

# 民间宗教仪式戏剧的 发展演变探讨<sup>①</sup>

黄建兴

## 引言

民间宗教仪式中的戏剧科仪或科仪类戏剧演出，在民间各地也多被称为“跳戏”。因为跳戏的主体是师公<sup>②</sup>，其仪式也多称为“跳（Sai）”、“跳端公”、“跳师”。在仪式中，师公们通过跳唱的形式将神灵的生平事迹或其收妖灭怪的神迹及其职能告知民众，并借此与民众互动。民间很多神灵的传说故事最初多是通过这种方式得以创造和传播。相较于佛道以诵念为主的“文法”科仪，民间宗

① 叶明生教授、劳格文教授和王旭教授曾对本文提出了诸多修改意见，在此对他们的指导深表感谢！

② 除了师公之外，演绎宗教仪式戏剧的神职人员在不同的地方又被称为“端公”（四川、重庆、云南、贵州一带）、“童子”（江苏）、“尪师”（闽东）、“魏公”（江西铜鼓、石城、兴国，福建长汀）、“红师”（浙江苍南）等。

教之法场仪式的动作性就要多出许多。从头到尾，坛场仪式一直都处在不停的变换之中，“动态、变化”成其仪式的主要特点。仪式中，师公就像一个演技高超的演员，用象征性的语言和动作来演绎教派的法术理念和宗教内涵。一般来讲，宗教仪式分为内外坛：“内坛法事，外坛戏”。内坛中，师公捻诀念咒、行罡步斗；外坛上，师公搬弄神剧，展演法技。内外两坛遥相呼应，不可分割：原始的音乐、精彩的戏剧、惊险的法技、色情的歌舞共同构成了一场完整的法场仪式。真所谓“设座振威灵皆是行罡步斗，登台搬杂剧无非逐崇驱邪”<sup>①</sup>。因为这个特征，一些具有戏剧性色彩的民间宗教仪式又被学者们称为“仪式戏剧”。

近年来，学者们对于“仪式戏剧”多有研究，使得我们对于它的形态特征及其在各地的流播情况有了一定的了解。20世纪90年代初，驼铃把流行于各地的傩戏和师道戏剧种资料作了一个简要的汇编介绍<sup>②</sup>，详见下表。

地区	剧种
贵州	黔西彝族傩戏“撮泰吉”、德江傩堂戏、道贞“冲傩戏”、织金傩戏“跳菩萨”、黔南布依族傩戏、思州侗傩“喜傩神”
四川	庐山庆坛戏、合江师道戏、射箭提阳戏、剑阁阳戏、泸州傩戏、川东南民族地区傩戏、梓潼阳戏
湖南	湘西傩堂正戏、土家族原始戏剧“茅(毛)古斯”、湘西和湘西北的师道戏、新晃侗族傩戏
安徽	贵池、青阳傩戏、安徽端公戏
江西	南丰傩戏、婺源“舞鬼戏”
广东	粤东紫金花戏、粤北师公戏和海陆丰师公戏、潮汕“英歌”

① 叶明生、刘远《福建龙岩市苏邦村上元建幡大醮与龙岩师公戏》，施合郑民俗文化基金会1997年版，第226页。

② 驼铃《傩戏剧种资料汇编》，《民俗曲艺》1994年第90期。

(续表)

地区	剧种
江苏	南通、海门、六合等地童子戏
云南	云南省中部澄江县关索戏、昭通端公戏
广西	南宁、武鸣、宾阳等地的师公戏
浙江	浙江永康县等地的醒感戏
福建	龙岩道士戏、闽南打城戏

虽然驼铃对于各地傩戏（仪式戏剧）剧种的概括还不全面，据我所了解的还有福建邵武、泰宁的傩舞，闽东畲族的奶娘催罡巫舞；江西万载、吉安和萍乡等地傩仪；中国台湾金门和澎湖地区师公的“小法”和台湾本岛道教和法教中的一些精彩的“小戏”等。不过该表还是反映了南方宗教仪式戏剧的一个概貌。仪式戏剧内容丰富多样，在各地呈现出多样性的特征。仪式戏剧多分布在中国南方地区：西南、江西和安徽一带的仪式戏剧多戴面具演出；而东南一带的面具则较少。

从内容上讲，驼铃觉察到了各地傩戏与师道戏的相同性质，并将它们列为同一范畴相提并论，这是很有洞察力的，但是他在内容上还是偏重于傩戏，而忽视了各地的民间佛教仪式戏剧和傀儡仪式戏剧。我们知道佛教“目连戏”在各地广为流传，其戏剧情节内容虽然源于佛教之目连尊者挑经破狱救母的故事，但是戏中所体现出来的浓重的祭祀氛围、精彩而富有戏剧性的驱邪法术、诙谐的幽默感等因素，均说明了目连戏与师公仪式戏剧具有相似的结构、特征和宗教功能。<sup>①</sup>各地传统傀儡戏亦属仪式戏剧范畴。民间大多数的傀儡师同师公一样要过传度仪式，取有法名，在家设有法坛，可以为民众举行各

<sup>①</sup> John Lagerwey, “Wuchang Exorcisms: an Ethno - Historical Interpretation”, 中国社会的历史人类学中期学术会议, 香港中文大学 2011 年 8 月。

种驱邪禳灾的法事。不仅如此，傀儡师还可以利用傀儡来行使科仪，演绎仪式傀儡剧。下面是福建各地主要的仪式傀儡剧。<sup>①</sup>

地区剧种	仪式傀儡戏剧目
闽东北四平傀儡戏	《华光传》（又称《大帝传》）、《奶娘传》（又称《平妖传》）、《妈祖娘娘传》、《包公判台》、《紫荆山全传》、《双罗帕》等 <sup>②</sup>
闽西高腔乱弹傀儡戏	《夫人传》、《华光传》、《观音传》、《五星传》、《七星传》、《三官传》等
莆仙兴化腔傀儡戏	《目连戏》、《鲁戏》、《北斗戏》、《华光传》、《九使传》等
闽北大腔傀儡戏	《海游记》、《南游记》、《度仙记》、《八百寿》、《五星记》、《七星记》等
闽中沿海词明线戏	《陈真姑》（包括折子戏《祈雨》、《斩白蛇》、《临水升天》）、《虎婆收乌猪》、《临水修猪精、修黄风》、《临水收狐狸》等）、《九使传》、《田元帅》、《白登城》、《五显》、《白马大王》、《地藏王》、《包公判》等

上述表格中的仪式傀儡剧既可以在村庄之大型醮仪上演出，亦可以用之于家庭法事当中。从剧目和内容来看，几乎全部仪式傀儡剧都是十足的神戏（或称法事戏），主要演绎福建民间著名宗教信仰人物的传记及他们如何驱妖斩邪的故事，特别是临水夫人——陈靖姑、田公元帅和华光大帝的剧目。

另外，驼铃未能对如此之多的宗教仪式戏剧作分类。民间各地区仪式戏剧的表现形态都不尽相同，处于不同的发展阶段。有些地区的仪式戏剧处于萌芽阶段，祭祀性的色彩非常浓厚，戏剧性的因子相对

① 叶明生《福建傀儡戏史论》，中国戏剧出版社2004年版，第74~281页。

② 这六个剧目在闽东北被统称为“六碲”戏，相对应之“碲”为“芙蓉碲”、“临水碲”、“水国碲”、“南朝碲”、“紫荆山”和“黄碧碲”。

较少；而另有一些地方的仪式戏剧则呈现出高度的戏剧化，其宗教仪式特征和功能在不断地淡化，朝着专业戏剧化的道路迈进。因此，对它作一个阶段性的分类，显然有助于我们把握各地区宗教仪式戏剧的发展脉络及其他在各地发展不平衡的状况。至今已有不少学者对其作了分类，但他们往往只偏重于一个地区的个案研究，很难看出仪式戏剧在南方社会的发展总趋势。曲六乙曾尝试对中国傩戏进行宏观的分类，但他关注的内容偏重于傩戏，且多从戏剧的角度来探讨。<sup>①</sup>下面我将南方宗教仪式戏剧分成三个阶段略作分析。

### 一 前仪式戏剧阶段

该阶段是仪式戏剧的萌芽阶段，其艺术形态较为原始和粗犷，往往只有简单的故事情节，没有语言和唱腔（因此又被称为“哑剧”），主要用舞蹈的形式来表现人类早期生活、生产、迁移和战争的情景。此种类型的仪式舞蹈至今仍然保留在民间宗教仪式当中。闽东和浙南畲族地区的“奶娘催罡巫舞”，师公应用舞蹈惟妙惟肖地模拟陈靖姑如何穿衣打扮、奔赴战场斩妖除魔的情景，舞蹈节奏紧凑，紧张激烈。湖南土家族的“毛古斯”，其中之“摆手舞”是模仿原始先民生产、生活及生殖崇拜的现象。<sup>②</sup> 贵州彝族的傩戏“撮泰吉”（又称为“变人戏”）表达了彝族祖先如何繁衍生殖，开山烧林和不断迁徙的历史过程。其中之“八虎戏”由八位青年男子扮演老虎到各家各户“跳老虎舞”，以此来驱鬼扫邪，表现了当地先民对于老虎的崇拜。<sup>③</sup> 云南纳西族东巴教的“丁巴什罗舞”，表现了东巴教的教主和祖先神

① 曲六乙《漫话傩文化圈的分布与傩戏的生态环境》，《民俗曲艺》1991年第69期。

② 张子伟《神秘戏剧的发生之谜——“毛古斯”研究之一》，《民俗曲艺》1993年第83期。

③ 庾修明《原始粗犷的彝族傩戏“撮泰吉”（变人戏）》，《民俗曲艺》1993年第83期。

丁巴什罗及其 360 个弟子与群魔鬼怪拼死搏斗，并最终大获全胜的场面。此舞气势宏伟，节奏激烈紧张、高潮迭起，意在让民众相信丁巴什罗及其众神已经降神附体于东巴，从而达到为村寨驱邪的目的。<sup>①</sup>

该类型的宗教仪式多被学者视为原始的祭祀舞蹈。因为仪式舞蹈中已经初步有了一些戏剧的因子，故又被认为是戏剧的雏形和源头，也即仪式产生戏剧。曲六乙将它称为“前傩戏”或是“准傩戏”。<sup>②</sup>龙彼得亦认为中国戏剧源于宗教仪典，但他是从其功能角色切入分析的。“无论是古老的剧种，还是民间百戏，两者虽有很大的不同，但是都用来迎神和驱邪。它们的戏剧形式可能源自中国宗教的下层，就是较佛教和道教更为久远的巫教传统。”<sup>③</sup>

## 二 仪式戏剧的形成阶段

随着民众对于各地神灵知识的增加，神灵的形象不断丰富、饱满，加上受各地民间戏剧、民俗、民间文学、民间音乐等的影响，民间宗教仪式已不再局限于简单的模拟和跳唱，而是以“搬演”神灵事迹的方式来进行，有了一定的故事情节、角色分工和脚本依据（科仪本），带有较强的戏剧性色彩，最终演化成了仪式戏剧。

从各地仪式戏剧的剧目和内容上看，多数演绎的是神灵的传说故事，剧目亦多以神灵的名字命名；有了一定的故事情节和较为固定的脚本依据——宗教科仪本、宝卷，且多为七言诗体。值得注意的是，大部分仪式戏剧都有相对应的小说版本。与福建陈靖姑仪式戏剧相对应的小说有《海游记》；相关华光大帝的有《东游记》等。这些宗教

① 李例芬、刘佳云《纳西族驱瘟疫鬼仪式》，《民俗曲艺》1991年第71期。

② 曲六乙《当代中国大陆傩学研究的历史轨迹及其理论架构》，《民俗曲艺》1994年第90期。

③ [英]龙彼得著，王秋桂、苏友贞译《中国戏剧源于宗教仪典考》，学生书局1985年版，第541~542页。

通俗小说与《西游记》、《封神榜》、《水浒传》大约创作于同一个时期，产生于浓厚的民间宗教科仪环境之中，并广泛流行于民间社会。从仪式戏剧的唱腔和音乐上看，各地仪式戏剧的声腔多为高腔，音乐多只有锣鼓伴奏。从其表演风格上看，宗教仪式戏剧中已经出现了人物角色的分工，每个人物出场基本都是自报家门。这一阶段的仪式剧多穿插于法事当中，并且仪式剧的场地多在庙宇内部及其周围、主东家的大厅或庭院之处，与法事合为一体，无法分开。

这一阶段的仪式戏剧有了较为固定的模式、程序和内容，并呈现出一些较为独特的特征。比如其中“即兴创作”和“活泼幽默”的特征。宗教仪式戏剧不是一成不变的，而是充满了变数和创造力。师公通常因地制宜，触景生情地对仪式剧作一些灵活的变动和适当的增减，但是这些灵活、富有弹性的仪式剧并不是毫无意义的附加物。李丰楙认为它们有着丰富而复杂的意涵。这也是宗教仪式与民间通俗文化的相通之处，适应中下层乡民社会需求，亦是这一农业社会的遗留传统之所以能够适应现代化的原因。<sup>①</sup> 宗教仪式剧还很具幽默、滑稽的特性。师公往往利用谐音文字对一些事物和现象作有意的歪曲解读，或是通过一些粗俗有趣的动作引发观众不断发笑。这种幽默的特性也不仅仅是为了吸引观众而设的，而是具有特殊的意义。李丰楙指出在一些治疗疾病的仪式中，这种幽默性的笑料有助于缓解十分凝重的仪式气氛，确是民俗疗法的特殊之处。<sup>②</sup>

然而，宗教仪式戏剧中最为突出和普遍的，也最让人困惑的特征则是其中对于“性事”的隐喻言语和行为动作。出乎意料的是，平常让人觉得很威严神圣的神灵不再高高在上，而是走下神坛，进入世俗社会。仪式戏剧中师公会装扮成妖艳的女性神灵，与装扮成男性神灵的师公进行轻薄的调情，故意讲一大堆色彩很浓的黄色笑话，甚至

①② 李丰楙《台湾仪式戏剧中的谐谑性——以道教、法教为主的考察》，《民俗曲艺》1991年第71期。

模拟做出一些性交时的肢体动作。此举甚至出现在悲伤色调十分浓厚的丧葬仪式之中。福建龙岩师公在下半夜的仪式中会唱颂描述性爱调情的“驳邪歌”。<sup>①</sup> 据李怀荪在湘西南对傩戏观察：在不到半小时的时间里，提起男女之事的多达二三十次之多。其中有种种对于男女交媾的比喻和以男女器官为题的调侃。<sup>②</sup> 当地师公还有三道象征男女生殖器官及其性交的手诀：光容玉像诀（男性生殖器官和女性生殖器官）、宽怀暖肚诀和甜心暖肚诀（交媾）。<sup>③</sup> 湖南永顺县毛古斯有一则《抢亲》的仪式剧。剧中梯玛（师公）要装扮成女人，惟妙惟肖地表演有关交媾、怀孕和产子等生育情节的动作。<sup>④</sup> 湖南郴州临武傩戏《云长二郎关》中的关云长，不断地向三娘索要过关之物，而且要求越来越过分，从头上的金钗、身上的宝衣、罗裙到脚上的绣鞋，甚至女性贴身的肚兜。广西民间宗教有一则《土地配三娘》的剧目。在剧中土地代表情欲旺盛的男性，三娘代表生育旺盛的女性。当土地遇到美丽的三娘时，便情不自禁地向她调情挑逗，并唱起了一连串赞美三娘的情歌。<sup>⑤</sup> 在云南，这一类型的仪式剧被称为“耍戏”或者“春戏”。贵州岑巩县平庄乡仡佬族傩坛剧目《秦童八郎》，整个剧情任意插入男女调侃的笑话和乡村俚语，情节生动、生活气息浓厚。<sup>⑥</sup> 黔西彝族的“撮泰吉”变人戏中，师公们要唱彝族古老的情歌，在结婚多年未育的夫妇家，他们还要表演一些示意性的交媾动作。<sup>⑦</sup>

- ① 叶明生、刘远《福建龙岩市苏邦村上元建幡大醮与龙岩师公戏》，施合郑民俗文化基金会1997年版，第254页。
- ② 李怀荪《五溪巫风与“杠菩萨”》，《民俗曲艺》1993年第83期。
- ③ 李怀荪《傩仪送下洞评析》，《民俗曲艺》1998年第115期。
- ④ 张子伟《湖南省永顺县和平乡双凤村土家族的毛古斯仪式》，施合郑民俗文化基金会1996年版，第30页。
- ⑤ 蒙国荣《广西省环江县毛南族的“还愿”仪式》，施合郑民俗文化基金会1994年版，第56页。
- ⑥ 庾修明、杨启孝、王秋桂等《贵州省岑巩县平庄乡仡佬族傩坛过职仪式调查报告》，施合郑民俗文化基金会1994年版，第92页。
- ⑦ 庾修明《原始粗犷的彝族傩戏“撮泰吉”（变人戏）》，《民俗曲艺》1993年第83期。

那么，神圣的神灵为何会演绎出如此“粗俗”的剧目呢？湖南师公称：“巫傩活动不涉及男女之事，傩公、傩母是会不高兴的，法事便不灵验；越是赤裸裸地体现男女之事，傩公、傩母就越会显灵”；“没有这些，菩萨从哪里来？傩坛上不唱不演这些，还愿就还不了。”<sup>①</sup>李怀荪据此认为这与古代人类的生殖崇拜有关：一切巫傩的活动，归根究底，都是为了人类的生存和繁衍。<sup>②</sup>叶明生在福建闽西师公的丧事功德道场中观察到了这种充满色情的仪式戏剧。他还发现，师公在丧事功德道场上有权利按死者的遗愿为其后代子孙传送财物。很多财物都可以很直接地传承，然而唯独一件不能直传——“人种”，于是最好的办法便是通过色情的歌舞来传承。<sup>③</sup>李丰楙在台湾地区的法场仪式中也看到这种谐噱性的小戏。他赋予它哲学的思考。“无论是功德仪式，还是改运仪式，二者均是生命礼仪中的转换仪式。在圆道循环（cycle）的观点下，生命的濒于死亡或死亡，其实也就是一种再生——家族、人类大生命的无穷延续。当人生在遭遇这种关卡时便要举行相应的仪式，思考生命的本源与本质。仪式中那些触及性器、性交的隐喻其实是潜在于人类意识深处的原始本能。它与生命的危殆或结束，外表看起来是抵触的，而从根源处观察，其实是生命的延续……可以说这是通俗文化对于儒家正统的规范采取的一种重新思考的态度。这是潜藏在通俗的戏剧形式中比较深层的意义。”<sup>④</sup>

随着仪式戏剧的不断发展，它逐渐成为宗教仪式的主体。部分仪式戏剧还从宗教仪式中脱离而出。师公在为民众举行仪式时，不再按部就班行使仪式的每一个环节步骤，而只单独搬演仪式戏剧部分。仪

① 李怀荪《傩仪送下洞评析》，《民俗曲艺》1998年第115期。

② 李怀荪《五溪巫风与“扛菩萨”》，《民俗曲艺》1993年第83期。

③ 叶明生《仪式与戏剧——民俗学的考察》，《民俗曲艺》2000年第126期。

④ 李丰楙《台湾仪式戏剧中的谐噱性——以道教、法教为主的考察》，《民俗曲艺》1991年第71期。

式戏剧代替了宗教的整个仪式，却有着同样的宗教功能。例如，湘西仪式剧“划干龙船”替代了“掳瘟”仪式，“郎君杀猪”替代了“上熟”仪式，“杠阴公”替代了“千坛”仪式。<sup>①</sup>更有甚者，部分地区的师公为了丰富仪式戏剧，反而将一些相关的仪式插进仪式戏剧之中。福建的仪式傀儡戏几乎每一出都带有一段专门的法事科仪。闽东傀儡戏《包公判台》有一段“包公搜间”的科法。仪式中，傀儡师带着一个傀儡“包公”进入人家病人房间，画符念咒，驱赶邪魔，与师公之驱邪法事几乎毫无二致。闽北永安傀儡师演《夫人戏》时，戏偶陈靖姑在收除妖精或是祈雨之时，都要表演一段“行罡”的舞蹈。傀儡台上，陈靖姑戏偶头系红巾，身穿红裙，手拿龙角，一副闾山教师公行法时装扮。舞蹈中，她不时吹响龙角，摆动裙尾。这简直就是闾山教师公祈雨科法——“行罡步斗”的翻版。重庆地区的仪式戏剧也从仪式中分离而出，出现了一批专门搬演仪式剧的外坛师傅。这些外坛师傅在外坛搬演仪式剧，配合内坛师公完成仪式，形成“内坛仪式，外坛戏剧”的仪式格局。再到后来，有些民众只单独邀请外坛师傅为他们表演还愿戏。仪式戏剧的这一发展非常之重要。或许我们从中可以找到宗教仪式“内坛仪式、外坛戏剧”格局的形成过程。

### 三 后仪式戏剧阶段

这一阶段的宗教仪式戏剧开始向专业化的戏剧靠拢，不少地方的仪式剧也逐渐发展成为一个个独立的剧种。这一转变多发生在清末和民国年间。此时仪式戏剧的主体已经不再是师公，而演变成了专业的戏曲艺人，专攻戏曲行当角色，出现了生、旦、净、末、丑的专业分工。他们也不再以家中法坛为基本单位，在家族内部传承，而是在外

<sup>①</sup> 李怀荪《傩仪送下洞评析》，《民俗曲艺》1998年第115期。

成立戏班、外坛班、师公馆，公开招收弟子培训。仪式戏剧的剧目和内容也不断丰富，不再局限于单一的神怪剧，而是吸收和移植了很多地方戏剧目和历史剧。仪式剧也不再以科仪本为脚本，而是出现了专业化的戏剧脚本。其表演场地也从家庭庭院走向了独立的舞台。声腔和音乐方面，吸收了各地戏曲声腔和地方小调，并有了较有规模的乐队。总体上讲，这一阶段宗教仪式剧的仪式功能仍然保存，但其宗教法术性色彩却不断的淡化，戏剧艺术的色彩不断增强。

泉州打城戏起源于师公、道士的丧葬仪式。在清代和民国期间，该戏又被称为“师公戏”、“法事戏”，主要剧目有《目连救母》和《临水收妖》。“打城戏”一词其实是福建文艺工作者对其的称谓。清同治年间，打城戏的师公开始与演员合作，向专业的剧种学习表演艺术，提高艺术造诣，充实剧本的文学性。后来打城戏的表演部分越来越丰富，越来越专业，被称为“打大城”，并成立戏班，搭大棚专职演戏。1998年，戏班最终告别坛场，搬上舞台，改名为“泉州打城戏剧团”。<sup>①</sup>

江苏六合香火戏最初起源于童子下神的仪式，在“香火会”中演出。其早期的剧目有《跳娘娘》、《跳二郎》、《跳财神》等，只有简单的故事情节和歌舞，时有插科打诨的表演，宗教色彩较浓厚。后来受太平天国运动的影响，不少为人做香火会的童子转为职业的演唱艺人。辛亥革命对巫覡的禁止更是遍及城乡，更多的童子纷纷弃教从艺，并开始积极地吸收徽戏、花鼓戏和京戏的表演艺术、行当艺术，改进演出水平。剧目方面也逐渐增加。六合香火戏最终发展成为洪山戏，完成从仪式戏剧到专业戏剧的过渡。<sup>②</sup>扬州一带的童子戏在清末民初也相继发展成为扬剧、淮剧（即江淮戏）、淮海戏、洪山戏以及通剧等新型地方戏剧种。<sup>③</sup>据老艺人朱秋华口述，清代嘉庆年间，海

① 吴秀玲《泉州打城戏初探》，《民俗曲艺》2006年第150期。

② 参见张国基《六合香火戏初探》，《民俗曲艺》1994年第88期。

③ 参见曹琳《古扬州域的香火与戏剧》，《民俗曲艺》2001年第130期。

州一带已出现童子戏的演出班社。至民国初年，海州童子戏班社已发展为数十个，从艺者近千人。<sup>①</sup>

广西贵港师公戏早期的剧目内容除了二十四孝之外，其余的全是清一色的神怪传说故事。到了清光绪年间，师公戏的剧目有了很大的拓展，出现了很多与神怪无关的剧目，如《陈白笔》、《梁山伯与祝英台》等。音乐上也大量吸收民间歌曲和小调。为了扩大演出规模，师公们放弃家中道坛，开始组建师堂或师馆。早期的师馆只收受过戒的师公作为成员，但是不久之后即开始招收大批不受戒只学艺的艺徒。著名的师公戏老艺人王定光即是光绪二十七年八乡师馆中的艺徒。师公戏逐渐转变成受观众青睐的专业戏剧。据1980年的统计，在一个只有280多个村子的贵县，业余的师公戏团队就多达300个，演出十分活跃。<sup>②</sup>

292 通过上述文字，可知民间宗教仪式戏剧是怎样从原始的仪式歌舞一步步演变成仪式戏剧，再转化为专业戏剧，形成新的地方剧种。应该说这一转变演化的过程是受到宗教内外部双重因素的影响。就内部因素而言，民间宗教仪式本身就包含有戏剧的因子，有着一股向戏剧发展的内部驱动力。就外部因素来说，该转变无疑是受到了各地民间戏剧、民间艺术、民间音乐、民间文学和民俗等的影响所致。其中戏剧的影响应该是最为首要的。南方各地民间宗教仪式能够发展成仪式戏剧和专业戏剧，并呈现出兴盛的局面，应该说与当地明清时期发达的戏剧文化有着莫大的关系。

还有一点我们亦不可忽视，这一转变与社会的政治运动或政策也或多或少有些关联。江苏六合地区，广西南宁、武宣及壮族地区的师公仪式戏剧在向专业戏剧的转化过程中，都曾受太平天国运动的影响。太平天国以拜“上帝教”来发动和组织起义，反对一切“邪神”

① 朱秋华《海州童子戏的帷仪及其他》，《民俗曲艺》1998年第113期。

② 参见莫社光《贵港市民间师公戏的原始形态及其社会化》，《民俗曲艺》1999年第117期。

崇拜及民间各类宗教仪式活动。在刚刚定都天京之时，太平军即开展了大规模的扫除偶像崇拜运动。“先毁庙宇，即忠义之士如关帝、岳王之凛凛，亦皆污其宫室，残其身首，以至佛寺、道院、城隍、社坛，无庙不焚，无像不灭……”<sup>①</sup> 民国时期以“倡导科学民主，反对封建迷信”为口号的五四运动及各类社会移风易俗改良运动也都大大加快了各地师公弃教从艺的转化进程。除了向专业戏剧转化之外，一些地区仪式戏剧还演变成宗族戏剧或村寨的节庆民俗活动。<sup>②</sup>

至此，我们或许也应该重新审视我们耳熟能详的“演戏酬神”的概念。仪式戏剧最初来源于民间社会的宗教仪式，它是神灵降临凡间的一种出场方式，是神灵与凡人沟通的一种方式。但是到了后来却慢慢被人们理解为一种娱神娱人的戏剧。应该说这是宗教仪式不断丰富和世俗化的历史产物。时过境迁，历史的发展往往让事物变得“面目全非”，也让人们忘记它的原始面貌，而赋予它新的内涵和意义。

（黄建兴 福建师范大学社会历史学院讲师）

- 
- ① 曾国藩《讨粤匪檄》，载《中国通史参考资料·近代部分》（上册），中华书局1962年版，第261页。
  - ② 参见王兆乾《安徽省贵池市茅坦乡山湖村的“踩马”与祈子民俗》，《民俗曲艺》1994年第90期；毛礼镒《赣西北祭祖傩由来及其仪式活动》，《民俗曲艺》1996年第99期；叶明生《福建宋杂剧的发现及其艺术形态初考》，《福建艺术》2012年第3期。