

沙敦如 [德国]

唐、五代戏曲在 **中国** 的发展 宫廷

——任半塘有关论断之续探

内容提要：由于最高统治者的喜好与提倡，宫廷乐舞在初、盛唐时期得到空前发展，安史乱后，相当一部份宫廷艺人、宫廷艺术散入民间，对宋以后戏曲的形成与发展起了重要作用。

关键词：唐、五代 宫廷乐舞 戏曲

关于戏曲至迟在唐代已经形成的论断早在 1958 年已经发表。戏曲史学家、敦煌学家任半塘，在其多年的研究工作中积累了数百种资料，这些资料在他的题为《唐戏弄》的著作中得到充分利用。读者可以从这部千余页的著作中了解唐代歌、舞、科白等各种戏曲形式的概貌，了解许多科白戏的内容及背景。书中有专门章节介绍唐代出现的定型角色。另一章则描述了剧场设备状况。作者还重点介绍了这一时期从事艺术活动的乐工、乐伎的情况。书的结尾部分讲述了与唐代戏曲有关的许多有趣的课题。

该书刚一出版，法国汉学家 P·Demieville 就在一篇书评中预言本书在戏曲史学的研究方面将具有重要意义，它将会与王国维有关宋元戏曲的论著相提并论。

然而，考察一下任半塘的论断在戏曲史学界引起的反应，就会发现：Demieville 的

预言并未实现。不管是 60 年代或 70 年代出版的中国古代戏曲史方面的论著都未能显示出任半塘论点的重大影响。即使是 1983 年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷，在该书的《戏曲的起源与形成》条目中，也只简略提到唐代戏曲。并在说明中指出中国最早的戏曲形式应为宋杂剧。文章末尾在小标题“关于戏曲起源与形成的各家学说”之下，任半塘仅作为唐源说诸代表人之一被提到。这样一来，任半塘的论点就被搁置在戏曲史学的壁龛里，显然在戏曲史学界并未产生深刻影响。

事情已经过去，现已很难推断当时有何种因素在起作用，致使任半塘的论断未能获得应有重视。也许是著作发表的时机不当，另一方面可能是他的研究工作涉及面过广，以致无人敢于画蛇添足。另一方面我认为也许是更重要的一方面，即：任半塘为了探索自己的课题，不得不对中国戏曲史研究的先驱王国维的许多论点提出质疑。而王国维开始着手对中国戏曲史进行研究时曾受到西方文学戏剧理论的影响，并试图把西方的戏剧概念应用到中国戏曲的研究中。当时中国所能见到的最早戏曲脚本是金代的，他在撰写

《戏曲考原》时把时间确定在金代也是顺理成章的事。如果从广义的文化角度，给戏曲下定义的话，正如一部现代德国《戏剧词典》(Lehmann1986年版)所说的那样，戏剧是在“艺术实践的意义，有演员、角色、观众以及观赏与表演在时间上的统一为最基本的要素。”根据这一界定，我们可不必拘泥于戏曲剧本，即使没有剧本，而且在艺术形式与艺术实践方面与欧洲传统戏剧全然不同，我们仍然可以无拘束地对戏曲实践作考察研究。

当我决心在任半塘已经开头的线段上继续编结下去并对他的论断作进一步研究时，有一点欧洲与中国在传统上的相似之处引起我的注意，即：我所集中从事研究的宫廷戏曲在功能上是受到强力制约的，这种制约的痕迹随处可见。在Lehmann的《戏剧词典》中对宫廷戏剧演出是这样界定的：它“首先是做给臣民们看以显示自己的权势和伟大，并使贵宾们在君王的婚礼仪式、加冕典礼中体验到君王的威力的一种庆典活动。”

任半塘也许忽略了戏曲在这方面的重大涵义。也可能是由于他在整理分析资料过程中重视了演出形式与演出内容的界定，而较少注意到宫廷内外在戏曲演出上的区别。通过研究，我逐步弄清了戏曲和政治的密切关系以及帝王既是戏曲的享用者又是戏曲推动者这一重要事实，从而决心将我的研究重心放在唐代戏曲的这一侧面上。我的研究成果可扼要概括为以下几点。

1. 宫廷歌舞艺术的发展

自隋代以至唐初，与异邦的外交往来是推动宫廷歌舞艺术发展的重要因素。“歌舞”这一概念——相当于欧洲的芭蕾——是受严格规程约束的。自6世纪末到7世纪，中国的版图向西部延伸，愈来愈多的外国歌舞队进入中国宫廷。于是先是制作了七部乐，接

着是九部乐，最后是十部乐。外国歌舞队中除乐工外，还有舞伎和歌伎，他们通过不同的路线到达长安。例如龟兹歌舞队就是唐太宗执政时(626—649)作为龟兹灭亡后的战利品被收入十部乐的。而天竺、高昌、疏勒、康国等则或多或少以自愿方式作为表达善意的贡品进入中国的。专司仪礼庆典或专为宫廷娱乐服务的伎工们都归太常寺管辖。太常寺的官员有权对歌舞进行审查，决定哪些适宜在宫中演出，哪些应该剔除，哪些乐曲应当更换更适当的调性等等。而在外国艺术形式的启发下结合中国传统形式创出新节目，是这一时期明显的倾向。例如太宗时制作的乐舞《秦王破阵乐》就清楚地显示出古代军中武舞的儒家传统，但它的音乐特征又显然在外来音乐的影响下有了根本变化。总的看似乎给人以这样的印象：当时人们曾力图使传统艺术不要受过于强烈的外来影响。下面的事实可以说明这一点：当时在宫廷的各种乐队中，外来的乐舞都有清楚的标志。另外按惯例外国乐伎出场时一律着该国特有的服装。虽然当时中国一方面对异国情趣充满好奇——这是主要的一面，但另一方面，在“本国的”和“外国的”之间却有清楚的界线，而且人们也乐意将这种界线一直保持下去。这样一来，宫廷就理所当然地必须行使某种筛选的职权。但由于筛选过细，结果为了迎合宫廷传统，异国艺术形式中原有的陌生感却所剩无几。

唐玄宗执政时期(712—756)是戏曲获得进一步发展的关键时期。一个重要的先决条件是他登基后不久就决定把原属太常寺领导的伎工调出，使之归属于教坊这一独立机构，由于梨园的建立(梨园子弟的排练常由玄宗亲自监督)，使乐舞艺术进一步兴盛。梨园中所演习的含有道家内容的法曲显示出富有生命力的特征，这种特征可能是随着太

宗所喜爱的《秦王破阵乐》进入宫廷、并与宫廷中大曲原有的某些标志形式相结合后形成的。

从宋代及宋以后的城镇戏曲中仍然可以发现宫廷乐舞的痕迹。从12世纪记录下的此类戏曲脚本中也可再次看到大曲所独具的这类特性标志。这些脚本保留了某些民间传说的素材，很可能是在城镇戏曲范围内供分角演出用的。有一首创作于13世纪后期的古诗描写了城市戏曲的演出盛况。诗中提到的那种“破”是大曲中节奏加快、力度加强并进入高潮的标志。“破”的名称显然起源于《秦王破阵乐》，而《秦王破阵乐》又是宫廷传统典礼乐舞与外国音乐交融的产物。所以其后中国戏曲套用大曲形式的做法实际上是在宫廷乐舞的影响下形成的。

2. 散乐的发展

宫中除了七部、九部、十部乐以及唐玄宗改建的立部伎、坐部伎等乐队中的乐工队外还有散乐艺人。宫廷乐工必须服从严格的规程，不仅在着装、道具方面，就连每一个动作都有详细规定。而散乐艺人则有相当程度的艺术活动自由，正因为如此，他们的社会地位在所有参加宫廷庆典演出的乐工中也最为低下，每次演出时他们总是最后出场。在百戏艺人及科白戏艺人中也有这种艺术自由，他们艺术形式上的发展情况可概括如下：

2.1 百戏的流变过程

演出百戏是宫廷古老习俗之一，从秦汉文字中已可找到此类传统习惯的例证。每当重大节日，艺人从全国各地应召入宫。节目一般在宫廷或御花园演出。许多经由丝绸之路来到中国的印度、中亚艺人在这类演出中也有呈献技艺的机会。除了娱乐性之外，这些演出还具有政治上的作用。早在汉代，中国人就常以这种方式向异邦客人显示自己的

强盛和伟大。演出场面之壮观程度在隋炀帝时曾达到最高点。

百戏大半为杂技性或我们今天统称之为马戏（Circus）的节目。但无论从文字资料或图像资料中却清楚地看到当时保留节目单中还有许多具有戏曲特征的古代传说神话故事。百戏中有假面戏，由舞伎扮做神话中人物或野兽。保留节目中的一部分可能源出于古代某些地区的祭仪。这一点从四川郫县的画像石图像中可得到验证。从这些画像石中还可见到古文献经常提到的与百戏有关的《扛鼎》以及《海鳞变而成龙》等图像。从演出本身看，表演已无仪礼特征，在很大程度上是娱乐性的。

通过愈来愈深入的研究，证实了唐代的散乐中有不少已是歌舞戏。这些歌舞戏具有内在的情节线，因而有许多已可视为是戏曲形式。在我的研究工作中曾对《踏谣娘》、《兰陵王》及《钵头》作过分析，并将它们的形式与歌舞作了对比。

2.2 宫廷科白戏的发展

随着宫廷教坊的建立，也推动了宫廷演出艺术的发展。唐玄宗时期已有演员分角的做法。参军与苍鹅就是其中两种。从资料看，虽然尚未见到有关演员培训机构的记载，但可以想见，当时宫廷内已开始出现真正的演员课程。最初学演参军角色的就有黄幡绰，他是唐代最著名的演员，又是皇帝的宠臣。一般说来，唐玄宗在位期间，宫廷表演艺人的声誉肯定已开始普遍提高，原因除上述因素外，这些艺人在安排、协调宫中庆典演出节目以及充当宫廷弄臣中所起的作用也很大。

皇帝在音乐、舞蹈以及戏曲方面进行如此深刻的改革，其动机好像是多方面的。但可以肯定，将宫廷节庆文化推向新的高峰，使自己在这方面的成就超越前人的虚荣心起

了很大的作用。皇帝期望臣民对自己狂热崇拜，在自己的诞辰——千秋节这天举行大规模检阅，无数舞伎集合在场地上组成各种字形，并以此方式向皇帝致敬。这些做法和唐高宗时期，特别是武则天时期举办过的个人崇拜的大型舞蹈表演毫无二致。

3. 唐玄宗在创造戏曲新形式方面的作用

如前所述，宫廷政治是教坊建立的重要原因。唐玄宗将教坊的领导权交给唯命是从的太监执掌，是为了切断太常寺儒家官员对教坊的控制。然而教坊问题正好也证明仅从政治因素分析还不足说明何以玄宗要进行如此大规模革新。此政治因素更重要的可能是玄宗个人对音乐、舞蹈及表演的爱好。这是他从少年时期就有的特征。他对外国音乐有极大的热情，其中特别对龟兹音乐有浓厚兴趣。他本人擅长两杖鼓的演奏，而两杖鼓又是具有活力的新型大曲的主要伴奏乐器。随后他在所有立部、坐部伎保留节目中一律采用龟兹乐伴奏，这也反映了他的偏爱。玄宗认为，专司儒教雅乐演奏的乐工在资质上不必要求过高，因而雅乐乐工被列入最低等级，而来自外国的“胡乐”则被列入最高等级，并与法曲一道成为“新雅乐”。

除创制新雅乐外，皇帝显然还有另外的考虑，即力图创出新的舞蹈形式。法曲的特征本是将大场面的大曲套用于道家内容，玄宗时则不但用于娱乐，而且还能用于庄严的典礼活动。因而道家的法曲替代了古代的文舞及武舞。几百年来，这些古老的文舞及武舞虽然屡易其名，但舞蹈形式却一无变化，而皇帝之所以重视新舞的制作，特别是他大力鼓励法曲音乐的创作，首先还在于他服膺道家学说的倾向。

总的看来，唐玄宗在位期间可以视为中国与外国文化在宫廷内相交融的时代，这种

交融在以往是受到反对的。这样一来宫廷很自然地发挥了熔炉职能，不同的文化因素融合为一个新的不可分割的统一体。一个明显的标志是：以往的乐舞是严格按其来源分部的，玄宗则以立部伎与坐部伎取代它们。这些保留节目中舞蹈差不多自始至终以龟兹乐伴奏，证明皇帝显然对龟兹乐有特殊爱好。还有一点也可作为玄宗力图使中外艺术交融的证据，即：玄宗曾指令将所有外国的曲名由音译改为意译，这样做可能有政治因素，为了避免损害中国的伟大形象，为了保持国家统一，必须创造一种世界主义的文化以便使不同的民族融为一体。但被斥为胡人的安禄山造反导致玄宗政权的垮台，国家开始日趋衰弱和分崩离析，可以说是历史上一次可悲的转折。

4. 安史之乱后戏曲的发展

安史之乱后，自8世纪中期直至10世纪初唐王朝灭亡，这段时间能说明乐舞艺术兴盛的资料较少，但有关科白戏演出方面的记载却很多。资料中明确提到科白戏演出已达到艺术完美的高峰（“尽其妙”）。戏曲发展中这一关键性转折之所以出现，其重要原因可能与唐王朝后半叶愈来愈多的男女艺人离开宫廷并把自己的技艺带到宫外有关。从许多事例可以看到，他们本应对自己在宫期间学到的技艺秘而不宣，但为了谋生，不少艺人不得不违犯禁令。至于愈来愈多的艺人被从宫中遣散，其原因则在于宫廷中严重的经济问题。其中尤以过于庞大的教坊设置有关。这些机构的管理部门又全部由太监组成，耗资甚巨，以致难以继续养活众多的伎工。唐宪宗执政期间（805—820），从表面上仍仿效玄宗的做法，在宫外另建教坊，但其目的实际上是将伎工置于长安地方行政管辖之下。至少从稍后不久的长安地方当局一封奏折中可以了解到：不仅地方当局要负责

供养伎工，而且当伎工参加演出时，城市还要向宫中教坊缴纳费用。9世纪中叶的一部描述唐代长安北城娱乐区概况的书（《北里志》）有这样的记载：女伎工们在形式上仍归宫廷领导，但大臣们可以在私人宴庆中以金钱雇用。人们甚至可以买下她们，只是比一般妓女更昂贵而已。由此可见。唐王朝在开始没落之前宫廷的节庆活动已在很大程度上依靠宫外伎工。宋代虽也有教坊，但只有少数伎工固定于宫中。每当大的庆典，多用属于城市“衙前乐”的艺人进行演出。而且在12世纪初期甚至一度撤销了“教坊”建制。

5. 由宫廷文化转向后来的城镇戏曲

唐代后半叶，愈来愈多的宫廷伎工外流并将自己在宫中学到的知识向外传播，这一事实对于研究宫廷艺术对市民戏曲的影响有重大意义。它揭示了产生此种影响的途径。但仅此一端还不足以排除另一种可能性，即：中国民间戏曲可能是直接在印度戏剧传统影响下逐渐形成的，它于宫廷艺术并无直接关联。但事实证明，城市戏曲在艺术形式上却清楚地带有宫廷传统印记。现将这两点再次阐述如下：

宋代及宋以后的城市戏曲带有明显的宫廷乐舞痕迹。在12世纪产生的戏曲脚本中，有些大曲的标题再次出现。这些脚本保留了许多民间故事素材，而整部乐曲则是中亚传统舞与中国宫廷舞相结合的特殊形式。因而在这之后的中国戏曲所包含的大曲形式，从根本上看是受唐代宫廷艺术的影响，而非来自宫廷之外。

在其后的城市戏曲表演中也能见到宫廷传统艺术的印记。在宋杂剧中有两个特定角色：副净、副末，这类杂剧的前身可以追溯到唐代宫廷演出中参军与苍鹅的对白。14

世纪中叶的一部戏曲作品直接承袭了这两个典型角色的人物关系。苍鹅（即副末）经常痛打参军（即副净），有些文献中也有对这种角色关系的记述。在许多宋、金浮雕图像中常有一些四人或五人成组的杂剧画面，其中有副末手持棍棒，副净怒目相向准备挨打的场面。唐代资料中无棒打的记述，但在对话中作为嘲讽者，向被戏弄的参军进行语言攻击，其效果不比体罚差，而且更耐人寻味。

由讽刺官吏到产生参军这类角色，其思想基础可以追溯到汉代。演员常常在宴庆中当众讽刺已经失宠的官吏。即使这一分角原则有可能来自印度的戏剧传统，但参军这一角色正好是中外艺术交融在宫廷内得以实现的实例。参军角色特别适合在宫廷演出，可以不指名地斥责某些腐败、违法的官吏。宋以后的市镇杂剧中，参军已演化为官吏丑角，并最终成为一般弄臣，其原因可能是社会环境变化之后，被谴责的官吏角色已失去与现实的具体联系。

通过以上分析，可以证实歌舞或戏曲的演出形式都是在宫廷内中外文化的交融中形成的，而这些演出形式也现于其后的城镇戏曲中，证明它只能是由宫廷外传的结果。

由此可以断言，宫廷戏曲，特别是7—10世纪这段时间宫廷戏曲的发展，对整个戏曲艺术的进一步发展是有推动作用的。虽然很难断言，如果没有宫廷文化的诱发作用，城镇戏曲的发展历程将是何种面貌，但可以认为，它们也许会以完全不同的方向走完全不同的道路。而原先的宫廷戏曲自从融入城镇戏曲之后，自身也获得改造和进一步的发展，这种发展是它在宫中与世隔绝的环境中绝对难以达到的。