

中國戲劇源於宗教儀典考

龍彼得著·王秋桂、蘇友貞譯

本文原題“Les origines rituelles du théâtre chinois”，是牛津大學龍彼得教授（Professor Piet van der Loon）於一九七六年三月十日在巴黎 l'Institut des Hautes Etudes Chinoises 所作的演講稿，後發表於 *Journal Asiatique* CCLXV, 1 et 2 (1977), 141-168。本文翻譯事先徵得龍教授同意，且承龍教授惠借英文稿及若干引用文獻以供參考，譯文並蒙龍教授訂正。特此一併致謝。

諸位可能認為整個中國戲劇的傳統包羅廣闊，非一次演講所能盡論。講到這題目，我不能不提及過去及現今的情形，各種職業劇種，民間百戲，通俗遊藝及舞蹈。

但我的討論方式並不拘泥於純粹的歷史觀點。許多研究中國戲劇史的學者都認為中國戲劇乃循一直線發展；由先民祀神的舞蹈，原始巫覡的表演，或散樂百戲，而發展為形式較複雜的戲曲。我對於上述的看法並不贊

同；這也就是我爲什麼在今天講述涵蓋如此廣泛的題目。在中國，如同在世界任何地方，宗教儀式在任何時候，包括現代，都可能發展成爲戲劇。決定戲劇發展的各種因素，不必求諸遙遠的過去；它們在今天仍還活躍着。故重要的問題是戲劇「如何」興起，而非「何時」興起。我們尤其想探討戲劇在社會中有何種功能。

將近時的材料列入討論範圍有其實際的便利。史籍中有關我們题目的記載可說是極其貧乏，而且這些記載通常著筆於仕宦，尤其是皇帝及其近臣的活動和嗜好。民衆的行事，如非影響到社會秩序，則常遭忽略。從近代的一些田野工作我們才知道各式各樣以官話或方言演出的地方戲劇，以及各種不同的法事戲、祀神的舞蹈和民間百戲。我們必須強調，上述後一類的活動並非僅爲過去的遺跡：一些通常具有季節性的民間表演，一直到近世還有演變成新的職業劇種的例子，如華中的花鼓戲，又如台灣的歌仔戲等等。這種演變的發生通常是由於來自鄉間的小型歌舞雜耍團，前往大都市謀生，而最後變成職業劇團所造成。十二世紀興起於浙江及其他各地的戲曲均具相似的端源。今天，我頭先想略述這些來自民間的戲劇先驅。

千餘年來的文獻中不斷提及在新年或秋收後演出的淫戲。關於這些戲的性質，學者們只是一筆帶過。他們關切的是這些戲對世道人心所造成的種種不良影響。例如陳淳（一一五三—一二二七）在「上傳寺丞論淫戲」中所提的八條弊端：

- 一、無故剝民膏爲妄費
- 二、荒民本業事遊觀
- 三、鼓簧人家子弟玩物喪恭謹之志
- 四、誘惑深閨婦女出外動邪僻之思
- 五、貪夫萌搶奪之念
- 六、後生逞鬥毆之忿
- 七、曠夫怨女邂逅爲淫奔之醜

八、州縣二庭紛紛起獄訟之繁①

我們該了解的是，這種指責不僅加諸季節性的民間戲樂，亦常加諸所有公開的戲劇的演出。但戲班私下爲官宦演戲，則另當別論。我們可說這是假道學的態度。但我們不該忘記，淫戲往往和淫祀相提並論。所謂淫祀通常用來指民間所信行的宗教，是護道之士立意所要壓制，而且如可能的話，要加以消滅的。更值得一提的是：以傳統的標準來看，民間百戲，尤其是民間的舞蹈，都涉及色情——且是刻意如此。有關中共修改前甚或修改後的華北秧歌的描述，都清楚地呈現其基本淫猥的本色。②

我所能找到最早的這種中國民間舞蹈的例子是在九世紀末期。裴鏘的傳奇中收有一則文蕭及仙女吳彩鸞的故事。背景是鍾陵西山，其上有

許真君上升第。每歲中秋，士女櫛比，多召名姝，夜與丈夫間立，握臂連踏而唱。③

裴鏘的記載更闡述八月十五中秋佳節所具有的更深的意義：即此一時日是一年中少有的幾次凡人可與女神交會的節期之一。不過，范致明的岳陽風土記（約成書於一一一九年）中記道：「荆湖民俗，歲時會集，或禱祠，

①見北溪先生全集，一八八一年刻本，第四門，劄卷廿七，頁7b—8b。傳寺丞名彙，一二一九年至一二二一年間知漳州。

②例見何健安「東北秧歌」，收於中國舞蹈藝術研究會編，中國民間歌舞（上海，一九五七），頁78。

③傳奇，收於類說，一六二六年刻本，卷卅二，頁5b—6a。參見宣和書譜，津逮祕書本，卷五，頁4a—5a；趙道一，歷世眞仙體道通鑑後集，收於道藏（冊一五〇），卷五，頁15b—17b。裴鏘乃一道家之士（約當八八〇年），熟悉西山的環境（見雲笈七籤，道藏本，卷八十八，頁1a）。他或曾親見該地中秋夜的盛況。

多擊鼓令男女踏歌，謂之歌場」。^④由此可見，此種男女和歌共舞的場合並不只限於中秋。十二世紀以後一直到近代，相同的情形亦發生於許多其他地區。現今台灣的情形也一樣：帶有色情的求愛的舞蹈常可見於許多不同的宗教慶典中。

然而，民間舞蹈，在較通常的情形下，主要是新年慶典的一部份。我們可以翁源的舞牛爲例。翁源是粵北一客家區。舞牛是要點綴年俗，時期是在新春的半月內。依據張清水和李經才在「舞牛歌」一文中所載：

每天晚上，舞牛的，鬧着鑼鼓，擎着紙糊的牛頭與扁燈，沿村沿屋去舞。有不少的人們，跟着去看熱鬧。開場後，有人畫面，穿爛衫，吊起褲頭，戴帽子，蒙毛巾，架眼鏡，手揮葵扇的扮個丑腳。有人着女衫褲，梳髻，戴額子，手執司洋帕（或許是「思娘帕」之訛），喬裝爲女子。另有一個人擎牛頭。鑼鼓響後，丑腳舞手動腳，鞭牛，執犁而歌，狀殊謔極。喬裝的女子，担着花籃，婷婷的隨在後邊，用女人的嫩喉調口和着；嬌羞羞的，十足是個女子。其他的人，也和唱着最末尾的一句或二句。鑼鼓有節奏的與歌聲調和。舞牛的動作，也很合度。時斷時續，歌聲嘹亮，末句衆和，聲動雲霄，尤覺可喜。末句有時重沓，音調之美妙，更非言語之可以形容。有間或挿以滑稽的言談，如說反話，裝呆子，犇子，……之類，無一不足以怡吾身而快我心的。約莫半點多鐘，便可完結一場。

歌詞，有的按月次唱下去，有的按節期（如立春、雨水……）唱下去，有的唱牛，有的唱耕種上的事情，有的唱做長工的可憐。種種色色，無不俱備。詞雖粗俗，但其中的用意，與其描寫的深刻入微，却可以說是民間絕妙的自然詩而無愧。有的，起首還有一段開場白；結尾是向觀者祝福

④岳陽風土記，小石山房叢書本，頁132a。

：排布的妥當，是不可多得的。⑤

此文中還附有二場舞牛歌的歌詞。它們雖相當精彩，但可能尚無法傳達出現場滑稽的氣氛。在台灣南部還可看到與此極為類似的牛犁戲，其穿插於歌舞中的對話之淫靡，實在是難以轉述。我們不妨順帶指出，這類穿插於歌舞中的對話，似乎就是從民間百戲轉渡為舞台戲的里程碑。

鞭打春牛是古代祈求豐沃的儀式。它以另一形式存於官方的迎春盛典中。這項迎春盛典每年大約陽曆二月五日時於全國各州縣同時舉行。立春前一日，遊行泥塑或紙紮的勾芒神及春牛。至少在明和清初時，遊行隊伍中有官妓所扮的社影春夢婆、春姐、春吏、皂隸、春官等。一六七三年有嚴令禁止伶人倡婦參加。在重要商業中心的揚州，原來隊伍中的官妓只好以燈節花鼓中色目替之。⑥雖然我無法肯定在十九世紀，這些花鼓演員是否仍被雇用於迎春典禮中，但在那期間行之於揚州的慣俗值得引述。春牛和芒神遊行，最後停於城東瓊花觀內。

立春之辰，縣官着吉服，全班執事，至瓊花觀，對青帝司神行禮，既畢，筵席預設於簷外，此筵甚奇，一切杯盤碟碗，皆破碎不堪，悉以紅紙粘貼補綴之，羹肴蔬饌，皆為像生樣品，無一能食，以水作酒，更不待言。長官既入席，端居上位，桌前設桌圍，此時由僂人就席前平地演劇三幕，每齣只三五分鐘，向例，第一幕不開口，跳加官之類，第二幕不動手，唱小曲春詞一段，如春季相思之類，第三幕活現醜，節男女相悅，極狎褻諷浪之至，演至此，縣官大怒，立拍驚堂，訓以不知愛惜春光，從事耕種，飽食之餘，縱情放蕩，不獨有關風化，直欲荒廢田疇。丑脚聆訓，叩首為禮，辯稱非不知一耕二讀，實因老牛懶惰，以至如此，縣官聞罷，立呼重打，此時差役即取芒神所持之鞭，對牛鞭策，且高呼曰：一打風

⑤清水，經才，「舞牛歌」，民俗週刊，一〇五一—一〇六期（一九三〇年），頁33—42。

⑥見李斗，揚州畫舫錄（一七九六年自序），一九六〇年排印本，卷九，頁197—198。

調雨順，二打國泰民安，三打大老爺高升，是時縣官推席而起，杯盤碗箸，悉碎於地，參觀人民，一擁向前，搶扯春牛，立時四分五裂，俗稱攜之回家，或送於親友，可以生子……⑦

我們無需逐一解說此記載中所有含儀式內涵的成份。我只想以其他一些有關迎春典禮的描述來說明其中的一、二特色。在十七世紀初北京的迎春行列中，先是旗幟前導，接着是田家樂，後才是勾芒神亭和春牛台。所謂田家樂者，

二荆籠，上著紙泥鬼判頭也。又五六長竿，竿頭縛脖如瓜狀，見僧則捶使避匿，不令見牛芒也。⑧

這是因爲春牛和芒神都是豐饒多產的象徵，不使它們爲和尚所見。

但我認爲有關揚州那一段記載最見深意處，還是在於那些不能食用的食品。它們構成一種我們預期會出現的宴會上的正常食物的「轉換」。轉換儀式——其間常涉及角色的轉換，可見於世界各處。雖然就我所知，還沒有人能提供出一令人信服的解析。在中國可找到的一個例子是儀式性的偷取，在山西西南的平陸縣，當迎春時，

社民賽鼓前驅，土庶夾道而觀。春婆一人，以男爲之，前二日入市，見物掠取少許，鬻物者又不強攔。⑨

⑦杜召棠，歲時鄉夢錄，台北，一九六五年，頁19—20。作者生於一八九一年。

⑧劉侗，帝京景物略（一六三五年），一九五七年排印本，卷二，頁23—24。

⑨平陸縣續志，一八八〇年刊本，卷一，頁125。

儀式性的偷取特別是上元的習俗。我所發現最早有關於此的記載是在五三七年。①十二世紀溫革著的瑣碎錄中記道：

○ 毫社里巷小人，上元夜偷人燈盞等，欲得人咒詛，云吉利。都城人上元夜一夕亦如此，謂之放偷。

○ 和此同樣有趣的是假官。他有時亦出現在迎春節，但較常出現在元宵節中。這兩種節日的關係頗為複雜；一是根據陽曆所訂的官方儀式，一是根據陰曆而來的民間慶典。元宵大約在陽曆一月底至二月底間來臨。當然有時和迎春日也會碰巧在同一天。而元宵保存了某些古時大儺的面貌。大儺通常是在陰曆年尾舉行。此種跡象顯出，除舊佈新的儀式是在相當長的一段時間內，而不是限於特定的一天中舉行。

河北所謂的燈官跨坐在二人抬著的桿上。身著馬褂，頭戴涼帽（在冬天！），帽上一枚山楂代表官階，左手握一死烏鴉，右手搖一破扇。他危危地坐在桿上的形象常逗發觀眾極大的歡樂。②在別處，還呈給燈官假訟案，讓他判決。在甘肅，他又被稱為「豆腐官」。他的衣裳襤褸，騎一驢。伴隨他的有手持鞭子的僕人，騎馬的

① 見魏書，一九七四年排印本，卷十二，頁301。（天平）四年 春正月祭十五日相偷戲。

② 溫革著，陳昱增補，瑣碎錄，引於歲時廣記，十萬卷樓叢書本，卷十二，頁18a。但在某些情形下，放偷和驅邪除煞有直接的關係：見下文注三八。

③ L. Wiegner, *Rudiments de parler et de style chinois* 4: *Morale et usages*, deuxième éd., Ho-kien fou, 1905, pp. 368—370.

槍手，及頭戴圓錐帽，身穿紅衣，頭銜諧謔的小童。^①

我想再舉另一轉換儀式的例子：旱船。旱船牽涉到一大堆問題。在這兒，我無法逐一探討。我只想簡單地提出一些論點。

在近代，旱船以二種基本形態出現在元宵節。第一種為一無底小船，由一人在內帶動。這一種是由竹、柳條或黍稷製成，再糊以五彩的紙或布。船附於人腰上，或以繩綁繫而垂於頸下。人的腳幾乎全被遮蓋。但通常船上裝有假腳，使「乘客」——通常扮為女人，看起來好像坐於船內。在許多地方常由另一人以竹竿推船，逼使船內之人跑步。但有時亦由船內之人自行做划船的動作。旱船常伴有成羣的歌手與鼓吹。這一種旱船亦為南越的高棉人使用於祈雨的儀式。^②但旱船在中國却似乎無此種功用。

第二種旱船可以江西萬安的神船為代表。這是種體積很大的彩船。人們在白天「祀以牲醴」，在晚上「羣執歌本曼聲唱之」。遊行街道則「持橈執旗迴旋走」。在某些市鎮，自十三日起，「穿袍靴戴神頭面遊行各廟」。其時，「食用素必齋戒，以祈神佑」。^③這種旱船早在一二七三年即被提及。當時，江西提刑司說：「近在撫州燒毀划船千三百餘隻，拆毀邪廟，禁絕瘟神」。^④我們大可認為這類神船與初夏用來驅邪除瘟的靈舟或龍舟有相同的功用。這些龍舟不僅行之於中國南部、西部，而且可見於遠東其他各地。它們往往先遊行街巷，而

① J. Dols, "La vie chinoise dans la province de Kan-sou (Chine)", *Anthropos* 12—13, 1917—18, p. 1005.

② Evelyn Foré-Maspero, *Etude sur les rites agraires des Cambodgiens* Paris, 1962—69, p. 234.

③ 萬安縣志，一八七三年刊本，卷一，頁29b—30a。

④ 見黃震，黃氏日抄，四庫全書珍本，卷七十九，頁21b—22b。

後燒毀或放入海中。

范成大（一一二六——一一九三），「上元紀吳中節物俳諧體三十二韻」中有句：「旱船遙似泛」，下注「夾道陸行爲競渡之樂謂之划旱船」。周密（一一三二——一二九八），武林舊事中記杭州元夕舞隊亦有「旱划船」一項。④這十二和十三世紀的旱船不知是屬一、二人划的簡單旱船，還是像廣東新語所載十七世紀廣州的陸龍船（這比較不可能）：「陸龍船，長者十餘丈，以輪旋轉。人皆錦袍倭帽，揚旗弄鼓，對舞寶鏡於其上……」。⑤不過將整部樂設於旱船則是宋初大酺的一主要特色。⑥大酺並非每年定期的節日，而是特爲慶祝勝戰、吉兆、改元等事而舉，此種慶典的歷史可追溯至西元前二九六年。歡慶中的遊行隊伍「百戲競作，歌吹沸騰」。皇帝御樓觀酺，與民同樂。此種活動娛樂過度，常遭學者詬病。最早提及旱船用於大酺是在公元七一三年。⑦

有關旱船的來源，我們只有求諸神話。尙書「臯陶謨」篇言道，堯子丹朱「罔水行舟，朋淫於家：用殄厥世」。⑧此段記載也許是要將丹朱與大禹的四載做一對照：據史記所載，禹「陸行乘車，水行乘船，泥行乘橇

⑦分見石湖居士詩集，一九六二年排印本范石湖集，卷廿三，頁326；武林舊事，一九五六年排印本，卷一，頁372等。

⑧屈大均（一六三〇—一六九六），廣東新語，原刻本，卷九，頁220。

⑨見宋會要輯稿，一九三六年版，第四十一冊，禮六〇，頁115。

⑩見唐大詔令集，一九五九年排印本，卷一〇八，頁562。

⑪孫星衍，尙書今古文注疏，平津館叢書本，卷二下，頁11b-2a。朋淫（後漢書卷四十，頁1673，作風淫）之意有待商榷…參見B. Karlgren, "Glosses on the Book of Documents", Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities 20, 1948, pp. 132-133.

，山行乘桴」。⑤丹朱悖逆自然之道，或違反正常行爲的規範，其罪之深重足可與風淫相比。

早船，如中古歐洲的愚人船，無疑是種「轉換」。不過，這並不能解釋一切。前文中我所提的祭儀成份是不可忽視的。我們應可聯想到一一三三年時遊行於Aachen, Maasticht, Tongeren等地的那條裝有輪子的船被成羣瘋狂的男女迎接的情形。那些男女在那「可憎的邪神之居」(malignorum spirituum execrabile domicilium)之前又歌又舞直至午夜方休。⑥

轉換是標明過渡的方法之一。過渡往往指由舊年至新年，或由一朝至另一朝的移轉，但也可指節期慶典、人神壽誕、祭祀、進香等從一期至下一期的過渡。我們已經探討過一角色轉換的例子——假官。我們可申論道：戲劇的演出一般而言也是人們正常行徑的一種轉換——粉飾自己並扮演某種角色並非僅爲消遣或娛樂，而必有其更深的動機。若非如此，我們將如何解釋各個相異的文化中民間戲劇的類同？

我無需討論那些迎神賽會中的藝閣，因爲它們富有寓意，且藝閣上的童男女所裝扮的都是既有的故事。一般所稱的秧歌或花鼓——此二者及其他名稱常可互換且無定例——則較生動有趣。秧歌是由或多或少的一夥人，穿扮起來，隨著鼓、鑼及鈸的伴奏在遊行行列中或沿著民房，以歌舞的方式演出。秧歌中的角色通常包括戴著面具的大頭和尚、獸公子、漁婆、漁翁、樵夫、及賣膏藥者等。⑦所有這些人物都是類型；我們不用從歷史

⑤史記，一九五九年排印本，卷二，頁51及79。此十六字或是今文尙書之遺文。

⑥ *Gesta abbatum trudonensium* xii 11—14, ed. *Monumenta Germaniae historica série Scriptores*, 10. 309—311.

⑦ 秧歌中的角色並無定格，參見厲秀芳，真州竹枝詞（一八五七年），台北，一九五八年排印本，引言，頁26—27；齊如山，「故都百戲」，刊於一九三五年八月十六日的大公報。很奇怪的是親見秧歌演出的外國人中沒有一人發表過詳細的描述。Wilhelm Grude 在 *Zur Pekinger Volkskunde*, Berlin, 1901, pp. 104—109 中的記載是基於中國線民所提供的資料，並非其親眼所見。

或演義中去探求他們的來歷，因為他們一些戲謔的演出比書中所描述的言行舉止其年代要來得久遠。我們可以看出他們並不是表演一個故事，而是要表現一個滑稽的場面。

我認爲有一點我們必須了解，像秧歌這種以往被稱爲社夥的團體都是有系統的組織。一個爲此目的成立的會由社團以募捐或徵收方式籌集款項，並在節慶開始前負責邀聘教師教導各項技藝。這會同時亦負責管理表演所需的道具。這些道具往往收存於木箱內並置放於會的總部，而這總部則常設於本地廟中。這種會往往有數個之多，至少在城市中是如此。這幾個會聯合安排遊行節目。遊行行列中可包括開路（即是舞叉）、踩高蹺、舞獅、竹馬、舞龍、五虎棍、少林拳、雜技及前文中已述及的各項。⑤有些節目具禳災的作用，特別是舞獅。它進入每個家中以驅除疾病及惡運。每一節目都值得仔細分析。今天我只能略談其中的一種：迎神賽會的威儀團所演出的打鬥。藉此，我們可探討戲劇傳統中的另一成份。

其實像這樣一羣身著樸素或鮮豔的制服，手執旗幟和武器的青年男子並非是遊行或節慶中不可或缺的一部份。在京城和許多其他的城市，他們從未出現過。甚至在鄉下，他們也遭當局禁止，唯恐假鬥可能導致成真鬥。然而這樣的團體通常編制很小。比方在廣州和客家地區，他們的人數從未超過四十，且常少於四十許多。他們的任務在隨從舞獅者。配備有大部份是木頭所製的劍、槍、棍、盾等武器。他們可面對面或成其他隊行相鬥，或弄拳棒，或耍特技。⑥

⑤遊行的節目因地而異差別很大。以北平爲例，可參見佟晶心，「北平的白戲」，劇學月刊，卷三，第八期（一九三四年）。中國雜技藝術（上海，一九五九）一書中收有許多各種表演的挿圖。

⑥見張心泰，粵遊小志，（約一八八五年），小方壺與地叢鈔本，卷九，頁302a；黃華節，中國古今民間百戲，台北，一九六七年，頁117—120。

在華北地區有所謂武士會者，人數高達七、八十。在義和團和紅槍會等運動後，情形依然如此。⑤義和團和紅槍會都可稱得上是鄉團武力的大結合。而他們對降神附體、符咒法術的重視也指示出他們原始組成成份的眞正功能。⑥

在台灣的一種觀察直接證明了這類團體在儀式中的功能。他們參與許多重要的宗教典禮，如新廟宇的慶成、佛像的開光、節期性的送瘟神。這威儀團有一先鋒掌大旗，並由一手舉雙斧之人帶隊。隊伍成單行前進，再圍成圓圈，時而踴躍，時而快跑。在圈內成雙地對打後，整隊即陷入混戰，以劍擊盾，持武器齊揮向中央，後又分散。除此之外，另亦有單獨拳師的表演，表演者似有神靈附身，時做威嚇之姿揮打隱身的敵人。

和在廣東的情形一樣，台灣的這些隊伍常由神獅伴隨。原則上一隊由三十六人組成，以合天罡之數。另有人數較少，稱爲八家將或十家將者。他們臉塗紅黑綠三色，並繫一具神力的紅頭巾。他們大都手持劍及鞭，有時還以蛇環頸。他們的黑旗之上繪有雷神之符，這表示天將附於其身以戰勝兇煞——此即祭典的主要目的之一。由此觀之，則謂威儀團即代表神兵亦不足爲怪。

在台灣這些隊伍常被稱爲宋江陣。我們切不可爲此名稱所誤導。宋江是水滸傳中的主角。在中國其他各地，水滸傳也被認爲是民間百戲題材的泉源。這種觀念往往混淆了遊行行列的本來面目。他們並非在重演一個故事。相反的，水滸傳本身有些地方浪漫地反映民間的各種風俗及信仰，包括上舉的社夥。民間威儀團的歷史比書中所描寫的事件都要來得久遠。

⑤見李景漢，定縣社會概況調查，北平，一九三三年，頁 376。

⑥見 Jerome Chén, "The Nature and Characteristics of the Boxer Movement", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 23, 1960, pp. 287-308. 戴玄之，義和研究，台北，一九六三年；同氏，紅槍會，台北，一九七三年。

事實上，在一〇〇三年至十三世紀中葉之間，宋朝的各個皇帝曾多次禁止這些有組織的團體在廟會中攜帶武器。例如，據續資治通鑑長編所載，在一〇六〇年，成都諸州

每年有遊惰不逞之民，以祭奠鬼神爲名，歛求錢物。一坊巷至聚三、二百人，作將軍、曹吏、牙直之號，執槍刀旗旛隊仗，及以女人爲男子衣或男子衣婦人衣，導以音樂百戲，三四夜往來不絕。⑤

不過禁令並不徹底，如在一一二四年，就把「竹木爲器，鐵紙等裹貼爲刃者」列在禁限之外。⑥這一類的表演性質爲何並無明載。唯一的例外是黃氏日抄中的一段記事，其中言道在一二六八和一二七〇年間廣德的春會中，人們持刀槍兵器迎傷神並跳舞於神之前。⑦傷神是橫死者的靈魂所化成的神。

雖然神靈附身的場面未必出現於每一次的遊行行列中，扮演的成份却是少不了的。更進一步而言，打鬥之戲在中國以多種形式出現。舉極端的例子而言，一方面我們有高度藝術性的潮州棍舞，即所謂英歌。這種表演我去年過年時在泰國的華人中參觀過。另一方面，我們可以舉公開的械鬥爲例。時間或在除夕，或在新年；打鬥時雙方互擲石頭，或持械相殺。⑧而這兩種極端不同的活動都以同樣的理由來說明：不舉行的話，來年的

⑤續資治通鑑長編，一八八一年刊本，卷一九一，頁 17b—18a。

⑥宋會要輯稿，冊一六五，刑法，卷二，頁 90b。

⑦黃氏日抄，卷七十四，頁 19a—22a，26a。

⑧見海澄縣志，一六九三年刊本，卷十一，頁 7a—7b。J. J. M. de Groot, *Les fêtes annuelles célèbres à Emoui Paris, 1885*, p 142; John Henry Gray, *China*, London, 1878, p 266. 譚隆安，「南海獅山旁除夕械鬥的風俗」，民俗週刊，第七十九期（一九二九年），頁 27—28。

景况便不吉利。遊戲及競賽同樣是過渡儀式中的標記。它們亦肯定人和神的權威和聲望。

×××××××

早在西元前二〇八年，秦二世皇帝就在甘泉「作角抵優俳之觀」（史記，卷八十七，頁二五五九）。一個世紀之後，這角抵戲發展為各種競賽、特技、雜耍、幻術、假面之戲及魚龍曼延。這些陳於天子之前的百戲都是露天演出，特別是在新年時。這些活動常被指責為過分奢侈及浪費，但卻仍持續二千年之久。據史書所載，外國使者，不論來自中亞，或是荷蘭東印度公司所派，都被要求參觀這些表演。無疑的，這百戲的主要目的是在於誇示皇帝的武力與威風。

以上所述並非和我們的題目無關。因為演戲基本的功用即是在表現敬意。娛樂，雖有助於達到相同的目的，卻只是次要的考慮。雇用一班戲子演出一場或數場戲總不外是爲了慶祝壽辰或考試及第，或在超渡儀式中對死去的親人表達崇敬之情，或爲迎高賓，或爲陪禮。對大部份中國人而言，演戲最主要的功用還是在節慶中表現對神的敬意，而他們也是在這些場合中才有機會看到戲。戲台，不論是固定的或臨時搭的，總是面對受禮之人或受祭之神。更具排場的是在他們面前擺上對台戲。能有其他的觀眾最好，但沒有也無所謂。在白天演的戲或祭祀玉皇的傀儡戲上，常是沒有觀眾的。不過，在任何情況下，觀眾用不著買票入場，因爲所有的費用均由贊助者或社團負擔。他們的聲譽和演出的好壞息息相關。故毫不足奇的，除了在幾個大都市內，已往在中國沒有爲營利而演的戲。

一般而言，演的戲的主題和演出的場合無關；因爲劇情總是以團圓收場，大部份的戲都可在任何場合中演出。舞台的動作比劇情更能達到表示敬意的目的，因爲音樂及扮演本身常能產生一種喜慶的氣氛。爲加強這種效果，演員常於開場前先演一或數齣例戲。這些例戲主要以啞劇的方式演出，僅有少量的對話，而可注意的是

這些對話往往用官話而不用方言。雖然在內容、演出和次序上，各個劇種彼此都有相異之處，但它們明顯地來自同一傳統。比方說，現尚有許多八仙戲。最早而有刊本流傳的八仙戲是周憲王朱有燉（一三七九——一四三九）的瑤池會八仙慶壽。我最熟悉的是較短的一齣潮州八仙戲，描寫西王母蟠桃盛會。西王母令東方朔邀八仙至華堂祝壽。八仙入場後和東方朔擁王母依桌椅相次疊成壽字形。西王母於是開始吟詩，八仙和之。◎其他的例戲如以豪華的戲裝和竹馬取勝的六國封相等也常在正戲前演出。這些都強化了整個演出中所含有的賀喜的成份。

這例戲以外還有一更形式化的啞戲，這就是跳加官。直至最近，跳加官還是中國每一劇種必演的節目。一演員，身著蟒袍，臉戴白面具，手持朝笏進場。他一語不發，只隨著樂器的敲擊蹦蹦跳於台上，好像難以控制住他的興奮。他慢慢地對觀眾展示一卷軸，上書「天宮賜福」或其他吉祥語。下場前，他以手指日。在整個演出中，跳加官可重複數次，尤其是有要人入座時，有時甚至是當戲演至中途時。

僅有扮演神、靈怪及動物者需戴面具。但跳加官者所扮演之神的身份並不清楚。神附身於演員的時刻是以明確的方式顯出，因演員只有在進場的當兒才戴上面具。在後台，面具是從不示人的。

最早可見有關跳加官的記載是在二百年前。但從其普遍行於全國的現象看來，其歷史應更為久遠。日本戲劇中的「翁」舞與跳加官極為相似，而且也是在正戲前演出。「翁」可追溯到十二世紀。職業劇種外，民間百戲中的大頭和尚也與跳加官極為相類。大頭和尚往往是百戲之首；他也出現於新年的舞獅節目。大頭和尚有極久遠的歷史，而且可能與十一世紀設於年尾諸戲之前，戴面具演出的「笑面」、「噴拳」有關。◎我們不妨推

◎蕭遙天，民間戲劇叢考，香港，一九五七，頁25—27。

◎高承，事物紀原集類，（約一〇九五），一四四七年刻本，卷九，頁27a。

想到更早五百年的傀儡子歌舞戲的郭亮。◎在唐朝，郭郎「必在俳兒之首」。◎

前述的跳加官強調喜慶的一面。不論舞台表演或民間百戲都是歡樂的表現。不論是在年節或在其他場合演出，它們都被視為是迎接新的到來。但由其宗教祭儀的成份看來，百戲有它另外的一面，即肯定舊的結束。驅邪，不論是以船或其他方式行之，都是它象徵的一部份。戲劇同樣有逐祟的特性，即使為的是求得動人的效果。危險和苦難必須克服，這如能演得令人信服，大團圓的結局當更能討好觀眾。然而，中國戲劇所提供的淨化作用却更有其深意。

所有漢學家都知道目蓮到地獄救母的傳說。這故事初見於佛經而被認為是七月的盂蘭盆會之所據。該會乃是為救度過去七世父母，使他們得脫一切餓鬼之苦。這故事後來在變文中大有增飾，並被刻於碑石之上。十二世紀初時，此故事已由開封「拘肆樂人」在中元之前演出，而直到最近為止，目蓮戲都是定期搬演。這戲曾被稱為神怪劇 (mysteries)，我認為這名稱掩蓋了這戲演出的真正功用。

至少從十六世紀起，目蓮戲出現於與盂蘭盆會無關的各式各樣的宗教慶典中。在安徽南部及江蘇的一些地方，做醮時就演目蓮戲。醮是道教的大祭典，其主要目的之一即在祓除不祥。在有些地方，醮一年舉行一次；不過更常見的是五或十年舉行一次。除此外，醮在自殺較多的地區舉行。不論在那一種情形下舉行，醮的目的即在安撫孤魂野鬼，並防止他們在人世間找尋替身。做醮期間禁屠，社團人家必須素食、不得賭博、同房及為不端之事。

戲開始，先招五方橫死惡鬼。扮演目蓮之母劉氏遊地獄十殿之事，景象逼真觸目。全戲可演數目。中間尚

◎見顏之推，顏氏家訓（約成於五九七年），周法高輯彙注本，台北，一九六〇年，卷十七，頁 113b；
舊唐書，一九七五年排印本，卷廿九，頁 1074。

◎段安節（活躍於約八九四年），樂府雜錄，中國古典戲曲論著集成本，第一冊，頁 62。

且穿插打諢戲及驚險的特技。戲的高潮却與劉氏無關。這時的主角是東方亮之妻。她因受騙且不見諒於丈夫，只得走上自殺一途，死後爲溺鬼碰鬼和縊鬼爭奪。後者身穿紅衣，慘白的臉上吊着血淋淋的長舌頭。此刻，舞台上燈光全熄，而嚎叫的溺死鬼和吊死鬼仍在黑暗中繼續其爭奪，直至一神出現，才將他們驅下台。此神手執銅鞭，有時率領神將追逐惡鬼至三叉路口或河邊方罷。⑤

浙江的演出情形也與此相類。在有些地區，特別是紹興，目蓮戲是平安戲的一部份。謂之平安戲，意味着是在做醮時演出。這是由半職業性的目蓮戲班，或由職業的亂彈戲班當做大戲來演的。從魯迅的『無常』和『女吊』二文中我們可知前者所演的是包括遊地獄的目蓮故事本身。相反的，亂彈戲班所演的是平常的戲，其情節可容穿插或鋪陳一些自殺或驅鬼的主題。二類戲都強調某些場中的觸目特性，就是鬼魂找替身，還是惡人——不論是劉氏或其他人——爲從地獄來的鬼卒所追逐。⑥

在湖南以高腔演出的大戲，不管劇目爲何，都有慘死和神判的場面。整本大戲常可持續七天，十天，甚至十五天不斷。據黃芝岡言，在諸大戲中，『目蓮傳的羅卜，西遊記的唐太宗，南遊記的觀音，精忠傳的何立』

⑤見胡樸安，中華全國風俗志，（一九三三年），第二版，上海，一九三六年，下篇，卷五，頁24—26；老辛，『演目蓮戲』，國劇畫報，卷一（一九三二年），十二—十三期；朱今，『我鄉的目蓮戲』，太白半月刊，卷一，（一九三四—三五），頁409—410。在安徽，該神爲普化天尊；在其他地區則爲王靈官。

⑥棘公，『越劇雜談』，戲劇月刊，卷二，第三期（一九二九）；魯迅全集，一九五六—五八年版，冊二，頁24—251，冊六，頁498—504；趙景深，銀字集，上海，一九四六年，頁164—174；袁斯洪，『紹興亂彈簡史』，收於華東戲曲研究院編，華東戲曲劇種介紹，上海，一九五五年，冊一，頁92—93。在追逐中，劉氏和鬼將可在台下任意抓東西吃，且吃且跑。

秦檜之僕」都有一段遊十八地獄的相同的場子」。據周貽白言，常演的大戲只有封神、岳傳兩種。每當演至「紂王自焚」或「岳飛畢命」時，

滿台黃烟，鞭炮連響，台口陳香燭架，大燒紙馬，完全爲追荐亡靈的宗教儀式……其間最使人慘怛不歡的，爲岳傳最後一天……岳飛爲防止岳雲張憲二人有所異動，在自己未就刑前，親手將二人殺死，在追一過場之後，雙手提頭而上。其彩人頭中空，頸下各置一甫經斬下之鴨頭，當掛於台口時，鴨頭尙顫動，鮮血點滴而下，彩人頭亦隨之抖動，儼然如真。⑤

就我所知，最早提及湖南目蓮戲的是在康熙四十七年（一七〇八年）。當時，衡州壽嶽廟，二門前建台演戲一月，自閏三月爲始。於十八日本戲演畢之後，搬演「何栗回話」一齣，係秦檜家婆被鬼捐去，觀者無不驚駭。方且建醮於內殿，復於十九等日，接演目蓮全本，直至七日，種種褻慢。⑥這兩種戲也是四川祭祀酬神的惡戲：「祈禱雨澤有東窗戲，驅逐疫癘有目蓮戲」。⑦

今天我們無需逐一討論中國各省所演出的目蓮戲。這些戲的功用是極其明顯的。它們的目的並非在於生動的描述目蓮或觀音的一生。它們的演出亦非在給予道德教訓或灌輸惡有惡報的宗教觀念。它們主要的關注甚至

⑤周貽白，「湘劇漫談」（一九五二年），收於中國戲曲論集，北平，一九六〇，頁 202—204；黃芝岡，「論長沙湘戲的流變」，收於歐陽予倩編，中國戲曲研究資料初輯，北平，一九五六，頁 56—57。

⑥節自趙申喬、趙恭毅公自治官書，一八四九年刻本，卷五，頁 80a—111a，卷八，頁 2a—3a，4a—6a。

⑦廣安州新志，一九〇七年刊本，卷卅四，頁 22a。

也不是對於祖先的崇拜。它們乃是以直接而觸目驚心的動作來清除社區的邪祟，揮掃疫癘的威脅，並安撫慘死、冤死的鬼魂。從目蓮及其他的故事看來，看似裝飾的、額外的、穿插的一些戲劇成份，其實是儀式中不可或缺的部份。因此這些演出不可被視爲是原來情節上的附加物。相反的，戲劇的故事只是爲這些表演提供一方便的架構，而這些表演其實是可以脫離故事而獨立出現的。由此看來，我們上所討論的目蓮戲和神舟逐祟的祭儀有顯著的相似之處。

截至目前的討論爲止，我一直假定戲班的演出反映雇主的意願，但我們却不能忽略演員本身。演員和樂師的社會地位極低；在許多地區，他們地位卑賤。幾千百年來，他們不斷地使自己的唱功和伎藝臻於完善。他們自己亦有一套儀節傳統，而此傳統在全中國都相當一致。

以川劇來說，凡是大戲班初到一個地方，無論是接演「神功戲」或「幫口戲」，在開戲首日的正午，也就是正戲之前，照例要請「靈官鎮台」，有鎮邪驅鬼，保定太平之意。由淨角演員一人扮演靈官，當靈官出場拉站四門，並即繞場一周之後，上高台坐定。由經理人焚香化紙，參叩完畢，再由武行一人斬公鷄一頭，以鷄血盪灑滿台。這時便由「座鐘人」（比總管更有權力者）出場爲靈官開光，以鷄胸之毛拔下五根沾上鷄血，貼於靈官正額上端，另取五張一串紙錢，灑上雞血，掛於靈官右手所執金鞭第五節處。座鐘人參叩完畢，起身向戲園四周察望一遍（觀察有無不淨之物）。若諸事順利，則抓一把米灑向靈官，由座鐘人說：「請靈官開金口」，靈官大吼三聲之後，接唸：「

人間子宇，天降末雷，暗室虧心，神魔如電。吾乃王天宮靈官是也，今奉玉旨，鎮守某某地方一帶（即該戲園所在轄區地名），吾當在此，邪鬼遠遁，妖魔絕跡，家家清吉，戶戶平安，財源茂盛，五穀豐收……」。再跳「五子奪魁」，接靈官下場。⑤

這種祓除不祥的儀式應該是十分普遍。清朝御前承應戲開場之前「例跳靈官，謂之淨台，亦曰掃台。由雜色扮靈官八人……持鞭跳舞上場，鳴鞭炮」⑥。民國以來，在大部份的地區，這種儀式似乎只用於特殊的場合。如新戲園落成，戲台上尚未演劇必先行一繁複的儀式叫破台。在上海，則戲園易主，或生意蕭條時也有重行破台者。在北平，則於除夕時爲之，其目的在淨除曾在戲台上演過之慘死者或夭折者的鬼魂。在這些重大的場合中，通常有五個靈官，由其中三眼的王靈官領導。儀式通常於午夜後舉行，不歡迎外人參觀。⑦

也許我該強調舞台上的兇煞惡鬼是由戲班的成員自己來驅除。他們並非處於輔助的地位，發揮或闡示由法師所主持的儀式的意義；他們是親自完成整個包括請神、附身、驅邪的儀式，就好像他們自己是法師和乩童。一般而言，開光的工作易爲任何人完成，但並不是每一個人都願承坦靈媒這種危險的角色。我已舉過一個例子

⑤ 蔡啓國，「川劇習語」，四川文獻月刊，一〇九期（一九七一年），頁34。

⑥ 謝隴石，「梨花片片」，戲劇月刊，卷二，十一期（一九三〇）；傅惜華，「南府軼聞」，國劇畫報，卷一（一九三二），第八期。後者的資料來源似乎是清朝印行的劇本：例見勸善金科，古本戲曲叢刊本，第一本，卷上，頁1a, 10a。

⑦ 蔡啓國，前引文，頁34—36；孫漱石，「上海戲園變遷志」，戲劇月刊，卷一，十二期（一九二九年）；寒香亭主，「北平梨園歲時記」，劇學月刊，卷四（一九三五），第一期，頁五；第五期，頁22。

，即相信戴上面具即意味神靈附身。畫臉譜亦具相同的意義。許多戲台上的迷信即建立在一種恐懼感，就是怕被所扮的神靈附身。

中國人所事的靈媒信仰及所屬的巫教集團不在此一演講範圍之內，然而研究中國宗教習行的人絕對不會不注意到慶典中丑童的表演所顯示的戲劇特質。到底是他們模仿演員？還是演員模仿他們且本身亦形成一專門化的靈媒崇拜的遺存體？這兩種職業間的關係至少說明了他們爲何都被貶到社會的最低層：他們大都因和他們自己所呼喚的神靈打交道而被歧視。

據湯顯祖作於近十六世紀末的「宜黃縣戲神清源師廟記」中言，「清源西川灌口神也……訖無祠者。子弟聞呵時一醜之，唱囉哩噠而已，又言清源以田、竇兩將軍配食」。④在最近發現十五世紀刻本新編劉知遠選鄉白兔記中，「囉哩噠」由末角開場唱誦。在清代宮中的承應戲中，這咒語是後台念的「淨台咒」。在今日福建的興化戲中，這咒語被稱爲「田公元帥咒」，亦具淨台的功用。⑤但此咒語真是可驅邪？爲回答此一問題，我們必先簡短地探討守護神之一的田都元帥的功能及其來歷。田都元帥至今仍爲來自閩粵的伶人所祭祀。

田都元帥有時被稱爲「相公」。他事實上也被認爲是一小男孩而在後台上常以一雕得連下體亦具之木偶表之。他和喜神或有所關聯，喜神亦常以一舞台的木偶爲代表，而爲中國北部及西部的伶人所崇祀。有關田都元帥的神話相當豐富，也相當複雜。⑥今天我只提及某些和他有關的祭典。

④湯顯祖集，一九六二年排印本，卷卅四，頁 1127—1128。

⑤見陳嘯高及顧曼莊，「福建的莆仙戲」，收於華東戲曲劇種介紹，冊二，頁 94。相似的咒文可見於日本戲劇（*tō hō tarari tararira……*）和韓國戲劇（*theru theru tsu*）。

⑥見 K.M. Schipper, "The Divine Jester" 中央研究院民族學研究所集刊，第廿一期（一九六六），頁 81—94。

我們可由傀儡戲講起，因為田都元帥看起來很自然地就是傀儡戲神。傀儡戲常是獻給玉皇上帝看。在戲之前先有一儀式。這儀式通常在午夜以後舉行，至少在福建和台灣是如此。就我在新加坡所見的情形，開始是起鼓，然後對代表田都元帥的木偶呼喚。接著傀儡演師以雞血點田都元帥的嘴和腿，以及簾幕二端和戲台的四根柱。他然後放一面鏡子及一把刀子於戲台上。接著他在簾幕上燃燒金紙並洒符水於幕後每一人及每一物上。然後他輕拍手掌，口誦囉哩哩，將代表田都元帥的木偶從架上拿下，整理它的衣服，準備把它送上舞台搬演。傀儡演師與一道士以詩句簡短交換對話後，田都元帥被置於舞台上，再以自己的名義向玉皇上帝呈誦表文。最後傀儡演師再次吟曲，不斷地反覆囉哩哩咒文，而田都元帥則舞於台上。

依此例看來，囉哩哩並不是對神的祈求語，亦非驅邪的咒文，而是伴隨並強調神的每一個動作的套語：神在幕後的準備，在幕前的出現及對玉帝致敬的舞步。田都元帥代表所有的傀儡行其敬意，因他乃一喜神。不僅是木偶，就是人也可做田都元帥的化身。潮州的農村，中秋前後有關戲童的習俗。

演時，先由主持的人到田裏拾捧田土一撮，回來恭置香爐中，陳瓜果香燭率眾膜拜，稱「請田元帥」。於是再邀十幾個童子，推出一二個做腳色，拈香閉目，蹲坐中央，羣童四周環繞，每人各執香火一炷，上下左右搖蕩，像魚貫飛螢。火光一縷縷閃爍，凝視之必眼眩頭昏，羣童接着齊聲唸咒，其詞各地互異。

潮陽的咒語常有「一催請」，「二催請」，「三催請」及「急急如律令」等句。

咒語吟誦歷千百遍，待蹲坐的童子香落躍起，便羣呼道：

「老先生來了。」

主持的馬上點定戲目囑令演唱，如受術的二人三人都躍起，可以對唱，居然受玉敲金，鏗鏘合韻，可以譜入絲竹。囑唱某齣便與某齣惟妙惟肖，頗可娛悅。可是這些劇曲，都不是受術的所素習，經過這種催眠作用，即能演唱嫺熟中節……^⑧

田都元帥做爲教師爺的聲音不僅建築在他的音樂才具上，而且在他調兵遣將的能耐上，因爲武生也祭祀他。他同時是潮州英歌隊和台灣宋江陣的守護神。因此他們表演武力對抗脅及社團的兇神惡煞時，他也主持其事。在約十三世紀的一些儀典中，^⑨田都元帥是趙公明手下的大將之一。趙公明是中國衆神中威力最高者之一，而且在最早的道教團體中已被視爲是瘟神。^⑩趙公明可能是一慘死者之靈。他在世中的好幾位從屬則可確定是在陽間遭橫死。他們都是歷史上有名的人物。^⑪像這些神靈在中國宗教中是最宜於就特殊官職參加驅邪的永恆戰役。若輝煌成功如趙公明者則可變成有名的財神。雖然我們對田都元帥的來歷還不十分清楚，然而在那些

⑧ 蕭遙天，民間戲劇叢考，頁 53—54；鄭德能，「潮俗中秋的觀戲童及其他」，國立第一中山大學語言歷史學研究所週刊，第十一—十二期（一九二八），頁 207。

⑨ 這些儀典收於道法會元（道藏，冊八八四—九四一）。這是一部十四世紀時編的龐大的集子，所收的材料常有重複之處，因而明顯地是來自不同的地方。

⑩ 陶弘景，真誥，道藏（冊六三七—六四〇），卷十，頁 17a，引千二百官儀。千二百官儀一書來自漢中五斗米道，現已失傳。

⑪ 如鍾士季（據搜神記所載，引於太平廣記，一九五九年排印本，卷二百九十四，頁 233c）和伍子胥（道法會元，卷二百三十五，頁 1a）。前者即鍾會，他於二六四年爲士兵所殺。伍子胥約當公元前四八三年自殺。

對 怒 白 蕭 盛

對 出

儀典中，他的一些特質和趙公明相似。和趙公明一樣，他擁有昭烈侯的頭銜。他是四大猖烈將軍之一，並且是冲天風火院的太尉。不過他被描寫成「白面芙蓉口邊黑如意，頭戴三山帽半紅半綠，雙錢花袍皂靴，雙手執金盒」。^⑤田都元帥是藉其武功來賜福於民。

我剛剛所做有關田都元帥的描述旨在舉例說明戲劇演出所具的祭儀上的功用。我所言並不完備，因為我沒能把法事戲也列入討論範圍。也許我應該強調，就其藝術，尤其是音樂傳統來看，以數十種較老的劇種所代表的職業劇團和民間百戲大不相同。但兩者都可用來表示崇敬及迎新，都可有效地用來驅邪和除舊。迎神和驅邪的功能，就如同文戲和武戲，是相輔相成的。它們只是同一儀式過程中的兩面。它們的戲劇形式可能源自中國宗教的下層，就是較佛教和道教為久遠的巫教傳統。

⑤道法會元，卷二百三十三，頁 6b-7a，115 頁三十六，頁 3a，115 頁十七，頁 1b, 4a。