

# “演员主体地位”辨析

■ 金登才

**摘要:**元杂剧、明清传奇以作家为创作主体,知识分子与元代社会特殊的契合,把剧本文学提升到古典文学的高度,明清传奇的雅化,商品经济的发展,促成了清代花部戏及京剧的发展,自魏长生开始,演员逐渐成为戏曲创作主体。前一时期发挥的是剧本文学的优势,后一时期发挥的是表演艺术的优势,他们都是宝贵的文化遗产。今天的时代,具备了形成以作家、演员、导演为主体的创作条件,期望出现多元化的戏曲创作格局,促进戏曲的繁荣。

**关键词:**作家 演员 主体地位 剧本文学 表演艺术

杂剧、传奇采用的是古代词体结构,其唱词属于古典文学范畴,曲调相当复杂,非文化水平不高的演员所能掌握,在这种戏曲艺术创造中,剧作家占主体地位。花部与京剧唱词说白采用的是白话文,曲调由板式变化构成,比曲牌体音乐简单多了,演员完全有能力参加其剧本文学和音乐的创造,文人看不起花部及京剧,文学精英缺失,演员成了创造主体。于是,在戏曲史上出现了以作家和演员为主体两个具有明显区别的时代。关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等是在前一时期涌现出的伟大剧作家;魏长生、程长庚、谭鑫培、梅兰芳、周信芳等是在后一时期涌现出的表演艺术大师。他们创造了各自的辉煌,都是值得研究和继承的文化遗产。一些评论者对演员占主体地位(或者说演员中心制)时期颇多贬词。魏明伦在《笔答南腔北调》一文中说:从元杂剧到明清传奇都是“以剧作家指导梨园戏班的‘编剧主将制’”,这种体制的特点是知识分子带动艺人,是文化高者带动文化低者,是剧本带动演出。”其“最大成果是剧本文学极为发达。”清中叶以后,“京剧和地方戏兴起,表演艺术发达,形成戏曲‘角儿制’,演员至上,名角称王。从‘同光十三绝’到梅兰芳,扩及地方戏的各路‘诸侯’,表演艺术达到炉火纯青。”‘角儿制’在产生和中兴阶段,是时代进步的产物,对中国戏曲功德无量。但物极必反,‘角儿制’矫枉过正,把编剧主将贬低到幕僚和附庸地位,甚至有奴仆之感,表演艺术独自发达,剧

本文学衰落弱化。”<sup>①</sup>

就戏曲发展历史进行考察,不能把剧本文学兴衰简单地归结为是否实行“编剧主将制”和“演员主将制”,从艺术创造格局和管理体制考察,魏明伦所说的“演员主将制”和“编剧主将制”存在的时间、范围很有限,不如用编剧占主体地位和演员占主体地位概括这两个不同的时期合适。

戏曲形成之初,便出现了第一代戏曲作家“书会”才人。宋元南戏《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》、《白兔记》分别由九山书会、古杭书会、永嘉书会编撰。书会是为戏曲艺人撰写剧本的团体,书会里的作者被称为才人,《宦门子弟错立身》注明为“古杭才人新编”。才人是接近市民阶层的下层文人,《武林旧事》把书会列在“诸色伎艺人”条下,书会里的才人是伎艺人一种,写剧本是谋生手段。当时把剧本叫“掌记”,同书“小经纪”条下有“掌记册儿”<sup>②</sup>剧本是商品。

宋元时期戏班大约有三种类型:路岐人、教坊及私名妓女组成的戏剧班社。路岐人是流动戏班,其性质多为由家庭成员或与这个家庭有血亲关系人员组成的戏班,这种戏班采用的是“角儿制”,由名角挑班。元杂剧《蓝采和》写的蓝采和家班,由许坚、乐名蓝采和挑班,南戏《宦门子弟错立身》由王金榜挑班,元泰定元年“大行散乐忠都秀在此作场”的戏剧壁画,说明她所在的戏班由忠都秀挑班。

作者简介:金登才,上海戏剧学院教授。

宋元时期演员文化水平不高,能够写掌记是进入戏班的一个很好条件,《宦门子弟错立身》中,完颜寿马请求加入王金榜家班,该剧第十二出:

(末白)都不招别的,只招写掌记的。(生唱)

【麻郎儿】我能添插更疾,一管笔如飞,真字能抄掌记,更压着御京书会。<sup>③</sup>

此处的“末”是王金榜的父亲,他向完颜寿马提出招写剧本的,完颜寿马说他比御京书会强,仅从这样的描写不能得出当时戏班有职业编剧,或以剧作家为附庸的结论,但可以看出当时并没有形成作家指导戏班的风气,《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《蓝采和》都没有作家指导戏班的描写,说元代知识分子处在“九儒十丐”位置,也许有些夸张,但他们确实被赶到了社会下层,不少元杂剧作家也是书会才人,关汉卿、白朴、赵子祥是“玉京”书会才人,马致远、李时中、花李郎、红字公是“元贞”书会才人(见贾仲明为《录鬼簿》所列作家写的吊曲)。《庄家不识构栏》云:“要了二百钱放过咱”<sup>④</sup>宋元时期,观众看戏要买门票。“甚杂剧请恩官望着心爱的选!……这的是才人书会剗新编。”“但去处夺利争名,若逢对棚,怎生来粧点的排场盛,依仗着粉鼻五七并,依着这书会社官恩官求些好本领。”<sup>⑤</sup>好的演技,还要有好的剧本,戏班才能在竞争中获胜,对向他们提供剧本的书会才人自然也要付酬金(稿酬)。

贾仲明为关汉卿写的吊曲有“驱梨园领袖,总编修师首,捻杂剧班头”的评语,钟嗣成《录鬼簿》称郑光祖:“名耸天下,声徹闺阁,伶伦辈称‘先生’者。”<sup>⑥</sup>这些赞语说明关汉卿、郑光祖的艺术成就,使一批作家、演员追随其后,《蓝采和》说:“依着这书会恩官求些好本领。”“书会”才人对演员进行指导的情形是存在的,也可以说围绕某些著名作家形成了“编剧主将制”。但在宋元时期“角儿制”和“编剧主将制”并存,总体上处于以剧作家为主体的创作状态。

这一时期作家和演员要参与营业竞争,要面对普通观众,剧本的内容和语言必须能为观众接受,宋元南戏具有民间艺术特色,后期的“荆刘拜杀”也是“指事道情能与人说话相似,不假词采绚饰,自然成韵”。<sup>⑦</sup>元杂剧以现实主义和语言本色两大特色著称,既保持着自然质朴之美,又把剧本提升到了古诗词的文学高度。

元杂剧演员和作家在不同的戏班及创作集体中起的作用由不同,元代的理论界对他们都持肯定

态度,陶宗仪说:“教坊色长魏、武、刘三人鼎新编辑。”<sup>⑧</sup>周德清《中原音韵》自序说:“乐府之盛、之备、之难,莫如今时……其备则自关、郑、白、马一新制作。”<sup>⑨</sup>经过魏、武、刘、关、马、白、郑等人的革新创造,元杂剧形成了完整的艺术风格。然而决定元杂剧兴盛的主要原因并不在于它实行的“角儿制”或“编剧主将制”,明代沈德符《万历野获编》及臧懋循《元曲选序》把元杂剧的兴盛归结为元代曾以词曲取士,王国维批驳他们:“其说固诞妄不足道。”指出正是由于元初废除科举考试,文人学士“一旦失所业,固不能为学术上之事。而高文典册,又非其所素习也,适杂剧之新体出,遂多从事与此,而又有一二天才出於其间,充其才力,而元剧之作,遂为千古独绝之文字”。<sup>⑩</sup>“生灵涂炭、读书人一声长叹。”剧作家与时代特殊的契合造成了元杂剧剧本文学的繁荣。

明代戏班有贵族家班,士大夫家乐、民间戏班数种,《续文献通考·乐考》“历代乐制”云:“昔太祖(朱元璋)封建诸王,其仪制服用具有定制。乐工二十七户,原就各王境内拔赐,便于供应,今诸王未有乐户者,如例赐之,仍就不足者补之。”<sup>⑪</sup>明初诸王大概都有由乐工组成的家班。王府拥有御用杂剧文人,诸王中有两位知名的杂剧作家朱权、朱有燉,明初杂剧作品大多数是宣扬忠孝节义、神仙道化,粉饰太平、内容空虚,文词典雅华丽。元代末年杂剧已一蹶不振,明初杂剧总的倾向是继续走向衰落。明初对演员的压制是严重的,诸王乐工本身就是奴隶,朱权为贬低演员大造舆论,他说:子昂赵先生曰:“杂剧出于鸿儒硕士,骚人墨客所作,皆良人也,若非我辈所作,媚优岂能扮乎?推其本而明其理,故以为‘戾家’也。”又说:关汉卿曰“非是他当行,本事我家生活,他不过为奴隶之役,供笑献勤,以奉我辈耳。子弟所扮是我一家风月。”<sup>⑫</sup>朱权用赵子昂、关汉卿的话作为贬低演员的根据,《元曲选》序说关汉卿:“躬践排场,面傅粉墨,以为我家生活,偶倡优而不辞。”<sup>⑬</sup>与朱权引用的话显然存在矛盾。

朱权把元杂剧演员作家逐出了“传奇名公”之列,元代文化较高的演员也写剧本,也参加书会。赵敬夫是“教坊色长有学规,文敬超群众所推”。<sup>⑭</sup>元代的高官胡祇遹著有《优伶赵文益诗序》,赵文益可能就是赵敬夫,他著有杂剧《错立身》次本,《武王伐纣》、《张果老》。张国宾为教坊勾管,著有杂剧《七里滩》、《高祖还乡》、《汗衫记》、《衣锦还乡》。花李郎是著名演员刘要和的女婿,著有杂剧《勘吉平》、《酷寒亭》、《钉一钉》。红字李二著有杂剧《病

杨雄》、《黑旋风》、《窄袖儿武松》。花李郎、红字李二是书会才人，贾仲明吊曲说：“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公四高贤合捻《黄粱梦》，”他称马致远等人为“高贤”。钟嗣成将上述演员列在“前辈才人有所编传奇於世者五十六人”中，并在《录鬼簿》上卷卷末称：“右前辈编撰传奇名公。”而《太和正音谱》娼夫不人群英条说：子昂赵先生曰：“娼夫之词，名曰‘绿巾词’。其词虽有切者，亦不可以‘乐府’称也，故入於娼夫之列。”他将赵明镜，张酷贫、红字李二、花李郎列在此条之下，并云：“娼夫自春秋之世有之，异类托姓，有名无字。赵明镜讹传赵文敬，非也。张酷贫讹传张国宾，非也。”<sup>⑩</sup>他不准演员有自己的名字。张发颖说：明初“规定娼夫之家男子戴绿头巾，系红褡膊，穿带毛猪皮靴，走路不准走路当中。”“正因为朱元璋父子对民间戏剧活动管制极严，所以我们很少见到明初有关民间戏班活动的记载……杂剧的演出，除了教坊应制保存一息而外，在社会上也日趋绝迹了，随着元杂剧兴起而兴起的以旦或末脚为中人，以乐户家庭亲属为成员的民间戏剧班社，也随之没落了。”<sup>⑪</sup>

杂剧之外，明初南戏作家地位较高，高则诚的《琵琶记》宣扬了“不关风化体，纵好也徒然”的戏剧主张，受到朱元璋赏识，他说：“五经、四书，布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍、海错，富贵家不可无。”<sup>⑫</sup>命教坊为之制腔。明初流行的“荆、刘、拜、杀”，大多数为伦理道德剧。而明代邱濬写的《五伦全备忠孝记》，宣传的五伦全一家忠孝节义俱全的故事，徐復祚批评它“陈腐臭烂，令人呕秽。”<sup>⑬</sup>邵燦的《香囊记》内容谈忠说孝，文字刻意追求典雅藻丽。明初南戏创作总的倾向是脱离生活，看到这种现象，徐渭曾发出“南戏之危，莫甚于今。”<sup>⑭</sup>的惊叹。

蓄养家乐之风，兴起于明代嘉靖年间，衰落于清代康熙以后，著名的剧作家康海、王九思、李开先、祁彪佳、阮大铖、李渔蓄有家乐，家乐主人更多的是士大夫，如申时行、王锡爵、钱岱、邹迪光、张岱、侯方域的父亲侯恂等，士大夫蓄养家乐是为了满足声伎之好，演出的大多数是昆山腔。家乐是明清戏剧演出活动的一个重要组成部分，对戏剧创作与传播，演技水平的提高，戏剧理论研究产生过积极的影响，但家乐演出主要听从主人的安排，剧作家（除本人为家乐主人外）一般不起指导作用。比如，汤显祖并没有指导邹迪光、王锡爵、吴越石、钱岱等家乐演出的《牡丹亭》，也没有看过。贵族家班、士大夫家乐中的演员属于奴仆。并不能笼统地

说这两种戏班实行了“编剧主将制”，如果说它们实行的是“编剧主将制”，今天显然不可能恢复这种“编剧主将制”，同时它们也不是明传奇兴盛的原因，明初的“编剧主将制”还是造成戏剧衰落的一个原因。

家乐之外，这一时期的民间戏班是有少数人集资招募演员、置办砌末服装，专事营业的戏班，“海盐子弟”（《金瓶梅词话》）、“弋阳戏子”（《袁氏义犬记》杂剧）、“吴门戏子”（《云间据目抄》）、“徽州荆阳戏子”（《陶庵梦忆》）都是与这一类型戏班。这类戏班数目庞大，张岱《陶庵梦忆》记载山东泰安客店中，演戏者就有二十余处，清初吴敬梓《儒林外史》第十回云：南京“门上和桥上”（指水西门和淮清）两出戏班多达一百三十多个。（此条可看作实录）焦循《剧说》卷六引《菊庄新话》云：“时郡城之优部以千计。”<sup>⑮</sup>龚自珍《书金伶》一文说乾隆间，苏州、杭州、扬州三郡（有戏班）“数百部”。<sup>⑯</sup>《儒林外史》中鲍文卿的戏班，即属此类，它受总寓指导，南京有四个总寓，“淮清桥是三个总寓”，鲍文卿是在水西门总寓挂牌。鲍文卿对剧作家十分重视，但没有直接联系。东安县知县向鼎被参要受革职处分，鲍文卿是崔按察门下的一个戏子，他向向鼎求情说：“这位老爷小的也不曾认得，但自从七八岁学戏，在师父手里就念的是他做的曲本，这个老爷是个大才子，大名士。”这类戏班以赢利为目的，剧作家看戏也要花钱买门票，汤显祖看宜伶演出他创作的《南柯梦记》《邯郸梦记》：“一夜红氍四百钱”（《唱二梦》）也就是说他花了“四百钱”买门票。很难说这类戏班实行的是“编剧主将制”。当然汤显祖曾“自招擅痕教小伶”，（《七夕醉答东君二首》）“自跨新词教歌舞”（《寄嘉兴马、乐二丈兼怀陆五台太宰》）<sup>⑰</sup>也曾应宜伶之请写过《宜黄县戏神清源师庙记》，这是由于汤显祖的剧作成就，使他成了宜黄县戏曲界的领袖人物。如果说围绕着汤显祖形成了“编剧主将制”这是应当肯定的。

造成明清传奇文学发达的原因，不在于它是否实行过“编剧主将制”，明代前期是戏剧的衰落时期，嘉靖中叶李开先《宝剑记》的出现时传奇创作走向繁荣的转折点，据傅惜华《明代传奇全目》考订，明传奇总计九百五十种，前期（洪武至正德）约二百余种，其余绝大部分出于明中叶以后，梁伯龙的《浣纱记》，沈璟的《义侠记》，汤显祖的《牡丹亭》，高濂的《玉簪记》，周朝俊的《红梅记》都出现在这一时期。明代后期戏剧的繁荣是因为明中叶以后，商品经济十分活跃，出现了资本主义萌芽。与此同时，

皇帝到处设立皇庄,豪门贵族肆意扩大庄田,土地兼并日趋剧烈,为了满足统治集团穷奢极欲的生活,万历年间朝廷又派出大批盐矿税使大肆搜刮,造成了“民商交困”的严重局面,明英宗以后,由于边防败坏,北方不断受到蒙古贵族的侵扰,东南沿海受到倭寇的骚扰,激烈的阶级斗争,民族斗争,政治思想斗争,为文学艺术提供了丰富的创作原料,使传奇作家有可能选择多种题材,从不同的角度反映现实生活,更重要的是这一时期在思想文化领域兴起了巨大的启蒙思潮,李贽、袁中道、汤显祖、徐渭、冯梦龙是这一思潮的代表人物。清初启蒙思潮遭到严重挫折,但这一思潮的余波,社会的大动荡,封建专制主义的腐朽,没落本质的进一步暴露,使传奇创作仍保持着繁荣的态势,涌现出了孟称舜的《娇红记》、李玉的《清忠谱》、朱素臣的《十五贯》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》。

南戏演变为传奇是由明代剧作家完成的,明代知识分子的社会地位比元代高多了,也比宋代富有,家中有一百两百奴仆的不足为奇,这是明代家乐的生存环境,也是传奇和昆曲雅化的原因。为满足士大夫的欣赏需要,传奇作品崇尚典雅,有些剧作家把剧本当作文学事业,强调可供文人案头把玩,《牡丹亭》和《桃花扇》等剧作文本的传播超过了舞台传播,王骥德说:“大雅与当行参间,可演可传,上之上也。”这句话代表了士大夫戏剧创造和审美理想,但他说的演与传是在士大夫中的演与传,对于俗的东西,王骥德是反对的,他说沈璟:

至庸拙俚俗之曲,如《卧冰记》【古皂罗袍】

“理合敬我哥哥”一曲,而曰“质古之极,可爱可爱。”《王焕》传奇【黄蔷薇】三十哥央你不来“一引,而曰”大有无人遗意,可爱。此皆打油之最者,而极口赞美,其认路头一差,所以已作诸曲,略堕此一劫,为后来之误甚也。<sup>②</sup>

为了充分体现传奇剧本的文学趣味,魏良辅、梁伯龙等致力于昆山腔创新,圆润柔美的昆山腔成了家乐演出的主要声腔。顾起元《客座赘语》说:“今又有昆山,校海盐又为轻柔而婉折,一字之长,延至数息。士大夫禀心房之精,靡然从好。”<sup>③</sup>士大夫观演传奇,可以从曹寅邀请洪昇及南北名流观看《长生殿》见出一斑:

公置剧本于昉思席,又置一本于席,每优人扮演一折,公与昉思譬对其本,以合节奏,凡三昼夜才半。<sup>④</sup>

士大夫之家演出传奇剧本,可以根据特殊需

要在演出时一边看演出,一边看剧本。焦循说:“吴音(按:昆曲)繁縟,其曲虽及谐於律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所措。”<sup>⑤</sup>普通百姓不识字,非口头、高雅的传奇语言和昆曲他们听不懂。《品花宝鉴》第三回,一个胖子说昆腔:“不是我不爱听,我实在不懂,不晓得唱些什么,高腔倒有滋味儿,不然倒是梆子腔,还听得清楚。”高腔是弋阳腔的一个支派,演唱时对传奇剧本加以改动,并用七字句和十字句的通俗语言对原词进行解释。

康熙以后传奇和昆曲的衰落,与雍正禁止士大夫蓄养家乐有关,但根本原因还是明末清初清兵入关和城市商业经济的发展动摇了以土地为基础的士大夫地位。战乱和清政府的控制使江南一部分士大夫失去了蓄养家乐的条件,商业的发达则使一部分士大夫离开乡村进入城市,出现了一批亦文亦商亦官的知识分子,如李渔、郑板桥、吴敬梓等,李渔卖掉祖产以卖文,当出版商,带领家庭戏班游走于杭州、南京等地谋生;郑板桥中进士后除在范县、潍县当知县外,一生都在扬州以卖画为生;吴敬梓为追求自由,卖掉祖产从安徽全椒移家南京,往来于南京与扬州,过着卖文写作的生活。“轻煞扬州客,腰缠亦累千,。自来贫作客,犹胜耕富田。”(李渔《答吴彦远述游况萧条》)<sup>⑥</sup>诗中表现了不重耕读,重视商业,对繁华城市生活的向往。“千家养女先教曲,十里栽花算种田”。(郑板桥诗《扬州》)<sup>⑦</sup>明末清初民间出现了庞大的戏曲从业人员和戏班,士大夫的家乐难以与他们在艺术上抗衡。北京、苏州、扬州、又相继出现了戏馆,从观演便捷的程度来看,家乐也失去了存在的必要,社会的变迁,戏曲文化的发展,特别是花部的崛起,使知识分子对典雅的传奇和昆曲产生了疏离感,,李渔对文人创作的传奇很不满意,他说:“则愿秦皇复出,尽火文人已刻之书,只存优伶所撰诸抄本,以备家弦户诵而已。”<sup>⑧</sup>焦循说:“所谓花部不及昆腔者,鄙夫之见也。”<sup>⑨</sup>在老百姓中更是“老戏(昆曲)一上场,人人星散。”花部剧作表现的是百姓的生活和思想感情。出现了“巴人下里,举国和之”的局面。文人不了解百姓的生活和语言,不熟悉花部声腔,不可能用花部诸腔写剧本。

罗家伦认为,写作现实主义的文学作品,必须“是附于人生的”;新文学不仅应该同来自“现实生活”的主题打交道,而且也应该面向读者的文学水平和阶级背景,只有那时候,白话文学才会真正不同于为文人学士所作又为他们专享的旧文学,罗进一步指出:“白话”的

“白”不仅是“说白”的“白”、“黑白”的“白”，而且是“清白”的“白”，即应是劳动大众的语言。  
(舒衡哲《五四两代知识分子》)<sup>④</sup>

罗家伦在五四时期表述的思想对花部剧本创作也适用。花部戏以白话代替古文，以板腔体代替曲牌体，随着文语分离——剧本文学语言与日常生活语言分离状态被克服，戏曲音乐由复杂变为简单，演员的创造力被释放，显示出了极大的能量。演员不止是修改传奇剧本，并且创作新剧本，魏长生“演戏能随事自出新意，不专用旧本。”《乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查戏剧违碍字句》说：“查江西所有高腔等班，其词悉皆方言俗语，鄙俚无文，大半乡愚随口演唱，任意更改，非比昆腔传奇，出自文人之手。”演员集编演于一身，这样就逐渐形成了以演员为主体的创作格局。

演员占主体地位在“搭班制”和“名角制”的戏班都存在，明代至清乾隆年间，民间戏班沿用的是由班主起班、演员搭班制度。《儒林外史》第三十一回写道：“这教班子弄行头不是数百金做得来的，至少也得千金。”乾隆之前一般演员没有组班的经济实力。魏长生到北京搭的是双庆班。他曾说：“使我入班，两月而不为诸君增价者，甘受罚无悔。”(《燕兰小谱》引《魏长生小传》)<sup>⑤</sup>他在北京演出秦腔名动京师，“使京腔旧本置之高阁”、“六大班几无人过问”。(《燕兰小谱》)演员在创作中占主体地位自魏长生在北京走红开始。名角组班是在四大徽班中形成的，乾隆五十五年三庆班入京时班主为余老四，乾隆六十年著名花旦高朗亭为三庆班掌班。道光间殷采芝与檀天禄、陈四同掌春台班，陈金彩为三庆班掌班，道光二十五年程长庚成为三庆班班主。余老四带领三庆班进京为乾隆祝寿，出于官方支持，他自己为深山堂主，其“弟子颇多”。(杨掌生《辛壬癸甲录》)<sup>⑥</sup>乾隆六十年三庆班在竞争中成为“京都第一”，(《消寒新咏》)<sup>⑦</sup>《众香国》称班主高朗亭为“徽班老宿，脍炙梨园”，道光七年《重修喜神殿碑序》说嘉庆二十年精忠庙会首是高朗亭，道光七年《重修安庆义园关帝庙碑记》录有董事高朗亭等，<sup>⑧</sup>自乾隆六十年至道光七年(1795—1827)三十二年间高朗亭都可能是三庆班班主。名角挑大梁、掌戏班可以高朗亭始，至程长庚趋于成熟。清朝北京的戏班组班需经精忠庙首审查，报内务府主管精忠庙事务衙门批准，清朝灭亡后，出现了演员自己组班的“名角制”。谭鑫培、梅兰芳实行的是名角制，其特点是挑班名角为老生或旦角，演出必挂头牌，必演大轴，演出的剧目必须围绕名角安排。乾

隆以后，演员在戏班中的地位各阶段有所不同，但从魏长生至梅兰芳都属于演员占主体地位时期。演员占主体地位是戏曲文体解放与戏曲文化普及的结果，也是文学精英退出剧本文学创作的结果。“名角制”更是辛亥革命前后，演员在政治、经济、文化思想方面获得解放，演员个人地位突出，具备了挑班的经济和艺术实力。“在名角挑班制的环境下，戏剧界竞争激烈，一些名角为了保存自己，发展自己，都在想尽一切办法使自己的剧目、表演、唱腔具有自己的特色，力求高人一筹。为此，他们的做法，一是结交对戏剧一道有深入研究的文人，请他们帮助撰写剧本，指点声腔表演，二是自己努力动手编写新剧或整旧如新，以飨观众；三是不惜重金屈节，拜师学艺。”“我国的京剧艺术在此基础上实现了一个飞跃”。<sup>⑨</sup>

参加或组织剧本创作是演员占主体地位时期演员的一项重要任务。明清演员也参加传奇剧本创作，如顾觉宇撰《织锦记》，陈嘉言父女改编《雷峰塔》，但这是少数。花部剧本大多数为演员所编，京剧、评剧中演员编写剧本的有卢胜奎、沈小庆、汪笑依、成兆才等。文人也参加京剧、秦腔、川剧创作，如观剧道人，余治、孙仁玉、范紫东、赵熙、黄吉安。但花部戏、近现代京剧及地方戏剧本大多数出自演员之手。他们创造了近现代戏曲表演艺术，凭借着对时代精神的理解，对艺术的执着追求，也创造了近现代戏曲的剧本文学，诸如花部剧作，《汪笑依戏曲集》、《成兆才评剧剧本选集》、《梅兰芳演出剧本选集》、《周信芳演出剧本选集》，特别是浩如烟海的《车王府曲本》、《戏考》等等，在没有文学精英参与的情况下，演员在戏剧文学方面取得的成就值得肯定。王季思先生把《车王府曲本》看得与安阳甲骨、敦煌文书同等重要。

演员创作剧本的情形见诸记载较少。记载较详细的是梅兰芳，他说：

我排新戏的步骤，向来先由几位爱好戏剧的外界朋友，随时留意把比较有点意义，可以编制剧本的材料收集好了，再由一位担任起草，分场打提纲，先大略地写了出来，然后大家再来共同商讨。有的对于掌握剧本的内容意识方面是素有心得的，有的对于音韵方面是擅长的，有的熟悉戏里的关子和穿插，能在新戏采择运用老戏的优点的，有的对于服装的设计，颜色的配合，道具的式样这几方面，都能够推陈出新，长于变化的。我们是用集体编制的方法来完成这一个试探性的工作的。我们那

时在一个新剧本起草以后,讨论的情形,倒有点像现在的座谈会。在座的都可以发表意见,而且常常会很不客气地激辩起来,有时还会争得面红耳赤,可是他们没有丝毫成见,都是为了想要找出一个最后的真理来搞好这出新的剧本。经过这样几次的修改,应该加的也添上了,应该减的也勾掉了。这才算是在我初次演出以前的一个暂时的定本,演出以后,陆续还要修改。(《我怎样排新戏》,《舞台生活四十年》第二集)<sup>⑩</sup>

梅兰芳等演员采用的是集体编剧,齐如山等人是自愿聚集到梅兰芳这一创作集体中来的。由于社会的进步,文人、剧作家在政治、经济和文化方面拥有的特权消失了,剧作家也从演员那里获得稿酬,翁偶虹说:

七点钟,孙焕如(金少山的管事)来了,喜来(金家仆人)已给我雇好了车,我匆忙告辞。焕如递给我一个红纸包儿,说道:“这是金三爷的一点小意思,请你赏脸笑纳。”我愕然地摸了摸,包里约有三四百元。心里顿时明白——我一周爽约,他们误会及此。我把红包放在桌上,郑重的说:“你这是送我润笔之费呀,按例,我给程四爷(程砚秋)编戏,不辞润笔,给学生们编戏,另取包银,就是给戏校编,戏也拿加钱。……(《京剧谈往录·我与金少山》)<sup>⑪</sup>

文人、剧作家与演员讨论剧本,或为演员写剧本,从演员那里获得酬金,不应看作是“把编剧主将贬低到幕僚及附庸地位”,而应当看作是一种创作方法及其经济分配原则。演员主持剧本创作,剧作家为某个演员创作剧本,宣传某种思想,反映时代精神仍然是主要的,但它比剧作家个人写剧本更重视表演艺术的发挥,梅兰芳说他编《天女散花》是看了一幅《散花图》,“想从天女的风带上创造出一种舞蹈”。(《天女散花》,《舞台生活四十年》第三集)一般地说:“当年编旧戏的总出不了两种用意,有的专重唱工,有的讲究做念,为的是好让有嗓子和没嗓子的演员们,都能在戏剧上发挥他们的本领。”(《五花洞》同上书第二集)<sup>⑫</sup>

由于注重发挥演员表演特长,又因为板腔体打破了曲牌体戏曲用曲牌联套的音乐结构,以音乐单元限制情节单元的缺陷,使戏曲作品能够以唱为主,以打为主,或以唱念做打并重的方法表现生活,打破了过去戏曲以唱为主的艺术格局,造成了表演艺术多元化的发展,促成了表演艺术的发达。

戏曲表演分为声容两个部分,唱念以声情为

主,做打属舞容,在杂剧、传奇舞台创造中,声容技巧在剧本的语言文字框架内,发挥其抒情画景的功能。在板腔体戏曲中产生了一批以形体语言叙事抒情,以做打——舞容为主,以语言文字为辅的作品,如京剧的《挡马》《三岔口》《打瓜园》,川剧的《秋江》等等,这些作品不是剧作家能够写出来的,也不是导演可以导出来的,它们是演员通过长期艺术实践中创造出来的。“诗是有声的画,画是无声的诗”。这类剧目以人体造型构成活动画面,以画面表达诗情,供观众欣赏。京剧及地方戏表演不像杂剧、传奇那样依赖剧本文学,与杂剧、传奇的创作观念产生了差异,简要地说,杂剧、传奇发挥了剧本文学的优势,京剧、地方戏发挥了表演艺术的优势。

乾隆以后,戏曲向普通观众和表演艺术方面倾斜,是戏曲的解放与扩展,是“中国戏剧史上一大革命”,魏长生、高朗亭、程长庚是这次革命的先驱,二十世纪三十年代梅兰芳把这次革命的成果推向世界,向世界展示了中国戏曲的风采。

戏剧包括剧本文学和表演艺术两大成分,由于社会文化背景,戏剧家创作心态、观众审美兴趣的区别,某一时代(或某个群体)突出剧本文学,强调雅,或者突出表演艺术,强调俗,都是戏剧顺应时代和观众作出的选择。某些人认为花部京剧及地方戏表演艺术发达、没有文学,对其进行贬斥。从戏剧观念的发展来看,中西方都曾把戏剧当作文学,亚里斯多德把戏剧列在诗,也即是文学范畴内,而不太重视表演,他说“形象固然能吸引人,却最缺乏艺术性,跟诗的艺术关系最浅,因为悲剧艺术的效力即使不依靠比赛或演员,也能产生;况且形象的装扮多依靠服装面具制造者的艺术,而不太依靠诗人的艺术。”<sup>⑬</sup>在中国王国维、吴梅也把戏剧当作文学。把戏剧列为独立的艺术门类——第七艺术是近代的事,这显然出于人们对表演艺术的重视。梅兰芳说京剧:

它是一种比较突出的综合性的戏曲艺术,它不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型(如扮象、穿着等)、砌末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。这种综合的特点主要是通过演员体现出来的,因而京剧舞台艺术中以演员为中心的特点,更加突出。(《中国京剧的表演艺术》)<sup>⑭</sup>

1935年梅兰芳访苏时,阿·泰依洛夫正是从梅兰芳的表演中看到了戏曲的“综合性”和“有机性”,

第一次把中国戏曲当作一个体系加以赞扬。在人们普遍承认“动作是支配戏剧的法律”，戏剧以表演为核心朝着多元化方向发展的今天，反观花部兴起后，戏曲创造向以演员占主体地位的转换，向戏剧本体的回归，显然符合时代的需要，合乎世界戏剧发展的潮流。

剧本文学或表演艺术发达，都是戏曲艺术成熟的标志。今天的时代与历史上剧作家及演员占主体地位的两个时期，人文背景不同，剧作家、演员、导演在某一剧团或某一创作集体中占主体地位的可能性都存在，梅兰芳、成兆才、欧阳予倩就分别以演员、剧作家、导演的身份起过这样的作用。期望能出现更多占主体地位的剧作家、演员、导演，形成各种不同的创作集体、多元化的创造格局提升戏曲的文化品格，给戏曲带来更多的繁荣。

#### 注释：

- ①魏明伦：《戏海弄潮》，文汇出版社，2001年版223页。
- ②《东京梦华录》（外四种），上海古典文学出版社，1956年版454页，450页。
- ③钱南扬：《永乐大典戏文三种》，中华书局，1979年版244页。
- ④隋树森选编《全元散曲简编》，上海古籍出版社，1995年版15页。
- ⑤隋树森编《元曲外编》，中华书局，1959年版972页、974页。
- ⑥《录鬼簿》（外四种），上海古籍出版社，1978年版31页。
- ⑦黄文暎：《曲海总目提要》，天津市古籍书店出版，1992年第1版，卷4第6页。
- ⑧陶宗仪：《南村缀耕录》，中华书局，1959年第1版306页。
- ⑨周德清：《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年第1版175页。
- ⑩《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1957年版84页。
- ⑪张发颖：《中国戏班史》，学苑出版社，2003年第1版170页。
- ⑫朱权：《太和正音谱》，《录鬼簿》（外四种），上海古籍出版社，1978年第1版135页。
- ⑬臧晋叔编《元曲选》，中华书局，1958年第1版3页。
- ⑭《录鬼簿》（外四种），上海古籍出版社，1978年版28页。
- ⑮朱权：《太和正音谱》，《录鬼簿》（外四种）第154、155页。
- ⑯张发颖：《中国戏班史》，学苑出版社，2003年第1版97、98页。
- ⑰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240页。
- ⑱徐复祚：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年第1版236页。
- ⑲徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），243页。
- ⑳焦循：《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社，1960年版199页。
- ㉑《龚自珍全集》，上海古籍出版社，1975年版181页。
- ㉒《汤显祖集》，上海人民出版社，1973年版766、735、536页。
- ㉓王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959年版137、160页。
- ㉔《元代史料笔记》，中华书局，1987年第1版302页。
- ㉕金培：《不下带编》，中华书局，1982年版10页。
- ㉖焦循：《花部农谭》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社，1960年版225页。
- ㉗《笠翁诗集》卷一，《全卷》第一卷74页。
- ㉘《郑板桥集》，上海古籍出版社，1979年新1版30页。
- ㉙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74页。
- ㉚焦循：《花部农谭》，《中国古典戏曲论著集成》（八），第229页。
- ㉛《20世纪中国知识分子史论》，新星出版社，2005年第1版274页。
- ㉜《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社，1988年版45、32、286页。
- ㉝《中国戏曲资料丛书》，中国戏曲艺术中心编纂，1986年印，第81页。
- ㉞《清代燕都梨园史料》，第1036、915、916页。
- ㉟张发颖：《中国戏班史》，第533、534页。
- ㉟《梅兰芳全集》，河北教育出版社，2000年版252、253页。
- ㉟张发颖：《中国戏班史》，第540页。
- ㉟《梅兰芳全集》，第509、227页。
- ㉟亚里斯多德：《诗学》，人民文学出版社，1962年版24页。
- ㉟《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社，1962年版14页。

（责任编辑 曲莲春）