戲劇研究　第2期
2008年7月　頁49～80

試論中國戲劇表演的多樣性

黃竹三
山西師範大學戲曲文物研究所教授

中國的傳統戲劇，亦即戲曲，其源遠流長，種類繁多，據不完全統計，至今仍活躍於劇壇上的劇種就有數百種之多。從它們的演出目的、演出形態、流傳地域來看，似乎可以區分爲兩大類型、兩大體系，即盛演於城鄉舞臺上的觀賞性戲劇（包括傳統的戲劇樣式如雜劇、南戲、傳奇和各種地方戲）和植根於民間底層祭祀民俗活動中的原生態戲劇（或稱祭祀戲劇、儀式劇，包括賽戲、儺戲和目連戲等）。以往學術界所揭示的中國戲曲娛樂人群、高臺教化、具有寫意性、綜合性和以行當演人物等特點，其實只能概括觀賞性戲劇一類，而未能涵蓋原生態戲劇，對此，筆者曾著文予以說明[1]。那麼，能概括全部中國戲劇的特點是什麼呢？如果將兩大類型戲劇的內容和表演作深入比較的話，我們似乎看到它們有一個共同之處，那就是都具有「雜」的特點，亦即具有明顯的相容性，或者說是多樣性。

從某種意義上說，戲劇範疇以外的中國表演藝術大都具有多樣性，從秦漢時的百戲雜陳，到今天的綜藝表演，各種藝術無不是形式多樣、相互相容、彼此雜處的。就戲劇範疇以內來說，西洋的「歌劇」的美學特點是「衆聲交雜」，同樣也有「相容多樣」的意思。本文所說的多樣性，不是一般地說中國戲劇的內容和形式多種多樣，而是指它的表演錯雜斑駁，諸藝雜陳；諸體雜用，形態各異；構成戲劇的各種藝術因素融合程度不一；藝術手段運用，多寡有別；演出場所或固定，或流動，時而分離，時而連接。與一般的技藝表演不同，中國戲劇的多樣性、「諸藝雜陳」，是與故事表演緊相聯繫的。與西洋歌劇不同，中國戲劇的多

[1] 黃竹三：〈從山西儀式劇的演出形態看中國戲劇的特質〉，《文化遺產》2008年第1期，頁1-8。

臺灣大學學術期刊資料庫

樣性、「諸藝雜陳」，不僅表現在演唱方面，而且擴展到表演形態、藝術手段和演出場所諸層面。

爲什麼中國戲劇表演具有多樣性、「諸藝雜陳」呢？筆者認爲可能有以下幾方面的原因。一是中國戲劇的起源是多元的，既可從祭祀活動衍變而成，也可從百戲、歌舞、說唱發展導致，它的淵源本身就是多樣的。在它的孕育時期，構成戲曲的各種藝術因素開始融合，但又未能融合爲一，於是出現泛戲劇形態。而泛戲劇形態有的偏重歌舞、有的偏重說白、有的偏重假面裝扮，它們常常雜處演出。戲曲形成時，繼承泛戲劇形態的狀況，宋雜劇和金院本的表演也有多種類型，成熟程度不一。古代戲劇的這種「雜」而「相容」的歷史淵源，必然導致後世戲劇在表演形態、藝術手段和表演場所方面出現駁雜多樣。其次，戲劇是反映生活的，生活本身就豐富多彩，而藝人個性不同，擅長的技藝不一，他們在表現生活時，採用的方法、手段、形式不可能一樣，加之戲劇演出有不同目的，表演於不同地域，受風俗、民情、審美情趣的影響，以及各地演出時客觀環境提供的條件優劣不一，這樣，戲劇表演的形態、採用的藝術手段和表演的場所，當然也會多種多樣。

下面，筆者不揣淺陋，試從中國戲劇的表演形態、使用的藝術手段、演出場所等方面述說其多樣性與「諸藝雜陳」，以就教於方家。

一

我們先來看中國戲劇的表演形態。

所謂表演形態，一般而言，是指某一種藝術或戲劇是怎樣演出的。從廣義上說，是指這些藝術是如何表現生活，表演者是直接述說事件和人物，即用敘述的方法，還是表演者裝扮爲故事中的人物，以展現事件，即用代言的方法。從狹義的角度上說，是指這些戲劇是爲了什麼目的而演出；在什麼場所演出；用什麼形式演出，使用什麼語言、聲腔、伴奏、服飾、佈景、道具；表演者如何化爲劇中人物，是直接裝扮劇中人，還是先概括成人物類型（即腳色行當），然後才用以裝扮劇中人物？這些演出形態都能顯示戲劇的特質。

不同的戲劇類型、戲劇體系，其表演形態不同，顯示出戲劇的成熟程度有別。相比較而言，觀賞性戲劇的表演形態較爲成熟、完善，而原生態戲劇的表演形態則較簡單、初級，不那麼完善。

臺灣大學學術期刊資料庫

拿觀賞性戲劇來說，它們雖然都較爲成熟、完善，都在城鄉舞臺上演出，都具有娛樂人群、寫意性（以超時空觀念反映生活）、綜合性（綜合了唱、念、做、打等藝術手段）和以行當演人物等特點，但具體到不同的戲劇樣式，它們的表演形態也是有差異的。同樣是以歌舞演故事，不同戲劇樣式，所「歌」者大不一樣，即所用唱腔和伴奏音樂不同。雜劇用北曲，南戲用南曲，傳奇則南北曲合套，它們都是曲牌聯套體。地方戲則多爲板腔變化體，又因劇種不同，流傳地域不一，聲腔、板式五花八門。

不同的戲劇樣式，不僅用曲不同，而且腳色行當的劃分也異。雜劇分末、旦、淨、雜四大類（各類還可細分），南戲則分生、旦、淨、末、丑、外、貼七種，而傳奇則有「江湖十二色」，至於地方戲，不同劇種所分行當多少、詳略也不一樣。

更重要的是，不同的戲劇樣式，其戲劇結構也有區別。雜劇的戲劇結構是一本四折加楔子，劇情單線發展；南戲、傳奇則分齣，而齣數不限，先是「副末開場」，然後劇中人物登場表演，劇情雙線發展，最後生、旦當場團圓；而地方戲戲劇結構不一，種類繁多，大劇種和地方小戲人物安置、劇情進展、表演風貌也迥然不同。從以上的述說中，我們可以看出觀賞性戲劇的表演形態是多種多樣的。

下面我們來看原生態戲劇。前面我們說過，原生態戲劇亦稱祭祀戲劇、儀式劇，是指植根於民間底層祭祀民俗活動中的戲劇，包括賽戲、儺戲和目連戲等。它們與觀賞性戲劇最大的不同，是其演出要依附於當地的迎神賽社活動，是祀神民俗的一個必不可少的重要組成部分。有祭祀，必定有祭祀戲劇或儀式劇演出，而祭祀戲劇和儀式劇的演出，完全是爲了敬神、酬神的需要。演出的目的就是爲了娛神，當然，在娛神的同時，也娛樂了參加祭祀活動的信民。因爲演出主要是爲了供神靈享用，因此演出儀式、程式、劇碼內容、甚至表演程式必然有嚴格的規定性，而且代代相傳，一般不多改易，從而具有明顯的傳承性。由於祭祀民俗儀式的規定性與傳承性，使在這種環境表演的戲劇更多保留最初演出時的形態，而不可能在藝術上有太多的改進，是以演出形態比較簡單、粗糙，帶有更多的原生態特徵。這些祭祀戲劇或儀式劇的演出，還有一個特點，這就是一般不脫離當地祭祀民俗活動的環境，到祭祀場所之外的其他地方去單獨演出，也一般不作商業性的上演（調演或爲宣傳、介紹的需要而外出表演者除外）。這和觀賞性戲劇演出的商業性、娛樂性需求是不同的。

臺灣大學學術期刊資料庫

原生態戲劇比之於觀賞性戲劇，其成熟與完善程度有明顯差異，有的比較接近成熟的戲劇，有的卻還處於初級階段，甚或只屬泛戲劇形態。比如貴州安順的地戲，它在明代初年從江南傳入，每年正月和七月中旬在屯堡（鄉民的居住地）神廟前平地演出，以驅邪逐疫。後來神廟毀壞，存留無幾，演出大半在可得的空地進行，周圍插上紅色的帥旗，以表示「神聖的空間」。地戲有歌有舞，有吟有唱，有些演出已分生、旦、淨、丑諸腳色行當，以假面裝扮劇中人物，劇碼爲朝代大戲，計有「跳封神」、「跳列國」、「跳三國」、「跳說唐」、「跳征東」、「跳征西」、「跳平南」、「跳楊家將」等，故事情節複雜，顯然已接近成熟的戲劇。但有些演出還不分腳色行當，劇本還是用說唱的本子，仍屬初期的戲劇。又如廣西南寧等地的師公戲，亦由「儺」發展而來，儺是古代驅鬼逐疫的活動，主持者戴面具，邊歌邊舞，請神驅鬼，祈福消災，後來向娛樂方面演變，成爲師公戲。它分文壇武壇，演出時有舞蹈、唱腔、音樂伴奏和鑼鼓經，也有腳色行當，計有生、旦、淨、丑四行，其中生行又有老生、文生、武生之分，旦行分文旦、武旦。人物裝扮初期戴假面，後以用臉譜取代面具，這也是接近成熟戲劇的表演形態。

原生態戲劇中更多的是未臻成熟的表演。如安徽貴池的儺戲，從演出的內容看，它有兩大類，一類是以舞蹈爲主的小戲，用於娛神。如《舞傘》，是只有十幾個動作的簡單舞蹈，未有故事情節。又如《打赤鳥》，一人舉鳥的模型，作高低飛翔狀，一人持彈弓，作追鳥射彈狀，邊舞邊唱。應該說，這只是帶有一些戲劇因素的表演。另一類是大戲，如《孟姜女尋夫》、《花關索》等，但這些大戲在人物介紹、環境描寫、情節發展等方面，多採用第三人稱說表的方式，類似詞話，顯然處於從說唱文學向戲劇過渡的階段中。當然，隨著時代的發展，貴池儺戲後來也出現一些比較成熟的劇本。

山西省曲沃縣任莊的扇鼓儺戲，也是一種初級的戲劇形態。自古以來，任莊村每年農曆正月十四至十六日，都要舉行扇鼓儺祭活動，它經過「議定」、「擺壇」、「祀神」、「收災」等儀式後，進入「獻藝」階段，演出《吹風》、《打倉》、《攀道》、《猜謎》、《采桑》和《坐后土》等節目。《吹風》、《打倉》、《攀道》都是對口說唱，《猜謎》就是猜謎語，不能算作戲劇。《坐后土》、《采桑》，則略具戲劇雛型。以《坐后土》爲例，其表演內容是，后土娘娘有五個兒子，千秋華誕之日，命侍者王成通知他們前來朝賀。佔有春、夏、秋、冬四季的四個兒子遵命前往祝壽，五子因無「江山日期」，不願前去。后土

臺灣大學學術期刊資料庫

娘娘得知，便從四子掌管的四季中每季抽出十八天，共七十二天，組成「土王日」，歸五子掌管，矛盾得到解決。演出就在儺祭八卦壇內進行，由神家裝扮的后土娘娘端坐在八卦壇主壇旁的高臺上，侍者王成分別到東南西北各壇召喚五個神家（即五子）前去朝賀。四子遵命前往，各繞壇一周二周或三周，來到后土娘娘駕前站立，五子最後才到，角色之間各有臺詞。從總體看，已有人物裝扮、矛盾衝突和故事情節，但表演者卻仍穿著祭祀者「神家」的服裝（頭戴紅纓涼帽，身穿皂色長袍、紅色褲子，外罩翻毛羊皮襖，足登平底布靴，有古代方相氏的影子），並未完全裝成劇中人物，而吟誦臺詞時，一邊敲擊作爲祭祀主樂器的扇鼓（一種扇面羊皮單面鼓），說明這種演出還未完全脫離祭祀活動，正處於祭祀活動向戲劇過渡的階段中[2]。



圖1　山西曲沃任莊扇鼓儺戲《坐后土》，劇中人物后土娘娘等由祭祀神家扮演，服飾未變。



圖2　《坐后土》中侍者王成亦由神家扮演，裝束已改。

[2] 1989年3月12-14日（農曆己巳年正月十四至十六），任莊恢復扇鼓儺祭活動和儺戲演出，筆者實地考察記錄。地點：任莊村內小學前廣場（八卦壇設於此）。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上事例說明，原生態戲劇的戲劇化程度參差不齊，有的與說唱緊相關聯，有的未脫祭祀痕跡，它們的表演形態是錯雜斑駁的。

還值得注意的是山西、河北等地的隊戲和院本。

「隊戲」一詞，早在中國戲劇形成初期的宋元時已有典籍記錄[3]，它和小說、影戲等同於御前獻演，說明它是雛型戲劇的一種，但如何演出，文獻卻無記載。《元史．祭祀六．國俗舊禮》條略記隊戲於行進間演出，但語焉不詳[4]。以後各朝各代，隊戲再不見諸記錄。直到1985年，山西省潞城縣崇道鄉南舍村發現禮儀抄本《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》，才知道從明代到清代，上黨各地賽祭都有隊戲演出。其後，在山西長治、晉城、潞城、長子各市縣及河北邯鄲、武安等地發現隊戲仍有留存，並作爲當地祭祀民俗活動中一種戲劇演出。至於山西、河北的隊戲與宋金時期記錄的隊戲是否有關聯，目前還未有資料證明，暫且不論。就上黨隊戲而言，筆者數年前前往潞城等地考察，得知上黨祭祀活動中的隊戲，分上馬隊戲（又稱走隊、流隊，於迎請神靈入廟享祭途中演出）、供盞隊戲（又稱啞隊、襯隊，賽祭時在神廟正殿前空地獻演）和正隊戲（祭祀後在神廟戲臺上表演）三種。其表演形態下文詳說。河北的隊戲也與之相類，筆者曾觀看過河北省武安市固義村的隊戲《調掠馬》表演，它先由「掌竹」（即「竹竿子」）上場，戴無腳襆頭，著圓領繡花紅袍，足登皂靴，站在臺口中央，面對觀眾，正冠，拂袖，亮相，然後左手貼身持戲竹，吟誦開場詞：「一樹梨花開滿園，旌旗不動攪旗幡。若知太平無司馬，太平人賀太平年。少打傷人劍，常磨克

---

3 〔宋〕劉斧：《青瑣高議》後集卷5〈隋煬帝海山記〉下：「（陳）後主曰：『憶昔與帝同隊戲時，情愛甚於同氣，今陛下富有四海，令人欽服不已。』」（上海：上海古籍出版社，1983年），頁152。

〔元〕楊維禎（1296-1370）：《東維子集》卷6〈送朱女士桂英演史序〉：「錢塘爲宋行都……一時御前應制多女流也，若碁待詔爲沈姑姑，演史爲張氏、宋氏、陳氏，說經爲陸妙慧、妙靜，小說爲史惠英，隊戲爲李瑞娘，影戲爲王潤卿，皆中一時慧黠之選也。」（上海：上海古籍出版社，1987年文淵閣《四庫全書》），頁434-435。

4 《元史》卷77〈祭祀六．國俗舊禮〉條：「歲正月十五日，宣政院同中書省奏，請先期中書奉旨移文樞密院，八衛撥傘鼓手一百二十人，殿後軍甲馬五百人，擡舁監壇漢關羽神轎軍及雜用五百人。宣政院所轄官寺三百六十所，掌供應佛像、壇面、幢幡、寶蓋、車鼓、頭旗三百六十壇……教坊司雲和署掌大樂鼓、板杖鼓、篳篥、龍笛、琵琶、箏、羯七色，凡四百人。興和署掌妓女雜扮隊戲一百五十人，祥和署掌雜把戲男女一百五十人……凡執役者，皆官給鎧甲袍服器仗，俱以鮮麗整齊爲尚，珠玉金繡，裝束奇巧，首尾排列三十餘里。都城士女，閭閻聚觀。」〔明〕宋濂（1310-1381）等撰：《元史》（北京，中華書局，1976年），第6冊，頁1926-1927。

臺灣博碩學術期刊資料庫

己刀。萬物憑天理，災禍自然消。打魚人手執勾杆，遇樵夫斧掖腰間。二人相見到江邊，說起了半天寒喧。說不盡古今肺腑，且免二字饑寒。你歸湖去我歸山，勸君把閒事少管。一言未盡，探神來也！」然後走到臺口右側，換用右手持戲竹，側身面向上場門，勾出探神、關羽等上場。探神戴面具、額子，穿無袖黃衫，著玫瑰色長褲，登平底皂靴。關羽戴頭套，身穿綠蟒袍，足登高底皂靴，手持大刀。關羽上場後，作舞，然後登坐台中高桌上，探神在下作敬獻金銀香束表演，然後下場。這時另一角色顏昭（《三國演義》中顏良之子）上場行刺關羽，關羽與之開打，最後把顏昭打翻在地，用大刀壓住其背。此時諸角色靜止不動，「掌竹」在臺口右側吟說關羽身世經歷，從姓名籍貫，在家鄉仗義殺死作惡多端的熊虎員外出逃，與劉備、張飛桃園結義，說到長沙府戰黃忠，顏昭前來行刺事。末尾由「掌竹」念誦作結。劇中角色只演不說，而「掌竹」只說不演，這種說白與表演分離的表演形態，是十分特殊的，說明它是從詞話說唱向戲劇過渡的表演。



圖3　河北武安固義村隊戲《調掠馬》演出中的「掌竹」與探神。

臺灣大學學術期刊資料庫

至於院本，本來是金代的初級戲劇形式，元代以後，雜劇盛行，院本遂至湮沒，除陶宗儀《輟耕錄》收記690種名目外，只有《水滸傳》第51回雷橫看「笑樂院本」的一段描述和明代朱有燉（1379-1439）雜劇《呂洞賓花月神仙會》中所記《長壽仙獻香添壽》院本等零星資料，此外更無存本。二十世紀八〇年代，竟在山西古上黨地區重新發現[5]，它也成爲當地祭祀民俗活動中的戲劇演出。2006年8月11日-15日，在山西省長治市召開「2006山西長治賽社與樂戶文化國際研討會」期間，潞城縣賈村碧霞宮舉辦賽會，12日頭場演出院本《土地堂》，其內容爲：秀才、富戶與浪子張三結拜爲兄弟，張三好賭貪杯，不務正業，老大、老二勸他回頭，出題對詩，張三對答不上，聲言尋死。秀才和富戶把酒食送到當年他們三人結拜爲兄弟的土地廟裏，讓張三吃喝後上吊。張三邊上吊邊偷吃奠品，卻屢吊不死。原來他把上吊的繩子套在胳膊、大腿和後腦勺上。最後張三伸手挺足作「炸屍」狀，嚇得秀才、富戶失魂落魄。表演時有人物裝扮，有故事情節，但人物之間，只有吟白，沒有歌唱，情節、對話恢諧逗樂，走的完全是金院本「滑稽調謔」的路子，這也是一種不完全成熟的雛型戲劇形態[6]。



圖4　山西潞城賈村院本《土地堂》演出場面。

[5] 寒聲、栗守田、原雙喜主編：《上黨儺文化與祭祀戲劇》（北京：中國戲劇出版社，1999年）一書所收院本《鬧五更》、《土地堂》，頁304-315。

[6] 2006年8月12日，山西省潞城縣賈村碧霞宮賽祭，下午演出院本《土地堂》，筆者實地考察記錄。地點：碧霞宮內戲臺。

臺灣大學學術期刊資料庫

綜上所述，中國的戲劇，無論是觀賞性戲劇還是原生態戲劇，它們的表演形態多種多樣，顯示出鮮明的「雜」的特點。

二

下面我們來看中國戲劇表演時所使用的藝術手段。

所謂表演藝術手段，是指戲劇在表現生活、搬演故事、塑造藝術形象時所使用的方法。具體地說，是指戲劇表演時綜合了那些藝術因素，這些藝術因素是與劇情發展融合在一起，還是結合得不那麼緊密，帶有鑲嵌的痕跡？表演者在飾扮劇中人物時，是直接裝扮，還是先概括成人物類型（即腳色行當），然後才裝扮人物？飾扮人物時是塗臉化妝還是假面化妝？不同的戲劇種類、體系，不同的戲劇樣式、形態，所使用的藝術手段是不同的，即使是相同的戲劇種類、體系，相同的戲劇形態，使用的藝術手段有時也不完全一樣。

我們先看中國戲劇如何融合各種藝術因素。世界各國戲劇，在展示內容時，一般都使用一種主要的藝術手段。歌劇表達劇情用歌唱，舞劇用舞蹈語彙，話劇用對話，默劇不唱不舞，也沒有對話，純用表情身段動作。這些藝術手段，其實也是構成戲劇的藝術因素。也就是說，它們各自融合的藝術因素是比較單一的。而中國的戲劇，一般都融合更多的藝術因素，即既有歌唱，也有舞蹈，既有說白（包括音樂性的念誦），也有舞蹈化的形體動作，甚至有武術和翻跌的技藝，戲劇界一般稱之爲「唱、念、做、打」，或稱爲「歌、舞、樂、技」。其實，中國戲劇不完全都融合那麼多的藝術因素，而是不同的表演形態融合的藝術因素不一，有多有少。一般而言，觀賞性戲劇融合的藝術因素多一些，大部分劇種都有「唱、念、做、打」等藝術因素，並有機地融合。但原生態戲劇則不一樣，一些祭祀戲劇缺少構成戲劇的某一種或者多種藝術因素。

比如山西南部地區的鑼鼓雜戲，就缺少歌唱這一藝術手段。鑼鼓雜戲又名鐃鼓雜戲，是流傳於山西南部臨猗、萬榮、運城、稷山、河津、新絳、垣曲、夏縣等地鄉村的一種祀神戲劇，因演出時以鑼鼓伴奏而得名。它通常在農曆正月十五或神靈誕日，即廟會之期演出。它經過迎神擺道、供饌祭祖、謁廟禮拜、神馬圓陣、祭壇齋會後，才在神廟正殿前或廟臺上演。雜戲表演時只說不唱，以「吟」爲主，間以念白。所謂「吟」，就是自然語音略加音樂變化的有節奏的腔調；所謂「念」，即通常的說白，其文本表現爲，「吟」用韻文，「念」用散文，整個

臺灣人文學術期刊資料庫

劇本是由一段韻文一段散文連接在一起構成，在表演上，則是吟念交錯，文白相間，而每一吟白之後，配以一下鑼聲。比如《大報仇》開頭劉備上場：

> 駕坐成都在西川（吭），文武兩班非等閒（吭）。西北黃氣數千丈（吭），煌煌如月帝星宣（吭）。祥雲吹動珠簾卷（吭），慶雲展開玉色鮮（吭）。金鐘三響王登殿（吭），滿朝文武心膽寒（吭）。寡人姓劉名備（吭），表字玄德（吭），涿州涿縣樓桑人氏（吭），中山靖王之後（吭），漢景帝閣下玄孫（吭）……[7]

很明顯，這是一種詩贊體表演，與一般戲曲的曲牌聯套體或板腔變化體不同。缺少歌唱和絃管樂伴奏等藝術手段，使鑼鼓雜戲的表演顯得原始、粗獷。

山西的其他祭祀戲劇如晉北的賽戲、晉東南的隊戲、曲沃的扇鼓儺戲等也大都是詩贊體，沒有唱腔，而且伴奏只用打擊樂，而無管樂和絃樂。晉北的賽戲與此相類，也沒有唱腔，只有吟白。不同的是，在「白」中又分出「念」，可能「白」是一般的道白，而「念」則是抑揚頓挫的朗誦。試看《取東川》中趙雲上場的一段：

> （趙雲上念）領將行兵漢水旁，不見漢升意着忙。高叫三聲齊努力，要救黃忠出圍場。（白）末將趙雲，奉了軍師將令，在漢水左右安營迎接漢升，以午時爲期。日之夕矣，不見回來，想是漢升有危。（吟）子龍心中自沈吟，領兵出師在漢濱。昨日相約午時期，至今日西無信音。漢升北山燒糧草，定是着困有災臨。高叫眾將齊努力，故作衝鋒破陣人。[8]

祭祀戲劇音樂伴奏的這些特點，是與它們沒有唱腔即缺少歌唱的藝術手段密切相關，甚至可以說是由於它採用了吟誦體表演形式而決定的。而吟誦體戲劇的出現，恐怕是古代戲劇形成過程中，處於綜合各種藝術因素時，一部分戲劇表演未能融合歌唱而造成的。而這部分戲劇表演，後來存活於民間底層的祭祀民俗活動中，直到今天，成爲原生態戲劇的獨特演出形態。

構成中國戲劇的各種藝術因素，除了用融合的方法化爲戲劇本體之外，還有一種方式是嵌入，亦即戲劇表演時有時插入一些其他的藝術因素，或表演段子，而插入的這些藝術因素和表演段子，卻未能與戲劇本體融合爲一，帶有明顯的鑲嵌痕跡。這種情況在觀賞性戲劇和原生態戲劇中都有存在。

---

[7] 見山西師範大學戲曲文物研究所藏鑼鼓雜戲劇本《大報仇》。

[8] 任光偉：〈賽戲抄本《取東川》校訂〉，《民俗曲藝》第107-108期（1997年5月），頁333。

臺灣大學學術期刊資料庫

在元雜劇和明傳奇演出中，常常在正劇表演中間嵌入一些說唱段子，如元雜劇《摩利支飛刀對箭》，在第二折張士貴上場時有一段自報家門：

> 自小從來爲軍健，四大神州都走遍。當日箇將軍和我奈相持，不曾打話就征戰。我使的是方天畫桿戟，那廝使的是雙刃劍。兩箇不曾交過馬，把我左臂廂砍了一大片。著我慌忙下的馬，荷包裏取出針和線。我使雙線縫箇住，上的馬去又征戰。那廝使的是大桿刀，我使的是雀畫弓帶過雕翎箭。兩箇不曾交過馬，把我右臂廂砍了一大片。被我慌忙下的馬，荷包裏取出針和線。著我雙線縫箇住，上的馬去又征戰。那廝使的是簸箕大小開山斧，我可掄的是雙刃劍。我兩箇不曾交過馬，把我連人帶馬劈兩半。著我慌忙跳下馬，我荷包裏又取出針和線。著我雙線縫箇住，上的馬去又征戰。那裏戰到數十合，把我混身上下都縫遍。那箇將軍不喝采？那箇把我不談羨？說我廝殺全不濟，嗨！道我使的一把兒好針線。[9]

這段諧趣的說白，就是金院本「卒子家門」中的一個段子，叫做《針兒線》[10]。

像這類把宋金時期的諧謔說白整段移入正劇演出中的做法，在元雜劇裏常常可以看到。如《降桑椹蔡順奉母》第二折有一段滑稽逗樂的穿插，描寫兩個庸醫宋了人和胡突蟲（「送了人」和「糊塗蟲」的諧音）到蔡順家看病，互相鬥嘴取笑，這就是《輟耕錄》、《太和正音譜》和南戲《宦門子弟錯立身》都提到的「雙鬥醫」表演。《西廂記》第三本第四折開頭有「潔引太醫上，雙鬥醫科範了」的舞臺提示，說明演出時也有這段喜劇穿插。看來這類逗樂段子在當時雜劇演出中常常被套用，因此只注名目，不再詳細描寫。又如《黃鶴樓》第二折，「淨扮姑兒、正末扮禾」的一段描繪農家生活的喜劇表演，《薛仁貴》第三折「丑扮禾旦」與「正末扮伴哥」與薛仁貴相遇的喜劇穿插，顯然都是從金院本「禾下家門」的表演段子裏移用過來的。

在明傳奇演出中，也常常嵌入逗樂說白、歌舞等表演段子。以湯顯祖（1550-1616）的《牡丹亭》爲例，第八齣〈勸農〉，淨扮田夫，丑扮牧童，旦、老旦扮桑婦，另一老旦與丑扮茶嫗，他們上場分別歌唱，所唱曲子都是當時的民歌，這就是嵌入歌舞段子。第十七齣〈道覡〉，淨扮石道姑上場的一段自

---

9 隋樹森（1906-1989）編：《元曲選外編》（北京：中華書局，1959年），第3冊，頁870-871。

10 〔元〕陶宗儀：《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959年），〈院本名目〉條之〈打略拴搐〉，頁314。

臺灣大學學術期刊資料庫

白，套用《千字文》自述經歷和自嘲生理缺陷、婚姻遭遇，便是嵌入逗樂說白。第二十三齣〈冥判〉，胡判官審問花神，引出花色三十幾種，分別述說，其實也是一種說白藝術嵌入，作爲正劇表演的一種穿插，用以調劑劇場氣氛。又如陳與郊（1544-1611）的《櫻桃夢》，第十二齣〈訪道〉嵌入一段道尼的諢戲。此外周朝俊的《紅梅記．救裴》一齣，刺客在後花園追殺裴禹，李慧娘鬼魂掩護裴生，表演了噴火特技，這是雜技嵌入戲劇表演的典型例子。

地方戲演出，也時有各類技藝的嵌入。如《白蛇傳》中的「水漫金山」，白素貞率領水族與法海召來的天兵天將戰鬥，就是一場武術表演，而其中的「打出手」，更是特技的顯示。這些武打與特技，我們都可在其他武打戲中看到，顯然是武術技藝的嵌入。

原生態戲劇中也不乏技藝的嵌入。比如福建泉州的打城戲，它除了表現佛教和道教的內容外，藝術上特別注重展示跳躍和武打雜技，如打剪、虎跳、舞旗、單杠、疊羅漢、過火圈、空中飛童、舞鈸等，這些技藝，都是生活中武術、雜技、魔術，嵌入戲劇表演中，有時與劇情並無太大關係。

中國的戲劇演出，不僅可以嵌入各種藝術因素、各種技藝表演段子，而且還可以嵌入一些較完整的戲劇表演場面，亦即戲中套戲。像明代朱有燉雜劇《呂洞賓花月神仙會》，演出時嵌入院本《長壽仙獻香添壽》；另一個雜劇《福祿壽仙宮慶會》中，嵌入儺神沿門逐疫的儀式和鍾馗到唐朝宮廷「蕩邪滌珍」的表演。陳與郊的傳奇《鸚鵡洲》，在第六齣〈會戲〉中插入宋金雜劇《傀儡夢》；另一傳奇《麒麟罽》，在第十七齣〈笑談開釋〉中嵌入陳與郊自己創作的雜劇《昭君出塞》；而他的另一個雜劇《袁氏義犬》，又嵌入王衡（1564-1607）的雜劇《沒奈何》。這都是戲中套戲。

目連戲中，除表演目連救母主幹故事外，還常常嵌入許多「花目連」，即本事以外的戲劇表演。如明代鄭之珍（1518-1595）《目連救母勸善戲文》中嵌入「啞子背瘋」、「僧道化緣」、「匠人爭席」、「尼姑下山」、「和尚下山」、「雷打十惡」等生活小戲；清代張照（1691-1745）連臺本目連戲《勸善金科》中，嵌入的李希烈、朱泚作亂，顏眞卿殉節，醜奴興兵反唐等歷史故事和「尼姑思凡」、「王婆罵雞」、「海氏懸樑」、「許三毆父」、「蕭氏罵婆」、「攀丹桂」等生活故事；湖南辰河腔目連戲中，嵌入《梁傳》和《香山記》；浙江紹興目連戲嵌入「弄蛇」、「嫖院」、「打牆」、「發牌」、「交租」、「茶坊」等生活小戲和喜劇穿插。四川綿陽目連戲演出中嵌入「老背妻」（即《目連救母勸

臺灣大學學術期刊資料庫

善戲文》中的「啞子背瘋」）喜劇表演。



圖5　四川綿陽目連戲中嵌演的《老漢背妻》。

融合和嵌入數量不同藝術因素、表演段子，甚至完整的戲劇場面，這都可以說明中國戲劇表演藝術手段的多樣性。

中國戲劇表演藝術手段的多樣性還表現在如何飾扮劇中人物方面。表演者如何化爲劇中人物，是直接裝扮劇中人？還是先概括成人物類型（即腳色行當），然後才用以裝扮劇中人物？以往有學者認爲，西方的戲劇是演員直接裝扮劇中角色，而中國的傳統戲曲則是根據劇中人物不同的性別、年齡、身分、性格、氣質以及在劇中的地位等因素而規約爲若干基本類型，不同類型在裝扮和表演上各有規範和風格特徵，這種類型劃分便是腳色行當，演員必須根據自身的條件，學習不同腳色行當的表演手段，歸入某一行當，然後再來扮演劇中人物。自唐參軍戲、宋雜劇始，歷經宋元南戲、元雜劇、明清傳奇，到今天的各種地方戲，莫不以行當扮演人物。

其實，中國戲劇飾扮劇中人物，並不完全是必須通過行當扮演，也有不通過腳色行當的，特別是原生態戲劇。比如山西的鑼鼓雜戲，其人物裝扮就未形成腳色行當體制，它的演出從來沒有職業班社，演員都是面朝黃土背朝天的農民，他

臺灣大學學術期刊資料庫

們沒有生、旦、淨、末、丑的行當概念，演薛仁貴的就叫薛仁貴，演趙匡胤的就叫趙匡胤，均以劇中人物的名字出現。反映在劇本中，某一人物上場，就在舞臺提示上直書某某上，如臨猗縣高家垛村所藏《忠保國》，其劇本開頭舞臺提示爲〔忠良太監與娘娘同上，良曰〕。《天井關》一劇開頭，舞臺提示標爲〔劉崇上〕。它不像元雜劇那樣，舞臺提示標明某一人物爲某腳色行當扮演，如關漢卿《竇娥冤》第三折：〔外扮監斬官上，云〕。也不像南戲那樣，不標人物姓名，而直書人物所屬腳色行當，如南戲《琵琶記．糟糠自厭》趙五娘上場，舞臺提示標爲〔旦上，唱〕。鑼鼓雜戲的演出，不僅沒有腳色行當，而且劇中人物必須由固定的村民裝扮，從不改易，而且父死子繼。如演三國戲，裝扮關羽者其子仍演關羽，裝扮張飛者其子仍演張飛，不能互串，可以說是演出裝扮世襲制。如果裝扮劇中某一人物的村民死後無子，或其子無意襲演，則由村民公議，另定他人繼演。這種裝扮體制帶有濃厚的原始色彩。山西其他的祭祀戲劇如賽戲和隊戲，貴州的地戲等，也與鑼鼓雜戲相類，不用腳色行當。

這種不通過腳色行當而直接飾扮劇中人物的方法，源於中國戲曲形成的宋金時期。宋代的祭祀活動和民間、宮廷的演出，都有人物裝扮，但它不通過腳色行當，而是直接扮演人物。如宋孟元老《東京夢華錄》卷十〈除夕〉條所載：

> 至除日，禁中呈大儺儀，並用皇城親事官。諸班直戴假面，繡畫色衣，執金槍龍旗。教坊使孟景初身品魁偉，貫全副金鍍銅甲裝將軍。用鎮殿將軍二人，亦介胄，裝門神。教坊南河炭醜惡魁肥，裝判官。又裝鍾馗、小妹、土地、灶神之類，共千餘人。[11]

這裏看不出有使用行當的痕跡。至於三月一日寶津樓前諸軍呈百戲，其裝扮「爆仗」、「抱鑼」、「硬鬼」、「舞判」、「七聖刀」、「歇帳」、「抹蹌」、「板落」等，藝人也都是直接裝扮神怪人物[12]。原生態戲劇藝人直接裝扮劇中人物，無疑是承傳這一傳統。

飾扮人物還有一個如何化妝的問題。藝人在裝扮劇中人物時，往往有兩種方法，一是塗面化妝，即用顏色塗抹面部以改變五官的結構或色彩；二是假面裝扮，即用面具遮蔽自己本來的面目，以表現眞面或塗面所不能表現的面容。

中國歷史上的各種技藝表演，其化妝方式有塗面化妝和假面化妝兩種，中國

[11] 〔宋〕孟元老：《東京夢華錄》（北京：中國商業出版社，1982年），頁70。
[12] 孟元老：《東京夢華錄》，卷7，頁47-48。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲劇的化妝，也採用了這兩種方法。

塗面化妝又分俊扮和醜扮兩類。俊扮是在藝人飾扮劇中人物時，面部塗抹粉彩，予以美化，戲曲中的生、旦行當，其化妝一般採用俊扮。醜扮則是藝人面部勾畫各種圖案，塗抹各種色彩，形成臉譜，戲曲中的淨、丑行當，其化妝一般採用醜扮。

假面化妝即戴面具，祭祀戲劇飾扮神靈鬼怪，一般都用假面化妝，後來飾扮歷史和現實生活中的人，也都戴假面。



圖6　河北武安固義村臉戲的假面化妝。



圖7　山西壽陽韓溝村儺舞「愛社」的假面化妝。

臺灣大學學術期刊資料庫

這種狀況導致學術界有人認爲，觀賞性戲劇都採用塗面化妝，原生態戲劇都採用假面化妝。其實情況不完全是那樣，觀賞性戲劇有時也用假面化妝。北雜劇、南戲、傳奇和各種地方戲，演出時部分角色如神佛鬼怪，其化裝亦需戴假面。明代朱權《太和正音譜》把雜劇分爲十二科，稱神佛雜劇爲「神頭鬼面」，可見早期雜劇在舞臺上裝神扮鬼，多戴面具。清代趙翼（1727-1814）《簷曝雜記》載，清代宮廷演連臺本戲，其中有神怪類，「有時神鬼畢集，面具千百。」[13]這都證明雜劇、傳奇演出有時是用假面的。地方戲也如是，山西南部的蒲劇，在二十世紀五〇年代以前，每次正式演出，先演《跳加官》，扮演者必戴面具。流行於河南北部、山東西南部的大平調，它在正戲演出前，也都要先唱神戲，演員頭戴假面，手拿「天官賜福」、「當朝一品」等字樣的幅軸展示，並有封官、拜堂表演。表演《八仙慶壽》，裝扮八仙人物，也用假面。川劇的變臉，其實也是假面，只不過它用較薄的布或絲綢製成，層數較多而已。

而祭祀戲劇也不完全採用假面化妝，其飾扮人物有時並不戴面具。比如山西曲沃的扇鼓儺戲，表演者「十二神家」均爲素面。鑼鼓雜戲表演，也沒有假面。廣西南寧等地的師公戲，其飾扮劇中人物，開始使用假面化妝，後來改用塗面化妝。

從飾扮劇中人物角度，同樣可以看出，中國戲劇表演的藝術手段是「諸藝雜陳」、多種多樣的。

三

我們再來看中國戲劇的演出場所。

一切表演藝術，其演出都需要有一定的空間，亦即演出場所，戲劇也不例外。中國戲劇的演出場所，大致可分爲固定性的和流動性的兩種。

先說固定性的演出場所。

早在戲劇孕育時期，構成戲劇的各種藝術因素已經分別在不同場所演出。早期的演出場所多在曠野、祭壇、空地、廣場[14]，後來發展到進入室內，即朝廷

13　〔清〕趙翼撰，李解民點校：《簷曝雜記》（北京：中華書局，1982年），頁11。

14　《竹書紀年．帝啓》：「舞《九韶》於大穆之野。」見〔清〕朱右曾輯，王國維（1877-1927）校補，黃永年（1925-2007）校點：《古本竹書紀年輯校．古本竹書紀年校證》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997年），頁50。

臺灣博碩學術期刊資料庫

或官宦人家的宮室、殿堂[15]。戲曲形成時期，其演出場所有劃地作場、露臺、舞亭、樂樓等[16]。劃地作場，沿於前一階段各種技藝在空地、廣場的演出，表演者與觀眾處於同一平地上，而以一定距離將二者分開，藝人在所劃圈中表演，觀眾

《詩經．國風．宛丘》：「坎其擊鼓，宛丘之下。無冬無夏，值其鷺羽。」見〔清〕阮元（1764-1849）校刻：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980年），冊上，頁376。

〔漢〕張衡（78-139）〈西京賦〉：「臨迴望之廣場，程角觝之妙戲。」見〔南朝梁〕蕭統（501-531）編：《文選》（北京：中華書局，1977年），冊上，頁24b，總頁48。

《三國志．魏書．齊王紀》裴松之（372-451）注引司馬師（208-255）等〈廢魏君曹芳奏〉：「（曹芳）日延小優郭懷、袁信等於建始芙蓉殿前裸袒游戲。……又於廣望觀上，使懷、信等於觀下作遼東妖婦，嬉褻過度，道路行人掩目。」（北京：中華書局，1959年），卷4，頁129。

《隋書．音樂志》：「建國門內，綿亘八里，列爲戲場。」（北京：中華書局，1973年），卷15，頁381。

15 《尚書．伊訓》：「恒舞於宮，酣歌於室。」見阮元校刻：《十三經注疏》，卷8，冊上，頁163。

《九歌．東皇太一》：「靈偃蹇兮姣服，芳菲菲兮滿堂。」見〔宋〕洪興祖（1090-1155）撰，白化文點校：《楚辭補注》（北京：中華書局，1983年），頁56-57。

南唐顧閎中《韓熙載夜宴圖》、周文矩《合樂圖》等，描繪樂舞演出於貴族廳堂中。見山西師範大學戲曲文物研究所編：《宋金元戲曲文物圖論》（太原：山西人民出版社，1987年），頁19-21。

四川、山西等地出土的百戲樓，有歌舞演於樓閣的場景。見劉海超：〈東漢綠釉陶戲樓〉，《文物天地》1987年第5期，頁46-47。

16 關於劃地作場演出，文獻記載有：〔宋〕耐得翁：《都城紀勝．市井》條：「（汴京）執政府牆下空地，諸色路歧人在此作場。……其他街市，如此空隙地段，多有作場之人。」（北京：中國商業出版社，1982年），頁3。

〔宋〕《西湖老人繁勝錄》：「（南宋臨安）十三軍大教場、教奕軍教場、後軍教場、南倉內、前杈子里、貢院前、佑聖觀前寬闊所在，撲賞並路歧人在內作場。」（北京：中國商業出版社，1982年），頁12。

〔宋〕陳耀文：《天中記》卷29載：北宋初年，「党進過市，見縛勾欄者，問汝誦何言，優者說韓信，進怒曰：『汝對我說韓信，見韓信即當說我，此三頭兩面之人。』即命杖之。」收入《四庫全書》第966冊，頁91a，總頁365。

關於露臺演出，文獻記載有：孟元老《東京夢華錄》卷6〈元宵〉條：「（汴京宣德樓下）用杉木壘成露臺一所，綵結欄檻，……教坊鈞容直、露臺弟子更互雜劇。」（頁38）；卷8〈六月六日崔府君生日二十四日神保觀神生日〉條：「（汴京神保觀）於殿前露臺上設樂棚，教坊鈞容直作樂，更互雜劇舞旋。」（頁53）

另外，在河南登封縣中嶽廟、山西萬榮縣寶井鄉廟前村后土祠發現繪刻露臺圖像的的碑刻，山西高平市西李門二仙廟發現金代露臺實物。關於舞亭、樂樓，近年來在山西萬榮縣橋上村后土廟、山西沁縣城關關帝廟、山西平順縣東河村九天聖母廟、山西陽城縣劉家腰村白龍廟發現記載建造舞亭、樂樓的碑刻。見山西師範大學戲曲文物研究所編：《宋金元戲曲文物圖論》，頁127-136。

臺灣大學學術期刊資料庫

在圈外觀看。至今湖南花垣土家族原始戲劇「茅古斯」演出，仍保留劃地作場的傳統。露臺，原是秦漢時期供觀天象用的高臺，後來用於祀神獻藝，宋代以後，用以陳伎張樂，藝人在高出地面的臺上表演，觀衆在臺下觀看，表演者與觀衆不在同一平地上，解決了平地演出觀衆觀看視線受阻的問題。舞亭、樂樓，則是在露臺上搭建樓亭狀的建築物，藝人在舞亭、樂樓上演出，解決了露臺演出受風雨影響的困難，但因爲舞亭、樂樓上有頂蓋，使部分技藝如頂槓、爬杆等不能演出，導致戲劇從百戲中分離出來。



圖8　湖南花垣土家族戲劇「茅古斯」劃地作場演出。

戲曲成熟時期，演出場所有勾欄、樂棚、神廟戲臺、堂會、戲園等[17]。「勾

[17] 關於勾欄，文獻記載有：《東京夢華錄》卷2〈東角樓街巷〉條：「街南桑家瓦子，近北則中瓦，次里瓦。其中大小勾欄五十餘座。內中瓦子蓮花棚、牡丹棚，裏瓦子夜叉棚、象棚最大，可容數千人。自丁先現、王團子、張七聖輩，後來可有人於此作場。」（頁15）《西湖老人繁勝錄．瓦市》條也記載南宋臨安「南瓦、中瓦、大瓦、蒲橋瓦，唯北瓦大，有勾欄一十三座，常是兩座勾欄……背做蓬花棚，常是御前雜劇。」（頁16）
〔宋〕郭彖：《睽車志》卷5載：「朱藻，字元章，徽人。某年南宮奏名，方待廷試，有士人同寓旅邸。士人便服日至瓦市觀優。有鄰坐者，士人與語頗狎，因問其姓字鄉里，皆與元章同，士人訝之。……未及詳詰，適優者散場，觀者闃然而出，士人與鄰坐者亦起，出門，將邀就茶肆與語，而稠人中遂相失。」收入《筆記小說大觀》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1983年），第3冊，頁477。

臺灣人文與學術期刊資料庫

欄」一詞，最早指互相勾連的欄杆，後來又指用這種欄杆區分表演區和觀賞區的演出場所，再後來則專指宋元時期瓦肆中各種技藝（包括戲曲）演出的樂棚。神廟戲臺，是指元明清時期鄉村神廟中建造的戲臺，它由戲劇形成時期的舞亭、樂樓發展而成。神廟戲臺用於酬神，它位於神廟正殿的對面，與正殿處於同一中軸線上，正殿一般坐北面南，而戲臺則坐南面北。正殿與戲臺之間，有一塊空地，藝人在戲臺上向正殿神靈獻演，而觀眾則在正殿與戲臺之間的空地上觀看。酬神同時娛人，這是神廟戲臺演出的特點。元明清各代，神廟戲臺形制多樣，除單體戲臺外、後來又衍出連體戲臺、並列戲臺、對臺、鴛鴦臺、品字形戲臺、二層疊式戲臺、過路戲臺、過廳戲臺和臨時搭建的草臺等。

在城市，固定的演出場所除一般的神廟戲臺外，還有街市中臨時搭建的草臺[18]，以及私人宅第中的廳堂[19]。私人宅第演藝，最早可以追溯到先秦時期的殿堂演技，隋唐五代廳堂演出延續不斷，宋元時戲曲形成，私第演藝增加了戲曲，明清兩代，私宅戲曲演出盛行，稱作「唱堂會」，它具有「非劇場性」和「非營業性」的特點。而城市中也有營業性的戲劇演出場所，那就是名爲酒樓、茶園的戲園。酒館、茶園中設立戲臺，又有供觀眾觀看的坐席，於是酒館、茶園就成爲兼賣酒饌、品茶的戲曲劇場。

以上所述，是中國戲劇演出的各種固定場所。但中國的戲劇，並不完全在固定場所演出，還有一些是在非固定的場所表演，亦即流動性的演出。

流動性的演出，早在戲劇孕育時期已經出現，如南北朝時，一些男性藝人扮作「女兒子」，於行進間作歌舞表演。《隋書．音樂志》記錄當時洛陽的技藝演出：「於端門外，建國門內，綿亘八里，列爲戲場……伎人皆衣錦繡繒彩，其歌舞者多爲婦人服。」[20]這類樂舞的流動性演出，在演藝文物中也可看到。比如甘肅省敦煌市莫高窟唐代《張義潮夫婦出行圖》壁畫所描繪的鼓樂，便是在行進中

元雜劇《藍采和》第一折有對勾欄演出場所有詳細描寫。見隋樹森：《元曲選外編》第3冊，頁971-972。

18 常熟翁氏舊藏明人畫《南都繁會景物圖卷》（局部）所繪南京明代戲臺，建於鬧市當街處。《乾隆御題萬壽圖》描繪乾隆十六年皇太后祝壽慶典時，自西華門至西直門間的兩座戲臺。見中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983年），彩頁10、12。

19 明刊本《金瓶梅詞話》中有堂會演出的插圖，見中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》，頁300。

20 〔唐〕魏徵（580-643）等撰：《隋書》，頁381。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演。另外，陝西省禮泉縣馬寨村唐代鄭仁泰墓出土的樂舞俑，也有騎馬伎在行進中表演的。

流動性演出還有一種是借助器具如車馬於行進中表演的，文獻中稱之爲「戲車」。所謂「戲車」，是漢代百戲演出形式的一種，用馬拉大車行進，而藝人在車上表演各種技藝。關於戲車，漢代典籍多有記載，如張衡〈西京賦〉載：「爾乃建戲車，樹脩旃，倀僮程材，上下翩翻，突倒投而跟絓，譬隕絕而復聯。百馬同轡，騁足並馳；橦木之技，態不可彌。彎弓射乎西羌，又顧發乎鮮卑。」[21]漢代李尤〈平樂觀賦〉也記載：「戲車高橦，馳騁百馬；連翩九仞，離合上下。」[22]晉代陸翽《鄴中記》記載戲車表演更爲詳細：「設馬車，立木橦其車上，長二丈，橦頭安橫木，兩伎兒各坐木一頭，或鳥飛，或倒掛。」[23]這種於行進中的馬車上橦木進行的表演，在演藝文物中也有發現。如1980年在河南省新野縣任營村南出土一塊高浮雕戲車畫像磚，就刻繪戲車雜技表演[24]。



圖9　河南新野任營村出土的「戲車」畫像磚。

流動性演出還有一種用假面裝扮。假面化妝在古代祭祀活動中常常採用，巫覡頭戴假面，裝扮成神靈，參與祭祀活動和演出，有時祭祀和演出在行進中進行。如周代儺祭中方相氏驅鬼逐疫。《周禮．夏官．方相氏》記載：「方相氏，掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時難，以索室逐疫；大喪，先匶，及墓入壙，以戈擊四隅，驅方良（魍魎）。」[25]這是說，方相氏身披

21　蕭統編：《文選》，上冊，頁26，總48。

22　見〔清〕陳元龍編：《御定歷代賦彙》，收入文淵閣《四庫全書》第1420冊，卷74，頁30b，總頁634。

23　收入文淵閣《四庫全書》第463冊，頁6b，總頁309。

24　魏忠策：〈罕見的漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1981年第3期，頁13。

25　阮元校刻：《十三經注疏》，卷8，冊上，頁851。

臺灣大學學術期刊資料庫

熊皮，戴著「黃金四目」的猙獰面具，一手執戈，一手揚盾，率領隊伍在官廷的各個角落，奔跑呼叫，驅鬼逐疫。同時，在人們舉行喪禮時，又作爲開路神在棺槨前先導行進，到葬地後，下到墓室東擊西敲，追逐和清除妖魔鬼怪，旨在讓死者魂靈得到安寧。這雖是祭祀儀式，在某種意義上說，也是一種表演，而且是流動性的表演。其後，漢唐時期的儺祭，宋代及元明清各朝的除夕驅儺和祭祀活動，也都有假面裝扮並在行進間表演的演出形態。

延至近代，這種流動性演出主要存在於祭祀戲劇中，如河北省武安市固義村的《捉黃鬼》，就是這類演出的典型代表。在冀中平原南部、太行山東麓的的武安縣（今改爲市）固義村，數百年來，元宵節期間一直流傳著一種古老而獨特的賽祭和儺戲、隊戲、臉戲演出。賽祭祭祀的是白眉三郎，相傳他爲民衆做了不少善事，並救死扶傷，死後被封爲伏魔大帝。每年臘月初一，村民即將白眉三郎神像迎請到神棚內，待來年正月十四再迎請各路神靈一道虔誠祭祀，並於正月十五獻演儺戲、隊戲和臉戲。儺戲最重要的是《捉黃鬼》，它表演三個鬼差（大鬼、二鬼和跳鬼）奉閻王之命捉拿黃鬼到陰間審判處斬的故事。黃鬼是疾病災害、凶邪忤逆的化身，大鬼、二鬼是陰曹地府的差役，跳鬼則是陰曹地府的地方鬼，協助大鬼和二鬼捉拿黃鬼。表演開始，兩個探馬進入村中道子（觀眾圍成的通道），騎馬往返兵士開道。同時大鬼、二鬼、跳鬼和黃鬼也進入道子，大鬼在前面開路，二鬼在後面驅趕，中間黃鬼弓著身子，哆嗦後退，不願行進，跳鬼則前後跳動，誘使黃鬼前行。驅趕黃鬼期間，數十鄉民（由古代的「侲子」演變而



圖10　河北武安固義村儺戲《捉黃鬼》的流動演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

來）高舉柳棍，口哨呼嘯，道子兩側的村民也大聲吆喝、吶喊，形成了極其壯觀的全民驅鬼場面。其後，三個鬼差押送黃鬼到村南曠地上搭建的判官臺和閻王臺前，接受判官和閻王的審判，最終押赴斬鬼臺處斬。這種表演，其演出場所不斷流動，從村中街巷到村外曠地，有時在路上，有時又在固定的臺上，臺上臺下，固定流動，相互連接，顯示了特殊的形態[26]。



圖11　河北武安固義村儺戲《捉黃鬼》的「斬鬼台」。

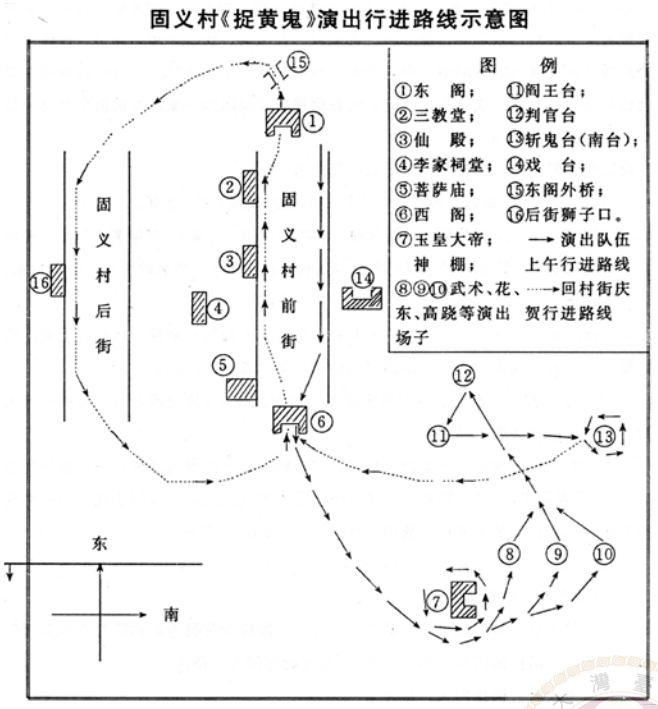


圖12　河北武安固義村儺戲《捉黃鬼》演出路線圖。

[26] 1998年2月11日（農曆戊寅年正月十五），河北省武安市固義村演出儺戲《捉黃鬼》，筆者實地考察記錄。地點：固義村中街巷及村南曠地。

臺灣大學學術期刊資料庫

山西古上黨地區的隊戲《過五關》，同樣也是固定演出和流動演出的聯結體。自古以來，山西的東南部長治、晉城、潞城、長子等地每年都舉行賽祭，各地賽祭規模大小不一，但都有隊戲的獻演。而《過五關》則是影響最大、村民熱情參加的隊戲。以潞城縣賈村碧霞宮的大賽爲例，它在農曆二月二、四月四都舉辦香火會，四月辦賽，一般獻演隊戲《過五關》、《斬華雄》，院本《土地堂》，雜劇《虎牢關》，以及《八仙慶壽》、《猿猴脫甲》等。《過五關》在辦賽的第三日上午演出，其表演的內容爲關雲長千里尋兄，過五關斬六將。演出前，先組織龐大的演出隊伍和規模巨大的儀仗隊，包括一對飛虎旗、一對川鑼、一對扛牌、一對喜燈、全副鑾駕三十人、四文臣、八大將、八小軍、四班鼓樂三十人，另有參加演劇的樂戶若干，共計一百多人。同時，村民還要買「五關鎖」（用制錢和紅頭繩做成，曾掛在關雲長的青龍偃月刀上），給家中小孩帶上，以保其長命百歲。演出時，關羽每過一關，或路過一廟前，都要鳴放火銃。同時，關羽需騎紅馬，甘、糜二夫人必須坐黃馬所拉的車。

《過五關》表演形態是：先在辦賽神廟外搭一戲棚，作爲灞陵橋頭；村內村外分搭五個草臺（各地演出《過五關》，搭建草臺位置不一，一般在該劇演出途經的空地搭建，或利用該村的神廟戲臺），作爲五關（洛陽關、東嶺關、滎陽關、泛水關、黃河渡口）。關羽在辦賽神廟戲臺（賈村就在村中碧霞宮內的神廟戲臺）上演完《掛印封金》後，走下戲臺，騎上備好的「赤兔馬」（眞馬），護



圖13　山西潞城賈村演出隊戲《過五關》的碧霞宮神廟戲臺。

臺灣大學學術期刊資料庫

送甘、糜二夫人（乘眞轎車）走出廟門，在戲棚前（灞陵橋頭），曹操爲其贈袍送行。關羽挑袍後帶領兵卒在樂隊伴奏下周村遊行，曹操兵馬於後跟隨。每到一關（預先搭好的草臺或其他神廟戲臺），關羽下馬登臺，與守關曹營將領廝殺。斬將後走下戲臺，再上馬與衆人行進，被斬之將退出隊伍，直到過罷五關、斬去六將之後，再返回原來神廟戲臺續演《斬蔡陽》和《古城會》。演出用時大約一個上午，觀衆爲全體村民，他們擁擠於大街小巷，或尾隨演出隊伍觀看，樂戶藝人與觀衆匯成一股人流，浩浩蕩蕩。這類演出有一特點，所扮劇中人物隨時上臺下臺，並在行進中作各種表演，還可以在途中與村民說笑，甚至拿取街邊小販食物，小販不以爲忤。戲內戲外交叉，介乎現實生活與藝術之間，是一種獨特的表



圖14　隊戲《過五關》流動性演出曹操「灞陵贈袍」。



圖15　隊戲《過五關》中關羽斬將。

臺灣大學學術期刊資料庫

演形態。而演劇又與賽社儀式緊密結合，既是村民對戲劇娛人功能的需求，也是民眾企望接近、沾染神性以得福祉的內心渴望。與之相類的流動性演出的劇碼還有《斬華雄》、《鞭打黃癆鬼》等[27]。



圖16　隊戲《斬華雄》。

其他地方的祭祀戲劇，同樣也有流動性的演出。比如四川梓潼陽戲《鍾馗斬鬼》，端公扮演鍾馗，降臨神壇，捉拿妖孽，並押解鬼怪遊街串巷，斬首示眾。陽戲還有一個《二郎掃蕩》劇碼，表演二郎神楊戩接到白鶴童兒送來的牒文，帶領哮天犬降落神壇，與參神會首一道到各家驅除疫鬼，然後把鬼物裝入神船（一隻紙糊的小船）送到小河（或池塘、水田）焚燒。這兩個劇碼都是把驅儺民俗與演劇揉合在一起，其演出部分在行進中完成[28]。

27　筆者曾於2001年考察過賈村二月二的香火會，2006年8月15日又考察過賈村碧霞宮的賽會。因爲後者是爲「山西長治賽社與樂户文化國際學術研討會」獻演，爲照顧與會者觀看方便，《過五關》改變爲全部在廣場上演出，而不是原來的臺上臺下連演。《斬華雄》則按原貌在碧霞宮神廟戲臺上和廟內場地上作固定性與流動性連接的演出。

28　于一：《巴蜀儺戲》（北京：大眾文藝出版社，1996年），頁31-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

祭祀戲劇除一般賽戲和儺戲外，還有一類是目連戲，其中也有流動性的表演。如福建莆田、仙游演出目連戲《劉氏逃棚》，飾演的劉氏爲逃避閻王差來索命的鬼卒捉拿，從臺上跑下戲棚，藏匿到臺下觀衆之中，臺上鬼卒下棚追趕，一直追到村裏各個房舍院落，最後拿住劉氏，押上戲棚，繼續表演處斬情節[29]。又如四川酆都的目連戲《捉寒林》，寒林爲惡鬼象徵，一般由貧窮無業者飾扮，他逃出酆都，藏匿外地，當地仁、義、禮、智、信各字型大小袍哥派人捉拿，拿獲後戲班藝人扮演的「五猖」將他遊街示衆，最後押上戲臺處斬[30]。四川綿陽的目連戲，演出最初在臺上，但隨著劇情的發展，有些表演移到了臺下，如目連迎娶新婦，迎新隊伍如同現實生活一樣，從另一個村新娘居處遊行到婚慶地。而婚慶典禮上，新郎新娘竟與觀衆同慶，敬獻喜酒。這些演出都具有流動性的特點。

於此可見，中國戲劇的演出場所也是多種多樣的。



圖17　四川綿陽目連戲中目連娶妻的迎新隊伍。



圖18　四川綿陽目連戲中新郎新娘與觀衆同慶，敬獻喜酒。

29　陳紀聯：〈莆仙目連戲摭拾〉、林慶熙：〈漫談福建莆仙戲《目連》〉，收入福建省藝術研究所編：《福建目連戲研究文集》（福州：內部發行，1991年），頁53、32。

30　于一：《巴蜀儺戲》，頁60-62。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上，我們從演出形態、藝術手段、演出場所三個方面述說了中國戲劇表演的「諸藝雜陳」和多樣性。這些特點，實際上展現了中國戲劇產生、發展的多元性。中國戲劇的形成、發展，有一個漸進過程，它由初級到高級，由簡單到複雜，由粗糙到精美，其表演形態也不斷變異，藝術手段不斷增新，演出場所不斷更易。而這些變化，不是後者出現以後即淘汰前者，而是後者出現以後前者仍然存在，二者共生共處，於是出現了「諸藝雜陳」、「諸體雜用」、藝術手段多寡不一、演出場所多種多樣的局面，這正是中國戲曲發展演進的歷史遺留。中國戲劇表演的「諸藝雜陳」和多樣性，其實也滿足了中國民眾不同層次的審美需求。觀眾需要精美的藝術享受，便發展出綜合性更強、並具寫意性、技藝性的觀賞性戲劇，而民間底層祭祀民俗活動的需要，使原生態戲劇仍然存留。藝術手段的豐富或有所欠缺，並不影響不同層次觀眾的審美需求，流動性的表演，有時還會拉近表演者與觀賞者的距離，臺上臺下表演互換，有時也會增加觀賞者的興趣。這些都並不是壞事，甚至可以說，它們或許會使戲劇產生新的藝術想像力和感染力。在這個意義上說，我們研究中國戲劇的「諸藝雜陳」和多樣性，是有價值的。

臺灣大學學術期刊資料庫

試論中國戲劇表演的多樣性

黃竹三

中國的傳統戲劇可區分爲兩大類型，即盛演於城鄉舞臺上的觀賞性戲劇（包括傳統的戲劇樣式如雜劇、南戲、傳奇和各種地方戲）和植根於民間底層祭祀民俗活動中的原生態戲劇（或稱祭祀戲劇、儀式劇，包括賽戲、儺戲和目連戲等）。它們有一個共同之處，那就是都具有「雜」的特點，亦即具有明顯的多樣性。

多樣性是指它的表演錯雜斑駁，諸藝雜陳；諸體雜用，形態各異；構成戲劇的各種藝術因素融合程度不一；藝術手段運用，多寡有別；演出場所或固定，或流動，時而分離，時而連接。

不同的戲劇類型、戲劇體系，其表演形態不同，顯示出戲劇的成熟程度有別。一觀賞性戲劇的表演形態較爲成熟，而原生態戲劇的表演形態則較簡單。觀賞性戲劇在城鄉舞臺上演出，具有娛樂人群、寫意性、綜合性和以行當演人物等特點。一原生態戲劇有的比較接近成熟的戲劇，有的卻還處於初級階段，甚或只屬泛戲劇形態。

不同的表演形態融合的藝術因素不一，有多有少。觀賞性戲劇融合的藝術因素多一些，大部分劇種都有「唱、念、做、打」等藝術因素，並有機地融合。原生態戲劇則缺少構成戲劇的某一種或者多種藝術因素。觀賞性戲劇一般通過行當扮演劇中人物，原生態戲劇則不完全需要。構成中國戲劇的各種藝術因素除了用融合的方法化爲戲劇本體之外，還有一種方式是嵌入，亦即戲劇表演時有時插入一些其他的藝術因素，或表演段子，它們未能與戲劇本體融合爲一，帶有明顯的鑲嵌痕跡。這種情況在觀賞性戲劇和原生態戲劇中都有存在。

關鍵字：多樣性　表演形態　藝術手段　演出場所

臺灣大學學術期刊資料庫

Research on the Versatility of Chinese Theatrical Performance

Huang Zhusan

Chinese traditional drama can be divided into two types. One is for entertainment on stages either in urban or in rural areas; the other is prototype drama deeply rooted in religious folkloric activities. Both have one characteristic in common: diversity, which means a wide variety of genre, style, and expression encompassed in theatrical performance and determined by their contexts.

Various performing patterns reflect how mature different dramas are in different degree. The expression of entertainment oriented dramas tend to be complicated for their symbolic presentation and categorized roles shaped in performing environments, while the prototype dramas seem to be simpler, or even primitive.

The composition of most of the entertainment oriented dramas conjoins elements of singing, recitation, posture, and combat movement as an organic unity by the presentation of categorized roles. Prototype dramas, however, lack the comprehensive incorporation of all performing patterns and distinct role classification. Sometimes extraneous pieces of performing patterns are still identifiable both in entertainment oriented dramas and prototype dramas.

There are two types of performing spaces: fixed and movable. In the development of Chinese drama, spaces ranged from open ground and altar to palace or private hall, and pending the prosperity of theatrical activities, open stages as well as dance pavilions were erected. When forms of performance became more diversified, commercial theaters, stages in temples, and private theaters sprang up everywhere. On the other hand, performances on movable platforms or chariots have existed since the early stage of Chinese drama.

The development of Chinese drama is by no means an evolutionary process; the versatile latter forms never replace the former, but co-exist. The versatility of drama performances not only mirrors the process of their development, but also reflects diversified aesthetic tastes of the audiences.

Keywords: diversity performing pattern art expression performing space

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

《大報仇》，山西師範大學戲曲文物研究所藏。

于一：《巴蜀儺戲》，北京：大衆文藝出版社，1996年。

山西師範大學戲曲文物研究所編：《宋金元戲曲文物圖論》，太原：山西人民出版社，1987年。

中國大百科全書出版社編輯部編：《中國大百科全書．戲曲曲藝卷》（北京：中國大百科全書出版社，1983年。

任光偉：〈賽戲抄本《取東川》校訂〉，《民俗曲藝》第107-108期（1997年5月），頁307-336。

朱右曾輯，王國維校補，黃永年校點：《古本竹書紀年輯校．古本竹書紀年校證》，瀋陽：遼寧教育出版社，1997年。

宋濂等撰：《元史》，北京，中華書局，1976年。

阮元校刻：《十三經注疏》，北京：中華書局，1980年。

孟元老等撰：《東京夢華錄 都城紀勝 西湖老人繁勝錄 夢粱錄　武林舊事》，北京：中國商業出版社，1982年。

林慶熙：〈漫談福建莆仙戲《目連》〉，收入福建省藝術研究所編：《福建目連戲研究文集》，福州：內部發行，1991年。

洪興祖撰，白化文點校：《楚辭補注》，北京：中華書局，1983年。

張衡：〈西京賦〉，收入蕭統編：《文選》，北京：中華書局，1977年。

郭彖：《睽車志》，收入《筆記小說大觀》第3冊，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1983年。

陳元龍編：《御定歷代賦彙》，收入《四庫全書》第1420冊，上海：上海古籍出版社，1987年。

陳紀聯：〈莆仙目連戲摭拾〉，收入福建省藝術研究所編：《福建目連戲研究文集》。

陳壽：《三國志》，北京：中華書局，1959年。

陳耀文：《天中記》，收入文淵閣《四庫全書》第966冊。

陸翽：《鄴中記》，收入文淵閣《四庫全書》第463冊。

陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年。

寒聲、栗守田、原雙喜主編：《上黨儺文化與祭祀戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

隋樹森編：《元曲選外編》，北京：中華書局，1959年。

黃竹三：〈從山西儀式劇的演出形態看中國戲劇的特質〉，《文化遺產》2008年第1期，頁1-8。

楊維禎：〈送朱女士桂英演史序〉，《東維子集》，收入文淵閣《四庫全書》第1221冊。

趙翼撰，李解民點校：《簷曝雜記》，北京：中華書局，1982年。

劉斧輯：《青瑣高議》，上海：上海古籍出版社，1983年。

臺灣大學學術期刊資料庫

劉海超：〈東漢綠釉陶戲樓〉，《文物天地》1987年第5期，頁46-47。
魏忠策：〈罕見的漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1981年第3期，頁12-14。
魏徵等撰：《隋書》，北京：中華書局，1973年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫