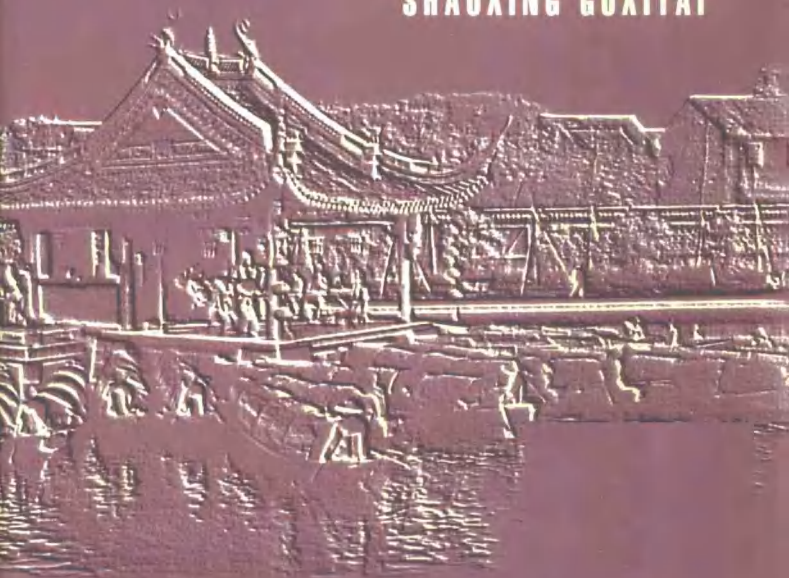


谢涌涛 高 军 著

紹興古戲臺

SHAOXING GUXITAI



上海社会科学院出版社

绍兴古戏台

谢涌涛 高 军 著



上海社会科学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

绍兴古戏台/谢涌涛,高军著. —上海:上海社会科学院出版社,2000.5

ISBN 7-80618-676-X

I. 绍… II. ①谢… ②高… III. 舞台—浙江—绍兴地区—古代—图集 IV. J809.2-64

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第56067号

责任编辑 武 曦 陈如江

书名题字 鲍贤伦

封面设计 金国胜 闵 敏

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路622弄7号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷有限公司印刷

889 × 1194 1/16 印张5.5 字数165000

2000年5月第1版 2000年5月第1次印刷

印数1—1200

ISBN7-80618-676-X/C·93

定价:88.00元

序 一

陈 多

近年曾经在《戏剧艺术》等报刊上读到过谢涌涛先生写的诸如《汉唐戏场和宗教坛场的文化渊源》等有关古戏场的论文，颇感兴趣。因而当谢先生和高军先生合著的《绍兴古戏台》专著完稿，嘱写一小序时，便不顾佛头著雍之嫌而贸然应命了。

何以我对古戏场、戏台的研究著作特别重视呢？这倒不仅是由于偏爱的兴趣，而是有着一些理论认识上的原因，不妨略作说明。

王国维先生在写成于1913年的《宋元戏曲史·自序》中说道：“世之为此学者自余始，其所贡于此学者，亦以此书为多。”确实，王国维不仅是开启了现、当代海内外研究中国戏曲史的先河，而且为中国戏曲史学科创立了规模毕具的学术建构、体系；形成了20世纪中国戏剧史研究的主流。王国维在学术的许多方面都有着伟大成就，仅就中国戏剧史的研究而言，他的历史功绩也是无人可以比肩的；值得后人永远尊敬和学习。

虽然，王国维在戏曲史研究方面的成就达到了他那个时代的顶峰，但我们从容易担当的“事后诸葛亮”的角度来看，可发现它必不可免地要受到那个时代的制约，存在着某些难以避免的历史局限。

据青木正儿《中国近世戏曲史·原序》介绍：“（王国维）先生仅爱谈曲，不爱观剧，于音律更无所顾。”那么，王国维怎么会去研究“戏曲史”的呢？对此他有着明确的自白：“凡一代有一代之文学：……宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”“若元之文学，固未有尚于其曲者也。”但是，“三百年来，学者文人大抵屏元剧不观。”“未有能观其会通，窥其奥窔者。遂使一代文献，郁湮沉晦者且数百年，愚甚惑焉。”（《王国维戏曲论文集》）于是王国维便具有开创性地去研究这有资格登上文坛、被认可为“一代之文学”的“元之曲”的“文献”，并撰写出《宋元戏曲史》等著作了。

王国维的这些夫子自道，说明他是把元杂剧、把“戏曲史”做为文坛上的一部分、文学史长河中的一段来研究；而不是把“戏剧”、“戏曲”当做表演艺术的一种来研究的。于今看来，这不能不说是有所偏颇或局限。而如有一部80年代后期出版的断代戏曲史，在“凡例”中明确规定“本书以作家为纲、作品为目”，正可以说是在王先生所奠立的戏曲史学术建构、体系做了简单明了而又准确的说明。

王国维先生研究宋元戏曲史的途径、方法，自亦要受到他自订的研究内容的制约，于此他也说得明白：“辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐、宋、辽、金之文学，弗能得也。”（《王国维戏曲论文集》）也就是以为主要应从前世文学遗产等方面来“究其渊源，明其变化之迹”；“观其会通，窥其奥窔”。而对给予戏剧的影响远较“唐、宋、辽、金之文学”来得深刻、对戏剧艺术发展历史有着决定意义的戏剧本体——表演、演出等，则基本置于视野之外。

自本世纪三、四十年代以来，如董每戡、周贻白等治戏曲史的前辈戏剧家，都已觉察到王氏《宋元戏曲史》的考述基本限于文学（也略及一些与音乐文学有关的宫调、曲牌等问题），而没有叙及表演等与舞台艺术有关的方面，更没有从这一方面来考察戏曲的发展过程，不能不说是一种缺陷。于是在他们的一些中国戏剧（戏曲）史著作中，都对此做了某些补充，也取得了一定的成就。但限于当时基本仍只能是以为数不多的文献为材料来进行研究等主、客观条件的限制，进展并不太大。

五、六十年代，曾经在当时戏曲剧团和健在的老艺人间开展过普查、调研工作，颇有收获。然因主要是以挖掘剧目和记述老艺人见闻为主，所以对古代戏曲史的研究虽有助益，但较少直接作用。

总之是直至此时，王国维先生奠立的把戏曲作为“一代之文学”、主要由“唐、宋、辽、金之文学”，

来“究其渊源，明其变化之迹”的戏曲史研究框架还屹然挺立，唯我独尊。大约是在80年代，才对它真正有所触动，出现了另立门户的萌芽。这是由古代戏曲史工作者对戏剧演出的田野考察工作给予了较多的注意而启动的。它主要集中在对被称作“活化石”的傩戏、目连戏、少数民族原始戏剧等方面进行了调查、研究，并已经取得了若干初步收获。（附带说点题外话：“活化石”这一说法只可体会它的意思，而并不十分准确。原因在于存“活”于当今的“傩戏”等，只是相对而言较为完整地保留了它的原始形态：既然是“活”的，就哪怕是相当缓慢，却还必然要有比“化石”快千百倍的“与世迁移”的变化。例如彝族的《撮泰吉》，虽然可能是各种傩戏中保存早期艺术形态最多的一种，但如其中的以银子作为货币使用、以“两”计重和有吸烟、舞狮的表演等，显然不是它产生时就有的内容。）

在这种田野作业中，古戏台的调查研究也正是其中的一支，只不过把主要精力投入这一工作的学者较少。“物以稀为贵”，有一些成果深发，自然就弥足可珍。且对古代戏剧史研究而言，古戏台的调查研究绝对是十分有意义、值得给予重视的。简言之，其主要原因即在于如本书所指出的“古戏台的研究，实际上是演出场所史的研究”。“戏台有它自己的专业范畴，但它绝对离不开戏曲本身和戏曲表演的形成。”（详第一章）戏曲表演和它的演出场所是一对互相影响、又互相制约的事物。一方面，作为不是文学而是表演艺术的戏剧，它必须有演出场所，它的一切特点的形成、发展，都必然受制于、适应于演出场所。另一方面，演出场所、舞台形制构造变化的原因之一，又正在于演出形式的发展。

古代的戏曲演出今天是无由得睹了，由于古代文人很少对戏曲演出作专门的描述性记录，因而文字资料也少得可怜，时常令人兴“文献不足”之叹。而保留下来的古戏台，由于它和古代戏曲演出的上述关系，恰是认识古代戏曲的既可靠、又可见的历史文物。只要善于解读，肯定可以从中了解到许多古代戏曲艺术之谜。且举一个实例来对此做点简略的说明吧。

本书告诉我们，据1952年统计，新昌县“全县万年台计有827座，几乎每一个村庄都有戏台”（详第一章）。这当然只是一个语焉不详的数字，但拿它和山西等地区古戏台遍及农村穷乡僻壤等历史资料放在一起考察，就会觉得“几乎每一个村庄都有戏台”这一被建筑实物证实了的现象，有着非常重要的意义。因为据一种权威的、几乎已成定论的说法，以为我国戏剧的形成远较欧洲、埃及、印度为晚，而论证其所以如此的原因，是认为中国戏曲的形成以都市的出现、商品经济的发展、市民阶层的大群存在等为先决条件。也即是戏曲只能首先形成于经济发达的都市，然后才由点及面，向农村和一般城镇普及。然而，古戏台却以它的遍及每一个村庄，并且早在宋、金时即是如此（宋、金以前的古戏台目前较少发现，难以断言其分布情况如何），反映着事实很可能是戏曲先在广大农村遍地开花，然后才“在普及的基础上提高”，其中水平较高的逐步进入都市，载入文人笔下。这亦即接近于本书所说：“长期的‘草台戏’，酝酿成脍炙人口的精品戏，使我国的戏曲艺术宝库，不断得到充实。”“草台戏”是中国戏曲之本，是真正的民间艺术，没有“草台戏”，也就没有剧场戏。”（详第二章）这是两种恰恰相反的观点。中国戏曲的形成，走的是“农村包围城市”的道路；还是“城市领导农村”的道路？是“在普及的基础上提高”的，还是先有“提高”，然后才在“提高的指导下普及”？是“没有‘草台戏’，也就没有剧场戏”，还是倒过来的“没有剧场戏，也就没有‘草台戏’”？姑且不论这两种观点的孰是孰非，但这点是戏曲史上至关重要的大问题吧。而《绍兴古戏台》在这里做了无声却有力的发言。

这一由田野调查入手来研究戏曲史的工作，开展的时间还不太长，主要处在以积累调查资料为主的第一阶段，暂时尚未见枝繁叶茂、硕果累累而还显稚嫩，因之可能人们还没有普遍感觉到它的重要价值。但我坚信，它代表了一种摆脱了单纯着眼于文学（而不是着眼于舞台艺术），只盯住“唐、宋、辽、金之文学”，向古代文字资料讨生活的新的研究方法、研究方向。它目前尚处于方兴未艾之时，但当资料积累得更为丰富而进一步向纵深发展时，即由以资料积累为主转入对资料的消化、研究阶段后，它的远大前程，正是未可限量。

以上就是我之所以对包括本书在内的古戏场、戏台的研究著作，以及一切由田野调查入手来研究戏曲史的论著特别重视的原因。且书之以聊充序言吧。

序 二

方 杰

谢涌涛和高军君从事戏曲艺术和文物事业多年，近几年来，他们参与撰写由我主编的《越国文化》一书，大家得以首次合作，故我深知他们的为人。他们潜心于自己的专业研究，学风严谨，文笔朴实无华。这次合作《绍兴古戏台》一书，正是他们两人和衷共济的可喜成果。我有幸成为其新著的第一个读者，备觉高兴。

绍兴是名不虚传的戏曲之乡，戏剧曲艺源远流长，名闻遐迩。有保留着《北西厢》、《汉宫秋》等古抄本的新昌高腔，有慷慨激越的绍兴大班，有中国第二大剧种的越剧，有古老的曲艺绍兴莲花落等等。不论城里还是乡下，逢年过节，喜庆宴席，总要热闹一番。所以，城乡的男女老少，都会哼上几句。然却很少有人知道绍兴水乡戏台的种种。作者从深入民间调查访问入手，结合研究读地方文献，找出乡贤诗词、笔记作对照。为搜寻东倒西斜的戏台遗迹或遗址，拍摄或抄录断碑残柱上的对联字迹，可称不遗余力，他们几乎跑遍了绍兴水乡、城镇，终于发现了不少由于历史原因行将灭迹的戏台建筑遗迹和遗址，不少已面临抢救。所以，这一工作，即使到了古戏台拆光、倒光，退出历史舞台，好歹还让水乡古戏台留下一点点影子给后人去发思古之幽情，或者是“如获至宝”吧！

《绍兴古戏台》在遍写万年台、戏场、祭台、草台、红氍毹、街台等十多种名目繁多的演出场所后，着重研究了富有绍兴地方特色的水乡戏台，还把城市、乡镇、水乡到山村里各种不同的戏台名称、造型、建筑年代、建筑结构、特点、功能，分门别类作了详细分析介绍，反映出绍兴民间戏曲艺术的丰富多样，从剧（曲）种、剧（曲）目、演出时间、地点到戏班子、艺人、名角儿演出的活动盛况，从中也折射出当时当地社会经济状况、乡土民俗。作者都是地道的绍兴人，他们通晓绍兴风土人情，加上他们的才华和积累起来的戏曲艺术素养，能水到渠成，熟练地把它缀合得天衣无缝，给绍兴戏曲历史文献新添一笔重彩。读了他们的力作，使人耳目为之一新，得益匪浅。

本人出生在江苏水乡“沙家浜”，在绍兴半个世纪从事文化工作，接待过来自国内外文艺、戏曲及电影界众多著名艺术家，特别是誉满国内外的绍兴籍电影导演谢晋。我曾伴随他在鉴湖边上钟堰庙戏台拍摄《舞台姐妹》，至今“三十年风雨，友谊长存”。昨天他再次找我要看一看绍兴的老房子，我对他说：“和钟堰庙戏台一样上哪里找去？”使人感慨万千，痛惜它们“英年早逝”。《绍兴古戏台》把戏台遗迹、遗物和古文献紧密结合，并让它们来诉说戏曲历史，我很有共鸣。所以，才不揣浅陋，写上几句，聊充小序。

1999年7月6日于绍兴屋檐书室

前言

明、清两代，绍兴堪称“戏曲之乡”，从地域上，在上海还没有发展成为全国性大商埠时，绍兴与苏州的交通远比今日密切，从萧山西兴乘“夜航船”，第二天就可到达苏州，吴、越是一家。绍兴曾经是中国“四大声腔”的盛行区，尤其是昆山腔，张岱《陶庵梦忆》中称本腔。从所辖的州县言，旧绍兴府包括萧山、余姚、诸暨、新昌、嵊州、上虞、山阴、会稽，共8县，文人学士冠盖如云，著述如林。王国维在《录曲余谈》中曾提到：“至明中叶以后，制传奇者，以江、浙人居十之七八；而江浙人中，又以江之苏州，浙之绍兴居十之七八，此皆风习使然，不足异也。”明代陆容《菽园杂记》卷十有：“嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。”这反映出一个戏曲的供求关系和戏曲市场的发育环境。这种戏曲市场必然带来广建精构戏台的繁盛场面。为什么绍兴城乡戏台多如繁星？仅凭这两则史料就可以推想而知了。

中国的地方戏曲，就其传播形态言，它是一种贴近平民的广场艺术。在一个充斥着文盲和半文盲的农业社会里，在并无其他传媒和信息机制的条件下，街头巷尾、乡村小港搭台演戏，或在固定的精构戏台下观剧，从戏台上所表演的历史事件，从悲欢离合的个人命运中，戏场是一个经艺术浓缩了的世态空间。终年劳苦，无法驾驭自己命运的平民群，借着戏场里的所见所闻，难得有机会得到短时间的放松，透过舞台的方寸之地，在一切都是假设的空间里看到了自己的某些身影，也看到世人的众生相，神游魂转，其乐无穷！戏场，是他们获取文化信息的重要来源，也是他们难能可贵的文化享受。

中国的地方戏曲，剧目丰富，表演艺术精湛。许多成就瑰丽的大画家、大诗人、大文豪，当他们追述他们的童年和立志从事自己艺术事业的根基时，都会深情地提到社戏、庙会戏、宗祠戏、会馆戏给他们的难忘印象，正是这些蒙有厚重历史尘埃的信息形态，丰富并推动了他们的艺术创造，使他们无愧于时代，成为一代宗师和巨匠。

鲁迅就是站在时代前沿的一位文化巨匠。凡阅读过鲁迅文集的人，都会留下一个强烈的印象，无论谋篇成文，遣词造句，都渗透着绍兴的民风习俗和质朴厚实的乡土文化的乳汁；“五四”前后，当一些著名的政要和理论家对中国传统文化采取全盘否定的时候，唯有鲁迅独善其身，采取了化腐朽为神奇的执著态度，创作了《五猖会》、《无常》、《女吊》、《社戏》、《二丑艺术》、《我谈“堕民”》等等。即使在《阿Q正传》中，笔触也伸向了绍兴乱弹《龙虎斗》当中的一些唱辞，何等的讽刺！他并不以为拆几座庙宇打碎几尊泥菩萨，就可以把封建文化砸光，而是把笔端指向了形成封建文化的制度本身，以及社会深层的习惯势力。要说迷信，要说封建伦理的说教，《目连戏》无不集其大成，但《无常》、《女吊》恰恰是《目连戏》中的几出。看了鲁迅的《无常》、《女吊》我们并不因此深信了阴世地狱，相信了轮回转世。可见慷慨激昂地表现几下激烈，总还比较容易，要真正地思想上建立科学的、唯物主义的 worldview 就并不容易了。我们亲见过不少在60年代“文革”中表现非常激烈的人，如今在农村的迷信活动中，又成了最虔诚的善男信女，可见，症结不在于把从封建社会所建立的古建筑拆毁得越彻底越干净，而在于以科学的态度承认其历史的客观存在，从封建文化以及表现封建文化的建筑形态中，吸取并继承其精华，以建立我们民族的自尊心、自信心，作为宝贵的精神财富，传给下一代，让中华民族的灿烂文化不废江河万古流。

精构的“万年台”是历史上戏曲繁荣的象征，也是地域性的经济和文化在特定的历史条件下发展的必然结果，所以，对今天保留尚完整，并有一定文化艺术价值的古戏台作一些考察和研究，不仅可以为地方戏曲的发展史作出补充，而且对地方的民风习俗和人文景观作了深层次挖掘，提高了景点的

文化品位；开发旅游资源，以提高文化建设上的审美观点和审美力度，尽力避免因认识上或其他人为因素所造成的“煮鹤焚琴”的现象，造成民族文化无可挽回的精神损失和物资消耗。在眼前，尤其要重视房地产开发上那种只顾经济效益，不顾景物文化背景和文化内涵的大肆大扫，在隆隆的推土机声中，一座座戏台随之消失。我国著名的建筑学家梁思成先生在他的《中国建筑史》中说：“研究中国建筑可以说是逆时代的工作。近年来中国生活在剧烈的变化中趋向西化，社会对于中国固有的建筑及其附艺多加以普遍的摧残。虽然对于新输入之西方工艺的鉴别还没有标准，对于本国的旧工艺，已怀鄙弃厌恶心理。……他们虽然不是蓄意将中国建筑完全毁灭，而在事实上，国内原有很精美的建筑物多被拙劣幼稚的所谓西式楼房或门面取而代之。……雄峙已数百年的古建筑，充沛艺术特殊趣味的街市，为一民族文化之显著表现者，亦常在‘改善’的旗帜之下完全牺牲。……这与在战争炮火下被毁者同样令人伤心，国人多熟视无睹……。”梁先生说的虽是旧中国的事，但于今天仍有一定的参考价值。例如，为了继承和发扬鲁迅的文学传统，绍兴的政府部门和文物管理部门，半个世纪来特意保存了与鲁迅一生的文学活动相关联的一系列文物景点，包括新建南路塔子桥堍的土谷祠过街戏台。据笔者调查所知，整个浙江省，目前在县城还保存着的过街戏台仅有三座。一座是象山县爵溪镇爵溪街台，一座是武义县的鸣阳楼街台，第三座就是绍兴这一座土谷祠街台。据研究鲁迅文学的专家们考证，土谷祠曾经是《阿Q正传》中阿Q生活原型阿桂的栖息之处，因这座街台贴近土谷祠，故得以保留至今。但如果作另一种假定，这一座戏台尚能完整保存至今吗？出于对祖国文化遗产的珍爱，出于对精神文化的理性追求，作为一个戏曲建筑的偏爱者、探求者，面对着一座座夕照中的废台，一块块被冷落的砖、木、石雕，我们唯有慨叹，唯有呼吁：保护文物是全社会的事！只有全社会的文物意识提高了，除了文物主管部门能克尽职责，社会舆论的监督和自觉感悟才是根本性的文物保护，这其中自然包括对“万年台”的保护。

戏曲的颓势是个客观存在，古戏台更成为历史的陈迹。但是，我们对它的了解，所知尚微，这难道不是一种遗憾？要把这些被历史揉碎了的文化碎片重新组合，那是逆时代的蠢事，但是我们可以从这些碎片中寻找那些民族文化中闪光的哲理、义理、机理。例如，我们可曾想过古老的《易》学，竟是我们古老的传统建筑之魂，主张“天地人和”，正是古代的哲人们通过实践，对建筑的环境美学和建筑景观的感悟和总结。因此，每一座建筑物在动土之前，都首先要对地形、山势、河流、树木等等周边环境进行勘察，从而得出“吉”与“煞”的结论。讲究阴阳平衡、场气对流以及如何化煞为吉，以利于人的生活环境和文化环境，从北京的故宫大戏台到乡村的社庙、宗祠戏台，也都无不如此。这就是古老的风水学。当“现代文明”严重破坏了生态环境，严重威胁人类生存的时候，现代西方大声疾呼要“回归自然”，提倡自然生态平衡时，我们可曾想到过，古代中国的哲人们在千百年前对此早已有所感悟：“天人合一”、“崇尚自然”、“师法自然”。所以，我们在探求寺庙戏台、宗祠戏台的建筑形制时，不能忘记去叩击这些蒙着厚重历史尘埃的大门，细心地，严肃地去认知，去学习，让哲人的思维重新得到继承和发扬。

探求古戏台是一门艰苦的工作，不只要把握史的圆通，志的概要，而且还要对重点戏台予以调研，阐述自己的看法，并作一些必要的描述。若要说参照座标也唯中国建筑文化和戏剧文化本体的传统为是而内容上难免阴晴圆缺，又由于学识上的先天不足，考研上的顾此失彼，尚希读者鉴谅，还望得到前辈和专家不吝赐教。

本书在写作过程中受到华东师范大学齐森华教授、上海戏剧学院陈多教授的关注和指导，谨在此表示深切的感谢。

最后，本书之能面世，还得归功于绍兴市文物管理处诸同仁的鼎力支持，使绍兴历史上曾经出现过的诸多戏台有了一个概略描述的机缘。也许，此后会有更多的学者、专家进一步对此作出更深入的研究。

目

录

序 一	陈 多	1
序 二	方 杰	1
前 言		1

第一章 概 述		1
---------	--	---

第二章 绍兴古戏台的演变		6
--------------	--	---

一、越族先民的祭坛		6
-----------	--	---

二、稀世珍宝青铜屋模		8
------------	--	---

三、宫廷贵族的歌舞台		10
------------	--	----

1. 越王美人宫舞台		10
------------	--	----

2. 贵胄厅堂“红氍毹”		10
--------------	--	----

3. 缙绅私家花园戏台		12
-------------	--	----

四、从露台到“万年台”		13
-------------	--	----

1. 大校场“演武台”		13
-------------	--	----

2. 临时性“草台”		14
------------	--	----

3. 康熙《南巡图》中精装台		14
----------------	--	----

第三章 绍兴的“水乡舞台”		16
---------------	--	----

一、跨河而立，以岸为基		18
-------------	--	----

1. 绍兴咸亨桥河台		18
------------	--	----

2. 绍兴龙锦庄河台		18
------------	--	----

3. 绍兴外山河台		19
-----------	--	----

二、背河傍岸，石砌台基		19
-------------	--	----

1. 绍兴瓜田庙戏台		19
------------	--	----

2. 绍兴宾舍戏台		20
-----------	--	----

3. 绍兴安城河台		22
-----------	--	----

4. 绍兴钟堰桥戏台		22
------------	--	----

5. 绍兴河山桥戏台		24
------------	--	----

6. 绍兴柯岩旅游景点水上戏台		24
-----------------	--	----

三、依河设街，跨街而立		25
-------------	--	----

1. 绍兴土谷祠街台		25
------------	--	----

2. 绍兴头陀庵街台		26
------------	--	----

3. 绍兴延庆寺街台		26
------------	--	----

附：1. 嵊州苍岩街台		27
-------------	--	----

2. 新昌镜澄埠街台		27
------------	--	----

第四章 绍兴的寺庙戏台		29
-------------	--	----

一、城隍庙戏台		30
---------	--	----

1. 嵊州市城隍庙戏台		30
-------------	--	----

2. 新昌县城隍庙戏台		31
-------------	--	----

二、先贤祠(庙)戏台		33
------------	--	----

1. 上虞曹娥庙戏台		33
------------	--	----

2. 绍兴马太庙戏台		33
------------	--	----

3. 绍兴陶堰严助庙戏台(遗址)		35
------------------	--	----

4. 嵊州清风庙戏台		35
------------	--	----

三、社庙戏台		38
--------	--	----

1. 嵊州瞻山庙戏台		38
------------	--	----

2. 嵊州炉峰庙戏台		39
------------	--	----

3. 绍兴白石庙戏台		40
------------	--	----

4. 绍兴火神庙戏台		40
------------	--	----

5. 绍兴栖尧社庙戏台		41
-------------	--	----

6. 绍兴隆裕庙戏台		41
------------	--	----

7. 绍兴府山公园盆景园戏台		41
----------------	--	----

8. 上虞杨太尉庙戏台		42
-------------	--	----

9. 新昌真君殿戏台		42
------------	--	----

10. 绍兴张川庙戏台		43
-------------	--	----

11. 诸暨枫桥大庙戏台·····	43	2. 因地制宜,“班船”兼厢房·····	59
12. 绍兴舜王庙戏台·····	44	3. 有台无楼,空灵、含蓄·····	60
第五章 绍兴的宗祠戏台·····	49	4. 造型简约,结构严密·····	61
一、社祭、家祭、祠祭·····	49	二、绍兴古戏台——易理和戏理	
二、宗祠活动的经济保证·····	50	艺术的结合·····	62
三、宗祠戏台与昭穆制度·····	50	1. 从“阴阳平衡”看舜王庙戏台的	
1. 宗祠戏台的形制·····	50	建筑关系·····	62
2. 宗祠戏台的文化底蕴·····	50	2. “鸡笼顶”是涵盖戏剧空间的	
3. 宗祠戏台与宗祠祭台·····	51	“宇宙图案”·····	63
四、宗祠戏台·····	51	三、古戏台楹联——文人的	
1. 诸暨边氏宗祠戏台·····	51	“点睛”之笔·····	67
2. 诸暨汤江乡邵家宗祠戏台·····	53	1. 徐渭的戏台楹联·····	67
3. 诸暨卖家宗祠戏台·····	53	2. “万年台”楹联的类型·····	68
4. 诸暨大隐乡赵家宗祠戏台·····	53	3. “万年台”楹联的格式·····	70
5. 诸暨大隐乡孙家宗祠戏台·····	54	第七章 古戏台——“堕民”	
6. 诸暨石佛村孙家宗祠戏台·····	54	艺术生命之所依·····	71
7. 诸暨五灶村张家宗祠戏台·····	54	一、魂兮,“万年台”厢房题壁·····	72
8. 嵊州东林王家宗祠戏台·····	55	二、“万年台”孕育出优美的	
9. 嵊州崇仁玉山公祠戏台·····	56	“海底翻”·····	73
10. 嵊州施家岙施氏宗祠戏台·····	56	三、“万年台”练就了艺人一身绝技·····	74
11. 嵊州苦竹溪钱家宗祠戏台·····	56	1. “上灶阿毛”《打半山》·····	74
12. 嵊州举坑马氏宗祠戏台·····	57	2. 绍剧《男吊》和《女吊》·····	74
13. 嵊州吕氏宗祠戏台·····	57	3. 绍剧《调无常》·····	75
14. 新昌儒岙永思祠戏台·····	57	4. 绍剧“推车筋斗”·····	76
15. 绍兴孙岙孙家宗祠戏台·····	58	5. 新昌调腔“背身踢靴”·····	76
16. 绍兴冢斜俞家宗祠戏台·····	58	四、“万年台”神奇的“一桌二椅”·····	76
第六章 绍兴古戏台的文化建构·····	59	1. “物我一体,虚实相生”·····	76
一、绍兴古戏台的建筑特色·····	59	2. 符号造型,千变万化·····	77
1. 三面可观,伸出庭院·····	59	后 记·····	78

第一章 概述

绍兴人看传统老戏，向称看“戏文”。“戏文”是宋、元时期民间所习用的一个词汇，可称古老。绍兴人又把演戏的表演场所称为“戏场”、“优场”，这在陆游的《剑南诗稿》不少诗篇中都可见到，同样古老。前几年，在扩建街道中被拆除的都昌坊延庆寺戏台，前面石柱所刻的楹联就是：

天地大戏场，戏场小天地。

非常概括地揭示了戏台的功能，戏文中的人和事都是社会生活的浓缩和写照，艺术地再现古人的生活于舞台，可以缅怀古人而教育今人。明末绍兴的文学家、哲学家刘宗周（刘念台）在他的《人谱类记》中就有如下的论述：

今之院本，即古之乐章 每演戏时，见有孝子、悌弟、忠臣、义士，虽妇人牧豎，往往涕泗横流 此动人最切，较之老生拥皂比、讲经义，老纳登上座，说佛法，功效百倍

明代开国皇帝朱元璋，对高则诚的戏文《琵琶记》颇为推崇，尽管他一方面禁演“淫词小说”，严厉限制部队官兵看戏，违者将受“割舌”、“断手”等酷刑，但他说《琵琶记》“如山珍、海错，富贵人家不可无”。所以有的文人士大夫认为，“戏文小说乃明王转移世界之大枢机”，¹这真是一语道破。明王朝乾坤初定，东南战事频仍，他急切希望人心能安定下来，在朱元璋看来，《琵琶记》的剧情符合他“恢复中华，立纪陈纲”的政治宏图，有助于把一个个妻离子散的家庭，能凝聚于朱家王朝周围。所以，综观明、清两朝，一方面是官府连续不断的禁谕，一方面是民间集资建造精构戏台，一个村若没有一座金碧辉煌的戏台，村人便觉脸上无光。绍兴的戏台，习称“万年台”，求一劳永逸意，在建筑上则力求纤细精致，特别是“万年台”的“鸡笼顶”和四根台柱的“牛腿”，更是营造戏台的工匠们大显身手之处。绍兴地区晚清所建的戏台大多属于这种风格，以花篮形的木雕承托戏台的四只挑角，连接“牛腿”，通体透雕，十分美观。例如诸暨的边村祠堂戏台、五灶的张氏祠堂戏台、城关镇石佛村的孙家祠堂戏台等都大致如此。

绍兴旧府治为一府八县，绍兴包括山阴、会稽两县，此外则有新昌、嵊县、上虞、诸暨和今日划归杭州地区的萧山及划归宁波地区的余姚。中国的“四大声腔”，²绍兴就占一个，即“余姚腔”。曾经在绍兴流行的声腔，明、清以来就有高腔、昆山腔、乱弹、徽戏。乱弹中分文乱弹和武乱弹，前者以演家庭戏、爱情戏即文戏为主，后者多演征战杀伐的忠奸斗争戏、除暴安良的侠义戏为主。徽班擅长武戏，乱弹班多请徽班武工堂为师，习教武功，“绍兴乱弹”即今日所称的“绍剧”。“绍剧”是中华人民共和国建立后的名。绍兴高腔的演唱特点是“一唱众和”，新昌至今还保留着调腔（高腔）这一剧种。绍兴城区的调腔班在抗日战争开始及至日军侵占绍兴前已湮没。昆腔湮没则更早，当在清道光以后。清末和民国初期是绍兴乱弹盛行时期，戏班遍及杭、嘉、湖和整个宁、绍平原，主要观众为农民、盐民、手工业工人，以及城市工商业者。绍兴向以盐业、机纺业、锡箔业居多，盐工、箔工、机纺工嗜绍兴乱弹如绍兴老酒，须臾不肯离身，是绍兴乱弹最忠实的观众。许多作坊工人、店员职工到处学唱，非常风行，鲁迅笔下的阿Q顺口高唱“手执钢鞭将你打”，就是绍兴乱弹《龙虎斗》中呼延三赞唱的一句唱词，实在有其生活根据，可见鲁迅幼时对地方剧种爱好至深。当时绍兴城区“墉民巷”（三埭街）所集中的乱弹班有近百副，大多闲时演戏，农忙时以收废品为业，在嵊县则有“紫云班”和“沿山班”（“闲散班”），新昌、上虞、萧山、余姚都有爱唱绍兴乱弹的专业戏班和业余戏班。30年代开始，绍兴乱弹在上海有了自己的“据点”老闸大戏院，观众更遍及在上海的“绍兴帮”、“宁波帮”当中。

绍兴地区的曲艺也都很兴盛，有莲花落、平湖调、鹦哥班、盲艺人“活词”（绍兴词调）、宣卷（也

称“宝卷”)。“宣卷”具有浓厚的宗教色彩,以韵文为主,唱白结合,恐怕就是唐以来佛教变文的遗风。平湖调、话词、宣卷演唱时一般都在厅堂、廊下,露天搭台极少。莲花落和鹦哥班常以两三块门板搭筑于晒谷场、天井道地随机而演,所以绍兴人常有如下顺口溜:“看了鹦哥班,男人勿要出版(种田),女人勿要烧饭”,说明这种曲艺十分俚俗,大家都听得懂,反映的都是贴近农村生活的内容,到处受到欢迎。曲艺向来不登大雅之堂,但这里所指的“大雅之堂”实即不能上精构戏台祀神祭祖,况且它一般不化妆,没有戏装行头,仅用扇子、手帕这类的小道具,主要以乐器伴唱,像鹦哥班、莲花落仅有一两人搭档。不过,不能小看这种小型的演唱形式,它比“大戏”(指乱弹、调腔等大班戏、多场戏)更有古老的渊源。陆游的《小舟游近村,舍舟步归》诗,历来脍炙人口:

斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得,满村听说蔡中郎。

这是一位老年盲艺人正在表现“陶真”的实况节录。陶真是击鼓加说唱的一种单相曲艺,说的是蔡伯喈的故事。这首诗透露了南宋绍兴鉴湖农村村头表演小说唱的文化信息,很宝贵。有艺人、有曲目,同时证明了这样一个事实:在元末高则诚创作《琵琶记》之前,民间已早有关于蔡伯喈故事的流传;这种小演唱是在夕阳西下时的村头进行,不可能在高台之上进行。

翻开陆游的《剑南诗稿》,不难发现,南宋绍兴的山阴、会稽地区农闲时经常演戏,陆游直到去世前几个月,还跋山涉水去赶戏场;看戏,同样是这位老人一生的癖好。但是,当时的“戏”主要是指百戏杂艺,也指散乐和歌舞,以及以笑谑为主要表演形式的宋杂剧,还不是今天那种有完整故事,有脚色扮演的多场剧目,也就是杂技、变魔术以及类似今天的小品、相声一类。杂技就是角力(类似今天的相扑)、走索、举重、飞剑、蹴丸、斗兽等等。例如“侏儒扶竿”就是矮人爬竿;“鱼龙曼延”是一种技术高超的采扎动物(鱼、龙等)幻术戏。飞剑、蹴丸是指几把剑、几颗铁弹始终抛于空中,不使落地,手眼要非常快捷、准确、熟练。表演这种节目一般在空地上,也有在室内的舞台上,奴隶主贵族和士大夫府第都有这种设施。“优”是优人、优伶,所谓“优孟衣冠”的优孟就是优人,^③“优场”即是优人献艺的场所,包括侏儒之类的表演者。优场和戏场实即泛指从春秋战国、秦汉唐宋以来的表演场所,陆游诗中提及很多:

太平处处是优场,社日儿童喜欲狂。且看参军唤苍鹤,京都新禁舞青郎。《《春社》》

夜行山步鼓咚咚,小市优场炬火红。《《夜投山家》》

先生醉后骑黄犊,北陌东阡看戏场。《《初夜》》

云烟古寺闻钟梵,灯火长桥见戏场。《《出游》》

这里仅引几句。其他尚有涉及“夜场”、“道场”的很多诗句,简直连篇累牍。足见在陆游生前的南宋鉴湖农村,一年四季演戏不断,忙得这位爱国老人不亦乐乎!

至此,我们可以得出一个结论,研究戏场,研究古戏台,不能离开戏曲本身的底蕴和它在各个历史时期的发展轨迹。上述《春社》中的“且看参军唤苍鹤”指的就是当时的一种滑稽戏,称“弄参军”,有参军(官名)和苍鹤两个脚色,在台上嬉笑打闹,类似今日的“小品”、“相声”。宋、元的表演场所称勾栏,在城镇需出赁进场,门口贴满了招贴“海报”,上面写上剧目和演员的名称。元代夏庭芝在《青楼集志》中说:“内而京师,外而郡邑,皆有所谓勾栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之。”绍兴是当时全国重镇,无论是政治和经济,均具重要地位,而且离临安(杭州)又那么近,不可能没有勾栏的存在。从明代张岱《陶庵梦忆》所载,调腔女演员朱楚生演过《赛娥冤》,新昌调腔至今还保留着《北西厢》、《单刀会》等元杂剧的本子(戏),可见元代的绍兴其戏曲同样繁盛。诸暨籍的元散曲作家杨维禔与当时元曲作家名流交往都很密切,有一位达天山在诸暨州由同知补缺时,娶了一位“名动江浙”、“色艺无比”的女艺人李真童为妾,这从侧面说明了元代绍兴府治所辖区域的演艺盛况。

入明,万历朝“曲山词海”,绍兴从事戏曲理论、音律、曲(剧)目的人材辈出,从事戏曲艺术的名艺人也很多。绍兴有昆腔、“本腔”(有人认为即是昆腔)、弋阳腔、余姚腔等声腔剧种流行。从《陶庵梦忆》所提供的史料看,与张岱接触过的名艺人很多,有女戏子刘晖吉、朱楚生;名净彭天锡等。他家中蓄有家庭戏班,是他祖父自万历年间“破天荒”建立,有“可餐班”、“武陵班”、“梯仙班”、“吴郡班”、“苏小小班”、“平子茂苑班”等,代代相传:“余历年半百,小侯自小而老,老而复小,小而复

老者凡五易之。”他家中当然建有戏台，在《彭天锡串戏》中，张岱有如下记述：“彭天锡串戏妙天下，……曾五至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽。”他的叔叔张尔蘊也酷爱演剧，曾于演武场搭一大戏台，演了三日三夜的目连戏，请的是徽州旌阳戏子，“删轻精悍，能相扑跌打者三四十人”，仅供女眷观剧的看台就有百什座，盛况空前。戏台写有两副对子，一曰：

果证幽明，看善善恶恶，随形答响，到底来那个能逃；
道通昼夜，任生生死死，挽姓移名，下场去此人还在。

另一副是

装神扮鬼，愚蠢的心下惊慌，怕当真也是如此；
成佛作祖，聪明人眼底忽略，临了时还待怎生。

陶堰严助庙又名“百家庙”，也是张岱带着朋友和戏子经常去的地方，陶堰是他的外婆家。严助庙所祀的神为西汉会稽太守严助，庙中有台：“夜在庙演剧……唱《伯喈》《金钗》。一老者坐台下对院本，一字脱落，群起噪之，又开场重做。”观众对戏曲之熟习，令人叹为观止。多么严格的要求！多么严谨的规制！可惜这类明代所建的戏台，在绍兴已杳无踪迹。与张岱同时代的祁彪佳，在他的日记中较详地记载了他家中戏班的演出，还有很多处记载了他赴约、赴席去亲友家观剧的剧目内容，以及对这些剧目的某些评论，对于民间的草台演出，虽一再表示俗不可耐，但还是为后人留下一些史料。崇祯九年（1636）五月初七日：“午后里中举戏，观者如狂。予惟静坐或偃息已耳。”崇祯十二年（1639）五月三十日：“是晚，柯村又演目连戏，竟夜不能寐。”柯村当是今日之柯岩一带，与祁彪佳的梅墅“寓山别业”相紧邻，故柯岩夜演目连戏，他“竟夜不能寐”。明晚期绍兴城乡戏曲演出之盛，仅此数端就可想见全貌了。

清初，绍兴抗清斗争激烈。刘宗周、王思任、祁彪佳、余煌、孙嘉绩等人先后死节，张岱则“避乱剡溪”专事著述，拒不为官。民间的戏曲活动自然趋于沉寂。戏曲的走向除因政治、文化环境的影响，还决定于统治阶级的提倡或抑制。据钱谦之《所知录》载，满清王公大臣“诸公北人，不省吴音（按：指昆腔），（阮大铖）乃改唱弋阳腔（按：指高腔），始点头称善”。⁴乾隆朝以后，比较柔和的昆腔开始转衰，至晚清，连高腔也趋衰势，乱弹腔（包括京剧、绍兴乱弹，即今之所谓绍剧）空前兴旺，绍兴也不例外。清乾隆、嘉庆间越人所作《鉴湖竹枝词》（作者鲁忠）其中几首聊可作证：

赐羽增村吐馥新，行觴荐脯神江滨。而今高调传于越，木石吴儿是后生。

这里所指的“高调”应是绍兴人所说的“高调班”的高调，不是高腔就是乱弹，高亢激越之声腔已传到越境，而唱苏腔韵白的昆腔已望人项背了。

乾、嘉间的长治久安，民间戏曲已日臻繁茂。马太守庙前的湖中常有搭台演戏，这是越人为了纪念这位为民造福的水利功臣所表白的心意。

万年利泽九千顷，化去春塘刺剑弓。朱邑桐乡遗老在，蜃楼百戏赛年丰。

原作有注：“鉴湖创筑郡守马公（按：马臻），湖滨祠墓在焉，每年春日，士人于湖中结采楼陈百戏报赛。”（戏台搭于河中）徐渭的《四声猿·月明度柳翠》一直盛演不衰：

罢奏霓裳却凤笙，首春连瘦半羊城。踏歌角抵余风在，夜夜高棚演《月明》。

月明和尚戏柳翠（妓女）是以角抵的形式表演，两人都套着面具互相戏弄，观众在高台下观看。这也是临时搭筑之草台。原作有注：“元夜村巷演《月明度柳翠》之剧，云以逐疫也。”

晚清有《越中灯词十首》，何人所作无考。原作载于《绍兴史迹风土丛谈》（钱伯华辑稿），其中与搭台演戏相关的有如下几首

路家庄畔叫歌台，十万春花烛里开。月下新妆齐出看，前村报舞火龙来。

“歌台”指戏台，与现代的“歌咏”非同日语。另有一首指陶堰严助庙中的演出，该庙有台早见于张岱的《陶庵梦忆·严助庙》，这里也写“歌”，仍然指戏：

陶堰年年灯市新，百家庙里共嬉春。春星渐乱歌生歇，灯火家家扶醉人。

“百家庙”即严助庙，事见祁忠敏公《日记》。看完了戏，余醉未醒，没醉的扶着亲人，提着灯笼归家。下面这一首明确提到社戏：

早晚城而逐队行，连句社戏最关情。朝朝迎面不相识，依进城来郎出城。

绍兴府、县衙门向有教坊，教坊是官办的乐艺机构，官府若有宴请活动，教坊子弟（艺人）例应随侍随到，上述鲁迅《鉴湖竹枝词》也提到“教坊”

子弟清音选教坊，玉箫金管度官商。开元法曲梨园遍，元夜灯花供老郎。

唱清音的艺人都选自教坊这个乐艺专业机构，节目都是纯正的梨园法曲，他们尊奉的是唐玄宗李隆基，乐人们习称“老郎神”。这首竹枝词也有注释：“越人所奉老郎神，相传是唐玄宗。”这首竹枝词很有史料价值：

(1)为《越中杂识》的“老郎庙”作了补充。“（戴山书院）后为优人所居，供唐明皇于中，号老郎庙。康熙五十五年，郡守俞卿召优人，捐俸赎之，创为书院。”“戴山书院”即今天右军戒珠寺。那么，老郎庙搬到哪里去了？据有关史料记载，搬到今天的乐民集居地之一的唐皇街“千秋观”，即清末的厘民子弟学校所在地，也就是今劳动路小学现址。老郎庙敬的是唐明皇，类似于戏曲从业人员的同行议事机构，以奉老郎神作为精神主宰，实行自律与自治。

(2)为解开厘民的历史悬案提供了线索。绍兴厘民的渊源，历代文人都很关注，明代的徐谓就已经慨叹“不知所自始”了。《鉴湖竹枝词》中的这首民间通俗歌词却明确告诉我们，“戏文子弟”选自教坊，他们是敬奉唐明皇的虔诚学子，忠实传承“开元法曲”的梨园子弟。这就是绍兴地区的专业乐民。“三壕街”有可能是封建社会中的乐民集居地，即府、县教坊的所在地。当然，乐民属于贱民群，他们的穿戴打扮都有严格规定，连街上走路也不能昂首挺胸，不能与“四民”等同。但是，正是这群被人瞧不起的贱民，却是戏曲之乡戏曲舞台上真正的主人。如果把目光转向往日这个艺人集居地“三壕街”（永福街、唐皇街、学士街），或半华里，或一华里，都建有固定的“万年台”，几乎作放射状。从绍兴解放前的戏台遗址看，永福街有永福庵街台，老郎庙（千秋观）前200公尺有头陀庵街台，与头陀庵相背有团箕巷的火神庙戏台，火珠巷有玄帅庙戏台（今五星书场址），向南有塔子桥的上谷祠戏台，向北有小江桥与大江桥之间的相公殿戏台。此外，由于晚清工商业的发展，出于商业联络、合作、开发等需要，绍兴还广建同业会馆，因而产生应酬、宴请等公关活动，凡会馆又大多建有戏台，如布业会馆、箔业会馆、药业会馆、钱业会馆以及外省驻绍商务机构，即如永福街的福建会馆，内设天妃宫戏台，嵊县也有福建人的“鼓、烟、纸”三业的会馆戏台。近几年因旧城拆建，戏台已移至该县的风庙，作原构件的保留。

农村的固定性戏台也是这样，以华舍镇周家桥为例：周家桥有丁兴庙，戏台至今形迹尚存；过桥约三华里，张川庙戏台即岸河而立，戏坪宽阔，足可立千余人，向西北角约三华里有迎驾桥，戏台跨河而立，四根石柱尚存，迎驾桥是俗名，石柱上所镌实称“咸亨桥”，并刻有“八社公禁，女人不准在桥上看戏”的“禁谕”。封建社会中的乡规民约严厉限制农村的妇女观众看戏。

华舍镇历史上是绍兴县机纺业的中心地区，与它毗邻的柯桥镇一样，是农村手工或半机械织布的基地，这个地区发展成为今日全国规模的轻纺城绝非偶然，经济条件好，戏曲自然根深叶茂，精构的“万年台”星罗棋布，也就不以为怪。建台必须有宽松的经济环境。祁彪佳在《日记》中提到的柯桥一带常演戏，也证明了这一带在明末地区经济的繁荣。至今残留的后马戏台、宾舍戏台都属柯桥辖区，它们虽是仅存的一二处，但可知在戏曲繁盛时期，此地的戏台必多于今日的若干倍。戏台是封建社会的文化网络布局，是这些村落经济实力、文化层面在戏曲建筑上的集中反映，戏台在建筑上的特色，如舜（皇）王庙的三重檐结构，柯桥宾舍戏台前沿镌有“践迹”两字的“台唇”，都是一个村落文化个性的强烈体现（详见下列诸章）。宾舍是社庙，前殿供范仲淹，后殿供机神，“机神”就体现了与这个村机纺业的经济文化的联系。绍兴的戏曲艺人为什么供奉唐明皇李隆基为梨园之神？李隆基是戏曲事业得以兴旺发达并在朝廷建立梨园专业机构的祖师爷，是梨园子弟（乐民）的衣食之父。由于李隆基的提倡和支持，梨园子弟的政治地位得到大不同的改善，他们被皇帝当成艺术家而在朝廷献艺，是艺人们历史上最出人头地的时期，他们怎么能不世代代缅怀这位酷爱戏曲音乐事业的皇帝？他们视唐明皇为保护神。唐明皇能保护梨园子弟，其他朝代的皇帝和官吏为什么不可以效法？供“老郎神”是绍兴乐民敢于同一切贱视戏曲事业的封建统治者作精神文化抗衡的形象体现。

绍兴古戏台,作为戏曲文化现象的古建筑,无论在辉煌时期还是处于衰退当中的今天,都没有一个机构对它的存在作过精确统计,即使有,也绝非它的全貌。编纂于1991年的《新昌县文化志》,在《戏台》一条中记有一个可贵的统计数:“据1952年统计,全县万年台计有827座,几乎每一个村庄都有戏台。”众所周知,新昌在绍兴府是个山区小县,解放初尚留有戏台八百余座,那么大县如绍兴该有多少座呢?1986年,因《中国戏曲志·浙江卷》编纂之需,绍兴县文化馆作过一次调查,全县(不包括越城区)尚有万年台69座,“文革”前尚留有208座,如果新昌县在建国初有八百余座,绍兴县至少是该县的两倍。嵊县(今嵊州)1987年的统计,尚留有“万年台”400余座,其中有4座被列为县级文保单位。应该说,这些戏台大部分在山乡,并且都是宗祠戏台。宗祠是中国封建社会昭穆制度的遗留,这种制度有一种根深蒂固的“凝聚力”,对内,它是排解族内纠纷、处理触犯礼仪或族规的“执法机构”,对外,它是团结全族与外姓宗族抗衡的最高权威。戏台,既是祭祖、娱乐的文化形制,也是炫耀本族经济实力、文化品位的建筑形象。这种昭穆制度的意识形态自建国以来虽大受抑制,但宗族观念始终还是在山乡的农民中保持着某种定势,故宗祠戏台的保存往往更优于“无人专管”的社庙戏台。

绍兴的寺庙戏台大致分三类。一是府、县级的城隍庙戏台,包括大镇的城隍庙;二是先贤祠式的庙宇,大都出于崇敬和纪念,如马太守(臻)庙、包(拯)殿、岳(飞)殿、张神(巡)殿、关帝(羽)庙等等;三是以村(社)为单位的社庙,所敬都统称为“当方土地,如柯桥寒舍的土地为范仲淹,陶堰“百家庙”为西汉会稽太守严助。有的以口碑传闻,有的有史料可证,但更多的已无从稽考。

绍兴江河交错,阡陌一片平畴,以秀丽的山水引人瞩目,多姿多彩的石桥连接着一个个村湾,或江边湖畔,或溪底浦滨,这便造就成一个个具有绍兴特色的“水乡舞台”。有的三面临水,正面倚岸,如马山区东安城的安城河台;有的正面立于水中,仅让一边傍岸,如原鉴湖的钟堰庙戏台。有的两面背河,两面在岸,如柯桥后马戏台、寒舍戏台、偏门河山庙戏台;也有遇到干旱,或平地偏狭,而祭神的戏台必须面对神座,故也常有把戏台临时搭于河心、观众在船上和岸上观剧,正如鲁迅先生在《社戏》中所描写的。绍兴水多,路面空地历来都充分利用,在集镇或村头还常多细街、细河,于是,绍兴人还利用细街细河营造戏台,造成很有特色的跨街戏台和跨河戏台,如绍兴解放南路塔子桥的土谷祠戏台,南门近郊赖山和龙锦庄的跨河戏台,特别是华舍的咸亨桥戏台,极富特色。水乡舞台是绍兴人的骄傲,像东安城三面临水的水乡舞台在江浙一带已绝无仅有。柯岩景点近几年也仿造了一座水上戏台,很有风光,但从形制看,它缺少演区“勾栏”;“勾栏”不仅陆地必需,在水上同样必不可少,不然,演员会一不当心掉进河里。不过,这个戏台却是非常有姿有色,非常得体,大大提高了柯岩作为旅游景点的品位,应当予以肯定。

古戏台的研究,实际上是演出场所史的研究,也是对地方戏曲史作出补充。基于此,当我们的笔触伸向今日还残存的古戏台时,不能不旁及与戏台有关的方方面面,即与绍兴地方戏曲的发展有关的经济、文化、地理环境等等。说到底,戏台有它自己的专业范畴,但它绝对离不开戏曲本身和戏曲表演的形成,尤其,中国戏曲的一切表演程式,其精湛部分无不形成于这三面可观的伸出式戏台。绍兴地区的万年台,在不同的历史阶段有其不同的建筑特色,这些特色始终与绍兴的山和水须臾不相分离,尽管地方戏曲日见衰退,但作为人文景观一大特色将会代代受到珍视和保护。本书的最终目的,即是企望竭尽绵薄之力,为后人提供一些形象性的史料,供关心、爱护它的人们观赏和参考,并值此建国五十周年到来之际,为我们的绍兴人,为广大厚爱绍兴传统文化的仁人志士、海内外华人,和一切与鲁迅故乡结有不解之缘、怀有友好感情的外国学者、朋友献上这份礼物,并求得方家的关照和指正。

注释:

① 刘献廷《广阳杂记》卷二,第107页。

② “四大声腔”。指海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔,合称中国古代“四大声腔”。

③ 优孟衣冠。见《史记·滑稽列传第六十六》:“优孟者,故楚之乐人也。”一般泛指戏曲艺人扮演各种角色。

④ 钱谦之:《所知录》。其中记述阮大铖为满清王公大臣唱戏的情节,历来被文人所鄙视。

第二章 绍兴古戏台的演变

古戏台是指三面可观的伸出式舞台，宁绍地区习称“万年台”。因其顶部常置有上凹球形的藻井，雕刻极精细，状似“鸡笼”，故又被俗称为“鸡笼顶”戏台。宁绍地区尤多“鸡笼顶”戏台，这是一个“谜”。据笔者考察，“鸡笼顶”之所以在宁绍地区盛建，至少有三个因素：一是宁绍地区文人云集，是个高文化地区，对宗教和戏曲的深层关系理解深刻；二是宁绍地区经济实力浓厚，能承受这种高难度建筑构架的昂贵费用；三是宁绍地区多能工巧匠，具备一大批能营造经院寺庙、名山古刹的泥、木、石高手，集砖、木、石雕于一体的建筑手工业行会。第一个因素应该是起决定性的因素，我们将于以下有关章节展开。但是，绍兴地方戏曲其发展和形成同样源远流长，因而演出场所（包括古戏台）的形制和构筑，并非一朝一夕就形成。从古代到近代，由平地至高台，由广场到围墙，由简陋到精构，由临时至永久。“永久”，就是宁绍地区所称的“万年台”。

一、越族先民的祭坛

古越族先民生活于“以楫为马”、“以船为车”的水乡泽国，在到处是浓密的原始森林和蕞尔水网的自然环境中，山坡、田头便成了先民们祭祀、娱乐的最宝贵的空间。《述异记》有如下记载：“越俗，祭防风神，奏防风古乐，截竹长之三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。”这是非常原始而又富于野味的民间舞蹈。这种并非经过精制的竹质乐器，是随采随吹，边吹边舞，在田头山坡围而舞之，或庆狩猎的丰获，或庆作物的丰收，或对天神的祝祝。典籍中的描绘已被良渚文化和余姚河姆渡文化层的开掘所证明：5000年以前，吴越地区的先民已有自然崇拜色彩很浓的神人兽面和鸟纹图腾的玉器大量存在；河姆渡的骨哨，既可狩猎用，又可为舞蹈吹奏音乐，有的骨哨，内置拉杆，更说明这种乐器已能吹出强弱徐缓，追求音调的变化。神人兽面是后世饕餮纹的早期具像，也是后世傩舞的舞蹈形象：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈扬盾，口作椎椎之声，以除逐（疫）也”。¹这种以“逐疫”、“驱邪”为主题的舞蹈，头上都套有“黄金四目”、咧嘴龇牙、凶猛恶煞的面具，狂喊暴跳，招摇过市，周围吸引着一大批爱赶热闹的观众，特别是孩子们。这种原始舞蹈一直传承了几千年，直到南宋的鉴湖农村，在陆游的《剑南诗稿》中还屡屡出现：

赛官社公正暖热，春盘餠鼓正施行。（《壬子除夕》）

太息儿童痴过我，乡傩虽陋也争看。（《岁暮》）

这种傩舞无固定表演场所，可以在阡陌田头，也可以在街头巷尾。《嘉泰·会稽志·跳灶》所述其实是傩舞的另一种形式：“十二月二十四日，人家男子以是夜祀灶，女子不至，品用糖糕，先数日，丐人饰鬼容跳灶，仗鸣锣鼓，沿门叫跳，谓之跳灶，盖亦古逐疫之意。”有的专家认为，“鸟”古音“诺”，是“傩”的语音。“鸟”是古越族图腾。楚的图腾为“熊”，楚灭越，把越视为敌对国，逐疫即逐越。²“黄金四目”、“衣熊裘”即是“熊”的艺术形象。“沿门叫跳”说明它无固定的表演场所，流动性极大，“它们一般都把一个村落、一座小镇看成整体演出环境”，³无所谓舞台。这种远古的驱邪乐舞，影响所及直至后世的“会伙”和地方戏曲，如绍兴的目连戏、平安大戏。“会伙”亦称“社火”，绍兴人俗称“迎会”。张岱在《陶庵梦忆·杨神庙台阁》一文中，详细记录了晚明绍兴府诸暨枫桥的“会伙”，以重金聘请扮演者，“必酷肖方用”，“扮马上故事二十三骑，扮传奇一本”。迎会时，声势壮阔：“（队伍）长

可七八里，如几百白蝴蝶回翔盘礴在山坳树隙，四方来观者数十万人枫桥下。”明、清“传奇”与今日的戏曲已很接近，是多场并有故事情节和人物矛盾线的戏。“会伙”中的人物以戏曲故事人物的扮相为比照，不一定由专业演员扮演，大多不演唱，仅就人物造型作流动性表演，上述张岱同书的《及时雨》，扮演《水浒》故事人物也属同类形式，乃远古祭神祷雨、以求甘霖的巫术文化心理遗响。绍兴大班有“调无常”，会伙中也有“调无常”，前者在戏台上表演时有说有唱，夜谐幽默，其扮相：“身上穿的是新演凶服，腰间束的是草绳，脚穿草鞋，项挂低铤；手上是破芭蕉扇、铁索、算盘，肩膀是耸起的，头发却披下来；眉眼的外梢都向下，像一个‘八’字。头上一顶长方帽，下大顶小，按比例一算，该有二尺来高罢。”（鲁迅《无常》）有的帽上写“一见有喜”，有的则写“一见生财”，会伙中的无常重在“调”（跳），不在表唱，而戏台上则重在唱做。诚如鲁迅先生所说，白无常是一位富于同情心的鬼卒，所以他虽是“鬼”，绍兴人却都爱看爱听他的唱做，把他视作熟习的“朋友”。

古越族先民以歌舞祭祀防风神的古俗，还可以从绍兴人每遇瘟疫流行，或遇水、旱饥荒灾害时演《目连戏》和“平安大戏”中，领会其戏剧文化的因袭痕迹，《起殇》就是最形象的例证。涂着蓝脸，穿着大红绸袄（“官衣”）的判官，带着一批擎着钺叉的鬼卒，奔突街巷，直捣荒野坟冢，把那些横死者“请”来戏场分享牺牲，以此祈求地方平安，这实际上又是雉祭、雉舞的一种遗响。所有这些在今人看来似舞非舞，似戏非戏的表演都无舞台。

为什么戏台总是对准神座呢？哪怕临时搭筑的草台也不能违背这个规制。这就不能不提到与雉祭相关联的另一种古俗——巫现的神职活动。巫，女巫；覡，男巫。神庙是巫现的主要活动场所，其职责是主持祭祀、卜筮、天文、医事、历算等活动，大至朝廷，小至村社，地位很高。清末戏曲理论大师王国维在《宋元戏曲考》中认为：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”庙里演戏，以戏曲的演出娱神，实出于这种古代的传统：“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者。”王国维的这种见解，也同样可以在南宋陆游的诗文中得到印证：

从祠千岁临江渚，拜晚今年那可数。须晴得晴而得雨，人意所向神辄许。嘉禾九穗持上府，庙前女巫递歌舞。呜呜歌讴坎坎鼓，香烟成云神降语。大饼如盘牲腍肥，再拜献神神不违。晚来人醉相扶归，蝉声满庙斜阳晖。（《赛神曲》）

多么古朴的媚神场面。而我们所需说明的：

（1）“庙前女巫递歌舞”，不是在庙内，说明庙内无高出地面的“台”；

（2）女巫担负着庆祝丰收场面的主要角色，她既是“神”（代神降语），又是兼歌舞于一身的表演者；

（3）巫现是神庙的主宰，南宋陆游生前的社庙中，至少在他所有的《赛神曲》中，都表明尚无专业戏剧取代巫现庆祝丰收。估计，在这些社庙中，进二（山）门造戏台的规制尚未普遍定型，不然，女巫的歌舞场面不必设置在“丛祠”面前的空地上。

以上南宋鉴湖地区社庙中的巫现活动，乃是千年的古俗，巫现当时并非是一个等闲人物。良渚文化层的开掘，也证明了这一事实。据良渚文化聚落群的研究表明，“贵族”即当时掌握神权的巫师集团，生前既是这个地区的行政首脑，又是原始崇拜的领袖；祭坛就是他们举行祭祀和歌舞的高台，这些高台完全由人工夯成，工程浩大，余杭瑶山、反山、汇观山等处都有高台型的祭坛。杭嘉湖和宁绍地区都是良渚文化的地区，越族先民把鸟喙为越族祖先，奉为图腾具象。从近几十年来绍兴出土文物看，许多青铜器血和冥器上面，都以鸟作为装饰标志，越王勾践的剑上鸟虫书即是以鸟作为文字的造型基础。河姆渡文化中已出现鸟首鸟卵图案，《山海经·海外南经》提到东南有“羽民国”，“其为人长头，身生羽”。晋代郭璞引《启筮》认为“羽民之状，鸟喙赤目而白首”。浙江鄞县曾出土一件青铜钺，饰有“羽人划船纹”，头戴高大羽冠，努力竞渡；余杭反山和瑶山良渚文化时期墓中出土的玉器等，也都饰有羽冠神人兽面图案。我们认为，吴、越地区可能就是上古的“羽人”、“羽民”生息繁衍的区域，他们以鸟作为崇拜的图腾，从衣冠到饰物，都以缀有羽毛的鸟形作为日常生活和祭祀场面的服饰造型。祭祀场面的服饰，强烈体现“鸟”图腾，故祭祀舞蹈化妆的“羽民之状，鸟喙赤目而白首”，就十分形象地说明了“羽民”的造型特点：白色的羽冠、尖尖的嘴巴、红色仿制的鸟目，由此三者组成塑形的