

# 论中国古代“无名氏”戏剧创作\*

欧阳江琳

**摘要：**在中国古代戏剧创作中，历代“无名氏”是不容忽视的主力军。他们主要由优伶群体和底层文人组成，坚持舞台本位的创作，谙熟演剧行业。为适应演剧市场的需求，摸索出以“表演程式”为中心的创作模式，围绕动作、语言、排场、脚色等一系列表演程式，快速组构千变万化的剧本内容，搬上舞台表演。他们还大力倡导、实践改编的创作手段，彼此摹仿相因，推动历代戏剧沿着相同题材、相同剧本、相同形态的方向发展。长期以来，人们对于“无名氏”剧作重复雷同的现象，评价甚低，但是他们所创立与传承的传统模式，推动了中国古代戏剧的发展。

**关键词：**无名氏戏剧 创作方式 表演程式 传统模式

在戏剧史上，一些业已常识化的现象背后，总隐藏着很多令人深思的问题。藉藉无名的戏剧作家就是一个容易为人忽视的“盲点”。盖因“尊经崇典”的心态，人们习惯关注诸如关汉卿、王实甫、汤显祖、洪升等名家名剧，即便二三流剧作家，若有幸存名，学者亦苦搜冥讨，考证其详。相较而下，“无名氏”剧作家们则“可怜”得多，因集体佚名，既没有发言权，也没有被知情权，遑论引起研究热潮。然而，他们一直潜伏在戏剧底层，宛如静水之下暗流涌动，宏声回响。如果将这些“无名氏”的创作视为一种整体“现象”，剖析他们的创作活动和方法，也许对中国古代戏剧发展的认识能获得不同的理解。

\* 基金项目：国家社会科学基金重大项目“中西叙事传统比较研究”（16ZDA195）。

## 一、古代戏剧创作的“无名氏”现象及其原因

在文学剧本出现之前，中国古代戏剧极少留有创作者姓名。现存最早剧目《官本杂剧段数》载宋金杂剧名目 280 种、《院本名目》载院本名目 690 种，均不存剧本，亦无作者名。宋元时期，戏剧剧本形成，历代“无名氏”创作现象仍十分普遍。笔者依据庄一拂《古典戏曲存目汇考》<sup>①</sup>，将历代存名作家与阙名作家的剧本数量，对比如下：

历代剧种	阙名作品数量	存名作品数量	阙名比率
宋元南戏	187 种	24 种	89%
明代南戏	89 种	35 种	72%
元明杂剧	451 种	902 种	40%
清代杂剧	20 种	319 种	6%
明清传奇	782 种	1778 种	31%

在上表中，历代“无名氏”剧作所占比例各有起伏，总平均比率达 33%。不过，这还只是从有无存名的表面依据而判断。如果进一步深入考察存名作家群体，“无名氏”比例率还会大大提高。很多剧作者于史无征，徒留名字、名号或里籍，甚者连名字也残缺了，如明传奇《珍珠衫》作者柳□□、清传奇《幻缘记》作者周□□，等等，实与“无名氏”作家无甚差别。另外，一些作家所作之剧乃翻改旧作，如系为嘉靖名流李开先的《宝剑记》《登坛记》，皆改其乡先辈的作品，而真正原作者已湮没无闻。这样的情况，历代戏剧比比皆是，无不凸出一个事实：即“无名氏”剧作家实为古代戏剧创作的主力军。

古代剧作家集体失名，盖可从主客观两方面求其因。客观上，古

<sup>①</sup> 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》，上海：上海古籍出版社，1982 年。

代戏剧历经漫长发展，因各种天灾、战乱、禁毁、删汰等外界因素，散佚放失，在所难免，剧作家亦因之失名。文献散佚本是流传过程中难以规避的现象，且历时愈久，愈为严重，正如四库馆臣所云“古书亡佚，愈远愈稀”。上表中阙名最多者为宋元南戏，无名氏总比率高达 89%，与宋元南戏距时最远、埋没尘野不无关系。

主观上，则需要结合创作主体予以甄别。有的可能地位较高，“恐以轻狎损贤，不妨托无名子”，有的“寓感慨于歌场者，多自隐其名”<sup>①</sup>，情况不一而足。然而，就整体而言，古代戏剧著者失传与戏剧文体地位低下有关。相比经史子集之正统文献，戏剧被斥为“俳优之作”，极大受限于自身“小道”、“末技”的地位，难入著录者的正经法眼。像南戏托体卑微，无名氏最夥，而清代杂剧作为“写心”之体，颇为文人重视，故记名最全。元末钟嗣成《录鬼簿》曾针对杂剧作家“门第卑微，职位不振”的不平现状，发愤辑录，保存百余名曲家。戏曲史上，这类“吾党且噉蛤蜊”的有识者，如果再多一些，能够记名传世的剧作家也许会更多。

当然，完全引咎历代文人之偏见，亦非公允之论。不少文人所辑曲录，还是体现了清晰的良史意识，如明徐渭惜“南戏无人选集，亦无表其名目者”<sup>②</sup>，乃作《南词叙录》，明祁彪佳有顾悞之癖，旁搜广罗，不废杂调，因成《远山堂曲品》。然《南词叙录》仅录宋元明南戏作者 8 人，《远山堂曲品》亦多无名曲作，此又显非文人不屑记之。一方面，作者如林，著录者闻见有限，抑或各有去取，汰滤不一，故难以具载作者姓字；另一方面，某些剧作可能根本无名可系。一些现存坊间戏曲刊本、选曲本，则没有记载剧作者姓名，例如，《元刊杂剧三十种》不著作者或编者，《风月锦囊》、《八能奏锦》、《缀白裘》

① [清]笠翁渔翁：《笠翁批评旧戏目》，[清]黄文暘原编，无名氏重订：《重订曲海总目》，《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959年，第310、317页。

② [明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社，1959年，第239页。

之类明清选曲本亦不载作者，《永乐大典戏文三种》只题“九山书会”、“古杭才人”、“古杭书会”的集体称名等等。这充分说明，古代戏剧存在众多无名可载的曲作，或者说本身就没有署名的习惯。

戏剧不署名的方式，亦是民间文学艺术创作的共通现象。两周《诗》、两汉俗赋、六朝乐府、唐五代敦煌变文、两宋词、明代民歌等民间创作，都普遍存在作者失名的情况。徐朔方认为，这种创作实际属于“世代累积型的民间艺人集体创作”，“它没有单一的作者”，“在长期的流传过程中得到丰富提高”<sup>①</sup>。作品大多来自桑间陌上，闾阎街巷，呈现口头传诵的大众传播方式，而在相互传播的过程中，谁也不关心作者的著作权，即便原作者本人，也恐怕随兴作之，出口成诵，故而原作者逐渐湮没在难以计数的传述者与受众者之中，令人徒叹“只是当时已惘然”。

## 二、“无名氏”的身份构成

中国古代剧本出现之前，早期戏剧编创是以舞台表演为主。从零散资料看，编创者基本从属优人群体，像《樊哙排君难》系唐昭宗“命伶官作”之，崔府演剧“俾乐工集其家僮，教以诸戏”，都是伶人作戏。南宋岳珂《程史》载：“蜀伶多能文，俳语率杂以经史，凡制帅幕府之燕集，多用之。”<sup>②</sup>说明宋杂剧伶人还会参读经史，制作优语。吴自牧《梦粱录·妓乐》又载：“向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子。”<sup>③</sup>这是一则清楚保留剧作者姓名的文献，孟角球出身教坊优人，所做本子主要承应京城教坊演出。总体来看，优伶编剧没有留下太多姓名信息，如朱权《太和正音谱》所云：“娼夫自春秋之世有之，异类托姓，

① 徐朔方：《南戏的艺术特征和它的流行地区》，《徐朔方集》（第一卷），杭州：浙江古籍出版社，1999年，第250—267页。

② 任二北：《优语录》，上海：上海文艺出版社，1981年，第134页。

③ [南宋]吴自牧：《梦粱录》，济南：山东友谊出版社，2001年，第286页。

有名无字”<sup>①</sup>，除去一二名优记载了乐名外，绝大多数含混于“优人”统称之中。

宋元时期，南戏、杂剧剧本走向成熟，记名编著者开始浮出水面，然无名氏还是占据了半壁江山。据《录鬼簿》载，元杂剧作家多为“书会才人”，钱南扬指出，宋元南戏作家亦多“书会才人”<sup>②</sup>。他们大多数履历不明，徐朔方认为既有演员，也有社会地位低落的人文人<sup>③</sup>。例如，贾仲明《荆楚臣重对玉梳记》云：“见了那名公丈夫书会先生每来呵，嫌的是张秀才李秀才，见那公子舍人上门呵，爱的是王舍人刘舍人。”<sup>④</sup>揭示了“书会才人”穷酸书生的身份。而花李郎、红字李二、铁叫郎、贯头缠等剧作者，显系伶人艺名，则来自戏剧界的“圈内人”。入明之后，“书会”组织渐渐无闻，但“无名氏”多被称为“村塾”、“优人”之流，实际身份没有太大变化。如《鸾钗记》“传为吴下一优人所作”、《古城记》“真村儿信口胡嘲者”、《跃鲤记》“经村塾改擅者”<sup>⑤</sup>等等。清代“无名氏”群体仍保持了此种身份构成。齐如山谈及清代京剧创作，说：“乾嘉以前，编戏诸君的姓名，大多数都无法查考了，咸丰以后到光绪庚子以前”，“这些剧本都是由什么样的人改编的呢？我问过许多老辈，都说不知，可是都说大约是本界人改编的，也可一定有学界人帮助。”<sup>⑥</sup>“本界人”即戏曲艺人，“学界人”则为萧长华所说“那些落第的文人、老学究们”<sup>⑦</sup>。由是观之，自古代剧本成熟之后，历代“无名氏”作家主要由优伶群体和底层文人组成。

我们知道，古代戏剧创作大略分为场上之剧、案头之剧两大类。

① [明]朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第44页。

② 钱南扬：《戏文概论》，上海：上海古籍出版社，1981年，第217页。

③ 徐朔方：《论书会才人》，《浙江学刊》，1999年第4期。

④ [明]贾仲明：《荆楚臣重对玉梳记》，顾曲斋《古杂剧》本。

⑤ [明]祁彪佳：《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），北京：中国戏剧出版社，1959年，第26、112、122页。

⑥ 齐如山：《五十年来的国剧》，《齐如山全集》（五），台北：台湾联经出版有限公司，1979年，第3387页。

⑦ 萧长华：《萧长华戏曲论丛》，北京：中国戏剧出版社，1986年，第135页。

案头剧纯属文人写心明志，或藏之名山，或拍桌自娱，“岂效优人伎俩”，不必受限于场上搬演，个人自由创作的空间最大；场上之剧，则需要考虑剧本与舞台之间的相互关系。一般来说，优人所作场上之剧以舞台为本，服务于表演；文人之作则倾向剧本中心，舞台需要接受剧本调度，演员按本摹演。朱权曾引赵子昂之语，云：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，倡优岂能扮乎？”<sup>①</sup>指出文人剧本是演员表演的根本。这种俯视舞台的创作姿态，显示了文人身份上的优越感。

“无名氏”作家中的优伶群体，以舞台为自家生活，自然编制场上之剧。所需要辨清的是“无名文人”群体。与精英知识阶层不同，无名文人多数来自社会底层，固有一二消愁解闷之作，但从整体而言，还是视创作为谋生之具，求食赢利。因此，他们普遍降低姿态，向优人靠拢，以便了解舞台作剧之法。最早有关文人与艺人创作关系的记载，为唐代参军戏作者陆羽。其人学赡辞逸，后“卷衣诣伶党”，“以身为伶正”，才创立“韶州参军戏”<sup>②</sup>。到了元代，大量文人沦入底层，出入行院，躬践粉墨。明初朱有燬有《风流秀才》一曲，专咏此类无名文人：

论文章在舞台，赴考试在花街。束修钱统金镫似使将来，把西厢记注解，演乐厅捏下个酸丁怪，教学堂赊下些勤儿债。看书帙苦下个女裙钗，是一个风流秀才<sup>③</sup>。

他们既能注解西厢，又会编舞台“文章”，还能在演乐厅内打一两个院本，可见对舞台的熟悉程度。书会才人普遍与艺人之间形成了

① [明]朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第24页。

② [唐]陆羽：《陆文学自传》，《全唐文》卷四百三十三，上海：上海古籍出版社1988年，第1957页。

③ [明]朱有燬：《诚斋乐府》，谢伯阳编：《全明散曲》（一），济南：齐鲁书社，1994年，第336页。

良性合作的创作关系。他们主要提供艺人演出底本，元佚名杂剧《汉钟离度脱蓝采和》中，杂剧艺人蓝采和“依着这书会社恩官求些好本令”，向书会才人求戏本。此外，还与艺人联手创作，像杂剧《黄粱梦》，乃元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公，四人各作一折，合为一剧。

这种深入演艺圈子的创作活动，对后世影响深远，一些地方剧种至今保留了这种活动方式。广西南宁邕剧的编剧旧称为“开戏师爷”，“往往由退居幕后而又有一定文化的老艺人担当，或者由熟悉戏班演出活动的中小知识分子充当。开戏师爷不能只管编剧本、抄提纲、写海报，必须既是编剧，又是导演，有时还兼舞台调度。”<sup>①</sup>广东粤剧、河南豫剧早期也都由类似的“说戏先生”编戏。京剧史上，还出现过专为名角量身打造的人文创作，是与艺人合作模式的一种发展。佼佼者像齐如山、罗瘿公、金仲荪、翁偶虹等，专为梅兰芳、程砚秋编剧。齐如山说：“我常对人说，戏之好坏，编的时候，自然也很重要，但大部分的关系，还在演者。”<sup>②</sup>说明此类剧本对艺人表演的依附关系。考虑到清末民国时期京剧创作的繁荣，这里面恐怕也隐匿了不少名角制下的无名编剧者。

### 三、以“表演程式”为中心的创作模式

“无名氏”艺人和底层文人的民间身份，决定了他们剧本为舞台而作，需要投向演剧市场，适应各类场合的演出，满足形形色色的观众需求。为了能在演剧市场多分一杯羹，就必须节约演出成本，提高演剧和创作效率，既快且省地完成戏剧创作，而不可能像文人剧作一样精打细磨。由此，历代无名氏摸索出一套以“表演程式”为中心的创作模式。

<sup>①</sup> 洪琪、洪珏：《邕剧提纲戏初探》，《南宁职业技术学院学报》，2012年第4期，第41页。

<sup>②</sup> 齐如山：《齐如山回忆录》，沈阳：辽宁教育出版社，2005年，第158页。

中国早期戏剧没有形成剧本，主要表现为“动作”和“语言”表演为主的舞台创作。编创者即无名优人们，通过长期舞台的实践，积累经验，提炼方法，逐渐探索出围绕“动作程式”和“语言程式”编剧的方式。动作类戏剧中，秦汉角抵戏“两两相抵”的动作冲突，构成了一个中心表演程式，人物故事均根据这个动作程式而布置。例如蚩尤黄帝之戏、东海黄公之搏、许慈胡潜之斗、二桃杀三士之逐，都是通过双方徒手或器械的互搏表演，展现人物冲突。隋唐歌舞戏中，动作冲突的程式延续下来，“代面”状兰陵王击刺之容，“拨头”舞胡人子“求兽杀之”，“樊哙排君难”演樊哙勇闯鸿门宴，仍然将双方对抗作为故事表演的核心，突出了“动作有节”的力量美。

语言类戏剧中，唐宋优场盛行滑稽科诨剧，优人们依据身边人事之不同，应场发语，逗笑观众，诨语是整个表演的核心。看起来，这样的语言王国维说“除一时一地外，不容施于他处”<sup>①</sup>，具有口头性、现场性和变化性，但它的编创还是有模式可循的。即注重“打猛诨入，打猛诨出”，用冷不丁的诨话，出其不意，哄笑观众。这种语言程式源出先秦“优谏”之传统，优人“谈言微中，亦可解纷”。唐宋优人沿而用之，磨练出正话反说、谐音双关、隐喻讽刺、先扬后抑、埋扣子、抖包袱等等语言套路，掌控不同场景，用以达到一言笑场、一座失色的效果。后世戏曲中，优人们仍沿用了“猛诨”的语言程式，如元优人赵文益“以新巧而易拙，出于众人之不意，世俗之所未尝见闻者，一时观听者多爱悦焉”<sup>②</sup>，舞台效果极佳。

可见，“程式”提供了戏剧创作的基本核心，如同一个套子，笼罩着戏剧人物、行为和语言的基本形状。编创者只需结合不同场合，在套子里作“七十二般变化”，便可快速创作出新的作品，应付各类纷沓而至、因事而变的宴享演剧。

不过，早期仅仅围绕某类动作、语言程式的编创还比较简单，只

① 王国维：《宋元戏曲史》，长沙：岳麓书社，1998年，第10页。

② [元]胡祇通：《优伶赵文益诗序》，《紫山大全集》卷八，《文渊阁四库全书》1196册。

适合场景简短的戏剧，一旦步入剧本创作阶段，面对丰富的人物故事，不免捉襟见肘。宋金杂剧时期，优人编创者们反复推衍，散枝开叶，分别发展出“千字文”、“家门”、“打三教”等表演套语、套路，“末”、“副末”、“副净”、“引戏”、“装孤”、“引戏”、“捷讥”等脚色类型表演，以及“鬻”、“艳”、“打略”、“淡”、“酸”等戏剧类型表演，等等。这些舞台程式经过艺人们递相传承，融入戏剧故事演述之中，进而发展出唱念、身段、脚色、音乐、排场、结构等一系列表演程式。我们可以通过一些戏剧剧本形态，考察表演程式对于无名氏编写剧本的重要作用。

(一) 提纲本：《中国戏曲曲艺词典》释为“旧时戏曲班社编演新剧目时，详列每场应出场的演员及其所扮剧中人物姓名，以及武戏所用的开打套子等，张贴于后台的上场门侧，供演员及后台人员参照，习称提纲。”这是一种抽干文词、只搭纲目的戏剧文本，是由历代艺人创造的、极端简易却又极为适用的创作模式。明代宣德本南戏《金钗记》附有“媒婆”、“黄门”、“太公”字样的残页，《六十种曲》有“考试照常”标目，俱不写具体内容，实属明代剧本中的“提纲”形态的遗存。广西牛娘剧有“戏桥本”：“写出戏主要情节，演出时，按照戏桥，随演随编。”<sup>①</sup>由于无需文词，极度简化了剧本创作的任务，演员只按照故事基本框架走，省去艺人作手不擅文墨之累。但是，编剧者一定要熟悉演剧格套，包括脚色行当的配置、表演类型的穿插、结构排场的安排等。朱文相指出，旧戏班班社的“抱总讲先生”，要负责“搭架子”，即确定每个演员的上、下场式和舞台调度的程式身段、锣鼓点子<sup>②</sup>，以此才能够依据程情节线路，将这些程式化的表演，有条不紊地编入提纲架子，迅速组织一场演出。

(二) 肉子本。属于“提纲戏”的一种，一般先搭一个演剧提纲，

① 王其鹏：《牛娘剧初探》，《广西戏剧史论文集》（下册），广西壮族自治区戏剧研究室、中国戏剧家协会广西分会编内部刊物，1981年，第233页。

② 张庚主编：《当代中国戏曲》，北京：当代中国出版社，1994年，第352页。

演员上场拼凑唱念文词，不过核心唱白因为长期传唱，已经定型。比如，越剧《梁山伯与祝英台》路头戏演唱中，“十八相送”、“楼台会”两场戏是经过艺人们反复推敲、记录而稳定下来的“肉子”，不能随意改变唱词，而其他场次可以现场编词。傅谨认为，肉子戏最能证明艺人集体创作的特征。它可能是某位优秀演员灵机一动创编的好词，也有很多来自定型的人文剧本，通过戏班演员之间的传唱或传抄，不断揉入情境重复的不同剧目之中<sup>①</sup>。

（三）排场本。属于“提纲戏”的一种。指在某个类型场景的表演上，已经形成了特定的表演程式，编剧者只要在相同片段中，套用固有排场即可。例如，广西南宁邕剧“从经典剧目中提取出普遍适用的某个片段，称之为‘××排场’，如‘水战排场’、‘会阵排场’等等，再运用到含有类似情节的其他剧目中去。”<sup>②</sup>粤剧则形成了特定情节的排场，例如“教子”源自大戏《三娘教子》中的一出，具有完整丰富的二簧板式唱腔，亦称“教子腔”，可以移用其他教子场景的戏，又如“长亭别”，是从《北西厢》中来，整个行当表演、板式唱腔也已形成格套，同样可以挪到其他男女别离的抒情戏<sup>③</sup>。还有的形成了特定人物或场景的唱念套语，例如人物家门套语、收场套语、开场套语等。各种不同的套语、排场，依据需要，可随时穿插应用于不同戏剧之中，为编剧带来了极大的方便。

（四）唱腔本。只写定唱词，而不编撰念白、科介。《元刊杂剧三十种》中，几乎均为唱词本，没有留下什么宾白、动作，以致学界产生了元杂剧“有曲无白”与“曲白相生”的争论。这其实反映了元杂剧写本的一种形态，剧作者的任务，恐怕只在于编定唱词，而念白、动作表演则交由演员现编现演。至今“湖南衡州花鼓戏早期传统剧目

① 傅谨：《草根的力量》，南宁：广西人民出版社，2001年，第260页。

② 洪琪、洪钰：《邕剧提纲戏初探》，《南宁职业技术学院学报》，2012年第4期，第41页。

③ 王馥：《排场、提纲戏和粤剧表演艺术》，《学术研究》，2013年第1期，第144页。

亦多无固定脚本，小戏只有小调唱词固定，白口全凭演员即兴发挥”<sup>①</sup>。前提是，剧作家一定要熟悉戏剧排场，不然也无从配合脚色、场景、剧本等程式，编写唱词。

上面整理的四种剧本形态，都属于半剧本、半舞台性质的民间艺人手抄本，没有形成规范的定本文字，或者说，是戏剧非文字文本向戏剧文字文本过渡的一种产物，但它们却是民间编剧们创作的制胜法宝。其中，“表演程式”发挥核心运作的作用，既笼括了整个戏剧的结构大纲，铺设排场顺序，又在类型场景、核心唱段、特定套语上形成了稳定的套路表演，仿佛一条有序、有效的基因链条，组构了千变万化的戏剧内容。粤剧现存三百余套表演排场，发展出了一万多种剧目，便是依靠了排场强大的组套能力，的确体现了民间无名编剧们的集体智慧。而一旦抽去了表演程式、演剧排场的主心骨，这些剧作家们恐怕“皮之不存，毛将附焉”。编剧者本身就是艺人，或者熟悉表演的底层文人，反过来又会促进表演程式的形成、运用和传承，历代无名氏剧作家始终没有脱离以“表演程式”为核心的创作模式，并且一以贯之地沿用下去，不但促成了定本戏剧的形成，同时也波及了文人戏剧程式化的创作。清代戏曲家李渔曾提炼传奇剧本的“格套”，包含开场、冲场、脚色出场、小收煞、大收煞等，为传奇创作提供了方便法门，即便不太熟悉舞台排场的文人作家，也可以按部就班，不至于太过走样。

#### 四、改编——无名氏戏剧创作的重要手法

如果将“改编”定义为采掇前代事迹典故的创作，一部中国古代戏剧史，庶几为改编史，改编历史、改编传说、改编旧闻……。不过，此处所要研讨之“改编”，是指剧作之间的狭义改编。它是无名氏戏

<sup>①</sup> 郑劭荣：《论中国传统戏曲口头剧本的定型书写》，《中南大学学报》，2014年第5期，第211页。

剧最为重要的创作手法。孙崇涛曾将明代近两百年的南戏创作,称为“明人改本创作”,“改前朝旧本,改本朝新编,文人改民间,民间改文人,南北改西东,西东再去改南北……”<sup>①</sup>,其实又何止南戏!元杂剧存在“二本”、“次本”的改编,明代弋阳腔最擅“改调歌之”,清代中叶之后地方剧种更大量相互移植其他声腔剧目。

无名氏作家之所以热衷改编前作,一方面可以享有既定的创作内容,加快戏剧的生产效率,另一方面在继承前代戏剧的基础上,融合新鲜的表演内容,满足不同时代观众的演剧需求。以赵氏孤儿戏剧为例,元代纪君祥杂剧一出,名彪剧坛,几乎同时期又出现无名氏南戏《赵氏孤儿》,惜已散佚。明代失名南戏《赵氏孤儿报冤记》参照这两个本子,在原有的人物故事中,加入了副线人物,扩大了戏剧表现内容。车王府早期阙名京剧剧本《搜孤救孤》又适当参取了南戏本,删去赵盾被害、孤儿复仇等情节,集中写搜孤救孤的过程,矛盾更加突出,这个本子后来成为余派老生的看家底本。新编豫剧《赵氏孤儿》则又往前推进一步,它与京剧比起来,有相同的情节段落,却又自铸造新词,添加了大量的人物内心戏。可见,不断翻新的改编,推动了剧作的历时流变,使得同一故事的舞台演述千姿百态,气象万千。接下来具体探讨无名氏们改编剧作的手法。

(一) 旧本改编:指直接采掇原作的改编,改本与原本之间存在明显的承袭关系。改编手法包括:

1. 删减。主要因演出时地之限制,缩短原剧内容,加快演剧节奏,此改编本可称为“台本”、“节本”。例如,元末无名氏南戏《白兔记》现存版本分为两种系统:一为汲古阁本、成化本之古本系统;一为锦囊本、富春堂本之时本系统。成化本之于汲本,锦本之于富本,便属于台本与墨本的关系。汲本 33 出,成化本较之少报社、迎春、保襁、途叹、求乳、寇反、讨贼、凯回八出;富本 39 折,锦本系节选本,只

<sup>①</sup> 孙崇涛:《明人改本戏文通论》,《文学遗产》,1998年第5期,第66页。

有逢友、夫妻游赏、逼写休书、三娘送水饭、夫妻相别、小姐绣楼赏玩、三娘挨磨、庆赏元宵、三娘汲水、咬脐遇母、打破磨房、夫妻叙 12 出情节。台本、节本主要删去王兴章反叛、窦老行程之类过场人物情节，大幅节约了演剧时间。

2. 改调。古代戏剧声腔流变之盛始自明代，逮至清代中叶花部乱弹勃兴，声腔剧种纷繁芜杂，遍地开花。一个剧作如果广为流传，势必会依据时代与地方声腔的不同，改变原有的唱法，改编旧词，以合新腔，是之为“改调”。拿最擅长“改调歌之”的弋阳腔来说，几乎没有移植不了的剧目。它的演唱“不分调名，亦无板眼”，相当随意，唱词的改编也没有遵守严谨的格律格范。考诸明代选曲本所选的弋阳腔剧目，常常不变动正规曲牌唱词，往其中注入大量念白、滚白、滚唱、叠词重唱等，用以渲染奔放的声情。明代文人斥之为“谬音相传”、“杜撰百端”，“妖魔化”得厉害，可这正是弋阳腔“改调”的特色，不但受到了底层百姓的追捧，也因此衍生出青阳腔、四平调、徽调等“高腔”系统的地方声腔，极大推动了同一剧本的流传。

3. 增加、改动原剧内容的改编。剧本往往依据特定的时代、场合、仪式、观众趣味之需求，有所增饰或变动。增加内容者，例如目连戏，源自北宋杂剧，是一种特殊的宗教仪式剧，既难寻最初作手，且各地演剧本非常之多，亦无具体撰者。明代文人郑之珍曾有整理本《目连救母劝善记》，然地方演剧不受其剧本之束缚。湖南辰河目连就增加了很多的内容，艺人们经过长期累积，建构起一个庞大的目连戏体系，《前目连》、《梁传》、《香山》以及花目连等一系列戏，合称“四十八本目连戏”。这个戏的上演，也成为辰河地区最为盛大的民俗仪式活动。改动剧情者，例如宋元南戏流行众多的婚变戏，讲述书生负心的悲剧故事，反映了两宋寒门取士制度对家庭生活的冲击。可是到了元代，时异势殊，改编本在沿袭原剧的基础上，纷纷易悲为喜，改为团圆收尾。类似例子不胜枚举，比如，旧昆曲演出本《西厢记》增加大段红娘与书童的玩笑科诨，成化本《白兔记》增入婚礼撒帐拜堂的热闹场

面，凌刻本《琵琶记》添加赵五娘拜五方的表演，清代昆班《对金牌》本源元代南戏《祖杰》，却糅杂了元明两代人物，宋元南戏的《沉香》在不同地域流传，男主人公拥有了不同的地方乡籍。这些增添或改动，都是为了迎合不同时代、不同场合的观众趣味而变，体现出剧本流传因时、因地制宜的灵活性。

## （二）他本仿作

仿作，属于一种特殊的改编手法。它并非撰写同题故事，而是在创作过程中，直接摹仿或截取前剧的情节内容，撰入自己的题材故事之中。仿作的对象，既有经典剧作，也有同类型剧作。

1. 经典仿作。经典剧作因为拥有深厚的群众基础，仿作者只要直接“山寨”它们的情节，便能起到举一反三、推广己作的轻松效应。历代无名氏对经典剧作的摹仿之什层出不穷。其手法有：（1）直接摹仿主干情节，如明阙名《葵花记》前半全袭琵琶，阙名《高文举还魂记》别妻赶考、勒入相府、书馆相逢等情节大要亦类《琵琶记》，浙江和剧艺人口述本《黑蛇记》稍易人名，添上了些神魔色彩，其他首尾几乎照搬了《琵琶记》关目。（2）袭套散段情节，锦囊本《姜女寒衣记》借用了《乐昌公主破镜重圆》“破镜”一节；明阙名杂剧《女姑姑》梅香送柬约会、书生张端甫跳墙，效仿了《西厢记》的精彩片段；京剧《红娘》移用《打樱桃》中秋水与书童的戏份。（3）采用捏合、拼凑之法。无名氏《双红记》，系合《红线》、《红绡》而成，词多剿袭；名号欣欣客的《还魂记》，杂取了元人杂剧《生金阁》、《鲁斋郎》的情节。（4）直接钞录原剧，穿插己用。明吾邱瑞生平不详，其《合钗记》“内游月宫一出，全钞《彩毫记》”，明阙名《赤松记》“钞《千金记》中夜宴曲”，明阙名《试剑记》“内一折，全抄《碧莲会》剧”<sup>①</sup>。

值得注意的是，无名氏剧作中标名为“赛”、“翻”、“续”、“后”的作品。“赛”意为比肩原作，“翻”指翻案原作，“续”“后”则

<sup>①</sup> [明]吕天成：《曲品》，[明]祁彪佳《远山堂曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），第247、249、85页。

为接续原续作。三类剧作中，有的部分沿用了原作的人物，此为同题改编。一旦人物故事跳出原作摹本，另立新篇，则属于经典仿作的范畴。如《赛五伦》是熊概子孙记其祖事、《续邯郸梦》写宋天保事、《续会真》演溧水张存、崔小莺事，三剧俱为明清无名氏作，人物故事全为另作，不过借了经典名剧的名头或摹仿名剧的写法，为己作张本。

2. 同类型互仿。同类型剧作之间也存在相互摹仿、剿袭的创作行为。这些剧本，明明讲述不同的故事，却仿佛从一个套子塑出，没有太大差别，致有“千戏一面”之感。例如，南戏科举题材戏，按照统一步调，安排举子们备考、赶考、科考、中试、游街等出目，其情节结构的程式化现象极为突出；元代神仙道化剧，开场布置度脱全局，中场劝化不从、恶境加身、顿悟解脱，最后众仙献乐，剧与剧之间叙事结构几出一辙。由于共处于一个戏剧文化的空间，艺人们依靠口述本、记录本与手抄本，互通戏剧故事，分享表演套路。因此，在相互转抄的过程中，同一类型作品难免会搬抄情节，借用出目，遂而彼此肖似，出现高度程式化的情节模式。

## 五、传承与创新：无名氏“模式化戏剧”创作的双重性

上文我们考察了中国古代戏剧无名氏创作现象、创作队伍、创作活动、创作模式和创作方法，可知，无名氏戏剧主要采用以“表演程式”为中心的创作模式，喜欢改编前人剧作，这使得他们的创作照搬前人方法，沿用惯有的模式，作品重复雷同，模式化现象突出，由此招致了人们的诟责。对此，我们有必要站在传承与创新的高度，进一步审视无名氏模式化戏剧的价值。

首先，无名氏创作以继承前代为基础，注重传统模式的传承。这里面，固然有大众化的趋从心理，但同时也是因为前人方法包含了合理便利的因素。爱德华·希尔斯《论传统》中说：“绝大多数人并没有足够的想象力可以想出一种替代既定事物的办法；在身边已经存在

某种现存的范型的时候，他们也不会感到迫切需要设想出某种新事物。在合乎既定范型的行动已经显示出其功用的时候，这种情况就更为明显。”<sup>①</sup>前人方法提供了可以伸手即取的创作范型，而且当这种范型行而有效时，它就会更加行之久远，积淀成为一种隔代传承的创作传统。改编也好，表演程式也罢，历代无名氏享受到了这些方法带来的巨大便利，经济、快捷、适用，高效率生产大批量流水作业的产品，输送给舞台演出。因此，他们不但自己乐于吸收，并且主动向下一代传递。以往，我们总是低估这种创作的价值，以之为抄袭雷同，缺乏创造力，但这背后其实沉淀了一种集体的经验智慧。传统模式存储了前代戏剧共同记忆、行为和和心理，联接了戏剧的过去、现在和未来，是构成戏剧持久生命体的核心要素。

举个例子，“西厢故事”戏剧创作中，王实甫《西厢记》提供了后来改编者的经典摹本，身份等同于无名氏的明人李日华，是众多改编者之一。他的改本传承性强，变异性弱，情节主旨忠于王西厢，文词也大量承袭原著，只是为了易于南曲体制的演唱，做了不少割裂、剪拼曲词的工作。可是，明清文人深为鄙视，斥为“点金成铁”之手。有意思的是，骂归骂，却阻拦不了李日华“南西厢”流行明清舞台，很多演出本又是在李本基础上衍生出来。相反，明代文人陆采力脱王西厢，自铸新词，可他的改编本最终反遭舞台淘汰。戏剧传承中，前代模式沉淀了已有的舞台规范，代表大众认可的文化经验，便于编创者、表演者和接受者共同理解，因此构成了一种集体性的文化选择。所以，文人评价是一回事，大众选择又是另一回事，就像王西厢所创造的经典模式，李西厢沿之，陆西厢弃之，结果大相径庭。大多数无名氏文化水平不高，创新性不强，喜欢跟风而动。但是，他们同时也成为维护传统模式的重要载体，如同一个个惰性十足、却平稳坚固的微小细胞，保持古代戏剧母体历久生存。

<sup>①</sup> [美]爱德华·希尔斯：《论传统》，傅铿、吕乐译，上海：上海人民出版社，2014年，第215页。

扩大来看，我国古代戏剧对行业模式的沿习，不仅仅体现在创作模式上，还延伸至舞台之外的集体规约，比如戏神崇拜、演剧仪式、戏班班规、艺人行为等等，乃至观众层面也会形成模式化的接受方式。它们共同组成了一个稳定的戏剧文化圈，维护了戏剧传统的生成、积存和发展。所以，尽管时代在变，社会成员也在不停更换，以无名氏为主体的创作者、表演者们，始终没有中止对古代戏剧传统模式的承传。

其次，我们也不能忽视潜藏在传统创作模式中的活性因素。它们虽然累积了前人的合理经验，为大多数人所认同，并被不断重复实施。但这种“不变”的文化基因中，还是会活跃、孕育、分裂出新的活性细胞，输送给戏剧新鲜的血液。

以剧本模式来看，无名氏创作“提纲本”，提供了排场框架、表演套路，但它不是完全固定的“铁”本，里面弹性空间非常大，充满了各种各样的活性因素，唱白可以现场组织，表演可以临时夹塞。艺人称之为“水戏”，“水”意味着流动、变化和不可拘束，反映了无名氏剧本口头语言、身体表演的善变性。乾隆四十六年，江西巡抚郝硕所上奏折云：“查江右所有高腔等班，其词曲皆方言俗语，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，剖例成本，遐迩流传。是以曲本无几，其缴到者亦系破烂不全抄本。”<sup>①</sup>郝硕发现，艺人“曲本无几”的原因出于“随口演唱，任意更改”的创作方式，但他完全没有意识到，他所鄙视的“随心所欲”之创作，恰恰是民间戏曲保持生命力的源头活水，即随时依据演剧本身和观众需求，调整戏剧表演。当然，无名氏也有“剖例成本”的定本剧作，即便如此，舞台改编也是常态，情节视场合增删，文词可改调歌之，很少字字句句全部照搬定本，更勿言出现像汤显祖“余意所至，不妨拗折天下人嗓子”的维护文字权的剧作者。所以，从戏曲发展的宏观视野看，古代戏剧始终在向前演进，从杂剧四折体到传奇悲欢离合的长剧体，

<sup>①</sup> 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981年，第115页。

从南北曲牌体到板腔体，这背后“曲无定本”的活性因素，起到了不可忽视的推动作用，它决定了戏剧出入格套内外，在不变中求变，从不断更新的演剧场域，获得汨汨无穷的生命力。

传统模式化创作也是孕育天才作家的土壤。人们总是关注天才迥异前人、不甘受缚、充满想象力的原创精神，可是忽视了天才也是从传统中起步，必须借助已有的传统模式脱茧化蝶。例如，汤显祖《牡丹亭》采用了南戏旧有体制，曲律未严，结构冷热相参，穿插了不少战争场面、科诨闹戏，剧本叙述显得冗长。他生活在南方地区，接触到南戏既有的表演模式，不可能完全背离这一传统。但是，天才创作在于“进入这一秩序时改变了这一秩序”。同为“讲书”，旧南戏模式为“众友会讲”的科诨套路，《牡丹亭》改为“闺塾”，将科诨表演与人物性格紧密结合，刻画出杜丽娘之沉稳、陈最良之迂腐、春香之俏皮；同为“科考”，旧南戏模式为“考试照常”的科诨陈套，《牡丹亭》改为“耽试”，以抑扬曲折之法，突出柳梦梅才论胆识高拔众流。可见，汤显祖吸收了传统剧作的基本经验和套路，却能够凭借自己的创造力，别出机杼。前者是基础，后者是新变，没有众多无名氏的量的累积，也就不可能出现改变传统、引领风向的天才。

同样不可忽视的是，传统创作模式还会导向对演员个体的倚重。当内容模式化，表演套路化，甚至剧目也同一化了，戏剧靠什么来吸引观众？很大程度上，演员对于传统模式起到点石成金之用。作为不同气质、不同禀赋的新鲜个体，哪怕表演同一本戏剧、同一个角色、同一套程式，都会赋予人们不同的视听感。法国文艺批评家罗兰·巴特曾用“纹理”一词，描述艺术欣赏中对个体质感的审美追求，“纹理”是“歌唱时的身体，写作时的手指，表演时的四肢”，“必定是个人的”。这一点中西戏剧皆然，而我国古代无名氏戏剧，由于注重传统模式，又将演员表演置于重中之重的地位。他们代表了演剧传统中的活跃因子，可以将各种程式打磨至舞台表演的极致，也可以临场“爆肚”，灵活机变。越是优秀的演员，越能够发挥艺术才能，赋予程式套路灵

动的个体生命，历代戏剧名角纷出，表演流派纷呈，正折射出这种戏剧传统中演员个体的无可替代的独特性。

综上所述，“无名氏”是古代戏剧创作不容忽视的主力军，以一种庞大的隐性的力量，创立和推动了中国戏剧的创作传统。无论以演员身体为媒介的舞台编创，还是以文字剧本为手段的剧本编创，无名氏创作始终立足为舞台服务，致力实现戏剧文本公共空间的展演意义。他们身隶演艺群体，或者来自向演艺群体靠拢的底层文人，熟悉演剧行业的操作规范，探索出动作、语言、脚色、身段、排场等表演程式，并以之为黏合剂，使剧本和表演结合为一个整体，合宜有效地呈现在舞台之上。他们还大力倡导、实践改编的创作手段，彼此摹仿相因，推动历代戏剧沿着同题材、同剧本、同形态的方向发展。可以说，历代无名氏以他们的创作智慧和方法，深刻影响了中国戏剧的发展形态，对于他们的创作价值，完全有必要进行更加深入、更加全面的研究。