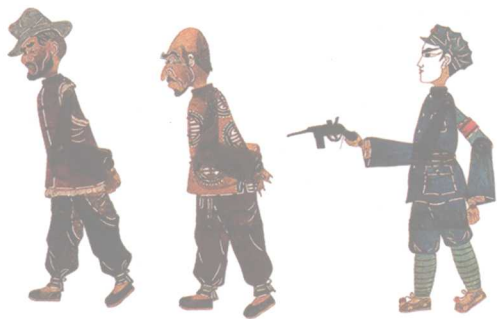


逢场作戏

「法」庄雪婵 著 曾年 摄影 全志钢 译

南京大学出版社



逢场作戏

[法国]庄雪婵 著 曾 年 摄影

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

逢场作戏 / (法) 庄雪婵著; 曾年摄; 全志钢译. —南京:

南京大学出版社, 2009.6

ISBN 978-7-305-05804-2

I. 逢… II. ①庄…②曾…③全… III. 地方戏 - 研究
- 中国 IV. J825

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 040462 号

出 版 者 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093

网 址 <http://press.nju.edu.cn>

出 版 人 左 健

逢场作戏

庄雪婵 著 曾年 摄影 全志钢 译

责任编辑 杨全强

装帧设计 七九八工作室

责任监制 郭 欣

经 销 江苏省新华书店

印 刷 者 南京爱德印刷有限公司

开 本 889×1194 毫米 1/24

印 张 11

字 数 130 千字

版 次 2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-305-05804-2

定 价 38.00 元

(南大版图书凡印装错误可向本社调换)

目 录

序《逢场作戏》/叶兆言	001
前言	003
石邮傩戏	023
川剧:火把剧团	073
黄河蒲剧	125
皮影戏	159
京剧票友	191
后记	240
让想象力飞起来的画面(代后记)/沈晓平	244
致谢	250

序《逢场作戏》

叶兆言

庄雪婵是法国人,看名字,首先想到了金庸小说,应该是个轻功十分了得的东方奇女子,事实却是中学毕业,她才第一次来到中国。显然是次非同寻常的旅行,这位法国姑娘开始对东方产生兴趣,于是进巴黎东方语言学院学习,并得到一项奖学金去新加坡大学进修。1982至1984年,她在南京大学学习中国近代文学,恰巧这期间我也在那儿读书,理论上讲我们还是同学,不过从未谋面。她老公是中国人,看完了《逢场作戏》,我突然闹明白她是我朋友曾年的妻子。

世界说大很大,说小,真不知说什么好。庄雪婵第一部关于中国的著作是《礼和中国摇滚乐》,这本书在西方曾经受到好评,因为我没见过,不敢在这乱说。能说几句的是《逢场作戏》,说老实话,我是带着看笑话的心情来阅读的,一个老外谈摇滚乐,或许还能胡扯几句,要议论中国的民间戏曲,难度也太大了一点。

据说马可·波罗当年最不能原谅的错误,是把“上有天堂,下有苏杭”,翻译成了“杭州是天上的城市,苏州是地下的城市”,中国人因此很

得意,洋人吗,难免一知半解隔靴搔痒。我从小在一个地方剧团的大院里长大,自信对民间戏曲还有几分发言权,然而这部不是很厚的书稿几乎立刻让我感到了汗颜,无疑是小看了人家,这一次,真正无知胆大的不是老外,而是我自己。

与我们习惯于用一种猎奇的观点来看待西方不一样,庄雪婵研究中国民间戏曲的功力深厚,完全是以人类学的视角,探讨它们与中国古代或当代社会的深刻关系。为了寻找日益衰败的“民间”,过去的许多年,庄雪婵去了不同地方,研究了不同戏曲种类,比如属于面具戏的傩戏,比如川剧的火把剧团,比如山西的蒲剧,比如皮影戏,她深入到了中国的乡村和小城镇,深入到了官方剧团的幕后,深入到了那些自主经营的剧团和戏曲爱好者中,比如对京剧票友的独特研究。

不得不佩服老外做学问的认真,当然,更让我们感到佩服的是研究方法。有些事本来应该是我们自己去,可结果都让老外们去忙乎了。因此,近水楼台未必先得月,庄雪婵分明比我们更了解当下的中国民间戏曲。总算还有苏东坡的诗可以用来遮羞:不识庐山真面目,只缘身在此山中。真相就是这样,中国人自以为耳熟能详,更可能是熟视无睹。

也许,庄雪婵的最初目的,是写一部讲述中国民间戏曲整体状况的专著,然而通过对丰富的体验进行整理,对不同种类和风格进行比较,她终于揭示出了多彩景象下存在的一个中国民间戏曲的共性。这种共性的根基,不仅仅停留在艺术层面之上,更主要的还根植于社会层面之中。

2007年9月4日,南京河西

Préface | 前言

我的社会人类学博士论文于 1999 年答辩通过并于 2001 年在巴黎出版,研究的是中国摇滚乐。论文的写作是建立在对 中国所进行的长期田野考察基础之上的,尤其是对北京的实地考察,20 世纪 90 年代初我居住在那座城市。这一研究课题——摇滚乐——关乎当代中国,但它还让我发现有一个古代概念在现时仍具有重要地位,即礼乐。这一概念在中国经典书籍中常被提及,尤其是在《礼记》和《乐记》之中(有时《乐记》也被认为是《礼记》的一部分)。然而这一概念并不只是文学和哲学思考的成果,因为它在中国传统社会生活中有着具体的表现形式;比如,各个朝代都有专门的“礼部”和“乐府”。礼部的职责是确定和规范“礼仪”,而乐府的职责是搜集民间歌曲使统治者了解民情。事实上,在中国传统中,“乐”被理解为人类情感的独特表达方式。《乐记》整整第一段都在阐述:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚、羽旄,谓之乐。”因此,乐首先在于调节“心”——人类存在的中心,与其他存在——人类或

非人类存在之间的关系。所以在中国思想中,乐并非仅仅发自某个单一个体(这种单一个体被西方的或个人主义的思想看作“创造者”)内心的情感,而是关系的精华体现,也就是说体现的是数个(至少两个)存在之间的某种联系或关系。

此外,中国的思维模式通过二元对应关系如“礼乐”、“阴阳”、“北南”等等来建构社会。尽管中国经历长期历史演化进入了当代,但这种结构很可能是“中国特色”的一个恒久特征。在发现这种“礼乐”关系依然存在于当代摇滚乐之中后,我就想在另一个更为传统的艺术领域中对其进行研究,即中国戏或戏曲的领域,这是一种典型的中国艺术类别,它容纳着在西方已各自分离的多种艺术门类:音乐、歌唱、文学、模仿、舞蹈、服饰、脸谱或面具、功夫等等……促使我选择这一新的研究领域的,还因为戏曲在中国曾经是而且依然是一种“民间”艺术:它不为某个特定社会阶层所独享,而是面对不同的社会群体。更重要的,它与种种中国宗教表达方式之间的关系是根深蒂固的。因为戏曲源于宗教,虽经发展但仍未摆脱宗教,而是一直保持了与它的紧密联系。比如,每每宗教节日,在庙宇之内就会有戏曲演出。我的理论思考是围绕着“礼与乐”及“戏曲与宗教”之间的联系展开的。乍一看来,宗教似乎属于“礼”的范畴,而作为人类表达方式载体的戏曲属于“乐”的范畴。然而,某些宗教仪式具有戏剧演出的特质,如歌唱、服饰、音乐、故事等等,这提出了一个关于礼的潜在“娱乐性”或“情感性”问题。同样,戏曲演出引发的情感是否在某种程度上反映了礼的秩序?我的计划就是探讨戏曲中情感与礼仪的互动关系,探讨戏曲的“礼仪”类型和“娱乐”类型的问题——与《民族曲艺》杂志合作的一

些中国民俗研究者将这两种类型分别称为“仪式戏曲”和“观赏戏曲”。

我的目的,是以人类学视角,介绍中国戏曲的几种不同形式,探讨它们与中国古代或当代社会的深刻关系。因为数年来官方剧院由于缺乏观众、国家财政支持缩减、现代艺术的影响(剧院面临电视与流行歌曲的竞争)等因素而日益衰败,我决心研究真正的“民间”戏曲,也就是说一直与人民保持深刻联系的戏曲。为了寻找这种戏曲,我首先深入了中国的乡村和小城镇;而在大城市中,我在官方剧团的幕后找到了它,即在一些自主经营的剧团和戏曲票友中找到了它。从2000年开始,我到中国进行了数次考察。调查过程激动人心,尽管有时日常生活物质条件、交通条件极为艰辛。我的初衷是创作一部讲述中国民间戏曲整体情况的专著。为此,我去了不同的地方,研究了不同的戏曲种类,诸如演员表演的戏曲、影子戏以及驱邪戏。我的目标是通过对这丰富的体验进行整理、对不同种类和风格进行比较,来揭示出在这多彩的景象下存在着一个中国民间戏曲的共性。这种共性的根基不仅仅停留在艺术层面上(尽管某些共性的延续在这一层面表现得非常明显),而更主要根植于社会层面之中,将宗教与戏剧有机联系起来,相互补充。在此书中,我选择了五种戏曲,构成五个章节。每一章的写作都从两个角度进行:对该种戏曲的真实描述以及围绕戏曲与“礼乐”关系问题进行的理论探讨。

本前言是一篇我们对五种戏曲形式在民间生存情况调查的介绍,是为以后进入正文的一个准备。

傩戏，一种面具戏

在江西省一个小村石邮，每到新年期间就会举行一种称为傩的仪式。头戴面具的演员到村中各家各户逐一进行四十分钟左右的表演，然后再到周围几个村庄演出。新年十五天后，正月十六，会举行一个盛大节庆。此前一夜，演员再次来到村中各户进行驱邪，恭送隐身于面具之中的各路尊神各自返回其居所，而后，面具被供于傩庙中直至来年。

这个村里最大的家族姓吴，占村民人口的 60%，每年都是由他们在 32 位头人组成的村中贤达委员会的带领下组织傩戏。从前头人委员会处理村中一切事务。当时的社会及政治生活是由吴系家族领导的，它控制和管理村里的社会政治领域以及礼仪领域；这两个领域并不是相互脱节的。如今，头人们选择其中六位“头人的头人”来主管每年的节庆活动。

根据传统习俗，傩戏的演员都必须是不属于吴姓家族的外人。据村民们说，之所以如此，是因为以前“外姓”人在村里地位比吴氏家族低。吴姓人与外姓人之间的关系特别有趣，因为它是村中内部等级的基础。外姓人和吴姓人之间有联姻关系，因为婚姻习俗禁止同姓人结婚。所以吴姓人（曾经）不得不娶或嫁给本村或邻村的外姓人。在旧时，这些“姻亲”或“女婿”被公认为是吴姓的“仆人”。相反，吴姓处于“主人”地位，拥有领导权。两类姓氏之间的等级划分构成了村内社会生活的结构。如今，每个姓氏还有自己的墓地，吴氏还拥有两座家族祠堂而外姓人则没有……和华南（广东、福建）那些典型的由单一家族构成的村落不同，江西的这一

地区允许非“主姓”人居住在村里,但他们的地位要比主姓人低。这样,两类姓氏之间并没有竞争的关系,因为它们有各自确定的位置。

然而,在傩戏仪式期间,戴着表现神灵面具的、被称为“八位伯”的傩戏演员们自己也被当成了神灵。这八位伯暂时摆脱了自己卑微的地位获得了极其荣耀尊贵的身份。村内整体社会结构的这种暂时倒错是价值等级体系的一个典范,这是传统社会构成的一种典型的价值体系,在这一体系中,对立的價值不是互相冲突而是相互补充。这种系统也明确地反映出,通常被视作民间宗教组成部分的乡村礼仪制度如此深刻地根植在社会结构之中,而傩戏仪式也常常是与这种民间宗教紧密联系着的。

另外,石邮傩戏也是情感表露的仪式。村民们——特别是青年村民——在特定时刻流露的喜悦是强烈的。青年男子们来“挤判”:他们组成人墙阻止判官上台去寻其同伴大神和小鬼。于是判官不得不尝试从青年们的头上越过去,青年们则用力地推挤他。笑闹声不绝于耳。有时,大家一齐跌倒在地上,于是一片哄笑。孩子们则快乐地向大仙讨要“神酒”。这种积极的“吉祥”的情感表露贯穿头十五天被称为“跳傩”的主要阶段。而最后一晚的终极仪式“搜傩”则表达了些许消极情感,尤其是“驱鬼”仪式流露出对带来疾病和死亡的妖魔鬼怪的惧怕。

可见礼和情反映同一现象的两面。戏和礼两者(曾经)相互联系:礼在中国,传统上被看作一种统治方式,那么为了统治,就需要排定次序。正如《乐记》中说“礼者为异”。然而过度的礼会导致人际疏离,因此礼需要一个平衡物来将分离的人们团结起来。所以《乐记》在这句格言后补充了一句“乐者为同”。而过度的乐又可能导致“暴”,所以乐同样需要平衡,

这便是礼发挥的作用。古代中国人充分意识到建立在一元价值之上的社会制度是危险的,于是他们建立了二元体系,在这一体系中,两种对立因素互相牵制而共同存在。建立在“阴阳”基础上的这种体系在农村社会结构中得到了具体实现。法国汉学家马塞尔·格拉内曾假设正是古代的这种社会结构催生了阴阳哲学(而不是相反)。

因此,一方面,傩戏仪式划分并确定每个人的次序。演员们来到各家各户门前,首先向主人们送上吉言,如“傩神送吉祥”等等。由非吴姓八位伯扮演的傩神向吴姓承诺平安,也就是说他们承诺维护村内生活及其社会制度的祥和能够持久延续,对他们来说这意味着承认吴姓的优越地位。但同时,这也提醒吴姓不能对弱势的非吴姓滥施权力,因为神最强大,凌驾于他们之上。因此非吴姓的地位有着双重特性,他们平时作为“仆从”的地位因这种暂时作为“神”的地位而得到平衡。另一方面,傩戏通过消极或积极的情感表露将这两类家族团结起来,因为这些情感是普遍的,是吴姓和非吴姓所共有的。两类家族,即便因地位不同而有所区别,仍因村庄的整体性而团结在一起。同样,当八位伯去邻村演戏时,他们代表的是石邮村这样一个集体,代表的是全体石邮村民(而不存在吴姓与非吴姓的差别)。这一点,从“挤判”戏中,石邮青年共同对抗邻村青年的细节中就得到了印证。

为什么这样一个简单的戏曲仪式是这个村子每年最重大的集体事件呢?一般认为这是因为这样一种宗教回答了人的存在问题。对此,每个人都有自己的观点。总之,在这个村子中,显然傩戏仪式的终极目的,是彰显和每年反复彰显建立在两类家族地位关系之上的村庄基本社会结

构,并由此帮助全村一齐进入新年的万象更新。戏和礼就这样全面联系在一起而不可分割。如果它们被分割,就可能导致该仪式的结尾丧失存在的理由。

四川省的火把剧团

在文化大革命期间,传统剧目统统遭到禁止,只有八部“样板戏”能够上演。在四川,一些艺人们组成了火把剧团偷偷演出传统剧目,主要是去那些偏僻落后的乡村演出。也许是因为它们常常在夜间打着火把演出,因此当地人就称呼它们为火把剧团。但,与那些紧跟当时潮流的官方剧团相对立的这些火把剧团的重要实际意义,鲜有资料记载。

到了20世纪80年代,传统剧目得以平反,戏曲重新获得民众喜爱。然而黄金时代是短暂的,从90年代开始,戏曲又一次面临衰落。这时,火把剧团一词在四川又重新出现了,指的是那些非官方剧团,即自主经营的剧团。这些火把剧团在官方剧团因不受欢迎而纷纷解散之际,招聘那些因而退休或失业的艺人,由此成立起来。这些新的剧团,其中包括一些在各地巡演的剧团,租借舞台场地进行完全自主的演出。和“文革”时期的火把剧团一样,它们表演的完全是传统剧目。但与“文革”时期不同的是,它们可以在大白天演出了,并且可以和那些在改革中得到政府支持的国家单位竞争了。

我曾到成都市望江剧团作调查。这个剧团是在2000年由一位退休演员万老师创立的。在妻子的携手相帮下,他招募了十余位演员和不到

十位乐手,购买了演出许可证并租用了老旧的望江剧场。这一剧场修建于 50 年代,一直未得到好的维护,几近破败。破碎的窗户根本挡不住冬寒,风不住地扯动破烂的窗帘。在舞台后面就是后台,后台的后部有十来个木板隔成的小间,演员们就睡在那里,有的还带着小孩。在剧场的后部,进门处摆着几张麻将桌,即使在演出期间,桌上也总有人打麻将。

剧场里社会生活氛围浓厚。居住在那里的演员们在进门处的食堂一起吃饭,食堂还向观众出售辣面条。上午,演员们互相串门不停地谈天。晚上,晚饭后,他们聚在一起看电视或打麻将。没有人会长时间独处。说笑不停,当然有时演员们之间也会有争执,但他们还是对自己的命运感到幸福。虽然他们常常抱怨缺钱,但他们承认自己喜欢这项工作并感觉不错。他们组成了一个社会关系相对融洽的大家庭。

包括周六和周日在内的每天下午都有演出。一般都有 150 到 200 位观众,有时还更多一些。观众主要是老年人。这是一个喧嚣的所在:观众们有的喝茶,有的吃葵花籽,还有的吃辣面条。演员唱得出色让他们感到高兴时,他们就喝彩叫一声“好”。演出结束,他们向演员献纸花。收到纸花的演员可以立刻将其兑换成钱。这些花对他们来说就意味着小费。

演出的都是折子戏或大幕戏。每场戏都是新的而且只演一场。因此演员总是在扮演新的角色。因此观众每天都可以欣赏到不同的戏。川剧的表演是活生生的,其剧情、唱词不是一成不变的;演员可以自主修改自由发挥。依照该戏种的传统,他们主要是在一些幽默对白中进行自由发挥。而望江剧团还传承了古时的一个习惯,即在正戏上演前演出一些介绍性剧目,称为“开台戏”。在 2001 年春节我有幸看到了《王灵官镇台》。

还有,一尊戏神的祭像便立在舞台左侧,观众一目了然的位置。

望江剧团就是这样推出与国家剧团极为不同的剧目,它的成功尽管卑微但却真实。虽然在经济、演员、观众方面都有很多困难,但它每天都在演出并维持着生存。这个剧团手上有什么王牌,使它不仅可以与国家单位共存而且可以与它们竞争?国家剧团糟糕的经济状况、对大多数观众而言过于昂贵的门票常常被当作它们的演出不受欢迎的理由。毫无疑问这些经济因素是重要的,但似乎这些单位面临的危机并不能仅仅归咎于经济上的困顿。这一点,只要和火把剧团作个比较就不难看出。实际上,火把剧团也遇到了相同的经济环境,但它们都成功地适应了这一环境。看来,它们拥有一些不同于国家剧团的或者说国家剧团所没有的特质,使它们能够适应改革造成的新的经济形势。

在2001年冬,成都火把剧团的票价都是三元钱。这一价格包括整整一个下午的演出,还包括一杯茶和自便的添水。无疑,这一价格非常低廉,与官方剧团动辄数十元的票价不可同日而语。这一票价是特意定得这么低的。一方面,火把剧团都要考虑到目标观众群的经济能力;另一方面,它们希望藉此培养一个忠实的观众群,可以一周数次来看戏。这一做法显然是成功的,有的人甚至每天下午来看戏。他们来看戏,一方面是因为票价并不高昂,另一方面是因为他们在那里找到了他们想在那里寻找的东西。

每一次都有新戏上演,令观众百听不厌。剧目选择上的丰富多彩令每个人都可以找到自己的兴趣所在,这是那些将很多时间“浪费”在重演上的官方剧团所没有的。此外,望江剧团还周期性地邀请一些著名演员

来演出他们各自的拿手戏,剧团自己的演员则作为配角。还有,剧场的面条生意把那些觉得有点饿的观众们也留在了座位上。所以有的人中午就到剧场来吃饭,一待就是整整一个下午。还有一些人一个下午都在剧场打麻将,不时抬头看看戏。而且,重遵旧制开演能吉祥驱鬼的开台戏,凸显这一仪式在现时仍具重要性;向好演员献纸花,则表明情感的流露是多么重要。礼和情在这个通常认为的娱乐场合是那么地相得益彰。

所有这些因素使望江剧团成了一个真正与社会配合默契的剧团。它的戏剧参与 to 日常社会生活中去,似乎它们天生就是其中一部分。也就是说,它既不求异也不刻板。它只是找到了自己正确的社会位置,但这并不妨碍它推出一些优秀的知名剧目和演员。火把剧团往往受到演出质量低劣方面的指责。而且它们也不刻意追求高质量。当然,它们的观众大多来自社会普通民众而不是因改革而致富的新贵阶层。但这并不妨碍某些富人坦然自若地来到这里。这可能是因为,他们在那里发现了走向现代化的中国正在失落的一些东西,一些被叫做“社会联系”的东西,或者是一种有关交往、有关社会关系的观念。这些在望江剧场都得到了充分表达。然而“社会关系”并不能从礼仪实践中赚钱。观众们来望江剧场娱乐,令他们娱乐的并不只是戏,还有观众之间以及观众与演员之间联系着的社会关系的表达。在那里,礼和乐又一次密切相关。这不就是这个火把剧团成功的奥妙吗?如果说当代中国生活过分注重物质,那么活动在望江剧场的人们则反映出,他们还在追寻当代生活尤其是城市生活中缺失了的一个方面。所以说,望江剧团扮演的社会角色造就了它自身的价值,这种价值超越了其戏曲演出带来的娱乐。幸运的是,望江剧场点燃的火把