



丧葬习俗与戏曲文化传播

陈建华

(湖北经济学院,湖北 武汉 430205)

摘要: 娱尸的表现形式为丧葬作乐,但并非一切丧葬作乐都是娱尸;娱尸一词出现在明代,但娱尸现象古已有之,其主要源头为古楚地的歌舞娱神乐鬼之俗;明人称娱尸不仅指称南方少数民族这种习俗,也包括当时颇为风行的佛教葬仪;娱尸处在不断发展变化过程之中,其内容由最初仪式性的歌舞不断发展为专业性的演剧。丧葬演剧的演出时间有停丧演剧、出殡演剧、逢七演剧与中元演剧数种,其演出内容既包括通常所言的法事戏、目连戏等带有强烈仪式色彩的剧目,士大夫与富豪阶层往往以具有慎终追远、表达哀思的文人剧作行祭。

关键词: 丧葬习俗(中国);娱尸;丧仪;演剧;文化传播

分类号: K892.22

文献标识码: A

文章编号: 1672-9838(2012)02-0012-11

面对亲人的溘然长逝,历史上多有以歌舞娱尸之举。“娱尸”是一种民俗现象,与音乐密切相关,学界多以为是南方少数民族的风俗。然而,丧葬作乐是否就是娱尸?娱尸是否存在实在名先的可能?如果存在,其起源又是什么?何以出现这种现象?娱尸又遵循怎样的规律在发展变化?本文通过对原始资料的分析考辨,试图回答上述问题,并在此基础上,进一步探讨娱尸演剧与戏曲文化传播的关系。

一、并非一切丧葬作乐都是“娱尸”

“娱尸”一词,首见于正史为《明史》卷六十《土庶人丧礼》:“洪武元年,御史高元侃言京师人民循习旧俗,凡有丧葬,设宴会亲友,作乐娱尸,竟无哀戚之情甚……”^{[1](1492)}相似的记载亦见于《明

史纪事本末》卷十四“辛未诏:中书省令礼官定官民丧服之制,时人民仍元俗,丧葬作乐娱尸,御史高元侃奏禁之。”^{[2](55)}依此二条之意,“娱尸”的基本内容乃是丧葬作乐。是否丧葬用乐就是“娱尸”呢?

考诸史实,人类在经历过“其亲死,委之于壑”的蒙昧阶段后,面对亲人的溘然长逝,除了号啕痛哭外,还有长歌当哭。这是一种哭而似歌,歌而实哭、以乐兴哀的方式,若非撕心裂肺、五内俱焚之大悲痛无以至此。长歌当哭发展至一定阶段即为丧歌或挽歌。晋干宝《搜神记》指出:“挽歌者,丧家之乐”,即已言明挽歌之用途。民间挽歌起源缺乏文献资料可考,但至迟在春秋时期就已经产生了。《弹歌》(《断竹歌》)或可认为是最早的挽歌,《诗经》中的《南陔三章》《蓼莪》等为挽歌,学界也并无太大争议,《左传》中《虞殡》,孔颖

基金项目: 教育部2012年人文社会科学研究基金“节日视阈下的戏曲演艺研究”(项目编号12YJC760006)阶段性成果。

收稿日期: 2012-04-11

作者简介: 陈建华(1974-),男,湖北省武汉市人,湖北经济学院语言与文化传播研究所,副教授,博士,香港城市大学中国文化中心博士后。



达也认为是“启殡将虞之歌”，“今人谓之挽歌。”^{[3](2166)}

早期的挽歌不能算作娱尸，其原因是：首先，挽歌与痛哭一样，是人们触之于心自发而为，其发生过程，恰如《乐记》所言“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应故生变，变成方谓之音。”因此，挽歌实乃在世者对死亡现象的正常反应，并非刻意乐鬼乐魂之行为。其次，早期的挽歌曲调当以悲凄为主，没有任何快乐因素。且不说《诗经·蓼莪》中“哀哀父母，生我劬劳”“无父何怙，无母何恃”等诗句充满悲苦之情，后世相关记载也可以确认挽歌为悲凄曲调。焦周《法训》云“盖高帝召齐田横至于尸乡亭，自刎奉首，从者挽至于宫，不敢哭而不胜哀，故为歌以寄哀音。”挚虞以为“挽歌因倡和而为摧怆之声，衔枚所以全哀，以亦以感众，虽非经典所载，是历代故事。《诗》称‘君子作歌，惟以告哀’，以歌为名，亦无所嫌。”^{[4](626)}同书亦称挽歌“声哀切”“音曲摧怆”。^{[4](626)}唐人白行简传奇《李娃传》中荥阳生和人比赛唱丧歌，“整衣服，俯仰甚徐，申喉发调，容若不胜。乃歌《薤露》之章，举声清越，响振林木。曲度未终，闻者歔歔掩泣”。他还没唱完，听众就被他感动得泪流满面。这些材料均可说明挽歌的曲调确以悲凄为主。

在高原侃看来，丧葬用乐之所以称为娱尸是因为“竟无哀戚之情甚”，意思是说，衡量用乐是否为“娱尸”还需看其所营造的精神氛围。因为儒家丧葬的主导观念是以“哭丧”来表示孝道、以慎终追远为先，不容轻忽于其间，更不能流露出任何的不恭敬。儒家丧葬禁乐的原则实是建立在此种基础之上，其经典《礼记·檀弓》中所规定的“望柩不歌；入临不翔……邻有丧，舂不相；里有殡，不巷歌。适墓不歌；哭日不歌……”也好，“居丧不言乐”也罢，其实都是就一般情况而言，对于具体情况，又显示出通达权变的一面，对于挽歌就是如此。《礼记·檀弓》(下)中的一则材料颇能说明问题：

孔子之故人曰原壤，其母死。夫子助之沐槨。原壤登木曰：“久矣，予之不托于音也。”歌曰：“狸首之班然，执女手之卷然。”夫子为弗闻也者而过之。^{[3](1315-1316)}

原壤的母亲去世，他本该哀哭，可原壤却当众

跳上母亲的棺木，大声歌唱。对此，孔子表现出极大的宽容与大度。在孔子的宽容背后隐藏着这样的事实：挽歌虽然违反了儒家丧葬不得用乐的规定，却并没有破坏儒家所提倡的庄重肃穆的原则，因为挽歌曲调悲凄、催人泪下，其实际功能与儒家“哭丧”相差无几。所以，后世鲜见对挽歌大加伐挾，反而在汉代时被列入丧制，成为送终之礼。“东汉时，挽歌被列入丧制。《后汉书·礼仪志》：(登遐)中黄门、虎贲各二十人执绋。司空择土造穿。太史卜日……候司马丞为行首，皆衔枚。羽林孤儿，《巴俞》擢歌者六十人，为六列。铎司马八人，执铎先。”当时上至帝王将相，下至平民百姓送死时普遍的使用挽歌。”^{[5](600)}此后用挽歌更显平常，《颜氏家训·文章》说“挽歌辞者，或云古者《虞殡》之歌，或云出自田横之客，皆为生者悼往告哀之意。”^{[6](285)}

早期丧中用乐尚有其他记载。《礼记·檀弓》载“季武子疾，孺固不说，齐衰而入见。曰：‘斯道也将亡矣！士唯公门说齐衰。’武子曰：‘不亦善乎？君子表微。’及其丧也，曾点倚其门而歌。”孔颖达《礼记正义》云“曾点慕孺固之直，乃倚武子之门而歌，明已不与武子，故无哀戚。”^{[3](1299)}清马骕《左传事纬》卷六称“季武子死，曾点倚其门而歌，非无因也”。^[7]曾点的倚门而歌尽管也属丧葬用乐，其精神状况也堪称“竟无哀戚之情甚”，但他的行为主要表达对不合于礼之人死亡后的喜悦与庆祝，甚至还带着兴灾乐祸的味道，实不能算作娱尸。同样不能称为娱尸的还有《礼记·檀弓》中的记载：知悼子卒，未葬。平公饮酒，师旷、李调侍，鼓钟。后来“杜蒧自外来，闻钟声”，讽刺平公不尊礼法。^{[3](1305)}平公的用乐不为娱尸，而为自娱。

二、娱尸的源头与娱尸内涵的变化

明确地对“娱尸”作出限定和解释的，为晚明谢肇淛《滇略》卷九《夷略》：“父母亡，不用僧道杂，则用妇人祝于尸前，亲人各持酒物，聚百数人，饮酒、歌舞，达旦，谓之娱尸，妇人群聚，击碓杵为戏，数日而葬。”^[8]此则材料算不上是一个严格的定义，而只是娱尸的一种表现：尸前饮酒歌舞。也就是说，娱尸的基本内容应包括丧仪饮酒与丧仪歌舞两部分。清孙奇逢《中州人物考》卷一《陈给



事麟》载“麟尝称：作乐娱尸，为凶恶陋俗，设席燕宾为古礼滥觞，断而去之。”^[9]陈麟为明嘉靖时人，“凶恶陋俗”见出娱尸影响之巨、之广、之深入人心，“古礼滥觞”言此俗起源甚早。这就暗示着：历史上有过娱尸现象，只不过未冠以此种称呼而已。

以尸前饮酒歌舞来衡量，则娱尸最早可溯及《诗经·周颂·那》，《那》中描写“猗与那与，置我鼗鼓。奏鼓简简，衍我烈祖”，就是以盛大的歌舞来娱乐先祖。明季本《诗说解颐》解《执竞》篇：“此袷祭武王、成王、康王，神既锡嘏而加爵，娱尸之乐歌也。”点明此篇内容的娱尸性质。这里有一组相当矛盾的事实，一方面，周代丧礼有乐禁。《周礼·大司乐》：“大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧，令弛县。凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。大丧，蒞厥乐器。及葬，藏乐器，亦如之。”^{[10] (1790)}但据杜佑《通典·礼九·时享》所载周礼“自九献之后，遂降，冕而抚干，舞《大武》之乐以乐尸。九献之后，更为嗣子举奠，与诸臣进献，更行三爵，皆谓之加爵，则用璧散璧角。即行旅酬无算之爵。乐作亦然。旅酬既讫，则尸出。”^{[11] (708)}则众子孙其实也是用《大武》之乐及无算之乐娱乐尸，并希望先祖能保佑子孙吉祥如意。娱尸之风最最盛者，当为楚地的丧仪歌舞。古楚地“信巫鬼，重淫祀”，楚地之风好歌舞娱神。王逸《楚辞章句·〈九歌〉序》中说“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”王国维在《宋元戏曲考》也称：“灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神。”楚人坚信灵魂不灭，人死为鬼，鬼可以作祟生者，亦可保佑生者，故生者必尽其所能，讨好亡灵，以求福庇。这就形成楚地丧葬以歌舞娱神乐鬼之俗。对此，前贤多有所及，兹不赘述。吴越与楚接邻，史上数相并兼，故民俗略同。吴越之地信鬼重淫祀之风亦不亚于荆楚，《吴越春秋·阖闾内传》载春秋时期吴国公主胜玉死时，“国人乃舞白鹤于吴市中，令万民随而观之。”^{[12] (53)}这是一种祭鬼娱尸时进行的群众性歌舞活动，与楚地相类。《三国志》卷五九《吴书》十四亦载吴主孙休薨，其子孙皓在为父亲办丧事时，就借着祭神的名义，观看巫覡的歌舞表演“比七日三祭，倡伎昼夜娱乐”。^{[13] (811)}

丧仪歌舞相比于挽歌，已有新的特色：从艺术

门类上看，挽歌为单纯的歌唱，但丧仪歌舞已呈现歌与舞的综合，其性质则类于王兆乾先生所谓的仪式性戏剧；从功能用途上看，挽歌是以长歌当哭追忆逝去的生命，丧仪歌舞功用重在乐鬼乐神；从音乐风格上看，挽歌声哀切，而丧仪歌舞因乐鬼乐神，其曲调或为强作欢乐；从曲辞内容上看，出于乐鬼之需，楚人丧仪歌舞中的曲辞不再展示悲苦内容，而将生者所喜爱的内容也展现给亡灵，如《国殇》中追悼为国捐躯的将士，主要就是赞美为国捐躯将士的英雄气概和威武不屈的崇高品质，赞美他们是活着的英雄，鬼中的豪杰。

在丧葬用乐的发展过程中，道家齐生死的思想的介入使丧葬的精神氛围发生了重大的变化。《庄子》内篇《大宗师》载“莫然有间，而子桑户死，未葬。孔子闻之，使子贡往事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌曰‘嗟来桑户乎！而已反其真，而我犹为人猗！’”庄子通过这则寓言阐明了自己对死亡的看法。细绎文本，我们发现，孟子反和子琴张在好友桑户死而未葬之时临尸而歌，其行为既没有挽歌所具的悲苦情调，也不因畏惧亡灵而强作欢笑，相反，他们觉得桑户是“反其真”，还归了本原，“嗟来”之叹主要是因为“我犹为人”。在庄子的哲学里，从无出有谓之生，从有归无谓之死，死亡既然是复归空寂，返本归真，那么他们的临尸而歌的对象不是尸而是人。《庄子》外篇《至乐》有“庄子妻死，惠子吊之，庄子则方箕踞鼓盆而歌”。郭庆藩疏“庄子知死生之不二，达哀乐之一，鼓盆而歌，垂脚箕踞，敖敖自乐。”^{[14] (614)}“自乐”一词即点明了庄子行为的性质——不是娱尸，而是自娱。

齐生死观念动摇了儒家孝子应该尽哀、重礼尚孝的准则，也给民间丧葬提供了另一种思想观念，即丧事实为喜事。“白喜事”之起源今已无从确考，民间对死亡通达的认识或许早于庄子，但就文字记载而言，如果说对死亡的认识从丧事转变为喜事需要一种全新的思想的话，那么道家的死亡观正好提供了这样一种思想资源。受这种思想影响更多的是民间。民间习俗认为，凡人享年50岁以上，不管老死病死，都是寿终正寝，此种丧事称为“老喜丧”或“白喜事”。白喜事之氛围从近世一则材料可窥见一斑。徐焕斗《汉口小志·风俗志》引《竹枝词》：“临丧无复泪滂沱，白布头巾脚后拖，殉葬衣冠都草草，棺中只有石灰多，悲



乐堂前唱丧歌,灵前男女笑呵呵,鼓盆两字无人懂,问是何人死老婆”。死亡仪式所需的肃穆全然不见,而代之以笑呵呵的嬉戏情调,其精神氛围已不复有慎终追远、事死如生之意。

既然死亡并不可怕,反而还是值得高兴之事,歌舞乐鬼之俗虽存,但已有了新内容:杂糅着“娱尸”与“娱人”的双重因素。《汉书》四十《周勃传》云“勃以织薄曲为生,常以吹箫给丧事。师古曰:‘吹箫以乐丧宾若乐人也。’”“乐丧宾”点明音乐的指向的是客人而非死者。《盐铁论·散不足篇》云“今俗因人之丧以求酒肉,幸与小坐,而责办歌舞俳倡,连笑技戏。”“歌舞俳倡,连笑技戏”说明已全无庄重肃穆之意,“技戏”一词可能暗示治丧过程中已有百戏杂陈。《群书治要》引崔寔《政论》云:送终之家亦无法度,烹牛作倡。杨树达《汉代婚丧礼俗考》提出“丧家于来吊者,飧之以酒肉,娱之以音乐”^[15](104-105)]的观点,并称引此上述材料。明末清初张履祥《杨园先生全集》卷十八《丧祭杂说》载,伴丧在一些地方也称为“娱尸”,也就是在初丧时作乐,既是娱尸,又算是迎接吊客。这也指明了丧葬用乐娱尸与娱人的双重功能。六朝南北风俗,逢丧废乐,丧期举乐、饮酒、戏嬉均有违常礼,但仍有放旷礼法之外者。陈寿居丧病,使婢九乐。谢安石期功,不废丝竹。陈寿、谢安石均为饱学之士,不可能不明礼法,他们的行为无非表示对死亡的坦然及对个人声色之娱的重视。

还有一些荒淫的皇帝更是离经叛道,弃儒家教诲于不顾,用乐不为娱尸,只为自娱。《南史·齐本纪(下)》载:“(武帝)太敛始毕,(齐废帝)乃悉呼武帝诸伎,备奏众乐,诸伎虽畏威从事,莫不哽咽流涕。”《周书·斛斯征传》:“时高祖初崩……及高祖山陵还,帝(周宣帝)欲作乐,复令议其可不。征曰‘孝经云闻乐不乐,闻尚不乐,其况作乎。’郑译曰‘既云闻乐,明即非无。止可不乐,何容不奏。’帝遂依译议。”

三、为何称娱尸为“元俗”“胡俗”

研究元朝丧葬风俗及丧葬作乐的学者,屡屡征引下列史料《明史纪事本末》卷十四“辛未诏:中书省令礼官定官民丧服之制,时人民仍元俗,丧葬作乐娱尸,御史高原(原)侃奏禁之。”《明

太祖实录》:“洪武元年十二月辛未,监察御史高原侃言京师人民循习元人旧俗,凡有丧葬,设燕飧亲友,作乐娱尸,惟较酒筵厚薄,无哀戚之情,流俗之坏至此。”此外,《罪惟录》亦载“十二月以汪广洋、刘惟敬为中书,杨宪为御史中丞,置登闻鼓午门外,直御史监视,定官民冠婚礼及制,禁元宴乐娱尸故事。”同书另载“洪武元年,御史高原侃请禁娱尸胡习,诏可。自是大丧无乐。”可是,笔者眼力所及,尚无人追问:高原侃、汪广洋、刘惟敬三人为何称娱尸为“元俗”与“胡俗”?这种记载经得起推敲吗?

一般而言,娱尸主要指南方少数民族习俗,这一点当无异议。《隋书·地理志》载魏晋时期“蛮左”人:“始死,置尸馆舍。邻里少年各持弓箭,绕尸而歌,以箭扣弓为节。其歌词说平生乐事,以至卒年。”《巴东县志》(清光绪六年刻本)《丧礼》载:“旧俗,歿之夕,其家置酒食邀亲友,鸣金伐铙,歌呼达旦,或一夕,或三五夕,谓之暖丧。”《长阳县志》(清同治五年刻本)《丧礼》载“临葬夜,众客群挤丧次,一人擂打鼓,更互相唱,名曰唱丧鼓,又曰打丧鼓。”另有上文所引谢肇淛《滇略》卷九《夷略》所言傣族之俗。北方只有个别少数民族有此俗。如:随着苗人和巴人的北迁,羌人也有歌舞娱尸之俗。另,《三国志·高句丽传》言高句丽之俗“人死后,初终哭泣,葬则鼓舞作乐以送之”。唐李延寿《北史》列传第八十二也记载高句丽丧俗“居父母及夫丧,服皆三年,兄弟三月。初终哭泣,葬则鼓舞作乐以送之。”按常理,娱尸应为“蛮俗”或“夷俗”而不应称作“胡俗”。

此外,言娱尸为“元俗”似亦嫌牵强。因为:首先,娱尸绝不是起自蒙古之俗,而是源自于古楚地的歌舞娱神乐鬼。其次,在元代之前,娱尸也已由个别蔑视礼法者的胆大妄为演变成世俗大众的集体效仿而蔚然成风了。《唐会要》记载“长庆三年,浙西观察使德裕奏应:百姓厚葬,及于道途盛陈祭奠,兼设音乐等间里编氓,罕知教义,生无老孝养可纪,歿以厚葬相矜,器备僭差,祭奠奢靡,仍以音乐荣其送终……”可见,江南民间在唐代后期已盛行娱尸之俗。宋时,此俗更盛。《宋史·礼志·士庶人丧礼》载,“访闻丧葬之家,有举乐及令章者”,对于这种“举奠之际歌吹为娱,灵柩之前令章为戏”的风习,朝廷认为“甚伤风教,实紊人伦”,专门颁布命令加以禁止。另据《阳山县



志》(民国二十七年铅印本)《丧礼》载“丧葬,歌唱作乐,名曰‘娱尸’。此俗在宋时张本中已严为之禁,今娱尸之名虽革,然犹有作乐者,盖粤俗往往皆然也。”按,《广东通志》卷三十九载“张本中,字崇正,闽之长乐人,绍兴元年出知连州,劳心抚字,循行阡陌,察其丰俭,施之以政,民戴之如父母。土人婚丧以歌为礼,本中严禁之,窳俗稍变。”从上述几则材料可以得知,娱尸至少在唐宋时在部分地方已颇为风行了,对娱尸的禁止也随之出现。既然娱尸不是元代特有的习俗,言娱尸为“元俗”则有割断历史之嫌,甚或为皮相之论。

但是,汪广洋、刘惟敬、高原侃均历元明两朝,所言当非无稽之谈。汪、刘、高三位咬定娱尸为“元俗”“胡俗”,当时并未引起异议,而且,这几则材料被后人反复征引,而又无人怀疑,原因何在?一种可能是,为了丑化旧朝,证明新政权的合法性,文人们将陋俗恶习一股脑儿扣在元代头上。另一种可能是,尽管娱尸并非源自元代,但作乐娱尸的习俗在元代得以传承,因而言其为“元俗”也没引起误解与争议。《元史·职制(上)》中有“诸职官父母亡,匿丧,纵宴乐,遇国哀,私家设音乐,并罢不叙”的规定,至少可以证明元代确实存在娱尸现象。此外,明初定都南京,而高原侃“言京师人民循习元人旧俗”,“元人旧俗”四字实已排除娱尸指代南方少数民族风俗的可能,而高句丽之俗亦绝不可能影响到南京,因为从史料看,元代统治者并未大规模接受和推广高句丽的葬俗。那么,这里的“胡俗”与“元俗”只有一种可能——特指当时流传甚广的佛教葬仪。

六朝以来,随着佛教的日渐盛行,佛教葬仪也开始进入民间。唐宋之后,佛教丧仪的流行已成不争的事实。宋胡寅《悼亡别记》中称“自佛法入中国,以死生转化,恐动世俗千余年间,特立不惑者,不过数人而已。”宋郑獬《礼法》云“今之举天下,凡为丧葬,一归之浮屠氏,不饭其徒诵其书,举天下而诟笑之,以为不孝。”朱熹《跋向伯元遗戒》也说“自佛法入中国,上自朝廷,下达闾巷,治丧礼者,一用其法。”

随着佛教丧仪的流行,丧葬用乐也开始发生了变化。本来用来娱尸的音乐是多样化的。清徐乾学《读礼通考》卷一百十五《违礼》中有“居父母丧作乐”条,并解释“乐”是指击钟鼓、奏丝竹、匏磬埙、箎歌舞、散乐之类。^[16]但佛教葬礼的乐

器,主要由各种鼓钹等打击乐器和吹管乐器组成,基本上都不使用弦乐器。《东坡诗话》载米元章语“悲似乐,送丧之家用鼓乐”,言下之意,当时丧葬用鼓乐的民俗已令其感到困惑与惊奇。南宋俞文豹《吹剑录》载“今京师(杭州)用瑜伽法事,惟即从事鼓钹,震动惊感,生人尚有闻之头痛脑裂,况乎亡灵?……至出殡之夕,则美少年、长指爪之僧出弄花钹花鼓锤,专为悦妇人掠物之计。”^{[17](125)}《西厢记》中记普救寺中崔家除丧服仪式上,众僧启动法器,“法鼓金铎,二月春雷响殿角;钟声佛号,半天风雨洒松梢”,文本为我们勾勒出一番鼓钹喧天的景象。元谢应芳《辨惑编》卷二《治丧》中曾批评当时丧葬“铺张祭仪,务为观美,甚者破家荡产,以侈声乐器玩之盛”。^[18]至于“声乐器玩”具体何指,尚有其他材料可资佐证。《马可·波罗游记》载沙州(敦煌)殡葬仪式,“所有乐器全部击响起来,霎时吵闹喧嚣,震耳欲聋”。同书还载杭州丧仪,“送葬队伍中有鼓乐队,一路上吹吹打打”,“鼓乐齐奏,喧哗嘈杂经久不息”。^{[19](51,182)}元人熊梦祥《析津志》亦称“城市人家不祠祖祢,但有丧孝,请僧诵经,喧鼓钹彻霄。”^{[20](209)}

后世的记载也可证明佛教葬礼多用鼓乐。如《潮州府志》(清光绪十九年重刻乾隆四十年本)卷十二《风俗志》载:葬所鼓乐优觴,通宵聚乐,谓之“闹夜”,“无不用僧尼鼓乐,彻户声喧”。《南海县志》(清同治八年刻本)《丧礼》载“戚友祭奠,盛饰品物,罗列花卉,鼓乐导行,侈靡喧哗,大失哀死吊生之意。”《香山县志》(清光绪五年刻本)《丧礼》载“丧礼,于死者就暝时即动鼓乐,或有施放爆竹者。”《安吉州志》(乾隆刻本)卷七《风俗》:“丧家设酒筵用鼓乐歌唱。”

对佛教的葬仪的批评在宋代较为集中。清代徐时栋《烟屿楼笔记》卷四有如下几则记载:

《放翁家训》云“每见丧家张设器具,吹击锣鼓。家人往往设灵位,辍哭泣而观之。僧徒街技,几类俳優。今吾乡初丧首七,如所谓散花十供养之类,几于无贫富无不然者。余丁内忧时,不能禁佛事。而若此等事,几严绝之”。放翁又云“近世出葬,僧徒引导,尤非敬佛之意。”^[21]

又,王楙《燕翼贻谋录》卷三云:

出葬用僧导引,此何义耶?至于铙钹乃胡乐



也。北俗燕乐则击之,而可用于丧柩乎?^{[22](24)}

又,开宝三年十月,诏开封府禁止士庶之家丧葬,不得用僧道威仪前引。佛教自传入中土后就逐渐开始了它的中国化历程,很多士大夫都自觉不自觉地接受了佛教的认知方式、思想观念及处世哲学,为何独对佛教葬仪大加抨击呢?笔者以为,主要是因为对佛教丧仪所用的乐器无法容忍,除了王祿所言“铙钹乃胡乐”外,还有一个重要原因:在正统观念里,鼓吹乃军乐,只能用于非常严肃的场合,否则为越礼。汉之黄门鼓吹,乃是当时乐章四品之一,由黄门乐署掌管,主要用于朝会及皇帝出行。汉帝出行,必有鼓吹一类的队伏音乐,从此以降,历代帝王皆如是。鼓吹除了皇帝用于朝会道路外,还常赐给得臣及大将。《后汉书·杨赐传》即云:“(中元二年九月)薨……及葬,又使侍御史持节送丧,兰台令使十八人发羽林骑轻车介士,前后部鼓吹。”^{[23](524)}唐段安节《乐府杂录》“鼓吹部”专门列举了用鼓吹的几种情况“天子卤簿用‘大全仗’,鼓一百二十面,金钲七十面。郊天谒庙吉礼,即衣云花黄衣,鼓四,钲二;下山陵凶礼,即衣云花白衣,鼓二,钲二。下册太后、皇后及太子,用鼓七十面,金钲四十面,谓之‘小全仗’。公主出降及册三公并祔庙礼葬,并用‘大半仗’,鼓四十面,钲二十面。诸侯用‘小半仗’,鼓三十面,钲十四面,吉凶如上。自太子以下,册礼及葬祔庙,并无警鼓。”^{[24](43)}可见鼓吹之乐庄重与严肃。另外,鼓吹主要还是用于军中。《隋书·志·齐衰》云“居五服之丧,受册及之职,仪卫依常式,唯鼓乐从而不作。若以戎事,不用此制。”《唐书·百官志》亦云“大功以上丧,受册泣官,鼓吹从而不作,戎事则否。”可见,鼓吹之乐是相当严肃的,除了用于军事外,其他场合一般是禁止的。《唐会要》卷三十八载唐高祖时左台侍御史唐绍对乱用鼓吹予以猛烈抨击“窃闻鼓吹之作,本为军容,昔黄帝涿鹿有功,以为警卫。故桐鼓曲有《灵夔吼》、《雕鹗争》、《石坠崖》、《壮士怒》之类。自昔功臣备礼,适得用之。丈夫有四方之功,所以恩加宠锡。假如郊祀天地,诚是重仪,唯有宫悬,而无案架。故知军乐所备,尚不给于神祇,钲鼓之音,岂得接于闺闼。”明王骥《寓圃杂记》卷五“鼓吹”条曾专文论述“鼓吹,古之军容。汉唐之世,非功臣之丧不给。给或不当,史必讥之。近来豪富子弟,悉使奴仆习其声韵,出入则笳鼓喧天,

虽田舍翁有事,亦往往倩人吹击,何其僭也。”^{[25](41)}清康熙年间《江宁县志》卷一《风俗》也对鼓吹的用途作了明确的界定“军中鼓吹在隋唐以前即大臣非恩赐不敢用”,同时对自己的不违礼进行了肯定,“虽富厚无有用鼓吹与教坊大乐者”。

也正是在这个意义上,清徐乾学《读礼通考》卷一百十五《违礼》下就列举“汉魏故事,将葬设吉凶凶簿,皆有鼓吹”,可见丧葬滥用鼓吹一贯为士大夫所非议,更何况佛教丧仪是如此大规模地使用?要知道,通达、宽容如苏轼者也讥惠州之俗为“钟鼓不分哀乐事”,^{[26](730)}看来,佛教丧仪的乐器实在太有悖正统观念了。所以,高、刘、汪斥其为“胡俗”与“元俗”也就不足为怪了。

四、娱尸由歌舞发展为演剧

作为歌舞之设的娱尸,仪式的成分和表演的成分被融合在一起,类似于王光乾所称的仪式性戏剧或曾永义所称的小戏。仪式性小戏的第二种表现形式为佛戏。佛戏,即佛教法事戏,乃是在丧礼时演出,有“僧道”参与的一种仪式。宋陆游《放翁家训》有“僧徒街技,几类俳優”之句,说明佛教法事与俳優表演颇为相似。清乾隆时对佛戏有明确的界定:查湖南风俗,无论士庶之家,凡有丧事,每必延请僧道至家,超荐亡灵,其僧道惟以音乐竞胜,宣诵佛经,则调成腔口唱念,而以管弦和之,又抛弄铃钹,盘旋戏舞,其唱和戏舞,无异优伶,此即定例内所谓“佛戏”也。^{[27](47)}出于娱人需要,娱尸形式中还杂有百戏演出。任半塘说“中唐在丧仪中,有‘祭盘’之设,时而大演傀儡,丧主收泪看戏,其风之始,必亦甚早”。^{[28](14)}另,《北史》十九《魏赵郡王干传》:“子谧,在母丧,听声饮戏。”任半塘认为“凡此所谓‘戏’,均可兼指戏剧,不必以百戏为限”。^{[28](89)}其实,任先生似过于绝对,这里的“戏”倒还是百戏的可能性居多,至少不是成熟的戏剧。

随着元明戏曲的兴盛,歌舞表演此时已不能满足娱尸需要,专业演员开始走进丧葬仪式,于是娱尸又出现了新的形式:演剧,即演出与仪式性小戏相对应的大戏。陈铎《嘲南戏》里“一个停丧的戴乘彝”,又有“伴丧犯夜都该问个不应罪”的描写,清慵讷居士《咫闻录》载:杭俗出殡前一夕,大



家则唱戏宴客,谓之暖丧。吴中小民家,亦用鼓乐竟夜,亲邻毕集,谓之伴大夜。可见,“唱戏”与“鼓乐”都是娱尸的具体内容,是一体之两面而已。田仲一成认为“在江南的富裕宗族、家族里,每逢葬送死者和追荐功德的礼仪,都不仅有由僧侣道士等礼仪专家扮演的业余目连戏,而且还招请专业演员来举行演剧,祈求对应于死者的祖先和神灵的加护,安慰死者的灵魂。这种演剧也从明初开始举行,被称作‘葬戏’。”^{[29](219)}浙江永嘉人周旋在《畏庵文集》第十卷《疏稿》记载了成化年间(公元1470年左右)的丧葬民俗“臣闻苏松之与京畿富豪之家,宾客饮宴,……丧事举行,……张乐娱尸,搬戏骇俗。”此处“张乐”与“搬戏”应作互文解释,即“搬戏”与“张乐”都是娱尸的表现形式,也就是说,成化年间已经有演剧为娱尸内容的明确记载,此后丧葬演剧娱尸的记载就更多了。《明武宗实录》卷十四“正德元年六月辛酉条”记载当时人家有了丧事,请来戏班子,“扮戏唱词”。明姚旅《露书》卷八载,山东青州府,“初丧之家,里社群集,开筵演戏,以替孝子破闷”。吕维祺《四礼约言》卷三《论丧》记载了“陈列玩器,大张鼓吹,排设酒筵,招妓演剧,歌舞喧闹,骇人听闻”的“暖丧”之俗。汤显祖《宜黄县戏神清源神庙记》也称戏曲能使“孝子以事其亲,敬长而娱死”,实际上已默认丧葬仪式可以有戏曲演出。《实政录》第二十六卷载山西巡抚吕坤于万历前期对该地的乐户作出的管理规定,其中一条是“祈报祭赛,敬事鬼神,祭奠丧门,哀痛死者,俱不许招集娼优,淫言褻语以乱大礼。违者,招家与应招之人,一体重治”。从其用语之激烈、态度之坚决来看,丧葬演剧之风必大盛于当时。万历年间《福安县志》卷一《风俗》载“非读书家率以浮屠治丧”,并记当地谚语“无钱扮戏,何暇纳粮”,^{[30](544)}亦可从正面证明丧葬演剧之风行。

迨及清代,丧葬用乐并没有随着官方的法律而令行禁止,尽管朝廷一再提倡用司马光家礼或朱子家礼指导丧葬,而且对洪昇诸人在国丧期间演剧进行了严厉的惩罚,但民间社会似乎并未慑于官府的威压,丧葬活动中,不但仪式性小戏未见消歇,丧葬演剧的记载也屡见不鲜。《平阳府志》(康熙刻本)卷一《风俗》:“执亲之丧,不作佛事、不用俳優,士大夫秉礼之家间有行者。乡里怪之,目为俭亲,诵经超度、扮剧愉尸牢不可破。至于出

殡之日,幢幡遍野、百戏俱陈,力不能备则以为耻,宁停柩焉。”《临晋县志》(康熙二十五年刻本)卷三《风俗》:“丧礼好作佛事,甚以鼓吹杂剧娱尸,即士大夫间用家礼,亦未能尽矫其习也。”

禁止丧葬演剧的记载在清代的典籍中亦不鲜见,正统的卫道者总是想方设法来对抗这种强大的、在他们看来是不可容忍的风俗。《培远堂偶存稿》卷四十五记乾隆二十四年(公元1759)三月江苏的“风俗条约”:“丧葬大事,重在附身附棺,尤在致哀尽礼。新丧经忏,绵延数旬,佛戏歌弹,故违禁令,举殡之时,设宴演剧,全无哀礼。……久奉上谕,申飭严禁,嗣后丧葬,不许有佛戏……地方官一闻佛戏,将乐器取追入官,僧道责处,出殡演剧,立即拿究。”《直隶保定府祁州深泽县志》(康熙十四年刻增修本)卷四《丧葬》:“瞽人说评话者,有架台演戏者,名伴宿”,又书“而用浮屠,或搬演杂剧,皆乖礼教,绅士礼义之家不踵此陋习,所当重为禁革者”。

然而演剧娱尸之俗不但未见有遏止之势,反而传播愈快,流布更广,并由江南而向全国蔓延。《纂修景州志》(康熙刻本)卷一《风俗》记当地丧葬本来就“鼓吹不绝”,随着时间的发展,“近日又多剧”。《翼城县志》(清乾隆刻本)卷二十一《风俗》:“自始至终悉循家礼,不用俳優作乐宴宾、惟以哭奠为重”。按理说,不用俳優是自然之事,山西《翼城县志》倒还特别加以强调,在作者笔下,不用俳優反而成了一种美德,这从反面可以想见用俳優在当时其他地方运用之广。流风所及,甚至连中原文明的腹地也难于幸免,不能不受此夷俗影响,乾隆年间《重修洛阳县志》卷二《地理志》载“洛阳素号名都,近日竟成恶习,居丧者不但不哀毁泣踊,且于含殡之时、卜宅之际,富家竟令优人演戏,贫者即觅乐人吹戏,谓之闹丧。”而乾隆年间《清泉县志》干脆将丧仪期间的演剧名之为“孝剧”,明明是违反儒家丧葬理念的行为,却以儒家“孝”的名义称呼,足以见出演剧娱尸之年深日久、积久成习,官方正统对其无可奈何,只好故作安慰,将其纳入儒家的视野,实则有自欺欺人之嫌。

五、丧葬演剧的类型与剧目

粗略而言,丧葬演剧可以分为停丧演剧、出殡



演剧、逢七演剧及中元演剧等。停丧演剧起源甚早,段成式《酉阳杂俎·尸窆篇》:“世人死者有作妓乐,名为乐丧,魅头,所以存亡者之魂气也。”^{[31](123)} 停丧期间有每晚演剧者,潘允端《玉华堂日记》载其长子死后,白天受祭,晚上“串戏”。冯梦祯《快雪堂日记》载万历二十七年(公元1599)正月二十四日自己赴蔡姓朋友丧“主人张乐相款,夜半归舟”。《万历宝应志·丧祭》曰:“近日扬州治丧……朝袒之夕,演剧开筵,声会杂唌,名曰伴夜。”清代李绿园《歧路灯》叙谭忠弼初丧之时,侯冠玉以“邻有丧,舂不相;里有殡,不巷歌”为由反对请吹手及女僧做斋,谭忠弼之妻王氏却恼了,在闪屏后高声说“吹鼓手一定要,斋是一定做的。”有的家庭不一定在停丧期间每晚都会演剧,但出殡前一天晚上的演剧却不可或缺。《明代孤本方志选》中的崇祯《永年县志》载“士大夫家不作佛事,临葬行奠……发引前夕,柩前置酒,盛陈鼓乐戏剧曰暖灵。今士绅家皆不行,惟乡民中人家或仍陋习耳。”

出殡演剧在《歧路灯》有生动的描述。谭忠弼移柩下葬的“归窆之期”,“街上两棚梨园,锣鼓喧天,两棚僧道,笙歌匝地,各人都择其所好,自去娱耳悦目”。起灵时,“……杠夫一声喊,黑黝黝棺木离地。孝眷两队分,乱攘攘哀号动天。打路鬼眉目狰狞,机发处手舞足蹈。显道神头脑颤预,车行时衣动带飘。跑竹马的,四挂鸾铃响,扮就了王昭君出塞和亲。耍狮子的,一个绣球滚,装成那回回国朝天进宝。走旱船的,走的是陈妙常赶船、于叔夜追舟,不紧不慢,恍如飘江湖水上。绑高抬的,绑的是戟尖站貂蝉、扇头立莺莺,不惊不闪,一似行碧落云边。昆腔戏,演的是《满床笏》,一个个绣衣象简。陇州腔,唱的是《瓦岗寨》”。《歧路灯》两处关于丧葬演剧的描写说明豪门大户往往不拘时日,不仅在停丧期间演剧,而且出殡之时也演剧。《世宗宪皇帝谕行旗务奏议》卷二:“礼部议覆:据鸿胪寺卿希佛奏称,京城内外官兵百姓人等,往往有不肖之徒,遇有丧事出殡之际,摆列诸事僭越,复于出殡之前一日设办筵席、聚集亲友,竟日彻夜演戏为欢,不但糜费,亦且大有亏于孝道,仰请敕下该部严行禁止等语。设办筵席演戏为欢实属有亏孝道,应如希佛所请,通行八旗都察院、顺天府衙门,将出殡之时前列诸戏及前一日坐夜纵饮之处严行禁止,如有违者,各该管官员即行

查拿治。”^[32] 礼部对于希佛所奏民间奢靡之风极为不满,从奏议内容看,这些奢靡之风就包括出殡前一晚通宵演戏与出殡之时演剧。

受佛教影响,人死之后,有逢七祭奠的习俗,也有了逢七演剧之风。潘允端《玉华堂日记》载其妻顾氏死后,做三七时也命家班搬演戏曲,演出“杂剧一折”。万历本《金瓶梅词话》中数十处谈到演戏,其中许多都与丧事、佛事有关。例如第六十三回,李瓶儿死后,西门庆先是请报恩寺僧人念《倒头经》,首七,请僧人做水陆道场,诵《法华经》,拜三昧水忏,“晚夕,亲朋伙计来伴宿,叫了一起海盐子弟搬演戏文”,《金瓶梅词话》第六十五回,李瓶儿死后,行“三七”的晚上,乔大户娘子与众伙计娘子伴月娘在灵前看偶戏;第八十回,西门庆死后的“首七”晚上,街坊伙计主管等二十余人叫了一起偶戏在灵前演出。

每逢中元节,也会有对亡灵的追荐活动,以贵州铜仁为例,民国五年(公元1916),讨袁滇军攻克铜仁,牺牲甚众,这一年的中元节,铜仁各界为超度烈士亡灵建醮,搬演目连大戏,时间甚至长达四个月之久。^①

就丧葬表演内容而言,最早为傀儡戏。常任侠《我国傀儡戏的发展与俑的关系》一文指出:“《周礼·夏官司马》说‘方相氏狂夫四人。’郑注说‘方相犹言放像,可畏怖之貌。’这便是最古的守墓的勇士,也便是最古的俑。形状魁壘,跳跃作戏,故称傀儡戏。傀儡戏自始即与丧葬祭礼有关,以至唐代,还被称为‘丧家之乐’”。^{[33](84)} 《文康乐》原为丧家乐,则可进一步推证,《文康乐》创作之初可能是傀儡戏。《封氏闻见记》也有丧葬设傀儡戏的记载“大历中,太原节度辛云京葬日,诸道节度使使人修祭。范阳祭盘最为高大,刻木为尉迟鄂公突厥斗将之象,机关动作,不异于生。祭讫,灵车欲过,使者谓曰‘对数未尽。’又停车,设项羽与汉高祖鸿门之象,良久乃毕。”^{[34](61)} 此外,陈铎题为《嘲南戏》的“北般涉调耍孩儿”套曲于民间丧葬演剧亦有所述。一家居丧请戏,本来请的是教坊乐人,“乔粉儿家去了两遭,朱聪儿家转了一回,把定银钱半选递”,谁知“东道主番嫌贵,把话头儿改悔”,经过一番争执,主人执意请了蜀戏,“说川子每扮的来标,刘文斌可不强似荆钗记”,演出开始后,“一时间宅院喧哗起,半霎街坊聚会的齐”,主人也对这场性价比很高的演出赞



不绝口,“一壁厢省钱粮翻夸蜀戏妆的来巧。”^{[35] (619-620)} 从上可以看出,教坊艺人、早期南戏班(含川戏、蜀戏班)也进行过丧葬演出。

根据田仲一成的考察,葬戏实可分为两类:既然丧礼的主要目的是超度死者亡灵,那当然以演法事戏最合适,法事戏虽然僧道皆可参与,但一般仍以佛戏名之。如《钦定吏部处分则例》卷二九《礼仪制》之“严禁演唱佛戏”称“民间丧祭之事,诵经礼忏,仍听自便外,其有违例,加以丝竹管弦、演唱佛戏之处,地方官不严格禁止,照失察夜戏例议处。”^{[36] (19)} 此处的佛戏,乃在丧礼时演出,有“僧道”参与,实为佛教法事戏。又,乾隆十年春四月初四,湖南永州府新田县知县唐善应“请飭通禁唱演佛戏”,以正风俗。二十六日,抚部院蒋某的批复,对“佛戏”有较明确的界定“查湖南风俗,无论士庶之家,凡有丧事,每必延请僧道至家,超荐亡灵,其僧道惟以音乐竞胜,宣诵佛经,则调成腔口唱念,而以管弦和之,又抛弄铃钹,盘旋戏舞,其唱和戏舞,无异优伶,此即定例内所谓‘佛戏’也。”^{[27] (47)} 佛教法事戏的主角为和尚,道士也参与其中。民国八年福建《政和县志》载“凡富室遇丧事,接三、做七、出殡,无不延僧道诵经、放焰口,以超度亡魂。……夜间施放瑜伽焰口,金铙法鼓。直达天明始止。……感时者因呼之曰‘和尚戏’。”“延僧道”表明“和尚戏”中实有道士参与。

法事戏的表演内容可以分为三个方面:

一是诵孔雀经、放焰口。《小方壶斋舆地丛钞》第六帙《杭俗遗风》:“僧家有经一种,名曰孔雀经。编列各调戏曲,如昆腔、乱弹、徽调、滩簧及九调十三腔,均皆齐备,以和尚八人,分生、旦、净、丑,各音吹弹歌唱,俨同唱戏家,有素事方用之”;“瑜伽焰口经文,亦能编出各调戏曲,如孔雀经一般。除法师所念不唱外,其余按出宣唱,各调俱全。每坛用和尚七人,但此等和尚能者不可多得,杭州城厢内外不过一班之数。故日夜两坛,每人须钱一千”。“土地庙中多有酒肉和尚,用脆鼓铙钹放焰口者,名曰敲打焰口,其腔调之高朗与敲击之圆活,诚无出其右者。更有叹无常一调,五人轮唱,四人接腔,其文有似劝世,不在焰口经典之内。且无论其有无功德,姑取其适听而已。”

二是常见的目连戏。福建《连江县志》记民间丧葬仪式“悦尸有破地狱之举……遂置磁器一

十八假为地狱,缁流扮目连菩萨,执禅杖以次击破之,以为破狱,救出犯罪者。”昔日徽州民间给老孺办丧,富豪之家均请道士前来做场,而道士们不仅诵经超度,还表演目连戏折,《齐云山志》载:

如“破血湖”、“开地狱门”等“事业”,即表演“目连救母”一出戏文,由道士分别扮作目连僧和刘金蝉母子,粉墨登场,刘氏蹲在纸糊的血湖池畔,号淘哭唱“十月怀胎苦”地方俗曲,目连僧肩挑经担,手持锡杖,口诵超度解罪经卷,围绕血湖池转悠,王灵官掌剑随后,锣鼓细乐伴奏,经声唱和,最后灵官挥剑捣毁血湖池,解救目连母刘氏,大破地狱门,释放孤魂野鬼,一场阴鹭功德,始告结束。

道士做“事业”,如此“粉墨登场”,其表演形式几乎与目连戏班表演完全一样,可见昔日徽川目连故事的流传及目连戏(折)的搬演之盛。在江苏,目连戏也被用来超度冤魂,如两姓宗族滋事打死人,妇女被公婆或丈夫虐待自杀等。

三是与目连戏具有同样性质的特定剧目,这些剧目除了用在丧葬仪式上,也可有用于盂兰盆会、水陆大醮、中元节,成为约定俗成的宗教戏剧。如福建一带的《太子游四门》《唐僧请经》《孟姜女》《朱寿昌》《刘全进瓜果》《李世民游地府》《庄子戏妻》《四游记(即东、西、南、北游)》和《楚汉》《三国》《说岳》等。

法事戏一般在农村较为盛行,但在文人之间,由于目连戏被视为荒唐无稽的剧目,因而在丧葬仪式上,为了显示文人阶层的高雅情趣,他们也会选择宣扬仙道、佛道、劝人超脱世俗的文人作品进行演出。明末陶奭龄《小柴桑喃喃录》中提到过表演场合和表演剧目的关系:

余尝欲第院本作四等。如四喜、百顺之类,颂也,有庆喜之事则演之;五伦、四德、香囊、还带等,大雅也,八义、葛衣等,小雅也,寻常家庭宴会则演之;拜月、绣襦等,风也,闲庭别馆,朋友小集或可演之。至于昙花、长生、邯郸、南柯之类,谓之逸品,在四品之外,禅林道院皆可搬演,以代道场斋醮之事。^[37]

陶奭龄道出了明末戏曲的四种表演场合——庆喜之事、家庭宴会、朋友小集和斋醮道场,同时也指出每种场合中所适宜演出的剧目。在这里,不同的剧作(或其中的一出一折)在不同的表演场合里,发挥不同的宗教或世俗功能,以达到不同



的仪式或审美目的。作为“禅林道院”中搬演以代“道场斋醮”,具有幽魂济度功能的戏曲,在陶的记载中,这类剧作有屠隆《昙花记》、汪廷讷《长生记》、汤显祖的《邯郸记》《南柯记》。

丧葬演剧,在《金瓶梅词话》第六十三回中还可以见到演出《玉环记》的例子。失去李瓶儿和西门庆,在其葬礼举行之日,于宅邸架设舞台,招请海盐腔的演员,演出《玉环记》。对于这部戏曲的上演,有以下描述:

晚夕,亲朋伙计来伴宿。叫了海盐子弟,搬演戏文。李铭、吴惠、郑奉、郑春,都在这里答应。晚夕,西门庆在大棚内,放十五张桌席。……点起十数枝高檠大烛来。厅上垂下帘,堂客便在灵前围着围屏,放桌席,往外观戏。当时,众人祭奠毕,西门庆与陈经济回毕礼,安席上座。下边戏子打动锣鼓,搬演的是韦皋玉箫两世姻缘玉环记。西门庆分派四名排军,单管下边拿盘。琴童、棋童、书童、来安四个,单管下果儿。李铭、吴惠、郑奉、郑春四个小优儿席上斟酒。不一时吊场。生扮韦皋,唱了一回,下去。贴旦扮玉箫,又唱了一回,下去。……于是,众人又复坐下了。西门庆令书童,催促子弟,快吊关目上来。吩咐拣着热闹处唱吧。须臾打动鼓板,扮末的上来问西门庆,请问小的是寄真容的,拣那一折唱吧。西门庆道,我不管你,只要热闹。贴旦扮玉箫唱了一回,西门庆看,唱到今生难会,因此上寄丹青一句,忽想起李瓶儿病时模样,不觉心中感触起来。止不住眼中落泪,袖中不住取汗巾儿,擦拭。

演员演出的是病倒而死期临近的玉箫,描绘自画像,托仆人送到韦皋处的场面。西门庆大概在临终的玉箫身上也想到了昔日与李瓶儿相处的方方面面,不禁百感交集,掉下了眼泪。

在清宫里,丧礼也有专门的承应戏。遇皇帝、皇太后大丧、公主、后、妃之丧等等,要按人头发孝布,哭丧伴灵,直至丧事结束,自然,内学太监演戏也是必不可少的环节。但是,遇皇太后、皇帝大丧,全国要停止演戏等娱乐活动一年,此即所谓“遏密八音”。对于以演出为生的各戏班而言,乃是一大厄讯。清初洪昇等人于国丧期间因观演《长生殿》而惹祸,留给后人“可怜一曲长生殿,耽误功名到白头”的无尽感叹。

注释:

①李怀荪《古老戏曲的“活化石”——辰河高腔目连戏探索之一》,见《目连戏论文集》,湖南省怀化地区艺术馆,1989年,第4页。

参考文献:

- [1](清)张廷玉.明史(卷六十)[M].北京:中华书局,1974.
- [2](清)谷应泰.明史纪事本末[M].上海:上海古籍出版社,1994.
- [3](清)阮元校刻.十三经注疏[M].上海:上海古籍出版社,1997.
- [4](唐)房玄龄等.晋书(卷二十)[M].北京:中华书局,1974.
- [5](唐)孔颖达等.礼记正义(卷六)[M].上海:上海古籍出版社,1990.
- [6]王利器.颜氏家训集解[M].北京:中华书局,1993.
- [7](清)马驥.左传事纬(卷六)[M].四库全书本.
- [8](明)谢肇淛.滇略(卷九)[M].四库全书本.
- [9](清)孙奇逢.中州人物考(卷一)[M].四库全书本.
- [10]孙诒让.周礼正义(卷四十三)[M].北京:中华书局,1987.
- [11](唐)杜佑.通典(卷四十九)[M].长沙:岳麓书社,1995.
- [12]周生春.吴越春秋辑校汇考[M].上海:上海古籍出版社,1997.
- [13](晋)陈寿.三国志(卷五九)[M].北京:中华书局,2006.
- [14](清)郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
- [15]杨树达.汉代婚丧礼俗考(影印本)[M].上海:上海文艺出版社,1988.
- [16](清)徐乾学.读礼通考(卷一百十五)[M].四库全书本.
- [17](宋)俞文豹.吹剑录全编[M].张宗祥校订,北京:古典文学出版社,1958.
- [18](元)谢应芳.辨惑编(卷二)·治丧[M].四库全书本.
- [19](意大利)马可·波罗.马可·波罗游记[M].福州:福建科学技术出版社,1981.
- [20](元)熊梦祥.析津志辑佚[M].北京:北京古籍出版社,1983.
- [21](清)徐时栋.烟屿楼笔记(卷四)[M].续修四库全书本.
- [22](宋)王栐.燕翼贻谋录(卷三)[M].北京:中华



书局年,1981.

[23] (宋) 范晔. 后汉书 [M]. 北京: 中华书局, 2007.

[24] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(第一册) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

[25] (明) 王錡. 寓圃杂记(卷五) [M]. 北京: 中华书局, 1984.

[26] 丁世良, 赵放. 中国地方志民俗资料汇编· 中南卷 [C]. 北京: 书目文献出版社, 1991.

[27] (日本) 田仲一成. 清代地方剧资料集 [C]. 东京: 东京大学东洋文化研究所, 1968.

[28] 任半塘. 唐戏弄 [M]. 北京: 作家出版社, 1958.

[29] (日本) 田仲一成. 明清的戏曲——江南宗族社会的表象 [M]. 云贵彬译, 北京: 北京广播学院出版社, 2004.

[30] 日本藏中国罕见地方志丛刊(第12册) [Z]. 北京: 书目文献出版社, 1990.

[31] (唐) 段成式. 酉阳杂俎 [M]. 北京: 中华书局, 1981.

[32] 世宗宪皇帝谕行旗务奏议(卷二) [A]. 四库全书本.

[33] 常任侠. 中国古典艺术 [M]. 上海: 上海出版公司, 1954.

[34] (唐) 封演著. 封氏闻见记 [M]. 赵贞信校注, 北京: 中华书局, 2005.

[35] 谢伯杨. 全明散曲 [C]. 济南: 齐鲁书社, 1994.

[36] 王利器编. 元明清三代禁毁小说戏曲史料 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.

[37] (明) 陶奭龄. 小柴桑喃喃录(卷一) [M]. 明崇祯李为芝今是堂刻本.

【责任编辑 彩娜】

Funeral Customs and Drama Culture Communication

CHEN Jian_hua

(Hubei University of Economics, Wuhan 430205, China)

Abstract: The manifestations of the entertainment for the dead is the funeral music, but not all funeral music entertainment are for the dead; the term corpse entertainment appeared in the Ming Dynasty, but the phenomenon is as old as its main source of the ancient Chu song and dance entertaining ghost; in Ming Dynasty, this kind of entertainment not only referred to entertainment for dead of Southern ethnic minorities but also included the quite popular Buddhist funeral; entertainment corpse had been in a constantly evolving process, and by the continuous development of the initial ritual dance to professional drama. The performance time of funeral drama can be on mourning period, funeral drama, every seven-day drama, and its performance both ceremonies play, usually said head even play with a strong ritual colors repertoire, literati, and the rich class tend to have reverence for his ancestors, to express the grief of the literati plays.

Key words: funeral customs (China); entertaining corpse; funeral ceremonies; drama; culture communication