

大戏剧论坛

THEATRE FORUM

中国传媒大学

第3期 戏剧戏曲研究所



中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大戏剧论坛. 第3辑/李兴国, 周华斌主编. —北京: 中国传媒大学出版社, 2007. 3

ISBN 978-7-81085-896-0

I. 大… II. ①李… ②周… III. 戏剧—艺术理论—文集 IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 001607 号

大戏剧论坛 (第 3 辑)

主 编: 周华斌 李兴国

副 主 编: 路应昆 周靖波

责任编辑: 欧丽娜

责任印制: 曹 辉

封面设计: 源大设计工作室

出 版 人: 蔡 翔

出版发行: 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 010-65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址: <http://www.cucp.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 14.25

版 次: 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-81085-896-0/K · 896 定价: 28.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

改变世界的戏剧

——20 世纪西方左翼戏剧理论的建构

李时学/1

布莱希特先生的戏剧

[德] 爱尔玛·布克(Elmar Buck) 著 刘帼轶译/10

从艺术作为展演到艺术作为乘具

——耶日·格洛托夫斯基的表演理论

梁燕丽/17

戏剧的起源

[美] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy 著 周靖波译/31

“观—演”关系：戏剧艺术的核心

施旭升/41

灯节与秧歌

——关于秧歌起源的历史地理学研究

王杰文/50

乱弹·剧种·地方戏

路应昆/67

山西梆子腔的早期形态及发展

韩 军/85

堂会

戴 申/94

20 世纪 40 年代中期上海剧坛与帮会的关系

袁英明译/102

中国戏曲的角色行当制

周华斌/118

现状与己任

——从电视思考昆曲

周晓岚/127

时代文本

——谛览《十五贯》在昆剧发展史轴上的坐标意义

蔡欣欣/135

复仇文化使某些中国悲剧特点成因的解释难圆其说

刘丽文/143

浅析明末清初戏曲作品中的贞女形象

王永恩/153

昆剧《牡丹亭》在海外上演的文化框架	[澳]Joe Eugene von Kowallis 著	苏永莉译/167
从《梁祝》的变革看越剧在上海的早期发展		赵晓亮/175
亚洲戏剧:都市空间的拓展		
——上海话剧艺术中心的舞台实践		胡 奚/186
对待身体,就像耕种田地		
——云门舞集《红楼梦》中身体策略谈		王音洁/193
重估女性主义戏剧		陈振华/197
20世纪90年代以来戏剧中的消费主义倾向		高慧敏/204
柏林观剧日记		周靖波/216

改变世界的戏剧

——20 世纪西方左翼戏剧理论的建构

○ 李时学

作为 20 世纪西方一种重要的历史文化现象,左翼戏剧从某种意义上说已终结于 20 世纪七八十年代。在超过四分之三个世纪的历程中,它经历了 30 年代和 60 年代两次高潮,开创了以否定、反叛、颠覆为核心的独特的审美意识形态意义。与任何门类的艺术一样,左翼戏剧的繁荣和发展有赖于相应的戏剧理论的成熟和引导。纵观 20 世纪西方体系化的且产生了世界影响的左翼戏剧理论,我们发现,在皮斯卡托、布莱希特与博亚尔之间存在着一条明显的传承轨迹。皮斯卡托政治戏剧理论的影响主要在 20 世纪二三十年代的工人演剧活动上得以体现。布莱希特史诗剧理论的影响从“二战”后直到 70 年代末,范围不仅限于西方也不仅限于左翼戏剧阵营,但对左翼戏剧的影响却是广泛而深刻的。博亚尔的被压迫者诗学对西方左翼戏剧造成的影响相对较小,但它是 20 世纪后半叶对后现代戏剧理论的吸收和对此前左翼戏剧理论的一种总结。

一

戏剧艺术比其他艺术有着更加直接和更大程度的社会参与性,而将戏剧的这种社会介入功能发挥到极致的戏剧形式则非政治戏剧莫属。德国著名戏剧家皮斯卡托(Erwin Piscator, 1893~1966)在《政治戏剧》(*The Political Theatre*, 1929)一书中首次为“政治戏剧”划定了一块明确的领地,使“政治戏剧”这一概念得以确立。他的理论和实践赋予戏剧以明确的社会政治目的,这也是他执着于戏剧创新的原动力。正如他自己所言:“我主要同无产者一道工作。……他们和我一样,相信革命运动是他们创造活动的原动力和中心。”(P. 263)

皮斯卡托的戏剧活动具有马克思主义的哲学背景和社会主义的历史背景。马克思主义理论创造了一种指导人们如何改造世界的方法。马克思的名言:“哲学家们只是用不同的方式解释世界,而问题在于改变世界”,其意在告诉人们,特别是占人口绝大多数的无产阶级如何去改造现存的、不合理的社会。从某种意义上说,马克思主义哲学是一种具有强烈实践性与积极的社会介入倾向的政治哲学。1918 年 12 月,皮斯卡托加入了德国共产党。他的戏剧活动很大程度上是为了他的政治信仰、为了他的党、为了他所同

情的无产阶级而进行的。他在戏剧技巧上不断革新的根本目的就是为寻找一种能最大限度地获得宣传鼓动效果的戏剧手段,让戏剧介入无产阶级的社会运动中,成为德共政治活动的一部分,或者干脆将戏剧活动变成一场政治活动,使之成为打破旧的、资产阶级的社会意识形态的强有力的工具。他创办“无产者剧院”的宗旨就是要使之“成为大柏林工人阶级的宣传鼓动讲坛”。他声言:“它不是一个将给无产者提供艺术的戏剧问题,而是个有意识地进行宣传鼓动的问题;……我们的‘戏’都是些号召,企图对当前的事件产生影响,企图成为一种‘政治活动’的形式。”^[1](PP. 256~258)

为了实现他的戏剧目的,皮斯卡托创立了“宣传鼓动剧”、“文献纪实剧”以及“叙事剧”等新型戏剧。他给予戏剧的最好的赞词就是戏剧已经不是它本身而是“现实”,是与社会形势密切相关的一个事件:“挤满屋子的人们多数都已卷入了这样的时刻,我们正向他们展示的是他们自己对命运的真实感受,他们自己的悲剧正在眼前上演着。戏剧成了现实。很快观众面对的已经不是舞台,而是一次盛大集会,一个巨大的战场,一场大规模的示威活动。”^[2](PP. 96~97)他试图创造一种从总体上展现现实生活中的重大事件及其某种本质的戏剧手段。这里有一种“让赤裸裸的事实自己说话”的意图。他坚信任何属于“事实”的东西,包括剪报、真实人物、新闻纪录片等等,都将比虚构的戏剧再现更可靠,更真实。在许多看似无关的材料被并列或连续地展现出来的时候,一种蒙太奇的效果就出现了。这种效果会打破或者悬置起自然主义戏剧所追求的“真实的幻觉”,在这一点上它是与自然主义相对立的。

当皮斯卡托把剪报、统计图表、声明宣言展现在观众面前,当他把真实的讲话录音播放给观众,当他在电影屏幕上放映出纪录片中的真实事件和场景,当他让扮演列宁的演员直接对观众发表演说……总之,当他将这一切与舞台上活生生的表演混合在一起的时候,那种极大地影响了左翼戏剧的新的戏剧类型——“文献纪实剧”便产生了。这种新的戏剧类型背后蕴涵着一种新的戏剧观念,即戏剧不能只是娱人,更应该是社会政治活动的一个组成部分,可以成为人们改造社会现实的一种政治力量。这种力量来自于舞台的现场表演与各种真实的“文献”资料之间的相互支持、补充,“文献”使有限的舞台演出得以扩展和延伸,将舞台行动直接导入现实世界。这样就“在舞台小世界与历史世界中的政治事件大舞台之间建立一种连续的相互参照的系统。……迫使观众用平行或对比的方法将他们在舞台上看到的同在外面大世界中正在发生着的事件联系起来”^[3](P. 111)。《红旗》报曾经对“无产者剧院”的演出进行过这样的描述:“关于这个剧院的新奇之处,最根本的是它那奇特的方法,把现实和戏剧掺和在了一起。你常常不知道你究竟是在剧场内,还是在一个群众集会上,你感觉到你应当参加进去,给予帮助,或者应当说点什么。戏剧和现实的分界线变得模糊不清了……观众感觉到他们是在观看现实生活,是在观看现实生活的一个片段,而不是观看一部戏剧作品……观众被卷进了戏中,舞台上发生的一切都与他们有关。”^[1](P. 268)

皮斯卡托为戏剧发展所奉献的另一项影响深远的成果是发明了“史诗剧”。它往往表现众多的社会政治事件,由一系列松散的短剧场面构成。“混合媒介”的运用使他的戏剧完全不受时间和地点的限制,在时空转换上获得了空前的自由。在演出中综合运用音乐、歌舞、灯光等舞台要素,将观众厅与舞台融合在一起,让演员直接对观众说话、对舞台人物进行介绍、对舞台行动发表评论,等等,令人想起布莱希特所说的“陌生化效果”。这种“陌生化”的根本目的在于唤醒观众的理智,以打破传统的资产阶级剧场所制造的富于欺骗性的剧场幻觉;让观众摆脱所谓的“情感共鸣”,保持批判的态度,以达到现实的目的。皮斯卡托曾经指出:“戏剧不再单只诉诸于观众的感情了,不再捉摸观众的感情反应了——他有意识地诉诸于观众的理智,不再只是表达热情、热忱和狂喜,而是要有效地表达对观众的启迪作用和透彻性。”^[1](P. 263)布莱希特直接继承了这一观念并以此来指导他的“史诗剧”理论建构和戏剧实践。

对于左翼戏剧,皮斯卡托的理论与戏剧实践具有内容和形式创新的双重意义。在内容上,它追求一种严肃的社会政治意义,一种能够让观众参与到政治活动中去并对现实进行改造的意义。在形式上,他试图打破传统的“亚里士多德式”的戏剧结构,超越主流商业戏剧存在的自然主义和纯表现主义的倾向。《日耳曼人》曾经这样评论他的戏剧在这两方面所得到的剧场成功:“皮斯卡托成就的伟大之处在于:他扩展了我们对戏剧的体验领域,时间和空间在我们眼前以一种伸缩自如的幻觉场面有控制有节奏地掠过……楼上包厢传来的有力掌声也许主要是针对这种为‘政治目标’服务的戏剧而发的;然而前排池座里响起的震耳欲聋的掌声则无疑是赞扬导演所作的大胆的艺术处理,称赞他在新的艺术指导方面所作的大胆而成功的探险。”^[4]

皮斯卡托的政治剧理论具有强烈的社会政治目的,强调戏剧与现实的相互渗透与交融,力图将以虚幻为特征的剧场引入真实的社会。这种现实目的驱使他在戏剧技巧创新方面不断地努力,而他的努力又在戏剧形式改造上获得了意义。他让人们更真切地感受到戏剧这种艺术形式在介入社会现实方面较其他艺术形式所具有的优势,检验了戏剧究竟能够在多大程度上参与政治生活,影响政治活动和改变政治形势。

二

1926年,布莱希特(1898~1956)参加了马克思主义工人学校的学习,对历史唯物主义和唯物辩证法进行了深入的研究,此后,他的世界观开始转向了马克思主义,深受马克思主义强烈的实践性与社会介入倾向影响。他曾与皮斯卡托进行过亲密而成功的合作,对皮斯卡托所提倡的政治戏剧在意识形态批判和舞台技术革新方面的积极意义十分了解和推崇。他不仅从皮斯卡托那里接受了“史诗剧”这个术语,而且从他那里接受了大量能够支持史诗剧理论构成的思想观念和艺术方法。史诗剧理论的历史意义正如

著名理论家瓦尔特·本雅明所言:“布莱希特以其史诗性戏剧同以亚里士多德的理论为代表的狭义的戏剧性戏剧分庭抗礼。因此,可以说,布莱希特创立了相应的非亚里士多德式的戏剧理论,就像利曼创立了非欧几里得几何学一样。”^[5](P.13)

皮斯卡托对布莱希特的影响主要表现在两个方面。一方面表现在对戏剧社会功能的认识。皮斯卡托倡导政治戏剧,强调戏剧的社会参与性,甚至视戏剧为政治斗争的一部分。布莱希特对戏剧介入社会生活的要求,对戏剧教育意义和意识形态批判功能的强调,其根本思路显然来自于皮斯卡托。另一方面表现在戏剧导演手法与舞台技巧的运用上。皮斯卡托创造的许多新奇的舞台技巧,到了布莱希特这里都变成了他用于打破剧场幻觉,制造陌生化效果的手段。这两个方面实际上构成了布莱希特史诗剧理论和实践的基本骨架。恰如他自己所言:“真正的非亚里士多德式戏剧理论和加强陌生化效果应归功于剧作者(指布莱希特本人——引者注)。但是皮斯卡托也采用了许多陌生化手段,而且完全是自己独立搞的,真正的陌生化手段。皮斯卡托的功劳在于他首先使戏剧为政治服务,而没有这种转变,剧作者的戏剧几乎是不能想象的。”^[6](P.166)

布莱希特建立史诗剧理论的基点是反叛传统的“亚里士多德式”的戏剧。传统的“亚里士多德式”戏剧排斥叙述,拒绝穿插复杂的事件,强调情节的整一性;它使用激发情感的方式,借引起人的怜悯与恐惧来发挥戏剧的社会功能。相反,布莱希特试图创立一种采用叙述方式的、挣脱了传统戏剧在时空转换上所受的各种限制,能够像史诗般自由地展现广阔而复杂的社会生活的新型戏剧。它不像传统的“亚里士多德式”的戏剧那样依靠调动情感来引起共鸣,让观众沉溺于戏剧情节之中,与剧中人物同喜同悲。它告诉人们一切都在变化着,一切都是可以改变的。它力图唤醒观众的理智,让他们面对舞台时成为冷静的旁观者,能动地对待剧情,采取批判的态度,去判断、认识与剧情相对应的社会本质,最终达到唤起观众去改造社会的目的。布莱希特曾经说:“史诗剧形式是一种反映世界全面图像的戏剧的唯一可以把握内容的形式”^[6](P.338),它“主要是对人与人之间有重大社会、历史意义(典型性)的关系感……干预这些社会进程,……史诗剧的兴趣完全是具有实践性的”^[6](P.331),它“具有明显的评论和描述特点,……使剧情变成观众批判的对象。……可以比较容易地处理新的题材,表现最尖锐的阶级斗争的复杂过程,因为这种方法可以从因果关系上表现社会现象”^[6](P.78)。

“陌生化效果”是史诗剧理论的核心,首先,它要将人们自认为熟悉的事物,自以为理所应当的事件通过各种手段让它改头换面,变得不再熟悉,触目惊心,以便使他们在震惊之余,用一种批判性的目光去追寻那掩蔽在熟悉的假象背后的“事件的因果律”,最终获得对事物本质的认识。其次,正因为“陌生化”手法这种在认识论上的意义,使得它更多地是唤起人们的理性而不是感情。陌生化效果诉诸人的理智,使人们从“共鸣”所造成的感情激动中解脱出来,冲破传统舞台用“同化”法制造的幻觉迷雾,用批判的态度对待眼前所看到的事件。再次,使用了陌生化方法的戏剧是一种新型的戏剧,这种戏剧

使用叙述的方法,情节发展是不连贯的,其中穿插了许多能够让观众不断跳出剧情之外的成分,如评论、歌舞、序幕、尾声等。这种戏剧结构与现实生活的复杂性是相对应的,它那种自由的、无拘无束的、能展现社会之纷繁复杂的结构形式本身,也是让人感到“陌生”的。从这个意义上讲,史诗剧编剧、导演手法的本质就是一种“陌生化”。最后,陌生化效果在剧场中应该是这样一种情况和效果,即演出中演员与所表演的角色之间是“间离”的,演员一刻也没有使自己完全变为剧中人物;观众与演员之间是“间离”的,他们清醒地意识到台上表演着的人只是在“表演”着的人物而不是人物本身;观众与角色之间也是“间离”的,他们不会从任何角度与剧中人在感情上完全融合,他们对舞台上的人物保持着一种审视、批判的态度。

布莱希特对传统戏剧的反感,对新型的史诗剧形式的执着,源自他对戏剧的特定的社会目的的追求。他对新的戏剧形式的追求又有着深刻的社会意识形态意义。在他看来,传统戏剧不仅内容是构成资产阶级意识形态的一部分,其形式本身更是一种向观众灌输这种意识的有效工具。要建立适合于新的、科学时代的、能够调动无产阶级观众改变世界的主观能动性的戏剧,首先必须改造旧戏剧的形式。正如传记作者弗尔克所言:“布莱希特把他为创造一种戏剧形式,即叙事剧的努力同争取一个好的社会制度的斗争结合在一起。”^[7](P. 163)在布莱希特看来,“就是在现时,戏剧还一直沿用亚里士多德的制造净化的处方(观众灵魂的净化)。……舞台上发生的所有事件都是为了使主人公产生激烈的内心冲突。这使人想起百老汇的低级歌舞表演,……这样每一个人(包括观众)都会听任舞台上所发生的事件的摆布”^[6](P. 312)。像这样的戏剧,它们有的从“歌德时代那种‘对自然主义的要求’已经发展成了一种幻觉主义”^[6](P. 1177);有的“企图通过在表面形式上的近似疯狂的变幻风格,来使千篇一律的反动的内容变得有趣”^[6](P. 114)。这些“戏剧中的抒情和主观成分掩盖了其表现世界时的公式化和机械性”^[6](P. 147)。布莱希特把这样的戏剧称为资产阶级戏剧,认为它们“对生活的表现,总是从调和矛盾,制造虚假的和谐,把事物理想化出发”^[6](P. 46),这种戏剧必然会堕落成为“资产阶级麻醉商业的一个分店”^[6](P. 4)。布莱希特曾在《戏剧小工具篇》中十分形象地描述过处于“麻醉”状态中的观众:“一种奇怪状态中的、颇为无动于衷的形象;观众似乎处在一种强烈的紧张状态中,所有的肌肉都绷得紧紧的,虽极度疲惫,亦毫不松弛。他们互相之间几乎毫无交往,像一群睡眠的人相聚在一起,而且是些心神不安地做梦的人,……当然他们睁着眼睛,他们在瞪着,却并没有看见;他们在听着,却并没有听见。他们呆呆地望着舞台上,从中世纪——女巫和教士的时代——以来,一直就是这样一副神情。……这些人似乎脱离了一切活动,像中了邪的人一般。演员表演得越好,这种入迷状态就越深刻。”这种痴迷状态中的观众完全被剧情所左右,“被迫接受主要人物的感受、见解和冲动”^[6](PP. 15~19),失去了平常的理性和批判能力。当他们从剧院中出来的时候,他们已经毫无反抗地接受了戏剧所制造的虚假的和谐。面对沉迷于戏剧情感

的无力的观众,资产阶级意识形态幻象便能轻而易举地深入人心了。

法国著名的左翼哲学家路易·阿尔都塞曾经通过分析西方传统戏剧与时代的关系得出这样的结论,即:“一个没有真正自我批判的时代(这个时代在政治、道德和宗教等方面没有建立一种真正理论的手段和需要)必然倾向于通过非批判的戏剧(这种戏剧的意识形态素材要求具有自我意识的美学的明确条件)来表现自己和承认自己。”在对待传统戏剧的态度上,他同布莱希特是完全一致的。他说:“传统戏剧的素材或题材(政治、道德、宗教、名誉、‘荣誉’、‘激情’,等等)恰恰正是意识形态的题材,并且这些题材的意识形态性质从没有受到批判或非议(同‘义务’和‘荣誉’相对立的‘激情’本身只是意识形态的装饰品,它从不是意识形态的真正解体)。具体地说,这种未经批判的意识形态无非是一个社会或一个时代可以从中认出(不是认识自己)的那些家喻户晓和众所周知的神话,也就是它为了认出自己而去照的那面镜子,而它如果要认识自己,那就必须把这面镜子打碎。”^[6](P. 120)布莱希特毕其一生所从事的就是一项“打碎镜子”的事业。他要打破的正是传统的和流行的那些只能让时代社会和人认出自己而无法认识自己的戏剧,废除那些构成资产阶级意识形态的、作为“神话和毒药”而存在着的资产阶级的戏剧。

至此,我们可以从两个相互表里的层面来概括布莱希特所创立的史诗剧理论。一个是形式结构层面,另一个是意识形态层面。它们都建立在布莱希特对传统的、资产阶级“幻觉剧场”的独特认识基础上。布莱希特认为这些戏剧在形式结构上是锁闭的、不自由的,“整一性”使它再现今天广阔而复杂的社会生活就变得越来越困难;他还假设这些戏剧代表着腐朽的资产阶级过时、有害的意识形态,是消磨无产阶级的革命意志的“迷幻剂”。同时,他认识到,不仅是构成这些戏剧的题材具有意识形态意义,就是它们的内在结构本身也以引起共鸣而起着腐蚀观众的意识形态作用。旧戏剧的内容与形式实际上是一而二、二而一的东西。阿尔都塞指出:“批判归根到底不是由言词进行的,而是通过剧本结构各要素间的内在关系和非内在关系进行的。”^[8](P. 119)因此,布莱希特清醒地意识到,必须“完全改变戏剧艺术手段”,颠覆旧戏剧的结构形式,为“科学时代的孩子们”建立一种全新的戏剧。这种戏剧拥有开放、自由的形式,能够展现当今复杂的世界;不再制造麻痹意志的剧场幻觉,能够唤起观众的理智和批判态度,激发他们改变世界的热情。

三

博亚尔致力于创立所谓的“被压迫者诗学”,它既不同于亚里士多德《诗学》传统的理论,又区别于布莱希特的史诗剧理论。他继承了自皮斯卡托、布莱希特以来富于左翼反叛精神与革命性的戏剧理论传统,并在吸收了后现代戏剧美学的基础上建立起一种

行动的、解放的诗学,进一步丰富和发展了左翼戏剧理论。

同布莱希特一样,博亚尔建立其被压迫者诗学的理论起点也在于对《诗学》传统的反叛。他认为亚里士多德建构了第一个威力强大的诗学政治系统,政治是一项最广泛的主宰性艺术,控制着全人类所发生的一切关系。《诗学》是为剧场的惩戒性社会功能所设计的完美策略,它建立了一套悲剧压制系统,剧场成为实行压制的最完美的艺术形式。这套系统通过制造一项冲突,建立一种“移情”关系,使观众与舞台事件产生“共鸣”,将他的思考和行为能力委托给剧中人,为角色人物的经验所带领,从而涤净他们身上的反社会特质。“这个系统的功能在于,把可能破坏平衡的元素——所有转变的潜能,包括革命性的——全数予以消解、怀柔、安抚、驱除。”^[9](PP. 66~67)它抑止个性,灌输一种宗教般虔诚的态度来看待现状,教导人们顺应既存的社会秩序。

一种与亚里士多德所了解的史诗完全背道而驰的剧场为皮斯卡托所创立。这种形式“切断了传统的移情牢结,制造了一种距离效果——一种后来被布莱希特发扬光大的效果”。博亚尔认为,布莱希特的史诗剧理论是一种“唯物论的诗学”,“它的目的不只是诠释这个世界,更重要的是要改变它,最后让这个世界适于人生存——有义务将这个世界可以如何改造的办法呈现出来”^[9](PP. 120~121)。这种诗学是启蒙先锋,它呈现世界的失衡和不完整状态,追索社会不平衡的原因,谋求改造这个不平等的世界;其史诗剧追求观众批判性的自觉意识的苏醒,不再将思考的权力委托给剧中人,要求观众在剧场中保持思考、批判和行动的能力。不过,博亚尔指出,史诗剧理论强调的基本上在于对行为理由的清楚了解,即启蒙,它揭示的是意识觉醒的层次而非全面性的行动层次。因此,如果想要刺激观众加入革命性的行动,去改变他的社会,还必须寻找一种新的诗学——被压迫者诗学。这是一种解放的诗学,它鼓吹解放运动。观众不仅要解放自己的批判意识,而且要解放自己的身体,要行动,侵入舞台并改变那里展示的形象,以便使被资本压迫的所有阶级获得全面解放。资产阶级的剧场是完全的死寂剧场,而被压迫的人们重新恢复了原本属于他们的酒神颂歌般的剧场:人民自由自在地在户外高歌,戏剧成为狂欢节、成为人民自己的庆典。他们不再将权力委托给角色人物或演员,“他们自己扮演主角的角色,改变了戏剧行为,尝试各种可能的解决方法,讨论出各种改变的策略——简单地说,就是训练自己从事真实的行动。此时,或许剧场本身不是革命性的,但它确实是一项革命的预演。被解放的观赏者,作为一个全人,踏出了行动的步伐。……它是一项行动!”这样的“预演激励了现实生活中的行动实践。……它唤起了观赏者将剧场里排练的行动放在真实生活中实践的欲望……创造了对于不健全事物的焦虑感,而且必须经由真实行动才能得到满足”^[9](PP. 165~166)。

博亚尔的戏剧理论在强调了与皮斯卡托和布莱希特等人理论中一致的戏剧的政治性、革命性和反叛现存秩序的精神的同时,还在两个层面上有所发展:一是它扩大了关怀的人群,除无产者以外,他把关注对象扩展到一切被压迫的社群——“被支配的阶级、

种族、性别或年龄族群”,亦即在社会中处于弱势的群体;二是它将观众参与的程度推进到了极致,观众自己在表演,剧场变成了革命的排练场,变成了行动本身。参与的彻底性甚至超过“生活剧院”,令人想起后期格洛托夫斯基的实验戏剧。

四

从皮斯卡托、布莱希特到博亚尔的戏剧理论大体上涵盖了20世纪西方左翼戏剧在政治意识形态和戏剧美学两方面的根本诉求,是指导纲领也是理论总结。皮斯卡托关于“政治剧”的阐述、布莱希特著名的“史诗剧”理论,对于整个20世纪西方左翼戏剧来讲可以说是纲领性的;而博亚尔关于被压迫者的戏剧理论则代表了20世纪后半期左翼戏剧理论的最高成就。离开了这些理论的启示和滋养,左翼戏剧的发展与繁荣是不可想象的。

皮斯卡托所倡导的政治戏剧实际上是指一种具有激进左翼倾向的、革命的、无产阶级的戏剧。他毫不掩饰戏剧明确的社会目的和宣传鼓动作用。他试图将舞台变成“一次盛大集会,一个巨大的战场,一场大规模的示威活动”,并为此创造了大量新的舞台技巧。布莱希特接受和借鉴了皮斯卡托的戏剧理念及舞台技巧并在此基础上建构其史诗剧理论。该理论极力提升理性在戏剧中的作用,强调以陌生化手法最大限度地实现戏剧在社会学意义上的功能。他假设理性能够使剧场中的观众保持清醒的头脑和批判的态度,能够消除资产阶级戏剧使人沉醉的剧场幻象,这样,戏剧才能教育观众,激起他们改造世界的热情。他给后世的影响是美学的,也是政治的。因此,皮斯卡托和布莱希特对西方各国左翼戏剧的深刻影响体现在两个层面上。其一是对戏剧介入社会政治的直接性,在意识形态批判和宣传鼓动意义上的功用的强调;其二是为有效达到这些戏剧目的和社会功用所创造的戏剧手段和舞台技巧。它们为20世纪西方左翼戏剧运动所普遍接受和采用,成为他们最重要的理论武器和实践指南。英国理论家麦考娄(Christopher J. McCullough)将后来继承和借用布莱希特戏剧观念和技巧的做法称为布莱希特主义(化)(Brechtian)。他指出:“我们称为‘布莱希特主义’的影响同样可以从两个层面来加以描述。一方面是对布莱希特风格的外部附属物的借用——半截幕、告示牌、不自然的明亮灯光以及冷静的表演风格,所有这些都可以在没有任何与之相匹配的意识形态目的的情况下得以展开。另一方面是布莱希特的理论和实践对左翼激进戏剧的重大影响——从战前的联合剧院到当代像7:84那样的剧团。”^[10](PP. 121~122)当然其理论影响还波及到了海峡对岸的普朗雄、太阳剧社,并远及大洋彼岸的生活剧团、面包与木偶剧团以及整个20世纪西方左翼戏剧阵营。

左翼戏剧理论在戏剧美学上从反叛传统的“亚里士多德式”的戏剧和以自然主义为代表的“幻觉剧场”出发,以介入社会政治为起点,强调观众的参与,将观众参与与戏剧

的社会政治介入功能联系在一起,从而突破了传统戏剧惯例的戏剧学基点,为 20 世纪西方左翼戏剧独特的审美意识形态意义的生成提供了丰厚的理论资源。破除幻觉,强调观众的参与以建立新型的观演关系,是现代主义和后现代主义戏剧理论的一个共同诉求;而左翼戏剧理论强调参与则具有很强的社会政治性,意在唤起被压迫人群的觉醒,激起其改造世界的行动。左翼戏剧理论生成于现代和后现代主义思潮的语境中,探讨其社会学以及戏剧美学意义都必须在整个思潮中进行。

[参考文献]

- (1)[德] 皮斯卡托:《政治戏剧》,聂晶译,《世界艺术与美学(第五辑)》,文化艺术出版社 1985 年版。
- (2)PISCATOR, ERWIN. *The Political Theatre*[M]. New York: AVON Publishers of Bard, Camelot and Discus Books, 1978.
- (3)HOLDERNESS, GRAHAM. *Shaustuck and Lehrstuck: Erwin Piscator and the Politics of Theatre*[A]. HOLDERNESS, GRAHAM. Eds. *The Politics of Theatre and Drama*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- (4)爱德华·布朗:《皮斯卡托在柏林》,原文见皮斯卡托《政治戏剧》(英文版),第 219 页,杜定宇译,《戏剧艺术》,1987 年第 3 期。
- (5)张黎编选:《布莱希特研究》,中国社会科学出版社 1984 年版。
- (6)[德]布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠等译,中国戏剧出版社 1990 年版。
- (7)[德]克劳斯·弗尔克尔:《布莱希特传》,中国戏剧出版社 1986 年版。
- (8)[法]路易·阿尔都塞:《保卫马克思》,顾良译,商务印书馆 1984 年版。
- (9)[巴西]博亚尔(波瓦):《被压迫者剧场》,第 66~67 页,赖淑雅译,台湾扬智文化事业股份有限公司 2000 年出版。
- (10)MCCULLOUGH, J. *From Brecht to Brechtian: Estrangement and Appropriation*[A]. HOLDERNESS, GRAHAM. Eds. *The Politics of Theatre and Drama*. New York: St. Martin's Press, 1992.

(作者系集美大学中文系讲师)

布莱希特先生的戏剧

○ [德] 爱尔玛·布克(Elmar Buck) 著

刘国轶 译

布莱希特生前希望在自己的墓碑上这样写：“他提出了些建议，我们接受了这些建议。”^①这个愿望看起来简单朴素，但大胆而独特。

“成千上万的观众看过布莱希特的戏剧，并且今后还将一次又一次地看。我敢说，有人可能通过布莱希特的戏剧改变了自己的政治思维，或者经受一次政治信仰的考验。我想起不久前一位文学家给布莱希特罩上的光环，他把布莱希特——这个宣传者视为诗人。但是我们知道，虽然他的确是一个天才，但他和他的作品在今天已经失去了其作为经典的影响力了。”^②

1964年，在布莱希特的戏剧风靡舞台之前，马克思·弗里施(Max Frisch)已经对布莱希特及他的戏剧有了以上的思考。后来布莱希特征服了德国，并且分享了那些古典戏剧家的地位。他所征服和赢得的不仅仅是舞台，还有高等院校、中小学校，以及一些文化研究机构。他达到了只有少数德国戏剧家才能达到的世界性地位和影响。

一

布莱希特很成功地开始了他的戏剧生涯：在魏玛共和国开始时期的1923年，他的《黑夜鼓声》(*Trommeln in der Nacht*)获得了当时最令人瞩目的德国文学奖——“克莱斯勒”奖。当时的国家戏剧演出计划中也有了他的剧目。1928年他导演的《三毛钱歌剧》(*Dreigroschenoper*)大获成功。在今天看来，这是他创作的一个高峰，他以后再没有创作出更好的作品。

1933年希特勒上台，意味着布莱希特的戏剧工作在德国的结束。在后来被迫流亡国外的日子里，他没有去大多数德国戏剧家落脚的纽约，而是到了洛杉矶的圣塔摩尼迦，以便离好莱坞近些，他希望能够和电影合作。但他的运气似乎不佳，他写了很多的电影剧本，却只有一部《刽子手也会死去》(*Hangmen also die*)到1943年才被拍成了电

① 贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht):《诗集》第七卷《我不需要墓碑》，第116页，法兰克福出版社1964年版。

② 马克思·弗里施:《作为我们伙伴的公众场合》中《作家和戏剧》，第276页，法兰克福出版社1967年版。

影。他在流亡期间也写了很多戏剧作品,如《伽利略传》(*Leben des Galilei*)、《大胆妈妈和她的孩子》(*Mutter Courage und ihre Kinder*)、《四川好人》(*Der gute Mensch von Sezuan*)、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》(*Herr Puntila und sein Knecht Matti*)、《高加索灰栏记》(*Der kaukasische Kreidekreis*),但这些剧在当时几乎都没有上演。到20世纪40年代初,《大胆妈妈和她的孩子》、《四川好人》、《伽利略传》等剧在瑞士的苏黎世剧院首演时,他本人也没有参与。

直到日本广岛原子弹爆炸之后,布莱希特才于1947年重新开始导演工作。他和约瑟夫·罗塞(Joseph Losey)、查里斯·劳顿(Charles Laughton)在比佛利山(Beverly Hills)极其成功地排演了他的《伽利略传》,这是他在流亡中戏剧实践工作的一个高峰。后来由于麦卡锡^①组织知道了他的背景,他不得不于1947年离开美国。他经过瑞士,但那里也不允许他停留,最后他去了当时的东柏林。

东柏林并非他的首选目的地,但那里有船坞剧院,他在那里获得了他迄今为止最大的成功。在去世前的七年里,他一直在船坞剧院致力于戏剧工作,确切地说是排演他自己的作品。那里显然是他最理想的戏剧实验的舞台。他的戏剧几乎占满了那里全部的演出计划。

布莱希特总认为自己的作品在导演方面颇有创新,也总认为,有一些已经上演的戏还没有找到最相应的导演形式。但除了少数人外,人们并不接受他的作品。布莱希特在民主德国可以被称为“绝大多数作品不被上演的作者”^②。除柏林之外知道其人和其戏的人都很少,尽管他曾两度获得过国家戏剧奖。

1956年布莱希特在东柏林病逝后,他的学生本诺·贝松(Benno Besson)、彼德·帕里驰(Peter Palitzsch)和曼弗雷德·韦克沃特(Manfred Wekwerth)作为布莱希特的追随者继续在柏林剧团上演布莱希特的剧作。其中1959年的《阿图诺乌尼的发家史》(*Aufhaltsamen Aufstiegs des Arturo Ui*)是他们当时创作的一个高峰。在这些学生之后,就是他学生的学生和那些自称的学生,还有他的子孙和另外一些人。他的女儿和女婿作为继承者也致力于把布莱希特所有的剧目全部在柏林剧团重新上演。其中《科里奥兰》(*Coriolan*)的排练历时一年多。它得到国际上的认可,但也成了一个分水岭,从那

① 麦卡锡——“冷战”开始后的美国,从20世纪40年代末到50年代初,掀起了以“麦卡锡主义”为代表的反共、排外运动,涉及美国政治、教育和文化等领域的各个层面。麦卡锡(Joseph Raymond McCarthy)是美国参议员。1950年2月9日,麦卡锡在西弗吉尼亚州首府惠灵一家妇女俱乐部的活动上当众展示了一份据称列有205名共产党人的名单,并声称,美国国务卿早就知道有这样一份名单,可名单上的人至今仍在国务院内左右美国的外交政策。此话犹如晴天霹雳,令美国上下一片哗然。麦卡锡则一鸣惊人,一夜之间,从一位名不见经传的新参议员一跃成为声震全国的政治明星,并在随后的四年里主演了一部荒诞的美国政治闹剧。1951~1954年间,他一度操纵参议院常设调查小组委员会,搜集黑名单,发动了一场从政府部门清除共产党嫌疑分子的运动,进行非法审讯,采取法西斯手段迫害民主和进步力量,有麦卡锡主义之称。——译者注

② 口头的传说,无确切出处。

以后人们对布莱希特的戏便不再有什么兴趣了。

联邦德国法兰克福的苏尔坎普出版社(Suhrkamp-Verlag)也是布莱希特的拥趸之一,并致力于传播布莱希特的戏剧。但这并不能抵挡20世纪50年代初的联邦德国对民主德国共产党人布莱希特作品的冷淡态度,他的作品只有少数能出现在当时的演出计划中。1961年,就在联邦德国的戏剧舞台刚要迟疑地向布莱希特的戏剧开放时,拔地而起的柏林墙又把他挡在了门外。

在那个时期,如果说联邦德国还有一个地方可以接纳布莱希特的话,那就是拜恩州的埃尔兰根(Erlangen)。那里有一年一度的夏季学生戏剧年会,这些戏剧来自世界各地。联邦德国和民主德国在冷战期间也在这里聚会对话。在这对话中居然首先讨论布莱希特和他的戏剧,因为大多数民主德国的与会者来自柏林剧团——这个剧团由布莱希特创建于1949年,先后在德意志剧院和船坞剧院演出。

在布莱希特逝世后,布莱希特的推崇者们在那里成功地完成了他们新旧换代的交替,并继续宣扬布莱希特和他的精神。布莱希特一时成为德国戏剧的支柱之一。他的地位之盛,几乎盖住了所有的反对声音。那些提出反对意见的人们,反而遭到批评。马克思·弗里施,弗里德里希·迪伦马特(Friedrich Dürrenmatt)和彼德·汉德克(Peter Handke)的思想和批评都被忽略了。1978年出版的黑尔穆特·卡拉塞克斯(Hellmuth Karaseks)的非常值得一读的著作《布莱希特——最年轻的德国戏剧家》,在当时几乎是唯一持批评观点的著作。^①当然人们对这部著作所持的态度是拒绝。这样的情形大约又持续了20年,直到1994年“国际布莱希特组织”的创立人约翰·菲基(John Fuegi)为大家呈现出一个关于布莱希特的批评集——《布莱希特的生活和他的谎言》。^②

二

我们怎样解释布莱希特身后的这种成功呢?首先,他的作品像现代神话——有神话所特有的单纯和美丽。虽然在他的戏中也会有冲突,有时甚至是巨大的冲突,但是最后都会有一个好的结局。而那些不是美好结局的戏,也是要提醒人们知道,只要改变其中的一些行为,就会有好的结局。其次,布莱希特是左派,这在20世纪60年代被认为是好的。许多参与他戏剧的戏剧人和德国知识界的精英们支持这种政治倾向以及这类的作品。再次,在布莱希特的理论中倒也有两个概念是重要的:史诗剧和陌生化效果。关于这两个概念的学术论文、讨论文章可以把一个图书馆占满。布莱希特的位置也由

① 黑尔穆特·卡拉塞克斯:《布莱希特——最年轻的德国戏剧家》,慕尼黑出版社1978年版。

② 约翰·菲基:《布莱希特的生活和谎言》,伦敦出版社1994年版。

此得到了强调。虽然也有人批评他的实践与他的理论相比是不相称的^①，但总的来讲，人们还是认为他有原创性的东西，而且他的戏剧有和迄今为止的戏剧不一样的东西。那么事实是否的确如此呢？

如果我们正确观察的话，就会知道，一些古典的编剧法是并不适用于 20 世纪的。布莱希特将此归咎于亚里士多德。亚里士多德的编剧法是建立在两个基础之上的，第一是观众的情感被卷入舞台上戏剧的情境，从而产生共鸣，并由此引起移情作用；第二是行动的因果关系。这两个基础看起来都和布莱希特的目的相违背。于是布莱希特在他 20 年代的“史诗剧”戏剧理论中拒绝了这种其实是对他有益的编剧法，并认为“史诗剧”应当是亚里士多德的编剧法的替代。^② 但其实布莱希特也没有意识到他的史诗剧至少已经留下了他所拒绝的自然主义戏剧的印记。他后来更愿意称他的编剧法是辩证的，他说：“我们在尝试，从史诗剧发展到辩证剧。”

但是布莱希特其实认识到了，被他所抛弃的亚里士多德的编剧法正是从史诗剧发展到辩证剧的关键。他的辩证剧是以对话为主的。在不断的对话中会产生一个矛盾，这个矛盾就会导致辩证剧中的一个结尾。这种在戏剧进行中所保留的因果关系，使得“非亚里士多德化”变得不可能。虽然布莱希特一直在强调拒绝这种因果关系，但是这些拒绝都是贴着标签的宣传诡计。就连他的那部开放性结尾的《四川好人》，这部戏和他的作者都用了很长的时间去做最后的抉择。

布莱希特的很多戏其实都是有因果关系的。正如马克思·弗里施所说，这些剧都有一个原则：“就是废除了剥削和统治，我们就知道剧情的发展了。”^③

为了阻止这种情节的必然的发展，为了达到“非亚里士多德化”，布莱希特就使用了他的陌生化效果。他在《戏剧小工具篇》里指出：“一个陌生化的画面是这样的：你虽然认识这个事物，但是它同时看起来又很陌生。”^④ 布莱希特竭尽所能地在他的戏剧中表现这种陌生化的效果，而且他的这种陌生化效果是越过局部而深入影响到了戏剧的结构和逻辑。事物只有陌生化了，它的本质才能被认识。但是如果对事物的认知和描述只有通过陌生化才能成为可能的话，那么陌生化效果其实就只是一种戏剧的基本准则而已，并不是什么

① 布莱希特主张戏剧应该是叙述体的（又译“史诗剧”），是因为他要求观众看戏时进行理性的而不仅仅是感性的参与，他认为传统的“亚里士多德式”的戏剧叫观众产生情感上的共鸣（《诗学》中所谓“怜悯与恐惧”），是要他们被动地让剧情牵着鼻子走，而他希望叙述体戏剧兼有展现和评判故事两种功能，因而能刺激观众边观看边思考甚至边批评。但有一些评论者认为布莱希特在这一点上是个理论的巨人，行动的矮子。当他真的写戏导戏时，他发现戏剧好像只能以展现故事为主，观众并不喜欢在看戏的时候老跳出来。因此，在他的所谓叙述体戏剧里真正的叙述因素最多也不会超过百分之七八，如穿插进来的讲故事者或说明性的幻灯等等，百分之九十几还是传统的有连贯有悬念的戏剧情节。——译者注

② 贝托尔特·布莱希特：《戏剧笔记》第二卷，第 123 页，柏林和魏玛出版社 1964 年版。

③ 马克思·弗里施：《剧作法》中《一封信件》，第 12 页，柏林出版社 1969 年版。

④ 贝托尔特·布莱希特：《戏剧笔记》第七卷之《戏剧小工具篇》，第 36 页。

新鲜的东西。其实戏剧本身就是陌生化效果!^①而这种陌生化效果又总是处在一种变为习惯化的危险之中的。如果布莱希特想反对的话,他最好先读一下莱辛在《论寓言在学校中的特殊功用》中对改变用途和改变职能的论述:“亲自带着学生去打猎的辛苦,老师是可以不去做的,但这个老师懂得在一些古老的寓言故事中为学生展现出一种打猎的方式。他还可以把同一个故事打断,紧接着再讲下去,或者换掉其中的情境,以便把另一种教化放在其中,让他们更容易明白。”^②莱辛认为,为了达到教育的目的,这些古老的寓言故事必须要在一些地方不断地加以变化,这样,道德和教化就能不断地传达并且被接受。这一点一直伴随着他的剧作,这一点也应该是一直伴随着布莱希特的剧作的。

这里并不是要证明布莱希特原创性的缺乏,而所要展现的是他所有的剧作法都是和他的社会主义乌托邦相关的。这种戏剧的辩证法、这种陌生化效果,本质上是对18世纪启蒙运动实践的引用和借鉴。比如他总是把目光放在一些寓言、寓意和情势上。另外,布莱希特的创作还总是缺少一些吸引人的形象(如《巴尔》中的形象);也没有一些吸引人的事件,像《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》或《四川好人》这样的剧中虽然有吸引人的情节,但其实也只够支撑一个独幕剧。为了使剧作能在整整一个晚上上演,他必须使这些剧充实起来。这种充实和丰富必然是一个寓言故事,他可以通过这个寓言来表达和阐述一些教育的意义。他也必须使用寓言。他写戏是为了传达他的一个想法或是观念。就像约翰·克里斯托夫·戈特舍德(Johann Christoph Gottsched)在1730年的《为德国人写的批判诗学试论》中所说的一样:“最初人们是要选择一个有教化的句子,它应当是全剧的基础——在这个基础上虚构出整个事件。情节的每一步发展,都包含着这个教化的含义。”^③戈特舍德为我们展示出了这种创作中的不自由性,这种创作后来也遭到了莱辛的嘲笑,他认为这种非诗性的创作观念导致我们创作了无聊和无趣的作品。但是直到今天,仍有许多剧作家在依照这个模式创作,当他们想要有教化的思想在其中时。

布莱希特也是这样做的。与20世纪20年代左派的座右铭“艺术就是武器”相应,他从某个时刻起也视他的戏剧为社会主义战斗的武器。无论是30年代开始的教育戏剧理论,还是后来作为有社会影响戏剧的基本模式的“街道场景”,或是50年代的辩证戏剧,布莱希特看起来都是和席勒所提倡的“戏剧是道德教化的场所”的主张相一致的。弗里德里希·德伦马特将布莱希特视为席勒的后继者^④,从这个教化的层面上来看,他倒是有道理的。同样,格奥尔格·卢卡奇(Georg Lukacs)一定也是从这个角度出发,才视布莱希特为莱辛的继承者的。^⑤他们三个都为“戏剧是道德教化的场所”尽职尽责。

① 黑尔穆特·卡拉塞克:《布莱希特——最年轻的德国戏剧家》,第111页。

② 莱辛:《莱辛全集》第四卷中《论寓言在学校中的特殊功用》,第84页,柏林和魏玛出版社1968年版。

③ 约翰·克里斯托夫·戈特舍德:《为德国人写的批判诗学试论》,第161页,莱比锡出版社1951年版。

④ 弗里德里希·迪伦马特:《戏剧论稿》中《弗里德里希—席勒》,第223页,苏黎世出版社。

⑤ 格奥尔格·卢卡奇:《星期日》杂志中《可治愈的危机的唤醒》,第8页,1956年8月26日。

但是实质上他们之间却有着很大的不同。席勒和莱辛是教育人们认识人本身,认识我们的世界;而布莱希特则是在宣扬一种政治主张。

除了席勒、莱辛和18世纪的其他戏剧家,布莱希特还继承了丹尼斯·狄德罗(Denis Diderot)的戏剧观念。事实上,布莱希特在丹麦的流亡生活中集中精力于建立一个狄德罗协会的工作时,就强调了他们二者的亲和性。^①狄德罗也曾经以平民社会为目的,写过符合戈特舍德对戏剧的清规戒律的戏剧。这些戏剧是那么的戏剧化,以至于他们的思想都不能传达给那些看戏的人。为了理解这些戏,观众必须在看戏之外附加对于剧作者的理论的讨论,然后在这些讨论中把演出作为引用的例子放在其中。与之非常相似的是布莱希特的戏剧理论短文集《卖黄铜》及其中包括的“给演员的练习”——也许这根本就是布莱希特戏剧中的一部分。这些用作人们讨论的部分就像狄德罗先生的戏剧,是一个非常有趣的讨论基础,但却不是永远适用于舞台的。

从这里我们就可以又一次明白,为什么与布莱希特同时代的和后世的戏剧人并没有遵循他的剧作法,离他的剧作法很远。否则20世纪70~80年代的德国戏剧就完全和布莱希特的戏剧一样了。从这点来看,倒是他的确为我们建议了些什么,我们接受了它。

三

当布莱希特模式像所有其他模式一样,在些年后消逝时,我们不必惊奇。但在某种意义上,我们必须承认是布莱希特改变了德国的戏剧,至少他把这种改变贯彻到了他响亮的名字当中。布莱希特认为,戏剧在科学的年代是不能和过去时代的戏剧一样的。^②对于一部在这个时代堪称好的戏而言,带有科学性的剧作的准备工作、极其缜密的排练和准确的演出都是非常必要的。他所倡导的这些不只是在柏林剧团和一些顶级的舞台和剧院是这么做的,一些学校和一些地方的大都会里也都这样做。这种做法无疑对同时期那些不科学的戏剧工作是有益的,但是这样也导致了一种创作状况:周期很长。非常认真的前期准备工作和彩排,以及在演出过程中每一个细节的固定,使得在演出的当晚这种安排和布局再没有改变的可能性。

布莱希特还自己发展了他的导演模式,就是他的剧作在各地上演都是有一个固定的、可以遵循的基本框架。然而,并不是每个戏都适合这样做。这种导演方式受到批评并在观众那里失去了信誉。这样的模式也使得对一个剧作的其他排演可能性不能进行(就像今天的百老汇音乐剧一样,只是那种原创的排演和舞蹈在各地不断地上演)。在另一方面,这种模式的背后还存在着一种这样的观念,就是要寻找一个通用有效的导演

① 贝托尔特·布莱希特:《戏剧笔记》第三卷之《狄德罗社团》,第115页。

② 贝托尔特·布莱希特:《戏剧笔记》第五卷之《卖黄铜》,第64页。

阐释,而这根本就是对戏剧本质的一个错误认识。可以说他的这种想法有其特别之处,但却是不成熟的。虽然布莱希特也不断地强调,他的这种模式只是给大家提供一种参照和建议,但是人们怎么能在这样一种条件下(如柏林剧团的模式体制下)改变和发展呢?这是不可能的。实践确实印证了这一点。那些试图沿着布莱希特所证实的方法尝试去做的人,很快就不得不停止了。只有柏林剧团在一个多世纪的时间里还保留着这些正宗的布莱希特阐释,但在这些年也发生了变化。

现在布莱希特在德国的戏剧舞台上安静下来了。人们应当利用这段时间来考察一下他的这种实验戏剧。

幸好现在的德国剧院还没有放弃上演他的《三毛钱歌剧》。因为这部戏,也只有这部戏,还有剧院满座的保证。幸运的是,现在上演的是一个已经改编场景的演出,尽管也有许多评论家抱怨,这种改编把这出戏演成了音乐剧。布莱希特是应当对这个作品受到高度重视而感到高兴的。然而这个作品可能再也不会超过当年那个首演的夜晚的盛况了,因为已经再也没有科特·威尔(Kurt Weill)写的音乐了。^①当年船坞剧院的院长约瑟夫·奥夫特里希特(Josef Auftricht)在他的回忆录中这样描述了首演的夜晚:“很显然这个剧已经失败了,直到‘大炮歌’(Kamnonenboot)的出场才扭转了这种失败的局面。”^②《三毛钱歌剧》的世界性的成功多半是因为科特·威尔。布莱希特很生气,他在美国时在报纸上经常介绍威尔只是歌剧脚本的作者。但是人们全都是看了戏的,他们明白威尔在剧中的作用和位置。而且约翰·菲基也能够确切地阐明,《三毛钱歌剧》的大部分剧本并不是布莱希特的原创。这里并不是要说他剽窃并翻新了约翰·盖依(John Gay)的《乞丐歌剧》,而是要说就连大家一直认为是由他改编的这个剧本的大部分也是由伊丽莎白·豪普特曼(Elisabeth Hauptmann)写成的。^③我们还不应当忘记,对威尔音乐的阐释也应当归功于乐队指挥提奥·马克本(Theo Mackeben)。^④

富有讽刺意味的是,布莱希特的名字却在这个作品的最前面,而实际上他并没有做许多工作,但他却得到《三毛钱歌剧》的荣誉,并在这种荣誉中继续前行。通过公共场合的长篇大论和评价,使得这个作品又上了一个讨论的台阶,布莱希特是多么高兴这样讨论,因为这正是他作为戏剧家的基础。

(作者系德国科隆大学戏剧影视学院教授,德国科隆戏剧收藏馆馆长;译者系科隆大学戏剧影视学院博士生)

① 科特·威尔(1900~1950)出生在德国,1935年到美国。他曾写过许多歌曲和声乐曲作品,但他更著名的是为一些戏剧所写的创新音乐作品。他是20世纪世界最著名的戏剧音乐家之一。他为《三毛钱歌剧》的“尖刀麦基”编配的音乐非常成功。

② 约瑟夫·奥夫特里希特:《对柏林戏剧导演的记录》,第56页,慕尼黑出版社1969年版。

③ 约翰·菲基:《布莱希特的生活和他的谎言》,第196页。

④ 彼德·克罗伊德(Peter Kreuder)所说的话,他是当年乐队的钢琴手。

从艺术作为展演到艺术作为乘具

——耶日·格洛托夫斯基的表演理论

○ 梁燕丽

耶日·格洛托夫斯基(1933~1999),波兰戏剧家,在世界重要的戏剧理论和实践中占有不寻常的位置。他一生的戏剧探索包括了从“演出剧场”(艺术作为展演)到艺乘(艺术作为乘具)这样一个抛物线。在这中间出现了类剧场(即参与剧场)、溯源剧场和客观剧场等实验模式,具体可分为五个阶段:1. 演出剧场(1956~1968),在波兰的实验剧场,主要戏剧观念是质朴的戏剧、圣洁的演员等,主要理论著作是1968年由尤金尼奥·巴尔巴编辑的《迈向质朴的戏剧》,演出代表作是《卫城》、《忠贞的王子》、《启示录变相》等剧场作品;2. 参与剧场(1969~1978),在波兰的剧场内外,主要方法是类剧场、相遇、假日(仪式)和解除自我武装等,没有观众,只有参与者;3. 溯源剧场(1976~1982),在波兰、印度、北非、加勒比海等国家和地区,以田野为主,主要方式是向各地方的民族艺师学习,研究各种非西方文化的程式;4. 客观剧场(1983年开始),即探索戏剧和仪式的客观性,是从剧场退出,迈向艺术作为乘具的起航阶段;5. 艺乘(1986~1999),在意大利蓬蒂德拉谷仓,进行表演者、表演结构、雅各的天梯等实验,主要作品是《楼下行动》、《行动》,只有受邀请的专家观众。后期的理论著作有《戏剧的起源》、《表演者》、《戏剧是一种环球旅行》以及学生、参与者的记述——《格洛托夫斯基资料集》(谢克纳和丽莎·袄尔夫德)、《与格洛托夫斯基一起做身体行动》(理查兹)、《表演之边缘点》(理查兹)等。本文从艺术作为展演(质朴戏剧的美学与方法)到艺术作为乘具(后演出剧场的实验)这两个方面研究格洛托夫斯基一生的主要戏剧实践与理论贡献。

一、艺术作为展演——质朴戏剧的美学和方法

格洛托夫斯基在阿尔托天才的戏剧隐喻和预言之后,又回到踏踏实实的表演方法和演员训练等探索上,其训练理论与剧场观念,与斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、巴尔巴等人均有承传关系,形成了表演中心论和演员训练者的连续统一体。质朴戏剧观念在斯坦尼斯拉夫斯基之后把戏剧的本质思考和探索推到了另一种极致,创造了又一戏剧表演理论的高峰。如果说斯坦尼体系代表的是西方现代戏剧传统发展的顶峰,阿尔托开始彻底反叛这个传统,向东方和远古寻求新的戏剧方法,那么格洛托夫斯基则是一个

既精通西方戏剧传统,又熟悉东方戏剧与文化程式的人。他早年前在苏联和波兰学的是斯坦尼体系,先学表演,后学导演。他以斯坦尼体系为基础,又研究布莱希特的理论,同时还研究了欧洲其他各种优秀的表演方法。后来他到东方,研究了中国的京剧、日本的能乐、印度的民间古典戏剧与柔技;他还熟习东方神秘主义哲学和各种秘术,如瑜伽、禅定、气功、太极拳等。并且,他总是深入而精准地领悟和掌握这些东西方文化与戏剧的精神与技巧,而非一般意义上的广泛涉猎。他是继斯坦尼之后又一个十分严谨、脚踏实地而又博大精深的戏剧大师,他也创造了一套演员训练理论和方法,包括形体练习、塑形练习、面部表情练习和发声练习等很丰富而严格的训练,但他拒绝体系或系统化方法等说法。对于戏剧,他要进行的是彻底革新与实验,其精髓是还原戏剧的本质,创造一种深层富裕的质朴戏剧。质朴戏剧的美学与方法理论描述主要集中在出版于1968年的《迈向质朴的戏剧》一书。这是一本论文集,包括一些访谈、谈话和在研讨会上的回答问题,与亲密朋友的交谈(如巴尔巴等),剧作和节目的记录,训练过程的描述以及在戏剧实验室里给学生们的传授的表演秘方。这本书不全是格洛托夫斯基的作品,另一个主要贡献者是巴尔巴。书中还收录了剧团的剧作家和批评家所写的关于剧本的分析和处理方法。整本书的目标在于宣传以格洛托夫斯基为代表的工作,书中文章不以时间顺序安排,而试图沿着编制的逻辑,大致分成三个部分:介绍戏剧实验的基本原理、质朴戏剧最重要或最感兴趣的东西、演员的训练。格洛托夫斯基自己谈及这本书时,说它有如“一种记录”,或“只是旅行日记,讲述过去几年的经验——描述我的探索和寻求”,但它“对我而言是个很重要的阶段,一个很不寻常的探险,留下了相当深远的影响”^[3](P. 120)。其主要理论观点如下:

1. 质朴的戏剧

书名取自一篇格洛托夫斯基写的阐明他的剧团工作的文章。之所以把他的戏剧实验命名为“质朴”,格洛托夫斯基指出他的工作与当时愈演愈烈的豪华的舞台展示或诉诸感官的戏剧有着显著的不同。他承认,他早期的演出作品也很大胆地使用服装、面具和布景,但后来逐渐消除了华而不实的富裕戏剧,它过去也曾是他作品的一部分——在他第一次解释“舞台布景”时使用的术语是“整体戏剧”,是阿尔托所倡导的那种采用所有的艺术学科在综合戏剧之中的做法。“综合”意欲实行形式的综合感和大量制造物质材料;相反,“质朴”的戏剧产生于消除和剥去的过程,但“这个基本原则被扩展为远远超过不必要的舞台装饰的移除或对其他艺术形式,如文学或建筑的拒绝”。^[1](P. 125)消除不必要的元素甚至扩展为超越表演者日常行为和个性的表演技巧,在《迈向质朴的戏剧》这篇论文的后半部分,质朴的戏剧这个概念的反面得到介绍。在这里,演员甚至在运动中除去意图——不是竭力或开始取得一种训练或状态,而是演员“放弃不这样

做”。^[2] (P. 17) 质朴戏剧因此表现为一种纯粹的形式, 不被非戏剧因素所破坏或玷污, 而作为一种美学上和道德上更好的形式, 因为:

在戏剧中的质朴, 去掉所有不是戏剧最本质的东西, 在我们面前所揭示的不仅是戏剧表达方法的脊梁(最重要的部分), 而且是深刻的丰富, 存在于非常自然的艺术形式中。^[2] (P. 21)

在此格洛托夫斯基使用“脊梁”这个词, 暗示质朴的形式道德上的诚实正直, 也隐含质朴戏剧作为一种根本骨架, 存在于整体的富裕的戏剧之下, 是一种洗尽铅华的新鲜创造。当然, 质朴的戏剧是富裕的, 但这种丰富是在更深层次的方式。在更早时期他和巴尔巴的访谈, 以及在他的许多关于他所要寻找的一种演员的讨论中, 格洛托夫斯基“在另一种方式上”使用富裕戏剧的隐喻, 作为一种被商业利益所驱使的戏剧, 在那里演员出卖自己, 成为“艺术的娼妓”。^[2] (P. 214) 由此, “质朴”也开始意为一种苦行的途径, 用来拒绝市场的意识和演员作为一种物体的交换。他在《戏剧的新约》中把这一点说得更清楚, 在那里他宣称质朴的戏剧“否定中产阶级的生活标准的观念, 它提出用道德财富取代物质财富”(同样的思想在《基本原理的阐述》第 10 节中也可以看到)。“富裕”这个概念也被运用于其他形式, 而不只是戏剧; 它被运用于电影和电视等大众文化和流行文化形式, 在电影、电视中运用技术资源创造的舞台布景, 戏剧无法与之匹敌。所以“质朴”戏剧抗拒大众市场的诱惑, 而把自己限制在精英受众——那些既不是寻找娱乐也不是追求文化商品的人们——“这样我们留给圣洁的演员质朴戏剧的状态”。^[2] (P. 41) 这种对大众传媒的拒绝同时也符合美国和西欧的一些有抱负的戏剧家, 他们发展类似种类的戏剧作为与电影、电视等大众化艺术形式的对峙。对消费主义意识的拒绝以后更突出地表现在他退出演出而花了十年时间于“艺乘”实验的修炼中。

2. 圣洁的演员

格洛托夫斯基最经常用来表明自己的角色的术语是演出人。作为演出人, 在现实中他的创造性工作主要是通过演员为他实现, 所以在格洛托夫斯基这里, 继续着“演员中心论”的戏剧观念, 而且延续着斯坦尼“演员需要准备”的思想。他说, “即使我们不能教育观众——不能在系统意义上教育他们, 但至少——我们能教育演员”, ^[2] (P. 33) 而关于他工作的戏剧和戏剧在社会上更广的作用, 词语“演员的教育”经常出现在上下文中。在格洛托夫斯基看来, 演员的训练不只是为了了一种建立集体感的方式, 或提供观众一种更不寻常的戏剧形式(虽然所有这些元素都是它在工作中的副产品), 首要地, 演员的教育与训练就是它的目的本身。对于演员和演出人, 甚至扩展为观众, 它的功能是作

为一种治疗术的手段;它是戏剧演出人“一种自我提升的积极形式”^[2](P. 213)。在早期的《戏剧的新约》中,格洛托夫斯基着迷于戏剧学校的可能性,训练演员从14岁之前开始,在他们“身体成形”之前,设计出一系列的实践、练习,并且通过人文教育作为一种激发,唤醒他们的敏感。这种学校安排“一个心理分析者和社会人类学者”提供对演员身心发展的服务和帮助。但在这时期之后的文章,例如《迈向质朴的戏剧》中,他拒绝传统的教与学的关系,而重新阐明他的教学法:

我在波兰戏剧实验所里坚持一种特殊的领导地位。我不仅仅是导演或演出人或“精神导师”。首先,我和工作的关系肯定不是一种说教式的……(演员)的成长由观察、好奇与震惊和得到帮助的渴望所参与;我的成长规划他,或更是发现他——而我们共同的成长成为一种真理的揭示。这不是教导一个小学生,而是完全的对另一个人开放,在此一种“共享和重生”的现象成为可能。^[2](P. 25)

格洛托夫斯基不拒绝导演、演出人和精神导师的称号,他的指导方法是启发性的。他看待自己作为教师的角色是积极的,不是积极地教,而是积极地观察和反应。这在本质上很类似于演员“经由否定”的概念:放弃不做什么。演出人的另一方面作用,正如格洛托夫斯基所表现出来的,是个活跃的研究者,演员似乎被还原到最后的地位变成是实验的材料。格洛托夫斯基的研究,是为了发掘和揭示什么是演员所能被发现的,在此显然演出人和演员之间“完全开放”的本质并没有改变权力关系。同时,格洛托夫斯基期许一种作为分析家的作用,当他通过演员培养“规划”的隐喻描述他的活动时,“包含了一种反向转移,在此分析家通过分析设身处地,与演员感同身受”。^[1](P. 128)

尽管格洛托夫斯基的剧组从“十三排戏剧”改名为“戏剧实验所”,而波兰当局仍然把它看作“表演方法的研究所”,格洛托夫斯基竭尽全力在写作中试图把握“方法”的含义。《方法的探索》这篇文章强调应着手寻找创造过程的“客观法则”的方式,“迫使那些希望创造的演员精通一种方法”。^[2](P. 96)然而,格洛托夫斯基拒绝写一种演员的“诀窍”或“怎样教导”等操作指南之类的东西,他小心翼翼地把他的“方法”与那种正在流行的如斯坦尼的方法区别开来。格洛托夫斯基在这些文章中所强调的,是他的“方法”是一种态度,即演员应该被带到他们的工作状态中。这种态度必须放在优先于任何形体活动的地位,训练或表演的位置则处于这种内在态度之次。这样理解“方法”所揭示的一种正言若反的道理,在他《迈向质朴的戏剧》一书的许多文章中都可以看到。格洛托夫斯基反对精神和身体的分裂,而致力于提供一种工作方式消除这种二分法。然而,他的言词也经常建构在围绕着内部/外部、精神/身体、态度/表现这些联结中。例如,他谈到“冲动已经是一种外部反应”^[2](P. 16);应该“研究什么是隐藏在我们每天的面具之

下——我们人格的最内在的核心——为了献出它，揭示它”^[2](P. 37)；雕刻家去掉一些东西，而展露出什么是隐藏的形式，这种形式，已经存在于大块的石头之内，雕刻的工作只是揭开了它^[2](P. 39)；类似地，剧作家的文本也只是一种解剖刀，使我们能够打开我们自己^[2](P. 57)。而“演员的研究必须引导从他自己的内在到外部”。^[2](P. 203)这些隐喻把身体置于作为一种对抗、一种障碍的地位，而内在思想意识则作为一种有意的欺骗，这恰是天主教思想的源头。这种贬低身体的意识，不只是作为戏剧演出的想象，而且通过训练而实践着——既然身体是欺骗性的和隐藏性的，那么只能在表演符号中得到反应和表现。^① 通观格洛托夫斯基的著述，有一种精神类推法的反复使用，他的写作正如他个人的信仰一样，他竭力表明这种精神结构的指涉是一种隐喻：

不要误解我的意思。我谈到“圣洁”不是作为一种信仰者，我意为一种“世俗的圣洁”^[2](P. 34)……人们必须求助于一种隐喻的语言说在这个过程中决定性的因素是谦卑，一种精神的性向。^[2](P. 37)

他给斯坦尼斯拉夫斯基起了一个绰号叫“世俗的圣人”，而他喜欢阿尔托神秘的暗示和预示。他用唯物主义者术语为这种隐喻的用法辩护，如：

暗示，目标在于一种思想可塑性的实现。就我而言，我必须承认我不退缩，不惧怕使用这些“江湖医生”的秘方(公式)，任何有一种不同寻常或魔力的光圈的东西，激发演员和演出人的想象力。^[2](P. 38)

当他提出演员通过个人技艺能照亮别人，变成一种“精神之光”的源泉时，^[2](P. 20)他使用引号，意为把引文与隐喻置于同一范畴。而紧接着他解释怎样才可以取得技巧地运用一种固定的面部表情和演员的“内在冲动”产生“给人印象深刻的戏剧变体的结果”。^[2](P. 21)这种类推扩展到观众，为一种观众经验，即通过演员在他们面前所展示的非同寻常的动作表演，使观众接受到一种“耶稣为替世人赎罪而承受的苦难及其死亡”的感受。对人们来说，戏剧依然有一些古老的宗教力量，即通过包含神话和亵渎或者在一定程度上超越它……作为一种圣礼的滑稽模仿，而解放部族会众的精神能量”。^[2](PP. 22~23)格洛托夫斯基对阿尔托的态度值得注意，在《他不是完全的他自己》中，格洛托夫斯基认为阿尔托了解“神圣戏剧的真实经验”，是那种自发性与纪律的相互增援。^[2](P. 89)格洛托夫斯基分享了这个途径，事实上，格洛托夫斯基的文章几乎都在批

① JANE MILING AND GRAHAM LEY. *Modern Theories of Performance — From Stanislavski to Boal* [M]. printed and bound in great britain by creative print and design(wales), ebbw vale, 2001.

评阿尔托关于戏剧的著作和思想,但使他感兴趣的是阿尔托这个人。在这个方面,格洛托夫斯基在20世纪60年代晚期,当阿尔托神话正在出现时,写了很多东西,核心思想是对于格洛托夫斯基,正是阿尔托个人的受难和疾病使他变成一个意义重大的人物,以及他的殉难变成“一种戏剧作为治疗发出光芒的信仰”。^[2](P. 93)然而,格洛托夫斯基没有跟随阿尔托隐喻的狂热,而是在《迈向质朴的戏剧》中继续回到表演问题,和他与演员的相遇与交战。如前所述,他把自己置于演员训练者的连续统一体中,这个统一体往前延伸到斯坦尼斯拉夫斯基、杜兰和梅耶荷德这些人中。他提到很多关于斯坦尼的形体训练,激赏他培养演员的方法,然而格洛托夫斯基对演员的要求完全不同于斯坦尼的指示。斯坦尼要求演员发现怎样在表演中把自己变成角色;对于格洛托夫斯基,演员被要求运用角色作为“一种工具,用来研究什么是隐藏在我们日常面具背后的东西——我们人格的最内在的核心”。^[2](P. 38)格洛托夫斯基的观点是无论什么人物性格演员被指派,他扮演的角色都是他自己。利用演员由训练产生的形体技能、形体的刻痕提供为表演者的联想冲动的训练结构,尽管与公开宣称相反,在训练和表演符号之间的联系还是很紧密的,正如通过表演图示和训练过程所说明的那样。当建构表演的符号时,格洛托夫斯基宣称正在寻找早已包含在身体里的内在形式。^[2](P. 39)然而有研究者指出,这些形式常常来自古典的和宗教的圣像。^①而且,格洛托夫斯基使用的古典文本也经常和处理为一种“适合他自己的天性”^[2](P. 58)的邂逅和控制,正如弗拉申在关于戏剧本身的章节中给出的纲要。所以这种经验有如“在镜子里看自己,在我们的思想和传统中,而不仅仅是过去时代人们的思想和感觉的描述”。^[2](P. 52)因此,格洛托夫斯基的表演理论和对演员的期待和训练,无疑具有自己独特的风格,而不是“戏剧规则的发现和运用”。^[2](P. 18)虽然格洛托夫斯基断言贯穿《迈向质朴的戏剧》,实践揭示理论,而戏剧规则的照耀,思想和传统通过身体的表现直接被接受,但是他否定、消解和拒绝考虑他所运用的实践技巧的思想意识形态含蕴。^[1](P. 131)

3. 理想的观众

格洛托夫斯基在《迈向质朴的戏剧》中假设他的工作拥有一些由同类部分组成的观众。作为参与者的观众抱着一种正确的态度聚集而来,正如演员被期待具有同样正确的态度,而且将能够认识集体的神话,将为一个自我分析的动作做准备,这种动作在他们所有人之中通过一定数量的演员的表演能够被激发出来。^[2](P. 42)这本书包含了理想主义者的演员和观众配置的图解,反映了格洛托夫斯基的理论抱负。一些图示在观

① Innes 1993,转引自 JANE MILING AND GRAHAM LEY. *Modern Theories of Performance — From Stanislavski to Boal*[M], P. 131. printed and bound in great britain by creative print and design(wales), ebbw vale, 2001.

众组中画了箭头标志,表明他们相互之间的关系,而且描绘演员与观者之间的渗透。^[2] (P. 126)戏剧的实验设置了一种为了演员也为了观众的演出,在此没有幻觉主义的位置。这本书也捕捉了真实的观众成员在表演照片中,他们的多种多样的反应、姿态和相互关系,说明一种比格洛托夫斯基的言辞所允许的更复杂的群体。观众的在场也深刻地影响了舞台布景。在1964年的《戏剧的新约》中,格洛托夫斯基倡导通过形体的接近,在形体和哲学感觉两方面“废除观演距离的方式”,然而,形体的接近并不总是减少演员与观众之间的隔阂。到了1967年,格洛托夫斯基已发展了一种演员与观众多样化的群体关系,而观众已经被挑选扮演多种角色。与此同时,演员力图除去自己的面具和在观众成员中激发一种移情的自我揭示。把观众成员彼此联系在一起的东西是他们作为观众的作用,或者作为戏剧演出的见证人,正如格洛托夫斯基所铸造他们的那样。每一个表演者发展战斗式的挑战模式或“一种挑衅”,在“和观众对抗”,完成“一种在观众的立场真实的表演”,^[2] (P. 182)但从来不是“为了”观众。在书的最后篇章写于1967年12月的《同美国人的交往》,格洛托夫斯基倡导演员发展一种内在观众,一种“安全的伙伴”。^[2] (P. 203)这预示了对完全支持参与戏剧实验的观众的放弃。

二、艺术作为乘具——后演出剧场的实验

从质朴戏剧的影响到表演者、表演结构和仪式的探索,格洛托夫斯基的实验变得更神秘、更复杂,他不再推出公演,但他仍“循着一条简单、合乎逻辑和直接的道路继续前进”^①,继续为表演学作出独特的也可能是更大的贡献。他提供的不是一个表演的作品,或一种表演的方法,而是一个表演的结构,对于剧场内外的人们都是一种艺乘,一座雅各天梯。所以,这是一种戏剧的边界与越界的实验,它是跨文化、跨时空的客观戏剧,从“艺术展演”到“艺术乘具”是一根紧密连接的链条的延伸,和全然地向未知打开的决心与魄力。格洛托夫斯基自己说“艺乘”——

对我而言是最后一个阶段,也就是终点/目的地(point of arrival)。一路走来,我绕了长长的抛物线:从“艺术展演”(art as presentation)来到了“艺乘”(art as vehicle)。从另一方面来说,目前这个艺乘计划是跟我最早期的一些兴趣直接有关,而“类剧场”和“溯源剧场”则为这条抛物线上的两个重点。^[3] (P. 121)

① 见彼得·布鲁克在1987年的谈话。

1. 重要的过渡:参与剧场与溯源剧场

当格洛托夫斯基“试图找出那些在演出排练之后可能的一些环节,‘类剧场’(Paratheatre)因此浮现了”^[3](P. 120)。类剧场就是“参与剧场”,就是有外来者积极的参与,也就是“节日——神圣的日子”:是人与人之间的,但也几乎是神圣的,建立在“解除自我的武装”上,演员、观众与演出是相互的和全然的关系。溯源剧场继类剧场而出现——作为接下来的一个环节,主要处理各种不同传统技术的根源,找出这些技艺变得形形色色之前的那个东西,即在这些文化的源泉中寻找一种前文化。这种研究的历程是孤独的,大部分工作在野外进行。但在格洛托夫斯基及其同伴那里,孤独转化为力量,并与“大自然”建立一种深层的关系。“感觉与所感觉之物”、“注意力之循环”、“运动中的人所瞥见的能量之流”、“活生生的世界中活脱脱的身体”等成了工作中的口令。一本名叫《戏剧的起源》的书,是在格洛托夫斯基资料的各种版本中最有影响者之一,书中格洛托夫斯基竭力想指出从“戏剧的起源”开始的跨文化时期,不是一种戏剧起源的寻找,他只是运用戏剧这个词作为一种隐喻:

我们整个空间,在门内与门外,变成“戏剧的事件”,以同样的方式它被叫做“戏剧的战争”。在这种意义上,我们才可以谈论“戏剧的起源”。^[4](P. 264)

溯源剧场是为了揭露真正的可能性,但如何圆满地实现这些可能性,这不会是“即兴”的层次。还有,类剧场和溯源剧场都可能造成一种局限:被附着在以肉身和直觉为主的生命力这个“水平”面,成为一种障碍。生命能量如何才能释放和勃发,而不是胶着,使一个人的行动提升?“艺乘”就是有意识地运用水平面的生命力来上升到另一个层面,“垂直性”(verticality)因此成了主要课题。另外,与溯源剧场的某种“即兴”因素不同,“艺乘”的工作方法要求严谨、细节和精准,这与“剧场实验室”时期仿佛相若,所以格洛托夫斯基自己说这是“迈向艺术展演同一根锁链的另外一个极端”。^[3](PP. 120~21)

2. 艺乘

在意大利蓬蒂德拉剧场实验研究中心,一座两层的“谷仓”建筑,在格洛托夫斯基的指导下,十来个成员由理查兹带领着进行“行动”(action)的创作和锻炼。他们一天要工作至少八个小时,一星期工作六天,长年累月,只是在建构和演练同一个“行动”。他们不做“演出”,不接受媒体的采访,为了不使“行动”本身及其可能的“无名的影响”变质。

但是,在适当的时候,他们会主动邀请一些学者、专家或剧团前来“观看”(witness)他们所完成的作品(opus,亦即《行动》)。十年之间(1986~1995),他们总共接待了150多个团体。这就是格洛托夫斯基所进行的“艺乘”计划。“艺乘”就是“艺术创作作为个人自我/生命的实现/解脱之道”,它以个人化的做者(doer)或行者(Performer,第一个字母大写)为中心,借着表演性的“行动”之建构和施行,以求踏上生命的轨道,达到格洛托夫斯基所说的“我一我”(body and essence)和本质的身体(body of essence)的渗透与交融。^[4](PP. 491~92)彼得·布鲁克是这样理解“艺乘”的:“格洛托夫斯基好像在显示某个存在于过去,但却在几个世纪以来被忘记了的东西。他要我们看见的那个东西是:表演艺术是让人们进入另一个知觉层面的乘具之一。”^[7](P. 381)关于“艺乘”,我们拟从三个方面理解,即表演者、表演结构和打造一个雅各天梯。

(1)表演者

“表演者”这个标题以书面形式出现是在1987年5月,作为来自格洛托夫斯基在意大利蓬蒂德拉的工作中心最初的小册子之一,在《表演者》^①中,格洛托夫斯基开宗明义给“表演者”下的定义是:

“表演者”(Performer),该词带有一个大写字母,指一个行动的人。他不是扮演另外一个人的某个人,他是一个行者(doer),一个祭司(priest),一个战士(warrior)——他处于美学样式之外。仪式即表演,某种被完成的动作,一种“行动”。退化了的仪式是一种“秀”(show)。我不寻找新的事物,而是要找回被遗忘的东西。这个东西非常古老,以致所有美学样式的区分都派不上用场。

显然,这个“表演者”已不同于传统剧场以扮演为本质的演员。格洛托夫斯基从剧场惯例中退却,用谢克纳的话说是“给了戏剧一记耳光”。他的反剧场主义是在两个层面开始的:第一,戏剧不诚实,无价值,因为演员必须“假装”,这反映一种熟悉的反模仿的戏剧自身的批评;第二,戏剧迫使演员把自己放在“一种错误的位置”而“把自己推到众人注意的中心”,^[1](P. 133)这对演员作为一个人是一种损害。然而,格洛托夫斯基的思想本身也充满矛盾,他实际上从未情愿放弃关于戏剧、戏剧符号、创造材料和技巧的讨论。对于表演者意义的看法,格洛托夫斯基反对斯坦尼所努力追求的幻觉主义剧场,他对演员的呼吁是:“什么是你想用你的整个生命去做的;你想隐藏或揭示你自己?”^[4](P. 216)这种关于表面和深层的思想,也是他在《迈向质朴的戏剧》中思考表演者的特点,在这里又浮现出来,但现在“拒绝隐藏和揭示自己……毫不遮掩……揭开面纱”^[4](PP. 215~217)已被置于演员和观众活动的外部。所以他在《表演者》中把表演者

① 基于格洛托夫斯基主持的一次会议所形成的版本,由巴黎的艺术出版社“Art-Press”1987年5月出版。

扩展成是一个做者,或行者,认为“表演者是一种生存的状态”,“知识是一个有关做的问题”,只有做了才能理解,一个表演者的教师只是说:去做。在此,有一个新的思想,至少是一个新形成的假设,贯穿表演者形体的创造:如果一个人贯彻他的真诚达到极限,穿过可能性的障碍,而揭示了整个人类,他就成了伴随过去与未来的整个人类的化身。那么,分析形体创造是否和怎样的麻烦就变得多余,这儿只存在一个集体神话的领域,一种原型。“那种领域自然地存在着,当我们揭露,我们行动,到达足够远的地方,而如果它是有形的”。^[4](P. 222)这里延续《迈向质朴的戏剧》中熟悉的呼吁:自我揭示,但现在不是为了有利于观众或代表一个观众。关于这样的“表演者”及其行动目标,格洛托夫斯基用了“战士”这个称呼,他举苏丹高族(Kau)的战士为例说:这些战士在年轻时,身体和宇宙的本质(本然状态)常处于一种交融状态(osmosis)。但是随着岁月的流逝,他们的身体逐渐变成本质的身体。关键是在“交融状态”消失之前,年轻的战士必须上路(catch the process),进入过程。但是对失去了传统祭仪的现代“表演者”,就要借由“行动”上路。因此:

我们称之为“艺乘”的东西,也可以叫做“仪式的客观性”(objectivity of ritual)或“仪式艺术”(ritual arts)。我所谓的仪式并不是指某种典礼或庆祝活动,更不是指有外人参与的某种即兴创作……我提到仪式时,主要是指其客观性,意即“行动”的各个元素,乃行者用来锻炼身体、心和头脑的工具。^[3](P. 122)

在其他地方,格洛托夫斯基甚至直呼“艺乘”的行动为“某种瑜伽”(a type of yoga)或“非正统仪式”(lay ritual)。这是在强调“艺乘”的工作是仪式性的,非美学性质的,是为了“艺乘”执行者的某种身心的转变,而不纯粹是观赏性的。他们建构的《行动》不应该只是当做表演艺术来给观众欣赏。“艺乘”的“行动”主要是为做它的人。关于这一点,格洛托夫斯基明确指出它们的差异在于:

在演出中,蒙太奇的位置(seat of montage)在于观看者的知觉(意即观看者在他的感受中将各种声音、视觉刺激剪辑成对他有意义的一个作品);在“艺乘”中,蒙太奇的位置在做者,在执行“行动”的艺术家身上。^[3](P. 122)

从“战士”的隐喻中也可以引申出,在一个挑战的时刻就出现了人的冲动力的节奏化。仪式就是一个剧烈的时刻:激起了剧烈,于是生命变得有节奏。在此,表演者运用戏剧的诱惑物建立对观者,更确切地说是参与者或目击者的一种挑战。这时表演超越审美样式而回归仪式,但仪式也并不是真的这个工作将要做的,它是为了让参与者感觉

到一个场,“这应该感谢表演者,他是目击者和所发生的什么事之间的一座桥梁。从这个意义上说,表演者是一个大祭司,他即为桥梁的建造者”^[12]。“表演者”的“行动”还是一种重新发现“一种古代的肉体”的方式,不是通过仪式方式,而是通过重新构造细节,把表演者置于“既不在角色中,也不在非角色中”。^[4](P. 376)这个工作可以修复躯体与精神分裂的状态,但要求渗透或潜移默化的方法,这种渗透“表演者”必须寻找才可获得。还有,回归从演出工作中“寻找安全的伙伴”的思想,在此表现为“观看我们自己的一部分”——在古老的文本中可以读到“我们是两个在啄食的鸟和在观望的鸟”这样隽永的句子。表演者在与身体渗透时领悟本质,发展了“我—我”关系。“我—我”决不意味着一分为二,而是一种双重。问题在于行动中的被动和观望中的主动(因习惯而相反):被动——接受;主动——呈现。为了滋养“我—我”的生命,表演者必须发展,“不是一种生物体,一种肌肉有机体,一种体育,而是一种有机的通道。通过它,能量可以循环,可以转变,它们的精妙细微的变化可以被感受到”。^[12]为此,表演者应该通过寻找和建构,尽力把它的工作置于一个精确的结构中。

(2)表演的结构

“艺乘”应该怎么做呢?格洛托夫斯基说,首要的是做出一个“行动”的结构:

如果我们寻找“艺乘”,那么,找到一个可被重复操作的结构——也就是说,找到那个“作品”(opus)——其必要性甚至比在展演艺术中更急迫。我们无法“锻炼自己”(work on oneself),如果我们不在某个有结构且可被重复的东西里头:它有开始、中间、结尾,其中每个元素都是技术上不可或缺的,各有其逻辑上的必然性。一切由“垂直性”——由粗往细和由精微降落到身体的重浊——的角度来决定。《行动》——我们精密地建构出来的结构——就是门钥;结构不存,一切也就枉然了。^[3](P. 130)

因此,格洛托夫斯基和弟子们运用歌谣、身体反应程式、原始动作范型,和古老到不知处的文字,建构出一个堪与表演作品媲美的结构,只不过如前所述,这个结构的“蒙太奇位置”主要不在观赏者的知觉上,而是在表演者(做者)身上。格洛托夫斯基又说道:

从技术性的各个元素来看,“艺乘”的每一样东西都跟表演艺术几乎一样,我们同样在处理歌唱、脉动、动作形式,甚至文字主题。而所有这些元素都被简约到绝对必要的地步,直到某个如同表演作品一般准确和精粹的结构产生:此结构即“行动”。^[3](P. 122)

格洛托夫斯基认为,“演出”像个现代化的大电梯,演员就像开电梯的人,如果他能够把搭电梯的观众顺利地从一个地方送到另一个地方,那么这个演出就算是成功了。而“艺乘”则更像个很原始的升降篮,表演者“将自己往上拉到更精微的能量,再借着这股能量下降到本能性的身体”。^[3](P. 125)

表演者在执行某个仪式或做某个“行动”时所经验到的某种由低往高、由高下注的“能量的转换”,格洛托夫斯基称之为“仪式的客观性”,类似于他以前所用的“客观戏剧”,说明由表演者体悟到的能量转换现象,是客观、具体的存在。这种表演者“内在的能量转换可说是‘艺乘’最核心的工作内容”。格洛托夫斯基及其弟子经年累月孤独建构的表演结构,主要目标就是“对这种微妙的能量转换做最精确的掌握”。一般地,内在的客观经验是“不可言说”、“不可名状”的,很难“客观化”,但格洛托夫斯基及其门徒的抱负是要不辞艰辛,将这种“仪式的客观性”或“能量的转换”,做出现代人能加以捉摸、搭乘的一个“艺乘”。^①

理查兹描述这种能量转换为“内在动作”(inner action)——做者开始唱歌,旋律准确,节奏准确。然后这些歌曲沉入他的器官组织,触动某种身体的能量座(energy seats)——能量座是我们的器官组织中某种类似能量中心的东西……通过很准确地唱这些古老的歌谣,整个身体的能量循环由一种稠浓、充满生命力的能量中心开始,不断地向上转换成非常精微的能量,再降落回到身体的根本……在数百年或数千年前,这些歌曲似乎即已被用来唤醒和处理人类的某种或某些能量。^[5](PP. 19~21)格洛托夫斯基则表述为一种“垂直升降”(itinerary in verticality)——“艺乘”可以把我们从粗糙的层次,从某方面看来,也就是“日常生活层次”的能量流向较精微的能量层次或甚至升向“更高的联结”(the higher connection)……重要的是,要使我们身体本然的任何部分——身体、心、头、足下和头上必须全部保留自然的位置,全体连成一条直线,而这个“垂直性”必须在“有机性”(organicity)和觉察(the awareness)之间绷紧。觉察意指跟语言(思考的机器)无关而跟当场(Presence)有关的意识。^[3](P. 125)所以,“仪式的客观性”、“垂直升降”、“垂直性”、“内在行动”和“能量的转换”等等比喻,都是用来反复指向“艺乘”的核心。^[13]

3. 雅各的天梯

“艺乘”行者在建构表演的结构的行为,格洛托夫斯基将之比喻成建造一架能够让人们上天入地的雅各天梯。格洛托夫斯基强调,这架天梯要使人能上天入地,则“每个梯级、环节都必须制作精良”,关键在于“制作人的手艺,每个细节的品质,动作和节奏的

① 参见钟明德:《接着格洛托夫斯基说下去》,《戏剧艺术》,2002年第2期。

性质,以及各项元素的秩序——从技艺的角度看,这些层面都必须无懈可击”。所以,他认为古老的传统祭歌是制作梯级的上等材料,因为传统祭歌和印度或佛教文化中的咒(mantra)类似,会对持诵或吟唱人的身心产生作用,传统祭歌的振动性质和身体中流动的生命脉动可以相互感应。^[3](PP. 127~128)

歌谣的处理之外,“艺乘”工作的方法之二是身体的训练,主要是让身体顺从的两条途径:“驯服身体”和“挑战身体”。第一个途径“驯服身体”而使身体进入一种顺从的状态,比如古典芭蕾或某些运动项目的身体训练。但“这个途径的危险在于身体会发展成肌肉实体,以至不够弹性或空(empty),无法成为能量上下流动的畅通管道”。另一个更大的危险是使头脑与身体一分为二,“前者指挥一切,而后者形同傀儡”。当然,如果有一个教师敏锐地在旁指导和协助,就可以像武术修习那样不乏“驯服身体”的成功例子。第二种途径是“挑战身体”:“给身体一些远超过它能力的工作、目标,让身体面临‘不可能’的挑战,并从而学会将‘不可能’划分成各种较小的片段、元素,让‘不可能’成为可能”。这第二种途径会使身体“变成能量畅行无阻的管道,并在各种元素的准确掌握和生命的流动(自发性)之间找到联系”。格洛托夫斯基打的比方是挑战身体不会使身体“感觉像个被驯服的家畜,而是像个昂然自得的野兽”。他说,被老虎追捕的瞪羚奔驰起来有种不可思议的轻快和协调,此时,瞪羚和老虎都具现了生命的饱满——生之喜悦状态。所以,格洛托夫斯基坚持对第二种途径更感兴趣。^[3](P. 129)这种让身体“变成能量畅行无阻的管道”,理查兹称为“频道净空”(empty channeling),^[5](P. 98)其目标在于“仿佛身体不再存在,只有传统祭歌所引导的能量在天地之间载沉载浮,此时,仿佛我们的生命所吸引的养分不再只是取自食物,而是来自某种更精微浩瀚的能量,不只是对我们的存在有益,对身体也是一种难得的营养”。^[5](PP. 33~34)

建构“雅各天梯”的工作方法除了传统歌谣的处理、身体动作元素的发掘,还有“古老的文本”、“运动形式”和“细微行动的逻辑”等辅助方法,但都难以细加言说。在这工作的最后阶段,格洛托夫斯基自己说得和写得非常少。幸好有理查兹的《与格洛托夫斯基做身体行动》(1995)和《表演之边缘点》(1997)两本著述,和他们编造出来的几个“艺乘”的结构如《楼下的行动》和《行动》等,以及沃尔夫德的《“行动”:不可名状的根源》(1997)一文的记述等等,是我们可获得的蛛丝马迹的资料。

在格洛托夫斯基艺术作为乘具(即“艺乘”)阶段的工作,他似乎徘徊在剧场的内外,做着戏剧的边界与越界的实验。至少“艺乘”已不完全局限在传统的戏剧定义上,但他对于“表演者”的探索和“质朴的戏剧”影响一起,“牵引着现代剧场的动向”(谢克纳,1997)。正如彼得·布鲁克所说:“戏剧界是极端直觉的,很能抓住空气中流动的东西……虽然格洛托夫斯基在蓬蒂德拉的工作看起来既遥渺又神秘,我相信它跟任何地方的剧场都有关系。”^[7](PP. 380~381)而在格洛托夫斯基自身,艺术作为展演和艺术作为乘具如果说是一对矛盾,这对矛盾的冲动并肩地存在于格洛托夫斯基工作的始终,而

他的言辞从不能解决它们的矛盾,他经常在术语的前后来回移动,从戏剧到被表述为仪式化行为的反剧场主义,他运用方程式的任何一边作为另一边的隐喻,直到结束。

[参考文献]

- (1) JANE MILING AND GRAHAM LEY. *Modern Theories of Performance — From Stanislavski to Boal* [M]. printed and bound in great britain by creative print and design(wales), ebbw vale ,2001.
- (2) GROTOWSKI, J. *Towards a Poor Theatre* [M]. London: Methuen, 1969.
- (3) GROTOWSKI, JEZY. *From the Theatre Company to Art as a Vehicle* [A]. THOMAS RICHARDS. *At Work with Grotowski on Physical Actions* [M]. New York: Routledge, 1995.
- (4) SCHENER, R. AND WOLFORD, L. *The Grotowski Sourcebook* [M]. London: Routledge, 1997.
- (5) RICHARDS, T. *At Work with Grotowski on Physical Actions* [M]. New York: Routledge, 1995.
- (6) WOLFORD, L. *Grotowski's Objective Drama Research* [M]. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.
- (7) BROOK, P. *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration* [M]. London: Methuen, 1987.
- (8) BARBA, E. *Land of Ashes and Diamonds* [M], Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999.
- (9) GROTOWSKI, J. The Laboratory “Theatre, 20 Years After: A Working Hypothesis” [J], *Polish Perspectives*, 23. 5, 31~40, 1980.
- (10) GROTOWSKI, J. “Wandering Towards a Theatre of Sources” [J], *Polish Philosophical Quarterly*, 7. 2, 11~23, 1980.
- (11) GROTOWSKI, J. “Orient/Occident in P. Pavis” (ed.), *The Intercultural Performance Reader* [M]. New York: Routledge, 1996.
- (12) 耶日·格洛托夫斯基著,曹路生译:《表演者》,《戏剧艺术》,2002年第2期。
- (13) 钟明德:《接着格洛托夫斯基说下去——格氏的“艺乘”及其在我们文化中的可能发展》,《戏剧艺术》,2002年第2期。
- (14) 耶日·格洛托夫斯基著,项龙译:《戏剧是环球旅行》,《戏剧》,2003年第2期。
- (15) 采访者:丽莎·沃尔夫德;受访者:托马斯·理查兹;吴靖青译:《表演的刀锋——托马斯·理查兹访谈录》(节选),《戏剧艺术》,2002年第2期。
- (16) [波兰] 耶日·格洛托夫斯基著, [意大利] 尤金尼奥·巴尔巴编,魏时译,刘安义校:《迈向质朴的戏剧》,中国戏剧出版社1984年版。

(作者系厦门大学中文系副教授)

戏剧的起源^{*}

○ [美] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy 著

周靖波 译

任何社会,无论其文化的复杂程度如何,都存在着戏剧性因素(包括剧本和剧场)。我们所处的社会中的政治竞选、节日庆典、体育竞赛、宗教仪式以及儿童的游戏等等,如同原始民族的舞蹈和祭祀仪式一样,都是戏剧性的表征。然而,这些活动中的大部分参与者却并未意识到这类活动原本就是戏剧性的,甚至当观看、对话和冲突等手段在其中发挥重要作用时,他们也还是意识不到这一点。于是,人们就在作为一种艺术和娱乐形式的戏剧与戏剧性或表演性因素的表现之间划了一道界线。这道界线对我们显得尤其重要,如果没有这条界线,就无从对全体人类各个历史时期的表演活动进行描述,就无法真正建构一部具有同一性的历史。因此,本书所要叙述的就是作为一种独立活动的戏剧的起源及其持续不断的发展过程。

戏剧起源于宗教仪式的理论

那么,戏剧是如何产生的呢?

要描述戏剧的起源,主要还须仰赖想象,因为相关的具体例证实在太少。接受范围最广泛的理论,是19世纪后期和20世纪初期的人类学家所主张的戏剧起源于神话和宗教仪式的观点。这些人类学家所理解的戏剧产生的过程可以简要概括为:在人类社会的早期阶段,人们意识到有某些力量在影响或控制着他们的食物的丰歉及身体的健康。因为对自然现象的原因缺乏了解,这些社会的成员便将好事和坏事都归结为超自然的或神奇力量的意志使然,并采取手段寻求这些神奇力量的庇佑。而在某类人(如萨满教巫医)所表演的特定行动与他们所希望得到结果之间则显然有着某种关系,这些人于是反复表演、不断精进,逐渐将那些动作定型,直至将其固定为整套的仪式或祭祀礼仪。

故事(神话)原本是为着解释仪式、装扮仪式或使仪式更加完美而出现的,但它最终也随着仪式一道而日渐丰富起来。这些神话故事中每每包含着仪式所赞颂或企图对之

* 本文系布鲁凯特《世界戏剧史》(第九版)(*History of the Theatre*)第一章。

施加影响的那些超自然力量的代表。在祭祀仪式中,或在同时举行的庆典中,表演者会穿上服装,戴上面具,装扮成这些神话人物或超自然力量的样子。随着思维的逐步进化,人们对于超自然力量与偶然性关系的认识也在改变。他们最终放弃了某些仪式,又改进了某些仪式。但围绕着这些仪式而产生的神话故事却在口口相承中流传下来,甚至可以在与祭祀活动无关的时候表演出来。一旦这种情况出现,就标志着向作为自主活动的戏剧迈出了关键性一步,此后,娱乐价值和审美价值就逐渐取代了原先的神秘性、实用性和宗教目的。以上就是对于戏剧起源于宗教仪式的传统理论的简要概括。

提出这种理论的人类学家有几个特征值得注意。第一,他们的理论基础是“文化达尔文主义”,也就是说,他们将达尔文的物种进化学说延伸到对文化现象的分析中,因而他们认定人类的社会机制(institution)(包括戏剧在内)是朝着一个方向进化的,在进化过程中,从简单到复杂是一个稳态的发展过程。第二,他们认定,能进化出戏剧这类自主艺术的社会要比那些未能将艺术从宗教中分离出来的社会更高级。于是,他们关于原始文化的描述总是带有某种下意识的(但仍是带有优越感的)假设:欧洲的社会进化过程是具有普泛意义的模式,任何更小的文化都将按照这个模式进化,而不曾想到不同的地域条件也许就不可能产生这种进化模式,或使这种进化过程终止。第三,他们相信,既然所有的社会进化过程都包含若干相同的阶段,那么那些仍处在原始状态或较低级阶段的社会就可被视为欧洲文化在史前阶段的发展模式的活标本。

二次大战结束后,对工业社会的优越性的怀疑与日俱增。批判者指责它制造了原子弹,严重破坏了地球的生态平衡,并将世界分裂成相互敌视的强权集团。在许多人看来,倒是那些原始的、不够“高级的”社会,由于它们的聚合性,似乎包含了许多可供选择的社会模式,它们虽然与欧洲模式不同,但也可能是比长期以来被人们视为标准模式的欧洲更加有效的社会模式。于是,欧洲模式以外的社会(包括它们的神话和宗教仪式)就得到了更多的研究,目的在于发现它们的思维模式、交际模式和社会结构模式,而不像以往那样,仅仅是为了定义它们在假想的进化模式中处于哪个发展阶段。神话和仪式终于被视为与语言有着同一功用的工具,处于社会中的人群可以借助这些工具去发现他们自己的价值,传播心中的期待,巩固现有的社会关系。不少人类学家认为,与原始社会相平行的社会模式仍然明显存在于高级社会(包括我们自己的社会)当中,尤其是它们的世俗仪式当中。根据这种观点,一切社会都可以被视为规范的或仪式的。在不同的发展阶段,这种规范是各种关系的外在表现形式,并在无意识中成为人类行为的准则。例如,婚礼仪式是对两个人的关系的重新规定,也是对延伸出的两个家庭的关系的重新规定,同时也就重新规范了社会中一群人之间的关系。又如法庭审判,通过这种仪式,作出被审判者有罪或无罪的决定,也就重新规定了他社会中的地位。虽然人们可以认为这两个例子都是法律程序而非仪式,但我们选这两个例子,只是因为它们的规范深深植根于人们的脑海中,已经成为某些关系的社会准则;反之,如果我们对其他社

会中的婚礼仪式和判决一个人有罪还是无罪的方式不熟悉,那么它们在我们看来也就难免显得怪诞而荒谬。所以,每个社会都会形成若干种看上去像是仪式的规范,它们制约着社会关系,而社会也就通过宗教、道德、法律或其他机制使这些规范发挥效用。

总之,“二战”之后的许多人类学家都倾向于认为,一切社会交往从根本上说都是表演性的——都是为了达到特定目的而制定的相互关系的条款——它包含有许多要素(这些要素在宗教仪式和戏剧中也能找到)。于是,原先对于祭祀礼仪与戏剧之间的关系的认识就发生了改变。仪式和戏剧都是对几乎所有人类活动的基本元素的组织和应用,只不过方法不同而已。这样一来,戏剧就不一定起源于宗教仪式;两者的关系更可能呈现为一种并存的模式,也就是在同一社会中,相同的元素在戏剧和宗教仪式当中所具有的功能不同。

表演元素及其功能

表演活动涵盖了人类活动(transaction)的绝大部分,它们利用了许多共同的元素:时间、空间、参与者(表演者/受众)、脚本(日程表/比赛终点/剧本/规则)、服装(制服/套装/面具/化装)、声音(言语/音乐)、运动(姿态/手势/舞蹈)、功能和目的。若要将各种不同类型的人类活动加以区分,主要是看这些元素是如何使用的,元素之间的组合关系如何,活动的最终目的何在。在此我们虽然不能对所有的元素都进行深入的考察,但只需通过几个例子,就可以明了这些元素内部的和相互关系间的灵活性和变通性。

从某种意义上看,一切人类活动都是在时间轴上正向发生的,完成一件事情必然需要一定的时间。但就活动本身而言,却可以将时间处理成不同的样式。在大多数宗教仪式中,时间至少有两种形态,一种是稍纵即逝的时间(即仪式的持续时间),一种是永恒的时间(即永远不会终止的人与神之间的关系)。在戏剧中,时间是虚构的,根据舞台演出需要,数月甚至数年时光都可以在几个小时当中匆匆流逝。在许多竞赛活动中,严格的时间限制就等于最重要的规则;相反,在陪审团的审理过程中,期限却可以延长,直到发现证据为止。时间在其他许多方面也显得很重要,因为按照常规,有些事情只能发生在早晨,另一些事情只能发生在夜晚;有些事情只发生在一周当中的固定几天,或发生在一年当中的特定季节。空间的情况也是一样,有的只需满足某个具体事件的需要,有的则要适应多种用途。而有些活动——如祭祀仪式——既可能在一个固定的场所中进行,也可以将仪式分成几部分,在沿途的不同地点连续表演;在地点的布置上,既可以让表演者和观众完全分开,也可以使二者混同在一起。

尽管没有将它们分开讨论,但应该已经很清楚,祭祀活动中的各种因素既可能相去甚远,也可能以多种方式结合在一起。还有一点也应该很清楚,任何包含有社会互动(societal interaction)的活动所使用的几乎都是同一套表演元素。例如,一个商业性的

会谈,必须计划好在哪一时间、何种场合举行;必须提交一个日程安排,以便划定讨论的范围;应邀与会者应该知道何种装束才是适宜的,何种举止才是得体的,他在全体与会者中居何种地位;与会者还知道会谈的目的何在。这样一来,这个活动就受到由参加者所理解并遵守的一套规范的制约;如果不能很好地遵守这些规范,其结果将受到某种形式的制裁。宗教仪式和戏剧所选取的是与人类其他活动相同的基本元素,但因为目的不同,它们为所需要的每个元素都选择了一种特殊的形式,然后将这些元素组织起来,去达到宗教或戏剧的目的。

按照约瑟夫·坎贝尔(Joseph Campbell)的理论,大部分宗教仪式都与以下三项基本关系中的一项相关:一是快乐(食物、庇护、性交、后嗣),二是力量(征服的欲望、自我或部族的扩张),三是责任(对神、对部族、对社会道德和价值观念)。此外,这些关系还包括确保食物丰富、家庭和氏族繁衍不息、声名显赫、克敌制胜、将个体融于社会之中、得到超自然力量的庇佑。每一种具体的宗教仪式只能涉及这些关系中的一部分,而每个部族的仪式又有着与其他部族的仪式不同的具体内容和着重点。许多原始部族(指那些还未及形成书面语言的部族)所举行的运用传授人类经验的仪式,其持续的时间有的只短短几天,有的竟经年累月,因为其目的是使年轻人对部族的神圣信念、禁忌、道德以及历史都烂熟于心。这类仪式曾是美洲土著人的传统,至今在澳大利亚和非洲仍盛行不衰。人们希望仪式能够影响或控制事件的发生。许多仪式的一个基本承诺就是所期待的结果——如赢得战斗的胜利、旱天求雨或得到神祇保护——在仪式完成之后必将出现。面具和戏装常用来代表超自然力量的形象,因为人们相信,神灵会受到与它外形相似的人的吸引并进入后者体内。面具和彩绘的身体也用来代表献祭的牺牲或是有助于实现期待中的目的的力量。其他仪式则与季节交替和生命周期(出生、成长、生育、死亡及至再生)相关。关于“人神”死后再生的神话在几乎每个社会中都可以找到。而大多数社会也都有以颂扬为内容的祭祀仪式,颂扬的对象既有超自然力量,也包括狩猎或战斗中的胜利、光荣的历史、英雄和图腾(即人们认为与自己关系密切的某种动物、植物或其他自然因素)。所有的仪式都以某种方式代表了人们与制约着他们的社会福祉的神秘力量的关系,也反映着人们对社会内部各种关系的理解。最后,仪式还包含娱情娱乐的成分。即使是最肃穆的仪式也可以在观看中、在同一模式的重复中、在参与者的技巧表现中得到快感。哑剧性质的舞蹈、节奏鲜明的音乐伴奏、充满想象力的装束和面具,都是在仪式中广泛使用的手段。

我们将会看到,许多在仪式中发现的东西在戏剧当中也可以找到。除了我们已经提到过的种种因素之外,仪式里必然还会有表演仪式或展现故事的“演员”,还有对表演实施控制的人(祭祀仪式中的“导演”功能一般由接受过专门训练的人、老年人或巫师承担)。戏剧和宗教仪式也都有一个“表演区”和一个“观众席”,但它们的形状、规模和组织方式则因各种社会形态和历史阶段不同而相去甚远。

但是,虽然宗教仪式与戏剧所使用的元素有许多是相同的,但功能上的差异最终还是将它们两者区分开来。考察一种活动的功能的角度多种多样,究竟从何着眼,取决于观察者与活动之间的关系,以及他对这种活动的规范的熟悉程度。作为当代社会的成员,我们可以很容易地将教堂礼拜、剧场演出、体育竞赛、政治集会区分开来;但一个对我们的文化规范毫无所知的人可能会将这些活动统统看作是戏剧性行动,而我们对于完全陌生的非洲部族中的宗教和文化的规范的认识也与此不相上下。

宗教仪式作为自发性的活动先于戏剧而出现,这是完全可能的,因为最早期的社会似乎并不对他们的各种活动的功能作严格区分。只是随着社会日益复杂化,活动日益专门化,才使得它们的功能区分越来越清晰。对各自专门功能的辨认似乎是区分仪式与戏剧的必要条件,但是两者之间的界线究竟划在何处,却很难具体指定,因为这主要取决于我们对一个行为或活动的功能究竟怎样看。

关于戏剧起源的其他理论

虽然“仪式说”是长期以来最为流行的理论,但这并不意味着它是关于戏剧起源的唯一理论。“故事讲述说”就是关于戏剧起源的另一种说法。根据这种理论,讲故事和听故事属于人类的基本娱乐形式。为使对一个行动(狩猎、战斗或其他业绩)的回忆更加生动而详尽,开始是由故事的讲述者进行肢体模仿和装扮,最后发展到由不同的人各自扮演不同的角色。

与此密切相关的另一种理论认为戏剧是从舞蹈脱胎而来,这些舞蹈主要包含哑剧动作、动作节奏和身体表现技巧,而声音则来源于对动物的叫喊声的模仿。因为对这些表演者的精湛技巧和优美风度极为钦佩,促使人们产生了将这些动作在精心改造之后完全植入戏剧表演的动机。

除了对可能存在的前戏剧进行探索和发掘之外,学者们还试图从理论上阐明人类创造出戏剧这种艺术形式的心理动机。为什么会出现戏剧?为什么它在取消了宗教仪式功能之后仍有其价值?要回答这类的问题,还须仰仗关于人类的精神活动和人类的基本需求的理论。一种是由亚里士多德在公元前4世纪所提出的关于人具有模仿的天性的理论,也就是说,当人在模仿其他的人、物和行动或观看此类模仿时会产生愉悦感。另一种是产生于20世纪的理论,认为人类具有幻想的天赋,人们通过幻想改变现实,使之比日常生活所见更加如人所愿。所以,幻想或虚构(戏剧就属于其中一类)就使得人们可以将他们的焦虑恐惧对象化,以便能够面对它们,从而在虚构世界里(如果在现实中不可能)实现他们的愿望。戏剧也就成了一种工具,借此人们可以理解世界、解释世界,或逃避不如人意的现实。

但是,无论是人类的模仿本能还是对幻想的执著都并不必然地自动导致戏剧的产

生。所以,还必须进一步寻找其他的解释。一个必要的条件似乎是对于人类所面临的各种问题持某种超然的态度。例如,喜剧的表现形式就是这种条件的一个标志,因为它要求将那些背离常规的现象视为荒唐可笑,而不是对全体成员的利益的严重威胁,而这只有抱着足够的超然态度才能够做得到。另一个标志是审美观念的发达。例如,某些早期社会的人们不再相信某些宗教仪式是他们利益的必要保障并放弃了这些仪式;不过,他们还是会把那些伴随宗教仪式而产生的神话作为口头传说保留下来,放弃它们的宗教用途,却珍惜它们的艺术价值。另外两个条件也很重要:一是出现了这样的人才,他可以将各种表演元素组织到高度有序的戏剧经验中;二是出现了这样的社会,它承认作为一种自发活动的戏剧自有其价值所在。

另一种关于戏剧史的研究方法来自静态社会和动态社会的理论。在每个社会中,都会有一些人企图保持现状,而另一些人则谋求变革。而在一个具体社会或特定阶段,总是由一种趋势占据主导地位。一个社会也可能在经过了一段动态之后进入静态。那些处在发展的早期阶段的静态社会被称作原始社会。但是一些高级社会,如古埃及和14世纪至19世纪的日本,也在经历了动态社会阶段之后进入了一个相对静态的社会。这些社会常习惯于因循守旧,社会制度历百年而不变。还有一些社会,如西欧,则强调进步,视停滞为腐朽和灭亡的前奏,它们的戏剧和表演程式也总是处于变化发展的态势。

约瑟夫·坎贝尔对东西方思想之间的差异的分析有助于我们认识这些矛盾状况。在西方神话中,主要表现的是两种存在者——人与神——之间的关系以及分属两者的人物之间的紧张对立。这些角色都不是固定的,因神话的产生时代和社会的不同而呈现出各个不同的面貌。有时候,重点在于表现一个神或一群神所具有的无上权威,人只能无望地安于被支配地位。这在本质上体现的就是一种宗教观念。而在另一些时候,则强调人作为理性的存在完全具有处理自己事物的能力,这就是人本主义的观点。原始社会、古代近东以及埃及的人们总体上强调的是宗教的观念,他们认为世界是由来自永恒王国的神的意志控制的。希腊人首次放大了人的作用,并在西方思想史上形成了一种占主导地位的传统。在这种思想看来,人(有时也被视为神的化身,但大部分情况下都是独立的)注定是世界上一切生命中最主要的、占支配地位的力量。文艺复兴之后,人文主义思想逐渐被广泛接受,人权神授的观念越来越趋萎顿。所以在西方思想中,对世界的看法主要是从人类的视角出发的——也就是说,世界是一个充满冲突、变革和进化的地方,而人又是集善与恶于一身的主要代表。

另一方面,东方思想的主流责任为神与人之间并非根本对立的关系。在东方神话中,人类寻求超越时间的限制而与存在的神秘性合而为一。在这些神话中,所有的差异——包括人与神的差异——都消失了。虽然在表面上,这个世界的万事万物都变动不居,但在表面的波动之后,却深藏着平静与和谐,想在其中找出差异的所有企图都将

是徒劳的。东方思想催生出一个关于世界秩序的观念,认为世界上所有的责任、角色和可能性都是固定不变的;它们并不像西方思想那样把现实看作一系列永恒变动的关系,而看作是存在的固定状态。人类无法影响这一存在,而只能试图成为其中一员。因而,对传统的东方思想而言,变化和进步通常都被视为假象;而这在西方思想家眼中却是必然的。

这些差异将有助于理解为何亚洲和非洲的戏剧总是与传统合拍且相对静止,而欧洲和北美的戏剧却是发展和变化的;为何在电子媒介向全世界传播许多相同的思想之后,东西方之间过去存在的差异会缩小。本书主要论述西方传统,在叙述它的历史之前,有必要先简单了解一下埃及和近东的情况,因为这两处通常都被当做世界文明的发祥地。

古代埃及与近东

对冰河期人工制品的最新研究表明,人类早在三万年前就已经有表演性质的宗教仪式了。若干世纪后(约两万年前),人类开始在今日的法兰西、西班牙和非洲等地的岩洞里作画,以岩画的形式表现与狩猎有关的宗教仪式,这才留给后人一些从某种意义上讲更加精确的记录。但我们对这些早期人工制品的认识却靠推测,因为我们无从获得解释它们的足够信息。当我们想了解人类从何时开始出现导致文明的技能和习性时,岩画所能告诉我们的就显得清晰得多:动物家养(约公元前 9000 年);谷物种植(约公元前 7000 年);陶器发明(约公元前 6500 年);放弃狩猎和采集食物的游牧生活而改为畜养牲畜和种植粮食的定居生活。最早的人类定居点可能于公元前 8000 年左右出现在近东美索不达米亚(现在的伊拉克)地区。那个时代的遗迹表明,祈求丰收的仪式在当时已经很普遍。

到公元前 3500 年至公元前 3000 年之间,在美索不达米亚和埃及这两个地方出现了城市;到公元前 3000 年,埃及已经有了有效行政的中央政权。此后的 2500 年间,埃及和近东已成为人类文明的主要中心。书写形式已经发明,精致的陵墓也已建成。虽然近东文明与埃及文明差不多同时产生,但“埃及文明将是我们论述的重点,因为它比近东文明更稳定。在一代代法老的稳定更替过程中,近东文明却经历了苏美尔、巴比伦王朝、赫梯帝国、亚述帝国、迦勒底、迦南以及波斯等多个王朝的兴衰。近年来考古学界的发现似乎表明,人类的进化最早是在东非大裂谷完成的。照此推断,最古老的人类和埃及的最早统治者很有可能就是黑人……当代一些学者认为,这条信息的重要性由于种族偏见而被降低了”。

我们有关埃及的信息大多数来自保存在作为法老陵墓的大金字塔内和其他众多的埃及神庙中的楔形文字、原始工具和工艺品。这些古代遗物都与埃及神话有着千丝万

缕的联系,神话的内容均为四季轮回和生命演进——出生、成长、死亡直至复活。这些模式都体现在诸神的故事中,他们交互征战、被杀、又死而复生。诸神的故事反过来又使人联想到神在人间的化身——法老。所以,尽管每一个法老都会寿终正寝,但又会有另一个法老继位,恰如一年四季轮回不已。总之,神话所体现的乃是神界和人间秩序对于混乱的胜利,体统对于崩裂的胜利。

埃及神话为人们推测与之相关的宗教仪式中的表演形态提供了一个基础,却未提供有关仪式本身的确切信息。所以,这些文本中的戏剧因素到底有多少,学者们对此意见纷纭。例如,在许多金字塔的墙上都可以看到一些楔形文字和一些场面,描绘的是人死之后灵魂必须经受某些考验才能升天。这多达五十余处的“金字塔铭文”的出现时间大约在公元前2800年到公元前2400年之间,而有些片段在那时就已经是先人的遗物,有的甚至要早上一千年。有学者曾经认为,这些文本都是戏剧,由祭司每隔固定的时间所表演,目的是确保死去的法老的安康,同时昭显生命与王权的延续。这种观点的主要依据是在这些文本中发现了一些互不相关的对话和动作提示。但并没有确切的证据表明它们是为表演而准备的,也无法证明它们被演出过。所以,同样有名气的另一批学者就坚决否认金字塔文本与戏剧表演有任何关联,指出这些非戏剧作品只不过是些叙事性的诗歌,并指出,《圣经》当中也有些段落含有对话和动作提示。

另外一些有争议的作品与法老的加冕典礼有关。有一部残篇,被学者认为记录了古埃及各地都表演过的仪式的场景,它象征性地表现了新登基的统治者以这种方式拥有了王位。在这部作品中,法老的形象令人联想到何露斯。在神话中,他取代他的父亲俄赛里斯而登上了王位。

还有一个作品,有人也称之为孟斐斯戏剧(Memphite Drama),很可能在每年春季的第一天上演。它的时代可能是在公元前2500年左右,讲述的是俄赛里斯死而复生和何露斯加冕的故事。有些史学家说它是一部戏剧,里边的法老形象何露斯是大自然生生不息的精神的人格化身。

但最重要的埃及祭祀仪式是所谓“阿比多斯受难剧”,这个标题起得十分讲究,它使人联想到欧洲中世纪的宗教戏剧。它表现的是俄赛里斯死而复生的故事。根据埃及神话,俄赛里斯是地神盖布与天神努特之子,他取代父亲成为统治者,又娶妹妹伊希斯为妻。他的兄弟塞特嫉妒俄赛里斯的权力,将他谋杀,并将尸体的各部分分别埋葬在埃及的不同地点。伊希斯把散落的尸体聚拢,在后来成为“防腐神”的安努毕斯的帮助下,俄赛里斯复生。因为不能留在大地上,俄赛里斯在他的尸体被葬于阿比多斯后,便居住在地底世界,做了冥界的灵魂审判官。俄赛里斯的儿子何露斯与塞特展开争斗,最终赢回了他父亲的王国。这是传布最广的埃及神话。

在阿比多斯这处埃及最富于宗教色彩的地方,从约公元前2500年到约公元前550年,讲述俄赛里斯故事的祭祀仪式(即“阿比多斯受难剧”)每年都在上演。我们除了知

道这个剧存在的时间如此漫长外,对它的内容却一无所知。我们所了解的内容主要是从伊科尔诺夫莱特(Ikhernofret)的记载中推断的。这个人在公元前 1887 年到公元前 1849 年间参加过这种仪式,他记录了他的一次祭奠活动中所担当的职责;但仍有学者对如何解释伊科尔诺夫莱特的记述持不同意见。有人认为,俄赛里斯一生的主要事件是由多个演出场景(包括战斗场面、行进队列、葬礼场面等)再现出来的,主要角色由祭司担任,群众角色则由普通人扮演。不仅如此,这些学者还提出,这部剧的每个段落都是在不同的地点表演的,持续时间可能长达几个星期甚至几个月。如果真是这样,那么这个仪式就成了历史上最复杂的演出了。对立派的观点则坚决否定这种看法,他们把这个仪式定义为“受难剧”,俄赛里斯的生平或死亡根本就不在表现范围内。因此,他们认为这个仪式是对所有死去的法老的追悼或纪念,而每个法老都由俄赛里斯来代表。他们的意见是,仪式的基本前提是俄赛里斯已死,所以仪式就有了国葬的诸般特征。我们还没有足够的材料来弥合这些意见分歧,但争论双方显然已经同意,他们的讨论对象就是某种类型的表演行为。

除了埃及铭文之外,近东地区(苏美尔、巴比伦、赫梯、迦南等地)的铭文也都出现在公元前 2500 年以后,从中可以看到,当地的人们所祭祀的神祇的数量相当大。这些铭文的大部分内容都与出生、成长、生育、死亡及再生这种季节轮回模式有关(有关近东及埃及古代作品选的翻译及讨论可参见特奥多·加斯特的《忒斯庇斯》一书,作者在书中试图论证,这些祭祀仪式已经是完全意义上的戏剧)。

以上简要叙述已经表明,研究这些早期年代的困难不在于证明大量的表演活动已经出现,而在于确认这些表演所具有的性质。当代的宗教仪式当然不可能对研究这些早期的祭祀有太多的帮助。在埃及,在近东,一座神庙往往被当做是某一尊神所独享的居所,只有统治者所指定的人员(祭司等神职人员)才被允许进入神庙,供奉神灵。这些祭司每日戴着神像给神灵上供,如同国王本人一样对神恭而敬之,这些统治者通常也被视为神或神在人间的代理人。在一年的大部分时间内,普通民众只能通过统治者和他的祭司助理间接地参与祭祀;但每年总有几个特殊场合,神像被请出神庙,沿着预定的路线行进;在某些地点还会在有一般民众参与(参与者的数量也许还受到限制)的情况下举行祭祀仪式。这样,普通民众也就有机会一睹他们俗世的统治者和天国的统治者的形象。这类仪式无论是在神庙内还是在神庙外举行,都必然是安排周密,场面豪华,程式严格,因为稍有差错,都是对神的大不敬。而从意义上看,它们不仅是对现存秩序的合理性的确认,而且是对它的进一步强化。所以,这类仪式的功能不是戏剧性的,而是宗教性、社会性和政治性的统一。

埃及和近东对人们习惯认为的西方戏剧诞生地希腊是否产生过影响,这是一个值得质疑的问题。地中海东部的各个文明之间一直保持着来往,希腊人自己也承认接受过埃及、腓尼基(希腊字母的来源地)和其他文明的影响。希腊历史学家希罗多底(约公

元前 484 年至公元前 425 年)在公元前 450 年到过埃及,他记录下了那里的两次表演,并且评论道,希腊戏剧所供奉的酒神狄奥尼索斯就是另一个俄赛里斯。但自 19 世纪初叶起,大多数历史学家却认为埃及和近东文明对希腊的影响很是有限。当代的一些历史学家则批评道,那种极力抹煞非洲和小亚细亚地区对希腊文明所具有的贡献的做法,完全是种族主义和反闪米特思想(anti-Samitism)在作怪,其目的是要否定其他文明对欧洲文明的贡献以维护欧洲文明的优越地位;因为在 19 世纪的观念中,其他文明相对于欧洲文明而言都是低等的。于是,希腊就成了那些标志着欧洲传统的价值观念和文化机制的唯一源头。

虽然埃及对于希腊的影响不容忽视,但是两种表演传统之间仍然存在着重要的差异。埃及文明的起源比希腊文明的起源要早约三千年(这段历史时期比我们现在距希腊戏剧诞生的时间还要长),却从未在祭祀表演之外产生独立的戏剧,而是在几十个世纪当中年复一年地重复着同样的宗教仪式。因而埃及人的社会是一个相对静止的社会,它拒绝导致自主式戏剧(autonomous theatre)出现的一切变革;而希腊社会却出现了每年都上演新戏的剧场。所以,虽然古埃及的祭祀表演自有其历史地位,但朝向自主戏剧的决定性一步却是由希腊人迈出的。

(译者系中国传媒大学影视艺术学院教授)

“观—演”关系：戏剧艺术的核心

○ 施旭升

“演悲欢离合当代岂无前代事，观抑扬褒贬座中常有戏中人。”这幅悬挂在北京正乙祠戏楼的台口两厢的对联，述说的乃是戏剧艺术构成所必不可少的两个方面：演出和观赏。事实上，也正是观和演构成了戏剧活动的相互关联、相互制约的两极；或者说，正是观与演之间的相互关系成为制约戏剧艺术整体的一对最基本的矛盾。进而言之，正是由于戏剧的观演双方互为主体、相互依存，才足以构成了一个戏剧审美活动的“场”。戏剧史上，也正是由于“观—演”关系的不同的构成及其不断的调整，才有了戏剧形态的不断的新变。

一

毋庸置疑，戏剧不是有了观众之后才得以形成；观众，固然并非是戏剧最为本质的存在，却是戏剧所不可或缺的基本要素之一。观众构成了戏剧传统与戏剧艺术的重要组成部分，是戏剧功能得以实现的重要途径。在众多艺术类型中，戏剧无疑是最贴近观众、最容易与观众产生共鸣的艺术。

如果说，在戏剧的历史发展过程中，戏剧曾经在没有观众的状态下存在，也就是所谓“自娱戏剧”和“仪礼戏剧（祭祀戏剧）”，那么，正是因为有了相对独立的观众，戏剧才摆脱了它的原始状态或初级阶段，而逐步走向成熟。而随着文明的进展，戏剧之成为某种政治、宗教或者伦理教化的工具，之成为一种可以谋生的手段和商品，也是以满足观众的某种需要、喜好及以观众的存在为前提的。更重要的是，观众作为戏剧艺术的一个必要的构成要素，可以说，既是戏剧的开端，也是戏剧的目的和归宿，是戏剧艺术生命得以存在的基础。正是有了观众的存在，才有可能构建一个观演交流的剧场氛围。所以，正如河竹登志夫所指出的：“在戏剧中，观众的作用，观众与演员或与舞台的关系，是和戏剧与社会、戏剧与人、戏剧为何存在等根本问题相关的。至少‘观众’是戏剧发生、发展的必不可少的条件，这是人所共知的事实。”^①

① [日]河竹登志夫：《戏剧概论》，第121页，中国戏剧出版社1983年版。

在这个意义上,马丁·艾思林指出:“戏剧可以看作是一种思维形式,一种认识过程,一种方法;通过这种方法,我们可以把抽象的概念转变为具体的人和人的关系,可以设置一个情境并表现出结果。”如果把戏剧活动视为一个完整的过程,那么,剧作家、导演和演员都不可能完全控制这一过程,因为,“作家和演员只不过是整个过程的一半;另一半是观众和他们的反应。没有观众,也就没有戏剧”^①。彼得·布鲁克也明确指出:戏剧艺术的最后一个创作过程是由观众完成的。观众,作为戏剧艺术的最终的完成者,在戏剧艺术诸要素中不可或缺。彼得·布鲁克非常强调演员与观众的关联。他在其《空的空间》一书的最后一章中,提出了一个“戏剧=Rra”的著名公式,其中“Rra”是指:Repetition(重复),representation(再现,演出),assistance(帮助)。“重复”即演员在演出之前的排练过程,而演出即是一种“再现”;但是,在戏剧中仅此还远远不够,必须有观众的“帮助”,“即眼睛、集中、渴望、乐趣和专注的帮助,重复才会变成再现。这时,‘再现’一词便不再把演员与观众、表演与公众分割开来:它包罗了这二者”^②。所以,彼得·布鲁克所说的“重复、表演、参与”三要素(Rra),实际上也就是强调了“导演、演员、观众”三者的不可分割。因此,他不仅“把‘观众参与’视作给戏剧下定义的三要素之一,而且指出戏剧艺术的最后一个创作过程是由观众来完成的”^③。

观众的接受活动是戏剧得以存在和发展的内在动力和目的。一方面,戏剧创作的一个重要目的就是要“在观众中产生效果,集中他们的注意力,引起他们的兴趣和同情”^④;另一方面,也只有在观众接受并能从中获得愉悦的过程中,戏剧才有可能获得其存在的价值。观众接受意识的变化必然会影响到创作者,从而使得创作者在创作过程中注重诱发观众“感同身受”的“参与感”,以便让观众能够一抬脚就能“走进”剧情,而成为其中的“第X角色”。虽然,一般说来,特别是面对传统的镜框式舞台,观众往往只能以旁观者的身份打量着(憎恶或者怜悯)主人公及其命运,并不能真正介入到剧情之中,但尽管如此,观众作为戏剧的接受者,依然成为剧场构成的一个重要因素。戏,毕竟是要演给人看的。没有观众的饶有兴趣的观看,再精彩的戏都是毫无意义的。更何况观众的热情投入,往往还能够有效地激发演员的表演,形成“观—演”之间的互动,而成为剧场演出成功的有力的保证呢?

惟其如此,观众的构成对于戏剧的效能有着极大的影响。如前所述,戏剧作为一种人类生命存在与精神对话的艺术形式,是由人类的群体意识对外宣泄而表现出来的。因此,它不仅是一种集体的创造,体现的是一种集体意识,更是属于一种集体参与的活

① [英]马丁·艾思林:《戏剧剖析》,第16页,中国戏剧出版社1981年版。

② [英]彼得·布鲁克:《空的空间》,第154页,中国戏剧出版社1988年版。

③ 童道明:《重读〈空的空间〉》,引自彼得·布鲁克《空的空间》,第176页,中国戏剧出版社1988年版。

④ [德]史雷格尔:《戏剧性及其他》,因生译,《古典文艺理论译丛》,第11册,人民文学出版社1966年版。

动。观众之“众”，本质上就体现了这种集体性。观众作为戏剧的接受者，为什么不是简单称之为“观者”，正如文学作品的接受之有“读者”，就在于“观众”是一个集体的概念。观众的个人爱好让他们或者按文化、或者按年龄、或者按经历等等而分成了无数个具有大体一致的思想倾向和审美诉求的观赏集体。惟其戏剧的本质是宣泄一种集体意识，所以，在这里，观众的集体经验就发生着十分重要的作用，起码在剧场的空间之内、在戏剧观赏的顷刻之间，观众所面对的是同一个事件中的主人公及其命运的选择，他们也就很容易与戏剧的创作者们融为一体，从而形成一种集体性的体验，走入一个他们所共同营构的世界。

而观众的形成事实上来自于戏剧自身的设定与塑造。戏剧观赏中，当许多单个的人组成为观众之后，他们对舞台上所发生的事情或多或少做出一致反应时，他们之间的关系就再一次被肯定了。而且，观众的戏剧创造才能来自于他们的戏剧想象与观剧经验。如在戏曲中，演员一个圆场可以说成是行程万里，演员的一个“倒僵尸”表示此人悲壮地死去，观众决不会发生异议。同样，在西方戏剧中，演员在舞台上说，“这是公元前416年的雅典”，人们也决不会把舞台上的故事看成是发生在当代；扮演罗密欧的演员在台上用一个瓶子向嘴里做出一个虚拟的动作，观众也会把他看成是服下了毒药。观众是依靠他的想象参与了戏剧的创作：他将自己的生活经验化入到戏中，依靠自己的联想填补了一、二度创作留下的空间。从而，这种观演双方的审美约定体现了戏剧艺术所特有的规则和魅力。因此，对于戏剧的一度创作和二度创作来说，创作者只有尊重观众的创造才能，不是把观众当成白痴，把戏弄得直露苍白，而是把想象的空间留给观众，才有可能使得观众真正成为戏剧的第三度创作者，使得观剧行为真正成为戏剧创造的一个重要环节。而所谓“观众学”，也正是基于对戏剧观众及其观剧行为和心理的深入理解，并以此为基础从社会统计、观众心理乃至接受美学的整合中才有可能形成一门真正的学科。

二

毋庸置疑，真正的戏剧存在于观演双方的互动与交流之中。在剧场中，演员的表演，是展示，更是交流；而观众的接受，是观看，更是参与。如果追溯戏剧交流过程的原初形式，其实就是：A 演示 X，而 S 在观看。德国戏剧学者费舍尔—里希特（Fischer—Lichte）就认为这就是戏剧的最简洁的表达形式。只是自 19 世纪下半叶以来，西方现代戏剧则不止是将戏剧的交流置于演员和观众之间，更主要的是将其置于导演和观众之间。而不管怎样，作为戏剧艺术的核心，“观—演”关系实质上构成了戏剧的一个“创造—共享—再创造”的艺术活动的系统，而涉及到参与戏剧创造的几乎所有的艺术环节。

所谓戏剧的“观—演”关系,从狭义上讲,是指在即时即地发生的戏剧活动中,现场观众与演员之间发生的关系;从广义上讲,是指在整个戏剧创造过程中,戏剧创作主体与戏剧欣赏者之间产生的关系。其中,戏剧创作主体包括剧作家、导演、舞美和演员,他们互相协作、互相沟通,为创造戏剧的整体性情境提供载体;戏剧欣赏者则包括现场的观赏者与社会的舆论关注与反馈,促使戏剧意义进行再生,最终得以形成一种社会范围内的观演交流。而从戏剧活动过程来看,“观—演”关系实质上显示出,观演双方也无不是以对方为自己存在的前提。一方面,演员演出的目的和对象也同样是观众,没有观众的戏剧,是没有生命的;观众不感兴趣的戏剧,是没有价值的。也因此,才可以说,“吸引观众的注意力!这对戏剧来说是最起码的要求,但又使多少技艺精湛的戏剧家为之煞费苦心”^①。另一方面,观众到剧场,就是要去看演员通过舞台形象与符号的创造所传达的情感,所暗示的含义;就是要从演员表演所展示的形形色色的人的命运里,认识五光十色的社会景观、品喷五味俱全的人生况味,观看在各种进退维谷、棘手难堪的情境里“人性的可能”的实验结果。

之所以将“观—演”关系视为整个戏剧艺术的核心,就是因为:从戏剧活动的发生来看,戏剧生命的体现就是一个“动态”的过程,是发生在观演双方之间的一种联系;它贯穿了戏剧活动过程的始终。波兰导演耶日·格洛托夫斯基在考察了戏剧史和各种戏剧现象之后提出了他的戏剧定义就是:“戏剧是发生在观众与演员之间的事,其他都是补充品——也许是需要,但毕竟是补充品。”^②由此,他认为:演员与观众是根本元素,是戏剧的实质与核心。对此,有论者甚至指出:“在戏剧活动中,扮演角色的演员表演与观看、欣赏表演的观众,是戏剧活动发生和存在的二元结构基础。表演与观看,是戏剧活动的核心,如果二者缺其一,戏剧活动就不能存在,这是戏剧活动中最具魅力、最有活力的部分。这是戏剧活动构形的‘骨架’。”^③或者更确切地说,在戏剧的观演之间,并不仅仅是观演两方面因素的简单相加,而是构成了一个观演双方相互作用、交流往复的“场”。“观—演”关系正构成了这个戏剧场的核心和灵魂。

在这个意义上,可以说,戏剧是一种“共享”的艺术,不仅戏剧演出的时间与空间为观众和演出者所共享,而且,戏剧艺术创造的整个过程也是表演和观赏同步进行的。以技术性手段在演出场所融洽这种“观—演”关系,对于营构一个审美的“共享空间”之所以有明显益处,就是因为它强调了观众和演员之间的亲密“共处”。不过,戏剧演出的艺术的“共享”,并不仅仅意味着“共处”或“占有”剧场空间,其真正的意义更在于“共创”,即在剧场之中共同“创造”出一个戏剧空间,并共同“享受”这个艺术创造的过程。

① 余秋雨:《戏剧审美心理学》,第187页,四川人民出版社1985年版。

② [波]格洛托夫斯基:《戏剧的新约》,《外国戏剧》,1980年第4期。

③ 吴戈:《戏剧本质新论》,第27页,云南大学出版社2001年版。

首先,从戏剧活动发生的现场来看,“观—演”关系中的“演”,包含了极为丰富的元素。因为,作为戏剧艺术的主要承载体的“整体性情境”,“乃是集中体现过程性和直观性统一的感性形式”^①。它不是某个单一的个体的创造物,而是一个包括了剧作家、导演、舞美以及演员在内的集体创造的产物。其中,剧作家、导演、舞美等所做的乃是戏剧现场演出活动的前期准备工作,某种程度上为戏剧的演出提供了一种艺术的规定性,成为演员在舞台上进行表演的基础与后盾。没有他们的心智与付出,演员就不可能有完美的演出。所以,剧作家、导演和舞美的一切工作都以展现给观众为目的。戏剧剧本的创作不同于一般的文学创作,剧作家要考虑到剧本付诸舞台的可行性、可视性与可感性,考虑到剧本中的文字转化为演员形体语言的生动性,考虑到观众对整部戏剧的接受状况和理解能力;导演在排练时,常常会把舞台调度和人物的表达方式作为工作的重心,这样也是为了追求一种完美的舞台效果,以便呈现给观众;舞美更是要从环境的营造与气氛的烘托入手,使观众的情感能恰到好处地随着剧情而起伏波动。

其次,从戏剧活动发生的社会大环境来看,“观”的群体不仅仅指局限在剧场中的观众,还包括社会舆论的关注与反馈。戏剧的观赏和接受无疑是一种多层次的社会性的活动,当大多数人仍然坐在剧院里为剧中人物命运而动情的时候,而少数人则在小剧场里专门欣赏戏剧的可能性;甚至那些并未想专门涉足戏剧的人们也会偶然在街头邂逅一次行为戏剧。所以,即便是在大众传媒不甚发达的时代,一场好戏,往往也能通过口口相传,名扬千里,以至于出现“天下兴亡谁管得,满城争唱叫天儿”的局面。一个名角的出现,绝不仅仅是被听过他的戏的观众所捧红的,更重要的在于社会舆论的力量。同时,社会反响的好坏,直接影响着戏剧活动的生存与发展。“在戏剧活动中,戏剧艺术家通过演出中的观众反应来推知社会的世道人心和思潮观念;而观众通过自己的喜怒哀乐、恩仇怨恨情绪来向戏剧艺术家传导社会生活对戏剧的要求。这也是一种大的观演交流。”^②因此,戏剧活动是社会活动的一部分,尤其是现代小剧场戏剧所要建立的“观—演”关系,不仅仅是“戏剧场”中观众的反应,更包括社会的评判与反馈。在这个意义上,“观—演”关系是一种平等交流的关系。众所周知,由于在古希腊对酒神狄俄尼索斯的祭祀活动是由公众参与的,另外也由于古希腊民主意识的兴起,戏剧的观众人数众多,总之,形成原因来自于社会的方方面面。

戏剧的观演交流过程就像其他的符号交流过程一样,但同时又有它的特殊性。戏剧作为一种综合性、直观性的艺术,只存在于戏剧演出的过程当中,即具有一种当下性的特点。戏剧不同于如文学、绘画等其他艺术形式;这些艺术形式的作品在被创作出来之后可以独立于创作者而存在,接受者可以独自面对作品,而与创作者在时空上分离。

① 余秋雨:《戏剧审美心理学》,第42页,四川人民出版社1985年版。

② 吴戈:《戏剧本质新论》,第181页,云南大学出版社2001年版。

戏剧艺术的当下性和共时性决定了它的创作和接受过程必须同步完成;也就是说,戏剧中当创作者通过编码将一定的客体变成符号、传送出去的同时,接受者收到符号,通过解码,将艺术符号转化成相应的审美对象。

正因为戏剧的观演交流存在着这样一个编码和解码的过程,所以,为了完成戏剧的审美交流过程,创作和接受的双方首先就要具有相同或相似的编码系统。这种观演双方的编码系统主要是在戏剧的历史传统中形成的。而事实上,大多数创作与接受的编码系统原本就不可能完全相同,从而使得这种交流过程就很容易产生更加明显的多义性,或者具有明显的不确定性,但同时也意味着接受者具有更多的主动性和积极性。对于戏剧观演作为特殊的审美交流系统来说,由于交流过程具有当下性,所以无法像其他审美交流那样面对作品,通过比较、反思和学习,逐步掌握编码系统,渐渐完成交流过程,戏剧的观演交流更要求创作者和接受者在一开始就应该具有大体相似的编码系统,然后才有可能真正完成戏剧的审美交流。

其实,无论是什么时代的戏剧,无论是在什么样的—种戏剧观念指导下的戏剧形态,无论是什么剧种,无论是显在的,还是潜藏着的,戏剧的观演交流都是客观存在着的。任何一种在特定的文化传统中所产生的戏剧样式(或者说戏剧的编码/解码系统),都必须具有当众表演的特点,每一次演出都是把舞台上的戏剧演出与台下的观众纳入同一时空,戏剧也就在舞台上展示的戏剧情境与台下观众之间的交流中得以完成。换句话说,真正戏剧的生命都是存在于这种台上台下的交流之中。交流,是一个动态的信息传递过程,这个过程把交流双方紧紧联系在一起,缺少了哪一方,都无法完成交流。

众所周知,作为体验派演剧艺术的代表斯坦尼斯拉夫斯基,虽然他所倡导的戏剧方法是一种制造“第四堵墙”的封闭式的演剧方法,但是,他仍然承认观演双方的交流性的存在。他指出:“只有在这种饱满的观众厅和舞台的气氛中,才会像在充了电的电池里似的,形成情感的高压及易于传导和感受的性质。在这样的气氛中,两股来自舞台和观众的对应电流会发出活生生的交流的火花,从而,立即使成千观众的心同时燃烧起来。只有在这样的气氛中和这样的创作合作下,才能够从舞台上传达那难以表达的东西,亦即无意识的东西……”^①可见,斯坦尼斯拉夫斯基对观演之间的交流是有充分认识的。其实,“第四堵墙”从表面上似乎割断了观、演双方的交流,但实际上却是为了更完满地实现斯氏所希望达到的“交流”——让观众忘掉演员本人,而且完全地被引入到戏剧情境中,从而产生强烈的共鸣。

而布莱希特的演剧体制是否认“第四堵墙”的存在的,或者说就是要推倒“第四堵墙”的。布莱希特所提出的“间离效果”(—译“陌生化”)理论实质上就是使观众能对角色进行

① [前苏联]斯坦尼斯拉夫斯基:《体验艺术》,《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》,郑雪来等译,第528页,中国电影出版社1985年版。

理性的批判而不是被动地让戏牵着鼻子跑,从而在角色、演员、观众三者间建立一种相互依存又彼此间离的辩证关系。其基本内容包括两个方面:一是演员和角色之间的间离;二是演员或舞台和观众之间的间离。在演出中,他允许演员在表演时读出剧本的舞台提示,甚至允许以演员的身份或角色的身份直接跟观众交流。这样,布莱希特就把直接交流引入剧场中,使观众随时清醒地意识到是在看戏,自觉地与舞台的演出保持距离,始终对演出保持着一种冷静的认知和评价的态度,从而打破生活幻觉。显然,布氏的理论和方法,就是要在舞台与观众之间建立一种不同于体验艺术的新的交流关系。这种交流关系的根本点是:有意识要使观众不能完完全全地与舞台“同化”,要使观众把对戏剧的思想、判断、评价与自己的生活现实联系起来。英国的彼得·布鲁克就认为,布莱希特“提出‘间离效果’的出发点是对于观众的尊重,是有助于提高观众对于戏剧行动的参与意识的。布莱希特正是出自对观众的敬重才提出了间离效果的概念,因为间离是一种休止的要求:‘间离就是断开,中断,把某个东西拿到亮光之下,让我们再看一看。间离首要的是吸引观众亲自做出努力,接受他们看到的東西,并逐步对这种接受行为更加负起责任来’”^①。说到底,布莱希特的第一个间离最终是为了达到第二个间离,即是说,演员之所以和角色保持距离,就是要让观众看出演员是在演戏,而不是真的生活。这样,就可以阻止观众向人物的共鸣和移情,以保持观众自觉的独立的批判意识和立场。因为,在这个充满了变革的科学时代,戏剧也必须发生变革,从而使得 K 型戏剧(自然主义)转向 P 型戏剧(叙事剧),即把观众从窥视“第四堵墙”内自然发生的事情,转变成一种批判性的观察。

中国传统的戏曲更多采用的是“两路出入、三面开放”的演剧体式,用高度程序化的表演方式,虚拟的、灵活多变的时空处理,唱、念、做、打高度综合的艺术表现手段,以及它的程序性的服装、化妆、文场、武场等表现方式,将戏剧艺术与现实生活分离开来,并清楚地告诉观众:这是在演戏。这就构成了戏曲艺术的观演之中生活真实与艺术审美的对立统一,使观众“既看角色在戏境中的活动,也看演员的高明表演或流派艺术的独创风格”^②。在这样的剧场交流中,观众既可能为演员高超的艺术技巧所折服,又可能被感动得鸦雀无声,甚至声泪俱下。戏曲演出,其演出区与观众区并没有不可逾越的鸿沟。演员可以较为自由地与观众进行直接的“垂直交流”。演出注意撞击观众的感官乃至心灵。诚如余上沅所说:“在视觉方面,它能用舞去感动肉体的人;在听觉方面,它能用乐去感动情感的人;在想像方面,它能用歌去感动智识的人;而这三者又能同时感动人的内外全体。”^③演员用各种办法加强与观众的直接交流,以提起观众精神或引起全场的喝彩鼓掌,以此来加强剧场热度。为此,演员演出有相当的随机性,有时加一点儿插

① 童道明:《重读〈空的空间〉》,引自彼得·布鲁克《空的空间》,第 167 页,中国戏剧出版社 1988 年版。

② 见阿甲撰:《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“戏曲导演”条目,第 447 页,中国大百科全书出版社 1983 年版。

③ 余上沅:《旧戏评价》,《晨报副镌》,1926 年 7 月 1 日。

科打诨,有时加一点儿炫示个人技巧的杂技式表演。演唱的速度节奏亦由演员视现场情况而随机应变,故而鼓师总是面向演员,追随演员的节奏来打鼓击拍,以此来指挥乐队的演奏,强化现场气氛。

由此可见,不同的演剧方式尽管可以导致观演双方不同的交流方式,而不同的交流方式又决定着不同的剧场效果,但是,戏剧艺术的实现却从根本上都离不开其剧场中的具体交流。或者说,尽管有着不同的演剧方式和戏剧符码系统,戏剧艺术价值的实现还是离不开切实的观演交流。

三

具体说来,戏剧的观演之间起码存在着两种主要的交流方式:垂直交流和水平交流。所谓“垂直交流”,乃是存在于台上台下的交流,也就是演员与观众之间的交流。一部喜剧,如果观众不笑,演员表演时就会有一种挫折感;相反,观众放声大笑,演员受到鼓舞,表演就更加起劲。而所谓“水平交流”,则是存在于演员和演员之间或者观众与观众之间的交流,主要是通过舞台的演出整体(演员之间)以及观演的整体空间(观众之间)的氛围对演员或者观众产生某种“心理暗示”或“情绪渗透”,不仅为演员带来一种相互激励和“一棵菜”的整体感,而且也给观众带来一种亲近感、参与感及现场感。并且,正是由于有着这两种交流方式的同时并存,所以就有可能在剧场中形成无数个“三角反馈”。这种“三角反馈”,主要体现在舞台剧的剧场演出之中。它依赖于剧场演出中观众和演员的共享空间。这种剧场之中的“三角反馈”、直接交流必然产生一种巨大亲和力和传导力以及群体的感染力,使得演员和观众都成为演出的实际参加者;它不但使观众改变了向来把戏剧看成是单纯欣赏对象的传统观念,而且也突破了舞台与观众席之间的心理界限。在观演交流的强烈氛围的暗示下,演员的表演,收放往往会更为自如;坐在剧场里观看的观众,也无端地多了些很特别的感觉,整个人好像都要融化在剧场里似的。这样,剧场中“各种各样的反应都变得可能,目的不是无政府状态也不是刻板僵化,而是带来和谐结合的极度灵活性——一种理智—感官的万花筒”。“观众不再是戏剧演出隐喻意义上的合作者,而是作为戏剧活动的有机构成一再被包容到整体的戏剧结构中去。”^①固然,戏剧观演中的这种“三角反馈”,作为一种“同时发生在演员和观众身上的本能的、有节奏的反应”,^②既有可能是正面的,激发出观演双方的热情而产生良好的剧场效果;也有可能是负面的,由于败坏了观演的兴致而导致演出的失败。因为,戏剧活动的观演双方毕竟是作为一种矛盾对立统一体,两者之间相互依存、不可分离。

① 林克欢:《戏剧表现论》,第94页,中国社会科学出版社1993年版。

② [德]曼弗雷德·普菲斯特:《戏剧理论与戏剧分析》,第47页,北京广播学院出版社2004年版。

这种存在于舞台剧剧场演出当中的复杂的“三角反馈”，从观演交流的模式来看，确实体现了观演之间的一种双向的互动的关系，实际上也就是一种观演之间的“对话”。而且，如前所述，这种“对话”也正是戏剧的观演关系的理想模式之一。所以，戏剧的“对话”精神的获得不仅取决于戏剧形态本身和表现方式，取决于戏剧的传统与观念，而且取决于戏剧艺术创造的姿态和立场，取决于戏剧实践过程中的不断的探索和调整。

确实，中国 20 世纪 80 年代中期以来兴盛的“小剧场”戏剧，便是着意于对戏剧的“观—演”关系进行不断探索和调整。而小剧场戏剧在“观—演”关系上的调整，最主要的就是体现在一种剧场时空的营构当中，通过剧情时空的切割，往往能够以其“小”和“空”而获得更为丰富的审美意韵。比如，上海人民艺术剧院的小剧场戏剧《留守女士》的演出，就曾运用向观众致意、邀请观众跳舞并向观众赠送饮料以求建立亲密关系的处理手法，收到了相当好的效果。《安妮日记》的创作者有意让观众经过一个十分逼仄的通道入场，就是为了创造一种与戏剧相呼应的观演语境，让观众从进入剧场开始，就进入戏剧情境，切身体验“二战”中躲避纳粹追捕的犹太人的生存命运。其实，80 年代的探索戏剧《屋里的猫头鹰》也是这样一个例子：每个观众入场后都被披上一件黑色的纱袍，还要戴上一副猫头鹰的面具。甚至更早的 20 世纪 70 年代在美国上演的《他们给花花公子戴手铐》，“为了进入剧场之中，观众们必须经过一道黑暗的走廊，每次只能进去一个人。他们被蒙上眼睛，胸口上挨上一拳，被卡住脖子，然后被猛烈地推进剧场内。这个想法是为了使观众尝尝被虐待的滋味”^①。为了实现这一目标，创作者试图通过戏剧的舞台调度而寻求对于剧场空间的开拓，以实现“观—演”关系的调整。他们往往别具匠心，尽量挖掘舞台与剧场的潜能。整个舞台，在灵活的调度下，从场景的表现方式到人物的表演空间，都尽可能地贴近观众；甚至随着戏剧实践的深入，舞台与观众席的分隔被逐渐打破，表演区与观众席纵横交错，表演可能就在观众中间进行。戏剧越来越模糊了演戏与看戏的边缘，以往那种台上演戏、台下观看的剧场形式被多种多样的“观—演”关系所替代，看戏的行动本身也许就是参与了演戏，甚至会有观众走动并参与的“行为戏剧”出现。

还需要提及的是，戏剧的“观—演”关系的性质还与戏剧传播媒介的特点有着密切的关联。舞台剧之不同于广场剧，广播剧、影视剧又不同于舞台剧。舞台戏剧样式已经培养了观众接受的一种主要的价值取向和欣赏习惯；相对而言，广播剧、影视剧等则由于传播媒介和途径的不同而有了不同的欣赏接受的方式。

（作者系中国传媒大学影视艺术学院教授）

① [美]艾·威尔逊著，李醒等译：《论观众》，第 333 页，文化艺术出版社 1986 年版。

灯节与秧歌

——关于秧歌起源的历史地理学研究

○ 王杰文

秧歌的起源问题一直是秧歌研究方面最具有吸引力也是最纠缠不清的课题。20世纪80年代以来,关于秧歌起源的论述大略有如下四种观点:

第一,劳动起源论。比如,洪飞在《“秧歌”简述》一文中坚持秧歌起源于生产劳动这一观点,并简单地勾勒了中国北方秧歌从宋代舞队到清代走会再到近代秧歌的发展路线。但是作者论证的过程可以说几乎没有任何说服力,只是简单地引述了几条互不相关的文献资料敷衍了事。^① 总之,在20世纪80年代以后,劳动起源说在秧歌研究领域渐趋销匿,再也没有出现过秧歌研究史上第二个阶段那样摄人心魄的宏篇巨制。

第二,祭祀起源论。比如,大德、宁佑在《陕北秧歌渊源新探》一文中总结了1984年在“陕北秧歌学术讨论会”上与会者针对劳动起源说而提出的祭祀起源论,他们的证据可以归纳为三个方面:一是陕西榆林地区几个县的旧县志上把“秧歌”写作“阳歌”;二是陕北秧歌的表演活动、仪式过程与当地道教祭祀活动相似;三是从秧歌队的组织形式、内容、基本动作、场图、服饰、音乐唱词等大量材料证明陕北秧歌与祭礼活动有关内容十分相似。^② 特别值得一提的是席军、张杰合写的《“秧歌”应是“阳歌”》^③一文,该文通过对南方与北方秧歌在表演方式、时间、场所、装扮、流传方式、地区生产活动模式以及最近的考古发现等八个方面的区别进行比较后认为,南北方秧歌名同实异。相反,作者认为,北方秧歌起源于太阳崇拜,并从北方秧歌的表演地域、时间、地方风俗、文献记载、民间传说、歌舞道具、歌舞功能、场图、道教阴歌、表演特点、唱词、伴奏乐器等十二个方面来证明北方秧歌应当是“阳歌”。至于采用“秧歌”这一术语的理由,作者认为可能是为了避天子之讳,也可能是地方民众策略性地与社火结合以躲避压制的一种方式。

① 洪飞.1982.63~64。然而,赵塔里木的《田秧歌类属辨析》一文,却特别讨论了田秧歌,即插秧歌的归属问题,他从田秧歌的起源、歌唱场合、功能、音乐节奏、演唱方式、唱词的格式以及歌唱结构等方面证明,田秧歌属于劳动号子。因此,作者认为,田秧歌可以称为‘秧歌号子’。赵塔里木的这一工作,从一个侧面论证了秧歌(插秧歌)的劳动起源论。(赵塔里木,1989.24~26)

② 大德、宁佑.1985.143~144。相关论文参见:申飞雪《民间祭祀与陕北秧歌》;沉云《浅论祀社风俗与陕北秧歌》;延溪《略谈“傩”“打野胡”与秧歌的关系》等论文,上述论文载于《陕北秧歌研究》,第43~86页。

③ 席军、张杰.1994.94~98。

• • • • •

与薛亦冰把秧歌分解成“歌、舞、戏”三元素,从而分别追溯其起源的“分解多元论”不同,李开方主张一种“融合多元论”。在《陕北秧歌渊源初探》^②一文中,作者从历史发展的角度入手,把秧歌看作是一种在不断吸收、融合各种民间艺术的过程中发展起来的艺术形式。在文章的主体部分,作者运用今古互证的方法证明,在陕北秧歌的表演活动中仍然保留着原始舞蹈的蛛丝马迹,也保留着古代民间雉仪、蜡祭以及民间祭祀的一些遗风。此外,陕北秧歌还广泛吸收、融会了古代乐舞、散乐、百戏以及兄弟民族舞蹈文化中有益的因素。尤其是在宋代民间舞队的影响下,陕北秧歌的表演模式基本定型。明清以来,随着我国民族戏曲的发展兴盛,陕北秧歌的表演艺术被注入了更多的活力。^③总之,上述两位作者的论证过程都很严密,但是,由于材料的局限,两篇文章都在一些关

51

键问题上,尚还不能得出确凿的结论。^①

在追溯秧歌起源时,还有相当一部分研究论文所依据的材料是转抄于方志或野史中的片言只语式的记录。在引述这些材料时,许多研究者完全不考虑材料的实际意义,往往稍有关联便多方勾致,为其所用,更有某些研究者“假设大胆,求证粗心”,结果绝大多数论文材料芜杂、逻辑混乱、漏洞百出,毫无学术的严谨性可言,实不足取。

然而,研究者们似乎集体忽略了某类重要的材料,即现存的清代地方志与民俗志。在这些地方志与民俗志当中,记录有大量关于元宵灯节仪式的细节,其中辑录有关于节日期间艺术表演活动的描述性文字,而秧歌正是这些表演艺术中最具代表性的一种。本文将按照节日期间秧歌表演的地域性特点加以归纳总结,以期勾勒出秧歌发展、传播的历史脉络。

西南、中南及东南地区的秧歌

秧歌,从语义学的角度来看,即指“插秧歌”,是一种为协调劳动节奏而演唱的劳动歌。^②

据李调元《南越笔记》记载:

农者每春时,妇子以数十计,往田插秧,一老挝大鼓,声一通,群歌竞作,弥日不绝,是曰秧歌。^③

① 此外,康保成的《秧歌与阳戏》一文提出另外一种多元起源论,文中,作者几乎不假思索地认定:传统上把北方秧歌看作是从南方插秧歌中移植而来的观点是一种错误的观点。相反,在作者看来,传统南北方秧歌应当是两种“名同实异”、绝不相类的艺术品种。作者以南北方秧歌表演形式上存在的差异为依据,断然否认二者之间存在任何联系。然后,作者凭借几则材料总结出北方秧歌的形式特征,从而论证了北方秧歌与南方花鼓、花灯、采茶是“名异实同”的艺术类型。至此为止,作者的观点并不新鲜,无非是先入为主地选用了一些有利于自己的材料,毫无分辨地引述了前人颇多争议的一些假设性论断而已。但是,令人费解的是,作者竟然在此基础上得出一些言之凿凿的结论。不过,作者最骇人听闻的宏论却是:北方秧歌是上古乡人傩即沿门逐疫活动与西域民间歌舞结合的产物。此后,该艺术形式在向东南方向传播的过程中,才采用了“秧歌”的名称,而南方把这种外来的艺术形式称为秧歌灯、花灯、花鼓、采茶等。作者还认为,与阳歌(秧歌)相关的阳戏(傀儡戏、傩戏)都与男根崇拜有关。(康保成. 1998. 108~120)文章论证过程中的强词夺理,实在令人不堪。

除上文列举的论文外,谈及秧歌起源的论文还有:康保成. 1990. 3;韦中权、凌亚伟. 2000. 3;丁一波. 2001. 2等。

② 据李景汉先生的介绍,秧歌起源于北宋时代的苏东坡。(李景汉. 1933. 336)此外,在《苏东坡诗集》中记载有“水上白鹤惊飞处,稻禾千里尽秧歌”的诗句可作佐证。另据清水盛光先生称,南宋诗人郑樵、陆游兼分别有吟咏“插秧歌”的诗句。(清水盛光. 1950. 12)

③ 《小方壶斋舆地丛钞》第九帙载李调元《南越笔记》(四),第228页。另见《中华野史·清朝卷一》所录屈大均《广东新语》,第994页。

这一记录明确地指出了秧歌是作为劳动歌的一种而被演唱的。但是,在秧歌发展演变的过程当中,其演唱的场合渐渐地由田边地头转向节日广场^①,在元宵灯节期间得到广泛的表演。年节庆典期间,节日艺术表演活动中演唱“插秧歌”的风俗,在中国的中南、西南以及东南地区都十分盛行,据《黄安县志》载:

立春前一日,迎春,扮故事,打插秧鼓,唱插秧歌,复有春官服红袍,一隶持杖旁侍,沿门诵吉词,隶应曰“是”,谓之“说春”。十三、十四、十五夜,比屋张灯,放烟火,复有烛龙大小十数条,锣鼓前导,俗以此压灾驱疫。次有采茶灯,择童男十二为女妆,各携灯一具,谓之“茶娘”,自正月至十二月,月各一曲,以采茶二字起兴,竹枝体也。^②

从这一材料可以看出,迟至清道光年间,演唱插秧歌已经成为当地迎春仪式中的一个节目,当时还仍旧保留着“插秧歌”这一原初的名称,并与春官所诵“吉语”互有区别。换言之,当地插秧歌与说春词还没有合二为一;此外,另一种需要注意的表演形式是“采茶灯”^③,它由童男十二名组成,男扮女装,携带灯具,扮唱“采茶歌”。从材料来看,在这一民歌体表演形式成为当地元宵灯节中的表演节目之时,插秧歌还没有完全摆脱其原生的演唱形态,也就是说,插秧歌与采茶灯还是两种不同的表演艺术。^④

在四川、贵州及两广地区的元宵节表演活动中,人们较多地扮唱采茶歌。与秧歌类似,采茶歌最初也是劳动歌的一种,后来逐渐成为中南、西南各地元宵灯节仪式性表演活动中的主要节目之一。从其表演的过程来看,采茶与秧歌基本上属于同一种表演形式。如道光《遵义府志》云:

上元时,乡人以扮灯为乐,用姣童,作时世装,随月逐家,双双踏歌,和以音

① 来自陕西南部关于“锣鼓操”的民俗志资料显示,在插秧歌从田边地头转向节日广场的同时,并不排除它仍旧作为一种实用性劳动歌的存在形态的事实。(张建忠. 1999. 87~88)

② 《黄安县志》,清道光二年刻本。

③ 在两广地区,元宵节多由童子装扮成妇女唱采茶歌。如《容县志》(清光绪二十三年刻本)云:“诸戏尤以采茶为陋俗,语虽俚鄙,然亦多香艳者,大抵竹枝、乐府之遗,其辞见诸《岭南纤志》及汪荃文《说铃》等书,王新城诗所谓‘乡村高下元宵夜,满路香风唱采茶’者是也。”

④ 四川《盐亭县志》(清乾隆五十一年刻本)载:“上元日,……唱秧歌、采茶歌,儿童走马戏。”《酆都县志》(清光绪九年增续重刻同治本)载:“上元日,……闹元宵,唱秧歌,采茶歌。”《南充县志》(清咸丰七年洪璋增修本)载:“十五日为上元节,城乡好事者,又或扮龙灯,狮子。彩女唱秧歌、采莲曲,遨游街巷闾里,通宵达旦,鼓乐不歇,谓之‘耍灯’。”可见,上述地区秧歌与采茶歌仍是两种类型的歌体。又据《巴川直隶志》记载:“春田插秧,选歌郎二人,击鼓鸣钲于垌上,曼声而歌,更唱迭和,丽丽可听,使耕者忘疲,以齐功力,有古秧歌之遗。夏耘亦如之。”(转引自清水盛光. 1950. 13)

乐,艳以灯火,抑扬俯仰,极态增妍,谓之“闹元宵”。其中所唱十二月《采茶歌》,如:三月采茶茶叶青,茶树脚下等莺莺;二月采茶茶花开,借问情依几时来。音词清婉,莫详所自。^①

又吴震方《岭南杂记》云:

潮州灯节,有鱼龙之戏,又每夕各坊市扮唱秧歌,与京师无异,而《采茶歌》尤为妙丽,饰姣童为采茶女,每队十二人,或八人,手挈花篮,迭进而歌。……余录其歌三首,有曰:二月采茶茶发芽,姊妹双双去采茶,大姊采多妹采少,不论多少早还家;三月采茶是清明,奴在房中绣手巾,两头绣出茶花朵,中间绣出采茶人……颇有《前溪》、《子夜》之遗。是知天籁自然,矢口成妙,不可以操土风少之也。^②

由此可见,由姣童扮演妇女,逐月演唱十二月采茶的表演形式兼有“扮”与“唱”两种成分。又如《平越直隶州志》所载:

又为“花灯”,装士女唱《采茶歌》,或扮演杂剧者。徐宠业旧志云:黎峨风俗,正月十三日前,城市弱男童崽饰为女子,装双鬟,低射翠,服鲜衣,半臂拖绣裙,手提花篮灯,联袂缓步,委蛇而行,盖假为采茶女,以灯作茶筐也,每至一处,辄绕庭而唱,为十二月采茶之歌,歌《竹枝》,俯仰抑扬,曼音幽怨,亦可听也。^③

这一记录较为详细地描述了姣童扮演采茶女的形象与动作。直至民国年间,又有由成年人扮唱采茶的形式,如《合江县志》云:

最令轩渠者为花灯,昔称“车车灯”,以男扮女,项黄腰大,而脂粉嫣然。别扮小丑,左执汗巾,右秉蒲葵扇以戏之,婆婆蹀躞,唱《采茶歌》,余人和之,金鼓为节,彻夜乃息。^④

① 《贵州通志》,民国三十七年贵阳文通书局铅印本。另见《田居蚕室录》。

② 《小方壶斋舆地丛钞》第九帙《岭南杂记》,南清河王氏铸版,第191页。

③ 《平越直隶州志》,1965年贵州图书馆印本。

④ 《合江县志》,清同治十年刻本。

· · · · · ·

可见,当地花灯的表演者已经不再局限于姣童,而是由成年人通过化装的手段来扮演角色,并配合以相应的舞蹈动作来表演。通过他们的扮相与舞蹈动作可以推断,他们演唱的采茶歌的内容应当只是采用了采茶歌的形式,内容方面一定是相当广泛的。这种扮相与表演方式和秧歌的表演已经非常接近。

与上述地区采茶歌独立发展的趋势不同,在两湖地区,秧歌与采茶歌使用了同一种扮唱形式,秧歌也成为“十月歌体”及其他演唱形式的表演内容之一,秧歌与采茶歌一起成为节日广场上表演的节目。如《嘉禾县志》载:

秧歌,一谓之“花灯”,饰童男女相对跳唱。^①

又《宁乡县志》云:

儿童秀丽者,扎扮男女妆,唱秧歌、采茶等曲,曰:“打花鼓”。^②

又《沅陵县志》云:

十岁以下童子扮演采茶、秧歌诸故事。^③

又《凤凰厅志》云:

十岁以上童子扮演采茶、秧歌诸故事。^④

上述文献均出于湖南,当地秧歌另有“花灯”、“花鼓”等说法,也要由俊秀的童子扮唱,而且都有化装性舞蹈的成分。此外,在其他一些地方,节日广场上秧歌表演的艺术化程度更高,距离其原初的实用性演唱形态更远。这时,采茶歌又被看作是秧歌的一种。如《长阳县志》载:

上元节,城内四街,城外四乡悬灯,或扮龙灯、狮子、竹马及杂剧故事。先于各庙朝献,谓之“出马”。然后逐户盘旋,击大鼓钲,主人亦肃衣冠拜神,盖犹

① 《嘉禾县志》,民国二十八年刻本。

② 《宁乡县志》,清同治六年刻本。

③ 《沅陵县志》,清光绪二十八年刻本。

④ 《凤凰厅志》,清道光四年刻本。

索室驱疫,朝服阶阼之意。有牌灯一对,上书吉庆语。龙狮舞罢,扮杂剧,丝管吹弹,花灯成对,唱《荷花》、《采茶》等曲,谓之“唱秧歌”,或饰男女为生旦,扮小丑,谓之“跳秧歌”,听者,谓之“听秧歌”。十二、十三为正灯,十五、十六为罢灯,喧闹彻夜,曰“闹元宵”。^①

从这段文字中至少可以明确如下三点:1. 记录者已经意识到元宵节期间的仪式性表演活动与上古乡人傩之间在目的、意图上的相互关系。此外,当地元宵灯节的仪式性表演活动的过程是先到当地各庙去朝献,然后“逐户盘旋”,表演队伍上门时主人要以礼相待。这一仪式过程与伞头秧歌表演中的谒庙、排门仪式基本一致。2. 当地元宵灯节的仪式性表演节目中,同时出现了三个术语,即“唱秧歌”、“听秧歌”、“跳秧歌”。从“唱”与“听”两个动作,即演唱者与听众两个方面来看,当时表演的秧歌主要还是一种演唱的艺术,但是演唱者已经开始通过戏剧化的化妆手段及舞蹈动作来配合演唱。因此,可以说当时的秧歌已经演变为一种载歌载舞的综合性表演艺术了,只是演唱的成分占更大的比重。3. 元宵灯节的所有仪式性表演活动被归结为一个“闹”字。“闹元宵”在华北、东北等地也称为“闹红火”、“闹社火”或“闹十五”。可见,元宵灯节在中国汉族大部分地区具有相似的节日特征。

上述材料来自中国中南、西南部地区,展示了“秧歌”从田边地头的插秧歌到节日广场上的唱秧歌,再到化装性秧歌舞蹈的演变过程。当然,秧歌表演中舞蹈方面的内容还有新的发展。如《房县志》载:

元宵,……又有秧歌灯,十百为群诣人家,置高脚灯于四角,进退分合,左右穿豆,谓之“跑阵”。其花面红衣,以白褶兜胸肋,两手执木梆于阵间倒行者,曰“跳和尚”;毡帽笼头,花巾结额,翻披羊裘,执败蒲扇,指挥跳谑者,曰“拉叶子”;妆妇人者,曰“拉花”。凡灯先拜庙,次官府,次外送各乡村,家皆有宴赏。自初十日起,结彩张筵,画帘银烛,钿车宝马,雾暗香霏,填街塞巷,灯影与星月交辉,爆声与歌管竞沸,至二十日后乃罢。^②

这里所谓“秧歌灯”,已经演变为一种侧重于舞蹈的元宵节仪式性表演艺术了。其参与表演的人数大大超过了从前,并且按照一定的场图进行表演,这便是秧歌舞的重要

① 《长阳县志》,清同治五年刻本。作者记曰:“竹枝词:灯火元宵三五家,村里逐鼓也喧哗,他家纵有荷花曲,不及农家唱采茶。《秋潭集》:《荷花曲》甚佳。《采茶歌》有曰:二月采茶茶发芽,姊妹双双去采茶,大姊采多妹采少,不论多少早还家。或:二月采茶是清明,奴在房中绣手巾,两边绣的是花朵,中间绣的采茶人。俚而不俗,颇近《竹枝》,《池北》所载‘粤风续九’,无以过也。”

② 《房县志》,清同治四年刻本。

组成成分——场图。此外，舞队中部分角色的化妆、行头、动作逐渐固定化，并具有一定的称谓，这些角色的特征在现代秧歌舞蹈中仍有所保留。最后，秧歌队除了谒庙、排门的过程之外，还要到邻村演出，这与陕北、晋西秧歌仪式过程中的“搭彩门”属于同一种表演形式。

此外，在东南沿海一带，依据周作人的记录，在他的家乡浙江绍兴，“农夫唱的都是有一种‘鸚歌戏’的断片……这鸚歌戏本是堕落的农歌，加以扮演的，名称也就是‘秧歌’的转讹”^①。按照周作人的介绍，“鸚歌戏”虽然称作“戏”，事实上仍属于民歌，它已经从田边地头走向广场，从单纯的演唱走向扮唱，而且因为词意有伤风化，被列于禁令。清代人翟灏早在乾隆年间就记录了相似的看法，他在介绍“山歌”时说：

《湘山野录》吴越王陈乡饮，高揭吴喉唱山歌，以见意。白居易《琵琶行》岂于山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听。《水东日记》吴人耕作或舟行之，劳多作呕，歌以自遣。皆名山歌，其中亦多可为警劝者。[按]今又有秧歌，本 妇所唱也。《武林旧事》：元夕舞队之村田乐，即此。江浙间杂扮诸色人跳舞，失其意，江北犹存旧风。^②

由此可见，秧歌作为一种劳动歌，早在清代初年就被当时人所记录。从中国中南、西南以及东南部地区元宵节秧歌表演活动的民俗志材料中可以看出，秧歌基本上呈现出一个从田地边演唱的插秧歌到节日广场展演的唱秧歌，再到秧歌舞蹈的由简单而复杂的演变过程。同时，无论上述哪一种形态的秧歌表演，都是当地元宵节仪式性表演活动中的重要节目，都具有古代乡人雉与迎春仪式驱邪祈福的功能。换言之，年节期间的秧歌及其他艺术形式的展演，是古代乡人雉与迎春仪式的现代变体。

西北、华北地区的秧歌

同样，在中国的西北、华北地区，其清代以来的地方志中，也有不少关于年节期间秧歌表演活动的记录。其中，关于演唱“插秧歌”的记录相对稀少。相反，更多的是关于扮唱秧歌的记录。所有这些表演艺术，特别是秧歌，都起着雉仪、迎春仪式的功能。然而，其严肃的原初意图更其隐蔽，表演的游戏化程度更其夸饰，节日喜庆的气氛渐渐超过了

① 周作人，1999.102；《清稗类钞》：“秧歌戏：秧歌，南北皆有之，一名鸚歌戏，词甚鄙俚，备极淫褻，一唱百和，无丝竹金鼓之节。”

② 《通俗编》卷三十一“俳优”、“山歌”条，无不宜斋雕本，武林竹简斋藏版，翟灏，乾隆十年辛未仲秋，第5～6页。关于宋代舞队中的“村田乐”与“秧歌”的关系，本文暂不涉及。

仪式原本的庄严肃穆。

从华北地区清代以来的县志来看,当地年节期间的秧歌表演活动主要集中在河北、山西两省。虽然西北、华北地区与西南、中南及东南地区的秧歌表演活动目的相同,都是年节“过渡时段”所举行的“加强仪式”,都继承了传统雉仪、迎春仪式的意图与功能,但是其表现形态更加多样化。总结起来,至少有以下三种大的类型:

一、唱秧歌

在华北地区的秧歌表演形式中,十之八九是以“唱秧歌”的形式展演的。唱秧歌又可分为以下四种形式,第一种是演唱“插秧歌”,如《大同县志》载:

上元,俗名“灯节”,乡下人多扮灯官,唱“插秧歌”,来城内相征逐,仿雉礼。^①

此一县志刻于清道光十年,据清乾隆四十七年所刻的《大同府志》载:

立春前二日,乐户各扮故事,乡民携田具,唱农歌,演春于东郊。……元夕前日起,城市张灯火结彩,垒旺火,群城四大街尤盛,各乡村扮灯官,秧歌杂耍,入城游戏。^②

从上述两条相关文献来看,插秧歌应当是当地元宵灯节期间的重要角色“灯官”^③所扮唱的歌体。由于“插秧歌”是农歌中的一种,因此,元宵节期间,由灯官所扮唱的“插秧歌”与迎春仪式上乡民所演唱的农歌应当属于同一种类型。由于秧歌是当地年节期间仪式性表演活动中展演的节目,与元宵灯节仪式、雉仪、迎春仪式密切相关,其劝农、祈年的功利性目的同时体现在上述三种仪式性表演活动中。这一方面说明,业已消失的传统雉仪、迎春仪式的功能在元宵节仪式中保留下来了;另一方面也说明,秧歌原本是劳动歌中的一种,由于其演唱的内容与劝农、祈年的主题相关,才被纳入到年节期间的表演仪式当中。

第二种是由儿童扮唱的秧歌。^④正如前文所述,在中南、西南地区,秧歌(包括“采

① 《大同县志》,清道光十年刻本。此外,劳之辨《上元杂咏》:“万烛斗明河,春风艳绮罗。插秧若个解,偏学唱秧歌”。(孙殿起,1982.22)其描写的是清代帝京上元节的秧歌表演,其中透露出秧歌与插秧之间的关系。

② 《大同府志》,清乾隆四十七年刻本。

③ 关于灯官的论述,详见后文。

④ 如河北《赵州志》(民国二十八年铅印本),《隆平县志》(清乾隆二十九年本),《柏乡县志》(清乾隆三十一年本)。

茶”)更多地由姣童扮唱十二月采茶歌体,南北两地表现出相似的表演形式,似乎是文化交流的结果。^① 比如《愚山先生诗集》载:

《灯夕口号诗》:“秧歌椎击惹闲愁,乱簇儿童戏未休,见说寻常歌舞竞,大头和尚满街游。”自注云:“都下儿童竞唱秧歌,击椎相应。又扮大头和尚为戏。”^②

第三种是唱“风阳歌”。据《河曲县志》载:

上元,前后三日街巷燃灯,烧石炭于门首,谓之“火龙”。元旦,人家庭院亦各烧炭者,取其明也。祀天官、地官、水官,谓之三元胜会。锣鼓喧闹,歌舞于市者,唱“风阳歌”也。^③

这里的“风阳”指的是安徽省凤阳县。也就是说,当地把年节期间表演的歌舞表演活动视为起源于安徽凤阳的一种艺术形式。这与凤阳花鼓艺人的流浪史有关,本文暂不论及。

第四种是一般意义上的唱秧歌。这里又有三种情况:

一是秧歌被称为社火。如《宣化县新志》载:

上元,沿街设立松棚,杂缀诸灯,翠缕银葩,绚烂溢目。又唱秧歌,谓之社火。^④

二是把秧歌与社火并举,认为两者属于不同的艺术类型。如《龙门县志》载:

上元节,……又随处演戏,办社火,唱秧歌及节节高等戏为乐。^⑤

又《绥远省分县调查概要·清水河县》载:

① 除儿童扮唱的秧歌外,尚有优人扮唱的秧歌,如河北《献县志》载:“上元,食浮圆子,为灯火。优唱秧歌、秋千诸戏,然亦视岁登耗为盛衰。”

② 转引自孙景琛,1986.26。

③ 《河曲县志》,清同治十一年刻本。

④ 《宣化县新志》,民国十一年铅印本。

⑤ 《龙门县志》,清康熙五十一年刻本。此外,山西《定襄县补志》(清光绪六年刻本);《续修崞县志》(清光绪八年刻本)等都把秧歌与社火视为不同的艺术形式。

十五,为上元佳节,入夜,则街衢中悬灯发火,居民结伙扮故事,鼓乐游行,沿街歌唱,或名“社火”,或名“秧歌”,或名“船灯”,种式不一,概皆取乐而已。^①

三是认为秧歌是社火中的一种艺术类型,如《荣河县志》载:

十五日,为上元节,俗称“元宵节”,张灯火球,扮社火,城市以铁屑合火药实纸筒中燃之,铁花飞腾,有老杆、小杆、起火等称,名曰“放火”;乡间有秧歌、纸马、旱船、太平车等,金鼓喧阗,名曰“闹社户(火)”。^②

事实上,秧歌与社火更可能是合二为一的,是一种载歌载舞的表演活动,即由社火、高跷的扮演者同时扮唱秧歌小曲,但是仍旧保留“扮社火”与“唱秧歌”两个名词,其实指的是一种艺术形式的歌与舞的两个方面。如《张北县志》载:

元宵节,是日晚间,谓之“灯节”,各户门前悬灯笼,放花炮,并有社火、高跷,唱各种秧歌小曲,各户赏以钱,男女老幼围观,颇觉热闹。^③

又《怀安县志》载:

元宵节娱乐,是日作灯,民商醵资以为灯火费,推一人为首,曰“灯官”,杂以高跷、秧歌,装男扮女,擦黑抹红,昼则沿街唱曲,夜则灯下作舞,五花八门,无奇不有。所演剧调,都属荒诞不经,故作俚词,以博人笑,男红女绿,争先聚观,途为之塞,亦属一时之盛,其城外大屯堡,亦演秧歌、高跷以为乐。^④

从材料来看,当地秧歌可能已经与高跷结合在一起,成为“高跷秧歌”,^⑤是一种集歌舞表演于一体的艺术形式。从该艺术形式仍然保留两种名称的事实可以推测,秧歌是作为一种歌体与高跷结合在一起的。

总之,无论哪一类“唱秧歌”,都是作为年节期间仪式性表演节目被搬演的。

① 《绥远省分县调查概要·清水河县》,民国二十三年铅印本。

② 《荣河县志》,民国二十五年铅印本。

③ 《张北县志》,民国二十四年铅印本。

④ 《怀安县志》,清光绪二年刻本。

⑤ 在《定县秧歌选》绪论中,作者介绍的北平秧歌即是高跷秧歌。(李景汉,1933.336)此外,《北京风俗杂咏》中也有北平秧歌的相关记录。(孙殿起,1982.7:55)

二、扮秧歌

从上面的论述中可以看到,“唱秧歌”已经不再单单是演唱歌曲,而是发展成为一种集扮、唱、舞为一体的综合性歌舞艺术。于是,“唱秧歌”的“唱”字便被省略掉,从而形成了一种较之“唱秧歌”更具综合性的艺术形式,即“扮秧歌”。如《临县志》载:

秧歌队队演村农,花鼓斑衣一路逢,东社穿来西社去,入门先唱喜重重。
(新春,田家多扮秧歌,互相为乐)^①

可见当地的秧歌已经是“扮秧歌”,是一种由村民组织形成的化装舞队。他们不仅在自己的村社里表演,还要到相邻的村社里去表演。因为秧歌是年节期间表演的艺术,所以演唱的内容大多要突出恭贺新春的内容。

对于作为综合性表演艺术的秧歌,河北《沧县志》较为详细地记载了如下五个方面的内容:

秧歌,新正,农民暇豫时,好事者聚村童而扮演之,各村相赠送以取乐,非有专业而求值者。

其命名之义,有谓南人种稻插秧歌,是其所由昉也。其或然欤!又谓,因起于凤阳,故曰“阳歌”。

其装扮之制,略如古之社火。大率饰美女装者,或四或六;饰公子装者,或二或四;状若戏剧中之丑脚老人一,丑旦一;黑面披发、戴笠持鱼杆者一,曰尉迟敬德钓鱼;又有长袍短褂、皂靴羽纓、持红罗伞者,或二或四;两手各持一箸者,或二或四;状如前清官吏之随从。此其定制也。以外杂角,添减无定规。不伦不类,实无理可解。

其演唱之法,先击鼓鸣铙,全班往来,穿插急走,稍定,则鱼贯而成一大环,徐步围绕。老人出至场中,高声独歌,歌毕而退。美女及公子出,美女手竹板,公子持乐子(以竹竿长二尺许,每节凿扁孔,孔缀铜钱三四枚,振之作响,名曰“乐子”),男女相间成一小环,且歌且舞,以相调笑。所歌为时曲,率男女相悦之词,鄙俚殊甚。

其互相赠送也,先日以帖至,书某日敬送秧歌一场,某村同拜。受者,至日

① 《临县志》,民国六年。又:清人赵骏烈在描写北平灯节晚上秧歌表演的诗作《燕城灯市竹枝词》中云:“花帕缠头锦束腰,不施脂粉颇妖娆,秧歌一曲声声媚,月色灯光转助娇。”(孙殿起,1982.26)

择广场,旁设几凳,几上置茶点,闻鼓铙声渐近,则年长者三五人出迎于路,歌者下车,排两行,率者前行,长者与率者揖,引入场。长者择壮者十余人,两人各持竿之一端,以拦观者,勿使撓越。演毕,复列两行,长者以果点强置其囊,云酬歌者。送至村外,登车而去。率未至而申去。虽无足观,而亦农家作苦,岁时行乐之一端也。^①

这一文献记录显示,当地秧歌明显地同时包含着歌与舞两个部分。从演唱的方式、内容来看,歌的部分主要由村童扮演的公子、美女来扮唱,这种表演形式显示出秧歌表演早期阶段的某些痕迹。从装扮的方式上来看,秧歌人物角色与化装方法来自古代社火与迎春舞队。其中,歌与舞两个部分相比较,似乎歌的部分更为突出,因为虽然美女与公子们是载歌载舞地表演节目的,但是,材料中以“歌者”指称他们;再者,材料中对于他们扮唱的方式、内容多有记录,但是绝少提及他们的舞蹈。可见,纵然秧歌已经发展成为一种综合性的表演艺术,但是,演唱的成分仍然占有较大的比重。

三、秧歌戏

在某些地区,秧歌指的是农民扮唱的小戏,其中著名的有流传于河北定县的定县秧歌^②、流传于山西晋中地区的祁太秧歌^③。此外,又比如山西省《万全县志》载:

每届冬令,各村皆学习秧歌,春节后登台演唱不辍,至耕种时始止。其剧多秦、晋所演者,调亦多秦腔,杂以本地土调,白亦完全土语,使人喷饭。……因乡村之多学习秧歌,结果有变为优伶者,然非地道,实多不睹也。

……秧歌异于社火,秧歌登台表演,社火则平地游舞;秧歌有剧本,社火则

① 《沧县志》,民国二十二年铅印本。

② 据李景汉在河北定县的调查材料称,定县秧歌也是一种民间小戏,但是,其最早的形态却是劳动歌,而且与农民的插秧活动有关:“据定县的传说,秧歌的起源是宋朝的苏东坡编的,定县北部,黑龙泉附近的苏泉村,东板村,西板村,大西涨,小西涨等村的农民多以种稻为生。苏东坡治定州时,看见他们在水田里工作甚为劳苦,就为他们编了歌曲,教他们在插秧的时候唱,使他们忘了疲倦,这就是秧歌名称的起源。不久就传遍了定县,男女老幼都会唱了。农民多半不识字,就一代一代的口传下来。苏东坡也万没想到后来竟变成了戏剧。当时他所编的多半是一个或几个短歌。后来歌辞一定是渐渐改变,离本来的面目愈去愈远,……亦不知在那一时代有人把秧歌变为表演的小戏,又配上音乐。后来秧歌竟慢慢的成为正式的戏剧了。”(李景汉,1933.336)

③ 据张紫晨先生的研究称:“我认为晋中秧歌是在晋中各地歌舞和民歌基础上形成和发展的。地头歌舞在晋中,由来已久,叫做混秧歌。分文场子、武场子。文场子重唱,武场子重舞。在文水和交城也大体有这两种东西。一种是年间社火时表演的踩街歌舞……一种是街头曲子。艺人叫磕板秧歌。它往往与踩街形式同时并用。先是踩街跑场,然后围上个圈圈,表演简单的小唱。”(张紫晨,1993.257~258)

毫无根据；秧歌角色各有专人，社火则随意扮充。^①

由于秧歌戏大多是为酬神而表演的，表演时间也因地而异，并不一定局限在年节期间，因此本文不再赘言。

东北地区的秧歌

东北地区是秧歌分布极为普遍的地区。同中国其他地区一样，东北秧歌也是元宵节期间展演的民间艺术形式。从其功能及意义来讲，大部分地方志辑录者都明确指出，秧歌既具有“古乡人雉之遗意”，又具有“扮相丑怪，歌舞滑稽”的特点。换言之，其意图既在于驱邪逐疫，又在于博人笑乐。由此来看，东北秧歌与现代秧歌的表演特征已经相差无多了。

和全国其他地区的秧歌表演形式相比，东北秧歌的表演风格及过程比较统一，基本上属于一种综合性的歌舞表演艺术。除了具有一般“扮秧歌”的基本特征外，东北秧歌还具有如下一些明显的地域性特征：

一、其角色设置、扮相及表演过程相对固定

如杨宾《柳边纪略》载：

上元夜，好事者辄扮秧歌，秧歌者，以童子扮三四妇女，又三四人扮参军，各持尺许圆木，戛击相对舞，而扮一持伞灯卖膏药者前导，傍以锣鼓和之，舞毕乃歌，歌毕更舞，达旦乃已。^②

又《奉天通志》载：

今之秧歌与此微异，大抵前导者反穿皮褂，斜披串铃，手执长鞭，前行开路；继其后者为一参军，靛帽袍褂，腰挎刀；继为沙公子，汉装文生，手持折扇；继为老叟，伛偻拄杖；继为老妪，耳佩红椒，手执蒲扇；继则丑旦相匹偶，或十数

① 《万全县志》，民国二十三年铅印本。在张家口地区，社火属于民间舞蹈，而秧歌则专指当地的民间小戏。

② 《柳边纪略》，民国二十年至二十三年金毓黻辑辽海书社铅印《辽海丛书》本。此外，《昭代丛书》壬集《柳边纪略·上元曲》卷第二十有“夜半村姑著绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌”的诗句。由此可知，晚至清康熙初年，东北黑龙江部分地区已经有扮唱秧歌的风俗了。

卖膏药者殿其后。先列环形,错综歌舞,间以科白,鼓钹和之,或加鼓吹。^①

秧歌表演的过程化,使得秧歌作为一种民间艺术,体现了相对稳定的个性特征,更加明晰地区别于其他艺术类型。

二、虽然秧歌仍然是众多民间艺术类型中的一种,但是秧歌也有被用以概称年节期间所有表演艺术种类的倾向

如《辽阳县志》载:

由十四迄十六,商民皆张灯火,间有奏管弦者。街市演杂剧,如龙灯、高跷、狮子、旱船等,沿街跳舞,俗谓“秧歌”,即古乡雉之意。^②

“秧歌”一词在指涉对象范围上的“僭越性”似乎可以说明,在当地年节期间所有的表演艺术门类中,秧歌最具有代表性,最能体现年节期间节日庆典的仪式性特征。

总之,通过分析中国年节期间秧歌表演形式的模式,可以证明如下三点:

第一,元宵节仪式最终合并了中国传统傩仪及迎春仪式中的主要功能与意图。同时,随着时代的发展,在传统傩仪、迎春仪式中业已显露的游戏化倾向,在元宵节仪式中得到了充分的展演。事实上,仪式庄严肃穆的一面正在逐渐隐匿起来,而滑稽诙谐的一面逐渐得以张扬。

第二,勾勒了秧歌形成、发展及传播的路径。即,秧歌原是流传于中国南方的一种劳动歌,即插秧歌。因为传统迎春仪式具有劝农耕作的初始意图,所以插秧歌作为农歌的一种,被参与迎春仪式的农人或春官所演唱,演唱内容至少应当包括“祈年”与“求福”两个方面。后来,插秧歌与采茶歌一起,采用十二月采茶歌体,由男扮女装的十二名姣童来扮唱,使得插秧歌开始摆脱劳动歌的局限,从而在内容与形式上得以提升。随着迎春仪式中扮唱秧歌形式的发展,秧歌逐渐结合了节日期间其他艺术形式在扮相、化装及舞蹈方面的特点,在中国华北、西北、东北地区,尤其与传统的社火节目相结合,从而发展成为一种综合性的歌舞艺术形式。但是,在秧歌与各种艺术相互借鉴的过程当中,秧歌作为一种歌体被“演唱”的初始特征一直占有绝对的优势。因此,即便在其发展成为一种综合性的歌舞艺术之后,仍然保留了“唱秧歌”这一称谓。直至现在,在指称普遍流

① 《奉天通志》,民国二十三年铅印本。

② 《辽阳县志》,民国十七年铅印本。此外,《开原县志》,民国十八年铅印本;《西丰县志》,民国二十七年铅印本;《北镇县志》,民国二十二年石印本;《兴城县志》,民国十六年铅印本。上述县志都以秧歌来概称所有民间艺术类型。

传于中国北方年节期间的歌舞艺术时,虽然“唱秧歌”的“唱”字已被省略,但是,“秧歌”一词本身,仍然能够体现出它最初是歌体中的一种这一事实。^①

第三,秧歌作为一种民间表演艺术的称谓,最晚在清康熙年间就已经普遍流行了。^②据史书记载,在清朝康熙年间,清帝国曾多次发布禁令严禁唱秧歌妇女、堕民婆在京在外逗留^③。据此文献可知,晚至清康熙年间,至少在帝京,秧歌表演已经十分流行。然而,在明代以前,单单从可以获得的文献资料来看,作为民间表演艺术的秧歌的记录,^④尚还稀少。这似乎可以说明,秧歌是明末清初才在全国范围内流行起来的。

[参考文献]

- (1) 丁世良、赵放主编:《中国地方志民俗资料汇编》(七卷本),北京图书馆出版社1989年版。
- (2) 杨米人等著、路工编:《选清代北京竹枝词》(十三种),北京出版社1962年版。
- (3) 王利器辑录:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海古籍出版社1981年版。

- ① 郑振铎在《中国俗文学史》下册中说:“《霓裳续谱》里又选有几篇秧歌。秧歌在今日还是北方民众最流行的一种歌曲,实际上往往是演搬了来唱的,是民间的重要娱乐之一,往往作为迎春赛会的附属节目。秧歌所唱的,以故事曲为多,但大部分是没有什么意义的,往往有七八人乃至十余人互唱着。”(郑振铎,1998.435;437)虽然郑先生注意到了秧歌的流传路线,但是,他并没有进一步加以论述。此外,张紫晨先生也看到了南北方秧歌之间存在着区别,但是他也没有去寻找其间深层次的联系。(张紫晨,1985.185~186)
- ② 比如,路工先生所编选的《燕九竹枝词》,其中有孔尚任(秧歌忽被金吾革,袖手游春真可惜,留得凤阳旧乞婆,漫锣紧鼓拦游客)、袁启旭(秧歌初试内家装,小鼓花腔唱凤阳,如蚁游人拦不住,纷纷挤过蹴蹴场)、陆又嘉(早春戏馆换新腔,半杂秧歌侑客觞,偏是醉归人似蚁,太平鼓闹蹴蹴场)、柯煜(秧歌小队闹春阳,敲击肩摩不暇狂,人说太平行乐地,更须千步筑蹴场)、曹源邨(沉沉绿鬓凝香雾,驻马郊西人似鹭,画鼓秧歌不绝声,金钗撇下迷归客)等人对于京师正月十九庙会中花鼓秧歌表演盛况的描述。《燕九竹枝词》由袁启旭刻于康熙癸酉。(路工,1962.4;6;7;9;11)又有由李振声刻于康熙丙子、丙戌的《百戏竹枝词·打花鼓》称:“打花鼓,凤阳妇人多工者,又名秧歌,盖农人赛会之戏(赛会时光趁踏青,记来妾住凤阳城,秧歌争道鲜花好,肠断冬冬打鼓声)。”(路工,1962.153)据此可以推断,清代康熙年间,京师秧歌表演已经十分普遍;此外,这种表演艺术与“凤阳妇人”有莫大的关系,可能是从安徽凤阳传入的,这种观点与本文论点并不相悖。
- ③ 据王利器先生辑录的《元明清三代禁毁小说戏曲史料》中记载,清代《钦定吏部处分则例》卷四十五,清代《台规》卷二十五、清代《定例成案合钞》卷二十五等文献中都记录了“严禁收容秧歌妇女及堕民婆”的禁令,其中后两条律令分别发布于康熙十年、康熙四十五年,第一条还要早于康熙十年。(王利器,1981.20;23~24;26)据此可知,秧歌作为一种民间歌舞名称,不会晚于康熙初年。另参见郑振铎,1998.437;张紫晨,1993.254;王克芬,1984.86~88;林永匡,2001.457;刘恩伯,1981.22,上述诸位学者兼持此论。此外,从禁令内容来看,当时“秧歌妇女”在京在外游荡者不在少数,似乎多是“凤阳妇人”也未可知。
- ④ 也有学者认为,秧歌即是宋代的“村田乐”,比如清人吴锡麟等于乾隆四十年编纂的《武林新年杂咏·序》中称:“秧歌,南宋元宵之‘村田乐’也,所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花姊、田公、渔妇,装态货郎、杂沓灯街,以博观者之笑。”(转引自徐吉军,2001.713)也有人认为秧歌即是“讶鼓”,根据是朱熹《朱子语类》卷一三九中的记载:“如舞讶鼓然,其间男子、妇人、僧道、杂色,无所不有,但都是假的。”(转引自董锡玖,1986.40)从“村田乐”与“讶鼓”的角色构成来看,的确与清代以来的“秧歌”有着某些相似之处,然此一问题与本文论题无关,暂不详论。

- (4) 孙殿起辑:《北京风俗杂咏》,北京古籍出版社 1982 年版。
- (5) 顾禄:《清嘉录》,中国商业出版社 1989 年版。
- (6) 车吉心总主编:《中华野史》,泰山出版社 2000 年版。
- (7) 孟元老撰:《东京梦华录》,山东友谊出版社 2001 年版。
- (8) 刘坤、赵宗乙主编:《梦粱录》(外四种),黑龙江人民出版社 2003 年版。
- (9) 李景汉:《定县社会概况调查》,中华平民教育促进会 1933 年出版。
- (10) 张建忠主编:《陕西民俗采风》(陕南·陕北),西安地图出版社 1999 年版。
- (11) 〔日〕清水盛光:《秧歌的历史》,原载《新建设》,张其春译,1950 年第 4 期,第 12~15 页。
- (12) 刘恩伯:《汉族民间舞介绍》,人民音乐出版社 1981 年版。
- (13) 洪飞:《“秧歌”简述》,原载《晋阳文艺》,1982 年第 10 期,第 63~64 页。
- (14) 王克芬:《中国舞蹈史》(明清部分),文化艺术出版社 1984 年版。
- (15) 薛亦冰:《秧歌源流辨析》,原载《舞蹈艺术》,1985 年第 3 期,第 123~136 页。
- (16) 张紫晨:《中国民俗与民俗学》,浙江人民出版社 1985 年版。
- (17) 李开方:《民俗、祭祀与民间舞蹈》,原载《舞蹈艺术》,1985 年第 4 期,第 138~169 页。
- (18) 李开方:《陕西民间舞蹈风格与历史繁衍》,原载《舞蹈艺术》,1985 年第 4 期,第 48~53 页。
- (19) 李开方、李安福:《陕北秧歌史料的重大发现》,原载《舞蹈艺术》,1985 年第 3 期,第 117~122 页。
- (20) 李开方:《陕西民间秧歌的形式与分类》,原载《舞蹈艺术》,1985 年第 3 期,第 137~142 页。
- (21) 陕西省文化厅:《陕北秧歌研究》,陕西省《民舞集成》编辑办公室编印,1985 年。
- (22) 大德、宁佑:《陕北秧歌渊源新探》,原载《文艺研究》,1985 年第 3 期,第 143~144 页。
- (23) 董锡玖:《中国舞蹈史》(宋辽金西夏部分),文化艺术出版社 1986 年版。
- (24) 孙景琛、刘恩伯编:《北京传统节令风俗和歌舞》,文化艺术出版社 1986 年版。
- (25) 刘建国、白雪岩:《秧歌起源的质疑》,原载《舞蹈》,1987 年第 5 期,第 34~35 页。
- (26) 赵塔里木:《田秧歌类属辨析》,原载《中国音乐》,1989 年第 1 期,第 24~26 页。
- (27) 张紫晨:《张紫晨民间文艺学民俗学论文集》,北京师范大学出版社 1993 年版。
- (28) 席军、张杰:《“秧歌”应是“阳歌”——陕北秧歌刍议》,原载《延安大学学报(社会科学版)》,1994 年第 3 期,第 94~98 页。
- (29) 殷亚昭:《“秧歌”溯源——兼谈“南方花鼓”即“北方秧歌”》,原载《上海艺术家》,1997 年第 2 期,第 33~35 页。
- (30) 康保成:《秧歌与阳戏》,原载《戏剧艺术》,1998 年第 6 期,第 108~120 页。
- (31) 韦中权、凌亚伟:《试论“秧歌灯”与《秧歌本》》,原载《艺术百家》,2000 年第 3 期,第 104~110 页。
- (32) 徐吉军等:《中国风俗通史(宋)》,上海文艺出版社 2001 年版。
- (33) 林永匡等:《中国风俗通史(清)》,上海文艺出版社 2001 年版。
- (34) 丁一波:《秧歌探源》,原载《寻根》,2001 年第 2 期,第 100~102 页。
- (35) 周作人:《周作人民俗论集》,上海文艺出版社 1999 年版。
- (36) 郑振铎:《中国俗文学史》,商务印书馆 1998 年版。

(作者系中国传媒大学影视艺术学院副教授)

乱弹 · 剧种 · 地方戏^①

○ 路应昆

“乱弹”、“剧种”、“地方戏”是关于清代以来戏曲类型的三个基本概念。但它们不只是三个简单名词，而是与该期内戏曲发展的主要趋向和总体格局紧密相联的，牵涉问题很广，可议之处甚多。本文就此略陈陋见，向学界师长同仁们请教！

乱弹之“乱”

“乱弹”在清初文籍中已出现，原指梆子（秦腔）一类声腔。如刘献廷《广阳杂记》卷三所记：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”至清中叶，乱弹已用作泛称，包容很广。如李斗《扬州画舫录》卷五所记：“两淮盐务例蓄花、雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”这里乱弹是对“花部”所唱种种俗腔的统称，与“雅部”昆腔（昆山腔）相对。另外，乱弹原指声腔（乱弹腔），同时也可代指乱弹戏（用乱弹唱的戏），或代指乱弹班（演唱乱弹的戏班）。腔、戏、班三者关系密切，相互代指在清代很常见。

“弹”本指乐器演奏，但与唱关系密切，也可借指唱。乱弹亦作“乱谈”。如康熙间陆箕永《绵竹竹枝词》中有一首写道：“山村社戏赛神幢，铁拨檀槽柘作梆。一派秦声浑不断，有时低去说吹腔。”其后注道：“俗尚‘乱谈’。余初见时，颇骇观听，久习之，反取其不通，足资笑剧也。”^②此处之“谈”又关涉所唱内容。

乱弹之“乱”含义更宽泛：唱腔灵活多变、不循旧轨，可谓“乱”；剧情随意编派生发（如上引陆箕永所斥“不通”），亦可谓“乱”；俗腔俗戏不断追新逐异，竞争中形成蓬蓬勃勃的局面，也可谓“乱”。古代大型乐章（如先秦《楚辞》、唐大曲等）末段常称为“乱”，均为音节紧促、情绪热烈的高潮部分，清代乱弹的“繁音激楚，热耳酸心”正与之相仿。明代文人便曾用“乱”来指斥民间戏腔的不拘一格。如祝允明《猥谈》所云：“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。……愚人蠢工狗（徇）意更变，妄名余姚腔、海盐

① 本文原刊于《中国非物质文化遗产》第十辑，中山大学出版社2006年版。此次又作修改。

② 清·道光《绵竹县志》卷三十六，林孔翼等辑《四川竹枝词》，第87页，四川人民出版社1998年版。

腔、弋阳腔、昆山腔之类,变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说耳!”^①随意“更变”、“杜撰”便是打破成规,故祝氏所举诸腔在性质上也可谓“乱弹”。明代此类被斥为“胡说”的声腔延续到清代,都顺理成章地汇入了“乱弹”的洪流,只有明中叶以后被雅化了的昆腔(昆山腔)成为乱弹的对立面。

乱弹之名用得也“乱”,所指范围常有伸缩转移。上引《扬州画舫录》那段话中的乱弹是泛指民间多种俗腔俗戏,为广义用法。在此同时,乱弹也有一些含义较狭的用法,具体所指范围又有大有小,下面略举数端。

前引《广阳杂记》那段对“秦优新声”的记述,表明乱弹在清初是指梆子(秦腔)。在前引陆箕永那首《竹枝词》中,乱弹(谈)是指梆子和吹腔。李调元《剧话》亦云:“秦腔始于陕西,以梆为板,月琴应之,亦有紧、慢,俗呼梆子腔,蜀谓之乱弹。”至清末民初,许多地区的梆子仍称为“乱弹”,如山西、陕西、河南的若干路梆子在民间都叫“乱弹”。至今四川梆子(今属川剧)称为“弹戏”,亦为“乱弹戏”的略称。

在清中叶刊行的剧集《缀白裘》中,“乱弹腔”、“梆子腔”两个概念同时出现,但所指范围不是前者大、后者小,而是前者小、后者大,即不是乱弹包容梆子,而是梆子包容乱弹。因为该剧集的“梆子腔”概念很泛,估计凡是用梆子击节的声腔,和由梆子戏班兼唱的声腔,都被归于其下——在以“梆子腔”为类目的戏折中,唱腔有梆子腔、乱弹腔、西秦腔、吹调、批子、西调、秦腔、高腔、京腔等,并有一些曲牌和小曲。乱弹在其中只是指一种原称为“梆子乱弹”的唱腔,即《缀白裘》第六集〈凡例〉所云:“是编中凡梆子秧腔则简称梆子腔,梆子乱弹腔则简称乱弹腔。”

乱弹在清后期及民初又常笼统指吹腔、拨子、西皮、二黄等,具体范围也时有伸缩。如在浙江、江西、安徽的一些地区,含义较广的乱弹是合指三五七、二凡、吹腔、拨子、西皮、二黄等(不含高腔);含义较狭的乱弹是专指三五七、二凡或专指吹腔、拨子。如“徽戏的声腔,包括乱弹、高腔、昆曲三大类;其中以‘乱弹’占了主要的位置。……它包括:西皮、二黄、吹腔、拨子、平板、花腔杂调等,是最丰富的”。^②20世纪50年代后的赣剧延续了类似的乱弹概念,将二黄(亦称二凡)、西皮、吹腔、老拨子、南北词、浙调、浦江调、梆子等统称为乱弹。浙江的乱弹主要是唱三五七、二凡、吹腔、拨子,按活动地域分为若干路,包括绍兴乱弹(今称绍剧)、温州乱弹(今称瓯剧)、黄岩乱弹(即台州乱弹)、诸暨乱弹、浦江乱弹(今属婺剧)等。浦江乱弹(婺剧)还有所谓“乱弹尖”,指的是乱弹中某些难学难唱的“尖端”戏折,所唱为吹腔或俗化昆腔,腔调较丰富并已趋定型。另外福建东北部的乱弹(今称北路戏)主要唱腔是由吹腔变化而成的平板,同时也有拨子。山东梆子戏也有称为乱弹的唱腔,一种是吹腔,一种是“昆调乱弹”,即用当地语音演唱的俗化昆

① 明·祝允明:《猥谈》,《说郭续》卷四十六。

② 均宁:《古老而又年青的徽戏》,安徽省徽剧团编《徽戏资料汇编》第一辑,第70~71页,1959年。

腔(或昆头子转吹腔)。在冀南及鲁西北还有一种乱弹,主要用管乐(唢呐、笛子、笙)伴奏,不属梆子也不属皮黄,据说和浙江绍兴乱弹有些相似,曾与昆腔戏同台演出,称为“昆曲乱弹”。此种乱弹 20 世纪 20 年代后曾称威县乱弹,今称河北乱弹。

在北京,清后期一直把昆腔、弋腔以外的诸多声腔都归为乱弹,因此一直“昆、乱”对举,如昆腔和其他声腔都能演唱的艺人便是“昆乱皆娴”,^①沿用至今一个类似的说法是“昆乱不挡”。但清末民初在皮黄大盛的形势下,乱弹常常主要指皮黄。如在清宫中:“‘乱弹’这个名词,从档案和升平署遗留的剧本来看,在不同时期有不同的含义。早期曾是泛指时剧、吹腔、梆子、西皮、二黄等等,后来成为专指西皮二黄而言,也就是现在所谓‘京剧’的前身。”^②民初刘豁公《歌场识小录》亦云:“‘乱弹’者何,‘皮’‘簧’(西皮二黄)之总名也。”^③30 年代瞿秋白所写杂文《乱弹》,也是称民间皮黄为“乱弹”。^④后来湘剧、祁剧、桂剧等剧种的皮黄仍称“乱弹”或“弹腔”(乱弹腔简称)。主要唱皮黄的闽西汉剧、广东汉剧和粤东闽南一带的西秦戏,也曾称为乱弹。流入台湾的乱弹(今常称北管)也主要唱皮黄,如连横《台湾通史》卷二十三〈风俗志〉所记:“台湾之剧,一曰乱弹;传自江南,故曰正音。其所唱者,大都二簧西皮,间有昆腔。”另外,张际亮《金台残泪记》卷三记云:“乱弹即弋阳腔,南方又谓下江调。”前已说到广义乱弹包含弋阳腔(高腔一类);但根据闽北建宁一带留存的“下江调乱弹”实为二黄的情形看,张际亮所言乱弹也可能是二黄。^⑤

综合上述情形来看,乱弹之名当年用得也乱,所指可以很泛,也可以较专,并时有转移变动。当然不管怎样变动,最终也跑不出广义乱弹的大范围。

乱弹本来应是文人对民间俗腔俗戏的称呼,带有轻蔑意味——“乱”是说民间此类东西随意性大,不像昆腔那样讲究格律,中规中矩。如廖景文《清绮集》(乾隆三十六年成书)卷三云:“昆腔曲谱……凡传奇,首推《琵琶》,其文精,其律细,加以老梨园排场之妙,遂而超群绝伦。若所谓乱弹,则词多鄙俚,系若辈随口胡诌,不经文人手笔,宜其无当大雅矣。”又如檀萃《滇南集》卷三有一首《杂吟》(乾隆四十九年作)写道:“丝弦竞发杂敲梆,西曲二黄纷乱(音忙,语言杂乱也)。酒馆旗亭都走遍,更无人肯听昆腔。”诗后注云:“……无学士大夫润色其词,下里巴人徒转其音而不能举其曲,杂以吾咿吾于其间,杂凑鄙陋,不堪入耳,故以乱弹呼之。”而艺人也是接受这个称呼的。如刘豁公《戏学大全》所记:“自‘皮’‘簧’兴,昆腔之势力遂而一落千丈。……然戏以昆曲为正宗,故皮

① 清·吴焘:《梨园旧话》,《清代燕都梨园史料》,第 821 页,中国戏剧出版社 1988 年版。

② 朱家溍:《升平署时代昆腔弋腔乱弹的盛衰考》,《故宫退食录》,第 556 页,北京出版社 1999 年版。

③ 刘豁公:《歌场识小录》,许志豪、凌善清编《戏学汇考》第一册卷首,上海大东书局 1926 年版。

④ 收入《瞿秋白文集》文学编第一卷,人民文学出版社 1985 年版。

⑤ 张际亮为建宁人。见苏子裕《中国戏曲声腔剧种考》第 34~35 页引述叶明生对闽北“江西路”的调查,新华出版社 2001 年版。又见王俊、方光诚:《湖北戏曲声腔剧种研究》,第 218 页,中国戏剧出版社 1996 年版。

簧势力虽伟,梨园行终以‘乱弹’称之(缘昆曲板眼字音一丝不苟,乱弹戏无若是之精密也)。”^①

乱弹与昆腔的关系也常常乱。清中叶至20世纪前期,各地许多戏班和艺人都是昆、乱兼唱。如吴长元《燕兰小谱》卷四记述艺人吴大保:“本习昆曲,与蜀伶彭万官同寓,因兼习乱弹。”又如高朗亭既为“二簧之耆宿”,^②又“善南北曲,兼工小调”;^③程长庚既是“乱弹巨擘”,^④又“昆剧最多”,^⑤这种“昆乱不挡”的传统一直保持到梅兰芳时代。当然,乱弹艺人唱昆腔很难“板眼字音一丝不苟”,因此昆、乱结合常常导致昆腔“乱弹化”(以致有些地区称之为“草昆”)。前面说到的浙江婺剧的“乱弹尖”、山东柳子戏的“昆调乱弹”、河北乱弹的“昆曲乱弹”等,大体也属此类情形。当然文人是注重雅、俗分界的。李声振《百戏竹枝词》有一首《乱弹腔》写道:“渭城新谱说昆梆,雅俗如何占号双? 缦调谁听箏笛耳,任他击节乱弹腔。”其注云:“秦声之缦调者,倚以丝竹,俗名昆梆。夫昆也而梆云哉,亦任夫人昆梆之而已!”李声振对昆、梆相杂的做法不以为然,将其斥为“乱弹腔”,但不管怎样乱弹兼容和改造昆腔的做法曾相当普遍。

尽管乱弹之名曾广泛用以指称种种俗腔俗戏,但20世纪50年代后,乱弹之名使用大减,戏界、学界及有关方面几乎都是把本来称为乱弹的东西尽量不再称为乱弹。之所以如此,大概是因为“乱”字“欠雅”。清嘉庆时焦循所著《花部农谭》,书题用“花部”而不用“乱弹”,揣度起来也是因为“花”的贬义色彩淡一些,字面上比“乱弹”好看一些,这应与焦循对民间俗戏情有独钟有关。不过《花部农谭》开篇也有一句话:“‘花部’者,其曲文俚质,共称为‘乱弹’者也。”可见当时的“共称”还是乱弹。《扬州画舫录》的“统谓之乱弹”和《花部农谭》的“共称为乱弹”,都表明当时的文人、艺人和“广大观众”普遍使用这个概念。

近数十年间在“乱弹”之名被摒弃的同时,偶尔也能见到以“花部”总称清代俗腔俗戏的情形。那么“花部”与“乱弹”是否可以等值互换呢? 追究起来,“花、雅两部”本是乾隆时扬州盐商对其所蓄戏班的一种划分,在当时和后来都没有多大的普遍性。这里的一个关键是:清代及民初,在戏曲直接面对市场,即没有来自士大夫、盐商或宫廷的特殊干预的情况下,声腔的界限与戏班的界限常常很难直接对应。一个普遍的事实是,无特殊背景而完全面对市场的昆班,都很难长久仅靠昆腔之“雅”来维持生存,因此它们总要吸收俗腔俗戏。一个最明白无误的事例是编纂于乾隆年间(大致即扬州盐商设“花、雅两部”之时)的昆腔《纳书楹曲谱》,连《思凡》、《小妹子》、《借靴》、《拾金》那类东西都收进

① 刘豁公:《戏学大全》(《度曲金针》),第4页,生生美术公司,1920年。

② 清·小铁笛道人:《日下看花记》,《清代燕都梨园史料》,第103页。

③ 清·铁桥山人等:《消寒新咏》卷四,第83页,中国戏曲艺术中心,1986年。

④ 清·艺兰室主人:《都门新竹枝词》云:“乱弹巨擘属长庚,字谱昆山鉴别精。”《清代燕都梨园史料》,第1174页。

⑤ 清·吴焘:《梨园旧话》,《清代燕都梨园史料》,第815页。

去了。宫廷的戏班也一开始便是昆、弋兼唱，民间的昆班并不纯唱水磨昆腔的情形更是所在多有（这里不再举）。相反的一个普遍事实是：民间戏班（包括在北京的徽班）也会尽可能地兼唱昆腔（正是上面所说的“昆乱不挡”的情形）。昆腔班不能维持时艺人常常转搭乱弹班，乱弹班对此当然很欢迎，因为这样不仅能丰富本班的演唱内容，而且能提高本班的档次（艺人都知道昆腔地位高）。戏班和艺人面对市场，当然是演唱的东西越多样越好，越“雅俗共赏”越好，他们怎么会有意在昆、乱之间设置对立？因此除去士大夫的家乐和扬州盐商豢养的那类戏班，完全在市场中沉浮的戏班而纯唱水磨昆腔是很少见的。所谓“花部”大体也只是当时那些盐商和少数文人的用语，民间未见通行。在笔者所见的范围内，宫廷谕旨也不曾说什么“雅部”、“花部”，都是直言昆腔、弋腔、乱弹之类。由上述而言，乾隆时扬州盐商将其所羡戏班分为花、雅两部的做法，实际上没有多大的普遍意义。俗腔俗戏“统谓之乱弹”而不是统谓之花部，主要原因即在于此。

还可看一条材料——徐珂《清稗类钞》“戏剧类”之〈乱弹戏〉：“乱弹者……其调则合昆腔、京腔、弋阳腔、皮黄腔、秦腔、罗罗腔而兼有之。昆腔为其时梨园所称之雅部，京腔、弋阳腔、皮黄腔、秦腔、罗罗腔为其时梨园所称之花部也。”^①这里有两点可以注意：其一，既然盐商和部分文人讲花部、雅部，那么当时“梨园”方面也会有人用到此类名称，并不奇怪；不过《清稗类钞》说到花部、雅部只有这一处，其他各处都讲的是乱弹、昆腔。其二，为什么昆腔一方面“合”在乱弹里，同时又自为“雅部”？这便是上面所说的乱弹班常兼唱昆腔，同时又有主要唱水磨昆腔的“雅部”的情形。乱弹牵涉的东西常显得乱，但弄明白了也不乱，关键是我们对有关概念的理解和使用不要乱。

既然花部、雅部只是当年某种范围内对戏班的一种划分，“乱弹”则是直指清代民间戏曲的本体特征而言，那么在论“艺”而非论戏班时，显然还是用“乱弹”比用“花部”更切题，两个名称不宜简单互换。话说回来，“乱”字原带贬义其实没有什么妨碍，宋杂剧、元杂剧之“杂”原先也带贬义，但后来都俨然成了“正名”。不论“杂”还是“乱”，都是直言对象最显著的形态特征，都可谓一字中的。故笔者以为，清代的梆子、皮黄、高腔等俗腔俗戏（实即清代民间戏曲的主流）的总称，还是“统谓之乱弹”、“共称为乱弹”最好。

艺术领域中，“乱”并非坏事。用今天的话讲，“乱”就是百花齐放——乱弹戏班不是被称为“花部”吗？没有“乱”的精神、“花”的精神、不拘一格勇于创新的精神，清代民间戏曲如何能引领时代风骚，推出戏曲史上这最轰轰烈烈、繁花似锦的一幕？乱弹（腔）无疑在戏曲声腔中居于极重要的地位，它以板腔体为主要体制，代表着戏曲音乐在清代达到的新的高度。乱弹（戏）也无疑在总体戏曲中居于极重要的地位，作为民间戏曲的最大类型，乱弹打出了一片与文人传奇（昆剧）大不相同的天地，代表着戏曲艺术在清代达到的新的高度，而且直到如今仍然是传统戏曲的主体。

① 徐珂编撰：《清稗类钞》第11册，第5015页，中华书局1986年版。

“剧种”也乱

作为“综合艺术”的戏曲包含诸多成分,在不同时期、不同地区又有种种演化,故总体上头绪纷繁,种类划分十分困难。大致说,宋元戏文、元杂剧、明清传奇、清乱弹等大类的划分比较容易,因为它们的体制(体现为剧作样式、音乐结构、脚色规制等诸多因素的综合)互不相同,彼此间的界限较为清楚。但要在乱弹内部划分种类就很麻烦了,因为乱弹本来就以形式多变、不拘一格为突出特征,其内部众多种类或分支的异同关系错综复杂。

“综合艺术”内部诸多元素中,声腔(音乐,也常连同语音)的特征相对容易把握。故明代戏文传奇内部再区分种类,便是在“声乐大乱”局面中分化出来的弋阳、昆山、海盐、青阳等“腔”。同样的情形也延续到清代乱弹。如焦循《剧说》卷一云:“则《武林旧事》、《辍耕录》所谓‘六么’、‘瀛府’、‘法曲’、‘伊州’之类,皆以音调分别之,如今之昆腔、弋腔及安庆、湖广、秦腔、京腔等也。”这段话主要是说宋大曲,但从中可以看出清人对戏曲的种类也常常是“以音调分别之”。《剧说》卷一还有一条:“近安庆帮(梆)子腔剧中,有《桃花女与周公斗法》、《沈香太子劈山救母》等剧……”显然也是以腔言戏,可说是腔、戏一体。上面说到的剧集《缀白裘》在分编众多戏折时,也是以“梆子腔”、“乱弹腔”、“西秦腔”、“高腔”等作为类别名目。又如乾隆间李绿园小说《歧路灯》第九十五回所述:“先数了驻省城(开封)几个苏昆班子……又数陇西梆子腔,山东过来弦子戏,黄河以北的卷戏,山西泽州锣戏,本地土腔大笛嗡。”其中卷戏之“卷”不明其义,其余梆子、弦子、大笛嗡等都指乐器,也等于是说声腔方面的特征。锣戏之锣他处亦作 或罗,也是声腔之名(前引《扬州画舫录》称为罗罗腔,或作 腔)。这段记述中说到的“苏昆”是指苏州一带的昆腔,同样是以腔称戏(后来所谓昆剧便是唱昆腔之剧)。观众在选择“戏曲种类”时,声腔也一直是一个很突出的方面。蒋士铨杂剧《升平瑞》写某人为母亲做寿邀班演戏,问一个傀儡班子:“你们是什么腔?会几本什么戏?”班头回答:“昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣戏,连福建的乌腔都会唱,江湖十八本,本本皆全。”这里问“什么戏”是指具体作品(即江湖十八本之类),问“什么腔”则是指“戏曲种类”(主要是“曲”的种类)。

民初的“戏曲种类”概念,可看刘豁公《歌场识小录》的一段话:“所谓‘戏’者,系合‘声’‘调’‘韵’‘味’‘板’‘眼’‘身段’‘神情’诸艺术而成。是其种类至夥,若‘昆曲’,若‘乱弹’,若‘广调’,若‘越调’,若‘梆子腔’(秦腔)、“黄梅腔”、“高腔”(徽钵子)、“花鼓戏”、“半梆戏”(俗称蹦蹦)、“河南讴”,诸如此类,不一而足。”^①这一系列称呼中,曲、乱

① 刘豁公:《歌场识小录》,《戏学汇考》卷首。

弹、调、越调、梆子、腔、高腔、钵(拨)子、讴等都是音乐名词,只有蹦蹦、花鼓是指表演特点。

上述情形都表明,戏曲尽管本来是“诸艺术”综合而成的东西,而且“种类至夥”,但在具体辨识种类——尤其是在乱弹内部辨识种类时,最突出的差异常在声腔。

在“种类至夥”的局面下,20世纪前期开始,“剧种”逐渐成为普遍使用的概念。40年代洪深在《抗战十年来中国的戏剧运动与教育》中写道:“就在那年(按指1937年)的年末,‘中华全国戏剧界抗敌协会’成立于汉口。参加者包括一切剧种——话剧之外,有文明戏、平剧、楚剧、汉剧、川剧、陕西梆子、山西梆子、河南梆子、滇剧、桂剧、粤剧、蹦蹦……”^①其中举到的京剧(平剧)、楚剧、汉剧、川剧等,显然当时已是独立的“戏曲种类”。不过洪氏所讲的“剧种”含义更宽,等于“戏剧种类”,在以戏曲为主的同时也包括了话剧和文明戏。

20世纪50年代以后,“剧种”成为戏曲内部区分种类的专门概念,此时一般所说的剧种就只是指“戏曲种类”,而不再是内涵更大的“戏剧种类”了(戏曲之外的话剧、歌剧等一般不再称“剧种”)。“剧种”二字很容易让人望文直解为“戏剧种类”,但在后来的实际使用中这个词只是指戏曲的种类。戏曲的种类划分自然需要同时考虑戏、曲(腔)两方面的情况,这难免显得麻烦。更由于曲对于戏已具有相当的独立性,二者可以离异,也常常互相交叉,这里的麻烦还不小。一种随处可见的现象,是同样的戏可以用不同的曲(腔)来唱。举例说,川剧《凤仪亭》可以唱高腔,可以唱胡琴(二黄),还可以唱弹戏(梆子),这便是戏相同(情节、表演和戏的总体样式都无区别),但曲(腔)不同。一部戏是这样,放大到“一种”戏也是这样。明代戏文可以用弋阳腔、海盐腔、青阳腔等不同声腔演唱,如果唱词改为齐言上下句,甚至还可以用梆子皮黄演唱,也是戏为一种,曲(腔)可以多种。反过来说,同样一种曲(腔)也可以演唱不同种类的戏。戏、曲两种成分的交叉势必给“剧种”划分带来困难,因为戏、曲两个方面的标准同时混用,划分结果势必出现参差交错。譬如戏文算“剧种”(区别于杂剧、传奇、乱弹等戏的种类),弋阳腔、海盐腔、青阳腔等也算“剧种”,那么同一种戏文用不同的腔演唱,这究竟是一个“剧种”还是几个“剧种”?同一个对象由此角度看是“一个剧种”,由彼角度看又成了“多个剧种”,等于概念自己打架。论界也常将声腔与剧种合在一起,称为“声腔剧种”,这种“综合概念”似乎更能包容戏、曲(腔)之间的复杂交错。但既然声腔、剧种两个概念同时出现,声腔(曲)的种类与戏的种类就更需要明确区分,而不应只是把“声腔剧种”作为一种笼统的混称。显然在“剧种”内涵复杂和划分角度不一致的情况下,戏曲种类的总体图式很难清晰。

① 洪深:《抗战十年来中国的戏剧运动与教育》,《洪深文集》第四卷,第110页,中国戏剧出版社1959年版。此文作于1947年。

曾永义先生早已主张“剧种有体制剧种与腔调剧种之别”,^①正是注意到了“剧种”需要区分为戏的种类和曲(腔)的种类两个方面。“剧种”概念不澄清,戏、曲两个层面的标准不能做到既有区分,又彼此协调,戏曲“分类学”便无法建立在一个稳妥可靠的基础之上。

“剧种”二字容易让人理解为“戏剧(而非戏曲)种类”,还引出一个“理论”上的问题:现今有论家强调“戏”是本体(主体),“曲”只是为“戏”服务的手段,因此“剧种”只应该从戏来分,而不应该也从曲(腔)来分。这里的一个关键是曲的地位。从“理论”上讲,从曲腔角度划分戏剧的种类当然不妥,但“理论”也需要多多考虑事实。戏曲这东西有时候重心在“戏”,有时候重心又在“曲”——如《元曲选》并不叫“元剧选”,《六十种曲》并不叫“六十种戏”,演戏可以说成“唱戏”,看戏可以说成“听戏”,写戏可以说成“作曲”、“制曲”、“撰曲”,如此等等,事实就是如此。难道能说元杂剧之曲重于戏是“错误”,唱功戏之唱重于戏是“错误”?上面列举的一系列材料都说明从声腔来区分“戏曲种类”的做法已延续了几百年,难道也是“错误”?直视数百年来戏曲的实际状况,“戏曲”和“戏曲种类”中“本体”与“手段”混而难分的情形实在不足为怪;在“理论”与事实不能吻合的情况下,究竟应该谁适应谁?

“剧种”划分中戏、曲两种成分的交叉还不是最大的麻烦——让事情更复杂、更棘手的是“地方”因素搅在其中。可以说从戏曲诞生之日起,“地方性”问题便如影随形始终不离戏曲左右,但不同时期中实际情况并不一样。譬如南宋的“永嘉戏曲”、“温州杂剧”以地为称,是说该种戏曲产于(或兴于、或来自)那一地区。明代的弋阳腔、昆山腔、海盐腔、青阳腔之类名称都是“地名+腔”,地方特征又主要体现在声腔(常包含语音)方面。清代戏曲种类也常常以地为称,如上引《歧路灯》中说到的苏昆班、陇西梆子腔、山东弦子戏、黄河以北卷戏、山西泽州锣戏、本地土腔大笛嗡等,以及民初《歌场识小录》中说到的昆曲、广调、秦腔、黄梅腔、徽钵子、河南讴等。从这样一些种类名目看,情况又显然比宋元明时代复杂多了。举一种情况:清代的一种明显倾向是“地名+班”的称呼越来越多,诸如苏(昆)班、山陕班、西班、安庆班、徽班、汉班、京班、粤班等名目都很常见。之所以如此,应该主要是因为清代不仅声腔种类远比明代丰富,而且不同地区之间的戏曲交流远比明代频繁,故一个戏班常常要兼唱多种不同来路的腔,而不是只唱其本地的土产之腔。前引蒋士铨《升平瑞》中那个戏班自称“昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣戏,连福建的乌腔都会唱”,难免有夸饰成分,但当时的民间戏班广采博纳,“两下锅”、“三下锅”而非单打一的做法非常普遍,这种情况下“地名+腔”的称呼当然无法涵盖和体现一个戏班的实际演唱内容。

戏、曲(腔)、地区等不同因素的交叉,还是要从“乱弹”来讲。既然是“乱弹”,在各种腔(连同语音)、各种戏、各种表演、各种班社之间,诸多艺术元素“你中有我,我中有你”

① 曾永义:《戏曲源流新论》,第49页,文化艺术出版社2001年版。

的交错便无处不在。从腔、戏关系看,一种腔可以用来唱多种多样的戏,反过来一种戏也可以用多种多样的腔来唱;从腔、戏与戏班的关系看,一种腔或戏可以由多种戏班演唱,反过来一个戏班也可以演唱多种腔或戏(决不限于其本地所产的腔和戏)。在不同地区之间和不同时期之间,也会存在种种参差和变异。一种腔、一种戏、一个戏班可以流至许多不同地区,反过来一个地区也可以同时容纳多种腔、多种戏、多种戏班。而且“时间改变一切”——一个地区主要流行什么东西,一个戏班主要唱什么腔、演什么戏,一种腔一种戏具体以何种面目呈现,都会随着时间推移而不断变更,不会始终停留于一种局面。由此而言,戏曲总体上不仅“种类至夥”,而且诸多种类之间必然存在种种交错,因而按照任何一种简单标准来划分“剧种”都难免顾此失彼、捉襟见肘。民间和文人记载中习见的一些戏曲种类称谓,不可能都代表准确、科学的“剧种”划分。文人不可能对民间俗腔俗戏作深入、全面的调查(写《花部农谭》的焦循已是一个特例),在他们点点滴滴的认识和记述中也都难免存在随意和偶然。

种类难于划分,是因为对象形态不“特”不“定”——不“特”即不同地区之间、不同戏班之间、不同戏之间、不同腔之间相互交叉,有种种共性,切不断、理还乱;不“定”即随着时间推移而不断迁流变异,不能形成稳定的样式。当然,不论乱弹还是戏曲总体也并未混沌到完全无“特”无“定”的地步,某一时期在某一地区流行的某种腔或某种戏,总有其一定方面、一定程度的“特”与“定”,因而一定时期中,戏曲也会自然形成某种大致的种类格局。但在此同时,“特定”程度低,有关因素交叉太多,因而无法清晰划分种类的情形也所在多有。20世纪前期的京剧、汉剧、川剧、越剧、评剧等,都属自然形成的戏曲种类,在音乐、语音、表演等方面各有其一定程度的“特定”。但即便这些戏曲种类的“特定”也是相对的,它们的自身面貌和与其他种类的关系也时时处于流动变化中。

民初,戏曲种类的称呼在继续沿用旧称的同时,地区因素又呈强化之势。上引《抗战十年来中国的戏剧运动与教育》那段话说到的剧种中,陕西梆子、山西梆子、河南梆子还是“地名+腔”,其余的楚剧、汉剧、川剧、滇剧、桂剧、粤剧等则已是“地名+剧”,等于将地区作为戏曲种类的主要限定。

20世纪50年代以后,地区因素在“剧种”划分中更被提升到前所未有的高度。50年代“戏改”的内容之一,是各地方政府普遍搞“剧团登记”,等于作了一次“全面”的“剧种”划分。“登记”中,不论实际演唱的戏、曲、语音等“特定”情形如何,每一戏班(剧团)在登记注册时一定要写明自己是什么“剧种”。这样一来,原本“游移”而归属模糊的对象也统统被冠上“明确”的剧种之名。而且在“登记”由各地政府操办的情况下,确定剧种名(包括旧名确认、旧名修改、另冠新名等)时最被强调的是地区概念——由此确定的剧种名也多数是“地名+剧”,如“晋剧”、“豫剧”、“桂剧”、“滇剧”、“绍剧”、“瓯剧”、“闽剧”等,还有不少是“地名+腔”或“地名+表演特征”,如“河北梆子”、“上党梆子”、“新昌高腔”、“河南曲剧”、“常德花鼓戏”、“南昌采茶戏”、“云南花灯戏”等。地方本位观念还

导致这样的做法:流至皖北、苏北部分地区的河南梆子,在两地分别被命名为“淮北梆子”(或淮北梆剧)和“江苏梆子”,从而成为“独立”于河南梆子(当时改称豫剧)的“剧种”。^①这样的情形并非个别。事实上,各地对“本地剧种”的划定和命名大都各自为战,就局部论局部,并未以对全国戏曲种类的通盘考察作为前提,故一个跨地区活动的戏曲种类在不同地区被分切为若干“剧种”的情形很难避免。50年代部分地区还有为本地“重建”或新造剧种的举措。“重建”剧种如安徽的“徽剧”:清代安徽一些地区有“徽调”、“徽戏”活动(下一节将说到徽调、徽戏、徽班等概念),但至40年代,安徽境内徽戏班社已凋散殆尽,1956年省文化部门在合肥新建安徽省徽剧团,是从徽州和浙江金华、江苏高淳等地聘徽戏艺人去教唱徽调,并从岳西等地聘高腔艺人去教唱高腔(称为“青阳腔”,作为新建徽剧的声腔之一)。为本地新造的剧种,则有东北的龙江剧、龙滨戏、吉剧、新城戏,贵州的黔剧,甘肃的陇剧,北京的曲剧等,它们多以当地的说唱作为音乐基础。

将行政区划作为剧种划分的第一依据,弊病是显而易见的。前述情形已表明,戏曲种类不论按戏、按曲或按其他什么分,都不会与戏班在某一时期的活动地域正好对应。前引《歧路灯》的记述是实事求是的:对在开封活动的“陇西梆子腔,山东过来弦子戏,黄河以北的卷戏,山西泽州锣戏,本地土腔大笛嗡”都是如实称述,而不是把外地流至开封的东西都一古脑儿叫做“开封××腔”、“开封××戏”。在当时的“地名+腔”、“地名+戏”、“地名+班”等称呼中,地名大都是指腔、戏或戏班的来路,而不是指其眼下的活动之地。旧时艺人在外地演出打自己本土的字号,为的是张扬独特品牌,以在异地打开市场。如果本土字号吃不开,艺人也会随时改用他名,譬如评剧并未永远自称“唐山落子”,越剧并未永远自称“绍兴文戏”。20世纪50年代普遍在本乡本土自树本地剧种的做法,则更多体现的是“为我所有”的意识,出发点就不一样。由此而言,清代及民初在区分戏班来路及所唱声腔时涉及的“地方”,与后来按行政区划确定剧种时所说的“地方”,性质根本不同。

对象“乱”不能成为认识“乱”的借口,但“快刀斩乱麻”也难免带来新的问题。50年代以前的戏曲格局,是既已形成一些大致清楚的种类,同时又存在大量“混沌”。50年代以后,全国的“剧种”从名目上看已是一清二楚,此前所有的“混沌”似乎都被消灭。然而这样的“清楚”不少情况下都是对原本很参差的对象按行政地区作强行分切的结果,故诸多“剧种”间你中有我、我中有你的交叉不仅没有消除,反而更加错综复杂,“剧种”概念也由此更为含混。面对这样的局面,今天的“戏曲分类学”如何澄清事实,将这一堆乱上加乱的东西重新理出眉目,从而对既有的种类划分框架作出必要的修正,已实在不是

① 直到近年,三个“剧种”之间还常有艺人互相串班。前些年河南搞“豫剧十大名旦”选拔赛,“江苏梆子”演员照去参加不误——此事承范立方先生相告,在此致谢!

轻而易举之事。在此问题上,简单化的态度和简单化的做法都是无济于事的。

地方戏“超地方”

随着地方因素在戏曲种类划分中越来越被强调,20世纪中“地方戏”成为一个通行概念。这一概念的形成,和前面说到的“地名+腔”、“地名+班”、“地名+戏”等称呼习惯直接有关。20世纪50年代后地方意识在剧种划分中大大凸显,也给这一时期的戏曲发展带来很大的影响。

还是从声腔的地方特征说起。明代声腔与清代乱弹声腔在称呼方式上有一个明显区别:明代声腔多为“地名+腔”,如弋阳腔、海盐腔、昆山腔等;清代乱弹声腔多为“音乐特征+腔”,如梆子腔、胡琴腔、丝弦腔、高腔、吹腔、吹调、拨子、拉魂腔等。这种变化,应与明清两代中戏曲声腔从“语音本位”到“乐本位”的转移有关。明代声腔属于“曲牌体”,文词为杂言(土俗之腔还大量使用口语),又多注重语音体现(依字行腔),故文词“先入为主”,音乐处于被动地位,其“腔”可谓“语音本位”。此类声腔本为南北曲在不同地区改腔易调的产物,而且腔的改易与语音改易关系很大,故腔的地方特征很突出,“地名+腔”的称呼正是这一状况的体现。譬如“弋阳腔”流入新地区后语音、乐音同时发生变易,即由此变成“青阳腔”、“乐平腔”之类。作为明代该类声腔遗衍的清代各地高腔,仍多保持上述特征。^①清代乱弹腔的主流转为“板腔体”,以上下句腔为结构基础,音乐“先入为主”,文词地位明显降低,腔调与语音的关系疏远,故已转为“乐本位”之腔。语音分量减弱导致此类声腔的地方特征淡化,譬如传流极广的吹腔、二黄、西皮等,都很难从旋律中辨识其产地。而且“乐本位”之腔更容易为不同地区的戏班和艺人学习掌握(一种“旋律”比一种地方语音好学得多),因而音乐的流通性极强,作为乱弹主体的梆子、皮黄、吹腔等都几乎流遍全国。其声腔名称多为“音乐特征+腔”,正是上述情形的体现。声腔名称还可在“音乐特征+腔”之前再加地名,如不同地区的梆子腔分别称为“山陕梆子(腔)”、“直隶梆子”、“河南梆子”、“川梆子”等,这类名称的内涵需要从两个方面来把握:其一,一种声腔流入异地后也常在某种程度上“地方化”,成为该类声腔的新的地方分支;其二,这类分支的“地方化”通常又不彻底,音乐上仍保持明显的共性,因而不同地区的梆子一听还是梆子,不同地区的二黄一听还是二黄。有的乱弹种类也以“地名+腔(调)”为称,又需具体分析。如清末北京的皮黄曾有“京调”、“汉调”、“徽调”之分,但有人这样解释:“调无京汉之分,而音有皖鄂之别。同一调也,伶以京音唱之则京调,皖音唱之则徽调,鄂音唱之则汉调。”^②这里“音”指语音,“调”指腔调,语音对腔调也

① 可参见拙文《中国剧史上的曲、腔演进》的相关论述,载《文艺研究》,2003年第1期。

② 刘豁公:《戏学大全》(《度曲金针》),第4页。

有一定影响,但不会导致腔调发生根本改变。

与乱弹声腔(主体)流通性极强、“地方化”不彻底的情形相应,清代未见有所谓“地方戏”的概念。剧集《缀白裘》中收入了不少乱弹戏,但并不去区分哪些戏专属于哪一“地方”。该剧集编刻于苏州,所选之戏应在苏南及邻近地区很流行,编者也不认为这些戏专属于这一地区。传奇(昆剧)起于苏州一带,明后期以来一方面几乎流传全国,一方面仍以苏州一带为大本营,《缀白裘》的编者既不将它判为苏州的“地方戏”,也不将它说成“全国戏”。

但入民国后不久,“地方戏”概念逐渐流行。20世纪30~40年代剧界洪深、欧阳予倩、田汉、马彦祥等人士都常说到“地方剧”或“地方戏”,如1943年《文艺先锋》第二卷第二期所刊马彦祥一文,题名便是《论地方剧》。50年代后,从戏曲理论著作到政府文件,通常都是将除京剧之外的其他所有剧种归为“地方戏”。50年代各地普遍划分“剧种”的做法,尤其是在剧种划分上地方意识的强化(前已说到),也使“地方戏”概念更为突出,更加深入人心。现今学界常常用“地方戏”作为清代民间戏曲的总称,无形中也是把“地方分化”视为清代民间戏曲在艺术上的最突出特征。

这里一个关键是“地方”的实际内涵。从前述情形看,地名可以用来指称戏班(艺人),也可以用来指称声腔(包括腔调和语音)或剧种。因此最名符其实的“地方戏”,应该是那种由本地艺人演唱本地土产之腔、土产之戏并大体只在本乡本土活动的剧种。然而真正属于此种性质的“地方戏”是不多的;更多见、更引人瞩目的情形是戏班、声腔和“地方”三者不一致——某地所产艺人和戏班并非只在当地活动,也不是只演唱当地的土腔土戏(唱念也不是纯用当地方音土语)。下面看几个实例。

先看“弋阳腔”。分析起来,“弋阳腔”最初应是指弋阳戏子演唱的东西,其中应包含弋阳一带的流行腔调和弋阳一带的地方语音。然而弋阳戏子主要不是在弋阳本地活动,而是远行至南北许多地区——综合明清时期的有关记载看,弋阳腔的足迹曾遍及大半个全国。不难想见,弋阳戏子离乡越远、时间越长,其演唱中的弋阳成分(弋阳土语、土腔等)会越少,同时吸收他地的东西会越多(包括吸收他地艺人入班,吸收所至之地的腔调、语音、作品、表演等)。由此而言,明清时期传布广远的弋阳腔,其演变幅度必然很大,不可能永远是弋阳戏子演唱弋阳土腔土戏。只是当时的文人不可能去仔细分辨其中弋阳成分与非弋阳成分的消长变化,常常不加分辨地把凡属“一唱众和”、“锣鼓喧阗”的东西都称之为“弋阳腔”。清初王正祥编《十二律京腔谱》“凡例”写道:“弋腔之名何本乎?盖因起自江右弋阳县,故存此名,犹昆腔之起于江左之昆山县也。但弋阳旧时宗派浅陋猥琐,有识者已经改变久矣。即如江浙间所唱弋腔,何尝有弋阳旧习?况盛行于京都者,更为润色其腔,又与弋阳迥异……尚安得谓之弋腔哉?今应颜之曰京腔谱。”但更多的文人不会像王正祥一样对“弋阳腔”的名实关系持认真态度。前面引到的张际亮《金台残泪记》所云“乱弹即弋阳腔,南方又谓下江调”,无疑便是一个泛用弋阳腔之名的

例子。显然弋阳腔之名用得越泛,其名、实间的距离越大。

又如清中叶以后声名卓著的“徽班”和与之相联的“徽调”、“徽戏”,也是艺人产地、戏班活动地和所唱腔调不尽一致的一个典型之例。乾隆时已有“安庆班”享名南北,但还不能和“徽班”划等号。徽班最初是指乾隆时从南方进入北京的一些戏班,以“徽”为名是因为这些戏班是由徽州商人组办——居住扬州等地的徽商将一些戏班送至北京为皇帝和太后祝寿,这些戏班后来长期留驻北京并称雄京师剧坛,被称为“徽部”或“徽班”。这些戏班不仅组建地、活动地都不在徽州或安徽,艺人也来自四面八方,并不全属徽籍。在扬州组建戏班时,安庆艺人只是其中一部分。后来在北京的徽班中来自安庆一带的艺人不少(如高朗亭、程长庚、杨月楼等),但其他地区进京的艺人和北京艺人也可随时搭入徽班。更重要的是,此类徽班在清中后期并非都是唱徽地土产腔调。如李斗《扬州画舫录》卷五所记:“高朗亭入京师,以安庆花部合京、秦两腔,名其班曰‘三庆’。”又如同书记“本地乱弹”春台班:“征聘四方名旦如苏州杨八官、安庆郝天秀之类,而杨、郝复采(魏)长生之秦腔,并京腔中之尤者,……于是春台班合京、秦二腔矣。”可见在扬州组建的戏班就是杂唱众腔。后来扎根北京的徽班更是“联络五方之音”,^①几乎什么腔都唱、什么戏都演(前已举到高朗亭、程长庚等人的情形),至道光时更形成“班曰徽班,调曰汉调”^②的局面。故上述此类徽班,不能望文生义地理解为由徽州或安徽艺人组成、主要活动于徽州或安徽、主要唱徽地之腔演徽地之戏的戏班。后来北京的此类徽班与徽商的关联不复存在,“徽”的帽子也终于丢掉。

“徽班”之名在北京叫响后,随即也出现在安徽和南方其他一些地区,不过内涵已很不相同,主要是指由安徽(包括安庆、徽州等)艺人组成的戏班。这类徽班主要唱吹腔、拨子、西皮、二黄(合称“吹拨皮黄”),这些声腔相应统称为“徽调”。清末民初南方这类徽班所演之戏,连同江浙一带其他戏班用该类“徽调”演唱的戏,也被称为“徽戏”。但此类徽班及其演唱的徽调,与安徽的关系也不简单。这类徽班在南方活动区域很广,除安徽外还包括江、浙、闽、赣、湘、粤等省的不少地区。但至20世纪40年代,徽班在安徽境内已几乎绝迹,故50年代政府组建“徽剧”,主要是从邻省聘请徽调艺人和从南陵、岳西聘请高腔艺人去合肥授艺(上一节已说到)。因此20世纪50年代以前的徽调、徽戏,与50年代新建的“徽剧”既有部分相通,也有重要差别,不能混为一谈。至于“吹拨皮黄”被称为“徽调”主要是因为为徽班所唱,而不是因为它们产于安徽。四种声腔的产地学界一直莫衷一是,其中吹腔产自安徽的可能性较大,但疑问同样也大。如该腔可能产自安庆所属石牌的一条重要材料是严长明《秦云擷英小谱》所言“弦索流于北部,安徽人歌之为枞阳腔(今名石牌腔,俗名吹腔),湖广人歌之为襄阳腔(今谓之湖广腔),陕西人歌之

① 清·小铁笛道人:《日下看花记·自序》,《清代燕都梨园史料》,第55页。

② 清·吴焘:《梨园旧话》,《清代燕都梨园史料》,第836页。

为秦腔”,但这段话中有一个矛盾:“弦索”以及襄阳腔和秦腔都主要用弦索乐器伴奏,吹腔则主要用笛子伴奏(故名“吹”),这段话将音乐性质不同的东西混为一谈,其准确性自然要打问号。不少地区都称吹腔为“梆子”(如“安庆梆子”、“扬州梆子”等),但吹腔演唱时并非以梆子击节。关于吹腔的最早记载是前引康熙时陆箕永那首《绵竹竹枝词》,当时吹腔是与“秦声”梆子一起在川北演唱,由此推想,吹腔可能是因为很早就作为梆子腔的“附从”,所以一直也被称为梆子,这也是吹腔未必产于安庆的一种证据。因此徽班所唱徽调未必便是徽地所产。徽班、徽调之间的“因果”关系,应该是因为由徽班演唱,所以称“徽调”,而不是因为唱徽调,所以称“徽班”。总之,综合乾隆后北京的徽班和清后期及民初南方的徽班的情形来看,徽班、徽调、徽戏都是内涵复杂的概念。即便只就清末民初南方的情形而言,也不能简单以为徽调就是在安徽土生土长的腔调,徽戏就是唱安徽本土腔调的“地方戏”。

还可看形成于20世纪前期,演化过程较为清晰的越剧和评剧。越剧初起于浙东嵊县,成气候却在上海(越剧之名也是在上海确立),其后不仅盛行于江南,更赢得了全中国观众的喜爱,流布地域之广已近于京剧。嵊县方音在后来的越剧语音中还有某些遗留,但早已不是越剧语音的主体。越剧唱腔中的嵊县土腔成分更少,连主干唱腔“尺调”等也创成于上海。越剧的总体音乐风格显然已不能说是嵊县的,甚至也不能说是上海的(大概只能笼统说是“江南风味”)。音乐之外,越剧的很多重要作品也编演于上海,或是在上海被打磨成精品;与清代乱弹有很大差异的越剧的服饰和表演风格,也主要创成于上海。然而上海赋予越剧的与其说是“上海特色”,不如说是意义更广泛的“时代风貌”。因此,将越剧定性为嵊县或绍兴的“地方戏”或者上海的“地方戏”,都显然“小看”了这个剧种。评剧的情形和越剧比较近似。该剧种创立之初便流行于华北、东北等广大区域,显示出“泛北方”的品性,后来也曾流行于全国其他不少地区,其初生之地唐山的“地方特征”早已所剩无几。故如果将评剧定性为唐山的“地方戏”,也实在太委屈了它。

总之,弋阳腔、徽调(徽戏)、越剧、评剧这类流通面很大的戏曲种类,艺术上必然“四通八达”,不会局限于某种狭小的“地方”。它们初起之时可能带有较多乡土特征,但其发展提高的过程就是乡土成分不断削弱的过程。到了它们的成熟期、鼎盛期,其早先的乡土特征必定大大淡化、“泛化”。它们都会有一些突出的艺术特色为许多地区的观众喜闻乐见,但这些特色的主体部分都无法简单归结到它们的初生之地去。“直视”这样的声腔、戏班或剧种,一个自然浮现的问题是——它们的主要发展倾向究竟是“地方性”还是“超地方”(超越其初生之地)?

还有一些“地方戏”是由外来之戏“地方化”而形成,即甲地之戏流入乙地后,在乙地“地方化”。不待言,此类情形也首先是甲地之戏“超地方”(超越其本土)的结果。同时还有一点需要注意:甲地之戏在乙地的“入乡随俗”通常是相对的,即不会彻底变成乙地

的地方土戏。这种变化一般涉及下述三方面的因素,情况各不相同。其一,最容易地方化的是语音,但语音变化通常不是改用某一狭小地区的方音土语,而是向流行于较大区域的“官话”、读书音或“中州韵”靠拢,故也等于语音的“超地方”。其二,最不容易地方化的是戏——戏剧体制、作品样式和表演形式等,各地的差别一般不很大,这方面的典型倾向也不是在各地分别“地方化”,而恰恰是在不同地区之间通用化,更等于“超地方”。其三,曲(腔)的地方化程度有高有低,不能一概而论。如前已说到:“语音本位”之腔地方化程度往往很高,因为腔调受语音影响很大,“乐本位”之腔则地方化程度不会高,因为音乐自身独立性强,不会受语音变化的太多影响。由上述而言,外来之戏的“地方化”也需要辩证分析,与那种纯属某地土产之戏的地方性完全不能等同。下面再举“地方戏”之“超地方”的两个实例。

清后期及民初的祁阳戏(20世纪50年代改称“祁剧”),本是外来的高腔、昆腔、皮黄等流入湘南的演变产物(其皮黄又称弹腔或南北路),并非祁阳土产。清后期的祁阳戏在活跃于湘南湘中的同时,也流入黔、桂、粤、赣、闽等省的许多地区,以致戏界曾有“祁阳子弟满天下”之说。祁阳戏的唱念语音建立在通行区域甚广的“西南官话”基础上,决非专用祁阳土语。之所以被称为“祁阳戏”,主要是因为当年很多艺人出自祁阳。“祁阳子弟”的表演很有一些独特的路数和风格,但这类东西也很难尽归于祁阳本土,总体看应该是艺人在走南闯北过程中不断广采博纳、熔铸打造的结果。后来广西的桂剧和江西的东河戏本来都是祁阳戏跨省活动的分支,“三个剧种”之间艺人互相搭班原是常事。活动于福建西南部的闽西汉剧,亦为祁阳戏的流衍产物。由上述而言,祁阳戏既不是唱祁阳本地的土腔俗调,更不是局于祁阳一隅之物,其“超地方”特征十分显著。

不论从某地之戏的“超地方”看,还是从外来之戏的“地方化”看,京剧都是一个更典型的实例。京剧本由“五方之音”汇入北京后演化而成,但这一过程显然不宜归结为“北京化”。从声腔方面看,京剧所包容的各路声腔(如徽调、汉调、梆子、昆腔等)均属外来,没有一种是北京土产。从语音方面看,京剧的唱念语音尽管融入了京音成分,但其主体还是所谓“湖广音、中州韵”。事实上,北京只是为这个剧种的打造提供了一个极宽大而自由的平台,而不是把所有外来的东西“京化”。另一方面,京剧在形成之后再“返流”全国的过程中也高度“超地方”,即始终保持既已成型的样式和风貌,而未在其他地区再“地方化”(部分地区因学唱水平不高而成为“土京戏”,可不论)。即使在上海衍成“海派”,也主要是体现为一种创作倾向和风格,而不是“上海化”为另一个剧种。因此,京剧的“地方属性”是个麻烦问题:名为京剧,却不好说它是北京的“地方戏”;流遍全国成为覆盖面最大的剧种,甚至被人奉为“国剧”,但也不能说它是“全国戏”。对此,创用“国剧”之名的齐如山的一个说法很有意思:“有许多人认为皮簧(按指京剧)是国剧,其余如四川戏、云南戏、河南戏等等,都算地方戏,这就完全错了,要说是地方戏则都是地方戏,

要说是国剧,则都是国剧。”^①

综上所述,将“地方戏”这样的概念放到明清戏曲发展演化的大背景中考察,不能不强调与之常常相悖的“超地方”:所谓“地方戏”常常不是画地为牢、枯守本土的东西,能够成气候的“地方戏”总是活动区域广大,艺术上四通八达,尽可能超越地方局限。从弋阳腔之类“地方声腔”,到徽戏、祁阳戏、评剧、越剧、黄梅戏之类“地方戏”,无不具有强烈的“超地方”特征。清代戏曲的繁盛程度超过明代,与清代戏曲的流通性远超过明代有很大关系。当然,前面已说到,也确有一些真正土生土长、名副其实的“地方戏”,它们不曾努力“超地方”。那些具有“超地方”倾向的剧种,其“超”的范围也有大有小,并不整齐一律。不同剧种的艺术禀赋各不相同,所置身的社会文化环境更千差万别,故实际情形不能一概而论。以中国地域之大、各地情形之悬殊,以民间戏曲地位之卑贱、艺人力量之薄弱,当然没有哪一种民间戏曲敢奢望百分之百“超地方”而一统中华(文化地位较高的昆剧和“得天独厚”的京剧也都未能覆盖全国),故戏曲的所有种类都只能是“地方戏”而不能成为“全国戏”。然而那种始终固守本乡本土、不大长进的“地方戏”,也实在不能与那些纵横数省、轰轰烈烈并不断引领新潮的“地方戏”(实可谓“超地方戏”)等量齐观。试想当年如果梆子始终固守秦地,徽调、汉调始终固守徽、汉两地,唐山落子(评剧前身)始终固守唐山,的笃班(越剧前身)始终固守嵊县或绍兴,黄梅调(黄梅戏前身)始终固守黄梅,黄孝花鼓(楚剧前身)始终固守黄陂孝感……这些剧种后来会是什么样子?清代及民初那些艺术水准高、社会影响大的戏曲种类,其主导倾向究竟是力求“地方”(经营其地方特色),还是竭力走向更广阔的天地,以更新更美的艺术赢得更多地区的观众?综观清代戏曲演进大势,在“地方性”和“超地方”各占一头的这座天平上,究竟哪一头分量更重?诸如此类的问题,应已无须回答。纵览明清戏曲演进历程,有一点是没有疑问的:狹促之地必然资源有限,故对于一种声腔或一个剧种的存活发展来说,“地方”太小是很不利的;一种腔、一种戏总是出生于某一“地方”,但后来要有大出息、成大气候,又一定要努力“超地方”,因为只有“外向型”才能获取更多更好的艺术文化滋养,夺得更大的生存发展空间。由此而言,“超地方”对于戏曲发展的意义无论如何不低于“地方性”。

再说到戏曲史研究,要准确把握清代及民初的戏曲演进大势,只看到各地戏曲的“地方性”而忽视其“超地方”,无疑缺乏“辩证”。如果说只要不曾布满全国,就自然是“地方”,那么囿于一乡一隅是“地方”,纵横大半个中国也是“地方”,这样的“地方”概念未免伸缩过大。照此说来,元杂剧、明传奇岂不也可归于“地方戏”,因为它们都不曾遍布全国。因此从学术着眼似乎需要掂量:“地方戏”这个概念是否过于虚泛松垮?与此

① 齐如山:《国剧艺术汇考》第一章,第2页,辽宁教育出版社1998年版。注意齐氏所言“国剧”与当今流行的国剧概念很不相同:“我所谓国剧者,乃是国民国货之国,不是国旗国歌之国。说皮簧是国剧,当然不能算错,但它不过是国剧的一种,若以为国剧就是皮簧,那是不对的。”见同书第五章,第94页。

相应,将“地方化”视为清代及民初戏曲发展的主要倾向是否不够准确?

冲出本土,到“大地方”(大城市和更大地域范围)去闯荡,艺术上势必左冲右突,不断否定“旧我”,铸造“新我”,这便显得“乱”。都市繁华之地众多戏曲种类激烈竞争,不断打破旧格局、推出新局面,更会显得“乱”。由此而言,清代及民初戏曲的主要落脚点还是在“乱弹”二字。此期内民间戏曲不断在动荡和变革中开拓前进之路,由此形成戏曲史上最生气勃勃、最称得上百花齐放的阶段,实在非“乱弹”二字不能形容其发展趋向和繁盛局面。

“乱弹”精神几乎完全被丢弃,正是在最强调“地方”的眼前这半个世纪——众多“地方剧种”画地为牢,“京剧姓京”之类成为铁限,固守“地方(剧种)特色”成为第一原则。新造剧种也都是在本地温室中人工栽培,而不是在不同地区的大竞争、大交流中自然生长。这些都与过去那个“乱弹”时代形成强烈对照。在过去,一种戏曲不能跳出其狭小的“地方”是出于不得已;在这半个世纪,维持一种戏曲的“地方特色”却是摆在首位的自觉要求。

最可寻味的是京剧与乱弹的关系。乱弹可谓京剧之母,徽、汉等地艺人打进京都并扎根其地,毫无“徽班姓徽”、“汉调姓汉”之类自我束缚,也决不以置身京都、“得天独厚”为满足,而是努力汲取四面八方之演艺精华,不断熔铸提升。在流向全国的过程中,也不断从上海等地获得新的艺术刺激和推动。强烈的“超地方”意识加上不拘一格的创造,使得京剧在舞台艺术上大步迈进,终于成为国中翘楚,“唱念做打”远非各地其他乱弹所可比拟。欲知京剧当年如何“乱弹”,齐如山先生的一段记述或可略见一斑:“……就是同为一行(按指同一行当),嗓音宽之人,便不能唱窄嗓音所唱之腔,唱出来也不好听。比方说,孙菊仙固然不能唱谭鑫培之腔,而谭也不能唱孙之腔,唱出来一样的不好听,……这岂不是极特别的情形么?可是他又有特别的好处,就是能发挥演员个人的天才,哪一种的嗓音,哪一种的气口,你只若有天才,你可以任意创造腔调,不必受任何宫谱规矩的管束,调的高矮可以随便,腔的长短更可以随便,不似南北曲的每一个牌子,都有定谱也。”^①然而近半个世纪中,京剧总体转向凝固,既有的程式和“规矩”之类摆在第一位,“出新”通常只是局部的修饰装点,没有谁敢“任意创造腔调”。也继续走南闯北,甚至远赴海外,却不再有广撷博取、不断自我更新的意识,祖师爷(如谭鑫培、王瑶卿和四大名旦等)的创造精神早已成为“辉煌的过去”。到了这样的地步,京剧当然与“乱弹”二字不沾边了。20世纪30年代张伯驹曾编成一部京剧韵书,题名《乱弹音韵辑要》;60年代张氏增订该书,书名改为《京剧音韵》,其序言云:“京剧原名(乱)弹戏……这一剧种自到了北京发扬光大才成为今日的京剧,原名《乱弹音韵》应当正名为《京剧音韵》了。”^②

① 齐如山:《国剧艺术汇考》第五章,第103页。

② 林下风:《张伯驹与京剧》,第17~18页,中国戏剧出版社2005年版。

其实京剧(或曰“乱弹”)在30年代就已经“发扬光大”了,30年后该书“正名”的主要原因应该是京剧已经不再“乱弹”。

乱弹不再称为“乱弹”是因为它本身不再乱弹,这恐怕是戏曲近300年来——甚至是戏曲自有史以来的最大转折。接下来一个无法回避的问题是:近半个世纪中戏曲的总体萎缩、步步陷于“危机”,与对“乱弹”精神的背弃有没有深层的,甚至可说是致命的关联?

(作者系中国传媒大学影视艺术学院研究员、博士生导师)

山西梆子腔的早期形态及发展

○ 韩 军

山西是梆子腔形成地之一。梆子戏自兴盛至今,早已成为山西地方的主要戏曲形式。山西也是梆子剧种最多的省份,蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、四路梆子分三块占据着全省及周边的地域。

梆子腔大致形成于明末清初,一种主要的观点认为梆子腔形成于包括山西南部的晋、陕、豫三角地带,形成后向各地流传。梆子戏在山西省境内是由南向北流传,留在山西南部的是“蒲州梆子”(现多称“蒲剧”),向北流传后形成了两个剧种,即现在流行于山西中、北部的“中路梆子”(现多称“晋剧”)和“北路梆子”。蒲州梆子、北路梆子、中路梆子是同脉,尤其中路梆子和北路梆子的关系更为亲近,可以说中路梆子唱腔是北路梆子的新腔。至今,虽然北路梆子与中路梆子仍活动在同一地域,但北路梆子远不如中路梆子发达。扎根于晋东南的称为“上党梆子”,上党梆子与蒲州梆子及其同脉的中路和北路梆子的历史关系尚无确定。

一、山西梆子腔的“板腔体”体式是学习借鉴的结果

对于梆子腔的特点,当代戏曲音乐学者都有总结,尽管总结的角度不同,但有两点是共同的,一是梆子腔演唱时都“以梆击节”,二是梆子腔唱腔都是“板腔体”。从戏曲声腔发展的历史看,梆子腔唱腔的“板腔体”体式是学习借鉴的结果。

“板腔体”又称“板式变化体”,“它以一对上下乐句为基础,在变奏中突出节拍、节奏变化的作用,以各种不同的板式(如三眼板、一眼板、流水板、散板等)的联接和变化,作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段……”^①板腔体唱腔的核心是“在变奏中突出节拍、节奏变化的作用”,节拍的变化形成不同的板式,在实际演唱中,各种不同的板式多是由打击乐器“板”来控制节拍和节奏,即“以板击节”。所以,板腔体的“板”字有两层含义,一是指节拍,如“板式”、“板眼”等,二是指乐器,如“手板”、“鼓板”等。

“以板节乐”的形式在戏曲形成之前就已经存在,唐杜佑《通典》中记:“拍板,长阔如

① 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“板式变化体”条,中国大百科全书出版社 1983 年 8 月版。

手,重十余板,以韦连之,击以代扑,扑击其节也。”虽然那时的拍板大且重,而且只能由一人操,但已经是作为击节乐器而应用了。宋代的板小了,板、鼓已合用并且由一人操。宋四水潜夫(周密)辑《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”中记载的“轩定鼓板、张成鼓板、阎兴鼓板、王和鼓板”等人就是专门执掌鼓板的艺人^①。到了明代,不仅鼓板作为击节乐器广为应用,因乐器而得名的“板眼”作为节拍方式也已被用于唱“曲”之中。明王骥德在《曲律·论板眼第十一》中说:“板即古之拍也……盖凡曲,句有长短,字有多寡,调有紧慢,一视板以为节制,故谓之‘板、眼’。”^②这种以“板、眼”规范唱腔节拍的形式不仅在明代已经定型,而且被昆曲发展到了极致。因此,从历史和唱腔结构的角度看,唱腔“以各种不同板式的联接和变化”构成唱腔和“以板击节”的方式并不是由梆子腔发端的。

梆子腔普遍被认为形成于明末清初,最早见诸于文字记载的山西的梆子是清人朱维鱼于乾隆四十二年(1777)取道山西回京,据沿途所见而著的《河汾旅话》中。《河汾旅话》在记述途径晋南洪洞、霍州一带的所见时说:“村社演戏剧曰梆子腔,词极鄙俚,事多诬捏,盛行于山陕。”根据记载看,其时“盛行于山陕”的梆子腔多在“村社”中活动,还不是当时的主要戏曲形式,并受到当时文人的鄙视。当时在山西地域流行的戏曲形式主要是昆曲(也称“苏腔”)。这个历史事实除有孔尚任于康熙四十七年(1708)应邀来临汾纂修《平阳府志》时根据所见撰写的“西昆词”两首外,蒲县柏山东岳庙清乾隆十七年(1752)《昭兹来许》碑和四十二年(1777)《用垂永久》碑中也有记载。《昭兹来许》碑记:“土人每岁于季春二十八日献乐报赛,至期必聘平郡苏腔,以昭诚敬……”《用垂永久》碑记:“东神山纠首老先生等十四位,因土戏褒神,谋献苏腔……”以上记载反映了昆曲是当时流行的重要剧种,在百姓社会生活中起着重要的作用。这种状况在山西中部直到道光年间才得到扭转。在写于道光五年(1825)刻于八年(1828)的反映汾阳演武村各个时节及婚丧嫁娶之礼俗的石碑上,给我们提供了当时的情况:“逢献戏之年,先人旧规以高腔空曲^③为定。嗣因近年均无奈,方献梆腔。”^④以上材料都表明,梆子腔是在民间逐步发展壮大,到清中叶以后才逐渐兴盛起来的。

山西的戏曲有着悠久的历史,在元代曾是全国戏曲的中心之一。当时的主要戏曲形式元杂剧是演唱曲牌的。从洪洞县广胜寺“大行散乐忠都秀在此作场”壁画上看,当时的演出已是用“板”来节腔了。元杂剧之后是昆曲,从以上蒲县柏山东岳庙《昭兹来许》碑、《用垂永久》碑和汾阳演武村的“礼俗碑”上的记载看,昆曲(苏腔)是梆子腔兴盛之前省内主要的戏曲形式。

① 见《武林旧事》,西湖出版社1981年版。

② 见《中国古典戏曲论著集成(四)》,中国戏剧出版社1959年7月版。

③ 山西方言“昆”、“空”不分。

④ 见《汾州民俗》第3期,汾阳市民俗学会主办,2002年编印出刊。

昆曲兴起于16世纪的明代嘉靖、隆庆年间,是由“南曲”发展而成,初期“只行于吴中”,经魏良辅改革后向各处蔓延,逐渐成为“四方歌者皆宗吴门”的影响很大的剧种。昆曲大致于明末清初进入山西,入晋后很快就“山西化”了。孔尚任在《西昆词》中有形象的描述:“太行西北尽边声,亦有昆山乐部名。扮作吴儿歌水调,申衙白相不分明。”^①泛了晋味的昆腔不但很快被山西人所接受,并且成为山西人可以用来敬神的重要的戏曲形式。

山西的梆子戏在发展过程中都有与昆曲同演的阶段。蒲州梆子在清乾隆时就是“诸腔杂陈”,上党梆子从一开始就与昆曲同班,直到20世纪50年代时还与昆曲同演。在过去传统的各路梆子戏班中都有用昆曲演唱的剧目,到20世纪末,各路梆子中还有演员能演唱昆曲的唱段。^②由于昆曲曾是省内主要的、可以敬神的“正统”的艺术形式,被认为是“词极鄙俚,事多诬捏”的梆子腔在成长过程中向昆曲学习以提高自身的艺术水平。学习的结果是:梆子腔吸收了昆曲“以板击节”和“以板眼节腔”的方式,形成了有自身特色的板、梆共用以节腔的“板腔体”唱腔体式。

二、山西梆子腔早期的唱腔体式是“梆腔体”

当代戏曲学者总结梆子腔的另一个重要特点是:梆子腔都“以梆击节”,“以梆击节”也是“梆子腔”称谓之根据。这一点是所有戏曲音乐学者都特别强调的。何为在《戏曲音乐研究》中说:“所有的梆子剧种,无一例外地用梆子作为击节乐器。……在演唱的时候用它来击拍。”^③余从在论述梆子声腔剧种时说:“梆子腔,因使用梆子乐器击节演唱而得名。”^④常静之在总结梆子腔剧种音乐的共性特征时说:“它们同属于梆子腔系统,并以梆子击节为其共同的艺术特征。”^⑤武俊达也说:“梆子腔系所属各剧种,都用枣木(或檀木)梆子击节。”^⑥可见“以梆击节”是梆子腔最重要、最突出的特点。在全国的戏曲中,很少有像“梆子腔”这样以一件乐器,尤其是一件打击乐器命名的声腔或剧种。以枣木制作的梆子能够成为一个声腔系统和众多剧种的名称,足见“梆子”的重要性。但实际情况是,在山西的几个梆子剧种中,近现代以来掌握节拍的主要击节乐器却是“鼓、板”,虽然在演唱时仍使用梆子,是“梆、板合用”的形式,但在掌握唱腔速度和板眼节拍方面主要是以鼓板为主,即“以板为板”的。

① 郭士星:《孔尚任咏晋诗评注》,山西人民出版社2002年4月版。

② 见《中国戏曲音乐集成·山西卷》,中国ISBN中心1997年版。

③ 何为:《戏曲音乐研究》,中国戏剧出版社1985年12月版。

④ 余从:《戏曲声腔剧种研究》,人民音乐出版社1990年6月版。

⑤ 常静之:《论梆子腔》,人民音乐出版社1991年5月版。

⑥ 武俊达:《戏曲音乐概述》,文化艺术出版社1999年1月版。

由此我们看到,现在梆子戏与昆曲的唱腔都是“以板眼节腔”和“以板为板”的方式,它们所不同的只是词格和用腔的方式不同。昆曲是用“以板眼节腔”的节拍方式演唱长短句的、多句的“曲牌”,梆子是用“以板眼节腔”的节拍方式演唱上下句的唱词;昆曲的曲牌各有曲调,梆子的上下句是一个基本曲调的“变奏”。

梆子腔现在的“以板眼节腔”的形式是向昆腔学习借鉴过来的,那么梆子腔唱腔在“板腔体”体式形成之前,一定有一种属于自己的唱腔形态。关于梆子腔唱腔早期的形态,尽管能见到的材料不多,但清人李调元的描述却为我们认识梆子腔早期形态提供了可参考的材料。李调元在他成书于乾隆四十年(1775)左右的《剧话》中写到:“俗传钱氏缀白裘外集有秦腔,始于陕西,以梆为板,月琴应之,亦有紧慢,俗称梆子腔……又有吹腔,与秦腔相等,亦无节奏。”^①李调元的记载中对唱腔形态起码提供了三条重要信息:一是“以梆为板”,二是“亦有紧慢”,三是“亦无节奏”。“以梆为板”的“板”不仅仅告诉人们梆子腔的唱腔是有节拍的,又说明了击打节拍的乐器是梆子。“亦有紧慢”说的是速度,说明梆子击拍的速度是有快有慢的,也可以认为唱腔的速度是有快有慢的。“亦无节奏”说的是唱腔,指的是唱腔没有节奏,是我们现在所说的“散唱”。这里好像出现了一点矛盾,既然梆子腔是“以梆为板”,是有节拍的,怎么又“亦无节奏”了呢?如果我们把伴奏的节拍和唱腔的散唱分开来看,再结合在一起想,就会清楚地发现,正是这两句看似矛盾的话告诉了我们梆子腔早期唱腔的特点的真实情况,即“在有快有慢的节拍中散唱”。如果把以上三点结合起来,就可以认定梆子腔唱腔早期的形态是:在用梆子击拍的有快有慢的节拍中的有快有慢的散唱。

李调元的记述是客观而符合当时梆子腔实际的。首先看“以梆为板”的“梆子”。梆子大多以枣木制成,山西盛产多种品种的枣,枣木在山西随手可得,以枣木制作梆子是自然和容易的事。重要的是,枣木质地坚硬,声音清脆、响亮,以枣木作为击节乐器声音传得远,不仅在当时的露天野台演出时演员容易听到,就连台下观众也听得真切,尤其是剧中事到紧处、情到激处时,梆子必凸显其功能,震人心耳、催人亢奋,给人们留下深刻的印象,使人们对梆子有着特殊的、强烈的感受,起到了其他乐器所起不到的作用。其次看“亦有紧慢”的速度。只有快慢速度变化的节拍比有着不同类型的板眼唱腔的节拍容易掌握,击梆不需要高难度的技巧,只要根据戏剧情绪掌握好节拍和速度即可,并没有诸多框格拘泥,灵活自由。第三看“亦无节奏”的唱腔。“散唱”是没有节拍规定的演唱,是根据人物情绪和现场气氛由演员即兴发挥的演唱,也是自由的,这也较有着严格规范的多种板眼形式的唱腔容易掌握。再者,有节拍的散唱能够至少产生出四种形式的唱腔,即“慢打慢唱”、“慢打紧唱”、“紧打慢唱”和“紧打紧唱”,显然唱腔也是非常丰富的,能够满足戏曲表现的需要。由此可以说,李调元对梆子腔特点的描述是符合当时

① 见《中国古典戏曲论著集成(八)》,中国戏剧出版社1959年7月版。

处于初期阶段的梆子腔的实际的。

如果根据李调元所记录的梆子腔唱腔特点认定梆子腔唱腔的早期形态,就可以发现这些特点在上党梆子唱腔中至今还存在着。

上党梆子因流行于山西东南部的“古上党”一带而得名。“上党梆子”的称谓来得很晚。早年间本地人称其为“土戏”,后又被称为“大戏”、雅称为“上党宫调”,直到1954年山西省首届戏曲观摩大会演出才定名为“上党梆子”^①。上党梆子曾是五种声腔同班,这五种声腔是昆腔、梆子、罗戏、卷戏和二黄。据晋东南一带发现的舞台题壁中的记载,上党梆子的戏班在明末清初已有活动,当时演出的剧目以昆曲为主。到了乾隆年间,除昆曲外已有梆子、二黄、卷戏的剧目演出。20世纪30年代起罗戏、卷戏衰微,昆曲、梆子、二黄成为演出的主要声腔,在20世纪50年代剧团还保持着每天三开戏中有昆曲和二黄的演出。后昆曲逐渐不演了,二黄分出去于1979年成立了专业的“晋城县二黄剧团”,自此,梆子腔独立,“上党梆子”的称谓也就名副其实了。

上党梆子唱腔的基本板式主要有〔慢板〕、〔二性〕、〔四六〕(又称〔流水〕)、〔介板〕、〔滚白〕等,另有“大板”唱腔。其中,〔慢板〕是传统开戏前坐唱的、被称作“霸王鞭”的唱腔中的几句,一般不用在正戏的唱段中。20世纪60年代初,传统“霸王鞭”中的〔慢板〕才被应用到梆子戏的唱段中,但用得并不太多。其他如〔二性〕、〔四六〕(〔流水〕)、〔介板〕、〔滚白〕等板式是梆子戏中普遍应用的板式,唯“大板”是上党梆子中所独有的非常有特色的重要板式,也是所有现在梆子戏中唯一不以板击拍,只以梆子击拍的唱腔。

“大板”并不是一个板式,而是一种类型,一种“以梆击节、在有规则的均分律动的节拍中唱腔散唱”的类型,即“整打散唱”的类型。这种节拍、节奏类型根据梆子敲击的速度的不同被分为几种板式,艺人们称它们为〔慢大板〕、〔中大板〕、〔快大板〕,如果有更快的,就叫做〔紧大板〕。

〔慢大板〕梆子击拍的速度大致在每分钟60下左右,唱腔的速度通常也是较慢的,梆子击拍和演员演唱的关系一般可视为“慢打慢唱”。由于〔慢大板〕击梆和演唱的速度都很慢,所以当代人在记谱(简谱)时,有时把它记成四分之二拍。但这种记谱只能是特定的某人某个唱段的某一次的记谱,如果同一段唱腔让另外的演员演唱,或是同一演员再唱一遍,其节拍就会不一样了,因此,现在〔慢大板〕的记谱大多改为散记了。〔中大板〕每分钟击梆在100~120下左右,再快一点就是〔快大板〕;演唱速度〔中大板〕可以“慢打慢唱”或“慢打紧唱”,〔快大板〕可以是“紧打慢唱”或“紧打紧唱”。〔紧大板〕的击梆速度在每分钟200下左右,是极快的,以至于伴奏的拉弦乐器跟不上如此快的速度,所以只能在句间以抖弓应之。〔紧大板〕的演唱速度有“紧打紧唱”和“紧打慢唱”。

“大板”类的唱腔是上党梆子的传统唱腔,虽然它只以梆子击节,唱腔只有散唱,但

① 见《中国戏曲音乐集成·山西卷》,中国ISBN中心1997年版。

仅凭着不同的速度就能生出多种不同的板式,表现多种情绪。仅用“大板”完全能够完成一部戏的所有唱腔需要,现在仍可以知道用“大板”的节拍方式演出全出戏的剧目有《雁门关》、《曹家岭》等。^① 到目前为止,这种“整打散唱”的“大板”唱腔仍然是上党梆子中最常用、最富特色、最有代表性的主要唱腔形式。

根据“大板”唱腔伴奏“以梆击节”、速度“亦有紧慢”以及唱腔“亦无节奏”的特点,可以认为——上党梆子中的“大板”类唱腔的结构形态就是梆子腔早期的唱腔结构形态。

上党梆子在历史的进程中,长期与昆曲同班、同台,但却各有各的剧目。它们以各自的唱腔体式演唱并保持着自己的特色,梆子是梆子,昆曲是昆曲,泾渭分明。上党梆子虽然也在吸收、借鉴,但它吸收和借鉴的是已经板腔化了的其他梆子戏的板式,而没有把昆曲中已经相当完善了的板式结构直接搬到自己的唱腔中来。因此,梆子腔传统的“整打散唱”的唱腔形态被保留了下来,直到现在。

“大板”唱腔如果可以被认为是一种唱腔体式的话,应该称其为“梆腔体”。“梆腔体”就是“在梆子的敲击下、在某一种均分律动节拍中的散唱”。

除了梆子腔的体式结构外,在《河汾旅话》中,还提到了梆子唱腔的旋律特点:“宛转其声高下往返如鸡鸣耳”,并说明了“鸡唱”与“鸡鸣歌”的不同。“鸡鸣歌”是汉代宫廷卫士唱的歌曲,《乐府广题》曰:“有鸡鸣卫士,主鸡唱。”应劭曰:“楚歌者,鸡鸣歌也。”《乐府杂录》中除录有“鸡鸣歌”外还录有“鸡鸣曲”。^② 而《河汾旅话》中的“鸡唱”指的是演唱特点和实际的音响效果。上党梆子的唱腔大跳很多,大多在六七度以上,几乎每句都有,而且大跳后的唱腔必用假声发音,因此,上党梆子的唱腔每句都是真假声结合的演唱,加上大跳的幅度较大,造成了“宛转其声高下往返”的“鸡鸣”的效果。这种效果实际上造成的却是一种慷慨激昂的气氛,这种效果和气氛也只有在现场聆听时才能真正感受得到。这种真假声结合演唱的效果和所造成的感受在蒲州梆子现在的唱腔中也有很明显的体现。

三、山西梆子腔的发展

山西梆子从兴盛至今,发生了很大的变化,也有了很大的发展。虽然梆子腔的唱腔的体式已经由早期的“梆腔体”演变成为现在的“板腔体”,但在它的板腔体的唱腔中,除上党梆子中还保留着“大板”类梆子腔早期的唱腔形态外,在其他梆子剧种中也还留存有一些梆腔体的痕迹。

在梆子腔的板腔体唱腔中有“有板”和“无板”(即“散板”)两种类型。有板的唱腔有

^① 剧目由晋城市文化艺术学校郑玉平先生提供。

^② 见宋·郭茂倩:《乐府诗集》卷八十三,中华书局1979年版。

“三眼板”(也称“一板三眼”)、“一眼板”(也称“一板一眼”)和“无眼板”(也称“有板无眼”)三种。其中“三眼板”和“一眼板”在所有的山西梆子剧种中都只有一种板式,唯“无眼板”的唱腔除在上党梆子中只有〔流水〕(又称〔四六〕)外,其他三路梆子都有两种或三种板式:蒲州梆子中有〔紧二性〕、〔撩板〕和〔流水〕,中路梆子中有〔二性〕和〔流水〕,北路梆子中有〔二性〕、〔三性〕和〔流水〕。各路梆子剧种无眼板类的板式较其他板类板式多,反映了梆子腔对无眼板的钟爱,也反映出梆子腔的唱腔特色,是传统的“梆腔体”音乐思维的继承和发展的结果。

不同的无眼板类板式是各路梆子自身发展形成的,有各自的形式和用法。尽管四路梆子中“无眼板类”的板式较多,形式和用法也各不相同,但是,〔流水〕却是它们全部都有并且形态和用法都相同的板式。

〔流水〕的称谓不知其所始,也不知其所指。单就字面看,“流水”有一种挡不住的一直向前的感觉。如果确切地解释,“流水”有两种含义:一是“流动的水,比喻接连不断”;二是指“商业销货额”^①。由于“接连不断”具有自然、流畅的意义,就有了“流水账”、“流水线”、“流水作业”、“流水席”等名词。如果用在戏曲中,“流水”大致可以理解为“没有制约的自然、流畅的节拍形式或演唱”或理解为“常用的形式”等等。

〔流水〕是山西梆子戏唱腔中应用最多的基本板式,是既可整唱又可散唱、以散唱为主的“整打散唱”的板式。整唱是在梆板的敲击下根据节拍演唱,而散唱是在梆板的敲击下不依节拍的散唱,一般称其为“紧打慢唱”。虽然〔流水〕现在既可整唱又可散唱,但在早期,〔流水〕很可能只是“有板散唱”的,在北路梆子的传统称谓中,〔流水〕的整唱被称为〔三性〕,而散唱部分才被称为〔流水〕。

〔流水〕又是变化最多的板式,它根据所使用的打击乐器的不同、演唱速度的不同、起唱方式结束方式的不同和应用场合的不同以及演唱情绪等多方面的不同,有着多种变化形式:在蒲州梆子中有“大流水”、“小流水”、“扯流水”、“站字句”、“顶本”等;中路梆子中除也有“大流水”、“小流水”外,还有“紧流水”、“慢流水”、“么二三流水”等;北路梆子中除〔三性〕原本就有“二流水”的称谓外,还有“顶嘴三性·流水”、“流水么二三”、“流水浪锤子”、“流水还魂”、“流水撩子”、“流水砸头”等。

传统梆子戏的内容多表现忠、孝、节、义的故事,人物行当以须生为主,唱腔历来被人们称为“慷慨激昂”。清代焦循在评说包括梆子腔在内的“花部”时曾有“其音慷慨,血气为之动荡”的描述。梆子腔的这种风格在“整打散唱”时表现得淋漓尽致。当梆子戏的戏剧矛盾达到顶点、情绪慷慨激昂或唱腔达到高潮时,一般都要用〔流水〕来表现。而每到此时,也唯有用〔流水〕才能过瘾,而且只有在〔流水〕的演唱时,梆子才能发挥出最大的作用,起到“板”所起不到的作用和效果:梆子急敲、演员紧唱,再加上音程“鸡鸣”似

① 见《现代汉语词典》,商务印书馆1996年修订第3版。

的大跳,形成一种激昂的气势,充分表现出梆子腔的风格特点。

根据〔流水〕的形态、作用及功能,可以认为,〔流水〕的“整板散唱”的形式,正是“梆腔体”的遗存。

在板腔体唱腔中还留有梆腔体的遗存是必然的,也是符合事物发展规律的。在梆子腔发展的过程中我们也看到,尽管梆子腔的“板腔体”体式是向昆曲学习的结果,在“以板眼节腔”的方式上昆、梆也是相同的,但是梆子腔在学习借鉴的过程中并没有完全照搬昆曲的板眼格式,而是根据自身的需要仅是借鉴了昆曲的“以板眼节腔”和“以板击节”的方式为己所用,梆子腔在学习借鉴的过程中仍然走着自己的发展道路。最突出的表现是在板眼的统一性、规范性和板眼的格式方面。

昆曲的唱腔非常重视板眼,明代魏良辅在仅有一千多字的《曲律》中就多次说到板眼问题,并强调:“拍,乃曲之余,全在板眼分明。”^①尽管北曲的板眼较南曲灵活,但总体上昆曲唱腔的板式结构和格式是较严格、很规范的。昆曲的板式种类也完备,除了三眼板、一眼板、无眼板和散板等板类齐全外,还有〔赠板〕。虽然梆子向昆曲学习了板眼结构的方式,但也仅仅是学习了昆曲的结构方式而已,梆子腔的“板腔体”还只是属于自己的板腔体。在梆子腔的发展过程中,其板眼结构并没有完全照搬昆曲的板眼格式,而是根据自己的需要逐步完善的。虽然梆子腔经过了长时间的发展,但其“板腔体”的板式到现在也还没有完全统一,对于名称相同的一种板式,各剧种的结构并不相同,〔二性〕是最明显的例子。

〔二性〕板在山西四路梆子中都有,而且都是多用的基本板式之一,但几路梆子中“二性”的板眼类型却不一样,尤其是蒲州梆子、中路梆子、北路梆子三个同脉的梆子中,〔二性〕的板眼结构也不同。在蒲州梆子和上党梆子中〔二性〕是一眼板结构,在中路梆子和北路梆子中是无眼板结构。中路梆子中〔二性〕在20世纪40年代初就是“有板无眼”^②,在50年代整理时被认为是“机动灵活、变化最多”,可“记成四分之一或四分之二拍子”的板式。^③

不仅在不同剧种之间结构不同,就是在同一个剧种内,板式的结构也并不规范。在被认为是山西形成最早的蒲州梆子中,〔二性〕唱腔是一眼板类的板式,是最常用的板式之一;但到现在为止,〔二性〕仍不能完全按照一板一眼的规范节腔,几乎所有大段的〔二性〕唱腔的唱句中,总是要经常出现“单板”现象,否则唱腔就“过不去”。

另外,中路梆子的〔夹板〕属一眼板类板式,但在20世纪40年代也被认为是“紧三眼”的三眼板类的唱腔。

① 见《中国古典戏曲论著集成(五)》,中国戏剧出版社1959年7月版。

② 常苏民:《山西梆子音乐》,新文艺出版社1952年版。

③ 张沛、郭少仙:《晋剧音乐》,山西人民出版社1980年版。

前面说过,无眼板类的板式在各路梆子中有几种板式,这些板式都是根据各自的需要从自身的基本板式中派生出来或是创造出来的。在这些同类的板式间,各剧种间也并没有统一的模式或规范。

梆子腔的板眼结构不规范,剧种间板式称谓不统一,正是说明,虽然梆子腔借鉴了昆曲的节拍方式,但它并没有死搬硬套业以成形的模式,而是根据自身的需要,在不失自己的风格和特点的基础上,学习借鉴成功的经验来充分表现自身的特色。也正是因为如此,梆子腔才建立起了一套具有自身特色的“板腔体”唱腔体式。

山西的梆子在境内是由南向北发展的,除上党梆子外,其他三路梆子成为剧种的顺序依现在的观点是蒲州梆子、北路梆子、中路梆子。从这几路梆子的唱腔中,依然能够看到梆子腔发展的轨迹,即越来越全面、越来越程式化。越来越全面表现在板式的种类上。在梆子唱腔中,除无眼板的板式比较多外,三眼板类的“慢板”在早期是不多用甚至是根本不用的。到了20世纪初〔慢板〕才被逐渐用于唱腔中,而上党梆子则是在20世纪60年代才开始在唱腔中用上〔慢板〕的。也就是说,直到20世纪下半叶〔慢板〕才普遍成为梆子戏的基本板式。虽然〔慢板〕直到现在还不能自行起、落,还只是用在被称为“核心唱段”或大段唱腔的前面,在蒲州梆子中顶多唱两三句就要转走,但自从有了〔慢板〕以后,梆子腔“板腔体”基本板式的种类才算齐全。

越来越程式化主要表现在板式的格式与唱腔的结构方面。在发展过程中,梆子腔唱腔各种板式的基本格式、词腔关系、字位、起落板形式及板式间的接转都形成了固定的模式,已经程式化。其唱腔结构也形成了较固定的模式。梆子戏唱腔在“梆腔体”阶段是由梆子击拍的速度和演唱的速度决定其结构的,发展过程中,板式多了,节拍形式多了,表现情绪、情感的手段也多了,由此形成了较固定的唱腔程式。从速度和节拍方面看,形成了“散、慢、中、快、散”的模式;从板式应用的规模看,形成了“两头小、中间大”的唱段结构。另外,还有的剧种把常用的板式组合形成了一个具有程式化的套路,如中路梆子的〔慢板〕、〔夹板〕、〔二性〕三种板式在唱腔中经常连用,形成了一种模式,由此,凡这三种板式连用时被统称为“平板”。

梆子腔是山西主要的和重要的声腔和剧种,自兴盛至今近300年来始终受到广大山西及周边地域人民群众的喜爱。在发展过程中它所形成的“板腔体”的唱腔结构方式为我国戏曲的发展作出了巨大的贡献。在通讯全球化、媒体通天下,各种艺术形式“百花齐放”的今天,梆子戏也遇到了一些困难。面对目前的现状,梆子戏只有不断学习、借鉴,不断改进自身以适应社会的优良传统,才能在新形势下有更新、更快、更大的发展。

(作者系山西省音乐舞蹈研究所研究员、副所长)

堂 会

○ 戴 申

清代艺兰生《侧帽余谭》载云：

京师于岁首例行团拜，以联年谊，以敦乡情，诚善举也。每岁由值年书红订客，饮食宴会，作竟日欢。是日盛聚，梨园若辈应召，谓之堂会。^①

“堂会”之说，起于何时，可另作别论。但此类宴饮作乐的活动形式古已有之。如《诗经》中的《宾之初筵》：

宾之初筵，左右秩秩。笾豆有楚，殽核维旅。酒既和旨，饮酒孔偕。钟鼓既设，举酬逸逸。……龠舞笙鼓，乐既和奏。烈祖，以洽百礼。……

春秋战国以至秦汉，宾朋宴饮，歌舞为伴，一直是社会交往的重要方式。封建帝王有时特许民间举行大会饮，亦必伴以歌舞。《史记·秦始皇纪》载：“（二十五年）五月，天下大酺。”《正义》释道：“天下欢乐大饮酒也。”《汉书·文帝纪》记载文帝曾下诏：“朕初即位，其赦天下，赐民爵一级，女子百户牛酒，酺五日。”酺者，大会饮，或作大酺，其中必有歌舞散乐。此类习俗对后世的宴乐之风有深远影响。汉代散乐百戏演出的场地，或为殿庙露台，或为广场，或为贵族及富家的厅堂庭院，显然广场的散乐百戏演出与私宅厅堂的歌舞表演是并行不悖的。在汉墓画像砖中，亦能看到家庭饮宴奏乐的场面。中国古代文化强调礼、乐一统，有礼必有乐。在这一文化背景下，宴饮作乐之风时见盛行，给表演艺术提供了巨大的展示和发展的空间。

魏晋隋唐以下，宫廷和贵族宴享常伴以钟鼓、歌舞及散乐百戏。唐代宫中的《宴乐》（讌乐、燕乐），即为宫廷“九部乐”、“十部乐”之首。又《旧唐书·穆宗纪》记述文人的雅集宴乐：

① 清·艺兰生：《侧帽余谭》，载张江裁编纂《清代燕都梨园史料》，第606页，中国戏剧出版社1988年版。

前代名士，良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝以后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。

上述种种，一定意义上可视为后世戏曲堂会的渊源。

杂剧兴起后，也成为宴乐中的常见节目。如《金史·礼志》记载金代宫廷宴乐的场面：

初盏毕，乐声尽，坐。至五盏后食，六盏七盏杂剧。……至九盏下，酒毕教坊退。

民间宴乐中，杂剧演出也很多。河南荥阳禹县、偃师温县一带的北宋墓葬中曾出土一批宋杂剧雕砖和刻石，荥阳东槐村北宋墓石棺左侧之线刻，即描绘了墓葬主人生前在厅堂中观看杂剧的场景。棺盖正中镌有“大宋绍圣三年(1096)十一月初八日朱三翁之灵，男朱允建”等字样，可知棺主既无官位，亦非士大夫，不过是寻常百姓或农村财主。

又如宋代洪迈《夷坚三志》壬卷第九“诸葛贲志语”所记：

叔祖母戴氏生辰，相招庆会，门首内用优伶杂剧。

再如宋代吴自牧《梦粱录》卷二十“妓乐”所记：

府第富户，多于邪街等处，择其能讴妓女，顾倩祇应。或官府公筵及三学斋会、缙绅同年会、乡会，皆官差诸库角妓祇值。

这种雇招伶人至家下作小型演出的做法，显然有一定的普遍性。宋元时代，官员召用乐人的主要方式有二：一曰“唤官身”，即传唤乐人至官衙承差，一般不付酬，实为官员乃至其家属的一种特权；二曰“和雇”，即宫廷官府出资，雇佣乐人至宫廷府衙演出。

在杂剧盛行的元代，民间的聚宴活动中也常有说唱和戏曲表演。如《元典章》卷五十七刑部十九“杂禁”所记：

至元十一年(1274)十一月二十六日，中书兵刑部承奉中书省札付，据大司农呈河北河南道巡行劝农官申：顺天路束鹿县头店，见人家内聚约百人，自搬词传，动乐饮酒。

明代开国之君朱元璋喜欢南戏，极力提倡《琵琶记》，其后的帝王对戏曲也常常乐而不疲。宫廷演出体制亦有强化，内外各有隶属，外朝承应由隶属礼部的教坊司掌管，内廷供奉由钟鼓司负责，由朝官直接参与管理。

明代中叶以后,戏文传奇演出盛行,但勾栏瓦舍衰微,戏庄戏园尚未兴建,而官邸衙下、私宅厅堂、天井庭院、茶肆酒楼乃至饭庄会馆等场所的演出似雨后春笋,随处可见。顾起元《客座赘语》卷九载云:

南都万历以前,公侯与缙绅及富家,凡宴会,小集多用散乐,或三四人,或多人,唱大套北曲,乐器用箏、琵琶、三弦子、拍板。若大席,则用教坊打院本,乃北曲大四套者。……大会则用南戏。

小说《金瓶梅词话》第六十四回有这样的情节:(西门庆)“叫了一起海盐子弟搬演戏文……安席上座,下边戏子打动锣鼓,搬演的是韦皋玉箫女两世姻缘《玉环记》。”此类演剧,实际上已属“堂会”性质,只是未用“堂会”之名。

明代士大夫蓄养家乐的做法也可注意。康海(1475~1540)罢官后,“以山水声伎自娱,间作乐府小令,使二青衣被之管弦,歌以侑觞”。^①康自养歌伎只为娱己,不为娱人,与后来的家乐略有差异。家乐以万历后为盛,南、北相较,又尤以南方为盛。陈龙正《几亭全集》卷二十二“政书”载云:

每见士大夫居家无乐事,搜买儿童,教习讴歌,称为家乐。

陈士业《江城名迹记》卷二载云:

匡吾王府,建安镇国将军朱多煤妾之居。家有女优,可十四五人。歌板舞衫,缠绵婉转。生曰顺妹,旦曰金凤,皆善海盐腔。……万历戊子,予初试棘围,场事竣,招十三郡名流,大合乐于其第,演《绣襦记》。至斗转河斜,满座二十余人皆沾醉……

与家乐相应的私家厅堂红氍毹演出式样,演出规模不大,演出质量精益求精,与勾栏、庙会等大庭广众的演出迥然相异。戏曲表演擅长“虚拟”,场上时空变换十分灵活,故对演出场地没有严格的要求,无须专门设置布景,弹丸之地即可敷演,这也为府邸厅堂内的演出提供了极大方便。

清代戏曲又有长足发展,堂会演出的意义也不可低估,在戏曲史上占有重要地位。

脱稿于乾隆四十二年(1777)的李绿园小说《歧路灯》(前八十四回约作于乾隆十三年),其中多处写到富豪之家召戏班至府中唱戏,名为“堂戏”,性质即堂会。

① 明·钱谦益:《列朝诗集小传·丙集·康修撰海》。

嘉庆时,包世臣《都剧赋并序》首先提出“堂会”之名,并说到戏园中举办堂会演出的情形:

嘉庆十四年(1809)春,予以随计,始至都下。夙闻俳优最盛,好事招携,遍阅各部。其开座卖剧者名茶园,午后开场,至酉而散。若庆贺雅集,召宾客,则名堂会,辰开酉散。其地度中建台,台前平地名池,对台为厅,三面皆环以楼。堂会以尊客坐池前近台。……面楼近台之右者,名上场门。近左名下场门,呼为官座。……堂会则右楼为女座,前垂竹帘。^①

“堂会”之名的问世,意义深远。杨懋建《梦华琐簿》云:

堂会,谓戏庄公宴及第宅家宴、会馆团拜也。堂会点戏、放赏,仍用短足炕几舁钱陈筵前。^②

杨懋建为道光十一年(1831)恩科举人,《梦华琐簿》作于道光二十二年(1842),所言至少是乾隆末期以来的事。自此以后,论及“堂会”者颇多。吴焘《梨园旧话》、许九埜《梨园轶闻》、陈彦衡《旧剧丛谈》、鸣晦庐主人《闻歌述忆》,连同小说《儒林外史》、《岐路灯》、《红楼梦》等,对堂会演戏的场所、时日、开场终场时间、有关习规、所演戏目及艺人表演等诸多情形,都有记述,这里不赘引。

“堂会”之堂,殿也,古代称正房为殿或堂(唐以后始专称帝王居所为殿)。明清时期,江浙一带有一种乐班称为“堂名”,常为私家婚丧嫁娶等事赴召奏乐,其观演形式亦为堂会性质。“堂会”字面本意,应为在贵族之家的正房作鼓乐小唱,为家主喜庆事助兴,亦即成为一种听歌观剧与品茗、宴饮等融为一体的消费方式。

堂会演剧,同治、光绪年间极盛,并延续到20世纪30~40年代。同治十一年(1872)李静山《增补都门杂咏·彩戏》有载:

堂会虽然有彩钱,朝朝俗戏不新鲜。
而今都爱观灯晚,四喜新排戏目莲。

光绪四年(1878)赋绝词人(艺兰生)《宣南杂俎·梨园竹枝词·堂会》云:

① 清·包世臣:《包世臣全集·都剧赋并序》,第26~27页,黄山出版社1997年版。

② 清·杨懋建:《梦华琐簿》,载《清代燕都梨园史料》,第828页,中国戏剧出版社1988年版。

早是歌场擅盛名,差传堂会奏新声。

笑他几辈寻芳客,今日梨园见不成。

清代有“赐寿”之制,即王族贵胄、封疆大臣、高官显宦等寿诞之期,帝王常赐寿字及联物,以示贺祝。每值赐寿之日,必有“演剧称觞”之举,亦属堂会性质。但官贵之家的堂会,有时并不“清雅”。这里录当时一位参与者的自述:“从前堂会观戏,坐位极宽绰。肆筵设席,席只六人,坐而观之,心闲体适。近岁以来,余偶赴堂会寿筵,则不盛其苦。犹忆钱幹臣先生太夫人寿辰在六月间,拜寿后,主人坚留观戏,而坐客拥挤不堪,几无立足之地,汗流浹背,苦不堪言,拟即乘间潜归,而仆人又无从寻觅。未几,开筵于东院,争坐者噪杂喧哗,颇似粥场放粥形状。”^①

堂会演剧通常极力雇佣名班名角,务使其各显绝技,故常常是名家荟萃,演出水准明显高于日常戏园演出,甚至常有难得一见的艺人和剧目。因此堂会演剧总是具有极大号召力的,极受观者瞩目,不少痴迷于戏者常常不惜一切代价,千方百计定要临场一观,一睹为快。在京贵胄诸王、各部僚臣、豪商富贾举办堂会,或私家宴享,或酬酢宾朋,虽属个人行为,但也给其他戏曲喜爱者创造了观赏好戏的平台。

北京为京剧发祥地,又是清代政治中心,除宫廷帝王后妃外,贵胄诸王遍布京城,清代演剧氛围亦十分强烈。内廷演戏阵容齐整,砌末华丽,演出水平一流,无可比拟,达到了历代宫廷演戏的巅峰。王府之中几乎皆有戏台、戏楼,演出虽逊色于宫中,但仍高于市间一般演出。堂会演剧,正是京城戏曲的一道亮丽风景,同时也为“京朝派”京剧打造其出类拔萃提供了条件。

天津为清代中后期新兴的重要商埠,商贸繁荣,由官、商发迹起家者众多,大盐商即有数十家之多。庚子以后,租界林立。20世纪20年代末,人口骤增近百万,外侨滞居津门者几近四五千,外国资本的渗透亦促使其骤然发展。入民国后,逊清王公大臣、遗老遗少及其他政界失势下野者多退隐天津,以之为避风港。麇集其地的显宦豪商、闻人名士多以声色自娱,每遇婚寿喜庆或交际酬酢,多招班演戏。注重排场者自北京邀名角莅津献演,以娱宾待客,并张扬声势,已成为天津举办堂会的常例。又因地近北京,故演剧风气直接受到北京的直接影响,亦可谓得天独厚。天津由此形成拥有千千万万爱好者的戏曲观众群体,成为京剧的一方沃土。梨园界夙有“北京学艺,天津走红,上海赚钱”之说,由此可知天津戏曲的深厚底蕴。

上海京剧起步较晚。但道、咸之后,戏园亦成为市人的重要娱乐场所,其重要经营项目之一也是堂会。官府、商团乃至外商洋行举行公宴,大张戏乐,多假三雅园、丹桂、天仙等一流戏园。通常是正厅摆宴,名角陪酒,舞台演剧助兴。同治十一年(1872)六月

① 清·吴焘:《梨园旧话》,载《清代燕都梨园史料》,第354页,中国戏剧出版社1988年版。

《申报》载晟溪养浩生《戏园竹枝词》记写一次官府堂会：“戏园诸客小调停，酒席包来满正厅。座上何多征故士，纷纷五品戴花翎。”上流人士亦喜择园林胜地宴宾演剧，在豫园、西园、徐园、张园等沪上名园常有工商界人士和社会名流举办堂会。也有以堂会形式募捐助赈的。如光绪二十七年（1901）正月，陈蕤伯于味蕤园演剧，招申城官、商百人来看，每人出银饼二枚或一枚以救赈，此消息在《申报》发表后轰动一时。清末民初，随着京剧影响的扩大，普通殷实人家办堂会一改往昔邀清音班（堂名班）坐唱昆腔的习惯，纷纷延聘京班“髦儿戏”看女童表演。该类堂会多演京剧折子戏，每堂戏价 10~13 元不等，至 20 世纪 20 年代后期为 16~24 元不等。民国以后，上海堂会演剧之风盛行不衰，举办堂会成为十里洋场权豪和新贵们追求享乐和炫耀财势的重要形式，官商巨子、海上闻人、封建遗老、下野官僚的寓所中，堂会演剧此起彼落，排场盛大。此类人大多喜好京剧，其中还不乏戏迷票友。

北京、天津、上海等大都市的堂会，已成为京剧演出不可分割的重要组成部分，也充分显示了京剧的整体艺术气势，其旺盛势头把京剧演出推到了一个新的水平。

堂会演出多假会馆、饭庄、私宅、公馆、府衙、官邸、戏园等地举办。无论何时何地举办，除主办者外，还有必不可少的一位承应包揽一切事宜之人，称为“戏提调”。清光绪二年《都门纪略》中附有一首“戏提调歌”。其“序”云：

……如团拜作寿，先期必于同人中，择一熟习世务者，凡定班搭席，及是日点戏添菜，一切杂务专司之，美其名曰“戏提调”。韩幼芸别驾言，某友常充是选，编有“戏提调歌”，录以见示。

其歌曰：

众宾皆散我不散，来手（班中管事之名）未到我已到。巍然独踞下场门，赫赫新衔戏提调。定席要便宜，点戏夸精妙。怒目有官人，软语磨车轿。遍索年前旧戏单，烂熟胸中新堂号。大蜡亲试三枝头，靴页偶装几千吊。小香（徐小香）到，提调笑；喜禄（胡喜禄）病，提调跳。锁得长庚跟兔暂向柜房存，待到半夜三更自己转湾仍放掉。吁嗟乎！三更曲罢尤可怜，昏花二眼饥肠穿。左有牙笏右掌柜，小马纷来满堂前。灯火全不见，阴森疑到阎罗殿。此时提调锦囊空，只余三字“明天算”！

可见“戏提调”的工作既重要，又艰辛繁琐。“戏提调”最初只是专司邀角、点戏、派戏及后台管理事项，后来其事务却有增无减，连安排饮宴、添菜、车轿酬金饭资等杂乱事项亦为其职分。故担任“戏提调”者，必须精通业务，熟悉戏目，了解戏班及艺人，经验丰

富,老成练达,善于处理人际事务。整个堂会演出的成败,很大程度上系于“戏提调”一人之身。在北京,如王琴侬、田际云、赵砚奎、钱金福、余叔岩,以及科班“富连成”班主叶春善、“斌庆社”班主俞振庭等,都曾担任堂会的“戏提调”。

在清代,堂会演出时,“戏提调”掌班人须头戴缨帽,手捧牙笏(牙笏为戏班后台最高信物和权力象征),与主人客宾等前后周旋。逢人必施礼请安,遇有指派必俯首从命,被叱咄时亦必色恭以待。如贵宾莅临,必安排“跳加官”以迎接。每有赏赐,“戏提调”必面谢领赏。如有特赏戏班或某伶人,必率伶请安谢赐,并高唱“赏银多少多少两”。演戏前“戏提调”掌班人必呈“戏折”请主人详阅、“点戏”。如有“犯忌”,必须立即更易。临时增加或更易剧目,必书于牙笏,以通知艺人扮戏。至清末民初,“戏提调”掌班人始取消戴红缨帽、捧牙笏于席前伺候之习。

关于堂会的剧目安排,大致规律如下:

喜庆佳典,剧日常为《占花魁》、《御碑亭·金榜乐》、《得意缘》、《游龙戏凤》、《马上缘》、《龙凤呈祥》、《钟馗嫁妹》等。

寿诞贺典,剧日常为《百寿图》、《蟠桃会》、《大四福》、《状元印》、《天女散花》、《七子八婿满床笏》(即《打金枝》)、《麻姑献寿》、《麒麟送子》、《状元谱》等。

为军政要员演出,剧日常为《天官赐福》、《一战成功》(即《定军山》)、《选元戎》、《加官晋禄》、《六国封相》、《连升三级》等。

为豪商富贾演出,剧日常为《黄金满台》、《大财神》、《报台》、《摇钱树》、《大拾黄金》、《八仙过海》等。

堂会演剧无论个人主办还是团体主办,一般均为非商业性演出。正是这种非商业、非赢利的性质,为堂会在演出剧目及演员安排方面开拓出广阔的空间。堂会演出中常有长期辍演的剧目或从未演出的剧目,甚至有一些久不露演的名艺人或名票友,故对于嗜戏者们常形成极大的号召力。这些都使得堂会演出常具有极高艺术水准,由此体现出堂会在当时剧坛上的存在价值。另外,堂会也有“义务戏”形式,即以赈灾救济等名义,荟萃名角,艺人不取报酬。这类堂会演出具有社会公益性质,也能加强堂会演剧的社会亲合力。

堂会除观赏戏剧之外,亦具有多元的功能,表现出丰富的人文内涵。举办堂会,常包含联旧情、系亲情、敦乡情、促宾情等目的。演出多以奠祭、酬神、人情往还等作为基点,将戏剧观演、品茗饮宴与人际联谊合为一体,力求营造和谐的情感氛围,加强与会者之间的沟通和交流。因此在一定意义上讲,堂会也是一种高档的社交活动。显然,堂会的着眼点并不单纯是在戏曲观演或吃喝,而常常具有更深广的人文情愫。

下面再举两个著名的堂会之例。

民国二十六年(1937)农历正月初七北京银行家张伯驹40岁生日,于北京隆福寺福全馆举办诞辰堂会,戏码为:郭春山、方宝全《回营打围》,程霭如、陈秀雪《洪羊洞》,程继先、钱

宝森、贯盛习《临江会》，魏莲芳、朱斌仙《女起解》，王凤卿、鲍吉祥《鱼肠剑》，筱翠花、王福山《喜荣归》，杨小楼、钱宝森、迟月亭、王玉吉、韩富元《英雄会》，大轴戏《失·空·斩》。《失·空·斩》表演者：张伯驹（扮诸葛亮）、王凤卿（赵云）、程继先（马岱）、余叔岩（王平）、杨小楼（马谡）、陈香云（司马懿）、钱宝森（张）、徐寿祺（旗牌）、冯蕙林（司马昭）、霍仲三（司马师）、李莲英、姜连彩（二琴童）、郭春山、王福山（二老军，王兼报子，临时由北平《小实报》社长管翼贤代王扮老军）。此次堂会极一时之盛，堪称空前绝后。据孙养农《谈余叔岩》所记：“伯驹自装孔明演唱了一出《空城计》，由余叔岩为他配王平，再由杨小楼的马谡、王凤卿的赵云、程继先的马岱；这些人都是戏剧界中出类拔萃的人物，而同在一台同在一戏内充配角，真可算是票友界中的豪举，史无前例。这四个人在起霸一场（按即《空城计》头场），逞其各能，互不相让，精彩纷呈，令人目眩神移，叹为观止。”^①张伯驹终生每提及福全馆堂会的《失·空·斩》演出，总是引以为荣，快慰非常，视为终身之愉，还曾吟诗抒怀：“羽扇纶巾饰卧龙，帐前四将镇威风。惊人一曲空城计，直到高天尺五峰。”^②

第二个例子，民国二十年（1931）三月五日，在天津的章邱“祥字号”财东孟洛泉逢其八十寿辰及其侄花甲之庆，又值其孙男完婚，双寿一婚，合为一日，于是不惜重金，从三日至六日举办了四天大型堂会，以示庆贺，并待宾娱友。赴会致喜的，除津门军政要员、缙绅商贾、山东同乡等外，尚有孟氏所隶“祥字号”全国各地分号的经理，宾客共达千人，场面之大在天津可谓空前。孟家堂会除在英租界本宅内举行而外，又假黎元洪府作堂会款宾演出，以重金邀来京津诸多京剧名家，除余叔岩因病未到外，杨小楼、梅兰芳、王又宸、谭小培、尚小云、程砚秋、荀慧生、周瑞安、王少楼、谭富英等皆各显神通，展演自家拿手杰作。重点剧目包括杨小楼的《连环套》、《安天会》、《霸王别姬》，梅兰芳的《霸王别姬》、《廉锦枫》、《汾河湾》、《天女散花》；尚小云的《玉堂春》、《法门寺》、《御碑亭》、《四郎探母》，程砚秋的《红拂传》、《能仁寺》、《奇双会》、《四郎探母》等。据说，此次堂会共耗资 20 万元（一说 30 万元），在天津剧史上成为档次最高、规模最大、传颂最广、影响最巨的一次堂会。

堂会要提高档次，必选择艺人和戏班中的佼佼者，因而高档堂会对于所邀艺人亦有“抬举”作用。因此，堂会在营造戏曲的火热氛围的同时，也加剧了艺人之间的竞争，无形中促使他们加强优胜劣汰意识，努力提高演出质量。显然，这对戏曲界的价值取向、审美趣味、艺术理念都有很大影响，对于戏曲艺术的发展是一种重要推动。

① 孙养农：《谈余叔岩》，第 114 页。

② 张伯驹：《红氍毹梦诗注》，第 84 页，宝文堂书店 1988 年版。

20 世纪 40 年代中期上海剧坛与帮会的关系

○ 袁英明 译

〔编者按〕本文是日本学者田仲一成先生推荐给我们的,系 1940 年 7 月侵华日军“兴亚院华中联络部”有关演艺、电影、音乐的一个调查报告。时隔 60 余年,该调查报告已属解密之史料,对沦陷时期上海剧坛的状况尚有一定的资料研究价值。特此译载。

一、序言

青帮及红帮的秘密结社,在中国社会具有隐然的势力,一般认为:如果忽视这两个帮会的存在就不能正确地认识中国的社会现象。事实上,全国帮会的参加者 4000 万人这个数字本身,已经是庞大的势力。加之其地理及社会分布范围之广和团结力量之坚固,在质的方面强化了这种庞大数量的势力。然而,最近观察到帮会的势力逐渐衰弱,至少不能认为其势力有扩大的倾向。帮会的昌盛,被认为是起因于帮会的特异秘密组织密切地适合了封建式的中国社会。但是,应该看作帮会根据地的江南一带和沿海诸都市,一进入产业革命的阶段,帮会的内部也立刻产生隐微的分裂,其中的一部分师傅成为资本家或成为资本家的雇员……

本报告仅以与上海剧坛有接触的帮会的一个层面为对象,虽然是极为重要的问题,但是关于帮会的历史记述就简略了。出于同样的理由,关于上海剧坛,只限在探讨其与帮会的关系时的必要范围内,有关它的记述尽可能简单化。特别是话剧,根据它与帮会之间毫无关系的实际情况,因此本报告中的记述完全省略。

1. 戏剧

中国的戏剧有多少种类尚不明确,根据所用方言来区别,其种类不胜枚举。如果以目前正在上演的戏剧之唱的板眼和腔调等为基础来分类,不过以下 10 种,即:(1)皮黄戏;(2)昆曲;(3)高弋;(4)汉剧;(5)粤剧;(6)川剧;(7)越剧;(8)山西梆子;(9)河南梆子;(10)秦腔。

京剧在上海占据王位,但是根据上海由浙东人开拓的情况和广东财阀进入的情况,一段时期越剧和粤剧甚为流行。现在这两种地方戏仍然保有着相当的观众,但是,大约

在 30 年前兴起的沪剧(也可称作上海戏)逐渐得势,如今不如说仅次于京剧的是沪剧。

沪剧的念白用国语、唱用上海话,唱、念都尽量使用白话文,所以持有“妇孺皆知,雅俗共赏”的特征。这就是沪剧吸引观众,被称为“大众剧”的原因所在。然而,它的取材多捕捉家庭琐事,有颇多的粗俗之处。作为弥补此缺陷的手段,产生了所谓的“文化沪剧”,它从京剧、电影中取材,因此文化沪剧正越来越接近文明戏。由于此缘故,沪剧获得了更多的观众。文明戏和沪剧获得多数观众的事实,在客观上要求京剧发生变革。据此要求应运而生的即是“连台本戏”。从时间上来看,文明戏、沪剧、连台本戏三者都是前清末叶兴起的,但当时的连台本戏一反严守京剧成规的习惯,自《湘军平传》(现在的《铁公鸡》)以来的上海连台本戏有《年羹尧》、《左宗棠》、《七擒孟获》、《诸葛亮招亲》、《狸猫换太子》等,现在的《济公活佛》(共舞台)、《神怪剑侠传》(大舞台)等,完全不顾京剧的成规,严格地说,脱离了京剧的范畴,堕落为不伦不类的戏剧。这样的舞台在舞台布景方面即便多少有所发展,但是乍一看已陷于不可收拾的混乱状态中,在此混乱中崩出的“怪异”使观众欣喜。这个事实是反映了中国民众的文化水准?或者说是民族心理的体现?尚不明确。不管怎样,这种情形对于戏剧运动者来说可以说这是最应该考虑的焦点。

正统的京剧当然也有相当的观众,特别是由北京邀请来的著名演员几乎毫无例外地取得了票房成绩。然而,如果考虑到通过著名演员每年一次、最多两次来沪和短期的商业公演来维持人气这一事实,只能认为:正统京剧正在逐渐失去上海观众对它的兴趣。关于这一点,根据京、津、沪著名演员的新作即所谓的新戏而博得更大的名声这一事实,也多少能够证明。在这样的京剧情势下,多年来在卡尔登大戏院公演的移风社即麒麟童派,一边遵守历来的成规一边引进话剧的舞台布景取得极大的成果,数年来维持着众多的观众,大概显示了京剧应该发展的方向。

此外,粤剧、扬剧等也在上演,但由于它们的观众极其有限,所以在此不予记述。

2. 剧场

中国的戏剧最重视“唱”,演员的动作为第二位,舞台布景便成了第三位。所以剧场只是以演员的音量和观众的经济收入、座位的容量为主要条件来进行管理。戏剧改良论者主张舞台的现实性、动作的真实性,但剧坛完全当做耳旁风几乎不听改良论者的,所以戏剧除了在麒派京剧和连台本戏的舞台布景上实施了若干改善以外,没有应有的发展。反之,剧场设备方面倒有显著的进步。

距今大约十年前,即使是被称为上海六大剧场的天蟾舞台(九江路)、大舞台(汉口路)、亦舞台(大新街)、共舞台(法租界)、新舞台(九亩地)、丹桂第一台(福州路)等,也不过是只有简单唱台的大会场。在那里几乎除了椅子以外,可称作设备的什么都没有,所谓票务也是采用了送茶的服务员在剧场内卖票才决定席位的方法,所以开锣时间的前后、甚至开演中也持续

着混乱的气氛。

之后,大新舞台(福州路)、大舞台(九江路)、三星舞台(牛庄路)、共舞台(爱多亚路)等都进行了改装,或者是新建,但它们的内部设备仍是旧态依然。然而黄金大戏院和卡尔登大戏院这两家电影院被改造为京剧剧场后,观众才认识到以前京剧剧场的脏乱和没有设备,因而赞赏黄金、卡尔登大戏院的英明决断。两大戏院都根据对号戏票来决定座位,而且一扫在场内端茶送水的恶习,这又为观众所称赞。想来这是上海市民生活方式近代化的必然结果,自然对剧场也有近代化的要求。可以认为:豪华电影院的存在大大地影响了京剧剧场的改善。

在京剧剧场以外的剧场,文明戏的绿宝剧场和沪剧的新都剧场(都是新新公司所经营)的设备最为上乘,但观众容量极少。其他剧场除了话剧的辣斐、璇宫两家以外,大部分与其说是剧场倒不如说类似我国(日本)无设备的曲艺场。

各剧场公演的戏剧剧种大体上是固定的,有时在越剧剧场的小广寒、时代、长乐等也上演京剧。下述的分类不一定是绝对的。

- | | | |
|---------------|------------------|----------------|
| 剧场 | (1) 平津派京剧剧场 | 黄金大戏院(法租界八仙桥) |
| | | 更新舞台(牛庄路浙江路口) |
| | | 荣记共舞台(法租界爱多亚路) |
| | (2) 海派京剧剧场 | 鑫记大舞台(九江路) |
| | | 天蟾舞台(福州路) |
| | | 卡尔登大戏院(派克路) |
| | | (3) 沪剧剧场 |
| | 皇后大戏院(南京路虞洽卿路口) | |
| | 东方书场(虞洽卿路) | |
| | 长乐大剧场(福州路) | |
| | 新乐宫(九江路大新街新旅社) | |
| | 皇宫剧场(南京路虞洽卿路口) | |
| | 卡德大戏院(卡德路新闸路口) | |
| | 天潼戏院(天潼路山西路口) | |
| | 天香戏院(天津路香粉弄) | |
| | 新都大戏院(小沙渡路康脑脱路西) | |
| | 南洋大戏院(法租界打铁滨) | |
| | 时代剧场(九江路大新路) | |
| | (4) 越剧剧场 | |
| | | 永乐剧场(北京路石路口) |
| 同乐大戏院(法租界菜市路) | | |
| 浙东戏院(北京路宋家弄) | | |
| 大来戏院(白净路贵州路口) | | |
| 通商戏院(北泥城桥) | | |
| 环龙戏院(环龙路钱家塘) | | |
| 大中华(福州路大中华饭店) | | |
| 小广寒(福州路) | | |
| (5) 粤剧剧场 | 大中华粤剧(福州路大中华饭店) | |
| (6) 文明戏剧场 | 绿宝剧场(南京路新新公司) | |
| | 东方剧场(虞洽卿路) | |
| (7) 话剧剧场 | 辣斐(法租界辣斐德路) | |
| | 璇宫(爱多亚路成都路口) | |

以上只是眼下营业中的剧场,此外,休业中的剧场有三四家。还有在大世界(爱多亚路)、新世界(南京路)、天韵楼(永安公司)、大新游乐场(大新公司)、先施乐园(新新公司)等游艺场上演京剧、沪剧、越剧等,其演员是二流以下的,剧场的设备也是很简单的。然而其观众之多这一点,在各种意义上都值得注目。被称为“大众戏”的沪剧的著名演员从这些游艺场里涌现的事实,一般认为正是由于大量的观众,才博得了声望。

3. 演员

(1) 京剧

上海是所谓的海派连台本戏的发祥地、根据地,连台本戏的发祥是对京、津派的叛逆。由于这个关系,连台本剧几乎在平津地方不被接受。因此,不得已蜷居上海的海派对京、津派久不了然。以前除了大舞台,别的所有的剧场都排斥京、津派,偶尔共舞台只不过是出于青帮头目黄金荣的尽力才邀请京、津派。其后,天蟾舞台和其他的剧场也有邀请京、津派。但海派抨击京、津派的倾向现在仍然存在,只不过不像初期那么明显。

国民党迁至南京,京、津演员随即乘机,逐渐南下。其中的很多人就在上海定居了。这里仍有艺人的仁义的因素,曾经敌视往来的海派也以庇护流亡者的襟怀接受了此事。虽然至今延住上海的京、津派演员的总数不明确,但是下记人员是其中的著名人士。

艺 名	原 籍	艺 名	原 籍
赵桐珊(芙蓉草)	保定府雄县	刘文奎	河北苏桥
高百岁	北平	杨瑞亭	北平
林树森	河北	宋宝珊	河北
李春利	河北宛平	陈月楼	北平
赵松樵	河北苏桥	王少楼	河北沧县
侯少楼	天津	王合云	河北保定
韩文奎	天津	王凤山	北平
刘凤海	北平	瑞德宝	河北
刘君杰	河北	刘振廷	北平
张铭声	河北	张国斌	河北
张翼鹏	河北(盖叫天之长子)	李克昌	北平

艺 名	原 籍	艺 名	原 籍
王会臣	北平	李富春	北平
马盛龙	北平	王荣森	河北
朱德芳	河北	傅长才	河北
王逢春	保定	郑元麟	北平
郑玉华	河北	贾春虎	北平
马春甫	北平	张月亭	河北
于琮璘	河北	梁次珊	北平
筱瀚三	河北	孙柏龄	北平
梁一鸣	河北	王富英	沧县
高雪樵	沧县	王小芳	河北
李君玉	北平	李桂森	北平
刘凤来	北平	李茂林	河北
张德禄	河北	穆春华	沧县
张鹤云	河北	张质淋	河北
刘润芳	河北	刘斌昆	河北
李小龙	北平	苗胜春	北平
张国威	北平	王福胜	河北
路凌云	沧县	李子君	山西
周振和	河北	周振海	河北
王其昌	河北	徐云霆	河北

这些京、津派演员中的一部分已经投于海派的门下出演连台本戏,虽然和海派没什么区别,但很多演员在演技上远比海派出色,因此他们在剧坛上的势力是坚固的。共舞台的陈月楼、赵松樵,大舞台的林树森、王小芳等就是其中的代表人物,因此把他们算作平津派,在今天看来已经不妥当了。由于这个缘故,一般来说,恐怕出演连台本戏的演员都该被看作海派吧。

下面在最近出演南北京剧的演员中,如果以出演剧场的不同来列出受欢迎的演员的话,如下所述。当然在这里程砚秋、马连良等京剧演员是除外的。

大舞台	林树森、李仲林、梁一鸣、王小芳、张淑娴、郑玉华
卡尔登	麒麟童、高百岁、金素雯、干宗瑛、刘韵芳、路凌云、张慧聪、王兰芳、周信芳、王慧蟾、梁次珊、杨碧君
天蟾舞台	陈鹤峰、王富英、高雪樵、张铭声、云艳霞、杨宝童、韩素秋、张质彬、童志杨
共舞台	赵如泉、赵松樵、王椿柏、李如春、李秀英、李云枋、王少楼、张德禄、张国武、陈月楼

(2) 沪剧

下面就沪剧演员来看,新都剧场的施春轩、卫鸣岐,皇宫剧院的筱文滨、王筱新,这四位是名声最高的。其次,在最近的出演者中,下述的诸位演员较有名:石筱英、施文韵、小筱月珍、丁是娥、王雅琴、沈桂林、沈芝芳、邵滨孙、金泉生、陆秀宝、凌爱珍、杨月英、华德山、载雪琴、陈鹤轩、奚惠珍。

(3) 粤剧

作为粤剧的常演剧场,眼下只有在中华剧场有以下数位出演:华丽思、顾天吾、盖文山、伍元熹、金翠连、梁少声、飞彩凤、何少多。

(4) 越剧

作为越剧演员,姚水娟、筱丹桂、贾灵凤、张湘乡等最有名,此外,陈素娥、尹树春、王香花、竺素娥、庞天红、筱荷花、马亦琴等也相当有人缘。这样,上海的越剧中女演员出演较多之事,已成为一个特征,看来颇受欢迎。

4. 伶界联合会

前清的光绪年间成立了上海梨园工会,以救济老演员和其死后家族等为主要任务,此工会一经被上海市伶界联合会改组,就上升到了实质上指导上海剧坛的地位。以前的会所是在法租界的蓝维靄路的梨园坊,由于这次变化,会所由梨园公所搬移到了公共租界的马霍路的赵如泉宅中,现在此处仍然是事务所。现在的执行委员相传是以下的 39 名,这些委员是在这次变化以前被推选出来的,之后似乎是没有进行改选。而且下记的 39 名中混杂着几位监察委员,但具体有几名监察委员尚不明确。

现在的主席委员是共舞台后台经理陈月楼,在同会内被认为最有实力的是赵如泉、周信芳、李春利等。

上海市伶界联合会执行委员

* 主席委员:

陈月楼

共舞台经理

* 执行委员:

赵如泉

共舞台

陆文仪

共舞台

侯少坡

共舞台

陈鹤峰

天蟾舞台

杨宝童

天蟾舞台

周信芳

卡尔登大戏院

李茂林

卡尔登大戏院

金庆奎

卡尔登大戏院

高百岁

卡尔登大戏院

刘文奎

卡尔登大戏院

林树森

大舞台

王凤山

大舞台

李茂芝

大舞台

刘坤荣

大舞台

王合云

大舞台

沈季生

大舞台管衣箱

韩金奎

黄金大戏院

孙兰亭

黄金大戏院经理

王瑞林

天蟾舞台

潘宏勋

共舞台

蒋筱洲

黄金大戏院箱头

郑德喜

箱管票房

李鸿奎

票房经理

李春利

前主席,青帮大字辈

郭金茂

票界箱主

朱德芳

黄金大戏院武管事

杨桂林

共舞台武管事

李人俊

卡尔登武管事

黄秋成

更新舞台

刘振廷	更新舞台经理
李瑞亭	更新舞台总监
白叔安	大世界经理
孙柏龄	大新
刘凤来	新世界大京班主任
谭红梅	永安大京班经理
刘凤海	大舞台布景主任
何润初	大舞台管事
张远亭	前新新乐园大京班经理,现在在嘉兴开设戏院

还有一说是各剧场的前台、后台经理每人都是当然的委员,据称此外作为票房代表,李春利、伍月华、潘洪勋、黄成美、许子云等教戏者也当上了委员,这些究竟是否是票房代表,尚不明确。

不管怎样,此会在剧坛是有着绝对势力的,因此毋庸赘言,作为戏剧界工作的对象而需要注意。

5. 票房

一般把业余爱好的戏剧研究者称为“票友”,当然这只限于京剧的研究者;话剧的研究者则不说是票友,而称为业余艺术家或者说“业余”戏剧爱好者。中国话剧的发展受到此“业余”剧团活动的很大扶助,这是众所周知的事实。就是在传统戏剧界,这样的关系也是完全相同的。京剧没有显著的发展被指责为:是因为这些票友很怀古,且无改良的意图所致。这也体现了票友与剧坛的关系,令人饶有兴趣。

票友不光是研究而且还付诸于实践——不如说是有实践计划的研究。这些票友中,著名的实业家、政治家非常多,比如前上海特别市商会主席王晓籁、航业公司主席袁履登、行政院副院长褚民谊、律师江一平等在日本人之间也都是相当有知名度的。

1936 年 10 月,在南京举行了持续一周的票友公演,这时,褚民谊和沈衡逸公演了《关公训子》,王晓籁和张慰如演了《断桥相会》,李梦驹夫人的《岁舟》、溥公荫的《折柳》、童梦驹的《夜奔》,都博得了极高的评价。票友的确频频地出演各种慈善性质的公演、广播,1940 年 3 月后的出演者,根据报纸广告来计算,竟然多达 200 名。主要有如下人士:

京剧名票:

王准臣、王培元、王天培、王霞影女士、王本善、王杰珠好、王廷魁、包小蝶、包肖蝶、田汉英、朱慕安、朱剑虹、朱襄云、朱寿祖、江一秋、江鹤山、江波兑小妹妹、

岑佩贤小妹妹、何五良、吴江枫、吴礼门、吴籁天、吴晓秋、吴雪蕉、吴素声、吕松声、李显杨、李元龙、李叔明、李师善、李子洋、邢紫衡、汪其俊、汪悦知、沈永年、沈俊三、沈少飞、沈惠仓、邵虚白、金元声、陆志乾夫人、陆志坤、林之福、林巴黎女士、林大济、周冀华、周剑星、周长华、周东山、胡曾荫、胡仲龄、胡昌庠、俞云谷、姚绍华、姚君喻、范才长、袁森斋、金基裘、孙兰亭、孙钧卿、孙克友、徐蓦觉、徐琴芳、高华、夏彼得、崔逊先、唐宝琪、凌剑鸿、陆梦瑛、许良臣、许少屏、许黑珍、曹亮节、巢纪梅、张哲生、张载春、张中原、张中原夫人张渭鸣、张文访、张益斋、张盛卿、张伯铭、章海荣、彭震鸣、焦鼎恺、焦鸿英、黄修伯、汤才高、傅如珊、华震亚、程君谋、程泰升、宁萱、詹筱珊、杨峰程、訾瑞霖、葛福田、翟志馥、荣鸿魁、赵培鑫、郑炜显、蒋勃公、樊伟麟、载葆成、谢文元、魏梅章、顾福棠、龚兆熊

这些大约 100 名的所谓“票友”，其技艺已经达到了专业水平，此外，未能露面的票友的准确人数不详，但看来非常多。票友自身已是京剧的重要观众，同时也是最有力的观众募集人，这增加了京剧剧场的重要性。这些票友的组织体，即票房，也发展到了相当的数量，仅查明的票房就达到了如下约 20 家：

正谊社	南京路 353 弄 1 号 负责人：王金元
冠群票房联谊社	法租界敏体尼荫路 152 号
利汇庐	愚园路 1204 号
升社	跑马厅路 77 号
伦社(即拜经堂)	江西路 264 号
益友社	天津路 170 弄 13 号
华社	南京路 350 号
湖社	贵州路 263 号 负责人：沈泽春
集益社(梵王渡俱乐部)	南京路 353 弄 1 号
榕庐	南京路 120 号
业馀戏剧俱乐部	蒲石路迈尔西爱路角

新庐俱乐部	天津路 520 号
普缘社	蒲石路 366 弄 11 号
乐天集	北京路 819 弄 4 号
西憩庐	福熙路 49 号
兰集	白克路 16 号
法租界华员俱乐部	负责人:曹柄生(青帮马长生的门下)
恒社	法租界马浪路 负责人:杜月笙(青帮陈世昌的门下) 杜月笙逃避香港后濒临瓦解
雅歌集	南京路
毛羽朋票房	劳合路 81 号
陈仰乡票房	贵州路 160 号
孙宝庆票房	愚园路 238 号

以上的票房中由于这次的变化而停止研究的也很多,但即使是中止研究,会员之间的联系也不可能断绝,所以可以想象其依然有效地发挥着组织观众的作用。而且在以上十九社中,冠群票房联谊社拥有的票友是最多的,其次是正谊社、集益社两社。这两社现在尚各拥有基本票友六七十名。

此外作为同业者的俱乐部持有京剧组的也很多,其主要的如以下所述:

保险业业余联谊会	爱多亚路 160 号
钱业联谊会	南京路 234 号
上海扶轮社	江西路 810 号
上海青年戏剧俱乐部	崇明路 82 号
上海航运俱乐部	广东路 93 号
跑马同人俱乐部	马霍路 249 号
中央银行俱乐部	南京路 731 号
华联同乐部	南京路 194 号

6. 观众

戏剧的观众如果根据其社会地位来区别的话,可以大致分为学生、商人、营业员、公司职员、资本家等五类。学生和公司职员是话剧的主要观众;商人的一部分和营业员的大部分是沪剧、越剧的观众;京剧的主要观众是资本家和商人。

上海是商业都市,同时也是一个教育中心。如果学生、公司职员的大部分都成为话剧观众的话,话剧的发展应该更大,可事实并不是如此,因为大部分的学生和商人都被电影所吸引了。这样的倾向越来越显著。即使是在将来,话剧的发展也并不乐观。而且话剧的语言几乎都只使用国语,由于在上海成长的商人、营业员理解较困难,所以只要话剧还是使用国语,那么将很难跨越只有学生、公司职员作为主要观众去欣赏的障碍。反之,沪剧则如前所述,采用了对于上海人来说最容易理解的方法;越剧使用了浙江省的方言,在很多人都出生于浙江的上海,有着最易获得观众的条件。由于这个原因,即便这两个剧种的低俗之处被指责,但仍在日益发展。其观众层不仅仅是商人、营业员日益增加的,而且人气已扩大到学生、公司职员中。关于资本家、商人是京剧的主要观众这一点,从上海是商业都市的特征上来看,其观众人数极多的现象自不待言,但是,他们作为京剧观众,重要的是:他们具有难以向话剧、电影转向的思想上的条件,以及另一个持有作为观众的组织(票房)之事实。这是京剧虽然没有显著发展,但依然能保持很高的票房价值的原因。现在的电影界正在流行的古装片,当然呼应了政治环境,但是也可以认为:作为制片人瞄准了京剧主要观众的商人、资本家的思想上的偏向,企图将此偏向吸引到电影上来。这里不能就此思想偏向展开论述,但一言以蔽之,可以说是“封建意识”。作为学习京剧的场所,票房的存在已论述过,可以把票房看作京剧观众的组织细胞。

剧场作为一种社交场所被利用,这是任何国家都共通的。属于票房的票友,尤其把剧场当做社交场地。由于所谓的“票友”大部分是商人、资本家,所以如果一旦动员了票房,多数的票友作为各支部,商人、资本家、其他的团体或者是个人都会起作用。这样,剧场可以赢得很多观众。因为大部分的票友是商人、资本家,因此京剧观众的大部分就是商人、资本家。

.

二、帮会之缩影(略)

三、剧坛与帮会

1. 作为剧场主及演出商的帮会

关于在上海 30 多家剧场和 6 个游艺场公演的事实,已经在剧场一节记述过。加上这些游艺场在内,大约有 40 家剧场的剧场主或者经理,他们同时又是演出商。在演员和剧场主之间,演出商或演出的“经纪人”是不存在的。上海的剧坛和其他地方的剧坛在这一点上情况有所不同。不单只是聘请居住在上海的演员,并且招聘北平、天津的演员,原则上他们也是由剧场主或其他的代表到平津地方邀请,偶然也委托平津地方的朋友交涉。平津等地的剧场主聘请上海的演员时,极少直接与该演员交涉,更多的是委托上海的剧场主。这样,上海的剧场主对于平津等地的剧场主来说,摇身一变而成为演出商或演出的“经纪人”了。这次事件(指原上海梨园工会被改组为上海市伶界联合会)勃发后至今,内地的剧坛几乎濒临毁灭之势,而且与上海剧坛也没有丝毫交涉。在内地治安恢复的同时,如果民众出现看(听)戏的呼声,将必然与上海剧坛产生交涉。这时,剧场如果像以往一样,演员的供给依靠上海剧坛剧场主的演出商的话,不难想象在将来的戏剧工作中将带来重大的障碍。

由于上述理由,即使把上海的剧场主除外,直接与演员交涉而且其结果为演员招聘成功,演员也必须有被剧坛开除、断绝关系的精神准备。剧场主对演员有如此程度的绝对权。许多有惊人实力的剧场主都跟青帮、红帮有着密切的关系,如果把他们作为对手、敌人,工作将会出现重大的障碍。在这方面,上海的戏剧工作即使作为内地戏剧工作的前提,也是有着重要意义的。工作对象最首要的是必须先面对剧场主,因为剧场主对于剧团几乎掌握着绝对权。下面列出主要剧场的经营者和帮会的关系,并简介六大剧场经营者的经历。

剧场	经营者	与帮会的关系及其他
黄金大戏院	金廷荪	青帮通字派王德麟的弟子、红帮汉口刘克斌的弟子
更新舞台	董兆斌	青帮无字派、陆连奎的弟子
荣记共舞台	张善琨	青帮通字派、王文奎的弟子
鑫记大舞台	范恒德	青帮无字派、师从不详、红帮杨庆山的弟子
天蟾舞台	顾竹轩	青帮通字派、刘登阶的弟子
卡尔登大戏院	周翼华	无帮会籍
小广寒	合资组织	现经理是吴桂芬
老闸、大中华粤剧、长乐、天宫		与绍兴人章宗汉大股东的合资组织经营相关
大中华、大罗天、卡德戏院、皇后戏院、浙东、天(译者注:天潼或天香)		与大股东刘一峰合资组织的经营相关,沈一涛、陈一声为协助经理

	前台经理	后台经理
大世界大京班	丁营昌	白叔安
新世界大京班	刘凤来	华慧娟
永安天韵楼	郭和	谭红梅
先施乐园大京班	萧某	张连(振)奎
大新游艺场	梁秉简	侯岚坡(孙伯龄)
时代	合资组织,沈顺生为经理,张济生是协助经理	

以上已明确显示出:被称为上海六大剧场的一流剧场中,五家的经营者在籍于青帮,其中两家同时加入青红帮。唯有卡尔登大戏院的周翼华,青、红两帮会没加入,但与青帮的权威人士有着密切的关系。至于其他小剧场,剧场主虽未加入帮会,但由于受帮会的庇护,所以给有势力的帮会成员提供股票,每年有若干的分红。如果没有实际利

益、不给帮会成员相当金额的分红的话,将在经营上招致危机。

根据上述情况,不难想象青、红两帮在上海剧坛上持有如何庞大的势力。

2. 六大戏院的经理

(1) 黄金大戏院的现任经营者金廷荪

该戏院是 1935 年冬由黄金荣转让的,在这以前,黄金荣和青帮的权威人士杜月笙、张啸林、钱志翔、高鑫宝、谢宝生等共同在法租界设立鸦片销售公司,一方面进口、销售鸦片而博得巨大利润,同时又在法租界内公然开设大赌博场而获得极大的盈利。然而于 1932 年春,被法租界当局禁止营业,金廷荪不得已,一方面将鸦片销售公司迁至南市,另一方面寻找其他职业。此时,金廷荪的逍遥浴池、宝成银楼开业,稍后由黄金荣转让了现在的黄金大戏院。剧场专聘北平、天津的著名演员,这是黄金大戏院的一大特征,即使是现在仍不上演连台本戏。这个经营方针极其正确,多年来取得了优异的成绩。南京政府一发行航空券,金立刻取得了包括江、浙在内的三地的销售权,这也赢得了相当的利润。

金廷荪是青帮“兴武六”的大字辈王德邻的弟子、红帮汉口刘克斌的弟子。现年 55 岁,正是年富力强的壮年期,已经有了相当的财产,他有四男三女,现已把工作交给晚辈,自己专心致志地做慈善事业。黄金大戏院的工作由渴山浴室的老板孙兰亭扶助金廷荪的长子元声主持。孙兰亭也加入了青帮,师从俞叶封,是“兴武四”无字派。

(2) 更新舞台经理董兆斌

董原来是公共租界工部内中央署的侦探,因辞职后经营现今的卡尔登大戏院失败,所以这次在合资组织经营更新舞台,并亲自当经理。更新舞台和黄金大戏院因一起作为平、津派剧场而闻名。师从青帮的去年被暗杀的工部局警察长陆连奎,是“嘉兴卫”的无字派。

(3) 大舞台经理范恒德

现年 42 岁,通称阿禄郎,曾经和黄金荣、张啸林、杜月笙、金廷荪等共同进行了鸦片销售、赌场经营。1936 年通过合资组织经营大舞台,然后收买垄断了该股票,现转为个人经营。专门上演海派连台本戏,这是投上海人之所好,取得了优良的经营成果。他是青帮“兴武六”无字派,其先师被认为是李金标或李鼎士,虽然并不明确,但现在拜蔡洪生、杜月笙为师,又认虞洽卿、黄金荣为义父,因而在青帮拥有极大的势力;还加入了红帮,认杨庆山为兄,交际颇广且热心于慈善事业。

(4) 共舞台经理张善琨

现年 40 岁,从某大学毕业后接近黄金荣、黄楚九、王文奎等。首先成为大世界的经理,其后与黄金荣合作经营共舞台,今年春天收买了黄金荣所持股票,单独开展经营。

另外,他与艺华、新华、华新三个电影公司建立了关系,最近统和了该三家公司,设立了联美影片公司,大有席卷上海电影界之势。青帮方面拜王文奎为师,而且与黄金荣特别亲密。

(5)卡尔登大戏院经理周翼华

周翼华青、红帮都没加入。作为剧场经理,没有加入帮会的甚为罕见,这一点可以认为是促使卡尔登大戏院在经营上取得进步的思想上的原因。但是周翼华交际颇广,特别是与青帮的实力人物频繁往来,他没加入帮会的事实,被认为未必与他的思想无关。

(6)天蟾舞台的经理顾竹轩

“嘉海卫”大字派刘登阶的弟子。刘登阶生前已接近黄金荣,然而最近被黄金荣及其一伙完全视为异端,几乎没有往来。有的说其原因是背着黄派招聘了北平、天津的演员,而且说此事是10年前的事。顾竹轩作为今年4月吴其伦律师暗杀事件的嫌疑者,被工部局警察检举,目前第一特区法院正在公审,传说这也是他在帮会里评价不好的结果。由于这个事件,目前天蟾舞台方面由顾竹轩的亲戚、经营黄包公司的顾松茂负责,经营上看来没有丝毫障碍。

3. 剧场使用人与帮会

受剧场雇佣、从剧场主领取薪金者在这里被称为剧场使用人,其人数在六大剧场分别超过百名,在沪剧以及越剧剧场是50名左右。经调查,全上海的剧场使用人为2000名左右,没有太大出入。其他从演员、场面处领取薪金的在剧场工作的人也为数不少。所以可以认为,除了演员以外的剧场有关人员远远超过2000名。然而,一般剧场使用人与帮会如果没有关系的话,被认为没有立足之地,所以可以想象,该2000名人员的大部分都与帮会有关。这种说法的根据,可以认为剧场主及演员的实力人物中加入帮会者以及与帮会有密切关系者人数众多。既然生活的基础放在剧场,就要服从剧场主或者大演员的命令,这是理所当然的。本次调查中遗憾的是,未能查明这类与帮会有关系的剧场人员的人数。但是如前所述,不管是否加入帮会,可以认为事实上该2000名人员是属于帮会势力圈内的。看来各剧场使用人中至少有数名帮会的人,他们支配其他使用人,在剧场内仅次于剧场主和经理,掌有实权。因而此类人虽然在帮会中是微不足道的小人物,但在剧场工作中,是值得注意的存在。

4. 作为演员的帮会

(以上略)如果考虑到帮会有关人员掌握伶界联合会实权的事实,以及除了卡尔登

以外的剧场经理全部是参加帮会人员的事实的话,可以大致想象出演员圈中帮会的势力。因为被剧场赶出来的演员,即使演技出色,如果没有演出的机会,而且被伶界联合会反对的话,不仅不能演出,而且连个人往来都被禁止。因为有这种严格规定,所以既然做了演员,就得绝对服从青帮的剧场主和伶界联合会。

5. 作为观众的帮会(略)

结束语

如上所述,上海的剧坛与青、红帮保持着密切的关系,特别是对帮会中的势力人物垄断剧场,从而支配剧坛的这一事实已有所了解。但是,帮会与剧坛关系的形态,根据剧种或参加帮会者的社会地位不同而有所不同。例如:沪剧、越剧仅仅是剧场经营者为帮会人员或与帮会人员有关系,演员和观众完全与帮会无关。剧场使用人也极少有帮会人员。至于话剧,在任何方面都和帮会无关,仅仅是在借用帮会人员所有的剧场时,借用期间有点关系而已。京剧的情况则大不相同,在各个方面都与帮会有着密切的关系,所谓的流氓、帮会人员利用其帮会组织侵食戏曲界。帮会人员的商人和其他商人,共同成为京剧的重要支持者,同时又成为京剧发展的枷锁。自梅兰芳以来,京剧中出现了若干新戏,但并不认为其思想上有丝毫进步,这是因为被观众的封建性思想所束缚的缘故。京剧改革之难,此处障碍重重。

如上所述,帮会的存在对于剧坛来说是不受欢迎的存在,这是不言而喻的。剧坛不能勇敢地切断与其联系,这本身说明了帮会势力与戏曲及剧坛的封建性。这种浓厚的封建性不单是剧坛,而且在其他各种社会领域也存在。所以,在所谓的文化工作中,包括大众性的工作中绝对需要对此问题加以考虑。

(译者系中国传媒大学戏剧戏曲学专业博士生)

中国戏曲的脚色行当制^①

○ 周华斌

京剧戏班是“脚色行当”的组合。要了解京剧戏班的演员构成,首先必须了解传统戏曲以脚色行当为中心的表演体制。

“脚色”与“角色”略有不同。“脚色”是社会身份,“角色”是舞台形象。在汉语词汇里,“脚”与“角”有完全不同的含义。脚下垫底,头上出角。“足下”是卑微的;“崭露头角”是光彩的。

“脚色”的提法源于宋代。“脚”有“脚力”的意思,就是用脚跑来跑去谋生的底层平民,体力劳动者。“色”指行当(行挡)、履历,是职业的归类。^②——准确地说,“脚色”的含义包含“行当”,指社会上各行、各业、各色人等;“角色”专指剧中人。

中国传统的表演技艺有数千年历史,有说唱曲艺、有音乐舞蹈、有竞技杂技、有滑稽装扮,形式多样。无论传承的时间,还是技术艺术的厚度,都大大超过800年前才成熟起来的戏曲。学者们常说:“百戏是中国戏曲的摇篮。”中国传统的戏剧形态之所以成为“戏曲”,是长达数千年的多种表演艺术滋养的结果。

起先,各种表演技艺是混沌的,统称“散乐”、“百戏”。演员笼统地归属于“优伶”。随着戏曲的形成,一部分表演技艺适应戏剧化的需要,融入“戏曲”。在戏曲发展的历程中,表演分工越来越细密。随后,舞台上戏剧化的人物被区分为男、女、老、少、文、武各种类型,各有各的唱、念、做、打方式,而且形成了表演规范。

这种程式化的表演体制被约定俗成地确定下来,即“脚色行当制”。

脚色行当制有两个要素:一是表演技艺;二是类型化的戏剧人物。这种体制的形成和发展有一个历史的过程,呈现出如下规律:

独脚戏——二小戏、三小戏——五花爨弄——末、旦、净——七子班——

① 本文为韩国2004年11月“中国演剧文化国际研讨会”论文,曾发表于韩国中国文化研究学会主办之《中国文化研究》第5辑。本文有所删节。

② “脚色”一词始见于宋代。宋·赵升《朝野类要》卷三“入仕脚色”,“脚色”指身份、履历。宋元戏文《张协状元》:“后行脚色,齐力鼓儿”,“脚色”指演员行当。“后行脚色”即后台负责伴奏的乐师。

江湖十二脚色——“花部”行当的自由拓展——京剧的行当

从春秋战国时期“独脚”的优伶，到明清传奇的“江湖十二脚色”，论者颇多，此处不赘。值得注意的是清代中叶前后民间戏曲“花部”中行当的拓展以及清末京剧行当的集大成。

“花部”行当的自由拓展——明清戏曲题材其实并不限于文人创作的“才子佳人”，也不限于“传奇”中“诗词歌赋”式的、文采盎然的唱词。在民间社火和广场露台上，除了风趣诙谐的二小戏、三小戏以外，尤其热衷于神鬼杂出的宗教神话，热衷于士马征战的历史演义和除暴安良的英雄侠义。如果说文人传奇多呈现出细腻的“文情”的话，那么民间戏曲多呈现出夸张滑稽的“丑”相和粗犷热烈的“武技”——与秦汉以来的“百戏”表演一脉相承。于是，带来了民间露台（庙会）戏曲脚色的多样化和百艺纷呈的局面，形成了相应的有文有武、有美有丑的行当。其中的“丑”包括“净”与“丑”，在戏曲舞台上体现着独特的美学品格。

例如“净”行。在明清戏曲中，它已经渐渐改变过去“副净”一味插科打诨的滑稽面目，分化出“大净”行当。

“大净”，俗称“大花脸”，扮相采用脸谱，主要表现鲁莽、粗放或奸诈的历史人物，有正面的好人，也有反面的坏人，比如有汉代的霸王项羽、三国时期的猛将张飞、唐代豪放武将尉迟恭、宋代的江湖好汉李逵，以及东汉的权臣董卓、南宋的奸臣严嵩等。无论正面人物还是反面人物，这种用“脸谱”装扮的脚色都不再滑稽，而是严肃的舞台形象。

“寓褒贬和象征于脸谱”的舞台表现手段来自民间创造。民间戏曲常常不守文人戏曲的规范，随剧情的需要而组合角色，同时拓展行当。例如清代的楚曲（汉调）《英雄志》，又名《安五路》，是一部“三国”戏，其中有 14 种脚色行当，20 来个人物：

- 生——正生（马超等三人）、
- 老生（徐盛）、
- 外（诸葛亮）、
- 末（赵子龙等三人）、
- 小生（刘后主）；
- 旦——正旦（陆逊）、
- 夫（即老旦，刘太后）、
- 贴旦（孙绍）；
- 净——净（曹丕、孟获二人）、
- 二净（司马懿、孙权二人）、
- 花（魏延、许褚二人）、
- 副（曹真）；
- 丑——丑（门官、张温等）；

杂——杂(探史、报子等)。^①

其中“净”、“二净”、“花”(花脸)、“副”就有7人。“净”与“二净”倾向于文净;“花”倾向于武净;“副”介于“净”和“丑”之间,是无足轻重的小人物。从这出戏看,在历史性大戏里,不仅“净”大为拓展,“老生”(包括“外”、“末”)也大为拓展。相当于老生的“外”、“末”是剧中的主要脚色(诸葛亮、赵子龙),而且有文有武,正生倒未必比他们重要。

又如“丑”行。在福建的高甲戏里,从二小戏发展出来的“丑”行尤其丰富,既有老,又有少;既有正面人物,又有反面人物;甚至有长衫、短衫之分,包括:公子丑、破衫丑、大服丑、傀儡丑、傻丑、女丑。^②

还有武行。比如清代安徽梆子腔有《打店》一出,四个人物,生旦净丑四种行当,大部分是武的:武生——扮演江湖英雄“行者”武松,身份是犯人;武旦——扮演开黑店的“母夜叉”孙二娘;武净——扮演孙二娘的丈夫“菜园子”张青;小丑——扮演押解武松的解差。^③这是一出典型的武戏,没有多少文字语言。在文人传奇中,类似的文本和行当是很难找到的。

京剧的行当——京剧在徽剧、汉调的基础上,吸收昆曲、梆子的特点,逐渐形成。时间大约在清末道光年间(1821~1850),即19世纪中叶。

从乾隆五十五年(1790)徽班进京开始,到徽、汉同台,皮(西皮调)、黄(二黄调)合流,昆曲、梆子一起“下锅”,逐渐磨合和京化,大约经历了半个多世纪。京剧的脚色行当同样融合了徽、汉两剧以及昆曲、梆子等剧种的特点,兼有花部民间戏曲和雅部文人昆曲的特征,在此基础上有所提炼。早期徽剧有“九行脚色”的说法,即:“末、生、小生;外、旦、贴、夫(按:即老旦);净、丑。”它没有完全脱离“江湖十二脚色”范畴。有的徽班有“十五行脚色”,即:“老生、老外、副末、小生;正旦、花旦、作旦、老旦、武小旦、三梁旦;大花脸、二花脸、小花脸(丑)、四花脸;杂。”其中“作旦”、“武小旦”、“三梁旦”、“四花脸”似乎是某些特殊的剧目生发出来的。^④汉剧称“十行脚色”:“末、净、生、旦、丑,外、小、贴、夫、杂”,原则上与徽剧的“九行脚色”一致,也没有脱离“江湖十二脚色”。^⑤

京剧在此基础上有了新的规范。它的“十行脚色”被称为“生、旦、净、末、丑,外、杂、上、下、流”。更科学的说法是“七行”:“生、旦、净、丑、杂、武、流”。^⑥

① 参见张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史(下)》,第228~231页,中国戏剧出版社1981年12月版。

② 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“高甲戏”条,第82页,中国大百科全书出版社1983年8月版。

③ 参见张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史(下)》,第226页,中国戏剧出版社1981年12月版。

④ 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“高甲戏”条,第82页。“徽剧”条,第135~136页,中国大百科全书出版社1983年8月版。

⑤ 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“高甲戏”条,第82页。“汉剧”条,第108~109页,中国大百科全书出版社1983年8月版。

⑥ 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“高甲戏”条,第82页。“京剧”条,第158~163页,中国大百科全书出版社1983年8月版。

七门脚色对“江湖十二脚色”或“十行脚色”有所归并,行当内有相当细密的区分,可以囊括。列表如下:

生行	老生	安工老生(重唱)、衰派老生(重做,相当于“末”、“外”)、靠把老生(重武)
	小生	扇子生、雉尾生、穷生、武小生
	武生	长靠武生、短打武生、红生(又称“红净”。生、净“两门抱”);娃娃生(儿童,常由童伶担任)
旦行	正旦(重唱)	青衣、闺门旦
	贴旦(重做)	花旦、玩笑旦、泼辣旦、刺杀旦。又有刀马旦(重把子武功);武旦(重短打武功);老旦(重唱)
净行	正净(重唱)	铜锤花脸(又称“黑头”)
	副净(重做)	架子花脸(兼“奸白脸”)、摔打花脸。又有武花脸(重武功,又称“武二花”);油花脸(与“丑”交错,又称“毛净”)
丑行	文丑(重念、做)	方巾丑、袍带丑、老丑、茶衣丑
	武丑(重武,又称“开口跳”)	又有丑旦(重念、做,又称“彩旦”、“丑婆子”)
杂行	零碎脚	扮演各种次要的配角
武行 (不开口)	打上手	武打场面中处上风的一方,胜者
	打下手	武打场面中处下风的一方,败者
	跟斗虫	武打场面中制造气氛的翻跟斗的演员
流行	龙套(重队列)	重要角色的侍从队伍,由4人或8人组成。队列在舞台上流动,故称“流”

可以看出,京剧行当是传统戏曲脚色行当的集大成者。一方面是“男、女、老、少、文、武”各种人物的类型化、性格化区分,另一方面是表演技艺的专业化区分,以至于一般戏曲演员都要具备的“唱、念、做、打”,进一步细化为专业行当。

此外还有乐师,旧称“文武场面”。“文场”主要负责唱腔和舞蹈伴奏。乐器是丝、

竹、管、弦,即管弦乐——旧称“三大件”,为京胡、弦子(后改二胡)、月琴,或加唢呐。“武场”主要负责控制场上表演的节奏、烘托场面气氛,尤其配合武打舞蹈。乐器是锣、鼓、铙、钹,即打击乐。整个乐队的核心人物是“打鼓佬”,通过“单皮鼓”的鼓点来指挥乐队,相当于乐队的指挥。

那么,一个完善齐整、行当齐全的京剧戏班,演职人员至少要有五六十人(有的行当不止一个,有的行当可以串演)。在一般财力下,戏班达到如此的规模比较困难,只有晚清宫廷里的演剧机构“升平署”可以实现。不过,升平署却依然需要引入民间优秀演员作为“民学教习”,如谭鑫培(老生)、王瑶卿(青衣)等。当今只有政府组织和扶植的中国京剧院、北京京剧院和其他省市级的京剧团体才可以实现相应的规模。如中国京剧院的演职人员有600余人,却又难免忙闲不均,这是后话。

传统京剧班社基本上是中小型戏班,行当并不求多、求全,却各有特色和专长。戏班中通行“名角挂牌”和“名角挑班”,以具有表演专长和观众号召力的优秀演员为核心,组成精悍的演职员班底。大量各具优势的中小戏班流动演出于社会各个角落,百花争妍,整体上促成了京剧艺术的繁荣。

京剧戏班的“名角挂牌”以及表演艺术流派的形成

民间戏班的演员历来没有社会地位,甚至不提本名,只呼艺名或绰号。如乾隆年间所谓“京腔十三绝”的演员霍六、才官、虎张、恒大头、李老公、陈丑子、王三秃子、沙四、赵五等。京剧形成时,艺人流动演出于各种场所,戏单上只有剧目,或在剧目下简单罗列艺名。

1. 戏班轮转

京剧最频繁的演出场所是都市商业区的茶楼、会馆、戏园。各个戏班以自身的特色剧目轮转于其间,以保证戏园里剧目的更替、艺术的更新和观众的新鲜感。

当时,北京前门外大栅栏地区集中有八九座著名的戏园子。仅仅270米长的一条大栅栏胡同,就有三庆园、中和园、庆乐园、庆和园、广德楼、同乐园六座戏园,相距不过几十米。邻近又有前门外肉市的广和楼,鲜鱼口内的天乐园、裕兴园,与大栅栏隔街而立,相距不过数百米。

据道光二十五年(1845)版的《都门纪略》记载,按当年一月份的营业排序,三庆班依次演出于三庆园、庆乐园、庆和园、广德楼、庆乐园、中和园、广德楼、广和楼。每个戏园

演出三天到四天,其中庆乐园和广德楼在一个月内进去演了两次。^①

三十多年后,根据光绪四年(1878)增补版的《都门纪略》,当年春节的一个月内,以上戏园由三庆、四喜、春台、和春四大徽班和瑞和成、永胜奎等戏班轮流演出,同一个戏园子里,每个戏班依然是一次只演三四天。^②

这样一种演出方式,业内称之为“活转”。其实流动演出本来就是民间戏班的生存方式,已经延续了几百年。不同之处,在于这种“活转”限定在京城商业圈的戏园子里,形成了相对稳定的、可以自由选择戏班和演员的市民观众群和观众圈。由此,产生了类似于“明星崇拜”和“追星族”的“名人效应”。

其具体体现,就是戏曲界的“名角挂牌制”和戏班里的“名角挑班制”。

2. 名角挂牌

“名角挂牌”和“名角挑班”的情况是在清代末年和辛亥革命前后陆续出现的。这种演出体制与近代废除封建帝制和民主思潮活跃有密切的关系。从带有广告性的戏单、海报、水牌、报纸上看,戏曲演员不再使用土俗的、带有侮辱色彩的艺名或绰号,有了使用真名实姓的权利。每个剧目都以主演的行当和演员的技艺排名,分为头牌、二牌、三牌,其余行当的配角并列在下部。能够在戏班里“挂头牌”的演员,当然是这出戏和这个行当内最为出色、最有号召力的演员。

辛亥革命前后,比较完善的京剧戏班称“七行七科”。七行已见前文,七科是音乐科、剧装科、容妆科、盔箱科、剧通科、交通科、经励科,即保证演出的后勤部门和管理部门。其中经励科要按照班主的意图负责聘约二路、三路角色,组织派戏。

“名角挂牌”的模式如下:

(老生戏)

老生(头牌)

武生(三牌) 旦(二牌)

其他行当及演员

(旦角戏)

旦(头牌)

武生(三牌) 生(二牌)

其他行当及演员

名角有名角的艺术水准和观众效应。为了成为名角,除了演员自身不懈的努力以外,还要有其他投入,他们常常有自己精美的私房行头,有自己的乐师,甚至有专门为他们写剧本的剧作者和文人,由此造就了自己的艺术圈子和戏迷。

① 参见《中国京剧史》(上卷)所引资料,第102~103页,中国戏剧出版社1999年9月版。

② 参见张发颖《中国戏班史》所引资料,第278~282页,学苑出版社2003年1月版。

3. 名角挑班

与“名角挂牌”相适应的,便是戏班里的“名角挑班”。

所谓“名角挑班”,就是以能挂头牌的演员为中心,众花捧月地配备相应的行当、相关的演员、相应的乐师来组合戏班。这种做法改变了以往纯粹以脚色行当来组班的局面。

名角挑班大部分以老生和旦角(青衣)为主,这是因为京剧的老生戏、旦角戏最受观众欢迎,戏码(剧目)也最为丰富。老生挑班常以旦角为二牌,以花脸、武生或小生为三牌。旦角挑班常以老生为二牌,武生为三牌。著名武生杨小楼、李万春曾以武生挂牌挑班,二牌是花脸,三牌是旦角。三牌以下,则需要其他行当的演员来支撑。业内称,一个戏班要有“四梁八柱”,意思是具备所演剧目的骨干行当,这样才能稳固牢靠。同时,还取决于挑班演员所擅长的剧目家底。

当时的京剧班社不大演出整本大戏(即完整的剧目),主要演出著名剧目的精彩片断——尤其是特色明显的片断,称“折子戏”。一场演出通常由三四个折子戏组成,不同行当的演员可以各显身手。其中,开场的剧目称“帽儿戏”,经常是轻松活泼的小戏。其次是中场戏,可以是一般剧目。最后的两出最为精彩,分别叫“压轴戏”和“大轴戏”,由挑班的名角表演。

这种演剧方式造就了京剧艺术中大量极有特色的精彩的折子戏。不少著名的折子戏在以文本为主的戏曲史上甚至难以找到剧作家的痕迹。

“名角挑班”实行“戏份”制,按挂牌的名次分成。头牌最多,二牌是头牌的一半,三牌又比二牌少一半。至于一般配角和“上下手”、“跑龙套”等,收入甚至与头牌相差上百倍。^①有的戏班坐镇一个固定的戏园子里,进行较长时间演出,业内称作“死转”。“死转”的戏班比“活转”的戏班有更大的影响,便于创作和排演新剧目。后来,又有名角与投资人合伙经营戏园和剧院的情形。

民国时期的名角挑班如火如荼。稍有名气的演员便自己挑班或联合其他名角挑班(尽管不一定成功)。如:民国九年冬天,武生杨小楼与旦角梅兰芳合组崇林社,按不同的剧目互为头牌,唱压轴或大轴。此后如:旦角梅兰芳挑承华社;旦角尚小云挑玉华社、忠信社;旦角程砚秋挑鸣和社、秋声社;旦角荀慧生挑留香社;旦角荀慧生、武生杨小楼、

^① 张发颖:《中国戏班史》,“余叔岩(按:老生)初搭梅兰芳(按:旦角)的喜群社,梅兰芳头牌当时每场戏份80元,王凤卿虽名为头牌老生,但属于为梅兰芳掙刀性质(按:即二牌),每场戏份就只40元。而余叔岩戏码排倒第三,每场只给王凤卿的一半。当然,这还都是够“角儿”的人物,其他二路、三路及流行、上下手等人有的就只剩一元左右或几角钱了。”第531页,学苑出版社2003年1月版。

老生余叔岩挑永胜社；老生王鸿寿挑满春社；老生马连良挑扶风社；老生言菊朋挑咏评社；老生周信芳挑移风社；老生谭富英挑同庆社；老生贯大元挑成庆社；老生高庆奎挑庆兴社；老生李鸿春挑正春社；花脸金少山挑松竹社；武生李万春挑鸣春社；武旦宋德珠挑颖光社；坤旦（女演员）雪艳琴挑成庆社……^①

4. 流派

清代末年京剧形成初期，演员不少，但是凤毛麟角者不甚了了，仅有“老生三鼎甲”（程长庚、张二奎、余三胜）、“老生新三杰”（汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培）等有数的几个，而且都是老生。民国时期，先后产生了“四大名旦”（梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生）；“四大须生”（马连良、谭富英、杨宝森、余叔岩）；“南欧北梅”（欧阳予倩、梅兰芳）；“南麒北马”（麒麟童——周信芳、马连良）；又有武生杨小楼、花脸金少山、裘盛戎等等，各个行当的表演艺术家人才辈出，唱念做打各呈艺术个性，受到观众和戏迷的欢迎。崇拜者有之，学习者有之，后继者有之，于是形成表演艺术的流派。

“脚色”形成行当，行当表演“角色”。“角色”呈现“名角”，“名角”形成流派。京剧中“名角”的出现和“流派”的造成有多种原因，其中“名角挂牌”、“名角挑班”的表演体制是重要的因素。

结 语

传统戏班都是民办的。20世纪50年代，国家的政治体制、经济体制、社会体制、文化体制产生了全面的、巨大的革命性变化。流动卖艺的“戏班制”渐渐转化为“剧团剧院制”。私营戏班转为国营的或公私合营的剧团或剧院，受行政管辖。国营剧团里，集中了演员的精英，他们有固定的工资收入，生活有保障，专门从事创作和演出；剧团有自己的排练厅，演出有相对稳定的剧场，甚至有自己的剧本创作人员和专业舞台美术、灯光照明、服装设计队伍，出现了前所未有的“戏曲导演”这一行。于是，保证和提高了艺术质量。

当时国家的文艺政策强调文艺“为政治服务”、“为人民服务”，提倡积极向上的、为人民大众喜闻乐见的文艺形式，反对纯娱乐的、低级趣味的作品。剧团内部实行民主管理，强调集体主义，反对个人主义。演职人员人人平等，反对个人出风头的“戏霸”作风。这一切，带来了戏曲界和京剧界的革命性的变化，“名角挂牌”、“名角挑班”的体制被废除。

关于戏班制和剧院制，有两方面的问题值得思考：

其一，关于体制：流传几百年甚至几千年的流动卖艺，是传统小农经济的产物；固定

^① 参见张发颖：《中国戏班史》，第523～524页，学苑出版社2003年1月版。

的城市剧院制是西方城市经济的产物。传统的戏曲演员讲究“冬练三九,夏练三伏”,“台上一分钟,台下十年功”,个人技艺色彩很浓。城市剧院则强调戏剧的整体效果,除表演外,还造就了导演、舞美、灯光等不同的专门人才。流动的戏班能够适应社会各个角落的观众需求,上自宫廷、下及黎民、乃至目不识丁的文盲。固定的剧院则主要面对经济文化相对优越的城市观众,能全方位地提升戏剧档次。两者各有千秋。

剧院制的提倡是一件好事,却也付出了相应的代价。剧院由政府养起来,实行“大锅饭”式的平均主义。收入平等,忙闲不均,演和不演一个样,在相当程度上挫伤了演职人员的积极性。尤其是,中国有数以亿计的农民,占总人口的90%以上。他们习惯于在年节之际闹社火、看大戏,平时难得有机会进剧院,也不大欣赏前卫的、探索的、豪华的新戏。所以,尽管政府提倡名演员下乡,实际上不过杯水车薪,解不了渴。在农村基层和偏远地区,始终存在着忽聚忽散的江湖戏班和民间表演团体,这种情形将延续一个相当长的历史时期。

其二,关于艺术:京剧脚色行当的技艺性常常就是它的戏剧性。表演技艺有时候与剧情、人物、故事、情节挂得比较紧,有时候有所游离。戏曲注重技艺的程式化表演与西方话剧注重剧情的现实主义风格有所不同,与歌剧、芭蕾倒有某些相通之处。在戏曲不可缺少的“唱念做打”中,尤其如韵白、数课子、唱腔、趟马、起霸、打出手等,是纯传统的、纯民族的艺术语汇,与生活现实有相当大距离。或者说,是艺术的、美学的距离。

20世纪60年代,由于受前苏联现实主义文艺理论的影响,戏剧界片面强调题材内容,不注重表演形式。理论界普遍认为:戏曲的发展方向只能是密切联系现实、联系生活,否则没有出路。于是,全国废除传统戏,“十年磨一剑”,不惜工本地扶植和推行现实生活题材的所谓“京剧样板戏”。在那个特殊年代,当年戏班里各怀绝技的“名角”大不适应,纷纷退出舞台。

实事求是地说,戏曲脚色行当制所限定的类型化的人物,确实难以全面适应塑造现实生活中千姿百态的性格化人物的需要。精心打造的“京剧样板戏”有它的艺术价值,问题在于内容的政治化、一体化和艺术上的新的模式化。所以,十年后“拨乱反正”,传统戏曲重新崛起,作为京剧艺术家的“名角”和他们的表演流派再次复生。

曾经有一段时间,西方话剧被认为是先进的艺术样式,戏曲要向它靠拢。但是,由此出现的不少“话剧加唱”的作品,戏曲界和观众并不认同。西方话剧传入中国已经有将近一个世纪了,历史证明:从戏剧形态到表演体制,两者可以互相取长补短,却不能也不会相互取代。京剧的戏班制和剧院制同样如此。

(作者系中国传媒大学教授、博士生导师)

现状与己任

——从电视思考昆曲

○ 周晓岚

电视超越时空的传播,既对传统戏曲产生了强大的冲击,同时又给传统戏曲带来了新的发展契机。戏曲与电视的融合是一种历史的必然,对双方意义重大。一方面,戏曲艺术借助电视媒体能够扩大影响;另一方面,电视媒体吸纳戏曲艺术,能够增添新的艺术形式和节目形态,会更加多彩多姿。两者的结合原本应该是双赢的结果,然而现实并不尽如人意。

在中国的传统戏曲中,昆曲被奉为“百戏之祖”,2001年又被联合国教科文组织列为人类口头和非物质文化遗产代表作。轻歌浅唱、优雅曼妙的昆曲本该是电视戏曲中举足轻重的主角,但在电视屏幕上难觅芳影。学界、业界对昆曲的电视传播现状忧心忡忡,普通观众也认为电视对昆曲的传扬力度远远不够。面对人类濒危的优秀文化遗产,电视媒体无疑应该承担起传承和弘扬的使命;对于戏剧人来说,也应该努力思考如何借力,实现昆曲艺术的薪火相传。传播文化的电视人和传承艺术的戏剧人都应该认真反思,看清现状,明确己任,共同推动昆曲艺术的传播。

一、电视人的责任:制作赏心悦目的节目,培养昆曲观众

昆曲是很古老的戏曲剧种,又隶属“雅部”,因此和其他剧种相比,存在一些“劣势”。在内容上,缺乏紧凑的故事情节和激烈的戏剧冲突。在形式上,表演程式更加繁琐,舞台虚拟时空的转换跳跃性更强。在音乐上,曲牌工稳板滞,曲词古雅深奥,节奏常常过于舒缓。还有许多“隐喻”、“抽象”的手法,或揭示潜意识、展现心理流程的表演单元,其思想和情感都远离现代人的生活体验。这些“劣势”导致昆曲很难吸引青年观众,无法与贴近生活的流行音乐和场面宏大的好莱坞大片竞争。因此,戏曲观众的断代问题,对昆曲而言尤为严重。

电视作为主流媒体,要承担留住固有观众和培养潜在观众的责任。留住观众,才能留住传统艺术的土壤和根。传统的昆曲,只有了解、熟知才能喜爱。让青年人走进剧场不易,但走进电视或许并不难。如果电视戏曲节目好看易懂,观众能锁定频道,留驻屏幕,就有可能渐入佳境,成为新一代戏迷。要留住固有观众和培养潜在观众,节目首先

要制作得“精、美、靓”，要吸引眼球、赏心悦目。达到这个要求，仅仅复制舞台远远不够，还要进行电视再创作。在不脱离戏曲本体的前提下，借助各种电视手段，对舞台戏曲进行“美学干预”，如利用舞美灯光、镜头语言、服饰化妆及后期剪辑和特技处理等，重新包装和打造作品。充分发挥摄像机的全方位摄制功能和蒙太奇的技术功能，形成一种多维的视听话语力量，使节目具有更丰富的观赏效应。这方面有一些成功的范例，如央视拍摄的专题片《钟馗》（曾获电视文艺星光奖），以昆曲名家侯少奎的艺术人生为主线，讲述了侯家几代人对钟馗形象的理解和塑造，分析了钟馗这个人物产生的社会背景，对比了各个剧种的钟馗脸谱和表演形式的异同。在介绍侯少奎和这出昆曲名剧的同时，还用电视手法展示了“活钟馗”侯少奎的舞台风采。这种由浅入深、由表及里的叙述方式，赢得了很多青年观众。央视制作的专题片《水墨昆曲》，是为昆曲被联合国列入文化遗产而制作的。它巧妙地将电视专题和戏曲音乐电视的形式结合在一起。专题部分知识型信息非常充分，追溯昆曲剧种发展的历史，讲解昆曲唱腔，介绍重要的昆曲人物等。节目欣赏部分极具观赏性，精华的昆曲唱段用电视语言重新解析和包装。舞美、灯光营造出一个如诗如画的氛围，柔光镜的运用凸现了昆曲唯美优雅的意境，镜头的推、拉、摇、移更是淋漓尽致地体现了昆曲载歌载舞的表演特色，音乐间奏以闪回方式叙述故事，后期剪辑平均每4秒一个画面，弥补了唱腔的拖沓和冗长。其饱满的信息量，充满美感的镜头，改写了同类节目的叙事范型和审美范式，使很多青年观众“惊艳”。正是这种别样的美学姿态、崭新的视听体验，给观众带来了深层的审美愉悦。另外，近年的电视戏曲晚会选取昆曲名段，使文戏武戏合理搭配、刚柔并济，戏曲小品中加入昆曲名丑，亦庄亦谐，这些形式都有效地增强了昆曲类节目的可视性和趣味性。电视手段为古老的剧种注入了更多的时代气息，推动了昆曲的普及，扩大了昆曲的影响。

尽管电视昆曲节目有一些可圈可点之处，但不过是蜻蜓点水。从总体上看，还存在很大的问题。节目少而不精，别说吸引普通观众，即使喜爱戏曲的观众也感到越来越陌生。专家和观众的呼声并没有改变电视昆曲节目的现状；戏曲频道的开播和联合国教科文组织对昆曲文化遗产身份的确认，也没有给电视昆曲节目带来希望中的春天。但是，电视人不能“以观众少而不为”，电视人尚须付出更多的努力，“不以规模胜，而以质地存”，多出精品，留住观众。在全球化和现代化的今天，保持本土文化的独特性和延续性尤其重要。一个丢失了文化瑰宝的民族，必将在世界文明之林中黯然失色。昆曲是一种积淀着深厚文化艺术形式的艺术形式，防止它在现代化、全球化的过程中蚀灭，电视媒体负有一份责任。尽管昆曲观众可能永远是“小众”，电视人依然要承担起普及昆曲知识、耐心熏陶和培养青年观众的责任。昆曲的观众不能断代，舍弃和流失了观众，昆曲的文化遗产就是空谈，电视人就是失职。

二、戏剧人须反思：昆曲如何借鉴其他剧种的成功范例

电视与戏曲是相互促进和相互支持的关系。电视昆曲节目的繁荣,一方面有赖于电视媒体的传播,另一方面有赖于剧种自身的繁荣,后者甚至更为重要。当前,电视昆曲节目在已经处于弱势地位的电视戏曲节目中显得尤其孱弱。寥若晨星的昆曲实况录像大都是没头没尾的折子戏,戏曲晚会上翻来覆去地演唱的只是那几个戏迷耳熟能详的段落。还没有专门的电视栏目向观众系统地讲解昆曲的历史、声腔、流派、表演、名家、剧作、掌故等等。整个电视界包括央视戏曲频道在内,尚缺乏既具有专业水准,形式又新颖,能有效拉近昆曲与观众距离的节目。这种现象背后的原因复杂多样,但是昆曲本身的问题也不容忽视。因为电视是载体,戏曲是本体。电视节目形态固然对昆曲的传播有重要影响,但是昆曲艺术本身市场竞争力的增强才是昆曲节目摆脱弱势地位的根本。电视昆曲节目的困境不能完全指望电视或其他媒体来解决。倘若昆曲本身严重萎缩,提高电视节目质量便是空谈。皮之不存,毛将焉附?这些年来昆曲的新编剧目少之又少,传统剧目也愈来愈难见之于舞台。昆曲一直无法走近大众、走进市场,无法融入当代艺术的主流,自然也难以走进电视。昆曲艺术本身的寥落直接导致电视昆曲节目先天营养不良,无论在数量上还是种类上都很匮乏,提高质量的底气不足。

当然,要求昆曲艺术工作者恢复昆曲繁荣时期的盛况也是不现实的。包括昆曲在内的传统艺术的衰落有历史和社会的原因。300年前,昆曲曾经辉煌,苏州虎丘千人石上曾有万人唱和的壮观景象,昆曲就是那个时代的“流行音乐”。但随着历史的变迁,人们的审美趣味发生了变化,昆腔日趋衰微,远离大众,成了曲高和寡的沙龙艺术。尽管20世纪50年代拍摄的艺术片《十五贯》曾名噪一时,也并未如人所愿真正“救活一个剧种”。当今,随着传媒的发展,人们的文化消费有多种选择,某种艺术形式“一呼百应”已成为旧事。即便是20世纪八九十年代号称“年夜饭”的中央电视台春节联欢晚会,尚且不能避免成为节日点缀的命运,更何况是历史悠久的昆曲呢?对于昆曲的命运,戏剧人首先要有一个清醒的认识,并以平和的心态来面对,在此基础上积极寻求昆曲艺术的发展。

其他兄弟剧种成功的经验,应该对昆曲的发展有所借鉴。这几年京剧在推出新剧目和培养新人方面,佳绩斐然,令人瞩目。京剧新编剧目既有舞台剧,又有电视剧。新编历史京剧《曹操与杨修》好评如潮,剧场演出曾出现过“一票难求”的盛况,上海电视台将其拍摄成电视艺术片,收视效果也非常可观。各种形式的新编剧目、品牌剧目都频频亮相于电视屏幕。这几年,京剧界也新人辈出,并借助电视媒体的强大宣传效应为公众所熟知,一大批中青年演员成为“中国京剧之星”。很多节目也借助于魁智、李胜素、孟广禄等京剧明星的加盟,提高了收视率。“新剧”和“新人”体现出京剧艺术的蓬勃生命

力,自然也吸引了电视的关注。于是,在京剧艺术和电视节目之间形成了一种互相支撑、互相推动的局面。电视节目推出名剧、制造明星,同时名剧、明星又成为金字招牌,为电视节目拉动收视。从京剧成功的经验来看,任何剧种要发展,就要有好剧本和好演员,有了这两点,传统艺术一样能获得剧场票房和电视收视的双赢。

和京剧相比,昆曲在这方面的情况如何呢?近些年来,昆曲几乎没有推出新编剧目,而且传统剧目的演出场次也极为有限。当今中青年一代的“京剧之星”可以列数一串,而昆曲除了老一辈的若干知名演员外,大众瞩目的青年明星寥寥无几。中国戏曲学院为培养优秀的传统戏曲演员,已在全国招收了四届研究生班学员,数以百计,但没有一个昆曲演员就读。可见,由于昆曲自身缺乏活力,已被远远抛向戏曲艺术的边缘地带了。

黄梅戏、越剧和京剧等剧种对“戏曲音乐电视剧”的成功探索,也应该对昆曲有所启示。戏曲音乐电视剧是戏曲和电视剧嫁接产生的一个新兴电视艺术形式。很多青年观众第一次接触它就很喜欢,并由此产生进一步了解戏曲的愿望。安徽电视台导演胡连翠连续拍摄了多部黄梅戏音乐电视剧,把传统的黄梅戏经典剧目搬上荧屏,创新了戏曲屏幕语言,形式新颖,数十次获得电视“飞天”奖和“金鹰”奖。从《郑小娇》、《家》、《春》、《秋》等新编剧目中,可以看到戏曲音乐与电视剧的优势互补,也可以看到传统戏曲借助新的艺术形式所产生的崭新魅力。越剧和京剧也对戏曲音乐电视剧做过有益的尝试,如越剧电视剧《何文秀》、《孟姜女》、《早春二月》,京剧电视连续剧《曹雪芹》、《契丹英魂》等。尽管业界和观众对戏曲音乐电视剧褒贬不一,但它仍不失为传统戏曲争取青年观众的一个探索方向。以黄梅戏为代表的戏曲音乐电视剧的成功说明,传统艺术要发展,必须与时俱进,寻找具有当代气质的艺术形式,不仅要传承,更要创新。当然,戏曲音乐电视剧并不是唯一的形式,条条大路通罗马,各种创新突围的方式都要积极尝试。对于昆曲来说,这方面的努力还远远不够,电视屏幕上至今还没有一部昆曲电视剧,其他形式的探索更无从提起。从京剧、黄梅戏、越剧等剧种的成功突围中,古老的昆曲或许可以得到一些启示和借鉴,从而找到自己的生存之道。

目前,昆曲艺术面临一个大发展的契机。2001年,联合国教科文组织将昆曲列为世界口头和非物质文化遗产代表作,这是一个重要的转折点;此后昆曲受到广泛关注,白先勇先生策划的青春版《牡丹亭》更是将这次“昆曲热”推向了巅峰。尽管今天的青年无法理解那个时代的爱情,但青春靓丽的少男少女,唯美典雅的舞台,令人目眩的服装,凄美的故事,剪不断理还乱的春愁,都唤起了观众心灵深处对爱和美的向往,产生了强烈的共鸣。很多观众感慨:原来传统艺术如此美丽动人,原来昆曲如此韵致悠扬。尽管演员的表演还显稚嫩,尽管业内外争议不断,但青春版《牡丹亭》毕竟是一个大胆而有益的尝试。昆曲的热度也吸引了电视的关注,2005年中央电视台春节戏曲晚会将该剧的片断搬上了屏幕,载歌载舞,美不胜收,得到青年观众的好评。继青春版《牡丹亭》之后,又

有昆曲大戏《长生殿》、《桃花扇》上演,余波不断。无论是对于昆曲自身的发展,还是对于电视昆曲节目的发展,这都是一个难得的契机。戏剧人是否能够抓住这个千载难逢的契机,充分借鉴其他剧种成功突围的经验,使昆曲成为戏曲领域中的主流艺术呢?

三、共同的困境:制约电视昆曲节目发展的三大要素

电视昆曲节目要发展,电视人和戏剧人在观念上仅明确己任还不够,双方还要在实践中一起面对共同的困境,那就是制约电视昆曲节目发展的三大要素:主创人员素养、经费、收视率。

主创人员的制作水准,尤其是编导队伍的素养,直接影响电视昆曲节目的水平。一个合格的昆曲节目编导,需要具备多方面的素养,除了电视人的文化准备和艺术感悟之外,还要有对传统艺术的理解,对人类优秀文化遗产的认知,以及弘扬传统文化的责任感和敬业精神。具体说来,比如制作一期《昆剧故乡行》的专题,编导必须熟悉一系列的背景知识,诸如昆剧的历史;昆剧在中国文学史、戏曲史上的地位;昆剧如何在苏州发源;昆山腔的形成和特点,历代昆剧名家做过什么,联合国教科文组织确立昆曲遗产身份的意义;昆曲艺术家回归昆曲故里的意义等等。再如,录制昆曲实况,编导必须具备选取剧目、指挥演员的能力,懂得灯光、服装、化妆的电视技术要求,还要熟悉剧本,能熟练运用镜头语言。也就是说,一个合格的电视昆曲节目编导,除了应具备普通编导的素养之外,还要具备较高的传统文化修养。这一点恰恰是很多编导所欠缺的,而传统文化修养的提高也并非一日之功。这必然会制约电视昆曲节目制作水平的提高。

其次是电视节目制作经费的限制。电视节目的制作成本远远高于广播和其他平面媒体。观众看到一台最简单的实况录像,至少也需要一台三个讯道的转播车,或一套EFP,包括导播、灯光、摄像、视频、音频技术等,至少是一支10人的庞大队伍。再加上支付剧场的场租和剧团的劳务,即使录制地点在本地,也成本不菲。更不用说租用当地转播设备和人员,或是调遣一个剧团易地演出了。再如,拍摄一部戏曲艺术片,成本和拍摄一部普通电视剧几乎一样,企业得到的回报效益却悬殊巨大,这必然使商家对投资电视戏曲片兴趣索然。诸如此类的条件制约,使得观众能看到的电视戏曲节目品种有限,昆曲难得一见也就不奇怪了。

电视收视率的压力影响也相当大。戏曲在当代的大趋势是“灯火阑珊”,电视戏曲自然也难于红火。企业投放电视广告要参照节目的收视率,因而收视率的高低,在某种程度上决定了一个栏目的生存和发展。在频道日益专业化的今天,比起综合、电影、电视剧、法制、体育等亿万观众瞩目的频道,音乐和戏曲频道无疑是“小众频道”。中央电视台尚可凭借其雄厚的资金实力,给予戏曲等传统艺术一些特殊的扶持政策。但是对基本走向市场的地方台来说,面对强大的收视压力,戏曲节目难免举步维艰。当年在电

视戏曲界颇有影响的栏目,如福建台的《闽海观剧》等,都已被新的综艺节目所替代。河南台的《梨园春》、安徽台的《相约花戏楼》、陕西台的《秦之声》等戏曲栏目,原本以戏曲赏析和专题为主,现在主题已是“博彩”和“竞技”,几乎都成了戏迷大擂台。因为此类栏目收视率看好,商家愿意投放广告,可暂时解决戏曲节目的生存危机。但迎合大众收视取向的结果就是节目类型单一化、同质化,“戏普”节目所剩无几。央视虽有政策扶持,戏曲频道可不依赖广告生存,但在频道内部的栏目综合评价中,收视率依然是一个无法忽略的重要指标,栏目“末位淘汰制”的压力无处不在。中央电视台国际频道推出的百期戏曲人物专题《粉墨春秋》,记录了目前活跃在戏曲界的一系列优秀演员,从播出后的收视统计看,即使是介绍一批地方戏的中流砥柱人物,该期的收视率都明显低于京剧演员,更别说与观众“久违”的昆剧演员了。《粉墨春秋》为昆曲名家侯少奎制作的一期人物专题在戏曲界和电视界评价都不错,但收视率仅有0.06。而同类的节目,同样的播出时段,《粉墨春秋·张火丁篇》和《粉墨春秋·李胜素篇》节目收视率则分别是0.24和0.28。数字反差触目惊心。“求生存,后发展”是硬道理,每一个栏目的制片人都不能不三思而行。

收视率本身是一把双刃剑,它是考察节目的一种量化依据。任何评价标准都不可能绝对公正,但是在没有一个更客观的尺度出现之前,它是相对公平、公正的。电视的基本性质是“大众传媒”,电视节目尽可能适应更多观众的口味是必然的。戏曲观众本来就不多,昆曲观众更为稀少。昆曲电视节目越来越少,观众对昆曲只会越来越陌生,昆曲的收视率自然越来越低迷,电视人对昆曲节目的制作兴趣也必然越来越小。其实陷入这样的困境不只是昆曲一个剧种。央视的《空中剧院》将受众定位于喜爱“原汁原味”的戏曲观众,这个栏目在行内外影响很大,观众口碑很好。但每周的收视统计表明,只要播出京剧以外的剧种,即使剧目和表演上乘,收视率也总是下跌,以致现行的栏目决策人对其他剧种的选择慎而又慎,昆曲自然更加难见其踪影。非京剧类节目收视的低迷,使得央视无法在各剧种之间“平衡”。很多电视观众来信、来电直言:央视戏曲频道应该改为京剧频道。电视人对此有口难辩。

除了上述几大要素之外,电视昆曲节目还受到其他要素的制约,如决策层对专业戏曲频道的统一规划和包装、栏目设置的科学性、体制运营的畅通程度等等。要想改变现状,一方面需要电视制作人和决策人齐心协力。编导队伍要努力提高自身素质,多出精品,留住老观众,争取新观众。决策层给予戏曲尤其是昆曲类电视节目一个收视宽容度也是必不可少的。另一方面,戏剧人也要认识到制约昆曲电视传播的客观因素,认识到电视人的无奈,在提高剧种本身活力上多下功夫,积极推动昆曲与电视的良性互动。

四、唤醒全社会对文化遗产的共同认知

保护昆曲这样的传统文化遗产,需要一个大环境。全社会对民族文化的高度重视非常重要,对传统艺术的独特人文价值的全面深入理解也非常重要,只有这样,才能形成一种珍视传统文化、保护文化遗产的大氛围。要营造这种氛围,需要文化部门、电视媒体、昆曲界以及其他相关部门的共同努力。

唤醒全社会对文化遗产的重视,首要的是有关文化部门在政策上予以扶植,并投入更多的人力、财力、物力。这几年,苏州市文化局为抢救和扶持昆曲做了很多实实在在的工作。每年举办庆祝昆曲被联合国教科文组织列为“人类口头和非物质遗产”代表作的活动,成立苏州昆剧院,建立昆剧博物馆,创办昆剧学校,拍摄昆剧电视专题和经典唱段MV,定期邀请全国各地的昆剧名家和学者参加“昆剧故乡行”活动并召开研讨会,组织北昆、浙昆、苏昆、上昆、湘昆的中青年演员进行汇演,切磋演技。民间,虎丘公园昆曲爱好者云集,成立票友剧社,万人同唱昆曲。剧院,舞台上扶植新人,新秀辈出。复建周庄昆剧大戏台,让水乡上空日日飘荡着笛声箫音。苏昆的青年演员因此有了舞台实践的机会,周庄的旅游资源也平添了一道人文景观,门票收入使景点和剧团共同获得了效益。此外,苏州昆剧院连续推出两出连本戏《牡丹亭》、《长生殿》,由央视国际频道和戏曲频道鼎力宣传,在海内外引起巨大反响。苏州市文化部门高屋建瓴的决策,使得文化、艺术、产业形成链条,既将昆曲推向市场,又有相应的政策保护。他们高度重视与媒体尤其是电视的合作。每一次活动都与电视台联手:苏州电视台对所有汇演节目进行实况录像,江苏电视台跟踪全程报道,中央电视台制作有深度的专题节目。苏州文化局的昆曲文化活动凭借电视的强力宣传,使得苏州“昆曲之乡”的美誉远播海内外。旅游者到苏州,看一场昆曲是必不可少的内容。苏州的经验值得借鉴和总结。

培养公众保护文化遗产的意识,电视媒体的涵化作用也非常重要。电视作为“第一传媒”,有责任传播传统文化,进行知识普及和艺术熏陶。电视界应当加大传扬力度,挖掘传统艺术的深度,在当代广求知音,为昆曲薪火传承而努力。培养昆曲观众乃是电视的第一要务。培养观众的方式可以多借鉴其他的艺术形式。例如,普通人对交响乐有距离感,指挥家郑小瑛常常在音乐会开始前为观众讲解交响乐知识,“知之深,爱之切”,只有了解,才能喜欢,这应该是艺术感化人的一个普遍规律。电视推介昆曲艺术,也应该制作一些脚踏实地的启蒙类、普及类节目,通过知识介绍、精品赏析、事件报道、人物纪实等通俗易懂的方式,让观众首先了解昆曲,进而喜爱昆曲,这样才不至于使观众对古老、高雅的昆曲敬而远之。近年来电视益智博彩节目发展得如火如荼,其成功经验电视昆曲节目也可借鉴。中央电视台《过把瘾》、河南电视台《梨园春》、安徽电视台《相约花戏楼》等,都属此类节目,它们把竞技和参与作为栏目的亮点;演播现场环节的不可预

知性,大大增加了节目的趣味性。昆曲虽然没有那么多戏迷票友,但电视昆曲节目也可让观众直接或间接(如热线电话、网络短信)参与,进行互动,在游戏中获取昆曲知识,在竞赛中领悟其深邃内涵,由静而动,昆曲需要更多的电视表现形式。

昆曲界在保护文化遗产的总体战略中,也需做出明智的抉择。昆曲艺术自身焕发活力是根本,要逐步拉近与时代的距离。昆曲界一方面应该允许多种做法并存,让新老方式优势互补、相得益彰;另一方面也要积极谋求媒体的支持,借助电视得天独厚的优势进行广泛传播,超越剧场的时空局限,为电视与昆曲的结合打开广阔的前景。电视昆曲节目需要戏剧人和电视人共同来经营。昆曲艺术工作者要振作、奋起,电视人也亟须充实、思考。天地十分广大,双方都要看清现状,明确己任。这一切迫在眉睫。

电视艺术的发展,观众审美期待的提高,给电视戏曲的制作带来越来越大的压力和前所未有的挑战。未来的电视节目比拼的是速度、容量、品位、水准。在新的形势下,中国电视运营机制的产业化和市场化是大趋势。完全走向市场后,电视戏曲如何发展,作为更加“小众”的昆曲类节目如何生存?这都是必须要面对的问题。电视既要扶植传统艺术,又要考虑到收视率因素,在激烈的市场竞争中争取观众,分一块“蛋糕”,在“文化使命”和“商业使命”之间寻找平衡点。整个社会建立起一个坚实有力的文化遗产保护机制,对电视昆曲节目未来的发展是至关重要的。

从昆曲本身的发展前景来说,作为中国传统艺术的精粹,它已经过数百年的考验,具有强大的生命力。今天的“振兴”工作虽说不能让它再像几百年前那样大红大紫,但也大可不必担心它会一朝倾覆。昆曲本身的独特魅力使它流传到今天,也会继续流传下去。国家对文化遗产保护工作的重视,给昆曲带来了新的生机,也为昆曲和电视的密切结合带来了新的契机,未来值得期待。

相信经过戏剧人的不懈努力,古老的昆曲能够再次焕发青春,在中国文艺的百花园中盛开。相信经过电视人的自我提升,电视昆曲节目能够戒除浮躁,切实提高制作水准,赢得属于自己的稳定、执着、数量可观的受众,在弘扬昆曲艺术方面最大限度地发挥自己的优势。相信在戏剧人和电视人的共同努力下,昆曲艺术能够保持旺盛的生命力,生生不息。

(作者系中国中央电视台国际频道《中国文艺》制片人、导演,中国传媒大学戏剧戏曲学2004级博士生)

时代文本

——谛览《十五贯》在昆剧发展史轴上的坐标意义

○ 蔡欣欣

前言

文本(text),在当代思潮中已从传统的语言实体概念,扩展到任何具有符号性质的构成品。所以有使用文字书写的诗词、散文与小说等“文学文本”,有应用视、听手段的电影、绘画与音乐等“艺术文本”,而日常生活中的服装、饮食、仪式与旅行等可称为“活动文本”,乃至历史、文化与整个世界等都可以视为文本而加以阅读与解析。正由于文本拥有着多义性、开放性与变动性的广泛使用概念,因此其既承载着创作者独特的自我讯息,又可为阅览者提取而衍生出无穷意蕴。^① 所以美国文学批评家赛德义在《世界·文本·批评家》中即指出,文本即使是最简练的形式,也无法逃脱环境、时间、空间和社会的纠缠,“文本的功能之一就是确定自身的位置——而事实上通过引进世界的注意,他们才成为自身的存在”。

《十五贯》从清初朱素臣以宋人话本《错斩崔宁》为故事蓝本创作传奇后,便在昆剧舞台上以“全本戏”或“折子戏”的形式传唱不歇。然1956年着眼于时代语境而重新改编的浙昆《十五贯》,在晋京演出后竟掀起了“满城争说十五贯”的盛况,不但被视为“百花齐放,推陈出新”对传统剧目改编的良好典范,而且迸发出“一出戏救活一个剧种”的强大威力,成为当代昆剧起兴振衰的里程碑,继而扩大效益影响到整体剧坛的生存与发展。因此笔者认为浙昆的《十五贯》不单只是作为舞台演出的“戏曲文本”,更可视具有多重文化意蕴的“时代文本”,而其不仅在当时有其自身的叙述语境与历史图像,跨越时空仍可以重新诠释、增生意涵、开展视域而有所激励与影响。在浙昆《十五贯》晋京与“浙江昆剧团”成立50周年之际,在2001年昆剧被联合国列为“人类口头和非物质遗产代表作”的当下,本文即尝试通过剧艺、薪传以及传播等面向的观照,谛览《十五贯》在昆剧发展史轴上的坐标意义,以彰显其作为昆剧“时代文本”的价值以及启发。

① 有关文本概念的发展与演变,可参看傅修延《文本学——文本主义文论系统研究》,北京大学出版社2004年12月版。

一、“推陈出新”的剧艺成就

原是以“双线结构”铺陈熊友兰与苏戍娟、熊友蕙与侯三姑两件冤案,后经苏州太守况锺为其缉凶平反的清朱素臣《双熊梦》传奇,历来在昆剧剧坛上或以“迭头戏”的方式串连全本故事,或以“折子戏”的演出呈现剧艺精华。^①在1954年“国风苏昆剧团”演出节目单中,已经逐渐调整为“熊友兰与苏戍娟冤案,况锺请命翻案重审”的单线结构^②;1955年时浙江宣传部门的领导者以敏锐的政治触觉,体察到这出戏颇能吻合“唯物主义和唯心主义、实事求是和主观主义的尖锐斗争”^③的时代语境,遂结合演员组成了改编小组反复集体讨论,最后提炼出“歌颂况锺坚持实事求是的思想作风,批判过于执的主观主义和周忱的官僚主义”的主题立意^④,由话剧出身的越剧编导陈静负责执笔修改,以传统折子为素材谋篇布局,“剪裁缝补”出巧合铸祸的冤案框架,再逐步演绎从自以为是的误判到勘覆平反的审案过程。

虽然《十五贯》的改编动机,肇因于当时鲜明的政治意图,然并未以粗暴赤裸的手法,强行植入宣传口号与教条意识,反倒因为“主题明确”而奠定了修改的基调,删去了枝蔓旁线让情节结构越发紧密,集中笔墨展示了“三个为官者的执法心态与作为”。王安祈认为《十五贯》通过对话与唱段反映人物“情绪波动→矛盾纠葛→抉择决定”的当下情感,持续着事件的进行也体现了自我的性格,展现了“情节推演与性格塑造交互涵容”的崭新叙事技法。^⑤故如剧中主脑人物况锺从“判斩”时反复推敲确定冤狱,“见都”时排除万难为民请命,“疑鼠”时明察秋毫探勘现场,“访鼠”时乔装改扮智取凶嫌,到“审鼠”中实事求是查明真相,在官场伦理与人命关天的现实对立中,通过正笔勾勒与侧笔映衬显露出其自我意志的冲突矛盾,而逐渐丰厚起“小心求证/不畏强权/为民请命”的饱满形象。

① 《十五贯》在各阶段昆剧演出目,请参考林慧雯《当代昆剧全本戏改编本析论——以1965年〈十五贯〉后之昆剧剧本编写为讨论对象》,以及韩昌云《〈十五贯〉在昆剧与京剧之探讨》,二者所采录的对象不甚相同。值得关注的是有些演出本出数多于原传奇的二十六出,大抵将情节内容进行更细密的划分,如“测字”分为“访鼠”与“测字”,“双圆”分为“订婚”与“双圆”等。

② 当时节目单上罗列有十个折子,其中如“男监”应是传奇中的“狱晤”,乃是描述熊友兰与熊友蕙兄弟在狱中意外相逢,互诉冤屈的悲情场景。

③ 此为当时浙江文教部副部长兼文化局长,也是一手推动剧本改编的黄源的说法。引自《新文化史料》,1995年第1期,第9~10页。

④ 参见王世德在《十五贯研究》第四章第一节“关于提炼主题”中的论述,第50~72页,上海文艺出版社1981年版。

⑤ 参见王安祈《古老昆剧在台湾的现代意义——兼评〈十五贯〉、〈张协状元〉等当代新昆剧》中对《十五贯》的评论,收录于《当代戏曲》第268~270页,台湾三民书局2002年9月版。

因此如尤葫芦的顰笑诳骗,娄阿鼠的狡诈多疑,过于执的刚愎主观,周忱的沉稳老练等人物塑像,也都极其鲜明深刻。尤其在王传淞与周传瑛等传字辈艺人的精心锤炼下,以“家门行当”为根基出发的舞台艺术形象,将人物性格烘托得越发立体生动,精湛的表演技艺更焕发出强烈的艺术感染力。而剧末堂审真相大白,当场开释洗刷冤情的熊、苏二人的收煞,则跳脱了传奇“官吏作媒/团圆成婚”的收场袭套,反倒以中军与况锺的一番对话,凸显出况锺持续在险恶官场中的抗争。然而就在中军“慢!未曾表明都爷,不得擅自释放!”的质疑斥喝声中,在“嘿!这样的知府,真正少见”的赞许品评话语里,无疑更清清楚楚地揭示出官场吏治中的权柄操弄与因循苟且。

是故《十五贯》虽是“公案戏/冤狱剧”的传统剧类,但却以饶富戏剧张力的叙事技法,勾勒出波翻云涌的宦海众生相,且揭示出亘古永恒的真实人性,烛照出千姿百态的人世风景,因而更能贴近人心有所启迪。而为了便于广大群众的欣赏与体悟,《十五贯》更采用通俗浅显的白话来改写曲文,大幅删减曲牌改以干板与念白来取代,用文字来填满冗长的拖腔,“过多的拖腔不但割裂了唱词的内容,也必然形成装饰性的动作过多,从而削减了动作的表现力,戏剧内容反而被眼花缭乱的舞蹈掩盖了”^①等,其着眼点在于考虑到昆剧的语汇过于典雅,而既有的曲文结构又过于严谨,可能无法灵活地因应场上复杂曲折的情绪与矛盾冲突的剧情。虽说这样的拆解改编,竟使《十五贯》展现出类似“板腔体”的自由灵活,弥补了传统“曲牌体”的制式定格,然却也因对曲牌联套的割裂与曲牌格律的破坏,似乎让昆曲声韵悠扬动人的情味淡化了些许。

原本曲牌联套是明清传奇的文体结构,也是昆剧音乐构成的基本单位,每出折子都由一定章法组成的宫调套数所构成,从格律、字数、句数、平仄、韵谐、对仗与句式等都有定格,因而选择合适声情的宫调曲牌“倚声填词”,让语言旋律与音乐旋律紧密相融,是昆剧创作时所必要的规范,也是剧种个性最感性化的标志。“破套存牌”乃至仅存旋律的《十五贯》,以“情节高潮”的营造取代“情感高潮”的酝酿,虽使得戏剧节奏更为明快,戏剧张力更为凝聚,但却无形中割舍了诗歌乐舞熔铸密合的空间,而让昆剧讲究文辞与声律“双美”的剧种个性稍稍模糊了点。不过《十五贯》“突出主题旨趣”与“强化舞台演出性”的改编考虑点,确也体现了当时的“戏曲改革”运动的剧艺理念“以叙说完整严密的故事为基础,重视故事的主题思想,讲究情节布局的紧凑精简转折悬疑,改情感高潮酝酿为情节高潮的营造,主题必须要更正确更崇高”^②,因而被视为是“百花齐放,推陈出新”改编传统剧目的良好典范。这种从“抒情传统”向“叙事技巧”倾斜的改变,展现

① 引自陈静:《昆剧〈十五贯〉剧本改编的构思和探索》,载于《戏曲研究》,1987年第12期,第237页。

② 参见王安祈《“演员剧场”向“编剧中心”的过渡——大陆“戏曲改革”效应与当代戏曲质性之转变》,刊载于《中国文史哲集刊》,2001年9月。

了现代戏曲追求“戏剧情节的整一性”的新本质^①,也让昆剧绽放出更平易近人的艺术容颜。在当代昆剧创作结合现代化剧场技术,以及观众欣赏情趣转化之际,《十五贯》提供了打造精品拓展观众,从“曲高和寡”到“雅俗共赏”的另类创作思维。

二、“一出戏救活一个剧种”的薪传意义

1956年4月17日,浙昆奉命进中南海怀仁堂演出,观赏后中央领导大为赞许,毛泽东发表了“是好戏,要推广,要奖励”、“这个戏全国都要看,特别是公安部门要看”的指示;周恩来作出“使人们更加重视民族艺术的优良传统”,“为进一步贯彻执行‘百花齐放,推陈出新’的方针,竖立了良好的榜样”的肯定。1956年5月18日《人民日报》针对《十五贯》赴京演出受到中央领导与戏剧界等的一致肯定,总结17日由文化部和戏剧家协会邀集200余人在召开座谈会上的热烈发言,以“从‘一出戏救活了一个剧种’谈起”发表社论,阐释了《十五贯》的演出成功,以及对于剧种起兴振衰的生存与发展意义。自此“一出戏救活了一个剧种”俨然成为《十五贯》的同义词,不仅成为永恒的历史标记,而且也持续发酵影响着昆剧的薪火相传。

如“浙江昆剧团”的奠基与传承,就与《十五贯》的成功演出有着不可胥离的关系。1955年由政府提供部分资金“民营公助”的“国风苏昆剧团”,在上级领导的指示下开始着手《十五贯》的修改;1956年首先在杭州演出,其后又转往上海演出,观众反应极为热烈。于是中央宣传部长陆定一推荐前往北京演出,在赴京前夕的4月1日,浙江省文化局批准将剧团改为国营剧团,更名为“浙江省昆苏剧团”。《十五贯》在首都的演出相当轰动,从中央领导、戏剧界、艺文界到广大群众都给予一致的好评。周恩来的谈话鼓舞了全团士气,中央文化部则重点扶持拨款27万元,让剧团设立团址加强基础建设^②;而来自全国各地如天津、济南、南京、镇江、苏州等城市的演出邀约,使得昆剧逐渐成为剧团的演出主体;其后陆续有“世”字辈与“盛”字辈学员的传习。“文革”后1977年“浙江昆剧团”正式成立。从体制的改革到剧艺的薪传,浙昆的转型与茁壮实肇因于《十五贯》,而其也成为日后浙昆秉持着“活化传统/锤炼经典”剧艺走向的先行者。

而由《十五贯》所辐射出来的薪传活力,更是全面发酵于昆剧剧坛的各个生态中。各地昆剧团因此而萌生了创建与发展的契机,如1956年苏州成立“江苏省苏昆剧团”,1957年北京成立“北方昆曲剧院”,1958年上海成立“上海京昆剧院”,1960年湖南成立

① 吕效平认为《十五贯》与古典戏曲不同之处,在于其意识到剧场时空的存在,而超越了传奇样式的史诗性原则,转而追求亚里士多德的戏剧情节整一性,创造了现代戏曲的新质,也成为当代戏曲剧作家的追求倾向。参见《戏曲本质论》,第331~336页,南京大学出版社2003年9月版。

② 纽骝等著:《中国昆曲艺术》,书中提及周传瑛考虑昆剧团的情况正在好转,其他兄弟院团相对困难,所以后来将这笔钱上缴浙江省文化部门,用来修建杭州越剧团团址等文化建设。第239~240页,燕山出版社1996年版。

“湖南昆剧团”，1960年“江苏省苏昆剧团”又分为南京团等。其他还有如河北成立了“京昆剧团”，浙江永嘉、武义都成立了昆剧团，广东、四川与云南等地都分别办起了粤昆、川昆与滇昆等演出团队。此外，各地也纷纷开设培养新生代的训练班，如1957年湖南嘉禾举办湘昆学员训练班，1958年上海戏校第二期昆曲班招生等；或是民间由爱好昆曲的票友组成的研习社，如1956年俞平伯担任社长的“北京昆曲研习社”，1957年赵景深担任社长的“上海昆曲研习社”等；乃至各种昆剧汇演的推动，如1956年在上海联合举办南北昆剧汇演观摩，当时著名的昆脚如韩世昌、白云生、侯永奎、余振飞、周传瑛与王传淞等都参与了演出；而1962年第二次的昆剧汇演在苏举办，参加的单位包含了各昆剧团与戏校的年轻学生及浙江的老艺人等，而各地昆剧团建置后的演出活动也相当频繁。

《十五贯》的演出成功，引发了从中央部会到地方组织、从专业演员到业余曲友、从学者专家到社会大众等，对于昆剧从教学薪传到演出实践的重视。政策的制订、经费的挹注、学界的参与、剧团的奋发以及民众的支持等，使得专业剧团得以建置，业余曲社得以运作，观摩演出得以组织，剧艺薪火得以绵延，这时期的昆剧兰圃展现出欣欣向荣的蓬勃生机，“整编剧团，组织演出，昆曲接班人走上舞台，四五年间形成了中国昆曲的基本格局”^①。因此《十五贯》对于昆剧的薪传与发展，的确发挥了“一出戏救活一个剧种”的实质能量，而由此亦可见证到官方的扶植与民间的自发，政治的号召与艺术的实力，演出的推广与薪传的教学等，各种力量的汇聚与多元渠道的并行，亦是当代昆剧艺术延续命脉的根本策略与重要助力。

三、“千千万万贯”的传播效应

1956年5月12日文化部发出有关推荐《十五贯》在全国普遍上演的通知，仅是浙江一省到月底，便有60多个剧团移植演出《十五贯》，而全国各地奉命移植演出该剧的剧团就有数以千计。这样大规模的竞相争演，难免也会遭遇到一些“上演中的困难与问题”。是以文化部又于29日发布“补充说明”，强调“这一建议是对有条件的适合演出该剧的剧团而说的，各地剧团应该根据本身和当地实际情况来决定是否排演，不要用赶任务的方式勉强进行，以免影响演出质量。同时各地文化部门在安排各剧团演出这一剧目时，必须注意统一筹划，以免演出剧团过多，剧目重复，反而影响上座率及剧团收入”^②。要求各地剧团必须考虑是否拥有能够搬演的“条件”，包括演出者与观赏者双方

① 有关《十五贯》对昆曲界的巨大影响，请参见李晓著、胡忌审定的《中国昆曲》，第236～242页，上海百家出版社2004年5月版。

② 转引自傅谨《新中国戏剧史》（1949～2000），第46页，湖南美术出版社2002年12月。

面,乃至对整个剧坛演出生态与市场机制的评估。

从这先后两道官方法令的颁布可知,当时从各剧种到全国各地的剧坛,都红红火火地上演着《十五贯》,而蔓延成一片“千千万万贯”的戏曲风景。这固然是基于当时文化主管当局的导向,然却也不能忽视“以艺术为内核、用政治做包装”的《十五贯》,确实在艺术表现上表现出色,而此正也凸显出移植昆剧艺术的困难度。虽说《十五贯》剧本改编后情节集中紧凑通俗,然确保此戏成功关核的要素之一,是从昆剧“脚色家门”出发的舞台人物塑像,而此乃必须凭恃演员足够的艺术实力方能胜任;再加上剧团一窝蜂的复制现象,也可能引发“自相残杀”相互对阵的局面,导致市场票房的彼此瓜分;更遑论观众是否由于过度“发烧”而感到厌烦,降低了观赏的兴致与意愿。

然不可讳言,当时《十五贯》所引爆的剧坛现象,已然超越了剧种与地域的局限,施展出无与伦比的传播效力,但也在文化政策、艺术创作与市场经济等三维面向的碰触中,渗透出共生共营却又彼此牵制的微妙语境。而《十五贯》除了在中国内地蔚为演出风潮外,也成为国际交流的指定剧目。1956年上海京剧院赴前苏联公演,除了演出京剧传统戏外,周恩来还亲自指定要将昆剧《十五贯》带出去。但当时周传瑛与王传淞正在准备拍摄《十五贯》电影艺术片,所以特别说戏、示范,将表演技巧传授给周信芳与孙正阳,昆剧《十五贯》遂在京剧的“变身”下,将戏曲艺术魅力远渡重洋传播到国际舞台上。

至于《十五贯》戏曲电影的拍摄,更是开启了新中国成立后昆剧与电影接轨的平台,也是第一部昆剧“全本戏”的戏曲电影拍摄^①。大抵电影是采用近似“故事片”的写实手法拍摄,以实景拍摄塑造出江南的城镇风貌,运用电影镜头多角度、多视点的灵活特点,将人物之间的交流活动与人物内心的思绪起伏,藉由切割、聚焦、对比、远近等镜头的组合与剪辑,组构出节奏紧凑又丰富生动的视觉画面。如“测字”一场既照顾到况钟的精神气韵,又突出了娄阿鼠的重点技巧表演,“有意识地塑造出一种视觉心理结构”^②。作为媒介,电影技术改变了戏曲“朝生暮死”的特质,可以突破时空的局限被传播与复制,发挥了普及化与大众化的功能性;而作为载体,电影以视听语言及技术所发展的影视艺术,为昆剧形塑出有别于剧场艺术的表现语汇,让昆剧艺术之美更能够巨细靡遗地展现。从跨剧种的移植、跨国界的演出到跨载体的运用,拓展了昆剧《十五贯》在政治诉求与艺术宣扬等面向的传播效益。在媒体网络挂帅的当代,昆剧与影视媒体的结合运用,更能发挥“记录保存、薪传教学、推广欣赏”昆剧艺术的多元价值,并且也能作为开发新观众族群迈入剧场的引导途径。

① 在新中国成立前仅在1920年有梅兰芳导演的《春香闹学》电影艺术片拍摄,然仅为《牡丹亭》中的一折;《十五贯》拍摄后陆续有《游园惊梦》(1960)与《墙头马上》(1963)等电影戏曲片的拍摄,上海电影制片厂曾拍摄了不少折子戏但都没有发行。

② 有关导演陶金处理《十五贯》的构思与手法,参见高小健《中国戏曲电影史》,第155~157页,文化艺术出版社2005年3月版。

余 论

由浙江昆剧团改编的《十五贯》，契合了当时“肃反运动”的历史语境需求，提炼出“坚持实事求是的工作作风，强调实地调查的勤政态度，改变主观简单的决策意志，建立上下沟通的正常程序”等主题立意，不但具有启迪思想与指导教育的意义，也真正发挥了“文艺为社会主义服务”^①的功能性。再者，《十五贯》也展现了当时“戏曲改革”运动的实绩，由情感高潮过渡到情节高潮，从性格出发而紧密契合人物形象及情节推展的改编技法，则成为当时“推陈出新”剧目改编的成功范例。至于传字辈艺术家们以“家门行当”为根基，为《十五贯》所铸炼的精彩舞台艺术形象，则体现出昆剧被视为中国戏曲完美表演体系的核心价值。

俨然成为《十五贯》符码代称的“一出戏救活了一个剧种”，确凿地揭示出其对于延续当代昆剧命脉的重要性，因其演出重新唤醒了社会各界对于昆剧的记忆与关注，专业剧团的整编建置，巩固组织坚实了剧艺能量，也拓展了昆剧的演出机会；民间社团的自发组织，提供了推广研习昆剧的另类渠道，也串连起与学界的交流网络；昆剧学员的招收培育，让昆剧的薪火得以传承不息，也培养出新生代的接班人。从舞台到电影的移植改编，让《十五贯》成为跨剧种、跨地域、跨国界与跨载体的演出素材，延伸出无远弗届的传播效益，越发能够彰显其在当时所内蕴的政治诉求与宣传意图。

是以谛览浙昆《十五贯》在昆剧发展史上所具涵的“百花齐放、推陈出新”的剧艺成就，“一出戏救活了一个剧种”的薪传意义，以及“千千万万贯”传播效应等坐标点，可以得知《十五贯》已由单纯的“戏曲文本”，演化为积蓄多重历史、社会与文化意蕴的“时代文本”；因而在历经“文革”十年浩劫后，上昆、苏昆以及浙昆等剧团，也都选择以《十五贯》再度复出戏曲舞台，凡此都见证出《十五贯》在昆剧发展史上的坐标意义。不仅如此，《十五贯》的影响力更从昆剧出发催化到整体剧坛，唤醒了人们对于其他没落与衰微地方剧种的扶植、整理、挖掘与薪传，也让当代中国戏曲剧种得以生机盎然，“百花齐放”。

综观历代以来曾经涌现出的无数的昆剧演出剧目，有些世代相传，有些惊鸿一瞥，仅有少数剧作能够上升到“时代文本”的高度。譬如永嘉昆《张协状元》的演出，将古拙朴雅的南戏韵致，与本色疏犷的草昆色艺巧妙嵌合，以崭新视角“修补改编”原作，在嘲谑负心、调弄背义的作为外，更疏淡清隽地翻转出熨合时代脉动的剔透人情。“永嘉昆剧团”由于此剧的演出成功，备受各界的瞩目与关注，也因此有了再度振兴与重建剧团的体制与资源。而如由文化人白先勇所领军制作的青春版《牡丹亭》，将古典雅致的诗

① 引自谢柏梁：《中国当代戏曲文学史》，第97页，中国社会科学出版社1995年11月版。

意人性,与青春活力的苏昆容颜相互呼应,以缀合折子的形式“删减整编”戏文,在诗化抒情的“至情礼赞”中,细致地勾勒出浪漫迷人的亘古情思。青春版《牡丹亭》从台湾启航登陆内地周游国际,观、演本身都洋溢着对青春的召唤,不仅将昆剧全本戏的“整编”风潮推到极致,更展现了培植新秀与两岸合作的良好模式。至于由戏曲学者曾永义教授所编撰的《梁山伯与祝英台》,将精诚不灭的永恒恋曲,与蓬勃茁壮的台湾昆坛新力军结合,以“拟古新编”恪遵再现传奇格式,在严谨规范的腔格与典丽雅致的曲文中,抒发殉情化蝶“相知相契”的诗情丽境。《梁山伯与祝英台》的演出,标志着台湾自制昆剧的艺术能量,体现了昆剧在台湾扎根薪传的成绩,也引发了对当代昆剧编剧修为的思索与商议。这几部剧作在“改编”、“整编”与“新编”创作上所获臻的艺术成就,以及其所引发的文化效应与所反映的历史镜像,都使其建构出自身在昆剧发展史轴上的坐标意义。

故因特定政治语境而问世的浙昆《十五贯》,与上述剧作同样都可被视为昆剧的“时代文本”,其本身就是一个独立自足的有机意义世界,能够从不同视域加以剖析探索而发挥其影响效力。新世纪在“人类口头和非物质文化遗产”的加值效应下,由官方与民间、学界与剧团、创作群与观赏者所共同组构的时代语境,兴许建构昆剧“时代文本”是深化昆剧艺术内涵,以及传承维系昆剧命脉的重要策略。

(作者系台湾政治大学中国文学系教授)

复仇文化使某些中国悲剧特点成因的解释难圆其说

○ 刘丽文

关于中国古典悲剧是一个热门话题。其中最为人们提起的是它的“团圆”结局^①，而对“团圆”结局原因的探究一般都要与中国人的伦理道德、审美理想、儒家的诗教原则等联系起来；与古代中国现实中缺少和不欣赏激烈尖锐的悲剧冲突联系起来。总之，认为悲剧中的“团圆”结局是包括上述原因在内的多种因素作用所导致的悲剧冲突淡化的必然结果。

如邱紫华所说：“中国人提倡和表彰符合伦理的道德的自觉意识；宣扬道德的自律作用，鼓吹忍让、节制；反对个人行为的汪洋恣肆、张皇自大；人际关系中主张中庸，制止剑拔弩张，推崇和谐平稳，与人为善……这一切影响到对艺术美的审美趣味、审美理想：追求中和之美，欣赏娴静之态，创造和谐优美的意境等。这样一种审美趣味、审美心理的形成和定型后，自然地就难以欣赏那种冲突激烈尖锐的悲剧，那种血淋淋的仇杀和对立的局面，和那种激扬高照、敢于拼个鱼死网破的富于个性的抗争行为了。”“由于现实的严重束缚，中国人的悲剧冲突更多是在精神中形成，很少有以现实行为的激烈尖锐冲突出现的悲剧。这又决定了本民族悲剧审美心理的特点：怨而不怒，哀而不伤，缠绵悱恻的悲哀情绪表现为多，而激越的、狂暴的金刚怒目式的抗争情绪表现较少。”“在抗争过程中，往往又思想退让、节制，以理性控感情，主张以‘和为贵’，以及由于现实的严酷，只好以精神的超越来满足心灵的自慰和平静，从而大事化小，小事化了，以大团圆方式结束尖锐的矛盾。”“中国传统思想中的人生最高境界的审美也具有这方面的严重缺陷。它缺乏足够的冲突、惨厉和崇高。”^②邱紫华还说：“中国社会从氏族社会到奴隶社会、封建社会，氏族（家族）血缘关系不仅未遭到破坏，反倒是逐渐得以强化。……这大概是中国悲剧作品中绝少血亲仇杀、乱伦的内容的原因，中国人的审美心理无法容忍这类激越而残忍行为中的美。”谢柏梁说：“这既是儒家诗教的原则，又是悲剧情感论的总体要求。作为情感表现，悲哀过度，必然导致伤情、伤心和伤身等自我伤害；而怨恨过头，一定会

① 所谓“团圆”，就是悲剧主人公即使遭遇大灾大难，其结局也往往带有亮色：或是恶人得到惩处，善人得到昭雪、褒奖；或是在天界实现生前夙愿。

② 邱紫华：《悲剧精神与民族意识》，第265～266页，第279～280页，华东师范大学出版社1990年10月版。

走向愤怒,导致对外部世界的破坏行为。”^①

应当说这些论断从某一个角度讲都是不乏深刻的,但是仔细分析又觉得似是而非和有欠严谨。首先是说团圆结局必然导致矛盾冲突的淡化、必定与“怨而不怒”的非抗争心态相关——这种逻辑认定与事实不符:因为事实证明,中国古代基于宗法伦理的血缘复仇剧和政治复仇剧虽多是“团圆”结局,但矛盾双方的冲突极为激烈,表现出强烈的“嗜酷”的一面和反对忍让、节制的一面,特别追求和欣赏激烈尖锐的血淋淋的复仇,并以此获得情感上的抚慰和伦理上的补偿。尤其是血亲复仇,一般都是“敢于拼个鱼死网破的富于个性的抗争行为”。其次是以儒家诗教和中国古代的伦理观念解释悲剧团圆结局的成因,有以偏概全之嫌——因为悲剧固然受伦理观念的制约,但并不是只有在血亲仇杀或血亲抗争中才能产生悲剧,即没有血亲仇杀和乱伦并不等于没有悲剧;中国古代恰恰是沁入骨髓的宗法伦理观念使之产生了大量为包括儒家认可的“礼”所肯定的、具有浓烈悲剧色彩的酷烈的血亲复仇(或者说伦理复仇)悲剧。

一、中国古代复仇文化的发达及强烈的悲剧性

中国传统文化中与宗法伦理道德联系密切的文化中,有两种文化心理具有强烈的悲剧性。一是有仇必报的思想;二是出于侠义的“士为知己者死”或“恩怨、荣辱、诚伪、勇怯之类的古代民间道德标准”^②,为帮助他人实现复仇目的而采取的“重义轻生”行为。而后者究其实也是复仇文化的衍生品,所以统称二者为复仇文化也未尝不可。这两种文化心理都是孕育悲剧的土壤。因为复仇往往伴随着血淋淋的屠戮,而出于某种价值标准的“重义轻生”也以生命的摧折为终结,两者都造成极为酷烈的悲剧后果,具有震撼人心的悲剧力度。这两种文化心理都与基于农业文化心理的宗法伦理规范密切相关,都不具备温柔敦厚、怨而不怒、哀而不伤的心理特征。这种复仇文化及表现复仇文化的戏剧都是以寻求一种在酷烈、嗜杀、血腥中复仇的快感为宗旨。就戏剧来说,其所产生的审美效果与西方悲剧极为接近。

1. 酷烈的复仇民俗及史官文化对这种复仇的认可

从史官文化提供的资料看,复仇是一个具有深远历史渊源和广泛社会心理的文化现象,在漫长的几千年的封建社会中从未停止过,只不过不同时期表现的程度不同罢了。春秋时期的复仇最为著名的是伍子胥为报父兄之仇而率吴师入郢,对楚平王掘墓

① 谢柏梁:《中国悲剧史纲》,第299页,学林出版社1993年12月版。

② 杨义:《中国古代小说史论》,第86页,中国社会科学出版社1995年版。

鞭尸。与此同时还有吴越两国的相互复仇——吴王夫差报父败于槁李之仇，使越几乎灭亡；之后越王勾践忍辱负重、卧薪尝胆，终于灭掉了吴国，为自己、也为越国报了仇。这是春秋之末复仇之事中最著名者。这三起复仇曾导致几个国家的存亡兴废，它所演绎的悲壮历史在后代被各体文学长久地歌咏。秦灭六国之时和统一中国之后，燕有荆轲刺秦；楚国有“楚虽三户，亡秦必楚”的预言、誓言；韩国有“五世相韩”的张良，“悉以家财求客刺秦王，为韩报仇”，“击秦皇帝博浪沙中”。（《史记·留侯世家》）当然，以上几例除了伍子胥的复仇属于私人复仇外，其他都是为国复仇。而司马迁的《史记·刺客列传》写的五位刺客中，豫让、聂政的行为则属于替人复仇。但不论何种复仇，都基于“有仇必报”、不甘屈辱的文化心理，受到社会大众的广泛赞誉。荆轲和伍子胥的复仇行为，在《燕丹子》、《战国策》、《史记》、《吴越春秋》、《越绝书》等距离事发时间不远的文史典籍中，乃至在后来演绎他们事迹的文学作品中，肯定赞扬一直是主调。不止如此，甚至对聂政、豫让这样的替人杀仇的行为，也被社会舆论所赞赏。如聂政杀死侠累后，为了不连累姐姐聂 而毁容自杀，聂 则说：“妾其奈何畏殁身之诛，终灭贤弟之名！”“大呼天者三”而死在弟弟遗体之旁。“晋、楚、齐、卫闻之，皆曰：‘非独政能也，乃其姊亦烈女也。’”（《史记·刺客列传》）几乎天下的人都称赞聂政姐弟的行为。豫让一而再、再而三地要杀赵襄子，赵襄子却“大义之”，说豫让是“义人也”，最后答应豫让的要求，脱掉衣服让豫让连击几剑，成全了他复仇的愿望。而豫让“死之日，赵国志士闻之，皆为涕泣”（《史记·刺客列传》）。这些都表明了一种认可复仇的文化心理。

在普通人的复仇中，以血缘复仇最为多见。孟子曾经说：“吾今而后知杀人亲之重也，杀人之父，人亦杀其父，杀人之兄，人亦杀其兄。然则非自杀之也，一间耳。”（《孟子·尽心下》）可见孟子的时代复仇现象是很多的。就文献资料看，整个中国古代血缘复仇一直长盛不衰。如东汉，15岁的赵 替“无子”的从兄报仇（《汉书·赵 传》）；“诸儒宗之”的崔瑗，“手刃”杀害其兄的仇人（《后汉书·崔瑗传》）。酒泉庞涪之母赵氏，三个兄弟俱亡，她便“潜备刀兵，常帋车以候仇家，十余年不能得。后遇于都亭，刺杀之”。（《后汉书·列女传·庞涪母》）苏不韦的父亲为政敌李嵩诘掠，死于狱中，苏不韦乃“变名姓，尽以家财募剑客”，潜入李嵩居处附近的草料仓库中，“夜则凿地，昼则逃伏，如此经月，遂得傍嵩之寢室。值嵩在厕，因杀其妾并小儿，留书而去”。后来，又日夜飞驰，到李嵩祖坟，掘开李嵩父之棺槨，砍掉其头，祭祀父亲（《后汉书·苏不韦传》）。

魏晋南北朝时期复仇史有所载的著名的如：桓温亲手杀死父亲的仇人^①；韩暨（见《魏志·韩暨传》）、沈休子、张景仁（见《南史·孝义列传·张景仁传》）都在杀死父亲仇人之后以仇人之头祭奠自己的父亲；赵充在手刃仇人之后食其心肝^②；平原女子孙男玉

① 见《太平御览》四八一引王隐《晋书》，今本《晋书》亦云“时人称焉”。

② 见《太平御览》四八一引王隐《晋书》。

丈夫被人所杀,仇人被追执后,她亲手以杖殴杀之^①。隋代的王舜,七岁时父亲被王长忻夫妇谋杀,王舜与两个妹妹寄食于亲戚家,一直“阴有复仇之心”,而仇者以为她们是女子而“殊不为备”。后来王舜“姊妹俱长,亲戚欲嫁之,辄拒不从。乃密谓其二妹曰:‘我无兄弟,致使父仇不复,吾辈且是女子,何用生为?我欲共汝报复,汝意如何?’二妹皆垂泣曰:‘唯姊所命。’是夜,姊妹各持刀窗墙而入,手杀长忻夫妻,以告父墓。”《隋书·列女传》和《北史·列女传》都记载了这件事,后来,复仇三姐妹争相做谋首,以致引起隋高祖的嘉叹而开恩原宥,赦免了她们。

唐代复仇仍很兴盛。《旧唐书》的《孝友传》和《列女传》都记录了不少杀仇者的“英雄”事迹。如《孝友传》说,王君操六岁时父亲与乡人斗竞被殴杀后,杀人者逃亡,时值隋末。二十多年后,隋唐已易代,杀人者归,“(王)君操密袖白刃刺杀之,剖腹取其心肝,噉食立尽……”周智寿之父被族人安吉所害,周智寿及弟智爽“乃候安吉于途,击杀之,兄弟相率归罪于县,争为谋首”。张智父张审素,被监察御史杨汪诬奏谋反斩之,“与兄,以年幼坐徙岭外。寻各逃归,累年隐匿。汪后累转殿中侍御史,改名万顷。开元二十三年,、候万顷于都城,挺刃杀之”。《列女传》说,卫孝女,“字无忌。父为乡人卫长则所杀,无忌甫六岁,无兄弟,母改嫁。逮长,志报父仇。会从父大延客,长则在坐,无忌抵以髀,杀之”。孝女贾氏,“父为宗人玄基所害,其弟强仁年幼,贾氏抚育之,誓以不嫁。及强仁成童,思共报复。乃候玄基杀之,取其心肝,以祭父墓”。等等。

宋代如刘玉之父被王德殴死,王德遇赦,刘玉便私自杀死王德,报了杀父之仇。王贇年幼时父为人殴死,王贇长大后刺死仇人,将其头颅四肢砍下祭奠父亲。(见《宋史·刑法志》)金代时张锦报父仇后自首,依法当死,金世宗以为烈士,以减死论(见《金史·刑法志》)。明代何舜宾贬谪途中,被与之原本有隙的萧山县令邹鲁谋杀,后来何舜宾之子何竞在邹鲁改官山西时,率亲党数十人守候途中,将邹鲁瞋其两目,折伤其肢体。(见《明史·孝义·何竞传》)清代的王馥恪、王馥严之父“为仇家所陷,执赴京。馥恪挥两弟出,独身赴难,父子死燕市。馥严夜率壮士入仇家,歼其老弱三十口”。而上官“知其枉”而“力解”使“免”(《清史稿·王馥佑传》)。黄宗羲也曾“以长锥锥彼仇人,血流被体”,“锤死”狱卒颜咨等^②。

以上所云主要都是基于血缘的伦理复仇,限于篇幅,不能过多列举。此外,还有夫妻之间对不忠行为的复仇、妓女对负义背盟的士子的复仇等,但由于中国古代社会妇女地位低下,男女极端不平等,这类事正史极少记载,而多在野史笔记之中,如宋元时期王魁负桂英等。至于国家复仇、民族复仇,则更是不胜枚举、尽人皆知了,如关羽、张飞被害后刘备悲痛欲绝,倾举国之兵为之复仇,就连明知不能成功的诸葛亮也无法劝阻。此

① 《魏书》九二,《列女传》,平原女子孙氏。

② 黄宗羲:《思旧录·周延祚》,见《黄宗羲全集》第1册,第346页。

外,历史上不少被称做英雄的人物,如文天祥、岳飞等人对外敌的不屈不挠的斗争,从某种意义上说,也是一种复仇行为。但这些与血缘关系不甚密切。

2. 中国古代复仇文化的酷烈性和强烈的悲剧性

由以上之例不难看出,中国古代复仇文化具有酷烈性和强烈的悲剧性。

(1) 酷烈性

所谓酷烈性,就是手段残酷,对肉体 and 生命的戕害极为惨烈,这其中既有对被复仇者的酷烈,也有复仇者为了某种目的而对自己的酷烈。先秦时期的豫让为了实现杀赵襄子的目的,“漆身为癞,吞炭为哑,使形状不可知,行乞于市,其妻不识也”;聂政刺杀侠累后,“自皮面决眼,自屠出肠,遂以死”;田光为了激励荆轲刺杀秦王自刎而死(《史记·刺客列传》),这些是属于对自己的酷烈。对仇者的酷烈则更令人发指:赵襄子灭智伯后,用智伯头骨漆作饮器(《史记·刺客列传》);伍子胥复仇将楚平王从坟墓中掘出来,抽三百钢鞭……(《史记·伍子胥列传》);晋代的赵充在手刃仇人之后食其心肝(《太平御览》四八一引王隐《晋书》);唐代的孝女贾氏,与弟杀死仇人后,“取其心肝,以祭父墓”(《旧唐书·列女传》);唐代王君操“密袖白刃刺杀”仇人之后,“刳腹取其心肝,噉食立尽”(《旧唐书·孝友传》)。有的报仇所杀戮者往往殃及仇人的全家,清代的王馥恪、王馥严杀仇家“老弱三十口”(《清史稿·王馥佑传》)等等。砍下仇人之头以祭奠被害者之墓,大概算是最“人道”的了。

(2) 悲剧性

这种悲剧性表现在:首先,从血缘复仇讲,由于私行复仇为法律所禁止,所以复仇之后,复仇者也往往被处以极刑,双方同归于尽。如唐代周智寿及弟智爽为父复仇最后智爽被判死刑,智爽伏诛后,智寿“顿绝衢路,流血遍体。又收智爽尸,舔取智爽血,食之皆尽,见者莫不伤焉”(《旧唐书·孝友传》)。唐代张 与兄张 杀父仇后均被追捕,尽管张九龄“欲活之”,士庶同情之,但“法在必行,曾参杀人,亦不可恕”,最终兄弟二人也均伏法而死。《旧唐书·孝友传》说:“ 、 既死,士庶咸伤愍之,为作哀诔,榜于衢路。市人敛钱,于死所造义井,并葬 、 于北邙。又恐万顷家人发之,并作疑冢数所,其为时人所伤如此。”都具有极为浓重的悲剧意味。

另外,复仇者的复仇行为不能完全用今天所说的道德和正义原则衡之,在当时也很难完全用“正义”或“道德”等来评断他们的行为,如豫让、荆轲、聂政、田光、专诸、要离等,他们所付出的牺牲十分悲壮,其杀仇行为具有一种“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复返”的悲壮感和英雄气概,但被杀者也未必就是罪有应得,所以其结果往往具有震撼人心的悲剧效果(《史记·游侠列传》中的郭解,“以睚眦杀人”,更不入于道德)。至于血亲复仇,复仇者不太考虑亲人被杀的原因以及杀人者是否已经伏法,如后汉桓谭曾说:“今人相杀伤,虽已伏

法,而私结怨仇,子孙相报,后忿深前,至于灭户殄业,而俗称豪健……今宜申明旧令,若已伏官诛而私相伤杀者,虽一身逃往,皆徙家属于边……”(见《后汉书·桓谭传》)即他们的复仇动机通常是出于伦理感情和伦理义务,有其合“礼”性的一面,但又未必完全合“理”合“法”,所以,除了个别者外,无论是复仇者还是被复仇者,最终灭亡的结果往往都具有一种悲剧意味,而不是罪大恶极者被杀的那种毫无悲剧性的大快人心。

3. 宗法伦理及儒家的相关思想是酷烈的复仇文化的观念依据

应该说,儒家思想和中国古代的伦理观念,非但没有淡化血缘复仇和政治复仇中的矛盾冲突,相反却在激化这种冲突中起了推波助澜的作用(弃妇复仇剧除外)。

说酷烈的复仇与古代伦理观及儒家的相关思想有关,是因为复仇者与所为报仇之人的关系,或为父兄,或为主君,或为师友,都源于一定的伦理关系,并且复仇的责任因伦理的亲疏而有不同,其根源则在于宗法社会对人伦关系的重视。被尊为圣学的儒家经典对此有反复陈说,如《礼记·曲礼·上》云:“父之仇弗与戴天,兄弟之仇不反兵,交游之仇不同国。”意为对杀父的仇人,不能与他共存于一个天下,对杀兄弟的仇人,不必返回家里取武器,见即杀之。对朋友的仇人,不与他共处一国。《礼记·檀弓》说:“子夏问于孔子曰:‘居父母之仇如之何?’夫子曰:‘寝苫枕干,不仕,弗与共天下也。遇诸市朝,不反兵而斗。’曰:‘请问居昆弟之仇如之何?’曰:‘仕弗与共国……’曰:‘请问居从父昆弟之仇如之何?’曰:‘不为魁,主人能,则执兵而陪其后。’”意思是孔子说,如果父母被杀害,儿子就要睡在草垫上,枕着盾牌,不做官,决心与仇人不共存于世。如果在市上或公门遇到了仇人,就要立即取出随身佩带的武器和他决斗。对杀兄弟的仇人,就不与仇人在同一国做事。对杀堂兄弟的仇人,报仇时不必自己带头,因为死者的子弟能报仇,就握着武器跟在后面协助就行了。另如《春秋繁露·王道》说:“子不复仇,非子也。”东汉章帝时具有统一经义意义的《白虎通·诛伐》中说:“子得为父报仇者,臣子之于君父,其义一也。忠臣孝子所以不能已,以恩义不可夺也。故曰:‘父之仇不与共天下,兄弟之仇不与共国,朋友之仇不与同朝,族人之仇不共邻。’”故《春秋传》曰:‘子不复仇非子。’”

总之,为与自己有伦理关系的人尤其是为父母、家族复仇,是被经典礼书正式论证为合理的,是为儒家之“礼”认可的,是有礼学基础的;而所谓的“礼”,只不过是古老传统民俗的概括而已。因此归根结底,复仇是中国重视血缘关系的宗法制社会的伦理型文化的产物。

由此可见,就中国古代复仇文化的存在及其渊源、特点而言,笼统地说中国传统的宗法伦理规范对民族悲剧精神起到淡化作用和强烈的腐蚀作用并不合适。相反,从某种意义上甚至可以说,中国传统的宗法伦理规范和儒家思想在某种程度上还强化了民族悲剧精神。

二、中国古代复仇剧冲突的酷烈性和悲剧性

1. 发达的中国古代复仇剧

与复仇文化相适应,中国古代的复仇剧也不少,从复仇性质上看,中国古代复仇剧大致可以分为以下几类:

(1)血缘复仇。如《赵氏孤儿大报仇》,赵氏孤儿向杀害一家三百口的屠岸贾复仇;《双献头武松大报仇》,武松为兄武大郎复仇,杀死西门庆及其嫂;《马孟起奋勇大报仇》,马腾被曹操所杀,马腾子马超举兵为父报仇;《双忠孝》,关羽、张飞子关兴、张苞随从刘备讨吴,为父复仇。《刘夫人庆赏五侯宴》,李从珂向虐待母亲18年的赵家复仇,杀死了赵太公之子赵脖揪。《杏花村》,王世名父亲王良被族人王俊殴打致死,王世名将王俊刺死,为报父仇;《说罽诸伍员吹箫》、《楚昭公疏者下船》、《二胥记》、《昭关记》,是伍子胥为父兄家族复仇;《梨花雪》,黄婉黎为母兄嫂弟复仇;《白罗衫》,徐继祖杀养父为亲生父母报仇;《龙舟会》,谢小娥手刃仇人替父亲和丈夫报仇。

(2)夫妻之间、情人之间的复仇。分为两种,一是弃妇复仇戏,如宋元南戏《王魁负桂英》、《三负心陈叔文》、《赵贞女蔡二郎》等。其模式是弃妇被遗弃自尽或者被害死后向遗弃者索命,二人同归于尽。二是丈夫对不忠妻子复仇,如《翠屏山》,杨雄妻潘氏与僧裴如海私通,杨雄将妻杀死,以报不忠之仇。

(3)个人恩怨复仇。如《庞涓夜走马陵道》、《天书记》、《须贾大夫谗范叔》,都是因小人妒贤妒能引起的仇隙——前两者写庞涓因嫉妒孙臆才华而刖其双足;后者写须贾嫉恨范雎高才而进谗魏齐使范雎几被打死。虽然其中都关联着政治,是非明显,但究其根本,都与国家利益、政治是非无关。至于后来孙臆、范雎的复仇,更有“公报私仇”嫌疑。另外,《灌将军使酒骂座记》也是一样,灌夫、窦婴得罪了权贵田蚡而被田蚡罗织罪名害死,田蚡显然属于不义一方,但矛盾实质仍然属于官场上勾心斗角。

(4)冤狱复仇。如《窦娥冤》以及《陈州糶米》、《玳瑁盆儿鬼》、宋元南戏《包待制判断盆儿鬼》之类的包公戏、清官戏。

(5)侠义复仇。从广义上说,臣仆为主复仇也属于这类,因为这类复仇中的“臣”、“仆”之为主牺牲主要是出于对遇叛主子的同情,或者主子对自己的知遇赏识。这类复仇如《豫让吞炭》中的豫让、《一捧雪》中的雪艳娘等。

(6)忠奸政治斗争复仇。主要是忠臣遭奸臣构陷而死,构陷的主要原因非个人恩怨,而是政见的分歧;死后魂灵通过神判复仇或托梦君主为己复仇。如岳飞戏《东窗事犯》、《精忠旗》、《续精忠》、《如是观》,以及写李存孝被诬造反而遭车裂的《哭存孝》皆是。

(7)国家或民族复仇。结仇双方均出于国家或民族利益,结怨复仇都不是个人行为,这类戏往往很难分辨是非曲直。如《关张双赴西蜀梦》中蜀汉对孙吴的复仇、《浣纱记》中吴越间的仇杀、《易水歌》中荆轲刺秦王等,没有任何个人恩怨。

以上分类只是大概而已,显然不尽科学,如《赵氏孤儿》,既属于血缘复仇,也可算忠奸斗争复仇;《灌将军使酒骂座记》既可说是个人恩怨复仇,也未尝与忠奸没有关系;伍子胥的复仇剧,更是与政治斗争的忠奸、国家间的恩怨纠合在一起。这里的分类,只是就其主要倾向而言。

2. 中国古代复仇剧追求复仇的酷烈性和矛盾冲突的尖锐性,并不温柔敦厚,也不是怨而不怒

无论是哪种复仇剧,鲜血淋漓、尸体横陈的场面并不少见^①,剧中的复仇者没有一点温柔敦厚的姿态,即与现实中的复仇一样“嗜酷”成性。其表现是手段残酷,对肉体 and 生命的戕害极为惨烈。这其中有对被复仇者的酷烈,也有复仇者为了某种目的而对自己的酷烈。《元曲选》中的《赵氏孤儿》复仇是将屠岸贾“钉上木驴,细细的刷上三千刀,皮肉都尽,方才断首开膛”,“直剁得他做一锅儿肉酱”。^②《豫让吞炭》中豫让为了实现杀赵襄子的目的,漆身为癞,吞炭为哑,毁容变声,装做疯子,乞食于市,遭小儿凌辱;赵襄子灭智伯后,用智伯头骨漆作饮器。《伍员吹箫》中伍子胥将楚平王从坟墓中掘出来,抽三百钢鞭……《马陵道》中孙臧设计捉住庞涓后,将庞涓分尸六段,示众六国。《黑旋风双献功》中的李逵杀死白衙内后“衣服上扯下一块来,撚个纸撚,去腔子里蘸着热血,白壁上,写下宋江手下第十三个头领黑旋风杀了白衙内”^③。《红拂记》中的虬髯用仇人的人头并心肝下酒,说:“这是负心人,行短才乔,转眼处把人嘲消,更烂翻寸舌,易起波涛。果是腹中怀剑,笑里藏刀。对面情难料。十年今始得,肯相饶,断首刳心绝猿泉。”虬髯曾身受这个仇人的嘲消、烂翻寸舌、搬弄是非之苦,用了十年功夫,终于找到机会把他杀了。然后割头挖心掏肝,当做下酒料吃了!而李靖却称赞他“羡君家气概雄豪,少年场如君绝少。更报仇雪耻,义比山高”。^④《梨花雪》中的黄婉黎将杀害其亲人的士卒药死,然后自缢。就是弃妇剧中的弱女子无力亲手杀死仇人,也要用颇为惨烈的鬼报、神报来实现复仇意愿,《赵贞女蔡二郎》马踏赵五娘、雷轰蔡伯喈,《三负心陈叔文》中陈叔文“仰面,两手自束于背,形若伏法死者”,等等,总之,手段都极其残忍。

① 当然,后来的一些忍辱含垢与丈夫重新和好的弃妇剧要另当别论。不过,那样的戏也就不算复仇剧了。

② 臧晋叔:《元曲选》(第四册),第1497页,中华书局1989年重排版。

③ 傅惜华等编:《水浒传曲集》,第15页,上海古籍出版社1985年版。

④ 《红拂记》第十二出。见《张凤翼戏曲集》,第25~26页,中华书局1994年版。《红拂记》虽总体上算不上复仇剧,但其中这段写到了复仇。

3. 除弃妇剧外,“团圆”结局与冲突的力度无关

虽然中国古代复仇剧也多有一个“团圆”的结局。但是仔细分析就会发现,这种“团圆”结局剧与鲜血淋漓、尸体横陈的大悲剧不同的,多数只是赋予正面人物以一个于事无补的“美好”的结局而已,而剧中的矛盾冲突的尖锐、复仇手段的酷烈则与彻底的悲剧基本没有什么区别。当然,彻底改变剧作矛盾性质的(如将弃妇剧中男主人公的负心改成不负心)则另当别论。下面略举几例以见一斑:

明传奇《宝剑记》,林冲与妻子的团圆,并没有影响双方矛盾冲突的激烈,悲剧结局中高俅对林冲步步紧逼、必欲置之死地的矛盾性质并没有改变(因为林冲与妻子的团圆根本不是高俅的侧隐和宽容);林冲也没有因夫妻的团圆而稍微削减他复仇的意志和对仇家有所宽恕。剧中一再提到报仇,第四十七出李逵说:“今有马军总领林武师,启准宋大王,领五万铁甲喽罗,要打汴京,捉拿高俅报仇。”同一出林冲说:“自从被高俅陷害的我无驻足之地,不得已身陷绿林。……使李逵整搦五千人马,报复冤仇。”第四十九出洪太尉云:高俅“仇害人豪,谋夺妻小,逼反林冲纠合宋江等数万,横行山东,官兵莫敢撓其锋。奏准朝廷,诏旨下降;……林冲加旧职二级;将仇人高俅父子拿送军司,问成死罪。……”第五十出,林冲对洪太尉说:“争奈高俅与我有不共戴天之仇,尚未得雪,实乃小臣终天之恨。”这一出的下场诗云:“冤仇若不分明报,枉做人间大丈夫。”等等。最后,林冲命小喽罗将高俅“拖将出去,割腹剜心,碎尸万段”!(第五十出)^①

明传奇《双忠记》写唐代安史之乱中张巡、许远死守睢阳城,城中绝粮,以人吃人,援军不至,最终失陷,张、许壮烈牺牲,最后睢阳被唐朝收回等,都史有其事。但是剧的最后,又加上了二人死后,化为厉鬼,带领阴兵,协助郭子仪杀败了元凶等情节,这就不仅是说善恶有报,更是表现了对仇敌的决不让步、必亲身斩杀为快的坚忍的复仇心理。

《清忠谱正案》写周顺昌死后被上帝封为苏郡城隍,在阴间勘问魏忠贤及其党羽的情景,十分阴森可怖,惨不忍睹(生是周顺昌,副是魏忠贤):

(生白)叫左右,将这厮重打一百棍! 偿还常日假旨午门,廷杖朝臣之报。(杂打介)禀老爷:魏忠贤受刑不过,气绝了。(生)传炼形使君,用黑风吹炼这厮,使他原形复聚,再受诸般罪苦。……

【江儿水】(副唱)捶楚官骸绽,零星皮肉掀,魂飞又被风吹转。我只道阴阳无凭验,那知循环报应如操券。悔杀当初差念! 只求放我生还,愿涤肺洗肠行善,(生)你这恶贼! 罪恶贯盈,还想出世为人作孽么? 左右! 将他割舌、敲牙、断手、刖足,以证他在生

① 本段《宝剑记》中引文均出自上海古籍出版社1985年出版的傅惜华《水游戏曲集》(第二册)。

谗口毒手之报。(杂作割舌、敲牙、断手、刖足介)

(生)想你这贼,生前作恶多端,毒过狼虎。不知何等肺肠,奇凶至此?左右,将这厮押到抽肠狱内,剖腹抽肠,看其何等心胆。(杂众抬副下)

……(杂鬼持心肠上,白)禀司主:取得魏忠贤的心肠呈验。肠是曲的,心是黑的。

后面对毛一鹭的惩治是“把他的须眉 拔了,重打一百棍,腰斩一次,依旧炼形发落!”对李实是“把这厮重打一百棍,斩头一次,依旧炼形发落!”对倪、许二犯,“也将二贼重打一百棍,敲牙、割舌,以偿杀人、媚人、鹰犬权门之报”。^①采用了可以想得到的所有残酷手段惩治作恶多端的仇人,实际是周顺昌死后的复仇。

除了弃妇复仇剧的改写之外,其他复仇剧,虽然结局变了,但一般来说,手段的酷烈、矛盾的尖锐丝毫没有减轻。甚至一些翻案剧,如《续精忠》、《倒精忠》等,也是一样,岳飞复仇对秦桧及其妻子王氏进行了严厉的勘问,最后将其凌迟处死了。

由此可见,中国古代复仇悲剧的团圆结局,除了弃妇剧外,一般都不是矛盾调和的产物,也不是对仇家的怨而不怒、温柔敦厚的原宥;更不是恶者放下屠刀、弃恶从善的结果,而是以对恶者的严酷惩治而告终。因此,它与忍让、节制,与中庸、娴静,与追求中和之美,与追求平静的农业文化心理结构,与儒家思想等等都没有多大关系。即中国复仇文化使以往对中国古典悲剧团圆结局难以自圆其说。

(作者系中国传媒大学文学院教授)

① 以上引文见上海古籍出版社1987年出版的清代唐英撰写的《古柏堂戏曲集》。

浅析明末清初戏曲作品中的贞女形象

○ 王永恩

贞女,其实包括了贞、节、烈女三种类型。女子守身如玉,这就是贞;丈夫死了,妻子不再嫁,不私通,不私奔,这就是节;女子遇强暴污辱,设法自戕,或者丈夫死了,妻子随之自杀殉身,这就是烈。“贞”、“节”、“烈”,是中国古代传统道德对女性的规范,这种规范到了明清时代达到了登峰造极的地步。明末清初剧作中出现的形形色色的贞女形象表明:女性只有严格克制自己作为人的基本人性要求而无私地效忠、顺从以至于奉献生命给男性社会,才会被认为是合乎道德要求的,才有可能得到社会的承认并获得荣誉。

一

贞节,就是要求女性保持性的纯洁和专一。贞节与否,是一个女性能否在社会上得到尊重的最起码条件;对每一个女性而言,都是一个沉重的话题。

贞节是一种道德观念,是生产力发展到出现私有财产阶段的产物。讲求贞节,使人类性行为符合道德原则,使人类的性行为具有社会性,从而摆脱了动物属性,讲求贞节本身也是人类文明的标志之一。但是任何事情都应该有一个限度,当行为规范超过这个限度后,效果可能适得其反,贞节也是如此。“贞节”作为一种道德操守,在男权社会下的恶性表现,便是对女性的极端不人道的压迫,是封建社会造成女性痛苦的一个重要根源。从根本上说,它是违反人性的,也是极不道德的。

早在秦朝,统治者就要求女性保持贞节,泰山、会稽等地的刻石强调了女子贞节问题。到了汉代,官方大力宣扬女子应“从一而终”,比较重视贞节问题。汉文帝时陈孝妇寡,一蘸不改,文帝使使者赐之黄金 40 斤,复之终身,号曰“孝妇”。汉宣帝于神爵四年下诏赐贞妇顺女帛,这是中国有史以来第一次由皇帝下诏褒奖贞顺。另外,汉朝有刘向、班昭两位大学者大力提倡女性贞节。刘向写了《列女传》,其中的《贞顺篇》、《节义篇》强调妇女要“贞顺”,“避嫌远别……终不更二”。(《列女传·贞顺》)班昭则对男尊女卑、三从四德、夫为妻纲等观念进行了系统的整理,编撰成《女诫》一书,宣扬“夫有再娶之义,妇无二适之文,故曰夫者天也,天固不可违,夫固不可离也”。魏晋南北朝时,社会分裂、时局动荡,从宫廷到地方,普遍滋生及时行乐的心理,世风乱杂。因此,无论是统

治阶层还是有名望的学者都对贞节观念提出肃严之策,提倡诏旌门闾。然而魏晋南北朝时期尽管在贞节观念上比前代保守,但对贞女节妇的制约却并不苛严。唐代不甚注重贞节问题,从皇宫公主后妃到民间妇女改嫁和再嫁,均较为普遍。从总体上看,从秦汉以来一直到宋代程朱理学兴起之前,对妇女的贞节观念还是较为宽泛的,寡妇再嫁不会被视作不符合礼教的规范而严加指责或禁止,政府也未采取强制措施。

宋以后,由于理学大盛,在二程、朱熹等理学家的倡导下,女性的贞节问题得到了空前的重视,社会对女性贞节的要求逐渐苛刻起来。程颐说:

或问:“孀妇于理,似不可取,如何?”伊川先生曰:“然!凡娶,以配身也,若娶失节者亦配身,是已失节也。”又问:“人或居孀贫穷无托者,可再嫁否?”曰:“只是后世怕寒饿死,故有是说。然饿死事极小,失节事极大!”(《河南程氏遗书》卷二二下)

贞节是女子的第一生命,如贞节与性命不能两全时,就应该舍命而保贞节。把女子的贞节看得比性命还要重要,理学家对生命的冷漠态度令人发指。由此以后,贞节对于女性而言,日益成为衡量女性价值最重要的内容。

在封建官府的倡导下,传统节操观在明清两代王朝的意识形态领域一直占据着主导地位。明朝提倡、奖励妇女贞节最为有力,政府通过多种措施,大兴“名节之风”,把对妇女片面的“贞节”要求推广、贯彻到民间,成为民间的一种陋俗。明代开国之初,朱元璋便表彰女子的贞节行为,并规定:“凡民间官府,三十年前,夫亡守志,五十以后,不改节者,旌表门闾,除免本家差役。”(《大明会典》卷七十八《旌表门·大明令》)这是中国历史上第一个以诏令方式对女子守节行为予以规范的律令。从此,女子守节不但可以得到政治上的表彰,还可得到经济上的奖励。

清初,统治者沿用明代礼法制度,在贞节问题上也不例外。清世祖在《内则衍义·守贞章》中提出:“守身为女子第一义”;在《殉节章》中更提出:“妇为夫死,古之大经。”这些条规成为约束清代妇女的锁链。与明代相比,清代对妇女节烈行为的旌表更加制度化。清代《礼部则例》规定:节妇,即“自三十岁以前守至五十岁,或年未五十而身故,其守节已及十年,查系孝义兼全厄穷堪怜者”,及为夫守贞的“未婚贞女”。贞节烈女,包括“遭寇守节致死”,“因强奸不从致死,及因为调戏羞忿自尽”等等,这些贞节烈女经朝廷核准后,由地方官给银30两,建立坊表。在权与势的逼迫下,在名与利的诱惑下,贞节观念深入人心,也把对节妇烈女的崇尚推至极点,成千上万的妇女以身殉夫,或自愿、或被迫,此风愈演愈烈。以至于能守活寡的“节妇”、“贞女”已不足以吸引人们的注意力了,以死殉夫的“烈妇”、“烈女”更能得到舆论的称赞。

由于统治者的大力宣传,天长日久,这些宣传深入人心,于是有许多女性将这些外

在的强迫要求化成内在的自觉的道德律令,做出了一些让人触目惊心的事情。舍命而保贞节的事时有发生,还有一些女性,她们不仅仅将与丈夫以外的男人发生性关系看作失节,更进而将身体的任何一个部位被丈夫以外的男人触碰视为失节。据《古今图书集成》所举各代贞节烈妇,唐为 51 人,宋为 267 人,到了明代骤增至 36000 人。清初 80 年间,贞节烈妇就已经有 12000 人之多。女性不仅要无条件地守节,而且,守节要守得苦,尽节要尽得烈,明清女性贞节之惨烈是空前绝后的。“妇道唯节是尚,值变之穷,有溺与刃耳”(《明外史·张烈女传》),已被中国女性视为信条,置信不疑!

清初对贞节的格外重视,还有一层更深的意义在其中。在清初的改朝换代中,那些投降清朝的前明士人被称为失节、变节之臣,他们的这种投降行为在很多人看来和女性失节的性质并无二致,于是贞节作为一个含义特殊的所指,它的内涵就大大地扩展了。女性的“贞节”是指要为某位特定的男性做到身体不被别的男人侵犯,使自己的身心俱属于此人;男性的“贞节”则主要是指精神上的,一般特指士人应该对君主做到尽忠,尤其是不背叛君主的义务。在一般的情况下,男性的“贞节”并不会得到特殊的重视,但是每到易代之时,男性的“贞节”就会被郑重地提出来。所谓“忠臣不事两国,烈女不事二夫”即明确地把“忠臣”和“烈女”等同起来。

在清初的遗民圈内,贞节更是被视为比生命更重要的东西,颜元称明末的守节之士为“闺中义妇”,他在谈到妇女的节烈行为对整饬纲纪、教化世风所起的作用时说:“使天下之妇女闻烈妇之风,而皆生尽妇道,死不负夫,则闺门皆虞夏矣;使天下之臣子闻烈妇之风,而皆生尽臣子之道,死不负君父,则朝野皆虞夏矣;使天下之兄弟朋友闻烈妇之风,而皆生尽兄弟朋友之道,死不相负,则风俗无地不虞夏矣。”(颜元《习斋记余》卷一)在颜元看来,妻妾为夫君守节,臣子为君王守贞,尽兄弟朋友之道,三者之间具有相通性、一致性。正是在这个意义上,女性的“贞节”和男性的“贞节”有了实质性的重叠。

在这样的历史背景下,当时许多人,包括一些思想开明的士人,如黄宗羲等,都做出了不遗余力地对贞节烈妇大唱赞歌的行动。对女性贞节的褒奖,形成了一股强大的社会风气,不仅时时提醒女性要守贞,更对男性,特别是士人,产生一种舆论的威慑力。而清初那些投降了清廷的士子,在巨大的社会压力下,都活得备加艰难,许多人终生抱愧,如钱谦益、吴梅村、侯方域等等。吴梅村甚至在自己的绝命词【贺新郎】中也不能原谅自己早年的背叛:“追往恨,倍凄咽。故人慷慨多奇节,为当年,沉吟不断,草间偷活。……竟一钱不值何须说,人世事,几完缺。”侯方域干脆把自己的书房叫做“壮悔堂”,悔意溢于言表。

二

明清时期社会对贞节的推崇已经到了举国若狂的地步。贞节被视为女性的立身之

本,一旦被玷污简直就失去了做人的资格。吕坤在《闺范》卷二中说:

女子守身,如持玉卮,如捧盈水,心不欲为耳目所变,迹不欲为中外所窥。然后可以完坚白之节,成清洁之身,何者?丈夫事业在六合,苟非渎伦,小节犹是自赎。女子名节在一身,稍有微瑕,万善不能相掩。(吕坤《闺范》卷二,《女子之道》)

清《醒闺编》亦云:

一须要守贞节,稍有差池最可轻。你要想妇女身如珠玉值千金,倘不正,最可丑,人人把你当猪狗。害丈夫无脸面,婆家娘家都抱怨,你儿子怎出头?父母含羞公婆愁。有亲戚,不认你,家门恐怕人提起。九族恨,六亲嫌,实是不值半文钱。你祖宗,被人骂,茶前酒后当笑话。宁饿死,莫下贱,为娼定把畜生变。故朝廷,重节烈,守身端严第一德。^①

贞节的重要性对于女性来说不亚于生命,有时候甚至还超过了生命。在这种社会风气的影响下,明末清初戏曲中的女性也身体力行地履行着保卫贞节的神圣使命。明末清初剧作中有许多作品都涉及到了女性的贞节问题,对于女性来说,首先要做到的是守身如玉。如果是未出嫁的女子,那么她必须要保证以处女之身嫁给未来的丈夫;如果是已婚的女子,则要保证不被丈夫以外的男人染指。这样也就意味着,女子的身体无论是婚前还是婚后,都只属于一个男人,否则将会遭到世人的唾弃。

在明末清初的戏曲中可以说从方方面面表现了女性是如何保护自己的贞节的,这些女性因为守身如玉,从而得到了人们的褒扬,由此可见全社会对贞节的崇拜。

女性要守身如玉,需要从每一件小事做起,要时时刻刻不放松,首先就是要严格地做到男女大防。男女授受不亲是中国古代社会生活的一贯的原则,《礼记·曲礼》就曾提出:“男女不同坐,不同施枷,不同巾栉,不亲授,不通言,昼不游庭,夜行以火。”明《杨忠愍公遗笔》也说:“居家之要,第一要内外界限严谨,女子十岁以上,不可使出中门,男子十岁以上,不可使入中门。”女性,尤其是以家教谨严自居的大户人家的女性过的几乎是一种被软禁的生活,而且这种生活往往要持续一生。在《蜃中楼》中洞庭龙王得知女儿不仅和柳毅见过面,甚至还私自订下婚后不禁大怒:“自古道,男女授受不亲。你与男子说话,就该斩尸万段了,何况把身子许人。我的齐家之法,不过是龙泉三尺伴银钗!教丫鬟,取一把刀,一条索子与他,教她早寻自尽,省得污了做爷的手!”与男子说了话,

① 转引自吴存存:《明清社会性爱风气》,第29页,人民文学出版社2000年版。

女人就该被“斩尸万段”，对女性的防范可谓严格到了不通人性的地步。钱塘龙王更是扬言要对与侄女说话的男人进行报复：“若我钱塘君知道他姓名、居处，即刻领了雷公、电母，兴云驾雾前去。不但把那畜牲研为齑粉，连那一带居民都沉为鱼鳖，方消吾恨。”《牡丹亭》真实地记录了封建家庭对女性的“防闲”，戏曲作品中虽多有男女一见钟情的情节，但真实的情况却正如《牡丹亭》所写的，女性是根本没有任何机会和异性接触的，更不要说生情了。《牡丹亭》问世后之所以在广大的女性读者中引起巨大的反响和共鸣，就因为女性从杜丽娘身上看到了自己的处境。那种一见钟情的描写不过是一种梦幻罢了，现实中的女性在男女大防的约束下，只能面对毫不浪漫的无梦人生。

在明末清初的戏曲中，女性对贞节的捍卫常常是在面对非常情况时得到充分地展现的。这正如明末清初弹词《天雨花》中的左维明所说：“天平之世，无是无非，有什么贞烈？凡妇人必须遭此等强暴，或困于辛苦饥寒，千锻万炼而不磨其节，不改其心，方才贞烈，若在富贵安乐之中，这贞节之心，却也难辨。”

女性在非常时期为了保护贞节通常采用的方法有这样几种：

1. 用理智来克制自己的欲望

《鹦鹉洲》中写韦皋见到玉箫天姿国色，为之心动。当玉箫奉兄之命到韦皋处赠剑时，韦皋情不自禁，出言调戏，遭到玉箫的拒绝，拂袖而去。后来玉箫兄为他们撮合，使其成婚。在洞房中，韦皋问玉箫，那日为何恼怒，玉箫答道，自须明配，不愿苟合。如果说玉箫的守身如玉还只是一种自我的道德规范的话，那么《小河洲》中的水冰心保持清白之身就更是一种策略了。大学士过隆栋之子过其祖欲强娶水冰心，却被铁中玉所救。过其祖痛恨铁中玉，暗使铁中玉所寓寺院寺僧下毒，使铁中玉腹泻不止。水冰心闻之，将铁中玉迎至家中诊治调养。病愈后，两人设席交谈，互相倾慕，但谨守礼防，并无一言及私情。后来两家父母为他们安排成亲，但他们担心以后会有谣诼之言，所以仍让水冰心保持着处女贞操以便将来辟谣。果然，过隆栋因儿子娶水冰心不成，恼羞成怒，便上书弹劾水冰心和铁中玉，说他们“婚姻暧昧，有乖名教”，皇帝难明真相，只好命皇后召宫人检验水冰心是否处女。三次检验结果表明水冰心果系处女。皇上大喜，褒奖他们说“真好逖中人出类拔萃者也”。真险哪，如果水冰心不是有远见之明和超人的理性，一时的情不自禁就有可能造成灾难性的后果，女性守身如玉的举动在这里甚至成了抵御谣言和阴谋的最有力的武器。

2. 凭借自己的智慧摆脱困境

《意中缘》中的杨云友是一名才女，恶僧是空对她觊觎已久，是空利用她对才子董其

昌的迷恋,谎称董要娶她,把她骗上船来。杨云友在得知事情的真相后,不乱方寸,而是联合妙香对付是空。她先告诉是空:“是空师父体态又风流,人物又标致,当初到我家走动,累我害了年把相思,只恨不能到手。他如今要娶我是极妙的了。”并叫是空“拣个好日子,自己过来成亲,不要耽搁了好事”,是空听到这话后“好像火炙糕见了滚汤,竟打顶上酥到脚底”。因此完全放松了戒备,这为杨云友后面的行动提供了极大的方便。在决定除掉是空前,杨云友作了周密的布置,甚至于考虑到杀死是空后,两个妇人在他乡,没有一个男子护身,也走动不得,于是又争取到了黄天监的帮助,终于杀死是空,保全了贞节,逃脱了魔掌。在明末清初的戏曲中,才女们遇到危及自己贞节的危险处境时,常常用智慧巧妙地保护自己,如《琥珀匙》中的桃佛奴把自己的遭遇写成唱本《苦节传》,请人到街头传唱,希望家人能得到自己的消息,她用这样的方法最终使自己脱离苦海。在她们看来,贞节既然如此宝贵,无论用多少智慧来保护也是值得的。因为被迫失去贞节对于女性来说,也意味着人格尊严受到了侵犯。从这个意义上讲,女性用智慧来保护自己显然是值得赞赏的。

3. 外力的帮助

贞节对女性来说,是比生命还重要的东西,女性保持贞节不仅要靠自己的谨慎、意志和智慧,也有赖于全社会保护女性贞节的风气。帮助女性保持贞节的行为,无疑是一件功德无量的事。傅一臣《截舌公招》中的恶少酈隼之见庾瑶枝貌美,顿起歹心。尼姑蕴空贪财,为酈设下毒计。蕴空邀请瑶枝来庵烧香,乘机在饮食中投药将瑶枝迷倒,潜藏在庵中的酈隼之意欲强占瑶枝。在千钧一发之际,暗中保护瑶枝的伽蓝神用神力推醒瑶枝,使酈的奸计未能得逞,保全了瑶枝的清白。连神都来帮助女性保护贞节,足见贞节在社会生活中占据了多么重要的地位。此外,王鏊《秋虎丘》中于桂娘陷入贼手时,被妓女王翠翘救出;周朝俊《红梅记》中当贾似道要强娶卢昭容时,书生裴禹挺身而出,他冒充卢家女婿到贾府拒婚,即使遭受迫害也在所不惜。裴禹的义举为昭容赢得了逃出杭州的时间,避免了受污辱。

4. 毁容

漂亮女子比一般的女子更容易引人瞩目,也因此更容易被歹徒袭击失去贞操,这似乎已经成了一种共识。于是当美女处于危险中时用毁容的方法掩饰自己的本来面目,是改变自己处境的不得已、似乎也是行之有效的办法。郑若庸《玉玦记》中秦庆娘在逃难途中被掳,于是剪发毁容,她用这种方法一来表明自己决不妥协的决心,二来也借此打消对方占有自己的欲望。因为从普通人的心理来说,一张丑陋的脸往往会使异性望

而生畏,使求偶的兴趣大大降低。无名氏《十义记》中黄巢得知韩朋妻李翠云貌美,便设计杀夫夺妻。韩朋逃走,李翠云落入黄巢手中,黄巢逼翠云成婚。翠云本想寻死,又念有身孕,只得隐忍苟活,于是她剪发破面,剔目敲牙,自毁容颜,以绝黄巢之念。李翠云毁容的程度比秦庆娘更甚,已到了目不忍睹的地步,黄巢自然也就不会有兴趣了。李渔《巧团圆》中也有姚女被叛军所掳,恐遭不幸,以药毁面的情节。毁容对于任何一个人来说都是巨大的精神创伤,何况还是自毁呢?但在特殊的处境中,容貌已经退居其次了,贞节才是第一位的。不少女性就是用这样惨烈的方法来保卫贞节的。

5. 以死抗争

当女性身处绝境又无外力帮助时,大多数女性选择的是死,这也是戏曲作品中以死抗争的女性数量庞大的重要原因。中国的传统文化中有一种极其刚烈的生死观,“宁为玉碎,不为瓦全”、“士可杀,不可辱”的意识一直存在于中国人的意识中,如果死得其所,死又何惜;相反如果苟且偷生,则生不足羨,只是行尸走肉罢了。中国人对气节的崇尚,潜移默化地影响着每个人在生死关头的抉择。来谿的杂剧《铁氏女》写铁铨抗议燕王朱棣发动靖难之变,被朱棣处死。罪及其家,二女被编入教坊。二女誓死守身,拒不接客。二女相约:既为忠臣后裔,须学孝女清规;便骨化形销,尚存一腔碧血,心坚在我,骨碎由天。不管鸩母如何甜言引诱,苦苦逼凌,几番拷打,二女丝毫不为之所动,宁死不屈。朱佐朝的《血影石》也是以靖难之变为背景的。朱棣令人搜捕建文帝旧臣,黄观妻及儿媳被逮。太监逼黄妻翁氏嫁象奴,翁氏奋力逃出,在通济桥悲天号地,血泪将桥下一块石头染红,随即投河自杀。朱素臣《秦楼月》中的陈素素和侍女绣烟被贼人王庆和胥大奸二人劫持,欲将二女分别霸占为压寨夫人。二女坚决不从,王庆杀死绣烟,逼迫素素就范,素素竟以头触石,血流满面。这样的烈性女子在明末清初的戏曲中比比皆是,如《桃花扇》中的李香君、《十锦塘》中的卓氏、《妆楼记》中的意娘等等,在面临贞节有可能不保的情况下,全都毫不犹豫地以放弃自己的生命为首要选择,失去了贞节的人生她们无法想象如何度过。女性遭受了侵犯,这固然是一个极不幸的悲剧,但是不是就一定要死呢?其实这些女性之所以选择死,是和明清社会对贞节的过度强调直接相关的,失去了贞节的女人已经没有做人的资格了,她会被所有的人轻视,她会生活在强大的社会舆论中,这些舆论足以杀人。无论是家庭还是社会都不会给她容身的位置,她得不到尊重,得不到任何的权利,其实和死已没有本质的区别了。但是如果她选择了死,则会“流芳百世”、“纵死犹生”,家族会因她而感到光彩,死后她还会获得众人的赞赏,这些足够诱惑她选择死了。贞节为女子第一生命的观念从女性出生伊始全社会就从方方面面不停地对她们进行灌输,这种观念早已溶入了女性的血液里,深深地根植在她们心里,要贞节而不要生命已成为了她们本能的选择。女性为了保持贞节慷慨赴死,既是因为不愿

意忍受侮辱,保持人格的尊严,也是因为在当时的社会压力下无奈的选择。既然活着也不比死强,那么为什么不死呢?

女性以死来保卫自己的贞节,和男性的大力强调、鼓吹是密不可分的。在明末清初的戏曲中,女性的贞节问题已不是女性个人的问题,而是一开始就和男性紧密联系的,男性的态度决定着女性的选择。如《小河洲》中水冰心的贞节问题引起了如此多的人的关注,有这么多的人要在这个问题上做文章,以至于连皇帝都惊动了,要亲自过问水冰心的贞节。这真是让人啼笑皆非,难道一个女人的贞节竟成了国家的头等大事了?一旦查明水冰心确系处女后,皇帝大喜,加以褒奖。那么如果结论是相反的呢,那么是不是要让水冰心去死呢?当一个社会的注意力都被吸引到这儿的时候,可以说这个社会一定是在某个环节上出了故障。

明末清初的剧作中有一些作品表现出男性对女性贞节的保护,这些男人因此而得到了报答。《冯京三元记》中的冯商,慷慨好施,但年过四十尚无子,妻劝他买妾。冯商到了京师,托人买得一妾,此女之父张祖官运使,因过失亏损官粮,不得已卖女偿还。新婚之夜,张女因不忍离亲远嫁,忧愁不语,冯商问明原因后,立即送女还家,不取卖银,后张女得嫁丞相。冯商返乡途中投宿,旅店主人是他以前救过的王以德,王为报答冯商的大恩,令其妻侍枕席,冯商说:“此非报我,乃丧我名节也。”拒而不纳,天明即去。冯商的大德感动了玉帝,命文曲星降生他家,此后子孙富贵、家业兴旺。剧中宣扬的因果报应固不可取,但冯商见色而不淫的行为却是值得赞扬的。冯商深知女性贞节的重要,保全了两女的贞节,也就是为自己积下了阴德。沈自晋《望湖亭》中的钱万选也因保全了女性的贞节而飞黄腾达、大富大贵。富家子颜秀不学无术,形容丑陋,他看上了富家小姐高白英,要表弟钱万选替自己相亲。高父对钱生表示满意,订下亲事。迎亲之日,高父执意要新郎亲迎,无奈之下颜秀只得让钱生代迎。不料天降大雪,阻断了迎亲船回程。高家怕误佳期,要新人先完花烛,然后送回。钱生被迫进了洞房,钱生决心不做半点亏心事,于是在洞房中忍受了三天的煎熬。颜秀得知钱生“权作了亲”,大怒,告到官衙,知县差人验过高白英为处女后,益敬钱生志诚,把高氏断归钱生。钱生不仅得到了佳人,还因为品德高尚而得到了上天的褒奖。这些作品都说明,如果男性珍惜女性的贞节,去保护女性的贞节,这是一件值得肯定的善事,是一定会有好报的;反之,如果蓄意破坏女性的贞节,这样的行为不可饶恕,是一定会得到惩罚的。这就从另一个侧面表现出了贞节至高无上的位置,无论是男人还是女人都有保护它的义务。

对贞节的迷恋实际上很大程度上是源于男性对女性贞节的苛求,男性把女性和子女都视为自己的私有财产,他们用片面的贞操观来要求女性,要求女性为他们守身如玉。如果女性失了节,那么无论是什么原因,女性都已经不成其为人了。在戏曲作品中,潘金莲、阎婆惜这类不守贞节的女人无一例外地没有好下场;而扮演了间谍角色,实际上对越国有功的西施在明末清初的两部作品中也因此被指责为不贞,得到了一个极

其可悲的结局。徐石麟的《浮西施》写范蠡认为西施是个妖孽女子，留向国中，终为祸本，欲载她同去，浮之江中，令从鸱夷以终。西施闻知，语之范蠡，二人“自溪边相遇，便辄情深，虽在哭庭，何日不萦萦梦寐，今幸断环复合，何乃中道弃捐”。范蠡则历数历史上的女祸，最终命水手将西施抛下江去。因为西施已不再是清白之身，所以范蠡自然要抛弃她，这还不够，还非要把她置于死地方肯罢休，男性对女性的贞节的苛刻，已经到了残忍的地步了。无名氏写的《倒浣纱》，也写了同样的内容。西施以为当日奉越之命来吴行反间计，今大功告成，故请求归越。不料，范蠡却责备她迷君丧国，将其沉溺于太湖，随后，范蠡至齐与妻子相聚。这两部作品表现出来的女性贞节至上的观念，都是十分冷酷自私的。对于男人来说，西施只不过是一个复国的工具而已，当复国大业完成之日，也是西施丧命之时。西施过去的功劳不仅可以忽略不计，而且现在反而成了有祸国殃民大罪的红颜祸水，不贞的女子自然就失去了生命继续存活的意义。两位作者都是十分欣赏范蠡的大丈夫行为的，不被美色所迷的英雄当然不同凡响，只是他们的英雄行为仅仅是杀掉一个女人。复国成功以后，范蠡和自己不曾失过节的妻子团聚了，有谁会想到西施的不幸呢？范蠡对待西施的态度，正是男权社会对待女性的普遍态度，无情的贞节观就是这样来要求女性为男性守身如玉的。

三

女性对男性要做到从一而终是指女性要为男子守节，不再嫁，终身只属于一个男人。从一而终的观念是在程朱理学的影响下建立起来的。虽早在汉代，班昭在《女诫》中便提出：“夫有再娶之义，妇无二适之文。”但中国历史上妇女再嫁毕竟是一件很普遍的事。汉唐时期，对女性虽有贞节的要求，但妇女婚嫁还是有一定的自由的，社会风气还是比较宽松的。如朱买臣贫穷时，他的妻子要求离婚，朱买臣同意了，在显达以后，对前妻和她的丈夫，他还加以关怀和照顾。才女蔡文姬也曾三次嫁人，但没有人因此而鄙视她。甚至曹操死时，也允许妻妾在自己死后改嫁，足见汉人当时并没有后来那样荒谬的贞操观念。唐代仍然如此，唐公主再嫁的有 23 人，三嫁的有 4 人（见《新唐书·公主传》），大儒韩愈的女儿也曾改嫁。宋初人也不耻改嫁，范仲淹的母亲就改嫁给姓朱的，他跟着母亲到了朱家，改为朱姓，后来显贵后，才改回范姓。《宋史·宗室传》载：“汝南王允让曾奏：‘宗妇年少丧夫，虽天姿不许嫁，非人情，请除其例。’”可见当时的人认为按照人情，天子应允许寡妇再嫁。

随着封建社会的发展，对妇女片面的贞节要求也在逐步强化。自程颐提出“饿死事小，失节事大”后，经政府大力推行、倡导，社会进一步反对寡妇再嫁，把对妇女片面贞节的要求强调到荒唐惊人的程度，这就进一步强化了夫权和封建宗法制度，对后世产生了极为恶劣的影响。到了明清，再嫁成为女性的难以为社会所容许的污点，而守节和殉夫

则得到了全社会的赞扬,被视为女性德行的最高境界。正如清初《女四书》中的《贞烈篇》中所说:“忠臣不事两国,烈女不事二夫。故一与之醮,终身不移,男可重婚,女无再适。”

妇女从一而终是明清整个社会的普遍现象,这种社会道德价值取向使明清两代出现了中国历史上未曾有过的严重的妇女节烈风气,官方和民间都对此给予极高的评价,贞节烈女成为当时唯一能得到社会承认的享有极高荣誉的女性。

在明末清初的戏曲作品中,从一而终的女性形象是一个庞大的群体,可以说剧作中的女性绝大多数都是自觉地实践着从一而终的道德准则的。从一而终的观念深入人心,贯穿了女性的一生,她们是为自己生命中那个唯一的男人而活着的,女性生命历程中的一切努力都是为了那个男人。从一而终在女性身上是以各种方式表现出来的。

无论是在明清的小说还是戏曲中,有一种故事的模式是十分常见的:父母从小为女儿订下婚约,后来男方家败落了,女方父母嫌贫爱富,意欲悔婚,但女儿执意不许。最终以女儿的胜利告终。顾大典《葛衣记》中的慧贞之父到溉原与任西华父为密友,订下儿女婚约,后来西华家穷困,到溉想退婚,遭到妻女的反对。到溉强迫西华写下退婚书,慧贞看到退婚书后痛哭一夜,然后去秦淮河寻死。李玉《人兽关》中的桂薪感激施济的救助,把女儿贞奴许给施济子施还。桂薪在施济的帮助下发家致富,施家却衰败了。桂家悔亲并拒绝救济施还,贞奴暗中赠银给施还母子,表示决不退亲。其他的如《洒雪堂》中的贾娉婷、《钗钏记》中的史碧桃、《颜臣》中的连靖娘、《永团圆》中的兰芳等等都有类似的举动。女性的这种举动从来都是得到赞扬的,并且把它提升到“义”的高度。不可否认的是,女性的这种行动是有着它的积极意义的。对于已经落魄的男方来说,未婚妻表现出来的不嫌弃、鼓励甚至赠银的行动都无疑是雪中送炭。在中国传统文化中对嫌贫爱富、不讲信义的行为历来都持批判的态度,这样的行为是对社会伦理秩序的违背,如果任其自由蔓延,将会导致社会风气的恶化,使人与人之间的关系变得冷漠、无情。而与之相反的是对重然诺、热心助人、有同情心的行为的大加赞美,这样的行为展现出来的是人性“美”,它会使社会变得美好而温暖,有助于维护社会风化。这些女性在未婚夫处境困难的时候提供帮助,不管是精神上的还是物质上的,都是出于高尚的道德和牺牲精神。因为未婚夫家境的困窘难免不影响今后的生活,而她们本来是可以选择另一种生活的。

女性的所作所为虽然不乏值得赞美的地方,但是,如果换一个角度来看问题,或许可以看到事情的另一面。这些女性这样的举动通常并不是出于爱情(虽然也有出于爱情的,如《景园记》中的罗惜惜,但这样的情况极少),男女双方常常是连面都没有见过(如《钗钏记》中的史碧桃,连未婚夫都没见过,就赠银于他,结果被人冒名顶替,酿成悲剧),爱情基本无从谈起。在不了解对方、没有感情基础的条件下,她们冒着违背父母意志的风险来帮助未婚夫,其动力大部分是来自“好女不吃两家茶”、“好马不备两鞍”的观

念,社会上把女子退婚(无论是女方主动退婚,还是男方提出退婚)看作是女性的耻辱,在明清社会贞节崇拜的习气中,女方因男方家贫而悔婚,不仅是不道德的,更是对贞节的破坏,这种行为与失身也相去不远。生活在这种风气中的女性自然把从一而终看作是天经地义、不可更改的。社会上对节烈女性的高度肯定,使更多的女性对贞节怀有一种宗教式的狂热,她们大多是不考虑自身的幸福的。戏曲作品中常常把男方的艰难处境描绘成是暂时性的,很快他们就可以金榜题名,否极泰来,最后事实将证明女方的选择是非常正确的。但谁都知道在现实生活中这样的可能性其实是微乎其微的。女方的父母虽然势利,但其出发点又未尝不是对女儿以后的幸福着想,而且女性的这种盲目的坚持有时也会酿成悲剧。清初的小说《林兰香》很能说明这个问题。耿朗聘燕梦卿为妻,在婚礼临近时,燕父被人陷害,燕梦卿愿入宫为奴为父赎罪。耿朗也另娶妻。一年后,燕父的冤狱得到平反,梦卿也被释放。梦卿坚持从一而终,虽未与耿朗成亲,但“生为耿家人,死为耿家鬼”,宁愿为耿朗妾而不愿另嫁为人之妻,因此得到皇帝的旌表。但梦卿婚后的生活却极其不幸,最后抑郁而死。梦卿的悲剧有力地戳破了这类故事的神话,揭露了从一而终的真相。

明清社会以女子守节守得苦、尽节尽得烈为女性道德的最高境界,女子对某一个男人的隶属关系一旦确立,便终身不得更改,不管对方是好是歹、是生是死,都唯有顺从而己。女性都是主动自觉地用这样的规范来要求自己的,而不是靠外力的强迫。女性把绝对地放弃自我看成是精神的升华,即使以悲剧结局也在所不惜。

在明末清初的戏曲中,女性不仅在丈夫活着时要为他守身如玉,丈夫死后女性也不能再嫁,否则就是失节了,这是全社会都唾弃的一种行为。在封建社会男子外出求取功名,或赴考或做官,女性在家操持家务是常见的现象。男性外出许多年不回家的情况时有发生,而且由于古时通信的闭塞,丈夫有时是长时间下落不明,生死未卜。女性在这种情况下必须为丈夫守节,不可改嫁。即使是丈夫死了,女性隶属丈夫的关系并没有因此消失,而是继续存在。在剧作中女性的守节之路总不是那么平坦的,她们常会遇到外力强迫她们改嫁的情况,女性对此则毫不动摇,支撑她们信念的正是从一而终。为了表明自己“志不可夺”,女性多用自残、自杀的手段来维护从一而终的神圣性。

在《金花记》中书生周云外出赶考,一去数年,其妻娄金花在家艰难度日。恶少江渊四早就觊觎娄貌美,风闻周已死,便找媒婆提亲,不料娄誓不改嫁,竟自刎身亡。《金貂记》中皇叔李道宗游春,在桑林向民妇翠屏逼婚,翠屏自尽。《易鞋记》中的玉娘因放走丈夫,被张万户怒打,并逼她改嫁,玉娘宁死不屈,投水自杀。《金钗记》中刘希必离家十八载,音信全无。妻子萧氏在家为他守节十八年,歹人宋忠想娶萧氏,连公婆也因家中生活困难等原因逼迫她改嫁,于是萧氏打算投河自杀。《四美记》中蔡兴宗外出求取功名,其妻王氏在家苦苦度日,一日陌上采芹,被丈夫好友吴自戒看见,吴不知是朋友之妻,便托媒婆作伐,遭王氏坚拒,以致割耳以誓贞节。《断发记》中李德武因罪被充军,与

妻子裴淑英分别,裴父让女儿和李德武离婚,逼女改嫁,淑英也欲割耳明志。有这类情节的剧作还很多,在女性不自愿的情况下强迫改嫁,是对女性个人意志的极度不尊重,也是对其人格的侮辱,因此女性为了捍卫自身的权利而奋起反抗的举动是十分可贵也是值得肯定的。而且在这些作品中女性常常是非常柔弱的,但她们面对的都是比她们强大许多的对手——要强娶她们的是富豪权贵,逼她们改嫁的是父母,以她们自身的力量去和对方较量,无异于以卵击石,几乎是没有获胜的希望。既然外部环境对自己如此不利,幸而身体还归自己支配,于是女性便用自杀、自残等极惨烈的方式来表明自己从一而终的决心,用鲜血来保卫贞节。这种在面对侮辱时宁肯牺牲生命,也决不妥协的行为,本来就是中国文化一直赞赏的行为。所以仅从维护自身尊严的角度来看,女性的这种行为也不无可取之处。但是问题在于,这些贞女如此轻易地放弃生命,其更深层的原因却是由于从一而终的思想支配了她们的行动。她们把再嫁看成不可饶恕的罪过,看成是对自己清白名节的玷污,不用极端的手段已不足以证明自己的贞烈。所以在这样的剧作中,女性都是貌美而坚贞的,欲娶她们的是卑劣无耻的小人。如果女性不是貌美,谁知道是没有人愿意娶她们呢,还是她们主动坚持守节的?而对方是如此的卑鄙委琐,也是不可能激起女主人公任何的爱意的。这样就使得女性拒绝改嫁的理由变得正当而堂皇。

为丈夫守节当然值得称道,但更为人所称道的是不仅为丈夫守节,还要把丈夫的后代抚养成人,使家族的血缘得以延续。中国人是格外看重子嗣的,没有子嗣被认为是上天对一个人最大的惩罚,于是女性抚养子嗣的意义就显得非常重大了。剧作常渲染这些女性是如何含辛茹苦地抚养了丈夫的后代(不一定是她亲生的),最后得到表彰的。《双官诰》中冯瑞有一妻一妾,还把丫环碧莲收为通房。妾生有一子,由碧莲照料。冯瑞外出避祸,家里人误以为冯瑞已死,妻妾都改嫁出门,只有婢女碧莲在家守节,日夜纺织,抚养教育妾所生的儿子冯雄。冯雄在碧莲的教育下,发愤读书,一举成名。冯瑞也官至兵部尚书,衣锦还乡。碧莲因尽节抚幼,终获父子之双官诰。《义妾存孤》中范蕤英自幼许配给朱诤的儿子朱逊。朱逊父朱诤调任四川,朱逊在本地纳福娘为妾。范父欲送女儿去完婚,但听说逊已有一妾,去信遣责,朱父接信后决定遣回福娘,此时福娘已怀孕两月。蕤英进门后责备逊不该抛弃福娘。诤任期满后,准备还乡归里,福娘请求一起回家,被诤拒绝。逊不久患病死去,蕤英未曾生育。诤叹膝下荒凉,多年后方知道福娘当时已生下一子天赐,且福娘一直未改嫁,苦苦等待朱家相认,最后终于一家团圆。朱家对福娘其实是相当无情的,当时为了娶门当户对的小姐狠心赶走了福娘,而且在决定回乡时完全不顾福娘的实际处境遗弃了她。只有当朱家无后时才想起福娘,否则早把福娘母子忘得干干净净了。福娘的所有价值及所谓的否极泰来都是因为她为朱家生了一个儿子,否则其命运无疑是极可悲的。如果说碧莲和福娘的守节还尚有一些可以理解的原因,比如碧莲名义上毕竟是冯瑞之妾,冯雄从小就是由碧莲抚养,碧莲对他有感

情；而天赐本来就是福娘的亲生子等等。那么要未婚妻为未婚夫守节抚幼对于女性来说未免是不尽人情的。明末清初社会热衷于传颂未婚女为夫家守节的故事，使得许多女性趋之若鹜，而且人们还有一种共识，越是守得苦，越是忘我，就越值得赞美和歌颂。这样许多女性便以“苦”为荣，越苦越要奋不顾身地投入，以最大限度的自我牺牲来换取所谓的“名节”。《商辂三元记》写商霖有妾鲁爱玉，又聘秦雪梅为妻，雪梅还未过门，商霖即死，爱玉生遗腹子商辂。雪梅念及保全商家后代、奉养公婆、守夫之节，决定居商家，与鲁氏共同抚养商辂。最后商辂连中三元，雪梅、爱玉俱受封。从一而终的封建道德理念已经使女人完全忘记了自我，她们意识不到女人的价值除了为男人奉献以外，还有什么别的价值。她的生命价值完全附着于她所嫁（或还没来得及嫁）的男人身上。男人活着的时候，她们要事夫如天；男人死了，她们又心甘情愿地当他的殉葬品。她们坦然地接受了这种残忍而不人道的道德，把丈夫与丈夫家族的延续看成了是自己生命的终极目标。

剧作家在描写女性的从一而终时，表现出来的是一种由衷的欣赏，女性有对男性从一而终的义务，否则就会遭到处罚；而男性却并无对女性从一而终的义务，他们无论怎样移情别恋、寻花问柳都不会遭到任何惩罚。这种片面的贞节观对女性显然是不公平的，在《二刻拍案惊奇》中的《满少卿饥附饱扬，焦文姬生仇死报》里，作者就尖锐地指出：

天下事有好些不平的所在，假如男人死了，女人再嫁，便道是失了节，玷了名，污了身子，是个行不得的事，万口訾议；及至男人家丧了妻子，却又凭他续弦再娶，置妾买婢，做出若干的勾当，把死的丢在脑后，不提起了，并没有道他薄幸负心，做一场说话。就是生前房室之中，女人少有外情，便是老大的丑事，人世羞言；及至男人家撇了妻子，贪淫好色，宿娼养妓，无所不为，总有议论不是的，不为十分大害，所以女子愈加可怜，男子愈加放肆。这些也是伏不得姑娘们心里的所在。

这段议论把历来只约束妇女而不约束男子的封建婚姻制度和贞操观念批驳得体无完肤，真可谓痛快淋漓。

在明末清初的戏曲作品中，作者一方面极力赞美女性的从一而终，另一方面又客观地描写了丈夫的不忠。剧作中常常有这样的情节，丈夫外出，处处留情，感情生活可谓丰富多彩；妻子在家苦苦等待，为了守节甚至用上了自杀和自残的手段。其沧《三社记》中孙湛辞亲远游，妻子吴氏在家奉养公婆，教育儿子。孙湛在途中即和妓女文娟订下婚约，然后又游历了十年，文娟为他守节，几乎搭上了性命，妻子在家备尝辛苦。两个女人为了他吃尽了苦头，却认为这一切都理所应当，毫无怨言。杨柔胜《玉环记》中韦皋与妓女玉箫相爱，订有嫁娶之盟。韦皋进京赶考，玉箫在家守节等待，相思成疾，吞玉环而

死,而韦皋却早已与张延赏之女结婚了。作者对待男女两性的态度显然是不同的,一般说来,作者都是既赞美女性的牺牲忍耐精神,把它视为中国女性的传统美德,同时对男性的行为也几乎没有任何的谴责。男性寻花问柳也好,处处留情也好,只要不发生停妻再娶这样恶性的事件,就没有什么大不了的,不过给男性增添一些风流韵事罢了。因此从一而终只属于女性而不属于男性,只约束女性而不约束男性。现代性爱观告诉我们,男女双方的责任和义务是对等的,一方只有义务而无权利,而另一方享受全部的权利而不用负担任何的义务,这样的关系是不平等的,也不利于构建健康平等的两性社会。

单极的世界其实是孤独的世界,让女性禁欲而让男性纵欲的世界也是一个不公平的世界。明末清初剧作中大量涌现出来的贞女形象正表明了封建道德残忍、凶狠的一面,这种从一而终的道德观念对后世的影响十分巨大,要从根本上清除它的恶劣影响,还有漫长而艰巨的路要走。

(作者系中国戏曲学院戏文系讲师)

昆剧《牡丹亭》在海外上演的文化框架^①

○〔澳〕Jon Eugene von Kowallis 著

苏永莉 译

21 世纪来临之际,汤显祖的《牡丹亭》在美国东、西岸——加州伯克莱大学和纽约林肯艺术中心分别上演,两地演出风格迥异,并引发了一系列的讨论。毫无疑问,这是近 400 年来中国戏曲在世界舞台上搬演和传播历史中的重要事件之一。

此前约 20 年,白之(Cyril Birch)教授完成了《牡丹亭》的第一部英文译著,在这部完成于 1980 年的英译本前言中,他写道:“然而,我们不敢奢望能欣赏到《牡丹亭》的实际舞台表演,我们为(作者)的高超文学技巧深深叹服……”^②白之教授当年的“奢望”如今成为现实,不禁让人感叹短短 20 年间世界政治、文化格局的巨大变迁。

雅克·德里达曾经指出:任何一幅画总有一定的框架,无论是现实的,还是想象中的。^③一个海外的中国剧团将 300 多年来几乎从未全本演出的明代戏曲,搬演于美国林肯艺术中心的舞台上,演出时间长达 19 小时,而绝大多数的观众并不懂汉语。这一事件无疑是具有一定内在“框架”的。这一由复杂的政治背景所构成的框架,在某种程度上被大众的深层情感共鸣所改善;同时,却又因为中美双方对异国风情的迷恋(fetishisation)与嫉妒的情感而扭曲变形。

一

汤显祖,明末剧作家,生活年代差不多与莎士比亚同时,于 1598 年完成了巨著《牡丹亭》,当时该戏主要搬演于宫廷或贵族私宅。20 世纪,它不断得到专业以及业余演员的吟唱和表演,不过,一般来说只有部分片段,如第七出《闺塾》和第十出《惊梦》等被搬演于舞台上。

① 本文作者就《牡丹亭》的海外上演为题,传达了一位曾在北京大学、台湾大学以及南京大学学习过,现侨居澳大利亚的美国汉学家回其故国、观察中国文化在美“上演”后的所感。——译者注

② 引自《牡丹亭·前言》,印第安纳大学出版社 1980 年版, xiii。白之教授的译著主要参考徐朔方、杨笑梅的注释本,徐本发表于 1958 年,上海;杨本发表于 1963 年,北京。彼时,白之先生担任加州伯克莱大学东方语文和比较文学系的教授。

③ 引自杰奎·德里达 1999 年 8 月在悉尼所做的题为“解构景象”的讲座。

然而,在1999年,两部源自《牡丹亭》的改编作品在美国上演:一部是3月在伯克莱上演^①的Peter Sellars导演的删节本;另一部是7月在纽约上演^②的美籍中国人陈士争导演的55场全本。这两部作品的一个重要的共同点在于,虽然附带有英文(连同汉字)的字幕,却都是完全以昆曲演唱的。这一点,无论对于现代中国观众还是以英语为母语的观众,都是一种挑战,因为汤显祖剧中人物所唱的明代昆曲采用的是一种中古时代的方言,这种语言在语法、词汇上与现代汉语口语均有一定的距离,如同莎士比亚的英语同当代美国英语之间的距离一样。

Sellars的三小时删节本是对原作的现代改编和浓缩,音乐上也采用在欧美颇为走红中国作曲家谭盾的全新创作。与舞台表演相呼应的是在加州伯克莱大学举办的一次学术会议,在此次会议上,世界范围内的《牡丹亭》研究的权威学者,如《牡丹亭》最初和最著名的译者白之教授、研究《牡丹亭》文本20多年的著名学者夏志清教授的学生Kate Swatek博士,都提交了论文。不过,Sellars版《牡丹亭》以不拘一格、超出常规为特点,因此并没有受到此次会议的太大注意。

Sellars版《牡丹亭》上演前夕,加州伯克莱大学为学生、剧组成员及学术界人士举办了一系列的讲座。在这些讲座中,Sellars声称他创作的目的就是复兴昆曲,他认为唯有促进昆曲的现代化和国际化,才能复兴昆曲。他的这一想法的形成得助于与华文漪女士7年多来的交往。华文漪女士于1989年来到美国,在洛杉矶的一个海外华人组织与Sellars相识。华女士被Sellars称为“活着的梅兰芳”,并深深地影响了他对《牡丹亭》文本、意义以及昆剧发展史的理解。

在纽约上演的陈士争版《牡丹亭》总体来说更遵循传统,其字幕的设计冒险采用自己翻译的,有时成功、有时不太成功的当代英语(有时是中国式英语);与之相反,极具创新意识 Sellars 作品的字幕却令人惊讶地完全依照白之的翻译。Sellars 不能读原本,但他曾在一次讲座上批评白之的英文翻译“词藻繁缛,过于伊丽莎白式”。^③撇开文本不谈,Sellars 作品在搬演和改编上取得了令人瞩目的成就。他采用多面镜子(也许在某种程度上受到当前流行的“风水”学的影响)和一堵完全由录像屏构成的墙壁,来增加双重或三重的结构效果。就像布莱希特戏剧或安迪·沃霍尔(Andy Warhol)绘画作品中的距离设置,这样的布置传达了一种刻意强调的舞台感和表演效果。

公允地说,Sellars 的作品并不是《牡丹亭》的简单翻版,而是受到汤显祖剧本灵感激发的再创作,类似于将背景设在当代洛杉矶的电影版《罗密欧与朱丽叶》。正如加州伯

① 于1999年3月5日至7日上演于Zellerbach(译音:塞尔巴克)大礼堂。加州伯克莱大学自20世纪60年代以来被誉为美国最重要的公立大学,并在诸多方面代表了美国社会、政治方面的最新趋向。

② 陈士争版《牡丹亭》也在法国和澳洲的珀斯(Perth)进行了巡演。

③ 彼得·谢勒尔斯在加州伯克莱大学的讲座,1999年2月12日。

克莱大学研究中国历史的叶文心(Yeh Wen-hsin)教授所说: Sellars 的作品“讲述的是一个总是发生着的故事——年轻情侣、经历重重挫折、终成眷属——只是时间、地点、文体、风格上有所差别。这是对汤显祖的另一种诠释,强调人类共通的情感,同时渗透出不同文化的差异”。

令人惊奇的是,作为一个美国人, Sellars 所做的为中国戏曲现代化、国际化的追求和努力,遇到的批评和阻力竟比陈士争力图忠实改编而受到的批评和阻力小得多。起初,陈士争受到中国大陆舆论的欢呼,他被描述为“一个拥有美国居民身份的中国人,留着嬉皮式的长发,娶了一位美国太太”,这些事实让许多美国或其他国家华文报刊的批评人士皱起了眉头。陈士争来自“买办阶级和冒险家的乐园”——上海,原先从事民间传统戏曲花鼓戏的工作。他力图在美国舞台搬演昆剧的努力,被看作是对那些不可能真正了解和欣赏地道中国昆剧的西方人的审美趣味的迎合。这一观点不仅来自中国官方,而且至少代表了纽约地区的一个华人昆曲业余表演团体的看法^①。

宋代诗人陆游的“风雨纵横乱入楼”^②,可以看作是中国诗歌中较早含有革命意象的诗句。在这里,“楼”或“亭”都是文明的象征,并在一定的社会环境中被建立、完成。戏曲《牡丹亭》这一标题,“牡丹”和“亭”暗示着两种自然力量的并置。换句话说,人们越接近自然,越有可能将自我从社会的束缚中解脱出来;就好像剧中的男女主人公那样。然而在 90 年代后期海外华人的语境下,昆剧《牡丹亭》成为一场关于“谁有权拥有文化”的争论的焦点,说得更具体点,就是谁更有权上演文化、有权宣称或质疑这一文化产品的真实性。出人意料地,“非真实性”的批评矛头指向了纽约林肯中心上演的历时四个晚上、两个下午的 55 场全本陈士争版《牡丹亭》,而不是加州伯克莱大学中心剧场上演的由美国导演 Sellars 改编的三小时删节本。

问题的原因部分在于导演陈士争海外移民的身份,他于 1987 年由中国大陆移居海外。另一更为重要的因素恐怕是上海市文化局这一官方文化机构临时取消了原定派上海昆曲团前往美国表演的计划。官方文化称陈士争对原作的诠释为“迷信、封建、色情”,这一指责很难让人信服。正如台湾记者林潜修指出的,这一批评同样适用于莎士比亚,比如莎翁创作的名剧《哈姆雷特》,讲述的就是王子受到亡父灵魂再现的刺激而立志复仇的故事。^③ 而且,这些遭到批评的地方并非陈士争的独创,它们在汤显祖原作中就已存在。《纽约时报》对此的分析比我大度得多,他们认为:这些指责特别针对第二部分——石道姑以猥亵的语言描述她新婚之夜的空欢喜一场——这一描述在汤显祖原作

① 参见林潜修(英文名: Lucas Lin)发表在 1999 年 7 月 8 日《世界日报》上的文章。《世界日报》已发行数十年,是一家由国民党政府支持的报纸,其读者群主要为海外华人、台湾人及不反对国民党观点的大陆华人。

② 原句为“江山重复争供眼,风雨纵横乱入楼”,见陆游诗《南定楼遇急雨》,《陆游集》(第一册),第 267 页,中华书局 1976 年版。

③ 参见林潜修:《〈牡丹亭〉落幕声中声亦未平息》,发表于《世界日报》1999 年 7 月 12 日。

和陈士争作品中是一致的。只是,陈士争在杜丽娘之死和葬礼一幕,插入了一些古代民间风俗,如烧毁丧葬用品等。狭义地看,这种改编只是一个美学方面的问题;但陈士争以美国公民身份重回中国,这就涉及了更广范围的政治问题。《牡丹亭》是昆曲中的代表作,昆曲作为中国戏曲最古老的曲种,发展于上海附近地区。基于其地理位置,上海文化局认为陈先生对《牡丹亭》的改编是对昆曲艺术的误读。^①

尽管林肯中心艺术节将该剧的演出作为他们1998年最主要的艺术活动,因为这一风波,演出被延期了。最终,中国方面于一年后同意派出他们的演出班子、演出设备和主要演员——23岁、扮演杜丽娘的旦角钱熠和领衔音乐演奏家周鸣。但所有其他人员的行程被取消了,这一消息,陈士争在演出前11小时方才得到通知,他随即设法召集海外的演员,将演出班子凑齐。^②

二

《牡丹亭》著于16世纪90年代,汤显祖著述的时间为1598年。这完全是另一个时代的作品,正如白之教授指出的:

威廉·莎士比亚创作了悲剧作品《罗密欧与朱丽叶》,一对运气欠佳的恋人,由于外界压力,在激情中死去。时间上几乎同时,但空间上却相隔了半个地球,汤显祖完成了《牡丹亭》。对汤显祖来说,激情、“情”是他意欲加以歌颂的一种力量,“情”所代表的是明代末年人们思想中一种新的因素,是对发自内心的自然情感的歌颂,是对传统礼教的反叛。^③

该戏的基本情节是杜丽娘和书生柳梦梅的爱情故事。杜丽娘是南安太守杜宝的独生女儿,从小生长深闺,身边接触的只有溺爱她的父母,一个滑稽可笑的丫鬟春香和一个年长古板的私塾教师。虽然如此,当丽娘某日偶入花园,一种莫名的爱情的感觉触动了她,使她为一个梦中相遇的男子日夜相思,遂生病消瘦,最后甚至病死。死前,她画了一幅自画像。后来,这幅画像被进京赶考、路过此地步入花园赏梅的书生柳梦梅在她的

① 引自詹姆斯·奥斯特日希(James R. Oestreich)著《“牡丹”,恰如火中再生的凤凰》(“The ‘Peony,’ Just Like the Phoenix Lives Anew”),发表于《纽约时报》,1999年7月13日,B7版。

② 最终,另外12名表演者来自“北京和中国其他的地方,其余的21名演员和12名乐器演奏者都是住在美国的中国人”,摘自《纽约时报》,1999年3月16日,B1版。林潜修计算道:“21名演员扮演160多个角色,12名乐器演奏者的乐团演奏200多个古牌。一个人造的、内盛1800多加仑水,内养金鱼、莲花、浮萍、鸳鸯的池塘”,布置在中心舞台前(《世界日报》,1999年7月8日)。人们认为传统昆曲临水演唱时的效果最佳。

③ 引自《牡丹亭·前言》白之译本,印第安那大学出版社1980年版。

墓地旁发现。杜丽娘的魂魄得到冥府的宽恕,得以和柳梦梅幽会。柳梦梅继而恳求道姑石女将杜丽娘保存完好的尸体挖掘出来,并将一粒灵药喂入丽娘双唇使她重生。二人于是自行成婚。此时,杜丽娘之父杜宝在鞑靼人围困的淮安城组织迎敌。柳梦梅赶到此地将他与丽娘之间的事告诉岳父,不料杜宝大怒,将柳梦梅以掘墓罪关押并要动刑拷打。直到众人得知柳梦梅高中状元,杜宝方才勉强释放了他。这对恋人重又团圆。

在我看来,这个故事提倡自由择偶,对专制统治进行挑战,同时将这种美好的理想寄托在爱情或灵丹,也就是人类努力的力量上。此外,该剧还有一些幽默的场面,包括猥亵的言语,正如莎士比亚剧中同样包含喜剧的低俗的成分。但这些在剧中只是次要的,作品的主要意义应从更高层次的情感冲突中去理解。

明代末年是一个政治、文化都很复杂的历史时期,从某种程度上可与当代中国相比较。《牡丹亭》的故事背景设在约 300 年前的南宋时期,当时的中国受到盘踞在北方并建立了金朝的女真人的入侵。在很多方面,这正反映了汤显祖生活的明代所受到的来自北方新建立的满族政权的威胁。无论是明朝还是南宋,中国本土的评论者都认为统治阶级是软弱无力并且脱离现实的。白之教授写道:

就像剧中其他的年老的男角,杜宝是被嘲讽的对象。汤显祖创作这部剧作不久以前,明朝与入侵的蒙古军首领俺答可汗签订了和平协约,其中包括给俺答可汗的一位夫人封地。这种对“野蛮”的屈从,对晚明朝廷造成重创,作者对此也进行了直接的批判,这一点通过作者对杜宝行贿李将军的描写可以看出。同样地,在第二十三出,判官的唱词是对官僚淫欲的讽刺;在第四十一出苗舜宾的唱词则是主考官无能的缩影(就连考生也未免被讽刺;谈到当时至关重要的国家战争问题,他们的文章所谈空洞,尽是些低俗肉欲的暗指)。①

鲁迅在 1925 年的《看镜有感》一文中说道:

不知道南宋比现今如何,但对外敌,却明明已经称臣,惟独在国内特多繁文缛节以及唠叨的碎话。正如倒霉人物,偏多忌讳一般,豁达阔大之风消歇净尽了。直到后来,都没有什么大变化。②

当然,《牡丹亭》不是没有“迷信”的成分,这一点恰恰成为海外观众、评论者与中国官方评论家和文化发言人产生分歧的主要地方。中国文化权威以剧本含有“迷信、封建

① 引自《牡丹亭·前言》白之译本,印第安那大学出版社 1980 年版。

② 引自《鲁迅全集》(16 卷本)(第一卷),第 198 页,人民文学出版社 1981 年版。

和色情的成分”为理由,取消了上海艺术团体的海外演出计划,这反而让海外观众觉得中国文化权威自身的“封建”性。除此之外,《牡丹亭》并没有向外族侵略者俯首称臣,恰恰相反,它对金人极尽嘲弄,如第四十七出“围释”。因此,作品的很多部分在清朝遭到禁演。这样看来,处在后现代的今天,中国古典高雅文化在闻名于世的海外文化场所的演出,成为对中国文化权威以及西方通俗文化贩子^①的一种抵抗,亦是对中国以及海外通过大众传媒生产的“大众文化”的贬抑。正是从这一点出发,我相信《牡丹亭》的海外演出比梅兰芳 20 世纪 30 年代的美国、苏联、西欧之行更有意义,因为它对观众的要求远远超过好奇猎胜和窥视心理。

事实上,林肯艺术中心只有 965 个观众席,而且因为全场四天的票价高达 210 美元,当时的观众多为付得起票价的西方人。当然,这并不是说观众多是富人——从观众着装的随意性可以猜测他们多为学术圈外的有文化的人士,他们中的若干曾经与中国有过这样、那样的联系,或者曾到中国学习,或者曾到中国旅游,而现在又属于专业人士。观众中并没有过多中国人、学术权威或美国文化泰斗。这是一个年轻人的事件,事实上,它曾被降格搬演于林肯中心附近一个艺术高中的礼堂。^②

三

这一引发了激烈的关于“谁有权拥有文化”的讨论的事件,部分地回应了关于中国文化遗产被西方挪用的谴责。Sellars 版《牡丹亭》,尽管更西化,却从未受到批评。问题的核心是:当中国方面违约以后,美国文化机构独力复活、上演了一部中国的文化作品。

就此引发的更深层次的问题耐人寻味:这么一部在中国四百多年文学传统中举足轻重的剧作,“第一次”全本演出居然发生在美国,美国人该不该有此权利?应该怎样评价此事的历史意义呢?无论中国大陆还是台湾的评论家们都批评说:我们中国人从未打算将全本《牡丹亭》搬上舞台,这样的想法完全是西方的。^③即便人们有这样的想法,在中国舞台上,实际演出通常只有几场,因此其他的解读方式都被认定是不正宗的(有人将此假定为是不成熟、文化挪用主义的)。在林肯中心 Kaplan Penthouse 举办的为期半

① 原文为“mongers”(贬义词),指利用流行文化牟取利益的文化商人。——译者注

② 《牡丹亭》曾在 La Guardia(译音:拉·高迪亚)剧场演出。在演出那晚,我步入人山人海的剧院前厅,惊讶地发现几乎(美国)东海岸所有学过中国研究课程的年轻人都来了,更加令人感到又喜又窘的是和那些 20 年来学术上的同僚一一打招呼,这让我想到(美国)20 世纪 50~60 年代电视剧《这就是你的生活》——观照对象以往生活历史的纤微细节都被一一挖掘出来、公布于众。

③ 虽然中国和西方的记者反复报道该剧从未全本演出过,白之教授在《牡丹亭》译本的前言中确言:“在 50 年代中期北京举办的一个戏剧节上,全本(《牡丹亭》)得以在舞台上演出”,与林潜修所说:“除非新的文学史料被发掘,这将是 55 出《牡丹亭》首次在舞台上得到全本演出”(引自《世界日报》,1999 年 7 月 12 日)恰成对比。

天、题为“谁有权利拥有文化？”的论坛会上，Zheng Su 女士提出：“因为过去 150 年以来，与西方的接触大多令中国感到痛苦，所以中国官方希望控制住任何新的与西方的接触。”Zheng Su 女士是一位演员，同时也是研究中国音乐的学者，在美国康州卫斯理杨大学（Wesleyan University）担任助理教授，开设音乐和妇女研究方面的课程。她的这一“独特的观点”令《纽约时报》的记者大为惊奇，并对其煞有其事地进行大肆报道。^①

陈士争在道具、音乐、舞台布景以及演唱的安排方面均受到指责，更不用说他对演员的选派和对角色的理解。公允地说，大多数西方人恐怕永远都难以深入理解中国文化的精妙之处，比如美国观众和评论者都将注意力集中在旦角演员钱熠^②身上，实际上，这一角色并不比剧中其他角色更重要；而那些能够真正理解的人恐怕又永远得不到西方的承认。正如 James Oestreich 分析的：

虽然陈先生与一个昆曲团共同工作，但他从未掩饰他在以他的方式解读戏曲的事实，他的注意力集中在西方早期音乐运动的改造主义哲学和昆曲传统的当代性上。他的理想远非仅仅再现某一过去演出的状况。陈先生总是说他的目的是将“中国最好的”呈现给大家，无论是旧有的，还是新鲜的：灿烂辉煌的化妆穿戴、行头、声音以及其他，全部都是中国的。他的这一宽宏的思想使他也希望将中国曲艺传统的其他方面，如评弹和融汇当代艺术成分的民俗仪式等展现于世。限于他可以支配的资源，陈先生开始了一项艰难的将独立片段延伸，再现为完整、生动、丰富生活的工作。工作成果尽管表现出（西方）早期音乐运动所“应该”遵循的路线，但与（西方）早期音乐运动的绝大多数作品并没有多少联系。就另一方面而言，却也成功地引起业余爱好者（如我本人）对中国戏曲的共鸣。^③

这样的海外演出总不免有人批评、挑错，但值得注意的是西方对中国高雅文化的全新的接受。林肯中心的观众在演出适当的时候自然地起立、喝彩。在为期四天马拉松式的演出期间，除了首演当晚有 6% 的观众退场，其余多数观众出奇地忠实和热情，在这四天里，他们深深沉浸在《牡丹亭》的诗意世界中。

这表明：对于中国文化，海外观众正逐渐成长并日渐成熟。以往，京剧演员为了取

① 引自《纽约时报》，1999 年 7 月 13 日，B7 版。

② 如林潜修所说：“中国观众习惯上欣赏小生的‘小嗓’，因此他们的注意力更多集中在温宇航所扮的柳梦梅身上，这一生角的表演以平稳和雅洁的风格为重。”（引自《世界日报》，1999 年 7 月 8 日）

③ 引自《纽约时报》，1999 年 7 月 13 日。

悦外国观众而将演出内容局限于杂耍一类表演,^①这样的时期应该算是结束了。究竟在何种程度和方式上取得了中国大陆(或者台湾)文化权威的认可,抑或,中国大陆(以及台湾)以外的“边缘领域”仍将在21世纪里继续做中华文化的先锋甚至核心工作?^②

(作者单位:澳大利亚新南威尔士大学;译者单位:澳大利亚昆士兰大学)

① 然而,对于陈士争版《牡丹亭》,我注意到《纽约时报》曾诚实地向读者报道:可惜的是,因为“排练中的意外,丑角演员 Luo Wenshuai (译音:罗文率)翻筋斗时脚腱受伤,这使实际演出中武戏的精妙打斗场面受到影响”。摘自《纽约时报》,1999年7月13日,B1版。

② 20世纪80年代以及90年代初,侨居美国的两位台湾“外省人”汉学家杜维明(Weiming Tu)和李欧梵(Leo Ou-fan Lee)等提出文化中国以及文化边缘中心化的理论,参见杜维明“Cultural China: The Periphery as the Center”,引自 *Daedalus*, 1991年第120期,第2号,第1~32页。在这篇著名的文章中,他提出“文化中国”的概念,认为与“中华”的认同不一定是在法律或领土的层次上,而是文化从属的问题;并指出文化中国的第一“象征世界”包括大陆、台湾、香港和新加坡,即华人在数量上占绝对优势的国家,第二“象征世界”包括海外华人社区,第三“象征世界”则包括对中国事务感兴趣的各国学者、商人等。作者认为处在中华文化地理边缘的第二、第三“象征世界”(以及台湾、香港和新加坡)有可能对处于中心的中国文化发展产生重大影响,从而促动整个中国文化的活力。——译者注

从《梁祝》的变革看越剧在上海的早期发展

○ 赵晓亮

20 世纪 20 年代,当时还被称为小歌班的越剧从浙江进入上海,以《梁山伯与祝英台》、《孟丽君》、《碧玉簪》等数个剧目的成功上演,在上海滩打开了局面,初步站稳了脚跟。但面对大上海繁盛的戏剧市场,小歌班的成长才刚刚开始。晚清以来,随着上海迅速的发展和开放的姿态,南北各地乃至南到广东、北至河北的地方戏曲剧种都把上海作为献艺的大码头,频繁来沪。“十里洋场”上的戏曲活动日益繁荣,上海逐渐成为我国南方戏曲活动的中心,活跃于上海滩上的戏曲剧种有十几种之多,其中既有历史相对悠久的历史形态相对成熟的大剧种,又有许多诞生不久的小剧种。在这种繁杂的戏剧环境中,初来乍到的小歌班为了在激烈的剧种竞争中立于不败之地,开始改进艺术形态的方方面面,自觉地提高自身对上海滩戏剧环境的适应力。在不断地调整适应中,小歌班进入了“绍兴文戏”时期,并于这一时期以全女班取代了小歌班前期的全男班。女班的全面开花给越剧的舞台形态带来了根本性的变化,而 1938 年 9 月始姚水娟发起的改良女子文戏又进一步推进了越剧的发展。从男班到女班,再到改良女子文戏的过程,是越剧在上海逐步扎根的早期发展过程,同时也是越剧根据上海市民的趣味逐渐调整自身以形成剧种市场优势的过程。在这一过程中,越剧艺术形态的变革并不是一步到位,有时甚至出现了某些偏差,但也取得了一定的成效。无论是变革的失误还是成绩,都在越剧的代表剧目《梁祝》的发展中留下了鲜明的印迹。本文将从文本形态和舞台形态两个方面对此作一分析。

《梁祝》文本的演进与越剧文本形态的趣味选择

《梁祝》自 1919 年在上海首演成功以后,即成为越剧的压箱戏码,几乎无一班子不演。当时的《上海越剧报》上的评论称《梁祝》“是一个妇孺皆知女子越剧中的看家戏”,“好像勿看‘梁山伯’就等于未曾看过越剧,而唱戏的不会唱‘梁山伯’,也好像辱没她的一身,认为最没有出息”。^①《梁祝》受欢迎程度可见一斑。艺人们敏锐地捕捉到了“梁

^① 《王水花老牌梁山伯》,《上海越剧报》。

祝”故事的市场号召力,不断地翻新花样上演《梁祝》。当时各个戏班的《梁祝》演出脚本形态不一,长度有增有删,有演上、中、下三本的,也有演上、下两本的,也有演“回忆十八”(又称“回十八”)至“送兄盟誓”仅五场的。最为完整的全本《梁祝》为40场,场次安排大致如下:

游园思读	乔装卜卦	三嫂进谗	立誓埋绦	山伯别父
草桥结拜	夜宿换魂	梁祝拜师	设墙共床	英台受罚
同窗共读	游园露红	收信思梁	英台抗婚	十八相送
三嫂施计	验绦挖目	梁祝梦会	文才嫖院	祝马庙遇
遣媒说亲	英台惊婚	山伯魂归	山伯思祝	拜师下山
回忆十八	山伯观景	父女相抗	楼台相会	送兄盟誓
病回思祝	英台赠物	山伯临终	四九报丧	英台哭灵
文才迎亲	祷墓碰碑	地府阴审	文才还魂	娶亲团圆

根据这个场次,当时全套戏故事内容如下:天上金童玉女因动了凡心,在蟠桃会上打破了琉璃杯,受王母责罚,转世人间。玉女投胎祝英台,金童投胎梁山伯。祝英台长大后尤爱读书,用装病、化妆看相先生等办法争取去杭城求学。路遇梁山伯,两人于草桥亭结拜为兄弟,他们在杭城读书日同食夜同榻,情投意合。晚间,山伯在梦中被天上的太白金星用酗酒酒迷住心窍,又被摄去真魂换进呆魂,致使山伯和英台同床三载,不识英台是女扮男装,错过良机延误婚事。山伯与英台楼台相会后,回家卧床不起,临终时嘱咐家人,自己死后要葬于胡桥镇路口。英台出嫁花轿行至山伯墓前,英台祷墓碰碑,墓裂,英台纵身跃入。马文才拉住英台衣裙而随入。山伯英台文才入墓后,去地府告状,经十殿阎王一殿一殿审下来,方知真相。阎王向山伯英台说明夫妻不能团圆是命中注定,文才与英台无缘,而与兰花院李凤奴有缘。于是命小鬼赶文才还阳,与凤奴结婚团圆。山伯英台回归天庭。^①

可以看出,这个全本《梁祝》的情节相当琐碎冗长。虽然它补足了越剧早期演出中除“十八相送”、“楼台相会”和“回忆十八”等骨子戏外的必要情节元素,如“乔装求学”、“祷墓碰碑”等,但新添加的很多场次都是意义不大的枝蔓,有些情节的扩展甚至令人莫明其妙,如马文才还魂成亲一线,完全与“梁祝”故事毫不相干。但这样的横生枝节在《梁祝》的演出中却有愈演愈烈之势,更有甚者,有人竟然撰出《梁祝》续集,故事梗概如下:

梁山伯、祝英台死后,玉帝命吕纯阳、梨山老母下山,分别救活梁、祝,各带上仙山收

① 参见丁一:《越剧〈梁祝〉的由来和发展》,《越剧溯源》,第236页,浙江文艺出版社1992年9月版。

为门徒,授其武艺。梁习得一身武艺后,在大比之年奉师之命下山武试。途经山东,遇烧香拜佛的路纲之女凤鸣,山伯被其貌美所倾倒,一见钟情,竟卖身路府为仆,遂得与凤鸣私订终身。考期将临,山伯赶赴京城,在武校场比武,技压群雄,独占魁首,钦点头名武状元。此际,辽兵侵犯中原,山伯奉旨拜师征辽。怎奈势弱,被番兵围困。梨山老母知山伯有难,即派英台下山,赶赴边关救梁。祝途遇女扮男装寻夫的路凤鸣,并知路系女扮,心合意投,互吐真情。祝知凤鸣与山伯有私订之约,也道明自己与梁的姻缘。祝、路姐妹相称,同奔边关,合力助梁。后大败辽兵,梁得胜班师回朝,皇封定国公,奉旨与祝、路完婚团圆。^①

这个续集剧情结构与明清传奇中一些二三流作品十分相近,囊括了传奇故事多个惯用的情节元素,如“卖身为奴”、“私定终身”、“乔装救夫”、“立功封侯”、“兼得二美”等。这些组合起来的情节元素与“梁祝”传说早已无涉,只不过是艺人们将一个繁复拉杂的故事,套用“梁山伯”和“祝英台”之名搬演出来,试图借助《梁祝》故事极好的票房基础继续扩大市场。这一故事于真正的“梁祝”传说实是画蛇添足,自然未获观众认可,但它的编排和全本《梁祝》的改编却说明了一个事实:在越剧进入十里洋场的较长一段时间,情节性仍是越剧得以招徕观众最重要的法宝之一。

情节性是越剧自雏形落地唱书时起就已出现的特点,它是越剧打开上海局面的关键性因素之一。在越剧刚刚立足于上海的初期阶段,无论在声腔、表演等各方面都没有领先于其他剧种的长处,而这些艺术元素的进步又不可能一蹴而就,那么继续发挥情节性的优势,就成为越剧一种吸引观众最迅速和行之有效的方法。事实上,追求情节中刺激、新异的因素,几乎已经是这一时期上海市民戏剧娱乐中广泛的大众心理定势,这一点从海派京剧连台本戏的盛行中就可以看出。连台本戏多取材于贴近平民生活的民间传说、野史、小说,情节曲折、悬念丛生,且大量采用机关布景,制造光怪陆离的舞台效果。这些从剧本形态到舞台形态的种种新奇怪异,满足了上海观众求新、求奇、求险的需要,因而获得了很高的上座率,当时的《济公活佛》、《狸猫换太子》、《封神榜》等即是其中的典型作品。^②

京剧连台本戏的这种套路,很快就为刚刚进入上海、急于进一步稳定市场的越剧艺人所注意并采纳。但此时尚在小歌班阶段的越剧,以其简陋的舞台形态不可能全盘吸收京剧连台本戏在舞台形式上的特点,因此,越剧的连台本戏更着重挖掘的是剧目在剧情上的吸引力。最早获得成功的越剧连台本戏,是男子小歌班演出的《孟丽君》一剧。此剧一共 28 本,几乎集中了当时小歌班最出色的演员,推出后场场爆满。^③ 虽然后来演

① 参见丁一:《越剧〈梁祝〉的由来和发展》,《越剧溯源》,第 236 页,浙江文艺出版社 1992 年 9 月版。

② 参见《中国戏曲志·上海卷》,第 17 页,中国 ISBN 中心 1997 年版。

③ 越佳:《越剧〈孟丽君〉编演始末》,《越剧溯源》,第 245 页,浙江文艺出版社 1992 年 9 月版。

到13本时因剧院被炸而被迫中止,但它强烈的反响却使艺人们充分意识到连台本戏的市场潜力,以后又上演了大批此类剧目,如《三笑缘》(10本)、《九美图》(10本)、《才女唐棣花》(13本)、《龙凤花》(15本)、《杨柳怨》(10本)、《状元休贤妻》(10本)、《新华丽缘》(12本)、《杨柳怨》(后部10本)、《卓文君夜奔相如》(6本)等等。最长的《汉光武》一剧,将《莲花女》、《玉龙太子》、《刘秀逃难》三戏并一,可连演48夜,达到了连台本戏的极致。对情节性的这种极度推崇,使得越剧在戏曲艺术手段上虽被认为是极不入流,但在市场开拓上却取得了一定的成功。时人有评论云^①:

近来越中有此种似戏非戏之班子,腔调率直,声韵毫无,并无剧学之成分。吾不知其何以盛行若此。大约剧情连贯,唱句俚俗而易懂。故一般无戏剧知识之妇女趋之若鹜。

由此看来,传唱于越地的几折“梁祝”小戏,在上海发展成为情节纵横芜杂的全本《梁祝》并衍生出续集,是越剧迎合上海观众,尤其是知识水平稍低的女性观众的情节性爱好所导致的必然结果。

然而,越剧对情节性的这种倚重,在很长一段时间内都没有获得剧本创作根本性的支持。从前一章所述的全本《梁祝》最初的改编过程可以得知,当时越剧的脚本创作一般都是由艺人根据传说或说唱类文本自己改编而来。艺人受自身条件的制约,一般没有能力独立创作出一个完善成熟的脚本,因此一部成功的剧作往往经过多个艺人不断的加工、合作后最终形成。这种集体创作而成的作品不是固定的文本,即使其中亦有一些固定的“肉子”,但大部分场次仍是演员自由发挥为主的路头戏。其他大型的连台本戏虽然也曾请人编写剧本,如《孟丽君》的编剧俞龙孙、《狸猫换太子》的改编陈千千等,但这些编剧也只是提供一个大致的情节框架和重要场次的某些唱段,整个故事的血肉仍要由艺人在台上自主创作。在姚水娟的改良女子文戏开始以后,剧团的专职编剧出现,剧本的规定性开始有所加强,但仍然没有绝对统一规范的唱词,演员在台上的弹性空间还是很大。艺人在剧目创作中的这种主导地位,决定了各剧演出的最终脚本形态,基本上完全取决于艺人自身的艺术素养。而越剧早期的男班艺人多是具有一些艺术才能的农人转行而来,以后的女班艺人又大多是家境贫寒为糊口而学戏的少女,都不太可能具有很高的文化修养。在这种状况下,越剧的演出脚本不可避免地出现了大量凌乱离奇甚而低俗的成分。我们从全本《梁祝》的一些文本资料中就可以看出。

首先,全本《梁祝》中添加了大量有关鬼怪和宿命论的情节。如,梁祝二人成了思凡下界的金童玉女,梁山伯又遭遇太白金星的所谓“换魂”,他们最后的爱情悲剧也是缘于

^① 棘公:《越剧杂谈》,《戏剧月刊》。

命中注定的“三世姻缘”不得团圆，等等。这些无稽的情节在《梁祝》故事宝卷中有迹可寻，本是旧时代迷信思想的产物，但越剧艺人由于自身的局限性，在演出中非但没有将其剔除，反而用了相当的篇幅加以展现。40场的场次，就用了“夜宿换魂”、“山伯魂归”、“地府阴审”三个整场来进行铺叙这些荒诞不经的情节。这些情节以稀奇古怪的形态确保了观众的注意力，但对“梁祝”故事主题的表现却是有害无益，鬼怪色彩和宿命意味直接削弱了爱情悲剧的感染力。

其次，《梁祝》的文本一直存在着大量低级庸俗的文辞。当时的名小生李艳芳演唱的“回十八”唱词为^①：

他说道，左边屋上两只猫，在后雌猫叫雄猫。雄猫不肯把身近，还不知想到想勿到。我说道，贤弟说话真可笑。并不知雌猫想雄猫。春气一动猫身发，雌雄一合生小猫。

辞极庸俗，无任何文采可言。但李艳芳同当时的名旦“三花”之一的赵瑞花合作的“楼台会”庸俗程度却更甚于此，其词如下^②：

祝：前番出站三嫂嫂，他说我男人读书为功名，女人读书为情人。说奴杭州读书三年到，必定外甥抱回家。倘若与兄说真话，你那肯让奴转回来。

梁：终是山伯生得呆，呀，那边还有牙床在。贤妹呀！还是与你私会会。

祝：梁兄啊，杭州读书有三载，官盐好买你不买。此番央在奴楼台，官盐不当私盐买，那好与你会一会。

梁：山伯见妹多喜爱，可惜不与我同床睡。啊吓，贤妹那边来站立，我要那罗裙底下抄进来。

祝：且慢一刻，此地不是妓院内，梁兄啊，你动手动脚奴不来。三兄三嫂走进来，哥哥听奴留一刻。

梁：啊此言亏他来说出，他说道此地不是妓院内。动手动脚他不来。果然是无情无义祝英台，啊吓呀。

这些唱词已恶俗至不堪入耳，可是这段“楼台会”竟在舞台上频繁演出，并且参与了电台广播，还收录进了电台出版的越剧唱词专刊中^③。除了“楼台会”这样的名段，《梁

① 李艳芳：《梁山伯回书》，《越剧专刊》，第339页。

② 赵瑞花、李艳芳：《楼台会》，《越剧专刊》，第340页。

③ 以上唱词引文出处《越剧专刊》，即为广播电台为所播越剧专出的唱词专辑。

祝》故事还有一些细节甚至到了齜齜下流的地步,如山伯窥英台沐浴、夜壶小便、胸部隆起等。代表剧目尚且如此,越剧剧本的整体状况可想而知。

从越剧文本中这些荒诞而低俗的成分可以看出,越剧对情节性的过分依赖,导致了某些剧目对故事新奇性的追求已达到恶性膨胀的地步,甚至不惜在色情上浓墨重彩。而这种不良倾向,事实上与上海大众戏曲娱乐中通俗审美趣味的极端发展密切相关。随着上海社会商业化程度的加深,追求感官享受的倾向愈来愈成为社会风尚中的主流,而包括戏剧业在内的上海娱乐业的发展竞争日益激烈。在这些客观条件的作用下,原本即具有世俗属性的戏曲,为进一步适应市民大众的口味,许多剧目逐渐呈现出题材浮滥粗糙、内容趣味低级的特征,即使一些内容题材颇为不错的剧目,也不得不以一些低趣味的感官刺激词语作为招牌。例如,1896年上海的京剧艺人曾新排了一出关于战国时期名士范雎故事的新戏,内容和表演都很出色,但它的剧名却为鄙俗不堪的《人头当夜壶》。^①至于京剧剧目中色情、恐怖、迷信的成分,也是屡见不鲜。海派京剧的这股庸俗之风,在很长一段时间影响了上海剧坛,使上海大众戏剧审美趣味的整体趋势,存在着一种由世俗和通俗堕至恶俗和滥俗的倾向。处于这样的社会环境中,原来文化素质并不高的越剧艺人们迫于生存竞争的压力,自然一时无法免俗,在剧目创作上也滑到了这种恶俗趣味的边缘。这一趋势,正是越剧为争取自己的市场优势而在文本形态上出现的不恰当的偏差。

不过,一些在艺术上比较敏感的艺人已经开始警觉这种不良的趋势。最早开始表现出忧虑的是当时的越剧名伶姚水娟。她和原《大公报》的记者樊篱谈及自己的隐忧,两人在磋商中达成了一种共识:“越剧的剧本,是有着它一种特殊的作风。这种作风,完全根据传统的思想和因袭观众观念所致,这是不能否认的”,他们认为要改进越剧,必须“使原有剧情中的几种普遍的毒菌……渐渐隔离”。^②基于这一点,他们决定从剧目着手开始女子文戏的改良。这次改良在编演大量的新戏的同时,也整理了一定数量的传统剧目,其中就包括《梁祝》。姚水娟把长期流传的“梁祝”传说改名为《梁祝哀史》。从这一更名可以看出,姚的演出更着重渲染这一爱情故事的悲剧色彩。她的改良应该是颇为成功的,因为据有关资料统计,从1936年6月26日至1938年1月31日的512天中,姚水娟演出《梁祝哀史》共76场,远远超过其他如《孟丽君》、《玉蜻蜓》等传统剧目的演出场次。而和姚水娟在沪杭齐名,被称为一娟一桂的筱丹桂在相同的年间只演了41场“梁祝”。^③虽然现在没有明确的文字资料可以得知姚水娟的《梁祝》究竟进行了怎样的文本改造,但根据越剧名家范瑞娟的回忆,后来的范瑞娟和袁雪芬演出的《梁祝》正是以姚水娟、竺素娥的旧脚本为基础改编而来的。可见姚水娟改编的《梁祝哀史》与当时同

① 《观剧客谈》,《申报》光绪二十二年八月二十一日(1896年9月27日)。

② 樊篱:《姚水娟女士来沪鬻艺一周献言》,1939年1月。

③ 参见丁一:《越剧〈梁祝〉的由来与发展》,《越剧溯源》,第240页,浙江文艺出版社1992年9月版。

期的各种脚本相比应该略胜一筹。在姚水娟之后,更为自觉地对《梁祝》中的滥俗成分进行删改的是袁雪芬和马樟花。袁马二人均对当时的《梁祝》演出中“迷信、黄色、荒诞”相当厌恶,不愿沿袭老的本子演出,她们把描写梁山伯色情的细节和一些俚俗低下的唱词加以剔除,英台哭坟中出现的无常、大头鬼的形象也予以摒弃。1939年,袁雪芬、马樟花在大来剧场合演《梁祝哀史》时,已剔除了老本中最为庸俗色情的表演。^① 他们的删改,一时颇受好评,成为以后《梁祝》文本革新中最重要的蓝本。

这些改造,在很大程度上有效地制止了越剧本趣味选择上恶俗趋向的继续扩大,但这种改造只是局限于部分艺人的演出,而且也很不彻底。这种不彻底性的一个重要原因,在于越剧演出中一直未能完全革除的路头性质。虽然在改良女子文戏中,不少艺人聘请编剧编写剧本,但此时的剧本与真正的规范文本仍有一定的距离。编剧所提供的剧本往往只有主要的唱词和对话,演员在台上还可以即兴发挥。改良文戏的发起者姚水娟推出的《泪洒相思地》,据称是“完全采取剧本制,有准词、准场子、准地位、准动作”,实际上却并非如此。例如,在一个想念情侣的唱段“我为她……”中,剧本上只写了8句,姚水娟往往根据台下观众的反应,凭藉着自己旧有的“赋子”基础,越唱越多,越唱越起劲,最多的一场竟可以即兴编写至18句之多。^② 这种保留着路头戏痕迹的演出,使演员的表演不是真正地从故事内容和人物形象出发,而是以更大地刺激剧场观众的反应为宗旨。这样的表演出发点,使越剧中投合观众庸俗趣味的偏误一直不能很好地纠正。越剧本真正卓而有效的改革,在1942年以后袁雪芬发起的全面越剧改革中才得以完全实行。

《梁祝》舞台形态的发展与越剧舞台风格的走向

在越剧初进上海的男班时期,艺人们虽然通过剧目文本的出奇求新,保障了一定的观众源,但越剧在舞台艺术形态上的粗陋,仍然没有得到很好的改善。随着越剧上演剧目的日见繁多,越剧舞台形态上的劣势也开始日益突出。特别是当越剧的剧目选择已经出现某种类型化的趋势时,男班艺人们在表演形态上的弱项就不可避免地暴露了出来。根据上海最早的越剧祝英台扮演者男旦白玉梅的女儿小白玉梅的回忆,《梁祝》在上海的演出中为适应观众的口味,逐渐转变为以祝英台为第一主角。^③ 此后男班艺人推出的其他剧目也多为此种“旦本戏”,如:《昭君和番》、《玉堂春》、《秦雪梅》、《秦香莲》、《孟姜女》、《百花台》、《血手印》、《生死牌》、《文武香球》、《盘夫索夫》等。^④ 可以看出,这

① 参见袁雪芬:《梦牵魂萦马樟花》,《袁雪芬文集》,中国戏剧出版社2003年12月版。

② 参见高义龙:《越剧史话》,第130页,上海文艺出版社1991年5月版。

③ 参见吴祖德:《梁祝故事在上海的传播及其特点》,《梁祝文化大观·学术论文卷》,第500页,中华书局1999年版,原载《民间文艺季刊》,1988年第2期。

④ 参见高义龙:《越剧史话》,第37页,上海文艺出版社1991年5月版。

些剧目与《梁祝》有着同样的情感基调,多以女主人公作为主线人物串演整个故事。这一类型的剧目要求演员,特别是旦角演员在表演上更加细致柔婉。而对于这一点,当时男班艺人在表演手段上的储备显然捉襟见肘。

由说唱艺术发展而成的越剧,早期的男班演员几乎全为唱书艺人转化而来,因此大都从未受过戏曲表演和唱腔的基本功训练,即使是男班后期出现一些科班,也极不系统。他们的唱腔直接沿用唱书时期的曲调,没有明显的行当分腔,且音乐上也没有专职的乐队。进入上海之后,男班艺人根据不断丰富的演出剧目的需要,开始配置了独立的乐队,并且有了较为完善的角色行当。但这些角色行当在音乐声腔上依旧区别不大,所有的角色的唱腔都是男艺人以本嗓演唱。这种残留着曲艺痕迹的单调的唱腔形态,显然无法很好地演绎出人物,尤其是旦角人物的个性化情感。为改变这种状况,男班艺人开始借鉴京剧男旦小嗓演唱的办法,进行真假声结合的试验,试图以柔和细致一些的音色演唱旦角。但这种尝试并不成功,大都已人到中年的男班艺人无法迅速掌握小嗓演唱的技术,发音上往往不得要领。再加之男班时期的音乐元素还相当贫乏,也没有能够与小嗓演唱方法相适应的音乐唱腔。经过一阵试验,艺人们又回到本嗓演唱,男班旦角唱腔的问题一直没有能够得到解决。音乐声腔表现上的乏力,无疑让《梁祝》以及与《梁祝》同一类型的大量剧目在艺术上的感染力大打折扣。

在声腔问题陷于困境的情况下,男班艺人相对更加注重在表演手法上的改进。他们广泛地学习、吸收其他戏曲剧种的表演技巧,尤其是绍兴大班、京剧的表演形式,开始形成了一定规范化的程式表演。这一点从《梁祝》亦可以看出。一些著名的艺人已经在《梁祝》演出中形成了颇具特色的套路,如小生张云标的“楼台会”中的表演即是如此。他所扮演的梁山伯在得知祝英台已许马家时,速退数步,手中折扇随水袖向头顶往后甩去,跌坐于椅。紧接着,头略向后倾,复又向前,将头上的帽子以后仰前俯之惯性扼至额头而又不遮眉,然后双手垂直,两眼发瞪,惊呆如木,泪水盈眶。这一整套表演均在一瞬间完成,以刻划梁山伯失去心爱之人时惊骇悲愤齐集于一身的心情。^① 这种表演方式虽略显夸张,但已经反映出男班艺人在表演技巧上的刻意追求,并着力将人物的内心体验用程式语言加以表达。这些努力具有一定的成效,但从整体上看,越剧的程式表演还都是处于生硬的模仿状态,这种全无章法的表演模仿无法弥补男班艺人在声腔上的缺陷,也很难推进越剧自身舞台风格的形成。因此,从舞台形态上看,越剧女班的出现实际上是越剧艺术发展的必然要求。

而这一要求的实现,恰好又在当时上海的社会大环境里拥有了客观的外在条件。20世纪初,上海戏曲舞台上女子登台相当普遍,其中以京剧的髦儿班最为引人注目。1912年10月,上海新开的髦儿戏园“天仙合记茶园”到天津邀角,露兰春、小桃红等应聘南下,与著

① 参见《张云标的演戏生涯》,《越剧溯源》,第263页,浙江文艺出版社1992年9月版。

名坤伶林黛玉、粉菊花等同台献艺，颇受上海观众欢迎，而其中挂演头牌的女老生露兰春年仅14岁。^①如此年轻的女伶在票房上的成功，除了技艺上的优长外，女演员自身在外貌形态上的吸引力恐怕也不应忽略。事实上，以演员形貌作为戏曲重要的品赏标准，在上海剧坛有着相当的群众心理基础。时人有评此现象曰：“申地戏园首在脚色驰名，次必行头新彩，再有唱工、做工、打工方能取胜。”^②此中所谓脚色，即指演员的形貌。京剧艺术中唱念做打各元素都已到相当精妙的程度，但上海戏园中却仍有以“色”为第一评赏准则的倾向，可见当时的上海观众对演员形貌的重视。反观越剧，男班时期的小歌班在艺术手段上还相当贫瘠，所长者仅在于剧情的曲折和唱词的俚俗，而这些剧情唱词的故事载体，又往往都是如《梁祝》这样儿女情长型的剧目，这使观众不能不对演员的形貌有更高的期待。在这种情势下，越剧女班自然应运而生。洪深评价女子越剧的长处时也这样认为：“越剧演员全部是女演员，这是使它取胜的一个因素，这里绝不是说越剧用‘女色’来吸引观众，而是因此构成表演某种戏情的特殊便利，观众除接受表演的本身以外，不会再引起反感和厌恶，所有的只是‘风情’——表演本身的美而已。”^③

越剧女班的诞生，不仅使越剧的舞台表演开始出现了这种别样的“风情”，而且也使越剧有了真正意义上受到良好的科班训练的演员。女子科班挑选的都是年仅十几岁的女子入班，进行规范的表演基本功训练，同时结合说戏学习各种表演程式。而《梁祝》往往成为她们最基本的开蒙戏。如范瑞娟就在1937年冬出科时就学会并演出了包括上下两本的全部《梁祝》。^④这些对《梁祝》早就熟稔于心的女伶们，在不断的演出实践中扬己所长，开始使《梁祝》呈现出不同于男班时期的舞台面貌。我们可以从一位戏迷观看姚水娟《梁祝》后的观感窥之一二：^⑤

观姚水娟之梁祝哀史，此段“十八相送”，由金香琴等，分饰英台山伯，演来如初写黄庭，恰到好处，李艳芳（饰山伯）“下山访友”一段，李姝且行且唱，回忆昔日送别时，英台处处打动心坎事，及至祝府门前，歌一段十字调，描写景物，清丽动听，“楼台会”由姚水娟饰英台，端丽稳重，一若大家闺秀，客厅初见梁山伯，乍惊乍喜，亦笑亦嗔，及邀入香闺，细诉衷由时，满腔怨艾，真情流露，责其不应贻误佳期，致有噬脐之恨，虽女娲再世，恨天难补，姚曲曲写来，如抽春笋，清澈弥遗，及山伯得病，慰劝时之千字文十字调，哀婉悱恻，如泣如诉，搀扶山

① 参见胡晓明：《近代上海戏曲系年初编》，第241页，上海教育出版社2003年7月版。

② 佚名：《拟开演善戏馆莫如禁绝各戏园淫戏论》，同治十一年（1892年）3月12日《申报》，转引自林幸慧《上海京剧奠基期的市场运作与评赏标准》，《大戏论论坛》，北京广播学院出版社2003年11月版。

③ 洪深：《越剧的前途》，1947年。

④ 范瑞娟：《我演梁山伯》，《说艺论艺——上海越剧院建院卅周年舞台艺术文选》，第38页。

⑤ 《记姚水娟之楼台会》，《上海越剧报》。

伯上楼梯时之一步一回首,一动一凝神,此种表做,堪称绝技,誉之为写情圣手,洵不谬也。至花园分别时,有“送兄送到藕荷东,荷花开放满池红,荷花老来结莲子,梁兄访友一场空”,一字一血,以歌当哭,台下大有不少观众,一掬同情之泪,演至此,叹观止矣……

而另一小生演员筱兰芳所演《梁祝》受到人们的评价如是^①:

后起小生筱兰芳,芳龄十六,有沉鱼落雁之容,闭月羞花之貌,演唱越剧,珠喉圆润,咬字清晰,扮相妩媚动人,自为大世界罗致后,献演以来,恰到好处,颇受观众赞许,及楼台之重现,筱妹之演技,非但精湛无变,更觉津津有味,缘筱妹之歌腔,能分出喜怒哀乐之别,使人闻之,有闭目静聆之状,殊属不易,昔日吾观其楼台会之山伯,……演来有声有色,清丽动听,举止稳重,……如果表情,堪称绝艺……

从这两段叙述中可以看出,当日观众对越剧女艺人的评论一般集中于以下两个方面:1. 演员的形貌。对姚水娟的首句评语,即是“端丽稳重”,而对筱兰芳更是极尽铺陈其美貌,谓之“沉鱼落雁之容,闭月羞花之貌”,“扮相妩媚动人”。以“色”动人,作为观众对演员的基本要求已经毋庸置疑地体现了出来。2. 演员表演的抒情性。前文誉姚水娟为“写情圣手”,并细细剖析其中动情之处,称其表演“哀婉悱恻,如泣如诉”,能使观众“一掬同情之泪”。后文认为筱兰芳唱腔的优点在于“能分出喜怒哀乐之别”,表演“有声有色”。而对演员演唱在音乐上的动听效果,都只是寥寥一语,“清丽动听”而已。可见,以“情”动人,成为越剧观众对演员声腔、表演评价上的又一重要尺度,而对唱念做打等戏曲艺术手段的技巧性则关注相应较少。

由此看来,越剧观众的欣赏重心,已经开始逐渐从剧情曲折,转移到演员的以“色”动人和以“情”动人之上。这里所谓的“色”与“情”,并非通常所说的狭义“色情”,而是指女演员们在形貌上独特的魅力,以及她们在表演中较之男演员更为柔婉细腻的表“情”能力。对“色”与“情”的重视,意味着越剧观众情节性需求的弱化。的确,《梁祝》故事在沪上已传唱日久,人们对剧情早已烂熟于心,即使是对后来凭空添加的情节枝蔓也不复再有新鲜感。而与《梁祝》同一类型的儿女情长戏,在频繁反复的演出中也不可避免地出现了某种情节的窠臼,如“落难公子中状元,私定终身后花园”的模式等等,模式的出现,进一步淡化了情节对人们的吸引力。这种情况下,越剧观众观剧的持续激情,往往更大程度上是源于故事中的抒情意味,和把这些抒情意味传达得淋漓尽致的美丽的女

^① 《筱兰芳之楼台会》,《上海越剧报》。

伶们。这种观剧重心转移,反映了越剧艺术形态发展中的一个飞跃性的进步。越剧由此彻底摆脱了唱书长于叙事的特点,更加侧重于舞台表现中抒情性的挖掘,而对抒情性的强化,恰恰吻合了传统戏曲舞台的表现本质。并且,这种抒情性又不同于京剧等大剧种中抒发的博大阳刚之情,而是柔和婉转的抒情。柔美的抒情色彩,正是越剧开始展现的剧种风格的一个重要特性。

抒情性的形成,使越剧的舞台形态呈现出一种柔美的曲线,大大地加强了舞台表现的吸引力。但不能忽略的是,越剧在段落场景中对人物的情感抒发极其到位的同时,其人物整体的情感基线往往不太稳定。例如在当时《梁祝》的演出中,祝英台在“三载同窗”时表现得躲躲闪闪,而到“十八相送”中却又显得轻浮浅薄,直至“楼台会”时又有薄情寡义之嫌。梁山伯的情绪就更是前后矛盾,“三载同窗”似乎刁钻浮滑,到了“十八相送”却又呆头呆脑,“楼台会”中姻缘不成后又翻脸无情。^① 面对人物情绪上的这种变化无常,越剧艺人试图从情节的角度作一些解释,如将梁山伯在“十八相送”中的迟钝木讷归因为“呆魂换真魂”所致。在表演上,还要求扮演梁山伯的演员从草桥结拜后,精神面貌要瘟一点,把书生巾戴得压住额角,双手下垂举止迟钝,神态表现淡漠,舞台动作上只能跟在英台身后,以显示梁山伯此时是个失魂落魄的傻子。但这种拙劣的修正于事无补,反而进一步暴露了这种剧情铺设更多的问题:在结拜后梁山伯既已失魂落魄,为什么又在三载同窗中表现得极其刁钻浮滑,几次三番对祝英台起疑,企图用恶作剧的手段进行试探?同时,祝英台的情感反覆更是缺乏合理的铺垫。因此这一演出尽管可以在每一个具体的场景中将人物的特定情绪表达得恰如其分,但人物整体的情感脉络却有很强的割裂感,人物性格的完整性也被肢解。不难推想,当时的越剧舞台表演很可能普遍存在着这样的问题。

由此可见,这一阶段的越剧女艺人们虽然在特定情绪的抒发上已有所长,但对人物整体性格基调和情感脉络的把握还心有余而力不足。人物在每个特定场景下的情绪,没有很好地统一在全剧人物的总体情感脉络中,剧中各个人物的情感抒发也缺少相互的呼应,各个场景的特定情绪独立出来看虽然刻画细致,但综合起来却不能完整地统一于人物的整体性格之中,这不仅导致了越剧舞台艺术形象塑造上的缺憾,也损害了越剧抒情性舞台风格的整体感染力。女艺人们以“情”见长的柔婉表演,虽然已经给越剧平添了一笔风姿绰约的丰采,但这种丰采真正演化成为一种完整而独立的舞台风格,则有待于以后的越剧艺人们进一步的改革和探索。

(作者系中国中央电视台新影制作中心导演,中国传媒大学戏剧戏曲学2005级博士生)

① 参见范瑞娟:《我演梁山伯》,《说艺论戏——上海越剧院建院卅周年舞台艺术文选》,第38页。

亚洲戏剧:都市空间的拓展

——上海话剧艺术中心的舞台实践

○ 胡 奚

亚洲是上海的一个热门的话题,上海社会科学院主办的第四届亚洲学者研讨会在2005年8月刚刚结束,上海话剧艺术中心主办的“亚洲当代戏剧季”(2005 Asia Contemporary Theater Festival)又在上海举行。第一,这届亚洲戏剧季国际研讨会的主题是“如何看待与发展当今世界的亚洲戏剧”。中国原来大都是将中国与西方作为对话形式,而现在却将亚洲作为一个概念提出来,在这里,“亚洲不仅是一个地理范畴,而且也是一种文明形式”,^①并且是一种戏剧的文明形式。第二,2005亚洲当代戏剧季是在上海举办又是一个上海的历史性的盛会,因为在上海早在20世纪30年代就是“一个繁忙的国际大都会——世界第五大城市”,“是中国最大的港口和通商口岸,一个国际传奇,号称‘东方巴黎’”。^②李欧梵说,上海在20世纪的上半期也可以说是中国唯一的国际性大都会。^③这届亚洲当代戏剧季的宗旨:弘扬亚洲戏剧文化,加强国内外的文化交流,促进上海文化繁荣发展,把国外的项目引进来,抓住机遇走出去,增强上海文化的影响力和辐射力。在这里,戏剧是文化艺术影响力的一个界标。第三,2005亚洲当代戏剧季是上海话剧艺术中心的盛会,本着上述宗旨,上海话剧艺术中心这次不仅邀请了原先日本、韩国等与会参演的剧团,还尝试着向更多的地区和国家拓展。这次还邀请了台湾地区、马来西亚、新加坡、美国的艺术团体和艺术家与会。这届戏剧季提出的口号是“我们让上海展示亚洲,亚洲让我们走向世界”。这里的“我们”显然可以具体指向东道主上海话剧艺术中心。

上海话剧艺术中心建于1995年1月23日,是由原上海人民艺术剧院(始创于1950年)和上海青年话剧团(始创于1957年)这两个著名的话剧表演团体合并而成。应该说,新中国成立之初上海人民艺术剧院和上海青年话剧团是分别由著名戏剧家夏衍、黄佐临和熊佛西先生创建的,是国营剧院。与北京人民艺术剧院、中央实验话剧院、中国青年话剧团相类似,其上演的剧目都具有一种“国家的仪式”性质。在过去的数十年中,

① 汪晖:《亚洲想象的谱系》,《现代中国思想的兴起》下卷第二部,第1540页,三联书店2004年版。

② 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在上海》,第3~4页,北京大学出版社2001年版。

③ 李欧梵:《都市文化与现代性》,《未完成的现代性》,第126页,北京大学出版社2005年版。

先后上演了 500 余部西方古典名著、西方近现代作品和中国作家作品。无论是“北焦(菊隐)南黄(佐临)”,还是奉行斯坦尼的“幻觉”——布莱希特的“间离”,从而提出“写意戏剧观”,都使得上海人民艺术剧院和上海青年话剧团,成为一种名副其实的国家剧院。一直到改革开放以后的年代,上海人民艺术剧院和上海青年话剧团,一直是延续国家剧院的路线,也就是强调以国家意识形态为主导的民族—国家的本位。但是,自从 20 世纪 90 年代以来,随着上海建设国际化大都市的战略步骤的实施,尤其是 1995 年上海话剧艺术中心的成立,上海的话剧出现了一种新的文化景观,这就是全球化、都市化和现代化。本文试图从上海话剧艺术中心成立十年来的舞台实验来考察其对都市空间的现代性拓展。

—

从世界戏剧的角度看,亚洲的戏剧有别于欧美戏剧的艺术形态,中国有包括京昆在内的戏曲,日本有歌舞伎、能乐,韩国有唱剧,印尼有巴厘的舞剧,印度古代有梵剧等等。但是,2005 亚洲当代戏剧季所说的亚洲戏剧^①是指欧美意义上的现代戏剧,即中国始称新剧,后来称话剧,日本称新派剧者。话剧是舶来品,所以,所谓亚洲戏剧,实际上是在欧美戏剧影响下的亚洲现代戏剧;在今天,它已成为全球化问题中的一个方面。丹尼尔·贝尔指出:“今天从地理上讲,世界的界限已经打破了,不仅在文学、绘画、雕塑、音乐这些传统框架之外的艺术范围,就是这框架之内的艺术范围也几乎是无边无际的。事态的发展不仅仅限于艺术市场的国际化(其结果是波兰画家在巴黎举行画展,美国绘画被买进英国),也不仅仅导致了跨国戏剧(因此契诃夫、斯特林堡、布莱希特、奥尼尔、田纳西·威廉斯、季洛杜、阿努伊、尤内斯库、热内、贝克特等人的剧作同时在巴黎、伦敦、纽约、柏林、法兰克福、斯德哥尔摩、华沙和几个大陆数以百计的其他城市里上演)。”^②而在亚洲的东京、汉城(首尔)、北京、上海、台北、香港、新加坡等城市也上演这些欧美的戏剧。

在这里,有两个问题值得探讨。一方面是全球化与民族国家化相关,如前所述,上海话剧艺术中心,与北京人民艺术剧院、国家话剧院一样,是国营剧院。其宗旨之一是“要将上海话剧艺术中心建设成为代表国家一流水平的剧院”。中心成立十年来,《商鞅》是它的代表性剧目,曾于 2003 年获首届国家舞台精品工程奖,而且是其中唯一的话

① 2005 亚洲当代戏剧季,起源于日本,原名亚细亚戏剧节,由日本大阪市政府主办,由日本道化座剧团等剧团承办,每两年一次,迄今已经有近十年的历史。自 2005 年起,亚细亚戏剧节正式更名为亚洲当代戏剧季,旨在进行亚洲戏剧展演的同时,重点讨论亚洲,尤其是东亚地区戏剧发展命题。

② 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化的矛盾》,第 149~150 页,三联书店 1989 年版。

剧作品。由上海话剧艺术中心主办的“2005 亚洲当代戏剧季”于 2005 年 9 月 6 日至 13 日在上海举行,这一届亚洲戏剧季也是以国家和地区的形象出现的,如日本道化座剧团的《幸福》,新加坡戏剧盒剧团的《快乐》,美国殷梅舞蹈剧团的《游牧:河流》,中国台湾创作社剧团的《嬉戏》,韩国实验剧团的《黑胶鞋》,马来西亚剧艺研究会的《三个小孩》,上海现代人剧社的《玉禅师》以及上海话剧中心的《偷心》、《人模狗样》等。

另一方面,全球化是与地方化相对应的,在亚洲戏剧季中,地方性表现为都市性。由于戏剧,尤其是欧美影响下的现代戏剧主要在大城市发生,从这个意义上说,国家的概念被淡化了。^① 参加亚洲戏剧季活动的上述国家和地区的剧团也可以视为大城市的剧院,如亚洲戏剧季是由日本大阪市政府主办、道化座承办;其他剧团其实也都是都市性的剧团,如汉城(首尔)、上海、台北、新加坡等。

不知道是不是主办方有意的安排,在这届亚洲戏剧季中有一个非亚洲的美国纽约殷梅舞蹈戏剧团协办并参加演出,这莫非象征着美国与亚洲的相互影响?在亚洲戏剧季的戏剧论坛上,美国 Tufts 大学的康开丽等人对亚洲及中国的戏剧都非常关注。反过来说,亚洲对美国文化的影响也很大。很多亚洲人移居美国,美国亚洲移民的上升速度非常快,仅次于拉丁裔。^② 从香港移民到美国的陈尹堂所创办的长江剧团,就用中英文演出诸多剧目;这届亚洲戏剧季中的美国纽约殷梅舞蹈戏剧团的殷梅,也是从中国河南移民到美国的。

上海话剧艺术中心的另一个宗旨是“进一步将上海话剧艺术中心发展成为一家具有国际声望的,且与上海这座城市地位相匹配的现代化世界一流剧院”。中心于 1995 年成立伊始,便注重扩大与世界各国的文化交流,学习世界各国优秀戏剧创作的经验。近十年间,中心已先后上演了古今中外作品一百余部,如《威尼斯商人》、《天花与热狗》、《红舞鞋》、《三个黑故事》、《等待戈多》、《奥赛罗》、《午夜陌生人》、《父亲》、《短打契诃夫》、《美人鱼》、《肮脏的手》等。^③ 并且与英国、美国、法国、澳大利亚、俄罗斯、日本、新加坡、韩国、爱尔兰等国以及香港、台湾地区的艺术家们开展各种形式的合作及互访演出,获得海内外文化界的高度评价,在不同国家和地区的观众中引起了强烈的反响。

但是,全球化的问题往往是和地方性联系在一起的,在上演欧美戏剧的同时,也上演本地的原创戏剧。其中有相当一部分的本地原创戏剧,是表现 20 世纪 80 年代“出国热”的,如俞洛生执导的《留守女士》、《陪读夫人》(根据王周生同名小说改编)。俞氏后

① 新西兰惠灵顿维多利亚大学政治与国际关系学院高级讲师黄小明提出,以大城市为中心的经济群将越来越被重视,国家的概念将被淡化。许瑛:《想象亚洲的未来》,《望东方周刊》,2005 年 8 月 31 日, <http://news.sohu.com/20050831/n226831020.shtml>。

② 许瑛:《想象亚洲的未来》,《望东方周刊》,2005 年 8 月 31 日, <http://news.sohu.com/20050831/n226831020.shtml>。

③ 刘永来:《无边光景一时新——写在上海话剧艺术中心成立 10 周年的时候》,《话剧》2005 年春季号。

来还导演了沙叶新根据自己同名报告文学改编的《尊严》，邀请多名外籍演员扮演其中的角色，显示了国际大都市的剧院的特色。

二

上海在 20 世纪 30 年代就已经是国际大都会，但是在 20 世纪中叶后，它的国际地位日渐下降；直至 90 年代浦东开发，上海方重新跻身于国际大都市行列。大都市(metropolis)的空间是由摩天大楼、商场、地铁和高架桥构成的，但是它还存在着一些“差异地点”，迈克尔·福柯所谓的差异地点(heterotopia)，“就是一些特权的、神圣的或禁限的地点”。这些差异地点有五个原则，一是“安置那些偏离了规范的人们”，如疗养院、精神病院和监狱等；二是“每一个社会，就如它的历史所展现的，可使既存的差异地点以非常不同的方式运作”，如安置在教堂神圣空间内的墓地等；三是差异地点“可在一个单独地点集中并列数个彼此矛盾的空间与基地”，如剧院、电影院、花园等；四是“差异原则通常与时间的片段性相关”，“一些无限累积时间的差异地点”，如博物馆、图书馆等；差异地点的最后特征，是它们对于其他所有空间所具有的一个功能，如殖民区等。^① 在这里，上海话剧艺术中心的空间是属于第三个原则中的剧院，但是当它举办亚洲戏剧季的时候，它又与第四原则有关，即“以节庆方式与时间关联的差异地点”。

据上海话剧艺术中心介绍，中心现在拥有一座建筑面积达 15000 平方米的综合大楼，内含大、中、小三种不同规模、设施齐全的现代化剧场，能满足多种艺术形式的话剧演出需要，并为观众提供良好的服务；两个宽敞的排练厅和舒适的办公室更是为有意从事话剧事业的艺术家的们提供了一个理想的工作基地。2000 年 12 月试演，公演了上海话剧艺术中心——上海青年话剧团和香港春天舞台制作有限公司联合制作的《蝴蝶是自由的》。12 月 28 日正式推出了上海话剧艺术中心演出的历史话剧《正红旗下》。富有趣味的是，这两个剧是一种参照空间，《蝴蝶是自由的》是一部“百老汇经典名剧”，沪港两地经常上演各种“双城记”故事。上海话剧艺术中心上演了许多香港话剧，如《钓鹰》、《求证》以及《他人的钱财》(香港话剧团艺术总监理杨世彭导演的美国戏剧)等；1997 年香港回归祖国的一年，上海话剧艺术中心演出了由明星王志文担刚主演的大型话剧《归来兮》。不仅如此，上海话剧艺术中心还和台湾的戏剧同仁合作，上演了《他没有两个老婆》等；在 2000 年第三届华文戏剧节上演出了《商鞅》。而熊源伟导演的《金大班的最后

① 迈克尔·福柯：《不同空间的正文与上下文》，《后现代性与地理学的政治》，第 21～24 页，上海教育出版社 2001 年版。

一夜》(根据白先勇同名小说改编)设置了两个空间——从上海的百乐门到台北的夜巴黎。^①

《正红旗下》是上海和北京合作的一个范例。《正红旗下》原是编剧李龙云为北京人艺创作的,但北京人艺因故没有排演。海派话剧演出京味话剧是两种不同风格的奇异结合。对于这种结合,“上话”总经理杨绍林认为,这正是海派的心态:“北京人艺可以做《阮玲玉》,上海人能接受,我们为什么就不能做《正红旗下》?”在这里,京派和海派有了一个交流或曰人为的错位。并非只有《长恨歌》、《金锁记》才能称之为海派话剧。^②近年来,上海与北京的话剧界的交流很是频繁,北京人民艺术剧院、中央实验话剧院以及后来由中央实验话剧院和中国青年艺术剧院合并而成的中国国家话剧院都曾经赴上海演出。2003年,国家话剧院把经典名剧《萨勒姆的女巫》、《青春禁忌游戏》以及实验话剧《恋爱的犀牛》和《赵氏孤儿》带到上海,产生了广泛的影响;1998年上海话剧艺术中心进京演出《爱情泡泡》、《股票的颜色》和《歌星与猩猩》,2004年上海话剧艺术中心的《商鞅》、《长恨歌》、《艺术》、《蝴蝶是自由的》进京演出,都产生了轰动效应。2004年初,上海剧作家赵耀民写了一篇评论《国家话剧院的文化态度》,他说:我们宁可“媚俗”,也不要精神压迫;宁可“小资”,也不要没落贵族;宁可观众把看话剧作为“谈恋爱的佐料”,也不要他们谈恋爱时不看话剧;我们宁可承受一吨的“文化垃圾”,也不要一毫克的“文化毒品”,哪怕它被包装称“精品”,成为“经典”。由此又引起了人们对京派话剧和海派话剧差异的关注。其实,不论是京派话剧还是海派话剧,都从不同的侧面对人的精神空间进行了拓展。

李欧梵说,都市生活在二三十年代的欧洲理论家那里,基本上是经受了一种非常强烈的时间的冲突的,都市的生活就是时间、空间、思虑、文化等一个全部的宇宙。^③沙朗·佐京也说,那城市艺术博物馆或音乐厅、时髦的艺术陈列馆与咖啡馆——这些文化活动据说可以把我们拔出日常生活的泥沼,升入仪式化的快乐的神圣空间。^④在都市的空间中,戏剧的空间更是神圣的,我们经常听到这样一句话来形容俄罗斯莫斯科人的感觉,莫斯科人不是去教堂了,就是去剧院了。在上海话剧艺术中心也会有这样的感觉。喻荣军在《去年冬天》里有一句台词:“演出结束后,所有的人都走了,我拉开大幕,一个人站在空旷的舞台上,面对着的是空荡荡的观众席,我的生命在这一时刻都凝聚了,就在这一瞬间,我皈依了艺术的宗教。”从这个意义上说,上海话剧艺术中心已经成为上海

① 导演熊源伟,我2005年在香港十年建树华文戏剧作品研讨会上还遇见他。他前两年去美国百老汇看了89天戏,编撰了一本《在美国观戏89天》。也许他将在美国百老汇学到的一些导演方式都用到了这个戏中。

② 刘莉芳:《上海话剧十年·“艰守”》,http://Documents and Stings\Bluewater\My Documents\戏剧资料\清韵书院_个人专栏_高桥人-刘莉芳.htm.

③ 李欧梵:《重绘上海地图》,《未完成的现代性》,第163页,北京大学出版社2005年版。

④ 沙朗·佐京:《谁的文化?谁的城市?》,《后大都市与文化研究》,第107页,上海教育出版社2005年版。

的艺术的空间,这个空间具有某种意义上的神圣性。

值得注意的是,上海在戏剧领域对女性空间的开拓。2005年5月,在上海举办了女戏剧家研讨会。上海话剧艺术中心也对女性戏剧非常关注,像《金锁记》这样的话剧,就是由张爱玲、王安忆、黄蜀芹三个女性共同打造完成的。他们还排演了美国女作家伊芙·恩斯勒自编自演的话剧《阴道独白》,这在全亚洲地区的职业剧团中,还是第一次。^①

三

现代化是和都市化相联系的,Modern是在上海获得了它的第一个中文音译。据《辞海》解释,中文“摩登”在日常会话中有“新奇和时髦”义。因此在一般中国人的日常想象中,上海和“现代”很自然就是一回事。^② 上海话剧艺术中心的话剧,既上演像《商鞅》和《正红旗下》这样的历史剧,也上演现代戏剧甚至时尚戏剧。不仅赵化南的《股票的颜色》、《股票的缘分》,喻荣军的《去年冬天》、《WWW.COM》、《卡布其诺咸味》、《香水》,根据慕容雪村同名网络小说改编的话剧《今夜请将我遗忘》以及用狗说人的《人模狗样》和以人养狗的《狗魅 Sylvia》等在表现形式上都非常贴近时尚,《商鞅》、《正红旗下》的导演、表演和舞台手法在追求时尚方面也不甘落后。

上海话剧艺术中心将演出的对象定位在白领。刘莉芳指出,现在的话剧观众和十年前相比,已经实现换血。首先,年龄层次上,十年前的话剧观众主体的平均年龄是40岁,现在几乎降到了35岁以下,尤其是小剧场话剧。其次,十年前70%的观众是男性观众,而十年后70%的观众是女性。再次,十年前的话剧主体观众是上海人,现在“新上海人”则占了一半。这三个变化造成许多戏的题材和样式往都市白领上靠。^③ 确实,上海话剧艺术中心的观众大都是白领或者说“小资”。“小资”往往只产生在大都市,那里有着大量的与文化媒介有关的公司等容纳“小资”们的空间,最重要的是有着“看戏去”的小剧场。不过,我总觉得上海的小剧场更有点像“小资”,其内容也往往更符合“小资”们的趣味。现代人剧社就专门从事小剧场的演出,如喻荣军编剧的《去年冬天》这类戏本

① 这个剧用18个纪实独白体的片段,讲述了女人们对自己阴道的感受。这次经过上海话剧艺术中心的修改,第一次呈现于国内专业舞台的“中国版”《阴道独白》由3个主题、12个篇章一气呵成,这是全亚洲地区第一个职业剧团演出该戏。该剧由上海话剧艺术中心的3位女演员演出,在充满瑜珈色彩的“阴道工作坊”内,阴道被三个白衣女人诗意地描述成河流、村庄、“漂亮的黑桃子”、“珠宝店里的钻石”。最不愉快的经验、最难忘的冲动、最快乐的瞬间……女性原本羞于启齿的性经验、身体的欲望、幻想被一一开启,从而敞开了女性言说自己、确认自我的深度戏剧空间。见《上海紧急停演话剧〈阴道独白〉》,http://ent.sina.com.cn/2004年2月12日金羊网—新快报。

② 李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在上海》,第5页,北京大学出版社2001年版。

③ 刘莉芳:《上海话剧十年·“艰守”》,http://Documents and Stings\Bluewater\My Documents\戏剧资料\清韵书院_个人专栏_高桥人—刘莉芳.htm。

身表现的就是“小资”们的生活,演出空间温馨四溢,充满冬日里的浪漫感觉。最受“小资”欢迎的当是上海话剧艺术中心小剧场2004年上演的法国女剧作家雅斯米娜·雷札(Yasmina Reza)的《艺术》。这个剧表现的是皮肤科大夫塞尔吉迷上了现代派艺术,用20万法郎买下了一幅全白的油画。于是他与老朋友马克和伊万之间的情感发生了微妙的变化。这种微妙的变化是“小资”、“白领”们喜欢琢磨的,而探讨婚姻与夫妻以及性关系的《偷心》更是受到“小资”、“白领”们的青睐。

从经营的空间来讲,上海话剧艺术中心实行“制作人制”,使剧目制作保持了一个良好的增长势头,其剧目制作量十年间上升了67个百分点,演出收入由原来两家院团最高收入时的98万变为连续两年演出收入的近800万,增长了八倍之多。另外,两院合并后在事业收入上,由原来两家院团的107万变为如今的1300多万;在资产保值增值上,由原来两家院团时的600多万变为如今的1.26亿,相对增长了20余倍。^①但是,要是和美国纽约百老汇等比较,上海话剧艺术中心还相去甚远。如果是整个上海文化部门所属剧团的演出总收入4.29亿人民币(约合0.52亿美元)与美国纽约百老汇同年(2001年)的票房6亿美元相比,差不多是1:12。^②随着不断引进国外原版剧目及制作优秀的当代戏剧作品,中心已培养起上海的话剧演出市场。安福路的话剧演出是上海的一道独特风景线,去安福路(新中国成立前曾叫“巨泼来斯路”)看话剧成为当代上海青年的一种时尚文化,一种生活方式,甚至是一种习惯。就像刘永来所说的,如今,话剧已经成为都市时尚,“到安福路看话剧”已经成为都市文明的品牌之一。每到入夜,话剧中心门口门庭若市,车水马龙,“你方唱罢我登场”,展现了一派美丽的风景。^③

(作者系浙江大学美学与批评理论研究所教授)

① 上海话剧艺术中心成立十周年庆典系列活动, <http://ent.sina.com.cn/2005年3月26日新浪娱乐>。

② 叶中强:《从想象到现场——都市文化的社会生态研究》,第249页,学林出版社2005年版。

③ 刘永来:《无限光景一时新——写在上海话剧艺术中心成立十周年的时候》,《话剧》2005年春季号。

对待身体,就像耕种田地

——云门舞集《红楼梦》中身体策略谈

○ 王音洁

如果说表演是戏剧艺术的视觉核心,那么在舞剧当中,这一因素的表征就更为明显了。舞剧运用身体的语言将各种经验组织成现实意义的事件完成它的叙事,而“叙事是不断的实践,不断的行为的过程,不仅用行为发掘自我、阐释世界,更用行动表现‘我’所阐释的世界,挥洒‘我’所发掘的自我。叙事不仅成为一种推理模式,更发展为一种表达模式”。^①梅洛·庞蒂将身体称为“生命的躲藏处”,它能“使我向世界开放,使我置身于情境。向着他人、向着未来、向着世界的生存运动重新开始,就像一条河能解冻”^②。在舞剧艺术的叙事过程中,身体是行动的主体也是叙事的主体,身体的叙事策略不同,恰可直观见出创作者的表达质感。

云门舞集的90分钟舞剧《红楼梦》自曹雪芹原著改编,由林怀民编舞。它无意叙述曲折的故事,而以小说的提示作为起舞的出发点,用春夏秋冬的四季更迭,暗示大观园的兴衰,探讨生命的荣枯与无常。剧中角色不强调忠于原著,十二金钗也不名为黛玉、宝钗等,而以衣饰的颜色辨别,成为“白衣女子”、“红衣女子”等。舞蹈在削发出家“出了园子的年轻人”的回忆中展开,穿着各色绣花大斗篷的十二金钗在瑰丽缤纷的“春”开场,以“大地白茫茫一片真干净”的场景作结。舞剧共分“序”、“春”、“夏”、“秋”、“冬”、“尾声”等章节。舞台设计了六套横越舞台的轻纱,纱幕交叠升降,提供舞蹈一份洁净有力的背景。剧一开始,舞台上就有一名高大长发长裙的女子(我们不妨将其指认为女娲)在舞台上舞动爬攀,长裙长发像蛇的尾巴。慢慢地但仿佛又在倏忽之间,从她逶迤的裙裾后面钻出了一个全身近乎赤裸的男子,宝玉出现人世间。此时的舞台上两个宝玉同存,一个自女娲处来,赤裸身体,仅着新绿短裤;另一个则光头披着艳红的薄纱,似一名出家的年轻僧侣。创作者在此处暗合原著的“甄”“贾”宝玉之喻,藉由这一入世者和出世者,来完成宝玉的人生“场所”。这其中尤为让人注目的即是此处“园子里的宝玉”的塑造。此时的这个宝玉,赤裸身体,以短裤缀体,舞动、跳跃、翻滚,他是那个“青年公

① 米勒著:《叙事》,选自《文学批评术语》,兰特利奇(Frank Lentricchia)、麦克列林(Thomas McLaughlin)编,张京媛等译,第87~107页,香港牛津大学出版社1994年版。

② 莫里斯·梅洛-庞蒂著,姜志辉译:《知觉现象学》,第193页,商务印书馆2003年版。

子,头上戴者束发嵌宝紫金冠,齐眉勒着二龙抢珠金抹额。一件二色百蝶穿花大红箭袖,束着五彩丝攒花结长穗宫条。外罩石青起花八团倭缎排穗褂。登着青缎粉底小朝靴。面若中秋之月,色如春晓之花。须若刀裁,眉如墨画,鼻如悬胆,睛若秋波。虽怒时而似笑,即瞋视而有情。项上金螭璎珞,又有一根五色丝条,系着一块宝玉”吗?舞剧的文学总监蒋勋在谈到这一设计时提到文字的描写中对于宝玉的肉体描述甚少,“古典的文字书写,似乎要把人的肉体包裹在一个精致繁复的一层层物质的包装里。云门舞集的现代舞蹈,刚好相反,卸除了宝玉身上一层一层外在包装,要在舞台上重新塑造一个少年充满青春气息的赤裸肉体。这几乎是第一次摆脱了传统贾宝玉的形象概念,赋予宝玉青春少年的俊美形象”。在创作者看来,宝玉恰是十三四岁的年纪,感觉着刚刚长成的身体,感受到生命的美好。他与一群同样年纪的小儿女们,在“大观园”这个被保护下的青春王国里,以纯然自在之心,体会人性的单纯和梦想。“《红楼梦》的主要人物,事实上全部是青春期的少女,围绕着青春期的贾宝玉,结构成一个美丽的‘青春王国’。”宝玉认为成年男性的社会“浊臭逼人”,丧失人性的纯美,在权力争夺与财富的贪婪抢夺中愈显贫瘠恶相,他是“以完全叛逆的姿态标举出他自己的生命体格”^①。因此以赤裸的美丽男体在舞台上的热力表现来恢复宝玉的本来面目,直观地展露他饱满的青春,可说是创作者在演绎文字的表达与视觉呈现的转换时重要的策略点。

初时,“春”像一个序曲,12名女子身披斗篷齐列舞台上,空间中漫舞飞絮浮花。舞台上所有的东西都仿佛在动,肉身的宝玉在百花中穿梭游走,追逐着美丽的女子。只见他在漫天漫地的丝花片雨中寻找奔跑,满园子里每一丝毫都是他想要的,他在红衣女子与白衣佳人中寻觅,在每瓣花叶里游移,再一回头,花事散尽,整个春天就此离去。舞剧的开场,13岁的少年投入在自己的青春时节中,那是难得的不受拘束的佳美境地,身心兼具的饱满表达力时刻喷涌而出,既在圣徒的路上游走,也在耽溺沉沦中不能自己。宝玉以赤裸的肉身在空中飞跃,瞬间将观众带入骚动的夏。夏季欲念流动,情欲不能自制,在舞台内迸发。创作者将象征礼教和父权入侵的“拷打宝玉”一场编排其中,尤显身体压迫下激涌情欲不可抑制之丰美情态。这一场创作者对身体语言的表达着墨甚多,舞台由一个赤裸的青年,扩充为数个,他们与园中的女子们缱绻牵连,双双舞动,一个贪嗔痴爱的世界,一个情爱酣醉的场所。通常的观点认为身体是形式创造和观念表现过程与完成的“场域”,它是外在事物的意义纽结点。我们若将身体视为一张脸庞,身体就是人的被视性所不可废弃的条件。笛卡儿说:“我思故我在”,身体在此变成了精神的对立面,因而存在也成为身心二元论的哲学问题。但是,现代主义诞生以来,对这种二元论是抱持怀疑的,现代主义的艺术家用更相信身体的物质性统摄了心灵的机能性。如此,则形成了现代主义中精神不能离开身体而独立存在的“新唯物论”。在近代,身体虽

① 蒋勋著:《舞动红楼梦》,第35页,第38~39页,人民文学出版社2005年版。

以“现象学”的方法论而得以被视,但在这个意识主题上,作为客体的世界观,我们反而常常忽略了它的存在,使得很多人在操作“身体”这个话语时,却是置换成为“我的身体”而已,而非在“我”与“身体”之间的关系上找到“个体”与“生理学”之间的区别。无论如何,身体论终究要面对的还是当代“存在性”这个东西。当代的艺术家不断通过艺术的实践,搁置并解构了身体思想中的美/丑、男/女、病残/健康等二项对立的模式,转而审视并提示这些对立话语生成的缘故和现实境况,以此来面向“存在性”话题,跳脱强调个体私我的拘囿,将之转化为普遍性的意义上去。在云门的《红楼梦》里,创作者似乎轻巧地在一瞬间解决了这个身体论的难题,肉身的宝玉正如里尔克所说的古希腊人:“裸体的人是一切,他们像担有满枝果实的树木,像盛开的花丛,像群鸟鸣啭的春天。那时人对待身体,像是耕种一块田地,为它劳作像是为了收获,有它正如具有一片良好的地基。它是直观的、美的,是一幅画图,其中一切的意义,神与兽、生命的感官都按着韵律的顺序运行着。那时,人虽已赓续了千万年,但自己还觉得太新鲜,过于自美,不能超越自身而置自身于不顾。”动作的意义不是包含在作为物理或生理现象的行为中,正如语词的意义不包含在作为声音的词语中一样。超越其本体的意义是在肢体超越和改变其自然能力的意义核心的一系列行为里。“这种超越活动首先出现在行为的获得中,然后出现在无声的动作沟通中:就是通过这种能力,身体向一种新的行为开放……”^①身体脱离与观念、与客体的主体表达夹缠不清的宿怨,它是所有经验贯通的途径。

长时间以来,身体在当代艺术领域,不再仅仅是描画、雕刻的形式与对象,而是艺术创造的画布、画笔、支架和质料。甚至被确定成为艺术家自我的政治对应物,成为有待颠覆的政权、艺术行动的现场。在艺术及其自身的历史中,身体被不断地转化为他物,不断编织入各种意义系统之中。它变身成为一匹巨大的、满腹刀枪的“特洛伊木马”——在破城而入的同时,身体被话语击败,被意义俘获。而在云门的《红楼梦》里,在赤身的贾宝玉的肉身之上,我们看到创作者意图让身体暴露自身的叙事潜质,让肉身成为目的本身。《红楼梦》中“夏”之章节再次明证将任何对美的追求还原为对象化的追求是失败的,它不是主体与客体的追逐和捕获过程,而是万物由人体“带出来”的过程(希腊人将分娩生育称之为“带出来”)。我们视线所及,看到宝玉青春的俊美身姿,在如同古希腊一般铭刻着生的快乐的大观园里,在“春”中萌动,“夏”中狂喜,“秋”中萧瑟,“冬”中寂灭,探得生之无常和死之切近,成为一条解冻的河流,从容地按生命的韵律顺序流动。

舞剧中运用的身体策略使这种身体探试呈现出无限接近的趋势,虽然它还不够完整和丰满。整体的不饱满感来源于创作者对某些身体语言的捕捉的偏差。譬如在“冬”这一章节中,黛玉焚稿,魂散而去。她与宝玉在世间作肉身的痴缠,似要舍下一切牵连,质本洁来还洁去。编者让黛玉身着紧身衣,与赤裸的宝玉作深情的盘桓。然而一连串

① 莫里斯·梅洛-庞蒂著,姜志辉译:《知觉现象学》,第226页,商务印书馆2003年版。

颇为标准化的西方现代舞动作,恰恰割裂了那个古典真意的世界。表达动作的不同包含了情绪本身的不同。对于身体结构来说,不仅动作是偶然的,接受情绪和体验情绪的方式也是偶然的。身体如果仅仅成为表达一种符号或概念的身体,它就只能被指认为工具。“重要的是他们运用其身体的方式,他们的身体和他们的世界在情绪中同时成形”^①,而不是思想先于身体成形。不论是《红楼梦》原著的意境,还是此时此刻经过情感的铺排发展至此的舞剧的意韵所指,此处的情绪都不仅是几组激烈外在的肢体动作可以解决的。这或许正是2005年11月3日至5日《红楼梦》于上海做封箱演出的原因。林怀民也直认道:“这是26年前的旧作,它与我们这些年来对身体语言的训练和探索已很不同,所以打算作一个告别……《红楼梦》创作时的1983年,云门舞集仍处于寻找自己语言的阶段,很有趣,很美,但其中借鉴了许多别人的东西。而90年代后,我们在太极导引、静坐拳术中找到了自己的语言。”^②的确,近些年来,无论是《水月》,还是《行草》,无不显现出云门对身体策略的调整。在2000年创作的《水月》中,借鉴了太极和气功中许多对待身体的处理方式,讲究对身体的调控、收敛和瞬间的爆发。整个舞剧沉浸在一种幽冷和冥想的氛围中,舞者练习太极拳,用身体会意气的流动,感觉到内在的抒情性,并自如地让其流淌出来,通过情绪动作把符合人的世界重叠在给出的世界上。舞者讲道:“起初的方式一样,节奏一样,但因为每个人的脾性不同,最后你会看到在肢体的表现上会很不一样。”^③人感应自己内在的“气”,使明确的动作准确对应于呈现的意识状态,自然符号方才显现。

《水月》中创作者将《红楼梦》里已露端倪的身体策略完整推现出来,融入道教的哲学观念,形成独特的自在的东方身体美学——一种“中国人骨子里的儒雅凝练,脱略虚空,那种被彼得·卢齐准确形容为‘高贵的消极’的气质”^④,一种阴柔抵死的力量感。而回过头来再看《红楼梦》,我们不难看到创作者成熟意念下最初的源头所在,那意图经由独特的身体策略,经受创作者打磨语言的努力,从宝玉赤裸的健美身姿开始,最终在这些年的磨炼里约略成型。“再翻两个山头,继续经营云门特质的语言。这次来沪演出,也算是一个宣言吧。”^⑤

(作者系浙江工商大学人文学院教师)

① 莫里斯·梅洛-庞蒂著,姜志辉译:《知觉现象学》,第246页,商务印书馆2003年版。

② 安婧、王榛:《看到了一个曾经年少轻狂的林怀民》,《杭州日报》,2005年11月4日。

③ 《云门舞极·水月》DVD制作花絮,浙江文艺音像出版社2003年版。

④ 陈丹青:《笑谈大先生》,http://www.ccforum.org.cn,2005年7月18日。

⑤ 安婧、王榛:《看到了一个曾经年少轻狂的林怀民》,《杭州日报》,2005年11月4日。

重估女性主义戏剧

○ 陈振华

起源于 20 世纪 60 年代的西方妇女运动和实验戏剧的女性主义戏剧与批评,到 80 年代中期,出现了一种新的发展动向。一些被认定为是女性主义戏剧的剧作进入主流文化,并成为其中极为重要的一部分,甚至成为其中的经典。这种情况在英、美两国表现得尤为明显,如美国的诺曼(Marsha Norman)《晚安,妈妈》(*Night Mother*, 1982)、温迪·沃西特(Wendy Wasserstein)《海迪编年史》(*The Heidi Chronicle*, 1990),英国的玛莉·奥迈拉(Mary O'Malley)《基督徒》(*Once a Catholic*, 1977)、邓恩(Dunn)《行动》(*Steaming*, 1981),等等。这些由妇女写作的或关于妇女的女性主义戏剧不仅成为主流的商业剧院的经典剧目,常演不衰,而且广受主流批评和观众的欢迎,并被他们宣称是女性主义戏剧来临的标志。女性主义戏剧批评由此展开了对那些被认定为女性主义戏剧的重估。

对于被认定为女性主义戏剧的重估,主要从三个层面上展开:一是对被主流文化认同的女性主义戏剧作品进行重估,检视它是否与女性主义戏剧观念相一致;二是对被认定为是女性主义戏剧的作品进行重估,检视它是否能成为“一个女性主义事件”;三是对女性主义戏剧批评进行重估,检视它是否运用了女性主义戏剧理论和方法来观察戏剧历史、戏剧创作、戏剧文本、戏剧表演、戏剧体制和戏剧团体等问题或现象。20 世纪 80 年代中期开始出现的重估女性主义戏剧,虽然是从三个层面上展开的,但取得成就最大的是第一个层面,而且这一层面的重估也确是最为重要的。第二个层面取得的成就虽说小一点,但对女性主义者来说,也是非常值得重视的。第三个层面的重估,尤为薄弱。

女性主义认为,女性主义戏剧的目的在于揭露/颠覆现行的意识形态观念,解构内化到故事中的父权制观念,打破“真实”生活的幻觉。而实践女性主义戏剧的这种目的,女性主义戏剧就必须从话语,尤其是从叙事层面上进行或展开,必须坚持发出妇女边缘化的或者自己的声音,必须与阶级、种族、年龄、性别以及主张女性主体性的代言者联系

起来。只有这样,女性主义戏剧才不会复制出那种指向结束的叙事^①,才不会制造出使“观众处于一种感情激动的、移情性的迷醉状态”。^② 这样的戏剧才是真正的女性主义戏剧,它指向矛盾的、循环的、多元的意义,而不是指向独一的意义。以此来反观被主流文化认同的一些女性主义戏剧,尤其是那些已成为主流的商业剧院的经典剧目,常演不衰,且广受主流批评和观众欢迎的女性主义戏剧,女性主义者发现它们并没有实现女性主义戏剧的目的。琼尼·福蒂(Jeanie Forte)在《现实主义、叙事与女性主义戏剧的接受》一书中就指出,诺曼的《晚安,妈妈》不是女性主义剧作,迈耶(Carolyn Meyer)的《同性恋》也不完全是女性主义戏剧,只有肯尼迪(Adrienne Kennedy)的《猫头鹰回答》才是真正的女性主义戏剧。

《晚安,妈妈》讲述的是一位母亲无法阻止女儿自杀的故事。这部剧作的叙事是建立在谜和秘密之上,而且它们在叙事中被逐渐解开直到最后谜底揭晓。其次,它依然坚持读者作为主体的幻觉,而这个主体和不在场的叙事者一起充当着全知全能的角色;它也坚决维护文本的完整统一性,以获得满意的净化作用而不惜牺牲文本的娱悦性,给人以变化的幻觉实际是一切未变。布莱希特称之为幻觉主义戏剧,认为这种戏剧展现了社会结构(舞台上的),而这个社会结构根本就不受社会(观众所在的)影响,叙事结束表明社会在度过暂时的危机又回复到先前的秩序。罗兰·巴特称它为高度“可读的”文本,认为杰西(Jessie)和她的母亲都是被毁灭的人物,杰西的自杀被看作是个体的失败,而不是社会造成的(或者更糟的是杰西的自杀被看作是女主人公的戏剧动作,并鼓励人们结束没有价值的生命)。

特里·鲍玛(Terry Baum)和迈耶的《同性恋》模仿现实主义,但又以不同的话语策略来写作。它是一部关于佩格(Peg)和格雷西(Graice)两个同性恋者恋爱和斗争的作品。从女性主义立场看,这部作品所谓的现实主义叙事出现了裂缝和漏洞,某些剧情之间以及它们与文化背景之间都是相分离的,从而凸现出同性恋者无法生存于这个充满压迫的社会。而且它是一个“复性”文本。它排斥了关于同性恋的权威话语,另一方面又呈现出关于同性恋的多重话语。它间离了读者,使读者期望的叙事结束和净化功能受到挫折或是落空。它还是一个不完整的文本,因为这是一个正在进行的事业。但是剧中主人公格雷西不仅有强烈的叙事冲动,她想把一切都变成故事来叙述,而且仍是在传统的异性恋模式内考虑同性恋关系,她无法忍受被一个男人占有却又十分喜欢占有其他女人。这部戏剧的结尾是一幕床上戏,它虽是以一吻来结束全剧,但最终表明了佩

① 巴特在《S/Z》中指出,经典现实主义叙事就是通过传统的文化结构和意指系统突然陷入的混乱来制造“谜”。从情节角度看,造成混乱的普遍因素有谋杀、战争、旅行或爱情。叙述的故事必定指向结束,此时也就是谜底的解开、揭晓,或者说是秩序的重建。而这个重建或发展的秩序则被看作是恢复到故事本身发生前的秩序。

② J. L. 斯泰恩:《现代戏剧理论与实践》第三册,中国戏剧出版社 2002 年版。

格和格蕾西的爱情仅仅是一种肉体上的情感关系。无疑,这样的结尾最后又回到了指向结束的现实主义叙事,解构了它试图表现的另一种同性恋的生活模式。因而这两部作品都不是真正的女性主义戏剧。

《猫头鹰回答》讲述了一个美国黑人妇女在充满敌意和压迫文化环境下为确认自己身份而斗争的故事。这位年轻的美国黑人女性具有多种身份,她“叫克拉拉·帕斯莫尔的、叫圣女玛丽的、叫杂种猫头鹰的”。她是妇女又是黑人,还有白人血统,因此克拉拉在确定她的主体性时,遇到了性别和种族这双重困难。就克拉拉来说,俄狄浦斯叙事绝对是压迫性的,她的性别/种族的双重束缚使她既被囚禁在俄狄浦斯叙事之内,又被排除在外。剧本的模糊性和晦涩难懂表明了叙事的混乱,因而它根本就没有提供结束和一个虚构完整的自我。克拉拉也不存在主体性,如有也不在现有的叙事内,它存在于无法叙述的无声空间。琼尼·福蒂认为《猫头鹰回答》具有“多义性”,是最具政治性和策略性的女性主义文本。

温迪·沃西特的《海迪编年史》和玛丽娅·艾琳·弗蕾丝(Maria Irene Fornes)的《费芬和她朋友》同样被认为是美国当代最出色的女性主义戏剧。女性主义戏剧批评家海伦·凯莎却严正地指出剧中的女主人公海迪的话语是学术界专业性的男性话语,她一直没有发出自己的声音或是她的声音被男性声音淹没了。《费芬和她朋友》虽然遵守传统戏剧的“三一律”规则,但它从头至尾都展示着妇女声音的多样性和差异性。

海伦·凯莎通过对亚里士多德戏剧理论和巴赫金对话理论的理解,通过对古希腊悲剧索福克勒斯的《俄狄浦斯》、埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒斯》三部曲、欧里庇得斯的悲剧《酒神的伴侣》的重新分析,指出戏剧有两种最基本的形态:独白体戏剧和对话体戏剧。《俄狄浦斯》是一部经典的对话体戏剧,而埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒斯》三部曲则是对话体戏剧。《俄狄浦斯》完全是以俄狄浦斯和 Teiresias 的“声音”来讲述的。《俄瑞斯忒斯》剧中所有的场景几乎没有特别占有优势的男性公民权威话语和完全沉默的对方声音。戏剧叙述结束时,城邦的男性和女性公民之间“确立了平衡,但并没有消除他们之间的紧张关系。背景中对立双方的冲突仍在继续”。这种对话体戏剧不仅在历史上有过存在,而且也能在 20 世纪非裔美国黑人戏剧和美国女性主义戏剧中找到它。这种戏剧认真而又有意识地坚决否定主流意识形态,抵制父权制权威和想象的统一体(a unified field of vision)。它试图创造一种推崇而不是消灭和排斥差异的戏剧性话语或声音。

海伦·凯莎据此对温迪·沃西特的《海迪编年史》进行了分析,认为这部作品虽是从性别(gender)——它的角色和意识——角度按时间顺序来组织和叙述海迪 25 年间的事件,但它仍不是真正的女性主义戏剧。原因是,其一,《海迪编年史》中的海迪是一个合格的医生,她的患者主要是妇女艺术家。即使在谈她自己,她说的仍是专业学术界的独白性话语。有一次在电视访谈节目中,她所在的位置本应使她发出自己的声音,但她并没有发出自己的声音,她的声音因为节目中的另外两个男性(她的老朋友)声音的出

现而沉默了。因此,它是一幅纯粹独白性的、自我压抑的、似乎在特定历史时刻没有任何漏洞的完美图画。其二,剧中的人物彼此也没有认对方为他者。这些人物所构成的世界是一个统一的、连续的、稳定的世界,即使是与左翼政治运动、妇女运动,甚至是感伤的人道主义有牵连,也不会发生任何极其表面的变化。

《费芬和她朋友》的主要剧情是:在一次聚会上,一小群妇女聚在一起讲述她们个人对一个公共事件的系列看法。它也完全遵守了“三一律”:所有的事件都发生在某一天、某一间屋子和某一群临时聚在一起的人之间。海伦·凯莎却发现《费芬和她朋友》是一部对话体式的女性主义戏剧。剧中的妇女发出了自己的声音,而且妇女们发出的声音具有差异性和多样性。戏一开始,费芬就声称:“我丈夫跟我结婚后,还在不断地向我暗示妇女是多么地令人讨厌。”费芬的这句话并没有特地对某个人说,辛迪却问:“你说什么?”“对啊”,费芬回答说。而且,妇女中某个人与另一个人往往不能彼此理解,然而某个人对另一个人说的话却会影响我们面前的他人。

“无观众则无戏剧”,法国剧评家萨赛的这句名言道出了戏剧艺术与其他艺术的一个本质性区别。源于妇女运动的女性主义戏剧和戏剧批评,不仅因其艺术要求,也因其始于妇女运动的政治性、群众性,对女性主义戏剧的重估提出了进一步的要求:“我们不能假定一部公开宣称是女性主义戏剧的作品,必将是一个女性主义事件,而不顾它演出的场所。”^①换句话说,真正的女性主义戏剧,必须是一个女性主义事件。

那么,在现存的体制中,什么样的女性主义戏剧才是真正的女性主义戏剧,才是一个女性主义事件呢?女性主义者认为,女性主义戏剧能否成为一个女性主义事件,取决于女性主义戏剧家、导演、演员和其他女性工作人员的剧场意识和合作意识。女性主义戏剧的剧场意识首先是时时要想到演出,要塑造女性主义人物,表现与父权制的冲突。其次是认识到是为特定的剧场而写的,这些特定的剧场目前仍是由男性主宰的商业性剧场。最后是要时时刻刻想到观众,激起观众的强烈反应,引起他们的广泛论争,但又不能完全投合观众的审美趣味和时代精神。^②女性主义戏剧的合作意识首先是要时时刻刻想到女性主义戏剧是一种政治化的、非商业化的集体戏剧。其次是必须意识到女性主义戏剧是她们集体共同劳作的结果,所有参与女性主义戏剧演出的妇女的劳动都应得到承认和重视。再次是参与女性主义戏剧的所有妇女,能在各个不同的领域包括表演、编剧、导演、管理和研究方面获得发展自己的机会。更重要的是在集体里,她们有权力、有机会自己做出决定,并要为此负责。

英国女性主义戏剧批评家洛伦·克鲁杰(Loren Kruger)在《当代英国戏剧的表现形式》(*The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary*

① Helene Keyssar, *Feminist Theatre and Theory*, MACMILLAN PRESS LTD, 1996.

② 周宁:《比较戏剧学》,上海社会科学出版社 1993 年版。

British Theatre)一书中就指出,演出场所不仅决定着一个戏剧事件的重要意义,而且决定着观众对那个事件的认识程度。因此仅仅根据戏剧文本中表现的女性主义观念,比如“关注性别关系(the ‘concern for gender relations’)”和“主张性别政治化(the ‘urge to politicise sexuality’)”等去界定女性主义戏剧同样是不充分的,因为它忽略了这些文本被演出和被观看的场所是剧院。剧院能够把这样的“关注”变成一种新商品的标签来更新自己,就像出版商运用一系列有暧昧性的标题所暗示的那样。剧院也能够同化女性的个人成功,而且根本不会威胁到大男子主义的正统性、合法性,也不会威胁到资产阶级对成功的定义。

同样,仅仅根据戏剧形式因素的革新来明确地判断它是女性主义戏剧,并认为它具有批判性力量是不恰当的。这种革新可能通过扩大“合法戏剧”的范围,巩固而不是质疑这种剧院制度。即使这些戏剧形式方面的革新,最初的目的可能是批判社会和戏剧的现状,后来也可能完全成为一个有利可图的商标(a profitable trademark)。比如在伦敦西区上演的邱吉尔的讽刺性剧作《认真看待金钱》(*Serious Money*),本是一部攻击股票经纪人的戏,恰好受到他们的欢迎。而妇女剧团运用大众文化的技巧(如流行歌曲和电视情境喜剧)创作的《母亲说我从不这样》(*My Mother Says I Never Should*)一书则深受青少年和伦敦工人阶级观众的喜爱,成为一个女性主义事件。因此女性主义戏剧并不一定是“一个女性主义事件”。恰如米歇尔·布莱特(Michele Barrett)所说,“我们不能假定一部公开宣称是女性主义戏剧的作品,必将是一个女性主义事件,而不顾它演出的场所”^①。

英国导演乔伊特·斯托克(Joist Stock)导演和制作的《白金汉郡阳光闪闪》(*Light Shining in Buckin*) (原著克里尔·邱吉尔)之所以成为一个女性主义事件,一是主流文化和女性主义者都认为邱吉尔的《白金汉郡阳光闪闪》是一部女性主义戏剧,它揭示了英国资产阶级革命时期发生在男人和女人各自之间以及男人和女人之间的复杂关系,展示了阶级和性别之间既有一致性又有激烈的对抗。二是剧中的“重要”角色不再分配给某个演员扮演,而是同时由几个演员来扮演的。扮演角色的演员的身份变换使得观众无法进入确认他们就是杰出人物的幻觉,从而让观众注意到在这种特定的历史时刻理解人物的塑造。通过把无名人物(常常是妇女)和名人、伟人并置在一起来展现,既挑战了公认的历史,又把妇女当做更为广阔的社会变革的代表,而不是用女性(资产阶级)主人公去轻易地代替通常出现在公共领域的男性统治阶级成员。最后,这部剧作是妇女集体共同劳作的结果。在乔伊特·斯托克的合作体中,导演、作者、演员和技术人员的不同贡献都得到承认,而且这部戏的演出本也确是创作室全体工作人员打磨出来的。^②

①② Helene Keyssar, *Feminist Theatre and Theory*, MACMILLAN PRESS LTD, 1996。

妇女剧团集体创作演出的女性主义戏剧《母亲说我从不这样》也是一个女性主义事件。这是一部关于青少年和性教育双重标准问题的戏。它描写了青少年女性面对性模式的双重标准时,面临的烦人的社会压力和诱惑。洛伦·克鲁杰认为,女性主义戏剧能否成为事件或较大的事件,取决于观众的反应,取决于观众是否把他们认可的故事看作他们自己的或看作公共形象的需要。因此在剧中表现地方轶事和公共领域的话题就非常重要而且也容易引起争议。^①《母亲说我从不这样》作为一个女性主义事件,不仅在于它是妇女剧团集体创作和演出的,以及是在一项计划(反对全额赞助)的同意下业余演出的,最主要的还是在于它为妇女提供了一个话语空间,它既在私人领域又在公共领域。

《母亲说我从不这样》是妇女剧团这个集体专为伦敦的青少年观众创作演出的。妇女剧团不仅清楚这些观众的要求,而且从创作到演出始终是以现实的和预期的观众的要求和趣味作为她们作品内容和形式的参照。“她们认为观众理解的最有效方式是使用惯常的有故事和大量笑话的电视风格,观众的重要的戏剧经验一直是通过电视得到的。因此必须对实验的、艺术的戏剧和赤裸裸的说教形式持慎重态度。”^②因而,她们选择了一个关于青少年和性教育,尤其是工人阶级青少年女性的性教育双重标准问题的题材。这个题材因为会直接与观众发生不同程度的关系,它不仅能激起观众的强烈反应,而且能进一步地引发他们的思考和行动。《母亲说我从不这样》在伦敦的一些学校演出后,就激起了学生、老师和家长们的强烈反应和热烈讨论。虽然有人抱怨说:“它引诱未成年孩子(着重强调)去犯法”,伦敦教育当局仍然认可了它,并要求它在各个学校演出。后来它还被拍摄成电影。另外,她们还把电视和童话剧这种观众熟悉的形式进行改造,使之适合舞台表演,也更适合观众的趣味和要求。但又同时使用歌曲来挑战观众。

妇女剧团充分认识到观众与人物的认同及认同的模糊性,以及观众反应的差异性,也认识到女性或对女性的共同态度的差异和真实性。《母亲说我从不这样》表明每一个人物不只是性(教育)上这个共同身份的代表,不同的人对性这一共同身份还有各自的要求。剧中有一个场景,展示了两个女孩既有共同的爱好,又有差异性。温迪渴望性,是社会认可的好女友,而特丽对这种身份非常冷漠。她们的生活也不是孤立的和有魅力的,总是和其他人相互影响:她们的父母、她们的老师、某个(女)医生、她们的同龄人。她们的举止行为甚至还会受到阶级期望的影响。“如果你不能控制自己的身体,有人就会扭曲你的灵魂”,剧终时响起的这种歌声再次肯定了几个女性在女性性角色和社会角色的主体性认知上的不同观点,而不追求观点的一致性。

其次是妇女剧团选择在学校这种场所演出。这种场所的演出是业余的、非商业性

①② Helene Keyssar, *Feminist Theatre and Theory*, MACMILLAN PRESS LTD, 1996。

的,它有利于妇女剧团排除商业性剧场中的男性策略,也有利于她们选择为现实的和预期的观众服务(专为青少年、他们的父母和老师演出),而不会被演出的场所(商业性的)和观众(男性)把女性主义对“性”的严肃表演扭曲为商业性标签。这种场所的演出也可以在演出的随意性上大胆试验或者创新。《母亲说我从不这样》演出很随意,演出中那些不上台表演的演员就和观众坐在一起,等轮到自己表演时再从观众中走出来上台表演。这样的演出情景使这些青少年观众很自然地意识到她们就是剧中正在行动的主人公,同时向她们表明妇女剧团(和她们)在一起改变行动,她们是能自己选择生活的人。

相反,肯尼迪的《猫头鹰回答》虽是一部最具政治性和策略性的女性主义文本,但它在剧场的演出不仅没有激起观众的强烈反应,反而受到观众的排斥和冷落。因而它确可以是一部女性主义戏剧,但最终不是一个女性主义事件。

女性主义认为早期的女性主义戏剧批评像女性主义运动本身一样,致力于批评的多元化并且欢迎任何想参与进来的批评者。因而早期的女性主义戏剧批评和戏剧史批评,是根据非性别的戏剧理论和方法得出的结论。如亚里士多德的戏剧理论,偶尔也有布莱希特的戏剧理论。从20世纪80年代中期开始,女性主义戏剧批评和比较具有普遍性的女性主义理论结合起来了,“大量借用其他文论流派的概念和方法,特别是后结构主义的解构方式”^①来研究女性主义戏剧及其相关现象与问题,从而形成了各种各样的女性主义戏剧批评:马克思主义的女性主义,文化的女性主义,激进的女性主义,同性恋的女性主义,拉康的精神分析主义的女性主义,以及更早的弗洛伊德主义的女性主义,社会主义或唯物主义的女性主义。

对女性主义戏剧批评进行重估,检视它是否运用了女性主义戏剧理论与方法来观察戏剧历史、戏剧创作、戏剧文本、戏剧表演、戏剧体制和戏剧团体等问题或现象。这是一个较为复杂的问题,也是有利于推进女性主义戏剧与理论深入发展的问题。但从现有的研究情况看,这是女性主义戏剧重估中最薄弱的环节。女性主义戏剧批评虽已意识到,但还没有提到实践和操作的层面。即使有些研究已涉及到这个问题,也主要是结合第一或第二个层面的问题来谈的。

女性主义戏剧批评在这三个层面上对女性主义戏剧及相关现象的重估,尽管有的重估极为薄弱,但从整体上看,女性主义戏剧批评实践终究向前迈了一大步。而且随着女性主义戏剧批评对剧本意识和剧场意识相互关系认识的深化,以及两手都抓的策略,女性主义戏剧和批评必将有一个新的起点。

(作者系湘潭大学中文系讲师)

① 张冲:《当代西方文论对戏剧理论的影响》,《戏剧艺术》,1993年第3期。

20 世纪 90 年代以来戏剧中的消费主义倾向

○ 高慧敏

一、戏剧的商品符号化特征

20 世纪 90 年代以来,消费主义对我国消费文化产生了巨大的影响。所谓消费主义,就是追求和崇尚物质享受,并以此作为美好生活的标志和人生的目的的一种文化态度或价值观念。在消费主义的影响下,大众开始推崇商品的符号价值,使用价值反而变得没有那么重要,消费者开始重视对商品符号化特征的消费。在这样的消费文化氛围中,当代戏剧中出现了许多带有符号化特征的现象,这是戏剧具有消费主义倾向的重要体现之一。

消费主义的实质是对商品的象征意义进行消费。“工业社会的消费发生了价值尺度的根本转换。在工业社会的消费中,消费品的使用价值已经不那么重要了。人们重视的是消费品的‘时尚价值’。在这种消费方式中,评价一个消费品是否具有消费价值、是否是可消费用品的价值尺度主要地已经不再是这个消费品的使用价值,而是它的‘时尚价值’。时尚成为评价消费价值的主要尺度。”在消费主义的影响下,社会消费文化逐渐变化,消费者的消费观念也由此改变,他们习惯于注重对商品的符号特征进行消费,更加重视商品的象征意义。由此,基于这种新的文化态度和价值观念,社会大众在社会生活中看待事物的尺度也随之发生了变化,更多情况下,他们对强烈的象征意义本身顶礼膜拜,这也促使他们非常容易接受和推崇具有前述这种强烈的象征意义的事物。在这样的消费倾向为主要价值尺度的消费文化氛围中,戏剧开始受到消费主义带来的影响,逐渐具有了一些符号化特征。

以下,将针对这几种情形分别结合一些具体案例进行分析和讨论。

1. 名导演

以孟京辉为例。在经过数个里程碑式的戏剧作品的成功之后,孟氏成为戏剧界一个享有盛名的导演。尤其在《恋爱的犀牛》一剧以后,很多年轻人把走进剧场“看孟京辉

的戏”当做一种时尚。当时有一句广为流传的顺口溜是这样说的：“‘三高’芭蕾价太黑，电影电视智商亏。小资美眉白头后，闲坐犹说孟京辉”，说的就是孟京辉的戏剧在消费者中的流行情况。可以看到，到 20 世纪 90 年代后期，“孟京辉”三个字，已然支撑起了一个以消费流行文化为主体的青年消费群体。孟氏戏剧造就了一个戏剧品牌，进而演变成了时尚的代名词。

2. 名剧本和名编剧

名剧本和名编剧的出现也是 20 世纪 90 年代十分普遍的现象，在戏剧界出现了戏剧观众因为孟京辉、林兆华、朱德庸等等他们熟知的名字或者名词走进剧场的情况，戏剧开始了自己的品牌化生涯。而这其中，首先涉及的是名剧本和名编剧。例如，孟京辉的作品《一个无政府主义者的意外死亡》一剧，由黄纪苏改编自 1997 年诺贝尔文学奖的获得者达里奥·福的同名话剧。又如，白领话剧《涩女郎》，改编自朱德庸的同名漫画和随后出现的基于其改编的电视剧《粉红女郎》；再如，《生活秀》一剧，改编自池莉的同名小说，该剧搬上舞台之前，还曾被搬上银幕并获“金爵奖”等多项大奖。

《涩女郎》和《生活秀》二剧的例子，实际上反映了近年来戏剧开始热衷于改编自畅销书籍或著名电影、电视片的典型现象。不难看出，这样改编的原因，实际上是因为这些流行书籍和影片已经具有消费者所广泛认同和接受的符号特征。很明显，“涩女郎”、朱德庸、“生活秀”、池莉等这些名词已经成为独立于戏剧商品以外的符号特征，成为一个个“时尚化”的标签，成为消费者消费的重要对象。实际上，也许消费者并不了解该二剧是否好看、值得欣赏，但该二剧之前的传播基础使得二剧已具有的象征意义，已经足以构成消费者消费的理由。

3. 名演员

偏重于大量起用名演员，也是 20 世纪 90 年代以来戏剧中十分流行的一种做法。

其一，在前述各例中，均出现了戏剧开始起用内地或港台著名影视、歌唱演员出演角色的典型现象。从这一现象不难看出，消费者对于前述名演员已经开始高度认同和接受，因此在消费主义影响下的消费文化中，戏剧商品中的名演员，成为了该戏的“时尚化”的符号特征。

其二，进一步的，我们看到前述名演员在消费者群体中的名气越大，则戏剧商品的象征意义就越强烈，对消费者的吸引力也就越大。以《托儿》一剧为例，由于陈佩斯在消费者群体中的名气很大，使得其作为该剧符号特征所起的作用也较大，由此提高了此剧对消费者的吸引力。不难看出，陈佩斯不但有能力吸引那些原本就有戏剧商品消费习

惯的消费者成为其观众,其甚至有能力和平时可能不观看戏剧的观众成为其戏剧的消费者。另外,该剧的制作方之所以敢于将该剧在全国数十个城市巡演40余场,其中许多城市都是戏剧的准盲区,实际上是充分考虑了陈佩斯这样一个“符号特征”是消费者愿意消费的对象的结果。

其三,尽管名剧本、名导演、名演员都是戏剧可能具有的符号化特征,但从某种意义上讲,起用名演员乃是20世纪90年代以来戏剧商品最重要和最经常的符号特征。在消费主义影响下,消费者习惯于消费商品的象征意义,而在带有消费主义倾向的消费文化氛围中,消费者的这一特性最大和最强烈的反映就体现在对明星效应的追逐上。在这样的情况下,从某种程度上讲,起用名演员作为戏剧商品的一个符号特征,对吸引大众消费者起到了名剧本、名导演所不可比拟的作用。

二、戏剧的主题内容迎合消费群

1. 导演孟京辉分析

孟京辉较早时期的戏剧作品如《秃头歌女》、《等待戈多》、《思凡》、《放下你的鞭子·沃伊采克》等,都比较明显地表现个性化的、形式化的戏剧追求。其前期的探索虽然有成绩,但是很艰涩,对一般观众来说难以引起快感,专业观众也更多地是从理性角度切入。1997~1998年,孟京辉到日本进行戏剧考察,并认真思考了自己戏剧的发展方向。于是,他开始放弃以前“很任意、很任性”的戏剧概念,提出并认定“我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上”。戏剧观念的重大调整给其戏剧带来了“人民”的概念,于是,孟氏戏剧开始“走向人民”。其90年代后期的作品,如《恋爱的犀牛》、《一个无政府主义者的意外死亡》和《坏话一条街》等,则开始注重表现其消费群,即社会大众的生活中最为关心的如爱情、社会问题等与消费群体亲和性极强的主题。如廖一梅编剧的《恋爱的犀牛》以一个叫“马路”的犀牛饲养员对自己漂亮的女邻居明明的爱情发展为主线,表现了理想与现实的矛盾、狂热的爱情追求与贫乏的生活现实之间的巨大落差,及一种偏执到疯狂的精神坚持。《恋》剧连续40场“爆棚”,创造了40余万的小剧场票房纪录。黄纪苏编剧的《一个无政府主义者的意外死亡》贴近大众十分关心的社会问题,讲述了一个意大利警局的故事。警察局长及警员将一个在押的无政府主义分子刑讯致死,局长找来一个疯子来编排无政府主义分子的死亡过程,以期掩盖其死亡真相。表现得既具有喜剧效果也颇有现实意义,获得了巨大的票房价值。《坏话一条街》通过一对青年男女闯入一个名为“坏话”的地方和一群医生搜寻一名精神病人作为线索,以活泼的喜剧形式和独特的语言风格,将极具魅力的民谣与现代俏皮话巧妙地结合起来,生动地描写了一

个令人困惑和反思的生存环境。在表现主题贴近和迎合观众的同时,由于后期他的戏剧在形式上很圆熟了,一般观众也能体验到欣赏艺术的快感——或是从他的民谣与现代俏皮话中体味到快感,专业观众与一般观众之间的鸿沟被抹平了。因为内容上的相对浅显可以使得观众能够更多地注意形式,可以体味到艺术上的快感,或曰宣泄的快感,这样就极大地扩大了观众群,使得更多的观众开始接纳他的戏剧。

上述无论是《恋爱的犀牛》、《一个无政府主义者的意外死亡》还是《坏话一条街》的表现主题和主要内容,都表现出与大众消费者日常生活极强的关联性,出现了较强的生活化和世俗化的倾向,反映了孟氏作品向消费性欣赏的审美的转变,体现出孟京辉后期作品的主题内容开始迎合大众消费群的特点。这种从深刻走向简约、从精英走向大众的转变,除了与市场经济体制改革的大环境下戏剧求生存的现实状况有关联外,与消费主义对消费文化的影响,尤其是对戏剧消费者的影响也有着深刻的联系。这些戏剧内容上的消费主义倾向,一方面保证了后期孟氏戏剧在票房上的成功,但是同时我们也必须看到的是,戏剧内容的更加贴近与迎合大众,在一定程度上使得戏剧的主题思想往往没有其早期的一些戏剧来得深刻,迎合大众就在一定程度上也束缚了戏剧主题的表现空间。

2. 白领话剧分析

上海白领戏剧的出现与白领阶层在中国的出现是分不开的。随着中国大陆的改革开放,部分城市和经济迅速发展,很多外商也开始在中国经营他们的企业,在这些“外企”中供职的人也就是最初的白领阶层。当然,随着日后这个词的语义变迁,“白领”开始泛指那些在跨国公司及与其具有某些相似特征的企业中供职的人群,他们普遍受过良好的教育、具有相对较高的文化水平、有一定层次的文化消费需求、具有相对较强的经济实力和消费能力,是一个“有钱又有闲”的群体,他们在生活观念、消费观念和价值观等方面,均已形成了鲜明的个性特征。实际上,白领的消费文化已成为当代消费文化的上层和主流。白领阶层在商业市场上具有较强的购买力,例如上海就有针对白领阶层阅读习惯和欣赏要求的报纸和杂志。但是在戏剧领域还没有出现针对他们的适销对路的产品,于是,就有戏剧界的人针对白领阶层的消费习惯和日常心理,编排出了所谓“白领戏剧”,在题材、表现形式和票价等诸多方面都是为这些白领们度身打造的。而当时的白领阶层对于日常的电影、电视、报刊等文化形式不够满意,希望有适合自己口味的戏剧出现,在这样一种特定的情形下,这个消费者群体的文化消费也就成为了一个新的问题。为了解决这个问题,在上海这样一个白领相对较为集中的地区,白领戏剧应运而生了。白领戏剧的创作动机首先是要为白领阶层生产出戏剧消费品。在上海,在 2002~2004 年大约三年的时间里,白领戏剧的出现和发展使得本地一些主要的

戏剧生产者如上海话剧艺术中心、现代人剧社等艺术团体的戏剧创作和演出状况基本获得了一个良好的保证。

自2002年底,现代人剧社推出《单身公寓》一剧开始,白领戏剧走上戏剧舞台。一时间,《白领心事》、《情感派对》、《电话方程式》等白领戏剧开始流行。如,白领戏剧《情感派对》,讲述的是青年白领的工作、生活、情感、婚姻等人生的多个侧面^①;近期的《新娘》也是讲述白领女性的婚姻生活;《大于等于情人》则讲述了一对男女同住一室的故事。并且,几乎所有的白领话剧基本上都将白领的情感生活作为最主要的主题内容,甚至连剧情简介也大同小异,很多戏的基本情节都是某男某女相识于一场时尚派对,快餐爱情下大家分分合合等等。

从上述现象可以看出,白领戏剧的主题内容贴近白领的现实生活。白领这一群体的生活具有一定的相似性,较大的工作压力使得他们往往在情感生活中若有所失,表现与情感相关的主题使得白领戏剧与白领阶层非常容易贴近。上海话剧艺术中心的张余分析说:和20年前的话剧观众多为40岁左右的男性不同,现在上海的话剧观众95%是28岁左右的未婚女性,她们的收入在4000~6000元左右,有钱,又想找感觉,“她们喜欢温情脉脉,不喜欢激烈。所以我们做的戏多是经典和时尚的东西,适合白领看”^②。因此才会出现上文所提到的白领戏剧在题材和内容上时尚化、生活化的倾向。

白领戏剧具有其主题内容迎合消费群的这一特点,与消费主义影响下的消费文化有着必然的联系。消费主义影响下,大众文化开始流行,白领戏剧的审美倾向迎合了白领阶层对戏剧的消费偏好,从而也具有了其主题内容贴近甚至迎合消费群的特点。但是任何消费市场也有其饱和的时候,到目前为止,白领戏剧已经开始走下坡路了,这是因为,当前的很多白领戏剧依然在走着千篇一律的内容套路,主题较浅,没有可挖掘的余地。白领戏剧是能够保持昔日辉煌还是在戏剧的历史上仅仅昙花一现,也要看其对主题和内容的开掘和生发。

3.《托儿》内容分析

《托儿》一剧讲述的是一个有关婚姻介绍所里的“托儿”的故事,而《托儿》一剧的主题就是呼唤真诚、呼唤传统道德的回归。《托儿》一剧主创人员的创作态度也非常严谨,本着艺术“来源于生活”的创作理念进行创作。据报道,为了完成该剧的剧本创作,编剧王宝社曾四次以顾客的身份深入到多家婚姻介绍所,进行充分的实地社会调查工作,了解到许多实际情况和细节,可谓煞费苦心。《托儿》一剧即使在内容细节的安排上也非

① 常青田:《上海白领话剧〈情感派对〉编导访谈录》,上海热线。

② 潘妤(记者)、徐佳和(责任编辑):《上海话剧的经济链》,《东方早报》,2004年11月9日。

常到位。例如,其一,《托儿》一剧在北京演出时,其中原有的一句台词是“别人说出国就出国,到新马泰旅游整日飞,我倒好,也每天到新马泰,不过那是北京的新街口、马甸和太平庄”,到其他城市巡演时,台词中的这个“新马泰”到哪里都入乡随俗,比如到西安,如果再保持原有的北京版本,西安人可能就不清楚北京有个新街口、马甸和太平庄,从而冲淡表演中的幽默效果,因此,这个“新马泰”就因地制宜地被换成了西安本地的“新城广场、马厂子和太白路”。其二,《托儿》一剧到广东演出时,由于当地人对于有北方语言特色的“托儿”一词不是很理解,为了消除这种地区性文化差异所导致的障碍,该剧将名称“托儿”改成了具有广东语言特色的“做媒也疯狂”,起到了很好的表达效果。

从上述现象中可以明显看到《托儿》一剧具有主题内容迎合大众消费群的特征。该剧关于一个婚姻介绍所里的“托儿”的故事情节非常通俗易懂,与大众生活结合得比较紧密,也具有一定的代表性,因此非常容易引起大众的共鸣;《托儿》一剧的主题实际上反映了一个时代问题,即人的“诚信”问题,这样的主题对于目前的社会现状具有很强的现实意义,是大众平时所熟悉和关注的问题;而编剧王宝社四次深入婚姻介绍所进行社会调查的事例除了说明其敬业精神外,实际上也显现出该剧制作方期望创作出一个能反映真实的社会现实的作品,以使消费者容易认同和发生共鸣。另外,在台词中“新马泰”的演绎和将剧名改为“做媒也疯狂”,都反映出该剧制作方重视在内容上贴近与迎合大众消费群的特点,哪怕是地区性消费群的差异,也被考虑在内了。

三、戏剧表现形式和手段更易于为观众所接受

1. 孟京辉作品分析

孟京辉导演的戏剧在票房上取得了很大的成功,《思凡》在北京、上海和日本等地的演出都受到了观众的欢迎;《恋爱的犀牛》第一次上演就连演 40 场,而且于几年以后再次上演时,票房收入也十分可观;其他的,如《盗版浮士德》也演出了 33 场。如此高的票房纪录除了上文提到的其戏剧的主题内容迎合消费者的原因之外,其戏剧的表现形式和表现手段也具有十分易于为观众所接受的特点。

进入 20 世纪 90 年代以后,孟氏作品开始试图“以荒诞的合理性,狂放的想象力和毫无顾忌的滑稽演示”,“粉碎语词和思想的表面真实性,去追求始料未及的形式感和抒情主义的模拟游戏”^①。具体说来体现在以下几个方面:

第一,孟氏在其作品中运用了戏仿的表现形式。所谓戏仿,就是对某一事物以游戏

① 孟京辉:《先锋戏剧档案》,第 94 页,作家出版社 2000 年版。

的态度进行模仿。在孟京辉的戏剧作品中,具体说来,有两种戏仿的做法。其一,就是对一些经典名著的有关情节进行戏仿。较为典型的例子是,在《一个无政府主义者的意外死亡》一剧中,其第二部分中就对老舍经典名剧《茶馆》的经典段落进行了戏仿。其二,对语言的戏仿,这主要表现在孟京辉对一些商业化语言的戏仿上。如《思凡》一剧,当剧中人皮奴乔挟着枕头摸到情人尼可罗莎的床边,与她相拥而眠时,戏剧的讲解人就用一面旗帜把他们挡了起来,旗上写着:“此处删去 166 字”。这种语言很容易让人想起当时的文学作品中的“此处删去×××”的充满诱惑力的商业性语言。其三,还有一些对经典名句的戏仿。如《我爱×××》一剧中,对北岛的诗、梁小斌的诗、朱自清的散文、孔子的名言等都进行了戏仿。这些戏仿,一方面大大增加了戏剧作品的幽默元素,使得消费者更易于接受其作品。另外,也对观众理解剧情起到了一定的帮助作用。

第二,孟氏还在其戏剧作品中大量运用了拼贴的表现形式。第一种就是对内容的拼贴,将两种不同题材、不同内容的作品的相关情节放置在一起。如《思凡》一剧,该剧就是将中国古代戏曲中的经典段落《思凡·双下山》与西方文艺复兴时期的著名小说《十日谈》中的有关部分移植到了一起。由于被拼贴的作品往往是经典的文化艺术作品,为较多的消费者所了解,使得消费者在某种程度上更容易接受其作品,另外,上述被拼贴的作品还来自于不同的文化背景,这样的拼贴往往起到了意想不到的艺术效果,在一定程度上起到了吸引消费者的作用。第二种就是对表现形式本身的拼贴,即将不同艺术媒介的表现手段放到了一起。如《我爱×××》一剧中,就融入了朗诵、舞蹈、哑剧、电影等多种表现手段和方式,而《一个无政府主义者的意外死亡》一剧中,也加进了说唱、地方戏、流行歌曲、电影等表现手段和方式。这些表现手段被拼贴到一起后,大大增强了戏剧作品的可观赏性,使得消费者能更轻松、更容易地接受其作品。

第三,孟氏还在其戏剧作品中加进了很多其他形式的艺术表现方式,如外语、场外的解说、到观众席上表演等诸多方式,使得人们看到了一种全新的戏剧形式。种种这些,对提高戏剧作品的易接受度起到了正面的作用。

综上所述,纵观孟京辉 20 世纪 90 年代以来的戏剧作品,其表现形式和表现手段越来越体现出其易于为消费者所接受的特征,这一特征与消费主义的影响有着必然的联系。

2.《翠花之快乐六人行》之表现形式分析

最新版《翠花之快乐六人行》一剧中融入了相声、小品、二人转、歌舞等多种舞台艺术表现形式,可以说是一部“混合”的戏剧。除此以外,《翠》剧在剧中还长于对经典电视栏目和经典电影情节的模仿。如,该剧中一段“电影词典”测试保姆的情节,则是模仿中央电视台的名牌栏目《开心词典》。又如,该剧中的一个片段就是对影片《十面埋伏》中一段情节进行的模仿。可以说,《翠》剧在舞台表现形式方面基本上达到了让观众应接

不暇、眼花缭乱的程度。因此,尽管《翠》剧在票房上取得了比较好的成绩,但评论界的许多人士都认为该剧已经小品化,丧失了戏剧应有的艺术性,有严重的媚俗倾向。但是仅仅从吸引观众和保证票房的角度来讲,《翠》剧在经济收益上是比较成功的。

首先,《翠》剧在传统戏剧舞台表现形式的基础上,融入了相声、小品、二人转、歌舞等多种舞台形式,应当注意到,如歌唱、舞蹈这类舞台表现形式是各国普遍存在的传统舞台表演艺术形式,而相声、二人转等则是中国特有的传统艺术形式,这些表现形式都为广大消费者所喜闻乐见,具有很强的通俗性和广泛的观众基础,从观众的接受心理和欣赏习惯的角度来讲也易于得到观众的认同,对它们的应用起到了提高戏剧作品易接受度的作用。其次,《翠》剧还对中央电视台名牌栏目《开心词典》和张艺谋导演的影片《十面埋伏》分别进行了戏仿,两者都有一个共同点,就是都为大众所广泛了解并接受,由此,《翠》剧对二者的戏仿无疑提高了观众的心理认同,并大大增加了滑稽搞笑的元素,使得观众更容易接受这部戏剧。《翠》剧正是因此具有上述特征的。但是作为《翠》剧来说,由于其主要着眼点就在于吸引观众的多样的表现形式上,所以我们很难在主题内容和表现形式上找到具有代表意义的高水平的做法,而现在看来,正是因为其主题内容的浅显化、表现形式的噱头化,使得这个系列剧看起来过于通俗,而没有多少深度可言。

四、戏剧开始具有产业化特征

消费主义是建立在大规模的商品生产和商品交换的基础上的,而且反过来促进大规模生产和销售,形成产业化。在消费主义影响下,精神商品开始逐渐具有产业化的特征。那么什么是产业化呢?联合国经济委员会对于产业化的定义为:生产连续性;生产物标准化;生产过程各阶段集约化;工程高度组织化,尽可能用机械代替人工,生产与组织一体化的研究与实施。

当前,“产业化”概念的使用日益频繁且有极大的随意性。在社会学有关产业化论述中,日本的《产业社会学》中的表述为“产业化这一概念有广义、狭义之分”。

狭义的产业化,指生产活动形式发生如下变化过程,即①生产活动分工化,也就是生产活动通过组织分工来完成;②生产过程机械化并使用高级的动力源;③市场范围扩大。

广义的产业化,指与上述狭义产业化同时产生的更广泛的社会变动和文化变动的总称……它与人们平常所说的现代化有着同样广泛的内容。①

① [日]杉政孝:《产业社会学》,杨杜、包政译,浙江人民出版社1986年4月版。

考量此对产业化较为公认的定义,我们不难看出,自20世纪90年代以来,随着市场经济体制改革的深化,戏剧开始直接面对消费者,作为精神商品进入市场,生存成为其首要的问题;同时,消费主义在中国逐渐蔓延,作为一种精神商品,戏剧也受到消费主义的上述影响,由此开始在一定程度上出现了产业化的特征。这一点在20世纪90年代以来的一些戏剧现象中都已初见端倪。以下,将结合具体案例对戏剧的这种产业化特征进行分析。

1. 北剧场分析

作为小剧场,北剧场(位于北京市北兵马司胡同)在戏剧界声名颇广。袁鸿从2002年开始筹备和创办北剧场,并任艺术总监。北剧场自2003年开始正式运作,是纯粹的民营股份制企业,当时有报道称,北剧场是国内第一家民营剧场。北兵马司剧场借鉴国内外剧团的先进管理模式和经营理念,设立了“北剧场艺术委员会”,聘请多位著名艺术家、导演和戏剧工作者为委员会的成员。北剧场的固定合作单位有北京市戏剧家协会、台湾“表演工作坊”剧团等。

在业务上,北剧场既是一个静态的剧场,承接社会各界的演出,也是一个动态的参与者,组织、策划了一系列演出与活动。在戏剧创作和演出方面,北剧场上演剧目较多,以2003年为例,即使受到“非典”的影响,其演出也有160多场。而袁鸿大力支持的大学生戏剧节也表现不俗,近50场演出的票全部脱销。在北剧场2003年上演的剧目中,除《故事新编》、《我的野蛮女友》和《张协状元》是单纯坐收场租外,其他戏剧都采用票房分账制。在策划和举办与戏剧有关的社会活动方面,北剧场主要进行了下列活动。一是交流与讲座。从2003年3月起,北剧场策划举办了两周一次的“戏剧与社会”系列讲座,邀请戏剧学者、编剧与导演等就某一个话题与观众进行近距离的交流;“非典”末期,它又举办“‘非典’时期的戏剧沙龙”,为戏剧工作者与研究者之间提供了交流的平台。二是戏剧节与戏剧展演活动。北剧场是2003年大学生戏剧节的主要活动场所之一,戏剧节期间几乎全天开放供学生们排练和座谈,它还承办台港小剧场戏剧展演,供来自港台的戏剧工作者主持各类“戏剧工作坊”,免费向戏剧爱好者开放。

在舞台设置上,北剧场舞台为传统的镜框式舞台加伸出式舞台,观众席设有397个座位,适应多种形式的戏曲、话剧、舞蹈、电影和音乐会演出,并且能为展览和会议提供合适的场地和相关服务,剧场还附设咖啡吧、商品零售店、书吧和商务中心等,为演出方和观众提供全面的服务。

考察北剧场上述情况,可以看到北剧场的运作已经呈现出一定程度上的产业化特征,这主要体现在以下几点:

第一,北剧场是纯粹的民营股份制企业,没有政府的资金投入,也没有财团的经济支持,它的生存,需要(实际上也必须)靠戏剧演出产生的收入来维持,截至目前,北剧场都保持了其正常的业务运作,这本身就体现出,北剧场作为戏剧创作和演出场所具有产业化的可能。第二,北剧场借鉴国内外剧院的先进管理模式和经营理念,设立了“北剧场艺术委员会”,也表明北剧场作为戏剧生产者已经萌发出产业化的意识。第三,北剧场在其正式运作的第一年里,即使在“非典”的影响下,也进行了 160 多场演出,平均每两天一场,而大学生戏剧节的近 50 场演出也场场爆满,尽管在票房收益上还比较低,但是在一定程度上具有戏剧生产规模化特征,并由此在业内和消费者中树立了较好的口碑。北剧场作为一个戏剧品牌实际上已被逐步建立起来,而这样的品牌效应,会在以后的时间里逐渐加强并显现作用。第四,北剧场单纯坐收场租的情况较少,一般都采用票房分账制,即剧场作为演出制作的一个单位,以场租投入到戏剧制作中,场租从票房收入中提取,如此,场租的多寡与票房直接相关。这种收益同享、风险共担的市场化利益分配机制本身,已凸现出北剧场的产业化倾向。第五,北剧场除了完成戏剧的生产和销售等基本功能外,还策划和举办了大量与戏剧有关的如戏剧交流与讲座、戏剧节与戏剧展演等社会活动。这些活动客观上起到了培养戏剧消费者群体、挖掘和引导戏剧消费需求的作用,是产业化的明显体现。第六,北剧场作为一个戏剧观演场所,已初步形成了咖啡店、零售店和书店等周边服务体系,北剧场已经不再是单纯的戏剧观演场所,而明显具有产业化的特征。

不难看出,北剧场之所以具有上述产业化的特征,与消费主义的影响有着各种各样直接或间接的联系。在以消费主义为核心的消费文化的影响下,人们在日常消费过程中逐渐形成了对产业化生产的商品的高度接受和认同,产业化在经营上主要表现为企业化,由于企业化经营能更容易地建立起商品的交换价值和符号价值,由此,更能满足前述消费文化影响下的消费者的需求,从这个意义上讲,产业化成为商品价值得以实现的某种保证。因此,建立产业化的生产经营方式是适应前述消费文化的重要途径。北剧场较为企业化的经营方式,在某种程度上适应了前述消费文化的特征与要求。尤其是其已形成的一定规模的戏剧商品的生产和交换,并经常举办各种戏剧交流和讲座,也造成了其在业内一定程度的品牌效应。上述种种的产业化运作,在一定程度上成为了戏剧消费者消费其戏剧商品的保证。

2005 年 10 月,北剧场宣布关闭,但这并不能说以上的产业化尝试没有作用,文化艺术形式在当今时代的存活是受到很多因素的影响的,仅仅依靠产业化是不行的,北剧场的关闭也许在一定程度上揭示了文化产品在艺术和效益之间的微妙的平衡关系。

2.《翠花之快乐六人行》之产业化分析

与以往大多数戏剧不同的是,2004年年底上演的《翠花之快乐六人行》一剧的创作运用了标准化、流水化的作业流程,其导演刘艳说:“我们这个剧的生产是流水化,不依赖于个人,依赖于集体智慧,集体智慧大家怎么一起使力是有一套操作流程的。”而编剧张楠、高桥介绍道:“我们此次尝试把美国电视剧《老友记》的故事结构借鉴到《翠》剧中来,套用的是结构和编剧流程。”《翠》剧还引入制作人陈鹏的加盟,陈此前从事过IT和广告业,具有较丰富和专业的商业经验,《翠》剧是其第一次介入戏剧行业的投资项目,他把以往工作中比较成熟的商业运作经验也运用到《翠》剧的运作中。《翠》剧在首演前进行了大量的广告宣传工作,首先是新闻炒作,正如制作人陈鹏所承认的,在首演前,制作方运用与“翠花”一词的首先公开使用者雪村和《翠花》第一版导演田有良之间的所谓“版权”之争进行了媒体炒作,以期引起消费者的关注。《翠》剧制作方专门成立了北京翠花文化传播有限公司,并以其名义向国家工商总局商标局提出了“翠花”商标注册申请,所涉及的商品和服务类别涵盖演出、服装、玩具、动画、flash等十余项,为其后开发的衍生产品的市场推广做好了准备。《翠》剧制作方进而推出“翠花娃娃”卡通形象,并在记者会上表示:打算与一系列企业合作,推出一系列“翠花”产品,如翠花彩铃、翠花娃娃玩具、翠花新生活图书系列等。《翠》剧还使用了首次亮相北京的“电子票”系统,即消费者买票时无需再去专门的购票点,而可以登陆相关网站就自助通过打印机印票,届时在剧场由专门系统收票即可。经过一系列运作,《翠》剧在首演前的三天即已售出18场演出中1/8的散票和三个包场,在首演之后,又在一天之内取得了票房10万元的成绩,并很快到达100万元。

考察《翠》剧在创作和演出运作中的上述现象,可以看出其已经体现出某种程度的产业化特征,这主要体现在以下几点:

第一,《翠》剧借鉴西方商业电影中比较成熟的编剧作业流程,体现了在戏剧创作中不单纯依靠编剧的创作能力而讲求标准化作业方法的特点,在戏剧生产上具有显著的产业化特征。

第二,《翠》剧引入具有丰富商业经验的制作人参与该剧的运作,体现了戏剧生产者企望引入产业化经验,按照产业化规律运作商品的主观愿望。

第三,《翠》剧在演出前进行大量的媒体宣传,并进行新闻炒作,意图通过广告效应使消费者认同和接受该剧,具有品牌意识,也是产业化倾向的具体体现。

第四,《翠》剧还进行商标注册,并计划推广与“翠花”这样一个由戏剧生发出的品牌的相关衍生产品,还引入电子票务这样的方式,从某种程度上增加了票房销售额,这些体现出产业化运作的思路。

.

《翠》剧上述的产业化特征,体现了以消费主义为核心的消费文化的种种影响。在消费主义的影响下,人们的消费心理和消费习惯产生了种种变化,如人们开始重视对商品的符号特征的消费等,这些都要求生产者建立起产业化的生产经营方式。产业化反映在生产方式方面,主要是指建立工业化的生产方式;反映在经营方式方面,主要是指建立企业化的经营方式。对戏剧而言,则要求戏剧创作的流程化和标准化,以及戏剧演出的企业化经营。在《翠》剧的创作中,制作方引入了西方较为成熟的创作标准化流程,从而在一定程度上体现出工业化生产的特点;在《翠》剧的演出中,制作方引入商业经验丰富的制作人进行运作,并在广告宣传等方面大量运用商业手法,体现出较强的企业化经营特色。从这几个方面来看,《翠》剧已初步建立了产业化运作机制,从而开始得到消费者对其进行消费的保证。但是正如电影界对于好莱坞商业电影的评论一样,产业化大规模的批量生产和销售实际上很难兼顾票房收益和艺术上的革新探索,对于戏剧本身的发展作用是不大的。

(作者系深圳职业技术学院教师)

柏林观剧日记

○ 周靖波

2004年9月8日22:00(《唐·璜》)

刚刚看完柏林喜歌剧院 Komische Oper Berlin 演出的“Don Giovanni”回来。这是一场改头换面的“Don Giovanni”(中文译为《唐·璜》或《唐·乔瓦尼》),所以节目单上的脚本作者只能写“Deutsche Textfassung von Bettina Bartzand Werner Mintze”。时代完全是当代的,除了几个经典唱段之外,其余的都用德文演唱,增加了许多荒诞不经的色彩。莫扎特的原作——如果不算音乐的话——保留了百分之四十吧。人物关系、基本情节走向都是原来的,但剧本已经完全现代化了,演出更是为柏林喜歌剧院所独有。一进剧场,大幕是开着的。到点了,转台开始转动,透明的墙后转出一对18世纪装扮的父子,父亲在监督儿子练琴(哑剧动作);儿子在父亲转过身开始大耍顽皮,被父亲发现,喝住。正是这一声喝(哑剧),把场灯喝灭,把乐队的第一个乐符喝起。儿子不服,把三角钢琴的板子掀到地下,又是一声巨响,引起了乐队的第二个乐句。从钢琴里爬出母亲(保姆?)模样的人,将孩子带到幕后。大幕降落——这一切都与序曲同时进行。第一场开始,仍是抽象的现代布景。套用原剧偷情的剧情,伴以许多滑稽动作;两头开的雨伞、垃圾桶、行李箱等也都上了舞台。作为中国人,对此剧的一点新鲜感还包括该剧对身体语言的大胆使用,里边男女做爱的场面出现四五次,既有群体做爱(相互结对,男一男、女一女),也有男女群众演员抱成一团的场面,更有具体而微地相互抚摸对方敏感部位的动作,甚至男主角把女主角的内裤都脱下来了(当然里面穿的还有)。也有检场的上场,帮女主角把衬裙从背后解开,又把男女主角的内衣内裤下场去。而到高潮时,更有许多令人未曾想到的动作,极尽其身体语言的能事。

票价18欧元,是第四等票价(7排3号)。但人不满,自然往中间坐,坐到了一等票价的位子(7排10号)。喜歌剧院的票价低于柏林歌剧院,奥妙原来在这里。该剧院的建筑建于1972年,二楼休息厅(兼酒吧,有卖吃的)有人出售喜歌剧院创立者的生平明信片,薄薄两张纸,要价1欧元,我没买。但买了一张节目单,2.50欧元(!)。今晚的乐队指挥叫Jin Wang,是个中国人。

昨天因为吃完晚饭后尚早,灵机一动便去了Unter den Linden。一出地铁,是俄国大使馆——世界上还有如此气派的大使馆,真是少见,比德国的议会大厦不差,完全是

占领者的大使馆。使馆前有许多警察(今天更多),门前摆放了一排鲜花和燃烧的蜡烛,是为北奥塞梯的死难儿童摆放的,心中不禁一阵悸动。突然想起喜歌剧院应该离此不远,抬头望见一个路牌,指示勃兰登堡门和喜歌剧院都距此 340 米,但方向相反。买了一张 9 月 8 日(今天)的戏票,便去了书店。8 点半走出书店门,手上多了一本德文的《莎士比亚全集》和一本《戏剧导演全史》,前者 15 欧元,后者 20 欧元。

9 月 16 日凌晨 00:24(《费加罗的婚礼》)

下午 4:00 出门去看戏——把买票的提前量打进去了(其实没有必要,我的座位旁边没有人,就是明证)。这是“菩提树大街德国国家歌剧院”,与柏林喜歌剧院的距离约 500 米,但这里最便宜的池座戏票竟然要 37 欧元!一咬牙,买了一张;因为更便宜的都在三楼和四楼,想必是只能“听”而无法“看”。时间还早,便逛了一会儿洪堡大学门口的露天书市。一元一本的书堆里或能挑出有用的,但没有急需,还是不花这笔闲钱吧。

与昂贵的票价相比,演出只能说尚可。男中音很棒,而凯鲁比诺和女高音都一般,女高音甚至可以说是比较差,嗓子不在家。那段写信前的咏叹调,甚至有偷工减料的迹象;唱完后,掌声也是寥寥。但该剧的舞台处理还很有特色。“De Nezzo di Figaro”是我看的场次最多的一部西洋歌剧[中央音乐学院歌剧系七七级毕业演出、中央歌剧院的演出(两次演出的女高音都是吴晓露)、斯图加特国家歌剧院在保利大厦的演出],唯有这次的时间最长,从 7:00 开演到中间休息,两场竟然为时 1 小时 40 分钟;9:15 开始下半场,10:30 左右结束,纯演出时间长达 2 小时 55 分钟。可见过去的演出都是有删节的,删了许多的宣叙调,如第二场凯鲁比诺与伯爵夫人的某些对话性场面,以及第三幕中的一些场面,都是过去没见过的。

此剧演出在舞台空间处理上有新意,架了个天桥,舞台空间得到了扩展。如第一幕,用在音乐教师上场前,他在天桥上把窗户打开朝里张望;又如第三幕第一场,让平面舞台情节之外的人在天桥上出现,更显得合理,免得毫不相干的人在同一个平面空间出现显得失真;还有最后一幕,把具象的树林改成了一个个小坟墓(小房间),中间是村庄的人家窗户的灯光,在舞台布景的安排上,显得古香古色。此外,第一幕群众演员上场时,有人带了个照相机上台,还拍了好几张,有意造成间离效果。还有表演中对身体某些部位的强调,也是在过去的演出中没有见过的。特别是第二幕,凯鲁比诺爬到伯爵夫人的身上,在中国的演出绝不可能出现。

观众中中国人不少,楼座和池座都有,有四五个人还坐在 3 排的中间(票价 64 欧元)。中场休息时听他们聊天,都表示对人物关系没弄明白,说感觉就像是看哑剧。

国家歌剧院是座旧建筑,开间不大,层次很多,楼上有三层,地下还有两层作为酒吧和存衣间。开演之前就有人在喝红酒,看来这对他们而言真是一种仪式啊!不过,也有穿夹克入场的观众。

9月24日凌晨00:05(《魔笛》)

把研究“卡塔西斯”的那本博士论文复印完了,5.65欧吼(德语“欧元”发音,英语则读“优柔”),还算能承受。将来承受不起的怕是邮寄费。

晚上看柏林德意志歌剧院(在俾斯麦大街)的《魔笛》,这才是真正的德国歌剧,跟我心中的期待最接近。一切都一流,从乐队到主演到配角。尤其是男高音和花腔女高音(夜后),十分优秀。男高音把德国声乐中的特殊韵味唱得十分醇厚,花腔女高音镇定自如,一切技巧都出乎自然,她似乎没有音高的问题,有的只是如何演唱;过去常遇到为台上的歌唱家提着一颗心的情况,而今天只是跟着歌唱家的音乐走,十分舒坦。扮小丑帕帕盖诺的演员的戏剧表演功夫十分了得,一边跟观众交流,一边不耽误表演和演唱。功夫!功夫!夜后的三个嫔妃和庙里的三个青年也都十分优秀。这么齐整的演出团体,我还是第一次看见。

观众中多了许多小孩,有的家庭似乎是倾巢出动。这就使得剧场效果显得十分活跃,有时舞台上还会主动跟观众交流。表演区绕过乐池,延伸到第一排前,帕帕盖诺竟然还邀观众喝他的酒,问“味道如何?”

柏林歌剧院的节目单不收钱,自己拿。当然也就是非常简单的剧情介绍,其余的内容一概没有。他们卖自己的年鉴,已出到1998~1999年度。今晚的演出要上年鉴,不知要到什么时候。

从今天开始,要在三周之内看六场德意志歌剧院的歌剧。这个歌剧院成立于20世纪20年代,在这个地址已经存在几十年了。不过,目前的建筑经过了重建。

9月26日23:00(《游吟武士》)

……晚上看歌剧“*Il Trovatore*”,方觉得艺术才是安慰人心的良药。

此剧极精彩,导演突出了原剧中人性之恶和酷刑之可怕的一面,使演出更具有有一种神秘感。演出前买了一份说明书,里边有历代批评家的评论,还有一张19世纪的一个女子死后的照片,不知何意;有文字说明,也没看懂。

威尔第的风格极为突出。女高音棒极了,要是参加什么声乐比赛,非拿金奖不可。男高音差一些——因为有帕瓦罗蒂在那儿挡着呢。但由此可见,威尔第与莫扎特的不同。莫扎特重在韵味,嗓子好,韵味足,就行;而威尔第简直是拼体力,没有十二分的本钱,很难得到观众的热烈喝彩。今天的乐队也好——主要是体现了威尔第配器上的特点——这种差异,可能就是从莫扎特到威尔第的历史里程碑的变化吧。舞美也极其讲究,有表现主义之风。德国毕竟是表现主义的发源地。除了几个主要角色着写实式的服装外(但也没有用中世纪的设计,而是19世纪的服装),其余的,刽子手们着写意的服装,不说话(也不唱)的角色着20世纪中叶以后的现实生活中的服装。而在舞台装置方面,序幕的大舞台(真实的)套小舞台的方式很有表现力,把人物变态(很恶)的历史缘由

(从小受过父亲折磨,被打断一条腿)不仅唱出来,而且演出来。几个装俘虏的笼子,也是触目惊心。还有丢了脑袋的躯干、被刺杀的牛、动物的尸骨、放在桌上的栩栩如生的脑袋等,都强化了剧情的恐怖因素。还有将一幅现代人的照片(好像是几十年前的)挂在舞台上,也给人以深刻印象。

可惜没带相机,哪怕是拍几张谢幕照也是好的。

幕间休息半小时,观众们不少都在休息厅吃吃喝喝,真的是当成社交场合了。下半场开始,我后排的人嘴里的酒气都传过来了。

10月3日 23:30(《卡门》)

晚上6:00的“Carmen”(因为这个戏很长,所以开演得早。记得有一次和敬一丹在天桥剧场看《卡门》,看完戏后郊区车早没了,是从十里堡走回学校的),自然是非常地棒!!!男高音越唱越好,女中音好像表现平平,但整体上的戏剧性(舞台性)非常强。布景完全是写实的,乐队的层次感非常清晰,而且非常之细腻(我觉得细腻以及随之而来的精致是Deutsche Oper的一个极其重要的特点。不像国内的某些团体,往往粗率不堪);序曲速度好像比平时听的录音要快一些。休息了两次,各半个小时,第三、四幕之间的间隔也比较长。第一幕竟然整整一小时!第二幕45分钟,整场演出9:50结束。

剧场里擤鼻子的人越来越多了。

10月5日 24:00(《阿依达》)

今晚看了《阿依达》,的确是一级棒!尤其是几个主角,在演唱上都是渐入佳境。男高音颇有帕瓦罗蒂的味道,男低音是个韩国人,没得可挑。女中音在戏剧角色创造上十分投入,女高音是主角,给我印象最深的是没戏的时候的角色扮演和体验/表现。

几个布景给人印象深刻,一是第二场,二、三层舞台的窗户的开启;二是六把长号都站到了二层舞台上参与凯旋一场的演出;三是最后一场,三层舞台上都是合唱队员的脸(开始还以为是灯泡呢),既是剧情需要(他们在观察坟墓中的人),又制造了舞台气氛,本身也还有合唱任务。

国内好不容易演一场《阿依达》,却把舞台挪到了体育场,以狮子、大象做卖点招徕看客。今晚的演出倒没有特意在这方面做渲染,只是在歌剧舞台上本本分分地表现了“凯旋”。

10月13日(次日补记)(《纳布科》)

6点差5分出发,去看戏。

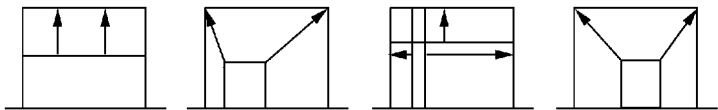
“Nabuko”的演出,布景和服装都极简单(今天中午跟房东林吞谈起,她说这是为了省钱。演一台歌剧,演员、乐队、后台,支出非常大)。如果真的如林吞所说,那么舞台设计人员还是尽可能地创造了一种简约风格,并突出了一点艺术整体感。服装、布景简

单,那就在演出上玩一点喜剧性吧(德国喜歌剧院常常就是这样做的)。如女王的表演突出滑稽性,刽子手的装扮向当今的恐怖分子靠近;舞台上不知从哪儿会跑出一群蜜蜂来,等等。尤其是两个加进去的不说话的当代青年人(小孩?)增加了作品的间离层次。这样一来,原有的悲剧感和严肃性大为削弱。

演出还有一事可记:演出开始前,歌剧院的院长女士上台致歉,说男主演的嗓音哑了,不能演唱,只能临时请人代唱;不过代唱的人肯定是唱得非常好的、如果不是更好的话。于是观众以一片掌声回应她。代唱的是一位亚洲歌唱家,好像是韩国人吧。在整个演出中,他一直站在乐池里,还有一束追光照着他。演唱的确非常出色,与台上的表演严丝合缝。最后谢幕时,演的人都不好意思往前站,还是唱的人拉住了他。

10月14日 24:00 (《佩利亚斯与梅丽桑德》)

终于把柏林德意志歌剧院的六张戏票全都看完了。今天是最后一场,《佩利亚斯与梅丽桑德》(*Pelléas et Mélisande*),德彪西的杰作。歌词是梅特林克的作品,可谓珠联璧合。这部作品毫无意大利歌剧的程式化手法,没有叫好的咏叹调,没有合唱,音乐不是七声音阶而是十二声音阶,非常难唱;倒是乐队部分的旋律显得非常之甜美。同其他大部分现代演出一样,导演都得在作品上动些或大或小的手术。今天的演出就把森林和宫堡变成了巴黎(?因为歌词都是法语)的水泥森林的僻静的一角。舞美设计堪称大手笔,从头到尾装置未动却给人以每场的场景各不相同的印象——关键在于真水上场,水中的几个跳板的搭配以及船的不同摆法和用法。尤其是最后一幕,写梅丽桑德之死,几个仙女(人间装扮)上场,将一身洁白的梅丽桑德用船拉向幕后。在这个过程中,令人十分压抑的硬片布景(似乎是大都市中的水泥高楼的非临街的那一面)突然从中间开启,灿烂的阳光从水中开始慢慢显出天幕,天空越来越敞亮,梅丽桑德就这样走进了天国;随后,景片又慢慢落下,剧终。这里的阳光当然是灯光表现出来的,但却既有晨光的耀眼灿烂,又有天国之光的神圣性。令人激动。本剧的大幕的开启也有意思,不是向两边平均开启或向上开启,而是采用多种方式(如下图所示)。



总之,是陌生的,又是成功的、感人的。就连观众也感到陌生,好几次对是否应该鼓掌不知所措。但毕竟有内行,零星的掌声被制止。票价 23 欧吼(欧元),从 7:30 一直演到近 11:00,值了。但剧院肯定得赔,因为今天观众最少。

10月18日

今天得到了九个月的签证延期,为了庆贺,在 KaDeWe 买了一张德意志剧院小剧场戏票。买完之后发现上当,原来,因为是在剧院之外的场所电脑出票,每张票要多支付 4.10 欧吼(欧元)。

10月20日 21:15 (《美国人》)

晚上 7:30 看《美国人》,马克西姆·高尔基剧院演出。该剧院建于 1953 年,地点就在洪堡大学旁边、菩提树大街国家歌剧院对面。很漂亮,但很小,楼下总共 18 排座位。这样的演出也卖 12 欧元的票价,相比之下,柏林德意志歌剧院的票价就显得很便宜了。这里的观众不像歌剧院的那样煞有介事,尽管也有喝酒、喝咖啡的,但规模小多了,人们主要还是为了看戏,不是为了社交,所以穿着也显得随意一些。看得出来,由于每天都演戏,他们在各个方面——导、表、舞、音乐等方面都相当熟悉,不吃力。《美国人》好像卡夫卡没写完,所以他们的演出也就是在形式上有了个结尾。总体印象很好,很德国,很卡夫卡,表演上又有深厚的现实主义根基。

10月21日 23:13 (《日出之前》)

晚上看戏,豪普特曼的《日出之前》,演得很好。虽然过去没有接触过剧本,但也似乎看懂了——这就是戏剧之所以是“动作的艺术”的要义之所在吧。超越语言的障碍,仅凭身体的表现,也能看出个八九不离十。今晚的演出尤以第三幕和最后一幕的结尾处最为精彩。扮演主人公的老演员极具功力,体型和台风似乎和于是之相似。当然,一个德国的,一个中国的,一个动的,一个静的,但眼神、细节性动作,乃至白胡子、白发,都有相同之处。昨天《美国人》的演员全上场了,可见这个剧团演员并不多。今天的观众很满,且多为老年人;昨天则是年轻人多些。

10月22日 23:15 (《三毛钱歌剧》)

以前看过的布莱希特作品有《伽利略传》和《四川好人》,《三毛钱歌剧》却没看过。舞台分两层,上层是乐队,用纱幕隔开,下层是演员。歌唱和舞蹈功夫都不错,尤其有个演员的钢琴弹得好,是有功底的。

高尔基剧院的三场戏算是看完了。

10月26日凌晨 00:45

今天,Manfred 教授来电话,说晚上请我看戏,地点在 Schaubühne。晚上的戏是不卖票的,类似于公演前的内部观摩吧。Schaubühne 本身也值得一记:它建于 1926~1927 年,当时的地皮已是这一带唯一的空地了。起初作为剧场使用,中间有段时间经过

改建,成了专门的电影院,这也是(德国?世界?)第一家专门建造的电影院。以前的电影院都是按照剧院模式建造的。现在的 Schaubühne 是 80 年代改建的,这座剧院在相当长一段时间内是先锋戏剧的演出场所——今天也不例外。今天的剧目叫 *Die Herzogin von Malfi*,原作者是与莎士比亚同时代的约翰·韦伯斯特(John Webster)。当然,我们看到的已经跟韦伯斯特没什么关系了。导演是从英国取得博士学位回来的女导演,很导过几个戏的。说明书说这是一部“关于权力、贪欲和复仇的戏”。花了一大笔钱改造剧场,故意把剧场做得很“简陋”(其实很豪华),观众与舞台工作人员坐在一个类似于大游泳池的中间(工作区和观众席用带子隔开),演员在四周的台子上(类似于游泳池周围走人的地方)表演。观众的座椅是专门定制的,可以 360~720 度旋转,这样可以观看四周的表演。演出的确充满了暴力,并含有色情因素。反正是到最后,一个个人都被逐渐杀死,剩下的最后一个被倒数第二个醒来猛击一棍也死掉,至此,戏就演不下去了,也就该结束了。有个杀死两名小孩的场景,恐怕是避免恐惧吧,把小孩用黑布袋一套,抱到后台算是杀死。从开始我就一直在期待着舞台上一阵狂暴后,戏就随之结束,没想到,这之后还足足演了 50 分钟。演员看上去活动量不小,不仅要在周围的舞台上走,还要在梯子上爬上爬下。戏从晚上 8:40 开始,10:30 结束。Manfred 的眼中流露出的也是看热闹的神情。(过了几天,他告诉我,原定的公演场次大大减少,草草收场了。——补记)

10 月 27 日(次日补记)(《洛丽塔》)

晚上的《洛丽塔》真是“夫复何言”。24.60 欧元的票(就是延长签证那天买的票),竟然是个小剧场的独角戏。台上只有亨伯特一个人,外带一个冰箱和一把椅子,演了不到一个半小时(包括谢幕大约 6 分钟)。不过,这个剧院叫 Deutsche Theater,是莱因哈特创立的剧院。

11 月 26 日(次日补记)(《天鹅湖》)

今天要看基洛夫芭蕾舞团演出的《天鹅湖》,所以全天的日程都围绕着这件事来安排。今天的票价是来柏林后看的戏当中最贵的。因为买票时,便宜的票都只剩最后的座位了,所以一咬牙,买了一张 60 块钱(欧元)的票,15 排 4 号。开演前,看见几个中国人在买票,只有 115 欧元的了,但比起国内的类似演出,还是便宜。

这是近十年来第一次观看《天鹅湖》,真正的顶级芭蕾舞团,原汁原味的俄罗斯风格。我与记忆中的中央芭蕾舞团的演出作了对比,发现仅有几处不同:①第二幕没有纱幕,舞台比天桥剧场亮得多;②第二幕的“四小天鹅舞”后是四大天鹅舞而非六大天鹅舞;③第三幕的王后坐在中央,而不是坐在台左;④魔鬼的舞蹈比中芭的多,而不像中芭的魔鬼只是在侧幕挥舞翅膀;⑤第四幕出现了八只黑天鹅;而且王子上场前的一段音乐

我不熟悉,充满着悲剧气氛,天鹅的舞蹈也显示着绝望;⑥魔鬼与王子是在舞台上搏斗,而不是在侧幕旁;另外,这一幕中奥杰塔的形象显得更加勇敢。

总的感觉是:纯正的古典风格,纯正的俄罗斯风格,舞蹈与音乐融为一体。印象特别深的有:第一幕浓郁的民间风格情调和舞蹈的叙事性(如小丑的表演、保傅喝醉酒有失体统的表演);女演员上下场均有男演员陪伴,显示出社会风俗与舞台文化的一致性。但表演双人舞和三人舞的男演员不知何故,腿上有伤还是怎的,给人以特异的感觉;音乐在男子独舞时也骤然放慢,小丑表演的炫技性过于明显,如能在叙事性上加强一些,与整个的 context 融为一体,就更好了。第二幕的双人舞下来,我几乎忘了鼓掌,女主角的高贵气质在舞蹈中显得极为突出。第三幕几段性格舞中似乎叫好的地方不多,更显出群舞的民间风格,也许这正是性格舞的正宗吧。黑天鹅的表演就如一道黑色的闪电,令舞台上的一切都黯然失色。第四幕的表演也没说的,但整个格局上,第四幕属于交待性质,所以难有超过前面的,倒是天鹅群舞的队列安排颇具匠心。

观众方面,爆满!!! 虽然开演前还有头等票,但感觉还是爆满。15排1、2、3号是一家子,老太太大概有90岁了吧,是一对60多岁的夫妻搀来的。

演出说明书极贵,印制方面虽说看上去不寒碜,但我觉得13欧元的价格显然是拒人于千里之外的意思。

12月26日(《波希米亚人》)

今天晚上到喜歌剧院看《波希米亚人》,这大概是一个多月来第一次看歌剧吧。刚开始时印象不太好,觉得喜歌剧院的演员天赋虽然很好,但让喜歌剧的风格给弄坏了,比起德意志歌剧院的纯正风格和演员阵容的齐整及与乐队配合的严丝合缝来,喜歌剧院要粗率得多。例如让咪咪提前上场在屋外“听墙根儿”就毫无必要,也显不出喜剧效果;那段著名的咏叹调在舞台调度上也显得生硬,鲁道夫也好像还未进入角色——虽然天赋极佳。第一幕的喜剧效果好像只是增加了一些四个男角之间的打斗和逗趣儿;但由于原作天衣无缝,很难加进些什么,倒是在旋律和声的处理上增加了突兀感。从第二幕开始,情况有所好转,因为第二幕本身就是个喜剧场子。从第三幕到第四幕,毫无喜剧的影子——也不许有。第三幕结尾那段四重唱的效果还是不错的。第四幕,咪咪死去时的处理比中国舞台好,突出了穆塞塔对咪咪将死的预感。在咪咪唱完她的咏叹调时,突然全场静了几秒钟;随着灯光从咪咪身上收走而打到穆塞塔和鲁道夫身上,咪咪突然倒下,鲁道夫哭喊着:“咪咪!咪咪!”大幕落下。

第三幕,鲁道夫和马塞尔的对唱、重唱结束后,马塞尔竟然大模大样地掏出手绢擤鼻子。

今天指挥(Jian Wang)也上台谢幕了。

12月28日(《费德里奥》)

晚上7:00看喜歌剧院的《费德里奥》。贝多芬唯一的这部歌剧还是第一次看——尽管“序曲”是经常听的。这场演出可谓是简朴到家了,甚至叫做“贫困清唱剧”也可以的。除了囚徒外,好像各个角色穿的都是自己的衣服。缺点还是那些,歌唱与乐队有时层次不够分明,演员的歌唱有时显得有些累(演出场次太多?),但整体上还是不错的,尤其是结尾的合唱,令人热血沸腾。要是没有这段合唱,谢幕的次数不可能那么多。歌剧的内容是充满革命性的,有不少“贝九”的影子。今晚对舞台设计(或曰不设计)印象较深,完全赤裸,毫无装饰,只是两度使用升降机,算是舞台装置上的工作。

2005年1月7日(《曼依·列斯科》)

《曼依·列斯科》确实是好,虽然坐在三楼,欣赏受到一点影响——至少是没有那么投入,但还是好。和喜歌剧院相比,不是同一个档次。曼依原是个贵族小姐,后来与一个青年私奔,被哥哥告官,发配远方。她的情人也要求同行。结果曼依死在了流放地。乐队极好。舞美在服装上用写实的18世纪服装,布景则用社会生活中真实尺寸的家具(桌、椅、床、梳妆台等)稍加夸张,构成写意布景,整个基调(第一、二幕)是白色,其中第二幕的女主人公的服装是黄色,突出高贵气质;第三幕(监狱)是黑色;第四幕流放地是白色加红色的沙滩(?)、乱石(?),极富视觉冲击力。和所有的普契尼的歌剧一样,人物一死,戏就结束。此剧更甚,曼依一句未完,便咽了气,乐队奏“乱”,结束。而观众的掌声是大幕拉上之后几秒钟才突然响起,因为最后一幕的悲剧气氛实在太浓!

说明书上说,曼依是普契尼塑造的一系列有个性(实际上是有共性)的女性形象中的一个,其他几个是:咪咪、托斯卡、柳。

1月12日(《图兰多特》)

晚上到 Staatoper unter den Lindern 看歌剧图兰多特(Turandot)。票价36欧元,四楼(不明白为什么国家歌剧院的票价是三家歌剧院中最贵的)。看的过程中忽生感慨,一出歌剧,乐队马虎不得,演员马虎不得,只有导演和美工可以为所欲为。此剧最觉荒唐处,是布景、道具和服装。卡拉夫的服装完全是一个Gastarbeiter,外籍工人,不折不扣;柳儿和老王则不知是从何而来的异邦人,老王还拄着一个残疾人用的助行的凳子;图兰多特则是一个莫名其妙的都市女郎,打扮和行止都像导演心目中的日本人,而Kaiser则是一个莫名其妙的现代都市中的父亲,就连答对问题后的奖励也都变成了跑车。总之,导演是竭力想把这部戏弄得好玩、好笑(这倒也对,这部戏的出身原本就是一个童话),所以,舞台上是怎么好玩怎么来。大幕拉开之前,观众看到的是一幅巨大的北京市交通图,阜成门和朝阳门都历历在目;合唱队在第一幕是骷髅,在后两幕是机器人;图兰多特居住在一个放大的心形戒指盒里,从那里进进出出;卡拉夫要求猜谜时,不

再是击鼓,而是敲了三下巨大的手机模型;而公主出来后也是在手机上蹦蹦跳跳。尤其能体现柏林风格的是平、庞、彭的三重唱,它完全是在与三个开着摩托的摩登女郎的挑逗(甚至是色情)表演的伴随中进行。但好歹唱得还不错,没有明显的缺陷,也没有特别叫好的地方。观众中中国学生挺多。

1月15日(《浮士德》)

晚上看德意志剧院的《浮士德》(上部),也是给改得一塌糊涂。热热闹闹的歌德原作,给改得只剩下了五六个人,不化妆,没有布景,唯一的道具是一张床,给玛甘泪用的。突出两个字:省钱。但舞台是个转台,在开始的一个小时,它一直在转。演员一直在台唇上演出,以至于买11欧元的票的人必须站起来才能看见演员。我的座位在二楼最后一排的6号,正好有个栏杆挡住了我。但这种演出,挡住也没关系。他们的表演风格是使劲喊,与高尔基剧院大不相同;但观众反响还不错。拿了一本他们的宣传材料,发现他们的演员总共才二十来人。

1月19日(《爱弥丽亚·加洛蒂》)

莱辛的作品。只看两场德意志剧院的戏我就觉得足矣——关键问题是听不懂。表演太表面化、公式化,只有喊叫,以及一些过分的肢体语言,还有当众接吻等等,远不如高尔基剧院的演出耐人寻味,下功夫,有看头。这种对经典的所谓解构立场,是不是太简单化了些?但观众中青年人占多数,与高尔基剧院恰成对照;舞台简单、剧本简化的演出却能维持高票价且常常满座(比《爱弥丽亚·加洛蒂》表演更简单、成本更低的《浮士德》在价目表上却位列A+),倒也颇值得研究。

这个戏晚上9:00开演。开演10分钟后突然叫停,后台人员上场请大家先退场。因为曼弗雷德告诉我,这是个解构的戏,我还以为是剧情中的安排呢。但看到台上忙忙碌碌的都是工人和消防队员,尤其是重新演出后的表演与前边一模一样,才确认刚才是事故,电线没有经过安全人员的检查。

(作者系中国传媒大学教授)