



娱神,还是娱人

——福建沿海地区“酬神戏”定位再思考〔1〕

◎庄清华



庄清华,女,福建省仙游县人,厦门大学中文系戏曲戏剧学专业2007级博士生。在《剧本》、《戏剧文学》、《当代戏剧》、《民间文化论坛》等刊物上发表论文多篇。

在福建沿海地区,宫庙戏曲演出活动十分繁盛,民间习惯称之为“菩萨戏”,在各种学术论著中,这种宫庙演剧活动也常常被称为“酬神戏”。一般认为,这类戏曲演出是用来娱神的,至于娱人功能只是一种附带,是娱神活动的自然延伸。也就是说,宫庙前的戏曲演出,神灵是真正的观众,而普通百姓的观剧活动只是一种“叨光”,是托菩萨的福。如郭英德在《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》中强调了民间戏曲的娱乐功能,但也认为,“无论是哪一种民间祭祀活动,总少不了表演各类乐舞或戏剧,以娱神兼娱

〔1〕 这里的酬神演剧是指一般的娱乐性戏曲,不包括仪式剧和半仪式半戏的戏曲演出。

人,历代皆然。”〔1〕蔡丰明的《江南民间社戏》也持这种观点,作者在考察了江南社戏演出的许多史料后,得出以下结论:“江南民间各地的社戏虽然在演出形式上各有不同,但是其目的和功能却都是为了‘娱神’、‘乐神’。”〔2〕持相同观点的学者还很多,此处不一一枚举。总之,这种看法几乎已成为学术界的定论。然而,事实真的如此吗?

2006年春天,笔者在福建省仙游县的一个小村庄里做田野调查,那里正在进行一年一度的酬神演剧活动。当时,戏台上的戏已经开演,突然,一阵阵鞭炮声由远及近,被人们请去巡境的菩萨回来了——人们要将神像抬回宫庙。就在巡境队伍经过戏台前时,台上的戏突然停了下来,所有在场的演员(包括候台的演员)都跪在台前,向神像叩拜。

这个现象中至少有两个细节值得关注:其一,戏开演时,神像并不在场;其二,戏中断于神像的突然出现。这不能不令人思考:酬神戏,究竟是为了娱神,还是娱人?

如果戏是演给神看的话,那么,我们如何解释神正外出“工作”而戏就开演了呢?又如何解释神像经过戏台时,演出的突然中断呢?且看中断过程中台上演员的跪拜现象。如果戏是演给神灵看的,那么,这样的演出就具有了献祭的性质,也就是说,此时演员的主要目的在于将自己装扮成戏曲故事中的人物,通过身体扮演来再现一个故事,以达到“以戏娱神”的目的。其演出过程应该是十分严肃神圣的,也不可随意中断。但在这次酬神演剧活动中,演员的突然跪拜却使演员献演的“神圣”身份发生了变

〔1〕郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》,第34页,国际文化出版公司1988年版。

〔2〕蔡丰明《江南民间社戏》,第100页,百家出版社1995年版。

化,因为,此时演员不是以演员的身份继续他们的“供献”行为,而是以生活中的普通人身份向经过台前的神灵表示敬意。这似乎告诉人们,戏台上热热闹闹的演出是为了取悦台下的人,而不是神龛里的神!因为只有在这种前提下,人们才会临时中断凡俗的狂欢,而一起向路过戏台的神灵致敬。

类似情况在笔者的田野调查中并不少见。比如,刚刚开演不久的戏会突然因为剧目问题而被观众叫停,或者因为法事仪式的问题而被暂停^[1],等等。这些现象都在暗示我们:酬神戏的真正观众很可能不是高坐在神坛上的神。

但是,关注民间戏曲演剧活动的学人都知道,这类酬神戏,从请戏的动因、演出的场地到演出的程序规范,都与宫庙里的神灵有着密切的关系。从请戏的直接动因上看,宫庙戏曲演出几乎都是为了庆祝各种神诞和其他民间节日。即使是个人出资延请戏班演出的还愿戏、庆喜戏,也都依托于宫庙请戏,俗称“搭一份”。至于戏台,一般也都搭建在供奉各种菩萨、神仙的宫庙附近。如果因为场地局限,戏台不能搭建在宫庙前,人们还要将神像抬到戏台前,放过鞭炮,戏才开演。与此同时,宫庙演剧过程中还有各种约定俗成的程序和禁忌,如,正戏开演前的饶头戏——“跳加官”,许多开台、送台仪式以及一些地区对宫庙演出剧目的特殊要求(如偏爱场面热闹喜庆、无太多悲感情节并以大团圆为结局的“彩戏”)等等,这些都在一定程度上给酬神戏增添了神秘色彩。

[1] 在倪彩霞的《琼剧团生存现状调查报告——道教与琼剧的现状》一文中,作者介绍了一次内坛、外坛同时演出道士戏(唱斋)与琼剧的情况。按照规矩,道士唱斋先开始,然后再演琼剧。当晚,唱斋结束,琼剧戏班准备开演,此时,突然有“降撞”发生,琼剧戏班只好暂停,一直到两个小时后这个事情处理完毕才重新开演。详见倪彩霞《道教仪式与戏剧表演形态研究》之附录四,第338~342页,广东高等教育出版社2005年版。

那么,庆祝神诞和各种节庆活动的酬神戏,究竟是娱神,还是娱人呢?是我们以前得出的娱神论偏离了事实,还是事实本身在历史过程中发生了演变呢?这个问题显然值得探讨。

一 揭开“跳加官”等仪式演出的神秘面纱

1. 关于“跳加官”

“跳加官”是明清以来非常盛行的一种小戏,也叫“饶头戏”,一般在正戏开演前演出,角色多为各种神灵,内容多为人生中几大美事。情节简单,演出时间短暂,可在一场演出中多次重复。这类小戏由于演出内容的祈福性质和演出背景的宗教关联性,常常被人们当作是一种宗教仪式,是跳给神看的,其实不然。

首先,这类小戏并不单纯只有“跳加官”一种形式,除了“跳加官”,还有状元游街、麻姑献寿、八仙庆寿、招财进宝、仙姬送子,等等。富贵、长寿、多子,老百姓的几大人人生愿望全在里面了。但许多地方为何都以“跳加官”一以代之呢?这说明“跳加官”是最具代表性的一种戏前小戏。那么,我们便有理由怀疑,这类小戏极有可能是从官府的堂会里开始的。祝寿的事不可能天天有,但祝福“加官进爵”的话则可以碰面就讲。“跳加官”是不是最早的饶头戏尚不可知,但明清时期家班的兴盛,堂会的繁荣,却在客观上使“跳加官”成为最流行的祝福小戏。而乡下老百姓,既然不是官,也就无所谓加官,至少不会将“加官”当作可以普及的祝语。

在考辨“跳加官”的源头时,曾有学者提出“跳加官”是一种商业运作,目的在于取悦观众。么书仪在宋代戏文《张协状元》中发现了一个细节:戏在开演前,有一段跟正戏无关的演出。其中,除了我们所熟悉的“副末开场”外,还赠送有一段音乐舞蹈表

演。〔1〕在第一出的结束处有台词:“后行脚色,力齐鼓儿,饶个撺掇,末泥色饶个踏场”〔2〕,紧接着的第二出,扮演张协的生上场:“(生)后行子弟,饶个【烛影摇红】断送。(众动乐器)(生踏场数调)”〔3〕钱南扬先生在注释中说,“后行脚色”,指的就是戏班中的乐队,“撺掇”是奏演的意思,“断送”就是今天浙语中的“饶头戏”,剧中的“撺掇”和“踏场”都在“断送”的范围里。〔4〕在《漫谈“跳加官”》一文中,么书仪认为,这种赠送式的饶头小戏,目的在于博取观众好感,是对宋杂剧演出习惯的一种沿用,属于商业运作范畴。〔5〕戴申也从南宋耐得翁的《都城纪胜·瓦舍众伎》中发现,宋时演出杂剧时,先做寻常熟事一段,名曰“艳段”;次做正杂剧,通名为两段。并判断“其中‘艳段’里就有吉庆通套,以示颂祝的内容,据此,势必演绎出‘跳加官’内容轨迹形成的脉络”〔6〕。可见,“跳加官”等饶头戏的出现并不是出于祭祀的需要,相反,它具有很强的世俗性,一开始就是为了争取观众,为了拉近与观众的距离。

此外,根据齐如山《戏班·跳加官》对上世纪二三十年年代演剧情况的观察:“演堂会戏,每有大官,或重要人物到场,则前台必招呼戏班,命跳加官,表示尊敬”〔7〕,我们不难发现,这种祝福式小戏并不一定要在正戏开始前演出,而是可以随时插演的。〔8〕可见,饶头戏一开始就是为了取悦在场的人。

既然演出饶头戏是商业戏班的习惯做法,同时也时兴于官宦

〔1〕〔5〕〔8〕 详见么书仪《漫谈“跳加官”》,《中国京剧》2000年第3期。

〔2〕〔3〕〔4〕 钱南扬校注《永乐大典戏文三种校注》,第4页、第13页、第12页,中华书局1979年版。

〔6〕 戴申《跳加官》,《中国京剧》2003年第4期。

〔7〕 转引自么书仪《漫谈“跳加官”》,《中国京剧》2000年第3期。

人家的娱乐应酬场合,那么,戏班将这类“跳加官”饶头戏推广至乡村,也就十分自然了。只不过是到什么山唱什么歌,戏班免不了要依据不同的观众群,说不同的话,跳不同内容的“加官”。因此,就有了庆寿的、送子的,以及祝愿升官发财、风调雨顺等各种各样的表演。

2. 开台仪式及其他

当然,除了“跳加官”,在许多地方也还有这样的戏俗,即针对新建的或曾经出过事故的戏台,戏班会在开演前举行一些开台、祭台、净台仪式,有时在演出结束时也举行一些扫台、送台仪式,各地名称不一,但意图相同。如,广西壮剧北路土戏,就有“扫台”、“开台”、“送台”三个程序。据周育德观察,“扫台”是开演前的请神安神,紧接着就是“开台”仪式。“开台”仪式有华光开台、八仙开台和金童玉女开台三种。以华光开台为例,我们可以通过这种仪式的内容辨认仪式的目的。请看:

演员扮华光大帝,全身披挂。一手执枪,枪上挂鞭炮。锣鼓声中上场,走三圈入场。放鞭炮后又出场跳台,高声念白:“呔!初一十五天门开,华光大帝下凡来。吾乃华光大帝。奉了玉帝之命,下凡而来。巡视四大部洲,来到×县×乡×村。新搭戏台,庆祝节日,演唱土戏,特为开台。”锣鼓急擂,又念:“前五里听着,后五里听着,左五里听着,右五里听着,五五二十五里听着!不准妖魔作乱,若有作乱,将其打下阴都,永不超生!”又擂鼓高喊:“上一枪,风调雨顺,国泰民安;左一枪,妖魔拱手;右一枪,万鬼收藏;前一枪,本屯男女老少福寿康宁,户户发财,六畜兴旺,五谷丰收;后一枪,本班子弟个个平安!”众人齐声接念:“个个平安!”然后华光下

场,演戏开始。〔1〕

在正戏演完后的“送台”仪式中,也是这种模式:“全班戏装奉香出台,由开台人致词:‘百日已满,倒下花台。前五里听着,后五里听着。一封台,二封台,三封鬼男女,天上封雷公,地下封住疆……唱戏金台,禁戏法台,我奉皇天下凡来。禁完戏台,今拆你台。保佑四季平安。’”〔2〕

上面的例子可以证明:戏开演前的仪式主要是出于对演员和观众的保护,目的在于通过类似道教净坛的仪式,驱邪荡秽,祈福禳灾。而戏结束后的扫台则是为了祛除戏曲演出过程中留在台上的一些不洁,如剧中死人的情节,或戏中出现了一些恶鬼等,通过扫台,可以将这些污秽邪气扫除干净,以免伤害当地的民众。这些宗教仪式,目的就在于借神的力量驱邪护人,保证台上台下的狂欢群体平安无事。

对语言本身的崇拜,加剧了人们对这些演出程序的信仰。在古老的意识中,“语言所代表的东西与所要达到的目的,根据原始信仰,都相信与语言本身是一件东西,或与语言保有交感的作用”〔3〕。马林诺夫斯基认为,“咒语永远是巫术行为底核心”,而咒语的巫术功能正是基于人们对声音的信仰,“这些声音是某种现象底符号,所以相信声音便可巫术地发动它所代表的现象”,要行巫术就要使用语言,“要语言来发动、申述或命令所要的目的。行黑巫术的

〔1〕 周育德《中国戏曲与中国宗教》,第130~131页,中国戏剧出版社1990年版。

〔2〕 周育德《中国戏曲与中国宗教》,第131页。

〔3〕 李安宅《巫术与语言》,第13页,上海文艺出版社1988年据商务印书馆1936年版影印。

人欲使人生病,便举病底一切症候;若欲使人死亡,便说死时的状态。行吉巫术的人若欲使人痊愈,便用话来摹绘完美的体力与健康;若欲达到经济的目的,便声述稼禾底茂盛,渔猎物底丛集”。〔1〕中国汉字“祝”本身就隐藏着人们对语言的这种崇拜,清段玉裁注《说文解字》中写道:“祝,祭主赞词者,从示从儿口。此以三字会意,谓以人口交神也。”〔2〕神秘的语言是可以通神的,它拥有人类所不能控制的力量。这种语言崇拜和对相似行为导致相似结果的崇拜一起,凝聚成一个很强的民俗意念,悄然改变着进入这一语境的娱乐性戏曲演出。它让人们相信,不仅是严肃的开台、送台等仪式值得信仰,就是戏前祝福性的“跳加官”,也一样具有神圣的力量。而演出的故事本身也应该遵循这种“顺势巫术”,剧情应该有惊无险,最好不要出现死人场面,最后还要有个大团圆的美满结局。

至于前面提到的特殊现象,即在戏台不正对着宫庙的地方,会将神像抬到戏台前,放了鞭炮戏才开演的事,其实也很好理解。看戏的都是附近的百姓,也几乎是该宫庙辖区内的“子民”,再者就是可争取的信众,所以,神灵应该保护他们的安全,不受阴邪侵扰。不然,何以神像不在前面的“嘉宾席”,而是被安排在“戏场”的最后面,远远地坐着?至少也应该架个高台,以免被凡人挡住了视线。这种安排难道不正证明了神灵要“看”的不是戏台的故事,而是台下的信众?

至此,我们似乎可以得出这样的结论:宫庙前的戏曲演出并不是一种向上的运动,相反,它直接朝向台下的观众,是一种世俗

〔1〕 [英]Bronislaw Malinowski 著、李安宅译《巫术科学宗教与神话》,第81页,上海文艺出版社1987年据商务印书馆1936年版影印。

〔2〕 (汉)许慎著、(清)段玉裁注《说文解字注》,第6页,上海书店1992年版。

性质的自娱和民间狂欢行为。可是,如果宫庙前的这种演剧活动不是为了娱神,那么,为什么又与各种神诞、节庆活动关系密切呢?

二 酬神戏娱人的内在原因

1. 娱人揽众——“俗讲”带给我们的启示

起于唐代佛教宣传的“俗讲”,被看作是宗教竞争的产物。其目的除了宣传佛教教义之外,还注意以观众喜闻乐见的娱乐形式来吸引人们,以获得更大范围的信众。胡士莹在《话本小说概论》一书中指出,佛教“俗讲”与“三教论衡”相关。〔1〕据他考证,三教论衡在北魏时就已经出现,《资治通鉴》卷一三三记载:“魏显祖聪睿夙成,刚毅有断;而好黄、老、浮屠之学,每引朝士及沙门共谈玄理,雅薄富贵,常有遗世之心。”〔2〕到北周,这种风气渐渐流行。至唐代,“三教论衡”慢慢出现伎艺化倾向,胡士莹据《新唐书》卷一三九《李泌传》等资料发现,“三教论衡的辩论形式,渐渐趋向伎艺化,大约就在玄宗时开始的。元和以后盛行的俗讲也导源于此”〔3〕。但与出现在宫廷的“三教论衡”不同,“俗讲”一开始就指向平民大众,甚至被认为是一种敛财行为:“释氏讲说,类谈空有,而俗讲者又不能演空有之义,徒以悦俗邀布施而已。”〔4〕又有日本沙门圆珍所撰《佛说观普贤菩萨行法经记》(《大正藏》卷五六)描述:“言讲者,唐土两讲:一、俗讲。即年三月就缘修之,

〔1〕 详见胡士莹《话本小说概论》(上),第19~21页,中华书局1980年版。

〔2〕 (宋)司马光编著、(元)胡三省音注《资治通鉴》(第9册),第4164页,中华书局1956年版。

〔3〕 胡士莹《话本小说概论》(上),第20页。

〔4〕 (宋)司马光编著、(元)胡三省音注《资治通鉴》第17册,第7850页,胡三省注“观沙门文淑俗讲”文。

只会男女,劝之输物,充造寺资,故言俗讲……”〔1〕“俗讲”是否为了敛财此处暂不讨论,我们要关注的是,它在娱人揽众上所作出的努力。这种做法本身告诉我们:道教、三一教等信仰场所的戏曲演出,很可能也存在着娱人揽众这一根本内驱力。

宗教用艺术活动娱人揽众的做法得到许多前辈学者的证实。周育德就曾说过,“和尚与道士在宣传阵地和特殊利益的争夺中,都注意了艺术活动。讲唱,便是唐代和尚与道士充分利用的一种艺术手段。”〔2〕当时,为了赢得观众,“俗讲”在内容和形式上都进行了世俗化改良。首先是内容,“俗讲”尽量避免与更具普遍意义的儒家思想发生冲突,甚至在一定程度上向儒家思想靠拢,如在内容中强调忠孝节义,其中,目连救母的故事就是最好的例证。据胡士莹考证,当时寺院为了吸引群众,许多历史故事、时事新闻都被纳入“俗讲”范畴。而他们在敦煌石室中发现的“俗讲”的文本形式——“变文”,有不少也是民间“说话”艺人的底本。可见,“许多非宗教性的俗讲内容,最初是民间艺人说唱的题材,和尚为了竞争,也学着讲唱起来”〔3〕。当然,对于这个现象,也有学者提出不同的解释。陈汝衡就曾说过:“我很疑心今天从敦煌写卷里遗留下来的不少非宗教性的变文俗讲,可能即在寺内广场上或其他僧屋内进行,不一定是在讲经高台上演出,开讲的人也不一定是法师。”〔4〕但为了吸引信众,寺院采用凡俗喜欢的娱乐形式,讲述人们关心的世俗人生,这也不是没有可能。在表演的形式上,“俗讲”的世俗倾向性也非常明显。在发展过程中,他

〔1〕 转引自胡士莹《话本小说概论》(上),第22页。

〔2〕 周育德《中国戏曲与中国宗教》,第56页。

〔3〕 胡士莹《话本小说概论》(上),第25页。

〔4〕 陈汝衡《陈汝衡曲艺文选》,第277~278页,中国曲艺出版社1985年版。

们大胆吸收民间艺术的表演特色,如“韵散结合,加强音乐性和歌唱”,“既有佛教唱导、呗赞的传统,又有我国讲唱文学的特色,其中叙事用骈俪,则完全是中国的特色”。〔1〕此外,还挂有画卷,以帮助理解内容,等等。这在很大程度上丰富了“俗讲”的表现手法,使原本可能较为枯燥的形式变得十分活泼,富有生机。正如胡士莹所说的那样,和尚本来就不是艺人,为了吸引信众,他们必然要采取民间艺人的“说话”技巧,使其故事和歌喉更加引人注目。〔2〕

由此观之,出于娱人揽众的目的,在寺院里的这种宗教活动,自然而然地在形式和内容上都进行了世俗化处理,以满足普通信众的审美需求。这样,原本是宗教宣传的“俗讲”便逐渐转变为一种“说话”艺术。那么,在不同宗教争取各自信众的过程中,道观、三一教祠堂等其他宗教场所里是否也有类似“俗讲”的这种情况呢?借助当前学界对道教与戏剧关系的研究成果,我们有望进一步了解民间酬神演剧活动的真实面貌。

道教仪式具有很强的表演性。由于道教继承了许多原始崇拜和巫术思维,所以,道教科仪中的许多仪式表演极具观赏价值。许多仪式戏剧也是在各种巫仪的基础上发展而来的。但从现存各种仪式戏的表演形态上看,这些仪式剧有一个共同特点,即,都非常看重杂技等各种高难度伎艺的表演。以活跃于福建泉州的仪式戏剧打城戏为例,根据骆婧的观察,打城戏不同于其他剧种的主要艺术特色就在于各种高难度杂技动作和形形色色的魔术表演,如“弄铙钹”。铙钹本是法师做法事时的道具,但在打城戏中,这种器具的妙处被演员(以前也是道士)充分发掘。“铙钹”有天、地之分,在表演过程中,演员右手持天钹,左手持地钹,基本

〔1〕〔2〕 胡士莹《话本小说概论》(上),第26页。

动作有“旋钹”、“辘钹”、“飞钹”、“转钹”、“叉蒂”和“插背”等等。同时,为了吸引更多的观众,“弄铙钹”也吸收了民间其他杂技表演形式的精髓,创造出各种绝技动作,如“喜鹊过枝”、“大鹏展翅”、“金鸡独立”、“浪子回头”、“吹箫引风”等等,成为打城戏艺术特色中不可或缺的部分。当然,还有其他杂技和各种魔术,以及非常著名的猴拳表演等等。〔1〕浙江永康的醒感戏也有类似的情况。《中国戏曲剧种大辞典》在介绍醒感戏时指出其中的一个特点——“戏与杂耍交叉穿插”〔2〕。据介绍,醒感戏在演出时还与当地非常独特的“翻九楼”仪式同时或交错进行,而“翻九楼”既是一种仪式,也是一种杂技表演。〔3〕与打城戏中的杂技表演不同,“翻九楼”独立于醒感戏,但又与醒感戏互相配合,和道士的打醮做法一起,共同完成宗教仪式。仪式戏剧与道教活动密切相关,在形式上又与原始巫术有着千丝万缕的关系。但在具体的表演中,我们又不能不注意到这些仪式戏为吸引信众所作出的努力。

不可否认,仪式戏基本上都在演绎宗教故事,但它在引领人们体验宗教情感的同时,也让人们感受表演艺术本身所带来的愉悦。这说明,在道观、三一教祠堂前,是有这样的活动,它们起于各种宗教仪式,但因为娱人揽众的缘故而逐渐增加艺术的成分,从而由“仪”而慢慢演化为“戏”。实际上,正是这种娱人动力,使目连戏敢于在超度仪式之前添加许多滑稽逗笑的情节。如傅相“挂榜布施”中,就有各色人群加入,插科打诨,以诙谐的人间百

〔1〕 详见骆婧《神圣与草根的交响——打城戏形成初探》,厦门大学2007届硕士学位论文。

〔2〕 见《中国戏曲剧种大辞典》,第541页,上海辞书出版社1995年版。

〔3〕 详见倪彩霞《道教仪式与戏剧表演形态研究》,第215页。

态,逗乐戏台前的观众。这样的场面与仪式本身是没有关系的,但有了这些因素,戏台前显然会聚拢更多的人。

可见,在增加活动本身的可观赏性上,“俗讲”与仪式戏剧有着很相似的动因,那就是吸引更多的信众。换言之,正是由于这种内驱力,使宗教场所里的娱人活动受到了肯定和支持,因此才有了宫庙前的娱乐性戏曲演出。当然,“俗讲”与仪式戏剧之间还有一个重要差别,那就是在吸取其他表演伎艺精华的时候,“俗讲”离自己的宗教领域越来越远,而仪式戏剧则同化了吸收来的其它民间伎艺,并将其纳入宗教的语境中,成为仪式的一部分。这是寺院里的“俗讲”渐渐消失,而宫庙前的戏台却有其他娱乐戏曲上演的重要原因之一。无非是这些娱乐性戏曲承担了仪式戏剧中的娱人揽众职责,并在演出程序上接受当地民间信仰的规训,如对“跳加官”内容的调整,对剧目、演出场面和演出氛围的特殊要求等等。

2. 热闹驱邪——不可忽视的氛围崇拜

宫庙前的戏曲演出还与仍然活跃于广大乡村的氛围崇拜有关。人们喜欢团团圆圆,喜欢红红火火,在众多的色彩中选出温暖,在丰富的旋律和节奏中选出欢快。所以,最具象征意味的春节一定是红色,也一定是喧闹的。在年味很足的广大乡村,红春联,红灯笼,点着红点的年糕,各式各样的红色服饰,此起彼伏的鞭炮声,还有一天到晚唱不完的各种新年祝福歌,等等,所有这些都围绕一个目的:制造一种热闹氛围,以示庆祝和祈福!

对热闹氛围的崇拜来自于原始生活经验的积累。在恶劣的自然环境中,并不强壮的人类要想生存下来就必须依靠群体的力量,就像其他的弱小动物一样。“人多力量大”在生产力低下的时期显然是一种真理。所以,在聚拢起来的人群中,我们的先人互相传递着温暖和力量、恐惧与哀伤。在个体意识还很模糊的

时期,个人只是群体的部分,这不仅表现在看得见的日常生活中,也表现在看不见的情感体验中。当人们快乐地聚集在一起的时候,人群中传递着一种力量,这种力量随着传递的次数不断增强,它温暖、激励着人们。危险远去了,孤独和恐惧消失了,人们体验着聚集所带来的安全感、幸福感。这种极具传染性的群体心理使人们自然而然地迷恋氛围本身的神秘力量,并在巫术思维的驱动下,进一步强化对氛围的崇拜。于是,人们相信热闹能驱邪,同时,在相似律的巫术思维作用下,人们在潜意识里相信,热闹的氛围一定能带来喜庆的事情。所以,人为制造出的喜庆氛围,一定会驱赶走许多“不利”,并预示着未来的愉悦与幸福。因为氛围本身也是一种“顺势巫术”,它能带来好的运气和最终的好结果。中国古典戏曲,是最能制造这种氛围的艺术活动了。如果说,戏曲登上宫庙前的戏台,是出于某种偶然,那么,戏曲能在这个舞台上活跃至今,则一定是追求热闹氛围下的必然!

所以,借助于民间信仰活动,宫庙前,人们邀请来了戏曲——这种最吸引人的艺术表现形式、娱乐形式,它能聚集起最多的人群,在满足某种宗教需要外还能制造一种热闹氛围。而进入这一特殊氛围的戏曲也势必被这一需求所改造,并逐渐演化出特殊的演出风格——以制造热闹氛围为主旨。正如郑传寅所说的那样,“戏曲文化通过民间节日这一媒介得到了广泛传播,同时,拉动戏曲消费的节日又反过来制约着戏曲文化形态的生成。喜庆、热闹的节日气氛和广场聚戏的演出环境,要求戏曲搬演锣鼓喧天、色彩强烈——绚烂之极,热闹之极”〔1〕。从色彩上看,戏曲舞台是十分富丽堂皇的,无论是服装、脸谱,还是砌末、布幕,都十分注意

〔1〕 郑传寅《传统文化与古典戏曲》,第14页,湖南人民出版社2004年版。

对色彩的选择,说“戏曲是色彩的艺术”一点也不为过。〔1〕特别是戏衣,有无色彩鲜艳、质地良好的戏衣是戏班竞争的重要基础之一,甚至跟该戏班有无名角一般重要。因此还导致了演艺人对戏箱的崇拜和种种禁忌的产生。就是到了现在,戏班的主要投资和花费也还是在戏装和布景上。而在音乐上,更是注重对“炎”乐(即欢快喧闹的音响效果)的追求和热闹气氛的营造。在戏班中,最能制造气氛的锣鼓是少不了的,如今音响设备更先进,在民间演出的戏班几乎都将电子琴、扬琴等加入制造热闹氛围的队伍。在田野调查中,业内人士告诉笔者,如今懂戏的人少了,人们更多的只是要求一种气氛,锣鼓响得够不够热闹很重要。此外,舞台上阵容是否强大也是当前宫庙前戏曲演出的重要竞争方向,许多戏班因此在排戏过程增加了许多群舞演出,以满足观众在追求热闹氛围上的需要。

当然,除了让人觉得温暖和安全的热闹氛围外,宫庙前的这些戏曲演出也满足人们节日狂欢的需要。民间节庆活动的这个功能得到了许多学者的认同。如,郭英德认为,民间祭祀活动之所以少不了表演各类乐舞或戏剧,“是因为人民生活困苦,终年辛劳,仅得一饱,闲暇有限,为了调剂生活,每每借此机会鼓舞欢庆”。〔2〕郑传寅也在《传统文化与古典戏曲》一书中指出,“‘乐’是节日的主要特征”,“鼓乐喧天、色彩绚烂、载歌载舞的戏曲演出,正切合了渴望热闹的心理和观赏取乐的习惯”。〔3〕的确,民间节庆活动尽管大多与各种宗教祭祀联系在一起,但人们在这样的活动中释放出那源自生命本真的激情和欲望,却使节日变成了

〔1〕 郑传寅《传统文化与古典戏曲》,第40页。

〔2〕 郭英德《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》,第34页。

〔3〕 郑传寅《传统文化与古典戏曲》,第20页、第21页。

实实在在的集体狂欢。巴赫金说：“节庆活动(任何节庆活动)都是人类文化极其重要的第一性形式。”〔1〕这种节日带给人们的情感体验远胜于其他任何一种休息和劳动间歇。这与节日本身的特殊性密切相关,因为“节庆活动在其历史发展的所有阶段上,都是与自然、社会和人生的危机、转折关头相联系的。死亡和再生、交替和更新的因素永远是节庆世界感受的主导因素”〔2〕,这些因素超越了现有生活中的制度与法令,超越了现有的秩序,引领人们感受人类真正的本性。在节庆中,一种坦诚与自由出现了,人们抛弃了种种身份的差异,男女老少聚集在一起,以一种不同于平时的交往方式进行交流和互动,“人回归到了自身,并在人们之中感觉到自己是人”〔3〕。

在宫庙前的戏曲演出,从剧情到表演形式,从语词到音乐,都以贴近世俗需要的形式参与这种狂欢。它让人们暂时性地遗忘日常的制度与秩序,本能和生命力被激起,以至于维护社会秩序的人们忍不住要痛斥民间戏曲是“淫戏”,要求统治者要颁布禁戏令。如南宋陈淳在《上傳寺丞论淫戏》中对福建漳州祭祀演出活动的批评:

某窃以此邦陋俗,常秋收之后,优人互凑诸乡保作淫戏,号“乞冬”。群不逞少年,遂结集浮浪无图数十辈,共相唱率,号曰“戏头”,逐家哀敛钱物,养优人作戏,或弄傀儡,筑棚于居民丛萃之地,四通八达之郊,以广会观者;至市廛近地,四门之外,亦争为之不顾忌。今秋自七八月以来,乡下诸村,正当其时,此风在在滋炽。其名若曰戏乐,其实所关利害

〔1〕〔2〕〔3〕 钱中文主编、李兆林等译《巴赫金全集》第六卷,第10页、第10-11页、第12页,河北教育出版社1998年版。

甚大:一、无故剥民膏为妄费;二、荒民本业事游观;三、鼓簧人家子弟,玩物丧恭谨之志;四、诱惑深闺妇女,出外动邪僻之思;五、贪夫萌抢夺之奸;六、后生逞斗殴之忿;七、旷夫怨女,邂逅为淫奔之丑;八、州县一庭,纷纷起狱讼之繁;甚至有假托报私仇,击杀人无所惮者。其胎殃产祸如此,若默然不之禁,则人心波浪风靡,无由而止,岂不为仁人君子德政之累?〔1〕

仔细分析文中列举的几大罪状,我们能想象出节庆活动中社会秩序所面临的困境:原有的道德价值、规范礼仪,以及种种禁令,都被参与狂欢的人所颠覆,尽管只是在十分有限的时空中进行。这正是节庆狂欢的真实写照,也是民间祭祀戏曲以娱人为目的、积极参与集体狂欢的重要证明。

综上所述,笔者认为,我们不能像以往那样,单纯从演出的时间、场地来判断演出的意义,并因此认定宫庙戏曲演出的娱神性质。掀开民间信仰这一神秘的面纱,不难发现,宫庙前的戏曲演出其实更多是面向广大民众的集体狂欢,是为聚集更多人群而进行的一种娱乐活动。相对于献祭的“向上”性,这种戏曲演出则表现为明显的“向下”,它的演出目的直指台下的观众,就是“跳加官”之类的饶头戏,也是献给观众的一种祝福。

正是出于这种娱人性,宫庙前的戏曲演出才会在一定程度上呼应时代审美口味的变化而不断调整自己的演出体制和艺术风格。如,在演出过程中增加舞蹈表演,甚至将流行歌曲引入传统表演形态。在表演风格上,注意吸收其他剧种的特色,将深受

〔1〕(宋)陈淳《北溪大全集》,见(清)纪昀等总纂《景印文渊阁四库全书》第1168册,第875~876页,台湾商务印书馆1986年版。

观众喜欢的其他剧种的表演元素融入本剧种的演出中,等等。这些做法曾深受戏曲专家的批评,但在广大乡间却很流行,许多戏班乐此不疲。

最后不妨再看一个实例:在福建省仙游县度尾镇某村庄,当地宫庙戏曲演出曾有一种惯例。即在每年庆祝戏神田公元帅生日的演剧中,人们要搭两个戏棚,一个搭在宫庙前,另一个搭在附近的溪边或小坡上。白天,戏班要到溪边或小坡上的那个戏棚上,专门演一些仪式剧给土地神看。晚上才回到宫庙前演出。〔1〕面对这两个不同的戏台,我们是否还需要辨认:宫庙前热热闹闹的酬神戏,究竟是娱神,还是娱人?

〔1〕 详见郑尚宪、王评章主编《莆仙戏史论》,第851页,中国戏剧出版社2006年版。