

论岭南文化影响下的观音得道故事

——以粤剧《观音得道》为例

周秋良

[摘 要] 敷衍妙善修行而成为观音菩萨的《观音得道》，是粤剧史上不断编排演出的重要剧目。经过一次又一次的改编，该剧逐渐发展为以妙善、韦陀爱情发展为线索的叙事模式，而且故事内容也愈加世俗化。这些特点，既体现了早期粤剧的编排体制，符合粤剧总体的发展进程，更与岭南文化所具有的世俗化、通达性相一致。而如此世俗化的观音本生故事戏的演出，也很好地寄予了人们虔诚的观音信仰。

[关键词] 观音得道，爱情线索，世俗化，岭南文化，观音信仰

[作者简介] 周秋良，中南大学文学院副教授，文学博士，湖南 长沙 410083

[中图分类号] I206 [文献标识码] A [文章编号] 1004- 4434(2011)09 - 0080 - 05

粤剧是一个影响广泛的地方性剧种，其精彩的表演艺术和丰富的演出剧目构成了岭南文化一座丰富的艺术宝库。敷衍妙善修行成为观音菩萨的《观音得道》，虽然最早只是其中一个很平常的剧目，但由于其渗透着鲜明的岭南文化特色，而且又很好地表征了粤剧艺术发展演变的进程，因此，成为粤剧中持续上演并被不断改编的一个经典剧目之一。

一、演出剧目简介

从现有资料来看，早期粤剧中就已经有了关于妙善故事的《观音得道》剧目，惜剧本不存。但早期粤剧与广西邕剧的关系十分密切，甚而有人认为邕剧的源头就是早期粤剧。据记载，“清咸丰年间，有李文茂的起义军从广东带来的红船子弟兵，兵败后，流落民间，以演戏谋生”^[1](P79)]。因此，邕剧尤其是邕剧中的广调与早期粤剧在剧目、表演、音乐、演出习俗等多方面有着相似之处。鉴于早期粤剧中的《观音得道》剧本现已不存，而邕剧还保留有《观音得道》剧本，本文拟把它作为早期形态的

粤剧纳入考察的范围。该剧现存剧本收集在 20 世纪 50 年代中后期整理的《广西戏曲传统剧目汇编·邕剧》第三十八集中，全剧十四场，剧中妙善为正花旦扮演。此剧以边疆战事为背景，以韦陀、妙善的感情为线索，展现了妙善修行出家成佛的过程，戏曲的最后不仅妙善得道成为观音菩萨，而且其父庄皇也决意舍弃帝位，出家修炼，朝中玉玺辗转给了太监。

同时期，在广州粤剧舞台上，锦天华粤剧团在中华戏院也排演了相关题材的《观音出世》剧，这是一部神话喜剧。此剧剧本亦不存，只有演出广告戏单藏于佛山粤剧博物馆。从戏单上的说明看，故事是根据古板南音改编的，改编者为胡浪天。对剧中内容，广告概括为：

灵霄殿，仙姬奉旨降人间；妙庄国，观音脱世在皇宫；救亲娘，铁杵磨成绣花针；抗婚姻，竹篮挑水感父心；离苦海，达摩莲花度观音。

可见此剧在遵循早期粤剧的生旦主演、爱情线索的结构前提下，增加了“铁杵磨成绣花针”、“竹篮挑水”等对于妙善进行考验的故事，情节更

[基金项目] 国家社会科学基金项目“观音故事与观音信仰研究”(08CZW015)；教育部人文社会科学基金项目“观音戏与观音信仰研究”(07JC751008)

加曲折。

20世纪60年代,香港红伶为庆祝华光诞辰,在八和会馆演出了《观音得道·香花山大贺寿》。由石燕子、阮兆辉、林家声等当红伶人主演,同时八和会馆的子弟还表演了“叠罗汉”、“舞人龙”等高难度的动作。此剧依然保留着粤剧对于此故事的改编传统,并在最后呈现“大团圆”结局,庄皇把官袍留给太监,与皇后、公主、驸马、将军、大臣都成佛成仙了。

20世纪80年代以来佛山粤剧团、顺德粤剧团等也都重新排演了“观音得道”故事戏。故事情节在爱情线索的传统下,又加入了对权力争夺的斗争,甚至还把韦陀与妙善的童年遭遇进行了演绎,让他们的爱情基础更加扎实,妙善的出家成佛也增加了外力的影响。

综上所述,粤剧对于中国式的观音本生故事——妙善故事的演绎,是以韦陀与妙善的爱情为线索的,而且在不断的编排中,逐渐世俗化、地域化。

二、剧情所表现出来的特点及其与粤剧发展的联系

第一,突出妙善和韦陀的爱情符合粤剧编剧模式。这种以情感为主线的情节展开模式,与早期粤剧的编剧方法有关。粤剧编剧一般都是“度桥写戏”,“因人(演员)写戏”。早在光绪年间广州本地班中的整本戏曲创作就颇有自己的特色,并形成了一定的创作套式:

开场首出,必系蕃酋入寇,边将鏖兵,继则议国事于大庭,党分牛李,设阴谋于私室,迹亦操温。衅端起于红颜,逆状胥呈于蓝面,拔剑喧争于殿上,汉家之朝礼全无;带甲大索于宫中,秦国之奸人斯得。若此者几如印版文字矣!其中段下节,则奇情杂出,凑合不伦。如英布以盗封王,吴起杀妻以求将。两军交战,巾帼能当一队之师,歧路相援(按:应为“逢”),匹夫定有万人之敌。摹男女之情好,冶容曲尽衾裙;状草野之遭逢,布衣即登卿相……^[2]

这里明确指出早期粤剧整本戏在情节安排上多是从边关战事开始,而且剧中多杂有以“摹男女之情好”表现男女爱情的内容。早期粤剧对妙善故事的改编正是体现了这一编剧特点。妙善故事在

其他剧种中(如高腔)是一个带有很强仪式性的宗教剧,即使是京剧,在演出时隐去了戏剧的仪式性,但剧情发展还是与明代《香山记》基本相同,主要从妙善出家修行的过程来做戏,其主要情节是妙善出家后到成为菩萨之前的一段磨练,以妙善反抗婚姻、出家修行与庄王反对她、为难她为主要矛盾,妙善的婚姻只是故事发生的一个导火索,甚至连婚姻的另一方都没有出现。而粤剧《观音得道》中不仅有妙善和韦陀之间的爱情情节,而且这些爱情情节在戏中所占比重逐渐加大,以致成为故事发展的主要线索,整个剧目也由一个表现女性坚持出家的故事变成了一个以表现爱情为主要目的故事。

在粤剧早期的改编本中,韦陀与妙善的感情故事就初露端倪,如邕剧中就已经开始了韦陀与妙善的感情线索,战功显赫的韦陀将军,心慕妙善,庄王于是赐婚。妙善在白鹤寺出家,韦陀苦劝公主回宫不成,忿而自尽。当然,这里还是以韦陀的一厢情愿与妙善的坚持出家作为其情感发展的基调,妙善是处于情感被动的地位。但后来改编者把妙善也塑造成了一个多情的女子,并让他们的感情发展为主要的戏码。如20世纪80年代佛山粤剧团演出的《妙善公主》,妙善为韦陀的人格所感动,主动向韦陀表示自己的爱慕之情,最后选择出家也是为了表示对爱情的坚贞和忠心。到了90年代出现的妙善小姐就简直是一个情种了,她与韦陀青梅竹马,宅心仁厚。为了救韦陀,妙善愿意接受铁杵磨成绣花针、竹篮挑水等的考验;当庄王下旨封其为后宫娘娘时,她甚至有那种不顾株连九族的罪行要抗旨与韦陀逃婚的念头;她一心想着救灾结束后,就与韦陀拜堂成亲,当旱灾结束时,就在尚书府里布置好了新房,并在父王面前约定了佳期。此时的妙善,本是一个追求幸福爱情的女子,只是因为慈悲,只是为了救助受灾的百姓,才被迫一步步走上了放弃荣华富贵、放弃爱情婚姻的道路。即使是在为了得到救灾的良瓶,曾经对天发誓、终生不嫁时,她还曾心存一念,想着洪水退去后,能再和韦陀相守。

可以看出,一直以来,粤剧中妙善故事的基调都是表现爱情。之所以会出现这种故事模式,应该说从很大程度上是为了迎合粤剧的编剧特点。当然,这也是岭南文化影响的结果。

第二,妙善故事的发展与粤剧的总体发展相一致。纵观粤剧中各个不同时期的妙善故事戏,很好地反映了粤剧从早期重武戏到后来以文戏为主

的发展态势。早期粤剧明显重武戏,历来评论者都指出了此点。俞洵庆就特别指出,早期广州本地班“专工乱弹、秦腔及角觥之戏,脚色甚多,戏具衣饰极绚丽”^[3];杨懋建的《梦华所簿》也记述了道光年间粤剧武生演员在伶界的崇高地位,“广州佛山镇琼花会馆,为伶人报赛之所,香火极盛,每岁祀神时。……数十年唯武生阿华一人捧神像,至今无以易之,阿华声容技击,并皆佳妙,在部中岁俸盖千余金云”^[3];著名粤剧武生演员李文茂更是红极一时,所演“院本,以鏖战者为最,犯上作乱,恬不为怪”^[4];等等。保留早期粤剧特色的岂剧《观音得道》,在凡十四场的剧本中前面七场就主要是展现边关战事,武戏的成分非常多,这和粤剧早期重武戏的特点是相一致的。

后来,粤剧发展逐渐以文戏为重。从清光绪到清末,广州戏班管理出现了被其他行业公司垄断的现象,粤剧为适应老板的经营方针与省、港、澳市民的欣赏趣味,演出侧重于生旦戏了。旧金山《文兴报》登载无涯生的《观戏记》说:“广州班为全省人士所注目……然大概以擅演男女私情为……第一等脚色”,“至于夜间者,所谓出头,则尽是小姐丫鬟,公子,专显花旦、小生之手面”。“戏剧的内容,大抵重文而轻武,或武生绝少,戏亦不多。所演名戏,皆从头至尾,一夜演完。”^{[5](P179)}这种重文轻武的倾向,使得粤剧文戏水平高,创造了许多经典剧目,但武戏的发展却相对滞后了。1956年,周总理接见红线女等粤剧演员时,曾经指示“粤剧要全面发展,除了抒情的文戏之外,还要学习武戏”^{[6](P341)},便是明证。在这种总体发展态势下的妙善故事也逐渐以文戏为主,演出中不见了边关的硝烟战火,只有儿女情长了。这一点,我们在前文已有详论。

三、粤剧中观音故事体现出的岭南文化特征

粤剧中妙善故事越来越增加的爱情成分,把救苦救难的观音菩萨敷演成一个多情重义的普通女子。如果我们从文化的角度来考察就会发现,这正是岭南文化特有的世俗性、兼容开放性、直观享乐性与远儒性的具体表现。

岭南文化是一种世俗文化,这是由岭南地区独具一格的市井社会决定的。这里城镇众多,具有悠久的手工业和经商传统,经济比较发达,特别是商业十分繁荣。这样的市井社会孕育的是城市平民,产生的文化也就是市民文化、世俗文化,而且

是一种原生型、多元性、感性化、非正统的世俗文化^{[8](P19)}。它注重对现实人生的直观体验和感性把握,而不太在意形而上的哲理思辨和理性的探究。因此,粤剧与其他戏曲剧种相比,有时缺乏深刻的思想内涵,只是为了满足平民观众的观赏习俗。就其对待妙善故事的改编来说,妙善成为佛菩萨,不再讲究佛缘、异相,一个普通平凡的人,也可以成为佛菩萨;一个大胆追求爱情幸福的人,也能修成正果。对于妙善的整个修行过程,也不会拘泥于传统那种一定要经过多少的磨练,经过三年九载的修行才能成正果的定式,妙善只要纵身一跳,或入大海,或入云海,就成为了观音菩萨。如在20世纪60年代演出的《观音得道》中,妙善从白鹤寺的火海中逃出来,挑着佛灯见到了仙界的达摩祖师,她放下灯担,纵身云海,再出现时,就已居菩萨之位了。更可笑的是,那一路来寻找她的庄王、皇后、公主驸马们,一个个都鱼贯而上了云梯,登上了仙界,也不需要佛(或玉帝)等神灵来分封排位。

同时,岭南文化具有鲜明的兼容性和开放性。它的形成本来就是农业文化和海洋文化相结合的产物,在发展中则又不断地吸收中原文化和西方文化,从而形成自己的特色。这种兼容性表现在粤剧题材上,就是出现了很多新的创作题材,有时甚至出现一些荒诞不经的剧目,如《甘地会西施》《潘金莲枪杀高力士》等等。对于相同的题材,也可以进行不同的创造。如在妙善故事中,妙善修行路上受到帮助的神灵本是佛祖(《香山记》)、达摩(《大香山》)、燃灯佛(《香山宝卷》)、太白金星(《南游记》)等这些佛道正道上的神灵,而在后来的粤剧中却出现了一个白眉大仙。这白眉大仙是何许人也?据考证,白眉大仙曾经是教坊妓女供奉的神灵,是妓女们的保护神。戏剧编剧者在安排这一角色时,或许并没能考虑到白眉大仙的真正内涵,或者是有意而为之,但不管初衷如何,这种对神灵角色的任意书写,体现了文化一种兼容性,民众也是以开放的心态来接受。

粤剧中妙善故事情节的展开和戏剧的演出还体现了岭南文化的直观享乐性。岭南人对文化活动的选择和偏好,更多采用直观性的认识方法去判断,常用感官的享受和实惠的心理取代深沉的心灵思考,因而那种“浓郁的追求趣味性、猎奇性,以情节性和形象性的小市民情调,一直成为岭南文化娱乐的主旋律”^{[7](P27)}。如妙善故事,妙善出家受到的磨难与考验本是置斋办饭、捡柴挑水等等与实际出家修行相似的内容。而在粤剧中,把这些带

有一定现实生活来源的考验用“铁杵磨成针”、“竹篮打水”等这些民谣谚语故事来替代,并且按照自己的审美要求进行了大胆的编造。大家不是都说“竹篮打水一场空”吗,但粤剧妙善故事中的妙善却成功地完成了这一不可能做到的事情。而且还通过戏剧的舞台表演,借助舞蹈、音乐等形式,形象地展现了整个过程。

人的感觉具有不稳定性,决定了直观享乐行为的不稳定性,这一点使得岭南文化从内容到形式都带有善变的特征。不断的创新,是岭南文化发展的原动力。妙善故事在粤剧中就是不断发展创新的,每一个时期的妙善故事戏都是在敷演一个新的故事。即使是同一个情节,在关目的处理上也不一样。如20世纪40年代以来几个新编的剧本中都有铁杵磨成针和竹篮打水的情节,在60年代演出中,这两个情节的出现是妙善到白莲庵请求主持收留时,庵中师父为考验她道心而提出来的,妙善是为了能够进寺修行通过了这两项考验。到90年代的《观音得道》中,则是在韦陀因鲁莽而被化成石人后,必须用铁杵磨成的绣花针去刺其穴位,用竹篮挑的水去活络其筋骨,才能复活,妙善是为了搭救韦陀通过了铁杵成针、竹篮打水的考验。这一是为了自己的出家修行,一是为了搭救自己的恋人,塑造了两个完全不同的妙善。同样的戏曲表演场面,经过不同的结构安排,就产生不同的故事,塑造不同性格的人物。

在这种不断创新和改变中,戏的基本价值取向是直观享乐。在人物形象上,妙善的性格中处处体现着平凡的人性,而神性完全消退了。且不说整剧对表现人性的永恒主题——爱情的书写,就是其中一些细腻情感的表现,都是如此。如遇到旱灾,韦陀见天雨难求,想要“远走他方”,却遭到妙善的拒绝,“故乡人,穷亦亲,故乡水,苦亦甜,穷困灾荒,不是无可变。有道家乡父母,本末水源,谁会因父母贫穷,就把爹娘讨厌,又怎忍乡亲蒙灾难,自己撒手他迁”^[8]。这里体现出的是华夏儿女对家乡亲人的那种普通情愫。

演出习俗上,演出的基调是故事戏,而不是仪式戏剧,即使是在带有仪式性意味场合的演出,也很注重娱乐性,而没有仪式的痕迹。如60年代在华光诞辰上演出的《观音出世》,无论是舞台上的演员,还是舞台下的观众,都十分轻松,没有那些驱鬼除煞的仪式,更不见阴森恐怖的打叉、吊鬼情节。

粤剧对妙善故事的改写还折射出岭南文化远

离儒家正统束缚的特点。岭南文化凭借它的地理位置,依仗发达的手工业和对外贸易所带来的经济优势,对外来文化兼容并包,而与中原文化的关系却不断淡化,相对于传统文化,具有较大的游离性和再创造性,尤其与传统的儒家文化关系有些疏远。因此,对于妙善故事,它不是把创作的重心放在张显孝道的断手刷眼救父的情节上,也不在乎善恶轮回的报应,去显示阴森恐怖的地狱报应,甚至放火烧寺毁人的恶性行为也没有给予应有的道德惩罚,更没有像高腔中的观音戏一样,刻意加入一些善恶有报的故事来对人们进行道德的教化。

在某种意义上说,戏曲文化本身就是一种通俗文化,而岭南文化的世俗特质,使得粤剧的世俗娱乐性更为凸显。在这种文化氛围中的妙善故事戏也深深地打上了世俗化、娱乐性的烙印,无论是其故事情节、主题思想,还是在演出形态都有自己鲜明的个性。

四、岭南民间观音信仰与戏曲演出

现在,我们不禁要问,既然粤剧可以把这位修行成为观音菩萨的妙善公主表现得如此世俗,与平凡人一样,那岭南人心中对于观音菩萨到底是一种怎样的心态呢?可以肯定地说,岭南人对观音菩萨是虔诚的,围绕观音信仰而举行的民俗活动也十分丰富,不过,岭南人观音信仰的目的也是很世俗、很现实的。

信仰与民俗关系十分密切,民俗活动是民众信仰的外在显现。岭南人的观音信仰在民俗上的体现就是“生菜会”和“观音开库”两大民俗活动,其主要目的是求子和求财。这两大民俗活动是在观音诞时举行,但有时也分开。广州人在迎春日有为求子而吃生菜的习俗,而观音菩萨的送子功能与这一传统习俗相结合,就形成了在观音诞做生菜会的风俗,“每逢佛诞,必有善男信女作生菜会”的风俗,生菜会一般是在观音庙(庵)中进行,如南海官窑阁观音庙,就是生菜会活动频繁的地方。“观音庙,在麻奢堡官窑墟。岁正月二十五日,村人夫妇多诣赛神,礼毕登凤山小饮,啖生菜,名生菜会,是岁多夜梦神之喜。”^[9]后来,地方志中有更为详细的记叙:“金力司官窑乡有白衣观音庙……。俗传正月廿六日为观音借库之期,故该庙每年以是日开库。庙前雇梨园一部,灯火连宵,笙歌达旦。前后数日,远近到庙祈祷者络绎不绝。士女

云集,画舫塞河……游人之多,可与悦城龙母诞、波罗之南海诞鼎足而三。粤人迷信鬼神,于此可见一斑矣。”^[10]从这些民俗活动记载中,我们可以看出人们对观音菩萨的热忱,同时也说明了观音诞还会有戏剧演出活动。

广州从事梨园事业的艺人们,更是视观音为自己的保护神。广州外江梨园会馆在嘉庆十六年(1811)立的《重修大士碑记》中记载了艺人们为保证观音大士殿香火而立下的公约,可以看出这些来广的外地艺人对观音菩萨的崇拜。碑文如下:

振法海之潮音,一句能销千劫垢。瞻莲台之妙相,圆光普现,十方身随,有念而即彰。信皈依诚而得福爱倾。葵藿吾等建立。

长庆之会供祀

慈悲大士,圣相庄严,唯我会同人捐资上会积聚之资庆贺华诞千秋,并于坐前香灯用物以及庄严供奉,愚异勒石芳名万古流传,永垂不朽矣。是为序。

一议各贵堂本会新先生到粤省,俱要上会番银二圆正。

一议各位先生每年包银每员出银壹分入会,积贮年中贺诞月中香灯用费。

一议修整殿宇并贺宝诞置香案一副通共支出银四十大圆另两钱二分九厘。

^{[12](P57)}

碑文记载了长庆会供奉祭祀观音大士的缘由以及章程。其中明文规定,每一位新来广东的演员都必须先到会馆交纳一定的供奉观音大士的香火钱,

而在粤演出的演员每年也必须交纳定额的菩萨香灯费用。同时我们还可以看到,每年的观音诞日,艺人们还要举行专门的酬神活动。可见,观音菩萨不仅是这些戏剧艺人的保护神灵,艺人们还以大家对观音信仰的核心理念作为组织、管理的纽带。

所以,就戏剧的主体参与方来说,无论是观众还是演员,他们信奉观音的心情是一样的虔诚,但是信仰归信仰,而在观看、演出粤剧时,更多还是从世俗娱乐的角度来参与,因此舞台上的菩萨戏也就不会再去考虑菩萨的神圣了。这也正是岭南文化通达的表现。

[参考文献]

[1] 张庚.中国戏曲志·广西卷[M].北京:中国 ISBN 中心出版,1992.

[2] 俞洵庆.荷廊笔记(二)[M].光绪十年刻本.

[3] 杨懋建.梦华琐簿[A].清代燕都梨园史料(上)[C].北京:中国戏剧出版社,1988.

[4] 南海县志:二十六[M].北京:中华书局,2000.

[5] 胡朴安.中华全国风俗志[Z].石家庄:河北人民出版社,1986.

[6] 赖伯疆.广东戏曲发展简史[M].广州:广东人民出版社,2001.

[7] 袁钟仁.岭南文化[M].沈阳:辽宁教育出版社,1998.

[8] 观音出世[M].顺德地区青年粤剧团演出手抄本,1998.

[9] 南海县志(五)·风俗[M].同治版.

[10] 南海县志(四)·风俗[M].宣统版.

[11] 广东戏曲史料汇编[Z].广东省文化局戏曲工作室,1964.

[责任编辑:戴庆瑄]