

从文体结构的演变看板式变化体戏曲的形成

— 以蒲剧与杂戏的历史传承关系为中心 —

李瑛* · 安赞淳**

〈目次〉

- | | |
|--------------------|-----------------|
| I. 序言 | 2. 蒲剧与杂戏的历史传承关系 |
| II. 板式变化体戏曲的文体结构演变 | III. 结语 |
| 1. 讲唱艺术痕迹与戏剧扮演 | |

I. 序言

板式变化体戏曲一经诞生，就以其丰富的节奏变化、灵活的分场体制和强烈的情感表现力赢得了广大观众的喜爱，其代表梆子腔和皮黄腔也迅速取代了曲牌联套体制的昆山腔，成为戏曲舞台的主导。然而作为一种备受推崇的戏曲类型，板式变化体戏曲的具体形成过程，却是一个颇有争议的问题，至今学术界没有定论，这就为我们正确认识板式变化体戏曲的整体面貌，深入把握其特点和内涵设置了重重障碍。本稿认为要想解决这一问题，必须从板式变化体戏曲的基本结构特征入手。若从文体结构方面来考察，板式变化体戏曲是齐言体的形式，每一句的字数相等，这一形式最早来源于古代诗歌，后来又出现了以齐言体诗格为韵文部分的诗赞系讲唱艺术，二者的发展演变，为板式变化体戏曲的形成提供了文本方面的可能，但是以往学术界普遍没有注意到的一点是：从叙述体的讲唱艺术到代言体的戏剧表演，中间的

* 庆北大学校 中语中文科 博士班。：第1著者

** 庆北大学校 中语中文科 助教授。：交信著者

扮演环节和剧本创作的准备与积淀是如何实现的呢？要知道一种戏曲类型的最终形成是一个漫长而复杂的过程，绝不可能一蹴而就，这中间是否有我们忽视和遗漏的某些环节呢？

本稿正是基于以上认识，从板式变化体戏曲的典型代表——蒲剧入手，将它与其流行区域的一种古老的仪式戏剧——锣鼓杂戏进行比较，通过剧目题材、剧本形制、人物设置、情节安排和艺术形态五个方面来揭示它们之间的历史传承关系，力求还原板式变化体戏曲形成的完整历史过程，从而为此类问题的解决提供一些思路与参考，这也是本稿的主旨所在。

中国的戏剧形式多样，内容丰富，源远流长，特别是京剧大师梅兰芳(1894~1961)的表演艺术，在全世界范围内都享有盛誉。从广义的角度来讲，中国戏剧不但包括用于商业演出，专门供观众观看，以获得审美享受的观赏性戏剧，如京剧、昆曲等相对成熟的戏剧形态(一般称之为戏曲)，还包括广大农村地区迎神赛社活动中，依附于祭祀仪式，以驱凶纳吉、祈福禳灾为目的，具有浓郁的宗教祭祀色彩的仪式性戏剧，如雉戏、赛戏、目连戏等，观赏性戏剧与仪式性戏剧共同构成了波澜壮阔的中国戏剧长河。王兆乾认为：

“两者的戏剧观念不同，功利目的不同，对象不同，演出环境、习俗也不同。这两种戏剧，既有联系，又有区别。若从文化史的角度考察，仪式性戏剧原本是戏剧的本源和主流，而倡优侏儒供人调笑，只是支流。盖因古人认为‘国之大事在祀与戎’。但在戏剧史里，却将观赏性戏剧作为戏剧的主流，仪式性戏剧反成为遗漏的篇章。

观赏性戏剧成为戏剧的主流在宋元时期。它趋向成熟，有两个标志：一、进入商业社会，有了勾栏瓦舍等表演场所和以市民阶层为主的观众群。构成观赏性戏剧生存和发展的基本条件为：演员——观众——剧场。二、吸引一批社会底层的知识分子参与。他们利用所学，丰富了戏剧手段，提高了戏剧文学的品位。其中一些愤世嫉俗、针砭时弊之作，也深深打动观众，引起社会共鸣，从而提高了戏剧的社会地位，打破供统治者揶揄逗笑的老套，使观赏性戏剧得到长足的发展。”¹⁾

1) 王兆乾，〈仪式性戏剧与观赏性戏剧〉，《戏史辩》第二辑，2001，24页。

从这种认识出发,王兆乾认为中国戏剧史应增补仪式性戏剧的篇章,仪式性戏剧的产生早于观赏性戏剧,并对观赏性戏剧产生了重要影响,观赏性戏剧直到宋元时期才成为主流。

在观赏性戏剧占据城市舞台,受到市民阶层热烈欢迎的同时,仪式性戏剧因为迎神赛社和祭祀活动的需要,在广大乡村地区,神庙剧场当中依旧火热上演,并且成为中国古代戏剧生存的基本方式。这一点从目前遗留的诸多戏台、碑刻、砖雕、壁画、舞台题记等历史文物当中都可以得到证实。山西省洪洞县赵城广胜寺元延祐六年(1319)《重修明应王殿之碑》有记载:

“询之故老,每岁三月中旬八日,居民以令节为期,适当群卉含英,彝伦攸叙时也。远而城镇,近而村落,贵者以轮蹄,下者以杖履,携妻子与与老羸而至者,可胜概哉!争以酒肴香纸,聊答神惠。而两渠资助乐艺牲币献礼,相与娱乐数日,极其厌饫,而后顾瞻恋恋犹忘归也。此则习以为常。”²⁾

景李虎在《神庙与中国古代剧场》中提到:

“供奉神灵、纪念先祖、好祀鬼异,在中国有久远的传统,历朝历代、各个地方都有国立、官立的宫观寺庙,以及不可胜计的民间所建“淫祠”,所祀对象完全按照功利观点和各人、各地的所需,名目繁多:皇帝祀天地,民间则靠山敬山神、近海供海神。戏曲在孕育时期就进入神庙,产生了处处有神庙、有神庙必有戏台的现象。”³⁾

车文明也在《中国古代剧场类型考论》中说:

“神庙剧场是古代县以下(包括县城)广大乡村唯一的公共剧场类型,在大中城市的公共剧场中,神庙剧场也与瓦舍勾栏、茶园酒楼等商业性剧场平分秋色。而在明中叶至清中叶约300多年时间里,由于瓦舍勾栏的消失,茶园酒楼

2) 冯俊杰,《山西戏曲碑刻辑考》,2002,97页。

3) 景李虎,《神庙与中国古代剧场》,《戏剧艺术》第二期,1993,136页。

的缺席，它成为最主要的公共剧场形式。所以，神庙剧场便成为中国古代绵延不绝、范围最广、数量最多的剧场形式。而赛社献艺，也成为中国古代戏曲生存的基本方式。”⁴⁾

可见，仪式性戏剧因为植根于最广大民众的中间，在祭祀神灵的活动中频繁上演，既娱神又娱人，从而成为中国古代戏剧最主要的类型之一，我们今天研究戏剧史，不能忽视这一部分内容。近年来，随着各地仪式戏剧资料的大量挖掘整理，不断增补中国戏剧史上的重要遗漏环节，通过研究仪式性戏剧的本质特点及其与观赏性戏剧之间的关系，使得我们对各个历史时期戏曲的形成和流变产生了新的认识与理解，从这一角度出发，本稿主要通过探寻仪式性戏剧——锣鼓杂戏与观赏性戏剧——蒲剧之间的关系来研究板式变化体戏曲的形成。

II. 板式变化体戏曲的文体结构演变

我们首先要明确了解曲牌联套体与板式变化体的特点与区别。中国戏曲从文体结构和音乐结构相结合的角度来看，可以分为两大类：曲牌联套体戏曲和板式变化体戏曲。文体结构上，曲牌联套体是长短句的形式，每一句字数长短不一，根据曲牌格式来决定；板式变化体是齐言体的形式，主要是七字或十字的上下对偶句。音乐结构上，曲牌联套体是组曲的原理，将不同曲牌按一定章法组合成套来进行演唱；板式变化体是变奏的原理，以上下两个乐句作为基本音乐单位，用同一简单曲调反复变奏的方法来进行演唱。曲牌联套体戏曲如昆曲，板式变化体戏曲如梆子腔，分别代表了不同历史时期各具特色的戏曲形态。

文体结构是考察戏曲形成的重要手段。关于曲牌联套体戏曲的文体结构，其历史演变过程，经过各位前辈学者的研究考证，基本脉络是清楚

4) 车文明, 〈中国古代剧场类型考论〉, 《戏曲艺术》第34卷 第2期, 2013, 34页。

的。即词 → 以长短句词格为韵文部分的乐曲系讲唱艺术 → 曲牌联套体戏曲。其中，韵散结合、有说有唱、用于叙事的乐曲系讲唱艺术当中，首先是一支曲调的反复咏唱，演唱一个完整的故事，这种讲唱形式在宋代出现，叫作鼓子词，但是这样以单一的曲调反复演唱终究比较单调，需要有所变化，于是出现了联合同一宫调的若干首不同曲牌来演唱故事的形式，宋代叫覆赚。从一曲重复到多曲联合，虽然曲调上有所变化，但都属于同一个宫调，是单一宫调的套曲，再更进一步就出现了“诸宫调”这种讲唱形式。诸宫调是联合许多不同宫调的乐曲来叙事的形式，它是诸种宫调的套曲，起先唱这一宫调的一套曲子，继而转入另一宫调的曲子，运用各种宫调的变化来咏唱故事。诸宫调的出现，对曲牌联套体戏曲的形成产生了重要的影响。王国维在《宋元戏曲史》“宋之乐曲”一节论及诸宫调的作用时指出：“若求之于通常乐曲中，则合诸曲以成全体者，实自诸宫调始”，“此于叙事最为便利”，“故宋金杂剧院本中后亦用之，非徒供说唱之用而已”⁵⁾。

关于板式变化体戏曲的形成，目前学术界众说纷纭，没有定论。板式变化体戏曲比曲牌联套体戏曲的形成时间晚，是否就可以认为它是从曲牌联套体戏曲转化过来的呢？但是因为二者的文体结构和音乐形制截然不同，所以吸收和借鉴在一定程度上是存在的，直接转化就不太可能了。根据艺术发展的共同规律来探索，既然曲牌联套体戏曲是在乐曲系讲唱艺术的基础上发展而来的，那么板式变化体戏曲是否也可以借鉴讲唱艺术呢？叶德均曾在《宋元明讲唱文学》中，将古代讲唱艺术进行分类：

“它们(讲唱文学)的名称和体制相互间虽有极大的差异，但主体却没有什麼不同，都是由说的散文和唱的韵文两个主要部分构成。散文没有重大差异，不同的都在韵文部分。就韵文的文辞和实际歌唱来考察，可以区别为乐曲系和诗赞系两大类。”⁶⁾

5) 王国维,《宋元戏曲史》“宋之乐曲”,《王国维学术经典集》,1997,224页。

6) 叶德均,《宋元明讲唱文学》,《戏曲小说丛考》下册,1979,626页。

就叶德均的观点而言，除了乐曲系讲唱艺术之外，还有一类诗赞系讲唱艺术。乐曲系讲唱艺术是以长短句词格为韵文部分，而诗赞系讲唱艺术是以齐言体诗格为韵文部分。诗赞系讲唱不注明乐调与声腔，最早来源于唐代俗讲的偈赞词，以七言为主，后来逐渐产生十言，与长短句词格便于歌唱相比，更易于吟诵，朗朗上口，这一类讲唱艺术有宋元明的陶真、元明的词话、明清的弹词、鼓词、说善书等。孟繁树在《板式变化体戏曲的形成》一文中说到：“诗赞系讲唱从文学和音乐结构两个方面为板式戏曲的形成奠定了基础。”⁷⁾再如李连生在《诗赞体戏曲补论》中提出：

“板腔体戏曲是诗赞体戏曲的高级阶段。诗赞体戏曲受诗赞体说唱文学的影响而形成，齐言体文辞结构是其主要特征。”⁸⁾

并从文体结构的来源方面阐释了齐言文辞影响下“诗赞体”的发展流变：

“可见，诗赞体戏曲的文辞结构渊源有自，即我国传统的诗歌文学，后来亦受到多种文体的孳乳，尤以受说唱文学影响为最显著。”⁹⁾

然而从分散的、形态各异的讲唱艺术，发展到体系庞大、艺术形态完备的成熟戏曲，需要一个漫长的历史过程，其中最关键的一环就是扮演，这是戏剧本体发生的逻辑起点。那么从诗赞系讲唱艺术到板式变化体戏曲，这其中的扮演环节，是如何来实现的呢？二者之间是否还存在一种过渡形态，经过长期的准备和发展，最终把叙述体的讲唱艺术推进至成熟的代言体戏曲呢？

7) 孟繁树,《板式变化体戏曲的形成》,《文艺研究》第5期,1985,128页。

8) 李连生,《诗赞体戏曲补论》,《文化遗产》,2009,111页。

9) 李连生,《诗赞体戏曲补论》,《文化遗产》,2009,112页。

1. 讲唱艺术痕迹与戏剧扮演

蒲剧又叫蒲州梆子, 诞生于素有“中国戏曲摇篮”之称的山西省, 是山西四大梆子中最为古老的剧种。因兴起于山西省南部的古蒲州地区而得名, 以“慷慨激昂, 粗犷豪放”的风格而著称。在蒲剧流传的地区, 还有一种古老的仪式性戏剧, 它紧紧依附于当地村社中举办的宗教祭祀活动, 文辞结构是齐言体的形式, 表演时只说不唱, 类似吟诵, 当地人都叫它“杂戏”。刘国华在《锣鼓杂戏形成时间小考》中说:

“当地人称锣鼓杂戏为‘杂戏’, 我们认为, 这个名字是历史的产物、是一个古老的名称, 属于唐杂戏、宋杂戏、元杂戏(剧)名称之列。如果锣鼓杂戏是产生在金代, 就应该称之为‘院本’; 如果是产生在元代, 就应该称之为杂剧, 而不是叫杂戏。现在叫杂戏, 就只可能是唐杂戏或宋杂戏。”¹⁰⁾

至于学术界为何称其为“锣鼓杂戏”, 王亮在《锣鼓杂戏渊源初探》中所说代表了大部分学者的观点:

“锣鼓杂戏, 又称铙鼓杂戏, 是本世纪五十年代前在山西西南部广为流行的一个古老戏曲剧种。八十年代初, 在临猗等地尚有零星演出, 现已濒临绝灭。该剧种产生于当地迎神赛社活动之中, 因以大锣大鼓伴奏而得名, 表演者全系农民, 以村自成台班, 演员所任角色实行世袭制, 子承父业, 代代相传, 口传心授, 恪守规范。演出风格古朴粗犷, 保持着较为原始的面貌, 颇具有研究价值。”¹¹⁾

可见, 这种仪式性戏剧原本只是叫“杂戏”, 这一名称来自于其产生时期人们对戏剧活动的统称。而又因其表演时以锣鼓击节, 不配丝弦, 故学术界依据其伴奏乐器称之为“锣鼓杂戏”、“铙鼓杂戏”。锣鼓杂戏产生的年代十分久

10) 刘国华, 《锣鼓杂戏形成时间小考》, 《民族音乐》, 2016, 27页。

11) 王亮, 《锣鼓杂戏渊源初探》, 《黄河之声》, 1997, 22页。

远，演出形态非常古朴，属于戏曲形成期的初级形态。如：人物装扮不划分角色行当，没有生、旦、净、末、丑的概念，只是对不同人物的装扮和模仿；剧本不划分场次回合，重在叙述历史事件，而不是刻画人物形象；剧目多为历代征战杀伐的战争故事，而没有任何风花雪月的感情描写；特殊角色“打报者”类似宋杂剧中“手执竹竿子的参军色”，集主持人、演员、导演、杂役于一身。如张万荣在《“锣鼓杂戏”的源起与变迁》一文中说：

“锣鼓杂戏演出时，由一‘跑板子’，身穿长袍，头戴礼帽，举旗在前引导诸角色上台，在演出过程中，他还负责拉前场、传令、禀报、给观众解说剧情等，类似于宋杂剧的‘竹竿子’。”¹²⁾

上述种种特点使得锣鼓杂戏显得尤为珍贵，具有了“戏剧活化石”的意义。杨永兵在《晋南“锣鼓杂戏”的物质构成和形态特征》中写道：

“锣鼓杂戏是宋金杂剧的遗响，是中国戏曲的鼻祖，在戏剧发展史上有着重要的文献价值。……2004年锣鼓杂戏被列为山西省省级非物质文化遗产保护名录，2006年成功申报首届国家级非物质文化遗产保护项目。¹³⁾

金文京早在《诗赞系戏曲考——中国戏曲史的两大潮流》中就提出：

“近年来，在中国各地发现的有关戏曲、曲艺方面的资料，例如：贵池傩戏的剧本、成化本说唱词话等，都促使我们重新检讨中国戏曲史的架构，改变过去的看法。本文根据这些资料，认为中国戏曲原有乐曲系和诗赞系两股潮流，杂剧、南戏、昆曲等皆属于前者，京剧等地方戏乃为后者系统。……元代在广泛的农村所流行的戏曲恐怕不是我们熟悉的杂剧，而是另一种诗赞系统的戏曲”¹⁴⁾

12) 张万荣，《“锣鼓杂戏”的源起与变迁》，《沧桑》，1995，28页。

13) 杨永兵，《晋南“锣鼓杂戏”的物质构成和形态特征》，《黄河之声》，2008，110页。

14) 金文京，《诗赞系戏曲考——中国戏曲史的两大潮流》，《汉学研究之回顾与前瞻》上册，1995，202页，208页。

接下来在文中通过分析京剧与元明词话、池州傩戏与明成化本说唱词话的关系来推断这类诗赞系戏曲是用说唱词话当剧本来表演的。

王兆乾在《池州傩戏与成化本〈说唱词话〉——兼论肉傀儡》一文中，将池州傩戏剧本与1976年在上海嘉定城东出土的明成化年间(1465~1487)刊刻的《说唱词话》十六本进行具体比较，对比研究后发现二者许多唱词基本一样。他提出：

“池州傩戏与明代成化刊本说唱词话的密切关系，以具体的实物展示了历史上确有以人扮演的戏曲曾把民间讲唱文学直接搬为演出脚本，也展现了一股长期不为人所知的民间戏曲潜流。”¹⁵⁾

由此可见，池州傩戏是农民艺人将当时流行的说唱词话本子拿来，直接搬演到戏剧舞台上的。锣鼓杂戏的演出性质和程式与池州傩戏大体相近，其剧本也遗留了很多讲唱艺术的痕迹，从中可以看出从叙述体向代言体过渡的趋势。比如：杂戏剧本重在叙述史实，通常按照时间顺序，将一个历史事件，从头到尾铺展叙述下来，更为关注事件的本身，而不注重塑造人物形象和刻画内心世界。如《鸿门宴》开头，刘邦上场有长达一千五百字的长篇剧词介绍自己的生平经历，张良出场也从幼年读书讲到圯桥进履、黄石公授书一直到剧情发展的起始阶段，这与中国戏曲中人物登场自报家门，用极为简练的语言，介绍自己的出身、家世、爱好等截然不同，它更多地保留了叙述体的特点。说明杂戏还处于叙述体向代言体的过渡，没有完全脱离叙事的框架思路，只是将其中的人物主体化，由演员分角色搬上舞台来表演。

更明显的讲唱艺术痕迹是锣鼓杂戏剧本中有大量的第三人称叙述体。如《葭萌关》中魏延、赵云的剧词：

“魏延马上扣弓弦，大骂杨柏敢胡言。今日阵前拿住你，叫你一命丧九

15) 王兆乾，《池州傩戏与成化本“说唱词话”——兼论肉傀儡》，《中华戏曲》第二辑，1988，137页。

泉。”

“赵云一见怒气生，二将今日无路行。长枪送你二人命，七星剑下难逃生。”¹⁶⁾

这种情况，安顺地戏中也同样存在，如《梁红玉击鼓战金山》中，金兀术、梁红玉的唱词：

“金兀术一见事不好，传令便往南方打。”

“梁红玉白旗往南指，战鼓擂得甚惊人。”¹⁷⁾

这种属于讲唱艺术的第三人称叙述体在这两个仪式戏剧中都存在，也反映了这些初级戏剧形态的共同规律：都是借鉴讲唱艺术来形成自身的。

在锣鼓杂戏表演当中，演员有时会脱离剧中人物的身份，以讲唱艺人的口吻向观众讲述历史，从代言体转为叙述体，讲完一段历史事实之后，又进入剧中人物的身份进行扮演，从叙述体转回到代言体，这正反映了锣鼓杂戏是把讲唱艺术搬上舞台表演的事实。例如清乾隆四十九年(1784)锣鼓杂戏古抄本《天井关》中，柴荣驾前大臣冯道上场剧词为：

气势豪迈志量宽，文武才能我兼全。齐论鲁论安天下，商书周书定江山。黄公三略幼年习，吕望六韬尽皆占。位居台阁调鼎鼐，羽翼朝廷佐圣贤。下官冯道，官居丞相之职，此事出于残唐五代之际，五代梁唐晋汉周，所姓者朱李石刘郭。何名五代，梁太祖朱温、唐庄宗李存勖、晋高祖石敬瑭、汉高祖刘知远、周太祖郭彥威。郭彥威立嗣，柴皇后亲主，柴荣过房为嗣。周主彥威驾崩，太子郭荣登基，立帝号世宗皇帝，建年号顺德元年。今乃大朝之日，侯近天威，请了!¹⁸⁾

16) 锣鼓杂戏古抄本《葭萌关》，民国十六年(1927年)三月抄，连皮18页，麻纸写就，纸捻装订，单页双折，竖行正楷墨笔抄写，长27厘米，宽23.5厘米，为台词本，是笔者2006年在山西省运城市临猗县城关镇高家垛村考察时发现的。

17) 沈福馨，《安顺詹家屯小门〈精忠传〉地戏团表演的〈梁红玉击鼓战金山〉》，收入《贵州安顺地戏调查报告集》，1994，42页。

冯道刚上场介绍自己的身份地位, 武艺本领, 属于代言体, 但是到“此事出于残唐五代之际”, 就从剧中人物身份脱离开, 暂时跳出剧外以说书人的身份, 向观众讲述残唐五代这一段史实, 特别是对郭彦威、柴荣直呼其名, 而不用剧中周朝宰相的口吻, 尊称我王太祖皇帝、世宗皇帝, 更说明了这是用说书人的口吻客观叙述, 说完一段历史, 让观众对剧情背景, 来龙去脉有了大致了解后, 又转换为剧中角色, “今乃大朝之日, 侯近天威, 请了!”

黄竹三也在《试论戏曲产生发展的多元性》中提出:

“其(锣鼓杂戏)剧目故事内容以宋代为下限, 宋以后剧目极少, 如《鸿门宴》、《长坂坡》、《铜雀台》、《关公破蚩尤》、《仁贵征东》、《目连救母》、《白猿开路》、《安天会》等。其中有关《三国》、《西游》故事的戏剧与小说在人物、情节等有很大出入, 而与话本更为接近。剧本的念白、吟诵, 以七言句为主, 亦与话本中讲唱类似, 很明显, 锣鼓杂戏是以搬演词话的戏剧形态。”¹⁹⁾

锣鼓杂戏的表演区域在农村, 参与者是终日在田间辛苦劳作的农民, 他们的文化水平不高, 甚至有很多人目不识丁, 连剧本也看不懂, 表演杂戏时, 起初是靠村里几个文化人读给大家听, 然后各自记住所扮演角色的剧词, 后来父亲口授给儿子, 父死子继, 代代相传。每个村落里仅有的几名稍通文墨的文化人, 就是传抄剧本的主要力量, 但是观其剧目, 多为人物众多、情节复杂的长篇故事剧。例如《三访茅庐》²⁰⁾一戏中有人物刘备、张飞、关羽、孔明、徐庶、曹操、曹仁、夏侯兰等十九人之多, 从曹操赚徐庶一直到新野庆功完, 中间包括“三顾茅庐”、“徐母骂曹”、“张飞闯辕门”、“博望坡烧屯”等许多小故事, 连着上演五六个小时才能演完。《白猿开路》²¹⁾中

18) 锣鼓杂戏古抄本《天井关》, 乾隆四十九年(1784年)正月抄, 连皮37页, 麻纸写就, 纸捻装订, 单页双折, 竖行正楷墨笔抄写, 长24厘米, 宽22厘米, 为舞台演出本, 是笔者2006年在山西省运城市临猗县城关镇高家垛村考察时发现的。

19) 黄竹三, 《试论戏曲产生发展的多元性》, 《戏曲文物研究散论》, 1998, 8-9页。

20) 锣鼓杂戏抄本《三访茅庐》, 运城市金井乡侯村抄本, 山西省临汾市蒲剧院藏, 保存完好。

有人物罗卜、益利、刘氏、金枝、如来、阎王、判官、小鬼、观音、白猿、沙僧、关羽等四十八个，从刘氏犯戒杀生，罗卜地狱救母，到罗卜带着白猿、沙僧到西天为母超度，到张天师降妖，情节曲折往复、波澜壮阔，全本演下来需要一天的时间。这样的长篇巨制，对于农民群体来讲，要创作出来绝非易事，所以最简单的方法就是直接借用说唱词话，将人物主体化，稍加改编搬到舞台上表演。正如张发颖在《“饶鼓杂戏”与我国戏曲史研究》中所说：

“宋人陆游、范成大、刘克庄等人的诗作中，描写农村赛社演出情况相当多。元代亦有禁赛社演出的皇家和省台公文。赛社中演出形式是什么，没有详细记载。但很大可能如上面所列各项记载，把话本中之讲史、三分、兴废战争、参禅悟道等故事内容来变成剧本演出。那么如“饶鼓杂戏”及河北邯郸、武安、涉县之“赛戏”，这种韵白相间，韵语以七字句为主，间以五字、六字、八字、九字、十字的形式，以说白、吟诵为主，间以少量唱的简单形式，正好是农民把话本、词话等稍加改变即成拿来演唱的剧本。因为复杂如诸宫调、词牌、元杂剧那大套北曲，农民是办不到的。”²²⁾

锣鼓杂戏的参与群体，相对于观赏性戏剧来说，其身份比较特殊，既不是学识渊博、文艺素养深厚的文人雅士，又没有专业演员的表演功底和高超技艺，只能就地取材、借而用之，来满足祀神、娱神的需求。如果从这个角度来理解，这一切都是顺理成章的事了。

那么锣鼓杂戏作为讲唱艺术向成熟戏曲转化的过渡环节，是如何实施戏剧扮演的呢？锣鼓杂戏在上舞台正式表演之前，还有一个重要的仪式叫“迎神摆道”。凌晨天不亮时，杂戏演员就按各自扮演的角色化妆，穿戴整齐。扮成刘秀、薛仁贵、赵匡胤、关羽等历史人物或者孙悟空、观世音、哪吒、阎王等神话人物，在村中心的公事房场院内集合等候。与此同时，社首一早就召集全村男女老幼，乐队人员背上锣鼓，大家汇集一起，排成浩大的迎神队

21) 锣鼓杂戏抄本《白猿开路》，高玉英抄录，山西省戏剧研究所藏，保存完好。

22) 张发颖，《“饶鼓杂戏”与我国戏曲史研究》，《社会科学辑刊》，1988，139页。

伍，敲响震耳的鞭炮，敲锣打鼓，浩浩荡荡地去公事房迎接天神下凡。在老百姓心目中，历代帝王将相皆为天上神灵星宿下凡，遵照上天的旨意来拯救国家民族命运，为百姓造福。如刘秀是紫微星下凡，带领天上二十八星宿下世除恶。薛仁贵是白虎星临世，赵匡胤是苍龙转世。这一个个装扮的高大威猛、英气十足的杂戏演员，在村民看来就是能给大家降福消灾的显世神灵，他们已从现实生活中的凡夫俗子转换为想像世界中的天神猛将，成为民众信仰崇拜的对象。于是大家毕恭毕敬地叩拜各方神圣，由社首为“众神”“把盏”饯行，送神上路，谓之“摆道”。装扮杂戏者在锣鼓开道、神马护驾之下，沿村中各个街巷行走，或者进入百姓家中，乡人紧随其后，欢呼雀跃。他们所到一处，妖魔鬼怪、邪风疫气一扫而光。这与古代方相氏驱邪逐疫的傩祭活动十分相似，目的是用天神的威猛驱赶吓走危害村庄的厉鬼妖气，保取四季平安，八方顺利。这种扮神驱鬼行为，并表演一定的故事情节，就为装扮而扮演，而至故事的展开，而至成熟戏剧的产生提供了现实可能性。锣鼓杂戏把讲唱艺术搬到舞台上，分角色进行表演，虽然在各方面还不完善，很原始也很质朴，但是为成熟戏曲的形成打好了坚实的基础。

2. 蒲剧与锣鼓杂戏的历史传承关系

作为板式变化体戏曲的代表剧种，蒲剧与同一地区流传的仪式性戏剧锣鼓杂戏，究竟是怎样的关系呢？临猗县新庄村锣鼓杂戏老艺人张相堂说：“杂戏是祖戏，蒲剧是向它学来的。”²³⁾著名蒲剧表演艺术家王秀兰在上世纪60年代曾经到村观看过他们的演出，并上台献花，至今提起来这仍然是让这些农民艺人们自豪不已的事情。万荣县光华乡大兴村村民，每年正月十五要到村里的三官庙前闹社火、唱大戏。因为村中杂戏老艺人都已相继过世，

23) 张相堂，山西省运城市临猗县三管乡新庄村村民，演过刘备、汉献帝、苗逊等角色，其父张鸣珂曾在村中开办私塾，他从小跟随父亲学习文化知识，长大后从父亲那里继承了新庄村杂戏剧本的保管和传抄工作，因为父亲的影响，从小就特别喜欢看杂戏，演杂戏。

杂戏传承也后继乏人，村中共同出资到外地请蒲剧团来村演出，但是必须先由村中唯一能唱杂戏的老艺人吕朋远上台唱一段村里的土戏，蒲剧演员才能登台演出。可见锣鼓杂戏在老百姓心目中的尊贵地位，认为它是蒲剧的先祖和长辈。

众所周知，戏剧四大要素包括剧本、演员、观众、剧场。其中，现存剧本是考察古代戏剧基本形态的重要依据。锣鼓杂戏现存剧本，根据笔者多年来的搜集整理，共计有五十种²⁴⁾。将其与蒲剧剧目题材、剧本形制、人物设置、情节安排进行比较，并结合二者艺术形态进行综合分析，就可以发现蒲剧与锣鼓杂戏之间确实存在着一脉相承的历史传承关系。

24) 杂戏演出最盛时，剧目可以达到上百种。据运城市盐湖区大渠乡寺北村老艺人樊点玉回忆，关于锣鼓杂戏的剧本数量，过去村中流行一句谚语：“七十不多，八十不少，一百单八，还有三十外搭。”然而随着时代的变迁，祭祀活动的减少，晋南大部分乡村于二十世纪五十年代演出后相继停演，随着村中老艺人的不断去世，杂戏传承后继乏人，杂戏剧本也散失殆尽，锣鼓杂戏因为失去了赖以生存的民俗环境而濒临灭绝。目前，笔者搜集到的现存剧本有五十种，其中大部分是二十世纪八十年代由运城市文化局和临汾市蒲剧院组织人员到各地乡村搜集采访，整理抄写的，它们是：《降香》、《伐西岐》、《乐毅伐齐》、《匕首剑》、《潼关》、《鸿门宴》、《战昆阳》、《火攻计》、《龙凤配》、《铜雀台》、《长坂坡》、《三请诸葛》、《街亭》、《落凤坡》、《取四郡》、《取东川》、《黄鹤楼》、《洛阳会兵》、《葭萌关》、《五虎下西川》、《涪水关》、《三访茅庐》、《巴州》、《蛟龙驹》、《铁笼山》、《临潼山》、《打登州》、《白良关》、《老君堂》、《麒麟山》、《薛钢打朝》、《下兖州》、《雅观楼》、《三打祝家庄》、《破方腊》、《七星会》、《邹家庄》、《扫秦》、《单枪赴会》、《如是观》、《忠保国》、《千里驹》、《白猿开路》、《大闹天宫》、《无底洞》、《湘子传》，现保存于山西省戏剧研究所和山西省临汾市蒲剧院。另有七种古抄本，是笔者于2006年在山西省运城市临猗县城关镇高家垛村考察时发现的。它们是：①《天井关》两本，一本为乾隆四十九年(1784年)正月抄；一本为民国十七年(1928年)正月十五日抄，两本内容形制完全一样，都为舞台演出本。②《淤泥河》一本，民国十五年(1926年)十二月抄，舞台演出本。③《葭萌关》一本，民国十六年(1927年)三月抄，台词本。④《太平昌》一本，民国十六年(1927年)十二月十七日抄，舞台演出本。⑤《取四郡》一本，民国十六年(1927年)三月抄，舞台演出本。⑥《大报仇》两本，民国二十五年(1936年)正月十日抄。两本内容一样，形制不同。保存较好的是舞台演出本，另一本则是各个演员角单拼帖而成的台词本。⑦《忠保国》一本，抄立年代不详，舞台演出本。以上二者去其重复，可得剧本共计有五十种。

(1) 剧目题材²⁵⁾

题材	锣鼓杂戏	蒲剧
武王伐纣历史剧	《降香》	《无影簪》又名《献妲己》、《伐冀州》
	《伐西岐》	《伐西岐》又名《苏护护周》
临潼斗宝故事	《潼关》	《临潼会》、《伍员鞭打盗跖》
荆轲刺秦故事	《匕首剑》	《荆轲刺秦》
楚汉相争故事	《鸿门宴》	《鸿门宴》
王莽篡汉故事	《战昆阳》	《马武夺元》又名《战昆阳》
三国历史故事	《三访茅庐》	《博望坡》又名《张飞负荆》、《徐庶辞行》、《徐庶荐贤》、《三顾茅庐》、《张飞闯辕门》又名《闯辕门》
	《长坂坡》	《长坂坡》又名《当阳桥》

25) 此处所引蒲剧剧目参见《山西地方戏曲汇编》、《蒲州梆子志》、《蒲州梆子传统剧本汇编》、《蒲州梆子剧目辞典》、《剧种 剧目 剧人》。其中, 出自《山西地方戏曲汇编》(山西省文化厅戏剧工作研究室编, 山西人民出版社)的有: 《无影簪》, 第6集, 1982, 1页。《伐西岐》, 第1集, 1981, 69页。《鸿门宴》, 第1集, 1981, 203页。《战昆阳》, 第1集, 1981, 254页。《闯辕门》, 第12集, 1984, 325页。《火攻计》, 第2集, 1981, 532页。《华容道》第16集, 北岳文艺出版社, 1993, 493页。《取长沙》, 第12集, 1984, 425页。《龙凤配》, 第7集, 1983, 1页。《黄鹤楼》, 第7集, 1983, 440页。《铜雀台》, 第1集, 1981, 325页。《金雁桥》, 第12集, 1984, 459页。《大报仇》, 第12集, 1984, 466页。《失街亭》, 第5集, 1982, 535页。《空城计》, 第5集, 1982, 547页。《临潼山》, 第16集, 北岳文艺出版社, 1993, 573页。《岳母刺字》, 第4集, 1981, 193页。《大闹天宫》, 第1集, 1981, 560页。《无底洞》, 第1集, 1981, 609页。《目连救母》第1集, 1981, 494页。出自《蒲州梆子志》(蒲州梆子志编纂委员会编, 山西教育出版社, 2007)的有: 《临潼会》, 57页。《荆轲刺秦》, 59页。《反西凉》, 66页。《巴州》, 67页。《葭萌关》, 67页。《铁笼山》, 68页。《蛟龙驹》, 68页。《下兖州》, 75页。《疯僧扫秦》, 83页。出自《蒲州梆子传统剧本汇编》(临汾地区三晋文化研究会编辑出版)的有: 《长坂坡》, 第1集, 1992, 206页。《雅观楼》, 第12集, 1996, 331页。《忠保国》, 第3集, 1993, 513页。《太平城》, 第9集, 1995, 70页。出自《蒲州梆子剧目辞典》(杜波等编, 宝文堂书店, 1989)的有: 《博望坡》, 40页。《取桂阳》, 43页。《五虎下西川》, 46页。《归宗图》, 77页。《破方腊》, 136页。出自《剧种 剧目 剧人》(麻国钧, 沈亢, 胡薇编, 大众文艺出版社, 2000)的有: 《群英会》, 124页。《白良关》, 151页。

題材	锣鼓杂戏	蒲剧
三国历史故事	《火攻计》	《火攻计》又名《赤壁鏖战》 《群英会》包括折戏《蒋干盗书》、《草船借箭》、《苦肉计》、《祭东风》、《火烧战船》常单独演出 《华容道》又名《挡曹》
	《取四郡》	《取桂阳》 《取长沙》
	《龙凤配》	《龙凤配》又名《回荆州》
	《黄鹤楼》	《黄鹤楼》
	《铜雀台》	《铜雀台》 《反西凉》又名《割须弃袍》
	《五虎下西川》	《五虎下西川》
	《落凤坡》	《落凤坡》又名《射庞统》 《哭庞统》、《金雁桥》
	《巴州》	《巴州》
	《葭萌关》	《葭萌关》
	《大报仇》	《大报仇》又名《伐东吴》
	《街亭》	《失街亭》又名《斩马谲》、《空城计》
	《铁笼山》	《铁笼山》
	《蛟龙驹》	《蛟龙驹》
隋唐历史故事	《临潼山》	《临潼山》又名《李渊辞朝》
	《白良关》	《白良关》又名《雌雄鞭》
	《薛刚打朝》	《归宗图》又名《薛刚反唐》
五代历史故事	《雅观楼》	《雅观楼》又名《太平桥》
	《下兖州》	《下兖州》
宋代历史故事	《破方腊》	《破方腊》
	《如是观》	《如是观》又名《岳母刺字》
	《扫秦》	《疯僧扫秦》
明代戏	《忠保国》	《忠保国》又名《龙冈阁》
	《太平昌》	《太平城》又名《战太平》、《花云带箭》

题材	锣鼓杂戏	蒲剧
神魔佛道故事	《大闹天宫》	《大闹天宫》
	《无底洞》	《无底洞》
	《湘子传》	《龙虎山》，本剧名《韩湘子传》，《龙虎山》为其中一折
	《白猿开路》	《日连救母》

从上表可以看出，锣鼓杂戏现存50个剧本中，有35种可以在蒲剧中找到相同题材甚至名称也一样的剧本。蒲剧中许多剧本是截取杂戏整个剧本中所包含的一部分情节来丰富发展、单独演出的。如锣鼓杂戏剧本《三访茅庐》在蒲剧中被丰富细化为《博望坡》、《徐庶辞行》、《徐庶荐贤》、《三顾茅庐》、《张飞闯辕门》五个独立的剧本来分别演绎的。二者相同题材的剧本中有大量的剧词都是重复的，甚至有的剧本剧词完全一样，如《雅观楼》²⁶⁾。而蒲剧中更多的剧本是以杂戏剧本的情节结构为蓝本，在此基础上丰富加工而形成的。

(2) 剧本形制

杂戏的剧本如前所述，开头有简介剧情大意的开场话，是由打报者来完成的，如杂戏剧本《黄鹤楼》²⁷⁾开场唱词：

赤壁火起曹胆寒，带领残兵退许昌。曹仁把守南郡池，子龙取之谁敢当。关公暗用信陵计，曹兵出城夺襄阳。三次又把荆州获，方显翼德武艺长。周郎又定牢笼计，想把西蜀刘备伤。黄鹤楼上请赴宴，单人独骑会周郎。赵云献鱼把主救，私得令箭回故乡。

26) 锣鼓杂戏抄本《雅观楼》，山西省戏剧研究所藏，保存完好。蒲剧剧本《雅观楼》，《蒲州梆子传统剧本汇编》第12集，临汾地区三晋文化研究会，1996，331页。

27) 锣鼓杂戏抄本《黄鹤楼》，运城市王范乡抄本，山西省临汾市蒲剧院藏，保存完好。

蒲剧剧本并没有开场唱，也没有打报者出现，所有次要角色均有专人扮演。

杂戏剧本前面的人物表相当原始简易，人物装扮不划分角色，如《黄鹤楼》当中人物表：

西蜀人：刘备、关公、张飞、孔明、孙乾、赵云、关平

东吴人：周瑜、鲁肃、丁奉、徐盛、孙权、张郃、全琮、韩当、周泰、甘宁

蒲剧《黄鹤楼》²⁸⁾人物表，不但标明剧中人物所属行当，人物身份地位，还标明了其专用服饰：

孙权—大净—吴主(穿黑蟒，戴金王帽，黑满口)

周瑜—小生—吴国都督(穿绿蟒，戴紫金冠，插翎，第九场换红靠)

刘备—须生—蜀主(软王帽，黑三须，当场换红蟒，金王帽，披斗篷)

孔明—须生—蜀国军师(蓝披风，诸葛巾，执羽扇)

杂戏剧本不划分场次回合，一个剧本从头至尾一连串写下来，没有分场，而蒲剧剧本则围绕主要情节设置不同场次。如蒲剧《黄鹤楼》分为定计诓刘、差人下书、过江赴宴、鸣锣开船、驾舟迎客、过船上岸、上楼饮宴、困楼逃楼、追赶刘备、拆书接迎、箭射蓬索、三江设伏、捉放周瑜、设宴压惊十四场，并标明每场所用砌末。而杂戏《黄鹤楼》则是从头至尾未见有分场。

杂戏剧本中的舞台提示相当简陋，纯是武打动作的集合。蒲剧剧本中的舞台提示相当丰富细致，既有人物动作、表情，又有舞台效果的提示，比较完备。从以上二者剧本形制比较可以看出，杂戏作为初级戏剧形态与成熟戏曲—蒲剧的剧本相比，带有原始性和古老性，具有戏剧活化石的价值。

28) 蒲剧剧本《黄鹤楼》，《山西地方戏曲汇编》第7集，山西人民出版社，1983，440页。

(3) 人物设置

杂戏主要演述各个朝代征战兴废的历史战争戏，几乎没有女性角色。仅有的几个女性角色也几乎没有剧词，人物性格不突出，在剧本中处于附属与陪衬的地位，不具备观赏性。而蒲剧作为成熟戏剧，有大量扮相俊秀、嗓音优美的女演员涌现，为了满足观众的娱乐需求，在杂戏剧本原有情节基础上，大量增添女性角色以迎合观众的审美趋向。如《临潼山》²⁹⁾，蒲剧与杂戏相比，增加了李渊母亲同时也是隋文帝御妹、杨广的姑母这个角色，还有李渊的妻子即貌美如花的窦夫人。将杂戏中杨广劝李渊助其扭兄篡位，李渊大怒，打坏杨广门牙，二人结下深仇大恨这样的情节改编为李渊之母寿诞，杨广为姑母拜寿，观见窦夫人美貌，顿生歹意，借机要与李渊奕棋打赌，并以隋朝十万里江山为赌注，要求李渊以其妻来交换，这才惹怒了李渊，将其门牙打坏，杨广为报门牙之仇，更为了抢夺窦氏，设定阴谋在临潼山前截杀李渊满门。蒲剧剧本中这两个女性角色的加入，就将原本纯粹的政治斗争，变成了涉及男女情事的为情复仇，使得故事性、娱乐性大大增强。

同为武王伐纣历史剧，杂戏剧本《降香》³⁰⁾把重点放在战争原因和打斗过程中，纣王的宠妃妲己这个人物形象都没有出现，而到了蒲剧剧本《无影簪》中，一下子增添了狐狸精、琵琶精、雉鸡、妲己、苏夫人五个女性人物，特别是妲己和狐狸精在剧中有大量唱词，使人物形象凸现在观众面前，活灵活现。蒲剧《无影簪》³¹⁾中，美丽温柔、善良单纯的妲己自小生长在深闺之中，被父母视为掌上明珠倍加疼爱，她“容貌天生就，何必巧梳妆”。对未来充满了无限的憧憬与渴望。当听说自己要被昏君纣王纳入宫院，并引起父亲与朝廷之间的对立冲突时，她从开始的恐惧无助到下定决心保持清白，自愿死在父亲剑下，一不遭受昏王凌辱，二不连累爹娘。但是倘若自己一人

29) 锣鼓杂戏抄本《临潼山》，运城市金井乡侯村抄本，山西省临汾市蒲剧院藏，保存完好。蒲剧剧本《临潼山》，《山西地方戏曲汇编》第16集，北岳文艺出版社，1993，573页。

30) 锣鼓杂戏抄本《降香》，山西省戏剧研究所藏，保存完好。

31) 蒲剧剧本《无影簪》，《山西地方戏曲汇编》第6集，山西人民出版社，1982，1页。

身死，又会连累苏家满门，自己性命事小，可是白发苍苍的爹娘和疼爱自己的兄长也要遭受杀身之祸，这样该如何是好？经过激烈的思想斗争，柔弱的姐已决心自己来担负起这一切灾难，于是决定先随父亲进宫，怀揣匕首一把，但等昏王到来，便自刎而死，落得个青史名标，万古流芳。决不贪恋荣华富贵，人生在世要有气节。这就将一个外表柔弱、内心坚强、心地善良、孝顺父母的好姑娘塑造得立体丰满、栩栩如生。而这么一位外貌与心灵同样美丽的姑娘最后却被狐狸精害死，造成浓重的悲剧效果，引起观众的哀怜与痛惜，大家痛忍不过，所以增添了马明王引姐已阴魂升天界的情节，给观众一个心理安慰。整个剧情跌宕起伏、扣人心弦，颇具观赏性。

(4) 情节安排

蒲剧大量吸收继承杂戏剧本题材，在杂戏原有故事框架上，对情节内容进行扩展与增添，通过情节结构的巧妙安排，使得人物形象更加鲜明生动，整体布局更加严密合理，更适合于舞台表演。主要体现在以下两个方面：

一、在杂戏原有故事框架上，对重要情节进行扩写增写。如蒲剧剧本《龙凤配》与杂戏《龙凤配》³²⁾的大致情节相同，主要有鲁肃过江索讨荆州；孔明设计编写文书；周瑜识破孔明本意，定计假意将吴侯之妹许配刘备，诬取刘备过江，以作人质换取荆州；刘备听从孔明计谋，在赵云陪同下过江招亲，先以重礼谒见乔玄，在其辅助下，在甘露寺面见吴国太，两下相见，吴国太对刘备非常满意，当面将女儿许配给刘备等几项内容。而蒲剧对其中的“写文书”和“甘露寺相亲”这两个情节进行了大幅度的扩写增写。杂戏“写文书”一段，主要突出孙、刘之间的矛盾冲突，为接下来的过江招亲作铺垫，情节叙述比较简单，并不凸现人物性格。蒲剧将“写文书”一节扩展成了长达四五千字的剧本情节，通过细致描绘，包括人物动作、表情、神态以及内心世界的展现，将鲁肃的憨厚、诸葛的精明、刘备的机变、张飞的鲁莽表现的淋漓尽致，使这些舞台形象能够深入观众心间。“甘露寺面相刘备”一

32) 锣鼓杂戏抄本《龙凤配》，1956年2月，山西省戏剧研究所藏，保存完好。

节, 杂戏剧本表现得非常简单。只写了吴国太观见刘备两耳垂肩、两手过膝、仪表非凡、一派帝王之相, 简短对话过后, 随即将女儿许配给刘备, 与此前她对刘备的冷淡态度对比鲜明, 情节转换比较突然。而蒲剧在这一段花费大量笔墨书写吴国太的心理转变过程。两相会面后, 太后请刘备坐下, 向刘备客套: “啊哈贵人! 你看我那长子去世, 次子权国, 老身教子不周, 倒惹得贵人见笑!” 刘备道: “太后有孟母之德, 吴侯有仁君之量, 威震江南, 名扬华夏, 晚生刘备无不敬服。” 开头几句恭维的好话, 由刘备落落大方、从容优雅地讲出, 让吴国太听后浑身舒坦, 对刘备留下了非常好的第一印象。太后道: “闻听人说, 你弟兄打破黄巾, 威名甚显, 有劳贵人说一遍, 老身侧耳领教。” 刘备: “太后不嫌絮烦聒耳, 稳坐甘露寺院, 听晚生细陈。” 下面就开始讲述他们兄弟三人的创业过程、英雄事迹, 每讲到一个要紧之处, 都有乔老在旁补充渲染, 如刘备唱: “我先生火焚新野县。” 乔老:

“慢着讲、慢着讲, 太后, 皇叔说的他家先生, 本是琅琊郡人氏, 复姓诸葛名亮, 字孔明, 道号卧龙。原在南阳卧龙岗修真养性, 贵人弟兄三人请先生下山, 军中作谋。此人下得山来, 别的功劳莫要说起, 用了几阵好火攻, 炮打襄阳、火烧博望, 草船借箭, 南屏山祭风, 就是那周朝吕望, 汉世张良, 也不胜此人的好谋略。好火攻!”³³⁾

接下来由刘备提起, 乔老补充又讲说了关羽过五关斩将, 张飞喝断当阳桥, 赵云单战长坂坡等西蜀大将的丰功伟绩, 使吴国太深深感受到西蜀人才济济、实力雄厚, 刘备出身尊贵, 是汉家枝叶, 女儿嫁给他必定有享不完的荣华富贵, 心中暗自喜欢, 又观见刘备生得尧眉舜目, 禹背汤腰, 一派帝王尊容, 与美貌的女儿十分般配, 所以才心满意足地将女儿许配给他。蒲剧通过丰富细节、扩展增添, 将吴国太矛盾复杂的心理路程通过剧词真实完整地展现在观众面前, 从她刚开始冷淡到第一印象不错到心中暗喜到十分满意,

33) 蒲剧剧本《龙凤配》, 《山西地方戏曲汇编》第7集, 山西人民出版社, 1983, 77页。

使得情节发展的合情合理，吴国太从反对到接受刘备的心理转变过程也让观众很容易理解接受，并不突兀。

二、在杂戏原有故事框架上，大量增添新的情节内容。如锣鼓杂戏《太平昌》³⁴⁾与蒲剧《太平城》³⁵⁾都采用元末明初大将花云为国殉忠一事为题材，情节结构大致相同，但是蒲剧比杂戏增加了花云小妾孙氏遭遇仙人、抱子逃脱和花云英魂向陈友谅索命的情节，为以前杂戏剧本中所没有的新内容。杂戏中描写花云城陷被俘，其妻闻听噩耗遂投井自尽，花云手下大将王鼎将花云幼子救出，逃回天朝。短短几百字到了蒲剧中就增添扩展为几千字的内容。蒲剧中写花云有一妻一妾，妻郃氏听说丈夫被擒，城池攻破，将孩子托付给花云妾孙氏后投井自尽。孙氏临危受命，将自己化装成一疯癫妇人，怀抱孩儿逃出城去。在大街上遇到被绑的花云，花云为保全她母子二人，脚踢孙氏，佯装不识，暗地里又嘱咐她念及夫妻情意，千万照顾好孩子，速回金陵，报告皇上搬救兵。孙氏抱子逃到江边，无法过河，太白金星在天界掐指算得紫微星驾前，白虎星花云上天归位，留有一子乃是上界金童星下世，现母有子有难，遂派通力士化作断木一根，搭救母子过河。太白金星则下凡化作一推车卖莲花的车夫，给饥寒交迫的母子两枚莲子，吃下后七天七夜不饥不渴，并施展仙术，推动车轮，霎时将母子送回金陵城，然后化作清风而去。后来陈友谅百般劝降花云，威逼利诱，花云坚持气节，不为所动，终被万箭穿身，拔剑自刎，引起观众的无限悲愤。所以为了安慰观众心理，增强情节曲折性，蒲剧增添了花云英魂不散，值陈友谅夜里梦魂游历南京之时，为报乱箭穿身之仇前去索命，往陈友谅头上射了一箭。陈友谅醒来后大为恐慌，将梦中场景说于军师张定边，张定边算得陈友谅日后打败仗，头额中箭、命丧黄泉的结局，为以后陈友谅的兵败身死作了铺垫，使整个剧情更加生动细致，曲折起伏。

34) 锣鼓杂戏抄本《太平昌》，山西省戏剧研究所藏，保存完好。

35) 蒲剧剧本《太平城》，《蒲州梆子传统剧本汇编》第9集，临汾地区三晋文化研究会，1995，70页。

(5) 艺术形态

首先,从音乐体制方面来考察,蒲州梆子音乐唱腔属于板式变化体,主要板式有[慢板]、[二性]、[紧二性]、[撩板]、[流水]、[间板]、[滚白]七种,均属于七声燕乐音阶徵调式。锣鼓杂戏就是以七字或十字的上下对偶句作为文学结构,以上下对句为基本音乐单位,重视节奏的作用,只是比起蒲剧缺乏音乐旋律,曲调性不强,剧词朗朗上口,剧本中大量的要句、拧句都是在自然语音的基础上略加音调变化而形成的吟诵调。少量的宫唱,据杨明索先生考证,发现它与蒲剧的曲调,在调式上是基本一致的。“二者都是徵调式,锣鼓杂戏是以“润”为宫的五声徵调式;蒲剧是清角(4)音的七声徵调式,二者同是一个曲式结构,只是杂戏较为原始,蒲剧则移高了一个小三度,并在原曲调上进一步丰富发展自己的。”³⁶⁾

其次,在伴奏乐器方面,蒲剧的伴奏音乐分为文场与武场,文场主要乐器有:呼胡、笛子、二股弦、二胡、三弦、大唢呐、小唢呐。武场主要乐器有:鼓板、撩板、梆子、马锣、小锣、铙子、堂鼓、战鼓、碰铃、云锣、道锣、木鱼、京锣。整个乐队中既有管弦乐器又有打击乐器。杂戏伴奏只有武场没有文场,缺少弦乐的加入,而以大锣大鼓为主。蒲剧有六七十套锣鼓经,可以变化出百余种打法。文武场除有辅助、配合演唱和表演所使用的曲谱之外,还有两种器乐曲牌:丝弦曲牌、唢呐曲牌。它们被用在皇帝升殿、军伍行进、洞房花烛、饮酒开令等场景,起到了渲染气氛、配合戏曲表演的作用。蒲剧的丝弦曲牌有七十余种,唢呐曲牌有二百余种。而锣鼓杂戏除了八种基本的鼓点之外,仅有的两个唢呐曲牌很简单,是配合小鼓小钹在武打结尾和摆宴、升帐时使用的。

最后,在服饰道具方面,锣鼓杂戏的服装,早期都为村中农民自制。用手工织成的粗布缝制成武将穿的战袍。用颜料在布上勾画类似铠甲的鱼鳞图案。或者没有粗布,就用硬纸刷油,穿在身上,用黄胶泥捏成盔帽上的兽头装饰。杂戏演员化妆很简单,不像蒲剧那样勾画精致的脸谱,只是简单画

36) 杨明索,《关于锣鼓杂戏》,《梆子声腔剧种学术讨论会文集》,1984,30页。

眉，脸上涂粉。演出时台上没有布景，只有简陋的一桌一椅，武打时的兵器是木制的。与观赏性戏剧——蒲剧相比，锣鼓杂戏的艺术形态非常原始与古朴。它处于由说唱艺术向成熟戏剧的过渡阶段，是蒲剧的前身。

随着近年来大量仪式戏剧的发掘与整理，锣鼓杂戏的存在并不是一个孤例。同州梆子产生的陕西大荔有陕西跳戏的上演，北路梆子所属的晋北地区有晋北赛戏，上党梆子流行区域有晋东南队戏。这些古老的仪式戏剧与锣鼓杂戏一样，在文辞结构上都是齐言体的形式，在表演时只说不唱，类似吟诵。剧本不划分场次，演员上下场模糊，空间转换不注意，人物装扮世袭制，服饰粗鄙，道具简陋。以向观众交待历史事件为主要目的，而不注重塑造人物形象等等，它们都属于北方齐言体吟诵戏剧。刘文峰在《合阳跳戏——宋金杂剧的遗响》中提出：

“其(合阳跳戏)表演以吟诵、拳术舞蹈动作、锣鼓伴奏为特征，与河东西临猗、新绛等地流行的“锣鼓杂戏”同源异流，与山西、陕西、河北、内蒙流行的赛戏和晋东南流行的队戏同属宋金时期流传的吟诵类戏剧形态。”³⁷⁾

这一类吟诵戏剧在民间迎神赛社活动中长期存在，说明在中国戏剧发展史上，曾有一类图解史料、追忆史实的齐言体吟诵戏剧的存在，它们是叙述体向代言体、讲唱艺术向成熟戏曲转变过程中的一个过渡形态，对板式变化体戏曲的形成起到了非常重要的作用。

III. 结语

综上所述，中国戏剧包括观赏性戏剧与仪式性戏剧两大类，戏剧观念不同，功利目的不同，对象不同，演出环境、习俗也不同。对二者之间关系的研究，对于解决戏剧史上悬而未决的诸多问题具有重要意义。

37) 刘文峰，〈合阳跳戏——宋金杂剧的遗响〉，《艺术百家》，2005，23页。

板式变化体戏曲有两大本质特征：一是以七字或十字的齐言对偶句作为文学结构。二是以上下两个乐句作为基本音乐单位，用同一简单曲调的反复变奏的方法，组成音乐结构。这两大特点，是我们研究板式变化体戏曲形成问题的入门向导。从文体结构方面来看，齐言体的形式最早来源于古代诗歌，后来又出现了以齐言体诗格为韵文部分的诗赞系讲唱艺术，二者的发展演变，为板式变化体戏曲的形成提供了文本方面的可能。但是从叙述体的讲唱艺术到代言体的戏剧表演，中间的扮演环节和剧本的长期准备与积淀，是考察板式变化体戏曲最终形成的关键。

锣鼓杂戏作为叙述体的讲唱艺术向代言体的戏剧表演过渡的一种形态，其剧本保留了大量讲唱艺术的痕迹。归纳起来有以下三点：

一、杂戏剧本重在叙述史实，通常按照时间顺序，将一个历史事件，从头到尾铺展叙述下来，更为关注事件的本身，而不注重塑造人物形象和刻画内心世界。

二、杂戏剧本中存在大量属于讲唱艺术的第三人称叙述体。

三、杂戏表演时，演员有时会脱离剧中人物的身份，以讲唱艺人的口吻向观众讲述历史，从代言体转为叙述体，讲完一段历史事实之后，又进入剧中人物的身份进行扮演，从叙述体转回到代言体。

锣鼓杂戏的表演区域在农村，参与群体是文化水平不高的农民，但观其剧目，多为人物众多、情节复杂的长篇故事剧，这些剧本由农民群体直接创作，难度太大。参照其相同类型戏剧——池州傩戏直接搬演说唱词话的例子进行参考，杂戏极有可能是直接借用说唱词话，将人物主体化，稍加改编搬到舞台上表演的。其中，重要仪式“迎神摆道”中的扮神驱鬼行为，并表演一定的故事情节，就为装扮而扮演，而至故事的展开，而至成熟戏剧的产生提供了现实可能性。锣鼓杂戏把讲唱艺术搬到舞台上，分角色进行表演，虽然在各方面还不完善，很原始也很质朴，但是为成熟戏曲的形成打好了坚实的基础。

蒲剧是板式变化体戏曲的典型代表，作为观赏性戏剧，它与仪式性戏剧——锣鼓杂戏之间存在着一脉相承的历史传承关系，主要体现在以下五个方

面：

一、二者的剧本有大量题材相同或相近，甚至有些剧本的剧词完全一样，蒲剧剧本是以杂戏剧本的情节结构为蓝本，在此基础上丰富加工而形成的。

二、二者的剧本形制，体现了从原始到成熟的发展历程。杂戏剧本不划分场次回合，一个剧本从头至尾一连串写下来，没有分场，人物装扮也不划分角色行当，舞台提示相当简陋，纯是武打动作的集合。蒲剧则在此基础上，进行丰富完善，更具有观赏性。

三、从人物设置来看，杂戏剧本几乎没有女性角色，仅有的几个女性角色也几乎没有剧词，人物性格不突出。蒲剧为了满足观众的娱乐要求，在杂戏剧本的基础上，大量增添女性角色，更好地迎合了观众的审美趋向。

四、情节安排方面，蒲剧在杂戏剧本的基础上，扩写增写原有情节，并根据表演的需要增加新的情节，使得人物形象更加丰满，框架结构更加合理，更适合于舞台表演。

五、从音乐体制上来看，杂戏相比起蒲剧的演唱，音乐性不强，更接近于吟诵，但二者的调式是基本一致的，都是徵调式，蒲剧是在杂戏的基础上进一步丰富发展而来的。伴奏乐器和服饰道具，杂戏相对于蒲剧更显原始与质朴，它是说唱艺术向成熟戏剧的过渡阶段，是蒲剧的前身。

锣鼓杂戏与同属于北方齐言体吟诵戏剧的陕西跳戏、晋北赛戏、晋东南队戏一起，向我们证明了在中国戏剧发展史上，曾有一类图解史料、追忆史实的齐言体吟诵戏剧的存在，它们是叙述体向代言体、讲唱艺术向成熟戏曲转变过程中的一个重要环节，板式变化体戏曲正是在齐言体吟诵戏剧的基础上，不断吸取其他戏曲艺术的优点而最终形成的。所以，板式变化体戏曲的文体结构演变历程应该概括为诗 → 以齐言体诗格为韵文部分的诗赞系讲唱艺术 → 齐言体吟诵戏剧 → 板式变化体戏曲。

<参考文献>

- 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983。
- 《中国戏曲志·山西卷》，文化艺术出版社，1990。
- 《中国戏曲剧种大辞典》，上海辞书出版社，1995。
- 傅谨，《草根的力量》，广西人民出版社，2001。
- 车文明，《中国古代剧场类型考论》，《戏曲艺术》第34卷第2期，中国戏曲学院学报，2013。
- 窦楷，《戏曲论文集》，吉林人民出版社，2001。
- 杜波、行乐贤、李恩泽，《蒲州梆子剧目辞典》，宝文堂书店，1989。
- 冯俊杰，《山西戏曲碑刻辑考》，中华书局，2002。
- 胡天成，《民间祭礼与仪式戏剧》，贵州民族出版社，1999。
- 胡志毅，《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社，2001。
- 黄竹三，《戏曲文物研究散论》，文化艺术出版社，1998。
- 金文京，《诗赞系戏曲考》，《汉学研究之回顾与前瞻》上册，中华书局，1995。
- 景李虎，《宋金杂剧概论》，广东高等教育出版社，1998。
- 景李虎，《神庙与中国古代剧场》，《戏剧艺术》第二期，上海戏剧学院学报，1993。
- 康保成，《傩戏艺术源流》，广东高等教育出版社，1999。
- 李连生，《诗赞体戏曲补论》，《文化遗产》第1期，2009。
- 廖奔、刘彦君，《中国戏曲发展史》，山西教育出版社，2000。
- 刘国华，《锣鼓杂戏形成时间小考》，《民族音乐》，2016。
- 刘文峰，《合阳跳戏——宋金杂剧的遗响》，《艺术百家》，2005。
- 吕大吉，《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社，1998。
- 麻国钧，《祭礼、傩俗与民间戏剧》，中国戏剧出版社，1999。
- 孟繁树，《板式变化体戏曲的形成》，《文艺研究》第5期，1985。
- 容世诚，《戏曲人类学初探：仪式、剧场与社群》，广西师范大学出版社，2005。

- 山西省文化局戏剧工作研究室,《山西剧种概说》,山西人民出版社,1984。
- 唐文标,《中国古代戏剧史》,中国戏剧出版社,1985。
- 田仲一成,《中国戏剧史》,北京广播学院出版社,2002。
- 王国维,《宋元戏曲史》,江西人民出版社,1997。
- 王亮,〈锣鼓杂戏渊源初探〉,《黄河之声》,1997。
- 王兆乾,〈池州傩戏与成化本“说唱词话”——兼论肉傀儡〉,《中华戏曲》第二辑,文化艺术出版社,1988。
- 王兆乾,〈仪式性戏剧与观赏性戏剧〉,《戏史辨》第二辑,中国戏剧出版社,2001。
- 萧兵,《傩蜡之风—长江流域宗教戏剧文化》,江苏人民出版社,1993。
- 杨永兵,〈晋南“锣鼓杂戏”的物质构成和形态特征〉,《黄河之声》,2008。
- 叶德均,《戏曲小说丛考》下册,中华书局,1979。
- 张发颖,〈“饶鼓杂戏”与我国戏曲史研究〉,《社会科学辑刊》,1988。
- 张万荣,〈“锣鼓杂戏”的源起与变迁〉,《沧桑》,1995。
- 周贻白,《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社,1979。

< Abstract >

As for the formation of the BanShi(板式) metabolic Chinese opera, there are still many different opinions in academic circles. This article tries from the perspective of stylistic structure evolution, by investigating the relationship between the art of speaking and singing and the mature opera, the ritual drama and traditional Chinese opera, summarizes the evolution of the stylistic structure of BanShi(板式) metabolic Chinese opera. Puju is a representative kind of the BanShi(板式) metabolic Chinese opera, the Mixed drama is a famous ritual drama, and there's a clear historical inheritance relationship between them. Comparing their

scripts, we find that there are many similar themes, and even some plays have exactly the same words. In order to be more suitable for stage performance, Puju adds many new plots and female roles on the basis of the Mixed drama. Puju is singing and Mixed drama is reciting, but their musical mode is the same. The Mixed drama has retained many traces of the art of speaking and singing, and ultimately achieved theatrical performance. Therefore, Mixed drama is a transitional form between the art of speaking and singing and the mature opera, and it is on the basis of which the BanShi(板式) metabolic Chinese opera is formed. Through the study of such problems, I hope to provide a way of thinking and reference for the origin and development of Chinese opera and the evolution of the stylistic structure of drama scripts.

Key Words : 文体结构(stylistic structure), 演变历程(Evolution course), 蒲剧(Puju), 杂戏(Mixed drama), 剧本比较(Script comparison), 中国戏曲(Chinese opera)

