

西域歌舞戏东渐与北齐戏剧之蜕变

李建栋

内容提要 北齐帝王皆鲜卑化汉人,对西域胡戎乐之喜好情出天然,故西域歌舞戏在朝野大行其道。受其影响,北齐戏剧在歌舞相融的表演形式、叙事及抒情艺术、一曲多叠唱法、代言体演唱方式、音乐程式、道具等方面,开始有意识地向西域歌舞戏借鉴,渐次脱离传统百戏表演而进入了独立发展的蜕变期。

关键词 胡戎乐 歌舞戏 北齐戏剧 蜕变

若对中国戏剧溯源,北齐自是一个重要的时代。北齐戏剧兴发的原因,一般离不开游牧文化渗透、传统文化断裂等因素,其中西域胡戎乐之东渐及其与北齐百戏的结合对北齐戏剧艺术的发展具有重要作用。其结果是,北齐百戏的歌舞表演中不但有意识地增加了戏剧艺术因素,而且一些富于故事性的歌舞表演形式逐渐脱离百戏,向独立的戏剧艺术方向发展。周贻白《中国戏曲论集·唐代的乐舞与杂戏》认为唐代杂戏开始脱离百戏,走向独立发展的“蜕变期”^①,我们以为中国戏剧脱离百戏的时间要更早一些,其上限至迟亦在北齐。

—

王国维《宋元戏曲史》指出:“古之俳優,但以歌舞及戏谑为事。自汉以后,则间演故事。而合歌舞以演一事者,实始于北齐,顾其事至简,与其谓之戏,不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源,实自此始。”^②学界尽管对中国戏剧是否始于北齐众说纷纭,然北齐戏剧在中国戏剧史上地位独特这一点则毋庸置疑。而从根本上说这又与统治者是鲜卑化汉人的身份有关。

高齐开创者高欢虽为汉人,却持怀鲜卑质性。其五世祖高庆、四世祖高泰、三世祖高湖皆仕于慕容鲜卑政权,慕容宝败后,高湖入拓跋鲜卑之北魏政权,其子高谧后坐法而被流放到怀朔镇,高谧生高树,高树生高欢。由于北魏孝文帝汉化改革的不彻底,自迁都洛阳以后,在旧都平城一带残留了一大批拓跋鲜卑遗老,且当时包括怀朔镇在内的北方六镇军官几乎都是拓跋鲜卑武人,他们地位低下,不被洛阳士人关注,一生推迁往往不过军主,成为被洛阳政权遗落的一支。与洛阳拓跋鲜卑加速汉化相反,在平城及北方六镇的汉人却在加速着鲜卑化的进程。高欢特定的家世、生长于怀朔的环境使其质性中注入浓重的慕容鲜卑与拓跋鲜卑的特征。待其日后南下洛阳,迁都邺城后,高齐朝野胡风遂为大盛,不但孝文帝改革前的鲜卑语言、服饰及其他生活习俗复流行于朝野,而且高齐王朝对西域文化亦大力

① 周贻白:《中国戏曲论集》第441页,中国戏剧出版社1960年版。

② 王国维:《宋元戏曲史》第9页,中国书籍出版社2006年版。

吸纳。如曹国画家曹仲达的绘画艺术在北齐广为流播,印度石雕艺术为北齐石窟雕像所模仿等等。而诸文艺中,影响最大者当属西域胡乐。西域胡人乐工既富且贵,往往因擅弹琵琶而至“开府封王”^①。

据《洛阳伽蓝记》之《龙华寺》记载,北魏时“西夷来附者,处崦嵫馆,赐宅慕义里。自葱岭已西,至于大秦,百国千城,莫不欢附。商胡贩客,日奔塞下。所谓尽天地之区已,乐中国土风,因而宅者不可胜数。是以附化之民,万有余家。”^②西域胡人万余家居于洛阳,胡乐舞自然会大行其道。《洛阳伽蓝记》卷一《景乐寺》云文献帝弟拓跋悦曾在寺内“召诸音乐,逞伎寺内,奇禽怪兽,舞扑殿庭,飞空幻惑,世所未睹,异端奇术,总萃其中。剥驴、投井、植枣、种瓜,须臾之间,皆得食。士女观者,目乱睛迷。”^③《景明寺》云四月八日京师僧侣受皇帝散花仪式上西域胡乐舞之盛况空前:“梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比。”^④北魏时也有西域悦般国舞蹈传入,然由于文明太后、魏孝文帝对雅乐正声的关注,北魏宫廷雅乐对胡乐的接受有所限制,但此时西域胡乐已深植于北魏宫廷音乐中,并不能以帝王个人意志为转移。

至北齐,军事上对蠕蠕(即汉之匈奴,北朝亦称柔然)的胜利,进一步加速了西域胡戎乐东渐的进程。高欢颇喜胡戎乐,他曾令部将斛律金唱《敕勒歌》以壮军威。高欢长子高澄对西域胡戎乐也多所爱好,《隋书·音乐志中》云:“杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎,自文襄(即高澄)以来,皆所爱好。至河清(即武成帝高湛的年号)以后,传习尤盛。”^⑤高澄弟高洋对西域胡戎乐之喜好甚于其兄。高洋异母弟高湛(武成帝)殊好胡戎乐,如上所云,其执政后西域胡戎乐“传习尤盛”。又《北齐书·祖珽传》云:“(武成)帝于后园使珽弹琵琶,和土开胡舞,各赏物百段。”^⑥高湛子高纬对西域胡乐至为迷恋,其妃嫔冯淑妃、曹昭仪、彭夫人、一李夫人皆因精通胡乐而被纳幸,最知名者当数冯淑妃。

高纬亦能自度胡曲新声。《隋书·音乐志中》云:“后主唯赏胡戎乐,耽爱无已……后主亦自能度曲,亲执乐器,悦玩无倦,倚弦而歌。别采新声,为《无愁曲》,音韵窈窕,极于哀思,使胡儿阉官之辈,齐唱和之,曲终乐阕,莫不殒涕。”^⑦《无愁曲》之曲辞律调今虽不可考,然胡儿阉官在曲终皆“莫不殒涕”之惊心悲魄,似非阿谀做作,这也客观反映出《无愁曲》能移人情的音乐艺术魅力,也无怪乎高纬乐此而不疲。后主所度者胡曲新声,所奏乐器为胡琵琶,《无愁曲》的唱和者亦为胡儿阉官,北齐后期宫廷音乐胡化若此。

总之,高齐帝王皆鲜卑化汉人,具备能歌善舞之质性,他们对西域胡戎乐之喜好亦情

① 李延寿:《北史·恩幸·齐诸宦者传》,第3055页,中华书局1974年版;李百药:《北齐书·恩幸·韩宝业等传》,第694页,中华书局1972年版;魏徵:《隋书·音乐志中》,第331页,中华书局1973年版。

② 杨衒之著,周祖谟校释:《洛阳伽蓝记校释》,第131~132页,上海书店2000年版。

③ 同上,第58页。

④ 同上,第114页。

⑤ 魏徵:《隋书·音乐志中》,第331页。

⑥ 李百药:《北齐书·祖珽传》,第516页。

⑦ 魏徵:《隋书·音乐志中》,第331页。

出天然,故作为西域胡戎乐之一的西域歌舞戏在北齐流行貌亦可想而知。

二

北齐时西域歌舞戏颇为流行,可考者有《大面》、《钵头》两种。

据崔令钦《教坊记》:“《大面》出北齐。兰陵王长恭,性胆勇而貌若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之。因为此戏,亦入歌曲。”^①《北齐书·兰陵武王孝瓘传》对此戏源起作了详细记载:“芒山之败,长恭为中军,率五百骑再入周军,遂至金墉之下,被围甚急,城上人弗识,长恭免胄示之面,乃下弩手救之,于是大捷。武士共歌谣之,为《兰陵王入阵曲》是也。”^②杜佑《通典》对此戏舞姿作了说明:“齐人壮之,为此舞以效其指麾击刺之容,谓之《兰陵王入阵曲》。”^③

由以上资料知,《大面》戏所演即北齐兰陵王之事。然唐释慧琳(本西域疏勒人)《一切经音义》卷四十一《苏莫遮冒》条所记却与此迥异:

《苏莫遮》,西戎胡语也,正云“飒磨遮”。此戏本出西龟兹国,至今由(当“犹”字之误)有此曲。此国《浑脱》、《大面》、《拨头》之类也。或作兽面,或象鬼神,假作种种面具形状。或以泥水沾洒行人,或持绢索搭钩,捉人为戏。每年七月初,公行此戏,七日乃止停。土俗相传云常以此法禳厌,驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。^④

据此,从龟兹传来的西域歌舞戏《大面》始作为民间驱鬼祓禳之用,表演者头戴面具,表演相应的驱鬼动作。而《兰陵王入阵曲》名为《大面》,盖因其将《大面》之面具植入。然《兰陵王入阵曲》较西域歌舞戏《大面》更具有本土特色,且故事性更强,故借鉴西域歌舞戏《大面》而演绎的《兰陵王入阵曲》最终取代了西域歌舞戏《大面》而在民间广为流传。

《兰陵王入阵曲》面具在借鉴《大面》面具时也作了一些改进。今存于日本的歌舞戏《兰陵王》面具头部装饰或大鹏、或麒麟、或龙等禽兽图形,说明它在沿续西域胡戏《大面》驱鬼避邪功能的同时,也将汉民族中大鹏、麒麟、龙等瑞兽植入,反映了《兰陵王入阵曲》面具上中西文化的融合。

唐人郑万钧《代国长公主碑》记载,玄宗弟“岐王(即李隆范)年五岁,为卫王,弄《兰陵王》。”^⑤五龄幼童尚可模仿表演,盖其表演难度亦不太大。不过,此戏“有故事内容,有人物装扮和动作,有配合故事内容的乐曲及鼓笛的伴奏”^⑥,从结构上看,已具歌舞戏之雏形。

① 崔令钦:《教坊记》,引自《教坊记 周秦相纪 龙女传 梦游录 非烟传 张无颇传 扬州梦记 孙内翰北里志 薛昭传 妆楼记》合订本,第5页,中华书局1985年版。

② 李百药:《北齐书·兰陵武王长恭传》,第147页,中华书局1972年版。

③ 杜佑:《通典》卷一四六,第1966页,岳麓书社1995年版。

④ 释慧琳:《一切经音义》卷四十一之《大乘理趣六波罗蜜多经》卷一,第868页下,台湾大通书局1985年影印日本翻刻丽藏本。

⑤ 董浩:《全唐文》卷二七九,第2826页下,中华书局1983年影印嘉庆本。

⑥ 周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,第33页,上海古籍出版社1979年版。

《兰陵王入阵曲》的舞姿,当是齐人壮之而“效其指挥击刺之容”的劲健动作,而崔令钦《教坊记》将其归入了舞姿轻柔的软舞类。盖此歌舞戏在民间流传中,观赏的艺术性要求超越了历史故事的真实性,故经民间加工,原来带有角抵打斗类的健舞《兰陵王入阵曲》也逐渐演化为软舞,历史的真实性削弱了,艺术的趣味性却进一步加强,更利于民众接受。

《兰陵王入阵曲》的乐器为胡乐器。据我们在媒体上看到的日本《兰陵王》表演,其乐器有筚篥、鼓等,用吹筚篥的背景衬音摹状战争场面,给人的影响尤为深刻,盖筚篥为北齐歌舞戏《兰陵王入阵曲》重要的伴奏乐器。

总之,北齐歌舞戏《兰陵王入阵曲》面具对西域歌舞戏《大面》面具多有借鉴,体现了中原与西域文化的融合。而其舞姿由健舞向软舞的转变、多用胡乐器伴奏及其指向从西域歌舞戏《大面》转变为对北齐歌舞戏《兰陵王入阵曲》的专指,都充分说明西域歌舞戏《大面》与北齐本土歌舞戏的深度融合。

《钵头》是另一种流行于北齐的西域歌舞戏。赵景深、王国维、刘大白皆以为“钵头”当“拔豆国”之指称^①,任半塘不同意此说^②。又据上所引慧琳《一切经音义》,《钵头》系西龟兹传来的歌舞戏无疑。又方龄贵《古典戏曲外来语考释词典》以为“钵头”近似于“勇士、英雄”之义。“此语不惟普遍存在于阿尔泰语系中……而且还见于波斯语、阿拉伯语、普什图语、匈牙利语、印地语,乃至俄罗斯语、乌克兰语之中。”^③依此说,“钵头”只是西域诸语系中对“英雄”之指代。

《钵头》戏在北齐流行貌已不可确考,然其在民间流行可资唐人张祜诗《容儿钵头》作参照:“争走金车叱鞅牛,笑声唯是说千秋。两边角子羊门里,犹学容儿弄《钵头》。”^④

关于《钵头》戏的故事梗概,杜佑《通典》云:“《钵头》出西域。胡人为猛兽所噬,其子求兽杀之,为此舞以象也。”^⑤《乐府杂录》记其演出详况:“《钵头》,昔有人父为虎所伤,遂上山寻其父尸。山有八折,故曲八叠。戏者被发素衣,面作啼,盖遭丧之状也。”^⑥作为西域歌舞戏之一的《钵头》,其最根本的特质就是歌舞相合。据蓼奔《中国戏剧发展史》第一卷,“日本古画《信息古乐图》上也绘有钵头舞图,题作‘拔头’,上绘一胡人披发歌舞。”^⑦据此,《钵头》戏表演时歌舞相合亦可得到证明。

就演出效果而言,演员要传达给观众“山有八折”的信息,就当在相应八叠音乐重复的同时,变换相应的唱词,否则观众是领会不到“山有八折”的信息的。而且从演员悲啼之表情来看,此戏所用的演绎方式当为代言体,而非第三人称式的旁白。

王国维以为《钵头》对《大面》、《踏摇娘》产生了影响,因为中国此前的戏剧,多是百戏

① 王国维:《宋元戏曲史》,第10页,中国书籍出版社2006年版;刘大白:《中国文学史》,第352页,大江书铺1933年版;赵景深:《中国文学史新编》,第189~190页,华正书局1947年版。

② 任半塘:《唐戏弄》(上册),第92页,作家出版社1958年版。

③ 方龄贵:《古典戏曲外来语考释词典》,第471页,汉语大词典出版社、云南大学出版社2001年版。

④ 彭定求:《全唐诗(增订本)》卷五十一,第5888页,中华书局1999年版。

⑤ 杜佑:《通典》卷一四六,第1966页。

⑥ 段安节:《乐府杂录》,引自《羯鼓录 乐府杂录 碧鸡漫志》,第24页,古典文学出版社1957年版。

⑦ 蓼奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》第一卷,第96页,山西教育出版社2000年版。

一类的散乐,很少有歌舞相合者,“而合歌舞以演一事者,实始于北齐”。^①其实《钵头》、《大面》均系西域歌舞戏,很难说谁影响了谁。倒是《钵头》戏八叠的演奏方式对中国古典戏剧的音乐程式产生了影响,并对中原戏剧表演中曲牌的转换有着启示性作用。同时,八叠的唱法,也利于增强戏曲一唱三叹的抒情效果。

北齐流行的本土歌舞戏,可考的有《郭公戏》、《踏谣娘》两种。《郭公戏》又名《窟礓子》、《魁礓子》、《傀儡子》、《郭秃》,是老百姓喜闻乐见的歌舞傀儡戏。颜之推《颜氏家训》云:

或问:俗名“傀儡子”为“郭秃”,有故实乎?答曰:《风俗通》云:“诸郭皆讳‘秃’。”当是前代人有姓郭而病秃者,滑稽戏调,故后人为其象,呼为郭秃,犹文康象庾亮耳。^②

据此,“郭秃”在汉代已有其名。杜佑《通典》云:“《窟礓子》,亦曰《魁礓子》,作偶人以戏,善歌舞。本丧乐也,汉末始用之于嘉会。北齐后主高纬尤所好。”^③北齐后主对《郭公戏》尤所喜好盖与此戏本身强烈的娱乐性有关。时有谣谚《邯郸郭公歌》云:“邯郸郭公九十九,技两渐尽入滕口。大儿缘高冈,雉子东南走。不信吾言时,当看岁在酉。”^④此歌为北齐民众对高纬喜好傀儡戏之戏言,有一定的谏语性质,却也反衬出后主对此戏喜好之事实。段安节《乐府杂录·鼓架部》云“其引歌舞有郭郎者,发正秃,善优笑,闾里呼为郭郎,凡戏场必在俳儿之首也。”^⑤知《郭公戏》乃戏剧开场引发笑场、调节情绪之用。正因为此戏有极强的娱乐性,故至唐代依然风靡朝野,今存唐明皇诗《傀儡吟》:“刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事,还似人生一梦中。”^⑥即是最好说明。

作为歌舞戏的《郭公戏》,既然有唱腔,必有文、武场音乐相配。温庭筠诗《邯郸郭公辞》中有胡乐器“筚”,可确证《郭公戏》有胡乐器进行伴奏。

北齐时代与《郭公戏》相类的歌舞戏伴奏中对西域胡乐器大量使用,必然导致戏剧曲调、音色发生改变。而戏剧音乐的改变,又会引发戏剧叙事、抒情功能的相应变化,《踏谣娘》即为这方面改变的绝好例证。

《踏谣娘》又名《踏谣娘》、《谈容娘》,其故事情节亦较以上三种歌舞戏更为详尽。据崔令钦《教坊记》:

《踏谣娘》,北齐有人姓苏,鼯鼻,实不仕,而自号为郎中。嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻,妻衔悲诉于邻里。时人弄之,丈夫著妇人衣,徐步入场行歌。每一叠,旁人齐

① 王国维:《宋元戏曲史》,第9页。

② 颜之推撰,王利器集解:《颜氏家训集解》,第453~454页,上海古籍出版社1980年版。

③ 杜佑:《通典》卷一四六,第1966页,岳麓书社1995年版。

④ 郭茂倩:《乐府诗集》卷八十七所引《乐府广题》,《乐府诗集》,第924页,上海古籍出版社1998年版。

⑤ 段安节:《乐府杂录》,引自《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》,第42页。

⑥ 彭定求:《全唐诗(增订本)》卷三,第41~42页。

声和之云 踏谣 和来 踏谣娘苦 和来。以其且步且歌 故谓之踏谣 以其称冤 故言苦。及其夫至 则作殴斗之状 以为笑乐。今则妇人为之 遂不呼“郎中” 但云“阿叔子”。调弄又加典库 全失旧旨。或呼为《谈容娘》 又非。^①

《旧唐书·音乐志》记载与此相类：

《踏谣娘》生于隋末。隋末河内有人貌恶而嗜酒 常自号郎中 醉归必殴其妻 其妻美色善歌 为怨苦之辞。河朔演其曲而被之弦管 因写其妻之容。妻悲诉 每摇顿其身 故号《踏谣娘》。^②

而《乐府杂录·鼓架部》云：

苏中郎 后周士人苏葩 嗜酒落魄 自号中郎。每有歌场 辄入独舞。今为戏者 著绯戴帽 面正赤 盖状其醉也。即有《踏谣娘》。^③

以上三则材料对《踏谣娘》产生时代、歌舞情节的记载不尽相同 王国维《宋元戏曲史》以为：“齐、周、隋相距 历年无几 而《教坊记》所纪独详 以为齐人 或当不谬。”^④至于歌舞表演之别 因《踏谣娘》在民间广为流行 艺人在演唱中对其改作自然无处不在 或独舞、或二人对舞 或男女对唱、或男扮女妆与男子对唱皆在情理之中。对于《踏谣娘》的不同记载 当对照接受 因为彼此有别的记载才可能反映出民间各地《踏谣娘》演出之全貌。

《踏谣娘》经北齐民间艺人改作 与西域歌舞戏也发生了千丝万缕的联系。我们以为，《踏谣娘》的音乐体制受西域歌舞戏影响这一点是无疑的。因为“周、隋管弦杂曲数百 皆西凉乐也。鼓舞曲 皆龟兹乐也。”^⑤而周、隋之乐 本继北齐而来 故北齐歌舞戏《踏谣娘》乐曲必有龟兹乐的成份。唐人段安节《乐府杂录》将《苏中郎》归入唐之鼓架部 则其音乐体制当为鼓舞曲 亦“皆龟兹乐也”。

《踏谣娘》之于中国戏剧的意义 周贻白以为：“凡在《代面》和《钵头》中未能明确的问题 在《踏谣娘》中已不容置疑。如登场人物 歌舞相互结合 歌词已为代言 且有旁人的和唱 都记载得颇为清楚。可以说是和后世的戏剧——以故事情节为主 由演员装扮人物 用歌唱或说白以及表情动作 根据规定情境表演出来 都无不合。”^⑥董每戡《说剧·说踏谣娘谈容娘》以为《踏谣娘》有人物、有故事、有歌、有白、有舞、有化妆、有服装 而且有代言体的

① 崔令钦：《教坊记》，第5~6页。

② 刘昫：《旧唐书·音乐志二》，第1074页，中华书局1975年版。

③ 段安节：《乐府杂录》，引自《羯鼓录 乐府杂录 碧鸡漫志》，第24页。

④ 王国维：《宋元戏曲史》，第9页。

⑤ 欧阳修、宋祁：《新唐书·礼乐志》，第474页，中华书局1975年版。

⑥ 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，第42页，上海古籍出版社1979年版。

表演,具备了戏剧艺术的各种要素。^①从戏剧发展史的角度看,《踏谣娘》不仅将西域戏剧与中原戏剧彼此勾连,而且承载了开启隋唐戏剧之门的伟大使命,其重要性是有目共睹的。

三

北齐时代的歌舞戏从《大面》、《钵头》至《郭公戏》、《踏谣娘》的发展,体现了中原戏剧在西域歌舞戏艺术浸润下的演进轨迹。具体表现在六个方面:

一、歌舞表演的借鉴。中国的戏剧萌芽很早,但是歌舞表演相合者不多,从楚辞及地下发掘的楚地绘画来看,楚人巫祭文化中多有歌舞表演,但很难说这些巫祭就是戏剧本身。至汉代,角抵戏如《东海黄公》已是故事情节较细腻者,然《东海黄公》戏亦有舞无歌。北齐时代,随着西域歌舞戏《钵头》东渐中原,中原也有了歌舞相合的戏剧《踏谣娘》出现,不难看出《踏谣娘》在表演艺术方面对西域戏剧中歌舞融合艺术的借鉴。

二、戏剧艺术旨趣的变化。传统角抵戏《东海黄公》重在人虎相斗的惊险刺激,而非情感、叙事本身,而西域歌舞戏《钵头》却重在叙事与抒情效果。《钵头》与《踏谣娘》艺术旨趣惊人地相似,说明北齐戏剧表演在继承传统百戏娱乐性的同时,开始学习西域戏剧之叙事、抒情艺术,这标志着北齐戏剧已开始向艺术化道路迈进。

三、“代言体”的借鉴。在中国古典诗歌中代言体有着广泛的运用。楚辞之《九歌》及《诗经》中的民歌部分都有相当数量的代言体诗,在诗骚之后,代言体诗遂成中国古典诗之传统。但是由于中国古典戏剧重伦理叙事,轻个性抒情,重感观娱乐,轻艺术思辨的特点,使得需要个性与艺术积累的戏剧代言体发展相对滞后。王国维以为中国戏剧代言体萌发于金,完型于元。^②而周贻白认为中国戏剧的代言体始于北齐之《踏谣娘》,因其“歌词已为代言体”^③。在我们看来,在《踏谣娘》之前,《钵头》戏中已有代言体存在。从“曲八折”的音乐程式及“戏者被发素衣,面作啼”的妆扮表演来看,演员演唱的戏文为代言体,而非第三者式旁白。这种模式直接影响了《踏谣娘》代言体的形式。论者皆以为《踏谣娘》标志着中国戏剧艺术之成熟,却往往忽略了《钵头》戏对于中原戏剧的贡献。若以“代言体”作为中国戏剧成熟与否的标准之一,《钵头》戏无疑具有里程碑式的意义。另一个明显的事实是,中国戏剧代言体在先秦至北齐间并没有产生,独独在西域歌舞戏《钵头》传入中原之后兴发,并非偶合。因此北齐戏剧《踏谣娘》之代言体亦当受西域歌舞戏《钵头》影响。

四、一曲多叠唱法的借鉴。从《钵头》戏“山有八折,故曲八叠”的记载来看,演员是一边行走一边演唱的。此戏唐时传入日本,今日本依然有《钵头》戏流传。据何竹繁俊《日本演剧史概论》介绍,表演者“戴着可怕的赤色面具,手执七、八寸长的桴,是舞姿活泼的走舞”^④。既是走舞,那么随着演员行进路线的改变,故事情节亦必深入发展,其间演员所演唱者虽为同一曲调,然唱词内容当随故事情节的发展而变化,故“曲八叠”中,每一叠之唱词当不

① 董每戡:《说剧·说踏谣娘谈容娘》,第143页,人民文学出版社1983年版。

② 王国维:《王国维戏曲论文集》,第56页,中国戏剧出版社1984年版。

③ 周贻白:《中国戏曲发展史纲要》,第42页。

④ [日]何竹繁俊:《日本演剧史概论》,郭连友等译,第35页,文化艺术出版社2002年版。

尽相同。而稍后的《踏谣娘》中,也有了类似的唱词程式安排 苏郎中妻“每(唱)一叠,旁人齐声和之云 踏谣 和来 踏谣娘苦 和来。”在固定的曲调、演唱次数的不断重复中,情感抒发随唱词的改变而逐步深入,在悲喜剧意味的演绎上,《踏谣娘》较《钵头》可谓有过之而无不及。《踏谣娘》与《钵头》相类亦非无独有偶,当是吸取《钵头》一曲多叠唱法基础上的再创造。因为在之前的戏曲表演文献记载中,我们并没有发现类似的一曲多叠唱法的使用。

五、对西域胡乐的借鉴。据《乐府杂录·鼓架部》记载,《郭公戏》、《兰陵王入阵曲》、《钵头》、《踏谣娘》四戏之“乐有笛、拍板、答鼓(即腰鼓也)、两杖鼓”^①,盖此为四戏共有之乐器,具体到不同戏种中又有曲别。如上,晚唐温庭筠所见到的《郭公戏》里,就有胡笛凄凉的乐声。今流传于日本的歌舞戏《兰陵王》又有胡乐器箏篥。因《钵头》为龟兹歌舞戏,故北齐时代的《钵头》之乐器恐不止于笛、拍板、答鼓、两杖鼓。然即便如此,笛、拍板、答鼓、两杖鼓亦皆西域乐器,它们皆为《郭公戏》、《兰陵王入阵曲》、《钵头》、《踏谣娘》伴奏使用。

六、道具的借鉴。《兰陵王入阵曲》借鉴了《大面》的面具,并植入了传统中原文化的成份,体现了中原与西域文化在戏剧道具方面的融合。这对于丰富中原戏剧面具有着重要的意义。

西域歌舞戏的流行,为北齐戏剧开创了新的局面。北齐戏剧中传统角抵戏的格斗情节有所弱化,悲喜抒情成份得以增强,戏剧表演中歌、舞相分的现象被弱化,歌舞融合成为固有的表演程式,戏剧音乐及道具的使用,也深受西域歌舞戏浸润,而代言体的运用,更标示了北齐戏剧在叙事、抒情艺术方面的新发展。总之,北齐戏剧开始有意识地向西域歌舞戏借鉴,渐次脱离传统百戏表演,走上了独立发展的蜕变期。

四

中原戏剧的发展进程中,往往有着西域戏剧影响的存在,我们无意于夸大西域戏剧东渐中原的程度。恰恰相反,西域戏剧东渐中原的进程遇到了重重障碍,每每举步维艰。

据蓼奔《中国戏剧发展史》说,由于翻译的原因,西域戏剧东渐进程中“原始的戏剧特征”有所减弱是不可避免的,而“戏剧样式引进的艰难”又使得西域戏剧以“说唱俗讲”的形式进入中原。事实真如其所言吗?

从戏剧样式角度分析,戏剧必有“戏”和“剧”二元因素存在,缺一不可。有戏无剧,则近于散乐百戏;有剧无戏,则近于说唱俗讲。依蓼奔之说,由于“戏剧样式引进的艰难”,西域戏剧传入中原者,基本是说唱俗讲之“剧”——故事情节,而非歌舞百戏之“戏”——舞台表演。我们认为这种说法失之偏颇。

不容否认的是,西域文化入中原时,的确存在不少创改。如印度佛教在东渐进程中,僧徒为宣扬佛理而进行相应的说唱开导,而中原文化对西域文化接受时亦有所拣择。就戏剧的接受而言,20世纪在新疆古丝稠之路上发现的晚唐西域戏剧剧本中,有多个《弥勒会见记》的版本,我们认为这仅仅是西域胡戏东渐情形之一,北齐对西域戏剧引进的多数,恰恰是《大面》、《拔头》一类的歌舞戏,而且这些戏在中原风靡一时。尽管至唐代,玄宗“以其非

^① 段安节:《乐府杂录》,引自《羯鼓录 乐府杂录 碧鸡漫志》,第24页。

正声,置教坊于禁中以外处之”^①,但收效甚微。玄宗弟李隆范乐于表演《大面》戏,德宗时“禁中歌舞”在朝廷公开表演^②、宪宗千秋节上容儿演的《钵头》戏风靡朝野都说明了北朝以来西域歌舞戏的流行实况。

由上可知,尽管西域歌舞戏东渐的进程困难重重,但原汁原味的西域歌舞戏传入中原者不乏其例,说明北齐时代东渐的西域歌舞戏是“戏”、“剧”并重的。西域戏剧如《弥勒会渐记》东渐时渐变为说唱俗讲,主要是因为剧本本身具有较强的故事性,而并非“戏剧样式引进的艰难”所致。剧本文学向说唱俗讲的演化与戏剧舞台表演是不同的两码事,在西域戏剧东渐进程中,本来就存在着西域戏剧转变为说唱俗讲、西域歌舞戏直接传入中原相并行的传播现象。

传入中原的西域歌舞戏不在少数,其中也不乏规模宏大者。有两则材料予以说明:

一、同时期印度流行的《舍利弗》剧体宏大。此戏剧体制宏大,演出时间颇长。今新疆发现的《舍利弗传》共九幕,足证《舍利弗》体制之宏大。

二、20世纪新疆发现的《弥勒会见记》剧本亦属长篇。此剧编者马鸣,创作于一、二世纪间,有多个版本流传于西域。其中吐火罗本“每幕开头均用朱墨标明场次和故事地点,同时也标明了出场人物及其所演唱的曲调”^③。其回鹘文本又有哈密本、德国残卷传世,“哈密本全剧共存序章和二十五幕正文,德国残卷可看出尚有二十六、二十七两幕,为全剧的尾声。可见这个剧本由序章和二十七幕组成。”^④

既然西域戏剧在公元一、二世纪已有宏大体制,且与北齐同时期的印度也有长篇戏剧上演,则《钵头》戏同样可能是长篇。从此戏山有八折的地点转换,八叠音乐单元重复的信息中,我们也可隐约地读出该戏与同时期传唱于印度的《舍利弗》相类的体制。还有一条材料也可以辅证这一观点,那就是在宪宗千秋节上,如果《钵头》戏很短,就很难说能感人至深。盖容儿所演的《钵头》戏,在八叠音乐的重复中,要持续相当长的时间,且其感人者,亦与该戏强烈的叙事、抒情性相关。张怙诗中所说的贵族们去看的《钵头》当为宫廷艺人容儿本人所演的《钵头》戏之全貌,而市井百姓所模仿的,更可能是容儿《钵头》戏中的片段。这种一曲多叠的结构亦为北齐戏剧《踏谣娘》借鉴,终使北齐戏剧在中国戏剧史上蔚为大观。

本文为“安徽省高等学校青年教师科研资助计划人文社会科学项目”(项目编号:2006jqw032)阶段性成果。

(李建栋,安徽师范大学文学院中国诗研究中心)

【责任编辑:高荷红】

①刘昫:《旧唐书·音乐志二》,第1073页,中华书局1975年版。

②《旧唐书·音乐志一》云:“(贞元)十四年二月,德宗自制《中和舞》,又奏《九部乐》及禁中歌舞。”引自后晋刘昫《旧唐书·音乐志二》,第1052页。

③ 蓼奔、刘彦君:《中国戏剧发展史》第一卷,第123页。

④ 同上,第124页。