

戲曲研究

27

文藝藝術出版社

戏曲研究

第二十七辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文汇出版社

主 编 颜长珂

副 主 编 安 葵

责任编辑 彦 君

孙永和

戏 曲 研 究

第二十七辑

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行经销

北京通县潮白印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.825 字数 210,000

1988年9月北京第1版 1988年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-0158-5/I·90

定价 1.85 元

目 录

雉文化研究

- 中国现存原始演剧形态美学特征初探……………余秋雨 (1)
- 贵州民族民间雉戏与民俗……………度修明 (19)

张庚戏剧理论研究

- 剧诗说对我写戏的启示……………王 肯 (36)
- 剧诗——舞台整体的诗化……………马 科 (41)
- 张庚与戏曲文献……………吴书荫 (48)
- 张庚的戏曲志理论……………刘文峰 (57)
- 张庚戏曲学说的方法论……………黄在敏 (67)
- 张庚戏曲研究的三个特色……………李大珂 (73)

戏曲现状研究

- 关于戏曲前途趋势的思考……………杜家福 (82)
- 试论京派与海派的“双向逆转”……………徐城北 (102)

袁导演理论研究

- 探索戏曲舞台设计中虚与实的运用……………黄 沙 (113)
- 阿甲的导演理论与实践……………赵万鹏 (121)
- 刘奎官表演艺术简论……………黎 方 (129)

川剧《柳荫记》祝英台舞台形象创造.....

李振玉 许倩云(149)

怀念篇

六十年间硕果存——怀念马彦祥同志.....马少波(165)

深深怀念彭俐侬同志.....康 濯(170)

戏曲史研究

场上之曲的倡导者与实践者

——重评沈璟的戏曲理论与实践者.....朱万曙(185)

徐渭与汤显祖.....张新建(208)

明代青阳腔剧目刍议.....班友书(223)

宋代戏剧调笑滑稽的机趣美.....胡天成(246)

戏曲史料

杨小楼艺术活动概略.....戴淑娟(258)

《国外研究中国戏曲的英语文献索引》补.....

〔香港〕何贵初(274)

Chinese Traditional Theatre Study

Volum 27

Main Articles

A Tentative study on the Aesthetic Characteristics of
Chinese Primeval Play Form Extant

—— Yu Qiuyu(1)

Folk Nuo-Play and Custom of the Nationalities in
Quizhou Province

——Tuo Xiuming

Inspirations of the Poetics of Drama to My play writing

——Wang Ken(36)

The poetics of Drama——Poetising of The Stage wholly

——Make(41)

Zhang Geng and Theatretical Documents

——Wu Shuyin(48)

Chang Geng's Theory on Annals of Theatre

——Liu Wenfeng(57)

The Methodology of Chang Geng's Theatretical Theory

——Huang Zhairan(73)

Considerations About the Tendency of Theatre's Future

——Du Jiafu(82)

Research on Applications of False and True in Design of
Theatretical Stage

——Huang sha(113)

AJia's Theory of Performing and Practice

——Zhao Wanpeng

The Greation of the Stage Image of Zhu Yingtai in
Chuan play“Liu-Yin-Ji”

Li Zhenyu(149)

Xu Qianyun

Great Achievements in Sixty Years ——Cherishing the
Memory of Ma Yan xiang

Ma Shaobe (165)

Dearly Cherishing of Peng Linong

——Kang Zhuo(170)

The Proposer and Practitioner of the Singing on Stage

——Zhu Wanshu(185)

Xu Wei and Tang Xianzhu

——Chang Xinjian(208)

A Outline of Yang Xiaolou's Atistic Activity

——Dai Shujuan(258)

“Index of Enslish Document on Chinese Theatre Research
in Foreign Countries”Complementary

[Hong kong]He·Guichu(274)

傩文化研究

中国现存原始演剧形态

美学特征初探

余秋雨

直到今天,中国广阔的土地上还留存着数十种原始演剧形态。这里所说的原始,并不是指原始社会的遗留,而是具备着以下几方面较宽泛的意义:1,这种演剧形态至今仍处于与民俗性的宗教祭仪相溶合的状态;2,地处偏远,始终未受近、现代文明的明显影响,以一种“活化石”的形态保存着;3,没有纳入中国戏剧文化发展的主体航道,与以文学剧本为主干的文人戏剧形成鲜明对照,因此也被正规的戏剧史论所忽略。

这种原始演剧形态,以品类繁多的傩戏为主,也可包括与傩戏比较接近的戏剧现象,如目连戏系统。主要分布地有湖南、湖北、安徽、贵州、云南、广西、江西、江苏、陕西等省份,其他地区也有广泛的散落。这些戏剧现象,由于与宗教祭仪、甚至与落后的巫术活动有密切关系,曾受到现代社会改革家们的厌弃;但是,在存在的必要性和可能性一直岌岌可危的情况下,它们固执的生命力,它们受当地观众欢迎的程度,却不能不引起越来越多的文化学者们的惊讶。笔者亲眼看到,有的山区,现已普及电视,但在傩戏演出的晚上,多数村民可以一连几夜置电视节目于

不顾，如醉如痴地投入这种看似十分粗陋的审美活动。有人告诉我，广西某地，曾经出现电影银幕和傩戏演出相邻对峙争夺观众的情景，每次都是傩戏演出获胜。当然，这里有观众文化程度较低的问题，但也不尽然。

研究这种戏剧现象的理论兴趣，这几年在中国学术界有明显的增长。目前研究的途径主要有以下几种：1，在空间意义上搞清中国现存原始戏剧形态的数量、种类、分布的地区和民族分野；2，在时间意义上考证它们产生和盛衰的年代，从而猜测它们与戏剧文化主体航道的关系；3，把它们作为一个天然的资料库，借以推进民俗、宗教、舞蹈、音乐等单项科目的研究。本文试图在这些途径之外，着重研究这些演剧形态的审美特征，从而触摸中国世俗观众较稳定的深层文化心理。毫无疑问，这是一个艰难的课题，我的考察和思索还只是刚刚开始。

—

有的研究者喜欢剥离了祭祀仪式来谈原始演剧的美学特征，我的意见恰恰相反，它的美学意义的基点，应该到它与祭仪的交接状态中去寻找。

史料记载，早在遥远的原始社会，中国已有各种以歌舞形式进行的宗教祭祀活动。在漫长的发展过程中，巫，一直是这种祭祀活动中的主角。巫的功能是多方面的，一方面，他们要使神灵附体，替鬼神说话，占卜世间种种难事；另一方面，他们又要表现出人们对鬼神的酬谢，以歌舞取乐鬼神；此外，他们又要装束特定的狞厉形象，来驱逐灾疫。不管哪一种方式，他们都需要有以歌舞为基本语汇的拟态表演。

这种祭仪性表演，因获得了三方面的展开而扩大了自身的表现手段和容量。这三方面便是：乡人雉、宫廷雉和军雉。乡人雉的世俗情趣、宫廷雉堂皇奇诡、军雉的杀伐之气，互相影响，相得益彰。法国现代学者乔治·杜梅吉尔(Georges Dumézil)提出过印欧古代文明的三元(tripartite)结构模式，并以古代印度、欧洲神话中不约而同地存在着主神、战神、民事神作为印证。他认为这种三元结构在中国不存在。这个问题无疑还有待于进一步研究，但在中国古代祭仪表演的三方面展开中，我们却也可以看到三元结构的投影。从这个意义上说，中国古代的祭仪表演，可以在很大程度上包容古代社会的几个文明侧面。这种表演，实质上已成为包罗丰富的社会仪式。

这种祭仪性表演，还因祭祀对象的宽泛而逐渐获得了相当的自由。在中国古代，原始性的自然宗教始终没有发展为高级的人为宗教。以后成鼎立之势的释、儒、道三教，把巫术挤压成邪教，但本身又都不是自然宗教自身发展的成果。这样，祭仪对于它们，历来构不成严密的天然对应关系。广大民众对于诸神，既崇拜又调侃，既小心翼翼地供奉，又自作主张地劝诫。结果，祭仪的气氛松快活泼，为更多的娱人性表演留出了足够的空隙。

因此，中国古代的祭仪性表演，或者说表演性祭仪，构成了一个松宽的弹性系统。正由于它的柔韧，避免了它早早地破碎。即便在社会风俗和审美观念发生了历史性变化的情况下，它也因具备相当的吸纳能力和应变能力而留存下来。其中特别是屈原用诗句描写过的楚巫祭仪表演，更以其自由、洒脱的传统而生生不息。至今原始演剧比较集中的地区，如湖南、湖北、江西、贵州、安徽，都可找到楚巫承传和派生的明显痕迹。

这个弹性系统留存到今天，祭祀典礼的具体目的性更趋淡

化，审美娱乐跃升到了主导地位，但是，它的仪式性构架始终保持着，未曾蜕脱。如果把它的仪式性构架去掉，只留下一堆零碎和简陋的小节目，即使经过精心挑选，也失去了这种演剧的自身魅力，失去了它借以代代相传的依凭，失去了它在中国文化领域中的整体生命。

现存的原始演剧，一般在开头部分还保存着较完整的祭仪程序，其中大多数还在末尾与祭仪程序呼应。例如，贵州现存的侗坛戏的开头程序，需要由一位法师主持。这位法师在功能上近似古巫，是沟通神、人的特殊角色。他出场之后，要恭恭敬敬地把各方神灵都请到。他首先要向主宰上天的玉皇大帝发出邀请文书，当上天的使者下凡来接收文书时，擂鼓三通，鸣锣三阵，法师双膝下跪，把文书呈上，使者们接过文书后又敬酒三巡，然后打马回天。使者一走，场上便着手做迎神的准备，先“造楼”，再“搭桥”，解决神灵们的住宿、交通问题。接下去，便有一个所谓“开洞”的仪式，即把据说是众神居住的桃园洞打开，让众神出来办事，也让兵将们出来追缉妖魔。^①

在这类侗戏演出中，从桃园洞里请出来的众神，身份已经是双重的了：既是人们崇拜、祝祈的对象，又是具有明显表演意识的“戏神”。扮演众神的演员，都是半职业性的，平时只是普通的农民或工匠、小贩，一旦来到侗戏演出的后台，他们要经历一次虔诚的身份转换。这种转换，与一般戏剧演出中演员向角色的转换有着重大的区别。众神的面具，在他们看来是神圣之物，在特定的时日，把面具从神庙抬出（平日面具供奉在神庙里），抬至村庄

① 参见邓光华：《侗坛戏概观》P.23—33，贵州省艺术研究室、贵州省思南县文化局编，1986年12月版。

的路上，锣鼓阵阵、旗伞飘飘，村中各家，皆设供案迎接。这样神圣的面具，在戴到演员头上之前，演员本人还要向它们礼拜，甚至口中还要念念有词，祷告戏神暂时收纳自己的魂魄。当面具终于戴到演员头上之后，戏神也就有了一颗世俗的灵魂。至此，出场演出的众神，也便成了神圣性和世俗性交相柔和的混合体。

每个出场的神，往往有姓名、有年龄，还有不少逗人发笑的幽默台词，它们各自担负自己的神职使命，但又是乡人很可亲近的形象。在中国各地的这种原始演剧形态中，神的系列本身也是十分松动的。开始还以神话中的自然神祇为主，后来则慢慢被世俗神祇所代替，历史上真有其人的英雄、民间传说中的主角、乃至说唱文学、历史故事所描述过的形象，都进入了神的队伍。关公、周仓、钟馗、秦叔宝、尉迟恭……这些出现年代不早，却极为中国民间广泛熟悉的人物，被这类演剧作为神恭迎着、崇拜着、驱使着，连原先在中国影响很大的原始水神河伯，也被治理四川都江堰而被人们景仰的二郎所替代。对这些世俗神祇，人们是不存在太多的神秘感和震慑感的。这些世俗神祇也承担着一定的宗教教化任务，或释、或儒、或道，或交相混杂，但始终未曾有一种系统、坚硬、凛然的宗教理义作全盘统摄。因此，人们的目光由仰视转为平视，自身自由也被越来越多地释放出来。尽管仍然是祭仪性演出，却在很大程度上已成为以凡人情怀为主体的民众典仪。这与欧洲中世纪的宗教剧，有着明显的差别。

在这种情况下，演出也就很自然地进入了片断性连缀的小戏一部分。这些小戏是开头部分仪式的延伸，在总体上也与祈祝、驱邪的祭祀目的有关，但每一段都有简单的情节，都有独特的表演技巧，主要功能是让人观赏、让人娱乐。每一段，并不直接通向单纯的教化意义，只是在最后，又以一种仪式性的归结把演出活

动收住，由审美活动回归于祭仪。祭仪部分的演出，大多以一人舞蹈为主，而到了小戏部分，则已基本上由一人发展到多人，开始有实质性的对话和对应动作，情节已经以戏剧行动的方式展开了。

多数现存的原始演剧中，小戏片断的演出还会进一步过渡到“外戏”、“本戏”、“正戏”和“大戏”。“外戏”之所以称之为“外戏”，表明它对祭仪更大程度的松脱。内容更讲求民众喜闻乐见的著名传说故事，一般已不戴面具，有的还需临时搭建舞台（祭仪演出一段不落建舞台），有时还可从祭仪中抽出来单独演出。这种演剧部位，有的地方如安徽贵池竟然明确称之为“本戏”、“正戏”、“大戏”，那就更显然地表明了民众和演出者兴趣重心的转移。审美功能，已由“外”转“正”，由附加、穿插上升到本体地位。各地的“外戏”、“本戏”、“正戏”、“大戏”在内容和形式上都有一些差异，但基本上是对著名传说故事的敷演，有的还占据了很长的篇幅。这个部位的最后一个剧目，往往是《孟姜女》，演完之后，再以《关公斩妖》之类的小戏片断作为祭仪性了结。^①

由此可见，现存原始演剧的祭仪性，主要并不表现为祭祀方式的一以贯之，而是一种在祭祀心态笼罩下的审美观赏活动。在那里，宗教教义和宗教人物是不明确的，代之以一种朦胧的仪式气氛。这种气氛，成了具体演剧碎片的默契式的连贯。广大观众，既是仪式的参与者，又是演剧的观赏者。剧目使仪式变得色彩斑斓而具有感性吸引力，仪式气氛又使剧目观赏变得隆重，并产生一种切己感。

① 参见董泗洙：《贵池傩戏》，《贵池报》1987年2月11日；朱建明：《我国古老宗教戏曲傩戏》，打字稿本第26页。

二

这种笼罩着仪式气氛的原始演剧，对环境有一种收纵自如的占有能力。它们一般都把一个村落、一座小镇看成整体演出环境。

任何祭仪，要把天地鬼神囊括于一处，都必须假设一个宏大的心理环境；要把这种祭仪以表演方式体现出来，心理环境又必然要尽量地表现为对演出环境的伸拓。

在中国历史上，宫廷雉的演出曾出现过惊人宏大的场面。特别是汉代以后，演出队伍本身就极为可观，他们装扮着主持驱鬼的“方相氏”，装扮着“十二神兽”，还有一百二十个儿童扮演的“侏子”，一场演出往往要上场好几队陪衬演员。皇帝和王官大臣亲临观看，一品至六品的官员都要陪观。后来，官员家属、市井百姓也允许入宫观看，无论是演出方面还是观众方面，都是规模盛大的^①。到了宋代，这样的活动已有千人以上参加，演出主角已成了一系列世俗神祇，而观看时的气氛则是山呼海动。^②到明代，这类演剧无论从内容到形式都出现了新水平，文学家张岱在《陶庵梦忆》中记述目连戏中有关套数演出时，竟出现“万余人齐声呐喊”的壮观场面。

这类演出是如何控制和激扬宏大场面的，我们已不大清楚。在现存的原始演剧中，演出方式当然远没有象历史上记载的那样辉煌，观看气氛也不如记载的那样激动，但有一个特点是十分明

① 参见中国古代史籍如《汉书》、《后汉书》、《隋书》中的有关记载，段安节《乐府杂录》中的描写。

② 参见宋代孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》中的记载。

显的：不固守演区(或曰舞台)界限，收纵自如地掌握演出环境，甚至每演一场村中几处都要响起鞭炮，从而把全村观看者深深地裹卷其内。在今天，即使在僻远地区，观众与这类演出的内容也有了明显的距离，但演出对于环境的主动占有却仍能发挥特殊的感染力。可以设想，在古代，当演出内容和观众心态基本一致的时候，其感染力会是巨大的。当然，这无疑也为现代戏剧改革家们提供了启发，即如何以当代观众能够深深感应的内容，通过对环境的主动占有，去发挥更大的审美效能，从而从一个方面体认戏剧的原始本质。

我们可以举以下一些例子来加以说明。

陕西傩戏有个剧目演追剿女妖，演女妖的演员早就趁人不备，潜入青年女观众中，说说笑笑，旁人都以为她是外村观众。追妖法师下台寻找、四处搜索，逢人便问，观众也就随之而四处打量，疑惑起周围那些不认识的人来。追妖法师追得辛苦，可随手取用台下小食摊贩的各种食品，摊贩绝不计较。待到在观众和法师的合力寻找下终于发现目标，便一起包剿捉拿，最后在观众的齐声呐喊中把女妖驱赶上台，示众惩治。^①

湖南长河戏《目连》演主人公出生时，亲戚来贺，男女亲戚真的骑马、坐轿，其他演员扮作随从捧抬着礼物，在真实的街道上走过。坐在轿中的女演员，用当地妇女走亲戚的习惯土语向街道边的观众说：“我做客去了！”然后，观众跟着他们，一起来到演出场所，台上开始演出喜筵剧情。^②

① 见黄笙闻：《关陇傩戏的历史地位》，陕西省艺术研究所印 打字稿本第10—11页。

② 见李怀芬：《辰河戏目连》初探》，湖南省戏曲研究所、中国艺术研究院《戏曲研究》编辑编《目连戏学术座谈会论文集》1985年3月版第59页。

同一个剧目中，有一个情节要求剧中人拦住官员的轿子告状，戏也演到了真实的街道上。先是演县官的演员坐着轿子从戏台出发，一批随从相跟，大批观众也就呼拥前后，自然地变成了街道上的市民、行人。告状的剧中人三次拦住官员的轿子，前两次都因以阻挡官员的罪名被打，第三次官员才被他的固执所感动，收下了他的状子，带回戏台审理。^①

湖南祁阳目连戏有一个情节演雷神捉拿两个拐骗犯。两个拐骗犯的演员在戏装外面再披上一件与观众无异的寻常服装，不施油彩，但在手心上却已调好了要用的油彩，安定在坐在台下小吃摊里喝茶、吃点心。当雷神大喝一声“打拐子！”并下来追剿时，两骗子迅速从座位上跟起，甩去寻常服装，露出戏装，并用手掌上的油彩快速在脸上化妆，随即绕场奔逃。奔逃时，仍要露出拐骗犯的本色，随手抢取路边小贩的各种食物。^②这个场面，在激发乡民识破和追逐乡间市井的拐骗犯的社会情绪方面，比前面说的陕西维戏捉拿女妖场面，更具备裹卷力。

同一剧目中，主人公的母亲死后，有主人公四出化边、超度母亲的情节。演主人公的演员，身披袈裟下台，到演出所在地的村镇，上门跪拜，以求施舍。观众们纷纷回到家里，把家门打开，非常乐意地向他赠送银钱和大米。在过去，一届演出，能得大洋数百，大米数担。这些收入都归这位演员私有。因此，当时有一种传言，演一届这个主角，能抵得上做一任县官。^③

中国原始演剧中的这种打破舞台区域的自由环境意识，并不仅仅出自对一种新奇的演出技巧的追求。追根溯源，还应归之于

① 见李怀芬：《长河戏（目连）初探》，湖南省戏曲研究所，中国艺术研究院《戏曲研究》编辑部编《目连戏学术座谈会论文选》1935年3月版第59页。

②③ 刘回春：《祁剧目连戏纵横谈》，见《目连戏学术座谈会论文选》第39—40页。

中国的原始礼仪向生活和艺术双向散落的时候，一直处于一种边界模糊的交溶状态。古代中国人不曾、也不愿把生活仪式和演剧仪式划分得泾渭分明、一清二楚，因此，当他们把生活环境和演剧环境互相延伸的时候，觉得十分自然，并不以为是异想奇设。这种情况，在我们熟知的成熟形态的戏剧演出中，有了明显的改变，因为戏剧本体的自身完满限定了展现的空间幅度；但即便如此，这种带有始源性质的艺术观念和演剧观念，并未全然消泯，此处不作详论。

现存原始演剧中还有一种更为宏观的环境意识，值得进一步研究。那就是它们除了扩展具体的演出环境外，还会顺应和呼应更开阔的时空环境，使演剧具有一种自然生态的特性。在时间上，它们一般在特定的季节和时令上演，就象自然界的草木，有节律地枯荣。^①这种演出活动，较少人为筹划的强硬色彩，本身也融和到了自然节律之中。在空间上，它们一般都要选择演出的朝向，在演出之前十分重视“拜五方”之类的仪式。五方，即东、西、南、北、中，一种典型的中国古代的宏观空间意识的代名词。演剧既要通过这种仪式来连接宏大的空间，又要在这宏大的空间中来安置自己的方位。因此，人们从来不认为演剧只需要随意地、封闭性地占取一个狭小的场地空间，他们的空间概念始终是开放的，可以紧贴着辽阔的土地自由纵横的。无疑，这已牵涉到了中国人的哲学宇宙观。

三

① 多种史料中都有记载，人们相信傩戏有“杨春气”、“攘阴气”之类自然节气上的作用。