

# 民间狂欢仪式：黄梅戏的相对原生态

汪晓云

《戏曲艺术》2003.04

-

关键词：黄梅戏      民间狂欢仪式      相对原生态

内容提要：由于“删诗”与“禁戏”传统的双重过滤，黄梅戏相对原生态的外在状貌和内在功能发生了根本的变异。本文旨在通过对黄梅戏早期老艺人口述本与改编本《闹花灯》、《打猪草》的比较，对黄梅戏相对原生态进行知识考古式研究，揭示黄梅戏相对原生态的民间狂欢仪式本质。与黄梅戏后期成熟的戏曲剧目相比，即便是改编的早期乡村小戏也仍然具有民间狂欢仪式的相对原生态特征，其核心是民间狂欢化的“笑”和“闹”

汪晓云，厦门大学中文系戏剧戏曲学 2002 级博士生。

—

黄梅戏是从乡村小戏发展而来，《闹花灯》和《打猪草》是黄梅戏早期乡村小戏中最具代表性的剧目，安庆各地现在还有“天天打猪草，夜夜闹花灯”的说法。早期黄梅戏老艺人不同的口述唱本，胡遐龄口述本《闹花灯》、余海先述录本《夫妻观灯》以及陈宗江口述本《打猪草》、余海先述录本《掰竹笋》，是我们能找到的这两个小戏最原始的文本。这几份老艺人的口述本，比起经五十年代改编的《闹花灯》和《打猪草》，更接近原生态。由于无法判定不同口述本的演出背景，我们只能以改本为参照，比较两份口述本与改编后版本的不同。为方便起见，下文将胡遐龄口述本《闹花灯》及余海先述录本《夫妻观灯》及改编后版本《闹花灯》统称胡本、余本及改本《闹花灯》，将陈宗记口述本《打猪草》及余海先述录本《掰竹笋》及改编后版本《打猪草》统称陈本、余本及改本《打猪草》。

先看《闹花灯》。与改本相比，余本和胡本有大量生旦逗趣的对白，这些对白多以谐音造成的插科打诨为主，改本中，插科打诨的对白被删除，如余本和胡本开头都有夫妻隔门对白，且都有生将“裹足”故意说成“裹粽”的细节；夫妻相见后，余本和胡本又都有一段戏谑性对白，现引余本中的一段：

李荷花（白）当家的，你在哪里呢？

王小中（白）我盘里滚到沟里。

李荷花（白）敢是城里到州里。

王小中（白）不错。

李荷花（白）你也看见什么世景么？

王小中（白）我看见个五人轿。

李荷花（白）四人轿。

王小中（白）中间坐个小贼。

李荷花（白）坐个老爷。

王小中（白）不错。他前面有一对夜不收。

李荷花（白）衙役头。

王小中（白）不错。他挡到我们的尿路。

李荷花（白）你挡到他的道路。

在改本中，这些逗趣的因素统统消失。除插科打诨的对白被大量删除外，生旦的唱词也遭到大幅度的删改，余本和胡本中旦角出场时唱的开门调都比改本中的复杂得多，且有一些粗俗淫秽的暗示，现以胡本中唱词为例：

奴在房里绣荷花，呀呀子哟，

看见蝎子墙上爬，

喂却喂却一喂却，

喂却我的冤家郎呀哈哈，

伸手去拿它呀哈呀。

蝎子咬了我的手，呀呀子哟，

又氧又痛又酸麻，

喂却喂却一喂却，

喂却我的冤家郎呀哈哈，

从后不拿它，呀哈呀。

夫妻观灯之前，胡本和余本都有夫妻进庙求子的仪式表演性唱段，这一段唱词在余本和胡本中几乎相同，但在改本中不再有。此外，两个口述本都有以各朝代历史典故和历史人物故事描述花灯的唱段，胡本从周朝、三国一直唱到唐、宋、元、明、清，余本中从周朝和三国唱到唐、宋，这些带有历史戏说意味的民间意识形态性唱词在改本中只简化为周朝和唐朝的灯，仪式性因素与意识形态性因素都做了大

幅度删改，这无疑是官方意识形态作用的结果。

除对白与唱词大量删改外，改本对表演部分也作了修改。余本和胡本《闹花灯》中均有旦角看灯时因被人踩脚跟和踩掉鞋而三番两次撒娇生气不愿看灯的表演，改本将这段表演简化成妻子见有人不看灯而看她因此撒娇生气不愿看灯。

口述本中被删改的还有粗俗的骂人话和鄙陋的俚语、俗语。余本中当王小中唱“不好了，不好了，荷花的裤子被火烧了！”，李荷花吓得又看又摸自己的裤子，唱道：

你拆白的鬼，哄老娘，活活的把我的魂、魂吓掉！

胡本中的王妻唱的则是：

吐脓的，吐血的，

险些儿把奴魂吓掉。

“拆白的鬼”、“吐脓的”、“吐血的”，都是安庆方言俚语中较为恶毒的骂人话，改本中改为家人之间常用的亲昵骂人话“砍头的”。

与《闹花灯》改本对对白、唱词与表演中大量情节进行删改相类似，《打猪草》的改本也更为简洁、精雅。余本和陈本《打猪草》都有旦角“偷笋”的行为和生角“偷牛”的历史，都有“要钱”、“赔钱”、“掰笋”、与“拜老庚”的情节，改本中“偷牛”、“掰笋”、与“拜老庚”都被删去，“偷笋”改为“碰笋”，“赔钱”改为“赔笋”。而这些被删改的情节恰恰集中了大量生旦调笑逗趣的科诨因素与粗俗戏谑的唱词，如余本《掰竹笋》中“拜老庚”一段：

金三伢（白）你么年生的。

陶四女（白）甲寅。

金三伢（白）你嫁人，就嫁我。

陶四女（白）呸！我甲寅年乙卯月生的。

金三伢（白）是我心下一喜，我说你嫁人就嫁我。

改本《打猪草》除保留陈本和余本的精华部分——对花调外，其他细节因素都作了不同程度的删改。与情节删改相对应的，是文辞的雅驯。改本中对“活妖婆”、“死不要脸的东西”、“贼婆娘”、“小婊子”等骂人话也作了润色加工，陈本和余本中带有戏谑与挑逗、暗示性的对白和唱词都经过剔除与加工，原本较为粗糙的唱词也更加对仗、齐整，这样，《打猪草》原来粗俗戏谑的风格变得清新雅致，俨然一幅纯净美好的乡野风俗画和一对善良厚道的乡村小儿女。

对民间口述剧本的记录、加工、润色、整理，是一个“文化过滤”过程。其传统一直可以追溯到孔子删《诗》。葛兆光谈到这一传统时指出，在漫长的历史过程中，由于“删诗”传统等人为的作用，社会历史文献经“‘意识形态’、‘精英意识’、‘道德原则’、‘历史学叙述’等几重筛子的选择、编辑、写作、评述”<sup>[i]</sup>，早已失去其原初的本原面目，只剩下其“硬体部分”的形状、结构或其大致迹象的遗存。倘若把老艺人的口述本当作相对原生态的黄梅戏形态，我们看到，改编后的《闹花灯》、《打猪草》情节更紧凑集中，对白与唱词更精雅工整，表演也更规范，老艺人口述本中插科打诨式因素、粗俗的骂人话和戏谑的动作，以及仪式性与民间意识形态性唱词都被删除或更改，只保留了原唱本“化石”的“硬体部分”，如《打猪草》中的“对花”和《闹花灯》中的“观灯”。在这里，我们选择黄梅戏作为切入点，以黄梅戏相对具有乡村原生态形式的剧目《闹花灯》和《打猪草》为个案，不仅仅是因为黄梅戏具有从乡村地方小戏迅速发展壮大成全国性大剧种的特殊历程，更是因为我们现在依然可从黄梅戏小戏中辨别黄梅戏相对原生态的特征，此外，早期老艺人的口述本也使我们更贴近其原生态。

就戏曲这种以说唱为主要形式的民间艺术样式而言，它本是民间艺人口耳相传肢体相习的表演艺术，由于文人的介入与参与，戏曲始而“文字化”终而“文士化”。这样一来，戏曲就失去了原初的面貌。“关于经验的记忆可以活在戏剧中，一旦翻译成流传的句子，就隐含着僵化成缺乏鲜活印象的书页的危险。”<sup>[ii]</sup>我们不仅有文人的“删诗”传统，更有官方的“禁戏”传统，“删诗”与“禁戏”遂成为戏曲的双重过滤器，使戏曲的外在状貌和内在功能发生了根本的变异，我们对戏曲的认识也越来越偏离其原生态样式而忽略其被遮蔽的一面。为使我们的研究不再是滞后的“化石”研究，我们有必要回溯本原，追踪戏曲的原生态，研究戏曲原生态形式的变异。由于戏曲的说唱表演特征，其存在形态就是一个永远处于流动和变异中的过程，因此，我们的研究就只能是相对原生态的研究，绝对的原生态形式由于难以确定其具体的状貌不可能成为研究的对象。

联系黄梅戏一度遭“官禁”的历史，我们不难发现，“官禁”的尺度正是黄梅戏改编的尺度，即剔除官方意识形态观念中不健康的、有伤道德风化和有碍礼仪秩序的因素，经过删改加工，相对原生态黄梅戏在“文字化”的基础上越来越“文士化”，删改的过程就是过滤与提取的过程，在此过程中，黄梅戏相对原生态的形式

发生了变异，原唱本中插科打诨式因素、粗俗的骂人话和戏谑的动作、仪式性与民间意识形态性唱词为规范化、雅驯化的成熟戏曲脚本替代，而插科打诨式因素、粗俗的骂人话和戏谑的动作、仪式性与民间意识形态性唱词是乡村原生态地方戏最具本质性的民间狂欢仪式的体现，是乡村原生态地方戏的内核。

“狂欢”一词在中国词典中只和西方的“狂欢节”即“谢肉节”联系在一起，而“狂”在中国向来是带有贬义色彩的，它的本义指狗发疯，后泛指人疯狂。受巴赫金狂欢诗学的影响，近年来中国学术界各领域尤其是民俗学、人类学领域才开始发现“狂欢”作为语义学概念与范畴在中国民俗文化领域大范围的存在。从子贡向孔子描述蜡祭“一国之人皆若狂”的情景至今，对民间祭祀仪式演出场景与传统民俗如社火、庙会等活动的描述常与“狂”联系在一起，但由于官方“仪”与“礼”的约束，我们很少将“狂”与“欢”相提并论。从戏曲本身的发展来看，倘若它褪去了乡村原生态的本来面目，成为文人案头阅读的剧本和士大夫化、宫廷化的精雅演出，谁还能看出它的民间狂欢仪式本原呢？

较之改编后的《闹花灯》和《打猪草》，黄梅戏老艺人的口述本更具有相对原生态性，而相对于黄梅戏后期日益精雅化的文人创作如《天仙配》、《女驸马》乃至更晚一些的《龙女》、《徽州女人》，即使是经改编了的《闹花灯》和《打猪草》也更具相对原生态性，其相对原生态性最明显的体现是从演出形式到演出内容诸多因素无所不在的狂欢化色彩。

从口耳相传、人人参与的民间娱乐狂欢活动到具有一定师承关系的职业与非职业性演出，从乡村到城市、从本地到异乡、从地方小戏到全国性剧种，黄梅戏每走一步都意味着由俗到雅、由边缘到中心的努力与挣扎，在这努力与挣扎中，黄梅戏最初的民间狂欢仪式逐渐弱化，而相应的戏曲审美因素一步步加强，老艺人口述本《闹花灯》和《打猪草》的删改便是这一过程的充分体现。

在巴赫金的狂欢诗学中，狂欢是源于狂欢节仪式-演出形式的狂欢节式世界感受，而狂欢节仪式-演出形式是民间诙谐文化的一种基本表现形式。民间诙谐文化与官方严肃文化相对立，具有包罗万象性、与自由不可分割和与非官方民间真理的重要联系，其审美观念为怪诞现实主义。怪诞现实主义以物质、肉体因素为自然因素，其主要特点是降格，即贬低化、世俗化、肉体化，怪诞的人体观念是怪诞现实主义的基础，而中世纪和文艺复兴时期的怪诞风格充满了狂欢节的世界感受，因此，怪诞风格与民间诙谐文化和狂欢界世界感受完整世界不可分离。[iii]

巴赫金的狂欢诗学建立在西方民间广场文化的基础上，是西方民间传统文化在特定历史时期的折射，狂欢诗学着重表现狂欢式世界感受。我们这里所指的则是乡村地域范围内作为戏曲发生学意义的民间狂欢仪式及其在审美化精雅化戏曲形态本身的遗存，侧重于狂欢式生存体验。

虽然文化背景和观照视角不同，狂欢的形式和本质却没有差别。《闹花灯》和《打猪草》改本中被删除的插科打诨式因素、粗俗的骂人话、戏谑的动作、仪式性与民间意识形态性唱词是民间狂欢仪式在乡村原生态戏曲中的反映。狂欢是一种突破了等级、界限与规则和秩序的活动，乡村世界的狂欢与娱乐有着本质上的亲缘关系，其狂欢的时空也极为有限。除娱乐狂欢的功能外，祭祀仪式也是其主要功能之一。正是在娱乐和祭祀仪式的结合中，狂欢式生存体验才被释放出来，并找到相应的载体得以呈现。插科打诨式因素以丑角表演的形式表现，常与粗俗的骂人话、戏谑的动作联系在一起，它们不仅是娱乐狂欢活动的集中体现，更是乡村生活原生态形式的形象化展示。的确，即使是在现在已被文明彻底浸透的乡村，乡野村民们仍然熟捻于这样插科打诨式的逗趣调笑，在这调笑中往往伴随着粗俗的骂人话与戏谑下流的动作。这是乡民远离官方意识形态中心，在一定自足空间内不拘言语行为方式的有限自由生存，这样的生存方式一旦与节庆娱乐、与祭祀仪式相结合，就掺入了仪式表演与娱乐狂欢的因素，成为生活与表演的合一，成为对生活原生态的变形与夸张。

由于生活与表演的合一，由于仪式表演因素和娱乐狂欢因素的整合，戏曲便成为仪式表演与娱乐狂欢的当然载体，戏曲的扮演本质、戏曲具体言语动作既超越现实又摹拟现实的表现方式为乡村娱乐狂欢提供了无与伦比的承载空间。

因此，以民间狂欢仪式为内核的乡村原生态戏曲不是审美意义上的成熟戏曲演出，从审美功能和角度无法对它作出合理的解释和有效的评判。它是粗俗的、原生态的生活样式本身，与精雅的、成熟完善的戏曲表演艺术相对立，它也是乡野村民传统的仪式表演与娱乐狂欢的载体，与文人视野和官方意识形态统治下的审美标准相对立，是远离都市的偏僻乡野在其自足空间内有限度的狂欢。

然而，即便是有限度的狂欢，由于戏曲本身的传播功能，又由于乡村远离中心偏于一隅的地理环境，更由于职业艺人的分化，乡村原生态的黄梅戏声势日渐壮大，影响日渐深远，遂引起官方的注意。“一种剧种，在村坊小戏阶段，统治阶级是不会注意的；一定要等到它发展壮大，进入都市，才引起他们的注意。” [iv]在

官方意识形态视野中，插科打诨式因素、粗俗的骂人话和戏谑的动作表演以及仪式与民间意识形态性唱词有悖风化，即有碍于他们制定的秩序与规范，必须加以禁止；而在文人士大夫的眼中，这些原本是乡野村民狂欢仪式的原生态形式则被视为粗俗与野蛮，即与他们确立的审美标准不符，甚至背道而驰，必须加以删改。“禁戏”的尺度与“删诗”的尺度在对待乡村原生态戏曲的方式上总是不谋而合，其中最为本质的原因乃是乡村原生态戏曲传达的仪式表演与娱乐狂欢性因素是他们眼中的“异质”。“从传统上说，狂欢节庆祝的是混乱，并允许在一定时间内随心所欲。”[v]混乱是官方意识形态视野中的“异质”，而粗俗则是文人士大夫精雅艺术观照下的“异质”。

我们从老艺人口述本《闹花灯》和《打猪草》到改编后版本的演变中看到乡村原生态形式的黄梅戏是如何改变其本原面目而成为越来越精雅化的审美戏曲样式的。由于被作用的是“官禁”和“删诗”尺度，那些最具指示性的有悖风化的成分与粗俗的对白、唱词与表演遭阉割，在从纯粹的民间狂欢仪式中抽离出来独立成戏曲样式的过程中，最初的仪式表演与娱乐狂欢性因素由于艺人的加工改造相对弱化，现在经过大幅度删改，原生态黄梅戏民间狂欢仪式性因素更加薄弱而且支离破碎、面目全非。但相对于黄梅戏日益成熟日益精雅的后期剧目，即便是经改编的《闹花灯》和《打猪草》在乡村演出形式中仍然显示出民间狂欢仪式的特质，原生态黄梅戏“化石”的“硬体部分”仍是被保存了下来，使我们得以从经“风化”的原生态黄梅戏“化石”中窥见其大略情状，这就是经改编后黄梅戏《闹花灯》和《打猪草》的剧本形态和演出形式等多种因素显示出的狂欢性——狂欢式娱乐仪式表演与民间狂欢性生存体验。

### 三

大约十几年前，也就是在电视尚未在乡村普及时，每年的春节到元宵期间，是安庆各地乡村黄梅戏“演出”集中的时节。说是“演出”，实际上是集仪式表演与娱乐狂欢性于一体的“全民”狂欢式生存。戏曲表演总是伴随着传统民俗中的狮子龙灯于一体的形式进行，是春节村民仪式表演与娱乐狂欢活动的一个重要组成部分。除了与狮子龙灯形式相结合外，它还与锣鼓鞭炮这种热闹的声音语言结合在一起，成为人与兽（拟兽）、声与光混合的声音的交响、色彩的交织与形体的交融，是一种典型的乡村民间狂欢仪式。“最晚从19世纪起，狮子龙灯就被当成了中西交流的文化橱窗。与西班牙节日的人牛相斗和巴西节日的纵情狂欢不同，中国人

耍狮子、舞龙灯是一种人模拟兽的表演，带有严肃的仪式性质。……据研究，它的意义有绕境祭祖、迎神赛社、求子添丁、春祈秋报、联络村户、公平竞争象征机会与幸运的圣物等多种，其威力来自狮子和龙两个神兽的降临，以及由锣鼓鞭炮所象征的它们的冲天大吼与现世权威。”[vi]与狮子龙灯的仪式性质相似，我们在老艺人口述本《闹花灯》中，看到了乡民迎神赛社、求子添丁、祈报平安吉祥（如十盏灯的数字象征意义）的内容。如果说狮子龙灯带有严肃的仪式性质，戏曲表演则相对具有娱乐狂欢性；如果说狮子龙灯更具娱神色彩，戏曲表演就更具娱人功能。由非职业性乡民自己组织演出的戏曲表演并不含有太多审美成分，其民间狂欢仪式功能远甚于戏曲的审美功能。

与城市广场和剧院演出场地不同，乡村黄梅戏节庆戏曲表演是挨家挨户进行，演出场所多为厅堂和场院。在田野调查中我们注意到，安庆地区农村所有的狮子龙灯都必须在厅堂例行传统的参拜仪式，因为厅堂是各家祖先牌位所在地，是家庭乃至家族的中心，戏曲表演则不一定在厅堂，而常在场院或屋外露天的谷场，更没有任何的参拜仪式。这也表明，狮子龙灯更具祭神功能，而戏曲表演更具娱人功能。在这个自足的娱乐狂欢时空中，由于“演员”与“观众”是在同一空间同一平面进行，使得传统戏曲观演关系中观众与演员处于一高一低两个不同平面不同层次之间的不平等关系被打破，演员与观众之间的隔阂消除，“演员”是来自“观众”中的一员，演员在更大程度上代表的不是“角色”的身份，而是这一集体中熟悉的一员的身份。这熟悉的一员由于扮演了一个非现实的角色而具有了“陌生化”的审美效果。

倘若这“熟悉的陌生人”——“角色”是大家全然不熟悉、严肃无趣甚至忧郁悲哀的角色，他们在其中感受到的娱乐功能也一定会被陌生的新奇感和悲哀的心理所代替。确实，这“熟悉的陌生人”本身也是他们极为熟悉的——我们知道，在每年的春节乡村戏曲演出中，表演的剧目多为《闹花灯》和《打猪草》，乡民们不仅已经看过无数遍，甚至每年、每夜都会看很多遍。从这一角度看，乡村节日戏曲演出也具有重复性的仪式表演特征。因此，这个“熟悉的陌生人”本身——被扮演者，即“角色”也是“我们”非常熟悉的，是“我们”中的一员，他（她）就来自“我们”活生生的现实：“我们”的语言、“我们”的方式、“我们”的生存状态。我们看到，在不同的版本中对同一“角色”的称谓也不相同，以《打猪草》为例，余本中生、旦分别称“陶四女”和“金三伢”，陈本中称为“陶金花”和“金

三矮子”，而改本则称做“陶金花”和“金小毛”。这些称呼都带有普遍性、非确定性，是“我们”中的任意一个。因此，不仅“观众”和“演员”，甚至“观众”和“角色”都是熟悉的、亲昵的。一句话：“我们”是一体的。这种无障碍无隔阂的“一体”性特征是通过仪式表演与娱乐狂欢融合到一起的：《闹花灯》里的“王小六”一边指着观众中的任一人一边假装生气并带有戏谑性说：“你这个人不看灯光看着我老婆干什么？要是我也不看灯光看你老婆，你生气不生气？！”——那些以为指的是自己的“观众”（注意，戏里的观众与现实的观众已合二为一）不好意思地笑了，“王小六”笑了，“观众”们也全都大笑起来。在这里，演员与观众之间不再是被动的观看与主动的表演关系，而是互相嘲弄、人人表演的对等交流，若说“演员”与“观众”之间有什么不同，那便是主与从的不同，而非主与客的对立。

我们说过，即便是经删改加工过的改本《闹花灯》和《打猪草》，它们被剔除了最具民间狂欢内核的插科打诨式因素、粗俗的骂人话、戏谑的动作与仪式性、民间意识形态性唱词，但比较黄梅戏后期日趋精雅化文士化的成熟戏曲剧目，其对白、唱词、唱腔乃至表演因素依然具有明显的民间狂欢仪式色彩。

《闹花灯》和《打猪草》的基调是民间娱乐狂欢性的“笑”，它最直接的来源是角色带有喜剧色彩的滑稽幽默的言语动作表演。《闹花灯》夫妻二人正欢天喜地赶去看灯，妻子突然撒娇生气说不看灯了，当丈夫得知原来是有人不看灯而只看着自己的老婆，便指着观众半嗔半怒地“责骂”起来，这样的情景令人发笑；夫妻二人喜形于色地欣赏着各种各样的灯，当看到“乌龟灯，头一缩，颈一伸，不笑人也笑人”时，便“笑得我夫妻肚哇肚子疼”，一边唱一边捧腹大笑；夫妻二人正兴高采烈地看灯，丈夫突然指着妻子的裤子惊叫“不好了，不好了，老婆的裤脚烧着了。”老婆吓得变了脸色，定神一看，原来是丈夫在吓唬自己，便半嗔半怒地骂丈夫是“砍头的”。这些戏谑性令人发笑的言语动作表演简直就是巴赫金狂欢诗学中具“贬低化、世俗化、肉体化”特点的怪诞现实主义的形象化与具体化。

《闹花灯》《打猪草》以人物滑稽幽默的言语动作表演再现了民间狂欢仪式和狂欢式生存体验，其狂欢式场景也是民间狂欢仪式的本质再现。《闹花灯》中不仅有各种各样的灯，更有拥挤的人群：“长子来看灯，挤着头一伸。矮子来看灯，挤着往下蹲。胖子来看灯，挤着汗淋淋。瘦子来看灯，挤着一把筋。”在胡本《闹花灯》中，除了长子、矮子外，还有癞痢、麻子、跛子、瞎子。长子、矮子等带有骂

人成分的称谓本身带有嘲笑愚弄的色彩：“凡与精神有关而结果却把我们的注意力吸引到人的身体上去的事情都是滑稽的。”[vii]滑稽的逗笑、戏谑的调笑和无所顾忌的嘲笑是中国乡野村民生活状态的自然流露。是他们对乡村生活赋予他们幽默的天性与超然的野性的自然呈现。“在每一个民族文化的范围之内，不同的社会阶层会有不同的幽默感和不同的表达方式。”[viii]只有在乡村这一相对封闭而只向自身敞开的独立存在空间，只有在节日这一相对开放的特殊时段，村民们才能这样不拘形迹地娱乐狂欢，脱离了这一特殊的时间和空间，狂欢活动的功能和意义就发生了变异，自由的狂欢生存也不再有可能。

“角色”的言语动作传达着幽默乐观的天性，“演员”的表演亲切而令人开心，“观众”、“演员”、“角色”又都是如此熟悉而亲昵，除了无所不在的戏剧性的“笑”，还能有什么呢？还有“闹”。“人越多越热闹”。[ix][1]长子、矮子、胖子、瘦子不仅带有愚弄嘲笑的色彩，更意味着人群的热闹与拥挤。“东也是灯，西也是灯，南也是灯，北也是灯，四面八方闹哄哄。”不仅人多，灯也多。人越多越热闹，灯越来越热闹，声音越大越热闹，这或许是因为鞭炮总是中国传统热闹喜庆场景中必不可少的因素的主要原因。鞭炮与烟火分别代表着声与光营造的热闹气氛，因而官方虽屡禁而民间总不止。在乡村民间演出中，锣鼓又是必不可少的乐器。“锣鼓一响，戏就开场”。锣鼓传达的是粗质地的乐声，是与中国传统“雅乐”相对的“俗乐”，不仅俗，而且粗、犷。清人徐珂对昆曲与皮黄戏作比较时说“大抵常人之情，喜动而恶静。昆剧以笛为主，而皮黄则大锣大鼓，五音杂奏。昆剧多雍容揖让之气，而皮黄则多《四杰村》、《腊八庙》等跌打作也。”

在欢快的锣鼓声中，王小六的妻子欢快地唱起了“开门调”：

正（哪）月（呀）十（呀）五（哇）闹（哇）元宵，呀呀子哟，  
火炮（哇）连天门（哪）前闹，喂却喂却一喂却，  
喂却喂却我的郎呀，闹鼓闹嘈嘈（哇）。

这一段开门调总共有四十二个字，其中二十个字都是无实际意义的虚字与衬字，这些衬字与虚字穿插在有限的唱词中，节奏是快节奏，唱腔是欢音，衬字十分密集，唱词则稀疏，只为了突出一个“闹”。

我们再看《打猪草》陶金花唱词：

小女子本姓陶，呀子哟子呀，天天打猪草，依呵呀。  
昨天起晚了，哇呵啥，今天要赶早，呀子哟子呀，

呀子啣，啣子呀呵哈，今天要赶早，呀子啣子呀。

这一段唱词只有四句：小女子本姓陶，天天打猪草，昨天起晚了，今天要赶早。由于由虚字和衬字组成的语气词的附着，使得原本简洁明了的唱词一场三叹。

“呀子啣子呀”的唱腔与《闹花灯》“嘿嘿，呀子一哈嘿嘿”形成了两种完全不同的唱腔风格与调式，前者柔婉缠绵，后者粗犷豪放，与各自不同的唱词风格吻合。声音的重复使原本单调的唱词热闹起来，由虚字和衬字组成的咏叹在声音上传达的效果更甚于表情达意的效果，相同音节不断重复的反复咏叹仿佛是无边无际无拘无束的声音的狂欢。

同样是表达声音的狂欢，《打猪草》中精彩的“对花”却用了很少的虚字和衬字。“对花”形式来源于民间流行的男女对唱式情歌，而情歌实际上是情人之间悄悄话的声音化，声音化使情人之间秘密的私语公开化，因而不再具有有待遮蔽的隐私性，而具有向全民袒露的公共性。将秘密公开化使之具有公共性是娱乐狂欢的典型特征，声音在这里具有根本的本质性功能，声音的夸张与重复使声音传递狂欢的功能进一步加强。“对花调”在声音上传达的效果也更甚于表情达意的效果。

发表于《戏曲艺术》2003.04

---

[1] J·诺安：《笑的历史》，果永毅、许崇山译，第72页，三联书店，1986年。

---

[i] 葛兆光.《中国思想史导论思想史的写法》，上海：复旦大学出版，2001年版，第105页。

[ii] 尤金尼奥·巴尔巴.《戏剧人类学的诞生》——《戏剧艺术》，1998年第5期。

[iii] 参见巴赫金.《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪等译，石家庄：河北教育

出版社，1998 年版。

[iv] 钱南扬. 《戏文概论》，上海古籍出版社，1981 年版，第 22 页。

[v] 维克多·特纳编《庆典》，方永德等译，上海文艺出版社，1993 年，第 242 页。

[vi] 董晓萍. 《说话的文化》，北京：中华书局，2002 版，第 242 页。

[vii] 柏格森. 《笑：论滑稽的意义》，徐继增译，北京：中国戏剧出版社，1980 年版，第 31 页。

[viii] 普罗普. 《滑稽与笑的问题》，杜书瀛译，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年版。

[ix] J·诺安. 《笑的历史》，果永毅、许崇山译，三联书店，1986 年版，第 72 页。

厦门大学图书馆