

中原文化与民族戏曲的形成和发展

张大新

民族文化根基深厚的河洛地区是民族戏剧孕育的温床。北宋首都开封商业经济繁盛,作为大众文化娱乐中心的瓦舍勾栏使宋杂剧在激烈的百戏竞争中脱颖而出。金政权南迁汴京后戏剧生机的恢复推进北曲音乐体系的形成,金元易代之际广泛的民族文化融合助推北曲杂剧实现质的飞跃,成就开封“中华戏剧之都”的卓越地位。由明入清以至近现代,中原地区始终居于民族戏曲演进发展的前沿,“现代豫剧之父”樊粹庭“自负改革之任”,惨淡经营,引领河南豫剧在抗敌御侮的民族救亡运动中实现历史性的跨越,逐步发展成为国内第一大方剧种。

本文为2011年度教育部人文社科重大项目“中国近现代社会转型与河南戏剧的变革”(批准号:11JJD750022)阶段性成果

中原地区是中华文明的发祥地,也是民族戏剧的摇篮。从上古巫优歌舞、两汉角抵百戏到六朝俳谐傀儡和隋唐乐舞戏弄,中华戏剧在中原大地上萌芽、形成、衍生、发展,至宋金时期逐步进入成熟形态。北宋定都汴京,建构起崭新的坊市合一城市格局,以其显著的区位优势,促成了商业经济的繁盛,孕育其中的宋杂剧在瓦舍勾栏激烈的百戏竞争中脱颖而出,并在宋金对峙时期北方多民族雅俗文化全面融合的进程中实现历史性的跨越。宋金杂剧成为中华戏剧的母体,古都开封成为名副其实的“中华戏剧之都”。

一、中原文化与华夏戏剧的孕育滋生

自20世纪初王国维率先作出“后世戏剧,当自巫、优二者出”^①的著名论断后,戏曲学者围绕华夏戏剧的起源和形成展开了长期的论争。伴随着出土文物的大量出现和上古文献考证研究的深入,上古戏剧孕育在原始宗教文化母体中这一观点得到了学者的广泛认同,并由此确认作为中华民族发祥地腹心的中原地区是华夏戏剧孕育成型的摇篮。作为上古戏剧滥觞的巫祭乐舞,就肇端于“三皇五帝”拓基滋衍的黄河中下游一带。从交感巫术影响下的“百兽率舞”,到“以乐神人”为宗旨的郊天、祭祖、蜡祭、雩仪、歌舞、表演等戏剧元素逐步增加,在方相氏“掌

蒙熊皮,黄金四目”的驱疫仪式中,更孕育着傀儡戏角色装扮的胚芽。作为戏剧诸要素中获得优先发展的音乐和歌舞,从传说中五帝时期的韶乐,到商、周的《大武》,不断扩展提升,逮至春秋时期,无论是地方乐歌还是庙堂舞乐,均获得了长足的发展,演绎成风、雅、颂的华美乐章,其声容并茂的表演足以耸动朝野,流行在中原一带的郑卫“桑间濮上”之新乐更令人流连忘返。值得注意的是,在《诗经·国风》郑、卫、邶、陈诸国风谣中,记录了大量迎神祭社的节庆活动,在氤氲骀荡的宗教氛围中,男女杂处,目挑心会,投桃报李,敷演了一桩桩饶有戏剧意味的风情故事,尤其是像《陈风》中的《宛丘》、《东门之枌》等诗篇更是直接切入了痴情男子对“娑娑其下”的女巫的爱恋追求,有学者认为那个“四周高中间凹”的“宛丘”就是一个“天然圆形剧场”^②。这些都证实了在上古时期尤其是中原民间,宗教与民俗始终是交融在一起的,在歌、乐、舞三位一体的风诗谣讴中,潜藏着生机勃勃的戏剧表演的因子。

战国中后期,中原巫风在荆湘之间蔓延流行,孳乳和养护了在原始宗教礼俗的温床上孕育的戏剧胚胎,经过屈原加工改造的《九歌》被闻一多誉为“雏型的歌舞剧”。《九歌》共十一章,首章为迎神曲,末章为送神曲,其余九章依次祭东皇太一以下九位自然神,次序井然,气势宏阔,情感浓郁。若以后世歌舞剧绳之,俨然具有多幕剧或连台戏的框架。仅从歌辞提供的有限信息看,登上祭坛参与祭祀歌舞的人员众多,其中有领舞、对舞和伴舞,也有独唱、分唱和合唱;与舞蹈相配合的乐队整齐,钟、鼓、琴、瑟、箫、篪、竽,一应俱全;为增强观赏效果,活跃在祭坛上的群巫服饰绚丽,仪态万方。若将这一场场既相对独立又上下勾连的祭神歌舞以戏剧诸要素衡量之,以下一些特点是异常突出的:其一,扮饰神灵之巫丢掉了“尸”的僵硬躯壳,直接“象神之衣服形貌动作”,以“神之所凭依”^③的代言形式咏唱表演,把祭祖、蜡祭中“尸”的机械呆板的拟态表演带到了世俗化、生活化的境地。其二,无论是尊贵的天神(东皇太一),还是虚幻的水神、山鬼,都不再是令人敬畏莫名的异己的偶像,而是完全人格化、个性化的可亲可近的精神实体。其三,《九歌》所祭乃与人类不存在血缘关系的自然神,因而较少受到宗法观念的约束,祭坛上仙音缭绕、歌舞翩跹,祭坛下人头攒动、目醉神迷——从宫廷庙堂移到民间赛社的祭坛,其所承担的尊天礼神的宗教功能不得不让位于黎庶大众借酬神以自娱的现实欲求——作为戏剧要素之一的剧场和观众也就呼之欲出了。附带需要说明的是,《九歌》所采用的叙事而兼代言抒情的歌唱形式,实为后世说唱文学半叙事半代言乃至成熟戏曲以代言抒情之“曲”为本的滥觞。正如廖奔等指出:“尽管《九歌》表演仍然是未脱离巫祭仪式的拟态歌舞,离纯粹戏剧还有距离,但它使我们看到了原始祭仪向戏剧靠拢的最大可能性。”^④

秦汉定于一尊尤其是汉武帝尊崇儒术的举措,对战国以来俳谐歌舞并举的优戏造成严重伤害,但其仍以顽强的生命力在民间传播繁衍。保留有浓郁宗教色彩的角抵戏《东海黄公》的频繁上演,标志着我国民族戏剧的形成。逮至汉末,灾患频仍,战祸连绵,儒学衰微,庄老复炽,优乐百戏在南北割据政权那里获得了较好的发展空间。随着佛学的东渐、道教的兴起,先秦巫史文化与本土和外来宗教文化的碰撞交融,给乐舞和优戏的发展注入了新的质素,在南北对峙、多民族文化共时发展的特殊环境中滋长演进,催生出傀儡戏、《踏谣娘》、参军戏、唐戏弄等更高层次的戏剧样式,预示着吸纳融会各种表演元素的初级戏剧形态正朝着更高的层次缓慢演进。据史料记载,形成于战国时期的傀儡戏至东汉定都洛阳以后就逐渐进入宫廷和民间的“嘉会”,北朝至周隋年间流播于河内(今河南沁阳)一带的《踏谣娘》代表着六朝以迄隋唐时期歌舞戏的最高水准。

最早记录这一歌舞戏源起和表演情状的是唐天宝年间刘餗的《隋唐嘉话》,稍后的崔令钦《教坊记》中也载录了这一歌舞小戏,《旧唐书·音乐志》对这一歌舞小戏的记载虽然比较简略,

但突出了男子“貌恶”的形象特征,对歌舞场面的记录比较具体,具有生动的戏剧表演色彩。如此众多的记载,足见《踏谣娘》在隋唐之间传播颇广,盖因其有歌有舞,有简略生动的故事情节,男性角色相貌丑陋,醉酒殴妻的动作夸张,歌舞配合紧密,肢体语言极为丰富,整个节目编排紧凑,再加上伴舞者齐声唱和,气氛热烈,具有很强的艺术感染力。王国维认为此剧“有歌有舞,以演一事——而前此虽有歌舞,未用之以演故事,虽演故事,未尝合以歌舞——不可谓非优戏之创例也”^⑤。任半塘盛赞其“堪称中国戏剧之已经具体、而时代又最早”的“全能之戏剧”^⑥。李春祥也曾评论说:“历史上的歌舞戏,优戏和一些伎艺表演(包括角抵戏),以服从故事情节为中心而趋向融合,向唱、念、做、打综合艺术迈出了可喜的一步,这是我国戏曲的重大发展。”^⑦在对《踏谣娘》进入唐代之后的传播状况进行梳理分析之后,廖奔从戏剧形态发展的角度充分肯定了《踏谣娘》出现和传播的重要意义,认为《踏谣娘》的表演由汉代《公莫舞》一类歌舞小戏发展而来,保留了角抵戏的角色对立路数,而将女优歌舞与优人戏弄结合在一起,注重悲喜转化或悲喜统一,奠定了后世戏曲的主调。其主角歌唱、旁人帮和、男扮女装,旦、丑相对的表演形式,也开了宋代南戏的先河。他着重指出:“就一个剧目来说,《踏谣娘》在运用歌舞装扮等综合表演手段揭示人物心态方面也达到了一个新的层次,它不愧为唐代歌舞戏的突出代表。”^⑧

隋唐年间与《踏谣娘》等歌舞戏并行的是以科白滑稽为主的参军戏。参军戏肇源于后汉,至唐则渐成格局。唐代参军戏是与歌舞并行的一种滑稽表演,他与上古以来的优戏有内在的血缘关系。从其角色装扮、科白并重、歌舞相间的表演形态来审视,汉魏以来的《东海黄公》、《许胡克伐》等角抵优戏应是其远源或近祖。参军戏在唐代是颇为流行的表演形式,其名目有“弄参军”、“弄假官”、“弄假妇人”、“弄婆罗门”等多种,均为“戏弄”形式,属滑稽戏之列。参军戏演出时通常有两个较为稳定的角色:“参军”和“苍鹅”。表演时一问一答,即兴调侃,往往是“苍鹅”调弄“参军”。“参军”已不再是官职之名,而是脚色的名称。逮至宋金时期,逐渐演化为副末和副净。至晚唐时,参军戏渐由女优演唱,体制上亦由单纯的滑稽表演一变而为歌舞兼行。而且,这个时期的参军戏并不以讽刺调笑为务,而是以歌舞对白表现普通人的日常生活,演员的才色和歌舞伎艺成为演出成败的关键因素。与之相应,滑稽调侃的表演交由配角完成,降到了辅助和陪衬的位置,开启了后世戏剧脚色分工的先河。

晚唐五代时期,参军戏在宫廷和民间依然十分活跃。达官贵人开始蓄养歌妓优伶,民间也出现了以江湖卖艺为生的戏班。由先秦歌舞、两汉之角抵到唐代之参军戏,各种泛戏剧形态之间的相互影响和彼此渗透逐渐加强,“歌唱艺术和滑稽戏结合起来,使得中国戏曲形式初具了规模,而宋代‘杂剧’的多种形式中,戏曲这一形式就是在它的基础上更加发扬光大起来的”^⑨。

二、宋金故都开封与民族戏曲的成熟

北宋王朝定都开封,并非靠军事政变取得政权的最高统治集团的权宜之计,而是基于其优越的地理环境和特殊的政治地位所做出的明智选择。早在战国时期,魏国引黄河入大梁,进而沟通黄、淮两大水系,就显示了古城开封在列国之间的独特优势。隋代开凿通济渠,引黄入淮的汴河成为贯通黄、淮南接运河、长江的枢纽。安史之乱后,经济重心逐渐向东南偏转,开封的地位愈显重要。唐德宗年间,宣武军十万兵马移驻汴州,开封城所拥有的交通、漕运之便依赖军事实力的保障不断得到强固,正时人所谓“大梁当天下之要,总舟车之繁,控河朔之咽喉,通淮湖之运漕”^⑩。唐亡之后,五代割据政权除后唐外均以开封为都城,不能不说是首先着眼于“东京华夷辐辏,水陆会通”^⑪的卓越地理、交通条件。由五代纷争向北宋政权相对说来较为平

稳的过渡,使赵宋王朝在较短的时间内实现了社会的稳定和经济的复苏,自晚唐以来即获得较大发展的商贸活动,凭借权力中心的确立和水陆交汇的卓越地理位置,率先占据了城市商业经济的制高点,并在北宋一百六十年间始终保持着旺盛的活力和健康运行的态势。从某种意义上说,东京在北宋时期政治、经济和文化中心地位的确立,主要是依靠其高度繁荣的城市经济支撑起来的。自唐代后期为始,东京即为水陆转运之中心。沟通大运河的汴河经过后周王朝的疏浚治理,更成为赵宋王朝贯通南北的经济大动脉。正如《宋史·河渠志》所述:“唯汴水横亘中国,首承大河,漕引江湘,利尽南海,半天下之财赋,并三泽之百货,悉由此路而进。”^⑫古城开封俨然跃升为商业文化气息浓厚的国际性贸易大都会。

城市工商贸易活动的蓬勃展开,必然带来城市人口的急剧膨胀和各类服务设施的配套增加,这就引发城市格局和功能发生重大变革,进而形成一个庞大的市民阶层和浓厚的商业文化氛围,挣脱小农经济拘囿的市民意识的形成也就成必然之势。据周宝珠《宋代东京研究》对东京户籍的测算,自宋初到北宋中期,开封人口逐年递增,其盛时最保守的数字也在一百五十万上下,其中包括驻军二十万,皇室官府成员及为之服务的各类工匠约十万。此外,未列入民籍的僧尼道士近三万,王公贵族蓄养的歌儿舞女不计,单是遍布全城的官私妓女也在万人以上^⑬。隋唐以来坊、市隔离的封闭状态日益成为城市经济运行方式的严重障碍,其逐步解体并实现坊、市合一也就成必然之势。逮至北宋中期,东京城市框架成倍扩大,“举目则青楼画阁,绣户珠帘,雕车竞驻于天桥,宝马争驰于御路……八荒争凑,万国咸通。集四海之珍奇,皆归市易,会寰区之异味,悉在庖厨”^⑭。由金钱与财货营构起来的城市商业氛围,造就了一个由官僚士绅、军卒吏役、行商坐贾、僧道巫医、工匠倡优等融汇而成的庞大市民队伍,刺激着人们的消费观念由单纯的物质占有延伸到精神的满足,城市服务设施也就由一般性的物资供应机构扩展到文化娱乐场所,为极少数官僚士绅提供特殊服务的酒楼、妓馆等场所非下层市民所能涉足,公众性的瓦舍勾栏也就应运而生了。

瓦舍勾栏的设立,为戏剧在与百戏伎艺的竞争中走向成熟创造了广阔的发展空间,是都市经济高涨及由此培植起来的浓厚的文化消费意识交相推动的结果。研究者依据东京坊市合一体制的建立和经济复苏增长的整体态势,论定“汴京的瓦舍勾栏兴起于北宋仁宗(1023—1063)中期到神宗(1068—1085)前期的几十年间”^⑮,应是可信的。据孟元老《东京梦华录》记载,崇宁、大观(1102—1120)以后,瓦舍勾栏遍布汴京全城,其中著名者有:朱雀门外新门瓦子,城东南桑家瓦子及与之毗邻之中瓦、里瓦,旧曹门外朱家桥瓦子,梁门西边州西瓦子,相国寺南保康瓦子,旧封丘门外州北瓦子,宋门外瓦子等。这些瓦子均有相当规模,比如桑家瓦子、中瓦、里瓦等拥有“大小勾栏五十余座”,不少勾栏棚“可容数千人”^⑯。有些瓦舍占地面积很大,例如州西瓦“南自汴河岸,北抵梁门大街亚其里瓦,约一里有余”^⑰。数目众多的瓦舍勾栏作为带有鲜明商业运作特征的文化娱乐场所,使长期在制度文化的钳制中畸形发展的戏剧及门类众多的百戏伎艺融入都市经济生活序列当中,归附于商业文化,在市场的自由竞争中充分发挥各自的优长、最大限度地满足市民大众的娱乐需求的同时,相互沟通,取长补短,为最具融摄性和包容性的戏剧艺术在竞争中独领风骚提供了一个难得的历史机遇。

瓦舍勾栏的创设,首先实现了戏剧及其他表演伎艺由公益性向商业性的转化,这不仅有利于演出团体摆脱对官府的依赖,更有利于由被动地服务于宗教祭祀的仪式性向取悦于世俗大众的观赏性的跨越。由繁华的都市经济支撑起来的瓦舍勾栏,将流散于各地的百戏伎艺荟萃其中,在官府的组织管理下形成了一个庞大而有序的文化市场,亦即通过市场手段协调运作,构筑起一个竞技献艺的艺术平台,各类伎艺之间的交流渗透、砥砺融通,既拓宽了表演领

域,提高了表演水准,也在优胜劣汰的激烈竞争中,凸显出戏剧艺术独特的表演优势和广阔的发展空间。据《东京梦华录》“京瓦伎艺”条载,单是北宋中后期的“在京瓦肆伎艺”就有杂剧、诸宫调、合生、商谜、嘌唱、傀儡、球杖踢弄、讲史、小说、小唱、掉刀、蛮牌、影戏、散乐、相扑、杂班、说诨话、说三分、说五代史、杂手伎、弄虫蚁、叫果子等名目,“其余不可胜数”^⑧。瓦肆之内,教坊乐伎与勾栏戏班“更互”表演杂剧,上自皇帝近臣,下至黎民百姓,相率观剧,“不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是”^⑨。影响所及,“教坊钧容直,每遇旬休按乐,亦许人观看。每遇内宴前一月,教坊内勾集弟子小儿,习对舞,作乐杂剧节次”^⑩。其中还专门提到“每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣!”^⑪在“不可胜数”的京瓦伎艺中,杂剧尤其是注重故事性和歌舞表演的正杂剧逐渐赢得观众的青睐。南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》在“瓦舍众伎”条中追忆京师勾栏众艺时即明谓“散乐,传学教坊十三部,唯以杂剧为正色”^⑫,并且还特意提到“通名两段”的“正杂剧”“全以故事,务在滑稽,唱念应对通遍”^⑬。另外还述及“正杂剧”之后“又有‘杂扮’,或曰‘杂班’,又名‘纽元子’,又谓之‘拔和’,即杂剧之后散段也。顷在汴京时,村落野夫,罕得入城,遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟,以资笑端”^⑭。戏曲史家多注意到《都城纪胜》、《梦粱录》等所记“杂剧”中之“正杂剧”,是以表演故事为主的,其“与滑稽戏截然不同”。尽管它依然保留着由唐参军戏发展而来的滑稽表演成分,但并非“纯以诙谐为主”,而是具有较为稳定的脚色阵容,融乐舞、杂艺、科范于一体的综合性表演形式。近年来河南温县、偃师、洛宁、义马等地陆续出土的宋墓杂剧雕砖,一再证实北宋后期中原地区的杂剧演出活动已由都市延伸到乡村,不仅引戏、末泥、副末、副净、装孤等脚色齐全,而且还备有完整的伴奏乐队^⑮。

瓦舍勾栏作为民间的娱乐市场,也为各民族雅俗文化的交融提供了空前的便利;与瓦舍勾栏有着密切渊源联系的宋杂剧,则探索出一条合宗教民俗与传统文化于一体的良性发展轨道。在百戏云集、竞相争胜的勾栏棚中,杂剧表演之所以十分活跃,观者不避风雨,“日日如是”,一部《目连救母》杂剧,竟在中元节连续上演八天,“观者增倍”^⑯,其最重要的原因,应当归结于它最大限度地满足了各阶层观众的心理期待,恰到好处地找到了雅俗共赏的契合点。据康保成考证,“瓦舍”、“勾栏”等词语最早均见于汉译佛经,与佛教有着密不可分的联系^⑰。到了宋代,“瓦舍”、“勾栏”被宋人用作娱乐场所的称谓,更多地是着眼于其外部形制特征和实用功能,其原初意义上的宗教内涵已逐渐淡化。还有一点,由于瓦舍勾栏浸润在喧嚣的商业氛围当中,所有的娱乐活动不可能孤立进行,因而,瓦舍从广义上说应该是集商贸游乐于一体的综合性商业文化中心,如同今日之“文化街”之类。在这样一个人头攒动、客商云集、车水马龙的商业大都会里作场演出或出资消费,无不受商业气息的薰染,影响所及,就连佛门净地也沾染上金粉铜锈,东京大相国寺的“瓦市”的世俗景观足以令人大开眼界:

东京大相国寺,乃瓦市也。僧房散处,而中庭两庑可客万人。凡商旅交易,皆萃其中。四方趋京师,以货物求售,转售他物者,必由于此。^⑱

这则资料,既可用作瓦舍之佐证,也可从中看到东京商贸活动之盛,寺院与市场的交汇,乃至宗教文化与民间文化的碰撞交融。常驻与流动人口的密集,为勾栏献艺储备了充足的观众,也向各表演团体提出了适应各阶层观众的审美需求、不断推出新颖活泼的艺术精品的迫切要求,这一时代性的要求迅速转化为宋杂剧谋求进步的外部动力。翻检《武林旧事》“官本杂剧段数”,我们发现,尽管宋杂剧多掇拾前朝遗事或稗官传闻,但无不贴近世态人情,表现大众化的思想意识和价值观念,并将传统道德准则和宗教义理予以通俗浅易的诠释,从民间立场出发

实现传统与现实、宗教与民俗的整合统一。单从周密所列宋官本杂剧剧目上看,它们搬演的大多是贴近生活、贴近世俗的故事。如《王子高六么》、《崔护六么》、《莺莺六么》、《看灯胡渭州》、《裴少俊伊州》、《女生外向六么》、《相如文君》、《李勉负心》、《孝经借衣囊》、《风花雪月囊》、《醉青楼囊》、《醉花阴囊》、《霸王剑器》、《义养娘延寿乐》等等,敷演的皆为世人熟知的婚姻家庭故事,而《四僧梁州》、《驴精六么》、《法事馒头梁州》、《列女降黄龙》、《二郎熙州》、《大打调道人欢》、《越娘道人欢》、《裴航相遇乐》、《郑生遇龙女薄媚》、《柳毅大圣乐》等剧目,演绎的大都是带有浓厚人情味儿的世俗化宗教故事。

瓦舍勾栏商业运作带来的演出竞争,使作场其间的戏剧百戏同时面临着机遇与挑战,为占领市场、争夺观众、增加票房收入,杂剧戏班不失时机地吸纳诸艺之长,训练演员,编撰剧本,形成了编、演互动的表演机制,加速了戏剧沿着职业化、规范化的道路步入成熟阶段的进程。从受命于官府、服务于宗教节庆的公益性演出到参与市场竞争、以谋生为目的的商业性演出,戏剧百戏走上了独立自主的发展道路。勾栏演艺对观众的吸引和争夺,激励着杂剧艺人不断提高表演水平、调整演出格局、推出新人新作。受市场规律的驱动,演员、观众、剧场、剧本等四要素逐渐具备,戏剧走向成熟指日可待。《东京梦华录》中记载了当时著名的杂剧艺人有萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿、张翠盖、张成弟子、俏枝儿、周寿奴、称心等等,数量甚夥^②。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条特意点明教坊艺人丁仙现“捷才知音”,与孟角球、葛守成等著名艺术家并称于时^③。孟元老所云“教坊减罢并温习”透露了教坊、钧容直等宫廷与军中艺伎和勾栏瓦肆艺人相互交流的信息,从中可见勾栏戏班积极延揽名角儿、扩充阵容、增强市场竞争力的明智之举。市民大众娱乐需求的不断高涨,鞭策着戏班不断搬演新作,剧本的编撰就成为当务之急,以编剧为业的书会组织应运而生。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条约略提及活跃于教坊与市肆的几位职业作家:“教坊大使,在京师时,有孟角球,曾撰杂剧本子;又有葛守成撰四十大曲词;又有丁仙现捷才知音。绍兴间,亦有丁汉弼、杨国祥。”^④自北宋末以迄南宋初,教坊艺人与街市文人编撰杂剧蔚成风气,支撑着杂剧舞台历久弥新。

照常理推测,有编剧才人即应有用于舞台演出的剧本。这一点大可从《武林旧事》所载《宋官本杂剧段数》和《辍耕录》所收《金院本名目》得到证实,其中《王魁三乡题》、《王子高六么》等皆取材于两宋佚事,而后者更被王国维推定为“北宋之戏曲”^⑤。再者,金院本名目中涉及宋都开封的史实、地名、人物颇多,“上皇院本且勿论,他如郢王、蔡奴,汴京之人也,其中与宋官本杂剧同名者,或犹是北宋之作,亦未可知”^⑥。此外,在元人钟嗣成《录鬼簿》著录的元人杂剧中,题名“上皇”者计有六种,以开封及其周边地区为故事发生地或以中州生活为素材的杂剧多至六十余种,其中以汴京为背景的就有三十五种之多^⑦,足以证实宋杂剧与元杂剧之间的渊源联系,其中必有依据北宋艺人旧本加工改写而搬上舞台的成功之作。如若不然,金元之交北曲杂剧何以在极短时间内达于极盛?

北宋沦亡,金人入主中原,趋向成熟的宋杂剧一度萎缩散漫,但在南北议和隔淮而治之后,女真贵族接受汉文化,崇尚文治,多民族文化全方位地渗透融合,以杂剧、说话、诸宫调为代表的通俗文学获得了长足发展,与宋杂剧血脉相联的金杂剧(院本)实现了历史性的跨越,进入了成熟——“真戏剧”——阶段。王国维盛称的“真戏曲”在“形式”与“材质”两方面的“大进步”,至迟在金代末年已接近完成^⑧。

由宋杂剧向金元杂剧(即北曲杂剧)嬗变的关樞是以代言体抒情为表征的剧曲套式(即曲牌联套体)的确立,而在曲牌联套体酝酿形成的艺术进程中,发祥于北宋瓦舍勾栏间的诸宫调则是实现故事讲唱向戏曲表演过渡的重要桥梁。“首创诸宫调古传”的孔三传创造性地将质朴

率真的民间曲子与以说唱故事为主的俗变、说话、缠令、鼓子词等糅合在一起,讲唱历史与现实故事,迅速征服了观众,占领了文化市场,形成一股强劲的俗文化冲击波。金章宗时民间文艺家董解元《西厢记诸宫调》的问世,既是诸宫调演唱方式的历史性跨越,也是曲牌联套体北曲体系形成的重要标志。金末杜善夫《庄家不识勾栏》所描绘的杂剧演出场景,极有可能就是汴京勾栏戏班作场的生动缩影。元末周德清著《中原音韵》,更是强调作“乐府”必依“中州之正”声、“通语”。由此可约略推知北曲杂剧的早期作品,当产生在金末南京的瓦舍勾栏之间,流播于以汴、洛方音为主导的中原地区^⑧。

由于文献资料中只保留了宋金杂剧的剧目,至今尚无发现完整的剧本,故包括王国维在内的戏曲学者多对宋金杂剧是否可称“真正之戏剧”信疑参半。近年来,越来越多的学者对宋金杂剧应有剧本持肯定态度,认为元杂剧中很多剧本是由金院本改编而成的。戴不凡曾由考证王实甫的年代入手,推论《西厢记》、《丽春堂》两剧应产生于金代^⑨。尔后,他又撰《现存金人杂剧试订》一文,结合金代的官制地理、民情风俗及剧作的体制格律(联套、句法、音韵)和所反映的生活内容,对《虎头牌》等七种杂剧一一进行分析考辨,推定其“极可能是现存金人杂剧”^⑩。未几,徐朔方以《金元杂剧的再认识》为题,对“带有金代印记”的《秋胡戏妻》等二十部杂剧作品详加论析,指出它们或“成形于金,写定于元”,或“是元代杂剧作家据前代的传本改编而成”^⑪。当然,因资料所限,戴、徐所论或有不甚周严之处,带有金代甚至宋代印记的杂剧作品也远不止二十余种,但徐氏做出的现存元杂剧作品多系元剧作家“据前代的传本改编而成”的推论是有说服力的。仅以徐文所举六十八种(据笔者粗检,尚有遗漏)以开封和洛阳、郑州、许州(今许昌)等中原各地为背景的杂剧文本为据,即足以证明北曲杂剧绝非蒙古定鼎大都以后方始进入原创阶段。既然“作为北宋的故都,金代的南京,开封应是中国杂剧的摇篮”^⑫或曰中华“戏剧之都”,即使在“宋金对峙时期并未失其为戏剧中心”^⑬,我们就没有理由说北杂剧的兴盛“犹如一个冲天的爆竹,骤然间迸发出满天的绚烂”^⑭。事实上,关汉卿“我玩的是梁园月,饮的是东京酒”^⑮的自白,他编撰的杂剧多将故事发生背景锁定在开封、郑州、洛阳之间,石君宝的《紫云亭》和无名氏的《蓝采和》均以在汴梁作场卖艺的诸宫调艺人和杂剧艺人的演出活动为素材,著名杂剧演员梁园秀更被列于《青楼集》榜首等,都明明白白地告诉人们,早在金末,汴京杂剧就因了文人的积极参与而显得生机勃勃,像《拜月亭》、《虎头牌》等贴近现实的“时事剧”,早在金末就唱红在汴梁城的勾栏棚中了。

三、明清河南戏剧的沿革与豫剧的现代化进程

明初洪武年间,朱元璋大力倡导以戏曲教忠劝孝,高则诚《琵琶记》家喻户晓,全社会弥漫着浓郁的戏剧文化气息。宁献王朱权精心编撰《太和正音谱》,流布广远,曾为宋金杂剧发祥地的古都开封迅速恢复其戏剧中心地位。据史载,周王朱橚赴其封地开封时,皇上曾“钦拨二十七户”乐人,“随驾伺候奏乐”,“其中多有出奇美色妓女,善诙谐、谈谑,抚操丝弦,撒画、手谈、鼓板、讴歌、蹴圆、舞旋、酒令、猜枚,无不精通”^⑯。皇孙朱有燾袭爵驻汴,深受熏陶,对编演杂剧如痴如醉,其“暇则制乐府,被新声,梁园仕女弦歌之”^⑰。李梦阳曾有诗云:“中山孺子倚新妆,郑女燕姬总擅场。齐唱宪王春乐府,金梁桥外月如霜。”^⑱他一生创作杂剧三十三种,“音律谐美,流传内府”^⑲,其中《香囊怨》直接取材于“河南乐籍实事”,且恪守金元北曲声律规范,“至今中原弦索多用之”^⑳,对保存和传承北曲音乐体制做出了积极贡献。受其倡导,开封的戏剧演出异常活跃。据明末无名氏《如梦录》称,原武王府内有“大戏数班”^㉑、各街巷“共有大梨园七八十

班,小吹打二三十班”^⑤,另有听歌选唱的“清唱局”和教坊乐妓云集的“富乐院”。“每日王孙公子、文人墨士,坐轿乘马,买俏追欢,月无虚日。”^⑥演剧活动之日炽,带动了适应演出需要的商业经营,城内从半截街北,钟楼东南,多有商户“卖头盔、戏衣、梨园枪棒”^⑦。可以想象,梁园乐妓搬演周宪王新编杂剧,所使用的声腔当为金元北曲无疑。后世梆子声腔之一的豫剧祥符调,无论是从音乐传承系统上,还是地缘关系上,都与体现着“中州正音”的金元北曲一脉相承。

明亡后,开封郊县流行着从金元北曲衍生而来的汴梁腔、梆子腔等戏曲声腔,随后又传入秦腔,彼此渗透交融,形成独具一格的梆子,俗名“讴戏”。当时民间戏曲演出非常活跃,曲艺、民歌、小调盛行,为祥符调的诞生提供了丰富的滋养。清代初期,花部蓬勃兴起,与高腔、皮黄鼎足而三的梆子腔应运而生。据史料记载,早在清乾隆初年“土梆戏”就在开封一带演唱,这种“土梆戏”就是豫剧的前身,也是祥符调的始祖。

清乾隆年间,梆子戏分为蒋、许两门,豫剧的演员大多是由许门科班和蒋门科班培养出来的。许门在封丘县曹岗乡清河集办班(封丘县在明代洪武年间属于河南布政司开封府,当时的开封府辖阳武、原武、延津、封丘四个县),后来的豫剧祥符调演员多出自“许门”。蒋门在朱仙镇办班,后因水患,蒋门第三代班主蒋扎子离开朱仙镇,把祥符调传到了苏、鲁、皖、豫北以及周口、漯河、许昌一带,分化成豫东调、高调、沙河调等。许门则一直固守在开封一带,保证了祥符调的纯粹性。光绪年间,许门的第四代传人许长庆(即许老六)办了八届豫剧科班,培养了祥符调生、旦、净、末、丑各种行当演员二百多名,为民国时期豫剧祥符调整体的兴盛奠定了基础。

清代中后期,开封一带祥符调班社林立,十分活跃,其中有近三十个是在以开封为中心的祥符调传播最广的“内十处”,即祥符(开封)、陈留(今属开封县)、杞县、尉氏、通许、兰封、考城(上两县即今兰考县)、中牟、封丘、阳武(与原武并为今原阳县)十县,设立有在省城开封最长久的祥符调的著名老三社(义成班、公义班、公兴班),另有松义班、福考班、庆福班等。

清末民初,祥符调盛行于开封。不仅原有的祥符班社仍然在各地演唱,而且“茶社”(即戏园)兴起,义成班在茶社演唱最为活跃,不久后,从封丘清河集到开封演出的天兴班在民国初年又轰动一时,而通许县的公兴班及其他班社的一些演员,也来开封演出,开封成为祥符调的荟萃之地。1926年,开封义成班在火神庙内建立了永安舞台,与之相先后,又有同乐舞台、永乐舞台、国民戏院之建立,聚集了祥符调的一大批精英,如名须生李光苍、罗台王、张震中、陈玉亭、张子林、张新田,名小生刘朝福、王金玉(小火鞭),名丑李德魁、张洪盘,名旦李剑云(戏状元)、时倩云、林黛云、阎彩云等。作为豫剧声腔的主流,祥符调在继承金元北曲杂剧声韵技巧和演唱风格的同时,又吸取了流行在开封一带的罗戏、卷戏等声腔和乡间小调,经过数百年的熔铸,逐步形成其古朴醇厚、委婉明丽的风格。

20世纪30年代,是祥符调发展史上的鼎盛时期。引导和推动祥符调弃旧图新,走上变革发展之路的领军人物,是被誉为“现代豫剧之父”的豫剧改革家、著名剧作家、导演、教育家和戏剧活动家樊粹庭。

樊粹庭在“五四”新文化运动的先哲反思传统、推崇民间通俗文学、倡导西学中用的变革思潮中步入大学、接受熏陶,由酷爱戏剧到自觉地担负起豫剧改革的重任,义无反顾地弃政从艺,从理论建构到舞台实践,从声腔提炼到表演技艺提升,从人才培养到经营传播,对豫剧祥符调实施全方位的甚至是脱胎换骨的改造和重塑,最终把备受外省人冷落和鄙视的“土梆戏”打造成阵容最强、传播最广、受众最多、影响最大的地方剧种。樊粹庭不仅是河南梆子诞生近三百年来第一位剧作家、导演,更是引导豫剧步入现代化进程的光荣旗手,名副其实的“中原汉卿”。他的英名将与豫剧不可分割地载入中华民族的文化史册。概括而言,樊粹庭对豫剧祥

符调改革发展的卓越贡献主要体现在以下几个方面：

首先 樊粹庭面对外省人士对“土梆戏”的尖刻嘲弄,以文学硕士的高级知识分子身份,决意弃官从艺,并放弃他先前热衷的京剧和话剧,冲破重重阻挠,多方筹集资金,以惊人的胆魄接管了位于相国寺附近的永乐剧院,修葺改造,弃旧图新,更名为“豫声剧院”,对剧场、舞台、器乐、声腔、表演、服饰、剧院管理与经营等外部条件和内部机制实施全方位的革新,让每位演员都自尊自重,明确演剧是教化育人、净化人类灵魂的正当职业。次年春将自编自导的轻喜剧《凌云志》搬上舞台,立即引起轰动,两年之间,相继推出《义烈风》、《柳绿云》、《三拂袖》、《涤耻血》、《女贞花》、《霄壤恨》、《伉俪箭》等七台大戏,顿使一向鄙薄豫梆戏的鸿儒耆旧刮目相看,直至将《霄壤恨》诸剧誉为“警世之杰作,伟大的悲剧”^③。一向靠跑野台、赶庙会谋生的“靠山吼”稳稳地占据了城市舞台,猥琐孱弱的“小土鸡”一跃而为翱翔云霄的“金凤凰”。

其次 樊粹庭献身戏剧事业,不仅结束了河南梆子向无自创剧本的历史,有了专业作家和独家拥有的拿手好戏,而且确立了以编剧、导演为中心,以演员为主体,以观众为接受和评判群体的互动机制。这种具有张力的动态机制的形成,有利于提高豫剧的文化品位,激活内部生机,变单纯朴素的技艺展演为适应观众需求的锐意创新。樊粹庭倾心为剧社台柱陈素真打本子,充分发掘其艺术潜力,调动其文武兼行、生旦俱佳的表演才能。两者相互激励,默契配合,每当新剧上演,官绅士庶必以先睹为快,甚至往往一票难求。

再次 樊粹庭思想敏锐,博通经史,学贯中西,既有扎实宽厚的国学根基,又熟谙西方戏剧理论。在豫剧改革实践中,逐步形成其中西合璧、圆融畅达的戏剧观和不拘一格、博采众长、求新求变的编导理念。面对昆曲和京剧的趋俗入雅,樊粹庭将豫剧祥符调准确地定位为地方性大众艺术,在着力弘扬信义仁爱的传统美德的同时,有意识地剔除旧梆戏词过于粗俗鄙俚的成分,逐步提升其雅俗共赏的文化品格。樊粹庭戏剧观念的前卫性,还突出地表现在他从不固守门户,唯我独尊,而是广涉博取,集腋成裘,推陈出新。对各剧种的板式、声腔、乐器,尤其是京剧的武打、舞台和化装,悉心揣摩,直至话剧的布景、对白,电影的剪辑和叠印,都吸收到豫剧的表演程式中来,使简陋、朴野的河南梆子发生了质的飞跃。

第四 樊粹庭对豫剧祥符调的卓越贡献还突出地表现在更新伴奏乐器、扩充传统的唱腔板式和优化、美化舞台设施等方面。针对旧梆戏长期使用的主要伴奏乐器大弦(月琴)单调低沉的缺陷,樊粹庭大胆引入高亢激越的板胡,替代大弦作为主弦乐器,后又添加二胡和笙,使得伴奏音乐高下应和,刚柔相济,音域宽广,声韵和谐。剧场采用西方设计理念,宽敞气派,并装置有天幕和舞台大幕。观众席男女分开,座位之外,另设站席,乐队集中在舞台右侧,与演员分开,中间以围屏相隔。其后在西安“狮吼剧团”时期,樊粹庭进一步在舞台布景方面谋求创新,创造性地使用灯光布景、水景和活动字幕,加强了舞台场景的传神写意效果。

祥符调甜润和婉的唱腔是其艺术生命的灵魂,扩充唱腔板式,提高其音乐表现功能,准确细腻地传达戏剧角色的情感流程,是演出成败的关键,也是凸显豫剧表现力的重要手段。早期祥符调只有慢板、二八板、流水板和非板四个正板,略显单薄和呆板。樊粹庭结合陈素真等人在演唱过程中的行腔变化,逐步丰富了四大板式的内涵和表现形式,最终拓展为五十四个板式。如迎风板、金钩挂、拐头钉、呱哒嘴、狗撕咬、倒送板、滚白、大起板等等。这些板式不仅适用于旦角,也同样可以为生角和净、丑、末采用。为了便于演员尽快掌握新的唱腔板式,樊粹庭早在五十年代初期就接触学习简谱知识,并组织带领演员按谱练唱,熟练掌握,使“狮吼剧团”在众多演艺团体中率先成为采用简谱的专业剧团。

第五 以德感人,延揽人才,因材施教,创立科学规范的人才培养模式,培养德艺双馨的豫

剧名角,为祥符调的传承发展输送薪火相传的艺术人才。樊粹庭与陈素真,亦师亦友,启迪引导,耐心细致,充分发掘其艺术潜能,尤其是在唱腔和表演技艺方面,最大限度地调动和发挥其独立自主的创造性,为其展示过人的才华开辟了自由驰骋的艺术空间。为了提高她比较薄弱的武功技艺,樊粹庭特意聘请京剧名师范富喜、赵绮等传授绝艺。在最艰苦的抗战时期组建的狮吼儿童剧团,更显示出樊粹庭忍辱负重、鞠躬尽瘁的艺术献身精神和愈挫愈勇的顽强意志。即使是在与难童同居陋室、饱受饥寒的日子里,樊粹庭依然重金聘任京剧名家韩盛岫等留团执教,并根据学员的素质和优长因人设戏,培养出一大批独具风采的豫剧名角。如为唱功优异的关灵凤写悲剧《汉江女》,为武功精良的王敬先编“神话剧”《红蛛女》、《金山寺》,为儿童班学员编创连台本武功戏《无敌楼》等。在樊粹庭崇高人格的感召下,在其循循善诱的教育培养下,一批批豫剧精英走出古城西安,活跃在全国各地的戏剧舞台上,把祥符调浏亮婉转的声腔音韵唱彻大江南北,长城内外,涌现出張敬盟、石兆明、王景云、常警惕、邢枫云、李景萼、华翰磊等享誉梨园的豫剧名家,显示出“狮吼剧团”长盛不衰的艺术生命,成为戏剧界公认的培养豫剧精英的摇篮。

在樊粹庭、王镇南等豫剧改革家的引导下,由“土梆戏”脱胎而成的豫剧在抗日救亡和民族解放中担负起唤醒民众、推动社会进步的神圣使命,在血与火的磨炼中蓬勃发展,由祥符调派生出豫东、豫西、沙河等多种地域特色鲜明的声腔流派,培育出以“六大名旦”和小生赵义庭、须生唐喜成、黑头李斯忠、名丑牛得草等为杰出代表的大批表演艺术家。新中国成立后,党和政府十分重视戏剧文化事业和人才的培养,豫剧获得了长足的发展。原有班社进行了改造重组,先前备受歧视的老艺人获得了政治上的新生,迸发出火热的创作热情,各级戏校如雨后春笋般应运而生,豫剧迅速跃升为剧团数量最多、从业人员最众、流布最广、影响最大的全国第一大地方剧种。

①③⑤②③ 王国维《宋元戏曲史》,东方出版社1996年版,第1—2页,第2页,第7页,第55页,第61页。

②④⑧ 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》,山西教育出版社2000年版,第136页,第29页,第99页。

⑥ 任半塘《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第497页。

⑦③④ 李春祥《元杂剧史稿》,河南大学出版社1988年版,第13页,第141页。

⑨ 李修生《元杂剧史》,江苏古籍出版社1996年版,第75页。

⑩ 刘宽夫《汴州纠曹厅壁记》《全唐文》卷七四〇,中华书局1983年版,第八册第7649页。

⑪ 周世宗显德二年(955)四月诏书《五代会要》卷二六《城郭》,上海古籍出版社1978年版,第417页。

⑫ 《宋史》,中华书局1977年版,第2321页。

⑬ 参见周宝珠《宋代东京研究》第九章第二节“东京户口的基本估计与构成”,河南大学出版社1992年版。

⑭ 孟元老《东京梦华录·序》,中国商业出版社1982年版,第1页。

⑮ 廖奔《中国古代剧场史》,中州古籍出版社1997年版,第42页。

⑯ 孟元老《东京梦华录》卷二“东角楼街巷”条,第15页。

⑰ 孟元老《东京梦华录》卷三“大内西右掖门外街巷”条,第19页。

⑱⑲⑲⑲⑲ 孟元老《东京梦华录》卷四“京瓦众伎”条,第32页,第32页,第32页,第32页,第32页。

⑳㉑㉒㉓㉔ 灌圃耐得翁《都城纪胜》,中国商业出版社1982年版,第9页,第9页,第10页,第9页,第9页。

㉕ 罗火金、王再建《河南温县西关宋墓》,载《华夏考古》1996年第1期。

㉖ 孟元老《东京梦华录》卷八“中元节”条,第55页。

㉗ 康保成《“瓦舍”、“勾栏”新解》,载《文学遗产》1999年第5期。

㉘ 王楙《燕翼诒谋录》卷二,中华书局1981年版,第20页。

㉙ 王国维《宋元戏曲史·古剧之结构》有云:“至宋金二代,而始有纯粹演故事之剧。”(东方出版社1996年版,第65页。)

㉚ 《辍耕录》所收《金院本名目》多涉汴京风物,仅“上皇院本”即多达十四种,李春祥《元杂剧论稿》统计出以中州生活为题材的杂剧多达六十二种,其中以汴梁为背景的就有三十五种,涉及洛阳及郑州等地者二十七种。

据此可推知北曲杂剧早期的创作中心当在金末的汴洛一带。

③④① 戴不凡《戏剧二题》,载《文学遗产》1980年第3期。

③ 戴不凡《现存金人杂剧试订》,《戴不凡戏曲研究论文集》,浙江人民出版社1982年版,第82—109页。

③④① 徐朔方《金元杂剧的再认识》,《中华文史论丛》第46辑,上海古籍出版社1990年版。

④② 黄仕忠《南戏北剧之形成与发展》,载《文学遗产》1997年第4期。

④③ 关汉卿《南吕·一枝花》《不伏老》,隋树森编《全元散曲》,中华书局1964年版,第173页。

④④④⑤⑤⑤② 孔宪易校注《如梦录》,中州古籍出版社1984年版,第39页,第32页,第86页,第49页,第39页。

④⑤ 吴伟业撰《绥寇纪略》卷八,文渊阁《四库全书》本,上海古籍出版社1987年版。

④⑥ 李梦阳《汴中元夕》四首其二,《汴京遗迹志》,中华书局1999年版,第493页。

④⑦④⑧ 钱谦益《列朝诗集小传·周宪王》,上海古籍出版社1983年版,上册第8页。

⑤③ 《豫声剧院新编〈霄壤恨〉》,载《河南民报》1935年11月19日。

(作者单位 河南大学河南地方戏研究所、河南大学黄河文明与可持续发展研究中心)

责任编辑 容明

·书 讯·

《银皮书 2011 中国电影国际传播研究年度报告》

中国文化国际传播研究院课题组 著

北京师范大学出版社 2012 年 5 月出版

该书由北京师范大学黄会林教授带领中国文化国际传播研究院课题组成员经过一年的时间,调研撰写完成。

《银皮书 2011 中国电影国际传播研究年度报告》正文部分一共五章十五节,全书从序言到正文再到附录一、二、三以及后记部分,共 336000 字。序言部分分别由国家广电总局电影局副局长张宏森,中国传媒大学大学教授、《现代传播》杂志主编胡智峰,中国文化国际传播研究院院长黄会林作序。正文部分的内容为:第一章 2010—2011 年度中国电影海外发行概览;第二章 2011 年度中国电影国际传播途径;第三章 2011 年度中国电影国际传播的受众文化分析;第四章 2011 年度中国电影国际传播的影响与效果分析;第五章 中国电影国际传播的问题与思考。附录部分有 2011 年度“中国电影文化的国际传播研究”调研分析报告和面对十名国际电影人士的深度访谈,以及中国电影在 2011 年度的国际传播大事记。

全书以对 2011 年度中国电影国际传播的调研数据入手,从传播学以及文化学的角度,对中国电影国际传播的现状、途径、影响、效果、意义、问题等多个方面,多层次多角度地进行了深入剖析。作为国内首部进行中国电影国际传播研究的年度报告,该书的出版不仅填补了这一研究领域的空白,还顺应了中国电影产业发展所必须具备国际视野、面向海外观众的迫切需求。