

## 仪式戏剧与观赏戏剧（中）

王兆乾

### 三、不同的功利目的

如前所述，观赏性戏剧的主要目的是以自己的表演供他人愉悦。尽管有人主张“寓教于乐”，以对人的品性起潜移默化的作用，或对社会生活加以引导，但毕竟艺术不是教条的宣谕，要使观众喜爱，首要的还要有引人入胜的情节，揭示深刻的人物和出神入化的表演。在长期的封建社会里，王公贵族豢养一批专供消遣的优伶和侏儒。他们不仅以声乐为娱，还把有生理缺陷的人当作调笑的工具。《淮南子·缪称训》：“侏儒瞽师，人之困慰（怗）者也，人主以备乐”。（《诸子集成》七，上海书店，页154）从古代文献记载看，这些优伶社会地位卑下，或为弄臣，或为奴从，稍有违逆，便遭诛戮和杖笞。甚至连孔老夫子也指摘齐国的优施“笑君者罪当死”。主人死后，为享乐于泉下，他们还需殉葬。商业经济发达后，市民阶层扩大，表演艺术才逐渐从雇佣行为发展为商业行为，这已是唐宋间的事了。只有进入商业社会，供观赏的戏剧表演才有可能长足发展。这大概是中国观赏性戏剧成熟较迟的原因吧。

仪式性戏剧从其开始便起于民间，与民间信仰紧密结合，目的在于降神以祈求福祉，戏剧仅是仪式的组成部分。如果脱离了仪式的环境，背离了仪式的目的，便没有仪式性戏剧可言。我国长期处于封建宗法社会，绝大多数人口分散在农村，小农经济是社会的经济支柱。小农经济生产手段落后，抗御灾害和疾病的能力也极其有限。庄稼的丰歉，人丁的兴旺，常取决于大自然的恩赐。这就决定了农民长期对自然神的崇拜和巫术的信仰。土地和水源是农业生产的必需，瘟疫和病痛是人生的大敌，所以，对土地、河川和瘟神的崇拜尤为执着，农村的很多仪式都具有春祈秋报和驱除疫病的内涵。这是仪式性戏剧根植

的土壤。四川、贵州的阳戏以土主、川主、药（疫）王为主神，药王又称傩王。正反映农民对生存和生产的基本欲求。

纵观各地的仪式性戏剧，大体可分三类：一为坛醮型，一为社赛型，一为寺院型（本文暂不讨论），历史上还有王室宫廷的“大傩”，已随着封建王朝的解体而消亡，但它对民间仪式表演还遗有影响。形式有所不同，目的却无差异。坛醮型由巫师（有端公、土老师、尸公、掌坛师、恒巫等称呼）主持，为愿家祛病除灾，祈祥纳福，行降神之巫术。此类巫师与原始道教关系密切，有较严格的师承，多已半职业化。常有一些特技，如耍獠牙、攀刀梯、踩火砖、咬红犁、捞油锅、吞宝剑、踩八卦等，并擅于符咒、书画、剪纸、雕刻、说唱、鼓乐，传承积累了一些坛本神书，其中有长篇神话故事和历史演义。如江苏的香火、童子，便有“十大神书”之

称。他们在降神过程中，利用法器召请所需神灵，对神及其事迹进行再现（搬）。他们一旦遇见大灾荒、大动乱，无计谋生时，也会流亡他乡。因为脱离了原来祭祀的典型环境，沦为以特技供人观赏的路歧人。

社赛型的活动规模较大，往往是社区性的，常以祠庙、神树、露台为中心，吸收附近村落参加。活动具有节令性和约定俗成的规范，较坛醮型更具群体性。一般多在春祈秋报的季节，与农时紧密联系，大多数在春节的的正月举行。因为唐宋以降，政府有张灯三至六日之明令，而形成各地的灯会。灯会也是祈年祈福的时机，有些地方便与社赛仪式结合起来。也有在神诞日举行的。池州傩戏是以社祭为核心，或一族或联合数族在大社范围内活动，包容着古代的雩祭、高禩、蜡祭和逐疫，因为受到儒家思想的熏陶，甚至还有乡射、乡饮之礼，当然也显示着灯会的特征<sup>⑦</sup>。湖南、广西、云南、山西的一些仪式性戏剧，也多要祭社、安龙。河北武安永固村的“捉黄鬼”活动，虽以驱邪为主线，但仍属社赛活动，至今仍以东南西北四个大社

名义参与，人以数万计。有些地方巫师的作用已不似斋醮型明显，但巫术行为仍贯彻始终。其目的虽为消灾纳福，由于地域和自然条件的差，仪式的目的和所祀之神各有侧重，皆为地方福佑神，保一方平安。地方福佑神中又以土主、后土娘娘、社神、二郎神、龙神、祖先神为常见，也有以曾对地方有过影

响的人物为主神的，如广西之奉李靖，湖南之奉韩信，四川之奉张飞（因为封阆中王，故当地奉为土主）安徽徽州之奉汪华、池州之奉萧统，浙江之奉班超。更多的是与农业耕作密切相关的神祇，反映着农耕文化的久远传承。每当春播前或秋收后，农民总是从口边省下有限的食物作为供品，呈献于与自己息息相关的众神面前，祈求来年的丰收和家人的平安。一句话，祈求生存和蕃衍。在祭社的仪式上，举行请神、侑神和降神仪式。他们擂鼓，因为鼓有“感天地，通鬼神”（《汉书》）的功能<sup>⑧</sup>；他们燃燎，因为他们相信青烟可上达于天；他们在柴上烧烤供品，因为他们相信食物的气味可被神灵嗅知；他们呼嚎，因为他们相信“国有大灾，歌哭而请（神）”（《周礼·宗伯·女巫》），声音可达于上苍；他们舞蹈，因为他们相信按一定方位的舞蹈动作，是一种与四方神交流的语言。他们更相信，利用这些手段，神灵会降临、垂青，给自己带来福祉。五十年前我在乡间结识很多家境清寒的农民，他们平日极其节省，一年四季日出而作，日落而息，但是，在举行纳吉驱邪的仪式上，却愿意倾其所有献于神前。这是一种信仰的力量，是求生存、求繁衍的强烈欲念的具体体现。他们没有经济能力从事娱乐，但他们却愿从仪式上接受三皇五帝、民族英雄的故事，并笃信这些英雄灵魂与天地共存，会为自己带来福祉。如何才能体现神祇的降临呢？按照传统巫术观念，他们立尸、设物为神象，通过降神的仪式，让众神活生生地展现在眼前，在他们设立的木主、头、偶人、画像、皮影、剪纸、刍灵、神树乃至人体本身暂时居留。神降以后，必然要和参与者交流，宣谕神的职责，神的事迹。无疑，便有了神的故事和对神（包括亡灵）的摹拟。但是不论巫覡还是信奉者，都不认为那是虚假的表演，而认为是神灵降临福佑，从而得到极大的精神慰藉和心理满足。

在社赛型仪式戏剧中有一个支系，即所谓“军雉”。今日尚存的军雉有贵州贵阳花溪、安顺的地戏，云南澄江小屯的关索戏，青海土族的纳顿节上的“跳会手”<sup>9</sup>，皆是由古代戍边军队传播遗留的。虽然已与民间社祭融合，但究其历史，却极其久远，初始目的也不同于民间祭社。《书·泰誓》记周武王伐殷，要“宜于豕土”。土，即社。也就是设祭于大社。古代王者出征，先在社坛举行仪式，检阅军队，操演兵器，称作“军社”，大约源于原始部落狩猎和出征的仪式。商周时期国家机器已相当强大，对仪式更加强化。《尚书·甘誓》：“大战于甘，乃召六卿。王曰：嗟！……用命赏于祖，不用命（戮）

于社。”（上海古籍，1987年，页38）这是夏后启出征时与将士在其祖先所立的社坛前的誓言。如果违反军令，将在军社前执行军法。周代有专司军社的巫官，《周礼·地官》说：“小宗伯主军社”。“秋官·大司寇”说：“大军旅，莅戮于社。”另，“牧誓”篇更记录武王于牧野临战前的誓言，他命令各部族的军队“称（高举）尔戈，比尔干，立尔矛”，然后历数商纣之罪，宣称自己是“恭行天之罚”，并口令部队“不愆于六步七步，乃止齐焉；”“不愆于六伐七伐（击刺），乃止齐焉。”对这段话，注家多解释“六步七步”

“六伐七伐”是指战法。如蔡沉注：“今日之战不过六步七步，乃止而齐。此告之以坐作进退之法，所以戒其轻进也。”这种解释实在令人糊涂，还不如不解释好。岂有用如此呆板的战法取胜的军事家？那么，“六步七步”“六伐七伐”之谓，又是什么意思？《荀子·乐论》云：“执其干戚，习其俯、仰、屈、伸，而容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，而行列得正焉，进退得齐焉。故乐者，出所以征诛也，入所以揖让也。”（引自吉联抗译注：《孔子、孟子、荀子乐论》人民音乐出版社，1987，页22）荀子说的这番话证明，古之军队早有以干戚乐舞显示军威的传统，但却没有论及乐舞与原始信仰的关系。许慎《说文》对“戏”字的解释是“三军之偏也”。这个“偏”字，注家有不同诠释，总觉得不很准确，似乎应作“演练”解。周华斌先生考金文“戏”字，认为从虎首，从鼓，从戈，“三个象形的字符元素合为一体，意味着拟兽的、持戈的、伴有鼓声节奏的仪式性舞蹈”（“戏·戏剧·戏曲”，胡忌主编《戏史辨》中国戏剧出版社，1999年，页82）。古人也注意到军队的演武具有歌舞的性质。《白虎通·礼乐》云：“武王伐纣，前歌后舞。”《乐记》郑注武舞云：“舞者以戈矛四度击刺，象伐纣时也。”“象伐纣”自然是附会之说，但以戈矛四度出击，正与马王堆出土帛书合，说明这是出征前的祭祀仪式上武舞步伐的记述。正如晋人葛洪在《抱朴子》中所记禹步步伐：“前举左，右过左，左就右；次举右，左过右，右就左；次举右（左），右过左，左就右。如此三步，当满二丈一尺，后有九迹。”（《诸子集成》第8册，“内篇”“仙药卷第十一”，页52，上海书店）古人信鬼神，每有征战必先祭于社，读以谕天命，杀人以行血祭，鼓舞以壮军威。杀人祭社，在考古发掘中屡有发现，如江苏铜山县出土四块竖立的社石，石边有二十具祭社杀戮的骸骨及人头，面向皆朝社石。（《王国维学术研究论集》第二集，戴家祥：《社、杜、土古本

一字考》页 93 之附注，华东师范大学出版社，1987）这种以血祭社的方式，儒家解释为“不用命戮于社”，固然有其道理，军队总是有纪律的，违反纪律就要受到制裁。若从原始思维的角度看，它更多的是巫术行为，目的在于取代战争中将会牺牲的人，即所谓的“替身”是也。（江苏南通童子为他人祈禳消灾，有“寻替”仪式，扎纸人洒鸡血以为替身，是一种移祸于他的巫术）而鼓舞事神，是伴随着巫术的诞生而诞生的。“夫礼乐之行乎阴阳，通乎鬼神”（《礼记》）。《周礼·乐师》记先秦有绥舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞等，干舞，即为兵舞。《山海经》记刑天氏操干戚而舞，也正反映了上古时代战争的面貌。因此，军社前的演武，（“武”古与“舞”字相通）不仅是壮军威，还有“通鬼神”的意义，并且对于旁观者也是一种表演。黄帝战蚩尤的故事，曾被涿鹿人用作角抵戏，当与军社前的宣扬军威的演练分不开。地戏与关索戏全都是持刀弄枪的武将，与古代的武舞当有密切关系。《尚书》记载了一则故事：“苗民逆命，帝诞敷文德，舞干羽于两阶”。恐怕这并不是敷布文德，而是炫耀武威。因为干舞是兵舞，一般舞于军社；羽舞祭祀祖先，一般舞于宗庙。而招待客人使用战前告祖、告社的干、羽二舞，岂非项庄舞剑意在沛公？但是，仪式性的舞蹈在这里终于披上了观赏的光环。

古代军社的活动，其实是在战前使用降神巫术。这种巫术使本已迷信神鬼的士兵亢奋、迷狂，而勇于冲锋陷阵。兰陵王高宠、大将狄青、朱伺戴面具作战的真正原因，恐怕还在于相信神灵依附的巫术。面具，神象也。从今天仍然可见的傩戏演出中可以发觉，一旦戴上面具，就成了神的替身，会出现亢奋和迷狂，这对敌人确有威慑作用。何况像蚩尤、关公、薛仁贵、关索这类勇武之神，众人更是恭而敬之，认为有他们的灵魂附体，自然是力不可挡，刀枪不入的。那么，高长恭如果佩戴连敌人都畏惧的神灵的面具，岂不对敌人是个极大的心理威胁？贵池殷村姚傩戏演至最后，有“关公舞大刀”，太平军失败后改为关公命周仓舞刀驱赶疫鬼。周仓挥大刀舞罢四方，台下连忙跑上两名壮汉将周仓扶住，并口中念道：“多谢神圣”。问其究竟，回答是：“神的力量有多大？要是不扶，就会一直舞下去，舞刀人会累死。”这正是神灵附体的巫术使人亢奋的例证。历史上多少次农民起义，都曾借用巫术或道术。近世史上的白莲教、义和团、小刀会无不如此。既然在军旅中宣传勇武，那么，历史英雄故

事无疑便成了士兵的教科书。随着军社祭仪的消亡，由军队戍边所遗留的仪式性表演，也就溶入民间社祭，强化了社祭驱邪祈福的内容。

#### 四、不同的对象

观赏性戏剧与仪式性戏剧的对象不同。观赏性戏剧的对象是观众，仪式性戏剧的对象是仪式的参与者。对于观赏性戏剧来说，观众永远是主体。演出的内容和形式，常随观众的爱好而更新。没有观众，观赏性戏剧便失去了依存，演员也将失业，戏剧文学也就成了无源之水，无根之木。宋代是我国戏曲昌盛的时代，也是商业经济比较发达的时代。商业发达，市镇兴起，市民阶层也随之壮大。市民是观赏性戏剧的主要对象，对推动观赏性戏剧的发展起过积极作用。但是市民受商业意识影响，追求时尚，追求新奇，艺术爱好比较飘移，不如农民执着。因此戏曲艺术的更迭很快。明代戏剧家王骥德有句名言：“世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣。”（《曲律》，《中国古典戏曲论着集成》本，中国戏剧出版社，1959）正说明观众的爱好决定着戏曲的命运。鲁迅说：“看客的取舍，是没法强制的，他若不要看，连拖也无益。”<sup>⑨</sup>自然，观众的审美观又受到时代思潮和社会环境的影响，同样决定着戏曲艺术发展的走向。

仪式性戏剧则不然。其主要对象是仪式的参与者，信奉者。他们是带着祈福、消灾、了愿的虔诚愿望而来，对仪式的每一细节都十分专注，并参与仪式的全过程。他们并不甚讲究装神的技巧，正如不讲究面具是否刻得精致一样。一旦经过开光（仪式），表示神已认同，便不任意更换。各地的傩戏、赛戏的仪式上都有较固定的节目，如果随意更改，参与者是不会同意的。即使像《孟姜女》这样的戏少有神出场，但故事中的人物，也被当作福佑神崇奉。湖北恩施和湖南常德的风俗，还愿必须唱“姜女下池”，有“姜女不到愿不了，姜女一到愿勾消”的说法。当然，这都取决于参与者的信仰和认同。池州傩戏各家族的剧本称为“总稿”，世代相传，不向外人展示。平日与面具置于一箱，供于高阁。后人抄录，咸循祖上所遗，不敢擅改一字。所以，仪式性戏剧有着相对的凝固性。但必须承认，社会在不断进步，科学技术也不断推广，现代文明的涟漪，总会波及边远。这将改变着仪式性戏剧参与者的信念。因此，仪式性戏剧的消亡，是很难避免的。青年一代，由于信仰的失落，已不愿意继承，

即使受家长督促勉强学习，也失去了原有风格。因此，当前的戏曲剧种一旦消亡，便无再从民间灯会、社戏中诞生新剧种、新声腔的可能。

## 五、仪式性戏剧与观赏性戏剧的关系

降神巫术为使人相信确有灵魂依附，采用改变“尸”的外部特征和动作，使用变声、舞蹈、寻、觔斗、吞刀、吐火、剖腹、穿臂、掐诀、耍獠牙（古神多兽形）、涂面、面具等与常人不同的动作、语言和特技，以达到神鬼与“尸”的间离，也采用改变物的原形，使之具备所搬神灵的若干特征。如傀儡、皮影，制成所搬神灵的外形，加榫设线，或置于杖头使其动作。不论用人用物，都积累了常人所不能的技艺，其实这些技艺已具备很强的观赏性。为观赏性戏剧打下深厚的基础。只不过仪式性戏剧只承认巫术的力量，不承认摹拟罢了。而观赏性戏剧从其萌生，就公开承认是在摹拟。优孟模仿孙叔敖，楚王信以为真；宋伶效法孔夫子，儒官视为非礼。后者，正因在娱人的场合，如果在文庙祭孔的仪式上，恐怕就不会遭到非议了。一旦脱离仪式的土壤，巫觋便会变为倡优，所以古者常以巫觋与倡优并提。其技艺有的形成杂技，有的经过聚戏，形成容纳多门伎艺的戏剧表演。古典戏曲所以为综合性艺术，正是仪式技艺的聚戏结果。在长期的封建社会中，仪式性戏剧以其多种手法，充实并影响着观赏性戏剧，形成中国古典戏剧的综合伎艺的传统。

根植于农耕文化的仪式性戏剧，一旦脱离仪式环境，便失去存在的土壤。天灾、人祸、禁止淫祀的政令等因素，致使巫师和“尸”逃亡流徙。为谋生计，他们有的投身于道教或佛教，并将巫术行为带进佛道二教。有的依靠其驱邪纳吉的本领沿家赶趁，沦为“乞儿驱傩”“打野狐”和“路歧人”。有些流浪到集镇城市，聚拢搭棚表演，形成短暂的商业行为，丰富、更替着城镇的表演形式。自汉代的百戏起，总是伴随着自然灾害和社会的动荡而把一地的仪式性表演推向另一地，主要推向城市和集镇，然后聚集、融汇、提高，注入新的内容，形成新的形式。在漫长的聚戏过程中，观赏性增强了。当然，初始的观赏性戏剧也必然会带进一些降神观念和仪式成份，与市民普遍存在的祈福纳吉观念合拍。所以从业者又是城镇各种神会的骨干。《东京梦华录》记载北宋的开封“构肆乐人，自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止”

（“中元节”条）。研究家对此颇不理解，似乎当时成熟的戏曲尚未出现，哪

来连演七天的戏剧表演？这个问题恐怕还得从仪式性戏剧来考察。演目连故事选在七夕后的中元节，是因为这是自梁代便已开端的盂兰盆会举行的期间。盂兰盆会与中国民间信仰的灵魂观念相结合，形成了祭祀祖先、驱除恶鬼、安抚亡灵乃至秋收报赛的盛会，包容了传统的祖、祔、雩、殇、社赛仪式。这可从该条的下文得到印证：盛会的参与者“中元前一日，即卖练（楝）叶，享祀时铺衬桌面。（按：楝树开花正值春耕之初。俗云：“楝树开花你不做，蓼子开花把脚踩。”铺陈楝叶祭祖，意味着向祖上告示勤奋而未误农时，此亦为孝）又卖麻谷窠儿，亦是系在桌子脚上，乃告祖先秋成之意。……城外有新坟者即往拜扫。禁中亦出车马诣道者院谒坟。本院官给祠部十道，设大会，焚钱山，祭军阵亡歿，设孤魂之道场。”可见当时所搬演的《目连杂剧》是与仪式同时进行的，以仪式程序贯穿始终。目连故事虽然出自佛本事，但所以能在中国广泛流传，是因它融入了中国的伦理道德观念，特别是汉代以降儒家十分倡导的孝道，使这一佛教故事打上了深深的世俗生活烙印，得到儒释道三教的普遍关注，形成地域性的群体性的活动，所以规模要比供人观赏的瓦舍伎艺大得多。

在敦煌变文中，已有多种讲唱目连故事的长篇传本。现存的《大目乾连冥间救母变文》和《目连缘起》等，皆有唱有白，有的还配有图像，较之讲唱更有形象性。当时纸张价格昂贵，铺陈的画图也不易保存，可以想像，这类图片若用兽皮绘制，那么，距皮影已相去不远了。若以尸（小儿后生辈）为神象，则与戏剧表演十分相近了。我们发现池州殷村姚姓的雩戏《陈州粳米记》运用元明间的《说唱词话》为演出脚本，由一先生在台中坐唱，每唱至某个角色，则戴面具的装扮者则出场，或坐或立，凝然不动。其脚本并不要求必用代言体。这正是由讲唱向戏剧表演蜕变的一种形式。那么，目连变文一旦走出寺院与神会结合，被作为仪式性戏剧之脚本，不也是可能的么？

南宋临安的瓦舍伎艺那样丰姿多彩，是由于战乱引起的大范围人口迁徙，使各地仪式性表演和其它已经存在的观赏表演大聚集，大融合，推动了杂剧和南戏的发展。其中一些被带回农村，又为乡间的仪式性表演注入新的血液。自然，他们的信仰和尊师崇祖的观念不会轻易改变，所以一些仪式成份也便在城市观赏性戏剧中传承下来。我们可以从古代记载和现实生活中找到观赏性戏剧保持着降神观念的例子。如：宋代伶人在皇宫对皇帝只唱喏，不行大礼。宋李



心传《建炎以来朝野杂记》“教坊”条：“乾道后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之。孝宗天资恭俭，每如此，凡入殿，无贵贱皆拜，惟乐工独声喏。盖伶伦与军民之礼不同。”伶人不拜皇帝，不被视为失仪，其原因在于视伶人为“尸”。连皇帝也相信他们可以通神；又如，京戏的红生（关羽）装扮后，必静坐于后台，燃一炷大香，闭目养神，不再与他人说话。扮演前不茹荤，不与妇女同房，沐浴更衣，其禁忌如同雩戏。这都证明仪式性戏剧神灵附体的观念曾对观赏性戏剧有极大的影响。

我们今天仍可以从传统戏曲（例如梨园戏、京戏）的表演身段和舞台调度，甚至衣着打扮找到巫术动作和巫觋装扮的痕迹。被列为五法的“手法”，（如旦角的“兰花指”，生角的“剑指”，又称“剑诀”）与巫觋的手诀有十分密切的关系。它本源于巫觋通神以及神灵降临的手语。舞台调度的前后左右中五个方位也与巫觋踩罡和社祭舞方以迎请四方神的观念息息相关。在古人看来，巫者舞也，巫以舞通神，神以舞暗示。所以戏曲舞台上保持着强烈的巫舞方位观念。在声腔方面，我们可以从苏轼《东坡志林》的记载里看出运用假声历史的悠远。苏轼认为是应劭说过的汉代“鸡鸣歌”的遗声，但这种遗声的来源是什么？前已提及，女巫降神运用假声，仪式戏剧也多用假声，是巫觋降神为了达到自身与所降神灵的间离所采用的手法。这种手法，也用于木偶、傀儡和源于巫史的一些民间说唱。这一切都以事实明，观赏性戏剧与仪式的关系。

从一些古老戏曲如福建梨园戏、京戏的表演看，可以轻易发现从悬丝傀儡那里吸取的动作，如生角的台步，俗称八字步、方步，这种步子并不直接来自生活摹拟，而是悬丝傀儡对偶人提线的最佳角度。坐的姿势，也是同理。孙楷弟先生在《傀儡戏考原》里认为“宋之肉傀儡，余疑即戏文杂剧所由起。”

（页 22）尽管对肉傀儡的理解还不够确切，但五十多年前说这番话，是颇有胆识的。肉傀儡本是一种假面戏剧，本源于巫觋之象神，我已有文探索，不再重复。有些仪式性戏剧本身，还存在着时代积淀的痕迹和不同技艺聚戏的过程。如前述四川广元射箭乡龙江村李家咀的提阳戏，分天戏（木偶）和地戏（戴面具）和花坛戏（涂面），把木偶视为最高神。反映民间木偶、傀儡之为戏更为原始。南通童子有内坛和外坛之分，内坛仅坐唱童子书，仍保留着说唱神迹的

巫史面目；外坛则综合各门技艺，如舞火流星、刀山、火圈、抬判，还有魔术变幻。这些例子都很能说明戏曲发展的道路。

历史证明，观赏性演出成为时尚之后，便会趋向没落。历史上多少红极一时的戏曲声腔今已难寻其踪迹。但又从灯会、社火里（包括皮影、傀儡）涌现出新的品类。这些新品类总是带着仪式戏剧的刻痕走向观众。近百年自农村社火、神会走上舞台的如扬剧（香火戏），曾以其“十大神书”为主要剧目。徽、汉调的皮、黄被称为“乱弹”、“弹腔”、“弹戏”，陕西汉调桄桄也称弹戏。“弹”字义颇费解。因为这种唱腔早期并不以弹拨乐器见长，而用唢呐和胡琴（用唢呐者又称“唢呐二黄”），那么这“弹”字从何而来？在接触过陕西合阳跳戏和山西运城锣鼓杂戏抄本后，发现不少剧目与皮、黄甚为相近。现录其要者如下：

厦门大学图书馆