



《金瓶梅词话》第六十五回 十个剧目的定性

——与蔡敦勇先生商榷

曹广涛

(韶关学院 外语学院 广东 韶关 512005)

摘 要：《金瓶梅词话》第六十五回提到《伍鬼闹判》、《张天师着鬼迷》、《钟馗戏小鬼》、《老子过函关》、《六贼闹弥勒》、《雪里梅》、《庄周梦胡蝶》、《天王降地水火风》、《洞宾飞剑斩黄龙》、《赵太祖千里送荆娘》十个丧礼上演出的剧目属什么性质的戏剧,对此,中外学者尚未给予足够的注意。有学者认为这十个剧目是乐舞杂伎。笔者对此难以苟同,认为这十个剧目从演出语境、表演形式、演出时间和演出功能上都符合仪式戏剧的特点,因此这十个剧目并非乐舞杂伎类寻常百戏,而是娱鬼神、超度亡魂兼娱人的仪式戏剧表演。

关键词：《金瓶梅词话》;仪式性戏剧;观赏性戏剧

中图分类号：J809

文献标识码：A

A Variety Show of Singing – dancing Acrobatic , or Ritual Drama ?

CAO Guang – tao

《金瓶梅词话》第六十五回“吴道官迎殡颁真容宋御史结豪请六黄”,在李瓶儿亡后过四七时,请了宝庆寺赵喇嘛等十六僧众念经超度之后,有一段这样的描述:

十一日白日,先是歌郎并锣鼓地吊来灵前参灵,吊《伍鬼闹判》、《张天师着鬼迷》、《钟馗戏小鬼》、《老子过函关》、《六贼闹弥勒》、《雪里梅》、《庄周梦胡蝶》、《天王降地水火风》、《洞宾飞剑斩黄龙》、《赵太祖千里送荆娘》,各样百戏吊罢,堂客都在帘内观看。参罢灵去了,内眷亲戚都来辞灵烧纸,大哭一场。……^①

这十个剧目究竟是什么性质的节目,何以能在一日、半日之内搬演这么多剧目?对于这个问题,中外学者尚没有给予足够的注意,值得进一步深入探讨。

一、中外学者的论点

美国学者韩南的博士论文《金瓶梅的写作和素材来源研究》在英语界是最早关注和深入研究《金瓶梅》中戏曲资料及其应用和功能的杰作。^②在这部论著中,韩南教授详尽地列举了《金瓶梅》所引用的小说、话本、情趣、戏曲等资料。但韩南却未提及小说中第六十五回中的这十个节目,显然是忽略了。对《金瓶梅》进行艺术分析的学者以柯丽兹(K. N. Carli-

^① 兰陵笑笑生《金瓶梅词话》,人民文学出版社,1992年版,第890-891页。

^② Patrick D. Hanan. "A Landmark of the Chinese Novel", in The Far East: China and Japan, ed. By Douglas Grant and Maclure Millar, University of Toronto Quarterly, 1961 (3) 325-335; "The Text of the Chin Ping - Mei", in Asia Major N. S., 1962 (9) 1-57; "The Sources of the Chin Ping - Mei", in Asia Major N. S. 1963 (10) 23-67.

tz)成果为丰。她在芝加哥大学撰写了博士论文《戏剧在“金瓶梅”中的作用:从小说与戏剧的关系看一部中国 16 世纪小说》,加以修改后以《“金瓶梅”的修辞》(1986)为题出版。^①柯丽兹在其博士论文中曾说,《金瓶梅》第 65 回李瓶儿丧礼上搬演的十个节目不列入讨论范围,因为这十个节目无剧本故事流传下来。由此可见,柯丽兹是将这十个节目作为百戏看待的,并以故事剧本无存、内容不详为由,未列入其博士论文详细探讨的范畴之中。可能她认为这些节目并不是戏曲,也根本不可能有正式的剧本。也可能是她认为既然这十个节目内容不详,剧本无存,难以用来作为证据为她的博士论文主题服务,所以弃之不论。韩南的论文对此十个节目也回避了。其实,有无剧本流传,本身并不能作为定性的关键。众所周知,不使用剧本在中国早期戏剧和各类歌舞小戏中是十分普遍的现象,中国影戏、傀儡戏和祭祀仪式戏剧也是如此,冀西皮影、陕西弦梆皮影和浙江皮影均不使用剧本,台湾影戏早期也无剧本,直到十六世纪南戏传入潮州,才因改编南戏为影戏而使用剧本。中国影戏十四世纪之前无剧本的特征,也是陕西、浙江与河北影戏的传统,并保持到现在。^②另一方面,对戏剧文本(text)的把握,也应由过去传统的文人文本(literary text),向演出文本(performing text)、演出语境(context)范畴扩展,因为后者才是戏剧的本质,这种转向和扩展本身正是戏剧研究的本质回归。^③由此可见,柯丽兹的根据并不可靠。查看国内的《金瓶梅》研究,除了蔡敦勇先生曾有论及外,其他学者对此均没有怎么关注。蔡先生认为这十个剧目并不是戏曲,而是乐舞杂技。^④笔者对此难以苟同,认为欲判断这十个剧目的性质,不能从寻常的观赏性戏剧角度来考虑,而应从仪式戏剧的角度来考察。

二、中外学者论仪式戏剧的范畴、形式与功能

在中国民间戏剧活动中,有很多具备宗教功能的仪式性表演形式,它们“有别于成熟戏曲之南戏及明代四大声腔的剧目,也不同于清代以来的地方戏剧本,是一个似仪似戏、亦戏亦仪、仪中裹戏、戏中插仪、以戏代仪的戏剧与仪式的交叉形式。”^⑤这些戏剧形式,在全国各地有很多种不同的称呼,如法事戏、神功戏、师公戏、端公戏、打城戏、赛戏、铙鼓杂戏、北斗戏、目连戏等,除此以外,在很多戏曲剧种中也有一些仪式性表演,如粤剧正戏之外的开台、扫台、破台神功戏。对于仪式戏剧,各地有不同的称谓围绕这些名称概念,如法事戏、宗教戏剧、祭祀戏剧、仪式戏剧、傩戏等,也出现了很多种解释。叶明生认为,由于傀儡目连戏的演出中,有许多鬼神的出没,剧中还有一些涉及地狱中可怖情景的描述,而孟兰盆会及戏中破狱,都会招来许多的“孤魂野鬼”,这对演出的戏班,或是看戏的观众来说,都有不同程度的忌讳,怕因此带来不祥。因此,傀儡班就会根据当地传统习俗形式及民间信仰或传说中的神祇人物,插演一些神功短剧,取以恶治恶,以正压邪之涵义为安慰。这种戏剧多以小戏形式出现于目连戏之前后,并具有法事仪式之意义,因此称之为“仪式戏剧”,如《武出魁》(又称《武首出末》),用于开场、净棚)、《张公打洞》(用于目连戏全部演完之后的扫台戏,又称压棚戏)、《观音扫殿》

(由于压棚、扫台)、《恁意拜寿》(吉祥戏,又名《七子八婿》)。^⑥英国牛津大学教授龙彼得先生(Piet van der Loon)认为,法事戏是超度仪式上依传统习俗需要上演并为超度仪式有机组成部分的戏剧。^⑦日本学者田仲一成则提出了祭祀戏剧概念,舍弃了宗教的说法,抓住祭祀作为民间信仰活动的中心环节,采用了中国传统的祭祀概念,即将演剧作为向神灵致敬、祈求福祉的献礼形式。^⑧王秋桂对于仪式戏剧的解释是:“藉一种仪式祈求达成驱凶纳吉的愿望是古往今来普遍的现象。这些仪式通常具有季节性,有时也在人生重要的关节如婚丧或寿庆时举行(二者都有除旧布新的意味存在)。仪式有时可由一般人主持,但在许多场合是由普通相信能与鬼神沟通的巫师或道士所负责。”“不同于神学推崇祭祀仪式中高层次的精神意涵,仪式研究重视祭祀仪式临场演出所反映的社会文化意义,藉由观察仪式进行时的表演动作,探讨参与祭仪者的心中意向以及其生存环境的交互作用和影响。祭祀中别具意涵的肢体动作使得仪式研究的触角跨进了戏剧与舞蹈的领域。”^⑨邱坤良将传统剧场在正式戏文之外加演的一些与戏文无关的短剧称为仪式剧目。^⑩

倪彩霞博士为仪式戏剧下的定义是:“仪式戏剧是指具有驱邪逐疫、祈福、超度亡灵等宗教功能的仪式性表演形式,有的已经发展成为一个地方剧种,如铙鼓杂戏、傩子戏等,有的仅仅是一个剧目,甚至故事性还不是很强,如饶头戏、破台戏、扫台戏。”^⑪我赞同这个定义。需要强调的是,仪式戏剧不仅包括故事性不强的小戏仪式剧目,如跳加官、跳灵官、跳魁星、跳财神、八仙贺寿、跳钟馗、跳相公、武头出末、祭白虎、天妃送子、子仪拜寿、观音扫殿、张公打洞、六国封相、天官赐福、玉皇登殿、进宝状元、发五猖、索拿寒林、天将定台、关公扫台、进行收煞、唐明皇、京城会、富贵长春、百寿图、团圆(生旦送客)等,也包括故事复杂、长度可观的仪式剧目,如可用作法事组成部分的目连戏、李世民游地府、大请经(西游记)、秦桧夫妇地狱受刑等,无论在乡村戏剧、城市戏剧,还是堂会戏、宫廷戏中,无论是人演的戏,还是傀儡戏、影戏,都有一些仪式戏剧的剧目和表演。

王兆乾先生提出,仪式性戏剧“是一种以驱邪纳吉、禳灾祈福为功利目的的剧戏活动,名称各地有所不同。”^⑫在王先生看来,仪式性戏剧和观赏性戏剧是一对对立的概念,有着明显的差异,“两者的戏剧观念不同,功利目的不同,对象不同,演出环境、习俗也不同。”^⑬

① Katherine N. Carlitz. The Role of Drama in the “Chin P’ing - Mei”: The Relationship between Fiction and Drama as a Guide to the Viewpoint of a Sixteenth - century Chinese Novel. Ph. D. diss. The University of Chicago, 1978.

② Chang Lily. The Lost Roots of Chinese Shadow Theatre: A Comparison with the Actors’ Theatre of China. 1982. ph. D. diss. University of California. Los Angeles. P1 - 307.

③ [韩]吴秀卿《从“文本”问题看中国戏剧研究的本质回归——兼谈韩国的中国戏剧研究》,戏剧艺术 2003 年 1 期。

④ [日]田仲一成著《中国戏剧史》,北京广播学院出版社 2002 年版。

虽然名称各地有所不同,不同学者的定义也有细微的差异,但所有的仪式戏剧在表演特点上都是大致相同的。

三、十剧目之属于仪式戏剧辩

在《金瓶梅戏曲品探》一书中蔡敦勇先生指出,在《金瓶梅词话》中,描述戏曲演唱或搬演的地方甚多,有时于一回之中也有数处描述,但是象六十五回这样集中,连续不断的有十个节目先后表演,实属罕见。那么,这十个节目是不是戏曲呢?我的观点是,这十个节目不是蔡先生所称的“乐舞杂技”,而是戏曲,是典型仪式戏剧、祭祀戏剧,它们不同于成熟戏曲之南戏及明代四大声腔的剧目,也不同于清代以来的地方戏剧本,具有似仪似戏、亦戏亦仪、仪中裹戏、戏中插仪、以戏代仪的特点。

蔡先生对这十个节目进行了简略的考证,此不赘。

在考证的基础上,敦勇先生认为《金瓶梅》中的这十个节目不是戏曲,而是乐舞杂技。他从演出内容、表演形式和表演时间三个方面对上述观点进行了论证。我认为蔡先生的结论是错误的。蔡先生的考证和论证明显存在不妥当之处。

首先从内容上看,蔡书认为除了《天王降地水火风》内容不详,待进一步考证外,其它九个节目中,可以肯定《老子过函关》及《六贼闹弥勒》不是戏。蔡先生的理由是他几乎查寻遍了戏曲资料,没有发现任何有关这两个节目的点滴线索,如果它们是历史上曾经出现过的剧目,肯定会留下一点痕迹的。我认为,这两个节目在一般的戏曲资料里找不到是很正常的,并不能证明什么问题,恐怕需要到僧侣道士做超度仪式的科仪本中寻找才是正途。从流传的相关故事可知,《老子过函关》的主题是老子乘青牛西游,度化尹喜,《六贼闹弥勒》的主题是布袋僧驱除六根,终成正果,都十分符合超度的意义。因此将这两个节目视为超度仪式剧,是有理据的。

蔡先生认为,《雪里梅》在明代既然有戏,也有以此命名的曲牌,但《金瓶梅词话》并没有明确它是戏。以此为题材的戏曲虽然已经出现,但成戏的时间不会太早,因为这个故事发生在嘉靖乙丑(1565)年,很可能到《金瓶梅词话》成书时,此戏还没有问世。我认为此节目既然用于丧礼的特殊场合和专门用于祭祀用途,它就不同于一般娱乐性的戏曲剧目,小说丝毫没有必要也不可能明确指明这是戏。另外,此节目中故事的发生时间早于《金瓶梅》的成书时间达四十多年,以此为题材的《雪里梅》戏曲剧目是完全有可能已经出现。李瓶儿丧礼上演出的《雪里梅》节目因时间限制肯定是简陋的短剧,完全有可能是从明代戏曲《雪里梅》中摘出来或加以改编的片段。因此蔡先生所谓到《金瓶梅》成书时此戏还没有问世以及断定此节目不是戏曲的推测是不妥当的。我们只能说此节目不完全属于南戏、杂剧、传奇那样的观赏性戏剧。

蔡先生指出,在剩下的六个节目中,有资料可以证明确实是戏,《钟馗戏小鬼》是到了清代才有剧作出现的。另外,《张天师着鬼迷》是否是朱有燉的《张天师明断辰勾月》,尚需进一步查核;《住周梦蝴蝶》主要是写度化风、花、雪、月成仙之事,与“梦蝴蝶”关系不大。我认为,如果不跳出一般观赏性戏剧的圈子,来探讨这余下的六个节目是否属于戏曲也是缘木

求鱼,不可能得到可观的结论。这几个节目与以这几个节目的题材为内容的明清杂剧、传奇等观赏性戏剧,在内容上有差异是自然的,因为这几个节目主要着眼于祭祀招魂的用途,在内容上是有所选择有所侧重的。它们可能摘自或改编自成本戏,也可能会因为祭祀招魂仪式功能的相对独立性及其故事简单短小的特征而在产生的时间早于成本戏。所以,《钟馗戏小鬼》节目的同名剧作出现于清代,《张天师着鬼迷》与朱有燉杂剧内容是否相同,《住周梦蝴蝶》节目的内容是否名实相符这几个问题,都无关紧要,不影响对这几个节目是祭祀类仪式戏剧的定性。这几个故事涉及祭祀招魂仪式中常出现的张天师、钟馗、小鬼,是驱邪招魂仪式中常见的角色,《住周梦蝴蝶》宣扬的度化,也与超度亡魂的祭祀内容十分契合。另外,蔡敦勇所谓无可查考的《天王降地水火风》,从名称上看,显然也属于僧侣道士渡亡的科仪内容,仪式的成份更多一些。

从这些节目的表演形式,也可以认定这些节目是仪式戏剧。蔡先生根据这些节目的演出形式得出结论,认为这些节目不是别的,而是乐舞杂技。其实,如果调整下思路,根据同样的材料,我们可以得出截然不同的结论。蔡先生的推导已经十分接近正确目标,但他却在关键的时刻走到了另一方向,将这些节目视为娱乐性的歌唱杂耍。

蔡先生对这十个节目演出形态的概括是准确的。他说,在《金瓶梅词话》里,凡提到戏曲演出,总交待得十分清楚,每次演出都明确交待演出者的身份,由主人或客人点戏,交待演出形式,有时甚至把演唱了几折,是甚么角色,演唱什么内容,也都做了交待。而第六十五回的交待就没有这么具体,它只告诉我们,演出者是“歌郎”,演出形式是“吊”,演出的这十个节目是“各样百戏”。蔡先生对于“歌郎”、“吊”和“百戏”意义的考述,并不完全正确。如他将歌郎理解为歌唱杂耍的人,就有望文生义之嫌。从书中的描述看,显然,西门庆搬请的是双重超度。首先是在演出这些节目前,先由赵喇嘛等十六位和尚念经超度。然后是搬请歌郎进行仪式超度。从明清作道场祭祀超度的风俗看,大户人家是同时搬请佛道两家做功课的,和尚和道士各有各的仪式,两不妨碍,同时或者交替进行。由此看来,表演这些节目的歌郎,并非一般的歌唱杂耍艺人,应该是职业性的道士。“歌郎”在《金瓶梅词话》中并不多见,从书中交代看,既不同于一般戏子或乐工,也不同于小说中第八十八回“调百戏货郎儿”,他们是专门为人家婚丧事时举行仪式演出活动的。小说中没有说明有几位歌郎,但肯定不是一位,因为还要有司锣鼓的,而且演出的这十个节目中的《五鬼闹判》至少需要六位演员,《张天师哲鬼迷》、《钟馗戏小鬼》、《洞宾飞剑斩黄龙》、《赵太祖千里送荆娘》^①、《雪里梅》

① 福建莆仙戏有《千里送》,演赵匡胤千里送京娘事。生扮赵匡胤,旦扮赵京娘。赵京娘一边趟马舞蹈,一边唱《江头金桂》曲牌。同时,赵匡胤舞八套棒法,细腻刻画了赵匡胤襟怀磊落的英雄形象。演出时马鞭与棍构成的画面极为美观。《金瓶梅词话》中演此节目,寓意西门庆送李瓶儿的魂魄升天,节目的表演形态可能与《千里送》相近。参见《中国戏曲志·福建卷》,文化艺术出版社,1993年版,第379页。

都需要至少两位演员以上,《天王降地水风火》、《老子过函关》、《贼闹弥勒》、《庄周梦蝴蝶》需要的演员数目可能会少一些。由书中的描述可以知道,这些表演是以锣鼓伴奏的。

按照蔡先生的意见,“吊”在小说中的作用和含义是“调动”、“提取”、“调弄”、“戏耍”之意。我认为这种解释不全面,并没有揭示出“吊”的真实含义和具体表演形态的特点。

其实,小说第 65 回中的“吊”非常接近“吊”的原初本义,即哀悼、至、跳步、请神等义,后又引申为搬演。探讨“吊”的意义,我们可以从考察戏曲中的“吊场”入手。根据欧阳江琳对“吊”的阐释,“吊场”之吊,原为哀悼、吊唁之义,又有“至”的含义。“吊”与演出相关则是词义在多种场合广泛运用的结果。《诗经·小雅天保》:“神之吊矣,诒尔多福。”吊为至的含义。^①从“吊”的原初意义来看,吊最早出自丧礼。与此相应的是,“吊”也常用与素称丧家乐的傀儡戏表演中。泉州傀儡戏中,傀儡收挂入棚称为“吊棚”。莆仙戏有“吊棚”一说,引申为误场之义,可能是从前者的含义发展而来。高甲戏有“吊角”之说,^{[9] (P607-609)}江西戏曲谚语中有“吊脚”一词。^{[10] (P766)}可能“吊角”即“吊脚”,都源自傀儡戏的形式特点。孙楷第《傀儡戏考源》中引《金瓶梅词话》第八十八回云,潘金莲被杀后,春梅“整哭了三四日,不吃饭,直教老爷门前叫了调百戏货郎儿,调与她观看,还不喜欢。”孙楷第认为此处的“调”和“吊”通用,为调弄、调演、作场之义。^{[11] (P216)}

吊的上述本初意义和表示搬演的引申意义与《金瓶梅词话》第 65 回中的“吊”比较切合。“吊来灵前参灵”之“吊”,应是搬演、作场、勾吊的意思。而“地吊锣鼓”、“吊《伍鬼闹判》”、“各种百戏吊罢”之“吊”,应为“搬演”、“调弄”、“戏耍”的意思。任广世博士通过考察郑子珍《目连救母》各出中的“吊”和“吊场”,得出“吊”和“吊场”的本义应该是指舞台动作,是一种带有走圆场意味的舞台动作。^{[12] (P12-20)}从功能上,“吊《伍鬼闹判》”中的“吊”不同于戏曲中的“吊”和“吊场”,但在表现舞台动作的意义上,是相同的,甚至在表演的步法上都是相近的。京剧、粤剧中的圆场“踱步”即来源于道教的“步斗”步法,这种“步斗”又出自巫教、道教仪式中的“禹步”、“七星步”。^{[7] (P61-70)}由此可以推知,“吊《伍鬼闹判》”之“吊”,其本义具有表示这类超度仪式戏剧特有的表演动作之义。它们不是寻常的歌舞杂耍,如小说第 76 回“撮弄杂耍百戏院本”,第 58 回“杂耍百戏”,第 88 回“调百戏货郎儿”,而是与我们在仪式小戏中常见的“跳钟馗”、“跳加官”、“跳灵官”、“跳魁星”、“跳相公”、“跳财神”之类“跳戏”的表演形态相同,“吊”同“跳”,是由锣鼓伴奏的法事戏。象很多的跳戏一样,小说中的这十种节目,有些节目可能只有动作而没有说白,如《伍鬼闹判》、《钟馗戏小鬼》、《天王降地水风火》。潮剧谚语中有“跳加官加说白”,意为“多此一举”。^{[9] (P605)}说的就是这类剧目的表演特点。有些节目有唱有舞,如《雪里梅》,有的还有杂技表演,如《宋太祖千里送荆(京)娘》。

敦勇先生认为上述十种节目,同小说中其他戏曲剧目的表演形式不一样,所以不是戏曲,只能称为以歌舞杂耍为特色的百戏,如同秦汉百戏一样,仅仅是古代乐舞杂技表演的总称,但百戏并不是戏,所以这十个节目不能称其为戏。事实上

这个结论下得有些仓促。我们通过以上考察,认为这些节目的表演形态证明它们是戏剧,因为这些节目符合戏剧的基本定义,有角色扮演、故事、表演,这就使它们从一般的歌舞杂耍表演中独立了出来。但它们又有别于一般观赏戏剧,它们确实不是通常的娱乐性戏曲,而是似戏似仪的祭祀戏剧。

我认为,从表演时间上,也并不能得出上述十个节目不是戏的结论。蔡先生指出,《金瓶梅词话》中关于戏曲的演出,都是交待演出折(出)数和时间的。演两三折戏,大约要大半个下午或晚上,演出四折一本的杂剧,要用整整一个下午的时间。演《玉环记》则要连演两个晚上。小说第 63、64 回关于戏曲演出的描述最为详尽,不仅介绍演出剧目、演出时间、演员行当,甚至把观戏中一些观戏者之间斗耍及对演出的反映,都描写得十分贴切和逼真。在蔡先生看来,这十个节目,不论全是杂剧或全为传奇,即使不作全本演出,如果没有两三天时间,也是很难搬演的。从演出时间上看,蔡先生认为小说第 65 回的“十个节目”不可能是戏曲。在我看来,这十个节目应属于祭祀仪式短剧,它们的演出形态和演出时间,都和法事戏、傩戏中的“跳戏”相类,演出并不需要很长时间。据陈守仁对广东、香港粤剧神功戏“祭白虎”演出时间的统计,这两个剧的演出时间在不同的戏班、不同的场合存在差异,平均演出时间在三到五分钟之间。^{[13] (P249-270)}仪式戏剧中的很多小剧目,在演出时间上与神功例戏类似,如此看来,《金瓶梅词话》第 65 回中的十个节目,即使按照每个节目五分钟来计算,整个演出时间不过五十分钟。即使有的节目时间加长一些,也不会相差太远。蔡敦勇按照一般传奇、杂剧的演出时间标准推测这十个节目至少两三天才能演完,实为大谬。

按照叶明生的研究,追荐亡灵的超度剧,在近现代的福建一带,通常是搬演可演一天或者连续演出多天的《目连救母》,中间夹演一些仪式性短剧。^{[3] (P835-858)}演《目连救母杂剧》作为主要超度剧目的传统,在北宋时就已出现了,何以《金瓶梅词话》却没有演出目连戏,而一下子演出十个仪式短剧。个中原因并不难理解,因为小说中的被超度者李瓶儿并无儿女(只有一子官哥,已夭折),而搬请超度法事的主家西门庆的身份是李瓶儿的丈夫,扮演《目连救母》当然文不对题了。这十个节目其实选取的非常巧妙、深有用心的,功能全面,考虑周到。既有驱邪的,如《伍鬼闹判》、《钟馗戏小鬼》、《天王降地水风火》、《张天师着鬼迷》;也有超度亡魂的,如《老子过函关》、《铜宾飞剑斩黄龙》、《庄周梦蝴蝶》、《贼闹弥勒》;也有为死者送行的,显现了西门庆对李瓶儿的恋恋不舍之情,希望来世再续姻缘,如《雪里梅》、《赵太祖千里送京娘》。

总之,这十个祭祀仪式剧都包括“度”和“送”的意思,希望度化亡魂,“送”她早日“升天”。小说第 48 回西门庆带着一家人往坟上祭祖“叫的乐工、杂耍、扮戏的,(下转第 86 页)

① 欧阳江琳《朝前中期戏文形态研究》,中山大学博士论文,2003 年版。不过我认为《诗经》中这句话中的吊除了至的含义外,还有请神、拜神、敬神、祈祷的含义。“吊”在散曲、戏曲中的引申义,依照欧阳江琳的论文,在曲中可与装、扮、乔等互训,指扮妆人物的意思;在戏曲中有搬演、勾引、停止、停歇、演戏等义。

· 多感编码 (Multimodal Coding) :人通过眼、耳、口、鼻、手等感官接受事物的信息 ,往往环境或者事物所显现的感知信息可同时通过视觉、听觉和感觉重复接受。

· 个人差异 (User Differences) :人与人之间彼此在身体、器官、认知等方面都有差异。习惯上 ,设计者将产品设计成适应一般大众使用者的范围 ,但有些特殊产品 ,需要关注的是

· 动机激励 (Motivation) :牵涉到人的行为影响产品的原因或理由。

五、结论

使用者通过形体、构造、尺度、位置、色彩 (色相/亮度/饱和度)等视觉要素 ,音量 (响度)音调 (频率)、时间间隔等听觉要素 ,温度、压力、材质、肌理、硬度/柔软度等触觉要素 ,动作、方向等知觉要素 ,嗅觉以及肢体感觉等来获取含义。

设计者可以通过以下方式传达语意细节 :通过产品造型、材料的强烈对比、以线条等为手段的方向定位以及功能性元

素 (如按钮)之间的特殊关系等传达产品的层次、顺序、关联等 ,通过表面的形状、质地、颜色、比例与关系、空间与速度、联合与分解来引导产品使用 ,张显可以鼓励实践的部分 ,而隐藏阻碍实践的部分 (例如重新启动)。

设计者的角色就是报告事物的表面情况。在适当的情况下吸引使用者的注意力 ,明显化其自由程度 ,暗示行为的相应结果 ,这是确保设计者在运用产品语意时获得成功的三个主要目标。清晰的表达事实对于创新型产品至关重要 ,因为对于这些产品而言 ,并不存在既定的对于其目的或使用方法的理解决或期望。产品语意学有助于技术的人性化。语意交流直接表达了我们的直觉以及有助于我们理解、接受新鲜事物。现今新技术突飞猛进 ,新产品日新月异 ,因而产品设计也非常需要语意学的援助。产品语意理论被迅速、广泛地接受表明其将表达与功能合二为一的做法在使用者与设计者之间引起了共鸣。

(责任编辑 楚小庆)

参考文献 :

- [1] [美]唐纳德·A·诺曼 (Norman D. A.)著 ,付秋芳等译.设计心理学 [M].北京 :中国建筑工业出版社 ,2003.
- [2] [德]伯恩哈德·E·布尔德克著 ,胡飞译.产品设计 :历史、理论与实务 [M].北京 :中国建筑工业出版社 ,2007.
- [3] 胡飞、杨瑞.设计符号与产品语意 :理论、方法与应用 [M].北京 :中国建筑工业出版社 ,2003.

(上接第 35 页)小优儿是李铭、吴惠、王柱、郑奉 ,唱的是李桂姐、吴银儿、韩玉钏 ,董娇儿 ,热闹一场。其中所扮之戏 ,也应该是仪式戏 ,剧目同小说第 65 回的在类型上一致。这种场合 ,它们的主要功能是超亡拔度。这里面的“热闹” ,应指演出排场的喧闹 ,可能并非指喜气洋洋的娱乐欣赏。有的仪式戏剧也具有一定的观赏性 ,有时也会吸引到观众。正如有的研

究者所指出的那样 ,此类仪式戏剧表演 ,它愉人也愉神 ,它不仅向阳界划定秩序、礼仪 ,还向阴界传递信息 ,整合世人的生命与宇宙观。^{[14] [15]}《金瓶梅词话》第 65 回的十个百戏节目 ,从演出内容、表演形式和表演时间三个方面来看 ,正是这样的娱鬼神、超度亡魂兼娱人的仪式戏剧表演。

(责任编辑 郭妍琳)

参考文献 :

- [1] 蔡敦勇.金瓶梅剧曲品探 [M].南京 :江苏文艺出版社 ,1989.
- [2] 叶明生.道教目连细致戏剧形态及其戏史价值——福建漳平道坛演出本《他狱册》考述 [J].中华戏曲 ,第 21 辑 ,山西古籍出版社 ,1998.
- [3] 叶明生.福建傀儡戏史论 [M].北京 :中国戏剧出版社 ,2004.
- [4] 龙彼得.法事戏初探 [J].民俗曲艺 ,1993 (84).
- [5] 刘祯、廖明君.民间戏剧、戏剧文化的研究及意义——刘祯博士访谈录 [J].民族艺术 ,2001 (2).
- [6] 邱坤良.台湾剧场与文化变迁 [M].台北 :台原出版社 ,1997.
- [7] 倪彩霞.道教仪式与戏剧表演形态研究 [D].中山大学博士论文 ,2004.
- [8] 王兆乾.仪式性戏剧与观赏性戏剧 [J].戏史辨 ,2001 (2).北京 :中国戏剧出版社.
- [9] 中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·福建卷 [M].北京 :文化艺术出版社 ,1993.
- [10] 中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·江西卷 [M].北京 :中国 ISBN 中心 ,1998.
- [11] 孙楷第.沧州集 [M].北京 :中华书局 ,1965.
- [12] 任广世.基于演出视角的明清戏剧文本形态研究 [D].中山大学博士论文 ,2005.
- [13] 陈守仁.实地考察与戏曲研究 [M].香港 :粤剧研究计划出版 ,1997.
- [14] 胡春霞.《金瓶梅》中的戏剧生活 [J].浙江工商职业技术学院学报 ,2002 (4).