

中国戏曲“随处作场”表演方式的特征

王雯

(江汉大学武汉语言文化研究中心, 湖北武汉, 430056)

摘要: 作为中国戏曲最一般的表演形式, 随处作场诞生于戏曲的萌发时期, 并一直延续到后世。其特征是表演过程的流走性、演出场合的流动性以及童子功搬演的自由性。随处作场是形成戏曲审美特征的现实基础, 决定了戏曲舞台是没有指向性的、具有极大自由度的“空场子”。

关键词: 随处作场; 空场子; 表演过程; 演出场合; 童子功搬演; 戏曲审美特征

中图分类号: I237

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2013)06-0183-04

从字面上讲,“随处作场”指在任何地方表演献艺。然而戏曲研究者们往往将之狭义地解释为流浪艺人在路边或广场上的撂地演出,以区别于那些在勾栏瓦舍、寺庙楼亭或者宫廷等固定建筑里的搭台演出。有的著作中还单独将之列为演出场所的一种。^①纵观戏曲的发展,我们会发现随处作场是戏曲最一般的表演形式。这一特征形成于戏曲的萌发时期,“路歧人”“打野和者”随处作场,依靠虚拟和假定性表演创造时空,演绎故事。一直到戏曲成熟时期,随处作场的传统仍然延续,并逐渐成为奠定戏曲舞台“空场子”美学特征的现实基础。本文拟就这一表演形式的基本特征及其在中国戏曲发展中的意义作一探讨。

一、演出过程的流走性

中国戏剧的胚胎时期,构成后世戏剧的基本因素——俳優、舞蹈、音乐和诗歌就已经决定了中国戏剧的“表现形式”。^{[1](15)}其中,与“后世戏剧最有关系的所谓俳優”^{[1](11)},其职务由初期的娱神发展到娱君娱人,他们的流走性活动形态在中国戏剧的胚胎时期就已经呈现出来了。《诗经·陈风》载:“子之汤兮,宛丘之上兮。洵有情兮,而无望兮。坎其击鼓,宛丘之下。无冬无夏,值其鹭羽。坎其击缶,宛丘之道。无冬无夏,值其鹭翻。”^{[2](363-364)}这里记载的是原始民间舞蹈。舞者以羽毛为装饰,和着鼓和缶的节奏,沿着“宛丘”四周高中间低的地形从上自下地进行流走性舞蹈表演。

南北朝时期,乐舞、百戏空前发达:一方面朝廷积极收集、增修官方乐舞,供朝廷自娱。如《文献通考》载:“后魏道武帝天兴六年冬,诏大乐总章鼓吹,增修杂戏。造五兵角抵、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武及诸畏兽,鱼龙、辟邪、鹿马、仙人车、高絙百尺、蹻幢、跳丸,以备百戏。大飧设之于殿前。明元帝初,又增修之。撰合大曲,更为钟鼓之节。”又如“后周武帝保定初,诏罢元会殿庭百戏。宣帝即位,郑译奏徵齐散乐,并会京师为之,盖秦角抵之流也。而广召杂伎,增修百戏,鱼龙曼衍之伎,常陈于殿前,累日继夜,不知休息”。^{[3](1287)}这一时期,百戏因朝廷的喜好而一会儿增修,一会儿取缔,但这并没有影响艺人们在大殿前流动交替演出的表演形式。另一方面,朝廷也主动征集民间各地的散乐,经官方集中训练之后作庆典性会演。据《隋书·音乐志》载:“大业二年,突厥染干来朝,炀帝欲夸之,总追四方散乐大集东都。初于芳华苑积翠池侧,帝帷宫女观之。……自是皆于太常教习,每岁正月,万国来朝,留至十五日。于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官起棚夹路,从昏达旦,以纵观之,至晦而罢。……自是每年以为常焉。”^{[4](381)}从这则材料可知,四方散乐首先在“芳华苑积翠池侧”经受内廷的检验,再由太常训练成熟,最后才辗转至“端门门外,建国门内,绵亘八里”的更宽阔的地方演出。这种大型会演首先经过了筛选,再对获选者进行流走性表演的编排与训练。所以,技随人走是对演出者最基本的要求,而演出过程的流走性也是这一时期大型百戏表演的主要特征。隋

收稿日期: 2012-05-02; 修回日期: 2013-07-10

基金项目: 文化部文化艺术科学研究项目“非物质文化遗产保护视野下戏剧史家及其理论的当代价值研究”(10DB05)

作者简介: 王雯(1975-),女,江苏仪征人,江汉大学武汉语言文化研究中心副教授,武汉大学博士,主要研究方向:戏剧理论。

代诗人薛道衡的诗《和许给事善心戏场转韵诗》对此曾有记载：“京洛重新年，复属月轮圆，……万方皆集会，百戏尽来前，临衢车不绝，夹道阁相连。”^{[5](2684)}由此可见，隋朝百戏的大规模演出选择在交通便利处，既便于容纳更多观众；也便于安排演出场地和观众席。“夹道阁相连”表明观众席沿着街道两边依次修建，绵延的街道成为天然的表演舞台，百戏艺人沿着街道行进式表演。

唐代，队戏表演则更明显地以行进式表演为特征。^②如《苏莫遮》就是一种“行进式的踏歌队舞”。^{[6](57)}姜伯勤的《敦煌艺术宗教与礼乐文明》一书考证“苏幕遮”是一种“踏舞”形式。新疆库车出土的舍利子盒上绘制的苏幕遮舞图，呈现了21位装扮各异的舞者，或手持乐器、或舞姿翩翩，相互错杂的行进式表演状态。崔令钦的《教坊记》载：“开元十一年，初制[圣寿乐]，令诸女衣五方色衣以歌舞之。……宜春院亦有工拙。必择优者为首尾，既引队，众所瞩目，故须能者。乐将阕，稍稍失队，余二十许人舞曲终，谓之‘合杀老’，尤要快健，所以更须能者也。”^{[7](12)}这些材料说明唐代的队舞不但重视表演，而且还注重舞蹈队伍的快速变换。舞蹈队伍在表演过程中的收合聚散就是演员们行进式表演技艺的呈现。这也成为唐代区分伶人技艺高下的标准之一。

二、演出场合的流动性

宋代，杂剧在百戏中已经是单独表演了，但是“只能以‘一场两段’的形式和其他伎艺同场演出”^{[1](83)}，且一般在宽阔的空地或者临时搭建的棚子里演出，此时还没有专演戏剧的舞台。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”载：“教坊乐部，列于山楼下彩棚中。”^{[8](52)}又卷八载：为庆祝二十四日二郎神生日，“二十三日御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩，如毬杖、弹弓、弋射之具，鞍辔、衔勒、樊笼之类，悉皆精巧，作乐迎引至庙，于殿前露台上设乐棚，教坊钧容直作乐，更互杂剧舞旋”。^{[8](47)}杂剧和其他乐舞杂伎在乐队的伴奏下同场竞技，交替穿插演出。临时搭建的乐棚说明演出场合的临时性和不固定性。除了这些供奉内廷的艺人外，还有活动于民间的“路歧人”。《梦粱录》“妓乐”云：“街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋，唱小词，专沿街赶趁。……若唱嘌耍令，今者如路歧人王双莲、吕大夫唱得音律端正耳。”^{[8](309-310)}苏轼在《次韵周开祖长官见寄》诗中亦云：“俯仰东西阅数州，老于歧路岂伶优。”^{[9](162)}路歧

人“沿街赶趁”的辗转表演说明其演出场合的临时性和流动性。宋代学者曾三异在其《同话录》中专门讲到“散乐”与“路歧人”的关系：“散乐出《周礼》注云‘野人之能乐舞者’，今乃谓之路歧人，此皆市井之谈，入士大夫之口，而当文之，岂可习为鄙俚。”^{[10](113)}即“路歧”为“散乐”的俗称，“路歧人”指从事乐舞技艺的民间艺人。民间艺人四处漂泊、走村串巷，在街道、码头、庙宇、集市等空地上流动演出，以这种随处演出的形式作为谋生手段，他们也被称为“河市乐”、“打野和”。由上可知，在宋代，不论是教坊的职业演员，还是民间艺人，他们的演出场合的流动性是一种普遍现象，这种现实也使得随处作场的表演形式日益成熟。

据《中山诗话》载：“盖唐元和时，燕吴行役记，其中已有河市乐，大抵不隶名军籍而在河市者，散乐名也。”^{[11](293-294)}河市乐人指在河边码头以艺谋生的平民艺人。宋代称他们为路歧乐人。《云麓漫钞》卷十二：“今人呼路歧乐人为散乐……释云：‘散乐，野人为乐之善者。’以其不在官之员内，谓之散乐。”^{[12](181)}这些路歧人卖艺的主要地点在文献中有所记载，耐得翁《都城纪胜》“市井”条曰：“此外如执政府墙下空地。诸色路歧人，在此作场，尤为骈阗。又皇城司马道亦然。候潮门外殿司教场，夏月亦有绝伎作场。其他街市，如此空隙地段，多有作场之人。如大瓦肉市、炭桥药市、橘园亭书房、城东菜市、城北米市。其余如五间楼福客、糖果所聚之类，未易缕举。”^{[8](91)}可见，路歧人的随处作场是宋代市井街头的一种很普遍的现象，他们见缝插针，没有固定的演出场所，表演的技艺也是形形色色的。《西湖老人繁胜录》也有“十三军大教场、教奕军教场、后军教场、南仓内、前杈子里、贡院前、佑圣观前宽阔所在，扑赏并路歧人在内作场”的记载。^{[8](119-120)}周密的《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条则言：“或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处做场者，谓之‘打野呵’，此又艺之次者。”^{[8](441)}由此可见，路歧人演出场所不固定，哪里人多、哪里有空地就去哪里，他们卖艺场合的随时性、流动性很大。路歧人在技艺达到相当水平之后，就转入勾栏营业，而勾栏的艺人也有转入路歧行列的。路歧人活动的范围较广，这在《东京梦华录》中就有记载：清明前后，西湖的游客众多，路歧艺人也云集湖边，有的甚至登上画舫游船作艺。^{[8](41)}艺人们辗转于朝廷内外、走城串村四处卖艺，在流动性的表演过程中养家糊口，求得生存。戏曲艺人就在这群以艺养家的流浪艺人洪流中，逐渐形成了随处作场的基本表演形式。

三、“童子功”搬演的自由性

可以说任何地点、任何场合，只要有需要就可以化身为戏场。能够这样自由变化的主要原因在于，戏曲艺人们的“童子功”训练已经为他们确立了“一种形式的支点”^{[13](48)}，而这种“形式的支点”的收放自如取决于演员自身的“童子功”基础而不是舞台。因此，戏曲舞台尚“空”的原因不只是因陋就简，也在于它是展示“形式支点的轻松性”的一个空间。对于戏曲演员而言，演出的空间可以相当自由、随意，不局限于特定的建筑或固定的舞台。既可以利用天然地形，也可以自由搭台，还可以在广场搭地演出。纵观戏曲发展的长河，戏曲艺人们主要通过以下三种方式来创造他们的演出空间。

一是划地为场。宋元时期，民间艺人在街道、集市、码头等热闹处搭地为场是最常见的。舞台面的界线由围观者自动形成，舞台的中心由艺人们的脚步决定，即戏随人走，场由人定。而家庭“宴乐”性质的堂会演出，则因为在有钱人家的厅堂或亭院里进行，所以一般要在空地上铺上红氍毹作为舞台面，进行小规模演出；有的则划出专门的地域或者临时搭台，但舞台上仍铺红毡作为舞台中心。这种红氍毹上的演出既显得喜庆、雅致，又方便观众看清演员的文武做工及身段变化。这种以毡子来圈定演出的场地也属于划地为场。

二是专门的演出场所，如勾栏、神庙戏台。这些属于有售票的、固定的、公众的演出场所。明代的一些酒楼、茶坊和商界同乡会馆中也会腾出一些空间以备演戏之用。然而这些演出场所并不为某一单一的剧种或者某位演员独享，他们对戏班或者演员的选择取决于观众的喜好和追捧，所以，场所固定而戏班却是流动的，这推动了戏曲界的竞技竞艺之风气。

三是搭建临时舞台。随处做场所创造的艺术空间具有多样性，不仅包括市井通衢、乡村田野的任何空地，还包括利用山门、台基的过路空间。尤其是清代临时搭建的山门戏台，它是“清代过路台的一大创举”。^{[14](49)}工匠们依据山门较高的特点，在距地面约2米的柱子上留榫眼，演出时利用榫眼间插木铺板，即成戏台，演毕拆去恢复山门作用。清同治九年的山西万荣庙前村后土庙山门在柱身1.75米处留榫眼，左右山墙及山门分心墙上亦留榫眼，以备演出时用。^{[14](92)}浙江绍兴土谷祠是骑街而立的过路台，它在柱约1.45米处留榫眼，所以舞台可以在距离地面1.45的空间搭建。^{[14](98)}还有一种是利用过道台基和檐柱榫眼相互配

合搭板为台，例如清康熙后期，山西运城解州关帝庙御书楼戏台就是在前檐柱与台基等高处设榫眼，呈三面观戏台等等。^{[14](127)}这些古戏台一方面说明了戏曲的随处作场传统的历史沿袭性，另一方面也说明古人对舞台空间的理解是具有创造性、创新性的，并不局限于以往的有形的自然地理环境，或者固定的建筑，而是根据需要、利用一切可能的空间形成舞台。这种同一空间的多功能性的发掘不仅是清代的创举，也是中国戏曲的伟大创造。

上述这些戏台形成的方式不同，名称也各异，但是它们的本质是相同的——空场子。随处作场使得舞台上“没有具体的环境”，一切环境的设置都“由演员创造出来”，这就是“中国舞台的美学原则”。^{[13](66)}随处作场使得每一位戏曲演员成为“进入者”，充分理解并充分准备了他所表演对象的内在规律和外在形式，即以童子功的技艺调动戏场。因此，随处作场是戏曲舞台尚“空”的现实基础。随处做场也正体现了戏曲舞台可以从无到有或者从有到无的自由转化的特点，这种可以随意转化的根源一方面体现了戏曲艺人的时空创造力，一方面也得益于戏曲舞台“空”的审美追求。

我国农村的神庙戏台上，常挂着“舞台小天地，天地大舞台”这样的楹联，它的意思是，舞台上包罗万象、可以纵横古今、驰骋于天地之间。建于乾隆初年的易门大龙泉戏台对联写着：“山色树色皆春色；泉声鸟声杂歌声。”它道出了空空如也的戏台上创造的春色美景。明代永乐年间建的连县马带村戏台金柱对联曰：“永乐庆无疆自宥笙歌雅韵；盛世欣萃荟常闻鼓乐和声。”^{[14](122)}这表达了民间百姓以空舞台歌舞搬演来感受和谐盛世的愿望。此外，有的楹联还传达出了人们对戏曲舞台的美学认识，如乾隆时期沙河后井村戏楼写着：“往过来续传出天地之妙；用虚贵实洞见古今之情，”^{[14](130)}这精确概括了戏曲舞台“用虚贵实”的美学原则，它也告诉我们以“虚”“空”纳时空万物的舞台表演原则。作为舞台枢纽的上下场门，是出入“空”舞台的基本路径，我们从古代戏台留下的题词可以感受到“空的空间”所包纳的万象万境。如“演古”“证今”，“鉴古”“观今”，“出将”“入相”，“奏雅”“歌风”，“飞燕”“惊鸿”等等。综合这些舞台上的题词，我们发现中国戏曲舞台是一个“已经被否定和消除了”的舞台特殊性的“太一”，它在戏曲艺人随处作场的流动过程中，已经不再是作为“个别特殊事物”而存在，而是作为容纳“全体特殊事物”的“‘太一’式舞台”而存在的。^{[15](117)}《吕氏春秋·太乐》载：“万物所出，造于太一，化于阴阳。”^{[16](102)}《庄子·天下》也说：

“主之以太一。”^{[17](880)}成玄英疏:“太者,广大之名,一以不二为称。言大道旷荡,无不制围,括囊万有,通而为一,故谓之太一也。”^{[18](615)}这些楹联和题词表明,古代戏曲演员与观众已经对这种“太一”式的舞台达成了共识,即无中生有、虚实相生。与“太一”式舞台对应的不是现实中的实体而是“虚的实体”,这个虚的实体“不是直接用肉眼来看的实的实体,它不是逼真意义上的实体,而是诉诸于你的意象性的感受意义上的实体”^{[13](73)}。因此,戏曲舞台构成了“太一”与“虚的实体”内在相生的审美观念上的约定俗成,而这种约定俗成的现实基础就是对随处作场的历史沿袭。

四、小结

随处作场造就了戏曲舞台的“空”。周贻白根据戏曲舞台的历代演进特点最先提出,戏曲舞台只是一个“空场子”,“时间、空间都得靠剧中词语的说明和脚色们动作装扮上的表见。”^{[19](30)}“空场子”观念第一次尝试将戏曲的舞台问题进行了美学上的归纳与提升,虽然阐述得不够透彻,但此观点为确立中国戏曲舞台的美学品格指明了路径。戏曲艺人的随处作场不只是最一般的生存手段,更是奠定戏曲舞台“拟太虚之体”的现实基础,它帮助确立了戏曲舞台“中性的、非确定性的”空的空的特点^{[13](63)}。正是随处作场的戏曲传统让我们理解到了戏曲舞台没有指向性、具有极大自由度的合理性和特殊性。

注释:

- ① 廖奔先生在《中国戏曲发展简史》中提到了“演出场所随形转移”的问题,他认为宋元勾栏剧场消失以后,明代除了寺庙戏台、堂会演出以外,又发展了诸多演出场地,如酒楼会馆演出、搭设临时戏台、演船戏或者随处作场等等。他将随处作场视为

与堂会演戏、会馆演戏、搭台演戏、船戏并称的一种演出场所的类别。而笔者认为,撝地为场、堂会演戏、会馆演戏、搭台演戏、船戏等这些演出场所的变换,正表明随处作场是最普遍一种表演形式,它的随意性、随时性与自由度在戏曲发展的历史长河中随处可见。

- ② 麻国钧先生在考辨队戏源流时指出,在东西方戏剧发展的胚胎时期,“行进式表演是演出艺术的重要形式”,中国传统戏剧就是在这种行进式表演中发展演变而来的。他认为“行像与行像以及与之类似的‘行’的礼仪”是中国传统戏剧形态的母体,当“行”的礼仪“停”下来时,就完成了从礼仪向表演艺术的转化。笔者同意麻国钧先生的观点,并且认为传统戏剧的流走性是它的基本属性,是它得以生存与发展的基础。

参考文献:

- [1] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海: 上海书店出版社, 2004.
- [2] 程俊英, 蒋见元. 诗经注析[M]. 北京: 中华书局, 1991.
- [3] 马端临. 文献通考(上)[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [4] 魏徵, 令狐德棻. 隋书(二卷)[M]. 北京: 中华书局, 1973.
- [5] 逯钦立. 先秦汉魏晋南北朝诗 [M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [6] 麻国钧. “行”的礼仪 “停”的戏剧——队戏源流辨[J]. 戏剧, 2000(3).
- [7] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(一)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [8] 孟元老, 等. 东京梦华录(外四种)[M]. 上海: 上海古典文学出版社, 1956.
- [9] 苏轼. 苏东坡全集(上)[M]. 北京: 中国书店, 1986.
- [10] 曾三异. 因话录[M].//说郛 卷十五, 北京: 中国书店影印本, 1986.
- [11] 何文焕. 历代诗话(上)[M]. 北京: 中华书局, 2004.
- [12] 赵彦卫. 云麓漫钞[M]. 上海: 古典文学出版社, 1957.
- [13] 邹元江. 戏剧“怎是”讲演录[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2007.
- [14] 车文明. 20世纪戏曲文物的发现与曲学研究[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2001.
- [15] 苏国荣. 宇宙之美人[M]. 北京: 华文出版社, 1999.
- [16] 管敏义. 吕氏春秋译注[M]. 银川: 宁夏人民出版社, 1988.
- [17] 陈鼓应. 庄子今译今注[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [18] 郭象注, 成玄英疏. 南华真经注疏(上)[M]. 曹础基, 黄兰发校点. 北京: 中华书局, 1998.
- [19] 周贻白. 中国剧场史[M]. 北京: 商务印书馆, 1936.

On Performing Anywhere Tradition in Chinese Opera

WANG Wen

(Institute of Wuhan Language and Literature, Jiangnan University, Wuhan 430056, China)

Abstract: During its development, Chinese opera has gradually formed the characteristics of wandering performance, place mobility and freedom of boy power performance, which determined that Performing Anywhere is the realistic basis of Aesthetic features of Chinese opera. Performing Anywhere also decides the stage with non-object-oriented space and offers a great degree of freedom.

Key Words: Performing Anywhere; Empty Place; Aesthetic

[编辑: 胡兴华]