华南农业大学学报(社会科学版)
2011年第3期 JOURNAL OF SOUTH CHINA AGRICULTURAL UNIVERSITY No.3 2011
(第10卷) (SOCIAL SCIENCE EDITION) (Vol.10)

优戏与戏曲口述剧本的起源

郑劭荣

(长沙理工大学 文法学院,湖南 长沙 410004)

摘 要:口述剧本是一种非常古老的剧本形式,其源头最早可以追溯到古代的优戏。优戏以滑稽、戏谑、斗口为特征,早期演出没有剧本,仅靠演员临场发挥。"优语"经历了从口头文学至书面文学的转变过程,优人大多擅于言辞,具备较强的现场编演技能,优戏表演具有明显的即兴编创特征。唐宋优戏很可能产生了文字剧本,从戏剧套语的使用和戏剧题材的因袭等情况来分析,口述剧本传统并未中断。

关键词:优戏;即兴编创;口述剧本

中图分类号:I237 **文献标识码**:A **文章编号**:1672-0202(2011)03-0138-06

口述剧本是一种非常古老的剧本形式,我国戏剧形成之初便采取了这种编演方式。经过明清两代发展而来的数百种地方戏中,除昆剧和部分高腔乱弹梆子以外,口述剧本的使用非常普遍。口述剧本是相对书面剧本而言的,它由演员使用或依据一定的程式,在舞台演出中口头编创而成。口述剧本没有剧情的完整文字记录,唱词、念白、唱腔及舞台动作均由演员即兴发挥,剧本传播主要依靠师徒之间口传心授。目前,不少地方戏依然有使用口述剧本演出的,如越剧、锡剧、正字戏、白字戏、芗剧、高甲戏、琼剧、雷剧等,此外还大量存在于影戏、傀儡戏和一些仪式戏剧之中。可以说,口述剧本贯穿了我国戏剧的整个历史。

唐文标认为:"在中国古代民间戏剧,初期大都没有剧本可言的,或者是随机应变,临时插科打诨,或者是依一个大纲,上场后才杂凑而成。"[1]从后代地方戏形成的途径来看,确实有不少剧种在产生之初,是没有剧本的,艺人通常从古代的小说、说唱或者兄弟剧种中移植故事题材,在舞台上依据一定的演出程式临场发挥,现编唱词,以表演"口述本"戏剧为主,当戏剧体制逐渐完善、成熟以后,才开始编写文学剧本,演出剧本戏。笔者认为,口述剧本的源头,最早可以追溯到我国古代的优戏。

一、学术界关于优戏剧本的两种意见

优戏是我国戏剧发展史上重要一环,在我国戏剧成熟之前,已有悠久的优戏传统,有的学者还认为戏剧是从优与优戏演变而来的。现有研究表明,优戏的表演是由优人担任,优人是奴隶氏族社会里分化出来以娱乐贵族为专门职业,身处贫贱等级的人物,他们依靠表演来生存。优戏演出以戏弄调笑为主,也兼有一些歌舞和模拟装扮,通过谐戏、歌舞等手段来达到进谏、嘲弄或者娱乐他人的目的。早期优戏是初级形态的戏剧,还不是真正的戏剧,正如廖奔所云:"秦代以前的优戏表演,戏剧化程度并不强,主要是通过便捷戏谑的语言运用谐音、夸张、归谬等手段处理谈论素材,使之产生诙谐滑稽的效果,逗人发笑。"[2]45至汉代,出现了以《许胡伐克》、《扮董昭》为代表的具有戏剧性质的优戏,演员在表演时以代言体进入角色,当众敷演故事情节。唐宋时期优戏进入繁盛

收稿日期:2011-05-19

基金项目:教育部人文社会科学研究项目(10YJC751133)

作者简介:郑劭荣(1971—)男,湖南隆回人,长沙理工大学文法学院副教授,主要研究方向为中国古代戏剧.

期,明清时代依然有优戏演出。

历史上的优戏大多没有剧本传世,即使偶有传世者,也被视为“疑似剧本”,未为学术界所公认。那么,优戏到底有没有剧本(这里指书面剧本)?优人是按照事先预定的戏词和情节去表演还是临场现编?前辈学者对此见仁见智。王国维认为唐代滑稽戏(优戏)乃“优人恒随时地而自由为之”,与歌舞戏相较,“一以歌舞为主,一以言语为主;一则演故事,一则讽时事;一为应节之舞蹈,一为随意之动作;一可永久演之,一则除一时一地外,不容施于他处。”[3]在王国维看来,优戏大都随事生发,多即兴之作,而且它只能生存于某种具体的演出场合中,不能搬移到别处,作为一个固定的剧目反复表演。秉持类似看法的还有不少人,兹胪列几例:周贻白论述唐代优戏时,认为《旱魃》、《三教论衡》等剧目“其内容皆系随地取材,设为故事”[4]。宋代俳优表演的杂剧,其情节是“临时凑合”、“随时造作故事而借题发挥的”[5]。青木正儿认为“滑稽讽刺之科白,当为优伶在场,见景生情之自作”[6]。上述观点遭到任半塘的明确反对,因为“科白戏内作政治讽刺者,大都有其严重之内在关系,显属演员自身生死祸福之所系,绝非等闲操业”,“(优人)事前不经审慎之决定,略不经心,以自己生命作儿戏耶?窃恐去人情太远矣!故任何优谏之戏,必先有本,甚至惨淡经营,求其一发而中,又退无后灾。彼临时信口编造之说,实太皮相!”[7]

应该承认,任先生的分析是有道理的。优人虽然可以依仗特殊的身份滑稽玩笑,“言无邮”,说错了话也不会被怪罪,但戏谑谲谏总有一个度,要视“优谏”的对象和场合而定,如果戏谑失度,甚至会发生孔子夹谷之会腰斩齐国优人这类惨剧。历史上确实有不少优戏是经过事先排练和预演的。优孟为模仿孙叔敖,服其衣冠,习其言谈举止,花了岁余苦工。唐无名氏《玉泉子真录》(《说郛》卷四十六)载崔铉家童做戏讽刺其妻李氏,也要经过乐工教习排练。高彦休《唐阙史》(卷下)载李可及等优人调谑三教,所说的经书语,亦需事先准备,不可能当场随口而出。有些滑稽戏针砭的事情有普遍性,在民间流传开来,反复演出,亦并非“除一时一地外,不容施于他处”。如说三教之类的滑稽戏,在宋金杂剧中还经常演出。

现有研究表明,唐五代优戏有使用文学剧本的迹象。《乐府杂录》载陆鸿渐曾为开元中参军戏名伶李仙鹤“撰词”;《全唐文》卷四百三十三《陆羽自传》说他以身为伶正,弄木人、假吏、藏珠之戏,并写作三本参军戏。又,《唐才子传·沈佺期》说:“帝诏学士等,为回波舞,佺期作弄辞。”这里的“弄辞”即为“戏弄之词”,似为剧本。有些学者认为,五代时还曾出现过一个剧本集,宋代《崇文总目》(卷一)曰:“周吏部侍郎赵上交,翰林学士李昉,谏议大夫刘陶、司勋,郎中冯古,纂录燕优人曲辞。”廖奔对此持不同看法,认为所谓的“纂录燕优人曲辞”是对优人演出的记录,并不是创作的剧本,而且可能仅收录其中的歌词[2]232。这一判断值得重视。

宋代杂剧(包含优戏在内)也可能具有文学剧本。《梦粱录》卷二十“妓乐”条云:“汴京教坊大使孟角毬做杂剧本子”,《宋史·乐志》亦云:“真宗不喜郑声,而或为杂剧词,未尝宣布于外。”又,学者们怀疑,官本杂剧二百八十本与院本名目六百九十种可能是宋金杂剧院本的剧本名称。

上述情况说明,唐宋优戏有演唱书面剧本的可能性,接下来的问题是:其一、唐宋以前的优戏有无书面剧本?其二,是不是如任半塘所云“任何优谏之戏,必先有本”?

二、唐前优戏与口述剧本

本文认为,在我国戏剧史上,早期优戏基本上是使用口述剧本演出,文人把它记录下来,便是我们现在所看到的“优语”,它实则是一种原始形态的口述剧本。文学剧本出现于唐宋时代,在此期间,戏剧的口述传统并未中断,呈现出书面剧本与口述剧本并行不悖的戏剧格局。

首先,从优语的形成途径看,它经历了一个从口头文学至书面文学的转变过程。正如康保成

先生所指出的:“最早的戏剧文学应该以口述形态呈现。由于种种限制,迄今所知最早的戏剧文学样式,应当是先秦的‘优语’。‘优语’本为古代俳优口述,后人记录成文字资料流传下来。”[8]确如所言,先秦优语属于典型的口述文学,其最初的创作者是优人。任半塘编选《优语集》时便指出,所谓优语“指优人之口语,或散,或骈,或叶韵,或否,俱以优人自撰自发之创语,或自选自用之成语为限”[9],也就是说,从语体特征看,优语是口语;从产生途径看,乃由优人自编自演而成。又,冯沅君注意到:《史记·滑稽列传》所载诸人的口语多是协韵的,优孟爱马之对即是一例,其中“棺”和“兰”协,“光”和“肠”协。又如淳于髡说齐王道:“国中有大鸟,止于王庭,三年不蜚又不鸣。王知此何鸟也?”其中“庭”、“鸣”相协[10]。众所周知,口耳相传的内容多采用韵文,便于人们传诵和记忆,优戏中韵语的使用正是口述文学的表征。

还有学者提出:《滑稽列传》所载淳于髡、优孟、优旃三个人的故事原本是优人自己用来讲诵的一种滑稽诙谐“韵诵体”杂赋,这些故事查无实据,代代口耳相传,现在所看到传记,是太史公采录其口传改编而成的[11]。优人所讲诵的是不是杂赋暂且不论,但将“优孟衣冠”等早期优戏视为优人的口传故事,这一看法颇具创建。众所周知,在无文字的远古时代,人类存在一段很长的口传历史,知识和历史的传承主要依靠口头传播,随着社会文明的发展,口头传说被文人以文字的形式记录下来,形成各种文献典籍。司马迁在写《史记》时便采用了不少口传史料,如荆轲刺秦王的材料就是来自朋友相告:“公孙季公、董生与夏无且游,具知其事,为余道之如是。”(《史记·刺客列传》)韩信的事迹也是太史公亲临淮阴打听到的:“吾如淮阴,淮阴人为余言,韩信虽为布衣时,其志与众异。其母死,贫无以葬,然仍行营高敞地,令其旁可置万家。余视其母冢,良然。”(《史记·淮阴侯列传》)以此类推,“优孟衣冠”很可能原本就是一个在优人之间传诵的口述故事,该故事既有令人解颐的娱乐价值,又具讽喻劝导的政治效用,故得以广泛流播,引起太史公的关注,经过记录、整理和加工后,形成了书面化的优语文学。

其次,古优大多具有见景生情、临机应变的本能,他们擅于言辞,诙谐调谑,往往有出口成章的本事,具备很强的即兴编演技能。如楚国优孟谏庄王的贱人贵马,秦国优旃谏始皇的扩苑囿、谏二世漆城等表演,均是优人通过滑稽戏谑、诙谐机敏的语言措辞来制造笑料,以流利的念诵口才为表演技能。类似记载古代典籍所见颇多:东汉李尤《平乐观赋》所谓“侏儒、巨人,戏谑为偶”,《汉书·枚乘传》谓“诙笑类俳优,为赋诵,好嫚戏”,东汉张衡《论贡举疏》云“连偶俗语,有类俳优”。我们还注意到,在文献典籍中俳优常与“滑稽”一词相联系,如《史记》把主要记载优人事迹的篇章称之为“滑稽列传”。关于“滑稽”一词的含义,司马贞《索隐》引用邹诞、崔浩、姚察三人的解释:

邹诞云:“滑,乱也;稽,同也。谓辩捷之人言非若是,言是若非,谓能乱同异也。”[12]2370

崔浩云:“滑音骨。滑稽,流酒器也。转注吐酒,终日不已。言出口成章,词不穷竭,若滑稽之吐酒。故杨雄《酒赋》云:‘鸱夷滑稽,腹大如壶,尽日盛酒,人复藉沽’是也。”

又姚察云:“滑稽犹俳谐也。滑读如字,稽音计也。言谐语滑利,其知计疾出,故云滑稽。”[12]3203

从三家对“滑稽”的解释来看,均强调了俳优的言语技能,他们善于言谈,敏于应对,出语诙谐,口才极好,这些特征无疑与优人的即兴演出相关。

最后,从唐前优戏的表演形态来分析,不少演出显系优人临时捏合而成,没有事先排练和预演的可能。如“隐语”和“论难”是优戏常见的两种表现形式,临场现编的特征十分突出。猜隐语是古代优戏的重要演出形式,它具有谲谏和娱乐的双重功能,可以充分展现优人的机敏和口才。古代俳优不少善于隐语,东方朔便是其中的高手。据《汉书·东方朔传》载,他与当时“滑稽无穷”的幸倡郭舍人经常开展射覆(猜隐语)比赛,“舍人所问,朔应声辄对,变诈锋出,莫能穷者。”《太平广记》卷174载:

东方朔常与郭舍人于帝前射覆,郭曰:“臣愿问朔一事,朔得,臣愿榜百;朔穷,臣当赐帛。曰:‘客来东方,歌讴且行。不从门入,踰我垣墙。游戏中庭,上入殿堂。击之拍拍,死者攘攘。格斗而死,主人被创’。是何物也?”朔曰:“长喙细身,昼匿夜行。嗜肉恶烟,常所拍扪。臣朔愚赣,名之曰蚊。舍人辞穷,当复脱褌。”[13]

这场在君王面前的隐语比赛对双方来说关系重大,如果败给对方,不仅要挨板子,而且名誉扫地,丧失在君主面前邀宠获禄的机会。毫无疑问,竞争双方会使出浑身解数,想方设法击败对方。在这种情形之下,很难设想表演双方会事先通气,练习台词,预演一番,唯有依靠各自的敏捷,现场发挥。可以肯定,这是典型的即兴演出。另如《三国志• 魏书四》中云午等优人唱“青鸡头”劝谏君主,同样属于口头现编之剧。优戏表演隐语的传统持续至宋代时,演变成为百戏的一种,周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中“商谜”与“覆射”条载有专门从事猜谜表演的艺人。

魏晋以来,兴起了三教论难的活动,儒教、道教、释教之间互为驳难,发明义理,讲经宣教。至南北朝时,这种学术论议、宗教讲经活动开始伎艺化、戏剧化,演变成为以插科打诨为主的特殊戏剧形式。此类演出至少由两人参与,论难双方围绕若干命题互相诘难、辩驳,在唐代尤为盛行,出现了“弄孔子”这一专门的优戏品种。“论难”类优戏在表演时双方逞才口辩,互相责难,以嘲诮对方为能事,北齐著名优人石动筒便善于这种表演,《启颜录》所记颇多,试举一例:

高祖又尝以四月八日斋会讲说,石动筒时在会中。有大德僧在高座上讲,道俗论难,不能相决。动筒后来,乃问僧曰:“今是何日?”僧答曰:“是佛生日。”动筒即云:“日是佛儿?”僧即变云:“今日佛生”。动筒又云:“佛是日儿?”众皆大笑。[14]

上述看似笑话的插曲实则为一场俳优表演,石动筒巧妙地运用汉语的歧义来渎侮佛祖,制造出“众皆大笑”的演出效果,颇具优戏之三昧。依情理而言,这样灵机应变、妙趣横生的演出亦不存在预演的可能,显为临现场编而成的。

事实上,即兴表演不会限于上述两类优戏,应是优戏史上一个普遍现象。仔细分析,如果参与优戏表演的都是优人,自然可以预先排练,准备台词。假如优戏用来劝谏、娱乐君上和权臣等强势群体,优人怎么可能与他们事先排练表演呢? 双方将要说什么,相互之间很难揣测得到。优人再有本事,也不可能预卜先知,自然只能临场应对,信口编造了。综上所论,任半塘先生“任何优谏之戏,必先有本”的推论是值得商榷的。

总而言之,至少在唐代以前,我们尚未找到优戏演出“剧本戏”的迹象,也没有发现关于剧本创作的记载,一个比较合理的解释是:优人都是使用口述剧本,进行即兴演出。优戏创作的程序大概是在一个粗略思路指导下由演员临场发挥、任意驰骋,演出前也无需事先排练,在当时书面剧本还没有产生。

三、唐宋优戏与口述剧本

由前所述,唐宋优戏中可能出现了文字剧本,但是口述剧本的传统并未中断。《金华子杂编》载唐武宗时伶人孙子多的一次表演:“……既而出家乐侑之,舞者年老。伶人孙子多献口号以讥之曰:‘相公经文复经武,常侍好今兼好古。昔日曾闻阿武婆,如今亲见阿婆舞。’赵公赧然久之。”[15]又,宋张世南《游宦纪闻》载:“唐庄宗时,有进六目龟者。敬新磨献口号云:‘不要闹,不要闹,听我龟儿口号:六只眼儿睡一觉,抵别人三觉。’”[16]

上述所云“口号”,在古代一般是指口号诗, 即不用笔起稿、随口吟成的诗歌。此种诗始于南朝梁代的简文帝萧纲, 此后代有人作。吴曾《能改斋漫录》卷二《事始》则《口号》云:“郭思诗话以‘口号’之始,引杜甫《欢喜口号绝句十二首》,云:‘观其辞语,殆似今通俗凯歌,军人所道之辞。’”[17]杜甫题为“口号”之诗便为即兴口占之作。唐代盛行口号诗,据统计,《全唐诗》中存 40 余

首,杜甫一人即有22首;此外,李隆基、张说、张九龄、李峤、孟浩然、王维、李白、裴迪、包佶、皇甫曾、元稹、柳宗元、刘禹锡、吕温、白居易、杜牧、李群玉等近三十余人均有作品留存。流风所及,在戏剧演出中优人临场编创的韵语亦称"口号"。毫无疑问,孙子多与敬新磨是在即兴表演。

我们还注意到,宋代优戏中出现了口头文学中常见的套语。宋释文莹《湘山野录》载:"杨叔宝郎中与眉州人言:顷眉州视事后三日,作大排。乐人献口号,其末句云:'为报士民须庆贺,灾星去了福星来!'喜,召优者问曰:'大排致语谁做?'对曰:'本州自来旧例,只用此一首。'"[18]在这场由教坊乐工与优人共同表演的戏剧中,优人云"只用此一首",含有嘲讽乐工之意,也透露出"为报士民须庆贺,灾星去了福星来"是一种程式化套语,演员只要遇到类似的戏剧情境,就可以反复使用它们,用以组织故事、编创剧本。

由上所述,唐五代优人使用"口号"这种临时编创的韵语。到了宋代,"口号"渐渐变成了因袭的套语,伶人将其运用在新的口述剧本中,成为戏剧中程式化的表达方式,体现出口传文学发展的固有规律。另外,在宋代优戏中有不少专演时事的剧目,如"二圣环"、"大小寒"、"我国有天灵盖"等大多不是固定剧目的表演,而是优人针砭时政的即兴之作,针对性强,时过境迁,便不再演。

前文在论述优语产生的途径时,我们认为它存在一个从口述文学演化为书面文学的演变过程。事实上,优戏的题材内容也存在类似的演变轨迹,临场现编的戏剧故事如果精彩出色,优人便争相仿效、口耳相传。宋岳珂《桯史》十三记载了一出宋宁宗嘉定年间蜀伶表演的"钻遂改"节目,用以讥刺官场钻营取巧、干谒求人的丑陋现象。该剧至宋理宗宝庆年间,被改编成杂剧"钻弥远",讽刺丞相史弥远。在明代,这一演出又被改编成宫戏"钻遂改",用以讥嘲杨一清;明人又因袭宋杂剧大意,编撰"弄孔子"话本[19]。上述表演均从孔子"钻弥坚"语生发开来,既保留了"钻"的核心意蕴,又依据具体演出情景的变化灵活处理,用以讥刺不同的对象,主题相同,演法各异,而且由舞台演出转变成了说话艺术,正反映出口头文学的流动性和变异性特征。

上述演出不仅以口述形式流传于演员中间,而且被文人所关注,用文字记录下来,保留在史书、笔记等典籍之中。宋岳珂《桯史》、宋周密《齐东野语》、元李有《古杭杂记》、明田汝成《西湖游览志余》、明冯梦龙《古今谭概》等均有相关记载。这可视为戏剧史上口述资料演变为书面文学的又一例证。

由此可见,我国戏剧在口述剧本时代往往积累了大量演出素材,它们以两种方式传承下来:一方面由戏剧演员代代口传,活跃于戏剧舞台之上;另一方面,逐渐凝固为书面文学,成为后世剧本文学、说唱艺术、小说创作的素材,或者载于史书、子书之中,最终完成了从口头文学至书面文学的形态变迁。

四、小结

众所周知,在我国戏曲成熟之前,文献典籍所记载的剧目大都没有剧本传世。笔者以为有两个重要原因:其一,我们现在所看到的"优语",实际上只是当初优戏演出的一个片段,因而显得粗糙简略;加之古人没有"剧本"的概念,文人的记录往往掐头去尾,留存下来的只能是片言只语,故看不到完备的剧本形式。其二,优人演唱的是口述剧本,它只是停留在演员的口头与脑海里,师徒之间口传心授,自然难以像书面剧本那样能完整保存下来,这恰好显示出我国戏剧的早期形态特征。然而,正是这些原始形态的"无本之本"构成了我国戏曲口述剧本发展的起点,并影响到了后世剧本文学体制的形成。

总之,我国早期的优戏演出没有剧本,仅靠演员即兴口述,情节相当简单;至唐宋时代,出现了使用文字剧本的迹象,口述剧本亦继续存在。优戏即兴表演的方式一直流传后世,尤其是丑角的插科打诨是直接继承优戏而来的。近人徐珂《清稗类钞》"戏剧类"云:"趣剧以丑为主,以'活口'

为贵,——见景生情,随机应变,谓之‘活口’。往时言者,如连升三级,最为丑角难题。”[20] 又,清吴焘《梨园旧话》云:“京师梨园丑角戏,有所谓‘抓哏’者,无论何人、何事,均可随时扯入,以助诙谐。”[21] 丑角在表演时即兴抓哏、妙语连珠的演出风格,无疑继承了优戏口述剧本的表演传统。在现代社会,电视上形形色色的脱口秀节目同样以主持人的言语捷机、戏谑搞笑见长,古代的优人可谓其不祧之祖。

参考文献:

[1] 唐文标. 中国古代戏剧史[M]. 北京:中国戏剧出版社. 1985:66.
[2] 廖　奔,刘彦君. 中国戏曲发展史(第一卷)[M]. 太原:山西教育出版社,2003.
[3] 王国维,马美信. 宋元戏曲史疏证[M]. 上海:复旦大学出版社,2004:7 - 8.
[4] 周贻白. 中国戏曲发展史纲要[M]. 上海:上海古籍出版社,1979:49.
[5] 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海:上海书店出版社,2004:76 - 77.
[6] 青木正儿. 中国近世戏曲史(下)[M]. 王古鲁,译. 北京:作家出版社,1958:24.
[7] 任半塘. 唐戏弄(下)[M]. 上海:上海古籍出版社,1984:892.
[8] 康保成. 中国戏剧史研究入门[M]. 上海:复旦大学出版社,2009:78.
[9] 任二北. 优语集[M]. 上海:上海文艺出版社,1981:21.
[10] 冯沅君. 古优解[M]//冯沅君古典文学论文集. 济南:山东人民出版社,1980:25.
[11] 伏俊琏. 俗赋研究[M]. 北京:中华书局,2008:70 - 74.
[12] 司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局,1959.
[13] 李　昉,等. 太平广记(第四册)[M]. 北京:中华书局,1986:1292.
[14] 曹林娣、李泉辑注. 启颜录[M]. 上海:上海古籍出版社,1990:5.
[15] 刘崇远. 金华子杂编[M]//四库全书. 台湾:商务印书馆. ,1982:835.
[16] 张世南. 游宦纪闻[M]. 北京:中华书局,1981:18.
[17] 吴　曾. 能改斋漫录(上册)[M]. 上海:上海古籍出版社,1979:22.
[18] 宋文莹. 湘山野录(卷上)[M]. 北京:中华书局,1984:11.
[19] 任二北. 优语集[M]. 上海:上海文艺出版社,1981:139.
[20] 徐　珂. 清稗类钞 [M]. 北京:中华书局,2010:5024.
[21] 清吴焘. 梨园旧话[M]//张次溪. 清代燕都梨园史料. 北京:中国戏剧出版社,1988:823.

On the Chinese Farce and the Origin of Traditional Opera Oral Play

ZHENG Shao-rong
(*Department of Chinese Literature and Language*, *Changsha University of Science & Technology*, *Changsha* , 410004, *China*)

Abstract: Oral play is an old script and its headstream can be traced back to the ancient farce. Chinese farce has the characteristics of amusement, banter and debate, and it had no script and was improvised by clown. Youyu went through the development from oral literature to written one. The performer was good at in chatting and teasing and had the skills of improvisation. Chinese farce has clear characteristics of improvisation. Maybe the farce of Tang-Song dynasty had written play by analyzing the conventional phrases and material of drama, and the tradition of oral play didn't lose.

Key Words: Chinese farce; improvisation; oral play