

后戏剧时代的中国古代戏剧形态研究

康保成

形态、形式就是戏剧本身,角色扮演是戏剧的本质。在戏剧走向衰落的后戏剧时代,研究我国戏剧形态史,是学术研究中“求真”的宗旨所赋予我们的使命;同时有助于正确描述和全面认识后戏剧时代的“戏剧危机”。以“脚色制”为核心的传统戏曲是中国古代戏剧的代名词,其本质也是角色扮演,但又具有浓厚的非角色扮演成分。研究中国古代戏剧形态,必须运用多方面的知识,分别对戏曲的剧本体制、音乐唱腔、脚色源流、演出场所、服饰化妆等进行深入研究。

本文是国家哲学社会科学基金重点基金项目成果《中国古代戏剧形态研究》的《绪论》部分,本刊发表时略有删节。全书即将由河南人民出版社出版。

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

在今天这个后戏剧时代,研究中国古代戏剧形态有什么意义以及如何进行研究呢?

—

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

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

以往对内容与形式的理解有偏颇。对一个剧本,例如《西厢记》,人们往往会把它分成内容和形式两部分:它写了一个反封建的爱情故事——是内容;它运用了多种抒情和叙事方式——是形式。且不说,这里将剧本与场上演出的密切关系忽略了,而仅仅从剧本本身看,这种分析也不够严谨,因为故事也是形式。这样一来,“内容”只剩下了“反封建”——一个完全可以脱离艺术而存在的干巴巴的意识形态躯壳。其实,从根本上说,内容是人类喜、怒、哀、乐的各种情感,而形式则是情感宣泄的方式。譬如一个人因失去亲人而悲痛欲绝,他可以选择大哭一场,也可以写一首诗或者一个剧本。在这里,失去亲人的悲痛情感是内容,而大哭、诗、剧本则是形式。所以,文学或艺术,本身只是形式、形态。建筑、绘画、雕塑、音乐、戏剧,都是形式;诗歌、小说、散文、剧本,也都是形式。只有形式、形态,才能区分艺术与非艺术,也才能在各种不同的艺术样式中分出彼此。恩斯特·卡西尔说得好:“在艺术中我们是生活在纯粹形式的王国中,而不是生活在对感性对象的分析解剖或对它们的效果进行研究的王国中。”质言之,对于戏剧来说,只有对形式、形态的研究才是对它本身的研究。

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

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

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

与以往相比,当代社会科学各学科之间既高度分化又高度综合。一方面学科愈来愈多,分工愈来愈细,研究愈来愈深入;另一方面各学科间的联系愈来愈密切,愈来愈朝“跨学科”方向发展。在这样的学术背景下,我们有条件把戏剧形态的研究做得更细致、更准确、更科学、更全面,从而更接近事物的真相。即使戏剧的黄金时代已经过去,但研究它的形态史,研究古代戏剧中的脚色来源、演出场所、音乐唱腔、服饰化妆以及杂剧传奇等不同剧种的表演形态及其相互关系,并进而研究前戏剧形态、戏剧形态与后戏剧形态的联系与区别,无疑会给人类精神宝库中增添最有价值的一份财富。这就是我们在后戏剧时代致力于古代戏剧形态研究的意义所在。

恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第183页。

二

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

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

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

毫无疑问,戏剧由于兼备诗(文学)、音乐、绘画、雕塑、建筑以及舞蹈等多种艺术成分而被称作“综合艺术”,它完全有理由也有必要从文学中独立出来另立门户。那么,什么是戏剧的本质?戏剧之所以成为戏剧的关键何在?显然,“综合艺术”的说法并不能解决这一问题,因为戏剧并非上述诸种艺术元素的简单相加,况且,后来诞生的影视艺术比戏剧更加“综合”。后世学者,从亚里士多德的悲剧定义中总结出“模仿说”或“行动说”。然而,音乐是声音的模仿,舞蹈是行动的模仿,如果说戏剧的本质是模仿,那么它与音乐和舞蹈有什么区别?不错,在戏剧中,动作比语言更重要,但与动作更加密切的艺术样式是舞蹈。

波兰著名导演格洛托夫斯基追问:“戏剧是什么?戏剧的特质是什么?戏剧能办得到,而电影和电视所不能办到的是什么?”他在进行了一系列试验后回答道:“没有化妆,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。”他指出:戏

亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第63页。

黑格尔:《美学》第三卷下,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第270页。

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

李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》七,中国戏剧出版社1959年版,第73、54页。

王国维:《宋元戏曲史》,《王国维戏剧论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第29页。本文凡引王国维语均同此出处,以下不再另注。

剧中不能缺少的是演员和观众的“活生生”的交流关系。然而, 格氏或许不会想到, 在我国, 以相声为代表的曲艺艺术更不能缺少演员和观众“活生生”的双向交流。

所以, 戏剧的本质只能是角色扮演。换言之, 角色扮演是戏剧区别于其他艺术品种的惟一的本质特征。众所周知, 古希腊戏剧源于祭祀酒神时的合唱队。在叙述希腊神话故事的时候, 合唱队的领队离开大家站在队伍的面前, 与队员们对话, 这时他已变成了一个戏剧演员。正如美国戏剧理论家艾·威尔逊所说: “当一个人扮演另一个人, 当他在观众面前表演时, 便产生了希腊戏剧。”我国西汉的剧目《东海黄公》, 表演时两个演员, 一扮黄公, 一扮老虎, 按照预定的情节进行打斗表演。这时, 戏剧就形成了。

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

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

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

这一结论的确立, 使人们得以透过看似杂乱无章的表象, 窥测到我国戏剧从起源、形成, 到戏曲出现后方告成熟, 再逐步戏剧化, 乃至最终融入世界戏剧的曲折历程。因而可以说, 在缺少共同认可的戏剧定义的后戏剧时代, 这一并不新潮的观念仍可看作是研究古代戏剧形态的基本纲领。

三

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

众所周知, 在我国, 成熟的戏剧形态是以“戏曲”的出现为标志的。并且, 在相当长的时间内, 戏曲几乎就是中国戏剧的代名词。这一情况是怎样产生的呢?

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

艾·威尔逊:《论观众》, 李醒译, 文化艺术出版社 1986 年版, 第 5 页。

《辞海·艺术分册》, 上海辞书出版社 1980 年版, 第 80 页。

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

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

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

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

同时,巨大的历史惯性,使得元杂剧和南戏依然保留了许多非角色扮演的成分。在南戏和传奇的“副末开场”中,脚色一上场就将自己的双重身份(戏中人与扮戏者)坦然告诉观众。在“进入角色”之后,演员也还可以随时跳出来,重新游离于剧情和角色之外。从剧本看杂剧似乎要比南戏的“代言体”色彩浓厚得多,但在实际演出时,则往往在每折戏之间穿插歌舞和杂耍演出,故事情节被打断,角色扮演被弱化。这显然与唐宋杂剧有直接的渊源关系,而根本上依然来自根深蒂固的“戏”的观念。长久以来,在许多人心目中,“以歌舞演故事”固然是戏,“以故事演歌舞”也是戏,甚至歌舞、游戏、杂技本身都是戏。正如钱钟书所说:“诸凡竞技能、较短长之事,古今多曰‘戏’,非止角抵。故曰博赛之戏,曰奕戏,曰叶子戏,曰酒令猜拳之戏,曰麻将牌戏,曰赛球之戏。”这一观念,深刻影响了我国戏剧的发展。虽然近代以来在西方戏剧形态的冲击下,我国戏剧出现明显“向西看”的倾向,但以戏曲为代表的民族戏剧,至今依然保持了鲜明的特色——脚色制。本来,从戏剧性的角度要求,戏曲表演应该为角色扮演服务,但在脚色制下却往往不是这样。

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

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

钱钟书:《战斗和游戏》,《钱钟书论学文选》四,花城出版社1990年版,第246页。

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

接着说演出场所。活态的戏剧演出需要一定的场所,所以戏剧艺术又是一种不同于诗歌、散文、小说的空间艺术。这个空间,习惯上称作剧场。在西方现代剧场“进口”之前,国人的剧场意识较为淡薄。这包括两个方面。一是“逢场作戏”的观念,举凡田间、广场、街头、院落、户内、船舱、殿庭、寺院、庙宇、酒楼、茶馆、集市……到处都可以用来演出,而很少有专用剧场。二是表演区与观赏区要么混为一体、界限不清,要么过度分离,乃至形成两个难以互动的文化空间。汉代的平乐观强调观赏区,贵族观众高高在上,而表演则在广场上进行。留存至今的元明神庙戏台则强调表演区,观众或坐或立于台下,任其自便。“高台教化”的说法,反映出民间演出场所普遍重视表演区的特点。起源于战国,到近代仍在流行的江南水乡的船上戏台,囊括了不同的剧场现象,具有十分普遍的理论意义。乾隆南巡时,演员在前面的船台上面面向后表演,而乾隆则在后面的龙舟上面朝前观看,戏台与观众席泾渭分明,隔水相望;而在船舱内的小型演出,则很难将两个区域完全分开。可以说,演出场所的区别,既反映出演出形态的差异,也反映出观众对戏剧参与程度的不同。

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

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

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

当然,实际演出时的情况可能远比上述分析来得自由与灵活。对同一个剧种、同一个剧目、同一段唱腔和念白,若由不同的戏班、不同的演员来处理,表演风格、水平、剧场效果都会有很大差异。那些可以离开剧情而独立成为观赏对象的唱、念、做、打、舞,往往是由演技水平很高的戏班和演员创造并演出的。于是,不仅在同一剧种中出现了不同的流派,每一流派都拥有自己的领军人物(如京剧中的“梅派”、“程派”等),而且某一戏班水平的高低和在观众心目中的地位,往往依据该戏班是否拥有台柱子演员——“角儿”来认定。更重要的是,演员尤其是名角的临场发挥,可以制造名腔名段,也可以制造戏剧性。什么叫“有戏”?某某人出场就“有戏”。于是,一切带有普遍意义的所谓“规律”和“法则”,就都得打折扣。

我们知道,在后戏剧时代,人们最关心的,也许不是对古代戏剧形态的追溯,而是对当代戏剧现状、戏剧命运的思考。我们的当下意识,已经隐含在对古代戏剧形态的研究之中。自古以来,戏剧形态经历太多的变革,但万变不离其宗,依然以角色扮演为核心。所以,毋宁把当前的“戏剧危机”当成是一次变革的契机。

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

(作者单位 中山大学中国非物质文化遗产研究中心)

责任编辑 容明