

山 西 大 学
2008届硕士研究生学位论文

迎神赛社与古剧形态

作者姓名	李 阳
指导教师	谢 玉 辉
学科专业	戏剧戏曲学
研究方向	中国戏剧史
培养单位	山西大学音乐学院
学习年限	2005 年 9 月—2008 年 7 月

二〇〇八年六月

SHANXI UNIVERSITY

Thesis for Master Degree 2008

Village festival and pattern of Classical drama

Name	Liyang
Supervisor	Xie Yuhui
Major	Drama
Field of Research	History of Chinese drama
Department	Music department
Research Duration	2005.09—2008.06

June,2008

引 言	1
第一章 赛社的起源及界定	3
1.1 赛社溯源	3
1.1.1 社与社祭	3
1.1.2 蜡祭与雩祭	6
1.2 傩赛同宗	7
第二章 祭祀仪式与迎神赛社	9
2.1 供盂仪式——仪式与献演的表层结合	12
2.2 流动表演——仪式的长度与空间的延续	13
2.3 神庙献艺——迎神仪式的生动诠释	13
2.4 观演心理——仪式对赛社的深层制约	14
第三章 迎神赛社的主体——乐户	16
3.1 乐户溯源	16
3.2 制度化生存下乐户的地位和角色	18
3.3 乐户特殊的演出和传承方式	20
第四章 古剧遗留形态举例	23
4.1 古赛中的音乐形态	23
4.1.1 乐器	23
4.1.2 大曲	23
4.2 队舞队戏考	27
4.2.1 以大曲为歌的流动型表演	27
4.2.2 以锣鼓击节的吟诵体表演	29
4.3 从“前行”看民间赛社对宋金礼乐规制的遗留	31
4.4 古赛院本中的金元特色	32
第五章 迎神赛社的文化阐释	34
5.1 泛宗教性——迎神赛社的隐形生存	34
5.1.1 面具	35
5.1.2 戏竹	36
5.2 民俗——迎神赛社的生活延伸	37
5.2.1 祈雨礼仪	38

5.2.2 庙会节庆.....	39
5.2.3 祈愿祝福.....	39
结 语.....	41
参考文献.....	42
发表文章目录.....	44
致谢.....	45

Contents

Introduction	1
Chapter One The origin and limitation of the village festival	3
1.1 The origin of the festival	3
1.1.1 God of the land and sacrifice	3
1.1.2 Village sacrifice and ritual for praying for rain	6
1.2 Same origin of exorcise and village festival	7
Chapter Two Ceremony of offering sacrifices	9
2.1 Etiquette when drinking liquor in ancient times	12
2.2 Traveling performance	13
2.3 Perform in shrine	13
2.4 Attitude towards performance	14
Chapter Three Main body of village festival—brothel	16
3.1 Origin of brothel	16
3.2 Position and role of brothel	18
3.3 Brothel's special performance and mode of inheritance	20
Chapter Four Remaining patterns of classical drama	23
4.1 Musical pattern	23
4.1.1 Ancient musical instrument	23
4.1.2 Musical pattern in Tang dynasty	23
4.2 Examine ancient group dancing	27
4.2.1 Performance accompany with Da qu	27
4.2.2 Performance accompany with percussion instrument	29
4.3 Anchor in ancient times—remaining classical pattern drama by religious procession	31
4.4 Characteristics of ancient drama Jin and Yuan Dynasty	32
Chapter Five Elaboration of village festival in a cultural view	34
5.1 Pan—religion—invisible existence of village festival	34
5.1.1 Mask	35
5.1.2 Worship of bamboo	36
5.2 Folk custom	37

5.2.1 Ritual for praying for rain	38
5.2.2 Temple fair	39
5.2.3 Hope and blessing	39
Conclusion	41
Bibliography	42
Catalogue of Published Articles	44
Acknowledgements	45

中文摘要

赛即赛会、赛社、赛祭，连同报赛活动中形成的赛戏，都是为了报谢土地神灵对人的赐福。赛可以追源于社祭以及相关的社火，古老的社祭、社火活动在后世逐渐与雩祭、蜡祭、傩祭等相融合，各种与农业生产有关的宗教民俗活动也被吸收进来，形成规模浩大、内涵丰富的迎神赛社活动。

迎神赛社生发于种种祭祀活动中，而祭祀过程中所形成的固定的程序和仪式，更值得我们特别的关注。迎神赛社中最为突出的仪式即是供盂演出，在这里，规整肃穆的仪式与献演是同步进行的，仪式与表演互相渗透；其次，迎神赛社的演出呈现出流动的表演形式，且受一定的日期、期限、地点，按照一定的程序进行。其演出一般均在神庙中进行，这也是祭祀仪式活动的标志。且仪式规定了戏剧表演和欣赏中的戏剧心理。演员与观众之间不存在审美距离，对祖先神灵的崇拜导致了观众在心理上的最深层次参予。总之，迎神赛社的祭祀仪式框定、规范着其演出的内容和形式，不只从外在形式上表现为仪式与演出的不可分割，更重要的是，宗教仪式的内容或背景在其形成及演出形式的特点方面起着重要的作用。不论是其演出的内容和主题，演出时间及场所，演出目的与功能以及观演者的心理，其特殊性都可以在祭祀仪式的背景下找到答案。

考察迎神赛社的演出主体——乐户，这是我们从人类整体的文化视野中把握一种戏剧现象的演进，更是从社会和人的角度考察它对迎神赛社的能动影响。正是这一特殊的群体、特殊的生存状态、社会角色和特殊的传承和演出方式，使得他们对迎神赛社呈现一种动态的保存，“戏剧活化石”现象凸现无疑。

由于祭祀仪式的相对稳定和严肃，由于乐户们特殊的传承方式，晋东南地区迎神赛社中的一些古老的演出形态得以活化石般的保存，如大曲、队舞队戏、杂剧、院本，都能从唐宋宫廷队舞、宋金杂剧、金元院本中寻其渊源和发展的轨迹，可以说，这些古老的戏剧形态为中国戏剧史的发展脉络提供了重要的线索，其本身也是一部民间戏剧发展史。

迎神赛社本身就是一种宗教信仰活动，处处渗透着民间泛宗教信仰种种，泛化为各种行为民俗与民间礼俗文化相互依附、共生共存，延伸到诸如婚丧嫁娶、元宵节庆、庙会广场等民间生活的方方面面，从而得到一种活态的保存。

关键词：迎神赛社；仪式；乐户

ABSTRACT

Religious procession is the old practice of offering a sacrifice to gods. It is a way of expressing appreciation because local god of the land gives blessing to people. Religious procession can be traced back to sacrifice and village festive activities. Gradually, ancient sacrifice and village festive activities mix together village sacrifice and ritual for praying for rain. All kinds of religious local customs related to agricultural production have been assimilated, so large scale and rich religious procession formed.

Village festival often happens in sacrificial rites. The regular procedure rite in sacrificial rites needs our special attention. The most outstanding rite is Etiquette when drinking liquor in ancient times. The solemn ceremony and performance are held simultaneously. Ceremony and performance infiltrate into each other. The performance is given from place to place, and restricted to the date; time, place and fixed procedure. The performance is always carried on in shrine. This is indicating of sacrificial rites. The ceremony prescribes the actor's performance and audience mentality when enjoy the performance.

There is no aesthetic distance between actors and audience .The worship of ancestors and gods resulted in the audience's deep participation in the performance.

The rite regulates the content and form of performance. The performance is inseparable part of rite. More importantly, the content and background of the religious rite play an important role in the form of performance. The specific characteristic of performance which includes the content theme, date, place, purpose and function of performance can be found in the background of the sacrifice rite.

Brothel is the main body of performance. We can have a better understanding of this dramatic phenomenon in a cultural view. Brothel's active influence on religious procession can be examined from society and human being's point of view. Just because of this special group, special living

conditions, social role and special inheritance and performance, they turn into the active preservation of village festival. The phenomenon of living fossil of drama is brought to light undoubtedly.

Because of the relative's stability and seriousness of ceremony and brothel's special inheritance, some old performance has been preserved like living fossil in eastern and southern areas, Shanxi province.

For example, some musical patterns and group dancing can be traced back to imperial group dancing in Tang dynasty. The origin and development track of classical drama in Song and Jin Dynasties can be found now. It can be said that those ancient patterns of classical drama provide an important clue for development of Chinese drama history. They are development history of folk drama.

Village festival itself is a religious activity and filled with pan-religious beliefs. It gradually develops into all kinds of folk customs.

It extends to all sides of lives such as marriage and funeral, Lateran Festival and temple fairing this way village festival has been preserved so far.

Key words: Village festival; rite; Brothel

引言

一、选题的目的和意义

近二十年来，传统戏剧样式逐年减少，那些可以展示戏曲文化多样性的古老戏剧形式正慢慢湮没在历史的风沙中，设法留存本民族的独特文化记忆成为学界的共识。赛的本意是报祭，即是仪式、鼓乐、百戏、迎鬼神而祭祀的活动。赛戏是社祭的产物，它既有从雩祭发展而来的《斩旱魃》，也有从傩祭发展而来的《斩赵万牛》；亦与绵延数千年的农业文明特别是春种秋收和春祈秋报的生产活动休戚相关。这种孕育于傩祭、渗透着傩意识的民间艺术样式，有着不可低估的学术价值。作为一种民间艺术、民间文化的存在，在实践上、理论上，它既是历史的，又是现实的；既是戏剧的、艺术的，又是人类学的、文化的，有着重要的开发利用和研究价值。

迎神赛社栖居主流文化的边缘，它的思想意蕴还不够厚重，在艺术形式上亦不够圆熟、不无粗糙；加之多年未演，资料有限，故研究者寥寥。然迎神赛社却保留着诸多古代戏剧的因子，这得益于迎神祭祀礼仪性的制约，归因于乐户血缘宗亲式的家族式传承，而这种没有时效变化、活态的保存，正是一份难得的民间文化遗产，正为我们研究戏剧原型的内蕴和普遍意义提供了重要的线索。正如黄竹三先生所说：“在中国古代众多的戏剧形态和泛戏剧形态中，如果说盛演于城乡的院本、杂剧、传奇和各种地方戏较多的得到文人参与、艺术形式较为完整的话，那么，在广大农村祭祀活动中献演的队戏、赛戏、锣鼓杂戏、跳戏以及各种傩戏，则较多文人参与，更多保存原始状态。”综上所述，我们对于迎神赛社，应给予抢救性研究，其对傩文化史、戏曲史、民俗史、民族民间艺术史，具有不可替代的学术价值和资料价值。

二、国内外研究动态

本世纪初，王国维在《宋元戏曲考》里他提出戏剧起源于“巫覡说”，50年代中，任半塘对仪式戏剧做了系统归结，提出了“戏象源于戏礼”的重要论断。80年代，随着文化人类学、原始思维研究、原型批评、现代派艺术等西方思潮的引入，仪式戏剧的文化意义被发现了，从而激发了学术界的普遍热情。之后，台湾清华大学王秋桂教授主持“中国祭祀仪式与仪式戏剧”研究，随着这一科研课题研究的深入，海峡两岸部分学者提出了仪式戏剧的命题。至2000年，此项研究以“民俗曲艺丛书”出版了80种专著，大大弥补了原先几乎空白的田野资料。在仪式戏剧的分布、具体

的仪式过程及存在形态等方面积累了翔实材料，亦使进一步理论研究有了可能。现阶段的仪式戏剧研究主要包括：1，在空间意义上搞清中国现存原始戏剧形态的数量、种类、分布的地区和民族分野；2，在时间意义上考证它们产生和盛衰的年代，从而猜测它们与戏剧文化主航道的关系。当代学者王小盾、叶长海、曲六乙、康保成、王胜华等对仪式戏剧颇有研究。

在山西本土，也出现了一批颇有影响力的赛社及乐户文化专著，如寒声主编的《上党傩文化与祭祀戏剧》，从其历史轨迹、文化主体进行深层的挖掘与考析；项阳著的《山西乐户研究》，从乐户的分布区域，到乐户制度化下的生存状态，都给予了翔实而又独特的考证；杨孟衡先生的一系列论文，如《山西古赛戏的构成方式》、《上党古赛祭仪考述》，从赛社的源流、仪节、乐艺建构、以及赛文化向戏曲演进，都给予了细致的勾陈。

随着研究的深入，一些研究者已经不是停留在对诸如迎神赛社等“泛戏剧”现象的概括性描述，而是以不同的视角深入探讨其本质特征的内在复杂性，重新考察祭祀、仪式等广泛存在民间或即将消亡的原生性“泛戏剧”现象，是一部分戏剧学者正在努力的方向。

对诸如赛戏等祭祀戏剧的研究也吸引了一批包括欧美、日本的汉学家、戏剧学者和人类学者，他们通过田野调查，在各领域展开研究，如龙彼得[英]《中国戏剧源于宗教仪式考》，田仲一成[日]《中国巫系演剧研究》

三、研究方法

孔子说“礼失求诸野”，笔者将对赛戏的重点流布区域进行田野调查，正是“求诸于野”的方法，以现实流传下来的赛社礼仪出发，结合族谱、县志等历史文献，进行互相参证。在论文的主体部分，考察仪式与戏剧之互动关系一节，结合人类学田野调查的成果，并借鉴西方学者关于神话、仪式和戏剧的相关理论，在对乐户、演出场所等诸多小节进行论述时，笔者将辅以对照国外同一类型的相似形态，进行跨文化的比较研究。本论文将搜索有关原典和文献，立足于山西丰富的地上文物资源，运用三重证据法，即文献、文物、田野资料的相互参证，保证论文论据的相对准确。

第一章 赛社的起源及界定

1.1 赛社溯源

1.1.1 社与社祭

赛，本作塞，为酬报，也指酬神之祭。《史记·封禅书》记有先秦而来的“冬塞祷祠”、“春秋泮涸祷塞”的古俗。^①《神前本听命本》载：“夫赛者，所以报夫地生成之德，而乐享丰年之庆也。……既享大有之利，于望降福之由，于是琴瑟击鼓，迎迓诸神而报赛焉。”^②《赛场古赞》中也讲到赛社来历：

夫享赛神祇者，春祈求报，属于今者。祈一年之雨露，报一年土功之养长，此系祈赛报赛之说。享赛出自大宋幽州。赵上皇夜梦穿青穿白二位将军，手取弓箭将二目射了。次日早朝，双目疼痛，对众臣说了此话。众臣圆梦：此事原系龙虎二将施威，诸（主）天下龙神不喜，速速享赛神祇。享赛之后，二目即痊。传旨着天下百姓春秋报，享赛土神。出自赵上皇遗留此事，传流后世，至今不绝也。^③

这无不透露出农耕社会中享年、祈丰、祀神的赛社本意。赛也即赛会、赛社、赛祭，连同报赛活动中形成的赛戏，都是为了报谢土地神灵对人的赐福。

赛可以追源于社祭以及相关的社火，经过后世的流变而形成百神共祀、百戏杂陈的民间迎神赛社活动。社，在古代指土地神。《说文》曰：“社，地主也。”段注引《五经异义》曰：“社者，土地之主。土地广博，不可遍敬，故封五土以为社”^④五土即山林、川泽、丘陵、坟衍、原隰，人非土不立，所以社即生命的根本。而背靠土地而生存的人们自然而然对养育他们的大地生出一种由衷的崇敬之情，对丰收的渴望促使他们对土地的顶礼膜拜。殷商时期，社祭地位已经很高。《吕氏春秋·顺民》记载：“昔者汤克夏而正天下，天大旱，五年不收，汤乃于身祷于桑林。”^⑤《周礼·地官》载：“舞狮掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀，教帔舞，帅而舞社祭之祭祀。”^⑥这些对山川社祭的祭祀活动，无不反映出农耕时代先民对黄天厚土的敬畏，对土地之神的虔敬与礼赞。东汉班固在《白虎通义·社稷》条说：“王者所以有社稷何？为天下求福报功。人非土不立，非谷不食……故封土立社示有土尊；稷，五谷之长，故立稷而祭之也。”^⑦所以天下社稷之重，历代帝王对此莫不重视有加，《册府元龟》载：

^①司马迁. 史记·封禅书[M]. 北京：中华书局，1982，1371-1372

^②杨孟衡. 上党古赛祭仪，中华戏曲十六辑[C]. 山西古籍出版社，1983

^③李天生. 唐乐星图散论，戏友[J]. 山西太原，1990

^④许慎. 段玉裁. 说文解字注[M]. 上海：古籍出版社，1983

^⑤谢谦. 中国古代宗教与礼乐文化[M]. 成都：四川人民出版社，1996，69

^⑥十三经[M]. 北京：燕山出版社，1991，415

^⑦辞海·社稷条[Z]. 上海：辞书出版社，1979，3611

（唐玄宗天宝元年）（742）十月戊寅，诏曰：社为九土之尊，稷为五谷之长，春祈秋报，祀典是尊。^①可见唐初已经颁布了“春祈秋报”的典制，且下诏广布天下。

考察“社”的内涵，我们可以发现其不断演化和衍生的轨迹。周人的“社”较早出现了政治等级的倾向。《礼记·祭法》言：“王为群姓立社，曰大社；王自为立社，曰王社；诸侯为百姓立社，曰侯社；大夫以下成群立社曰置社。”^②春秋战国之际，各诸侯国普遍立社，社成为地方权力机构的一种象征。秦汉时期，为适应中央集权的需要，形成了各种不同等级、不同层面的社。在民间就有乡社、里社、私社。这些村社、里社，是由社祭而来的一种地域区划，为了祭祀的需要，同时也是各种政令、教化实施的组织。社祭时，乡里之民无论男女老幼都要参加，费用也共同分担。常规性的两次社祭包括春社和秋社，是民间最重要的祭祀。明人王稚登说：“里社之设，所以祈年谷，被灾祲，洽党闾，乐太平而已。”^③隋唐五代至宋初，私社盛行，主要包括从事宗教活动的结社，从事经济活动的结社。而随着商业的发展，各种商业社更是纷纷出现。南宋吴自牧的《梦粱录·社会》载：“每遇神圣诞日，诸行市户俱有社会，迎献不一。”^④“诸寨建立圣殿者，具有社会，诸行亦有献供之社。”^⑤在这里，“社”明显具有社团、集会的涵义。《都城纪胜》、《武林旧事》中也说到各种行业社的出现，如杂剧社、唱赚社、清音社、傀儡社、遏云社等，这些行业神得以成为明清以来各地祭祀活动的主角，而后发展成为形式多样、蔚为大观的迎神赛社活动。

先秦及以后，人们祭祀的社神经历了由自然土地崇拜到人格化社神的转变。祀神娱神较多地转向娱人怡情，而且除了“天子之祭”，民间也出现了“社日”，对于社日，《古今类书纂要》解释曰：“社无定日，以春分后戊日为春社，秋分后戊日为秋社。主神曰勾芒。民俗以是时祭厚土之神，以报岁功，名曰社会。”^⑥民间社的祭祀当从大大小小的乡社里社进行，民众在共同的春祈秋报活动中歌舞欢庆，社日似乎也成了百姓欢乐的节日。南宋《西湖老人繁盛录》载：“霍山行祠正赛。长生马社，是诸王府第娇马，……沿路迎引到庙上。露台上相扑捧，正殿伎乐，社火酌献。庙前拥挨，轿马盈路。”^⑦

^①四库全书[Z].台湾版，532

^②阮元.十三经注疏[M].上海：上海古籍出版社，四部精要本1993，1589

^③王稚登.吴社编.说郭三种[M].上海：古籍出版社影印本1988，1356

^④孟元老.东京梦华录[M].北京：中华书局，1962，299

^⑤孟元老.东京梦华录[M].北京：中华书局，1962，299

^⑥璩昆玉.古今类书纂要[M].上海：古籍出版社，1997

^⑦孟元老.东京梦华录[M].北京：中华书局，1962，113—114

《三国志·魏志·王修传》说王修“母以社日亡，来岁邻里社。修感念母，哀甚。邻里闻之，为之罢社。”^①罢社之举恰说明社日的欢庆性质，成为百姓欢乐的节日，所以邻里才会顾及王修在社日丧母的悲痛心情而为他罢社。唐宋诗词里较多社日欢庆场面的生动描绘：“婆娑依里社，萧鼓赛田神。洒洒烧乌狗，焚香拜木人。女巫纷屡舞，罗袜自生尘。”^②这里的社祭焚香祭拜、有酒有舞，一派热闹的景象。梅尧臣《春社》诗“树下赛田鼓，坛边饲肉鸭。春醪酒共饮，野老暮喧哗，且听参军按苍鹘，京都新近舞斋郎”^③这些都形象的描绘了社日的喜庆喧闹场景，社日得以成为民间娱乐的盛会。

社祭之日，百戏杂陈，杀狗宰羊，村歌社舞，锣鼓喧天。特别是入宋以来，社祭日益向节庆化方向发展，较之于天子之祭的威严肃穆、民间社日更具有活泼率真的一面，而随着人性的复苏与觉醒，人们已不再如先民那样对神抱着十分的恐惧和万分的敬畏，却转向以“本我”为中心，更自信坦然的面对自然万物，较多的体察自己的需要，更切实的释放自己的热情。一切他们认为可以愉悦自身的东西都可以拿来为神表演。如《东京梦华录》所载神诞日社火表演的情况：

六月二十四日州西灌口二郎生日“诸司及诸行百姓献送甚多。其社火成于露台之上，所献之物，动以万数。自早呈拽百戏，如上竿、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、商谜、合生……道术之类，色色有之。”^④

又宋人吴处厚《青箱杂记》说：“今世乐艺，亦两般格调，若朝廷供应，忌粗野嘲哢，至于村歌社舞，则又喜焉。”^⑤由此我们可以清晰的看出，社祭时的娱神表演多样，异彩纷呈，是流动在街巷中的民间艺术。粗野精细与否，老百姓似乎并不在意，他们只是率性而为的把可及可演的东西统统献诸于神。锣鼓声声为得到神的回应，更渴望得到神的恩典。而且，他们对神的期待已延伸到生活的方方面面，而不仅仅是单纯的“春祈秋报”，除了大自然灾害如祈雨止雨、日食月食等官府会组织百姓统一祭祀之外，人们在生活中遇到各种困难如生病、盟约、求子也都会祈祷社神。如“痕邈与女子郭凝通，诣社约不二心，俱不婚聘。经二年，凝忽暴亡，邈出见。凝云：‘前北村还遇强梁，抽刀相逼，惧死从之，不能守节，为社神所责，心痛而绝。’”^⑥相爱男女向社神发誓赌咒，社神负责监督、惩罚违约不忠者。

^①陈寿. 三国志·魏志·王修传[M]. 北京：中华书局，1959，345

^②彭定求等. 全唐诗[M]. 北京：中华书局，1979

^③陆游. 陆游诗选[M]. 北京：人民文学出版社，1957

^④孟元老. 东京梦华录卷8[M]. 中国商业出版社，1982，53

^⑤王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 世纪出版集团，2003，254

^⑥太平预览[M]. 北京：中华书局，1960，532

应璩(与阴夏书)说自己:“从田来,见南野之中有徒步之士。怪而问之,乃知即中顷有微疴,告柯社神,将以祈福。”^①表明人们生病也向社神祈求康复。社神是百姓解决实际困难时求助的主要对象。

从以上粗略的勾勒中,我们大致可以发现:社由土地神演化为各区域单位的保护神,而泛化为行业神乃至现在的聚会结社,社祭对象由土地神而下降为各种人格神、行业神;社祭功能得以扩展到诸如生男育女、卜医问药等世俗生活的方方面面,而天子之祭更转化为民间的节日,以社火庙会、迎神赛社的形式在村村寨寨扎根发芽,至今遗音绕梁。光绪《滦州志》亦云:“古者年丰人乐,礼有报赛。州俗于每岁举之,谓之庙会。”^②李天生先生曾记录下长子县八里洼一座古庙清康熙四十一年年的重修碑记:“神威赫奕,千秋萧瑟。祀之,瞻前后左右一十四村。报功报德,轮转享赛,至今仍然。考其所有,不计何代,创建门石有‘明昌五年’之记。”^③

由此可见赛社在这些地区的盛行。

1.1.2 蜡祭与雩祭

一般说来,迎神赛社与蜡祭和雩祭也有很大的关联。蜡祭是典型的农耕时代的祭祀活动,随着农耕经济的发展,对土地神的赛祭也扩展到与农事相关的诸神。

八蜡是指八位与农事相关的神,伊耆氏就是炎帝神农氏,相传蜡祭即为其所创,“祭百种”可见其祭祀的多样性,目的即报谢与“蓄”相关的各种神灵。

廖奔先生提到:“蜡祭在春秋时期的民间已经演变成为一种盛大的民俗活动,每年的这个时候,百姓们结束了全年的劳作,松下心来就要举办祭祀庆祝活动。届时总是举国欢庆,情绪热烈。”^④根据《寿春岁时记》:“十二月初八日,曰腊八,取五谷杂枣栗菜豆为粥,谓之腊八粥,俗意祝次岁丰登。”^⑤从以上几条资料,我们可以得以考之:蜡祭与社祭、赛社俱是农耕时代的产物,之后或依附于民俗,或融入民间信仰,先民们祀神歌舞,娱神娱己,传达着神的旨意,表达着人的希求。雩祭是一种祈雨的仪式,其目的在于“以舞降神”以祈雨,由于农业生产的需要,水就成为农业丰收的重要条件。在干旱之时,人们就指望天能及时降雨,人们认为通过祈雨就可以感动天神,以降甘露。相传汤王就曾在桑林祷雨。从晋北曾流传的赛戏中,我们可以看到鲜明的雩祭色彩,历史上的晋北十年九旱,这一地区的人们把驱赶旱

^①胡朴安.中华风俗志下篇卷五(安徽)[M].上海:文艺出版社,1988,33

^②滦州志卷八“风俗”[M].光绪二十四年(1898),24

^③李天生.唐乐星图散论,载戏友[J].山西太原,1990

^④廖奔.中国戏曲发展史第一卷[M].山西:教育出版社,2000,23

^⑤胡朴安.中华风俗志下篇卷五(安徽)[M].上海:文艺出版社,1988,33

魔视为头等大事。赛戏的必演剧目《斩旱魃》，除了在元宵节赛祭时演出外，还常于盛夏祈雨时表演。人们把干旱具象为旱魃，通过斩旱魃而祈求风调雨顺，五谷丰登。要之，通过以上陈述与分析，不论报赛、享赛、赛会、赛社，都与社祭、蜡祭、雩祭等种种祭祀活动相绾相结。其源出先民对自然山川的种种赤诚与虔敬，对黄天厚土的依恋和膜拜；其依附于祭祀的礼仪中，并与民间的多神崇拜信仰、风俗行为习惯等相互渗透，不管西周时乐舞求雨以歌舞媚神，或是子贡在鲁国观看到的“一国之人皆若狂”的蜡祭表演，还是宋人在民间社日的恣意狂欢，其娱戏的成分在渐渐的增强，拟态的表演也慢慢的成熟，点点滴滴沉淀于后世的迎神赛社活动中，更得以遗留在当下的诸如城隍庙会、元宵节庆、婚丧嫁娶中。这在以后还会详述之。

1.2 雩赛同宗

说到“赛”就不能不提到“雩”，其中对“雩”的研究，多位学者已经层层深入，成果颇丰，暂不详述。本文仅以“赛”的角度简要论证它与“雩”的同源关系。许多学者把“赛”归到雩仪的范畴，杨孟衡先生对此有精辟的分析：感触民俗文化的脉搏，发现“雩”与“赛”原是同宗。雩坛与赛场奉祀的自然神、祖先神均属同一族谱系，只是到赛的时代，人们根据自身生活意向又创造出一些“世俗神”忝列于供奉的行列。这是人类与大自然关系改善而引起宇宙观发生变化的反映。雩与赛是在不同历史层面上的产物；但它们的“血统”是衔接相通的，事实上在赛事活动中遗存着许多雩的文化基因。^①李天生先生将汉代驱雩仪式中与迎神赛社中的内容作了比较：

据《后汉书·礼仪志大雩篇》载：“其仪选黄门子弟十岁以上，十二岁以下者百二十人为侲子，智赤帟皂制，执大。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣，朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛脚，以逐恶鬼于禁中。……凡使十二神追恶凶。赫女（女通汝，指恶凶）躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮。因作方相与十二兽舞。”无独有偶，赛社中也有类似表演，《唐乐星图》本所记杂剧中有一剧《鞭打黄癆鬼》，据办赛老人冯贵钰谈其大意：届时有一人穿红裤头，全身缠裹黄布，是为“黄癆鬼”，后面有扮为红脸和黑脸的两员大将，分别称为“方相”“方弼”（据说属镇殿将军）执戈，追打其跑四街，最后追至赛场，绕香亭，追上舞台。此时舞台早有准备，一扮“阎王”者开审，将黄癆鬼用绳索高高吊起，“剜眼”、“开膛”、“下

^①杨孟衡. 三晋古赛的深层开掘——代编者语. 中华戏曲第七辑[C]. 山西古籍出版社, 1988

油锅”折腾一番，最终将其“彻底消灭”。两相对照，不难看出这也是源于驱傩的戏剧表演。^①

而项阳先生是从乐户职能转化的层面来探讨驱傩与迎神赛社之间的关系：“首先，从驱傩到迎神赛社，是国家祭祀向此种祭礼市井民俗化的转变；其次，两者之间祭祀的神灵与祛除的鬼怪有着相当的一致性；再次，乐户们在其中职责的一致性，还有就是均为鼓吹乐属下的音乐形态。”^②综合多位学者的研究成果，我们不难发现，“傩”与“赛”，无论是其功能还是内涵，无论是从形式上还是从活动的主体上，都具有相似性与一致性。仅从现在遗留下来的赛社和傩事看，虽然它们流布在不同的区域，分属于不同的文化地带，且由于区域性而形成今天我们看到的诸多形式上的差异，但其共性却是显而易见的。它们的演出场所都在宗族祠堂或神庙，面具表演赋予它们祭祀的神性，主持者都为传承性极强的巫师和乐户，从祛病祈福到消灾禳祸，从求雨到求子，无不诉诸于神。所以我们有理由相信，“赛”与“傩”是同宗同源的。正如项阳先生所言：“迎神赛社是将古老的祭赛和向市井民俗发展的驱傩仪礼结合起来，在宋代给予新的名称，这便是迎神赛社或称迎神赛会。这种新的称谓，实际上是将两种古老的祭仪有机的统一。在山西、甚至全国的许多地方仍保存有乡傩的余续，但不可否认，作为迎神赛社者，的确是将唐代以前的驱傩仪礼和社祭的成分包括其中了。”^③

^①李天生. 唐乐星图散论. 戏友[J]. 山西太原, 1990

^②项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 148

^③项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 150

第二章 祭祀仪式与迎神赛社

古老的社祭、社火活动在后世逐渐与雩祭、蜡祭、傩祭等相融合，各种与农业生产有关的宗教民俗活动也被吸收进来，形成规模浩大、内涵丰富的迎神赛社活动。其中以山西上党地区的迎神赛社活动最为典型，自八十年代以来在上党连续发现的《迎神赛社礼节传簿》等赛社手抄本，更是给我们提供了翔实生动的史料，其中遗留的种种古老的戏剧形态，让我们得以窥见丰富的文化遗产，也给我们戏剧史研究提供了新的思路。

在迎神赛社活动中，固然包括娱人娱神的戏剧因素，但由于其形式的特殊，并不以艺术的观赏性为主导，在重复性、周期性的仪式中，表演之粗糙与原始体现在戏剧形态的方方面面，这包括其口语性的吟诵体、其流动性的演出形式等等，黄竹三先生曾提到过泛戏剧性态的概念，他说在戏曲萌芽到形成的时间里“有种种类似戏剧但又不完全是戏剧的表演，他们具有某些戏剧的因子——人物妆扮和情节故事，具有某些戏曲的外观系列如歌唱、舞蹈、说白、表演动作，但未融合为一，因此未能认为是真正的戏剧，在探讨戏剧发生历史时常常提到它们，却无以名之，这类表演，我们不妨称之为泛戏剧性态。”^①在这里我们不妨把迎神赛社也归入泛戏剧形态的范畴，它与我们所谓的观赏性、营利性戏剧尚有很大的距离。朴素的表演更多的依附于仪式当中，其间的艺术因子处于粗糙无序的状态，其时令表演更多地混迹于民俗节庆、田野庙会中。

通过上一部分的考述，我们可以得知迎神赛社生发于种种祭祀活动中，而祭祀过程中所形成的固定的程序和仪式，更值得我们特别的关注。一切祭祀活动，无一不是用祭礼来表达先民们的心愿。因此在漫长的历史过程中，形成了一套祭祀方式，这种祭祀方式作为古礼，它是按规定代代相传，比较凝固的。仪式，作为一种人类的行为表述与符号表述，具有超强的稳定性。追踪仪式，我们可以探讨社会及文化的变迁，触摸到人类思维与行动的本质。而进入到我们戏剧研究的领域，仪式正是戏剧乃至整个艺术世界得以生发和成长的基石。正如有学者所言：“任何研究戏剧史的著作必先涉及仪式，因为这种或那种仪式形成了所有流行剧场性娱乐的基础，和戏剧艺术本身赖以生成的根源。”^②仪式就是礼仪的程序和形式。什么叫仪式？仪式的实质是什么？说来十分简单，说得具体一些，仪式是人们借以表达意愿的行为。台湾著名仪式研究专家、清华大学教授李亦园在解释仪式时举了一个举杯喝茶的实例。

^①文学遗产[J]. 1996. (4)

^②吴光耀. 西方演剧史论稿[M]. 北京：中国戏剧出版社，1989，8

手举茶杯是一种行为。如果是口渴了举杯喝茶，这是实用行为；如果举杯向同坐的人示意，提示他也喝茶，这仍是实用行为；但更多的是表示某种敬意，有时甚至是示意其结束询问，即常说的“端茶送客”，这一行为是人与人之间的一种沟通表征，此行为属沟通行为。如果双手举杯（杯中盛茶或酒）向神像或上天，甚至向任何宗教圣物表示敬意，就是对某种超自然的崇奉行为。这种沟通行为和崇奉行为，都是借某种行为以表达沟通者心中的某种意愿，其所不同者在于沟通行为表达的对象是“他人”，而崇奉行为表达的对象是“非人”的“超自然”而已。这种没有实用意义而只是借以表达意愿的行为，通常称之为仪式。换言之，沟通行为和崇奉行为便是仪式行为。王秋桂也在《中国仪式研究通讯·发刊辞》中谈及：“这门新兴学科，不同于神学推崇祭祀仪式中高层次的精神意涵。仪式研究重视祭祀仪式临场演出所反映的社会文化意义，借由观察仪式进行时的表演动作，探讨参与祭仪者的心中意向以及其生存环境的交互作用和影响。祭祀中别具意涵的肢体动作，使得仪式研究的触角跨进了戏剧与舞蹈的领域。”对仪式动作的种种重复摹仿，便成为我们现代意义上的扮演或表演，人类学家在描述仪式时不自觉地运用了诸多戏剧术语，如《金枝》中，“扮演”、“假装”、“角色”等词汇几乎随处可见，由此也可以论证仪式与戏剧的诸多相似和相通。现代学者王兆乾更把诸如迎神赛社、傩戏、目连戏归结为仪式性戏剧。

在山西《迎神赛社礼节传簿》等赛社手抄本所传达出的迎神赛社活动中，有诸如星宿、演员姿态服装与所持物、供物、降临音乐、献撰演剧等一整套综合性的仪式象征物与程序，而且有着较严谨的体系。它的仪式性规定着其演出的方方面面，包括上演的剧目、演出方式、演出场所，而其一些遗留的一些古剧形态诸如院本、队戏，很大一部分当归于仪式的顽固性而得以保留。而这也将成为本文论述的重点，在下文会浓墨重彩给以细致的勾陈与分析。

仪式是人类最早的符号化行为，马丁·艾斯林曾对仪式的象征性和摹仿性作了如下剖析：所有仪式都有模拟的一面，不管是部落藉以表现其图腾动物的动作的舞蹈，基督教圣餐里分食面包和饮酒，或者像在西印度群岛人的伏都教或亚洲的祥门教里那样，术士或者一些祭司假装鬼神附体而胡说乱动，其动作都具有高度象征的、隐喻的性质。^①英国学者赫丽生在《古代的艺术是仪式》中这样解释其隐喻的内涵：“仪式实际上是一种固定不变的行动，这种行动虽然不是真正可行，却还没有安全

^①马丁·艾斯林. 戏剧剖析[M]. 中国戏剧出版社, 1981, 20

同实际做法切断联系，只是对其实际做法的回忆或者预示。”^①（在这里，仪式是同神性、神圣等同的，所以动作才会长久的固定。）谢克纳对仪式的功能亦有深入的分析：“对于所卷入的一切来说，这里有一个古老宗教的基本概念——对神仙们所创建的仪式的重复意味着是对仪式首次演出时的初始时代的重现。这就是仪式具有效用的原因——它参与进神圣的初始时代的完成之中。仪式使神话变成现实。神话中所说的有关初始时代、巴加列时代的所有一切，仪式都把它重现了，表演了出来，一切发生于此时此地。”^②在农业文化中，生活是周期性的，仪式倾向于一种感谢上天恩惠的季节性庆典，山西上党迎神赛社活动即是此处类型，后人把流传规定下来的仪式一遍遍重新演绎，也即实现了人神的沟通，不管神是否回应，仪式后，人总是功利地期待神的恩赐，心理上总是有些许的寄托和安慰。所以，在仪式庄严的行进中，客观上伴随的表演并不追求表演的精益求精，而是努力接近本色，回归其原始、质朴的一面。也正如谢克纳所言：“场地必须以某种格局安排，舞蹈必须以某种方式跳，它不是一个漂亮或感觉的问题，而是一个‘正确’的问题。”^③

仪式的框架虽然步步制约着表演，而一些繁琐的程序在朝代更迭的年轮中慢慢模糊甚至被彻底的遗忘，但我们更着重讨论其由仪式的规定性而呈现出的种种特殊的戏剧形态。仪式性在戏剧主题上体现为祭祀，在功能上强调“迎神”，即体现为将鬼的灾害性力量转化为神的保护性力量，从而达到仪式的祛除和净化效果。仪式中的一切戏剧表演因素都服务于驱鬼祭神、禳灾祈福，仪式中没有演员与观众的分别，只有神与人的分别，戏剧性表演只是仪式的一个组成部分，还体现为歌舞等其他形式，总的说来，无论什么扮演都服务于一个目的，即“像神”与“迎神”，从而获得神的恩赐和保护。世界上很多民族都认为鬼神和人具有不同的语言行为，人只能通过歌舞与鬼神相通，因此，仪式在外在形态上表现为歌唱、舞蹈等特殊的言语形态特征。在上党迎神赛社中，其明确表示：仪式中的鼓乐模仿的是鸾鸟与凤凰之图腾的声音，仪式中的礼节和音乐则是将天、地、人及时间、空间等宇宙融为一体的象征性符号或工具。作为仪式的戏剧在剧目和剧情上都以重复性为特征，都没有经过特殊训练的演员，演员与观众没有明确的界限，动作表演单调、质朴，而且形式相对固定。山西迎神赛社活动中，民间说唱和歌舞百戏乃至地方民俗风情都对其表演形态产生了很大的影响，从而呈现出特殊的民俗与审美内涵。

^①胡志毅. 神话与仪式：戏剧的原型阐释[M]. 上海：学林出版社，2001，6

^②谢克纳. 环境戏剧[M]. 北京：中国戏剧出版社，2001，197

^③谢克纳. 环境戏剧[M]. 北京：中国戏剧出版社，2001，197

2.1 供盏仪式——仪式与献演的表层结合

迎神赛社中最为突出的仪式即是供盏演出，供盏仪式是古代宫廷对神进行祭祀或在人主庆典时所行的献酒、奉食程序之间，穿插各种演出的一种礼仪。起于周代的“献”礼，盛于宋代宫廷，在《东京梦华录》中有较详细的描述，后由宫廷转入民间，并进入到百姓的世俗生活，并得以在民间长期流传，成为山西等地民间乐户祭礼演出的形式之一。从流传下来的赛社抄本来看，其祭赛都有规定的“星宿”主持，值日宿神有着精确的排列，其顺序按照二十八宿与十二时辰的对应关系来决定，“《唐乐星图》本，就见‘大清嘉庆二十三年（1818）’屯留县办赛仍沿此规，留有‘三场乐次通例’，依其记，‘第一盏，《寿南山歌》曲子’吹奏；‘第二盏，靠乐歌唱；’‘第三盏，《王子高六么花十八》、《杨妃单舞盘中曲》’等队戏歌舞选用……”“三盏以毕各无所管”，可任用各种表演，但仍须“乐依古调，曲按宫商”，“双歌队舞，勿得失错”^①

再如《周乐星图》中“亢金龙”值日的供盏仪式：

亢金龙宿豹头女面，披毛、黄衣、白履、绿裙，右手执曲尺子而立。置下响铁（原文作“乡食铁”，音当为“响铁”，即“方响”。好食腥咸物。）

【高官】，第二品，为尊高官不行曲。行二曲：高【湖渭州】（高，为衍入，湖为“胡”字之误）、【庆云乐】、【降黄龙】。忌二曲二调：正犯【大石调】，【清平乐】、【大乐】。上居天称（为“秤”字）宫，下临郑地。分（漏“辰”字）。并分前后两衙，队戏陈列于后。

计开：

前行说《三元戏竹》。

第一盏，【万寿乐】曲子、补空，【金殿乐】；

第二盏，靠乐歌唱，补空，【倾杯乐】；

第三盏，《梨园曲破》，补空，再撞再杀；

第四盏【芦林相会】，补空，《鸿门会》；

第五盏，《南浦嘱别》，补空，戏《访友》；

第六盏，《雄精盗宝》；

第七盏，合唱，放队。

正队《告御状》；

^①李天生. 唐乐星图校注. 中华戏曲十三辑[C]. 山西古籍出版社, 1993

院本《错立身》;

杂剧《战吕布》。^①

在这里,规整肃穆的仪式与献演是同步进行的,仪式与表演互相渗透,从中我们可以看出,其对“星宿”的装扮、所配奏的乐曲及供膳食品都有一定的规制和要求。正如《唐乐星图》所说:“乐星古圣遗留,礼仪先人规定。”所以必须“谨慎殷勤,勿生怠惰之心,自招怠慢之罪。”从而保持仪式的庄严和完整。

2.2 流动表演——仪式的长度与空间的延续

其祭祀仪式性也规定着迎神赛社演出的方方面面,如在祭神过程中,迎神时要表演对子,人们簇拥着“神驾”或“圣驾”以及装扮的大队故事人物,沿路巡行、吹打奏乐。无情节可言,游街而已,可以称之为一种行进表演。祭神供盂时,在盂次间隔中表演衬队,又受供盂时间限制,表演仅为装其似像地简略比划舞蹈一阵。队戏中《过五关》、《鞭打黄榜鬼》都是一种典型的流动演出,戏内戏外交叉进行,这种演出形态在戏剧形成的初级阶段比较多见,如乐舞百戏、假面装扮,另一种便是流于近代的祭祀戏剧,如傩戏、迎神赛社,其演出往往与祭祀仪式紧密结合,与仪式的时间与展演过程同步,所以多呈现这种流动的表演形式,且受一定的日期、期限、地点,按照一定的程序进行。埃及人也曾举行这种周期性的仪式公演,为了演出,他们建造了装饰华丽的巨型驳船沿着尼罗河顺流而下,“这条河不仅仅是为了演许多赫布塞德剧的液体型流动舞台,它本身就是所有埃及人生活的源泉,是一种对再现生活的巨型戏剧的活生生的参与。”“其作用是为了再现埃及的一切始于法老。他自己在戏中扮演了主角。”“戏剧演出是在一个存在于一段特殊时间内的特殊地方上演。由于这种特殊性,漂流于既神圣又世俗的永恒的尼罗河之中。”^②其“特殊时间”、“特殊地方”为我们道明其仪式的特殊规定性,其流动的演出方式与它的原始性、节令性及仪典性一脉相通,无论是古希腊迎接酒神的游行与狂欢,还是古印度神诞日在道路上和神庙前的流动表演,人们对仪式的演绎都何其地相似。

2.3 神庙献艺——迎神仪式的生动诠释

迎神赛社一般均在神庙中进行,这也是其祭祀仪式活动的标志。“近年来在晋东南地区发现的众多明清赛社礼仪抄本与赛社活动调查显示,供盂(陈献供品)及其伴随的乐舞、杂戏(包括队戏演出),主要是在神庙献殿(或名香亭)上进行的(规

^①中华戏曲第三辑[C].山西古籍出版社,1987,76

^②谢克纳.环境戏剧[M].北京:中国戏剧出版社,2001,22

模庞大、献殿无法容纳的亦可在庙院中进行)。献殿乃举行祭拜礼仪之场所,功用为敬献供品与表演乐舞,勾栏剧场在中小城镇一直数量很少,农村根本没有。戏台多搭在神庙中,山西地区即遍布这种神庙戏台,在神庙中演戏,当然是为了酬神,也反映出民间各种泛宗教信仰得以根深蒂固地缠绕在各种神庙和庙会的周围,并形成了独特的庙会文化。山西阳城县下交村原氏宗族在主持重修汤王庙乐楼时,请人作碑文曰:“故庙所以聚鬼神之精神,而乐所以和神人也。”^①这些庙宇包括关帝庙、东岳庙、圣母庙、二仙庙,神庙祭祀活动多有固定的时间,包括神灵的诞辰日、清明、中秋等多种岁时节令,二月初二、八月初二等传统的春祈秋报。以乐户为主的春祈秋报、雩祭求雨的迎神赛社活动正是在神庙中进行的。

山西河津市玄帝庙在明代时“上有正殿三间,以妥神灵。南则献殿五间,以供醮祭。又南下则舞亭三间,□以为乐户剧赛之所。又有东西厢一十二间,社人歆神之余于是宴集,及住持道人居。”^②“始建于金代的山西蒲县东岳庙规模宏大,远近闻名,保存也较完好。该庙在清代有六座戏台(现存三座),酬神演戏活动特别繁盛,直至今日,每年三月二十八日,庙会照常举行。”^③

《云中郡志·方輿志·风俗》(清顺治九年,1652)载:四月八日,赴北岳庙焚香进纸。铺行各行于关帝庙献唱数日。……五月十二日,营官致祭,享祭伏魔帝君庙,凡三日,鼓乐不绝。……^④可见,献殿上的乐舞表演主要目的都是为了敬神娱神,后来慢慢发展到以娱人为主,神庙内,人们用特定的仪式来祭祀神灵,献殿前,搬演歌舞杂剧娱神悦神,在香雾缭绕的神秘氛围内,表达着对神的虔诚之心。另一方面,庙会上娱神的社火演出也推动了戏曲舞台的发展。现今仍完好保存的黄河中下游地区河南、山西等地大量宋代的神庙以及相关的碑石、戏台,得以让我们窥见昔年演出的盛况,也正如廖奔先生所言:“神庙祭祀也用戏曲,它导致戏曲舞台的诞生和完善”、“有庙就有戏台,因而神庙戏台大批出现。”^⑤

2.4 观演心理——仪式对赛社的深层制约

仪式规定了戏剧表演和欣赏中的戏剧心理。在这里,演员与观众之间不存在审美距离,绝不是一个有关别人的故事,也不仅仅是一次常规性的戏剧审美。对祖先神灵的崇拜导致了观众在心理上的最深层次参予。迎神赛社中“鸡毛猴”在锣鼓、

^①冯俊杰等.山西戏曲碑刻辑考[M].北京:中华书局,2002,221

^②车文明.中国神庙剧场[M].文化艺术出版社,2005,58

^③车文明.中国神庙剧场[M].文化艺术出版社,2005,108

^④项阳.山西乐户研究[M].北京:文物出版社,2001,152

^⑤廖奔.宋元戏曲文物与民俗[M].文化艺术出版社,1989,1-2

喇叭声中奔向各村中各街巷院落，旱魃从戏台上窜到台下，在人群中躲闪，赵万牛作为恶鬼的象征，也是边跑边跳，时时抓取街边小贩的食物，在这里，戏里戏外是交叉的，演员与观众的界限也是模糊的，他们通常作互动的表演，正如格尔兹所说：“在某种程度上，演出通过各种配角如小巫、魔鬼和各种神话传说人物（由挑选出来的村民扮演）的衬托，才过渡到仪式的主要部分，主要借助了相当一部分观众的超常发达的心理理解能力。”^①迎神赛社演出场地的延伸使得演员和观众融为一体，这也是由时空的自由引出的必然结果。当演出不被囿于一个固定舞台上时，演出者和观看者的距离感消失，二者的互动也就在不由自主中开始。谢克纳也记载了有关新几内亚人的一场通宵仪式：“首先是划分成区的几个舞蹈群，尽管人们招呼亲戚，关心炉灶，在圈子边上休息等使得舞蹈群的边缘变得模糊不清。这种混杂的继续导致了整个规模的渗和。”^②在这里，观演是模糊不清、互相渗透的，也体现了仪式的一个最重要的功能之一，参与其中的成员体验到了集体的力量和情感，且这种参与是全民自发的行为。参加仪式的人们通过种种手段和方式将迎神的过程演绎了一遍，以期达到驱鬼禳灾、五谷丰登的目的，它的每一个程序、动作都有其固定的意义，而且这些意义往往都是跟人类对生命的深层渴望相联系的。

总之，迎神赛社的祭祀仪式框定、规范着其演出的内容和形式，不只从外在形式上表现为仪式与演出的不可分割，更重要的是，宗教仪式的内容或背景在其形成及演出形式的特点方面起着重要的作用。不论是其演出的内容和主题，演出时间及场所，演出目的与功能以及观演者的心理，其特殊性都可以在祭祀仪式的背景下找到答案。也正如原双喜、栗守田在《上党乐户戏概说》中所言：“迎神作为‘国制’、‘常式’一旦入选，便也加了几分‘神圣’。作为常仪、常规用于供盃程式中间，固定之后只能是不断增加迎神赛社的内涵与容量，任何‘偷工减料’的行为都意味着对神灵的不恭、招致神灵不悦，正是这种在各地神庙中，在固定的时间，主要用于敬神的演出，出于对神灵的虔敬，才会使得无论是进入该系统中的戏曲，还是器乐曲得以长久的、几乎是原样的保存。”

^①克利福德·格尔兹：《文化的解释》[M]，上海：人民出版社，1999，130-133

^②谢克纳：《环境戏剧》[M]，北京：中国戏剧出版社，2001，26

第三章 迎神赛社的主体——乐户

如前所述，迎神赛社，或是一种历时的祭祀仪式，或是一种流动的民间艺术。我们在这里探讨它，却不能不提到它的演出主体——乐户。这是我们从人类整体的文化视野中把握一种戏剧现象的演进，更是从社会和人的角度考察它对迎神赛社的能动影响。康熙四十八年（1709）版《隰州志·风俗》：“神庙中集乐户，歌舞神前曰‘赛’”^①毫无疑问，乐户艺人是民间赛事所有乐艺活动的创造主体。前文上一章已经详细地论述了赛社从仪式中生发以及祭祀仪式对它的制约，并由此而保证了种种古老戏剧形态的相对原生。本章即着重探讨乐户对迎神赛社的传承，正是这一特殊的群体、特殊的生存状态、社会角色和演出方式，才使得乐户在迎神赛社与平时的专业活动中，保存了一批古代文化艺术资料：如大批前行赞词、队戏都本角单、院本剧本、杂剧存目、琴戏剧本以及吹奏乐曲，这对于研究祭祀仪式戏剧的衍变，具有非常重要的历史价值。

3.1 乐户溯源

夏商时代，就出现了专门以乐舞取悦人和鬼神为业的社会群体——“女乐”、“乐工”。西周时期，礼乐制度得以实施，专业乐人群体得到很大的加强，除女乐之外，还有许多乐工、乐师之类的人物。乐户之名，首见于《魏书·刑法志》：

孝昌已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户；小盗赃满十匹已上，魁首死，妻子配驿，从者流。^②

尽管从事乐舞的专业乐人在先秦时就存在，但作为罪罚之人的亲属入籍，并以制度的形式确立下来的乐户，却是从北魏时期开始的。乐籍制度发端之后，在隋、唐得到发展与强化。《隋书·裴蕴传》载：“（蕴）大业初，考绩连最。炀帝闻其善政，征为太常少卿。初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。”^③说明隋时从周、齐、梁、陈接收过来的乐家子弟，皆为乐户，属贱民之列。

唐代，乐人们基本属于贱民阶级。他们分布在宫廷与地方。宫廷中的乐人集中在太常寺与教坊，承应祭祀、典礼、筵宴等活动的演奏与表演。地方州县的乐户每

^①隰州志·风俗[M].康熙四十八年(1709),卷14,2

^②魏收.魏书卷一百一十一刑法志[M].中华书局校点本,1974,2888

^③魏徵.隋书卷六十七裴蕴传[M].中华书局校点本,1973,1574—1575

年必须在一定时间轮值于宫廷及各级官府。宋代明确规定乐籍中女乐必须掌握“小令三千”，这一形式以女乐的演唱为主，对后世产生了持续的影响，成为女乐必备的曲目。辽、金、元皆受宋之影响，保留了乐户制度。元代乐户的贱民身份是比较清楚的。关汉卿《金线池》杂剧第三折：“（石府尹云）贤弟不知，乐户们一经责罚过了，便是受罪之人，做不得士人妻妾。”因乐户们是受罪的贱民，所以按规定不能做官员的妻妾。无名氏《盆儿鬼》杂剧第四折的一段对话也颇能说明问题：“（净上，云）唤我的是哪个？（张千云）你妻子在哪里？（净云）他是乐户，除名久了也，还要唤官身哩？”^①入明之后，乐户大量增加，处境更为悲惨。除了前代乐户遗留外，明初还将元蒙旧臣籍没为乐户。更为残酷的是燕王朱棣发动靖难之役，攻入南京后，许多忠于建文帝，不附新朝的大臣被杀，妻女被编为乐籍，永世不得为良。这些人多数被发配到山西，以至于到20世纪，晋东南一带还有乐户遗存。^②直到清雍正元年（1723），朝廷下令革此弊端，山西之乐户、浙江之堕民、苏州之丐户等“令各属禁革，改业为良”，“削除其籍”。^③

随着朝代的更迭，对乐户也有多种称谓，诸如官妓、官奴婢、女乐、官鼓手、吹鼓手、乐人、乐工、乐籍、声音人、伶人等，其身份仍为“贱民”除个别情况外，一旦进入乐籍，便世代相传，不得除籍。乐户不能享受正常人的权利，如不能做官、不能参加科举、不得与非乐籍的良人通婚、不能进入祠堂、名字不得入族谱等等。这种“专业贱民（罪民）乐人”踪迹，我们在邻邦朝鲜也可以发现，但是在朝鲜，这一专业的群体被称作广大或才人，广大，原本指假面具，后来，变成可以指称戴上假面演假面戏的演员。“《高丽史》卷73选举志1有靖宗‘十一年四月，判五逆、五贱、不忠、不孝、乡部曲、乐工、杂类子孙勿许赴举’的记载。《高丽史》卷75选举志3则记载道‘睿宗十八年六月，判工、商、乐人之子，虽有功只赐物禁仕路。’由此可知在靖宗十一年（1045年），乐工的子孙是不能参加科举的。文宗七年则规定了乐工子弟的世袭。睿宗十八年又一次确认了这一规定。当时属于贱民阶层的乐工与俳优的社会身份是受到限制的，这些限制，一直延续到朝鲜朝末年。”“高丽的社会阶级，分为上流层、庶民层和贱民层，商人与广大、乐工、工匠、奴婢都属于贱人阶级。”^④然而，正是这些专业贱民，使演剧文化得到传播和继承，他们是历史上一个独特的，生活在社会底层的社会群体，他们是封建社会礼乐制度的主要参

^①隋榭森. 元曲选第四册[M], 中华书局, 1959, 1408

^②项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 50-87

^③赵尔巽. 清史稿卷一百一十什货一·户口[M]. 中华书局, 1977, 3491

^④李杜铉, 韩英姬等. 韩国演剧史[M]. 中国戏剧出版社, 2005, 67

与和实施者，也是历史上多种音乐形态的主要创造和传承者。

直到今天，乐籍制度的某些传统仍以礼俗的形式在民间延续着，且有着深远的影响，官府的典礼仪式、民间的风情习俗，不管是迎神赛会、祭祀宗庙、婚嫁丧葬，还是孩童周岁、老人寿诞，都少不了要请他们到场表演助兴，这已是约定成俗。正是有这么一支专业贱民乐人群体在制度下生存，从而保证了中国音乐传统千百年来的连续统一。

3.2 制度化生存下乐户的地位和角色

在这里，我们特别要注意乐籍制度对乐人以及传统音乐文化的制约关系。乐籍制度是上通下达、上行下效的，其下所生存的群体始终是专业乐人，他们被强迫去世袭其职和轮值轮训。因此，他们的制度化生存具有全方位的统一性。尽管各朝代各地方对乐籍制度在乐人、音乐本体等方面的规定不尽相同，但有了制度的保证，其音乐在历时性和共时性的多层面多方向上都保持了较为宽松的一致性，即使清代雍正朝正式下令将乐户除籍，但由于千年来的历史惯性，显性制度并没有完全消失。而是转化为某种隐性习惯，它不可能由于统治者的一道圣谕而立即消失，乐户现象并未被真正革除；民国二十四年版《浮山县志·风俗》有比较明确的记载：

立春，先期一月，用乐户，假之冠带，曰春官、春吏、又装春婆一人，叩谒于官长及合邑荐绅之门，诵吉语四句。一报春至期。先一日，集优人、妓女及幼童扮故事，谓之演春。次日，率僚属，朝衣朝冠，侈仪从迎春于东郊。归则鼓吹导前，土牛、芒神居后，升之公堂而宴之。至五更，礼毕，鞭牛使碎，名曰打春。是日，人家取春牛土，书吉利字于门，并啖萝卜数片，名曰咬春，取荐辛也。雍正元年令乐户娟妇归良，春官、春便、春婆仍旧焉。民国成立，此俗遂除。^①

而且，乐籍中的轮值轮训制使中国音乐传统的制度一脉相承。“在唐代已有轮值轮训制度，并且以律典的形式记载下来。轮值者是指由各地征召乐人到宫廷中轮流应差执事。并视这些乐人居住地距京城的远近而轮值时间的长短有所不同。乐人们的轮训，显为轮值的必要准备，也是能够在太常和各级官府中执事应差的必要规范，在各种礼典场合演奏的乐曲相对固定。正是各种礼仪的相对固定性，也使得无论是太常还是教坊，其乐曲必然有相当数量相对固定，起码在相对长的历史时段内是如此。有些乐曲可以在一个朝代中长期应用，有些乐曲则超越朝代的时限。”^②

在乐籍制度下，乐籍中人参与创造和表演了绝大多数与乐舞文化相关的艺术门

^①浮山县地方志书编纂办公室. 浮山县志·风俗[M]. 民国二十四年, 1988, 577-588

^②项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 203—205

类或形式。宋代的教坊十三色中，作为“正色”的杂剧，是乐户们的拿手好戏。队戏是乐户演出的主要剧目，是办赛敬神的正宗戏。它的地位和数目在迎神赛社抄本的记载以及现存剧目中可见。

队戏是诗赞体戏剧，表演手法有科白及诵，无唱。诵词结构有三三四格式的十字句，较多的是四三或三四格式的七字句。也有的诵词用排比句。剧本称为都本，多由总科头保管，各乐户所承行当的角色单，由各乐户自行保管，辈辈相传。在20世纪80年代的戏曲普查中，发现长治地区的乐户后人还能演出多种队戏。^①

在乐籍制度下，无论是宫廷还是地方官府，祭祖祀神的这些活动主要是由乐籍人士来承担。乐人们多过着悲惨的生活，乐户中的男丁，一般都是演奏乐器，同时又兼歌舞表演，妇女则为“女乐”，除歌舞表演之外，不少人沦为“妓女”，地位更为低下。乐人只能在籍内通婚，子女均属籍内之人，其技艺传承也只能在籍内进行，这也是形成历史上“艺不外传”的一个原因。按照晋城流行的谚语：“五流幻术六流丐，七优八倡九吹手。”乐户是下九流中最低的一行，排在乞丐、戏子及娼妓之下，乐户自称“行道”，晋东南还有句俗谚“子不亲娘亲，人不亲行亲”，这些都是社会地位低下、属于社会底层的行道，彼此都有明确的认同感。社会角色的定位让他们体会到异于常人的尴尬，为了生存，他们不得不祖祖辈辈操持贱业，制度对他们来说是一种桎梏，但正是在社会的边缘和历史的夹缝中，他们得以顽强地保存着古老的艺术形态。

乐户中不乏有技艺超群者，有些因政治获罪入籍者，其本身具有很高的文化素养。他们中不少的人幼读私塾，略通经典，知晓史籍，对传统礼仪尤为熟悉和了解。他们大多是从小习艺，功底扎实，有完整的音乐结构感。他们对于乐谱十分娴熟，不管演奏多长时间，几小时甚至数日，从众多的曲牌到大型套曲均能一字不漏的演奏出来，可见记谱能力之强，他们演奏技艺精湛，常年操功演练，一板一眼从不含糊，一音一字精心雕琢。如山西平顺县西社村王姓乐户后代王喜运，“自幼聪明好学，11岁时就能随父辈出门办事，小有名气；13岁时便能领班，各种吹奏无不精通。有一次在鼎留村办白事，事主一方连点了《牧羊圈》、《白鼠洞》、《红岭关》三回大戏，都要用反二黄曲牌吹奏，难度较大。有的乐户艺人连这些戏名都很少听过，他却能一口气连吹三戏，赢了个满堂彩。喜运不但能吹会打，而且扮相好、嗓音好，善演，赛社中扮过前行，扮过不同的赛戏角色，还能扮清戏、梆子戏的旦角，善唱，

^①项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 184

因此曾红及一时。”^①

3.3 乐户特殊的演出和传承方式

乐户的演出方式也有规定性，特别是迎神赛社，主要是为神演奏，他们是分配了角色、分配了行当的，也就是说，生旦净末丑的角色行当分配是固定的，戏曲中的角色在乐户中是按户分配的。“这种祖传的角色，也是代代相因，如不绝户，不许更换，到应差办赛时如果上不了场还要受罚，因此各乐户对自己的事业兢兢业业，从不敢懈怠。如长子县，南李村乐户为旦角，壁村乐户为小生角，鲍店镇乐户为净角，南鲍乐户为生角。潞城南舍村‘调家龟’也是如此。上台有角色的是四十三家，谁生谁旦，谁丑谁净均是辈辈相承。上党乐户艺人大多是多面手，能打、能吹、能演戏，没有专业班社却保留了许多剧目，却能按时进行演出活动。这是他们的社会地位、从事职业的特殊决定的。”^②而且给神灵演唱的东西不能随便乱动删减，如此会导致神的不悦，由于一些戏剧的形式和剧目在祀神中必不可少，也就成为一种风俗，届时必须演出此剧。乐人们千百年来更多是以口传心授的方式进行传承的，他们使用的是一种工尺谱本，这个谱本若离开口传，外人是无法解读的，所以有时候也被称为密谱。他们的手抄本相当于一个主持这种仪式的主持人手头的一个备忘录，非常完整的记载了这个祭祀仪式的仪程和规范。“据现住长治市郊区古译村的西社乐户后人王继国讲，他小时候见过爷爷王运则保存的一个小木箱，对里面放着家传珍藏的吹奏谱本印象较深，因爷爷说上面记着王家出过的有名把式，他清楚记得该抄本中写着‘元代’二字。”^③

其实这种世袭制并不鲜见，以日本为例，其演员的世袭制，“大概在平安时代就已经开始了。佛教和大陆的乐舞传入日本以后，当时的僧侣贵族，收容了一部分民间艺人为自己享乐之用，这些艺人就成了世袭的奴隶演员，叫做“寺奴猿乐”。如日本《东大寺要录》：‘以良匠之器，为造寺之功，又传歌舞音曲之曲，备供佛大会之仪式，其子子孙孙，相继为寺奴婢职掌，于今勤仕寺役，供奉诸会。’这说明当时这些艺人，作为僧侣贵族的家奴，并世代代为他们举行各种仪式而表演的技艺。”“当时艺人们的社会地位很低，他们为了保证自己的生活和维持自己艺术上的地位，不得不采取这种家传的手段，所以他们的舞蹈、戏剧的表演方法、乐器的演奏、乃至各种曲目等，都有一套秘传的制度，并且要立下誓约，写下文契。誓

^①李天生，杨力军，西社村王姓乐户考，晋东南师范专科学校学报[J]，2002，12，（6）

^②原双喜、栗守田，上党乐户戏概说[M]，山西上党戏剧院油印本

^③李天生，杨力军，西社村王姓乐户考，晋东南师范专科学校学报[J]，2002，12，（6）

约大致内容是：立约人愿学某种技艺；保证一子相传，决不及于他人；如有违者愿受神灵惩罚等；最后还要立约人签字画押。相传之物包括乐器、行头、秘曲等。从以下几个例子可以看到日本演员世袭制的一般情况。如能乐的观世流，从观阿弥（1333-1384）以后已经传了二十五代。到了歌舞伎时代，这种家族的世袭制更加严格，而且更强调了血统的继承关系。”^①还有印度“继承了曾中断的梵剧艺术传统的卡塔卡利舞剧，就是师徒相授、或亲族世代传袭的。”^②从平顺西社乐户中，我们亦可以看到其衣箱行头的父子相传。“道光十九年（1839年），东院王青云为儿子全贵、贵存、德则分家时，因德则过继于西院二胞兄青山为子，已经伊业”，见将“所有自置行头衣服几件，愿给德则为业”，东院全贵、贵存还有行头自不待言。至光绪十五年（1889年），西院王永祯与其弟永明、永亮分家时，又见西院“所有衣箱永祯经管，许永明、永亮办伊该坡路赛场使用”，从而“办赛戏衣全箱一架系永祯一人分到”，永明和永亮也得到一些办红白事时吹打行头。可知西院也早有行头衣箱。永祯所得这一架办赛衣箱，由儿子王金则再传根旺，根旺再传给儿子喜运、福运、来运，至民国年间见完好。据王来运生前讲（1996年采访），他从小跟着办赛，主要任务就是看守衣箱。至于东院衣箱，后又见咸丰三年（1853）王天禄与王天同分坡路时写到：“二股衣物一切行头与天同所管。”之后，随东院一支陆续迁出西社，行头之类就渐次零散了。”^③乐户生存于中国社会的族群关系之中，每一村落、山寨，大都居住着同一血缘亲近的人群，亲和融洽，结构稳定，实际上是一个个家族音乐社团，也是一所所民间音乐学校。“形成这种传承制度的东方国家中，大多都处于封闭型的社会形态，其本身就造就了一种与域外、与行外之人较为隔阂的人际关系。这种宗法制的自给自足的文化心态，对世袭传承的所谓‘秘艺’之类的技能，抱有一种神秘与崇敬的心理。”^④

综上所述，乐户的制度化生存使得他们成为沟通宫廷和民间的桥梁，乐户的角色定位使他们成为祭祖和祀神的中坚力量，在娱人娱神的迎神赛社中实现了人鬼神的统一。

当然，他们的角色和社会功能之间的关系还有待我们进一步考察；而其独特的演出方式和家传世袭使得“戏剧活化石”现象凸现无疑，他们对迎神赛社呈现一种动态的保存，并自觉向庙会元宵、立春打春、婚庆丧葬等民俗活动过渡，他们仍然

^①王爱民、崔亚南. 日本戏剧概要[M]. 中国戏剧出版社, 1982, 63-64

^②孟昭毅. 东方戏剧美学[M]. 北京: 经济日报出版社, 1997, 164

^③李天生, 杨力军. 西社村王姓乐户考. 晋东南师范专科学校学报[J]. 2002, 12. (6)

^④孟昭毅. 东方戏剧美学[M]. 北京: 经济日报出版社, 1997, 161

保持着历史的传统,以家族、亲缘为单位进行组织,活跃于广大的城镇乡村,成为民间音乐文化传承的一支重要力量。

第四章 古剧遗留形态举例

由于祭祀仪式的相对稳定和严肃，由于乐户们特殊的传承方式，晋东南地区迎神赛社中的一些古老的演出形态得以活化石般的保存，如大曲、队舞队戏、杂剧、院本，都能从唐宋宫廷队舞、宋金杂剧、金元院本中寻其渊源和发展的轨迹，可以说，这些古老的戏剧形态为中国戏剧史的发展脉络提供了重要的线索，其本身也是一部民间戏剧发展史，本章节即着重于对此进行梳理和考证。

4.1 古赛中的音乐形态

4.1.1 乐器

迎神赛社手抄本《唐乐星图》听命文中云：“前街按文，丝竹管弦，韵（埙）、簾、龙笛、箏、蓊、琵琶、响铁；晚街按武，播（百）戏、跳索、蛮舞、杖鼓。”“箏、蓊随身莫离”。“这种乐器流行于宋金民间，而且到了宋代才能称之为蓊。宋金以后，随着胡琴一类弓擦乐器的运用，又渐渐被取代了。”^①据宋《同话录》记：“世俗有乐器，小而用七弦，名轧蓊，今谓之蓊。”^②《唐乐星图》中明确记为蓊，就对《唐乐星图》乃至赛社兴起的年代，都提供了重要的参考信息。另有一些见诸于赛社遗存本的特色乐器如“鸛鹑”、“孤笛”、“双韵”、“夏笛”等，有学者考证，这是宋金时代民间伎乐的写照，乃宋代宴乐常见乐器，从而更见宋代宴乐的时代特征。另见于高平县西李门村二仙庙的两块金代线刻石碑图，图中所绘乐器：拍板、杖鼓、笛、管（葭簞）、水盂和一手持之一手单杖而击的“太平鼓”，这是宋金时代民间伎乐的写照，或可作民间赛社有关音乐的实证和补充。

4.1.2 大曲

《唐乐星图》听命文中对散乐人员的要求有：“大小散乐……诗按太平古传，曲依乐府梨园，男记四十大曲，女记小令三千。”其中“四十大曲”、“小令三千”均显示出其与宋代教坊的密切关联。大曲是由汉代的相和大曲发展而来，入唐形成了自己独有的结构形式，至宋又有了新的变化，形成了以曲牌连缀的套曲形式的大曲。“唐代的歌舞大曲，是在相和大曲——清商大曲的结构基础上，吸收了外来和外族的音乐形式而发展起来的。它的主要特点就是分为三大段落的大型歌舞与器乐表演的歌舞大曲。”^③王国维先生在《宋元戏曲史》中写到：“教坊所奏，凡十八调四是大曲，

^①李天生. 唐乐星图散论. 戏友[J]. 山西太原, 1990

^②刘乐升等. 中国乐器图志[M]. 轻工业出版社, 1987, 275

^③金文达. 中国古代音乐史[M]. 北京: 中国人民音乐出版社, 2016

《文献通考》及《宋史·乐志》具载其目。此外亦尚有之，故又有五十大曲及五十四大曲之称。其曲辞之存于今日者，有董颖《薄媚》、曾布《水调歌头》、史浩《采莲》，三曲稍长，然亦非其全遍。其中间一、二遍，则于宋词中间通之。大曲遍数，多至一二十。其各遍之名，则唐时有排遍、入破、彻。而排遍、入破，又各有数遍。彻者，入破之末一遍也。……而散序与排遍，均不止一遍，排遍且多至八九，故大曲遍数，往往至于数十，唯宋人多裁截用之。即其所用者，以声与舞为主，而不以词为主，故多有声而无词者。自北宋时，葛守诚撰四十大曲，而教坊大曲，始全有词。”宋大曲较之唐教坊大曲发生了一些变化，“宋人多裁截用之”“以声与舞为主，而不以词为主。”^①据项阳先生分析：“宋大曲在保持唐大曲结构的同时，内部产生变化——成为以曲牌连缀为主的套曲体或联曲体的形式了。这些曲牌有些是唱的，有些段落是用于舞蹈的伴奏，而有些则是纯器乐化的形式。在曲牌为主导的情况下，通过曲牌间歌舞乐有所侧重、乐器组合使用的不同，加之乐调、速度的变化，形成宋大曲的基本结构样式。葛守诚从词山曲海中择四十大曲加工改编，经教坊的认定并向全国推广，成为自宋代以下大曲形式的范本。”^②燕南芝庵《唱论》云：“词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。”^③

可以看出，四十大曲自宋代确立后，在元代得以承继，而《礼节传簿》中乐伎们曾演奏的“四十大曲”，与《宋史·乐志》中“十八调四十大曲”所记有着惊人的相似性，据李天生两乐星图和唐宋大曲名称的对照表，我们可以看到唐宋乐曲在晋东南乡村迎神赛社祀神活动中的长期保存。

		唐宋大曲	唐乐星图	周乐星图
	1	梁州	梁州	梁州
	2	齐天乐	齐天乐	齐天乐
	3	中和乐	中和乐	中和乐
	4	道人欢	道人欢	道人欢
	5	千春乐	千春乐	千春乐
	6	胡渭州	胡渭州	胡渭州
	7	长寿仙	长寿乐	
	8	倾杯乐	倾杯乐	倾杯乐

^①王国维. 宋元戏曲史[M]. 东方出版社, 1996, 37
^②项阳. 山西乐户研究[M]. 北京: 文物出版社, 2001, 219
^③燕南芝庵. 唱论. 中国古典戏曲论著集成(1) [M]. 中国戏剧出版社, 1959, 162

相同或相近曲名	9	三台	三台	三台
	10	瀛府	瀛府	瀛府
	11		瀛洲	
	12	剑器	剑器	
	13		剑器令	剑器令
	14	绿腰	六幺	六幺
	15	薄媚	薄媚	卜媚
	16	保金支	保金支	保金支
	17	彩云归	云归高梦	彩云归
	18	新水令	新水	新水令
	19	大圣乐	大圣乐	
	20	万年欢		
	21	延寿乐		延寿乐
	22	清平乐	清平乐	
	23	大明乐	大明乐	
	24	伊州		伊州
	25	石州		石州
	26	嘉庆乐	升平乐	嘉庆乐
	27	降圣乐		降圣乐
	28	庆云乐	庆云乐	
	29	君臣相遇 乐	遇乐	
	30	贺皇恩	贺皇恩	
	31	泛青波	泛青波	
	32		万岁	万岁
	33		降黄龙	降黄龙
	34			
独有的	35	满宫春	顺圣乐	粉妆
	36	罢金钗	得胜乐	夜叉
	37		梦新妇	菩萨

不同曲名	38		安乐	喜新春令
	39		龙池会	
	40		镇幽关	

《唐乐星图》云：“乐星古圣遗留，礼仪先人规定。……承应依时，按乐星图内春动七宫，夏动七角，秋动七商，冬动七羽。……俱按着二十八宿，五音律吕”天上二十八个星宿轮流值祭，二十八宿统率二十八调，每宿各掌一宫调，乐户们为大型赛社二十八宿“户祭”值日神曾演奏的“二十八调”，与唐代教坊俗乐“二十八调”相对照，其宫调名，除极少数漏抄外，竟全部相同。

从“供盃队戏”的程序中，我们亦可以看到“大曲”的部局。“根据宋·王灼《碧鸡漫志》卷三中所记载的较详细的大曲段落划分方法，凡大曲有：（一）散序——散板散序若干遍，每遍的曲调各不相同；器乐独奏、轮奏或合奏；（二）中序、拍序、歌头或排遍——固定节奏、慢板若干遍，以歌为主，乐器伴奏；舞或不舞；（三）破或舞遍——节奏数易，由散板进入固定节奏，逐渐加快，以至极快；舞蹈为主，器乐伴奏；歌或不歌；而“供盃”程序中：1，祭前先说《前行词》；2，第一盃，器乐曲；3，第二盃，加声乐歌唱；4，第三盃，曲破（加舞）；第四、五、六盃，演简短的供盃队戏；第七盃，合唱、收队。之后，正式上演“正队戏”、“院本”、“杂剧”。从中我们可以看到，前三盃正属于大曲的部局，其演奏程序显然是按大曲“三段体”的结构形态演化而成的。即第一盃起奏乐曲，不歌不舞；第二盃按所奏乐曲加入歌唱，当“乐”与“歌”由慢而快转入第三盃【曲破】时，即演出叫做“再撞再杀”的舞蹈，将乐舞情绪推向高潮。这在古赛写卷中叫做“吹头盃，唱二盃，舞三盃”，与大曲歌舞的表演节次相同。

通过以上分析，我们发现唐宋大曲这种音乐形态在晋东南的遗存，也正如王亮老师说：“其祭祀奏乐体系承袭了唐宋乐曲抄本中所列二十八宿分掌的宫调，汇总起来正合唐燕乐二十八宫调。其中有十七宫调行曲，又与宋教坊宫调数相符。抄本所列祭仪中所奏四十大曲，不仅数目，连曲名也与宋教坊多半相同。虽然事过境迁，朝代更替，但“传统音乐有着惊人的稳定性”，我们则可以通过努力挖掘，悉心梳理，来开发晋东南民间所蕴藏的古代音乐资源，为我国音乐史学科建设提供极具价

①李天生. 唐乐星图散论. 戏友[J]. 山西太原, 1990

值的‘活’的史料。”^①

4.2 队舞队戏考

队戏的名称，见于《礼节传簿》的有队戏、正队，见于《唐乐星图》的有行队、衬队、大队、队子，其它抄本还有走队、流队、演乐队，直至近代，队戏还在晋东南祭神仪式中演出，较之于院本杂剧，这种乐舞剧并不为多数人所知，但据迎神赛社抄本的记载以及现存剧目看，队戏占绝大多数，地位及其重要，是乐户们演出的主要剧目，也是办赛敬神的正宗戏。这种古老的艺术形式流传至今，“究其流变轨迹，经历了与唐宋大曲同构，与宋金古剧并存，与元代杂剧分野，与锣鼓杂戏趋同。”^②

“队戏”这一术语常见于宋元文献中，但在史书与诗词笔记中，最多用的是“队舞”而非“队戏”。“唐代就有《菩萨蛮队舞》、《叹百年队舞》等，队舞是指多人的群舞。王建《宫词》说：‘春设殿前多队舞’。宋代队舞体制方面逐渐完整，形成了一种表演的新程式，一般前面有引舞的竹竿子念致语。”^③元人杨维桢在《送朱女士桂英演史序》中说：“当思陵上太皇号，孝宗奉太皇寿，……小说为史惠其，队戏为李瑞娘，影戏为王润卿，皆中一时慧黠之选也。”^④

王国维言：“转踏之制，以歌者为一队，且歌且舞，以侑宾客。宋时有与此相似，或同实异名者，是为队舞。”^⑤

显然，队舞的艺术形式是以歌舞为主，且歌且舞，从队舞到队戏的演进似乎也是暗示着“戏份”的增强，故事性容量的增大，从而进行较多真戏剧的表演。

杨孟衡先生把上党队戏分为前后两个时期，这对于我们认识队舞队戏的发展过程具有启发意义。他认为：“前期的队戏是以大曲为歌，舞队为戏，不依托于舞台的流动型表演体制；后期的队戏，则经过舞台规范，为仅以锣鼓击节，不被丝弦的吟诵体表演体制。”^⑥

4.2.1 以大曲为歌的流动型表演

在《礼节传簿》和《唐乐星图》中，队戏剧目多冠以唐宋大曲名，且剧名后注明为“舞”，如《清平乐·四公子斗富》、《顺圣乐·六郎大破天门阵》、《千春乐·关大王千里独行》，在队舞戏排场单中则记为《杨六郎大破天门阵·一单·舞》、《关大王独行千里·一单·舞》，即此可以看出其依大曲歌唱故事、用群队舞蹈展

^①王亮. 晋东南明清迎神赛社祭祀及其音乐戏剧. 黄钟(武汉音乐学院学报)[J]. 2003, (3)

^②傅晓航, 周华斌, 周贻白: 场上案头一大家[M]. 知识出版社, 2000, 243

^③董锡玖. 宋代的舞队、队舞及其他. 舞蹈[J]. 1979. (5), 55

^④杨维桢. 东维子集卷六, 影印文渊阁四库全书第1221册[M], 435

^⑤马美信. 宋元戏曲史疏证[M]. 复旦大学出版社, 2004, 56

^⑥傅晓航, 周华斌, 周贻白: 场上案头一大家[M]. 知识出版社, 2000, 243

现戏剧内容。《唐乐星图》中有《周琼姬王子高遇三清·一单·舞》，其排场角单如下：

周琼姬王子高遇三清一单舞

蓝采和	毛头女	八洞神仙	佩宝贝上
青 龙	白 虎	朱 雀	玄 武
金 童	玉 女	王子高	周琼姬
玉 清	上 清	太清上	散

●

关于王子高题材，均见于苏轼《芙蓉诗》、吴文英《惜秋华·木芙蓉》，王国维考释《王子高六么本》一本，实为神宗元丰以前之作。谭正壁《话本与古剧·金院本名目内容考》中有《闹芙蓉城》释文：“《闹芙蓉城》疑叙王子高与仙女芙蓉城游事。宋官本杂剧有《王子高》六么，作于神宗以前，可能与此同题材，宋元时还有《王子高芙蓉城传略》……”^②可见上党古赛中的《周琼姬王子高遇三清》即出于此。从排场角单上看，出场人物众多，神仙道化色彩较浓，以大曲标名，必定有歌有舞，来演绎王子高与琼姬芙蓉城的故事。这个编演于宋神宗时代，以大曲歌舞为特征的宋杂剧，从宫廷流布民间，且仍见于上党民间赛社演出中，由此一例，可见宋代宫廷歌舞队戏在民间赛社中的传衍流布。再如《齐天乐·鬼子母揭钵·一单·舞》，此剧采用宋教坊大曲【齐天乐】，用群队舞蹈语汇表现鬼母皈依佛门的戏剧情节。

从山西平顺县东峪沟九天圣母庙赛及潞城县崇道乡南舍村玉皇庙赛所表演的流队戏中，我们也可以看到宋元以降以群队舞蹈流动为戏的队舞戏在晋东南地区的遗留。“关于平顺县东峪沟九天圣母庙赛事，本邑清咸丰年间岁贡牛联奎有诗云：‘四景神车不计年，五社八村会流传，赛期例下二春暮，宴酒先尝二月天。’诗中所言‘四景神车’，作四景楼，楼用方木搭架，以锦缎裹体，四面画春兰夏竹秋菊冬梅，缀以流苏彩球，层楼叠翠，上擎山花向前单檐歇山顶盖，高达三丈有余，置于巨型双轮牛车上，用六头牛架辕拉套，表演所谓‘跑车圆神’的流队戏。迎神队伍在广场排列成马蹄形状，围住四辆景车，在中心空阔场地上，由乐户艺人表演一出面具戏，戏中除土地和五道将军在神楼前不做表演外，其他数十个戴面具著戏装的神祇模样的扮演者，在场地上踏着鼓乐节奏，翩翩起舞，接着，驱动牛拉的四景车在场

^①李天生. 唐乐星图散论. 戏友[J]. 山西太原, 1990, 40

^②谭正壁. 话本与古剧·金院本名目内容考[M]. 上海: 古籍出版社, 1985, 209

上迅跑，俗谓之‘圆神’”。●

由此我们可以看到明显的“以舞队流动为戏”的艺术特征。赛社中还有一种只作舞蹈表演，不说不唱的“哑队戏”，《鞭打黄癆鬼》是在享赛头场预定演出的特殊剧目“扮黄癆鬼者，赤脚穿红裤衩，黄布裹身，羊血涂面，在急骤的锣鼓声中，从后台跑出前台，作躲藏态，随后有红黑二将，红脸为显道神方弼，黑脸为开路神方相，顶盔贯甲，手执钢鞭，追逐出台，绕台追逐之间，黄癆鬼闪身跳下舞台，逃出庙外，红黑二将，紧追不舍，穿过庙前广场，走街串巷，黄癆鬼可随意抓取街头摊贩及商店之食物和小商品，而商人亦乐意供给，视为消灾弥难之举。”^②

4.2.2 以锣鼓击节的吟诵体表演

“就上党赛社今能见到的史料已足以说明，队戏曾是宋金至元明间广为流行的一种戏剧演出形态，并作为‘国俗旧礼’一直保留于后世赛社祀神之中。仅《唐乐星图》本所记，明确标为‘队子’和‘一单·舞’的队戏角单，且以唐宋大曲歌舞为特色的（标有曲牌名称），如前曾引，总数就在60个以上。队舞与队戏，显然继承了唐代大型歌舞的传统，同时也有仪式典礼的成分。”^③从现存的上党队戏剧本或队戏角单来看，其文体结构以诗赞体句式为主，如南舍村玉皇庙赛演出的队戏《大会垓》，要出两个楚霸王一递一迭轮流吟唱：

穿一身，葛绒甲，沿了边，合了袖，是王家的皂罗袍，

骑一匹，两耳尖，肚有鳞，四蹄圆，踢得山，过得海，爬得岭，走一千，迈八百，日行千里抱月，是王家的乌雅马；

拿一杆，长先行，足后合，抡得左，抡得右，抢开了，好似乌龙摆尾，是王家的火尖枪；拿一根，梢不长，把不短，寒森森，冷飕飕，力大三石五斗米，是王家的宝雕弓。

这种以诗赞体为主导的吟诵体腔调，固然是对变文俗讲以下诸多说唱文学的继承，但更多的则是为了适应民间审美情趣的需要，杨孟衡先生在《论山西古赛戏的构成方式》一文中认为：“吟诵体的形成是山西各地古赛戏在其演讲中的重大变革，是在继承宋金古剧的基础上，根据农业社会的历史环境和文化条件，对其艺术发展的最合适的选择。它突破了古剧的五个角色的限制，能够较方便地把民间说唱文学中的故事搬上舞台，按故事所需的人物敷衍为戏剧；它舍弃了唐宋大曲多遍数连接歌唱的方式，避开了韵理精微、用法繁苛的曲牌连缀的束缚，获得更多的敷衍故

^①傅晓航、周华斌、周贻白：《场上案头一大家》[M]，知识出版社，2000，257-258

^②傅晓航、周华斌、周贻白：《场上案头一大家》[M]，知识出版社，2000，225

^③李天生：《唐乐星图校注本》，中华戏曲[C]，山西古籍出版社，1993，（13）

事的自由。”^①

而且，这一叙事演唱的出现与迎神敬神仪式也有很大的关联。祭祀仪式由社首、乐户或堪舆家主持，他们通过念诵大段诗赞体致语来表明神灵身份、经历及本领、特征等，神灵的所作所为都由主持者的念诵来表现和支配，就致使演出中出现了竹竿子致语、介绍情节、演员表演的现象。就上党赛社而言，除了队戏中的诗赞吟诵体外，其余诗赞主要由前行色讲说。上下两句式的“诗赞体”说唱，很可能是古代雒文化祭礼仪式中的创造，它对后世祭祀戏剧的形成作用很大。所谓“诗赞体”实际包括颂、赞、诗、偈、咒等几种文体形式。“诗，专指四、五、六、七言吟诵体诗句，后又变为十言，都属于中国祭礼祀神中的文体。赞，也是旧时一种文体，在祀神祭祀与婚丧大事中行礼时的赞词。”“汉代上下两句诗赞体诗歌，已在乐府中以叙述诗形式出现，唐代的词文和变文，从寺庙俗讲到民间说唱较普遍地运用于叙事诗文。上党地区迎神赛社中由“前行”赞词进而引用到献礼仪式的队戏表演中来，便逐渐形成了这里祭祀戏剧的吟诵体语言。”^②

在赛社藏本中，《十样锦诸葛论功》有人物、有故事、有对话，散说与诗赞交替运用，明显源于唐代俗讲。黄竹三先生有言：“纵观山西明清赛社演出中的全部说词，创作年代早晚不一，有的是宋代致语的遗留，有的则为元代新创，如《赛场古赞》中所收《细乐》和《护法伽蓝》。更多的似为明清所撰。从内容上看，题材广泛，既有宋代祝颂庆贺之词，也有颂山颂水、敬神咏物，甚至讲述古代人物故事的。从语言上看，文词有雅有俗。有的继承宋代致语的典雅风范，有的根据所讲述内容而口语化。语句除骈词俚语外，还出现四言体，如《诗赞三言》；五言体，如《说鹤》；六言体，如《南极寿星诗》；七言体，如《讲混沌》；杂言体，如《分戏竹》等。有的句式整齐，有的长短参差，有的纯为文言，有的偏用口语，还有散骈混杂的。总之，从内容和形式考察，致语从两宋到明清，已逐渐由祝颂典雅向世俗娱乐方向发展。”^③总之，上党队戏中可见的吟诵性质的诗赞体表演体制，与唐代“变文俗讲”、宋代“说经说话”是一脉相承的，与民间说唱艺术是相互渗透的。它是祭礼仪式的需要，也出于叙事的方便，更与当地方言相融合，明白如话，便于吟诵，成为老百姓喜闻乐见的表演形式，它的形成在很大程度上满足了老百姓随意、自由表达自身的需要，他们不仅在其中找到了属于自身的语言表达方式，也找到了自己最习惯的思维方式，从而使这种诗赞体的表演更贴近于广大乡野村民的现实生

^①杨孟衡. 论山西古赛戏的构成方式. 戏友[J]. 山西太原, 1987 (3), 26

^②山西长治赛社与乐户文化国际学术研讨会学术委员会. 魅力长治——赛社与乐户文化手册[M]. 2006, 73

^③山西长治赛社与乐户文化国际学术研讨会学术委员会. 魅力长治——赛社与乐户文化手册[M]. 2006, 108

存。

4.3 从“前行”看民间赛社对宋金礼乐规制的遗留

“前行”是迎神赛社中的重要角色，略相当于我们现在舞台上活跃的主持人，在赛社的祭祀和演出前，先要说一段“前行赞词”，说完后示意堪舆家“唱礼”，而后是乐户献乐，进供盃供饌。并且以供盃次序在献乐后加入合唱、舞队、供盃队戏，直到祭礼毕合唱，收队，以上过程全由“前行”指挥。前行，又称竹竿子，其妆扮、职能都与宋代宫廷宴乐的“参军色”相类。都是丞相帽，红衣乌靴；都手持戏竹，导引伎乐入场，并用以击乐；都于供盃时念致语祝赞。宋笔记里就记载了宫廷寿宴庆贺表演时，有手执“竹竿子”的“参军色”出场，如孟元老的《东京梦华录》“宰执亲王宗室百官入内上寿”条记：

第四盃如上仪舞毕，发谭子，参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和，再作语，勾合大曲舞。第五盃御酒……参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞。^①吴自牧《梦粱录》卷三“宰执亲王宗室百官入内上寿赐宴”条云：

第四盃进御酒，宰执百官各送酒，歌舞并同前。教乐所伶人，以龙笛腰鼓发浑子。参军色执竹竿拂子，奏俳语口号，祝君寿。

第五盃进御酒，琵琶……百官酒，乐部起三台舞，参军色执竿奏数语，勾杂剧入场，一场两段。^②

据《元史礼乐制朝仪始末》载，元世祖忽必烈于至元初年，“搜访旧时教坊乐工”，得“前行色刘进”，^③可见“前行”一称，旧时金代教坊早有，而且通用，上党赛社是沿袭宋金旧称而已。山西高平县二仙庙乐台的一副线刻图中（《宋金队戏图》），我们也可以看到“前行”这一角色，图中走在队伍前行的第一人为男装，头戴“直脚蹠头”，身穿曲领宽袖长衫，脚着薄底靴，双手擎“竹竿子”于胸前。有学者考证，这即是宋代“队舞”、“队戏”中念“致语”、“勾队”、“放队”的脚色，即“参军色”或“前行”，“当我们让上党队戏艺人读画时（《宋金队戏图》），他们很熟悉地指出画中第一人，就是队戏‘前行’所捧‘竹竿子’，与上党队戏前行所用无异，其造型和尺码都相同。”^④山西浮山县上东村宋墓壁画中，也有“参军色”的形象，二者完全一致，这些戏曲文物为我们直观地认识“前行”这一角色提供了很好的参照，亦可以与前代的文献记载相互印证。

^①孟元老. 东京梦华录[M]. 中国商业出版社, 1982, 60

^②吴自牧. 梦粱录[M]. 中国商业出版社, 1982, 16

^③宋濂等. 元史[M]. 中华书局, 1976, 1665

^④寒声等. 从宋金乐舞队戏线刻图看三晋文化. 中华戏曲第十辑[C]. 山西古籍出版社

4.4 古赛院本中的金元特色

《礼节传簿》所存院本名目八个：《错立身》、《改婚姻簿》、《劈马庄》、《三人齐》、《神杀忤逆子》、《双搥纸》、《土地堂》、《张端借鞋》，其中《劈马庄》和《双搥纸》两剧与《辍耕录》所记的名目基本相同。赛社院本《宦门弟子错立身》虽不见于《辍耕录》，但宋元南戏及元杂剧均见同名剧目，证明其属宋金时的院本。

关于院本，元人陶宗仪曾作如下记载：

金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。院本则五人，一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，鹘能击禽鸟，末可打副净，故云：一曰引戏；二曰末泥；一曰装孤。又谓之五花爨弄。或曰：宋徽宗见鬻国人来朝，衣装褴褛巾裹，傅粉墨，举动如此，使优人效之以为戏。又有焰段，亦院本之意，但意简耳。取其如火焰，易明而易灭也。其间副净有散说，有念道，有筋斗，有科泛。教坊色长魏武刘三人，鼎新编辑。魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛。至今乐人皆宗之。^①这说明：以说白为主的院本直承唐宋以来的参军戏，表演中均以副末和副净为主，如《闹五更》一剧，类似参军戏，二人表演，说白间以词唱；这个戏的主要内容是王大妈在老秀才来访时，如何半推半就地接待自己的情人，而她本人却不上场，她的所作所为都是通过副末角色当作“笑话”转述出来的，从表演形式上看是一种嬉闹之剧，具有“苍鹘打参军”的艺术特征。金院本名目中，亦有很多以“闹”字冠首的剧目，如《闹学堂》、《闹浴堂》、《闹元宵》等，一般都有闹腾之意。《闹五更》中关于五更的五个小曲，它们的唱法完全一致，是用一个曲调反复循环表达剧情的发展变化，在金院本名目中，以曲缀名的有《闹夹棒六么》、《闹夹棒法曲》，即是同一个曲调反复咏唱，由此显示出二者的承袭关系。《土地堂》剧由四人扮演，纯为说白，滑稽且多科诨，可以看出，其多以调笑逗乐为能事。

由以上分析，我们大概可以看出院本的表演是以念白、特技表演为主的，形式短小、内容轻松、大多谐趣有加，引人发笑。再如《水浒传》第104回写王庆和女子相扑时云：“那时粉头已上台做笑乐院本……。”^②元明间佚名著《猛烈哪吒三变化》杂剧：“那里有耍笑院本，那里有今古传奇。”^③从“笑乐”“耍乐”等词，亦可以

^①陶宗仪. 南村辍耕录卷二五院本名目[M]. 中华书局, 1980, 306

^②施耐庵、罗贯中. 水浒传[M]. 岳麓书社, 1988, 792

^③佚名. 猛烈哪吒三变化. 孤本元明杂剧(四)[M]. 中国戏剧出版社, 1958, 4

看出院本诙谐调笑的艺术特征。从赛社抄本所记院本名目上，我们可以发现，其题材内容主要表现社会生活中的寻常小事，保持五花爨弄的固有特征，向着生活小戏演进，这些院本一般用于赛社每晚演出，生活情趣较浓，并多夹以“荤谜素猜”等荤段子。

第五章 迎神赛社的文化阐释

5.1 泛宗教性——迎神赛社的隐形生存

我们考察迎神赛社，不仅仅要看重其浩大的祀神仪式，其古老的表演形态及流变，更要关注，其实在这一“戏剧活化石”现象的背后，更有一股隐形的惯性的力量支撑着它。民俗学家告诉我们，当艺术一旦与信仰相连，与礼俗相附，进入到老百姓的日常生活，它就能经久不衰。迎神赛社长存民间，背靠信仰的大山，汇入民俗的潜流，如一汪活水流传至今。

迎神赛社本身就是一种宗教信仰活动，这在上文也多有提及，人们通过种种活动，祀神敬神迎神，把美好的愿望都寄托其中，或祈求人寿年丰，六畜兴旺，或子孙繁衍，远离灾祸，或家道清吉、财源广进，整个迎神赛社活动都是为这种驱凶纳吉的宗教目的而服务的，在整个活动进行之前，这种苗头就已经出现了，首先从时间选定上，迎神赛社的日期往往选定在某位神祇的寿诞之日，在正式大赛开始之后，宗教仪式是整个活动的框架，它包纳了其中的所有内容，大赛的每个步骤都要按照宗教仪式的规定来进行。且多在神庙前搬演，更营造了一种神秘的宗教氛围。

其上演的剧目更多祀神内容，“如‘对子’中的《八仙朝三真》、《悉达太子游四门》、《郡鬼游九陵》、《哪吒太子降牛魔王》、《朝清江圣母》、《三灵侯五瘟使者》等、角色排场单中又有《鬼子母揭钵》、《五岳朝后土》、《二仙行道老子开御》、《王母娘娘蟠桃会》、《炽盛光佛降九曜》、《周琼姬子道遇三清》……”^①而且，它所祭祀的是百神之灵，也就是说，以泛神祭的形式，把人们所崇敬的各种神灵都迎请来祭祀，也正如《唐乐星图》本中所载禹王庙上“排神簿”记载的那样，迎请的神灵有：“（左）玉皇上帝尊神、禹王、仙师素（指供饌素食，下同）、祖师（素）、西宫（素）、至圣伯益、至圣后契、二郎、义济王、冲淑（素），冲惠（素），行雨广禅侯，雷公、土地；（右）南无佛祖尊神、观音（素），天齐、东宫（素）、先农后稷、至圣皋陶、孔子、圣贤、大宗、五土五谷、三宗、五龙、五道、风伯、天地。”^②再如闻喜县志所记：“麦秋已过，仓箱既盈，稍大之村皆演戏酬报。……村各有所迎之神，大村独为一社，小村联合威慑，又合五、六社及十余社不等，分年轮接一神。所接神有后稷，有成汤，有伯益，有泰山，有金龙四大王，又有澹台灭明、五龙、五虎、石娘娘等神。”^③

^①山西长治赛社与乐户文化国际学术研讨会学术委员会. 魅力长治——赛社与乐户文化手册[M]. 2006, 108

^②民国闻喜县志“信仰民俗”. 中国地方志民俗资料汇编华北卷[M]. 书目文献出版社, 1989, 700

由此我们可以看出，所祭祀的这些有佛有道，还有多种神灵，构成了庞大的民间信仰崇拜体系的“百祀”图卷。迎神赛社便在这种种泛神信仰中得以承继，神的地位是至高无上的，人们怀着种种虔诚，在古礼中寻觅着各自的精神家园。

下面，仅以两种戏剧器物为例，进一步阐述迎神赛社的泛宗教信仰。

5.1.1 面具

原始面具起始于远古时期的驱鬼怪、逐瘟疫的傩仪式；大约从汉代以后，面具的功用不再限于傩祭仪式，在乐舞百戏中和战争中被广泛地使用，西汉时期傩仪式与歌舞结合起来，娱乐的成分增加，用于作战的“铁面”使敌方产生震惊和恐怖；至五代及隋唐时期，面具与戏剧结合；宋朝之后，面具向戏剧伎艺方向发展，气氛由恐惧转为热闹，并逐渐成为除旧迎新的习俗；明清后，傩进一步戏剧化；到现在，面具不仅用于祭祀，而且成为戏剧、舞蹈表演的道具，成为除旧迎新、欢歌劲舞、交流情感时的装饰。迎神赛社中的乐户在其执业表演中，常常戴着面具。比如妆扮二十八宿当值（角木蛟一宿就是‘虎头人面’），妆扮三头六臂的“监斋神”下厨，妆扮《八仙庆寿》，表演《猿猴脱壳》、《真武将十帅》、《月明和尚驮柳翠》以及《加官》、《封相》等，无不是戴着面具，扮神装鬼。面具的宗教功能在这里体现的淋漓尽致，这些面具，表演时是乐户艺人的行头道具，而在平时，乐户却像对待神灵一样的虔诚相敬。面具是灵魂、魔鬼、自然神、动植物神和祖先神的象征，是被乐户用作通灵媒介、赐福灵物、隐己屏障等的法器，保持着直接的具体的功利作用，还没有融入娱人的世俗成分和审美意识，具有浓厚的宗教色彩和原始性，“每次使用前，乐户先要对着面具焚香放炮；用毕归箱时，又要焚香放炮的致谢。每年夏天还要在一定时间开箱晾晒，开箱时也有焚香敬拜的礼规。不然，就认为是亵渎神灵而招引祸愆。”^①乐户们在这里使用面具，一方面是为了使抽象的神鬼具象，使人们相信神鬼的存在；另一方面则是因为面具已被信仰者看成是神灵的象征，把它作为法器，戴上它，可以改变凡夫俗子的身份，获得神力，并与鬼神沟通。贵州德江土家族苗族民谚“戴上脸壳就为神，摘下脸壳就是人”，面具在这里具备了非凡的神性，除了沟通神鬼，乐户平日有病，也有向“神面”焚香求药的。

这些面具有写实、有写意、神怪面具有较大的夸张，而且色彩鲜明，在乡村大环境下，红黄黑白对照尤其醒目、协调，非常明确地体现出民间艺人们的色彩观念和人民心目中的正邪关系，达到人们对神的崇拜心理和完善的艺术效果。总之，面具是一个神的世界，虽然它的艺术性、娱乐性稍见增强，但它的神性赋予更是我们

^①乔建，刘贯文、李天生，田野调查与历史追踪——乐户[M]，江西：人民出版社，2002，192

人类泛宗教信仰的重重痕迹。

5.1.2 戏竹

戏竹，或者说是竹竿子，是上党迎神赛社中前行一角手中所持之物，它与孟元老《东京梦华录》“宰执亲王宗室百官入内上寿”条所记“竹竿拂子”相吻合，又与山西高平县二仙庙《宋金队戏图》所绘相互印证，这在前章“前行”篇中已有所涉及，在此，我们主要讨论由竹竿子而透露出来的广泛而又深刻的民间信仰及宗教崇拜种种。

“‘戏竹’用竹木做杆，而不用其他，可能是出于先民对竹的崇拜。……结草、折竹均以卜筮。折竹以卜或竹筮以卜就是竹崇拜的具体体现。传说，原初乐音的确定，是以黄帝的乐师伶伦（即洪崖先生）截竹为管，按管的长短分音的清浊高低，从而确定了可以通神的十二个标准音，即十二律吕，成为乐律。所以后世见有竹笛定音者。”^①在先民看来，竹竿具有无穷的威力，古代八音中，竹的地位最高，我们至今仍常说“丝竹悦耳”。

“乐户前行的念词中也见证咏笛说‘江南数根竹，造就一奇材。吹出天外去，镇压八方灾。’可见乐户认为，竹确有驱邪通神的功能，这些正是竹崇拜在乐户中具体体现，正基于此，乐户用‘戏竹’引乐止乐，既含有先民的竹崇拜意蕴，更可以进一步说，是乐神伶伦凭以规制音乐的一种象征，是‘洪崖立而指麾’的显示，是行乐中乐神所在的一种象征符号。”^②

麻国钧先生认为：“无论是灵竹扫坛，还是摇竹扫除妖纷，抑或是扯竹扫敌，其基本动作都是拂、扫或类似于拂、扫的摇，所扫除的都是冥冥中不可见的邪恶之物。演出场所是从祭坛演变而来的，从扫坛到净场，仅一步之遥。竹竿拂子的最原本意义，也即净场。灵竹扫坛以待神，以敬神……”^③

有关戏竹的功用、形制，还需要我们进一步深入的研究，但竹子具有驱邪引神的功能，这在学界是达成共识的，其后渗透着民间信仰和图腾崇拜。正因为其特殊的意义，才会在前行的手中高高擎起。

要之，迎神赛社处处渗透着民间泛宗教信仰种种，各种信仰如一张无形的大网，盘根错节地借迎神赛社得以表达和释放，更为其提供了隐形的栖居地，使其在意识形态的层面得以牢固地生存。

^①乔建、刘贯文、李天生. 田野调查与历史追踪——乐户[M]. 江西: 人民出版社, 2002, 202

^②乔建、刘贯文、李天生. 田野调查与历史追踪——乐户[M]. 江西: 人民出版社, 2002, 202

^③山西长治赛社与乐户文化国际学术研讨会学术委员会. 魅力长治——赛社与乐户文化手册[M]. 2006, 112

5.2 民俗——迎神赛社的生活延伸

迎神赛社虽然表面看来只是一种祀神的仪式、娱乐的形式，但是它现在切实带给我们的，却是一种生活方式。在各种信仰礼俗、时令风俗的母体孕育中，它得以发展、变化，且泛化为民俗稳定的传承下去，民间礼俗就是其生存、发展、延续的载体，且与民间礼俗文化相互依附、共生共存。当然，《礼节传簿》中的记载对我们来说已经相当模糊，许多细节我们已不得而知，许多表演样式已经支离破碎，模糊难辨，如果说我们从手抄本的记载中还能触摸到一点点历史的余温，那么，活生生的沉淀当从我们身边诸如葬礼、婚礼、祭祖、祈雨、上元节、放焰口等种种民俗行为活动来挖掘了。

德国民俗学家纳乌曼曾经指出：每个民族都有基层文化和表层文化两部分，其中反映民俗传承的是占据基盘的、用作基础的文化现象，而反应个性的、由个人一时凭个性创作的则属表层文化的范畴。属基层文化范畴的民俗传承，具有集体性、口头性、变异性、传承性、无名性等特点。但是，两种文化形态又不是莫不相关的，它们互相关联、互相渗透。表层文化以基层文化为基盘，而基层文化中，也包含时时以表层文化中沉淀下来的，世代传承下来的东西。这些东西沉潜于基层文化中，不知不觉转化为民俗。

迎神赛社的生存环境一直都是十里八乡、田间地头，老百姓多以村社为单位自发组织，且局限在附近的区域，可以说，他们的演出尚处在一种封闭的状态下，而且，族群与血缘关系导致了人文生态环境的超稳定结构，其居住人群是相对稳定的，一个村子有一个或几个大的家族所构成的现象绝不少见，许多人家均是祖祖辈辈生活在一个村子里，他们的亲戚也都相距不是太远，大多数人的婚姻状况也都是本村、邻村、邻乡，交织成一个网状体系。因此，形成传统后较为容易积淀下来，也具有相当的认同性，除非有巨大的外力或不可抗力，否则很难导致突变。某种意义上讲，传统文化的力量甚至形成相当程度的排异性。此外，传统一旦以民俗的形式得以固定，这种隐性的制度其力量更是不能低估。当它与老百姓日常的信念、习惯发生联系时，它能够稳定存在下去。在民间由于有对艺术与生活混沌包容的独特承载方式，致使民间娱乐、生活、信仰与艺术仍然处在合而难分的状态之中，这也使得一些民间艺术进入日常生活之中，从而能够长期地稳定下来。不必有人将这些写在纸上，但就是这些东西却代代相承。迎神赛社即是弥漫于乡间的重要的民俗活动，隆重而又规模盛大，自宋代以下连绵不绝。

民俗一般分为语言、行为和心理，行为民俗和语言民俗是心理民俗的出发点和

归宿，其核心为信仰。以迎神赛社为例，即是这三种民俗的综合形态。它包含着这一地区敬神祀神的宗教信仰，即为心理民俗；以表演的形式固定流传下来，如一些诗赞体的致词，即是语言民俗；而其演出及观看，即是行为民俗。其一些非故事剧目不以演故事为主，而仅以一些念白、歌唱和舞蹈来表演，表达着敬神逐邪、祈年求福、祈求生育等丰富的民俗文化内涵。它的演出与传播，折射出一幅幅事态风俗的生动画面。

5.2.1 祈雨礼仪

祈雨是迎神赛社所涵盖的重要内容，表现在向上苍祈求保佑一方风调雨顺。但遇到干旱少雨的灾荒年景，则更要以一方百姓的虔诚以求感动上苍，祈求上天驱赶旱魔，风调雨顺就是老百姓最大的心愿。山西民间的祈雨活动非常普遍，各地祈雨的形式虽有不同，但活动宗旨一样，祈求一年风调雨顺便成了一项典型的民俗活动。

如赛戏《斩旱魃》，其本身就为了禳除旱灾、祈丰求雨。“有些地方，祈雨时虽然不在赛日、也不演赛戏，但是往往也要搞个驱拿旱魃的仪式：前边两对武士（天神打扮）流星开道，后面锣鼓敲打、唢呐喧天，旗伞执事之后，人们抬着供桌、香案，龙王神像端坐在八抬大轿之上，民众头插柳枝紧随其后……这一行进队伍之中有一人扮作旱魃、行进在龙王驾前，他光着上身，两臂之上各插一把柳叶钢刀，不时用凉水浇洒在插刀的光膊上……”^①从上党地区的一个手抄本《下史兴十村祈雨祭文规范》中，我们亦可以看到祈雨民俗的盛况：

本村老社首、管劳四人，一同到交漳昭泽龙王位前焚香。诵《下殿文》后，按次序在殿内众神位前焚香。后出殿对社首说：“封山门，插柳，小心。”□□下殿文。三日内，每日早晚至，焚香。三日以显圣雨，同外九村社首，恭接神驾。药（乐）户八名，红白盘，本街夸官。外九村社首来贺雨，庙上备茶，无饭。神前押殿盘一供。每月初一换盘一供，换至送神时。夸官日，药（乐）户早晨打更衣鼓毕，将驾扶古佛殿前小桌上。打鼓地三次后，奏乐一次……抬上神驾出大门外，十一村社□□焚香后，游村祈祷。头：□；貳：炮手；叁：药（乐）户；肆：社首。……合伙香毕，药（乐）户奏“坐殿乐”毕，算账，一同走。……九月□□圣雨，秋后送神，伞扇、故事、十村送神，本村献戏、药（乐）户等。^②

5.2.2 庙会节庆

迎神赛社中的“上香会”，即由各村社的“社火”舞队参加，组成锣鼓喧天、歌

^①孙大军、杨成万. 塞北梨园——赛戏[M]. 北京：中国戏剧出版社，2006，6

^②寒声等. 上党傩文化与祭祀戏剧[M]. 北京：中国戏剧出版社，1999，559-560

舞异呈，既到各庙迎神，又走街串巷冲瘟避疫，现在延伸为庙会，从而形成集体信仰民俗。庙会上百戏杂陈、供品丰富、人流涌动，山西闻喜县志记载：“凡轮值之社，及沿定之期，锣鼓外必闹会，有花车、有鼓车，皆拽以大牛，有台阁、有高跷，皆扮故事，竞奇斗异，务引人注目。庙所在村，必游行一周……”^① 双林镇志记载：“庙中遍处悬灯，陈列仪仗，寝殿设古玩，花卉，新街、横街及各巷皆结彩悬灯，有多至五层者，繁华与苏阊市灯无异，二十八日起，至四月初，约五六日，每日午后昇神像出巡四棚，曲折周到，各社地戏前后扈从……”^②

5.2.3 祈愿祝福

迎神赛社中的福禄寿仙官就属于专门为人类带来吉祥的神灵，这类神灵出场就意味着为人们带来了福祉，上党地区有寿星和八仙出场表演的《接寿戏》，这在潞城地区农村演出非常普遍，演出时，由人扮演的寿星与八洞神仙，先在村内某庙或村外某地等候，社首带领礼生、阴阳生等抬着放有香烛、供品、鞭炮等物的桌子在乐户的演奏中到寿星与八仙所在地，焚香化表，奠酒鸣炮、行礼后，寿星与八仙各吟身世，表明自己长生不老、安逸清闲、令人艳羡的神仙生活，他们被请来就是为了给村社民众添寿赐福。

迎神赛社乐户们在神庙中专为敬神表演戏曲，这些的确不仅仅是为人欣赏和审美所用。其演奏的乐曲依附着民间礼俗而得到有效的传承。

迎神赛社期间，不仅百神共祀，诸多村社也因此同聚共会，周围村舍的民众也因围观赶会、投亲会友而乐在其中，这种乡情浓郁的自娱自乐活动，使民众身心得到愉悦，心灵有了寄托，对信仰的执着制约着行为，从而规范了礼仪；而赛社中乡里乡亲的互相走动，使人与人之间的关系更加和谐，淳朴的民风得以延续，可谓“兼存宴醑之义，用洽乡党之欢。”

本尼迪克特在她那本著名的《文化模式》中曾形象地说明了风俗习惯在个体社会化中的重要作用：“个体生活历史首先是适应由他的社区代代相传下来的生活模式和标准。从他出生之时起，他生于其中的风俗就在塑造着他的经验与行为。到他能说话时，他就成了自己文化的小小的创造物，而当他长大成人并能参与这种文化的活动时，其文化的习惯就是他的习惯，其文化的信仰就是他的信仰，其文化的不可能性亦就是他的不可能性。”某种程度上说，参与这一活动成了人们的一种习惯或义务、责任。人们不管它是否应该，也不去计较它是否合理，只是依照一辈辈的经验，传

^①民国闻喜县志“信仰民俗”。中国地方志民俗资料汇编华北卷[M]。书目文献出版社，1989，700

^②民国双林镇志“岁时民俗”。中国地方志民俗资料汇编华东卷中[M]。书目文献出版社，1991，703

承着古礼和习俗。大型的迎神赛社需要动用几乎全村社的人力物力，有时连小孩也要参与，在社首的分派下，各人都有自己负责的事务，或演出、或帮厨、或扎戏棚、或准备牲畜等等。新绛县志记载赛社热闹景象“每逢赛社之期，必演剧数日，扮演各种故事。如锣鼓、拐子、闹台、台阁之类，形形色色，令观者有应接不暇之势。”^①

山西沁水县南瑶村玉皇庙有这样的记载“三月十五日致祭山神土地圣诞，猪一口，依烟户摊；三月二十日致祭高媒神母圣诞，猪一口，依人口摊钱；四月三日致祭玉皇大帝圣诞，戏三台，猪一口，依地亩摊钱；四月十五日致祭白龙尊神圣诞，猪一口，依随神摊钱；五月初一日致祭龙王尊神圣诞，猪一口，依随神摊钱”^②由此可见迎神赛社人人有份，或按户头、或按田亩，全民分摊。

总之，民间礼俗有着相当程度的丰富性，迎神赛社泛化为各种行为民俗，延伸到诸如婚丧嫁娶、元宵节庆、庙会广场等民间生活的方方面面，从而得到一种活态的保存，其为民间产物，为民间所爱好，也在民间自我成长，其精神和传统长存在民间。

^① 民国新绛县志“礼仪民俗”。中华地方志民俗资料汇编华北卷[M].书目文献出版社，1989，697

^② 冯冯俊杰等.山西戏曲碑刻辑考[M].北京：中华书局，2002，15—16

结 语

总之，迎神赛社中的古剧形态因子是我们了解戏剧发展史的又一个窗口，在此视角下，一直以来，备受冷落的、民间的、朴素的演出形态得以进入我们的视野。正如一位当代学者所说，以往的研究，在城市戏剧和乡村祭祀戏剧中，忽略了后者（功能方面），在戏剧史的时间顺序和逻辑顺序中，忽略了逻辑顺序。本文正是从后者出发，对迎神赛社进行多角度的考察。且近些年来，研究者寥寥，或仅是简单的叙述，本文的创新之处在于给古老的戏剧样式找到了文化传统，详细分析了迎神赛社对古代戏剧形态的保存，并再次考察了其对于戏剧生发、对当下民风民俗的形成，具有特殊的历史和现实意义。

而在宏观上，我们更要把迎神赛社放在大文化的背景下来考察，在礼仪礼乐民风民俗、宗教信仰中充分重视它们所衍生出的文化现象及意义。更应该关注其演出的主体，从人的角度把握它的发展及演进。作为一种民间的历史的保存，迎神赛社无论是其本身的存活和演进，还是其折射出的文化现象，都值得我们更进一步的发现和研究。本论文是对民族传统文化的寻根之旅，更对国家非物质文化遗产的保护尽一份绵薄之力。由于笔者的知识水平和能力等方面的局限，本论文有诸多不尽人意之处，期待在以后能够作更深入的研究。

参考文献

1、古籍

- [1]十三经注疏[M]. 中华书局, 1980
- [2]吴自牧. 梦粱录[M]. 浙江人民出版社, 1984
- [3]黄侃经文句读. 周礼注疏[M]. 上海古籍出版社, 1990
- [4]王梦鸥. 礼记今注今译[M]. 天津古籍出版社, 1987
- [5]孟元老邓之城注. 东京梦华录注[M]. 北京: 中华书局, 1982
- [6]钟嗣成. 录鬼簿(外四种)[M]. 上海古籍出版社, 1978
- [7]四水潜夫. 武林旧事[M]. 杭州: 西湖书社, 1981
- [8]苏轼. 东坡志林[M]. 中华书局, 1981
- [9]燕南芝庵. 唱论. 中国古典戏曲论著集成[M]. 中国戏剧出版社, 1959
- [10]陶宗仪. 南村辍耕录卷二五院本名目[M]. 中华书局, 1980
- [11]陈戌国点校. 周礼·仪礼·礼记[M]. 湖南长沙, 岳麓书社, 1995

2、戏剧史和戏剧研究

- [12]王国维. 宋元戏曲史[M]. 华东师范大学出版社, 1996
- [13]周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 人民文学出版社, 1983
- [14]廖奔. 中国戏剧史[M]. 上海人民出版社, 2000
- [15]田仲一成. 中国的宗族与戏剧[M]. 上海古籍出版社, 1992
- [16]黄霖. 20世纪中国古代文学研究—戏曲卷[M]. 上海东方出版中心, 2006
- [17]孙文辉. 戏剧哲学—人类的群体艺术[M]. 湖南大学出版社, 1998
- [18]马也. 戏剧人类学论稿[M]. 文化艺术出版社, 1993
- [19]容世诚. 戏曲人类学初探: 仪式、剧场与社群[M]. 广西师范大学出版社, 2003
- [20]胡志毅. 神话与仪式: 戏剧的原型阐释[M]. 上海学林出版社, 2001
- [21]姚宝琮. 丝路艺术与西域戏剧[M]. 山西古籍出版社, 2002
- [22]马丁·艾思林. 戏剧剖析[M]. 中国戏剧出版社, 1981
- [23]理查得·谢克纳. 环境戏剧[M]. 中国戏剧出版社, 2001
- [24]吴光耀. 西方演剧史论稿[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989
- [25]冯俊杰等. 山西戏曲碑刻辑考[M]. 北京: 中华书局, 2002
- [26]廖奔. 宋元戏曲文物与民俗[M]. 文化艺术出版社, 1989
- [26] 胡忌. 戏史辨第四辑[M]. 中国戏剧出版社, 2004

- [27]王爱民、崔亚南. 日本戏剧概要[M]. 中国戏剧出版社, 1982
- [28]郭英德. 世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神[M]. 国际文化出版公司, 1988
- [29]叶德钧. 戏曲小说丛考[M]. 中华书局, 1979
- [30]郑振铎. 中国俗文学史[M]. 作家出版社, 1957
- [31]郑传寅. 传统文化与古典戏曲[M]. 湖北教育出版社, 1990

3、傩赛文化及乐户

- [1]原双喜、栗守田. 上党乐户戏概说[M]. 山西上党戏剧院油印本
- [2]康保成. 傩戏艺术源流[M]. 广东高等教育出版社, 1999
- [3]曲六乙. 傩戏、少数民族戏剧及其他[M]. 中国戏剧出版社, 1990
- [4]寒声. 上党傩文化与祭祀戏剧[M]. 中国戏剧出版社, 1999
- [5]冯俊杰. 太行神庙及赛社演剧研究[M]. 台北:施舍郑基金会, 2000
- [6]项阳. 山西乐户研究[M]. 北京文物出版社, 2001
- [7]乔健. 乐户: 田野调查及历史追踪[M]. 江西人民出版社, 2002
- [8]孙大军, 杨万成. 塞北梨园[M]. 中国戏剧出版社, 2006
- [9]邓光华. 傩与艺术宗教[M]. 中国文联出版公司, 1993

4、其他

- [1]詹·乔·弗雷泽著. 徐育新等译. 金枝[M]. 中国民间文艺出版社, 1987
- [2]朱狄. 原始文化研究[M]. 北京三联书店, 1988
- [3]尼采, 周国平译. 悲剧的诞生[M]. 北京三联书店, 1986
- [4]牟钟鉴. 中国宗教与中国文化[M]. 中国社会科学出版社, 2005
- [5]卡西尔. 人论[M]. 上海译文出版社, 1985
- [6]保罗·康纳顿. 社会如何记忆[M]. 上海人民出版社, 2000
- [7]列维·布留尔. 原始思维[M]. 商务印书馆, 1987
- [8]詹·乔·弗雷泽. 金枝[M]. 中国民间文艺出版社, 1987
- [9]路易丝·亨利·摩尔根. 古代社会[M]. 商务印书馆, 1987
- [10]苏珊·朗格. 情感与形式[M]. 中国社会科学出版社, 1986
- [11]王廷信. 社祭仪式中的戏剧扮演[J]. 艺术百家, 2005, (5)
- [12]周华斌. 祭礼与戏剧——上党祭赛的文化启示[J]. 云南艺术学院学报, 2006, (4)
- [13]汪晓云. 从仪式到艺术: 中国戏剧发生学[J]. 艺术探索, 2005, (4)
- [14]王胜华. 关于中国仪式戏剧学说的简略回顾[J]. 云南艺术学院学报, 2003, (4)
- [15]傅谨. 祠堂与庙宇: 民间演剧的空间阐释[J]. 艺术探索, 2006, (2)

攻读硕士期间发表的论文

- [1] 李阳. 日暮下的偶人国——漫话傀儡[J]. 娱乐理论专辑, 2007, 11
- [2] 李阳. 论晋北赛戏的仪式性[J]. 中共山西省委党校学报, 2007, 12

致 谢

论文从开题到结束，其间几易其稿，从模糊的认识思路逐渐明朗清晰，也经历了一个长期的过程。这不仅是一次知识的积累，更是一次心理的历练。无论是从时间上还是长度上，都是此前所未经历过的。结稿的那一刹那，终于心中有一种释然，也特别想感谢周围的师长和同窗，是他们的支持和鼓励，才使得我的论文顺利完成。衷心感谢我的导师，省戏剧研究所谢玉辉老师，对我的论文从开题一直给予悉心的指导，并多次大量提供学术资料；感谢文学院许平生老师，多次慷慨借书，并不辞劳苦给予修改。

同时，在我三年的研究生学习期间，也有幸得到了山西大学音乐学院和文学院王亮、张明芳、姚宝瑄、赵瑞锁等老师的指点和帮助，各位老师广博的学识、诲人不倦的教育情怀以及对学生无微不至的关心，给我留下了深刻的印象，并激励我不断进取，在此，我也向他们致以诚挚的谢意。

另外，论文参考和借鉴了许多学者的研究成果，有些已经在文后注明了，有些可能没注明。但无论怎样，我都要感谢他们，没有前人的艰辛探索，也就没有后来人的水到渠成。

并感谢我的舍友吴宝娜、闫志敏、从生活上、学习上给予源源不断的帮助……正是他们，使得我有勇气和信心埋头苦读，相对长期专注于论文的写作。论文虽已定稿，但学无止境。由于本人学识有限，论文中肯定存在许多不足，敬请各位学者不吝赐教，以便我在今后的学习和研究中继续加以改进和完善，不断提高自己的研究能力。

李 阳

2008年6月1日

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

学位论文作者（签章）：
2008年6月1日

个 人 简 况

姓名： 李阳

性别： 女

籍贯： 河南省周口市

学习经历：

2000 年 9 月——2005 年 7 月 河南省南阳师范学院

2005 年 9 月——2008 年 7 月 山西大学

联系方式： 13111041659

E-mail: iamphoebe_ly@hotmail.com