

当代戏曲观众心理的剧种视角分析

■黄蓓

摘要:本文意在从剧种角度考察当代戏曲观众观剧心理,以戏曲剧种程式凝固化的程度为划分界限,选择具有代表性的剧种分别归纳不同观众群体的心理特点:昆曲是表演程式高度凝固化的古典戏曲剧种,当代观众对昆曲的欣赏心态表现为一种对古典文化“韵”的追慕;对于以京剧为代表的板式变化体剧种,观众心理极为突出地表现为对“技”的苛求;当代拥有最多观众的是仍保留着民俗文化自然情调与自由表现手法,在声腔和表演上都未形成严格的程式的民间戏曲,观众对它们的欣赏一般以看“戏”为目的。本文最后结合上述结论,探讨了当前观众群体发生的新变化以及各类型剧种进行改革的可能性。

关键词:戏曲剧种 戏曲观众 观剧心理

本文意在从一个新的视角考察中国戏曲观众的观剧心理模式。传统的研究方法习惯“一言以蔽之”地将戏曲依照不同划分标准笼统划归“民间的”、“高雅的”、“文学的”、“技艺的”、“剧诗的”等等之列,其实不同地域、不同剧种的观众对戏曲美的要求和关注点并不相同甚至每每相左,那种“一刀切”的概括方法常常在某些现实问题面前说不通。苏国荣先生曾敏锐地指出:“不要因为戏曲产生于古代社会,而把所有的戏曲都称作古典戏曲。……不要把剧种的概念和戏曲的概念相混淆,免得将一二个剧种(如昆曲、京剧)看作整个戏曲。”^①戏曲观众由于地域和剧种差异而分属不同的“剧种群体”,他们的欣赏观念直接影响舞台创作和涉及目前最具争议性的改革话题。

然而要对当代戏曲观众心理做类型化研究,该设定什么样的类型标准却当慎重考虑。苏国荣先生以“历时态群落系统”对中国戏曲剧种作过一个纵向的分类:“戏曲是由古代戏曲(南戏、杂剧、昆弋诸腔等曲牌体系统)、近代戏曲(秦腔、梆子、京剧等板腔体系统)、现代戏曲(越剧、评剧等还未完全定型的声腔系统)所组成的历时态群落系统”^②。声腔是戏曲类型的一种划分方法,它能够较为准确地体现出戏曲在音乐体制上的顺承关系。但从声腔流变的角度考察戏曲观众心理却会产生混乱,这是因为观众心理特征的变化并不与声腔流变完全同步,而更多地涉及社会风尚、地域条件等因素。例如,明末清初弋阳腔、青阳腔等南曲声腔已经开始逐渐合流演变为后来的高腔系统。高腔系统的地方剧种至今还在我国的长江流域

保持着旺盛的生命力,尽管这些古老剧种仍然沿用曲牌联套的音乐体制,其发展道路和观演状况却和昆曲有着相当的差异,反而与以民间歌舞说唱起源的地方剧种更为贴近——其演出环境长期与民间戏曲保持相近,从而避免了进入都市和知识分子的书斋被“改造”的可能。又如,昆曲在清中叶渐呈颓势后,在各地结合地方特色演变为当地的昆曲——湘昆、北昆、宁昆、永昆等,或被各地剧种音乐吸收,成为一些多声腔剧种中的昆腔部分。前述“历时态群落系统”中所谓的近代戏曲,即板腔体系统声腔大都曾吸收过曲牌联套体的养料,它们打破曲牌的联套规范,形成板式、调式系统,去掉了协律依腔的填词要求,文本句式更为灵活。但它们也保留了许多原有的曲牌甚至部分联套体制,我们现在所说的板式变化体剧种就仍有一部分是处于由曲牌体向板腔体的过渡阶段,它们有的更靠近曲牌体,有的更靠近板腔体,因此“古代戏曲”和“近代戏曲”之间的界限也由于剧种的复杂性变得不甚明朗。最后,不少由民间小调发展而来的地方剧种,其音乐和文学体制应当处于“尚未定型”阶段,它们在进入都市之后均能吸收京昆剧种的音乐和表演程式规范,迅速发展剧种的体制,成为接近于板式变化体的地方大剧种。因此“近代戏曲”和“现代戏曲”之间的界限也是很模糊的,大多数“现代戏曲”都在一定程度上板腔化了。

受各种因素的影响,戏曲剧种这些错综复杂的继承和借鉴关系使戏曲类型的划分显得非常困难,无论从哪个角度考察,都必定存在一定规模的“交集”。

作者简介:黄蓓,武汉大学艺术学系讲师,博士生;主要研究方向:古代戏曲,当代戏曲。

本文结合观众观剧的心理状态,尝试以戏曲程式化的程度和戏曲观众的地域性作为划分标准,试图揭示戏曲观众的某些群体性特征。

一、对“韵”的追慕——高度凝固化的昆曲及其观众观剧心理探析

2001年5月,昆曲被联合国教科文组织列入首批“人类口述和非物质文化遗产”。

在昆曲观众心目中,昆曲不同于其他剧种之处在于昆曲是古典文化的遗存碎片。昆曲不单以戏曲的面目示人,不单以文武场面、才子佳人悦人,度曲拍曲、笛箫管弦所营造的氤氲意境,就如同诗词、书法、国画、园林、太极,成为一种现代人对古典文化的追怀和祭奠。在古典遗韵里,能相与陶醉,修身养性,能暂避繁华,反璞归真。昆曲曲辞所综合的古典文学美和音乐美,表演所综合的古典舞蹈美和造型美,可谓是对中国传统各种形态美学的高度统摄。从这个意义上说,“昆曲”从骨子里代表的是古典文化的总体,而不是戏曲文化的个体。

历来论析昆曲的剧种特征及其走向衰颓的原因,“昆曲因其文辞高雅而日渐脱离观众的品味”是一种得到公认的说法。如曲润海先生在《昆剧是一门文雅艺术》一文中开宗明义地提出:“昆剧是一门文雅艺术,她的表演较为雅致而较少俗气,她的效应更多体现在熏陶人的性情而非眼下的微利,她的欣赏对象文化层次高,特别是她的创造者们皆为文人,取材多为文事,因此她充满文气。”^③曲润海先生所言“欣赏对象文化层次高”,所指时段恐怕仅着眼于当前,而并非昆曲发展的整个生命历程。试想明中叶隆庆、万历年间“四方歌者皆宗吴门”的炽盛声势,试想延续了二百多年的苏州虎丘山曲会那“土著流寓、士夫眷属、女乐声伎、曲中名伎戏婆、民间少妇好女崽子耍童、及游冶恶少清客帮闲僮仆走空之辈,无不鳞集”^④的宏大场面,试想明清两代家班和职业戏班的空前繁盛以及仅一次台阁戏演出就达到“通国若狂”、“四方来观者数十万人”的观演热情^⑤,鼎盛时期的昆曲并不仅是供“文化层次高”的观剧对象用以“熏陶人的性情”,这一点是很明确的。

但我们也不能否认,昆曲具有一种特别的雅致风韵,其文辞、音乐、意境无不彰显着中华传统文化的核心意旨。尤其是对于被历史屏障阻隔的现代观众,昆曲的“舞歌歌声”就更显现出经由岁月沉淀的雍容和从容气质。对于当代观众来说,昆曲确是一门“雅文化”。

昆曲之“雅”,似并不在或并不仅仅在文辞之“高雅”或“典雅”,其本质特征应在于总体风韵之“古雅”。王国维先生说:“古代之遗物无不雅于今世之制作,古代之文学虽至拙劣,自吾人读之无不雅者,若

自古人之眼观之,殆不然矣。”^⑥昆曲所演文本,多取明清两代传奇,亦包括少数南戏和北曲,这就决定了昆曲的内蕴在于由传承导致的古雅以及随着时间流逝而愈发厚重的历史感。昆曲凭借文人贵胄的介入,其曲本自不必“虽至拙劣”,但今日的昆曲观众对于数百年前的“遗物”感到“读之无不雅者”却也是一种必然的心理反应。昆曲之文辞,论者常以《牡丹亭》诸曲为例,这是由于人们对于昆曲的了解大多仅限于流行的少数精美片断,实不知天下如汤显祖者能有几人?“袅晴丝吹来闲庭院”这样的典丽婉致之辞昆曲中纵不乏见,如《狮吼记·跪池》、《敝笥记·写状》、《风筝误·惊丑》等科白为主,插科打诨,平易近人,风趣诙谐之作,也大量存在,看《南西厢记·游殿》一段科诨:

(付)啊呀走差哉走差哉,走子东园半边来哉。(小生)何谓东园?(付)俗家人叫毛坑,出家人叫东园,道人,拿张草纸来,请张相公,登其一东。(小生)不要。(付)小解小解,(小生)也不要。(付)屁吓撒一个。(小生)什么说话(付)直个标标致致面孔,肚皮里连屎屁才无得个,倒连次虚邀哉(小生),吓^⑦。

李渔认为法聪的科诨“迂奇诞妄”,但他却无法否认“观者听者绝无厌倦之色”,俚俗之曲受到观众热情的欢迎,李渔认为不可理解,这才发出“岂文章一道,俗则争取,雅则共弃乎?”的疑问^⑧。其实小和尚法聪科诨使用苏白,充满了勾栏调笑之趣,儒雅风流如才子张君瑞却不免为民间语言所揶揄,正因为反差之中充满了民间俚俗之趣,调节了冷热气氛,直到今天《游殿》每演至此,观众无不开怀。又如《狮吼记·跪池》中陈季常因携妓冶游被凶悍的妻子柳氏罚跪池边:

(旦)啊呀喂,敢是恨我么(小生)怎敢恨娘子介(旦)恨哪个(小生)只恨我自己不成才(旦)唔(小生)不学好(旦)是吓(小生)不长进[宜春令]心中恨(旦)兆吓(小生)连累娘子没受气(旦)亏你羞也不羞(小生)哪(旦)真个羞,其实羞羞羞(小生)咳脸上羞,对着这碧粼粼方塘水流不如死了罢当场出丑(旦)人家说恩爱夫妻,偏是这等无理这般忍受难消受(旦)不中抬举,待我进去,吃些陈皮砂仁汤消消气,放你起来(小生)多谢娘子(旦)吓,怎么起来了(小生)娘子说道,进去吃些陈皮砂仁汤,消消气,放我起来的吓(旦)那个说的(小生)娘子说的吓(旦)还不跪(小生)是是就跪(旦)动也不许动(小生)动也不敢动……^⑨

科白与曲词俱用口语,明白如话,有着很浓的生活气息和喜剧效果。具有类似特点的曲文在昆曲文本和舞台演出中俯拾即是,如《敝笥记·写状》以极

俗之科白活画出贾主人这个见钱眼开却自诩虔诚事佛的伪君子面目,《玉簪记·秋江》中陈妙常与艄公之间的讨价还价就是日常生活的翻版,《惊鸿记·太白醉写》中狂放不羁的李白借皇帝之威戏弄权宦高力士,全用口语……如此等等,不一而足。即便是在那些以文采斐然著称的剧目中,也无不穿插了通俗调笑的科诨内容,《牡丹亭》、《长生殿》、《玉簪记》等剧皆是。事实上,昆曲作为一个剧种若要长期存活于民间舞台,这种被龚自珍等文人士大夫视为“俚鄙极矣”^⑩的俚俗性质就不可能真正从戏曲本体被剥离。昆曲演出曾流行于大江南北,观众群体也决不仅仅局限于士大夫阶层,在昆曲的许多传统剧目演出中,除了作为主体的韵白和苏白,还经常穿插扬州白、绍兴白、杭州白、常熟白、川白等各种方言,所涉及到的地域之广,方言运用之多,在其他任何剧种中都是罕见的。可见把“高雅”作为对昆曲本质的限定至少是片面的——如果把“高雅艺术”作为昆曲的本体限定,则必然会出现大量的例外,正如胡忌先生所说:“昆剧传统中本有属于‘雅(部)’的不少戏,但昆剧并不等同于‘雅部’。”^⑪

那么在今天,使昆曲“日渐脱离观众”的,也正是许多热衷昆曲的观众所迷恋的,究竟是什么呢?是昆曲中所蕴含的古典精神,那种日见远离现代人生活实际的传统文化的影子。不妨这样说,在现代人的眼中,哪怕是昆曲中的一个村姑,也是古朴的,饶有风致的。历史的链条被昆曲链接,现代人正是趴在链条的这一头,窥视和感受着一种远逝的文化生态。昆曲中的民间口语,是古人的民间口语,它们展示的是古代民俗风情画卷,这幅古色古香的画卷没有刻意和现代社会衔接,从而也就显露出由岁月带来的价值。

昆曲在其发展的过程中,之所以名之为曲或腔,而较少称之为剧,是因为昆曲自出现之始就被分成了“清曲”(“清工”)与“剧曲”(“戏工”)两大阵营。昆曲的演唱尤其讲究“字、音、气、节”等技法^⑫,历代专门研究唱曲艺术而不登台的,就是昆曲“唱家”。昆曲唱家不同于一般的戏迷票友,“要皆别有唱法,绝非戏场声口”^⑬,这些唱家许多是具有厚实国学功底的知识分子,他们对于昆曲的精研可以达到这门艺术理论和实践的最高峰,如“俞家唱”的创立和发展者俞粟庐、俞振飞父子。正是由于这个原因,传统观念中昆曲清曲的地位要高于剧曲。

由于“清曲”这个强大阵营的存在,音乐于昆曲中占据了比其他剧种中都要崇高的位置。这意味着对昆曲的欣赏能够完全脱离舞台表演而作学术式的拍曲、度曲研究。脱离了舞台表演的昆曲音乐充满精英文化的气息,其迷人之处在于“静”的独特品格。古典小说《红楼梦》中,观看家庭昆班演出是一项重要的娱乐活动。对享乐生活极为考究的贾母是熟悉

昆曲的内行观众,日常生活中作为纯粹的娱乐,她“喜热闹,更喜谑笑科诨”,然而一旦精神上有了艺术审美的需求,她的表现却正好相反了:“就铺排在藕香榭的水亭子上,借着水音更好听”^⑭,“刚才八出《八义》闹得我头疼,咱们清淡些好。……只提琴至管箫合,笙笛一概不用。”^⑮“音乐多了,反失雅致,只用吹笛的远远的吹起来就够了。”^⑯借着水音,是为了让“呜呜咽咽,袅袅悠悠”的曲声传扬得更悠远,远远地、“越慢的吹来越好”,正合昆曲“流丽悠远”、“体局静好”的精神内蕴。昆曲以声若游丝的笛为主要伴奏乐器,又由于演唱时广泛使用赠板,吐字方法严格讲究字分头、腹、尾,加上受江南吴中地方民风熏染,音乐以“婉丽妩媚、一唱三叹”为主导风格。“调用水磨,拍挨冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀,功深熔琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细。”^⑰昆曲曲辞和箫管幽咽间有着虚静的气质,而“虚静”正是一切中国传统文化美的核心所在。也正是这种古雅淡泊、神与物游的美学意境,才能令“世外仙姝”林黛玉“感慨缠绵”、“如醉如痴”、“心动神摇”^⑱。

“清曲”与“剧曲”的分离意味着昆曲内部“雅”与“俗”两方面因素的分离,而随着“花雅之争”后代表着“俗昆曲”的“剧曲”在民间演出的日渐衰微,以及代表着“雅昆曲”的“清曲”在知识分子阶层绵远流转始终不坠^⑲,昆曲“俚鄙”的一面就渐渐被掩盖了。当代的昆曲舞台尽管也出现了不少新编剧目,但这些剧目却未能有唱段被观众所熟记和传唱,昆曲观众们最为热衷的仍然是对那些脍炙人口折子戏的反复欣赏。究其原因,剧作家们没有能力在一个充满现代气息的时代复制数百年前的语言文化和思维方式,而一旦失去了这种古典语境和思维方式,以强烈的外在形式因和内在古雅精神为存在依托的昆曲就变得面目模糊起来。文化语境的变迁和观众的选择促使昆曲迅速朝向凝固化和高雅化的道路发展,昆曲在民间的湮没和少数典雅片段的高频率传唱,不能不说是今天昆曲走向曲高和寡的重要原因。

余秋雨先生在论及昆曲时曾有一著名论断:“昆曲是中国传统戏剧学最高范型”,“中华民族在艺术文化充分成熟之后有几种群体性痴迷值得注意,第一是唐诗,第二是书法,而第三,是昆曲。唐诗、书法虽然兴盛也不会出现万众欢腾的场面,但昆曲做到了”^⑳,这不仅因为昆曲具有高度的文学和音乐美,也因为昆曲同诗歌、书法一样代表着中国传统文化的最高审美境界。在当代观众眼里,代表着传统文化方方面面的昆曲被认为是“最能表现中国传统美学抒情、写意、象征、诗化的一种艺术”^㉑。当代观众对昆曲的观赏,已经从很大程度上越出了常规的戏曲欣赏范畴,表现为一种类似于把玩鉴赏“古玩字画”的心态,一种对已逝文化古雅风韵的追慕。

二、对“技”的苛求——从程式化走向凝固化的京剧及其观众观剧心理探析

戏曲界常将“京昆”并提,一名优秀的京剧演员,往往需要达到“文武昆乱不挡”的艺术水准。然而,以“花部乱弹”身份登上历史舞台的皮黄声腔系统,毕竟与古雅含蓄的昆曲有着显著的不同。

被冠以“百戏之祖”称号的昆曲由于脱离民间趣味而早早地跳进“玻璃罩”,此后曾在雅俗之争中以民间俗文化姿态击败昆曲的京剧和其他多种板腔音乐体制地方剧种,则充分凭借自身生动活泼的艺术性格和技术体制,为戏曲观众提供尽可能贴近他们情感取向、可反复咀嚼、带有浓郁平民和地域文化色彩的舞台呈现。

二十世纪上半叶是一个戏曲剧种“百花齐放”的时代,戏曲舞台上大师、流派迭出。这也是一个中国戏曲存在形态悄然发生重大转变的时代,随着名伶大师的层出,随着舞台表演技术的日臻完美,观众的观剧心理也随之发生了转变。正如梅兰芳先生说:人们在欣赏戏曲时,“除去看剧中的故事内容而外,更着重看表演。……群众的爱好程度,往往决定于演员的技术。”^②观众的观剧心理伴随戏曲演剧艺术的发展而发生变化,演剧艺术不断精致化、程式化和凝固化带来了戏曲观众观剧经验的充实、观剧期待的转移和观剧心理定势的形成。而演剧艺术凝固化的程度,也相应决定了观众观剧心理定势凝固化的程度。

京剧成为城市文化生活的主流之后,日臻完美的表演技巧使文本的“大俗”变得无关紧要,通俗易懂又铿锵有致的语言反而方便演员和观众将注意力集中在形式技巧的呈现和欣赏上。戏曲艺术形态的重心开始从文本(剧作家)向表演(演员)倾斜,观众的欣赏从以往的追求“摹情弥真,则动人弥易”、“体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生”向追求“四功五法”、“字正腔圆”、“做工之能事”倾斜,中国戏曲表演体系的独特个性渐渐明晰。齐如山在《国剧身段谱》中整理的京剧表演“袖谱”、“手谱”、“足谱”、“腿谱”、“腰谱”、“胡须谱”、“翎子谱”^③,以及承继曲牌联套音乐体制而来的乱弹音韵规范^④,为京剧所代表的板腔变化体制戏曲的高度程式化奠定了基础。舞台风尚的转向,也使中国戏曲观众的观剧期待由普泛的求“动人”上升到更高层面的求“戏功”。“平剧经过内廷供奉,士大夫沉迷,去芜存精,删粗增华,形式上已脱去了徽、汉、昆的原则,实质里失去了戏剧潜移默化、正风易俗本能,变成了消闲的事物,悦耳目、畅心胸的弄戏了。”^⑤这种“消闲”往往是一种自足圆融的精神自娱,一个“内行”的戏迷从来不愿意将自己看作纯粹的观赏者,他总是采取一种居高临下的姿态,以戏曲音乐或者表演方面的专家面貌出现在表演活

动中,以“鉴赏”甚至是“科学度量”来代替“欣赏”的审美愉悦。今天我们所说的真正意义上的戏曲“迷”,指的是那一小部分津津乐道于某演员的一次表演、一句演唱,击节品味,咀嚼含玩的戏曲观众,他们对于戏的剧情早就烂熟于胸,对于形式的变体也已习以为常。他们对戏“将要表现些什么”完全不加关注,因此也不必动用情感机制;他们对戏“将要如何表现”也无须捕捉,因为他们已经完全能够预见演员将会运用什么手段进行表现。他们唯一关心的是“表现得如何”的问题。重视表现形式而忽视传达的内容,这是中国戏曲观众观剧心理程式化和凝固化的重要特征:“中国戏曲观众从走进剧场时起,就是为了来看看戏演得好坏的;甚至每个剧目的内容他们都早已记得烂熟了。在看戏的时候,他们都还保持着极为客观的态度,比如欣赏某某扮相如何,某人的唱腔如何,甚至从前还要喝喝茶,磕磕瓜子。”^⑥“他们不喜欢看生戏,最欢迎看熟戏,那一腔一调都晓得,哪个演员唱得好,就摇头晃脑跟着唱,哪个演员走了调,台下就有人要纠正。”^⑦剧种风格的渐趋稳定,技术手段的不断重复,正是戏曲逐步走向程式化的必经之路。这种重复是一种守护,也是一种扩展,它培育出一种相应而独特的观剧观念、习性和文化心理趋向,并深入到从业者和观众的潜意识之中,形成相应稳定的观演文化圈,许多观众就是在反复欣赏一批有稳定风格的剧目或折子过程中,对剧种产生“迷恋”的感情。而剧种风格的稳定和表演技术的日趋凝固化所造就的相应稳定和凝固化的观剧群体,其观剧心理在持续了数十年后又演变为另一层意义上的“古典趣味”。当我们说到当今程式化戏曲的观剧心理,必然提及对声腔韵律錙铢必较的苛严态度的尊崇,由此延伸至对“趣味”的孜孜以求。这种“趣味”不关乎情感,“大音希声”、“大唱无情”,认为只有到了听者不动情的地步,乃是戏曲欣赏的“化境”,这种审美愉悦来自对于观赏对象外在形式美的纯粹感知,它将戏曲观剧活动引向一种独立自由的超脱境界。而表演艺术的趋于鼎盛反作用于戏曲文学,带来的却是对戏曲文学传统诗性品格的挤压,并造成人所共见的花部兴盛以来戏曲文学品位的严重滑坡。因此两百年来常常见诸戏曲文献的就不再是近似于诗词品评的文论而一变而为各种各样的演员心得、传记、表演经验谈和欣赏谈。

以京剧为代表的程式化戏曲剧种,其程式化并不仅仅表现为舞台表演的高度规范化,同时也表现为整个舞台艺术的高度规范化。戏谚说“宁穿破,不穿错”,观众对于舞台服装、化妆、砌末、文武场都有严格的技术要求,这些舞台因素的欣赏和理解是戏曲观剧活动的重要组成部分。例如可以脱离舞台表演和歌唱,成为具有独特美感的文武场,“皮黄之所以动人听闻,引人发生美感者,不仅赖剧情之紧凑,角色之整

齐,亦须藉场面之烘染托衬始克有济。”^⑧琴师往往是一个流派创立、发展和研究的直接参与者,高超的演奏常常能够在演出过程中获得观众的喝采,甚至能与台上的主要演员争胜。除了习唱的“票友”,观众不乏习琴的“琴票”,这种独有的戏剧欣赏实践活动不能不说是戏曲艺术在音乐上高度发展的结果。

戏曲观众的审美愉悦来自剧场内强烈的集体心理体验,这种感情波涛持续到演剧活动结束后,就延伸到了票房。“票房”的存在也是中国戏曲观众特有观剧心理的侧面反映:“京剧鼎盛时期,票房林立。不少有规模的票房里行当俱备,场面齐全,经常彩唱,一方面娱乐,一方面实践。不少演员也加入到票房里面,和票友在这里探讨音韵,揣摩身段,磨砥技艺,交流经验。无形之中,票房成了京剧的研究场所。”^⑨没有哪个国家的戏剧形式可以像中国戏曲这样可以从整体中抽离出“折子戏”以供反复欣赏模仿,也没有哪种戏剧形式可以像中国戏曲这样拥有如此众多的票友和如此长盛不衰的票房活动。戏曲的歌舞特性以及地方戏曲所采用的民间曲调和方言,决定了戏曲是可学可唱,可以作为独立的对象被模仿的。人都有展现自我的本能,观众将对名演员、名唱段、名剧目的模仿和展示作为观剧活动的延伸与补充,从中获得自我展示的成就感,而被模仿过的演员、流派和剧目也就自然地多次重复观赏,从剧场内的审美交流到剧场外的模仿品鉴到再次进入剧场进行更高水平的审美交流,构成了戏曲观剧的整体循环结构。而观众与观众之间,也因为票房这种特殊的纽带方式,在剧场之外获得了对于观剧活动的补充性体验可能。

高度技术化和程式化戏曲表演体系的建立,要求演员在登台以前就接受长期苛严的技术训练以掌握各种高难度的表演技巧,而对于戏曲观众来说,“唱戏固难,听戏亦难;唱戏要程度,听戏亦要程度。何以言之?如若去听戏,多少懂得点才得趣。”^⑩观众必须在进行观剧活动之前就具有较丰富的戏曲知识、较高的戏曲修养和较明确的观剧期待,以保障观剧过程中对演员表演技艺的准确理解和判断。程式化的戏曲剧种必须在不断重复和锤炼中提高技术的难度和完美度,而观众要对这些具有象征意味的程式和繁琐严格的板眼、音韵进行准确解读进而达到欣赏享受的目的,就必须事前经过较长时间的学习储备,具备相应水平的观赏素质,这的确不是一件容易的事。戏曲技术不可能迁就观众的无准备,于是只剩下一种可能——观众迁就戏曲。这正是当前程式化戏曲剧种在技术层面高度完善却仍然无法大面积赢得观众的最大尴尬和困惑。

三、对“戏”的迷恋——程式化程度不高的民间戏曲及其观众观剧心理探析

强烈的形式感渐渐变为一层坚固的外壳,紧紧包裹着昆曲、京剧以及日趋凝固化的城市戏曲。一个值得注意的现象是:无论一个剧种多么具有乡土气息,一旦进入城市,就会慢慢偏离原有的民间格调而自觉向凝固化靠拢,造成剧种内部风格的分裂,而这也正是我们难以以剧种进行分类比较、寻找差异的原因。由于近代以来城市中封闭的西方镜框式剧场全面替代了半封闭或开放式的戏园茶楼,更由于西式的观剧规则取代了中国人传统的看戏习惯,地方戏曲剧种进入这个陌生的观演环境必定首先需要尽快改变自身原有的舞台规则以达成新的观演默契,简单的旋律、粗犷的唱腔、随意的做派、即兴的戏词、火爆的锣鼓,都被认为是落后的,需要彻底“净化”和“改良”。

通常能够进入戏曲学术界和评论界视野的,仅仅是城市剧院中这种经过“净化”和“改良”之后的戏曲剧种表演,这个相对狭小的视野范围显然难以折射出当前中国戏曲演出市场的总体面貌。相对于这些进入城市之后借鉴了来自其他剧种、其他艺术门类经验而日渐精致、日渐规范、日渐脱离其原生形态的戏曲舞台呈现形式所受到的热烈关注,留守在农村土地上的大量民间戏班演出却遭受了长期的忽视和轻视,这不能不说是当代戏曲学研究的缺憾之一。而事实上八十年代中期以来尘嚣日上的“戏曲危机论”的理论基础无一不是建立在这一局限于城市戏曲发展走向的狭小范围内,而在更为广阔的农村舞台,二十世纪八十年代恰好正是传统戏曲在农村演出市场复苏和走向繁荣的时期,适应开放式广场草台演出的农村观众对戏曲演出的要求从来就未曾稍减。2003年,上海最富声誉的越剧团组织了一次下乡演出,演出的场面令人深思:

上海越剧院红楼团携9台大戏在浙江温州苍南县炎亭镇西沙村演出,每场演出竟吸引了三四万名观众。虽然“西沙之行”已经过去,但万人空巷的场面,给上海越剧人带来久久的回味和全新启示。上海越剧院院长尤伯鑫日前接受本报记者采访时说,越剧在城市处于票房低谷时,在江浙等地农村却有广阔的市场。如何去占领这个市场,成为上海越剧剧种发展的战略性问题。上海越剧院将制定战略方案,多层次拓展演出市场。^⑪

“三四万名观众”的数量完全能够与明清时期戏曲巅峰时代相媲美,而这仅是一个长年不接触农村市场的国营剧团的一次“偶然发现”。现代化进程较快的城市没有给古老的戏曲艺术留下太多发展空间,城市戏曲顶着“高雅艺术”的高帽子只能越来越朝向西

方化、新潮化、精英华的方向发展,以此吸引那些疯狂追逐各种快餐艺术的年轻人。而在农村演出市场,民办戏班的演出没有受到类似的冲击。民办戏班的数量远远多于国营剧团,它们是农村演出市场上的主力军,地域范围最为广泛,观众数量最多。根据上世纪90年代中期经浙江台州地区文化部门的注册登记资料,能坚持常年演出的民间戏班,仅这一地区就达到89个。^⑤

民间戏曲演出往往选择庙宇、晒场、祠堂之类开放或半开放的公共场所为搭台的地点,这种开放式的广场环境演出不同于城市剧场演出的最大特点即在于其观众的流动性。戏班在不同的村庄之间辗转演出,也就需要不间断地面对大规模的流动观众群体。在农村草台舞台设备尚不完善的情况下,这种开放式的演出格局不可能同城市肃静的剧场内那种追求完美综合艺术性的戏曲演出具有可比性——“中国戏是大敲、大叫、大跳,使看客头昏脑眩,很不适于剧场,但若在野外散漫的所在,远远地看起来,也自有他的风致。”^⑥鲁迅先生不欣赏戏曲是众所周知的事情,但这恰恰使他得以从一个普通观众的视角透视民间戏曲的舞台特质。农村演剧需以火爆热闹、相对夸张的风格吸引流动嘈杂的观众群体较为持久的注意力,这决定了它不能不带有浓重的乡野气息,而无暇以细腻的外在形式因去实现细节的完美。

民间戏曲的另一个特点是能以短时间演出数字惊人的剧目。傅谨先生在浙江台州地区的田野考察举有实例:根据原始演出记录,“大田越剧团在半年里共16个台基演出过的剧目,扣除重复上演的竟达到120多部,其中还有一些连台本戏……如果加上这些连台本戏,再考虑到戏班能演的剧目,未必就会如此之巧在半年之内全部轮演一遍,戏班能演的剧目总数当然会要远远超过此数。”半年演出120余个不重复的剧目,对照那些未必每年都有机会新排一出剧目的城市国营剧团,的确非常惊人。而这统计不全的“剧目总数”究竟能够高达何种程度?根据一位搭班十多年的小生演员的戏单,这位演员曾经演出过的剧目竟然达到三百多个。^⑦与此形成鲜明对照的是现代化城市剧团中非常优秀的演员所掌握的剧目数量。造成这种现象的原因并不难解释:农村民间戏班的演剧活动,必须完全以自负盈亏的方式被各个村镇辗转邀请,以平均每日两到三场的演出频率、同一地点不可演出相同剧目的常规约定以及演出仍然保留的点戏传统,戏班必须常备大量剧目以供市场需求。如此巨大数目的剧目储备,再联系到戏班常年演出几乎没有可供专门排练的时间,可以想象,演出质量是比较粗糙的。

然而,即使是粗糙的舞台表演,演员要在有限的演出空隙熟记如此巨大数目的剧目唱词、唱腔和身

段,也是很难想象的。根据戏单的具体名目,剧目取材总体不出演义、传说、帝王将相、才子佳人的俗套,不少题材不是一再重复就是只作少许改动,大致换汤不换药。如此众多类似的剧目由同样的人演出起来,手眼身法、唱腔念白出现雷同几乎是必然的。不雷同似乎似乎是民间戏曲演出的惯例,反复的观赏能将简单的故事情节深深地烙印在观众脑海中。而更具民间智慧地使用“赋子”和“肉子”^⑧,以便在极短时间内把一个简要的故事提纲敷衍成一台大戏,这种在城市演剧中早已销声匿迹的戏剧创作方式,就是“路头戏”,或称“幕表戏”。“路头戏”是一种只有提纲没有剧本的即兴演出形式,演员凭借多年舞台实践练就的任意敷衍、即兴发挥的本领,常常针对不同的观众群体即景编排不同的戏词、唱腔和身段动作,因此他们的演出也决不会完全“复制”。这种巨大的创造能量,是多数城市国营剧团中的演员难以具备的,尽管在戏曲的程式化方便他们不过是随心所欲地套用着几个基本的身段动作然后任意加以发挥和改造,但这种灵动观演关系的缔结中,似乎也不乏对当代走向式微的城市戏曲的若干启示。

“路头戏”具有极大的不稳定性,且没有文本流传。然而正是这种看似简陋、粗糙,缺乏艺术性和程式化规范的戏曲呈现方式,却在我国广大农村生生不息,受到的欢迎远比“文本戏”要热烈。而戏曲从农村进入城市,从民间小戏变成地方大剧种,这也正是它脱离民间情味,隐藏自身巨大的创造力走向规范化、文学化和殿堂化的第一步。民间戏曲的观众远不如城市剧院中的内行戏迷那样能对运腔吐字、身段步法作出专家式的鉴赏,他们的兴趣大多始终停留在热闹的锣鼓、漂亮的戏服、动人的故事和熟悉的“赋子”、“肉子”上,因为他们一般听不懂也不愿意费劲去听懂剧作家的文雅唱词,而从小耳濡目染的“赋子”和“肉子”无论用在什么剧目中总是明白如话的。在这里,对程式的欣赏所占比例微乎其微(当然也不排除有少数特别爱看戏的观众,以及一些表演水平比较高、比较具有程式性的戏班)。“一块手绢,两把眼泪,三下水袖,四记锣鼓”式的欣赏意趣使得民间戏曲观众相对于追慕“韵”和“技”的观众来说,特别爱憎分明,特别容易动感情,戏曲就是他们认知世界、评判道德最熟悉、最直接的渠道。清人焦循曾目睹当日“梨园共尚吴音”之时,由于昆曲的“繁缚”和文本的案头化,农村观众往往听来“无不茫然不知所谓”,而“曲文俚直”的“花部”则“足以动人”,“妇孺亦能解”,令人“血气为之动荡”^⑨。戏曲发展至今日,当年“花部”的代表京剧也渐渐走上了严格程式化的道路,第二轮“花雅之争”仿佛正在中国的戏曲舞台上演。

上述民间戏曲台本戏(整台大戏)的演出,只是民间戏曲演剧的一部分,民间戏曲还有很大一部分是

具有浓厚地域特色、几乎无法在镜框剧场中真实复制的观演活动。这就是民间小戏和民俗戏剧。

民间小戏是农民自娱自乐的小型生活化歌舞剧,“它质朴粗犷,生活气息浓厚,表现泼辣大胆。在历史上常为士大夫所排斥,为官府所禁止。其形式经常以‘两小’(由小生、小旦或小旦、小丑演出)或‘三小’(由小生、小旦、小丑演出)为主,情节单纯,载歌载舞,活泼轻快。”^⑧事实上,中国所有民间剧种都包含大量从日常生活中提取细节,后以富有情趣的小歌舞、说唱或念白形式加以表现的小戏,如黄梅戏有著名的“大戏三十六本,小戏七十二出”,生活小戏的数量是台本大戏数目的整整一倍^⑨。民间小戏具有特别强烈的地域色彩,楚剧《葛麻》以浓郁的乡土气息和人民智慧获得长久的艺术生命力,正是因为“它蕴涵着楚文化及其审美趣味的某些‘基因’;狭观之,它累积着黄孝乡风、汉皋文化的种种烙印。”^⑩民间小戏的艺术极为简单,它对观众的吸引力并不在表演技术的高超或舞台艺术的精美,有时甚至不需要任何构成冲突的戏剧情境,单凭一两个演员的歌舞或者绝技表演就能够赢得观众极大的热爱^⑪。民间小戏聚集了农民的智慧、幽默和生活经验,以最贴近他们自身的形式进行表演,观众往往能够在看戏的过程中观照现实生活中可见可触的人物境遇、追求和命运,这种心灵的认同正是民间小戏得以在条件简陋、技艺拙朴的情况下得到观众喜爱的原因。

民间戏曲观众还特别喜欢置身于戏剧之中,而不是像强调“当众孤独”的西方体验论者所希望的那样安静地做一个旁观者。在斯坦尼斯拉夫斯基那里,“观众不过是偶然的目击者”^⑫,而在农村戏曲观众却常常是积极的参与者。民间戏曲演出于广场庙会,原本就不像西方话剧剧场演出那样存在“墙”的概念,也就很容易和演员打成一片。如在民俗戏剧“目连戏”动辄持续“三日三夜”、“七日七夜”的连缀演出中,演员不仅可以和观众进行直接的交流,甚至还常常把戏演到观众中去,在某些场合,观众还会成群结队地不自觉地充当剧中的角色:“此剧虽亦有唱有做,而大半以肖真为主,若与台下人往还酬酢。嫁时有宴,生子有宴,既死有吊,看戏与作戏人合而为一,不知孰作孰看”^⑬。这哪里是演戏,分明就是大型仿真“生活秀”。据明代张岱《陶庵梦忆》的记载,徽州旌阳接连“三日三夜”搬演目连戏,当演至“戏中套数,如《招五方恶鬼》、《刘氏逃难》等剧,万余人齐声呐喊。熊太守谓是海寇卒至,惊起……”^⑭这种交融得天衣无缝的戏剧表演方式和观剧场面恐怕只有在中国民间开放式的戏曲演出中才能看到,不说现代都市中戏曲演出绝无此类观演关系,就是最强调空间整合的现代小剧场话剧等实验戏剧也只能算是人工合成的“观演不分”,与民俗戏曲演出中自然天成的“大方无隅”、

“天人合一”、“看戏与作戏人合而为一,不知孰作孰看”难以同日而语。这种模仿生活实态,演员观众难分、生活戏剧浑然的观演关系,并不仅仅在具有代表性的目连戏中才能看到。无论是像目连戏演出中这种对于情节的临时参与,还是业余“自集成班”在农闲时候以“行之禱祀,谓之台戏”的方式进行演出,都带有很大的自娱性,“不少观众既是观众,又是演员,也是作者;演出的业余性,创作的即兴性,是其重要表现形式。”^⑮戏曲观众之所以能够具有参与同自娱的观剧思想,这同民间戏曲开放的演剧观念及鲜明的平民特性密切相关。

民间戏曲以其独特的形式和旺盛的生命力在农村存活并发展,有时我们不免鄙视它们为粗俗低级、缺乏艺术品格的初级戏剧,但民间戏曲每到一处都受到观众极度热烈欢迎的场面却不能不令人深思。在“戏曲危机”几乎获得一致认同的今天,我们是否应该反思这场“危机”的发生范围和条件?钟敬文先生说:“它(民间的戏剧)的演员,仍然是些临时凑起来的‘寻常百姓’,从演唱的技术等看不到怎样高度的专门化。剧本是大家最习熟的和最关心的故事。观众差不多是整个村落或小市镇的民众。他们(民众)往往不仅是冷静的旁观者,而且是和演员乃至剧中的气氛融成一片的人。……我们要从这些地方去理解它和民众生活及其文化的关系去认识它所尽的社会的作用,去究明它在戏剧演进中所表现的真实形态。”^⑯对民间戏曲观众而言,戏曲所代表的并不仅仅是一种简单的娱乐活动,由于同宗教信仰、地缘文化相渗透,戏曲早已融入他们的集体记忆成为一种不可替代的民族与地域情感体验方式。

四、关于当代戏曲观众观剧心理的思考

改革开放,国门大开,戏曲舞台面貌与观众观剧心理模式在时代的推动——很可能是一种无奈的强行推动——之下显示出了其历史变迁性。在我们所身处的时代,政治、经济所经历的前所未见的巨大震荡与裂变引发出文化思想、意识形态领域的相应震荡与裂变。戏剧作为敏感于时代变迁的上层建筑形式,无法不与时代的脉息紧紧连接。回顾这刚刚过去的世纪,新时期的中国剧坛历经了长期思维滞障之后的真正爆发,伴随着改革大潮的涌动与新旧审美价值观念的急剧转换,道德意识观念迅速裂变,东西文化日益交渗接轨,新旧势力猛烈撞击,彼此抗衡,达到最终的消解或重塑。中国人面前的文化舞台开始由单一色调向多元立体衍变;进口影片,港台歌星,长篇剧集开始闯入人们的视野,传统娱乐视听领域的戏曲开始从主导文化的位置上隐退,参与到多元文化的市场竞争,传统戏曲的已有观众群体和潜在观众群体自然也在竞争之列。观众(尤其是青年观众)开始厌烦一板

一眼的唱念做打舞,开始不甘于品味一度时兴的手眼身法步,戏曲“夕阳论”开始走俏,大批观众的流失导致大批专业人员流失,一时间创作生产领域内令人振奋的气象与观赏消费领域内令人泄气的情景形成不和谐的明暗对比。剧种之间的差异带来观众观剧心理的差异,因此,对于当前市场竞争中如何赢得观众,如何进行改革,也应该具有一种区别对待的意识。在前述的三种戏曲类型中,昆曲和民间戏曲的发展变化是持续但缓慢的,而城市中的戏曲则经历了异常复杂和曲折的改革之路并引发了来自评论界和观众内部异常激烈的争论。

新时期后中断十年之久的昆曲恢复演出,北京、天津、上海、南京、扬州、苏州等地均成立了群众性昆曲研究团体。昆曲被列为世界文化遗产之后,频繁的昆曲展演活动赢得了更多渴望回归传统的现代观众。喜爱昆曲的观众多数是陶醉于昆曲的古风雅韵,沉迷于檀板轻敲的空灵意境,可以说,昆曲之美就在于“隔”,因历史而隔,因文化而隔,隔帘望月,隔水看花,欲求之而不得。时间的阻隔完好保存了昆曲的古典风貌,这种风貌具有不可替代的审美价值,也正是昆曲的魅力所在。1958年,北方昆曲剧院曾尝试上演了革命题材的现代剧目《红霞》,唱词对白完全散文化,作曲取消了曲牌改为自由谱曲,“一剧一腔”^④,实验证明世俗化和现代化的昆曲距离观众的观剧期待太远,昆曲演出现代戏并不为观众所完全认同。建国以来,昆曲舞台还上演了一批新编历史剧和更大量的传统昆曲折子戏。新编历史剧的存在保证了昆曲内部所需的新鲜血液,在使用现代化手法传达古典趣味的道路上,昆曲得到了缓慢的发展。进入二十一世纪,昆曲舞台上推出了以“昆曲新歌剧”、“小剧场现代昆剧”等为号召的新编剧目,扩大了昆曲的影响力,吸引了一部分对昆曲毫无了解的观众,然而昆曲作为中国戏曲的“活化石”,以变形的“现代化”面貌出现在现代人面前,难免会失落古老文化最具价值的部分。昆曲可以代表一代之文学,因此它是戏,也是文;承昆曲之后而起的乱弹诸腔抛弃了昆曲的文,成为纯粹的戏,这使得昆曲的古典性显得特别珍贵。

新时期占据城市戏曲舞台最显眼位置的是对京剧和地方剧种进行改革的“实验戏曲”、“先锋戏曲”、“人文戏曲”、“都市戏曲”、“戏曲音乐剧”……一批新编(改编)剧目引起了广泛关注。值得注意的是,当代戏曲舞台上导演中心制代替了演员中心制,导演已经成为一台演出的灵魂人物,剧目的成功与否完全决定于导演的高下。中国的戏曲导演多数接受过斯坦尼体系的熏染,有的直接来自话剧界,这使得戏曲导演的思维总是跟随着话剧导演的变化而变化。八十年代话剧界戏剧观上发生的由“再现”向“表现”的转变很快影响了戏曲舞台,首先是观念的输入,接着是

大批话剧导演渗入戏曲界,在带来一批原话剧观众的同时也带来了话剧的导演方法。陈薪伊、林兆华、王晓鹰、查明哲、李六乙、任鸣、郭小男、卢昂等著名话剧导演都曾执导具有轰动效应的戏曲作品,这批话剧导演给戏曲带来了新的面貌,也引发了关于戏曲“怎是”问题的大讨论以及对戏曲传统的关注,它们为戏曲争取了一个年轻的观众群体,但同时也遭到了来自传统戏曲观众的质疑。

新时期戏曲导演内部出现了导演观念的分流,这一现象造成了相应的观众群体的分流。一部分继承了第一代梨园出身戏曲导演的风格,坚持排演戏剧性强、群众喜闻乐见的民间戏曲,这些戏曲投入不高、并不蕴含非常深刻的文化意义,却能以高度的导演技巧制造浓郁的生活气息和强烈的戏剧冲突,因此既能在城市剧场上演,也宜于乡村草台上演。另一部分秉承话剧导演思维的年轻导演则特别强调戏剧的文化内涵,力图在舞台的创作中做到精致、豪华、震撼、发人深醒。他们的作品被限制在城市的大剧场中演出,声光电等豪华包装的运用常为人所诟病,“深挖人性”的口号也常被认为不符合戏曲艺术的本体特征。随着导演观念的分流,戏曲观众群体也发生了分流,一批钟爱传统的观众坚守以“折子”、“流派”为标志的戏曲阵地,另一批迅速成长的年轻观众则热烈拥护与他们的文化观念息息相通的“文化戏曲”。这批新观众的观剧心理明显有别于对“韵味”和“趣味”追根溯源、津津乐道的老戏曲观众,对传统戏曲的隔膜感使他们轻松抛弃传统观剧模式,他们成长的时代以及时代所提供的文化背景使他们充满了对来自国门之外文化的好奇和向往,由此带来了与新的戏曲创作主体遥相呼应的对旧有戏曲舞台表现形式和审美形式的突破。突破意味着以一种新的方式进行更替和生命延续。随着新编戏曲成为新时期戏曲创作的主流,随着更多其他艺术门类人员加入戏曲创作和审美的行列,随着年轻戏曲观众的比例逐渐加大,戏曲的创作也就应该相应地一分为二,在保证“移步不换形”的前提下满足不同观众的观剧需求。

分析中国戏曲观众观剧心理的历史流变与现状,旨在为当前和今后的戏曲创作提供一个走向上的旁证。从戏剧艺术的本质来说,接受群体的心理状态是创作的第一考虑要素,戏曲的“观众危机”与其说是由于时代的变迁和观众趣味的变化引起,不如说是由于戏曲的创作主体对观众观剧心理变化的研究和把握尺度不甚准确引起。关键在于如何在保持戏曲本体不被扭曲的前提下遵循着观众观剧心理变化的规律,寻找古老的戏曲舞台与当今社会变迁的契合点。

注释:

- ①② 苏国荣:《宇宙之美》,华文出版社,1999年版362页。
- ③ 曲桐海:《昆剧是一门文雅艺术》,载于《中国文化报》2002年7月16日第3版。
- ④ (明)张岱:《陶庵梦忆》卷五“虎丘中秋夜”,上海远东出版社,1996年版152页。
- ⑤ (明)张岱:《陶庵梦忆》卷四“杨神庙台阁”,上海远东出版社,1996年版112页。
- ⑥ 王国维:《古雅之在美学上之位置》,见刘刚强编《王国维美文选》,湖南人民出版社,1987年版117页。
- ⑦ 王季烈、刘富梁考订:《集成曲谱》,商务印书馆1925年版。
- ⑧ (清)李渔:《闲情偶寄》“科诨第五 贵自然”,三秦出版社,1998年版308页。
- ⑨ 王季烈、刘富梁考订:《集成曲谱》,商务印书馆1925年版。
- ⑩ (清)龚自珍:《龚自珍全集》第十辑己亥杂诗“梨园申本募谁修”注,上海人民出版社,1975年版519页。
- ⑪ 胡忌:《走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路》,见《戏史辨》,中国戏剧出版社,1999年版130页。
- ⑫ 参见俞振飞《振飞曲谱·习曲要解》,上海音乐出版社1982年版。
- ⑬ (明)沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版198页。
- ⑭ (清)曹雪芹:《红楼梦》(上)第四十回,人民文学出版社,1982年版554页。
- ⑮ (清)曹雪芹:《红楼梦》(中)第五十四回,人民文学出版社,1982年版762页。
- ⑯ (清)曹雪芹:《红楼梦》(中)第七十六回,人民文学出版社,1982年版1082页。
- ⑰ (明)沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社,1959年版198页。
- ⑱ (清)曹雪芹:《红楼梦》(上)第二十三回,人民文学出版社,1982年版327页。
- ⑲ 关于“雅昆曲”与“俗昆曲”,参见 Catherine C. Swatek: Peony Pavilion Onstage: Four Centuries in the Career of a Chinese Drama. (Ann Arbor: Center for Chinese Studies The University of Michigan), 2002. 16.
- ⑳ 余秋雨:《昆曲:中国传统戏剧学的最高范型》,《中国文化》1994年第10期。
- ㉑ 白先勇:《我的昆曲之旅——兼忆一九八七年在南京观赏张继青〈三梦〉》,《白先勇自选集·昔我往矣》,天地图书有限公司2001年版。
- ㉒ 梅兰芳:《中国京剧的表演艺术》,见《梅兰芳文集》,中国戏剧出版社,1962年版31页。
- ㉓ 参见齐如山《国剧身段谱》,《戏剧丛刊》,天津市古籍书店,1993年版159页。
- ㉔ 参见张伯驹《乱弹音韵要》,同上,第149页。
- ㉕ 谷梅:《平剧与绍兴戏》,蔡世成辑选《〈申报〉京剧资料选编》第558页,内部发行。
- ㉖ 焦菊隐:《豹头·熊腰·凤尾》,见《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社,1979年版283页。
- ㉗ 贾平凹:《秦腔》,见《贾平凹散文选》,百花文艺出版社,1992年版93页。
- ㉘ 徐慕云:《中国戏剧史》,上海古籍出版社2001年版。
- ㉙ 关立勋主编:《中国文化杂说(艺术文化卷八)》,北京燕山出版社,1997年版526页。
- ㉚ 苏少卿:《听戏也要程度》,蔡世成辑选《〈申报〉京剧资料选编》第592页,内部发行。
- ㉛ 张裕:《赴农村演出引来万人空巷 上海越剧构思“乡下演出版”》,《文汇报》2003年5月26日第1版。
- ㉜ 沈国忠、叶辉:《民间剧团为何兴旺发达》,《光明日报》1994年9月24日第2版。
- ㉝ 鲁迅:《社戏》,鲁迅先生纪念委员会编《鲁迅全集·呐喊》(第一卷),人民文学出版社,1973年版452页。
- ㉞ 傅彦:《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》,广西人民出版社,2001年版232-236页。
- ㉟ “赋子”指的是些现成的,只需稍加变动就可以用于任何剧目的唱词套路,如“帝王赋子”、“美女赋子”、“赶考赋子”等,在许多剧目中都可以套用。“肉子”是指经过多次运用已经基本固定,没有观众认可不能随便更动的“赋子”,如《梁祝》中的“十八相送”和“楼台会”。这两种固定的唱词是演员的必备功底,熟记它们就能在大部分场合根据剧情细微的差别灵活套用。参见卢时俊、高义龙主编《上海越剧志》“行话习俗”,中国戏剧出版社,1997年版299页。
- ㊱ (清)焦循:《花部农谭》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959年版225页。
- ㊲ 张紫晨:《中国民间小戏》,浙江教育出版社,1989年版7页。
- ㊳ 陆洪非:《黄梅戏源流》,安徽文艺出版社,1985年版43页。
- ㊴ 陈聆彬:《楚剧小戏的魅力》,梅少山、杨有珂主编《楚剧发展战略研究》,湖北省艺术研究院1991年内部出版。
- ㊵ 如黄梅戏《打猪草》、《夫妻观灯》,泗州戏《拾棉花》,湖南花鼓戏《刘海戏金蟾》,湖北花鼓戏《王大娘补缸》,东北二人转《王二姐思夫》,庐剧《打面缸》,徽剧《卖棉纱》,京剧《打花鼓》,河北梆子《小放牛》等。参见张紫晨《中国民间小戏选》,上海文艺出版社1982年版。
- ㊶ (苏)斯坦尼斯拉夫斯基:《斯坦尼斯拉夫全集》(第二卷),中国电影出版社,1959年版484页。
- ㊷ (清)徐珂:《清稗类钞选》,书目文献出版社,1984年版358页。
- ㊸ (明)张岱:《陶庵梦忆》卷五“目连戏”,上海远东出版社,1996年版166页。
- ㊹ 苏国荣:《中国剧诗美学风格》,上海文艺出版社,1986年版60页。
- ㊺ 钟敬文主编:《民间文艺谈薈》,湖南人民出版社,1981年版255页。
- ㊻ 参见《兰苑集萃——五十年中国昆剧演出剧本选》(第一卷),文化艺术出版社2000年版。

(责任编辑 薛中君)