

## 書評

王 璦 玲\*

Vibeke Børdahl (易德波) ed., *The Eternal Storyteller: Oral Literature in Modern China* 《永遠的說書人：現代中國說唱文學》. Richmond: Curzon Press, 1999. 368 pages. ISBN 0-7007-0982-7

本書係哥本哈根北歐亞洲研究所 (Nordic Institute of Asian Studies) 於 1996 年 8 月所舉辦之「現代中國說唱文學國際工作坊」(International Workshop on Oral Literature in Modern China) 的論文結集。編者易德波 (Vibeke Børdahl) 博士乃是該工作坊的發起人，不僅負責編輯本書，更擔任本書數篇中文論文及表演紀錄的英譯。這個工作坊的參與者除了包括來自歐洲、亞洲與美洲的漢學家，也邀請了西方國際說唱傳統的專家，以及丹麥的語言學家、文學史家、民間傳說學者與說書人。此外，還特別邀請來自中國大陸揚州的五位說唱名家，王筱堂、李信堂、費正良、惠兆龍與戴步章在會中作現場的示範演出。因此本書不僅收錄了會議論文，也以圖文兼採的方式展示了當代不同流派的揚州說唱名家的演出。換言之，本書特別之處在於不僅描述與分析了中國說唱世界的歷史發展與現狀，也讓說唱表演生動而逼真地透過文字與照片再現在讀者面前。

中國說唱藝術又稱為「曲藝」，就是各種說唱藝術形式的總稱。就歷史發展言，誠如《中國大百科全書 戲曲曲藝》「中國藝術發展簡史」條所指出：「中國曲藝是由古代民間的口頭文學與歌唱藝術經過長期發展演變形成的一種獨特的藝術形式。曲藝的藝術特徵，是通過說唱敷演故事與刻畫人物形象。它臻於成熟的標誌，是產生了職業化或半職業化的藝人，並以

---

\* 作者係中央研究院中國文哲研究所籌備處副研究員。

地區、民族與曲藝藝術流派的差異發展衍變成各種曲種，而為中國民族人民所喜聞樂見。」據 1982 年的統計，中國大陸共有說唱藝術形式 341 種，目前可以分為三種情況：一是蓬勃發展、具有活力的，如相聲、評書等。二是目前仍在發展，但存在困難甚至危機的，如山東快書、單弦等。三是瀕臨滅絕或者已經滅絕的，如鼓曲中的某些曲種。說唱藝術的興衰交替，新陳代謝，乃是藝術發展史的正常現象。認識此一規律，因勢利導，有助於曲藝的繁榮發展。

基本上，源自民間的說唱文學乃是中國文學史上有別於傳統士人文學所發展出來的文學形式之一。但由於中國傳統文學觀念在歷史上比較局限於某些文化理想之表達，因此對於民間說唱文學如何提供文學某些特殊的表達形式與內容，相關的學術研究，在近代以前是非常粗略的。學者一般對於它的理解，只能依據少數相關的文獻記載，在沒有採用近代社會學或人類學研究手段之前，即使中國社會仍然保持著豐富的多樣性以及地域文化的活力，學者對於這些文化現象存在的事實仍然是陌生的。近代以來，由於曲本研究之漸趨活絡，開拓了新的視野。其中尤以王國維之戲曲研究，由於涉及一些曲藝領域的問題，因此使學者的目光注意了不少珍貴的史料，亦引動了一些討論。而劉復、李家瑞編纂的《北京俗曲總目稿》更開啟了曲藝藝術研究的先河。此後從事曲藝研究並卓然有成的學者，有鄭振鐸、任半塘、趙景深、傅惜華、葉德鈞、孫楷第等人。而由於曲藝藝術的興盛以及文化、科技等方面的進步，曲藝資料的累積得到了迅速的發展。一方面，歷史流傳下來的資料，不僅得以妥善保存，而且有的還進行了加工整理；另一方面，新的曲藝資料不斷地被發掘出來，一些新的資料進入了曲藝寶庫。

有鑑於二十世紀以來中國社會的劇烈轉變已反映在表演藝術領域的主要變化中，這次在哥本哈根舉行的「現代中國說唱文學國際工作坊」討論的內容不僅涵括了狹義的「說書」，而且還廣泛地探討了與中國說唱文學相關的問題，試圖從一跨學科的角度，將中國說唱文學在本世紀尤其是近幾年的發展與往昔作進一步地比較。會中所關切的是，在說唱傳統中「口語」與「書寫」如何在流傳與表演過程之中交融？現代生活方式、文化政策與新的傳播科技對於這些古老的民間藝術傳統有何影響？它們是否能在現代社會以可辨識的方式流存下來等等。主辦單位希望透過這次討論激發對於廣泛的中國「曲藝」以及如民歌、儀式、笑話、謎語等非職業性說唱文類的討論；而所

謂「半說唱劇場」(semi-oral theater)，以及曲藝與戲曲的關係亦是值得關注的議題。總之，與會專家學者對於說唱文學的共同關注與興趣是本書能結集成冊的因緣；但是他們在研究取徑、方法、研究主題等方面的差異，亦使得彼此間的交流討論深具學術意義。

本書連同 導言 共計收錄二十篇論文及五篇說唱表演的口述紀實，內容分成五部分：一、導言及說唱傳統的比較觀點，二、歷史發展線索，三、文類譜系，四、揚州與蘇州說唱研究，五、揚州說唱藝術表演。編者的編排策略，是希望能藉此呈現由普遍到特殊、從歷史到現況、由廣義的觀念到說書的特定文類、從科學分析到真實事物經驗的研究趨向。書末並附錄有中國說唱研究的書目，及陳午樓與Boris L. Riftin有關說唱研究的著作目錄選輯。

作為本論文集的開端，在第一部分中 John Miles Foley 提出了有關說唱傳統的比較觀點，對於國際上有關說唱傳統的比較研究提供了一個宏闊的視野。Foley 認為說唱傳統乃是古今皆有的普遍現象，而所謂「口語」與「書寫」的二分法其實是虛妄的。Foley 並進一步強調作為意義主體與文字藝術基礎的「傳統」，在說唱表演的創作與接受中實際上是扮演了一個基礎性的角色，使單一的表演轉變成多元而「情境化」(contextualization)的綜合呈現，為所援引的人物、事件與情節發展提供一種兼具現實與歷史面相的傳統背景。

第二部分「歷史線索」，首先由 André Lévy 以「說話人」一詞如何衍變成「說書人」的歷程作為探索的起點，凸顯了說唱藝術處於口語／書寫的困境。其次，何學威以廣義的「說唱藝術」觀念來追溯「說書」的起源，說明唐代「變文」與「寶卷」乃是由漢末以降佛教俗講與民間娛樂交互影響下所產生，並以 西天取經 故事為例，說明講述佛經與宗教故事之敘事者的歷史情境與特質。隨後 Lucie Borotová 則以目前收藏在布拉格國立博物館，約完成於十九世紀後半、署名為岑鐘陵的一本冊頁，與一幅上官周於 1736 年所繪的作品為研究對象。岑氏冊頁大半是以街頭藝人的表演為主題，其中人物身分包括了說書人、醫師、丑角、演員、老人、乞丐、僧侶、農戶等，畫中未見有女性與兒童藝人，也沒有觀眾。至於閩人上官氏則是描繪了一幅廣東醫師在福建地方當眾表演的畫景，聽眾群中有婦女與小孩，說明了即使語言隔閡也無礙於說書人對聽眾的吸引。這項研究關注了中國少數以「說書」為主題的繪畫作品，不僅為民間娛樂之流行提供了更有力的證據，也開啟了

繪畫、文學、與社會史研究之關聯性的重要面向。接著，段寶林以「中國民間故事與說書的歷史與遠景」為題，指出說唱文學作為方言文學對書寫文學之重要性，及與人們日常生活的關聯性，並對說唱文類在現代中國的遠景表示樂觀。這個觀點與接下來 Marja Kaikkonen 的意見頗有出入。Kaikkonen 以「相聲」為例，說明曲藝在二十世紀中國的發展情況，並從與菁英文化相對的流行文化觀點提出曲藝是否能延續的質疑。

第三部分「文類譜系」除了處理狹義的「說書」如評書、評話與彈詞類的作品，還包含了有關說唱藝術的個別文類、民間傳說與其他民間創作的研究。首先，Vena 與 Zdenek Hrdlicka 針對蓮花落這項他們在五十年代北京仍能看到的街頭藝術及其傳統展開討論。隨後，Antoinet Schimmelpenninck 與 Frank Kouwenhoven 依據他們對江南民歌傳統所作的田野調查，舉出「謎歌」所體現出的江南民歌的形式結構、彈性與開放。而 Nikolai Speshnev 則從一開闊的觀點處理了中國觀眾在曲藝的形成與發展中所扮演的角色與其認知的心理層面，並論析了中國人的幽默觀。至於 Wilt L. Idema 則將焦點集中在一批由特殊「女書」所寫成的曲譜，深度地探索湘南女書戲目唱本中之女性人物與女性觀眾的特質。接下來，Adrian Chan 注意到三十年代「大眾文學」中由身兼共黨領導人的文學理論家瞿秋白所寫的一些作品，說明了中國共產黨早期文化政策中說唱文學的重要性。而 Helga Werle-Burger 則探討了說書、偶戲、人劇 (human opera) 等重要的民間藝術與電影交互作用的複雜網絡。

第四部分「揚州與蘇州說唱研究」，在此項下 Boris Riftin 首先考察了揚州、杭州與蘇州等不同說唱流派之「三國」故事文本，對這些現代版的「三國」故事與十四世紀「評話」本及長篇小說《三國演義》進行比較。接續而來的，是有關蘇州評話與蘇州彈詞的兩項研究：Susan Blader 以《白玉堂》為例探討口傳敘事及其付諸文字前的轉化歷程。Blader 以社會中的說唱傳統為起點，轉而探究近期蘇州說唱之文字流傳問題。尤其特別的是，她檢視了金少伯將其父金聲伯的說唱演出故事錄成民間文本的歷程。至於 Mark Bender 則著重蘇州彈詞在不同表演互動符碼、風格、模式與手法上的轉換，及這種轉換對於觀眾所產生的效應問題。而 Lucie Borotová 有關《揚州畫舫錄》的研究，可以說是本論文集關於揚州說唱研究的導言。完成於 1795 年的《揚州畫舫錄》乃是揚州說唱藝術巔峰時期最重要的紀錄之一，

作者李斗生動地記錄了揚州城地形、景觀與人物的概況，以及環繞在各種大眾娛樂、茶館與游船周邊的社會氛圍。至於陳午樓則提出他研究揚州說唱藝術的幾個核心觀念：即有關揚州說唱傳統中說書人之版本與明代小說之關係、表演者與觀眾之間的「默契」現象、以幽默為調節演出氣氛的使用、以懸疑作為吸引觀眾的主要手段，以及說書人之演出「腳本」是否存在等問題。接下來則是由費力說明他如何將說唱版本編輯整理成寫本的過程。費氏本人曾整編大量的揚州評話本子，因此他敘述了從 1980 至 1990 間整編王派《水滸》的方法。最後，由編者 Vibeke Børdahl 展開對揚州說書人之專業術語等問題的探討。

本書的最後一部分，是關於揚州說書人以及他們在此工作坊開會期間的演出內容紀錄。他們所表演的戲目，首先是由王筱堂演出王派最有名的戲碼《水滸 武松打虎》選段，這段表演是以說書場中慣用的「懸疑」作結，然而這只是個「虛關子」，因為任何中國觀眾事先都知道，在這段故事中第一隻老虎死後所出現的兩隻老虎是由獵人所偽裝的。尤值一提的是，王筱堂表演時並未使用揚州說書所必用的「止語」、扇子與手絹等道具，因為王氏就是要讓觀眾明白這些「玩物」並非說唱表演中不可或缺的部分。接下來是由李信堂表演同一故事選段的前半，即武松在酒店飲酒的情景。從中我們可以一窺說唱表演可以隨時依環境與觀眾之期望而改變的高度彈性。李氏的表演充滿趣味與諧謔，這是文字書寫所難以再現的。至於費正良的《三國 斬顏良》選段，則呈現了三國故事中名將關羽與曹操的傳奇性對話。費氏選擇此段戲碼，目的是為了表現說唱藝術的「慢動作」技巧與著重「細膩」的特點。這段表演的時間跨度很短，且動作極少，其所呈現主要皆是主角腦中所思所想。如此一來，故事進行的時空幾乎是不動的，但表演者所呈現的「此刻」卻又不斷地延伸擴大。接著，戴步章的《西遊記 通天河》選段，則示範了說唱的幽默面。一般來說，並非所有說唱的流派都將「幽默」置於同樣重要的地位，但說唱不可避免地總帶點幽默的味道，觀眾雖未必如聽相聲時一樣開懷大笑，卻不時會因與演員有某種「默契」而露出會心的微笑。《西遊記》故事本來就特別富有喜感，而戴派說書表演向來就是以製造喜感而聞名，因此當天的演出引起了高度的共鳴。最後壓軸的，則是惠兆龍以《陳毅過江》選段，展現了他自己的創作，是一件以描寫四十年代史實為主題的現代揚州說唱藝術作品。在這段表演中，我們可以注意到有多少傳統說

唱特色被保留下來，如所謂「開相」——即說書人在主角第一次出場時外表、衣著、姿態、表情等的呈現。此外，這項表演是以表現「現代創作」為其特色，如說書人乃身穿西服而非傳統的長袍，且亦如同戲劇演員般上妝，在整段表演中不是坐在說書人的案前，而是始終站著且依表演所需靈活地自由移動。

從上述可知，本書所探索內容，大體係從具有比較觀點的方法論出發，然後在縱的面向上，嘗試從歷史線索中尋找說話／說書／說唱藝術的源頭與發展軌跡，關注口語文學與書寫文學的關聯性，並將討論範圍擴及變文、寶卷、繪畫、方言文學等不同文類與藝類，似乎在不同程度上呼應了前論中 Foley 所說的「情境化」的歷史趨向。而在橫的面向上，本書探討了說唱藝術的不同文類如蓮花落、江南民歌、女書戲目唱本、三十年代大眾文藝等的表演特質，並對傳統民間藝術與電影之交互作用等作了個別的研究。而在前半部宏觀的綜覽後，本集後半的研究更深入至微觀的諦視，將焦點集中在揚州與蘇州的說唱藝術，圖文並茂地呈現當代不同流派之揚州說唱名家的表演紀實，以平面的瀏覽來鋪展立體表演的視界，提供讀者在說唱藝術理論與實際之間更開闊的想像空間。

綜括言之，本書雖是一部以說唱藝術為目標之學者、專家個別研究成果的結集，但是它提供了若干在今日可以研究中國說唱文學傳統的重點，也展現了一些現代可以處理這些議題的研究方法，其中主要的項目有下列各點：

其一，是有關說唱藝術研究領域的開拓。歷來說唱研究主要集中在曲類研究、作品研究、演員研究、流派研究等方面，然而隨著說唱藝術本身不斷發展，表演形態與場所的改變，昔日曲藝表演過程中表演者與觀眾的互動方式亦產生轉化，本論文集中如 Nikolai Speshnev 即以說唱藝術的觀眾以及其認知的心理層面為討論焦點，並檢視了中國的幽默觀。Speshnev 強調說唱藝術之所以成為一不斷轉化之文類的決定性因素，乃是依於觀眾的美學需求，因而與觀眾之年齡、教育狀況，乃至社會文化氛圍等有著密切關聯。作為說唱藝術，曲藝「說」、「唱」、「噓」、「演」的表演方式不僅需要揣摩與適應觀眾的藝術欣賞心理，而且是直接與觀眾交流，激發觀眾的生動聯想，共同完成藝術創作。而說唱藝術的最大魅力也在於它能夠讓演出者與觀眾產生當下的交流與反饋。此種當下的情感傳遞，乃是一種充滿參與感的體驗，人們藉由彼此相通的感受而感覺到一種強烈的歸屬感。事實上，中國觀眾的

觀賞心理是相當「印象式」的，他們有興趣的不是故事情節的邏輯性與人物性格的塑造，而是有關動作的細膩描繪與人物外表的誇大形容。由於中國觀眾的視聽習慣缺乏認知的慣性，互動的進行所憑依的是表演者與觀眾之間所具有的「默契」，在演出過程中，他們可以隨時因一段說書人添加的有趣插曲而「跳出」故事，然後再「跳回」故事。正因如此，中國式的幽默乃是一種廣義的幽默，亦即包括一切具有審美價值的引人發笑的事物，如表情、姿態、動作、場景、腳本與其他摻入的別種藝術，而其表現方式則有嘲諷、滑稽、玩笑、戲謔、妙語、鬧劇與插科打諢等。

其二，是文本研究與表演藝術的結合。近年來，隨著表演生態的改變，說唱藝術之文本與表演之間的關係亦逐漸發生變化，呈現出新的風貌。首先，除卻少數傳統曲藝段子以外，題綱式的「梁子」已經不復存在；而傳統曲藝節目不僅經過紀錄、整理，並且進行了加工、提煉，成為說唱藝術寶庫的重要組成部分。其次，口傳心授成為歷史陳跡，曲藝的發展方式皆是先結構完成文學腳本，然後再進行表演的程序。在此狀況下，曲藝本有的變異性與靈活性雖相應地有所降低，而由曲藝作家，演員與業餘愛好者相結合的曲藝創作隊伍開始湧現，亦構成了另一種變化的動力。所有這些變化，有力地促進了曲藝文學家的發展與提昇，也加深了文本與表演之間的關聯性。本書中數篇論文對於口語文學與書寫文學之關聯性多所著墨，且對扮演敘事者角色的說書人從其名詞衍化過程，到以說書人為主題的繪畫研究以及佛經與宗教故事中的敘事者展開深入討論，尤其書末壓軸的揚州說唱名家表演紀實，亦顯示出對說唱演員之藝術表現以及表演藝術之理論與實際的重視。

其三，是關於說唱文學研究方法的理論提昇。近年來曲藝研究雖已針對不同曲類、流派、演員、作家與作品進行個別的深入研究，漸有所成，但總體而言，在研究的取徑上仍較偏重於曲藝史的研究，對於曲藝藝術特質與美學理論的研究尚有待開拓。基本上，作為說唱藝術，曲藝有著特定的表現方式，就是敘述、摹擬與抒情相結合，而且係以第三人稱敘事為基礎。藝諺云：「說法中之現身，書所以宜聽也。」「說法」，就是演員的第三人稱敘述，用於交代背景、發展情節、刻劃人物與說明題旨；「現身」，就是人物扮演。「說法」為主，輔以「現身」，構成了說唱藝術的基本表現方式。為了替各種說唱藝術的個別差異提供一些了解其共同表現策略的管道，以說明說唱表演與傳統相繫之核心動力，John Miles Foley 提出了一種具有「傳統

指涉性」(traditional referentiality) 的說唱傳統詩學，亦即以表演場所、特定的符號化語彙、溝通的精簡等觀念作為契入「傳統」的途徑，提供了情境詮釋的架構，如此方能將說唱文學視同如書寫藝術般的方式去理解。而除了此種綜合說唱種類的宏觀研究，在微觀研究方面，如 Mark Bender 針對蘇州彈詞在不同表演互動符碼、風格、模式與手法上的轉換進行分析，亦為針對單一說唱文類之表演風格與模式所作研究，開啟一可以延續的方向。

其四、是歷史研究與現況發展並重。說唱藝術乃是一活的藝術，至今仍處於持續發展變化的階段，因此探討曲藝藝術應當兼顧歷史與現狀，做到二者的有機結合。本書題為《永遠的說書人：中國現代說唱文學》，在題旨上，本是同時關注著曲藝發展的傳承性、未來性。書中不僅探討了說書／說話／說唱藝術的源流與其衍變歷程，並從形式結構、性別、觀眾心理、媒體交融等不同角度論析說唱文類的藝術特質，尤其針對當代中國大陸說唱藝術中心之揚州與蘇州說唱藝術的流傳與腳本整編等問題作一番深入探索，再配合五位說唱名家展示不同流派之藝術手法。可見除了探索說唱藝術的歷史發展以外，本書亦高度關切說唱藝術表演的現況。

由上論可知，作為英語世界第一部有關中國說唱文學的論文集，本書雖然在若干題材的研究上仍不免是一種綜合介紹的性質，然在絕大部分的議題中，本書論述之深度與所涉研究題材之廣度是前所未有的，對於推動中國說唱文學研究的理論化與國際化必將有其不可輕忽的作用。然而我們仍須指出，所謂說唱表演，是把腳本轉化為舞台形象，除了屬於演員即席演出的部分，其他部分相對於腳本而言，乃是一種二度創作。口語所帶動者與文字不同，表演藝術轉化為文字書寫時已經是一種間接的傳達，而經過英譯後中國說唱表演的立即效果亦難免因語言的改變而減弱，此種文本內容的雙重轉化容易造成閱讀時某種程度上的隔閡，無法精確地傳達原有的訊息，也因而無法造成預期的觀賞效果，這是英語讀者在閱讀本書時應有的先決認知。