

中国古代戏剧形态研究

黄天骢 康侯成 主编

河南人民出版社

中国古代戏剧形态研究

黄天骥 康保成 主编

河南人民出版社

主 编 黄天骥 康保成

作 者 (按姓氏笔画为序):

刘晓明 任广世 李 静 李连生

宋俊华 欧阳江琳 倪彩霞 黄天骥

康保成 戚世隼

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏剧形态研究/黄天骥,康保成著. - 郑州:
河南人民出版社,2009.1

ISBN 978 - 7 - 215 - 06395 - 2

I. 中… II. ①黄…②康… III. 古代戏曲 - 研究 - 中国
IV. J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 039679 号

河南人民出版社出版发行

(地址:郑州市经五路 66 号 邮政编码:450002 电话:65723341)

新华书店经销 河南省瑞光印务股份有限公司印刷

开本 890 毫米×1240 毫米 1/16 印张 44

字数 840 千字 印数 1 - 3000 册

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

定价:186.00 元

绪 论



后戏剧时代的古代戏剧形态研究

在我国,以戏剧为代表的舞台艺术,伴随着中外流行歌曲、影视艺术、动漫艺术、网络艺术的迅速扩张,无可挽回地走向衰落,这是一个不争的事实。连舞台小品和票友清唱,这些前戏剧或泛戏剧形态,也在挤压着曾经无比辉煌的以京剧为代表的民族戏剧和西方舶来品话剧、歌剧、舞剧的生存空间。我们把这样的时代,称作后戏剧时代。

在今天这个后戏剧时代,研究古代戏剧形态有什么意义以及如何进行研究呢?

—

后戏剧时代是与戏剧时代相对而言的,二者之间的联系在于戏剧的本质——角色扮演。我们认为,在当前人类审美与娱乐活动中占有重要地位的电影和电视剧(主要指故事片)等,虽然各自具有自己的艺术特性及存在方式,但其核心依然是演员扮演故事,因而都属于广义的戏剧范畴。在影视艺术中,吸引观众眼球的主要是演员和演技,而演员都称自己是在“演戏”,就是明证。今天,研究古代戏剧形态,其目的首先在于,用我们自己的戏剧观念和详尽的文献、文物与田野调查资料,尽可能客观地还原我国演剧的历史,这是学术研究中“求真”的宗旨所赋予我们的使命。其次,在此基础上,充分认识戏剧时代与后戏剧时代的本质联系,有助于正确描述和全面认识后戏剧时代的“戏剧危机”,从而催生适应观众需求的新的戏剧形态。

所谓“形态”(shape),就是形式、形状、状态的意思。在我国,以往相当长的一段时间里,形式、形态被看成是外在的、外部的、无关紧要的东西,它只为内容服务。而我们认为,艺术本身,关键在于形式、形态。

以往对内容与形式的理解有偏颇。对一个剧本,例如《西厢记》,人们往往会把它分成内容和形式两部分:它写了一个反封建的爱情故事——是内容;它运用了多种抒情和叙事方式——是形式。且不说,这里将剧本与场上演出的密切关系忽略了,而仅仅从剧本本身看,这种分析也不够严谨,因为故事的叙事方式也是形式。这样一来,“内容”只剩下了“反封建”——一个完全可以脱离

艺术而存在的干巴巴的意识形态躯壳。其实,从根本上说,内容是人类喜、怒、哀、乐的各种情感,而形式,则是情感宣泄的方式。譬如一个人因失去亲人而悲痛欲绝,他可以选择大哭一场,也可以写一首诗或者一个剧本。在这里,失去亲人的悲痛情感是内容,而大哭、诗、剧本则是形式。所以,文学或艺术,本身只有依存于形式、形态,才能存在。建筑、绘画、雕塑、音乐、戏剧,依存于形式;诗歌、小说、散文、剧本,也都是依存于形式。只有形式、形态,才能区分艺术与非艺术,也才能在各种不同的艺术样式中分出彼此。恩斯特·卡西尔说得好:“在艺术中我们是生活在纯粹形式的王国中,而不是生活在对感性对象的分析解剖或对它们的效果进行研究的王国中。”^①质言之,对于戏剧来说,只有对形式、形态的研究才是对她本身的研究。

在古代戏剧形态研究方面,曾经产生过丰硕的成果。20世纪初,王国维的《宋元戏曲史》初步考证了从上古巫、优到宋元戏曲间我国戏剧形态的发展、演变情况,他还提出“代言体”、“以歌舞演故事”等概念,在中国戏剧史领域建立了以形态研究为主干的优良传统。20世纪30年代冯沅君的《古优解》、《古优解补正》,将中国的优与西方古代的 FOU 相对比,揭示了优的起源、伎艺特征及其影响,见解新颖而深刻。周贻白的戏剧史著作,对戏剧形态的研究也占有较大篇幅。20世纪50年代,董每戡的《说剧》,对戏剧史上诸如傀儡戏、踏谣娘、女演员、丑角、杂剧、剧本体制、昆曲、科介等问题一一辨析,研究的问题更具体,运用的资料也更翔实。任半塘的《唐戏弄》和胡忌的《宋金杂剧考》,是两部有价值的断代的戏剧形态史著作。孙楷第的《傀儡戏考原》以及他对古代戏剧术语“折”、“出”、古剧角色“捷讥”的研究等,也都颇具分量。20世纪80年代初,钱南扬的《戏文概论》在南戏形态的研究上取得重大进展。张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》,继承了以往戏剧史著作的传统,从戏剧的文本体制到演出特点都进行了全景式的总结概括。

海外汉学家中,日本同行的成果令人瞩目。20世纪30年代青木正儿的《中国近世戏曲史》,在王国维之后,重点考查了元代以后的戏剧形态。不久前田仲一成的《中国演剧史》,则是将戏剧与宗教祭祀结合研究中国戏剧形态的典范之作。

即使如此,古代戏剧形态领域依然存在着广阔的研究空间。首先,20世纪50年代以来学术研究的意识形态化,不仅使大陆学术界一度中断了形式、形态的研究,也使巫术之类带有宗教色彩的领域成为禁区。“一切文学艺术起源于劳动”的论断,实际上以“一家”否定了“百家”。直到80年代,这一局面方告结束。其次,戏剧史研究中的案头化倾向由来已久,而且迟迟得不到纠正。在不少人看来,剧本即等同于戏剧。于是,本应居于中心地位的演出形态被一再忽视。因而,当我们用自己的学术理念重新审视戏剧史时,便发现许多难解之谜需要深入钻研。如果说我国古代戏剧的研究正在酝酿着重大突破的话,那一定是在戏剧形态的研究方面。甚至可以预言,在21世纪,古代戏剧形态研究必将成为新的学术潮流。

与以往相比,当代社会科学各学科之间既高度分化又高度综合。一方面学科愈来愈多,分工愈来愈细,研究愈来愈深入;另一方面各学科间的联系愈来愈密切,愈来愈朝“跨学科”方向发展。在这样的学术背景下,我们有条件把戏剧形态的研究做得更细致、更准确、更科学、更全面,从而更接近事物的真相。即使戏剧的黄金时代已经过去,但研究她的形态史,研究古代戏剧中的脚色来源、演出场所、音乐唱腔、服饰化装以及杂剧传奇等不同剧种的表演形态及其相互关系,并进而研究前戏剧形态、戏剧形态与后戏剧形态的联系与区别,无疑会给人类精神宝库中增添最有价值的一个亮

^① 恩斯特·卡西尔:《人论》,中译本,上海译文出版社1985年版,第183页。

点,也为后戏剧时代中国戏剧的发展提供一个可以参照的支撑点。这就是我们在后戏剧时代致力于古代戏剧形态研究的意义所在。

二

20世纪以来,人类渐渐从戏剧时代走向“反戏剧”、“后戏剧”时代。除了本文开头提到的舞台剧的衰落之外,在西方,以往被视为不可或缺的戏剧中的故事情节、人物对白、性格特征、矛盾冲突等,统统被淡化或被异化。甚至剧本、剧作家都成了可有可无的东西。斯坦尼斯拉夫斯基率先登场,布莱希特、梅耶荷德、奥尼尔、贝克特、阿尔托、格洛托夫斯基、谢克纳等先后踵继,他们主要不是以剧作家而是以戏剧导演的身份被载入世界文化史册。他们处心积虑地进行一系列试验,先后倡导过荒诞戏剧、残酷戏剧、质朴戏剧、环境戏剧等。后戏剧时代戏剧形态与戏剧观念的多元化,往往使人们产生困惑:究竟什么是戏剧性?什么是戏剧区别于其他艺术样式的本质特征?

古希腊把戏剧归于诗的范畴,亚里士多德把戏剧问题放到《诗学》中论述。这一传统被欧美学者所继承,黑格尔将艺术划分为五类,即建筑、雕塑、绘画、音乐与诗,戏剧依然被划归到诗中。直到苏珊·朗格,也还是一再重复着这个既陈旧而又不无缺憾的命义。无独有偶,我国古代的学者也往往把戏曲看成是诗与词的变体,从而一度将戏剧混同于诗一类的韵文文体。尽管中西方戏剧理论分别建立在各自的文化土壤之上,但却出现如此相似,实在耐人寻味。

不过,值得指出的是,无论亚翁抑或黑氏,实际上都注意到了戏剧具有区别于诗(文学)的特殊性。这从亚翁对悲剧所下的著名定义,即“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”^①中,可以看得很清楚。黑格尔则更明确地指出了戏剧的“特殊定性”,例如:时间、动作、地点的整一性(即通常所说的“三一律”),对话的大量使用,与观众的互动关系,戏剧冲突的重要作用等,他还说:在戏剧中,“运用舞台场面,音乐和舞蹈这一切手段的戏剧表演,这些手段已离开诗的语言而独立。”^②苏珊·朗格则强调:“从本质上讲,戏剧就是一首可以上演的诗”,“戏剧中的人物纯粹扮演着代理人的角色”。^③我国的著名戏剧理论家李渔提出:“填词之设,专为登场”,他强调作家要为剧中人代言:“我欲作人间才子,即为杜甫、李白之后身;我欲娶绝代佳人,即作王嫱、西施之元配。”“欲代此一人立言,先宜代此一人立心。”“说一人肖一人,勿使雷同,弗使浮泛。”^④受这一主张影响,王国维总结戏剧文体为“代言体”,并进而提出:“必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。”^⑤

毫无疑问,戏剧由于兼备诗(文学)、音乐、绘画、雕塑、建筑以及舞蹈等多种艺术成分而被称作“综合艺术”,她完全有理由也有必要从文学中独立出来另立门户。那么,什么是戏剧的本质?戏剧之所以成为戏剧的关键何在?显然,“综合艺术”的说法并不能解决这一问题,因为戏剧并非上

① 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第63页。

② 黑格尔:《美学》第三卷下,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第270页。

③ 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第363、355页。

④ 李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第73、54页。

⑤ 王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏剧论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第29页。(本文引王国维语出处均同,以下不再出注。)

述诸种艺术元素的简单相加,况且,后来诞生的影视艺术比戏剧更加“综合”。后世学者,从亚里士多德的悲剧定义中总结出“模仿说”或“行动说”。然而,音乐是声音的模仿,舞蹈是行动的模仿,如果说戏剧的本质是模仿,那么她与音乐和舞蹈有什么区别?不错,在戏剧中,动作比语言更重要,但与动作更加密切的艺术样式则是舞蹈。

波兰著名导演格洛托夫斯基提出:“戏剧是什么?戏剧的特质是什么?戏剧能办得到,而电影和电视所不能办到的是什么?”他在进行了一系列试验后回答道:“没有化妆,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。”他指出:戏剧中不能缺少的是演员和观众的“活生生”的交流关系。^①然而,格氏或许不会想到,在我国,以相声为代表的曲艺艺术更不能缺少演员和观众“活生生”的双向交流,而相声不是戏剧。

所以,戏剧的本质只能是角色扮演。换言之,角色扮演是戏剧区别于其他艺术品种的唯一本质特征。众所周知,古希腊戏剧源于祭祀酒神时的合唱队。在叙述希腊神话故事的时候,合唱队的领队离开大家站在队伍的面前,与队员们对话,这时他已变成了一个戏剧演员。正如美国戏剧理论家艾·威尔逊所说:“当一个人扮演另一个人,当他在观众面前表演时,便产生了希腊戏剧。”^②我国西汉的剧目《东海黄公》,表演时两个演员,一扮黄公,一扮老虎,按照预定的情节进行打斗表演。这时,戏剧就形成了。

其实,从亚里士多德到李渔和王国维,一批中西戏剧理论家,都不同程度地意识到角色扮演在戏剧中的核心作用,只不过使用了不同的表达方式罢了。到当代各国出版的工具书,对这一问题的认识就更加明确,表达也相当圆满。例如《简明不列颠百科全书》指出,戏剧的“第一要素”是角色扮演。我国的《大百科全书·外国文学卷》和《辞海·艺术分册》都大体依从这个说法,后者给“戏剧”下的定义是:“演员扮演角色,在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”^③。这样一种较宽泛的戏剧定义,大体上可以把古今中外各种戏剧样式涵盖进去,包括后戏剧时代各种试验戏剧、先锋戏剧。当然,这里所说的“舞台”,其实就是指演出场所而已。

值得提出的是,20世纪以来,欧洲的一批文化人类学家,从未开化民族那里发现了与巫术相混的最原始的戏剧表演形态,从而与戏剧家殊途同归,印证了角色扮演是戏剧本质的结论。

这一结论的确立,可以使我们对戏剧的生命本体有更深刻的认识。从戏剧人类学的视角看,人的一生都在从事各种类型的“角色扮演”活动,诸如自然角色扮演、游戏角色扮演、社会角色扮演、仪式角色扮演和戏剧角色扮演等。不仅如此,从最早的角色扮演是人类童年期的巫术活动和学龄前幼童往往装扮成大人玩“过家家”这两点来看,角色扮演是我们人类的本能,它永远不会消失。处于后戏剧时代的电影和电视剧曾被格洛托夫斯基说成是“富裕的戏剧”,而更新潮的电子游戏,其核心也依然是角色扮演,它对青少年的吸引力就在于进入角色,变成“另一个人”。

这一结论的确立,使人们得以透过看似杂乱无章的表象,窥测到我国戏剧从起源、形成,到戏曲出现后方告成熟,再逐步戏剧化,乃至最终融入世界戏剧的曲折历程。因而可以说,在缺少共同认可的戏剧定义的后戏剧时代,这一观念仍可看做是研究古代戏剧形态的指导思想。

① 格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》,魏时译,中国戏剧出版社1984年版,第9页。

② 艾·威尔逊:《论观众》,李醒译,文化艺术出版社1986年版,第5页。

③ 《辞海·艺术分册》,上海辞书出版社1980年版,第80页。

三

中国戏剧是世界戏剧的组成部分,其本质也是角色扮演。但在具体的表现方式、演出形态上,却不仅与西方戏剧大相径庭,也与印度、日本、韩国等东方国家的戏剧形态判然有别。美学家李泽厚说过:“中国戏曲尽管以再现的文学剧本为内容,却通过音乐、舞蹈、唱腔、表演,把作为中国文艺的灵魂的抒情性和线的艺术,发展到一个空前绝后、独一无二的综合境界。它实际上并不以文学内容而是以艺术形式取胜,也就是说以美取胜。”^①这一论述虽不完全准确,却道出了中国传统戏剧形态的某些特殊性。

众所周知,在我国,成熟的戏剧是以叙事成分的融入,特别是以“戏曲”的出现为标志的。并且,在相当长的时间内,戏曲几乎就是中国戏剧的代名词。这一情况是怎样产生的呢?

如果暂时排除戏剧史的逻辑顺序,而仅从时间顺序来看,中国戏剧形成于汉,其标志主要是从巫术蜕变而来的具有简单故事情节的角抵戏《东海黄公》和汉魏优戏。稍后出现的《踏谣娘》同样来自巫术。唐代开始出现“杂剧”,其外延包括歌舞杂技等各种不同的艺术形态在内。参军戏有时有角色扮演,类似汉魏优戏,有时则类似于现在的相声。到宋代,狭义的杂剧往往穿插在帝王宴会的供盞仪式中间进行。从以角色扮演故事的角度说,这种以滑稽调笑为特征的短剧,比参军戏、汉魏优戏并没有明显的进步。

金元杂剧和宋元南戏的诞生,使中国戏剧得以成熟。王国维说:“元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。虽宋金时或已有代言体之戏曲,而就其现存者言之,则断自元剧始,不可谓非戏曲上之一大进步也。”在这里,王国维的判断标准是“叙事”和“代言”。这一判断虽然以文本为出发点,尚未顾及舞台表演,不过以《青楼集》和元代的戏曲文物佐证,王氏的判断基本正确,只是由于他没有看到后来发现的《张协状元》,未对南戏做出中肯的评价而已。可以说,从角色扮演的角度看,金元杂剧和宋元南戏都已经是成熟的戏剧形态。

然而,在元杂剧中,“曲”是灵魂,“戏”则被忽略。元刊本杂剧唱词齐全,科白残缺。元明人论元剧,只论曲词、韵律、唱法,很少谈结构、人物、关目、表演。王国维从文学的角度总结说:(元剧)“关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也;彼但摹写其胸中之感想,与时代之情状,而真挚之理与秀杰之气,时流露其间。故谓元曲为中国最自然之文学,无可也。”显然,作家们的兴奋点不在作剧本,而在写曲子。故从剧本看,元杂剧的特征是“曲本位”,从演出看则可称其为“唱本位”。这一特点影响久远,至今仍有“听戏”之说。

同时,巨大的历史惯性,使得元杂剧和南戏依然保留了许多非角色扮演的成分。在南戏和传奇的“副末开场”中,脚色一上场就将自己的双重身份(戏中人与扮戏者)坦然告诉观众。在“进入角色”之后,演员也还可以随时跳出来,重新游离于剧情和角色之外。从剧本看杂剧似乎要比南戏的“代言体”色彩浓厚得多,但在实际演出时,则往往在每折戏之间穿插歌舞和杂耍演出,故事情节被打断,角色扮演被弱化。这显然与唐宋杂剧有直接的渊源关系,而根本上依然来自根深蒂固的“戏”的观念。长久以来,在许多人心目中,“以歌舞演故事”固然是戏,“以故事演歌舞”也是戏,甚

^① 李泽厚:《美的历程》,《美学三书》,安徽文艺出版社1999年版,第189页。

至歌舞、游戏、杂技本身都是戏。正如钱锺书先生所说：“诸凡竞技能、较短长之事，古今多称曰‘戏’，非止角抵。故曰博塞之戏，曰奕戏，曰叶子戏，曰酒令猜拳之戏，曰马将牌戏，曰赛球之戏。”^①这一观念，深刻影响了我国戏剧的发展。虽然近代以来在西方戏剧形态的冲击下，我国戏剧出现明显“向西看”的倾向，但以戏曲为代表的民族戏剧，至今依然保持了鲜明的特色——脚色制。本来，从戏剧性的角度要求，戏曲表演应该为角色扮演服务，但在脚色制下却往往不是这样。

所谓“脚色”，又可称“行当”，即通常所说的生、旦、净、末、丑，是民族戏剧中独有的东西。各行脚色主要依照剧中人的性别、年龄而划分，少数情况下兼顾剧中人的善恶和性格。脚色的特征在于：一方面，脚色必须扮演角色即剧中人，不然就不成其为戏剧；另一方面又常常游离于角色和故事情节之外，或插科打诨，或表演杂技歌舞。从角色扮演的角度看，一些本来不是“戏”的东西，在戏曲这里都成了“戏”。唱、念、做、打，这些技艺性的表演，不一定以剧中的角色为核心，也不完全为角色服务，而成为相对独立的观赏对象。有时候，人们走进剧场，为的只是欣赏某位著名旦脚、生脚、净脚演员的一段唱腔，一句念白，或者某位丑脚的一段诙谐表演。在受到观众普遍欢迎的表演段子的基础上，形成了一些带有规范意义的表演程式或者绝活。程式是脚色的程式，而不见得顾及角色；程式是类型化的表演范式，有时与该剧的故事情节、人物性格没有必然联系。总之，在脚色制中，有些表演可以不依赖于角色扮演而相对独立存在。

于是，我们在大体按年代研究戏剧形态发展演变的同时，还必须对脚色源流、演出场所、音乐唱腔、戏曲服饰等分门别类地予以研究。

先说脚色源流。在一定程度上可以说，宋元戏曲脚色的基本定型是我国戏剧成熟的重要标志之一。而从明代起，人们对旦、末、净等名称的来源已经产生了较大分歧。王国维看到这一问题的重要性，故在《宋元戏曲考》之前，先撰《古剧脚色考》。其后，卫聚贤、徐筱汀、任半塘、董每戡、孙楷第、齐如山、钱南扬、胡忌、曾永义等人，也分别对这一问题进行了研究，然至今尚未得出为人们所共同认可的结论。在我们看来，“旦”、“末”、“净”以及“捷讥”、“孛老”、“都子”等，这些晦涩难解的脚色名称，多少都带有外来文化的基因。例如“旦”，在元明及其以前就有“妲”、“淡”、“笪”、“啖”等多种写法，显然是外来语言音译所造成的歧异。而且汉代即有“胡妲”之说，可为旁证。“末”在早期又叫“末尼”或“末泥”，很可能与佛教、摩尼教相关。而“捷讥”，主要继承了汉语词汇“捷疾”、“捷给”的戏谑精神，同时借用了佛教中的捷疾罗刹、捷疾和尚的名称，以及禅宗“捷给”的机锋问答、逢场作戏的意义。需要指出的是，我们说中国戏剧脚色的名称有外来基因，与中国戏剧外来说不是一个概念。这些借用过来的脚色名称，从一开始就被融入到中国戏剧文化之中，成为民族戏剧的重要组成部分。同时，随着中国戏剧的发展，脚色行当愈分愈细。从“参军”、“苍鹘”，到“五花爨弄”，再到清中叶的“江湖十二色”，可以看得很清楚。而许多地方戏，都是从两小戏、三小戏逐渐发展成脚色众多的大戏的。后来的一些地方戏剧本，甚至根本不使用脚色名称，而直接用剧中人（即角色）的姓名。这是传统戏曲不断戏剧化的又一个表征。

接着说演出场所。活态的戏剧演出需要一定的场所，所以戏剧艺术又是一种不同于诗歌、散文、小说的空间艺术。这个空间，习惯上称作剧场。在西方现代剧场“进口”之前，国人的剧场意识较为淡薄。这包括两个方面：一是“逢场作戏”的观念，举凡田间、广场、街头、院落、户内、船舱、殿堂、寺院、庙宇、酒楼、茶馆、集市……到处都可以用来演出，而很少有专用剧场。二是表演区与观赏

^① 钱锺书：《钱锺书论学文选》四“战斗和游戏”，花城出版社1990年版，第246页。

区要么混为一体、界限不清,要么过度分离,乃至形成两个难以互动的文化空间。汉代的平乐观强调观赏区,贵族观众高高在上,而表演则在广场上进行。留存至今的元明神庙戏台则强调表演区,观众或坐或立于台下,任其自便。“高台教化”的说法,反映出民间演出场所普遍重视表演区的特点。起源于战国,到近代仍在流行的江南水乡的船上戏台,囊括了不同的剧场现象,具有十分普遍的理论意义。乾隆南巡时,演员在前面的船台上面向后表演,而乾隆则在后面的龙舟上面朝前观看,戏台与观众席泾渭分明,隔水相望;而在船舱内的小型演出,则很难将两个区域完全分开。可以说,演出场所的区别,既反映出演出形态的差异,也反映出观众对戏剧参与程度的不同。

毫无疑问,音乐唱腔是戏曲的重要组成部分。本来,自从戏曲中有了“唱”随之就有了“腔”,腔调问题本应是一个老问题。但在明代以前,这一问题被掩盖了,似乎元代只有南北曲之分,到明代才产生“四大声腔”。这一问题的症结在于声腔与方言的密切关系。我国戏曲声腔,无论“板腔体”抑或“曲牌体”,其共同的特征是“依字声行腔”。方言不同,声调就不同,“依声”唱出来的曲调自然也不同。所以,明代的海盐腔、弋阳腔、昆山腔、余姚腔,乃至西秦腔、柳子腔等,无一不是在当地方言的基础上产生的。而在元代北曲流行地域,方言差别不大,声腔问题不突出;南曲乃“宋人词而益以里巷歌谣,”“即又村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农市女顺口可歌而已,谚所谓随心令者。”^①可以说元代南曲尚未产生固定的声腔。所以研究戏曲声腔从明代始,是不难理解的。明代“四大声腔”中,昆腔(又称昆曲、昆剧)影响最大,整体流传至今,2001年入选“人类口头和非物质文化遗产”代表作。其次是弋阳腔,至今部分保存在我国南北各剧种中。但清中叶以来,昆腔的局面每况愈下,“花部”诸腔兴起,尤以皮黄、梆子覆盖区域最广。到清末民初,又有评剧、越剧、黄梅、花鼓等一大批地方戏形成,标志着戏曲在地方化、通俗化、戏剧化的道路上迅跑。在新兴起的地方戏中,念白增加、唱腔减少并愈来愈依赖于剧情,服务于角色扮演,成为一个普遍现象。

最后说说戏曲服饰。与生活服饰相比,戏曲服饰的特征在于装扮,因而可以说,在戏曲的诸种元素中,服饰的角色扮演色彩最浓。著名的“优孟衣冠”之所以被一些人看成是中国戏剧的起始,就在于优孟穿戴上已故宰相孙叔敖的衣帽,暂时骗过庄王,“变成”了另一个人。但是后来在脚色制之下,戏曲服饰同样走上了类型化、符号化的道路,以至于从服饰很难辨认出剧中人(即角色)。早在唐代,参军戏中的参军、苍鹅,已经分别具有大致固定的服饰。到宋金元时期,杂剧和南戏中的生(末)、旦、净、丑,各类脚色内部服饰基本相同。后来行当分工愈细,服饰也愈复杂多样,有的脚色甚至直接以服饰命名,如“青衣”、“花衫子”、“须生”、“鞋皮生”、“冠生”、“雉尾生”、“方巾丑”之类。在明末清初“苏州派”的剧作中,往往出现同一角色在剧中频繁更换服饰的提示,很明显,作品希望以此表现剧中人物的年龄、处境、遭际发生变化。当今的实际演出也有此类情况。但这依然是类型化中的个性化,符号化中的戏剧化。戏曲服饰具有可舞性,如水袖、翎子、帽翅、髯口等,都可以用来舞蹈或是表演绝技。这些表演,本来应该反映剧中人(即角色)的性格、所遭遇的情景或是心理情绪,但有时喧宾夺主,表演本身即成了主要的观赏对象。

应当指出,实际演出时的情况远比上述分析来的自由与灵活。对同一个剧种、同一个剧目、同一段唱腔和念白,若由不同的戏班、不同的演员来处理,表演风格、水平、剧场效果都会有很大差异。那些可以离开剧情而独立成为观赏对象的唱、念、做、打、舞,往往是由演技水平很高的戏班和演员创造并演出的。于是,不仅在同一剧种中出现了不同的流派,每一流派都拥有自己的领军人物(如

^① 徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第239、240页。

京剧中的“梅派”、“程派”等),而且某一戏班水平的高低和在观众心目中的地位,往往依据该戏班是否拥有台柱子演员——“角儿”来认定。更重要的是,演员尤其是名角的临场发挥,可以制造名腔名段,也可以制造戏剧性。什么叫“有戏”?某某人出场就“有戏”。于是,一切带有普遍意义的所谓“规律”和“法则”,就都得打折扣。

四

中国古代戏剧形态的研究领域极为广阔。时间上涵盖了自“家为巫史”、“绝地天通”的上古蒙昧时期至最后一个世袭的封建王朝满清帝国覆亡的1911年;地域上包括中原汉族和东西南北的少数民族地区,以及港澳台和海外华人居住区域;戏剧品种既有已经消亡的古代优戏、角抵戏、参军戏、杂剧、南戏传奇,也有流传至今的京昆传统戏曲剧种和各种地方戏、农村祭祀戏剧、民间小戏、傩戏、目连戏、傀儡戏、皮影戏等。戏剧形态的多种构成元素,诸如剧本样式、脚色源流、戏剧文物、剧场戏台、音乐声腔、身段表演、服饰化妆、布景道具等,它们围绕着角色扮演这个中心,但同时又相对独立、互相交叉,组成了一幅全息的网络化的戏剧形态学的学科体系。可以说,只有具备开放的心态、宽广的视野,广泛汲取古今中外的研究成果,使用文献、文物和田野考察相互参证的方法,全方位地、立体地研究,才能建立起一幢屹立于学术之林的宏伟大厦。

毫无疑问,以任何个人之力,都难以完成如此重任。如前所述,“前辈已死名公”(《录鬼簿》语)如王国维、吴梅、齐如山、卢前、王季烈、冯沅君、周贻白、任中敏、吴晓玲、郑振铎、赵景深、王季思、郑骞、孙楷第、董每戡、钱南扬、黄芝冈、严敦易、杜颖陶、叶德均、欧阳予倩、李家瑞、李啸仓、傅惜华、徐慕云、张庚、华粹深、徐扶明、庄一拂、陆萼庭、胡忌等人,均以各自不同的学术背景和知识积累,从不同的方面,对戏剧形态的研究作出了不同程度的贡献,但依然留下了大量的空白。因为每个人的知识结构都是有限的,而且学术研究一直在向前发展,谁都不可能永居中心、包打天下。

在当前,全面地研究古代戏剧形态,不仅需要文学、语言学、史学、哲学、美学、文献学、戏剧学知识,而且需要音乐学、舞蹈学、美术学、社会学、民俗学、宗教学、文化人类学、建筑学等学科的知识。然而学海无涯,人生有限。每个学者都可以而且应该根据自己的学术背景和知识结构、研究条件,选择某一个或数个子学科作为主攻方向。这是一种宏观视野下的自觉分工,各个子学科之间完全是平等、互补、呼应、交融的关系。本课题即以此作为自己的选题原则。课题组成员具有共同的学术理念和戏剧观念,并采取大体相同的研究方法,在此基础上,分别把自己关注多年且最有体会的相关研究成果奉献出来。各人的选题还考虑到以下两点:第一,优先选择影响大、争议大、迄今未有定论的学术难题。我们相信,在一般情况下,难度总与价值成正比。第二,优先选择尚未受到学术界广泛关注的近乎盲点的学术问题。

本书共七篇四十八章,大体分纵向与横向两大部分,同时二者之间又容许有部分交叉。从纵的方面讲,我们在“唐前戏剧形态篇”重新审视了我国戏剧的起源和形成问题,厘清了以往在讨论这一问题时由于“起源”、“形成”、“成熟”概念不清而产生的“关公战秦琼”般的混乱局面,提出我国戏剧起源于巫和巫术,形成于汉魏,成熟于宋元;分析了《东海黄公》、《踏谣娘》与巫术的密切联系。在“杂剧院本篇”,我们发现了“杂剧”的最早出处,而且进一步对唐、宋、元各代杂剧的演出形态进行了新的探讨,指出我国“杂剧”的审美特征以及“杂剧”之“杂”的历史渊源。在“明清传奇篇”,我

们对一些特殊的演出形态辟专章予以讨论,如仪式演出、厅堂演出、折子戏与“跳加官”等,借以指出明清两代戏剧形态的多样性。从横的方面讲,“脚色渊源篇”从“旦”、“末”、“捷讥”这几个脚色的命义问题出发,进而观照外来文化与民族戏剧的关系问题。“戏剧服饰篇”考察中国古代戏剧服饰的历史,阐述中国古代戏剧服饰的本质、起源和在不同时代、不同剧种中的不同表现,揭示中国历代戏剧服饰与生活服饰的关系,并分析中国古代戏剧服饰的程式性、符号性、可舞性和装饰性。“演出场所篇”除了从汉译佛经中寻找“戏场”和“瓦舍”、“勾栏”的来历之外,还对学术界较为忽视的船台源流及其演出形态进行了细致的考察,并从中总结出我国古代剧场观念的一些规律。“音乐唱腔篇”勾勒出明清两代主要唱腔的源流、特征与演出的关系及其基本走向。

在研究方法上,我们拟突破已往的案头化倾向、线性思维倾向和封闭倾向,重视剧本文学与舞台演出的结合,重视中国戏剧史呈网状发展的实际,重视汲取海内外的相关成果。此外,我们还拟将宏观理论问题的探讨与微观考察有机地结合起来。在讨论具体问题时,我们基本上运用传统的文献考据法,并辅之以必要的图像资料,在“演出场所”、“戏剧服饰”两篇使用图像资料尤多。然而每一具体问题的讨论最终都会归结到某些带有普遍意义的规律。我们相信,窥一斑可以见全豹,一滴水可以见大海。我们追求的,不是几个具体结论的简单相加,而是戏剧形态发生、发展的整体走向。

我们知道,在后戏剧时代,人们最关心的,也许不是对古代戏剧形态的追溯,而是对当代戏剧现状、戏剧命运的思考。虽然本书不可能详尽讨论这一问题,但我们的看法其实已经蕴含其中。自古以来,戏剧形态经历过太多的变革,但万变不离其宗,依然以角色扮演为核心。所以,毋宁把当前的所谓“戏剧危机”,当成是又一次变革的契机。在这一前提下,我们对戏剧的命运并不悲观,并且支持所有的不违背戏剧本质的改革。

我们知道,真相和真理都是相对的,永远不可能被穷尽。虽然与以往的研究相比,我们力图置换研究视角,拓展研究领域,提出新的见解,然而对于古代戏剧形态研究来说,本课题的完成只是乐曲中一个暂时的“休止符”,而绝不是画上了圆满的句号。不用说,林林总总的各种地方戏、农村祭祀戏剧、民间小戏、傩戏、目连戏、傀儡戏、皮影戏等剧种,以及古代戏剧的各种文本形态、身段表演、戏班建制、脸谱道具等,在本书中均暂付阙如。即使已有篇章中,也还存在着数不胜数的问题、难题需要解决;已经提出的结论,也需要经受时间的检验和学术界的认同。我们注意到海内外同行在上述研究领域中所取得的卓越成绩,愿意接受批评,修正错误,与大家一道,建立起新的中国戏剧形态学的学科体系。

目 录

绪 论	1
-----------	---

唐前戏剧形态篇

第一章 关于中国戏剧起源研究的回顾与展望	3
----------------------------	---

第一节 “巫觋说”及其论争	3
第二节 “歌舞说”及其论争(附“劳动说”)	8
第三节 “综合说”(“多源说”)及其论争	10
第四节 “傀儡戏说”及其论争	13
第五节 “外来说”及其论争	15
第六节 新世纪展望	17

第二章 中国戏剧之源——巫与巫术	20
------------------------	----

第一节 巫术原理及上古巫师	20
第二节 王国维“戏剧源于巫觋”说补证	23

第三章 先秦古优与优戏形态	35
---------------------	----

第一节 古优的性质	35
第二节 籀籀与戚施	37
第三节 古优的来源	39

第四节 先秦优戏的表演形态及其影响	40
第四章 汉魏戏剧形态	44
第一节 汉代乐舞百戏及其巫术源头	44
第二节 以《东海黄公》为代表的角抵戏	47
第三节 以《公莫舞》为代表的歌舞戏	50
第四节 汉魏优戏	52
第五节 傀儡戏	54
第五章 《踏谣娘》形态及其来源	57
第一节 关于《踏谣娘》的文献记载及学者们的分歧	57
第二节 踏歌与《踏谣娘》	60
第三节 踏歌及《踏谣娘》的产生地域	61
第四节 踏歌的传播及其与《踏谣娘》的关系	64
第五节 浑脱、拨头与《踏谣娘》及巫术	69
第六章 参军戏的形态及其衍变	73
第一节 参军戏是歌舞、说白结合的表演	73
第二节 参军戏的化装和道具	74
第三节 参军戏是古代傩的变形	76
第四节 参军戏衍变的轨迹	77

杂剧院本篇

第七章 “杂剧”观念的历史及其命名意义	83
第一节 指称问题的意义	83
第二节 “杂剧”观念的诠释史	84
第三节 对“杂剧”观念的解释	86
第八章 唐代的各类型杂剧	90
第一节 歌舞戏	90
第二节 杂伎	92
第三节 博戏	96
第四节 谐戏	98

第九章 “斫拨”的形态	100
第一节 “斫拨”的语义:装痴与嘲拨	100
第二节 “斫拨”的弄痴	102
第三节 “斫拨”的嘲拨	103
第四节 “斫拨”的作语与口号	106
第五节 “斫拨”的特性:捷讥	108
第十章 热戏与唐宋戏剧的演出形态	112
第一节 热戏的表演形态	112
第二节 热戏的渊源	114
第三节 热戏对唐宋戏剧出演形态的影响	115
第十一章 金元院本的形态及其在后世的遗存	118
第一节 院本的由来:院体	118
第二节 金元院本的形态	120
第三节 《四道姑》、《呆秀才》院本的发现及现存金元院本	122
第十二章 元剧的“杂”及其审美特征	136
第一节 元杂剧何以称“杂”	136
第二节 一人主唱和折与折之间的补空	137
第三节 折与折间的伎艺表演	139
第四节 “杂”的审美特征	141
第十三章 元杂剧中人物上下场和冲场的表演形态	143
第一节 “开呵”的语义、由来及表演形态	143
第二节 开呵的功能	145
第三节 开住、按呵、收呵	147
第四节 冲末的冲场	149
第十四章 明代杂剧形态的变异	152
第一节 明代杂剧界说	152
第二节 明人区分杂剧与传奇体制的原则	154
第三节 明杂剧形态的变异	157
第四节 南杂剧与宋金院本	162
第五节 南杂剧的抒情化形态	164

南戏传奇篇

第十五章 “南戏”本义与南戏体制的渊源	171
第一节 “南戏”本义及发源地	171
第二节 南戏体制解谜：“鹧伶声嗽”	174
第三节 “鹧伶声嗽”与南戏体制的创立	176
第十六章 宋元南戏的剧本体制与演出形态	178
第一节 宋元南戏剧本之不分出与舞台之分场表演	178
第二节 宋元南戏的开场形式	181
第三节 宋元南戏的脚色体制	184
第四节 宋元南戏“重戏”的表演风格	188
第十七章 明代南戏的剧本形态	191
第一节 明南戏分出标目剧本体制的形成	192
第二节 副末开场	197
第三节 明南戏的剧本结构	202
第四节 明南戏的语言风格	206
第十八章 明代前期南戏的演出形态	211
第一节 明南戏的脚色与扮演	211
第二节 开场前的准备	216
第三节 上下场与收场	220
第四节 吊场	223
第五节 诸般伎艺的穿插演出	228
第十九章 明清堂会戏演出诸形态	236
第一节 堂会戏的概念	236
第二节 明代中前期的堂会戏	237
第三节 晚明的堂会演剧	241
第四节 清初堂会戏	248
第五节 清代中叶的堂会戏	253
第六节 明清堂会戏演出习俗	263

第二十章 折子戏研究	278
第一节 作为一种演出方式的折子戏	278
第二节 南戏折子戏的形成	280
第三节 明清折子戏的演剧形式	285
第四节 明清折子戏的审美特征和价值	290
第二十一章 “跳加官”形态研究	298
第一节 “跳加官”的产生年代	298
第二节 “跳加官”的宗教功能	301
第三节 “跳加官”仪式的思想根源	303
第四节 “跳加官”仪式的形成	306
第五节 “跳加官”的舞蹈形态	309
脚色渊源篇	
第二十二章 “旦”的渊源	315
第一节 对“旦”的各种解说	315
第二节 “旦”和“姐”	317
第三节 “旦”和梵语的关系	318
第四节 “弄假妇人”的涵义	321
第二十三章 “末”的渊源	323
第一节 对“末”的解说和“末”的职能	323
第二节 “末”的意涵和梵语的关系	326
第三节 “末”和“末尼”、“摩尼”	327
第二十四章 关于“净”	331
第一节 对于“净”源于“靚”、“艳”的辨析	331
第二节 “净”和傩的关系	333
第三节 “净”与佛教的关系	335
第二十五章 “丑”和“副净”	338
第一节 “丑”是活跃于南戏舞台的行当	338
第二节 “丑”即“副净”与“纽元子”	339