

演剧、仪式与信仰

——中国传统例戏剧本辑校

李跃忠 辑校

中国戏剧出版社

演剧、仪式与信仰

——中国传统例戏剧本辑校

李跃忠 辑校



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

演剧、仪式与信仰：中国传统例戏剧本辑校 / 李跃忠辑校. —北京：中国戏剧出版社，2011. 10

ISBN 978 -7 -104 -03571 -8

I. ①演… II. ①李… III. ①古代戏曲—剧本—中国
IV. ①I237

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 196580 号

责任编辑：赵成伟 龚伟民

责任出版：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

地 址：北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码：100097

电 话：010 - 58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真：010 - 58930242

经 销：全国新华书店

印 刷：北京天正元印务有限公司

开 本：710mm × 1000mm 1/16

印 张：22

字 数：396 千字

版 次：2011 年 10 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号：ISBN 978 -7 -104 -03571 -8

定 价：55.00 元

版权所有 违者必究

凡 例

一、本集中辑录的例戏剧本主要是在民间上演的，而不包括满清宫廷上演的开场承应戏（清昇平署的文本，笔者已收集有百数种了）。这些宫廷祥瑞戏、承应戏虽然有些有和例戏一样的特点、功能、演出规矩，但因其活动场合狭窄（仅限于宫廷，有的剧目甚至只限于某一个人的喜庆场合），剧目演出频率很低（如一些为月令节日编演的承应戏，一年只有一次上演的机会），服务对象的特殊性（只为皇家服务）等原因，故此本集中不予收录。但在剧本溯源、校对时，有时会提及或参考这些本子。

二、本集中辑录的例戏剧本主要有两大来源：一是来源于公开出版物，这占多数。这些剧本有的经后人句读、校对过，本书收录时，原则上在此只将其移录过来；有的是民间抄本的影印出版，如《俗文学丛刊》中就有几十种，这些本子是本集整理的重点之一。二是田野调查搜集的民间抄本或演出的口述本，这是本集整理的重点之二。

三、为便于整理，本集中例戏剧本根据福神“莅临”演出场合的目的与功能将其分为赐福类、拜寿类、人生礼仪类、功名类、其它喜庆类以及驱邪类六大类别。

四、条目原则上以“剧本名（剧种）”的形式命名，如“《连中三元》（京剧）”，或“剧本名（地方+剧种）”的形式命名，如“《天官赐福》（湖南浏阳影戏）”等相标示。若同一剧种的同一剧目在不同地区有不同的演出文本，则后又注明地域或传抄者，如“《大赐福》（豫剧·濮阳）”或“《天官赐福》（湖南湘潭影戏·吴昇平）”以相区别。

五、同一剧名的剧本，若文本存在较大差异，则各分立条目收录，有些差异虽然不明显，但在例戏研究史上有一定意义的也全本收录；不同剧种间的同名剧本，原则上都收录，但考虑集子篇幅，有些差异极少的则在文后以“存目”的形式保存。

同一剧目，在其他剧种中有其它不同名称的，单立条目全本收录。

六、凡本集中搜集的例戏剧本，均以脚注形式告知剧本来源，或现存放处，以备后来研究者查证。

七、同名、同系列剧本较多的，在第一个剧目下面介绍其剧情，简要考述其源流演变等，之后每一条目只直录剧本或就剧本相关信息作说明；如只有1种，则在条目开头先作剧情介绍，剧本源流演变考等，再收录剧本。

八、对于各种抄本的文字，一般不随意作校改，尽量保持原貌。不少原本中有“乚”或“匕”等相同字、词、句的省略标记，此均据前后文或其它版本还原成具体的文字。

九、书中相关符号说明。

1. 【】里的文字为曲牌或词牌名或锣鼓经；
2. （）里的宋体文字为舞台提示；楷体文字则为原本中的注释、说明性文字，或夹白、语气词等；
3. 原文中的错别字均以〔〕修正置于该词后面；而若是据别的版本校对的文字，则以脚注的形式注明校改依据。
4. 原文中如文字不好辨认，不敢确认的则以X（？）或（X？）表示。

序

李跃忠是戏剧戏曲学界近年来崭露头角的年轻学者。他仅在不长的时间里即已出版了《灯影里舞动的精灵——中国皮影》(2006)、《中国民俗丛书:影戏》(2008)、《中国博戏文化丛书:鸡王雄凤》(2009)、《中国古代社会群落文化丛书:道士》(2009)、《中国影戏与民俗》(2010)、《中国民俗丛书:财神》(2010)等6部著作,并发表了《晋城南石店虫王庙舞楼看楼碑刻考述》、《略论梨园行的招财习俗》、《论中国影戏的生存方式及其变迁》、《影戏与民俗关系论略》等论文30余篇。其中《略论影戏“例戏”之演出场合》、《论中国影戏“例戏”之文化功能》、《〈天官赐福〉与〈跳加官〉艺术形态之比较》、《寿庆与中国戏曲的演出》、《例戏与“破台戏”之比较研究》、《20世纪以来的“例戏”研究述评》等,即是其辑录并最终完成本书的理论前提与研究基础。

“例戏”是一种利用信仰和希望,给人注入一些精神活力的简单艺术。在某些特定的需要唱戏的场合,按惯例先上演一两出神仙登场的短剧,如赐福赐禄赐寿外带送子之类,哄人开心,然后再演正戏。此种援例演出的短剧就是“例戏”了,过程中明显带有一种仪式的味道。因为例戏中的信仰并不能真正给人带来命运的转机,除了娱乐当场也没有什么教化的价值,直白的唱词几乎没有文学性可言,更没有丰满、突出、感人的艺术形象,所以在一般研究戏曲的学者那里,它长期不被待见。

不过,例戏毕竟还是一种艺术,具备一切表演艺术必备的审美基质。它虽然有些荒诞甚至粗糙,却总能营造出喜庆、欢乐、节日般的气氛,故而深受民间的欢迎。本质上,例戏是用幻象淹没人们的理智,刺激人的灵魂深处的喜剧因子,让人暂时忘却生活的烦恼和身体的病痛,去点燃他们对幸福、财富、健康、长寿等的希望之火。一般来讲,艺术毕竟有艺术的使命,决不会越俎代庖地给人以思想、道德教育,或者给人们带来金钱或物质的实惠。能逗人开心,让人焕发出一些活力,对于例戏的使命来说,这就够了。何况,即便是情节、

场面、表演都很简单的例戏，也多少能够展示艺人的天赋和才华，令人惊叹的表演技巧，所以此类不被学者待见的例戏，长期以来一直有其存在的价值。

曾经在网络上见到香港一则即将上演“戏神华诞例戏”的新闻，说是“由临时区域市政局特约制作及主办的著名粤剧例戏《香花山大贺寿》将于今年底十二月三十一日（星期四）、明年一月一至二日（星期五及星期六）和一月三日（星期日）分别在沙田大会堂、荃湾大会堂及屯门大会堂与观众见面。今次演出是经重新整理的全套足本，且是首次在本港剧院舞台上演，实在不容错过”。又说“《香花山大贺寿》是粤剧吉祥例戏中很少演出的著名例戏，只于每年华光师傅诞期间才会在戏棚及小型场地作选段演出^①，而全本大规模的演出则是过去三十年的第一次。上次由粤剧界联合演出在六六年，由已故粤剧名伶梁醒波带头发起，哄动一时”。文中所说的“今年”是1998年，此事早已成为过去时。

不过，这出粤剧例戏却很例外的不是短剧，其内容描述各天神佛祝贺观音得道的经过，故又名《观音得道》，分为“观音得道”、“观音诞辰”、“观音十八变”与“刘海洒〔撒〕金钱”四折。在四折戏的表演过程中，有一些“今天粤剧舞台中极为罕见的专门功架和传统排场、百戏杂技及变身表演等”，尤其是其《观音十八变》一折，“饰演观音的演员将在广东小调〔八板头〕、〔仙花调〕、〔荡舟〕、〔仙女牧羊〕等音乐的衬托下先后幻化成龙、虎、将、相、渔、樵、耕、读等角色，变化灵捷，可观性甚强”。此外还有“砌字舞”：“众位小旦每人手持两个花瓶，在台上走俏步，穿三角，双龙出海，在悠扬音乐下先后砌出‘天下太平’四字。”而在“最后一折‘刘海洒金钱’中，舞台上将挂起一枚大仙桃，刘海奉观音谕把金钱抛向观众时，仙桃也突然爆开，藏在桃内的仙女同时向观众投掷金钱，营造热闹的气氛”。此戏排场很大，演员阵容“计有粤剧红伶李龙、吴美英、尤声普、阮兆辉、龙贯天、新剑郎、赛麒麟……等，男女演员共六十人，武师则有约十名”^②，隆盛得很。

可以设想，此剧如果真地像新闻宣传的那样，排场宏大，百戏杂陈还连带变身，则其看点一定多多。导演出众的设计及对现代科技的巧妙运用，再加上众多当红名伶联袂登台所展示的高超演技，也会给观众带来刺激淋漓的感官享受。只是让众小旦“穿三角”未免过于追求时髦，难逃“恶搞”之嫌。据说

① 原文“诞”字之前或之后，当缺1字。

② 香港政府新闻公报：戏神华诞例戏《香花山大贺寿》。香港政府新闻公报（一九九八年十一月）。<http://www.info.gov.hk/gia/general/199811/18/1118121.htm>。引用时间：2011-07-26。

粤剧例戏尚有《贺寿》、《祭白虎》、《六国拜相》等，不知其演出规模、排场及特技可否和此剧有那么一比。

今天看来，粤剧例戏《香花山大贺寿》的演出，至少能够给我们三点启示：一是例戏演出的规模根据条件和需要可大可小、可长可短，有一定的可塑性。二是演出场所未必一定要在家族厅堂或村落神庙舞台上，有时也可以在条件更好的剧院展演。三是可以忽略其本身的仪式性，并作为完整剧目单独演出。当然，忽略了仪式性的例戏，实际上也就忽略了它的宗教性。

香港毕竟是一座高度现代化的都市，虽然其佛道两教的善男信女不少，然在大多数观众尤其是在那些年轻观众眼里，佛道两教诸位大能的出场，观音菩萨得道的奇异情节，只是动人心魄的神话故事罢了。实际上例戏在今日其宗教功能早已不被人所看重，聪明人多将命运的深刻把握留给了自己，而不是信仰。一些农村舞台上仍在重复的例戏仪式，与其说是虔诚不如说是习惯。因此，时至今日的例戏才真正显示出它的“例”字的“惯例”含义，更加名副其实。今天，多数人已经习惯以微笑对待荒诞的艺术，用理智勘破宗教艺术营造的幻象，抛开它的一切“意义”，只取其可观性、娱乐性，图个高兴罢了。这当然是非常明智的选择。在这个世界上，没有一个正常人会弃绝欢乐的欲念，例戏既然能够给人带来欢乐，自然也就有了继续存在的意义。

当然，这是就例戏的观赏而言的。对于学者来说，还有一个十分沉重的任务，那就是应该把长期不被学术界待见的例戏重新重视起来，加以研究。比如说例戏是如何形成的，它有怎样的历史与变迁经历，具有哪些功能，又如何认识它的宗教性、仪式性及与民俗的关系，今后如何寻求新的出路等等，都有必要加以解决。令人高兴的是，当例戏还没有引起足够多的学者的重视的时候，李跃忠业已主动承担起了搜集整理并研究它的任务。而且，一旦他将例戏列入自己的研究计划，就一定会很好完成的。我这样说，自然有相当多的理由。

在我的心目中，李跃忠是个勤奋、踏实、执著、勇于向自我挑战、专门选取少有人问津的新课题的学子。早在他跟我攻读硕士学位的时候，早在国内还没有进行“非遗”保护、甚至就连“非遗”为何物尚不为一般人所知的1990年代末期，李跃忠就选择了“泽州干板秧歌研究”作为自己学位论文的题目。泽州即今山西晋城，干板秧歌曾是一种活跃于当地今日却濒临灭绝民间小戏。那时掌握其资料的多是些年迈的艺人，为数不多的老艺人又分散在几个偏僻的乡村里，调查工作非常艰巨。不过李跃忠却知难而进，有一次甚至步行数十里，傍晚时分才疲惫地赶到一个村子。此举大大感动了村委会领导，也大大感动了几位年迈的民间艺人。他们怎么也没有想到，一个正在读书的年轻人会对

即将灭绝的干板秧歌怀有如此浓厚的兴趣，于是连夜动员、组织、穿上行头，专门给李跃忠一个人演了一场。他的长达10万字《泽州秧歌叙论》就是这样一点点搜集资料、下苦功夫写出来的，被评为“山西省首届优秀硕士论文”（2001年），最终在台湾《民俗曲艺》上以《泽州秧歌的形成及发展历史》、《泽州秧歌的基本特点》为题分两期（127、133辑）公开发表。

我们知道，做研究没有资料是不行的。在这一点上李跃忠可以说是一个“寻宝者”和“有心人”。他所搜集的多是一些原始的、鲜为人知的东西，并且能在搜集某一课题的资料的同时，顺带地也将其它有研究价值的资料一并纳入囊中。尤其是在他师从康保成教授攻读博士学位之后，无论是田野调查还是文献考索，他的搜集累积资料的本领愈加突出，理论水平也日渐提高。其连续几部关于影戏的著作就是在这样的前提下完成的。由于他在搜集影戏资料的同时就差不多完成了例戏资料的搜集工作，于是又有了这本书的出版，还撰写了例戏研究的系列论文。很明显，李跃忠和时下不少年轻学人对资料的理解有些不同，后者多受近年来浮躁学风的影响，常将他人论著里的东西当作“资料”，并“巧妙地”利用这些“资料”拼凑为文。这显然是一种自毁治学前途的作法。

本书所收剧目的三个来源中，以其田野调查搜集到的民间抄本或演出口述本，最为读者所看重。全书体例完善，分类适当，并注意保存原貌，也给研究者一种“放心”的感觉。书中同一剧种的同一剧目，只要在不同地区有不同的文本，便在其后面注明所在地或传抄者，如“《大赐福》（豫剧·濮阳）”或“《天官赐福》（湖南湘潭影戏·吴昇平）”等，用以相互区别，同时也是对资料所在地或提供者表示尊重。每一类例戏的前面都有简要说明，内容涉及其剧目源流、情节、版本流布情形等，为不太了解例戏的读者，提供了方便。书前的《前言》，则浓缩了李跃忠关于例戏的研究心得，其中有许多真知灼见，这里就不再复述了。在这方面，只有例戏的诸位研究者才有更大的发言权。

应当承认，《演剧、仪式与信仰——中国例戏剧本集》的出版，填补了我国戏曲文献、民俗文献的两个空白，具有无可争议的资料价值与学术价值。我很欣慰，是为序。

冯俊杰

2011年7月28日

前言

在漫长的历史时间里，我国民间形成了许多与戏曲有关的民俗活动。关于戏曲与民俗的关系，我曾以影戏为例对其做过肤浅论述，认为“中国影戏和民俗的关系实际上是中国戏曲和民俗关系的一个缩影。探讨影戏和民俗之间关系，在一定程度上也就理清了戏曲和民俗之间的关系”^①，并指出二者之间密切的关系“不仅体现为民俗活动是影戏起源、形成的源头，是影戏生存发展的文化空间，也体现在民俗对影戏演出内容、过程及仪式的影响，而且影戏及其演出也丰富了相关的民俗活动及民俗类型。”^②

例戏的演出，便是中国传统戏曲的一项重要习俗。那什么是例戏呢？对例戏这一戏俗，人们有不同的称呼，如扮仙戏、吉祥戏、帽儿戏等，但这些称呼中能真正揭示这一戏俗内在特质的并不多。其中王嵩山等的“扮仙戏”、江玉祥的“过场戏”二说，对其内在特征有些论述，也较有学理。王嵩山说：

与宗教活动结合的戏曲演出，在形式上可以分为二个判然有别的阶段，……这二阶段呈现出不同意义的明显差别。这就是指所谓的“扮仙戏”与“戏曲活动演出”（作戏）两个阶段。扮仙戏在正式戏曲演出前上演。形式上可分为：一、扮天官赐福，二、扮八仙或醉仙，三、扮三仙会等三大项。所谓三仙指的是福、禄、寿，扮三仙时另加魁星、麻姑、财神与男女童，扮一节三仙约需时十五分钟。扮仙时出场各仙各有各的曲牌配乐。^③

① 李跃忠：《中国影戏与民俗》，大象出版社，2010年，第285页。

② 李跃忠：《影戏与民俗关系论略》，《文化遗产》2009年第1期。

③ 王嵩山：《扮仙与作戏》，（台北）稻乡出版社，1997年第2版，第143页。

很显然，王先生所谓的扮仙戏即是指例戏。当然，扮仙戏与例戏并不是一回事，一方面有的例戏并没有“扮仙”，即没有装扮神灵鬼怪的情节，如《六国大封相》、《状元及第》、《京城会》等均如此；另一方面，有些“扮仙”如跳加官、跳财神等却不是例戏^①。

江玉祥在1990年代研究影戏时，对例戏亦有涉及，他称其为“过场戏”，他说民间影戏班在演正戏之前，首先要演一折短小的“过场戏”，时间只有十几分钟，内容多为祈神赐福、祝愿人们吉利，以保证演出成功。“过场戏”的剧目，在不同的地区和不同的演出场合，略有差异。陕西东路皮影戏经常演的过场戏是“青狮吐八宝”，表演财神赵公明令青狮吐出八种宝贝，即法螺、法轮、宝伞、白盖、莲花等，而后挂出四个彩排，上面写道：“此地风光好，青狮吐八宝，吐在吉祥地，富贵直到老”。……四川灯影戏班唱堂会，先要送唱一折《大贺寿》以为主人贺。《大贺寿》内容讲王母寿诞，众仙往贺，各献寿诗、寿礼。^②从江先生对“过场戏”之功能、作用的界定，以及他对四川灯影戏班唱堂会时送唱《大贺寿》的介绍等来看，他所谓的“过场戏”其实就是例戏。但笔者以为“过场戏”的提法似不甚妥当。^③

关于例戏的界定，笔者较为认同新加坡籍华人容世诚对“扮仙戏”的论述，他说：

中国传统戏曲在上演正戏之前，都会先行演出一系列的仪式性短剧。这类带有宗教色彩的仪式性演出，称为“扮仙戏”、“吉庆戏”、“开场戏”、例戏或“帽儿戏”，常见的剧目有《八仙贺寿》、《仙姬送子》、《天官赐福》、《跳加官》、《文昌点魁》、《六国封相》等。……这些固定的传统仪式剧目，内容一般和正戏无大联系，但经常和当时的演出场合有关系。^④

综合以上诸家对例戏的论述，再结合笔者对例戏的思考，我们以为例戏具有以下特征：

首先，例戏就其艺术形态来看，它属于戏剧的范畴，是一些带有强烈仪式功能的简短仪式剧。例戏不同于有时与其同时扮演的跳加官、跳灵官等仪式舞

① 李跃忠、李悠：《〈天官赐福〉与〈跳加官〉艺术形态之比较》，《中华戏曲》第40辑，文化艺术出版社，2009年，第329～339页。

② 江玉祥：《中国影戏与民俗》，（台北）淑馨出版社，1999年，第285页。

③ 李跃忠：《中国影戏与民俗》，2010年，第139页。

④ 容世诚：《戏曲人类学初探——仪式、剧场与社群》，广西师范大学出版社，2003年，第81～107页。

蹈。笔者曾就《天官赐福》、跳加官二者之间的艺术形态做过比较,指出“跳加官从艺术形态、表演形式来看,它只是一种舞蹈,是一种在正戏演出前或演出进行中都可以插入的带有仪式性的简单舞蹈;而《天官赐福》就艺术形态上来说,它是代言体的戏剧艺术,是带有仪式功能的仪式剧。这是二者之间的本质区别”^①。例戏也不同于传统戏班在新修建戏台首演时演出的“破台戏”^②。此外,例戏和雉戏、目连戏、醒感戏等仪式剧也有明显的区别。例戏和这些仪式剧虽在禳灾祈福、祛邪纳吉的功能上极类似,但他们在演出场合、剧情内容、演出形式等方面的差别也是显而易见的。

其次,演出时扮演的例戏剧目,情节内容通常不会和正戏有必然联系,但会和当时的演出场合有密切关系。一般来说例戏的选择要与演出气氛相协和。笔者曾就影戏的例戏演出场合做过专门考察,指出“例戏的剧目比较多,其中有的可以通用于各种喜庆场合,但也有不少是专用的。影戏例戏的剧目使用规律和影戏的演出场合是有密切关联的。”“影戏例戏演出在剧目上可分为‘喜庆’和‘丧仪’用两大类。其中有的喜庆类剧目可以通用于除丧仪的各种场合,如《天官赐福》、《三星赐福》、《九星献瑞》、《三星献瑞》等,举凡庙会、求神、谢神、生子、婚娶、功名等就都可用,但也有些是专门为某场合创作的,如《天仙送子》用于小儿满月、生日,《状元及第》用于取得功名等。至于丧仪则不宜搬演喜庆类剧目了,而另有其它特用于这种场合的例戏如《十白》等。”^③

再次,就例戏的生存空间来看,它是纷繁复杂民俗活动中的一种特殊事象;据其功能而言,例戏的搬演是广大民众民间信仰的一种表现。也就是说,例戏虽是一种演剧,但同时也是一种信仰,一种仪式。

又次,例戏的演出有一定的程序规矩。诚如该词的显性意义所揭示的那样,例戏演出要遵守一些规则,即这些剧目的演出,都有严格的规例,哪个剧目和哪个剧目在一起演出,在哪一天、哪一种场合演出,什么行当演什么角色,甚至演出时要用什么仪式等等,都要循规蹈矩,不能或缺^④。

① 李跃忠、李悠:《〈天官赐福〉与〈跳加官〉艺术形态之比较》,《中华戏曲》第40辑,第331页。

② 李跃忠:《例戏与“破台戏”之比较研究》,《中华戏曲》第43辑。(采稿待刊)

③ 李跃忠:《略论中国影戏“例戏”剧目之演出场合》,《美与时代》2008年第8期(下),第117~118页。

④ 洪高明:《扈剧传统中特定程式的几个剧目的说明》,《广西戏曲传统剧目汇编》(第53集),内部资料,1963年,第274页。

最后，例戏的篇幅相对而言较为短小，大部分都是一折（出）。以京剧《天官赐福》为例，其剧本篇幅包括舞台提示仅1200余字^①。这是其中篇幅较长的演出，短者如豫剧戏班在濮阳一带演出的《天官赐福》，其文本仅百余字。^②由于篇幅短小，故其演出时间也很短，一般一出例戏的搬演都在半个小时以内，有的甚至只有几分钟就搞完了。当然，也有一些特殊的例戏剧目，演出时间较长，但不多见。

综上所述，本书试图给例戏做如下的描述界定：例戏，是指中国传统戏剧在正戏演出前搬演的一些带有仪式功能的短剧。这是我国传统戏剧的一种特有戏俗，搬演的目的主要是为沟通神人，以满足俗民的信仰需要；演出剧目与正戏没有必然的联系，但一般要和演出场合相谐和。

要指出的是，这一习俗无论在宫廷还是在民间均是一样的。王玫罡介绍清代宫廷演出习俗时说：“开场承应戏，是宫中演戏时，在正式戏目开演前必备的一出拉开帐幕开场承应。这类戏与民间演戏时开场的跳加官性质相同。如‘欽点戏目’是《昇平宝筏》，在开演此戏前，必先演一出应时应节的开场承应戏。如果当日为端午节或其他月令节日、开场承应戏演后，还必须演一出月令承应戏，一切应酬完毕，才能开演当日正式的承应戏目。这是清代乾隆朝前后宫中演戏的规制（宫中称为‘则例’）。 ”^③虽然这些宫廷祥瑞戏、承应戏有着和民间例戏一样的特点、功能、演出规矩，但因其活动场合狭窄（仅限于宫廷，有的剧目甚至只限于某一个人的喜庆场合），剧目演出频率很低（如一些为月令节日编演的承应戏，一年只有一次上演的机会），服务对象的特殊性等原因，故本集中没有收录。也就是说，本集中收录的都是民间戏班的演出本，至于满清宫廷演出的“则例”，我们将在以后再对其进行整理。

自例戏这种仪式剧进入学者们的视野以来，人们对其称呼不一，可谓十分混杂。除上面提及的扮仙戏、过场戏外，还有不少，如开场戏、吉祥戏、吉祥开场戏、神戏、帽儿戏、登场戏等。要指出的是，以上术语都只能部分的包涵例戏这一仪式剧的内涵或外延^④。

① 张伯谨编《国剧大成》（第1集），台北：台湾国防部总政治作战部振兴国剧研究发展委员会，1968年，第1~3页。

② 武丰登主编：《濮阳戏曲志》，内部资料，1988年，第159页。

③ 王玫罡：《乾隆艺苑揽胜》，北方文艺出版社，1992年，第80页。

④ 李跃忠：《仪式、信仰与演剧：中国传统例戏研究》之“绪论”，已完稿，待刊。

二

作为一种能满足民众信仰心理需求的特殊戏俗，例戏的形成时间应该是比较早的，就目前所掌握的资料来看，例戏大概出现在明代中、后期，又经过一段时间的发展演变，到明末清初时则成了一种普遍的习俗了。

晚明沈德符曾记载过：“今教坊杂剧，约有千本，然率多俚浅，其可阅者十之三耳。……《三星下界》、《天官赐福》种种喜庆传奇，皆系供奉御前，呼嵩献寿，但宜教坊及钟鼓司肄习之，并勋戚、贵璫辈赞赏之耳。”^①这里记的可能是宫廷演出时先演一些简短例戏的情况，可惜其记载语焉不详，也没有剧本留存下来，所以无法断定沈德符所记的《天官赐福》就是例戏。王汉民以为沈氏所说的《天官赐福》保存在《遏云阁曲谱》中^②。然笔者以为或非。但在明代宫廷教坊演出的吉庆剧中有部分短小的例戏，那应该是完全有可能的，因在满清初期宫廷演出时已有演出例戏的惯例。满清宫廷演出惯例的形成，显然不会是空穴来风，应是前代习俗的遗留。

而宋璠激记载的万历三十五年（1607）三月十八日，顺天府公宴新科三鼎甲的活动则可看出当时官府公务演出时，亦有例戏的演出。宋璠激记载当时的“献酬之仪”如下：

酒初献，止乐，教坊官致辞毕，有优人戴判官面具而上，手持数筵，两绮服人从傍赞辞。判官持筵照耀数番，提一寿星出，复纳其中，簸弄再三，若复有所出，竟杳然而下。二献，则上弦索调，唱“喜得功名遂”，乃《吕圣功破窑记》末齣也。唱者之意，岂欲讽状元毋以温饱为事耶。迨三献，则一人手执三丸，弄之良久。四献，更事弦索。五献，则二人戴钟、吕衣冠作羽舞。……六献，复陈弦索。七献，奏细乐。^③

据其可见“初献”中“优人戴判官面具而上，手持数筵，两绮服人从傍赞辞”，及“判官持筵照耀数番，提一寿星出”的表演，非常像后来舞台上的“跳判官”的表演了；二献的节目“唱‘喜得功名遂’，乃《吕圣功破窑记》

① [明]沈德符：《顾曲杂言》，《中国古典戏曲论著集成》（第4册），中国戏剧出版社，1959年，第215页。

② 王汉民：《道教神仙戏曲研究》，人民文学出版社，2007年，第182页。

③ [明]宋璠激：《九籀集》卷一，杨讷等编：《文渊阁四库全书补遗·集部》（第13册），北京图书馆出版社，1997年，第410~411页。

末齣也”，即是敷衍吕蒙正故事的《破窑记》的末齣，吕蒙正苦尽甘来，“喜得功名遂”，用于状元宴会的演出，极为恰当。就整个演出来看，初献、二献的演出已经有例戏的特点了。其中二献的节目与后世“功名戏”场合演出时演的例戏《封赠》、《状元及第》等相类似了。而要特别注意的是，今日潮剧中仍有搬演吕蒙正发迹变泰故事的例戏剧目《京城会》。

不过要指出的是，目前尚没有发现直接记载明代例戏演出习俗的文献，但在明末清初的一些小说中，这一习俗却有了不少的描写。

崇禎辛未年（1631）小说《鼓掌绝尘》第39回描写了山东一个村子关帝庙中演戏祀神的场面。演出前，众人围绕演出剧目争论不休，最后经神决演出《千金记》，在正戏《千金记》演出前，便搬演了一段《八仙庆寿》^①。从描写来看，《八仙庆寿》已是例戏无疑。只是很遗憾，小说作者没有描写其具体搬演过程。

又明末小说《柁机闲评》描写了山东一带戏班为祝寿唱堂会的习俗，其中亦有八仙庆寿的表演，小说描写到：“吹唱的奏乐上汤〔场〕，住了鼓乐，开场做戏。锣鼓齐鸣，戏子扮了八仙上来庆寿。看不尽的行头华丽，人物清标，唱套寿域婺星高，王母娘娘捧着鲜桃送到帘前上寿……戏子叩头谢赏，才呈上戏单点戏，老太太点了本《玉杵记》，乃裴航蓝桥遇仙的故事。”^②从小说的描写来看，正式演出前，艺人“住了鼓乐开场做戏，锣鼓齐鸣，戏子扮了八仙上来庆寿”，“唱套寿域婺星高，王母娘娘捧着鲜桃送到帘前上寿”，并且这段演出时间应该不太长。这已是非常明显的例戏演出程式了，而且所演例戏与《鼓掌绝尘》中一样，也是《八仙庆寿》。

以上说的明末小说中描写的情况，下面再来看看清代初期小说里关于例戏的描写。

吴敬梓《儒林外史》第十回描写了鲁小姐完婚时的喜庆场景。其中就演出了“三出头”《张仙送子》、《封赠》等^③。就吴敬梓的描写来看，这个婚庆场合的演出程式已和后世一些笔记、戏曲志中关于例戏演出的介绍并无两样。

又李绿园在其小说《歧路灯》第78回、第21回分别描写了谭绍闻母亲寿诞、林腾云母亲大寿时的演出情形。就小说的描写来看，已完全是例戏的演出了。其中前者搬演的例戏剧目是“《王母闾苑大会》，内中带了四出《麻姑

①〔明〕金木散人：《鼓掌绝尘》，华夏出版社，1995年，第295～296页。

②〔明〕佚名：《柁机闲评》，刘文忠点校，人民文学出版社，1983年，第24～25页。

③〔清〕吴敬梓：《儒林外史》，湖北人民出版社，1997年，第57页。

进玉液》、《月娥舞霓裳》、《零陵何仙姑献灵芝》、《长安谢自然奉寿桃》”，后者的演出是“先演了《指日高升》，奉承了席上老爷；次演了《八仙庆寿》，奉承了后宅寿母；又演了《天官赐福》，奉承了席上主人。然后开了正本。”^①小说除这两出有例戏的演出外，第95回还详细描写了例戏的表演过程，为了解明清时期舞台上例戏的表演特点提供了重要资料：

“请大人赏戏。”抚台点头。只听吹竹弹丝，细管小鼓，作起乐来。不多一阵，抬过绣幔架子，正放在前，桌椅全备，乐声缥缈。掀起锦帘，四个仙童，一对一对，各执小黄幡儿出来，到正面一站，又各分班对列。四个玉女，一对一对，各执小红幡儿出来，到正面一站，亦各分班对列。徐徐出来一个天官，幞头上飘着一缕红帛，绣蟒绛袍，手拿一部册页，站在正面，唱吟了【鹧鸪天】一阙，也向旁边上首站定。又见两个总角小童，扶了一朵彩绘红云前导，两个霓裳仙女，执着一对日月金扇，紧依着一位冕旒王者，袞龙黄袍，手执如意、手卷而出。到了正面，念了四句引场诗，回首高坐。两柄日月扇旁伺，足蹴一朵红云。红帛天官，坐在红云之下。四个红幡玉女，骈肩而立；四个黄幡仙童，又骈肩立于其侧。剩下当场。猛然大鼓大锣齐鸣，大铙大钹乱响，出来四位值年、值月、值日、值时功曹。值年的银须白铠，值月的黑须黑铠，值日的赤面红铠，值时的无须黄铠，右手各策马挝，左手各执奏摺，在裁绒大毯上乱舞乱跳，却也中规中矩。到下马时，各投鞭于地，手执奏摺交与天官，转达天听。玉皇垂览，传降玉音，天官又还了批准摺奏，分东西四天门传宣敕旨。这四功曹谢了天恩，依旧拾起鞭子上马，略舞一舞，各进鬼门。须臾出来缴旨，也一齐上在玉皇背后并立。满场上生旦净末，同声一个曲牌，也听不来南腔北调，只觉得如出一口。唱了几套，戛然而止。将手卷付与天官，天官手展口唱，唱到完时，展的幅尽，乃是裱的一幅红绫，四个描金大字，写的是“天下太平”。唱个【尾声】，一同下来进去。^②

可惜李绿园没有在小说里告诉我们这出戏叫什么，但笔者以为其极有可能是高腔体系的《天官赐福》一剧。

清代宫廷演出的这类戏，剧目甚夥。据朱家潜统计，“月令承应戏”有《喜朝五位》等47出，“承应宴戏”有《万福攸同》等21出，“开场承应戏”

① [清]李绿园：《歧路灯》，华夏出版社，1995年，第512、144页。

② [清]李绿园：《歧路灯》，第594页。

有《五福五代》等46出，“承应寿戏”有《蟠桃上寿》等25出，“承应灯戏”有《万福万寿灯》等7出。^①其中不少类型如“开场承应戏”、“承应寿戏”的演出就与本文中所说的例戏大致相同，但正如前面说的那样，它们的演出时间、演出场合、演出频率，以及唱词的语体风格等和民间例戏相比，均有很大差异。

至于在民间，这一习俗就相当普遍了，相关的记载也明显增多了。《俗文学丛刊》第一册影印有清代民间书坊“百本张抄本”高腔《多福寿全串贯》，这是一本庆寿演出的例戏。抄本扉页有红印戳记“乾隆年起至今，少钱不卖别还价”^②。从题词来看，这个本子已经在舞台上演出了相当长的一段时间，而且它还给我们透露了一个重要信息，即书坊当时传抄这类本子贩卖给戏班、艺人（也许还有观众），据“少钱不卖别还价”来看，其生意当不错。百本张书坊抄录的高腔、昆腔、影戏例戏还有《赐福》、《八仙》、《三多九如》、《献瑞九星》、《点魁》、《八仙庆寿》等数十种。

又湖南籍剧作家杨恩寿同治乙丑年（1865）在广西看了两次粤剧戏班演出《六国封相》，在《坦园日记》中，作者记11月24日时的情形为：“万人福醮事已毕，以其余资，在廉州募广班来演戏三昼夜，凡三百余金。今夕始开台，演《六国封相》，闻出场者将及百人，其热闹不减梧州。”^③从杨的记载可以知道两广地区粤剧戏班演出时开台的剧目是《六国封相》，也就是说《六国封相》是粤剧的例戏剧目。

又同治三年（1864）正月一日，安徽同庆班在山东聊城山陕会馆戏楼演出时，在舞台墙壁上留下了这样一条舞台题记：“同治三年正月初一日安徽同庆班。唱头天：《大赐福》、《龙虎斗》、口口口、《赶三关》……”^④其中头天的第一出戏便是例戏《大赐福》。

又上海昆剧演出的例戏，在清代只有《赐福》、《财源辐辏》二种，而到民国时期则增加了一些，计有《大赐福》、《仙聚》、《三星上寿》、《财源辐辏》等剧目了^⑤。

① 朱家潘：《清代内廷演戏情况杂谈》，载《承德戏曲资料汇编》，内部资料，1986年，第7页。

② 黄宽重等主编：《俗文学丛刊》（第1册），台北：新文丰出版有限公司，2001年。

③ [清]杨恩寿：《坦园日记》，上海古籍出版社，1983年，第113、146页。

④ 李泉：《从聊城山陕会馆戏楼墨记看清末民初的地方戏剧》，《戏曲研究》（第69辑），文化艺术出版社，2006年，第195页。

⑤ 《上海昆剧志》，文化出版社，1998年，第135页。