

流

坑

傩

舞

的

艺

术

化

趋

向

江西省乐安县流坑傩舞,是千古一村流坑璀璨文化的重要组成部分。流坑傩舞的来历据村志载,当在北宋徽宗时期(1101—1119。一说为宋哲宗元祐年间1086—1094),户部侍郎(一说监察御史)董敦逸致仕归家,从宫廷得文武傩面具各一担。船入赣江,忽遇大风,将一头文傩面具跌入江中,其时傩面逆风而上,被南丰人拾得,故文傩在南丰演习开来,而流坑只存武傩。

流坑傩舞的传入,较之南丰、崇仁、黎川乃至同县的东湖、罗山和敖溪的傩舞,虽都有传说之无稽,却独具艺术虚构性:那大风大船,那江波水面,那衣锦还乡的京官和逆流而上的面具,虽不能科学地解释为何流坑只存武傩,但却满足了人们一种对立圆满的心理需求,拉开了流坑傩文化舞台的序幕。

傩最早并不与舞结缘,而是上古人驱疫逐鬼的一种禳祭活动。据考证,早在甲骨文中就有“𩇑”(即魅)字。“魅,丑也。今逐疫有颠头”(许慎《说文解字》)“颠头”就是跳傩者在“以掸驱疫疠之鬼”时所戴的凶猛狰狞面具。傩舞依于傩面源于原始巫舞,二者的正式结合,当在周代。据《周礼·夏官》所记,其时有方相氏掌傩驱疫逐鬼又祭又舞,乡人备曰演傩。《论语·乡党》也记有“乡人傩,朝服而于祚阶”,说明当时(春秋时期)跳傩仪式的隆重。到了西汉,宫廷傩舞更为盛大。

流坑的傩舞,别名“玩喜”。自北宋后期传入起,就不仅是神秘而庄严的,而是禳娱兼备,雅俗共赏。经过约900年的演变和发展,现在的流坑傩舞,除了大年初一起傩,十五圆傩,还依然保留了较浓厚的祭禳气氛外,可以说是依托傩身,多彩多姿,舞乐并茂,已成为民间重要的庆典娱乐活动了,并有更加艺术化的趋势。

从表演的事由时节来看,凡登科、迁官、进学、结婚、诞辰、生子、接郎、筑房等喜庆事宜,必接傩班登堂入室,茶果殷备,酒饭酬待。逢春节,头年腊月二十四便召集傩班,教习子弟,日夜演练,到了大年初一,大演大庆,直到元宵挂灯,天天鼓乐齐鸣,走街串巷,观者芸芸,好不热闹。显见驱鬼已远,与祝贺相近。

从场面气氛来看,舞傩期间各家劈开长竹,中藏松柴点燃,插于大街小巷,整个村子,耀如白昼。搜傩时,装神者戴面具执利器,巡于大家小户,口呼“傩、傩、傩……”,锣鼓、竹片、响钗声振聋发聩。跳傩时,台上(或坪上)面具神手持道具,手舞足蹈,配以锣鼓、钹、镗、箫笛等十八般乐器齐鸣;台下(或圈外)观傩者指指点点,随喜随惊,掌声四起。真可谓驱鬼之色渐褪,观戏欢欣有余。

从剧目剧情来看,现有《钟馗扫台》、《天官赐福》、《书生董永与七仙女》、《魁星点斗》、《走极之喜》、《六将表演》、《和尚装香》等十多种。其中《书生董永与七仙女》极具戏剧性:董永锦袍朝靴,手拿折扇,一步一摇,来回场中,挂起字画,弹拂两袖,得意洋洋;七仙女抱子出台,感慨零涕,交子与董郎,随独展身姿,轻走舞步。台左唢呐箫笛,曲调缠绵,台下掌声立起。此外,《和尚装香》、《周公与挑花女》等,亦均有很浓的情节性,引人入胜。应该指出,流坑傩舞的剧

江西
邵维加

情仍在发展之中,虽多粗陋,少曲折,不全合传统戏曲要求,但可塑性强,增添删减,全凭民俗喜好,加上戏曲文化的融合和文化人的有意构建,傩舞登上大雅之堂,立为地方剧种,恐怕为期不远。

从面具道具来看,呈人性化、性格化趋势。傩面共36具,一改过去那种狰狞可怖之状,代之以和善可亲,为七仙女、桃花女、唐僧、和合;清秀俊美,为书生、小和尚、走极、太子;勇武刚烈,为沙和尚、钟馗、殷郊、天官等。演变至今,这些面具很容易使人想起京剧脸谱的彩艳艳、美佳佳,其性格化、角色化、世俗化、艺术化,成为傩舞得存的必不可缺的现实基础。至于道具,傩舞一向重面具,轻道具。武的有:刀、剑、戟、棍、枪、鞭等,文的有:扇、绢、花、盆(如聚宝盆)、笔、斗(墨斗)等。面具和道具的做工都十分精致,特别是面具,均以樟、杨等优质木料雕刻而成,工艺讲究,造形生动。这里面临的一种困惑是:面具存在,傩舞存在;但面具存在,却又限制了傩舞本身的发展,如角色的表情没有变化,面具表情与剧情发展难以统一。

从乐器曲调来看,清(小)乐器有:小唢呐、钹、钹、二胡、胡琴、月琴、笛子、箫等十几种;浊(大)乐器有:鼓、大钹、小锣、大唢呐等。而京剧主要有:京胡、二胡、板胡、锣、钹、笛、京鼓、大鼓、唢呐等。采茶戏有:二胡、笛、箫、唢呐、锣、钹等。可以说,流坑傩舞从器乐角度看,完全可以与京剧采茶戏相媲美。其曲调主要有:《浪淘沙》、《小桃红》、《水鲤》、《刮骨飞》等,或悦耳动听,或喜庆欢快,或刚劲激烈,总之,雅俗共赏。

从舞姿体态来看,流坑傩舞讲求大气势(动作姿态符合角色情节主体需要即行),大场面(绕场、走场、对打均要到位),以突出角色,吸引观众。例如天官身着龙袍,一步一颠,舞态潇洒自如,把个赐福于凡民的天上良官的潇洒、大度、可敬、可爱,表演得淋漓尽致;七仙女,哀哀切切,袅袅婷婷,顾盼似有情;魁星一手捧斗,一手执笔,轻步灵活出台,一脚翘起,跌庄奇特,舞姿活泼;小和尚开寺门伸懒腰,揩眼睛(表示山中佛家闲暇),依钟鼓之韵洒扫堂院,添加灯油,轻插香柱(表示清静无为),念佛打座,长揖三拜(表示虔诚专心),等等。如果不带面具,不加点破,真不知是戏是傩。

从角色分工来看,董永(相当于小生);七仙女(花旦);钟馗、财神、马元帅、殷郊等,尽可归入性格

刚烈,甚而粗猛的净(花脸)角色行列。这里并不是给傩舞人物硬派角色,而是他们自己走入角色,扮演角色,成为剧情发展的有力推动者。

总之,戏剧应有的基本要素如剧情、角色、道具、服饰、音响等,流坑傩舞几已齐备,尤其是剧情的发展,使流坑傩舞朝艺术化方向迈开了极重要的一步。至于唱腔、道白,流坑傩舞角色尚未“开口说话”,可鉴的是,南丰傩舞早在元初已有简单的唱腔与道白(见元初南丰诗人刘镗的《观傩》诗:“牛鬣马权两批判”。随着文化交流和人们对角色、剧情要求的提高,人物开口说唱,已势在必行。

为何一个初为纯粹的宗教信仰、神秘而威严的民间祭祀活动,会发展成为以祭神为辅、以娱人为主的称为“玩喜”的大众化活动呢?究其原因,可谓有三:

一是初时,董敦逸身为京官,目睹朝廷的哑子戏(傩舞)甚雅,可驱灾、可兴族、可赐福,便带回流坑展演,并请名师教调后生,使流坑傩舞盛极一时。其时傩舞,并不像异地傩(如傩文化圈中的陕、甘、川、黔等地)那样,先经先秦两汉的“道神驱疫”的傩祭阶段,再经过魏晋唐时半娱神、半娱人的“平分秋色”阶段,而是一开始就具有较强的娱人性和艺术性。可资证明的是:一是跳傩场地并非神坛式傩神殿,而是俗人居住的厅堂、场院以及后来的族村舞台(或说勾栏);二是祭祀仪式简单而剧情表演却不断加强。这说明,流坑傩舞与其他傩舞一样,傩仪与傩舞,不仅后来分道扬镳,而且正挣脱傩祭的最后圈囿,向艺术化的方向迅跑。

原因之二:流坑傩舞不可避免地受到多种文化因素(如赣剧、抚州采茶戏、宜黄腔、中原文化、宗教流派等)的渗透和影响,其中佛教传入和道教畸形膨胀,起了至关重要的作用:傩作为宗教信仰的一种,在国民大教的压力下,被迫居于次要地位,且每况愈下;为了求存,不得不另辟蹊径,除了退守到僻远的山野继续它的宗教活动之

元墓壁画中的山水图

——山东 申云艳

元墓中以山水为题材的壁面表现形式很多,既有整幅壁面的水墨山水,又有山水屏风、山水挂轴等形式。发现山水壁画的元墓主要有:山西大同至元二年(公元1265年)冯道真墓^①;北京密云县疃里村元墓^②;山西长治郝家庄元墓^③等。

山西大同西郊宋家庄冯道真墓墓室北壁绘有一幅长270厘米、高91厘米的水墨山水。画面上崇山峻岭,群峰叠翠,林木蓊蓊,烟云缥缈。山麓河水清澈,远处一叶孤舟,近处有茅屋。整幅画笔墨苍润雄厚,气势浑茫,意境清远空灵。画面右上方题“疏林晚照”四字。此墓的墓主根据墓志铭文叙述:“西京创建龙翔万寿宫宗主,清虚德政助国真人,乃清虚之三祖也,道号青云子,姓冯讳道真,西京大同县玉龙洞七峰山人氏……”,可知冯道真

为全真教道官,根据这幅山水画观察,与现今大同市口泉玉龙洞七峰山的风景相似,推测这幅山水画可能是描绘死者的故居所在。在墓中绘制优美的山水画,是用来衬托墓主人的生活情趣,赞颂其清心寡欲的山林隐逸生活,表现其高洁品质。

北京密云县疃里村元墓墓室东西两壁各绘一幅山水图,北壁绘两幅,画的四周有宽的黑框,表现的应是四面山水屏风,四幅画均用水墨写意手法绘制,无论位置经营还是皴染勾勒都很精彩,表现画者高超的艺术水平。

山西长治郝家庄元墓墓室西壁绘一山水画挂轴,上部画出黑色的天头和呈八字形下垂的白色寿带,画心上有由远而近的溪流和苍劲的树木。东壁绘有一幅有双线边框的山水画,一半已脱落,可看出画中有丛丛林木及一独木桥,桥下溪流飞泻。北壁所绘麻榻围屏上,亦装饰有三幅山水画。此墓壁画

外,可供选择的生存之道就只有世俗化(娱人)了。

原因之三,现代化的通讯手段和开放交流,使流坑人开拓了文化视野,更新了文化观念。现在的流坑人(尤其是年轻人),既尊重且希望保留祖传的傩文化,又不满足现存傩舞的古朴、简陋,两种思想文化的撞击使他们决心改造现有傩舞。该村颇有代表性的文化人董兆荣先生就说过:流坑傩舞要发展一是

要打开哑口说话演唱,二是要尽快丰富剧情故事,三是要新增剧目和角色。一句话,就是增强戏剧艺术性,否则将难以立足生存。

这里值得一提的是,这样一来,流坑傩舞是不是变性变味了呢?其实,傩舞从独祭到又祭又舞,从娱神到娱神娱人,从仅有男角色到女性角色加入,各个历史发展阶段均不相同。循次渐变这一点本身,就是很好的证明。

责任编辑:查常平