

中国戏剧口述传统渊源及其形态

郑劭荣, 赵师

(长沙理工大学中文系, 湖南长沙, 410076)

摘要: 中国戏剧具有历史悠久的口述传统。巫的口传活动是口述戏剧史发生的起点。傩戏承续了巫文化传统, 显现出鲜明的口传文化特征。早期戏剧口述传统由口耳相传的口头活动与即兴式口头演唱构成, 前者属于随机、自发的口头讲述, 后者则表现为戏剧的编演方式。即兴式口头演唱呈现为两条演进线索、两种艺术形态: 其一, 由优、优戏所衍生的口述传统——即兴式的非叙事展演; 其二, 由说唱伎艺所衍生的口述传统——即兴式口头叙事。考察戏剧口述传统渊源及其形态, 有助于探明戏剧传承轨迹, 重新认识戏剧史的复杂性和完整性。

关键词: 中国戏剧; 口述传统; 形态; 探源

中图分类号: I207.37

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2018)01-0168-07

中国戏剧具有历史悠久的口述传统。口述活动与作为表演艺术的戏剧有着天然的亲缘关系, 它不仅是戏剧生存发育的温床, 也是戏剧的主要传承方式。追溯戏剧的口述传统, 阐明早期戏剧口述活动的形态特征, 有助于探明其传承轨迹, 重新认识中国戏剧史的复杂性和完整性。

一、巫与口述戏剧之源

口述是人类传授知识、延续文明的最古老、最普遍的方式。口述传统亦称“口头传统”“口头传承”, 关于其解释, 说法各异。朝戈金认为: 它们“都是用来概括这样一件事情——人通过说话的方式传递信息——传递信息的技能和传递信息的内容合起来就是口头传统。口头传统也有广义和狭义之分。广义的口头传统是指口语交流的一切形式, 讲了什么都算口头传统; 狭义的口头传统或者学术界研究较多的口头传统主要是指口头艺术, 如神话、歌谣、故事、史诗演说等语词的艺术形式”^[1]。另有学者提出: 口述传统至少包括三层不同的含义。首先是口口相传的层次, 它是没有任何稳定文学形式维持的口头讲述活动。自发和随机是这种口头讲述活动的本质。其次是即兴式的口头讲述或演唱活动, 它已经演化出相对固定的表达

形式。最后一层含义, 就是与史诗传唱有关的口头讲述^{[2](70-72)}。该阐释大体上揭示出上古口述活动的形态特征。总之, 口述传统是一个民族世代传承的史诗、民歌民谣、民间故事、神话传说等口头文学以及与之相关的表达方式和口头艺术。

传统戏剧属于典型的口头艺术, 它既具备口头传统的共性, 又有其独特的内涵和存在方式。具体来说, 戏剧口述传统是指口头从事戏剧编创、演出、传授及讲述的一切形式, 以及在此过程中所生成的各类口述文本。它所涉及的内容相当丰富, 主要包括: 口述剧本、口传故事, 戏俗与仪式规程, 关于舞台表演、音乐演奏、道具制作的知识和技能, 戏曲谚语、口诀、行话以及老艺人口述回忆录等。

现有研究表明, 无论是角色扮演的戏剧本质还是歌舞扮饰的表现形态, 后代戏剧均能从远古的巫与巫术中寻觅到具有“源点”意义的依据。探寻口述戏剧之源, 无疑要追溯至巫文化的口头传统。

据人类学、社会学、民俗学等相关学科研究表明, 人类经历过漫长的口传时代, 巫是人类历史上最早的口述者和传播者。摩尔根在研究北美易洛魁联盟制时谈到: 参与酋长会议的巫师主要借助贝壳珠带来记事, 联盟机构与原则都“保存”在贝壳珠带和其他物件中。这些贝壳珠带是易洛魁人唯一能看得见的记录。在举行部落联盟会议教导新首领时, 由训练有素的巫师承

收稿日期: 2017-09-14; 修回日期: 2017-11-29

基金项目: 国家社科基金项目“中国口述戏剧史料学研究”(15BW075); 湖南省社会科学成果评审委员会项目“湖南戏曲口述史料的采集与研究”(XSP17YBZZ120); 湖南省教育厅项目“湖湘国家级‘非遗’传承人人口述历史的采集与研究”(16C0072)

作者简介: 郑劭荣(1971—), 男, 湖南隆回人, 文学博士, 长沙理工大学中文系教授, 主要研究方向: 中国古代文学, 戏曲史

担解释者,讲解贝壳珠带所包含的事实^{[3](240)}。与此类似,我国满族萨满教神谕最初不是依靠文字固定下来的经文流传后世,而是口耳相传。无论祭祀或平时秘密讲授,萨满总要摆弄石头。每块石头都代表着一段宗教故事或规法,这些故事、法规不许笔录,只能按古法口传^{[4](133-134)}。很显然,无论是易洛魁巫师的贝壳珠带还是满族萨满的石头,都是口传的辅助手段。在无文字时代,巫师是当之无愧的知识分子,担负保存和传播人类文明的重任。巫师掌握的知识涉及医药、法律、文学、历史、天文等多方面的内容,尤其注重对民族历史、谱系的记忆。

要成为一名职业巫师并非易事,除了要具备先天的禀赋,还要经过后天系统的习练。训练巫师,“具体有两种方法:一是口头方式,即言传,平时由老巫师进行讲授;二是身教,即学巫者跟老巫师一起从事祭祀、占卜和巫术活动,既可观察,也能协助,久而久之就掌握巫师的本领了”^{[5](53)}。可以说,戏剧的口承方式与巫师没有本质区别,同样高度依赖于师傅的“言传”“身教”。不仅传统时代如此,直到现代社会,无论是民间剧团还是专业剧团,口传心授依然是传授演技、教习学徒最常用的办法。

无论古今中外,韵文均是口头文学的重要形式。东西方史诗无一例外都有一定长度的韵文体。我国最早出现的口传形式也是韵文体。章炳麟云:“盖古者文字未兴,口耳之传,渐则亡失,缀以韵文,斯便吟咏,而易记忆。意者苍、沮以前,亦直有史诗而已。”^{[6](84)}刘师培持类似观点:“上古之时,先有语言,后有文字。有声音,然后有点画;有谣谚,然后有诗歌。谣谚二体,皆为韵语。……盖古人作诗,循天籁之自然,有音无字,故起源亦甚古。观《列子》所载,有尧时谣,孟子之告齐王,首引夏谚,而《韩非子·六反篇》或引古谚,或引先圣谚,足征谣谚之作先于诗歌。厥后诗歌继兴,始著文字于竹帛。”^{[7](227)}诗歌韵语源自无文字时代的谣谚。相对于散文,韵文有节奏、有韵律,便于记忆,易于传诵,在无文字的语境下可使知识不变形走样,传承久远。巫师的口述形式即多为韵体。如羌族“许”或“释比”(巫师)所念的经典与咒语,世代口授相继。这种经典,皆为韵文,四字一句,两句一节,“许”不解释,旁人就难以听懂^{[8](9)}。在民间巫教活动中还产生了大量的祷词、神歌,这类原始文学深刻影响了早期文人诗的创作。如屈原《九歌》,较流行的说法是因楚地巫风而作,其前身为民间祭祀神祇的乐歌,后经诗人改写,赋予了特殊的意义和价值。闻一多认为《九歌》就是一种演出于祭坛前的雏形歌舞剧。如果此说可信,中国戏剧的韵文体似乎走过了

一条从巫时代的口传文学→诗歌→戏剧的演进之路,采用韵文体的最初动因就是为了便于人们口传吟诵。

论及巫与戏剧的血脉关系,傩戏颇具说服力。作为从傩祭活动中脱胎出来的戏剧,傩戏是宗教文化与戏剧文化相结合的孪生物。演出傩戏的主角不是别人,正是巫师。“早期傩戏的演职员多由巫师们兼任。当傩祭活动中出现戏剧性人物时,巫师便兼有宗教和戏剧两种职业。后来演出剧目增加,剧中人物增多时,便适当吸收非宗教活动人员参加。”^{[9](20)}傩戏直接承续了巫文化的口述传统,呈现出鲜明的口传文化特征。首先,傩戏剧目有许多源自口传故事。巫师常借助傩歌、傩舞等手段,演述民间故事、神话传说。如贵州傩堂戏《八仙庆寿》《韩湘子度林英妻》《湘子化斋》《柳毅传书》《骑龙下海》《花仙剑》等取材于神话传说,《甘生赶考》《安安送米》《水打蓝桥》《郭老么借妻回门》《审桶》《苏姐姐选婿》《傻二赶场》《陈幺八娶小》《王大娘补缸》等剧显然源自民间故事^[10]。笔者家乡邵阳傩戏《桃源洞》《打梅山》《降先锋》《二郎记》等剧实际上亦出自民间的口耳传闻。以前,演出傩戏的巫师(端公、道公、土老师)文化层次普遍偏低,难以编写文字剧本,剧目、剧词往往即兴发挥、临时现编。云南永胜县民间流传有《贺八蛮》,该剧与道教、巫傩有着千丝万缕的联系。演唱者大都是端公,师承祖传。舞蹈可即兴发挥,边扭、边唱、边舞。演员可离开剧本比赛唱腔口才,并可打岔、说倒话、猜谜等,表演没有多少规矩程式可言^[11]。巫师们的即兴表演灵活自由,充分展现出口头编创的优势与便捷。总之,傩戏剧本很大一部分属于非文字化的口述本,即便是文字抄本,实际上亦由口头创作衍变而来。

二、早期戏剧口耳相传的口述形态

中国戏剧萌芽于先秦,成熟于宋元。在这一时期,文字文化已经得到高度的发展,书面传统在整个文化格局中占据着主导地位,决定了早期戏剧的口述活动有别于不知文字为何物环境下的口头文学。早期戏剧口述传统呈现两种形态,即口耳相传的口头活动和即兴式的口头演唱。前者为朴素、初级的口述传统,人们借助口头交流、口头叙述来传递信息,凡是与戏剧相关的讲述活动均可纳入我们的考察范围。自发、随机是这种口述形态的本质,它虽然与戏剧的传承、演出相关,但本身并非表演艺术。口述者不局限于演员,任何人均可能成为口述者。与此不同,即兴式口头演唱属于戏剧的一种表演方式,有时是剧本的编演方法,

它具有口头艺术的诸多属性。这种口述活动有比较固定的呈现方式,要遵循一定的艺术规程、套路。其活动主体一般是从事专业表演的艺人。接下来,我们重点考察早期戏剧口耳相传的口述形态。

现有文献史料表明,作为口头文学的神话、传说很早就进入了戏剧题材领域。被一些学者视为雏形歌舞剧的屈原的《九歌》,“剧中人”东皇太一、大司命、少司命、河伯、山鬼都是传说中的神。角抵戏《东海黄公》是我国早期戏剧的代表作。张衡《西京赋》云:“东海黄公,赤刀粤祝,冀厌白虎,卒不能救。挟邪作蛊,于是不售。”这位黄公最早就是一个传说。该剧在宫廷演出之前,“剧情”在民间传布已久。黄公大概是秦汉之交一位以巫术伏虎而闻名的巫师。据东晋葛洪《西京杂记》载:“余所知有鞠道龙善为幻术,向余说古时事:有东海人黄公,少时为术,能制龙御虎,佩赤金刀,以绦绾束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往饯之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏,汉帝亦取以为角抵之戏焉。”^{[12][16]}依此说,秦末年间已传黄公事,后由关中百姓编演成戏,汉初征入宫廷表演。戏剧从传说至角抵戏的演变线索非常清晰。此外,葛洪所云“余所知有鞠道龙善为幻术,向余说古时事”,这种转述口吻亦清楚地表明黄公故事源自口传。

宋元时期,神怪故事成为戏剧题材的重要门类。据吴自牧《梦粱录》载:“凡傀儡,敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书历代君臣将相故事话本,或讲史,或作杂剧,或如崖词。…更有杖头傀儡,最是刘小仆射家数果奇,大抵弄此多虚少实,如巨灵神姬大仙等也。”^{[13][31]}“多虚少实”乃其时傀儡所演剧目的基本特征,其中“灵怪”戏“巨灵、神姬、大仙”显属神怪事。神话传说“活”在口头之中,经过历代讲述者不断的累积叙述,故事情节更为完整,形象更饱满生动,主题鲜明集中。与孕育古希腊神话的史诗传唱不同,中国神话的发育、成长主要依靠随机、自发的口口相传。任何自然人都可能成为故事的讲述者。这种讲述是非专业化的,随意性较大,缺乏完整、系统的讲述形式,它既有娱乐的成分,也有传授和教导的目的。当这种散漫的讲述有了比较集中的主题和故事结构后,日积月累,不断融合、聚集,口传故事就可能成为有稳定文学形式的口头讲述,并源源不断地为戏剧提供故事素材。

古剧另一口耳相传的口述活动是关于戏剧生命史的叙述。这些叙述与其他民间传闻一样,在史籍中虽难以稽考,却有助于我们探知戏剧古远的过去,并可

能拨开传说之迷雾,揭开剧史真相。中国戏剧起源很早,文献正面记载不多,而民间的附会传闻却相当生动而丰富。《公莫舞》一般被认为是我国早期歌舞戏的代表,原作《巾舞歌诗》,其辞文见于《宋书》卷二十二、《乐府诗集》卷五十四。歌词内容自东晋以来无人能解。《晋书·乐志》云:“《公莫舞》,今之巾舞也。相传云项庄舞剑,项伯以袖隔之,使不得害汉高祖,且语项庄云:‘公莫’!古人相呼曰公,言公莫害汉王也。今之用巾盖像项伯衣袖之遗式。”^{[14][717]}不难看出,史书所载为历代“相传”故闻,民间关于“公莫”的解释显系附会之论。此种捕风捉影的说法自然不太靠谱。现已知《公莫舞》实与项庄舞剑事无关。比较合理的解释是:这是一出有“母”“子”两个角色,表现世俗生活的歌舞剧。剧名中的“莫”是“姥”字的借字,“公莫舞”应为“公姥”舞,“公姥”就是“爹娘”的意思,此处为偏义复词,意指母亲^[15]。

当然,并非所有的口耳传闻都是不靠谱的,一些看似无稽之谈的传闻,其背后也许隐藏着揭开历史真相的密匙。在我国戏剧家族中,影戏是一种非常古老的剧种,通常认为源于西汉方士齐人少翁张灯设帐为武帝招李夫人魂事。北宋高承《事物纪原》卷九“影戏”条云:“故老相承,言影戏之原,出于汉武帝李夫人之亡,齐人少翁言能致其魂,上念夫人无已,乃使致之。少翁夜为方帷,张灯烛,帝坐他帐,自帷中望见之,仿佛夫人像也,盖不得就视之。由是世间有影戏。”^{[16][256]}事实上,“故老”的传闻并非空穴来风。据《汉书·外戚传》载:“上(武帝)思念李夫人不已,方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛,设帷帐,陈酒肉,而令上居他帐,遥望见好女如李夫人之貌。”^{[17][3952]}两相比较,就故事轮廓而言,民间传闻与典籍记载相去不远。值得追问的是,在口述史中,影戏起源为何要攀附帝王后妃之事?高承所云尽管受到戏剧史家们的诸多质疑,但这个古老的传说却为我们破解影戏起源之谜提供了一个关键的历史细节,即齐人少翁神秘的“致魂(神)”术。在我国民间,历来有“剪纸招魂”的习俗,作为术士或巫师的少翁极有可能是用类似的把戏为李夫人招魂,在这一过程中萌生出影戏之雏形。换言之,历史的谜底是影戏孕育于招魂巫术,而汉武帝李夫人的故事只不过是包蕴这一历史真相的谜面、载体而已。

除了朴素形态的口耳相传外,早期戏剧口述传统的另一形态为即兴式的口头演唱。与日常生活中那种自发、随机的口头讲说不同,即兴式口头演唱是一种当众展示、具有相对固定表达形式的口头艺术,从事口头演唱的人是职业或半职业化的艺人。这种口述传

统是如何形成的? 它在传统戏剧中呈现出怎样的形态特征?

三、古优及优戏所衍生的口述传统——即兴式的非叙事展演

就剧目性质而言, 传统戏剧大体分为两类: 一是注重叙事的戏剧, 剧本有相对完整的情节。依照王国维的“戏曲”观, “故事”与“歌舞”构成戏剧的两大基本要素, 它成为判断是否为真戏曲的重要指标。另一类是“非故事性”戏剧, 在叙事上漫不经心, 有的根本无“故事”可言。在大多数情况下, 两类戏剧的区分不仅仅体现在“故事”的有无, 有时更体现为戏剧样式和表演形态上的差异, 其口述活动亦因此判然有别。不难发现, 即兴式口头演唱客观上形成了非叙事展演与叙事展演两种类型, 它们有着不同的形成路径和艺术形态。

我国叙事性戏剧发育较迟, 直至宋代南戏的诞生, 才出现了能演述长篇故事的戏剧样式。自先秦至汉唐期间的戏剧, 体制短小, 形式简易, 难以容纳曲折复杂的剧情。早期戏剧大致朝两个方向发展: 一是在表演上以歌舞、杂艺为主, 其发展的重心偏于伎艺展现的歌舞杂技戏。二是以语言、动作为主要手段, 以滑稽调笑为特征的谐谑性表演。无论是歌舞杂技戏还是言语谐谑戏, 多数不以演述故事为中心, 而是以动作、语言的技巧性表演见长。其中言语谐谑戏(有的也融入说唱、歌舞因素)属于典型的非叙事性口头艺术, 这是下文重点分析的对象。

优是中国戏剧发生的重要源头, 研究戏剧的口述传统, 不能不重视古优与优戏。据《史记·滑稽列传》记载, 先秦时期的优人滑稽多辩, 在君王前评论时事, 逢场作戏, 口若悬河, 即兴讽谏。他们多才多艺, 或诙谐幽默, 或长于音乐歌舞, 大多有着出色的辩才和口头功夫, 借助滑稽诙谐、机敏便捷的言辞讽谏君主, 以达到某种政治目的。“优谏”有时还富于娱乐性与戏剧性, 如著名的“优孟衣冠”“优孟葬马”之谏。尽管此时的优戏还不是真正的戏剧, 但由此形成以即兴表演为手段, 以谐谑滑稽为典型风格的口头艺术, 产生了以言辞见长的戏剧口述传统。至汉魏时期, 一些剧目初步具备角色扮演特征, 出现了代言性质的剧中人。发展到唐代, 优戏衍化为以参军、苍鹅为主体的歌舞与说白相结合的化装表演, 成为除歌舞以外最为盛行的娱乐样式。宋金时期, 参军戏促成了宋金杂剧的形成, 后来又影响到了北曲杂剧与南戏“插入性演出”“插科打诨”等表演形式。降及晚清, 蜕变再生为曲

艺“相声”^[18]。要之, 以语言技艺为核心的优戏艺术及其审美基因几乎贯穿了全部演剧史, 优人的口头活动构成了中国戏剧口述传统的起点。

古优、优戏所代表的口述传统最突出的特征是即兴言说和即兴表演。笔者曾探讨过俳优戏弄与口头剧本起源之关系, 对秦汉至唐宋优戏的口头编演有一些粗浅的分析, 这里不再重复论证, 仅择要介绍基本观点^{[19](16-18)}。首先, 古优出口成章, 具有过人的口才与辩才, 临场应变能力强, 自唐五代伶人至宋元“净”“捷讥”“付末”等戏剧角色犹存古优之遗风。古优的即兴演剧直接影响到后世丑角的“插科打诨”。其次, 优语经历了一个从口头文学至书面文学的转变过程。优语最初为优人自编自演, 它是口语化的, 有的还协韵; 考察唐以前的优语, 不少显系临时捏合而成, 如“隐语”“论难”类优语, 临场现编的痕迹相当明显。在表演形式上, 俳优戏经历了从即兴性表演至命题性演出的嬗变过程。早期优戏多为即兴而发, 逢场作“戏”。魏晋时期, 出现了命题性质的演出, 即事先规定了演出题材、表演形式以及扮演对象, 再由伶人即兴发挥。优戏针对性强, 针砭时弊, 时过境迁, 便不再上演。经过反复上演后, 表演逐渐呈现出固定化、套路化的趋势。

宋金杂剧是一个包含许多表演形式的、十分庞杂的艺术综合体。王国维在《宋元戏曲考·元杂剧之渊源》中云: “宋金之所谓杂剧院本者, 其中有滑稽戏, 有正杂剧, 有艳段, 有杂班, 又有种种技艺游戏。”^{[20](68)}杂剧与其他表演技艺共生共存, 相互杂糅、渗透。杂剧在演出过程中, 可以即兴穿插杂技、歌舞等, 结构上显得松散杂乱。黄天骥对此有专文研究, 他认为: “两宋时代演出的杂剧, 包括口技、杂耍、说唱、滑稽小戏等等, 它们同台演出, 杂七杂八, 称之为杂剧。”^{[21](40)}这种诸色伎艺杂凑的演出显然不太可能有完整的文学剧本, 插演于其中的口技、说唱、滑稽小戏等等, 原本就属于流动性较强的口头技艺, 无定本可言。相较于成熟的戏曲, 宋金杂剧是一种文学性不强的戏剧形式。金元院本名目近七百种, 但无一院本的书面文本存世。主要原因可能就是它不重唱(唱词的“曲”对定本留传的关系很大), 世代相传, 多半成为“寻常熟事”的活口表演, 随点随演。它的本子只需存在演员身上。因此, “行院之本”全然处于自生自灭的状态下^{[22](115)}。

在宋金杂剧、院本中占有相当大比重的是偏重说白、滑稽成分较浓的戏剧形式, 它直接延续了唐代参军戏插科打诨、滑稽调笑的艺术风格。据李虎研究, 在《官本杂剧段数》《院本名目》所载剧目中, 除剧名

中缀有大曲、法曲、词牌名的剧目外,所剩部分大多应属于此类科白戏^{[23](24-25)}。仔细辨析,科白戏的性质其实比较复杂。以《院本名目》所载为例,有的名目系有本事或故事的戏剧,如“上皇院本”中的“金明池”“万岁山”“错入内”“断上皇”等;还有一类是与戏剧关系较远的伎艺,如《诸杂院本》中的“千字文”,“打略拴搐”中的“数名”及“和尚家门”“先生家门”“秀才家门”“列良家门”等。此类表演重在展示艺人的口头功夫,属于一种非戏剧类的语言游戏。如“数名”表演,它以列举某类事物名称为演出内容,诸如“星象名”“果子名”“草名”“军器名”等。刘晓明认为:从伎艺的角度看,“数名”不仅仅是单纯罗列事物之名,而更应该带有戏剧性的方式。此外,“打略拴搐”还有“以名叙事”的形态,即利用“名”所构成的特定语言进行叙事打诨^{[24](404-405)}。传统相声讲究说、学、逗、唱“四功”。“数名”让人联想到相声“说”功中的“贯口”,它要求演员一气呵成地说出大串名物,如传统段子《报菜名》《地理图》之类。此外,相声“四功”中的“学”强调用语言、动作等来模拟某种声音或行为。无独有偶,在宋金杂剧、院本中亦有“学像生”“乔托孤”“乔捉蛇”“乔道场”等拟声或拟形的名目。至于“歇后语”“芦子语”“回且语”则当是市井熟语、行业俗语或江湖黑话,亦属典型的语言游戏。

总之,无论是科白戏还是非戏剧类的语言游戏,它们均源自相同的口述传统,其前身为古优、优戏所建立的言辞诙谐、口才便捷,以即兴言说为特征的口述活动。所不同的是,最初以政治讽喻为旨归的优谏逐渐技艺化、娱乐化,最终蜕化为市井大众喜闻乐见的口头艺术,形成与戏剧口头叙事并行不悖的传统——非叙事性的口述传统。

四、说唱伎艺所衍生的口述传统 ——即兴式的叙事展演

在古代戏剧史上,演述长篇故事的戏剧样式产生较晚,皮影戏、傀儡戏是目前所知较早演述长篇故事的剧种。高承《事物纪原》卷九“影戏”条载:“宋朝仁宗时,市人有能谈三国事者,或采其说,加缘饰作影人,始为魏、吴、蜀三分战争之像。”前引《梦粱录》卷二十《百戏伎艺》条云:“杭城有贾四郎、王升、王闰卿等,熟于摆布,立讲无差。其话本与讲史书者颇同,大抵真假相半。”宋代影戏擅长演史,剧目相当丰富。其脚本称“话本”,“与讲史书者颇同”。顾颉刚认为:以三国故事为题材之影戏为北宋最新之影戏或最出名最叫座之影戏;而其他之影戏(或即尚以变文为剧

本者)固尚存也。其“加缘饰”者,谓由讲三分之话本改为影戏话本也。因影戏无论如何取材于他种艺术,而亦有其特殊独立之艺术意味。因此,只能谓其剧本与其他话本“颇同”,而不能“全同”,故有改作之必要^{[25](113)}。周贻白认为影戏系采“说话人”的“话本”而作表演^{[26](55)}。顾、周的看法略有出入,前者认为影戏脚本系改作“话本”而来,后者认为是直接采用“话本”。无论何种情况,早期影戏当是一种“说话”色彩十分浓厚的戏剧样式,脚本体制与话本非常接近。由此推知,艺人演述故事的方式与“说话”亦无本质区别。

上述判断并非臆测,后世不少影戏剧种同样走过了一条从说唱至戏剧的演化之路,有着明显的说唱印迹。譬如,陕西早期影戏大多由说唱艺术发展而来,民间俗称为“隔帘说书”;甘肃陇东、河南灵宝的道情灯影系列脱胎于道情说唱;湖南、湖北的渔鼓影戏也经历了从曲艺至戏剧的转变过程。据笔者在河北、北京、陕西、河南、湖南等地的田野调查,影戏的说唱特征确实非常明显,许多影戏脚本在文本形式上不像剧本,反而更像话本小说。

那么,宋代影戏艺人究竟是如何演述故事的?至今尚未见到有宋代影戏脚本的流传,答案也许要从“话本”及“说话”身上寻找。关于“话本”的性质,最权威的当属鲁迅先生的“说书艺人底本”说。此外,目前出现了不少新观点。石昌渝认为:“‘说话’作为口头文学,它的一个特点便是口耳相传。说话人有一些是瞽者,他们只能靠耳闻心受,依赖不了底本,即使有底本,那底本也不会是今天看到的话本小说的样子,大概只是一个故事提纲和韵文套语以及表演程式的标记。”^{[27](230-231)}纪德君对宋元说话“底本”做了比较详细的“蠡测”,认为宋元说话人既可以直接参照“书史文传”加以演说,也可以自己(或请人)摘编“书史文传”,辑录一些备用的诗词赋赞等,纂弄一个提纲式的“底本”,如《绿窗新话》《醉翁谈录》等^{[28](41)}。类似论述颇多,不赘述。归结起来,关于“话本”“说话”的体制特征,有两点新的认识:其一,说话艺人的“底本”可能并非完整的文字脚本,而只是一个“梗概式”“提纲式”的文本;其二,“说话”采取即兴编创的方式,在“底本”的基础上“各运匠心,随时生发”。我们推测宋代影戏的表演形式类似于后代的“提纲戏”,艺人没有固定的文字脚本,戏剧的对白、唱词及动作依靠临场发挥。目前,影戏提纲戏还常见于湖南、湖北、安徽、福建、四川北部、甘肃南部、青海东部、山东以及云南腾冲等地。

傀儡戏的口述展演近似于皮影戏。《都城纪胜·瓦

舍众伎》载:“凡傀儡敷演烟粉灵怪故事、铁骑公案之类,其话本或如杂剧,或如崖词,大抵多虚少实,如巨灵神姬大仙之类是也。”^{[13](97)}前引《梦梁录》所记更详,演出内容上多出“史书历代君臣将相故事”一项。赵景深认为:宋之傀儡戏实近于说话。凡说话有小说、有讲史,今傀儡戏兼此二种,家数相同;以体言当有杂剧与本戏二种,犹词话之有短篇长篇,此体格同也。《都城纪胜》《梦梁录》记傀儡演唱之本皆曰话本,明其本之同于说话人用本也^{[29](57)}。傀儡戏与皮影戏同属道具戏,表演形式大同小异,均以戏偶示人,唱、念及动作均由后台艺人完成。因此,宋傀儡戏、皮影戏皆以话本为脚本就不难理解了。毫无疑问,傀儡戏亦具即兴演述的特点。木偶戏“提纲戏”至今犹存,如广东高州木偶戏、福建大腔傀儡戏、浙江遂昌木偶戏等。

在传统戏里,口头演述最明显的证据是陈词套语的使用。历经长期的口传与演出,戏曲产生了大量固定的、可以重复使用的戏词,民间俗称“水词”“通词”“赋子”等。这些重复、雷同、固定的词句是演员临场编词的工具,它们通用于不同的剧目和戏剧场景,宛如机器的零配件,随时可以灵活组装新的机械。戏曲还有各种熟套、排场及程式化的舞台动作,形成有着相对固定形态、结构和意义的表演套路。从本质上说,戏曲套语、表演套路是口头传承的产物,是帮助演员记忆和在表演中创作的工具,它为我们探寻古剧的口述传统提供了重要线索。杜善夫套曲《庄家不识勾栏》描述褰体院本的演出:“念了会诗共词,说了会赋与歌,无差错。唇天口地无高下,巧语花言记许多。”说明艺人在表演时要念诵诙谐有趣的诗词歌赋,展现其过人的记忆力和出色的口头才艺。值得注意的是,套曲中所提及的“赋”可能是宋金戏剧中独立的伎艺门类。金元院本有许多名目是与“赋”相关的,如陶宗仪《南村辍耕录·院本名目》“打略拴搐”之“秀才家门”有《大口赋》《病魔赋》《疗丁赋》,“列良家门”有《由命赋》,“大夫家门”有《伤寒赋》《便痢赋》,“良头家门”有《方头赋》,“司吏家门”有《罢笔赋》。胡忌、李啸仓等学者认为,“打略拴搐”是穿插于院本中的由一人担任、以念诵为主的说唱艺术,近似于北京过去的“数来宝”^{[30](249-250)}。“赋”常见于宋金戏剧、话本及明清戏曲与白话小说中。试引戏文《张协状元》第八出中《强盗赋》以作说明:“(丑做强人出白)但自家不务农桑,不斫砍伐。嫌杀拽犁使耙,懒能负重担轻。又要赌钱,专欣吃酒。别运智,风高时放火烧山;欲逞难容,月黑夜偷牛过水。贩私盐,卖私茶,是我时常道业;剥人牛,杀人犬,是我日逐营

生…”^{[31](41)}。赋文句式整饬,语言通俗,多为骈体韵文,一般用作人物自报家门,表明人物的身份、职业、性格等;或罗列名物、铺排风景。“赋”属于一种定型的、雷同的程式化套语,在艺人之间辗转因袭,只要戏剧场景类似,可以随时搬用。

总之,说唱伎艺是戏剧口头叙事的先导,是戏剧口述传统形成的另一重要源头。唐宋时期,说唱伎艺趋于专业化、商业化,口头文学所创造的故事很容易为戏剧改编、移植。细究宋金杂剧名目,其中的故事性剧目大多有本事来源,或属过往史实、传说,或系社会传闻,绝大多数应是说话艺人的原创。说唱伎艺还促进、制约着戏剧口头叙事体制的发育成长。在演述方式上,艺人最可能采取的是“梗概式”的即兴口述完成故事的创作与表演。残留于宋元剧本中的程式化套语说明其前身就是口头文学。在旧时代,口头文艺的表演者以文盲半文盲居多,有的还是盲人,教育程度的低下与生理上的缺陷,使得他们难以依赖文字脚本,也依赖不了文字底本。鲁迅先生论及文学的产生时,强调未有文字之先,便有了创作,中国许多文学都是由不识字的作家创作的。传统戏剧又何尝不如此。这启示我们,要高度重视戏剧的非文字传统。宏观来看,有文字记载的戏剧史,是一部不完全的戏剧史,唯有将戏剧口传史纳入戏剧“正史”,中国戏剧史才能变得更丰富、完整。

参考文献:

- [1] 朝戈金. 非遗保护视野下的口头传统文化[N]. 人民政协报, 2014-07-14(11).
- [2] 林岗. 口述与案头[M]. 北京: 北京大学出版社, 2011.
- [3] 摩尔根. 古代社会: 第一册[M]. 杨东莼, 张栗原, 冯汉骥, 译. 北京: 商务印书馆, 1972.
- [4] 富育光, 孟慧英. 满族萨满教研究[M]. 北京: 北京大学出版社, 1991.
- [5] 宋兆麟. 巫与巫术[M]. 成都: 四川民族出版社, 1989.
- [6] 章炳麟. 诂书[M]. 上海: 古典文学出版社, 1958.
- [7] 刘师培. 刘师培中古文学论集[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997.
- [8] 高国藩. 中国巫术史[M]. 上海: 三联书店, 1999.
- [9] 曲六乙. 傩戏·少数民族戏剧及其它[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [10] 宁殿弼. 贵州德江傩戏剧目透析[J]. 青岛大学师范学院学报, 2005(9): 47.
- [11] 高登智. 再论云岭高原傩戏—兼与金重同志的质疑商榷[J]. 民族艺术研究, 1990(2): 38.
- [12] 葛洪. 西京杂记[M]. 北京: 中华书局, 1985.

- [13] 孟元老. 东京梦华录(外四种)[M]. 上海: 古典文学出版社, 1956.
- [14] 房玄龄. 晋书: 第三册[M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [15] 姚小鸥. 《公莫舞》与王国维中国戏剧成因外来说[J]. 文艺研究, 1998(6): 70.
- [16] 高承. 事物纪原卷九[M]. 影印文渊阁《四库全书》第920册, 台湾: 商务印书馆, 1982.
- [17] 班固. 汉书: 第12册[M]. 北京: 中华书局, 1982.
- [18] 曾永义. 参军戏及其演化之探讨[C]//戏曲源流新论. 北京: 中华书局, 2008.
- [19] 郑劭荣. 中国传统戏曲口头剧本研究[M]. 北京: 光明日报出版社, 2015.
- [20] 王国维. 宋元戏曲考[C]//王国维戏曲论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1957.
- [21] 黄天骥. 元剧的“杂”及其审美特征[J]. 文学遗产, 1998(3): 40.
- [22] 胡忌. “院本”之概念及其演出风貌[C]//菊花新曲破——胡忌学术论文集. 北京: 中华书局, 2008.
- [23] 景李虎. 宋金杂剧概论[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1996.
- [24] 刘晓明. 杂剧形成史[M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [25] 顾颉刚. 中国影戏略史及其现状[J]. 文史第十九辑. 北京: 中华书局, 1983: 113.
- [26] 周贻白. 中国戏剧与傀儡戏影戏[C]//周贻白戏剧论文选. 长沙: 湖南人民出版社, 1982.
- [27] 石昌渝. 中国小说源流论[M]. 上海: 三联书店, 1994.
- [28] 纪德君. 在书场与案头之间——民间说唱与古代通俗小说双向互动研究[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2009.
- [29] 孙楷第. 傀儡戏考原[M]. 上海: 上杂出版社, 1952.
- [30] 胡忌. 宋金杂剧考[M]. 上海: 古典文学出版社, 1957.
- [31] 钱南扬. 永乐大典戏文三种校注[M]. 北京: 中华书局, 1979.

The origin and form of Chinese opera oral tradition

ZHENG Shaorong, ZHAO Shi

(Department of Chinese Literature and Language,
Changsha University of Science & Technology, Changsha Hunan, 410076)

Abstract: Chinese opera has a long history of oral tradition. The oral activity of the witch is the starting point of oral drama history. The Nuo opera inherits the oral tradition of witch culture, showing the distinctive features of the oral culture. The opera oral tradition is comprised of word-of-mouth oral drama activities and improvisation. The former belongs to random and spontaneous oral narrative, while the latter is the improvisation acting of drama. The improvisation of Chinese Opera has two clues and forms: one is derived from the oral tradition of actor in ancient times and its play-improvisational non narrative performance; the second derived from the folk art-improptu oral narrative. To study the oral tradition of drama is helpful to find out the track and the characteristics of the drama, and to rediscover the complexity and integrity of the history of Chinese opera.

Key Words: early play; oral tradition; form; origin

[编辑: 胡兴华]