有的是指曾经发生过的某些事。有些段落没有故事情节并不奇怪,因为它仅是正杂剧演出的铺垫或陪衬。或以歌舞形式出现,或纯粹是戏谑打调。

辽金戏剧是中国古代戏曲发展中的一个关键环节。有的论者在研究辽金戏剧时,将它独立于宋代戏剧发展链条之外,笔者以为不妥。辽金戏剧的演出形态、价值指向、艺术追求皆与宋杂剧风格相近,且早期南戏作品中,尚有金院本之遗存。所以,本书将对辽金戏剧的研究放诸南、北宋之间,并认为,此一时段的戏曲艺术因时、因地而变,其发展态势大致体现在以下五个方面:一是辽金戏剧继承了隋、唐以来滑稽戏的传统,在“逗趣”“谐谑”上做文章,运用具有强烈动感的舞台画面,凸显生活中的矛盾、冲突,以少数伶人撑起大场面;二是侧重于从社会底层生活中采撷素材,将市井村坊细事入戏,场上所演贴近百姓生活,尤其是城市市民生活,为院本的演出争得了观众,拓展了该项艺术的发展空间;三是巧妙地运用民间口语、俗语、谚语、成语入戏,充分发挥语言对接受群体内在情感的唤起功能,以实现传播主体与受众群体的双向互动,扩大了院本在民间的影响力,为向元代杂剧的顺利过渡提供了条件;四是金院本虽为趋于成熟的戏曲样式,但如同传统的滑稽戏一样,基本是以演事为主的,与宋杂剧相比,“歌”的功能在某些方面很可能被不同程度地淡化;五是金院本在走向艺术市场的过程中,为适应市井欣赏群体的审美需求,不断调整发展策略,吸纳相邻伎艺之优长,逐渐实现自身完善。

笔者还对金院本的著录,提出了自己的看法。主要观点如下:

1. 陶南村《辍耕录》中所收院本名目,未必皆具备相对完整的情节,也未必皆为由人物扮演故事,当有相当的杂耍、游戏以及近似于古代俳之表演伎艺的语言类节目。

2. 在“打略拴搐”这一大类中,几乎所有剧目都应属于和当今相声、鼓词、快板书相仿佛的语言类节目。哪怕是有人名出现,也不可能去敷演一个情节复杂的剧目。

3. “赌扑名”“官职名”“飞禽名”“花名”等以“名”缀于后的各种剧目,重在演述“物”,而以“家门”名义出现的剧目,所演述则重在各类人。所演述的不管是“人”还是“物”,都倾向于侧面表述,演述大略,而不是事件进程的逐一展示、搬演。

4. “和曲院本”中的“和曲”一词,王国维、郑振铎、李啸仓、胡忌诸学者

① 刘晓明:《南戏缘起新论》,《南戏国际学术研讨会论文集》,中华书局,2001年,第39页。

均做过诠释,或释作“合曲”“和曲而唱”“和唱”^①,或析为“平和吉祥”^②,似均难以令人满意。本书认为,所谓“和”,或有“混合”“混杂”之意,《汉语大字典》即有此义项。意谓非用一种曲调演唱,用法近似“诸杂大小院本”“诸杂院爨”“诸杂砌”中的“诸杂”之含义。

5. 无论是“冲撞引首”,还是“打略拴搐”,都很难称得上独立意义的戏曲。在演出时,很可能是或用于前(类似于宋话本的“入话”或“头回”),或置于后(相当于宋杂剧的“纽元子”),而“诸杂砌”,则当是剧中穿插表演以弥补剧情不足的“小玩意”。

笔者还于金人王寂《戏题卧榻围屏四幅》诗四首中,发现了根据大曲所叙故事而绘成彩色图画记载,并由用曲习惯推测,其近似于《武林旧事》所载“官本杂剧段数”。这四支用大曲演唱的故事,很可能是因其流播甚广,故为画师染为丹青。用大曲演唱故事,符合宋、金杂剧表演之规制,为宋、金戏剧的进一步深入研究开拓了空间。

此部分承宋杂剧遗存考证思路之余绪,于南戏剧目中寻得金院本遗存三种,即《邦老家门》《说古棒》《合房酸》。继而博采众书,考索《蔡消闲》《蔡奴儿》《贺方回》《佛印烧猪》《打虎艳》《千字文》《王子端卷帘记》《拂袖便去》《入桃园》《扯休书》《赖布衫爨》《鞭敲金钹》《蓑衣百家诗》《问前程》《击梧桐》《喷水朝僧》《朕闻上古》《大烧饼》诸金院本本事。

四为“成长期”(第八—九章),主要论及南戏的生成。

在此板块中,更多从地域文化着眼,考虑的是浙东一带的文化指向与南戏外在特征、思想形态形成的关系问题。如温州移民的骤增、人口结构的裂变,带来宗教信仰的多元化、祭祀形式的多样化、表演内容的丰富化,促进了南戏对多种歌舞、伎艺的融合。南戏中悲欢离合、家庭伦常诸题材作品的内容趋向,亦与温州一代百姓经商者居多,亲人间离多聚少、变故时起这一生存现状有关。至于“变泰发迹”剧的产生,则反映出普通百姓急切改变困顿现状的潜在心理,以及商人投机取巧、希图一朝暴富的独有心态。本书还就盐茶转输、贸迁货运与伎艺流播的关系做了较为深入的探讨,认为密集的水上交通,为经济上的互通有无、信息的快速传递,提供了坚实有力的支撑。过往船只频频停泊之处,既成了商贸活动聚散地,又是来自四面八方各种信息的密集点及流播处。在这里,人们于生活消费、货物交易的同时,也在传递着与人生遭际相关的感兴趣的话题,或借助各种方式,排遣历经风波之险后的惊悸、焦灼与不安。伎艺的传播与融合,也往往借水行舟,完成于这一货物转输

① 胡忌:《宋金杂剧考(订补本)》,中华书局,2008年,第162页。

② 薛瑞兆:《宋金戏剧史稿》,三联书店,2005年,第186页。