

【第一卷】

寒聲文集

中世纪华夏戏剧新论

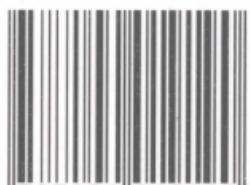


中国戏剧出版社

中世纪华夏戏剧新论



ISBN 7-104-01919-7



9 787104 019190 >

ISBN 7-104-01919-7 J·827

全套11册 定价: 386.00元

寒聲文集

【第一卷】

寒 聲

中 国 戏 剧 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

寒声文集/寒声著. —北京: 中国戏剧出版社,
2004.3

ISBN 7-104-01919-7

I. 寒... II. 寒... III. ①寒声-文集②戏剧-文集
IV. J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 015599 号

寒声文集 (一)

寒 声 著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

山西新华印业有限公司新华印刷分公司 印刷

3000 千字 787×1092 毫米 1/16 开本 203.5 印张 44 插页

2004 年 10 月第 1 版 2004 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1—800 (套)

ISBN 7-104-01919-7/J·827 全套 11 册 定价: 396.00 元

《寒声文集》序

郭汉城

《寒声文集》将要出版，约我作序。我们是半个世纪以上的老朋友了，大约我在张家口工作时，我们就是同行好友。他一生从事美术、音乐和戏剧文学创作、评论，戏曲史论研究，涉猎较广。二十世纪五十年代初，他们合作整理改编的晋剧《打金枝》，为1952年全国戏曲会演获奖剧目。已摄制成舞台艺术纪录片，并编入《中国戏曲精品集》。创作的大型民族歌舞剧《晋水咽》，获文化部、中国剧协1980—1981年度优秀剧本奖（此次不分等）。导演北路梆子《春风杨柳》连获省调演五项奖。学术论文《起源于宗教祭祀中的中国戏剧》，译载于《日中文化研究》第三辑。合作田野调查和破译、注释，并主编的一百二十万字《上党傩文化与祭祀戏剧》获国家文艺图书二等奖。现正写作中的《中国板腔体声腔剧种源流考论》已列入国家艺术科学“十·五”规划，这都是他的代表作。

山西省是个多剧种之乡，元杂剧的兴起，山、陕、豫金三角梆子戏的问世，秧歌戏的滋生，道情戏的形成。甚至古老的吟诵体宋“队戏”的留存，都与山西这块古老的热土有关，这里地上地下戏剧历史文物最多，创造〔诸宫调古传〕的孔三传就出生在山西泽州（今晋城市）。侯马市金代董明墓砖雕戏楼中的金院本五花爨弄表演、洪洞广胜寺元代演剧壁画，宋、金、元大量演剧舞楼等等寺庙墓葬文物，到处可见留存。正是全省保留三十几种民间戏曲与丰富的戏剧文物史料，吸引了当年中国戏曲研究院（今中国艺术研究院戏曲研究所的前身）。戏曲研究院一向重视这里的戏曲工作而往来频繁，也在山西戏剧界结下了深厚的友

谊。寒声同志就是与中国艺术研究院最密切的一位好朋友。山西的戏剧文化丰富多采，也造就了他这位多面手戏剧家。

我与寒声同志也是戏剧方面的合作者，在《百花公主》基础上改编的《青萍剑》，就是我们的合作成果。寒声晚年转向学术研究。他开辟了一个以研究黄河文化为契机，又以文、理合璧，古今并重的编辑方针开创了一个高层次学术探讨园地《黄河文化论坛》。吸引了全国许多高层学者撰稿支持，他自己也发表了一批较有分量的学术论文。尤其在戏曲声腔研究上造诣颇深。《论坛》也已成为山西建设文化强省在全国颇有影响的品牌。

寒声出生于山西昔阳县的一个贫困山村，父辈多系梆子戏票友，这可能是寒声一生爱戏的主要原因，如今虽属人生高龄，仍是中国戏曲音乐学会副会长，中国戏曲学会常务理事和中国戏剧文学学会顾问、研究员。1992年中共山西委、山西省人民政府授与他人民艺术家称号。无情岁月催人老，毕竟上了年纪了。整理与出版自己的文集，为后人留一点可资借鉴与利用的经验，是我们这一代老年人的历史任务。作为戏剧家、戏曲音乐理论家的老友《寒声文集》的出版，也正是时候。我以此文作序，并祝“文集”早日问世。

绪 言

有人称我是“太行之子”，我承认。因为我就生长在太行山群峰中那个曾称古沾县西侧，不过百十户人家的北掌城穷山村。穷县、穷村、穷家、我爱。因为那里粗茶淡饭养育我成人。让我在国家民族生死存亡关头，懂得了听从延安号角的召唤，踏着抗日救亡战歌的步伐，奔向抗日战场。

家乡贫穷，是经济生活穷。精神生活并不穷。这里有丰富的民间文化。不知何时起，这里儒释道三教合一，寿圣寺水陆殿供奉着孔子、老子、释伽牟尼于一堂。寺庙丰富的彩塑、佛乐，李家的堪舆乐，鼓吹乐。上、下街村社“社火”，文昌阁的壁画和“二月二”放焰火，梆子戏“嗜好班”，新打出的武社火，应有尽有。春节元宵闹红火，一年唱五台大戏、二十村七月十五迎神赛社庙会。这样丰富的民间文化，从我青少年起，熏陶我成为民族民间百戏的痴情人。使我抗日从戎不投笔，在文化战线一直坚持到今天，仍为社会主义精神文明铺砖添瓦。

我一生做过两个战地报纸的编辑，四个杂志的主编或副主编。做过美术专业工作。也在李伯钊校长带领下的太行鲁艺分校提高了我的美术和音乐素质。我曾带领过抗日流动宣传队和太行文艺工作团。因此，我的专业从美术工作转向了戏剧。我编写过十几个剧本，导演过三十多部戏曲或歌剧。画过一批连环画，单幅画和刻过木刻画，也写过短篇小说和曲艺作品、音乐作品。并且爱作诗词。后来由写评论文章转向学术研究。

在事业上，我一生有成功也有失误，有顺境也有逆境，虽然青少年时也吃了不少苦头，老年逆境多于顺境。尤其近二十余年来，由于某些不应有的特殊原因，使我不得不跳出那种紫紫茷茷浅池争霸的重围，跑了十年“龙套”后奔向大千世界。在那胸怀旷达的天地间与一批新朋旧友谈学论

道,切磋琢磨,受益匪浅。塞翁失马,焉知非福。一九七九年参加第四次全国文代会,算是结束了被流放生活,省委原让我回省,我坚持仍在雁北工作几年。十一届三中全会发表的当天,我正住北京写作,改革开放的东风,使我从睡梦中惊醒,惊喜之余,也逐渐产生了许多破格想法。譬如学习前苏联单科教育之流弊,为什么连文艺理论也常见跛脚现象?又如处处开始提倡戏曲振兴,为什么总是跟不上时代前进潮流的步伐等等。我这个人主张求实,并重视探求理论导向。为此,其一,在一些有识者的支持下,办起了文理合璧,古今并重的学术性丛书,《黄河文化论坛》的出版;第二,振兴戏曲不是仅仅排几个好戏热闹一阵的事(何况好剧本也难觅)。

我曾以参观学习的身份参加过好多省市的戏曲振兴,也引起了我的深思。我想,当代振兴戏曲,应是一个历史转型,也是一个系统工程。应该包括“纵”、“横”两个层面。

从历史纵向看,中国戏曲初成于宋、金、元民间,普遍孳生于明、清区域乡土文化层,故多称“地方戏曲”,除元杂剧和昆曲进入“文人圈”,其余概属民间艺人创造。它又是中国封建社会中、晚期通俗文化思潮的产物。有民间文化进步性一面,也有历史局限性一面。在艺术形式上与乡土群众审美有密切联系,又往往显得粗俗简陋,其艺术积累却是深厚的。新中国建国后,国家对戏曲关怀备至,但在专业范围内,一直以西方话剧和歌剧模式改造中国戏曲,群众鄙之为“话剧加唱”,不伦不类,在美学上削弱了戏曲艺术独有的魅力,也就忽视了对戏曲艺术规律的认真探求。进入二十一世纪,已引起有识者文化警觉。

从戏曲艺术史的横向发展看,振兴的系统性,应包括:一、新型教育改革与人才培养。二、戏曲基础理论与转型理论的系统探求。三、戏曲创作与演出,编、导、演、音乐、舞美对戏曲规律与时代审美流变的认真探求。四、也急需有一批文化素质高,又真正懂得戏曲的科学管理人才。因为振兴戏曲是建设先进文化大计,而非应急小事。

中国戏曲在这一新时代面前,从内容到形式,正在经历着一个历史性转型,地方戏曲不是转向“洋”,也非转向“雅”。更非抛弃个性。陈旧的、落后于时代的东西需要扬弃,戏曲艺术当以美学与科学发展观伴随着自己受众的审美要求,向通俗戏剧高度攀登,从京剧《红灯记》到甬剧《典妻》,已有一批光辉榜样。

在“绪言”中写这样一段话,只当作拳拳之忱寄语热心振兴祖国戏曲

诸贤者的厚望。因为这一系统工程是创、演、学、研的一个整体转型构想，而不是权宜之计，或应急措施。

至于我本人，二十多年来大约我的精力多放在以新观点研究戏曲艺术史论上。对于古代文化，前人“泥古信古”，五四时期提倡“疑古”，冯友兰先生主张“释古”，国学大师张岱年先生作历史总结，主张“析古”，在科学分析基础上批判继承我们的优秀传统文化，并与时俱进、开拓创新，这也是对中国戏曲的态度。因此，我面对戏曲现状，主张“析古御今”，“综合创新”。本卷共集学术论著十二篇，除一篇属中国戏剧发生学论述外，余皆属几篇中世纪华夏宋金元戏曲新论。也算在追求“析古御今”上的一种学习心得。我为此写了一首短诗：

踏入荒园心事殊， 笔耘不为菜粮谋。

求识庐山真面目， 析古御今不认输。

从自然人生上说，我已进入耄耋之年，从社会人生上说，我正处于人生第二个春天，脑不糊涂，还能写书。出版《寒声文集》之愿望，是把我写过的这些文章，自认为对大家有用的篇章，提供同好参考。一个人一生著文也是个级进过程，前面写了的总是不如后面写得满意。尤其学术研究，纰缪总是难免的，不过笔者一向有个习惯，错了自我曝光，自我从后文纠正。这叫作对事业负责，对后人负责，决不可缪种流传。但也很难说，要是我的认识水平还未达到，或者有些地方还未认准呢，只好等待后人超越了。

落笔不求惊风雨，前路自信有知音。

戏剧，它与我化解不开的情结，根，在我的故乡，我的童年，我的祖辈父辈。他们沉迷的那个椰子“嗜好班”和“村社”文化，给我童年的审美心灵，播下了乡土艺术的天籁因子。使我终生热爱自己的民族民间文化艺术。并且由不满足于陈陈相因走上了理论学术探求之路。遗憾的是今日《寒声文集》的首卷出版，那些启蒙栽培我的父兄们，一个个都在当年的抗日战火中献出自己的生命，也毁灭了一方乡土文化。真是“情到不堪回首处”，总盼自有后来人。我把《文集》第一卷权作满斗心香，献给抗击日寇侵略战火中惨死的：

父亲，母亲和所有亲人们！

2004年5月5日于桃溪南窗

寒声文集·第一卷

中世纪华夏戏剧新论

目 录

《寒声文集》序·····	郭汉城
绪 言·····	(1)
起源于宗教祭祀中的中国戏剧·····	(1)
两宋大曲歌舞剧与北方“哑队戏”的历史传承·····	(25)
队戏,被戏剧史遗忘了的篇章·····	(49)
北方吟诵体杂剧是宋杂剧遗响	
中国代言体戏剧形成的第一梯队·····	(72)
金刻《刘知远诸宫调》的重见天日与回归祖国·····	(96)
“五花爨弄”考析 ·····	(104)
“竹竿子”,“前行词”与副末开场的历史流变 ·····	(117)
元杂剧“体制”形成中的倡优与关汉卿考论·····	(134)
上篇:关汉卿籍贯与身世考辨·····	(135)
下篇:元杂剧“体制”形成中的三段论·····	(160)
《西厢记》古今版本目录辑要 ·····	(198)
论情采美代表作《西厢记》的传世·····	(233)
词、曲同源不同流·····	(251)
中国曲牌体音乐形成与“传”、“变”规律之管见	
——复民族音乐家好友冯光钰同志·····	(272)
附:(一)冯光钰复函:	
曲牌音乐研究要重视“论”与“证”的结合 ·····	(280)
(二)赵树义:高寒之声 ·····	(284)
(三)李国光:黄河之子 ·····	(286)
编后语·····	(289)

起源于宗教祭祀中的中国戏剧

【内容提要】对中国戏剧之起源,历来说法较多,见仁见智,几无定论。本文认为中国从乐舞到戏剧均源于原始宗教祭祀。《左传》:“国家大事,在祀与戎。”包括郊庙祀典、宫廷燕享、民间迎神赛社,都是产生戏剧的温床,巫、优、伶、伎是创造戏剧的载体。随着世俗审美的需要,在娱神实为娱人功能中吸引文学投入,导致戏剧孕育与产生。

【关键词】原始宗教祭祀 巫 优 伶 伎 歌舞 戏剧

“国家大事,在祀与戎”。这是《左传》成公十三年的记载。说明从远古起,原始宗教祭祀与养兵作战,便成了立国的两件大事。古代祭祀,无论从哪一方面说,都是通过对神或祖先的崇拜,达到祈福禳灾的目的。从祭祀形式来说,都离不开乐舞或百戏表演,以娱神或辟邪祟。所以早期的原始宗教祭仪,包括广义的傩戏、傩文化,它对于中国戏剧的起源与形成,是一个颇值得重视的问题。过去戏剧史家们虽然也提到“巫文化”对于戏剧起源的作用,但往往由于史料的局限,感触不深。优孟衣冠原本也是变相娱“神”,它对于中国戏剧起源,有它的历史作用,与宗教祭祀中的傩戏、傩文化相比,实有天渊之别,即使世俗优伶地方戏剧的产生,也离不开祭祀这块土壤。

有害的单一化戏剧概念

傩祭来源于古代方相氏驱鬼逐疫,由它延续下来,约定俗成为傩祭或

“傩戏”，方相氏表演却没有贯串于傩戏历史的始终，到宋代就变样了。傩戏、傩文化的共同特点，即以宗教性的祈福禳灾、驱疫辟邪为目的，在科学远未昌明的古代，先民们通过祭祀鬼神、祭祀祖先的傩舞傩戏献演，达到现实功利性的满足和趋吉避凶的心理平衡。因此，傩戏、傩文化研究的起点，其实质应当追溯至远古巫文化，方相氏也是巫，应当首先研究巫文化对戏剧起源的影响。

在中国一提戏剧史，好像唯独戏曲，戏曲无疑是中华民族特有的戏剧样式。古代戏剧形成的初期却并非戏曲，众所熟知唐、宋、金王朝就有参军戏、踏谣娘、大面、宋杂剧、哑杂剧、宋队戏、哑队戏、目连戏和院本等多种戏剧样式，自然也包括较成熟的傩戏在内，所以研究中国戏剧起源，不能单从戏曲起源衡量。我并非贬抑戏曲，戏曲起源也属戏剧起源，它却不是中国戏剧起源的第一种层次。元杂剧和南戏是中国戏曲的第一次形成，它只是吸收与综合了古代巫、优文化、汉唐百戏歌舞、宋金杂剧和诸宫调等一系列古代戏剧因子的独特成就，由此产生了中国戏剧唱、做、念、舞的综合艺术形式“戏曲”，也由此形成了中国戏剧的一种单一化概念，也可能是历史文化盛衰衍变的选择吧。假如当年把参军戏的因子单独发展下来，接续调笑院本的成就，它会成为传统的滑稽戏；宋代的队戏、哑队戏是偏重乐舞的戏剧，在北宋已相当成熟，杨荫浏把它称作“乐剧”，实际是运用宋大曲“曲破”演出的舞剧或歌舞剧；而宋杂剧中吟诵体杂剧，如果加以提炼，就是中国的吟诵体“诗剧”。王国维说“以歌舞演故事”，如“踏谣娘”就是戏曲，我看不一定，现在已有许多“以歌舞演故事”的戏，绝对成不了戏曲。戏曲也有它自身的特殊规律，如角色制、声腔制等等（这里不赘述），踏谣娘自身并不具备这些戏曲因子。近年来又把秧歌戏、花鼓戏划入了民间歌舞剧范畴，如果把历史上的踏谣娘、小放牛与某些非板腔体的民歌戏、秧歌剧、花鼓戏划为一类，它可能成为中国民间歌舞戏的一个系统。我并非责难古人，而是研究历史，缕析头绪，使研究傩戏、傩文化对中国戏剧起源的影响，不至坠入狭谷。

元杂剧在特定历史条件下，由倡优与书会才人打基础，并为一批上层文士所兴起，与温州南戏遥遥相对，活跃于平阳、大都等北方城市，它却没有占领广大农村迎神赛社祭祀演出场地。它的新生与衰落过程为什么仅仅四十六年，我很同意杨荫浏的四点质疑：也就是说元杂剧的兴衰史，几百年来并未作出合乎历史事实的定论。这是题外话。当它衰落之后，直

至传奇戏兴起前后,中国迎神赛社祭祀剧坛也并不因此有什么冷落感,神殿前的乐楼舞楼越修越多。从近年山西上党地区发现《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》明中叶手抄本和它的补充史料《唐乐星图》、《前行词抄本》“都本”(即剧本)、“角单”、《吹歌本》等大批供盂队戏、正队戏、哑队戏、吟诵体杂剧、院本、琴戏来看,宋、金、元、明、清傩戏始终活跃于广大农村世俗婚丧喜寿和迎神赛社祭祀舞台,而且它和边远少数民族地区的傩戏不同之处,在于山西地处中原文化与北方少数民族游牧文化的撞击、交流融合区,它的傩戏包容能量就比较广袤深邃,所以从内容到形式都有广泛的借鉴。但它又顽强地保持了一批傩戏的原始演出方式,如晋北赛戏,晋南锣鼓杂戏,朔州“喜乐”,应县“跑鬼”,寿阳宗艾镇“艾社”,五台山喇嘛社火(即金刚舞)等等,都是留存于山西广大农村的傩戏“活化石”。尤其我国南方少数民族地区的傩戏、傩文化活动,不只异常丰富多彩,受民间优伶专业戏剧的影响也较少,相对来说原始傩戏演出特点则可能保留得更浓一些。近几年来,全国各地对于傩戏、傩文化的史料发掘与记载颇为重视,加上历史文献记载,对于研究傩戏、傩文化对中国戏剧起源及其形成的影响,时机是比较成熟的,至少要比十几二十年前好得多。

原始的神魔拟态表演

我们还是从巫文化说起吧。《说文》对于“巫”字的解释:“巫,祝也,女能事无形,以舞降神者也。( 字)像人两袖舞形。”董每戡研究甲骨文,认为从“舞”到“巫”,实为简化中的一个字。说明“舞”的表演创造,由巫开始。

“巫”不只是一般颂祝的舞,还可以充当无形的“神”的身份来歌舞。可能近似如今偏僻农村偶尔见到的神婆(或师婆、巫)、神汉(或神君、端公、覈)以神附体的跳神表演。跳神即降神,请无形的神的降临,这种表演不单是一般的拟态表演,还需要对于无形的神的形声虚构,让信徒们相信此时此刻他就是神的本体。这是傩戏的原始因子,也是后世表演艺术拟态性的形象创造,有的理论家也把它称之为虚拟手法。

关于“虚拟”,目前有两种不同看法。一是认为像戏曲舞台的“以桨代船、以鞭代马、以手势开门关门、以台步身段上楼下楼”等等,虚掉舞台上

难于处理的环境对象,如真船、真马、真门、真楼梯,是将“有”化为“无”,用拟态表演,使观众仍感觉到“有”,即联想到环境对象的存在;另一种虚拟,即对于神魔的拟态表演。它和《史记·滑稽列传》优孟扮演孙叔敖又不同。神魔鬼怪是万物有灵中的观念形态创造,它纯属虚构,是一种纯虚拟、虚中求实的创作方法,是将“无”化为“有”的存在。实在说,这也是后世艺术创造以虚带实,虚实相生等创作手法的雏型。它不只对后世表演神魔戏产生影响,也为塑造一切表演艺术形象打开了原始思路。

图腾崇拜到拟兽拟禽戏

傩戏、傩文化对于中国戏剧起源有重大影响的另一种现象,即图腾崇拜时期的“百兽率舞”。

《尚书·虞书·尧典》舜言:帝曰:夔,命汝击乐。教胄子。……诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。夔曰:“於!予击石拊石,百兽率舞。”

《吕氏春秋·古乐》:“帝尧立,乃命质(高诱注:“质当作夔。”)为乐,质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋辘置缶而鼓之,乃拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致百兽舞。”

夔字有两种含义,《庄子·秋水》(释文)中有一个黄帝杀夔,取皮以蒙鼓的传说。说它是东海流山的一种两栖动物,出入水即风雨,其音如雷,其实它就是传说中的夔龙,又名鼉龙,猪婆龙,即扬子鳄。中国古代的鼉鼓,就是用这种鳄鱼皮蒙的鼓。本文所谓夔,是尧舜时代的乐官名。人与兽不同,其实在这里又是相通的,夔又可以是图腾名。这些乐官既可能是夔图腾部族人,又可以理解夔图腾部族人长于冒鼓。一般说,作为图腾崇拜的动物,本部族人是不伤害的,鼓在当时却又是一种受崇拜的灵物,故有灵鼓祭祀之称,所以这里乐官夔击的也是鹿皮陶鼓。

“图腾”一词,原属美洲土著印第安人的语词。印第安人用动物、植物、自然现象,作为区别氏族的标帜或符号,原始人认为他们的祖先与某种动、植物有血缘关系。于是每一个部落都把自己的图腾作为神圣的祖灵或保护神崇拜。美国人类学家摩尔根在其《古代社会》一书中,对印第安人的图腾作了详尽的记述,清末,由严复首次译成汉文。图腾崇拜是人类原始社会一种普遍现象,我们的先民也不例外,由此才形成了原始宗教

意识。

尧、舜时的典乐,说明它是一种宗教祭仪活动。其“百兽率舞”,也就是尧舜时代各部族聚汇的图腾崇拜仪式。史称“百兽率舞”,说明尧舜政治清明,归附的部族很多,以图腾崇拜尧舜,就是当时的最高礼仪。因此,在他们的礼仪中,由乐官夔指挥奏乐,他们敲响了鹿皮陶鼓。击石拊石,敲击着鸣球与石磬,并效山林溪谷之音歌唱,造成一种原始宗教性的神秘气氛,于是众多的动物图腾部族纹身纹面,各扮演着本部族图腾形象(也可能举着各家的图腾标志)翩翩起舞,对尧或舜山呼朝拜。这种以原始宗教性的图腾舞作庆典,开创了庆典祭祀礼仪的动物拟态戏剧性表演,也开创了傩文化的拟兽拟禽戏剧的表演。

商周钟鼎文“戏”字原形为“”或“”,它是一个复合象形字。

“”为虎头侧面。下置一带座的鼓“”。右上方一“点”代表打鼓

声。右旁为兵器“戈”。象征一位勇士在鼓声中持戈与“虎”型搏斗,就是祭礼献神的“戏”。反映了狩猎时代祭祀“戏”的特点。后来繁体字“戲”的

“虎”型下“”鼓换成了“豆”。“豆”是盛五谷的祭器。戏的主要内容依然是持“戈”与“虎”搏斗。却又显示了农耕文化特点。(见周华斌《原生态戏剧与视觉符号》一文,《黄河文化论坛》第六辑)。说明拟兽戏起源很早。

中国的拟兽拟禽文化是非常宽泛的,如古人把天区分为青龙、白虎、朱雀、玄武(龟蛇)四象的由来;十二属相纪年的由来,伏羲举金乌、女娲举蟾蜍并且他们都绘刻为人首蛇身或人首蜥蜴身的由来,据史家们认为都源于图腾崇拜。诸如遍及全国的祭龙(或龙王)习俗,舞龙或鱼龙变化表演;云南楚雄的“跳虎节”和遍及全国的虎文化;以及五方狮子舞、斗熊、戏海蚌、舞春牛表演;流布于广西天峨、东兰、南丹、凤山等县的“蚂蛭节”;云南西北部纳西族摩梭人的“打跳十二相”,山西五台山喇嘛寺庙《金刚舞》中的牛神鹿神表演等等,都是拟兽拟禽戏剧表演与图腾崇拜遗风,它们不只进入了汉魏百戏散乐,也进入了唐宋乐舞、宋杂剧和广泛的迎神赛社

“社火”拟兽拟禽表演。汉代宫廷百戏中的“总会仙唱,戏豹舞黑,白虎鼓瑟,苍龙吹簾”(据张衡《西京赋》);“东海黄公”中的黄公斗白虎;沂南汉画像石的“鱼舞”、“戏龙”、“雀舞”,宋代《百子戏春图》中的“狮舞;以及《礼节传簿》《哑队戏》中的《泾河龙王难神课》、《文殊菩萨降狮子》等,都属于傩文化、傩戏中拟兽拟禽表演的延续。这种拟兽拟禽表演不只可能由纹面纹身发展为戴兽头、穿兽形衣,甚至对各种兽形都有一种美的加工并赋予人格化的个性。

尸祭中的戏剧萌芽

古代傩文化中的“尸祭”,对我国戏剧的产生具有直接影响。

所谓“尸祭”,就是接受祭祀的对象——祖先或神灵用人来扮演。它是巫觋以舞降神的演变与发展。巫觋们在以舞降神中充当神灵时他们的声与形(动作)总要有所变异,从“容”(扮像)上看,其直观形象毕竟还是巫,人们对于无形的神或亡故的祖先,总希望能再现他们的声容笑貌,使祭祀有所凭依,于是在夏、商、周王朝便实行了一种“尸祭”制度。王国维《宋元戏曲考》云:“古之祭也必有尸,宗庙之尸,以子弟为之。至天地百神之祀,用尸与否,虽不可考,然《晋语》载:‘晋祀夏郊,以董伯为尸。’则非宗庙之尸,固亦用之。”其实后来发现祭祀郊庙百神用“尸”远不止晋国。

尸祭制度还是先从祭祀祖先亡灵开始的,而且古代尸祭装尸有定制。《公羊传·宣公八年》:“祭之明日也。”汉·何休注:“祭必有尸者,节神也。礼,天子以卿为尸;诸侯以大夫为尸;卿、大夫以下,以孙为尸。夏立尸,殷坐尸,周旅酬六尸。”也就是说祭祀天子亡灵,由公卿扮演;诸侯亡灵由大夫扮演;大夫以下亡灵,由他们的孙一辈扮演。扮尸的人在祭祀前把死者的衣冠穿戴起来,代表死者接受大家的祭拜时,还可以亡灵的身分向来祭拜的人表示答谢,并主持分享供品。

祭祀百神之尸由谁来扮演?那就还是巫的责任了。巫本来就是降神的,扮尸只用穿戴一些神灵的衣冠即可。百神之尸也叫灵,有时尸与灵也可以混用。所以王国维又说:“《楚辞》之灵,殆以巫而兼尸之用者也。其词谓巫曰灵,谓神亦曰灵,盖群巫之中,必有像神之衣服、形貌、动作者,而视之为神之所冯(凭)依,故谓之曰灵,或谓之灵保。”像神之衣服、形貌、动作,也就是初始化了装的神灵的拟态表演。中国戏剧美学主张“容、形、

声”的统一,“形神兼备”。所谓容,即衣服形貌;形,即动作表情;声,即语言歌唱,三者的统一谐和美,即可达到形神兼备的高度。当然尸祭还不能算作真正的戏剧,但它已具备戏剧属性、可观性。故王国维接着说:“灵之为职,或偃蹇以像神,或婆娑以乐神,盖后世之戏剧萌芽,已有存焉者矣。”后来的巫觋、端公、师公在这个萌芽基础上顺手与神话故事、说唱故事相结合,便形成了祭仪程序后的傩戏。汉魏百戏、散乐、唐宋乐舞的伶工们与这种戏剧萌芽相结合,便出现了宋杂剧、宋队戏、哑队戏、哑杂剧等等中国早期戏剧演出。这一点下文还要谈到。

尸祭制度盛行于夏、商、周一个漫长岁月,“周旅酬六尸”,说明至周代六亲(或六卿)亡灵均可实行尸祭。汉以后,尸祭制度由官方废弃了,在民间的迎神赛社傩文化活动中并未消失,而且由祭祀扮神扩展为神戏演出。如山西潞城县发现的《礼节传簿》,仍记述了二十八宿值日神的衣服形貌、食性和音乐爱好,就是备作巫觋或乐户扮演二十八宿值日神的凭依。直到清末民初,上党区的迎神赛社、迎神中的神灵依然由人扮演。潞城县碧霞宫办大赛,要扮演七十多位神灵,事先分散到各庙,各作迎神时神的凭依,只要到该庙举行一段虔诚的迎神仪式,这些所谓扮演的神灵,或骑马、或步行,随迎神仪仗队走去。贵州省也有“遇节祀神”、“盛装神像”娱人的习俗。越到后来,迎神赛社祭仪本身就是生动的戏剧性表演,这一点将在下文详述。

祭仪与世俗戏剧

祭仪不只是傩戏、傩文化的重要活动场所,其仪式本身就是一种虔诚的戏剧性表演。傩祭驱鬼逐疫辟邪的方相氏,掌蒙熊皮、黄金四目、玄衣朱裳、执戈扬盾、帅百隶而时难(司傩),说明他不只有了扮像,也使用了戈、盾这样的道具,他率领的百隶做驱鬼表演,百隶们自然各有扮相,这是傩仪,又是傩舞或原始傩戏。在宫廷,汉代傩祭有一百二十名“侏子”,十二名表示能吃鬼魅的“神兽”,自然也是由人扮演的,他们和方相氏齐舞,走遍宫廷每个角落。至隋代,“侏子”舞队增至二百四十人,唐代傩祭舞队扩至五百人。进入宋代,傩祭舞队竟达千人之多,而且由原来巫的活动为中心已让位与教坊伶工,即其傩祭的神秘性减弱了,世俗性的戏剧表演增多了,娱乐性也多了。所以刘师培在《原戏》中说:“傩虽古礼,然近于戏。”