

元宵演剧与戏曲文化的传播^{*}

●陈建华 郑培凯

摘要 元宵最初的功能是以火驱邪,后发展成为普天同庆的狂欢节,其演剧沿着迎神赛会、宫廷宴飨两条线索向前发展,而元宵驱逐邪秽的功能对于元宵演剧剧目的选择具有明显的影响。另一方面,文人士大夫的堂会演剧则追求艺术上的雅化和娱情娱人,不以热闹为唯一旨归,逐渐远离了元宵节的宗教氛围。

关键词 元宵;娱神;娱人;演剧

文章编号 1003-2568(2014)02-0114-08

中图分类号 J809

文献标识码 A

作者 陈建华,副教授,文学博士,香港城市大学中国文化中心访问学者。

郑培凯,教授,香港城市大学中国文化中心主任。

元宵节是重要的岁时节日之一,它是整个春节庆祝活动的高潮。各地对于元宵的庆祝方式不一,但基本上都将其视为狂欢节,演剧也是节庆必不可少的内容之一。

一、元宵演剧的线索梳理

元宵演剧实际上循着两条线索向前发展。一类是根植于民间源远流长的迎神赛社传统。赛社献艺是中国古代戏曲生成与生存的基本方式,赛社最初是指报祈土地神,后又有泛社神祭祀,最后赛社逐渐涵盖了宗教中所有的民间祭祀活动,而且,节日庆祝活动包括演剧也被纳入赛社行列,因此,演剧也成了节日宗教活动的组成部分。

透过后世元宵男女游艺、纵情狂欢、酣歌宴饮、箫鼓笙歌纷繁表象,探求形成这种风俗的深层原因,可知这些自娱的活动有更为久远的娱神传统。民间元宵演剧本质上是一种宗教活动。徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”中有《鬼元宵》一剧,从题名推测,元宵在宋元戏文中与神鬼关系紧密,惜全剧已失传,这是较早能表明元宵与泛宗教的鬼神发生勾联的例子。即便在后世,这种演剧活动也带着非常强烈的宗教色彩。其表现有以下几个方面:

其一,上元的演戏从属于祭赛活动,为繁多的赛社项目中的一种。田汝成《西湖游览志余》载杭州上元风俗,上元节有“祭赛神庙”活动,表演节目有“社火、鳌山、台阁、戏剧、滚灯、烟火”。

其二,元宵上演的全本大戏,更是直接复制了民间祀神演剧持续数日演全本大戏的做法。如浙江奉化过去演灯头戏,正月十三日开始放灯,称为上灯日,正月十六毕会收灯,称为下灯日,时间长达四天,这四天中每天都要连演大戏数场,日夜相继。

其三,某些地方的仪式剧明显带有着宗教目的,表达着某种宗教诉求。清宣统元年《新河县志》载:“十二日,城市观灯,好事者以粉墨涂面,一扮鼠婿,一扮鼠妇,备鼓吹行亲迎礼,谓之‘鼠娶妇’。”这只是一出简短的仪式剧,但有明确的意义指向。钟敬文先生已详论之,此不赘。同类的仪式还包括河北武安市固义“捉黄虎”等。

其四,“祭中有戏,戏中有祭”,一部分民间演剧依附在上元所举行的雉仪之上,其宗教色彩更是不言而喻。如山西任庄“扇鼓雉戏”中演出《坐后土》、《打仓》等剧目,安徽池州雉戏中的正戏《刘文龙赶考》、《孟姜女寻夫》等,河北武安市固义赛戏剧本《点鬼兵》、《吊掠马》、《十棒鼓》、《吊黑虎》、《祭鹿台》、《开八仙》、《夺状元》、《讨荆州》、《伯王戏本》、《幽州都本》、《战船》、《杞城大总会》、《衣带诏》等。另外,一些驱雉活动将雉仪与戏剧紧密融为一体。明人徐复祚《雉》载:“今此礼尚存,但不于除夕而于新岁,元旦起而元宵止。丐户为之,带面具,衣红衣,挈党连群,通宵达晓,家至门至,遍索酒食,丑态百出,名曰‘跳宵’。如同儿戏,恐夫子当此,亦当少驰朝服阼阶之敬矣。最可笑者,古雉有二老人,谓之雉翁雉母,今则更

^{*}教育部人文社科基金“节日视阈下的戏曲演艺研究”(项目编号 12YJC760006)阶段性成果,香港城市大学“二十世纪昆曲传习与中国文化传承”(GRF Project no.9041450(City U Ref. 104509)研究项目阶段性成果

①(明)田汝成《西湖游览志余》卷二十,上海古籍出版社,1998年,第288页。

②丁世良、赵放《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》,书目文献出版社,1991年,第497页。本文所引方志资料,如无另注,均出自此书。

而为灶公灶婆演其迎妻结婚之状,百端侮狎,东厨君见之,当不值一捧腹。然亦有可取者,作群鬼狰狞跳梁,各居一隅,以呈其凶悍。而张真人即世所称张天师出,登坛作法,步罡书符捏诀,冀以摄之。而群鬼愈肆,真人计穷,旋为所凭附,昏昏若酒梦欲死。须臾,钟馗出,群鬼一辟易,报头四窜,乞死不暇,馗一一收之,而真人始苏。”徐复祚展现的是常熟驱傩活动的场面,此戏虽属仪式层面的傩戏,但其故事情节已非常生动,既有灶公灶婆的“迎妻结婚之状”,又有群鬼附体于张真人,使其迷糊欲死,还有钟馗捉鬼的情节。这表明这一傩戏正在走向世俗戏剧。另外,傩的扮演者是“丐户”,他们的扮演行为并不纯出于宗教目的,而是有着“遍索酒食”的现实经济目的。

另外,一些方志在记载元宵地方戏演出时也明确点明了这些戏曲的宗教功能。如清宣统元年《从化县新志》:“小民喜演土戏赛祷,岁以为常。”民国二十八年石印本《新安县志》记载了当地元宵上演的“蜡花戏”,并确定蜡花戏的归属——“此系傩剧”。

元宵演剧的第二条发展线索发端于宫廷宴飨用乐的传统,宫廷教坊艺人吸收了优秀作者的曲作,于唱词之外发展为唱曲。这一习俗由宫廷逐渐影响到藩府后来又影响缙绅阶层,元宵曲唱遂成一时风气。宫廷中以乐飨宴,其风在先秦时即已存在,其后历代相沿不辍。唐代宫廷设立内外教坊,并在重要节令召优人表演各种伎艺,使节日的娱乐气氛逐渐压倒了宗教气氛。上元为重要节日,表演自是不可或缺。于上元演剧风俗的形成而言,两个时段尤为关键。

其一,北宋宫廷的上元庆典中,杂剧成为表演项目,且内廷、外廷均有供奉。北宋供奉内廷的音乐机构为云韶部,云韶部有杂剧二十四人,在上元观灯之际常有作乐演剧之举。在远离中原的蜀地,宴乐演剧亦很发达。宋人庄绰《鸡肋编》记载蜀中杂剧:“成都自上元至四月十八日,游赏几无虚辰。使宅后圃名西园,春时纵人行乐。出开园日,酒坊两户各求优人之善者较艺于府会。”这是川杂剧的状况,其演出长达几月,演出时间的起始点是上元。正因为此,学界多认为元宵风俗由观灯向观戏变化的契机为北宋。

隋树森《全元散曲》共辑录元宵题材的散曲10首。但这些散曲是否为场上之曲,是否就在元宵节上演、传唱难以遽下定论。

对元宵演剧风俗的确立起重要作用的另一时段为明初至明中叶。明代洪武初年即已制定明确的宴飨仪制,大宴仪以九爵为限,遵守奏一段乐曲夹杂一

段队舞、百戏或院本的形制。此后,统治者出于教化百姓、点缀升平的需要,加大了制礼作乐的力度。文人的创作与元宵演剧出现合流,并呈互动关系。于创作而言,大量附着在宫廷内宴的元宵散曲开始出现。追忆明初至中叶教坊遗声的《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》中有大量题作“元宵内宴”、“元日祝贺”、“元宵应制”、“灯词”、“春日”(即元日)、“赏元宵”、“元夜”的作品。明代还出现了专为元宵而编写的剧目。《脉望馆钞校本古今杂剧》中录有明教坊编演钞本《众神圣庆贺元宵节》一卷,内容是:皇帝万寿,恰逢元宵佳节,皇帝下令建鳌山,放花灯,与民同乐。元始天尊命三界神仙同下凡为皇上祝寿,庆贺元宵。王季烈《孤本元明杂剧》评此剧为“排场至为热闹”,据内容和风格判断,该剧乃专为元宵演出所编剧本。于演出而言,上引二例既为创作,也为演出。另外,明“前七子”之一李梦阳《汴中元宵》绝句云:“中山孺子倚新妆,赵女燕姬总擅场,齐唱宪王新乐府,金梁桥外月如霜。”宪王即朱有燬,新乐府指朱有燬创作的戏曲作品。

宫廷演剧隐约可见迎神赛社之遗风,如《众神圣庆贺元宵节》中之鬼神杂出,但其与民间演剧的分野也是突出的。就功用而言,娱神的成分减少而娱人自娱的成分不断增多,就形式体制而言,由于受宴飨时间所限,多以散唱或折子戏形式进行传播。此后,明代乐官制度发生了一些变更,宣德官妓之禁后,两京教坊迅速衰落,王公贵族、缙绅士夫纷纷置办家班,他们酬酢往来,无乐不欢,只不过以优童代女乐,其精神特质仍承宫廷曲唱之余续。

上之所化为风,下之所成为俗。在皇族、缙绅与士大夫的提倡下,元宵活动的内容从最初的驱傩仪式经由傩仪之变的社火竟呈最终变为戏曲演出。笔者判断,演剧作为上元风俗被确立下来可能在晚明,原因有二:其一,这一时期,除了笔记小说的零星记载外,方志中开始大量记载上元演剧的信息,而在《宋元方志丛刊》中,基本上看不到相关记载。兹举数例:《明代孤本方志选》中收有明崇祯年间《永年县志》:“(上元)或有于祠庙前建鳌山扮戏者。”万历十五年《绍兴府志》载上元“间闹以戏剧”,崇祯十五年《太仓州志》也载元宵“集优人演剧”。清乾隆十二年《海盐县图经》:“初,城北天妃祠卫指挥户侯有鳌山灯甚盛。山前立一台,先期结锦绮为行棚,贮倡女妓童歌舞其上。从西关外设祭礼,花灯火树导之,赴祠下登台演传奇。”其二,方志中还为元宵演剧设立了一个

①(宋)庄绰《鸡肋编》,中华书局,1983年,第20页。

②如明刘侗、于奕正《帝京景物略》记载的正月初八至十七灯市期间,“教坊教的新杂剧,新箱特地团新年”。



专有名词“灯戏”。新词的创造往往会稍稍滞后于新出现的事物与现象。灯戏一词见于清代方志中,如清道光元年《辰溪县志》:“灯节”后,聚钱演戏,曰“灯戏”。清光绪二十八年《沅陵县志》:观灯之后,又各聚资唱梨园,名曰“灯戏”。清光绪五年《通州志》:自十三至十六,各庙鼓楼悬灯,放花炮,其演戏者,曰“灯戏”。

通过以上分析,我们可以判断元宵演剧为晚明之后形成的风俗。

二、元宵演剧的传播模式

上文已讨论元宵演剧的两条发展路径,对其传播模式的探讨将建立在此基础之上。

先看属于祈报系列的民间演剧。与迎神赛社一样,富于宗教色彩的元宵演剧活动地点一般在神庙与宗祠。祭仪剧的演出虽有一定的演出场所,但只要剧情需要,有时可以把整个村庄作为表演空间,而不仅限于一方舞台。如山西任村的“扇鼓傩戏”中的游村、收灾、送娘娘,即是把整个任村作为演出场地。关于神庙剧场的结构、效用与地域分布诸方面,学界成果已相当突出,不赘。民间演剧,神庙确为一重要传播基地。聊举数例为证。张岱《陶庵梦忆》中有专门的篇章描写严助庙的元宵演剧活动,演员与观众就在这一场域进行着戏曲文化的交流。河北固义村元宵赛戏剧目《吊绿脸小鬼》、《吊四尉》等也是在玉皇大帝神棚前演出的。方志中记载元宵期间在神庙演戏的例子比比皆是。如清光绪二十五年《余姚县志》云:“今‘灯节’邑庙演戏。”清光绪二十八年《宁海县志》云:“市庙里社结彩张灯,演剧敬神,至二十乃止。”清康熙十年《上虞县志》云:“各社庙赛神,以鼓乐戏剧为供,陈设古器,奇巧相角。”清同治六年《宁乡县志》云:“各寺庙龛金演剧,观者如堵。”

除神庙之外,宗祠也是一个相对集中的传播地点。明清宗祠戏台遍布大江南北,形成“有宗必有祠,有祠必有台”之势,这些宗族往往在宗祠内或宗祠旁建立戏台,戏台一般正对神殿或祖宗牌位。元宵在宗祠演剧亦不鲜见。如清同治九年刻本《上高县志》载当地上元风俗:“各祠庙有演戏者”。宗祠演剧乃是基于两个前提,其一是“事死如生”的孝道,其二是由我及人的考虑,我之所喜,神鬼亦将喜之,于是将祀神与祀祖结合在一起,把最好的礼物——戏剧给祖先神灵享用。这体现了人们内心深处的鬼神崇拜与祖先崇拜观念。

清代,随着各种地方戏曲的兴盛,戏曲成为民间最主要的娱乐方式,元宵演剧并不拘于神庙、宗祠,而呈现出遍地开花的态势。如康熙三十年增刻本《任县志》载:“东西北三门大街,俱各张灯,施放烟火,花炮及醮钱扮戏,以为娱乐。”乾隆十二年刻本《赤城县志》云:“……随处演戏……”,清康熙五十一年刻本《龙门县志》载:“又随处演戏……”,光绪二年刻本《怀安县志》云:“又随处演戏……”,清嘉庆二十二年刻本《密县志》云:“‘元宵’,四街演剧祀神,文庙张灯,放花炮。”清乾隆二十年刻本《汲县志》载:“各处演戏。”清光绪十六年刻本《化州志》云:“‘元宵’,各神庙、街市俱张灯结彩……将余费于觐光门外沙洲搭厂为宴集之所,略如京都戏园式,张灯演戏,纸醉金迷。”

民间演剧的传播者大致可分为两类:

一是从事酬神祭祀的神职人员。祭仪剧与其说是演给人看,还不如说是自己演着玩儿。这种戏剧艺人并没有完全职业化,也不以营利为目的,而是下层民众借着祭祀鬼神、驱凶纳福的仪式进行自娱的一种方式。他们平时耕种渔猎,到了演出之时便成了演员。如山西曲沃任庄“扇鼓傩戏”中演出《坐后土》、《打仓》等剧目的十二神家。“扇鼓傩戏”在演出时,需要在祭祀坛场“八卦坛”中进行。第一天举行游村、入坛、请神、收灾活动,第二天演唱《下神》、《添神》、《吹风》、《打仓》和《攀道》,第三天演唱《猜谜》、《采桑》、《坐后土》。这些小戏的演出内容与当地的民情风俗关系密切,而且与祭祀仪式融为一体,均在一种民俗的气氛中热闹地进行着。再如,安徽池州傩戏中的小戏与正戏《刘文龙赶考》、《孟姜女寻夫》、《陈州放粮》、《张文鲜赶考》等等剧目的扮演者也是当地农民。

另一类是社火扮演者。社火一方面遗留着乡人傩沿门逐疫的特点,同时社火也是宗教仪式和成熟戏剧的过渡地带,当流动队舞驻留在某个固定地点进行演出时,它就具有了戏剧的四个要素:扮演、演员、观众、剧场。最早的元宵戏剧表演者应该兼有着双重身份:既是社火扮演者,同时又是戏剧演员。周华斌先生推测,社火之中的“大头和尚逗柳翠、老汉背少妻、和尚背尼姑、竹马、旱船等略具戏剧因素,或可演出于戏台。”北京郊区《延庆县戏曲调查》文稿(存北京市戏曲研究所):“老艺人认为老秧歌是戏曲的前辈,任何剧团都要敬上三分。假如台上正在唱戏,而老秧歌会走到台下,戏必须马上刹台,由班主出面请老秧歌会上台表演一番。待他们离去,戏方可

①周华斌《中国戏曲史论考》,北京广播学院出版社,2002年,第336页。

续演。”这则材料可以说明社火与戏曲的渊源关系，老秧歌会既可以流动表演，也可以登台演出。各戏班都要礼让三分，可能暗示着老秧歌会也经常从事舞台演出，因此他们会认为“老秧歌是戏曲的前辈”。民国《万全县志》的记载更为明确：“则有社火，昼则游行各处，夜则登台演剧。每班约百余人，化装古今男女老少，应有尽有，不伦不类，状至滑稽，使人喷饭。”童男童女一直在元宵社火中扮演着特殊的角色，比如他们一直是抬阁中的主角，抬阁只是一种哑剧表演，只妆成某种造型，或进行简单演出，并不展开剧情。哑剧表演一旦启动唱腔，也成了名符其实的戏曲表演。清代花部的兴起使童男童女由先前的哑剧造型转化为开口歌唱成为可能。

道光六年《昆新两县志》载：“雇幼童扮演戏出。”民国《罗定志》云：“连夜舞狮龙，演技击，或饰为童男女演古人故事，百十为群，铙鼓喧天，彩灯、火球照耀衢巷。”清同治十二年刻本《铅山县志》载：“初六、七日后，城乡各处庆贺‘元宵’……河口镇更有采茶灯，以秀丽童男女扮成戏出，饰以艳服，唱‘采茶歌’，亦足娱耳悦目。”清嘉庆二十四年刻本《浏阳县志》载：“又以童子装丑旦剧唱，金鼓喧阗，自初旬起，至是夜止。”清光绪二十五年刻本《德庆州志》载：“‘上元’夜，坊社各燃鳌山、企角、人物、花草诸灯，幼童办戏剧为乐，以花筒、烟火角胜，箫鼓喧阗。”

除了社火扮演者之外，民间元宵演剧中也有职业剧班与职业演员。据张岱《陶庵梦忆》之《严助庙》所载：天启三年，绍兴陶堰严助庙元宵庙会，“任事者，聚族谋之终岁”，庙会演剧五夜，清演的戏班一般是“越中上三班”，或“顾之武林者”的专业戏班，演剧的报酬达“日数万钱”。有些地方每年的古历正月十四（元宵）开始演戏，一直演到二月春残。清代诗人王梦赉《竹枝词》云：“元宵演剧到春残，乘兴何妨日日看，共道经年辛苦甚，三时工作一时欢。”描写的就是其观剧感受。当时请的戏班大多是本县或邻近几个县的地方剧种，有徽班、的笃班、平调和新昌高腔等。《中国戏曲志云南卷》载：顺治六年（1649），一月十五日，元宵节，大西军在昆明大放花灯，四门唱戏，连续进行三日。

再看皇室、贵族、文人演剧的传播模式，大致可

分为三种：

一是宫廷演剧。前文已述，元宵宫廷演剧可追溯至北宋。元代宫中亦如宋代教坊，设有队舞专门进行歌舞表演。队舞由四队组成，用以承应宫中元日等盛大节日的演出。高启《听教坊旧妓郭芳卿弟子陈氏歌》一诗咏当时宫中最为有名的教坊女妓顺时秀，对其高超技艺赞不绝口：“仗中乐部五千人，能歌新声谁第一？燕国佳人顺时秀，姿容歌舞总能奇。……龙笙奏罢凤弦停，共听娇喉一莺啭。遏云妙响发朱唇，不让开元许永新。”明李昌祺《剪灯馀话》卷四《至正妓人行并序》叙元代至正年间宫廷教坊乐舞演出：“神州形盛真佳丽，郁郁葱葱蟠王气。五谷丰登免税粮，九重娱乐耽声伎。……茜蕕缝袍竺国师，霞绡蹙帔天魔队。齐姜宋女总寻常，惟论奴家压教坊。乐府竞歌新北令，勾栏慵做旧《西厢》。”“竞歌新北令”，“慵做旧《西厢》”，表明队舞之中已经有了曲唱之风，元曲的繁荣已影响到宫廷雅乐。

明清元宵宫廷演剧之发达，可从杂剧演出与散曲清唱两方面来讨论。宋懋登《九箴集》载明代内廷节日，“则教坊作曲四摺，送史官校定，当御前致词呈伎”。前已述及，明代钟鼓司保留的内府本杂剧有大量的节日承应戏，曾永义也曾对这些教坊编演本杂剧的功用进行过分类，其中便有祝元宵之剧。事实上，明代钟鼓司（御戏监）、教坊司、万历时玉熙宫、清代南府、景山、昇平署每逢月令均承应演戏，元宵演剧也是必不可少的。其次，仅就反映明代中前期传世的三家曲选内容而言，他们中均选录了大量的灯词，这是当时的清唱之曲，也是宫廷元宵流行清唱的直接记录。杨恩寿《词余丛话》载：“明神宗时，选近侍二百名，在玉熙宫学习官戏，岁时升座，则承应之。各有院本，如《盛世新声》、《雍熙乐府》、《词林摘艳》等。”这表明明代后期元宵期间也有用于御前承应的清唱曲文。

二是勾栏与酒楼演剧。明初统治者虽对戏曲艺人一再贬抑，但官吏士夫也不一定严格执行官方禁令。祝允明《野记》载：“诸司每朝退，相率饮于鼓楼，群婢歌侑，畅饮逾时。”至明代中叶，“世运升平，物力丰裕，故文人学士得以跌宕于词场酒海之间”，春闹之前，元宵之际，国家放假长达十天甚至二十天，以纵民宴乐。赴试的举子们纵情乐院与酒楼之中，与

①转引自周华斌《中国戏曲史论考》，北京广播学院出版社，2002年，第337页。

②（明）张岱《陶庵梦忆》，西湖书社，1982年，第47页。

③（明）宋懋登《九箴集》卷二十一，清刻本。

④中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》第九册，中国戏剧出版社，1960年，第283页。

⑤（明）祝允明《野记》卷三，民国原版手写体影印本，1937年。

⑥（清）赵翼《廿二史札记》卷三四，王树民校证，中华书局，1984年，第784页。



歌妓彼此往来,这一情形在两京教坊中日益兴盛,上引第二、第三类曲唱内容正是在这一环境中产生的。顾起元《客座赘语》卷九《戏剧》条:“南都万历以前,公侯与缙绅及富豪家,凡有燕会小集,多用散乐。”可以推知元宵期间浪漫多情的文人与歌妓间的填曲与唱曲也成为一道不可或缺的风景。

三是堂会演剧。堂会演剧是明代士大夫欣赏戏曲演出的重要方式,它与迎神赛会的民间庙会演剧有极大不同,《月露音》、《吴歙萃雅》为专供堂会清唱的选本,清余居士在为《月露音》所作的序中坦承此乃“妙选佳词,汇而成册”,他还认为这些歌咏太平的散曲“又奚必梨园傀儡,播弄白日耶!”《吴歙萃雅》自叙也强调所选的戏曲专供清唱之用:“无急于急管繁弦,专美夫徒歌逸调”,表现出文人阶层将自己高雅的娱乐方式与民间粗鄙的舞台演出相对立的清高心态。贵族士绅、文人士大夫素常亲友宴集也常有戏曲表演助兴,有清唱(单一唱曲)和戏唱(戏曲演出)两种形式,即所谓“坐花醉月,买笑追欢”。清唱(又称清曲唱)的表演方式在古代渊源甚早,洛地认为:“……它可以说是宋嗓唱、唱赚、元明乐府曲唱的一种延续,只是到传奇时期,清曲唱所唱的曲渐以剧曲为主了。”其实在比传奇更早的杂剧、南戏时期,清唱就已经与剧曲有了不解之缘。魏良辅的《南词引正》完成于嘉靖早期,在这本著作里,作者一再区分“清唱”和“戏唱”,称“清唱谓之‘冷唱’,不比戏曲,戏曲藉锣鼓之势,有躲闪省力,知者辨之”,又指出学唱者应“将《伯喈》与《秋碧乐府》从头至尾熟玩,一字不可放过……”,从这里可以得知,清唱已成为了明中期的一种风气。今所见《盛世新声》、《词林摘艳》、《雍熙乐府》都是以宫调曲牌为分类标准,只录曲文,不收宾白,因此,可以认为选本中所收录乃是供清唱之用。至于舞台演出,《客座赘语》在描述与“小集”相对的官绅人家“大席”时说:“……若大席,则用教坊打院本,乃北曲大四套者,中间杂以撮垫圈、舞观音、或百丈旗、或跳队子。”

元宵演剧的职业演员可分为三类:一类是纯粹进行商业演出的演员,其特点是每进行一场演出必须获得相应的报酬。这些演员中包括演艺水平较低的村野草台班演员和通常所指的优人与乞丐。“乞丐”是指明代生活于州邑的“乐户”,瀛若氏《三风十

愆记·记色荒》说:“明灭元,凡蒙古部落子孙流窜中国者,令所在编入户籍。其在京、省者谓之‘乐户’,在州邑者谓之‘乞丐’。”其言中不无鄙夷之意。崇祯十五年《太仓州志》记元宵风俗有“集优人演剧”,宣统二年《临安县志》也称元宵有“召优戏”之举。另一类职业演员是宫廷供奉的伶人与官僚、士大夫所蒙养的家班艺人,其演出可能也会得到一些赏赐,但不是商业演出。官僚、士大夫的家班演戏因为是随时随地都可以举行的,故并不拘泥于特殊的节日时令。以祁彪佳《祁忠敏公日记》为例,家班演戏的记载多达数百条,可见欣赏家班演出已成为文人生活的一部分,也正因此,元宵演剧并没有得到特别的强调。钱岱家班也是用于家宴,每月演戏不过一二次,但平时清曲演唱“无日不洋洋盈耳”。《祁忠敏公日记》中除《甲申日历》记载正月十五“有村中人来演杂剧为乐”,崇祯十七年正月十五日记“午后,延王云岫、潘鸣岐小酌,钱克一同翁艾弟亦与焉,清唱罢,令止祥兄演剧乃别”,再有《役南琐记》载“癸酉年”正月十六、十七、十八连续三天观《吴珠楼记》、《傀儡》、《花筵赚记》,这里姑且视作元宵演剧。张岱《陶庵梦忆》之《严助庙》载,元宵庙会,张岱兄弟有意与“越中上三班”争胜,带了王岑、杨四、徐孟雅、张大来、马小卿,等到全本戏演到一半休息时,“玉岑扮李三娘,杨四扮火工奚老,徐孟雅扮洪一嫂,马小卿十二岁扮咬脐,串《磨房》、《撒池》、《送子》、《出猎》四出。演出‘科诨曲白,妙入筋髓’,使得‘戏场气夺,锣不响,灯不亮’”。展示了张岱家班高超的演艺水准。另外,晚明之后,元宵演唱者又多了一类优僮。沈德符《万历野获编》:“自禁官妓之后,缙绅无以为娱,于是小唱(优僮)盛行,至万历间犹盛——大抵缙绅间酬酢往来,无乐不欢,不允许女乐随宴,则代之以优僮。”

三、元宵演剧的内容及特点

元宵演剧内容大致可以分为三类:

第一类剧作保持了源远流长的迎神赛社传统,即便以成熟的戏剧形态出现,仍然保留着傩戏的一些特点。其表现如下:

(一)明清两代的宫廷,出现了专为元宵而编写的剧目,这些内府编演本都有一些共同的特点:情节较简单,通常只有一折,往往将神仙水怪搬上舞台,使

①⑤(明)顾起元《客座赘语》卷九,谭棣华、陈稼禾点校,中华书局,1987年,第303页。

②③蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社,1989年,第428页,第432页。

④洛地《我国古典戏曲的传递方式和编演方式》,《戏剧艺术》1989年第2期。

⑥(清)瀛若氏《三风十愆记·记色荒》,国学扶轮社1914年。

⑦(明)张岱《陶庵梦忆》,西湖书社,1982年,第47页。

⑧(明)沈德符《万历野获编》,文化艺术出版社,1998年,第663页。

神仙水怪布满场中,具有较强的仪式性。前述明教坊编演钞本《众神圣庆贺元宵节》就体现出这些特色。

清代宫廷“承应灯戏”本七出,有《万福万寿灯》、《万年如意灯》、《上元承应大舞灯》等。灯戏是一种只有简单剧情,由许多角色扮演持灯的歌舞,这应该是继承以火逐疫的传统,只不过是娱乐的外壳表现出来的。故宫博物院藏有乾隆二十五年内廷演戏的《穿戴题纲》。第一册封面横写“节令开场、弋腔、目连大戏”。这一册里记有六十三出“节令开场”,其中,上元承应之戏为《悬灯预庆》、《捧爵娱亲》、《东皇节令》、《敛福锡民》、《紫姑占福》。清昇平署钞本《月令承应》中,上元演剧三天——上元前一日承应,演出剧目为《悬灯顶庆》一卷、《捧爵娱亲》一卷、《景星协庆》一卷、《灯月交辉》一卷;上元承应,演出剧目为《万花向荣》一卷、《御苑献瑞》一卷、《紫姑占福》一卷,上元后承应,演出剧目为《海不扬波》一卷、《太平王会》一卷。根据光绪十八年《月戏档》记载,正月十三日乾清宫承应,演出《景星协庆》、《灯月交辉》、《寿山呈瑞》等10出戏,十五日颐年殿承应,演出《东皇布令》等7出,十六日乾清宫承应,有《海不扬波》、《太平王会》2出。这些剧目体制短小,而且绝大多数出现了神仙的形象,故事性也不强,它们是借一种戏剧化的机制和故事化的表演来达成驱凶纳福的目的,从本质上说,应属于仪式戏剧中的祭仪剧。

另有一些戏剧似与傩关系不大,然细究之,仍可见其影响。昭槁《啸亭续录》卷一《大戏节戏》说:“演唐玄奘西域取经事,谓之《升平宝筏》,于上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制,词藻奇丽,引用内典经卷,大为超妙。”取经故事本就充斥着种种神怪,于此时上演当然也是别有用意,可以认为,这些神头鬼面、神仙道化题材中包含着以禳解、驱鬼降妖的主要内容的傩。

(二)在官僚与士大夫阶层,元宵上演的一些剧目很明显地受到民间酬神演剧和上元节日狂欢氛围的影响,其表现为排场上追求热闹,满足一般观众的耳目之娱。值得说明的是,一般人以为宫廷、上层文人与民间趣味截然对立,实则不然。如祁彪佳日记所记其弟祁豸佳“有鬼戏癖,有梨园癖”,还亲眼见他灯下作鬼戏,而且“眉面生动”,令他啧啧称奇。再看清代颐和园内演剧,“率为《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之属,取其荒幻不经,无所触忌,且可凭空点缀,排引多人,离奇变诡,诚大观也”。官宦之家

元宵演剧也有以鬼神扮演来满足人们猎奇心理的,如《红楼梦》第十九回写贾宝玉正月十六到了宁府:“谁想贾珍这边唱的是《丁郎认父》、《黄伯央大摆阴魂阵》,更有《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》等类的戏文,倏尔神鬼乱出,忽又妖魔毕露,甚至于扬幡过会,号佛行香,锣鼓喊叫之声远闻巷外。满街之人个个都赞:‘好热闹戏,别人家断不能有的。’宝玉见繁华热闹到如此不堪的田地,只略坐了一坐,便走开各处闲耍。”

(三)官宦之家在元宵期间的演剧尚且如此,那民间演剧就更能体现受到驱傩习俗的影响了。金院本“诸杂大小院本”中,有一院本名《闹元宵》,元宵题材的作品是否就在元宵上演,今人已不得而知。但一个闹字,已烘托出节日的气氛,驱邪也罢、花灯也罢,都是用热烈的场面、众多的人群来祓除不祥。元明间无名氏《王矮虎大闹东平府》杂剧三折社头的一段宾白比较详细地介绍了赛社演出的艺术种类:“自家东平府在城社头,时逢稔岁,节遇上元,在城鼓楼下作一个元宵社会。数日前出了花招告示。俺这社会,端的有驰名的散乐、善舞的歌工,做几段笑乐院本,搬演些节义戏文。更有那鱼跃于渊的筋斗,惊眼惊心的百戏。”

节义的戏文夹杂在百戏、散乐、歌舞、院本之中,也是以热闹的场景烘托节日的气氛。清人刘献廷在《广阳杂记》中就记录了自己在康熙三十年在郴阳期间,一个朋友于元宵节前一天的阴雨潮冷中去看野台戏的情景:“噫,优人如鬼,村歌如哭,衣服如乞儿之破絮,科诨如泼妇之骂街。犹有人焉,冲寒久立以观之。”刘继庄虽是在嘲笑乡村戏班低劣的表演水平,但“优人如鬼”、“村歌如哭”却正说明民间演剧带有浓厚的宗教意味。

第二类是元宵散唱。

文人聚同年,结诗会,宴乐之风一直很盛。宴乐有歌妓陪奉,自宋以来此风一向盛行,元宵间文人谱曲、歌妓歌唱也成为文人诗酒风流的佳话。元明清文人散曲之中就有大量以元宵为题材的作品。如张可久[双调·折桂令]《元夜宴集》:“绿窗纱银烛梅花,有美人兮,不御铅华。妆镜羞鸾,娇眉敛翠,巧髻盘鸦。可喜娘春纤过茶,风流煞真字续麻。共饮流霞,月转西楼,不记还家。”

在[越调·寨儿令]《元夜即事》,张可久这样描述:“胡洞窄,弟兄猜,十朝半旬不上街。灯火楼台,罗绮

①(清)昭槁《啸亭续录》卷一《大戏节戏》,中华书局,1980年,第377页。

②(清)徐珂《清稗类钞》第十一册,中华书局,1984年,第5042页。

③《脉望馆钞校本古今杂剧》《古本戏曲丛刊》四集。

④(清)刘献廷《广阳杂记》,中华书局,1957年,第108页。



裙钗,谁想见多才?倚朱帘红映香腮,步金莲尘污弓鞋。眉尖上空受用,心事里巧安排。来,同话小书斋。”

问题在于:张氏描写元夜的曲作会不会在元宵演唱呢?其[双调·水仙子]《元夜小集》提供了答案:“停杯献曲紫云娘,走笔成章白面郎。移宫换羽青楼上,招邀入醉乡,彩云深灯月交光。琉璃界笙歌闹,水晶宫罗绮香,一曲《霓裳》。”

根据“移宫换羽青楼上”一语,可以推测曲中所言的紫云娘是一位青楼妓女,那么白面郎就应该是风流多情的书生。该曲的三四五句写在元宵月圆之夜书生与紫云娘在音乐伴奏下饮酒作乐,极写他们沉醉温柔乡,既然紫云娘能作乐,作者写成之后交由其演唱似亦不为过。

明代元宵散唱内容又可分为两类。

(一)唱北曲

明代上元张灯十日,文臣士夫放假二十日,宣德八年,更是将假期延长至二十五日,元宵宴饮唱剧更是一时风气。其所唱内容可从正德十二年(1517)梨园中人辑《盛世新声》、嘉靖四年(1525)吴江张祿《词林摘艳》以及稍后的《雍熙乐府》三家曲选中找到相关线索,三家曲选的内容可分为四类:一为男女思忆、二为喜庆升平、三为四时赏玩、四为仕隐咏叹。就数量而言,以前二类最为突出,次为第三类。喜庆升平类包括元宵、中秋、冬至、七夕等节庆祝词,并铁骑、故事、结席、添寿、朝仪等,尤以灯词的数量最为庞大。

三家曲选的灯词究竟反映的是哪一时段的演出内容,这些内容究竟是北曲还是南唱?可以从两方面寻找答案:1.三家曲选的编撰目的,正如《词林摘艳》序中所声称的“四方之人,于风前月下,侑以丝竹,唱咏之余,或有所考”,也即吴子明在该书跋中所称的“金樽檀板之佐”,它们的目的在于指导场上曲唱。就曲选收录作品内容来看,主要为元代及明初名家作品,其中也有明中期陈铎等人之作。2.《雍熙乐府》的编撰者郭勋就曾直接声称自己对曲目的搜辑来源于内禁,“予生长中州,蚤入内禁中和大乐。时得见闻,又尝接鸿儒,承论说,似若仿佛其影响者。……乃于直待之余,礼文政务之暇,或观诸窗几,或命诸歌,临风对月,把酒赏音,洋洋陶陶,久而忘倦。自惟际世雍熙,仰受隆恩,和平安东,其能乐此,爰钁诸梓,用广其传,仍其旧名曰《雍熙乐府》”。郭勋可能是一个朝廷乐司中典乐之人。既然三家曲选所收主要为明初戏曲,而当时宫廷的演出情况诚如朱有墩所声称“予居于中土,不习南方音调,诗余亦多制北曲以寄傲于

情兴,游戏于音律耳”,加之此时的南曲戏文尚处于未经文人润色的俚俗阶段,可以判定书中所选灯词均以北曲演唱。

《金瓶梅词话》虽为一部小说,但对于嘉、隆间戏曲风习描述甚多,富甲一方的西门庆家中元宵唱曲内容也为元曲,这也可以作为明代中前期社会上流行北曲的一个旁证。在该书第四十三回,作者写了四个伶人齐唱套曲:

[金索挂梧桐]繁花满目开,锦被空闲在。劣性冤家,恨得我忒毒害,我前生少欠他今世里相思债。废寝忘餐,倚定门儿待,房枕静悄如何捱?

[骂玉郎]冷清清房枕静悄如何捱?独自把围屏倚,知他是甚情怀。想当初同行同坐同欢爱,到如今孤另另怎割划,愁戚戚酒倦酺,羞惨惨花慵戴。

[东瓯令]花慵戴,酒慵酺,如今曾约前期不见来,都应是他在哪里那里贪欢爱。物在人何在?空劳魂梦到阳台,只落得泪盈腮。

[感皇恩]呀,只落得雨泪盈腮,多应是命里合该。莫不是你缘薄,咱分浅,都应是一般运拙时乖。怎禁那搅闲人是非,施巧计裁排。撕掳碎合欢带,破分开鸾凤钗,水淹浸楚阳台。

[针线箱]把一床弦索尘埋,两眉峰不展开,香肌瘦损愁无奈。懒刺绣,傍妆台,旧恨新愁教我如何捱?我则怕蝶使蜂媒不再来,临鸾镜也问道朱颜未改,他又早先改。

[采茶歌]改朱颜瘦了形骸,冷清清怎生捱?我则怕梁山伯不恋祝英台。他若是背义忘恩寻罪责,我将那盟山誓海说的明白。

[解三酲]顿忘了盟山誓海,顿忘了音书不寄来,顿忘了枕边许多恩和爱,顿忘了素体相挨,顿忘了神前两下千千拜,顿忘了表记香罗红绣鞋。说将起,旁人见了珠泪盈腮。

[乌夜啼]俺如今相离三月,如隔数载,要相逢甚日何年再?则我这瘦伶仃形体如柴,甚时节还彻了相思债。又不见青鸟书来,黄犬音乖。每日家病恹恹懒去傍妆台,得团圆便把神羊赛。意厮投,心相爱,早成了鸾交凤友,省的着蝶笑蜂猜。

[尾声]把局儿牢铺罢,情人终久再归来,美夫妻百岁谐。

这一套曲名为《繁花满目开》,作者为元人王德信,音乐体制为南北合套。接着,作者又描写了为李瓶儿贺寿的场景,而这一天适逢元宵佳节,故也可将此材料看作元宵演剧的证据:

①(明)郭勋《雍熙乐府》序,四部丛刊本。

②(明)朱有墩《诚斋乐府》,明宣德间刊本。

阶下戏子鼓乐响罢,乔太太与众亲戚又亲与李瓶儿把盏祝寿。李桂姐、吴银儿、韩玉钏儿、董娇儿四个唱的,在席前锦瑟银筝,玉面琵琶,红牙象板,弹唱起来,唱了一套“寿比南山”。下边鼓乐响动,戏子呈上戏文手本,乔太太分付下来,教做《王月英元夜留鞋记》。厨役上来献小割烧鹅,赏了五钱银子。比及割凡五道,汤陈三献,戏文四折下来,天色已晚,堂一画烛流光者如山叠,各样花烛都点起来。(略)。来兴媳妇惠秀与来保媳妇惠祥,每人拿着一方盘果馅元宵,走到上边,春梅、迎春,玉箫、兰香四人分头照席捧递,甚是礼数周详,举止沉稳。阶下动乐,琵琶箏阮,笙箫笛管,吹打了一套灯词[画眉序]“花月满春城”。唱毕,乔太太和乔大户娘子叫上戏子,赏了两包一两银子;四个唱的,每人二钱。

其实,教坊编演本中也有庆生与元宵重合的剧目《众神圣庆贺元宵节》,两节重合,喜上加喜,在当时可能是特定的风俗。《金瓶梅》描写的此次演出,正戏是元杂剧《王月英元夜留鞋记》,北杂剧体制一般为一本四折,戏比较短,演出需要一个下午。所以,演《王月英元夜留鞋记》“四折下来,天色已晚”。在它之前,有弹唱;在它之后,又有弹唱,唱的是祝寿、元宵应节之词。正戏前后的弹唱可能都为北曲。

(二)唱南曲

随着明代文人传奇的兴起和盛行,北曲逐渐从演出舞台消失,明代上层社会元宵宴乐也逐步由演北曲向南唱过渡。北曲的衰落,起自明中后期。何良俊《四友斋丛说》云:“余家小鬟记五十余曲,而散套不过四五段,其余皆金元人杂剧词也,南京教坊人所不能知,老顿言:‘顿仁在正德爷爷时随驾至北京,在教坊学得,怀之五十余年,供筵所唱,皆是时曲,此等词并无人问及,今之教坊所唱,半多时曲,此等杂剧古词,皆不传习。’”顾起元《客座

赘语》则说:“南都万历以前,公侯与缙绅及富家,凡有燕会小集,多用散乐。或三四人,或多人,唱大套北曲……若大席,则用教坊打院本,乃北曲大四套者……后乃变而尽用南唱……大会则用南戏,其始止二腔,一为弋阳,一为海盐,……后则又有四平,……今又有昆山,……至院本北曲,不啻吹簾击缶,甚且厌而唾之矣。”此条记载反映的是明代上层社会宴会演戏的变迁及北曲、南戏地位的转化。士大夫元宵曲唱内容的变化亦复如此。明代黄佐在其嘉靖九年所著《泰泉乡礼》中,曾规定:“为父兄者有宴会,如元宵俗节,皆不许用淫乐琵琶、三弦、喉管、番笛等音,以导引子弟未萌之欲,致乖正教,违者拿送上司治罪。其习琴、瑟、笙、箫古乐器者听。”北曲重弦索,南曲重箫笛,分析“不许用淫乐琵琶、三弦、喉管、番笛等音”一语,三弦为元曲主要乐器,禁三弦当为针对北曲而言,但昆曲主要伴奏乐器为笛,也在宜禁之列,玩其文义,似觉得一切戏曲当禁,但另一方面,作者所提倡的琴、瑟、笙、箫声音清越、悠远、苍凉,音质柔和高雅,也在昆曲中得以运用,似又有倡演昆曲之意。此外,作者就雅俗立论,自然,更倾向于元宵演唱不带烟火气息的昆曲了。康熙十一年(1672)吴江吴之纪,沈永令、吴锦等集玉树堂作乐会,吴锦作《画堂春》一阕,老乐工沈遂谱入管弦,即为歌唱。这也是唱昆曲。

第三类为折子戏演出。

演出折子戏也是明清上层社会庆祝元宵的一种方式。《红楼梦》十八回元宵节元妃省亲就描写了唱戏的情形,优人所唱剧目共有四种:《一捧雪》中的《豪宴》、《长生殿》的《密誓》、《邯郸梦》的《仙缘》、《牡丹亭》中的《离魂》,后来又要龄官补唱了《相约》、《相骂》两出。《红楼梦》五十三回同样也写道:“至十五这一晚上,贾母便在大花厅上命摆几席酒,定一班小戏”,可见,演出折子戏于仕宦人家已成一项不可或缺的内容。

①(明)何良俊《四友斋丛说》卷三十七,中华书局,1959年,第340页。

②(明)顾起元著,谭棣华、陈稼禾点校《客座赘语》卷九《戏剧》,中华书局,1987年,第303页。

③(明)黄佐《泰泉乡礼》,四库全书本。

(上接第21页)的,而神话文本就是非神圣性的。

陈冠豪(北京大学中文系民间文学专业2011级博士生):我觉得以神圣性来定义太复杂了,不好操作,因为它是变动性的。我个人认为相不相信神话不会影响到它的神圣性,因为它就是在讲神的故事。相信不相信跟神话是无关的。

魏李萍 我觉得是有关系的。神就是人相信出来的。有人信,它才是神。没有人信,它就不是神。而且,

按照有没有人相信这个标准去研究的话,我们可以从地方志、风土志里得到很多材料。通过实证研究、考据出来的东西,相对来说会比较扎实。

陈冠豪:可是要怎么调查呢?数据怎么出来?比如我调查传说,就发现不同的情况会影响到人们对那个传说是否相信,神话肯定也存在同样的问题。这样来看,你的调查结果就会在不停地变动,没有办法下一个完整的结论。