

论中国传统戏曲口头剧本的定型书写 ——兼谈建国后传统戏整理的得失

郑劭荣

(长沙理工大学文法学院, 湖南长沙, 410076)

摘要:从口头到书面,从提纲戏到剧本戏,是民间戏剧的重要演进之途。提纲戏与剧本戏之间存在几种过渡形态,它们是口述剧本定本化、书面化的关键环节;其定型书写具有多种渠道,有的属于戏剧演进的自然现象,有的是人为干预的结果,现代科技也在推波助澜。1949年后,在政府文化部门的主导下,广泛开展传统剧目的发掘,大量的口述本被记录整理为文学本,客观来看,这一文化工程既取得了可观的历史功绩,也有一些值得检讨的地方。

关键词:口述剧本;提纲戏;定型;书面化

中图分类号: I207.39

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2014)05-0209-07

口头编创是民间演剧的重要传统。现有研究表明,我国地方戏普遍经历过提纲戏阶段,演出时没有文学剧本,戏词、唱腔及舞台动作等均由演员即兴发挥。当剧种发展到一定历史时期,随着定本意识的增强,表演有了准词准谱,提纲戏便全部或部分被剧本戏所取代,先前在演员口头流传、生存的一些口述剧本被以文字的形式记录下来^①,写定成为文学剧本。这是我国民间戏曲剧目生成的基本途径。

一、从提纲戏向定本戏过渡的几种形态

提纲戏剧无定本,通过反复的表演实践,又经过艺人的集体修改和创造,逐渐衍化为剧本戏。尤其当戏班成员长期合作演出时,那些常演的即兴剧目便会趋于定型化。作为一种自然的戏剧现象,这种变化是缓慢的、阶段性的,两者之间还存在一些过渡形态。它们既有口述剧本的基本特征,又呈现出明显的定本化趋势,主要表现为剧目中存在一些固定的台词、音乐唱腔、表演套路等,或者是某些重点场次大体定型,有规定的戏词和演法。

1. “半活戏”

“半活戏”属于局部定型的提纲戏,民间俗称“半水半铁”戏。在湖南地方戏中,艺人主要使用两种剧

本演出:一是“水本子”,或称“搭桥本”,唱词、说白无定准,全凭艺人临场发挥。另一种是“铁本”,有现成的戏词,需要艺人照本演唱^②。实际上,“水本子”不全是“水词”,而是“水中有铁”,夹杂有不少“铁词”(固定了的台词)。“铁词”一般是戏中关键性的诗词以及某类角色的专用唱段。如湘潭影戏《铁凤山》《五朝会》《双包案》等剧里包公的唱词、引白即为“铁词”,其他角色不能借用。一些与剧情有着特定关联的诗词、对白也是约定俗成,不容随便改易,如《白鹤洞》(又名《刘伯温访主》)中朱元璋在沙滩的题诗以及白鹤仙人的几首拦马诗、元顺帝在铜桥上的道白等戏词。在连台本影戏中,“水本戏”与“铁本戏”亦相互混杂,融为一体。以《下河东》为例,其中《龙虎斗》一折为铁本,其他为水本;《陈桥立帝》前段为桥本,最末一折为铁本^③。

“半活戏”在辰河高腔中亦表现得相当典型。该剧种的“条纲戏”存在三种形态:其一,纯粹的即兴演剧,所有的戏词均为“放水”“放流”^④。其二,唱“铁”了的“条纲戏”。即条纲戏在长期演出后,台词已经固定,虽然没有形成书面剧本,其实已是定本戏。第三种即“半水半铁”本,它有两种表现形式:其一,整本戏(一本戏演一个故事)中有部分场次属于“铁本”。据文忆萱考察:“每本戏中,一、二折重点场次,从曲文到宾白都是铁本,其他则除交代情节的过场戏

收稿日期:2014-04-22;修回日期:2014-06-28

基金项目:国家社科基金一般项目“中国传统戏曲口头剧本研究”(11BZW078);湖南省哲学社会科学基金项目“明清戏曲在湘西辰河戏中的遗存与嬗变研究”(13YBA013)

作者简介:郑劭荣(1971-),男,湖南隆回人,长沙理工大学文法学院副教授,文学博士,主要研究方向:中国古代戏曲

而外,曲文是固定的,戏中需用的诗或对联,也是固定的,只有宾白是演出时由演员依条纲临时编说。”^{[1](65)}老艺人称这类条纲戏为“半死半活”。如,由矮台班(辰河高腔木偶戏)移植而来的剧目《织回纹》,整本为条纲,旦角主唱的“织锦”为铁本;《剖心孝》(《葵花井》下本)整本为条纲,“剖心”“开方”等场次为铁本。其二,连台本戏中夹杂单折“铁本”。辰河高腔连台本多数是条纲戏,故事完整,情节曲折。其中一些艺术造诣较高,得到观众喜爱的单出“本戏”经过无数次的打磨,成为可单独上演的定本戏。如《香山》共六本,整体做条纲唱,其中《观音扫殿》《采芹脱化》等重要单折、唱段多系固定剧本,做定本戏演唱。类似的定本单折戏还有《重台别》《落园》《失钗见钗》(源自《二度梅》),《观花》(《五虎平西》)、《大审柏玉霜》与《闹镇江》(《粉妆楼》)等。连台本戏不能完整上演时,有固定曲文的本戏得以遗存下来,写定为文学剧本,成为戏班的常演剧目。

值得注意的是,并非所有的“半活戏”均来源于提纲戏。辰河戏老艺人中流传一种说法:一些条纲戏剧目最初是有文字剧本的,后来在流传中逐渐失传,其中少数重点场次常作单折演出,这部分留下了铁本,其余则只传曲文和剧情,产生了一批“半死半活”的剧目。这种看法不无道理。在传统社会,艺人识字不多,全凭口传心授,对文字剧本的记忆往往不完整;加上曲词更容易受到艺人的重视,得以世代流传,而宾白则可自由发挥,无需死记硬背,由此蜕变为戏中的“水词”。

2. 肉子戏

肉子戏是我国江南地区的“路头戏”走向定本化的一种表现形式。关于肉子戏的概念与特征,学术界的认识大同小异。《中国戏曲曲艺词典》认为,它是与“路头戏”相对的戏剧体制,指在剧本上、表演上有骨有肉,艺术性较高的戏,其涵义与骨子戏相同^{[2](70)}。傅谨认为,“肉子戏”(“骨子肉戏”)是指已经形成了大致规范的唱法与演法的段落。所谓“肉子”,就是路头戏里关键场次的核心唱段,或者是那些已经基本定型的大段对白^{[3](258)}。

“肉子戏”的形成一般需要较长的孕育期,如越剧早期的肉子戏便产生于“小歌班”时代。以《梁山伯与祝英台》为例,最初以“路头戏”的形式演出《十八相送》《楼台会》,通过几代艺人的演出实践,成为有名的肉子戏;上演《梁》剧时其他地方可以“攒路头”(现场编词),唯独这两场戏必须按照肉子戏来演唱。此外,《盘夫索夫》中“官人好比天上月”唱段、《双珠凤》中的“倪凤扇茶”、《珍珠塔》中的“前见

姑”、《赖婚记》中的“赖婚”以及《碧玉簪》中玉林娘唱的“手心手背都是肉”等都是较早出现的肉子戏,它们是剧目中最精彩、最流行的唱段,观众非常熟悉,是演出必须的场子。在艺术上,除了台词固定外,肉子戏的套路重重,讲究唱做并重,扮演的各方面均有既定规格,演出难度较大,对演技的要求相对要高。范瑞娟指出:“‘肉子戏’特别要演足,演准。演足是指戏的浓度、深度;演准讲的是戏的分寸尺度。”^{[4](49)}

其他地方戏中也常能见到这种戏剧形态,尤其在传统老戏中有不少深受观众喜爱、广为传唱的经典名段。如锡剧《珍珠塔》中的“赠塔”“跌雪”“十好”“十不好”^{[5](253)},扬剧《孟丽君》中的“游上苑”、《陈英卖水》“和诗”、《赵五娘》“长亭分别”、《秦香莲》“闹寿堂”、《二度梅》“重台”、《孟姜女》“过关”等^{[6](42)},它们的前身均为路头戏,通过长期舞台实践形成定本定腔的精彩场子。这些老段子是观众欣赏的焦点,艺人为赢得台下的喝彩,倍加卖力表演,不能随意发挥。“肉子”也是演员在舞台上临场创作的重要构件,它在艺人之间辗转传抄、流播,成为延续剧种传统、维持剧种风格的重要保证。

广义来看,“肉子戏”与湖南搭桥戏中的“铁词”“铁本”没有本质上的区分,亦多见于其他地方剧种。如粤剧提纲戏虽然没有完整的文字剧本,但是,其主要场次仍有流传下来的一定排场和曲词^{[7](122)}。豫南皮影戏的唱词是活口词,剧本肉口相传,通过长时期的演唱,逐步形成部分“呆词”,如某个剧目某人物的某段唱词,或者是描绘山川秀丽、公堂威严、兵马俑雄壮的“篇子”^{[8](12)}。这些均可视为肉子戏的姊妹形态。

3. 唱腔本

就戏剧文本形态而言,“唱腔本”也是值得关注的中间环节。相比于戏曲的宾白,民间艺人更加重视唱词的传承和演唱,演员上台前首先要记住的是曲词,艺人抄录剧本的重点也是曲词。至于宾白,则不太受重视,在舞台上可以随机发挥,戏剧抄本中的宾白很少甚至没有,由此产生了戏曲“唱腔本”。任光伟认为:“民间艺人在记录剧本上一般有两种方式:一种称之为‘准纲’(或总稿),即除记录唱段(曲词)韵白外兼记场上科白的主要顺序及少数关键宾白,余者则由艺人场上发挥;一种称为‘准词’,即只记唱段(曲词)和韵白,余者均由艺人根据口传心授之‘准纲’临场发挥。”^{[9](197)}无论是“准纲”还是“准词”,有一个共同的特点,即有曲无白,或者宾白不完整;唱词、韵白比较固定,而散白可以随演随编。

“准纲”“准词”式的剧本在元刊杂剧中已大量存在,主要表现为两种形式:其一,曲词部分记录比较

完整，宾白部分则只录主要角色的、关键的词句。这种剧本在元刊本中占多数。其二，只录曲词，宾白、科范全部省略，或者只有很少的几句宾白。前辈时贤对此多有分析，不赘述。这种即兴形制的“唱腔本”为后代地方戏所沿袭，比较典型的如广西牛娘剧，据载：“初时牛娘剧没有完整的剧本，只有‘戏桥本’（写出戏主要情节），演出时，按照戏桥，随演随编。…一百年前左右，开始出现‘唱腔本’（只写出唱词部分），道白部分仍需要随演随编。解放后，才整理出部分完整的剧本。”^{[10](233)}与之类似，湖南衡州花鼓戏早期传统剧目亦多无固定脚本，小戏只有小调唱词固定，白口全凭演员即兴发挥^{[11](340-341)}。目前，民间剧团依然有“唱腔本”的使用。有些剧团将即兴发挥的唱词记录下来，表演时显示在字幕机上，而道白依然临场发挥，形成所谓的剧本戏。如笔者在湖北黄梅戏民间剧团所见到的“水戏”（提纲戏）电子剧本大多数属于“唱腔本”，整出戏只有曲文，没有一句道白^⑤。

二、口述剧本定型书写的方式

关于提纲戏的定型书写途径，学者们已有初步的探讨。刘南芳总结了“活戏”（即提纲戏）定型途径及一些基本规律，探讨了讲戏先生定型、“半活戏”产生的必要性以及“字幕”对于“活戏”的影响等系列问题^[12]。下面拟在此基础上作进一步阐述。概而言之，口述剧本的定型书录有以下几种方式：

1. 在表演中定型

口述剧本是一种活态的剧本，戏剧的唱词、道白以及与之相关的音乐唱腔、表演动作等均具有很大的不确定性。其中那些偶然出现的、或由杰出艺人临场创编的唱段，因为演出效果好，受到观众喜爱，得以保存流传下来，成为固定的表演内容。日后上演同类剧目时，这类成功编创的唱段被反复借鉴、搬唱，并为其其他艺人、戏班所仿效，逐渐演化为戏曲的经典老段。绝大多数的“肉子戏”“半水半铁”本便是这样产生的。

在提纲戏中，其实并非每句戏词都要即兴现编，艺人在多次重复上演同一剧目后，不断地积累、完善唱词，使之逐渐固定下来。根据锡剧艺人的经验，某段戏词如果第一次没唱好，便仔细琢磨，加以改进。经过三四次演出后，唱词就基本确定，日后即可照此搬唱^⑥。不难看出，个别艺人的优秀创作经过一段时间的舞台实践，为其他艺人所认可、借鉴，成为一出戏中常演的熟段，进而演变为提纲戏中的“铁词”“肉子”。

成型的唱词经由艺人的书写、抄录，进一步促进了其书面化的进程。在艺人记录的提纲本中，常附有相应剧目的一些重点唱词，这些唱词大多是经过多次打磨、锤炼后固定下来的。《玉蜻蜓》是锡剧的传统名剧，虽然已有文字剧本，但目前民间戏班一般多做幕表戏唱。就笔者见到的提纲来看，全剧分为上下两本演出（上本15场，下本10场），其中小生（饰演金贵升）戏的重点场次有“贵生训妻”“游庵”“送四方”“托孤”“详血书”“游庵认娘”等。如“贵生训妻”核心唱段为：“夫妻争吵寻常事，为何出丑告父亲。自从盘古到如今，哪有岳父把女婿训。横畜牲来竖畜牲，骂我贵生象畜牲，既然女婿是畜牲，为何养了女儿配畜牲。”类似情形亦多见于豫南影戏，如《铁弓园（缘）·梅山聘将》提纲，开头为剧情概要“杨徐场 铁花国王命回回进铁玉弓到中原 限百日开弓 ……上梅山 杨洪接坐开皮”，接下来便抄录剧中人的大段对唱：“迎接亲翁高山寨，叫声奴兵听心怀。忙办山珍和海菜，上等酒宴排上来…”总计抄有16段唱词^⑦。很显然，它们同样属于即兴演剧中形成的核心唱段。

2. 说戏先生定型

在提纲戏表演体制下，舞台赋予艺人很大的自由发挥度，虽然情节框架与人物关系有大致的规定，大部分戏词依然需要伶人即兴编唱。毋庸讳言，这种没有文学剧本依据的表演有时难免缺乏品质上的保证，诸如情节松散、拖沓，戏剧的重点、看点不突出，戏班主角的特长得不到充分展现等；尤其是语言缺乏文学色彩，表达不流畅，艺人要么漫无边际地胡编乱造，要么呆立台上“卡壳”。为了弥补上述缺陷，说戏先生或者戏班中的资深艺人预先编好部分唱词、话白，让演员熟悉、记诵，以确保重点场次的演出质量，让戏班主角充分施展演技，并能达到一定的艺术水准。

20世纪30年代，粤剧戏班开始形成“六柱制”，要求编剧者按照六个主演者来“度桥”，每位主演都要有一定的戏份和独自表演的“介口”，其重点台词由戏班的“说戏先生”来预制。据粤剧演员靓少佳回忆，他在新加坡演出时，戏班的“开戏师爷”并不是写了提纲一挂了事，还写一些曲，每月分派给主要演员及打锣师傅，作为“提纲”外的“加料”。那些曲白虽然也很一般，但主演者把它看做“私伙曲白”，视如珍宝，无不认真照做^{[13](89)}。如薛觉先演《白金龙》，“花园相会”便有新撰的曲和词，而其他都为“流水场”，让演员自说自唱^{[14](80)}。河南豫剧剧作家樊粹庭在为戏班编戏导戏时，要求演员按角色各人编各自的水词，其中的诗词、对联、状子之类文学性较强的唱词，仍由他来编写^{[15](359)}。由说戏先生定型的除了唱词、诗词

对联等韵文外,同时也包括一些重要的口白。在台湾内台歌仔戏“半活戏”“半讲纲戏”中,“重要关键的场次加以定型,例如生旦求亲、离别,或是公堂冲突等需要环环相扣的对唱,这时候排戏先生、或是资深演员就会将唱词或是说白固定,以防演员在台上即兴编词时离题太远。”^{[16](56-57)}据笔者考察,类似情形还见于辰河戏班。说戏人向演员介绍剧情时,反复强调一些关键口白,在其中的演出中,它们几乎原封不动地出现在演员的口中,并成为剧情发展的重要节点^{[17](85)}。

3. 舞台记录定型

早在宋元时代,舞台记录本便已出现。王季思先生在论及元杂剧本流变时,认为一般杂剧的本子都经过舞台记录本阶段,这种本子大多出自艺人手笔或勾栏雇用的书手,错漏讹误较多,如今传元刊本和脉望馆钞校本中的大部分剧本^{[18](332)}。俞为民认为,早期南戏的文本形态只是一个提纲,剧目在舞台上逐步流传,别的戏班也为了演出,便聘请一些下层文人按别的戏班的演出实况记录下来,就有了舞台记录本。尔后引起文人学士的兴趣,对其加以整理并由书坊刊刻,这样才产生了文学读本^{[19](25,32)}。

应该说,上述推论并非臆测。在旧时,四川目连戏以演提纲戏为主,据载:如果名演员、好先生唱某角还不错,就由文化人记下来,顺一顺,去掉水词,形成本子,以前在地摊上卖的“地羊子”(石印剧本),很多就是这么“创作”出来的^{[20](162)}。传统戏班、票友在偷戏时采取的办法就是现场记录舞台演出:“两人分工合作,一个记唱法,一个记身段,或则一人记腔,一人记词,戏散后两人回来一对,对于这出戏就算会个三两分。下次再听,就可得到六七分”^{[21](66)}。中国艺术研究院保存了一批由北京、西安、太原等地民间书坊刊印的梆子戏和山西祁太秧歌的舞台演出本,据刘文峰研究,这批剧本即是通过舞台记录形成的本子。清末民初,山、陕商人为了欣赏、学习梆子戏,找一些粗通文墨的戏迷在剧场内分工合作,将当时舞台上流行的剧目记录并刻印出来,供梆子戏爱好者看戏和学戏时参考^⑧。

当然,舞台记录本并非均在演出第一现场完成。在传统社会,受技术条件的限制,在无摄影录音设备的情况下要做到在剧场同步记录演员口中吐出的戏词,难度非常之大。比较可行的办法是发掘艺人的记忆,将熟悉某出戏的艺人召集起来,口述各自掌握的表演内容,由文化人记录下来,加以综合、整理,最后形成文字剧本。1949年后新文艺工作者通过这种方法发掘、刊印了大量的传统剧目,稍后有进一步的

论述。

4. 电子字幕定型

近二十年来,规模较大、财力较雄厚的戏班一般购置了音响、电脑、舞台灯等设施,尤其是字幕机成为民间戏班追捧的技术装备,它不仅普遍用于剧本戏的演出,而且大量出现在即兴演剧的舞台上,成为口述剧本定型的助推器。戏班通行的做法是,将一些深受观众喜爱、经常上演的提纲戏的台词记录下来,输入电脑,形成电子文本,表演时随着剧情的进展,逐字逐句将唱词显示在电子屏幕上,供观众和演员观看。

借助电子技术的强大力量,戏词传播非常便捷,流播范围更广,加速了提纲戏的定型化。在传统戏班中,即兴演出的成功之作往往秘而不宣,只限于本戏班上演,或在师徒之间相授。传统的口头、纸质传播媒介也限制了剧本的流播速度和区域。现在,只要某个戏班记录了提纲戏的台词,其他戏班借助电脑、移动硬盘、优盘等工具,便可轻松地复制、拷贝剧本,获得新的演出剧目,演员无需自己去即兴编词。以笔者考察过的湖北“黄梅戏青年艺术剧团”为例,他们所使用的电子剧本来自近二十家不同的戏班,大部分属于湖北省内的,也有来自安徽、浙江、江西等周边省份的戏班。电子剧本在不同戏班、艺人之间广泛流传,共同使用,彼此沿袭,互相认同,无疑促进了提纲戏的定型化、剧本化。

三、建国后传统剧目整理的得失

1949年后,在政府文化部门的主导下,各地开展抢救性的传统戏发掘工作,将历代流传于艺人口头的剧目记录下来,进行整理、汇总和出版,人为地制造出了一大批剧本戏。

整理口述剧本的最初动因是为了留存文化遗产,推动新戏曲的建设。1951年,政务院《关于戏曲改革工作的指示》强调:“应广泛搜集、记录、刊行地方戏、民间小戏的新旧剧本,以供研究改进。”1961年9月,文化部发出了《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》,对建国以来挖掘继承中存在的问题提出了进一步的工作意见。另一重要背景是戏曲导演制的建立以及如火如荼的“戏改”运动。1952年12月26日,文化部明确指示:“戏曲剧团应建立导演制度,以保证其表演艺术上和音乐上逐步的改进和提高。”^{[22](40)}随着行政命令的强力推行,各地戏曲剧团纷纷建立导演制,强调演戏要有准词准本,幕表制被视为一种落后的、对观众不负责任的表演体制而广受批评,剧本化、书面化被普遍认为是提纲戏的发展方

向。由此肇端，自20世纪50年代至80年代，长期流传民间的一批有影响的口述剧本纷纷被记录、整理为文字剧本，结束了它们的口头传承史。

口述剧本的记录、整理工作集中在20世纪50年代中期至60年代初期。在当时，提纲戏尽管遭到限制、取缔，但是，因其剧目有广泛的受众基础，有的还具有较高的审美价值，各地文化部门依然将其纳入旧剧“翻箱底”“抖包袱”的行列。如云南省在《1957年7月—1958年6月戏曲剧目工作规划》中提出：“‘连台本戏’和‘条纲戏’不能轻率地加以否定，也不要盲目说它什么都好，应加以分析。其中好的东西，也可以提出来加以整理。”^[23](682-683)]江西省文化局在1956年(包括1957年)剧目工作计划中提到：“越剧主要任务是在消灭幕表戏，必须将这些剧目加以记录和清理。”^[24](926)]

然而，要将历来口传心授、剧无定本的提纲戏转化为文字剧本并非一件轻而易举的事情。在传统戏班里，戏剧的“总纲”一般掌握在戏班班主、说戏先生或主角手中，普通艺人只了解各自的“单片”，他们很难将全剧的台词完整地口述出来；有的艺人年齿较高，记忆力衰退，吐出的戏词也不够准确。因此，在记录剧本时，要将熟悉剧目的艺人召集在一起，集体复述剧本，并互相补充、完善。焦菊隐在谈到桂剧整理时便提出：“有些演员，自己存有许多‘总讲’不轻易示人。又有些演员，只知道自己的脚色。要想凑成某一整本戏剧，非把此戏里所有角色的‘单篇’集在一起，根据上下场提纲攒起不可。”^[25](257)]有些剧目久未上演，知之者甚少，整理难度更大，浙江温州的做法是：“采取互相启发、回忆，先凑情节，写好本事，分好场次，然后各人搞自己扮演的那个角色的唱词、道白，再拼凑完成。”^[26](73-74)]从某种意义上说，口述剧本的整理其实是一种基于集体记忆的戏剧重塑，力图通过汇集众多艺人的记忆，让戏曲尽可能接近老本原貌。提纲戏的传承、表演者以文盲居多，他们完全依靠死记硬背来学戏、演戏，因而往往只知字音，不辨字形字义；某些词句艺人念音不准，让人难以听懂。在记录过程中，艺人一字一句地口述，整理者们逐字逐句地记录。完成后还需及时地复核、修订笔录，将其加工成为具有可读性的文本。

演出版本的确定也是记录者们面临的棘手问题。在传统戏班中，艺人师出多门，师承不同，“戏路”和唱词道白也有很大的不同，导致一些剧目存在多个舞台版本，必须以科学的态度，谨慎地选择和全面地综合。当时的整理者们充分注意到了这一点。辽宁省在《戏曲传统剧目发掘工作办法要点》中强调：“笔录时，

应详尽、耐心地听取口述者的叙述，并应随时帮助他解除顾虑，保持老本原样，不得因笔录者的个人兴趣或主观好恶而随意增删。不同‘路子’(或‘蔓’)的同一剧目应分别搜集笔录。”^[27](524)]吉林省也采取了类似的做法，《吉林省传统戏曲剧目发掘记录征集办法》(1956年8月)提出：对于剧种相同的同一剧目的各种不同“路子”(或“蔓”)的剧本要分别记录、收集，以保存其独特的风格特点^[28](635)]。应该说，这是尊重艺术规律的可贵做法，在一定程度上保留了提纲戏活性、易变性的特点。

发掘者们所记录的内容，除了戏剧的整本准词外，还包括唱腔、音乐、锣鼓以及角色安排等，纯粹的“水词”一般不予记录。其中如何处理“赋子”是一个突出的技术难题。口述剧本中存在大量赋子，然而，有的赋子偏离主题，与剧情关系不大，有的重复、累赘，语言俚俗，缺乏文学色彩，与新时期的戏剧审美观相距甚远。在当时，人们基本上是站在书面文学的立场来决定赋子的取舍。如整理台州乱弹剧本时，记录者们主要考虑“赋子”是否与剧情相协调，以避免本本相同^[29](61)]。有的“赋子”过于鄙俗，或者涉嫌情色，均一概删除。如1957年的锡剧整理本《珍珠塔》便删去了有名的“十不好”段子。其实，在剧目发掘的顶层设计中，对工作中可能出现的偏差还是有着充分的估计。1961年文化部明确指示：“在记录时，不论是精华部分或者是糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目、曲目作全面的研究。”^[30](121)]但事实上，人们出于政治立场、审美观上的种种顾虑，在实际操作中依然扬弃了戏曲中的大部分“糟粕”。或根据书面剧本的规格对口述内容加以更改，譬如删除累赘重复的道白，将口语、俚语改写成书面语，对唱词及诗的韵辙进行调整，将一些文理不通的词句修饰得文从字顺。因此，无论从文本内容还是书写形式来看，经过书面化改造的提纲戏基本上抹除了口头表演的痕迹。

发掘传统剧目无疑是一项意义深远的文化遗产抢救工程，它最直接的功绩是许多濒临失传的优秀剧目得以留存下来，极大地丰富了中国的戏曲资源。然而，平心而论，并非没有值得检讨的地方。提纲戏原本是极具活力和创造性的演剧形式，一旦将其记录成文字，“活词”戏变成了“死词”戏，艺人只能照本演出。因此，艺人在舞台上的创作主体地位必将丧失，沦为剧本的傀儡和传声筒。作为当场创作的提纲戏，无疑孕育着很多创新的契机，每一次演出均可能有新的创造。而且，记录者们所书写的剧本，也不一定就是最经典、最能体现艺术造诣的版本。同时，他们难免受

到主流意识形态的影响,删削那些体现底层民众趣味的戏词,最终会遮蔽许多剧史真相。提纲戏的书写,意味着口头传统的终结,对于很多剧目来说,人为制造的定本戏,催生的可能只是一个先天不足的早产儿,真正经得起历史和观众检验的还是自然成熟、瓜熟蒂落的作品。

综上所述,口述剧本的定型书写经历了与文人创作截然不同的过程。过渡形态的戏剧是由口头向书面转换的关键,它促使表演趋于规范、成熟,也是孕育戏曲经典的重要母体。伶人的舞台表演是戏剧定型的主体,可以说,在民间戏班里,绝大多数传统戏首先不是“写”出来的,而是“演”出来的,当然,文化人在文本书录上也发挥了不可或缺的作用。提纲戏的定型书写,有的是戏曲演进的自然现象,有的是人为干预的结果,甚至现代科技也在推波助澜,体现出戏曲发展史的复杂性、多样性。值得注意的是,这种变化并非单向度的衍生关系,一方面,提纲戏可以逐渐固化为定本戏、剧本戏;另一方面,在一定条件下,书面剧本亦可蜕变为口述剧本,或者原已唱“铁”的定本戏变成提纲戏,譬如随着戏班成员的流动,往往引发演出路数、戏剧台词的更改,使原本定型的戏剧结构趋于解体。因此,在一个戏班中,提纲戏定本化的一个重要前提是必须在一段时间内有相对稳定的演出阵容和长久的合作关系。总之,提纲戏与定本戏、剧本戏的关系较为复杂,二者此消彼长、生死轮回,处于一个动态的转化过程中。我们思考上述问题,不仅有助于探寻民间剧目的生成机制与历史脉络,也能加深对不同戏曲传统的形成与特性的认识,并为戏曲口传史的研究提供有益的借鉴。

注释:

- ① “口述剧本”(或“口头剧本”)指在提纲戏中生成、使用的,以口头为传播媒介的“剧本”。
- ② “铁本”与文学剧本有一定区别,它是艺人在长期演出中固定下来的剧本,也不一定写定为文字剧本,许多本子依然流传于艺人口头。
- ③ 上述资料由湘潭影戏艺人吴昇平(男,1937年12月生)提供。
- ④ 据笔者2011年7月在湖南溆浦县辰河戏班的考察,目前这种形式的条纲戏占多数,并且多演连台本。
- ⑤ 2012年9月笔者在湖北黄梅县采访“黄梅戏青年艺术团”。
- ⑥ 本资料由锡剧艺人郑双英(女,1946年生,常州市风华锡剧团演员)提供。
- ⑦ 笔者于2006年7月在河南罗山采访影戏艺人李世宏(男,1973年生)。
- ⑧ 笔者于2013年5月在台湾成功大学“台闽民间戏剧国际学术研讨会”期间采访刘文峰教授;另,可参考其会议论文《清末民初梆子“提纲戏”探析——以中国艺术研究院图书馆藏本为例》,见《台闽民间戏剧国际学术研讨会论文集》,成功大学闽

南文化研究中心编,2013年5月。

参考文献:

- [1] 文忆萱. 奇葩异卉、琳琅满目——辰河戏的传统剧目[C]// 辰河戏教学纪念册. 湖南省辰河戏教学演出会、湖南省戏曲研究所编. 内部出版,1982.
- [2] 上海艺术研究所,中国戏剧家协会上海分会. 中国戏曲曲艺词典[Z]. 上海:上海辞书出版社,1981.
- [3] 傅谨. 草根的力量——台州戏班的田野调查与研究[M]. 南宁:广西人民出版社,2001.
- [4] 范瑞娟. 我演焦仲卿[J]. 戏文,1982(4): 49.
- [5] 朱恒夫. 滩簧考论[M]. 上海:上海世纪出版社,2008.
- [6] 华东戏曲研究院辑. 华东戏曲剧种介绍(一)[Z]. 上海:新文艺出版社,1955.
- [7] 陈非依口述,伍荣仲,陈泽蕾重编. 粤剧六十年[M]. 香港:中大出版社,2007.
- [8] 中国民族音乐集成河南省编辑办公室. 豫南皮影戏音乐[Z]. 内部刊物,1983.
- [9] 任光伟. 谈传统戏剧之剧目营造[J]. 戏史辩第四辑. 北京:中国戏剧出版社,2004(4): 197.
- [10] 王其鹏. 牛娘剧初探[C]// 广西戏剧史论文集(下册). 广西壮族自治区戏剧研究室、中国戏剧家协会广西分会编. 内部刊物,1981.
- [11] 湖南省戏曲研究所编. 湖南地方剧种志(三)[Z]. 长沙:湖南文艺出版社,1989.
- [12] 刘南芳. 活戏的即兴表现与定型书写[C]// 台闽民间戏剧国际学术研讨会论文集. 成功大学闽南文化研究中心,2013.
- [13] 靓少佳. 提纲戏和总纲戏——靓少佳回忆录之五[J]. 戏剧研究资料. 广州市文艺研究室编. 内部刊物,1982(6): 89.
- [14] 黎键. 香港粤剧口述史[M]. 香港:三联书店有限公司,1993.
- [15] 韩德英,杨扬,杨键民. 中国豫剧[M]. 郑州:河南人民出版社,1999.
- [16] 刘南芳. 台湾内台歌仔戏定型剧本的语言研究——以拱乐社剧本为例[D]. 台湾清华大学中文系博士论文,2011.
- [17] 郑勐荣. 辰河高腔“条纲戏”的编创及其演剧形态探究[J]. 文化遗产,2012(4): 85.
- [18] 王季思. 辨析元明间失名剧本的初步设想[C]// 王季思学术论著自选集. 北京:北京师范大学出版社,1991.
- [19] 俞为民. 南戏通论[M]. 杭州:浙江人民出版社,2008.
- [20] 王跃. 四川部分地区目连戏调查[C]// 四川目连戏资料论文集. 重庆市川剧研究所编. 内部刊物,1990.
- [21] 徐慕云. 梨园外纪[M]. 北京:三联书店出版,2006.
- [22] 文化部. 关于整顿和加强全国剧团工作的指示. 戏剧工作文献资料汇编[Z]. 中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部、吉林省戏剧创作评论室评论辅导部编. 内部出版,1984.
- [23] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·云南卷[Z]. 北京:中国ISBN中心出版,2000.
- [24] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·江西卷[Z]. 北京:中

- 国 ISBN 中心出版, 1998.
- [25] 焦菊隐. 桂剧之整理与改进[C]// 焦菊隐戏剧散论. 北京: 中国戏剧出版社, 1985.
- [26] 叶大兵. 记 1956 年对温州乱弹传统剧目的发掘整理[J]. 温州文史资料, 1997(11): 73-74.
- [27] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·辽宁卷[Z]. 北京: 中国 ISBN 中心出版, 2000.
- [28] 中国戏曲志编辑委员会. 中国戏曲志·吉林卷[Z]. 北京: 中国 ISBN 中心出版, 2000.
- [29] 胡来宾. 台州乱弹[M]. 杭州: 浙江摄影出版社, 2009.
- [30] 文化部. 关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知. 戏剧工作文献资料汇编[Z]. 内部刊物, 1984.

The set written pattern of oral scripts of chinese traditional dramas—— On gain and lose in collating chinese traditional dramas after 1949

ZHENG Shaorong

(Lecturer of Department of Chinese Literature and Language,
Changsha University of Science Technology, Changsha 410076, China)

Abstract: From oral to written form, from improvisational plays to written ones, that is the evolvement way of traditional opera. There are several transition styles, and they are the key links of improvisational play falling into a pattern and written form. There are various ways to set the oral scripts, some are natural phenomenon of evolution of plays, and some are the results by human interference and modern technology. After 1949, the cultural sector has excavated the traditional Chinese drama, and sorted out a lot oral scripts, carrying on objective appraisal to the cultural action and has achieved we won the great results while making people rethink profoundly.

Key Words: oral scripts; improvisational play; finalizing the design; writing

[编辑: 胡兴华]