

戏曲：聊斋故事传播及发展的重要载体

杜建华

》《蒲松龄研究》2008年第5期

-

摘要：200多年来，聊斋故事被大量改编为戏曲剧目，活跃于全国各地戏曲舞台，在这个过程中，不但聊斋故事通过戏曲这一艺术载体得以广泛传播，而且在叙事方式、表现形式、故事内容、思想内涵等方面都有所创新发展。正是《聊斋志异》独特的艺术个性，为其向戏曲剧目的转化创造了有利条件。

关键词：聊斋故事 戏曲 传播载体

《聊斋志异》问世200多年来，不但其流播范围越来越广，而且其传播方式、传播载体也越来越多。除了以不同版本（或译本）的书籍形式广泛发行之外，在不同历史阶段，通俗说唱、地方戏曲、电影、电视都成为了聊斋故事的传播载体。在这个漫长的传播过程中，聊斋故事不仅在叙事方式、表现形式上有所创新，而且在故事内容、思想内涵等方面也有新的发展。其中，戏曲这一传统艺术形式对《聊斋志异》改编的时间最长，篇目最多。作为一种艺术载体，戏曲对聊斋故事的丰富和发展作出了巨大的贡献。

一、戏曲改编聊斋故事的历程及意义

关德栋先生认为：“清代乾隆三十一年（1766），当蒲松龄的文言小说集《聊斋志异》第一个刊本（青柯亭本）出版不久，即有聊斋戏出现了。到清末，已知的聊斋故事被改编为杂剧、传奇的约有20种。”^①他这里所说的20种杂剧、传奇种应该不包括地方戏剧目。同时，关德栋先生还估计，至近代，京剧和各地方戏曲中改编、上演的聊斋戏应在150种以上。中国有300多个地方剧种，欲准确统计其中聊斋戏剧目的数量是很困难的事情。从本人目前掌握

的有限资料来看，仅京剧和川剧中的聊斋戏剧目就超过了 150 个②。如加上其它剧种中的聊斋戏剧目，其数量大约不会少于 200 出以上吧？当然，不能排除其中有一部分剧目是根据同一故事改编，故事情节有相同之处。但即便是同名剧目，不同剧种也可能有不同的演出方式；同一故事在改编过程中因为增加或删减了不少的内容，进而也可能形成故事情节、人物形象、表演风格的较大差异甚至完全不同的新剧目。如聊斋故事中的《珊瑚》，京剧与川剧都改编为《孝妇羹》，但故事情节却有很大的差异。又如山西梆子和川剧都有根据《庚娘》改编的剧目，前者仍然叫《庚娘》，后者却叫《打红台》，二者的故事走向区别甚大。

在川剧传统剧目中，由《聊斋志异》改编的剧目有大小 90 余个；新中国建立后，尽管其中的“鬼戏”一度遭遇禁演，但聊斋戏的发展势头却有增无减，据最新统计已近 130 出。川剧聊斋戏在数量的众多，表现形式的多姿，以及对原著故事情节、思想内涵的丰富和发展等方面，都远远出乎其它剧种之上，在中国 300 多个地方剧种中可以说是绝无仅有的。从清代光绪年间（甚至更早些）川剧开始上演聊斋戏以来，直至 21 世纪，聊斋故事一直受到川剧作家的青睐，不断地被改编成川剧并推上舞台，且有愈演愈烈之势。这些剧目流传时间久远，为民众所熟悉，对聊斋故事在民众中的传播普及产生了极大作用。

200 多年来，聊斋故事被大量改编为戏曲剧目，从清代中叶到 21 世纪的今天，戏曲从来没有停止过对聊斋故事的改编和上演，产生于不同时代的杂剧、传奇以及地方戏剧种都从《聊斋志异》中找到了与本剧种风格相适应的创作题材。在风云变幻的 19-20 世纪，凭借戏曲这种与民众联系最紧密、最广泛的舞台艺术载体，文言体的《聊斋志异》获得了新的发展空间。其间，虽然戏曲艺术也经历了历史的更替，杂剧、传奇已退出历史舞台，但伴随着地方戏曲此起彼伏的发展，聊斋故事通过戏曲这一传播载体，从没落的封建社会进入了近代和现代社会，以不同的文化样式显示出其恒久不衰的艺术生命力。这个特殊的文化现象，深刻的揭示了中国古典小说与

戏曲剧目的母题关系，也开启了人们认识《聊斋志异》的文化价值及其强健生命力的新思路。

二、《聊斋志异》的艺术个性与戏曲化的有利条件

中国古典小说是中国传统文化思想的一个资源库，它从不同层面上传承汇集了各个历史时期、不同社会群体的思想文化观念，既有丰富的民间传说，也有历代史官的记载，不但有说书人的艺术创造，还溶入了文人学士的修饰增益，而一些由知识分子创作的作品，则往往在思想性或文学性等方面有较突出的成就。一般来说，由传说、说书、历史演义故事整理而成的白话小说如《三国演义》《水浒传》《西游记》“三言二拍”等，其故事的内容和形式都具有较强的人民性和传奇性，故而能得以广泛流传，并易于为其它艺术形式改编传唱，这些可以说是中国古典小说的共有特性。《聊斋志异》之所以成为世界名著，被翻译传播到世界上数十个国家，除了具有上述共性特征之外，还具有自己独特的艺术个性。正是这些不同于一般白话小说的艺术个性，导致了聊斋戏不同于其它古典小说改编的戏曲在剧目内容、表现形式、艺术风格等方面的奇情异趣。

从《聊斋志异》的形成过程来看，作者具有更多选择和想象的空间。蒲松龄先生长期设座柳泉井边，以一壶茶、一支笔，与南来北往、驻足小歇的过往客商闲聊神侃，记下他们讲述的一个个离奇古怪的故事。夜晚，青灯之下，蒲松龄将这一个个道听途说的故事整理修润，增添其神奇怪异的色彩，深化其独特的文化内涵，对其中的人物形象精雕细琢，赋予其鲜明的情感个性。这样，就使这些故事具有了超越一般传奇、灵怪故事的艺术魅力。再则，与经过说书人长期加工、已具有一种固定模式的章回体小说相比较，聊斋故事在叙事方式上更加灵活，在对每一个故事作时间和容量的取舍时，无须考虑一个固定时段的因素，可以完全从故事自身的完整性出发来决定其篇幅大小，从而也为作者展示文学才华、驰骋艺术想象力提供了广阔的天地。《聊斋志异》的作者在这个创作过程中，

得以自由地挥洒笔墨，托譬幽冥，借鬼狐花妖之事，反映封建社会中人与人关系的本质，使这部作品具有了振聋发聩、惊世骇俗的社会意义。

从《聊斋志异》的结构形态来看，它具有章回体小说无可比拟的灵活性和多样性。该书一共收录了 400 多个完全独立的故事，这些故事长短繁简不一，这就为戏班的改编提供了广泛的选择空间，既可以改编为大幕戏如《胭脂判》《巧娘配》《玳瑁簪》《一只鞋》之类，也可以演绎为上下本戏如《湘裙配》《粉蝶配》《荷花配》等，还可以改编为中型戏或小戏如《蜂蝴蝶》《秋月配》《拿虎》等。这与从《封神演义》《三国演义》《水浒传》《西游记》改编的连台本戏相比较，在演出时具有更多的灵活性、适用性，因而更受戏班艺人的青睐。

从聊斋故事的题材和内容来看，它具有显著的平民化、世俗化倾向。通观聊斋全书，表现战争中黎民百姓妻离子散、流离失所的故事不少，但很少描述帝王将相和宏阔的战争场面；讲述的大都是士农工商、贩夫走卒、市井百姓的家长里短、喜怒哀乐，也不乏才子佳人、小家碧玉的风流逸事或爱情故事，对具有奇行异术的方士，修炼千年的精怪，披着人皮的恶魔，美丽善良的狐仙之类，蒲松龄更不惜笔墨，给予充分而细致的描写。这些也与由历史演义小说改编的连台本戏在内容与人物形象大相径庭，各有千秋，具有更多的世俗化色彩。

从聊斋故事的传播途径来看，它的情况与《三国演义》《水浒传》等也有所不同。它是以文言体形式问世，由小说演化为评书和戏曲。在文盲充斥的封建社会里，仅以书面形式传播，大约《聊斋志异》是很难在民众中流传开的，因此，它的广泛流传，主要还是借助了说书和戏曲这两种民众最易接受的通俗文艺形式，从齐鲁一隅走向全国，传遍巴山蜀水。因此，从《聊斋志异》自身而言，其流传过程中对戏曲的依赖程度也超过了一般白话体小说。

《聊斋志异》的这些艺术个性，为其向戏曲的转化提供了有利条件。尤其是在面对川剧这样拥有多种声腔形式、表现手段丰富、

演剧方式灵活的地方大剧种时，诡谲怪异的聊斋故事与川剧独特的剧种风格找到了彼此适宜的契合点。这主要表现在：其一，聊斋故事擅长说鬼道狐的神怪色彩与旧时四川人信奉神灵巫覡的民俗民风有一种天然的联系。其二，聊斋中千奇百怪的狐仙精怪、异域幻景与川剧的灵活多变、不拘一格的艺术风格相得益彰。其三，川剧擅长对社会下层人物的塑造与表现，而聊斋故事极少涉及帝王将相，形形色色的市井人物形象与川剧生活化的表演恰好互为表里。其四，川剧的武功戏示弱于京剧等古老剧种，却擅长于技艺、技巧的运用，《聊斋志异》所展示的虚幻世界和奇门异术，恰好为川剧舞台各种技艺技巧乃至机关布景的运用带来了用武之地。就以上方面而言，《聊斋志异》对川剧剧种风格表现出了极强的适应性。川剧中大小 100 多个聊斋戏都是非战争题材的剧目，几乎没有武打戏，这是聊斋戏剧目与封神戏、三国戏、水滸戏、西游戏在剧目类型上的显著差异。伴随着聊斋戏的兴起和流行，川剧所擅长的小生、小旦、小丑行当得到了进一步的完善与发展，如象小生中狂生类形象的出现，旦行中的鬼狐旦分支的形成，都是与聊斋戏的兴起分不开的。这些都是聊斋戏对川剧剧目体系构成和行当艺术发展的重大贡献。

三、戏曲改编《聊斋志异》的价值取向

应该看到，戏曲对《聊斋》的改编是一种个体与群体相结合的艺术创作行为，既有作家个人创作，也有艺人的群体编创，许多剧本作者佚名，就是由于其作者的不确定性所致。就川剧来说，它是流传于民间的艺术，戏班演出不能不首先考虑观众的接受程度，因此，这种改编既要受到时代精神的催化，也要受到地方文化的制约，既要承袭原著的思想主旨，又必须适应四川观众的欣赏趣味，并且以川剧的形式满足其审美需求。虽然这种改编体现着改编者在艺术观、社会观、文化观诸方面的个体选择，但也遵循着一些具有时代特征的共通的价值取向。

《聊斋志异》记叙了数百个故事，形式不拘一格，内容极为庞杂，对其蕴涵的丰厚深邃的思想文化观念，人们很难很给予其“一言以蔽之”的概括，正因为如此，它才具有了难以替代的艺术、文学、思想宝库的重要价值。但具体到每一篇故事，其文学艺术价值的高下或优劣，思想观念的进步与陈旧，却也是可圈可点的。《聊斋志异》中的不少篇章，都体现了蒲松龄这个封建时代知识分子复杂而矛盾的思想意识。他痛恨贪官污吏，反对强梁世界，讽刺八股取仕，体察民众疾苦，主张自主婚姻，反映出那个时代正直读书人所具有进步的民主、民生意识。但是，由于时代的局限，《聊斋志异》中所存在的封建落后意识，如等级观念、一夫多妻、因果轮回等，也是随处可见的。从宏观层面来认识，川剧改编的聊斋戏剧目在思想上继承了《聊斋》中强烈的民主意识，比如对平民生活的关注，对受欺压妇女的同情，对贪官污吏恶劣行径的揭露，对青年男女纯真爱情的赞美等思想内涵，在川剧中均有发扬光大。在艺术取向上，川剧承袭了《聊斋》浪漫主义的创作方法，将聊斋故事中那些阴阳阻隔、生死相随的至诚恋人，虚幻仙境中活泼可爱的神灵精怪大批搬上舞台，借助聊斋故事的遐思妙想、奇情异趣，开创了川剧创作的新思路，丰富了舞台人物形象，开拓出一片奇幻瑰丽、美不暇接的舞台景观。

四、《聊斋志异》向戏曲转化的基本法则

戏曲对《聊斋志异》的改编大致遵循着以下基本法则，下面主要以川剧为例，从四个方面进行探讨。

其一，题材内容的选择与排除。《聊斋》故事有长有短，戏曲剧目也有大有小，但这并不等于长故事就一定可以改编为大幕戏，小故事就一律演变为小剧目。小说与戏曲在体裁上的差异必然会导致它们在内容选择上的不同取向，即便是小说改编为同名剧目，在戏剧情节上也必须根据艺术形式的变化而作出新的取舍，这是小说改编为戏曲剧目的一般规律。从 100 多个川剧聊斋戏剧目来看，川剧对原著故事内容的选择上有这样一些共同性：情节曲折、悲欢离

合的市井传奇故事如《张鸿渐》《连城》《菱角》《庚娘》《张诚》《王桂庵》《阿绣》（改编川剧《刀笔误》《绣卷图》《打红台》《玳瑁簪》《玉裹肚》《金镯配》《玳瑁簪》）；至情书生与狐仙鬼魅的爱情故事如《宦娘》《瑞云》《小谢》《凤仙》《花姑子》《小翠》（改编川剧《琴箫缘》《一指媒》《桂香阁》《凤仙传》《双仙缘》《鸾凤配》）；峰回路转、悬念叠出的公案、侠义类故事如《胭脂》《折狱》《局诈》《画皮》《聂小倩》（改编川剧《胭脂判》《井尸案》《古琴案》《画皮配》《飞云剑》）；发生于阴曹地府或荒怪之域的离奇事件如《考弊司》《连锁》《西湖主》《申氏》《莲花公主》《王六郎》《陆判》（改编川剧《夜叉院》《泉下琴》《游泾河》《龟中缘》《蜂王配》《芙蓉渡》《十王庙》）；惩恶扬善表现因果报应思想的《姚安》《窦氏》《武孝廉》（改编川剧《双魂报》《借尸报》《峰翠山》）等。此外，事件主线明晰、人物形象生动、相关人物不多的故事，比较有利于中小型戏班的日常演出。还有一些故事中间的部分内容适合以演唱形式抒发人物情感，或者有利于显示演员某种技巧技艺，或者可以展示戏班的规模阵容，或者契合于某个特定历史时期的社会思潮，这类故事也比较容易进入改编者的视野。反之，不利于戏曲舞台表现的故事，则很难被搬上舞台。当然剧本的改编在很大程度上体现着创作者的个人意志，不能排除改编者个人的眼光和兴趣在选择改编故事时的主观作用。

其二，故事情节的发展与派生。戏曲对《聊斋志异》的重要贡献之一，就是根据戏曲舞台表现的需要，充分地、创造性地发展了聊斋故事的情节，并且派生出一些新的故事。从大幕戏来看，或多或少都出现了一些不同于原著的内容，甚至一些剧目情节有很大的发展，如川剧《桂香阁》《甄刘缘》《夕阳楼》在原著《小谢》

《甄后》《梅女》的基础上对故事内容作了调整增减，同时在艺术风格、表现手段上也有新的突破。从川剧聊斋戏的40多个折子戏来看，绝大部分是由原著中的一两句话、或者一个简单的情节演化而来，如《张鸿渐》故事发展出来的《奔途》《投庄遇美》，《阿

绣》故事发展出来的《闹婚》《闹堂》，《青梅》故事发展出来的《秀才吃糠》《夜会许亲》等。川剧中还有一些聊斋戏折子戏则是原著中根本没有的内容，完全是川剧的“新编”。如《胭脂》故事以破案为结局，川剧中却出现了《活捉宿介》一场戏，说的是因胭脂一案，王氏被夫休弃，上吊来到阴间，阎王听其诉说缘由，下令鬼差将宿介捉拿。冥王按情论处，宿介转世投胎为奴作婢，王氏有失妇道，罚为娼家。在大幕戏中增加新的情节则更为常见，这些由川剧增添的聊斋故事，虽不同于原著，却与原著有直接或间接的渊源关系，它们的出现，为聊斋艺术大观园构筑了姹紫嫣红、美不胜收的万千气象，也形成了聊斋故事在中华大地生根发展的新的原动力。

其三，性格特征的重构与地方化。川剧是在巴蜀文化土壤中形成的一种地方戏曲艺术形式，集中体现了四川的乡土风貌和人文精神，而《聊斋志异》属于齐鲁文化的范畴，彼此间存在着地域文化形态和民众精神气质方面的明显差异，在聊斋故事的川剧化过程中，最重要的发展无疑是剧中人物性格的多侧面刻画与四川化，这一点也正是川剧聊斋戏最成功的艺术创造。如象《庚娘》故事中的流氓无赖王拾八演变为川剧中集狡诈、伪善、残忍于一身的四川浑水袍哥肖方；又如由《毛大福》改编的川剧《一只鞋》，原著中仅有一位郎中毛大福，川剧却为其增加了一位接生婆老伴毛大娘，一个心地善良、见识不多的四川乡间老妪的典型形象。还有许多故事如《梅女》《窈女》《珊瑚》等故事，在演变为川剧之剧目后，不但故事名称、内容情节发生了变化，就连其中的人物形象也具有了四川人幽默诙谐性格特征。原本严肃凝重的故事、老实诚厚的人物在川剧中或多或少都具有了轻松活泼的喜剧因素，这也是川剧聊斋戏区别于原著的一个明显标志。

其四，思想主旨的消解与新生。在聊斋故事演化为戏曲剧目的过程中，还有一种引人关注的文化现象，即同一个故事（或二、三个故事被交织改编）在漫长的历史进程中，曾被改编为各种版本的戏曲剧目，随着不同版本新剧目的出现，陈旧、落后的封建思想观

念被不断消解，传统故事被赋予新时代积极进步的思想主旨，以顽强、进取的姿态延续着自己的艺术生命。如《青梅》《胭脂》《庚娘》等故事，都有从清代传奇到若干地方戏以及川剧的多种版本（包括大幕和折子戏）的繁衍壮大的经历，这些在故事演进过程中，无不打上了时代思潮的鲜明印记。又如聊斋故事《西湖主》《织成》改编的清传奇《洞庭缘》，川剧据其改编的传统剧目有《洞庭配》《游泾河》《金玉瓶》三种；聊斋中《五通》故事则繁衍出上下本戏《金霞配》《金钏珠》。至20世纪50年代，在这些剧目基础上又演化出新剧目《碧波红莲》，八、九十年代又出现了新版本《碧波红莲》、《沧海明珠》等。从这个故事演变过程考察其思想主旨的演进，可以清楚地看到，原著中浓厚的神仙道化色彩、封建等级观念，在川剧《洞庭配》《游泾河》中已逐渐式微，《金霞配》则受到20世纪初期的民主意识的影响，思想立意转向歌颂纯洁爱情，赞美小人物的智慧与善良。50年代经过推陈出新的《金霞配》《碧波红莲》则剔除了色情淫秽、低级庸俗的内容，颂扬当时社会提倡的婚姻自由、成人之美的时代风尚。九十年代再改编的《碧波红莲》《沧海明珠》，则从思想观念上对传统故事作新的阐释，对剧中青年男女的相互爱慕给予了更多的理解和善意的调侃，使传奇故事充溢着改革开放时代的人文精神。正是这种擅长吐故纳新的艺术品质，使聊斋故事在思想层面上保持着与时代脉搏的同步共振，实现了新旧观念的转换更替。

①见关德栋、车锡伦编《聊斋志异戏曲集》序言，上海古籍出版社1983年版

②以《京剧剧目辞典》和已搜集到的川剧剧本为依据。