



中国古代鬼戏研究

「索命」，意象中的鬼魂多为忠善者，如《死生仇报》中的鬼文姬，《玉钗记》中鲁童，《便洒骂座》中的灌夫，他们身上都表现出强烈的恐怖情调。以《便洒骂座》为例，第4折生扮灌夫鬼魂，两次在田蚡一人面前现身警告他，田蚡萌杀少君投鬼也，无济于事，後一身红本的灌夫鬼魂带鬼卒前来索命，痛骂田蚡捏造罪名陷害无辜的鲁童，派鬼卒痛打田蚡，最後把田蚡「吊」走。剧本用一折来表现「索命」过程，鬼魂多次现身造成一种心理恐怖，最後的活捉场面在鬼魂红本的烘托下造成强烈的视觉恐怖。在川剧的「活捉」中，经常借助「变脸」特技来渲染活捉时的恐怖气氛，通过试暴眼和吹脸的手法表现真心汉的惊恐万状，從而突出鬼魂复仇的凶戾之氣。川剧《活捉王魁》中桂英鬼魂活捉王魁的场面，《活捉石怀玉》中的狐仙魂活捉石怀玉的场面，都曾使用「变脸」手法来表现恐怖气氛。

中国古代文学丛书
杨秋红◎著

鬼魂，是一个具有中国文化特色的概念，在中国，鬼魂又是一种古代概念。从广义上讲，凡是有鬼形象出现的戏剧都称为「鬼戏」。从狭义上说，《「鬼戏」》又称为「鬼魂戏」，主要是指在戏剧时空中心以人的鬼魂作为主要角色或重要角色出现的戏。本书所进行的研究，主要是对「鬼魂戏」的研究。

以古代戏曲文献所收录的宋明清时代的具有代表性的鬼戏作为主要研究对象

意象中的鬼魂表现出来，鬼魂捉人场面和地獄酷刑場面中，唱快情调和恐怖情调往往是相伴相生的，忠善者

中国古代鬼戏研究

意象中的鬼魂表現出來。鬼魂捉人場面和她做酷刑揚
夢中，暢快情調和恐怖情調往往是相伴相生的。忠善者

「索命」意象中的鬼魂多為忠善者，如《死生仇報》中的焦文姬、《玉玦記》中各喜、《使酒罵座》中的灌夫，他們身上都表現出強烈的恐怖情調。以《使酒罵座》為例，第4折生扮灌夫鬼魂，兩次在田蚡一人面前現身驚嚇他，田蚡請李少君投鬼也無濟于事，後一身紅衣的灌夫鬼魂帶鬼卒前來索命，痛罵田蚡捏造罪名陷害無辜的罪孽，派鬼卒痛打田蚡，最後把田蚡「吊」走。劇本用一折來表現「索命」過程，鬼魂多次現身造成一種心理恐怖，最後的活捉場面在鬼魂紅衣的烘托下造成強烈的視覺恐怖。在川劇的「活捉戲」中，還常常借助「變臉」特技來渲染活捉時的恐怖氣氛，通過試暴眼和吹臉的手法表現負心漢的驚恐萬狀，從而突出鬼魂復仇的凶戾之氣。川劇《活捉王魁》中桂英鬼魂活捉王魁的場面，《活捉石懷玉》中的狐仙魂活捉石懷玉的場面，都曾使用「變臉」手法來表現恐怖氣氛。

中国古代文学丛书
杨秋红〇著

中国传媒大学出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代鬼戏研究/杨秋红著. - 北京: 中国传媒大学出版社, 2009.3

ISBN 978 - 7 - 81127 - 761 - 6

I. 中… II. 杨… III. 鬼戏 - 戏剧史 - 研究 - 中国 - 古代

IV. J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 155039 号

中国古代鬼戏研究

作 者 杨秋红

责任编辑 李水仙

责任印制 范明懿

封面设计 大鹏工作室

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话 65450532 或 65450528 传真: 010 - 65779405

网 址 <http://www.cucp.com>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 670 × 970 毫米 1/16

印 张 14

版 次 2009 年 3 月第 1 版 2009 年 10 月第 2 次印刷

ISBN 978 - 7 - 81127 - 761 - 6/J · 761

定价: 36.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

序

姚小鸥

本书是杨秋红将博士学位论文补充完善而成的一部专著，习惯上，博士论文出版之际，导师应该说点什么，所以秋红要我写一篇序。

我没给别人的书写过序，我觉得序还是作者自己写才好。自己的序，或叙说著书的甘苦，或总撮书中的要义，于本人是一种宣泄，于读者可得到引领，从形式和功能两方面来看，都可以说是书的有机组成部分。当然也还有另外一类序，为作者的亲友或相知所撰，这种序往往谈些与作者或本书相关的小问题，我就按这个路子写几句话。

秋红读硕士时，我就与她相熟。她的硕士导师是钟涛教授，钟教授不鄙薄我的浅陋，特意叮嘱秋红多选我的课。多年来，除了我自己的研究生以外，只有秋红在我家里上过小课。现在讲课程正规化，我自己的研究生也不到家里来上课了，那种书塾式的研习方式遂成绝唱，秋红也就成了我周围极少数有这种学习经历的求学者。

秋红是一个好学生，学校挑选优秀硕士生直接攻博，她被选中。先在广播电视艺术学专业待了几个月，后转到我名下改学戏剧戏曲。本来她硕士阶段主攻元杂剧，狠下了一番工夫，学位论文颇得答辩委员会诸公好评，可由于专业和导师的调整，博士论文的入港不免稍受影响。好在秋红是一个实诚人，又和我有长期的同学经历，经过几次调整，博士论文选题最终还是及时定下来了。

她的选题虽然不能说是上上之选，也是能够接受的。我一贯主张，学位论文要从重要研究对象入手，在边角旮旯里瞎捣鼓难成大器。

鬼戏是中国传统戏剧的重要门类,在中国古代戏剧作品中占有相当比重,在艺术上有自己的绝招,在剧场中也颇有人气。鲁迅先生并不怎么喜欢看戏,可他老人家对“女吊”之类的鬼戏却津津乐道,应该不是偶然的吧?

近年来,我虽然分出相当精力研究戏剧,可终究是外行出身,难与专家比肩,对鬼戏更缺乏专门研究。夫子曰:“未能事人,焉能事鬼?”所以,在确定选题和论文结构方面,我给秋红出过一些主意,具体的研究我却没能帮到什么忙,论文全靠她自己。

秋红对以生人为主要描写对象的传统戏剧曾下过很大的工夫,这是她研究鬼戏能够成功的基础之一。秋红尊重我的指导,我对论文的意见她都尽可能地采纳。我主张研究中要照顾到形式和内容两个方面,秋红在论文的写作中都尽量做到了。对鬼戏舞台艺术的独特呈现,诸如服饰、舞容、声响等,秋红都有自己的探究和专门描述。脚色研究是中国古代戏剧研究的专门课题,论文对“花旦”这样一个重要脚色的基本性质,能够有全新的阐释,实属不易。凡此种种,读者自能辨别,我就不一一细说了。

秋红有上进心,又严于自律,生活也安定下来了,将来无论是更深入地进行本课题的研究或者是开拓新的研究领域,对她来说都不是问题,这是我们可以期待的。

绪 论

一、“鬼戏”内涵的界定

中国、西欧、日本的戏剧传统中都有“鬼戏”，但是由于不同文化中“鬼”的核心观念存在差异，“鬼戏”中的主流鬼类也不同，所以“鬼戏”的内涵、确切称谓也不同。中国“鬼戏”概念，是具有中国文化特色的。

在中国文化中，对鬼的基本认识是“人死为鬼”。鬼在甲骨文里写作，根据传统的看法，“鬼”属象形字，象形为脸上盖着一件东西的死人。从文字学角度来看，“鬼”字的出现说明它的基本含义趋于稳定，包含着“人死为鬼”的基本认识，后人释“鬼”也往往以此为核心。东汉许慎《说文解字》云：“人所归为鬼，从人象鬼头，阴气贼害。”^①《尔雅·释训》云：“鬼之为言归也。所谓归人，即死人。”《风俗通》云：“死者，渐也；鬼者，归也，精神消越，骨肉归于土也。”尽管后来“鬼”字衍生出很多意义，但是其核心意义还是“人死后的灵魂”。在中国古代戏剧中，虽然有人鬼、鬼怪、动植物的鬼、鬼王等鬼类，但居于主流地位的还是“人鬼”。因此，中国鬼戏的基本内涵就是以人的鬼魂为主要表现对象的戏，其确切称谓当为“鬼魂戏”。

在西欧文化中，鬼类包括魔鬼（devil）、妖怪（monster）、幽灵（ghost）、精灵（spirit）等，其中最具核心意义的是魔鬼。魔鬼是一个与西欧社会伴随千年、影响深远的形象，也是一个随着时代不断变化的

① 《说文解字注·九篇上·鬼部》，上海古籍出版社1981年版，第434～435页。

形象。它诞生于12世纪,“最初是基督教传说中的大人物,是恐怖的地狱之王;启蒙时代后,魔鬼慢慢由一个外在的独立存在化身为人心深处的‘恶’;到了反抗与革命时代,它又成了浪漫主义的象征;20世纪,魔鬼频频出现在书籍、电影、广告中,形象却是轻松、活泼的,成为一个取乐的因素,一个没有危险的玩伴。”^①在西欧戏剧中,有魔鬼、幽灵、亡魂等各种鬼类形象,但是能够担当主角、成为主流的则是魔鬼。因此,西欧鬼戏的基本内涵是以魔鬼作为主角的戏剧,其确切称谓当为“魔鬼戏剧”。

在日本文化中,“鬼(おに)”一词包含“怪物”、“人死后的灵魂”等义项,但其核心意义是指“鬼怪”。^②甚至那些愤怒、仇恨过度的人的鬼魂也包含在鬼怪范围之内。“鬼怪”是日本文化中最有影响力的鬼类。在日本古典戏剧中也是如此,江户时代的能乐演出,按照“神—男—女—一狂—鬼”五幕结构的顺序依次进行,最后上演的“鬼能”就是鬼怪戏,主要表现驱逐、制服恶鬼、天狗之类魔怪的主题。^③能乐中表现“男”的“修罗能”和表现“女”的“女物”,以亡灵为主人公,但往往被看做“魂”,从“梦幻能”角度研究。因此,日本鬼戏的基本内涵为鬼怪戏,以“鬼能”为代表。

在中国,“鬼戏”是一个出现于现代的概念。两宋时期,农村有安慰亡灵的镇魂剧,城乡都有逐除疫鬼的傩戏,目连戏演出也非常流行。镇魂剧、目连戏以人鬼为中心,傩戏以鬼怪为中心。元杂剧中,“神头鬼面”类杂剧以神仙鬼怪为中心,“烟花粉黛”类杂剧也主要是以人鬼

① [法]罗贝尔·穆尚布莱著,张庭芳译:《魔鬼的历史》“内容简介”,广西师范大学出版社2005年版。

② 据日本辞书《新明解》对“鬼(おに)”一词的释义为:①想象中的怪物。据说具有人的外形,长着锋利的角,捉人吃。②A. 残酷无情的人。B. 竭尽全力投入某事的人,~狂。③捉迷藏游戏中蒙眼捉人者。④死者的灵魂。其中,“怪物”是“鬼(おに)”这个词汇的核心意义。

③ 参见王冬兰:《镇魂诗剧:世界文化遗产——日本古典戏剧“能”概貌》第四章“能的形态”,中国戏剧出版社2003年版。

为中心的。^①可见,宋元时代“鬼戏”观念似已存在,但并未出现“鬼戏”概念,这种情况一直延续到清末。

“鬼戏”一词,至晚在民初已经出现了,但成为一个学术术语,则是在新中国成立以后。伴随着20世纪50年代初开始的戏曲改革和“禁戏”运动,“鬼戏”概念进入学术领域。不过,从50年代到80年代,大家一直在热衷讨论“如何对待鬼戏”的问题,也频繁使用“鬼戏”这一概念,但很少有人从学术角度对它进行界定。长期以来,大家都在约定俗成的意义上使用这一概念,即:有鬼魂的戏就是鬼戏。^②“鬼戏”的概念似乎很清楚,无须界定。不过,我们只要看看从50年代到80年代学者们为“鬼戏”设定的对比项,就可以看到“鬼戏”概念在使用中的含混状态。

比法1:将“鬼戏”和“神话戏”对比。李刚在《谈神话戏与鬼戏》中提到:过去有很多人总觉得神仙都好,鬼魂都不好,采取了“对神从宽,对鬼从严”的态度。认为神话戏都是有积极意义的,鬼戏都是宣传封建迷信的,都是所谓“坏戏”。

比法2:将“富有积极意义的鬼戏”、“神话戏”和“迷信戏”对比。李刚认为:“神话戏和富有积极意义的鬼戏,通常是宣扬人民靠斗争征服命运的;宣扬人民对封建统治阶级及其社会制度的仇恨与反抗的;宣扬人民对生活的天真的幻想与渴求的。因而它能鼓舞人民对生活 and 命运发生兴趣、产生希望,并采取积极的态度;而所谓迷信戏则恰恰相反,它往往是宣扬封建的因果报应和万般皆由命的思想的。因而它是叫人民屈服于命运、安于旧的被奴役的生活的,是引导人们走向消

① 关于“烟花粉黛”类杂剧,请参阅第四章“鬼魂脚色研究”第一节“鬼魂脚色变迁研究”之“花旦”。

② 例如1957年,李刚在《谈神话戏与鬼戏》一书中说,“在中国戏曲中有鬼魂的戏也很多,……过去我们……特别是对鬼戏抱有歧视的态度”(李刚:《谈神话戏与鬼戏》,上海文化出版社1957年版,第1页)。1963年3月29日,中央批转的文化部党组《关于停演鬼戏的请示报告》中重点提到“有鬼魂出现的各种‘鬼戏’”。华迦、关德富《关于几个戏曲理论问题的论争》说,有人认为,“凡是言‘天上’事或出现神灵的戏,就是神话戏,凡是言‘地下’事或出现鬼魂的戏,就是鬼戏”(华迦、关德富:《关于几个戏曲理论问题的论争》,文化艺术出版社1986年版,第65页)。

极的。这就是神话戏和迷信戏在思想内容上的最根本的区别。”^①

比法3:将“鬼魂戏”内部的“神话剧”和“宗教剧”对比。曲六乙指出:“所谓鬼魂戏,如同‘神戏’、‘神仙道释剧’、‘神头鬼怪戏’、‘神怪戏’等分类一样,它的含义是含混不清的。这未始不是新中国成立以来造成思想混乱的一个原因。我以为,较科学的区分应该是:不宣传或较少宣传迷信的一部分剧目应属神话剧范畴;宣传宗教迷信的则应属宗教剧范畴。自然,在科学研究中,任何一种分类,都有例外,鬼魂戏更是如此。譬如有一类剧目,只是偶尔出现一下鬼魂,有关鬼魂的情节在全剧中不占主要地位,而浪漫主义幻想色彩又十分淡薄,则不论纳入哪个范畴都比较勉强。这就像把莎士比亚的《哈姆雷特》、歌德的《浮士德》称为鬼魂戏固然可笑,而纳入神话剧或宗教剧范畴,也会使人齿冷的。”^②

比法4:将“神鬼戏”与“宗教剧”对比。贾志刚认为:“神鬼戏与宗教剧的本质性的重要区别是:神鬼戏中的神鬼是人们在艺术中用来战胜自然力、征服自然力、战胜命运、战胜社会生活中强大压迫者的一种工具和手段,创作者以强烈的戏剧冲突、澎湃的感情波澜以及令人赏心悦目的美化方法,最大限度地冲淡神鬼产生的原始意义,使接受者全身心地投入欣赏之中,沉浸在动人的戏剧氛围里,从而信心得到鼓舞,块垒得到喷吐,情操得到陶冶,感情得到抒发。而宗教剧中的神鬼也有作为工具和手段的时候,但更多的时候是作为剧的目的和意图,它在酷烈的场面中以令人恐惧的面目出现,让人们相信在人世间之外另有着地狱和天堂,其中的神鬼便主宰着人间的一切活动,由此,宗教剧中的神鬼便更加接近神鬼的原始意义,具有指示人们逃避社会现实、安于现状、向命运低头等麻痹作用。”^③

比法5:将“神话剧”与“宗教剧”对比,鬼戏定位模糊。华迦、关德富《没有必要创作新时代的鬼戏——关于鬼戏问题的论争》认为:“戏曲中的神话剧,是根据古代原始神话或后来的拟神话改编的戏剧。”

① 李刚:《谈神话戏与鬼戏》,上海文化出版社1957年版,第9页。

② 曲六乙:《鬼魂戏管窥——兼及建国以来鬼魂戏的论争》,《文艺研究》1979年第1期。

③ 贾志刚:《迈向现代的古老戏剧》,中国戏剧出版社1996年版,第112~113页。

“神话剧与宗教迷信,没有或很少有牵连,所以它没有或很少有宗教迷信思想。”“与神话剧相对立的是宗教剧。在我国虽然没有严格的宗教剧,但根据宗教故事改编和变衍的戏剧,……确有严重的宗教色彩,都是散布劝善惩恶,超脱引渡,极乐世界,阿鼻地狱,生死轮回,因果报应,宣扬神权、鬼法、佛法等宗教迷信思想的戏剧。”文章说,鬼戏在宗教剧中占有相当大的比重。又说:“我们所说的鬼戏,通常是指戏剧的主要情节是描写鬼与鬼或鬼与人之间的矛盾的游戏,或以鬼魂形象为戏剧的主人公的游戏。根据这种理解,《倩女离魂》、《牡丹亭还魂记》虽然写了灵魂(鬼魂),但它是借用灵魂,宣传‘情之不死’的思想的,它不能属于鬼戏。《伐子都》中的殷考叔的形象,是子都神经错乱后在头脑中的幻影,也不能算作是鬼戏。把这类戏划为神话范畴中的好鬼戏,不一定确切。”“《活捉王魁》、《李慧娘》这样以鬼魂形象为剧中主人公,以鬼复仇的游戏,才是地地道道的鬼戏。这类鬼戏,虽然不属于宗教剧范畴,但它却受了宗教迷信思想的影响。……不能把它划为神话剧的范畴。”^①

通过以上五种比法,可以发现:“鬼戏、神话戏、鬼神戏”和“迷信剧、宗教剧”之间错综交叉的关系非常混乱。事实上,鬼戏、神话戏、鬼神戏是按照是否有鬼或神的形象出场形成的类别,其中既包括有迷信成分的,也包括没有迷信成分的。迷信戏、宗教剧是按照思想倾向形成的类别,二者在上述语境中含义相当,与“非宗教迷信戏”相对,思想意义消极。前一个系列和后一个系列的分类标准不同,是没有可比性的,兼顾艺术标准和政治标准的比较也是不科学的。在这样一个混乱的语境下,“鬼戏”的归属和属性都是很不确定性的。上述看似非常明确的鬼戏观念,在面对这样的外部语境时,也变得模糊不清了。

因此,对“鬼戏”的准确界定,必须首先将鬼戏与相关范畴之间的关系弄清楚,在此基础上才能准确界定其基本内涵。笔者认为,和鬼戏关系最密切的范畴是神话戏、鬼神戏。至于迷信戏,并非戏剧类型,

^① 华迦、关德富:《没有必要创作新时代的鬼戏——关于鬼戏问题的论争》,见华迦、关德富《关于几个戏曲理论问题的论争》,文化艺术出版社1986年版,第56~76页。

而是意识形态类型,宗教剧虽为戏剧类型,但这一概念的内涵具有时代差异、文化差异,目前的认识仍存在较大分歧,故本书暂不涉及。对鬼戏、神话戏、鬼神戏三者关系的分析,也须抛弃 50 年代到 80 年代渗透其中的意识形态因素,着眼于艺术形式。鬼神戏是鬼戏和神话戏的总称。鬼戏是以“鬼魂”作为主角或其他重要角色的戏,神话戏是以“神仙魔怪”作为主角或其他重要角色的戏。鬼戏中可以有神仙形象,比如明汤显祖《牡丹亭》的“阴勘”情节中即有花神出场;神话戏中也可以有地狱场面和鬼魂形象,比如清宫大戏《封神天榜》中即有地狱场面和鬼魂形象。鬼戏和神话戏是一对在艺术手段上具有兼容性的范畴。

此外,有一类修仙修佛的修行剧,容易和神话剧相混淆,也容易被误作鬼戏的对立范畴。这里特将修行剧与神话戏、鬼戏的关系作以说明。修行剧和鬼戏、神话戏不是同一层面上的概念。修行剧包括修佛剧和修仙剧(即“神仙道化剧”)两类,剧中虽然有仙佛出场,但主角一般是正在修行的准仙佛——人,如明屠隆《昙花记》传奇演木清泰修道历程,明罗懋登《香山记》演妙善修佛成为观音大士的历程。而神话戏的主角一般是定型的神仙魔怪,如清宫大戏《封神天榜》演封神演义的故事,清陈嘉言父女传奇《雷峰塔》演白蛇故事。有些修行剧,既表现准神佛的修行历程,又表现其作为仙佛在神界的活动,这类戏就可以看做是神话戏,如元杂剧《西游记》。有些修行剧中会以准仙佛成为鬼魂、在地狱历劫作为核心关目,这类作品也可以看做鬼戏。如元杂剧《吕洞宾度铁拐李岳》中有准神仙岳寿死后变鬼在地狱历劫的情节,不妨看做鬼戏。

对“鬼戏”基本内涵的界定,以许祥麟先生的观点最有代表性。

1997 年许祥麟著《中国鬼戏》出版,这是鬼戏研究的第一部专著。引言中这样为鬼戏定义:“中国鬼戏是在鬼文化的影响下形成和发展起来的。鬼戏中必定含有鬼魂观念,但含有鬼魂观念的戏未必就是鬼戏,惟有鬼魂形象出场的戏,方视为鬼戏。”“故鬼戏又称作‘出鬼的

戏’。”^①这是迄今为止最为完备的一个鬼戏定义,也是被学术界广泛认可的。

不过,笔者认为,许祥麟先生的定义尚有不周全之处。

第一,许祥麟先生把是否有鬼魂形象出场看做判定鬼戏的关键标准,这一点还需要进一步探讨。譬如有一类剧目,只是偶尔出现一下鬼魂,有关鬼魂的情节在全剧中不占主要地位,鬼魂形象在剧中也不是主要角色,这样的戏也算作“鬼戏”就很勉强。所以,笔者认为,只有鬼魂形象作为主要角色或者其他重要角色出场的戏才可看做“鬼戏”。

第二,许祥麟先生所定义的“鬼戏”,其确切称谓当为“鬼魂戏”。因为出现在中国戏曲中的“鬼”有很多种类,除了人的鬼魂之外,还有鬼力、鬼怪、鬼神、鬼王以及动植物化身的鬼等等。从广义上来说,出现以上鬼类形象的戏都是“鬼戏”。不过,按照约定俗成的观念,现代人更习惯于把有“人的鬼魂”出场的戏看做“鬼戏”,这是一种狭义的鬼戏观,更为确切的表述应该是“鬼魂戏”。许祥麟先生所界定的“鬼戏”是狭义的鬼戏,即“鬼魂戏”。

综上,笔者认为,对“鬼戏”这一范畴,可以有两种解释:从广义上说,凡是有鬼类形象出现的戏都可称为“鬼戏”;从狭义上说,“鬼戏”又称为“鬼魂戏”,主要是指在戏剧时空中,以人的鬼魂作为主要角色或者其他重要角色出场的戏。本书所进行的研究,也主要是对“鬼魂戏”的研究。本书此后所出现的“鬼戏”即指“鬼魂戏”。同时,本书也会适当关注戏曲中的其他鬼类。

以上只是一个基本认识,我们还要考虑到中国鬼戏中“鬼魂”形象的复杂性。譬如,有一类“生魂入冥”戏,其中的“生魂”属于“暂死”,其性质介于生魂和死鬼之间,其活动场所主要在地狱,此类戏也可看做“鬼戏”。^②再譬如,有些剧目情节单元中,主人公虽具有“神仙”

① 许祥麟:《中国鬼戏》,天津教育出版社1997年版,第1页。

② 此类戏中既包含部分修行剧,如《续西厢升仙记》、《昙花记》、《香山记》等;也包含部分世俗生活剧,如《狮吼记》、《错转轮》等。

名义,实则具有“鬼魂”属性:^①或由“魂旦”扮演,或采取鬼魂装扮、鬼魂动作,或自称人鬼殊途。这类戏也可看做“鬼戏”。^②

还需指出,中国古代鬼戏多数是从生写到死,出鬼情节的地位可能是核心情节、重要情节,也可能是过渡性情节,在全剧中并不一定占有特别大的比重。在明清时代的文人短杂剧中,直接从死后写起的故事结构才较为多见。认识“鬼戏”,既要注意到“鬼魂角色”的特征,也要注意“出鬼情节”的特征。

二、“鬼戏”研究对象的界定

许祥麟《中国鬼戏》的研究对象主要是经典戏曲中的鬼戏,包括:宋元戏文、元杂剧、明清传奇杂剧中的鬼戏,和清代乃至当代地方戏中的鬼戏。刘超发表于《珞珈艺术》2004年第2期的《建国以来鬼戏研究回眸》一文,在认同许祥麟的鬼戏概念的基础上,提出应该对“鬼戏”的研究对象进行重新界定。“鬼戏研究以后的发展……不能把视野拘泥在成熟戏曲方面,要努力扩大自己的研究范围,充分重视傩戏、目连戏研究的成果。鬼戏研究应该要将成熟戏曲中的鬼魂表演与民间仪式戏剧中的鬼魂表演相联系,并找到它们在历史中的互动关系,甚至应该考察到鬼魂表演与整个戏曲(特别是表演形式)形成、发展的关系,从而建立起具有自身特色及系统性的研究体系。”刘超的观点的确拓宽了鬼戏的研究视野,将有剧本流传的鬼戏和民间流传的鬼戏、将古代鬼戏和现代鬼戏都作为研究对象。不过,笔者认为,对于傩戏、目连戏等是否都可算作鬼戏的研究对象,还需斟酌。

首先说傩戏。傩戏是一种装在礼仪形式中的戏剧。追傩礼仪仅

① 如清车江英《醉翁亭》杂剧中的胥氏,清陈栋《苕萝梦》杂剧中的西施,明王衡《再生缘》杂剧中的李夫人,清丁耀亢《表忠记》传奇中的杨继盛,都是神仙之名,鬼魂之实。

② 鬼戏中这种鬼神不分的情况来自于鬼神观念的复杂性。“神”字出现晚于“鬼”,殷商时期的甲骨文中出现了“神”字之后,在民间信仰中才有了神的观念,但是民间鬼神分家的进程也是缓慢的、模糊的和彻底的。直至现代对某些鬼神的称呼仍旧是鬼神不分的。鲁迅《中国小说史略》云:“天神地祇人鬼,古者虽若有辨,而人鬼亦得为神祇。人神混杂,则原始信仰无由蜕尽。”“鬼”观念的这种复杂性也反映到中国戏剧中。中国鬼戏的人鬼形象是复杂的,有时和神的形象难以厘清,这一点后文还会涉及。

仅是傩戏的宗教外壳。在这层外壳之下的戏剧演出,才是我们所关注的核心。目前,除了个别傩戏种类之外,“巴蜀文化地带、荆楚文化地带、百越文化地带的傩戏,几乎全部变成戏曲型的傩戏,即成为中国戏曲剧种大系统中属于傩戏剧种类的子系统。”^①这些充分戏曲化的傩戏,演出的剧目大量从地方戏中移植,情况很复杂。有的剧目出鬼,有的剧目就不出鬼;出鬼的剧目中,有的是人鬼出场,有的是鬼怪出场。所以不能笼统地划入鬼戏范畴,只能区别对待。顺带提一下钟馗戏。钟馗戏主要表演钟馗捉鬼的故事,可以在宫廷或士大夫之家作为“庆祝剧”演出,表达一种祈求吉祥的愿望,明朱有燉《仙官庆会》、无名氏《庆丰年五鬼闹钟馗》、清蒲松龄《钟妹庆寿》杂剧即是如此。也可以在民间的驱傩仪式中演出,宋人笔记中多有记载。钟馗虽然是一个兼具鬼和神两种属性的形象,但是民间基本把他看做一个捉鬼的神。在大多数的钟馗戏中,钟馗的表演自成体系,从根本上不同于鬼魂戏中的人鬼形象。钟馗戏可作为广义鬼戏中独特的一类,但纳入“鬼魂戏”的研究范畴则不一定都合适。

其次说目连戏。目连戏也是一种祭祀仪式剧。以演出“目连救母”的故事为主,中间还穿插一些小戏;把宗教祭祀内容与剧情发展紧密、有机地联系在一起。从“目连正传”的故事主体来看,可以算作鬼戏。因为目连母亲刘青提的鬼魂是剧中的主要角色,她在地狱遭受惩罚以及被拯救是全剧的核心情节。故《目连救母》曾被称为“鬼戏之祖”。^②目连戏应该纳入鬼戏的研究范畴,这一点是没有疑问的。

因此,从拓宽研究视野的角度说,的确应该充分重视傩戏、目连戏的研究成果,重视成熟戏曲和民间祭祀仪式剧在历史上的互动关系。但是如果把傩戏、目连戏等民间仪式剧都看做鬼戏的研究对象,即使是广义的鬼戏的研究对象,则不一定合适,需要认真区分。

从研究对象的角度来说,比较全面的鬼戏研究主要应该包括这样

① 曲六乙:《中国各民族傩戏的分类、特征及其“活化石”价值》,《戏剧艺术》1987年第4期。

② 唐振常《有鬼皆害辨》说:“相传我国鬼戏之最早者,为产生于北宋的《目莲救母》。”载《文汇报》1979年2月1日第4版。

几个方面:一为古代戏曲典籍所收录的鬼戏;一为目连戏;一为民间流传的鬼戏。当然,这只是三种值得重视的对象,并非严格意义上的分类。上述几种对象在戏剧形态、审美趣味、价值观念上都不尽相同,既有差异,又有关联。目连戏在故事题材方面独具特色,艺术形态及表现方式复杂多样,已经产生了一批重要的学术著作,正在形成一个独立的学科分支。民间鬼戏分布广,剧种繁多,形态多样,有地域差异、时代差异,对它们也应该进行专门的研究。二者都是比较独立的研究课题,本书基本不涉及。本书所进行的“中国鬼戏”研究,即以古代戏曲典籍所收录的宋元明清时代的具有代表性的成熟鬼戏作为主要研究对象。此外,20世纪以来的鬼魂话剧、香港的鬼片,都是“大戏剧”视野之内的重要鬼戏形态。作为一种视线的延伸,这些鬼戏形态也是本书所要涉及的对象。

鬼魂联言。中国戏曲中既有“鬼戏”,又有“魂戏”。鬼戏的主人公是死鬼;魂戏的主人公是生魂,离魂戏就是魂戏之一种。不过,鬼戏和魂戏之间的界限并非泾渭分明的,因为生魂和死鬼之间是可以互相转化的。比如“生魂入冥戏”,其中的生魂即介于生死之间,一旦不能还魂马上就变成鬼魂,而且冥府是具有核心意义的戏剧空间。因此,这类戏剧既可以看做魂戏,亦可看做鬼戏。鬼戏和魂戏之间的密切联系还体现在鬼魂脚色体系上,鬼戏中最为典型的女性鬼魂脚色为“魂旦”,离魂戏中的离魂角色也常由“魂旦”来扮演。因此,研究鬼戏,魂戏是必不可少的参照。

三、鬼戏研究史概述

20世纪50年代,鬼戏研究的重点是围绕“鬼戏”的“禁”与“放”的论争。最重要的成果是李刚的《谈神话戏与鬼戏》,于1957年出版。这是第一本以鬼戏作为主要研究对象的著作,有奠基之功。此书的出版,解决了鬼戏研究领域的诸多基本问题,如:对待鬼戏的态度、鬼戏写人的特点和浪漫主义手法、区别鬼戏和迷信的原则、改造鬼戏的方法、鬼戏的舞台表现等等。在当时的文化背景下,对于鬼戏的剧目改革、舞台艺术的革新具有非常重要的指导意义。即使今天也颇有启发

意义。由于此书是作者于1956年在文化部第二届戏曲演员讲习会上的剧目课讲稿,所以它更侧重于舞台实践,没有在理论上作深入探讨。受时代的影响,对某些问题的认识也有“左”的倾向。1963年,文化部颁布了《关于停演“鬼戏”的请示报告》,随之对孟超编剧的《李慧娘》展开了批判,鬼戏研究也成为禁区,这种状况一直延续到“文革”结束。

1979年形成了鬼戏研究的第一次热潮,学者们对新中国成立以来关于鬼戏问题的论争作了认真的总结,也对鬼戏艺术本身进行了有益的探索,涉及鬼戏的类属、文化传统、艺术特征、鬼戏和神话戏的异同等问题。但是这一良好开端没有继承下去,从1980年到1985年,“鬼戏”这一学术话语淡出了学术界。80年代后期,鬼戏重新受到关注。杜朝光《川剧〈情探〉的悲剧美》(《西南师范大学学报》1987年第4期)、翁敏华《论元代杂剧两“魂旦”兼及其他》(《上海师范大学学报》1988年第1期)分别从戏剧性、鬼魂脚色的角度研究鬼戏,视角独特。

90年代后期以来,鬼戏研究的高峰来临。出现了大量研究鬼戏的专题论文,主要涉及以下问题:鬼戏和宗教民俗的关系、鬼戏的审美形态、艺术特征、本事来源、鬼戏的精神意蕴、研究方法、川剧鬼戏等。在鬼戏的文化研究和本体研究方面取得了突出的成就。许祥麟的《中国鬼戏》(天津教育出版社1997年12月版)是迄今为止最重要的一部鬼戏研究专著。其主要内容包括:中国鬼戏形成和发展的脉络(侧重作品梳理),中国鬼戏中的幽冥空间观念、地吏机构、鬼魂形态、人鬼爱情、人鬼幻化、人鬼交际、因果报应,中国鬼戏与儒释道,中国鬼戏的悲剧、喜剧,中国鬼戏的总体特征及其评价。并在书后专门附有历代鬼戏举粹(节选)。可以看到,这本书在鬼戏的文化研究、鬼戏的戏剧精神(悲剧、喜剧、悲喜剧)、总体特征(对生命和生存的探索,精神物化与心灵外显,等级观念的打破与整合,寓言化倾向与添足之笔,陌生感与恐惧效应)方面都有自己独到的见解。不过,此书研究中国鬼戏中鬼文化的内容占有较大比重。在中国鬼戏的情感内核、形态变迁、鬼魂脚色、比较研究等方面还有深入探讨的空间。除了《中国鬼戏》之外,田仲一成《中国戏剧史》为研究鬼戏的起源和形成提供了重要的视

角和资料,值得重视。^①

通过对鬼戏研究历史的简要回顾,可以看到,目前的鬼戏研究和鬼戏所取得的艺术成就是极其不平衡的,在不少领域尚有待深入。在中国古典戏曲中,“鬼戏”的数量很多,而且在艺术上取得了突出的成就,作为一种独特的戏剧类型,具有很大的研究价值。但是目前鬼戏研究的专著只有一本,专论文章仅二三十篇。进一步的研究是非常必要的。

四、本书核心内容和研究方法

本书在前人研究的基础上,力图在鬼戏的“戏剧属性”方面进行更为深入的研究。具体说来,主要探讨以下三个问题:第一,鬼戏中不变的情感内核是什么;第二,鬼戏形态不断变化的动力和规律是什么;第三,鬼魂脚色是如何变迁的,舞台风貌如何。分别通过中国鬼戏原型意象研究,鬼魂功能研究和鬼戏结构研究,鬼魂脚色的变迁、动作、装扮研究等专题研究来进行总结概括。对这三个问题的探讨以古典鬼戏为主要研究对象,对于中国鬼戏的古今变迁研究也具有非常重要的意义,是“通古今之变”的必要研究环节,也是本书的主体。此外,本书还涉及20世纪以来的鬼戏新形态(鬼魂话剧、鬼片),简要叙述它们在戏剧特性方面有何新特征,继承了什么,革新了什么。这既是古典鬼戏研究的延伸,同时又是鬼戏研究面向未来所不可避免的问题。

在研究方法上,第一章“中国鬼戏原型意象研究”采用归纳法,并借鉴弗莱的“原型批评”理论和梅多、卡霍的“宗教心理学”分析方法。第二章“鬼魂功能研究”中,“鬼魂形象的叙事功能”部分借鉴法国叙事学家格雷玛斯的“角色模式”理论,“鬼魂形象的抒情功能”部分采用戏剧情调分析法。第三章“中国鬼戏结构研究”中,“中国鬼戏的情

① [日]田仲一成著《中国戏剧史》第一章“戏剧发生的结构”第三节“对孤魂野鬼的镇魂礼仪——通过僧侣、道人的祈求降伏礼仪,向悲剧形式的转化”,和第二章“戏剧发生的萌芽”第三节“镇魂戏剧的产生”,这两部分对于考察中国鬼戏的起源和形成问题富有资料价值和启发意义。由此可推测,镇魂戏剧概为中国鬼戏的母体,中国鬼戏的雏形就在镇魂戏剧之中。