

论古代观音戏的演出形态^①

周秋良

(中南大学 文学院,湖南 长沙 410083)

摘要:在古代,观音戏的演出非常频繁,其演出形态包括脚色行当与人物造型、登场程式与舞台布景、音乐与宾白等,随着时代、地域文化的不断变化而变化。从总体上而言,观音戏的不同演出习俗反映了民间观音信仰的世俗化倾向。

关键词:观音戏;演出形态;民间观音信仰;世俗化

中图分类号:I106.4 **文献标识码:**A **文章编号:**1674-117X(2010)03-0098-04

Performing Forms of the Ancient Guanyin Opera

ZHOU Qiuliang

(School of Literature, Central South University, Changsha 410083, China)

Abstract: In ancient times, the opera of Guanyin was performed frequently, the performing forms of which include characterization, forms and formulas of dramatis personage, stage setting, music and spoken parts and etc. and are changed with the change of times and the regional culture. Generally speaking, different performing customs of the Guanyin opera reflect the popularization tendency of the folk beliefs in Guanyin.

Key words: the opera of Guanyin; the forms of performance; folk beliefs in Guanyin; popularization

作为一种综合性的艺术表现形式,戏剧对人物形象的塑造,不仅通过案头剧本的形式,而且更加倚重于场上的丰富表演。就整个戏剧史来说,观音形象在戏剧舞台上出现的频率比较高,而舞台上的观音形象与民间观音信仰又是相互影响的。因此,无论就观音形象还是观音信仰来说,舞台上观音戏的演出形态都是值得研究的。

一、脚色行当与人物造型

戏曲是一种通过扮演来表现人物形象的艺术,角色的形象化、具体化是它的基本特征之一。舞台上呈现的不同人物扮相,就是对作品人物最直接的解读。

从现存剧本来看,元代杂剧出现观音舞台形象的剧目较少,只有《度柳翠》、《西游记》杂剧和《观音菩萨鱼篮记》杂剧三部。《度柳翠》楔子中是以老旦

扮观音,小末扮善财,在《观音菩萨鱼篮记》中观音为正旦扮演,《西游记》杂剧中观音扮演的行当交代不明显。可以说杂剧中观音形象多是以旦角装扮,扮演行当比较固定、单一,而且这种单一旦行舞台的表演形式也很少,只是非常单纯地唱、念,没有科诨。行当简单,角色也简单,角色所反映的人物性格也很单一。这当然是受到了元杂剧角色体制本身单一的限制。但是,这种戏曲舞台上观音形象扮演的简单性,也说明当时民众对观音菩萨的认识比较单纯,只是把她作为菩萨这一类形象中的普通一员来表现,与其他菩萨没有区别。

明清传奇中的观音角色,根据不同的剧目,所分配的角色也不一样,不过一般是以“贴”扮演,如《鱼篮记》(传奇)、《长命缕》、《劝善记》等都是“贴”扮。这“贴”即“贴旦”,是“旦之外贴一旦也”。^[1]观音在这些传奇故事里,是为了解救剧中主要人物的

① 收稿日期:2010-01-06

基金项目:国家社科基金项目“观音故事与观音信仰研究”(08CZW015);教育部人文社科基金项目“观音戏与观音信仰研究”(07JC751008);中南大学985资助项目

作者简介:周秋良(1971-),女,湖南衡山人,中南大学副教授,文学博士,主要研究从事古代戏曲研究。

灾难而来的,是次于旦的女角,因此以“贴”扮。作于明嘉靖壬午年(1522年)的《钵中莲》中观音是“老”扮,也就是“老旦”;后来的地方戏中观音基本以“老旦”扮了,如在《浙江绍兴目连戏》中是以“老旦”扮;在《泗州城》中也是以“老旦”扮。需说明的是,在《贞文记》中的观音为末扮,这与剧作家孟称舜本人对观音菩萨的认识相关,是属于极个别的现象。大概说来,观音形象在明清以来的戏剧角色上有着一种由“贴”而变为“老旦”的趋势。观音在传奇中的这种角色变化,反映出观音信仰的某些特点:“老旦”的强调可能与民间“观音老母”信仰的兴盛有关,更重要的是,这种特别标示出观音为年老女性的特点,说明了民众对于观音信仰心态的变化。

然而,还有一些作品,如《蕉帕记》中观音是“小旦”出场的,这“小旦”不仅是表示观音菩萨的女性身份,还表现了舞台上的观音可能是年轻的女性装扮。如《四美记》中不仅“旦”扮观音,更是通过衣着外貌形象地描述了观音的美丽:当观音要化为凡人时,是“卸下了白云衣,解下了金络索,换穿着绣衲袄红绡,将如来冠换了珠围,绕盘龙髻挽乌云罩”后,变成了一美人,“贴花钿称貌娇,插金钗拥翠翘,点樱桃唇红齿皓,露春纤淡掠眉稍,衬残红杏脸烧,倚琼瑶粉鼻高衬,金莲凤头窄小,环配声徐步轻摇,浑身上下铺堆俏。一点虚,真人怎晓,恼乱了月夕花朝”。^[2]这些具体的衣着外貌描写就不再拘泥于观音的菩萨身份,而完全把她表现为一个美貌女子。可见,明代以来观音在戏曲中的行当慢慢地增多,观音形象除了体现其菩萨的神性之外,更向人性化、艺术化的方面发展了。

再来看看观音形象的造型,元明杂剧中观音菩萨的服饰是菩萨类的装扮,没有观音的个性特征,在《西游记》杂剧中出现了观音现“白衣相”的装束,这种“白衣”服饰的提示,使观音与其他菩萨有了区别,显示出观音菩萨的个性。后来在清宫廷大戏中观音服饰更加丰富了,其中出现的观音专门服饰有鱼篮冠、观音磕脑、观音兜、观音帔、自在观音衣、鱼篮衣等,由这些组合出来的观音造型有:

《劝善金科》中有:

1. 观音戎装:化身为锦罗王,戴套头,扎靠。
2. 小旦扮千手千眼观音,穿宫衣。
3. 旦扮观音,戴观音兜,穿观自在衣。
4. 老旦扮鱼篮观音,戴鱼篮兜,穿鱼篮衣。

《封神榜》中有:1. 慈航道人,其穿衫,丝绦。执佛尘,戴观音兜。

综上所述,观音形象的角色行当以及所装扮的舞台形象,也如观音形象个性特点一样,随着观音

信仰的进一步世俗化而逐渐丰富。

二、登场程式与舞台布景

戏剧舞台上的观音登场有着一定的程式,而且随着戏剧艺术的不断发展,这种程式越来越复杂。我们先来看几个典型的观音出场舞台科介说明:

元杂剧《度柳翠》楔子:观音老旦扮,领小末扮善才上。

无名氏杂剧《鱼篮记》第四折:正旦扮观音同文殊、普贤、韦驮、善才童子狮吼白象上。

杂剧《西游记》观音佛上高垛云。

明传奇《贞文记》第一出:生扮善财,旦扮龙女先上。后内鹦鵒叫介,菩萨来了。菩萨来了。(生旦传言:菩萨来了)。再有末扮老僧观音上。

明传奇《长命缕》第十七出:贴扮观音,金□心缨络上,小生扮善财童子,小旦扮龙女捧珠上,对舞分立左右,观音后上。

明传奇《劝善记》中《观音生日》出:小(生)善财,(小)旦龙女,贴观音,小生、小旦先上场唱【步步娇】,对舞后,观音上。然后观音不断地进行化身表演:(净扮鹤上舞介,下)、(丑扮虎上舞介,下)、(外扮武将上舞介,下)、(末扮道士上舞介,下)、(净生接长人上舞枪介,下)、(外扮矮身僧打钵上走介,下)、(贴提鱼篮执柳枝舞介,下)、(先用白被折缝贴坐被下,用二三个升手百逢中出,各执器械,作多手舞介)

明抄本《钵中莲》中《佛口》出:外、末、净、副扮四揭帝,小生扮韦驮,旦丑扮侍者,贴扮善才合掌,又贴扮龙女捧杨枝瓶,引老扮观音执佛尘上。

清宫大戏《升平宝筏》:第二本第三出《观音临凡》:观音从仙楼出,仙楼正中有椅一张,观音从椅上云车坐定,随车后正放大板凳一条,车左右明间侍者身后放八字小板凳二条,同站;第五本第十出《收服鱼精》:仙楼上,揭帝先上,当住观音上,随后放正椅一张。下仙楼,中场正设紫竹林观音山一座;第五本第廿四出《罗刹锡钵》人物有天将、雷公、雷母、龙王、火神、红孩儿、观音、魔女、罗刹女,禄台中众神将相上,随正设对头大小板凳三条,左右明间各放大小板凳二条,同站下,仙楼上众引观音上,正设杌子,四角上放出彩莲花座,寿台上观音归座,随开左右口地井。

车王府本《四面观音》:跳韦陀,站两边,小吹打,十八罗汉摆对,站门。上四金刚,金童玉女引观音大士上。(着重号为引者所加)

从以上材料可以看出,戏中观音登场的排场,由元而明至清越来越繁复,越来越热闹了。杂剧中

观音戏的排场显然比较简单,如在《度柳翠》中观音是“领”着善财而登场的,这就是普通一主一仆两个角色的登台,没有任何特别的地方。杂剧《鱼篮记》第四折中观音出现时的舞台提示为“正旦扮观音同文殊、普贤、韦驮、善才童子狮吼白象上”,这种场面表现了菩萨的威严,但对于具体的出场表演没有特别的交代。《西游记》杂剧中对于观音的角色装扮没有交代,但却特别提示出观音“上高垛”的舞台设计,强调的也是舞台上观音的威严。明清传奇对于观音登场的排场进行了丰富的创造。《长命缕》剧中观音不仅是“贴”扮,而且其出场的场面表演性也加强了,如在第十七出《导师》中观音出场的舞台提示为“贴扮观音,金口心瓔珞上,小生扮善才童子,小旦扮龙女先上,对舞分立左右,观音后上”^[3],观音是在一段舞蹈后,才缓缓出来。这不但展示了戏曲的艺术魅力,而且也表明观音的地位非同一般。到了明万历年间的《钵中莲》中观音是“老”扮,其登场的排场是“外、末、净、副扮四揭帝,小生扮韦驮,旦丑扮侍者,贴扮善才合掌,又贴扮龙女捧杨枝瓶,引老扮观音执佛尘上”,^[4]这里舞台场景是非常宏阔热闹,仅观音出场的陪侍人物就有九个,且他们出场的表演也是丰富的,有作合掌状的,有为捧瓶科的,极大地展现了戏曲作为再现艺术的魅力,给观众以美的享受。在清宫大戏演出中,戏中观音的登场场面就更加复杂了,观音一般是从仙楼亮相,然后坐在云梯上,从天井缓缓降下,有时还可以坐在莲花座里,这种排场与宫廷内特殊的戏台建筑设施是分不开的。

观音戏中还出现了观音变身的歌舞表演场面,如在郑之珍的《劝善记目连救母》传奇中就有观音表现其千变万化的本领的表演,观音一次次变形上场,鱼篮观音、千手观音、长腿观音等依次出现,进行舞蹈表演,具有了很强的观赏性。另外,因观音戏有很多与神仙、地狱等相关的情节,在近代戏曲舞台上,被当作新潮灯彩戏的实验品。如在清末上海三雅园剧场,演出了全本灯彩戏《海潮音》,借用灯光设施来营造真实的舞台环境,提高了传统戏剧的剧场艺术。还有,在杨恩寿的《坦园日记》中还记载了农村演戏时,舞台上所表现出来的观音形象,说湖南郴州在清同治壬戌年(1862年)演出《披发祖师得道》,“观音化身矮而黎,声亦不扬。”^[5]《披发祖师得道》可能是从张大复的传奇《醉菩提》改编而来,演的是观音化成凡妇试探出家的达摩道心的情节。杨氏的评价完全是从审美的角度来看舞台上的观音形象。这种注重艺术表演内容的出现,也反映了民众对观音菩萨的心理变化,人们以艺术的心

理来审视自己信仰的观音,给舞台上的观音形象创造了更多的艺术表现形式,更丰富的舞台场面,塑造出愈来愈丰满的观音形象。

三、音乐与宾白

观音戏的音乐总体上表现出明显的民间性。首先,从音乐风格来说,大部分的观音戏音乐都具有民间戏剧音乐的特色,采用具有民间地方特色的曲调,音乐唱腔也多是高腔系统里的弋阳腔、青阳腔等。如《香山记》中有“滚唱”,是属于“弋阳腔”系统的,是典型的民间戏曲音乐风格;明代传奇《观音鱼篮记》,其中第五出有“滚遍”,即滚调,在范希哲的《双错叠》序言中说:“《鱼篮记》者,旧有弋阳调,所载普门大士收青鱼精一剧,辞旨俚鄙”,^[6]这里交代《鱼篮记》也是唱弋阳腔的。据康保成师研究指出,屠隆作的《昙花记》也是唱弋阳腔的。^[7]目连戏中的民间性色彩就更加明显了,竟被士大夫们评为“全不知音调”,^[8]如其中《观音生日》出的曲牌为【步步娇】、【忆多娇】、【清江引】、【鹅浪儿】、【锦堂月】、【三春锦】、【尾声】等,其中【清江引】、【三春锦】、【锦堂月】、【鹅浪儿】,都是从民间歌曲而来的。这种音乐的民间特色既可能是由于戏剧演出场所的制约,更可能是由于这些戏曲创作的目的大多突出劝人为善、因果报应的道德教化,面向的是普通的民众,因此有意选择了一些民众所喜爱的戏曲音乐形式,以高亢、热闹为主要风格。

观音戏音乐的另一个特色,就是在具体的表演中,演唱的形式多种多样。比如明代万历抄本《钵中莲》中的音乐就具有明显的地方特色,除了昆腔和京腔外,还有西秦二犯、弦索、山东姑娘腔、浩狷腔等多种带有地方色彩的腔调。这多种地方腔调的演唱也形式多样,有对唱、轮唱、众唱、独唱等,不同的唱法都鲜明地表现剧中人物的性格。这种多个角色同时登场,大家轮流演唱的形式,场面热闹,很适合在民间的草台上演出。

观音戏中观音的唱词宾白也有一定的程式,如前面我们引用的《度翠柳》楔子以及《长命缕》的《导师》出、《贞文记》的《情降》出中观音登场中的几段唱词,内容都是先赞美菩萨慈悲为怀的神力,然后描述普陀山的景色,再交代观音出场的具体原因,基本上没有大的变化,形成了一定的程式。还有如下面:

《四美记》【象牙床】(旦上)普陀岩南海岸,紫竹林水月天,白莲台青莲座,尽是俺的法坛,更有那善财龙女参佛禅。一念儿大舍慈悲慈悲度众生,离了轮回九天……吾乃南海观音是也,观见状元造桥

……我今化作凡间女子,善财化为梢子,龙女扮为丫鬟,载舟一艘,满载妆奁……^[2]

这种有着一定程式的独白,犹如莎士比亚式的独白,^[9]是一种站在剧情和观众之间的混合的交流,我们不能认为就是故事中演员扮演这个角色在有声地表达的思想,也不可以把它看作是对观众的表演,而应该把它看作是观音这类角色和观众的相互交流,是观音对着观众自言自语式的表白,以此来祈求观众的尊重与赞同。这种程式化自报家门的方式,在舞台上经常出现,观众在不断重复中加深了印象,这也有利于观音信仰的不断深入。

四、观音戏演出习俗的演变

在观音戏的发展中,演出习俗的变化是十分鲜明的,尤其是在广大农村的戏剧演出,往往是酬神、祭祀的功能放在第一位的,因此在演出时间、演出仪式、演出规模等方面定式的形成和惯式的改变,都是文化变化的反映。

明代青阳腔《香山记》戏剧演出具有很强的祭祀仪式性,而且这种仪式都是与死亡、魂灵超度有关,表明了《香山记》戏的产生可能经历了从纯仪式行为逐渐过度为戏剧表演的过程,而且这个仪式有着十分鲜明的超度功能。这种带有超度功能的戏剧往往是民间为了超度仪式而演出,承载着观音信仰中那种注重地狱超度功能的信仰特色。

而随着时代的变迁和戏剧的发展,观音戏演出也发生了复杂的变迁。一方面,戏剧仪式性逐渐减弱了,观赏性增强了。如京剧的《大香山》以其“火彩”布景为特色,曾在舞台上频频演出,以致慈禧太后也特别钟情于它,在清宫内经常点演此剧。这样,京剧中的妙善故事戏演出,宣教的目的完全让位给了娱乐的、审美的目的。另一方面,《香山记》的演出仪式功能还是保留了,只是仪式的功能不仅是为死去的人超度,而更多的是为活着的人祈福。如湖南辰河高腔中《香山传》的木偶戏的演出中的诸多仪式,从发箱搭台、灵官彩台,到发五猖、捉寒林、戏神安位这些开演前的准备性的仪式,都是为了驱逐邪神恶鬼,而祈求戏台演戏期间平安。到了戏正式演出的时候,首先举行的是“观音安位”的仪式,为要虔诚礼拜观音的信徒建起一个临时的神坛,立上“南无大慈大悲救苦救难广大灵感观世音菩萨”、“香山会上一切诸佛诸圣诸大菩萨”、“传善

普渡圣公圣母”三个牌位,让虔诚的信徒们随时朝拜;在整个演出中,凡到《观音出世》、《小上香山》、《大上香山》这些关键的戏剧情节时,戏的演出暂时终止,台下的观众都会在戏台旁的香案上去上香,表示庆贺,这些穿插的上香仪式目的也是让人们礼拜观音,祈求平安和富贵。在衡阳高腔中,整个《南游记》的扮演目的就是“因人口田禾百般等事,搬演慈悲戏文,求保清泰”,以求永无灾歉。

随着人们观音信仰功能的不断世俗化,生活中的点滴愿望都会寄托于观音,希望观音会赐予人们追求福禄康寿的方方面面,所以在观音面前许愿还愿就成了日常的文化习俗。为了更好地适应观音戏演出时酬神还愿的仪式功能,在陕西等地区的西府秦腔中,《香山记》的《香山还愿》甚至成为单折表演的“还愿戏”,其演出风格独具特色:剧中有妙善女担经表演的特技,群众称之为“挂经”,所以此折戏又叫做“倒腕挂经”或者“女挂经”。这种改变,更加凸显出其还愿酬神的功能。

观音戏演出中仪式功能的这些变化,如果从观音信仰的角度考察,体现出人们观音信仰功能的改变,反映了观音信仰不断世俗化的倾向。

参考文献:

- [1] 徐渭.南词叙录研究[M]//中国古典戏曲论著集成:第3集.北京:中国戏剧出版社,1982:245.
- [2] 无名氏.四美记[M]//古本戏曲丛刊二集.影印林文阁本.
- [3] 梅鼎祚.长命缕第17出[M]//古本戏曲丛刊二集.影印本.
- [4] 明清戏曲珍本辑选[M].孟繁树,周传家,编校.北京:中国戏剧出版社1985:7.
- [5] 杨恩寿.坦园日记[M].上海:上海古籍出版社1983:15.
- [6] 蔡毅.中国古典戏曲序跋汇编[C].济南:齐鲁书社1989:1510.
- [7] 康保成.中国古代戏曲形态与佛教[M].北京:中国出版集团东方出版社,2004:308.
- [8] 祁彪佳.远山堂曲品·劝善[M]//中国古典戏曲论著集成.北京:中国戏剧出版社:1982.
- [9] 罗伯特·科恩.表演的威力·秘密观众[M].北京:文化艺术出版社1986:262.

责任编辑:黄声波