

清代神鬼剧、凶戏之禁毁

丁淑梅

[摘要] 清代官方禁毁民间演剧,以神鬼剧和凶戏为焦点,从角色装扮、活动方式、观演理念几个层面予以指罪和钳制,造成了清代民间演剧的地域分化,同时也激发了民间的反禁毁声势,地方演剧活动与官方的禁戏威权形成了对峙。

[关键词] 禁毁;神鬼剧;凶戏

[中图分类号] I207.37 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2009)01-0056-05

随着花部地方戏的崛起,清代的民间演剧活动兴起一个前所未有的热闹局面,随之而来的官方禁毁戏剧也愈演愈烈。在官方发动的张榜列目、设局禁戏行动中,民间自娱自乐的地方演剧活动越来越成为禁毁重地,与民间演剧无法剥离的神鬼剧、凶戏,更受到了官方制度化禁戏的严厉打击和舆论禁戒。考察清代禁毁神鬼剧与凶戏的具体情况,有助于我们了解官方禁戏对地方演剧活动造成的破坏及其对清代戏剧史发展走向的影响。

一、角色装扮之指罪——民神崇拜,异端祸乱

清代神鬼剧的禁毁,既非题材主题出了问题,也与其所涉内容关系不大,因为中国古代从来不缺少神怪故事,也从来不乏神鬼戏。对于戏剧世界里由角色装扮成的庞大神鬼群落,官方表现出的敬畏与禁毁交织的态度,显得非常复杂。并非因其展示的神鬼世界离现世生活更远,也并非因其人神交织、人鬼纠缠的荒诞是一种艺术虚构,神鬼戏即可躲过官方禁毁。神鬼剧被禁,就角色装扮而言,以关羽戏、目连戏为代表,似更多指向了与人物装扮相关的地方祀神表演行为和民间赛会聚众活动,这一现象值得注意。

关羽作为民神信仰中非常重要的一位神祇,在经历由人而神、由神而帝的身份递变中,成为民间与官方都敬奉的神灵。其所传达的精神意向,一自底层民间的智慧,一自上层的统治意志。而戏剧表演在关羽身份递变的过程中,再造了民间的智慧。因其表达民间信仰时常会与官方塑造关羽的路径——由人而神、由神而圣的意志相左,因而不断遭到官方禁治。目前,所知清代禁装扮关羽,始于雍正五年(1727):“康熙初,圣祖颁诏,禁止装孔子及诸贤,至雍正丁未,世宗则并禁演关羽”^[1](第504页),此禁应宣化总兵之请,与禁装扮帝王圣贤令一同颁布,是以强调祀典正统性,将关羽纳入官方的圣贤体系中,赋予关羽以政治神祇权威的身份。此后,这种对政治神祇的敬畏和对民神印记的剥落,就一直纠缠于官方禁毁戏剧表演关羽的种种企图中。雍正十三年(1735)山西“市人祀关圣、城隍、财神,各从其类;然多聚会、敛供、演戏,四时不绝,伤财废业,荡人心志,非美俗也,宜急变之”。包括文昌、关圣、城隍在内的庞大神祇体系,是戏剧演出深受民众喜爱的扮相。于神中不仪节、简褻不敬、四时欢会的情形,说明民间对待所谓“关圣”的态度并非敬畏,而是取悦自乐。舆论指罪劝禁于一时,却始终无法改变民间演剧营造的不是人皈依神、而是人神共处同乐的情境。“帝王圣贤之像,不许扮演,律有明条……吾郡江大中丞兰,每于公宴,见有扮演关侯者,则拱

立致敬”^[2]（第208页），说的即是演剧不扮关羽的人心敬畏规则。与官方提倡的敬畏规则形成鲜明对照的，是民间演剧屡屡妆演巡游、引神入世、与人同乐的活动。道光十年（1830）山西“布行祀关帝，仪极丰隆，献戏之外，又扮架戏十数出，举国若狂……至其奉帝君神像，随架戏遍历街衢，殊为不敬”。受到祓邪除祟的民间宗教仪式浓重影响的装演关羽活动，往往在行业神崇祀活动中，形成骑马乘车、架戏巡游、走村串巷、驱驰道路的特殊演出方式。虽不断有“祀典不载，群相戏弄”、“妖淫之戏，伤风败俗”^[3]（第337页）的禁责，但民间关帝庙随处可见，一处数庙、且四处架戏巡游的装演关帝活动，不但使百姓获得祈福纳丰的精神抚慰，也逐渐将关羽推演为民间社会的上帝。民间推演的由人而神、由神而帝的民神形象，与官方塑造的由人而神、由神而圣的政治神祇，在造神观念上根本是背道而驰的。对“暇方更多钦俯”的民间上帝，不仅舆论责以“令亘古英雄，作当宴优孟，于理不顺，于心不安”^[4]（第288页），各地“关帝升列中祀，典礼慕隆，自不许梨园子弟登场搬演，京师戏馆，早已禁革。湖南自涂朗轩督部陈臬时，始行示禁”^[5]（第264页），还有这位民间正义之神为舆论操纵，梦中显灵作了禁书禁戏傀儡^[4]（第394页）的怪事。可见，关羽戏装演被禁，实是民间信仰与封建政治权力争夺话语权的表现。

不仅关羽妆演之“民间造神”被禁，而且，目连戏以鬼戏之首，受到的责禁更多。民间鬼节演目连戏超度亡灵、镇抚鬼魂，唐宋以来即很盛行。乾隆五十五年（1790），“吾郡暑月，岁演目连救母记，跳舞神鬼，穷形尽相。铁岭李西园太守闻而恶之，勒石示禁通衢”^[4]（第127页）。萧山知县李亨特禁“跳舞神鬼”，是清代禁毁目连戏之始。官方禁戏并不关心它借助肃杀可怖的氛围逐疫除煞、甚至禳灾驱蝗的现实生活目的，以及对普通百姓的精神镇抚功能，却一味指责“演目连戏网利，男女杂观，大为地方害”^[6]（第25页），“总不许扮演目莲，倘敢故违，立拿保甲戏头，责惩不恕”^[4]（第161页）。但民间搬演目连的盛况，牛头马面、夜叉罗刹、锯磨鼎爨，其阴森恐怖、令人战栗的角色装演，大都成为人间地狱的变相，因而不断遭到官方禁断。一方面，民间演剧通过生动演述目连救母故事，给予道德训诫和因果报施，戏剧表演和地狱驱邪、超度冤魂的民神信仰紧密结合在一起；另一方面，“经坛礼忏，互赛新奇；灯采辉煌，务侈华丽。男女嬉游，为听笙歌彻夜；鱼龙曼衍，争看烟火凌霄”^[7]（第147页），“大跳神与扮目连，自从禁却也安然……看戏小民忘帝力，只看歌舞颺天风”^[8]（第43页），虔诚的宗教礼拜交叠着鱼龙曼衍、优戏传奇；道场斋醮敬神的巫仪幕表下，上演着帝力官箴无所顾忌的人间欢宴。

以关羽戏、目连戏为代表，地方演剧的角色装扮问题，受到官方禁戏权力话语和社会舆论的种种指罪，沦入非法活动和异端境地，被诬以“渎鬼神、乱法度、聚打降、坏风俗”^[9]（第575页）。但地方演剧很少不借助赛会酬神进行，而扮神妆鬼很少能够逃脱聚集人众、酿乱成祸的罪名。官方强制性地剪灭民神崇拜，铲除“异端祸乱”，以地方演剧角色装扮的“僭逆”之罪，剥夺着大众戏剧消费的文化权利，然而，扮神架游、妆鬼演剧却成为地方演剧最直接、最热闹的表达形式。红炽南北、遍染各地的赛会祀神演剧，作为民间生活图景的再现，也同时作为民间社会的存在方式，在清代官方禁令一再激发下对抗性地崛起。

二、活动方式之禁制——日夜狂欢，游堕害俗

清代禁限地方演剧，以夜戏游唱为代表，对演出活动的时间地点、场合环境等具体活动方式反复施禁。其中，禁夜戏成为出现频率最高的关键词。雍正十三年（1735）颁律：“城市乡村，如有当街搭台悬灯唱演夜戏者，将为首之人，照违制律杖一百，枷号一个月。不行查拿之地方保甲，照不应重律杖八十。不实力奉行文武各官，交部议处。若乡保人等有借端勒索者，照索诈例治罪”^[10]（第3页）。乾隆十九年（1764）再申“五城戏园，概行禁止夜唱”^[11]（第13页），嘉庆七年（1802）添入“武职该管官严行禁止，倘不实力奉行，罚俸一年”^[4]（第57页）的惩罚。这些禁令允许白昼搭台演戏，但对城乡当街夜戏一律禁止，对参与组织者一律定罪，从演出地点到参与对象一一禁。

在官方厉行禁令的权力挟制下，一些地方官也出台了禁夜戏告示规约。雍正年间山西朔州正堂颁《禁夜戏示》云：“朔、宁风俗，夜以继日，惟戏是耽。淫词艳曲，丑态万状……锁管箱人，究出主使首犯，枷号戏场，满日毒放”^[12]（第766页）此表夜戏搭台酬神，僧俗不分，强调浮艳害俗的治生训诫，堂皇摆出

不能“不教而诛”的姿态,严示不究以往只惩后犯。似乎锁拿戏班“管箱人”,就能阻禁开演;究出主使枷号,就能儆戒喜谈乐道的愚夫愚妇、倾耳注目的稠人广众。其实举凡清代地方禁戏,大率无稽如此。乾隆十年(1745)陈宏谋在陕西先后三次发布禁夜戏檄,其《巡历乡村兴除事宜檄》称:“陕省向有夜戏恶习,于广阔之地,搭台演唱,日唱不足,继以彻夜……一切奸盗匪赌,每由夜戏,且有酿成命案者……违者乡地会首,及戏班之首,一并重处。”^[13](第21页)数次檄告都指罪夜戏殴赌奸窃、酿乱地方之种种恶行。道光十五年(1835)河南舞阳正堂、辉县知县先后发布《厚风俗告示》、《禁夜戏淫词》,二文告与陈宏谋陕西任上禁夜戏稍有不同,一责“盗窃之虞、延烧之祸”,一责“子夜之筹”、赌博之害。总之,夜戏开场,地方一切混乱祸事起,必惩治以为先、驱逐以为快。

但清代一些地方志,却常常记载一边是官长声称痛治夜戏、一边是夜戏红红火火、观演痴迷的情况。乾隆四十五年(1780)山西定襄“有好事者无故引戏班登台,谓之亮戏;有因事酬神以献者,谓之愿戏;有富贵人用一贺喜祝寿者,谓之乐戏……可禁绝之”。道光二年(1822)湖北黄安“呀戏(花鼓)演于昼,其词淫,其态媚,观之易迷。影戏演于夜,其词俚,其音土,听之易晓……一村乍停,一村复起,男女辐辏,乐此不疲”。可见,区区禁令根本无法禁制满足民众娱乐的地方夜戏。其实夜戏酬神的种种罪名,都应该说指罪不实。所谓“好事者”招徕流动戏班,搬演耳目一新的“亮戏”,恰恰说明组织者甚众,演出效果极佳。而报赛祈福的愿戏、贺喜祝寿的乐戏,诙谐可观的耍戏、生动易晓的影戏,为百姓勤苦所偿之余,更交融发展成熟了自身。但在官方看来,夜戏招集人众、夜聚晓散的群体集会性质,已然构成对明动晦休日常生活秩序的反叛。因为“日夜的生活秩序不仅仅是一种习惯,它又和政治上的合法与非法、生活上的正常与非常是有联系的”^[14](第247页)。中国古代社会历来有夜禁制度,但具体的执行则越来越乏力;以宋为分界,前紧后弛。明以后随着城乡工商业的发展,日入而息的日常生活秩序几乎被打破了。至清代,无论宫廷还是民间,日益繁华多样的夜间娱乐活动,常常会冲破夜禁。“夜戏”这一演剧活动即最典型最频繁地打破着夜禁。夜戏在时间上违反日常,即与所谓的图谋不轨、奸盗匪棍、杀人越货、一切罪恶纠缠一气,意味着对既定国法科条的悖逆;而夜戏聚众“缙素不分、男女杂沓、僧俗混淆、举国若狂”,更意味着对等级制度和伦常秩序的颠覆和反叛。在官方禁夜戏的理据中,不合法是明示的原因,不合礼是潜在的根由,夜戏无法逃脱法与礼的双重禁锢,也就根本无法澄清和洗刷自己的“罪恶”。

清代对地方演剧时间的禁限往往和对演剧地点禁制联系在一起,如禁“当街搭台”、禁广场剧,禁内外城设戏园、禁“行春踏歌”、“秋后博戏”,禁灯彩演剧、花朝演戏等等。因为时间和地点构成了地方演剧的具体场合环境,而这具体场合环境具有的社会功能,则关系到官方统治权力对社会生活公共空间的掌控和覆盖问题。但地方演剧存在着极大的流动性,游唱、流动演戏实际上还是地方戏剧得以生存的重要方式。清代禁毁地方演剧,往往视流动演戏为游堕误农、招衅酿乱的祸根。因流动演剧难以控制场合环境,更加剧了官方对它的打击。康熙二十四年(1685)浙江“无籍游民,不事生业,每于城市乡村,科敛民财,恣搬傀儡,以致环堵聚观,男女混杂,奸盗邪淫……遂开赌博之场,角口争强,因构官司之衅……合亟严行禁饬”^[15](第320页)。嘉庆十六年(1811)拟驱逐女戏游唱,再申对秧歌、女戏、游唱窝留、失察之罪,甚以“照买良为娼”罚俸^[4](第20页)。究其底,游唱、流动班戏溢出了农本社会基本的社会管理体制,是官方看来难以控制的不安定社会因素,历来都被严加禁治。

夜戏之谕禁在清代中前期多出,后期则渐少;前期禁内城戏馆,后期内城难禁,即禁外城;定点演剧禁不住,即禁流动演剧。地方演剧“日夜狂欢、游堕害俗”的活动方式,加剧了清代谕旨禁戏、制之以礼、治之以法,逐渐官方化、制度化的禁毁戏剧行为。但我们也看到,在禁戏律令对演剧时地张弛宽严的夹缝中,地方演剧夜继以日,以弱抗强,内城而延及外城,城市而辗转乡村,建楼搭台而流徙作场,恰恰经常性地冲破清廷严密的监禁,不断变换着抗争策略和生存姿态。

三、观演理念之钳束——戏拟世相,启凶招罪

地方演剧常常以逼真的戏拟手法表演淋漓的世相,以武打“凶杀”等刺激性场面穿插其间,这种游

戏娱乐功能的发挥，被官方认为是起衅纵歹，诱民为恶。清代官方更加关注的是地方演剧对于民众的社会教育功能，借演剧以稳定社会秩序，而凶戏与教忠教孝的礼制国策相左，所以遭到严厉禁毁。如果说，清代禁毁神鬼剧，直接指向角色装扮的表演行为和演出活动方式，那么，凶戏之禁则更突出地表现在搬演理念和观演互动的社会影响上。

乾隆七年(1742)陈宏谋在江西严禁赛戏“教凶起衅”，其檄文曰：“扎扮狰狞鬼怪纸像……搬演目连戏文。又复招引拳棒凶徒，挑刀执叉，比较器械……合亟严禁^[13](第1页)。赛会弄爨、扎扮鬼怪、搬演目连、挑刀执叉，都成了地方生事、酿成恶习的罪恶之源。道光十二年(1832)舆论讨伐地方梨园演剧作恶造孽，称“界牌关罗通殉难，裸体蹶趋，浔阳江张顺翻波，赤身跳跃，对叉对刀，极凶极恶，蟠肠乱箭，最狠最残”，“梨园孽海，名教应除，法司当禁”^[14](第356页)，水游戏故事表演可能导致的“淫盗奸杀”，不少禁戏律令和社会舆论多以攻击。《大劈棺》(即《蝴蝶梦》)在清代多次被禁，即因其主题在统治者看来宣扬了变态色情和残酷凶杀。但黄裳说：“如果揭去色情不谈，这戏倒是一出颇为成功的戏。可以说在旧戏中能达到如此水准的心理分析与哲理掺入者，这是绝无仅有的一出……无情地分析了一个‘风流寡妇’的心理变幻。在旧礼教的压抑之下，庄周的未亡人简直被用最残酷的手法玩弄着，使之发狂、使之幻灭”^[15](第106页)。清代以演《双钉记》、《杀子报》、《蝴蝶梦》这类凶戏著称的“小翠花”，就曾表演《劈棺》一场，手执菜刀，头发散乱，一脸淫欲与理智激斗的情状，扑跌，跷工独绝。黄裳以为“这是艺术，但如说是‘诲淫’，自然也是的。只关乎看法如何，好象《香园》是古典，也是禁书一般”^[16](第147页)。

清代凶戏之禁，反映的是官方借风俗问题由头，对于戏剧艺术在观演互动基础上的本体自觉的束缚。以宣统元年(1909)成都戏园禁演凶戏为例，可以看出禁戏的实质：“各梨园所演淫戏、凶戏，论者言之屡矣；官长之示禁者屡矣。然有巧改名目、阳奉阴违者，如《杀子报》改为《天齐庙》，《翠屏山》改为《双投山》，《小上坟》改为《荣归祭祖》，又名《游虎邱》……凶戏之关目，奈何曰真军器？比武也，开肠破肚也，支解分尸也，活点人烛也，装点伤痕、血流被体也……失教之子弟习于斗狠，将入下流者也，是凶戏关目之坏人心术如此”^[17](第277页)。《杀子报》是清代屡禁不止的“凶戏”，又称《通州奇案》，因尖锐暴露了那个时代社会生活的矛盾与混乱而被严禁。被官方禁毁的凶戏大多不出社会问题与时事新剧，如此改头换面、更名换目轮番演述的，还有赛会扮爨的《水浒传》故事片断、《双钉记》、《界牌关》、《铁公鸡》、《伐子都》等剧，大多难逃“凶戏”的罪名。

此类戏在艺术表现上力求真实，真切披露了世相的淋漓、世道的混乱；反映了封建专制机器内囊的丑腐与末世社会的糜烂；于观演互动中“煽动人心”、“启凶招罪”，触发了不可控制的秩序漏洞和弑君忤逆、强梁谋反等社会问题，因而遭到厉禁。但戏剧表演要反映生活真实，就必须揭示社会矛盾；要揭示社会矛盾，就必须在伸张正义和人道的同时，直面邪恶和无道。《杀子报》之血腥，《伐子都》之呕血，罗通殉难之盘肠大战，张顺跳波之舞刀弄叉，这些舞台镜像、动凶比武等艺术表现被禁断，阻滞了戏剧冲突和悲剧情境深入展开，就回避了正义与邪恶的对垒。何况，作为一种艺术表现方式，那些罪恶凶残，并不是这类戏宣扬的主题和主导，孤立夸大奸淫凶杀等丑恶社会现象的艺术表现对社会人心的不良影响，禁断戏剧舞台揭露“恶之花”，就回避了封建道德观念与那些人物曾经怀抱的生活理想的复杂矛盾，也就消弭了不合理的社会制度对普通人的权力胁迫和人性压制。禁戏取消矛盾和冲突，造成了戏剧表现人物以极端方式与命运抗争背后的精神意志消泯；禁戏隔绝观演互动，也就以所谓的道德评判阻断了戏剧对现实人生的审美观照，以风俗问题剥夺了戏剧搬演表现方式的正当合法性和戏剧观念的本体自觉。

清代禁地方演剧，不但动用谕令国法，且以公示会章、乡约家训等强化禁戏的权力话语，然而，清代后期戏剧发展更加隐蔽的地域化、民间化、表演中心化的“花部”路向，与其说是禁毁戏剧造成的结果，毋宁说是民间戏剧在禁毁困境中采取的求生与抗争策略。从某种意义上说，清代以降地方演剧被限制在低级重复形态，那些地方演剧渲染淫杀、滥俗色情负面杂质的泛滥和演出生态的芜杂，或许才是官方禁毁戏剧造成的后果。说到底，封建礼教的等级禁制，纲常道德的重重禁纲，风俗世道的危言耸听，强加地

方演剧以神鬼剧、“凶戏”种种恶谥,却更加扩大了民间演剧活动的影响。作为民间意识形态的特定载体,地方演剧活动的厉禁与反弹,表明了戏剧植根民间的顽强生命力,传达了民间社会的存在方式及其文化基础,与制度化禁戏的官方权力话语形成了对峙、冲突和争锋。

[参 考 文 献]

- [1] 徐 珂:《清稗类钞》,北京:中华书局 1984 年版。
- [2] 焦 循:《剧说》,载《中国古典戏曲论著集成》(八),北京:中国戏剧出版社 1960 年版。
- [3] 《申报》(1877 年 10 月 6 日),载《申报》(缩印本)第 11 册,上海:上海书店 1983 年版。
- [4] 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海:上海古籍出版社 1981 年版。
- [5] 杨恩寿:《词余丛话》,载《中国古典戏曲论著集成》(九),北京:中国戏剧出版社 1959 年版。
- [6] 中国戏曲志编辑部:《中国戏曲志·江西卷》,北京:文化艺术出版社 1998 年版。
- [7] 夏东元:《郑观应集》,上海:上海人民出版社 1982 年版。
- [8] 杨 燮:《成都竹枝词》,成都:四川人民出版社 1982 年版。
- [9] 钱 泳:《履园丛话》,北京:中华书局 1979 年版。
- [10] 《大清会典事例》,上海商务印书馆宣统元年(1909)铅印本。
- [11] 延 煦等:《台规》,光绪十八年(1892)都察院刻本。
- [12] 《朔州志》,载中国戏曲志编辑部:《中国戏曲志·山西卷》,北京:文化艺术出版社 1990 年版。
- [13] 陈宏谋:《培远堂偶存稿》,桂林:乾隆六年(1741)陈氏家刻本。
- [14] 葛兆光:《思想史研究课堂讲录》,北京:三联书店 2005 年版。
- [15] 赵士麟:《读书堂全集·彩衣集》卷 44《抚浙条约》下,载《四库存目丛书》集部第 240 册,济南:齐鲁书社 1997 年版。
- [16] 黄 裳:《旧戏新谈》,北京:开明出版社 1948 年版。
- [17] 傅崇渠:《成都通览》,成都:巴蜀书社 1987 年版。
- [18] 《朔州志》,雍正十三年(1735)山西刻本。
- [19] 《大同县志》,道光十年(1830)山西刻本。
- [20] 《舞阳县志》,道光十五年(1835)河南重修本。
- [21] 《辉县志》,光绪十四年(1888)河南补订本。
- [22] 《定襄补志》,光绪六年(1880)山西刻本。
- [23] 《黄安县志》,道光二年(1822)湖北刻本。

(责任编辑 何坤翁)

On Prohibition and Destruction of the Immortal and Ghost Drama and the Cruel Drama in Qing Dynasty

Ding Shumei

(Department of Chinese Language and Literature, Sichuan University, Chengdu 610064, Sichuan, China)

Abstract: In order to focus on the immortal and ghost drama and the cruel drama, the official government prohibited and destructed the folk drama in Qing Dynasty. It reprovod and suppressed the playing activity of the actor attire, the activity style, the theory of playing and looking, which caused the regional separation of the folk dram, and the resistant momentum, the confrontation of the playing activity in many areas with the prohibitive authority of the official government in the meantime.

Key words: prohibition and destruction; immortal and ghost drama; cruel drama