



歌台出水中

——中国古代水上演出艺术史论

张帆 著

學苑出版社

教育部人文社会科学研究青年基金项目资助
《中国古代水上演出艺术编年史研究》项目编号：18YJC760125

歌台出水中

——中国古代水上演出艺术史论

张 帆 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

歌台出水中：中国古代水上演出艺术史论 / 张帆著. —
北京：学苑出版社，2018.5
ISBN 978-7-5077-5465-0

I. ①歌… II. ①张… III. ①舞台演出—戏剧史—中
国—古代 IV. ①J812-092

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第087767号

出 版 人：孟 白

责任编辑：李 媛

出版发行：学苑出版社

社 址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码：100079

网 址：www.book001.com

电子信箱：xueyuanpress@163.com

联系电话：010-67601101 (营销部) 010-67603091 (总编室)

印 刷 厂：北京建宏印刷有限公司

开本尺寸：710×1000 1/16

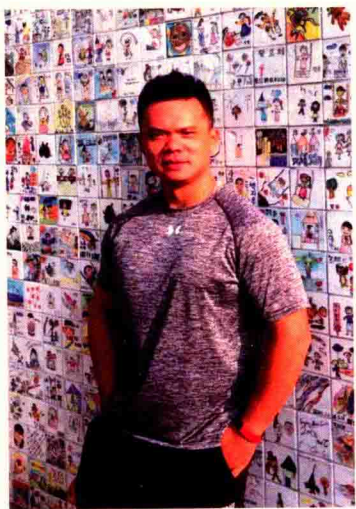
印 张：23.25

字 数：260千字

版 次：2018年12月第1版

印 次：2018年12月第1次印刷

定 价：128.00元



张帆，祖籍江苏南通，苏州大学新闻学学士，中央戏剧学院戏剧文学系“戏曲史论”硕士、“东方戏剧”博士。2009—2012年任中央戏剧学院学报《戏剧》编辑；2015年进入故宫博物院，从事“宫廷戏曲研究”博士后科研工作；现任北京外国语大学艺术研究院副教授。中国艺术人类学学会会员，中国傩戏学会副秘书长、理事。主要研究方向为祭祀戏剧、宫廷戏曲、戏曲跨文化传播等。参与教育部人文社科项目《东方戏剧年表》、国家社科艺术学项目《北京电影发展史（1900—2014）》、国家社科基金重大项目《中国傩戏剧本整理与研究》子课题《中国傩戏与东亚传统戏剧比较研究》、教育部人文社科专项委托项目《城镇化进程中传统戏剧现状及其保护》等；主持中国博士后科学基金《中国历代宫廷水上演出艺术史》、教育部人文社科青年基金项目《中国古代水上演出艺术编年史研究》、北京市教工委《北京市戏曲文化旅游资源保护及发展》等多个省部级科研项目。创作剧本《青春哆来咪》获第十七届田汉戏剧奖二等奖。在《故宫博物院院刊》《戏剧》《戏曲研究》《中华戏曲》《文化艺术研究》等刊物发表学术论文十余篇。

序

它不是个匣子

麻国钧

西方剧场，写实主义戏剧勃发以后，其建筑无论多么豪华或简陋，究其实质，不过是一个匣子。在这个匣子中，设置舞台与观众席。观众席可能十分舒适，也可能比较简陋。舞台则空空如也，通过布景设置、大小道具的摆设，营造一个故事发生的空间，以及剧中人物生活的空间。如果去掉全部附加的装饰，整个剧场不过是一大一小两个套在一起的盒子，剧场是大盒子，舞台是小盒子，大小盒子中的空地便是观众席所设之地。这两个盒子的任何一个，都没有赋予其文化含义。这个空间基本上是个内闭性空间。这个物理性空间，在它不演戏的时候，没有任何文化含义。

东方传统“剧场”迥异于西方剧场，它往往被赋予一定的文化含义，即便没有建筑物而仅仅在一片空地上演出，这片空地常常也被临时性地赋予其一定含量的文化意义。东方传统“剧场”既可以开设在都市，也可以建在大大小小的村落，甚至在田间、打谷场、水边河畔等任何一块相对

开阔的平地之上还可以临时设置于百姓生活的堂屋，甚至炕上；它既可以是永久的，也可能是临时的；它既可能是固定的，也可能是流动的。因此，与其说是“剧场”，不如说东方戏剧存续在任何空间之中。可见，东方剧场不像西方剧场那样，它不是一个匣子，甚至不需要一个匣子；即使有了匣子，也不仅仅是个匣子，而是一个充满符号的文化空间。

因此，在一定程度上，只有破译存在于这种物理性空间中的文化内涵，才能认知中国乃至东方传统戏剧的性质，日本能舞台、韩国假面戏演出场、中国傩戏等仪式剧的演出空间等等，莫不如是。

在研究中国乃至东方传统戏台的时候，既要关注舞台上的建筑结构，也要留意戏台的方位、朝向；既要观察戏台以及周边建筑，也要注意它们之间的关系，最终判定某个演出空间的性质，并进而判定戏剧演出的性质与功能。

中国古代的演出空间，初始于祭祀坛场。古代的祭祀坛场有方、圆两种，圆形祭坛为祭天而设，方形祭坛用以祭祀地祇。后世戏台来自祭地的方坛而不是祭天的圆坛，是方坛的变化与发展。

比坛更早的是“丘”，即自然的方丘与圆丘。宋代陈祥道《礼书》：“祭地于北郊，而泽中之方丘者，北郊之丘也。丘方而下，所以象地。此所谓为下，必因川泽也。”¹ 祭地的方丘设在都城北郊水草纷杂之处，即所谓“泽中”。古代的方丘在后来变为“方坛”，它不再是自然中的方丘，而是以土、石为建造材料的人工建筑，名称也由“丘”易为“坛”。从此以后，“方丘”与“方坛”两个名称并用。

1 《四库全书电子版》：经部，礼类，陈祥道《礼书》卷八十八，迪志文化出版有限公司，1999年。

河南省登封市中岳庙有《大金承安重修中岳庙图》碑石一通，山西师范大学戏曲文物研究所展览室有该石碑的拓片，黄竹三、延保全在《戏曲文物通论》一书中，断定此碑为金代承安五年（1200）重修该庙时的刻石¹。在拓片上，可以清楚地看到在露台的周边有植树。露台四周植树，大约模拟古代方丘四周“泽中”纷杂的草木。这一点，也是露台来自古代“方丘”“方坛”的佐证。此外，还应该意识到，原本祭祀与演出两种功能并存的方坛，起初便与“水”关系密切。缘乎此，当方坛发展演变为戏台之后，特设一个藻井在舞台上方正中位置。人们在讨论藻井的文化含义的时候，通常认为藻类植物涵养水分，有以水克火之用意。这种说法可能不错，但是也让人略生疑问：是否有一种更加古远的因素存在于人们的潜意识中呢？即方坛存在于水草茂盛的“泽中”；当戏台从方丘、方坛脱离开来之后，其原本的文化意识没有消失殆尽，方形戏台与藻井便是明证。在这里，不但水草的位置发生了由下到上的变化，对它的解读也变了。以上的讨论基于一般人对藻井的认识展开，并进而说明藻井之设，源于方丘与“泽中”的继承关系。笔者对藻井还有另外的解读，即藻井是模拟天穹的，简言之，舞台表演区是对大地的模拟，而藻井是天穹的象征。

张帆的这本著作集中研究戏台与水的关系，应该说他抓住了一个带有根本性的问题，即戏台的起源与发展、戏台的建筑形式以及部分建筑构件，与“水”有着原始性的血缘关系。

就现存的金元时代的戏剧舞台来看，当时的戏台不过是在露台四边各立一根柱子，以此四柱为支撑，在其上加盖一个顶子而已，舞台上装饰

¹ 黄竹三、延保全：《戏曲文物通论》，（台北）国家出版社，2009年，第108—110页。

物不多。恰恰是这样简单的戏台，被后世戏剧演出长久延用，迄今遍布全国各地的大量所谓“神庙剧场”，其基本格局依然是宋、金、元时代的样貌，尽管增加了许多装饰以及大小不等的建筑构件，还是没有颠覆其原本的建筑格局。不同的是，对戏台的文化解读日益丰富。

由此可见，由方丘而露台，进而发展演变而成的戏台，在继承方丘、露台基本的建筑方式之外，也继承了其祭祀的功能，即戏台的本质是为祭祀神明而设，歌舞、戏剧等演出统统是奉献给神明的祭品。神明的祭品，是包括戏剧在内的演出艺术在很长一段历史中的根本属性。历史的步伐不断前行，演出艺术逐渐改变其原本属性，逐渐脱离神灵的羁绊而转变为娱人的商业属性。与此同时，演出空间也从祭坛向瓦舍勾栏等观赏性设施转变。城乡差别也体现在戏剧演出空间的差异上，值城市瓦舍勾栏层出、艺术演出如火如荼之际，乡间的神庙戏台却依然以奉神娱神为其主要功能。即便如此，城市勾栏的演出空间中，仍然在舞台对面保留一座“神楼模样”的神庙微缩版建筑。直到清朝末年，京城老皮黄剧场二楼后部的正对舞台处，还保留一座小神龛，这个小神龛实为神庙正殿的微缩，可见戏剧作为神灵贡品的属性多么稳固。

因此，中国城乡戏剧演出空间尤其是神庙舞台，具有神圣意味，这种意味越古越浓，越近越淡，却没有完全消失。古代，在神庙戏台的演出，大都有时间上的恒定性而几乎不存在即时性，恒定的演出时间往往是神灵诞辰等重大节日，远近云集的百姓，既为看戏而来，更为上香祭神而至，从而在人们的心里，增强了戏剧演出空间的神圣感。这种神圣感，撩起人们对奉神娱神演出的戏台神圣化之热忱，人们想方设法赋予戏台以一定深度的文化涵义。

在山西乐户手中，保存着上党古赛多部写卷，其中有“前行讲三台”一卷，夸说唐明皇曾修造三台。该文披露了对戏台的文化解读。在此节选要处转录如下：

修得台有三丈，象天地人上中下三才。台有四角，按一年四季春夏秋冬。东西宽三十三尺，按三十三天：西八天、北八天、东八天、南八天，四八三十二天，中按一天道理天。南北深二十四尺，按一年二十四气：立春、雨水、惊蛰、春分、清明、谷雨、立夏、小满、芒种、夏至、小暑、大暑、立秋、处暑、白露、秋分、寒露、霜降、立冬、小雪、大雪、冬至、小寒、大寒。台上盖造一楼，名曰楼台。楼柱高一丈二尺，按其十二律吕：太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射、黄钟，此谓六律；夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟、大吕，此谓六吕；六雌六雄共合一处，成十二律吕。明柱八条，按一年八节：正月十五元宵节、二月初二龙蛇节、三月寒食清明节、五月初五端午节、六月六日荷莲节、八月十五中秋节、九月九日重阳节。柱下有柱础八座，按其八音八乐：金、石、丝、竹、匏、土、革、木；金为钟，石为磬，丝为弦，竹为笛，匏为笙，土为埙，革为鼓，木为板。楼修五间，按五行五音：土、金、木、火、水；宫、商、角、徵、羽。台上有铺地砖三百六十方，按周天三百六十五度。楼造外方四角，又按春、夏、秋、冬；内方八角，取象八卦：乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑；乾三连，坤六断，离中虚，坎中满，兑上缺，巽下断，震仰盂，艮覆碗。上盖九檩五脊六兽一宝瓶，九檩，按其九宫：坎一、坤二、震三、巽四、中五、乾六、兑七、艮八、离九；又按其九星，九星者：

贪狼、巨门、禄存、文曲、廉贞、武曲、破军、左辅、右弼。五脊者，按其五岳：东岳泰山、南岳衡山、西岳华山、北岳恒山、中岳嵩山。四个小兽一个瓶，按其五星：岁星、太白、荧惑、辰星、镇星；两个大兽按其日月，左为太阳，右为太阴。前后琉璃筒瓦三百六十个，按一年三百六十日；前按冬至阳生一百八十日，后按夏至阴生一百八十日，阴死阳生，一呼一吸，共为三百六十日。四面昂嘴斗拱二十八个，按周天轮二十八宿：东列七宿角木蛟、亢金龙、氐土貉、房日兔、心月狐、尾火虎、箕水豹；北列七宿：斗木獬、牛金牛、女土蝠、虚日鼠、危月燕、室火猪、壁水獬；西列七宿：奎木狼、娄金狗、胃土雉、昂日鸡、毕月乌、参水猿、觜火猴；南列七宿：井木犴、鬼金羊、柳土獐、星日马、张月鹿、翼火蛇、轸水蚓。栏杆一十二竖，按十二支：子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥；夹杆石板十块，按其十天干：甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸；倒十干者：癸、壬、辛、庚、己、戊、丁、丙、乙、甲。内修东鼓楼门道、西鼓楼门道，按阴阳二气，东鼓楼门道放几般乐器：大鼓、杖鼓、铜锣、唢呐、号头。西鼓楼门道放几般乐器：笙、箫、笛、管、板。将此台修完……乐人上场开口，下场合口；开口出阳，合口含阴，东进西出一，男乐上场走了五步，按了五音；女乐上场走了六步，按了律吕。将此台修完，明皇传旨，晓谕天下人民、各州府县，凡祭神祇，修造楼台。一台三名，一名会台，一名戏台，一名乐台。搬词作乐，名曰会台，梨园戏监司名戏台，乐人上场名曰乐台。¹

1 杨孟衡：《上党古赛写卷十四种笺注》，财团法人施合郑民俗文化基金会出版，2000年，第295—296页。

我们之所以几乎全文过录该写卷关于戏台部分的文字，是因为该文能说明戏台在古人眼中是一个怎样的文化空间，它是对戏台文化性解读最具代表性的文字。所谓“前行讲三台”之“前行”即宋代队舞、队戏的竹竿子，而所讲之“三台”，实际上是夸说、解读戏台文化意义的短文，它相当于队舞演出时竹竿子的“致语”。

在这段“致语”中，舞台各个建筑构件无不有所指向，无不有意义：宇宙有上、中、下，天、地、人；天，则又有三十三天，二十八宿，有周天三百六十五度；季节有春、夏、秋、冬，时序有二十四气，有一年八节；此外，则阴阳、五行、八卦、律吕、八音、天干、地支，无所不包。这之中不免有附会，甚至牵强处，但是依然反映了演艺舞台在古人心中的意义，这种意义，与戏台作为祭神娱神的神圣空间恰为吻合。尽管这段“致语”夸饰味道过大，但是如果没有对其神圣性有一种基本认知，也不会如此。

传统戏剧演出之空间是多样的，神庙戏台尽管数量庞大，也仅为其中一个类别。现存于各地的傩戏演出，其演出空间极为简单。它既不需要一个“匣子”，也没有一座戏台，只要摆设一个祭桌，挂上“神幛”（也叫“神案”“案子”等），祭桌上摆放傩公、傩母的雕像，再随意放置几种祭品，那么祭桌周围的空场就形成一个祭祀与演艺并在的空间。韩国多种假面舞、假面戏演出，都在广场临时构建一个演出空间。这个演出空间只需要竖立一把五色伞，五色伞所在之地就是一个演出空间。这时，五色伞代表“天”，演出范围内的地面就是“地”，由此形成一个天与地共同构成的演出空间，这个演出空间便成为天地甚至宇宙的微缩，见图1。

把演出空间视为宇宙的微缩版，在东亚具有广泛而长久的认知。安徽池州傩戏有《舞伞》这个演目，伞童所舞的伞由五色布条缝缀而成，五



图1 韩国官奴假面舞 五色伞



图2 池州傩舞《舞狮》



图3 池州傩 五色伞



图4 日本宫崎县 椎叶神乐 天盖

色布条所模拟的是五色祥云,代表天穹,见图 2、3。日本多种神乐演出时,通常在演出场地的上方悬挂天盖。天盖一名“白盖”,虽然名之为“白盖”,但是也常见以五色切纸连缀而成的。“白盖”也好,“天盖”也罢,所模拟的同样是天。岛根县樱江町有著名的大元神乐,举行祭礼演出的场中也有天盖,祭礼演出时,有专人拉动系在天盖上面的绳索,天盖在绳索的拉动下,上下起伏,左右摇摆,以表示神灵从天而降。宫崎县东臼杵郡的椎叶神乐演出场,也必须悬挂“天盖”于场中央的上方,见图 4。

以上,无论是五色伞还是藻井、天盖,无不象征“天”。可见,东亚各国在营造祭礼、演出空间的时候,无不想方设法营造一个天地乃至宇宙的微缩。既然这个特定的空间是个微缩后的小天地、小宇宙,那么天神、地祇、人鬼以及各种妖魔鬼怪、魑魅魍魉便都可以在这个空间中来去行走。于是,展现在观众视觉的虽然不过是几十平米的面积,但在心里,它却是无穷大的宇宙空间。

自古以来,国民信仰的神灵,天有天神,地有地祇,人有鬼雄,山有山神,水有水神,既然大小的神明无所不在,祭祀、愉悦这些神灵的空间形态也就多种多样。祭祀与愉悦水神的空间也必然邻水而建,或在岸边,或在水中。日本、朝鲜半岛的祭礼演出的空间与中国大同小异,也有把祭礼演出空间设置在水边或水中的例证。朝鲜时代的《太平城市图》绘有一座水中舞台(图 5),从图中所绘情形看,其所表现的仅仅是一次演出,而与祭祀无关,说明在李朝时代,水中舞台演出已经脱离了水神祭祀。日本奈良著名的春日大社神苑,有一座建在湖中的勾栏舞台,每逢祭日,要在这座勾栏演出《兰陵王》《钵头》《纳苏利》《蝴蝶》等舞乐。值得注意的是,在湖心岛面对着勾栏的是一块巨石,石上雕刻着一个“神”



图5 朝鲜《太平城市图》(局部)



图6 日本春日大社 水中勾栏

字，这个布局明确地告诉我们，舞乐是奉献给春日大社神明的祭品。因为这座勾栏所在的“神苑”距离神社正殿较远，便以刻有“神”字的大石代表神灵，换言之，这块大石是春日大神的“依代”，而“依代”是日本古老的信仰，见图6。

还有一些用于田游的表演空间建在水田旁边，这片水田号称“神田”。在神田开始插秧时，早乙女在神田插秧，巫女们在舞台上跳起巫女舞。

张帆这部著作，所探讨、所研究的就是与水神崇拜相关的水舞台。这种与水神祭祀密切相关的舞台遍布大江南北，宫廷内外，形态不一。南方城乡水系交错纵横，在水上、水边、江岸等处建造的戏台比北方要多，这些舞台大都囊括在本书之中，作为研究对象。张帆的这本著作作用功较深，资料丰赡。这些资料或来自文献，或取自戏曲文本，或来自田野，甚至亲赴大江南北及港台，实地走访考察所得。于是，展现在我们面前的是

一部资料扎实、论述相对缜密的著作。

总之，中国乃至东亚的演出空间无比丰富，它们既不是一个或大或小的匣子，更不是一个封闭的空间，而是一个又一个形态不一、丰富多彩的开放性演出空间。演出空间的开放性，适应于东方戏剧形态的开放式结构，二者相得益彰。

前 言

我国古代可供演出的建筑有勾栏、露台、歌台、砌台、乐楼、乐棚、舞亭、舞楼、舞榭、舞台、戏楼、戏台等多种类别或称谓，倾力于古戏台研究的学者已颇为深入，独遗水上戏台，大多统而言之“水台”。水台是水上演出空间（或曰水上戏场）的重要组成部分之一，在台与水的位置关系上有环水、跨水、临水三种不同形态。根据水体大小可分为池台、河台、湖台、江台四类，另有桥台、船台两种。本书以我国各地域现存、已佚的古代水上演出空间为主要对象，基本涵盖了资料与田野中能收集到的一切与水有关的演出活动与演出空间。通过对其种类、地域分布、年代、建筑形制、演出内容等的研究来分析水上演出活动的成因，梳理其发展演变的一般规律，定义其在戏剧史中的地位和意义。

古人的水上演出活动，是水上演出空间存在的先决条件。戏曲，只是出现在明代之后的水上演出活动中。对于近水处的演出，其内容实际上更多地包含声伎清讴、器乐或舞蹈、百戏杂技，甚至还包括游戏。本书以历史年代为先后顺序，以宫廷与民间为大致分野，较为系统、细致地梳理了上自周代下至清代的古代水上演出活动，借此归纳出其独特之处，如水上演出活动主要的种类、观演关系等。

水上演出活动及演出空间，其产生的原因是多方面的。除了人们的

亲水习惯之外，最根源的是潜藏于古人心中对水的崇拜心理。水崇拜自古即有之，水既能滋养万物，也能倾覆诸生，古人对水的神秘莫测和巨大威力既敬且畏。古代与水有关的祭礼，如雩祭、祓禊等，都与民间演剧有着密切的联系。大量存在的求雨戏就是由雩祭发展而来。仪式演剧中水是驱邪逐疫的必要元素，生发于祓禊。此外，在古代戏曲剧本中，有大量与水崇拜有关的内容，譬如祓禊、求雨、祭海，等等。对这些内容的研究，能让我们更系统地看到水上演出的文化、民俗内涵。

水上演出活动，始终未被历朝历代的学者所重视而加以系统研究。其原因大约在于：首先，陆地上的演出空间本已众多，且为主流；其次，中国南北地理特征的差异，造成少水的北方地区欠缺开展水上演出活动的环境条件，因此其具有较为明显的地域性；再次，史料中的相关记载除与皇室开展的水上演出活动有关外，大多语焉不详、零乱星散，很难根据一定的规律归纳整理；最后，现在所能见到的留存下来的水上演出活动相当之少，不能提供足够的事实资料。

而对于水上演出空间，实物能以原貌形态留存至今的，大约百不存一。我们今天能看到的大多数水上戏场¹，多多少少都有今人修复的痕迹。由于时间、经费等限制，本书中的田野考察主要集中在北京、江苏、浙江、上海、台湾等地，其余部分材料参考各地《中国戏曲志》等书籍。

戏场与水的远近是考虑其是否属于水台的决定性指标。对于园林池台来说，我们认为凡园林必有水、文士之园几乎均有声伎，所以凡园林中的演乐活动，都与水有关系，这是符合逻辑的。但是，对于已轶的园林，

1 “戏场”一词，在本文中多次应用，它是与演出空间相等的概念。为行文之便，书中多以“台”字来囊括演出空间，如水台、河台、桥台、船台等，并不特指其一定是成熟戏台的形制。