

中國古代廟宇戲臺研究

劉慧芬

(中)

貳、元代的廟宇戲臺

一、元代廟宇戲臺的集中發展

元代廟宇戲臺遺跡保存最多的區域，是在今天的山西省晉南一帶（今臨汾、運城二縣市署所轄區一帶），古稱「平陽」的地區。它為中國戲劇發展史北方的發祥地，素有「中國戲劇搖籃」的美譽。唐代著名歌舞戲，如〈參軍戲〉、〈踏搖娘〉等戲，就曾在此地流行。宋金時期流行的院本、諸宮調、雜劇如《西廂記諸宮調》、《劉知遠諸宮調》等，皆與平陽有密切關係。元代雜劇已遍及晉南各地；明清兩代，以蒲州為先導，發展為梆子腔——蒲劇，皆可謂沿襲相承延綿不絕的戲曲傳統。據元鍾嗣成《錄鬼簿》記載，元代有許多著名的雜劇作家如石君寶、于伯淵、趙公輔、狄君厚、孔文卿、鄭光祖等，都是平陽鄉賢，足證平陽地區，為戲曲人文薈萃之所。擁有如此輝煌戲曲歷史的平陽地區，戲臺之多，亦可想見；當地現今所遺留的大量神廟戲臺，更為平陽地區以往的戲曲豐盛紀錄，留下鑿確的證據（註九）。

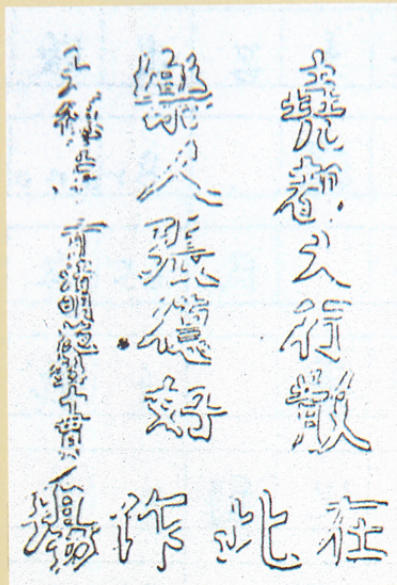
首先，以戲臺之碑刻銘文與戲臺遺址文物而言，晉南地區膾炙人口有（一）碑刻銘文：萬榮縣橋上村聖母廟宋天禧四年（1020）修舞亭拓片、萬榮縣太趙村稷王廟元至正八年（1348）舞廳磚刻拓片、萬榮縣風伯雨師廟元大德五年（1301）樂人張德好作場石柱刻文拓片等（圖十五）。（二）元代戲臺遺跡：臨汾市魏村牛王廟元至元二十年（1283）元代戲臺一座、永濟縣董村三郎廟元



圖十五 山西萬榮縣孤山風伯雨師廟樂人張德好作場石柱刻文拓片

代至元二年（1322）戲臺一座、洪洞縣景村牛王廟元至正二年（1342）古戲臺之殘柱兩根、臨汾市東村東羊村東嶽廟元至正五年（1345）戲臺一座、運城縣三路里村三官廟戲臺一座等；（三）雕磚、戲俑、壁畫、舞臺模型等：在運城、侯馬、稷山、襄汾、新絳、聞喜等地之金元墓葬中，所出土的各類有關戲曲文物等，數量之多，已列為研究戲曲文物無與倫比的文化遺產（註十）。

戲曲文物如此高度集中的現象，固然一方面說明平陽地區戲劇繁榮的歷史背景；而另一方面，也與當時的政治環境有著密切的關聯。因古平陽地區，在金元兩代都被北方入侵者作為後方，其經濟、文化乃呈相對穩定的狀況。戲劇娛樂也應運而生，舞臺自然也就大量興建起來。該地區亭樹式戲臺取得了優勢地位，並迅速發展，也在戲臺形制上，逐漸形成某種規範；不過它們當然也作了多方面的改革，以求達到合乎理想戲臺的條件。



二、現存八座元代完整的廟宇戲臺

山西省最稱著的兩座元代廟宇戲臺，一是臨汾市魏村牛王廟元至元二十年（1283）樂廳；一是同市東羊村東嶽廟至正五年（1345）戲臺。就臨汾縣魏村牛王廟樂廳而言：牛王廟現存戲臺（圖十六）、戲亭及大殿（圖十七）各一座，戲臺坐南向北，平面方形（臺口的尺寸見下表），臺前豎有兩根小八角石柱，前檐歇山頂，柱頭鋪作，為五鋪作重拱下昂計心造，鋪間斗拱兩朵，亦作五鋪作重拱雙下昂計心造。計心造的斗拱，是一種雙向疊組的體狀斗拱，交叉呈十字形，多層結合的視覺效果，複雜中顯得莊重。臺前兩根石柱，西柱上刻文「蒙大元國至元二十年歲次癸未季春豎」（圖十八），東柱上刻文「石泉南施石人林秀」陰文。該戲臺並無特殊維護與看管，平常人跡不多，四周只有少數村民，如非由有經驗人士導覽陪遊，親臨不易。國寶級文物如此冷

附表

戲臺名稱及年代	面寬	進深	面積	附記
臨汾市魏村牛王廟至元二十年(1283)戲臺	7.47 m	7.55 m	56.4 m ²	
永濟縣董村三郎廟至治二年(1322)戲臺	6.75 m	6.83 m	46 m ²	(圖二十二)
翼城縣武池村喬澤廟泰定元年(1324)戲臺	9.77 m	9.55 m	93.3 m ²	(圖二十三)
臨汾市東羊村東岳廟至正五年(1345)戲臺	7.15 m	7.5 m	53.6 m ²	
石樓縣殿山寺村聖母廟至七年(1347)戲臺	5.21 m	5.27 m	27.5 m ²	(圖二十四)
翼城縣曹公村四聖宮至正間戲臺	7.17 m	7.21 m	51.7 m ²	(圖二十五)
臨汾市王曲村東岳廟元代戲臺	7.25 m	7.27 m	52.7 m ²	
運城市三路里村三官廟元代戲臺	6.88 m	6.82 m	47 m ²	(圖二十六)



圖十六 山西臨汾市魏村牛王廟元代戲臺



圖十七 山西臨汾市魏村牛王廟正殿



圖十九 山西臨汾市東羊村東嶽廟正門



圖十八 山西臨汾市魏村牛王廟戲臺東石柱刻文「蒙大元國至元二十年歲次癸未春季豎」

落淒涼，實令人感到萬分難過！

另一座著名的元代戲臺，亦位於臨汾市東羊村東嶽廟(圖十九)。該廟現存戲臺(圖二十)及大殿各一座，臺前還有兩座觀戲樓(圖二十一)，視點甚佳，每座大致能容納三至四名特別身份如貴族等級觀眾，欣賞演出。戲臺座南朝北，方形(臺口的尺寸見下表)。臺前豎有兩根小八角石柱覆蓮柱礎，柱上浮雕出童子蓮花等紋飾。西柱頂部刻有「本村施主王子敬男王益夫，施石柱一條，眾社般載，元至元五年

(1345)□月□日，本村石匠王直王二」。這座戲臺基本上是元末形制構建，特別是內檐、斗拱和樑架皆元代技法，且為元代少數十字歇山頂的戲臺。該臺保存完整，古風猶存。



圖二十
山西臨汾市
東羊村東嶽廟
元代戲臺

這兩座戲臺，是任何到山西研究戲曲文物者必到之所。魏村距臨汾路途雖不甚遙遠，乘車須二三小時，魏村至東羊村又須二小時，交通極為不便。沿途路況不佳，坑洞顛簸，塵土飛揚，能親臨拜觀，已非易事！

大陸戲劇考古學者，發現山西省平陽地區仍保存下列八座形制完好的元代廟宇戲臺，為論述方便，茲按各臺興建年代先後，及其相關資料如附表：（註十一）

綜觀元代北方農村亭榭式的廟宇戲臺，大都以粗大堅實的石柱石基，支撐複雜的樑架結構，與飛檐挑角的巨大屋脊。其共同特徵，大致可分為下列三點：

(一) 規範式的樑架結構

這八座戲臺的樑架，都顯示規範性之特徵。它們與我國古代建築中的亭榭和鐘鼓樓略似，但規模較大，結構也較複雜。四角柱之上，設雀替大斗，斗上四向各架大額枋一道，在轉角處平行搭交，形成一個巨大的「井」形框架。四向全用大額枋承重。大額枋之制，始於宋金，盛行元代，因而標示了明顯的時代特徵。額枋之下的牆壁，並無承重的作用，純為遮風避雨及集中視線。額枋之上，每面設斗拱四攢、五攢乃至六攢，用以承托檐出和上部屋架，同時，也增加建築的壯麗。轉角處施抹角樑和大角樑，角樑之上有井口枋或闌額，與普拍斜角搭交，形成第二層框架。框架之上再置斗拱，承托第三層框架和藻井斗拱。

三層斗拱均多為四鋪作或五鋪作，也有六鋪作的如東羊村廟臺，置身臺上，如同一個龐大的藻井，精巧富麗。斗拱形置仍沿宋金規



圖二十一 山西臨汾市東羊村東嶽廟戲臺神樓(包廂)



圖二十二 山西永濟縣董村三郎廟 元代戲臺



圖二十三 山西翼城縣武池村喬澤廟元代戲臺



圖二十五 山西翼城縣曹公村四聖宮元代戲臺



圖二十四 山西石樓縣張家河殿山村聖母廟元代戲臺



圖二十六 山西運城市三路里村三官廟元代戲臺

制。斗拱之上設檐搏、平搏和脊搏，中心處設雷公柱，周施由戟支稱。屋頂舉折，大都在三分之一至三·五分之一之間，和山西現存其他許多元代殿堂的舉折相符。屋頂上全為筒板布瓦覆蓋，脊獸和瓦件多為後人補葺，並非原制。就建築角度來說，元代的舞臺樑架結構形式，仍保持了宋金時代的基本特徵，這在山西及其他各地的元代建築上已經證實（圖二十七）（圖二十八）。

(二) 規範式的戲臺平面

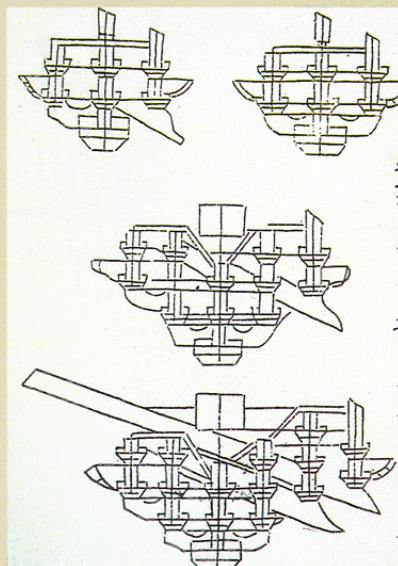
上述八座戲臺的平面，多近於正方形。據上表列戲臺面積來看，其寬深多在七至八平方公尺之間，平面面積也多在五六十平方公尺之間。其間翼城與石樓的兩座元代戲臺，卻是利用金代或更早的臺基增改而成，所以尺寸與元代戲臺出入頗大。

戲臺面積規格化的現象，可能與元代雜劇表演動作有關。演員必須遵守一定的動作科範程式，如元夏庭芝《青樓集》記載當時名演員賽簾秀，她「中年雙目皆無所視，然其出門入戶，步線行針，不差毫髮」，這就是因為戲臺尺寸與建已遵守大致規格，才使盲者賽簾秀可以「出門入戶，步線行針，不差毫髮。」

另外，也有學者認為戲臺大小，不僅與表演的規範化有關，而且當時、當地的經濟狀況，人們的習俗，廟宇的規模都有關。因而同一時期的不同地方，戲臺的形狀、大小不一定相同。上述石樓縣張家河村殿山寺娘娘廟戲臺，就是現存



圖二十七 山西臨汾市魏村牛王廟 戲臺藻井



圖二十八 宋李誠《營造法式》下昂側樣圖式

元代戲臺最小的一座。因為石樓縣人口稀少，土地貧瘠，地處山區，該廟又建於荒山之上，廟宇規模自然很小，戲臺面積當然不會太大。

以上二說，皆對元代戲臺之規格化現象，當然產生一定的助益。筆者認為元戲臺，因樑架規範建構的關係，戲臺面積必定亦趨規格化。縱然平面的大小未必完全一致，但方形建構，則一定成為定例。

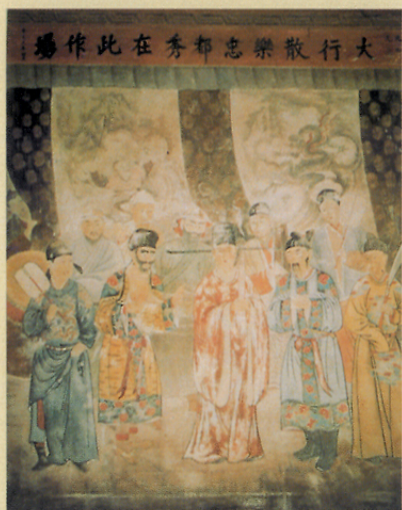
(三)漸趨定型的戲臺前後空間設置

戲臺三面砌牆，前面敞朗。但武池、魏村、王曲、西景村和萬榮孤山戲臺，原構山牆僅有後面三分之一，前部近三分之二是後人補砌上的，不過現今魏村戲臺已恢復原狀。以山西省臨汾市王曲村東嶽廟的戲臺為例，其山牆長度僅及戲臺進深三分之一強，為二·四五公尺。短牆牆口上方大額枋處，有鐵釘孔及鐵環腐蝕痕，證明當年演出時，兩牆口之間要橫拉一道帷幕。著名的洪洞縣廣勝寺水神廟明應王殿(圖二十九)的「大行散樂忠都秀在此作場」的元代戲劇壁畫，畫中就是當時演出戲臺懸掛帷幕的實例(圖三十)。該廟有壁畫十餘處，極其精妙，為研究元代藝術之珍寶(圖三十一)。

這幅壁畫中的帷幕，繡有蒼松雲氣作背景，張牙舞爪黑色蛟龍與作勢斬龍的黃衣武士，極富動態之美。它的「標語」除了具有展示劇團主角「忠都秀」的實力外，也兼具淨化戲臺，集中觀眾注意力的功能。尤其帷幕東側，繪有一女子探首正向前臺窺視，顯示當時的戲臺已明確具有前後臺空間構置的觀念(註十二)。



圖二十九 山西洪洞縣廣勝下寺水神廟正門



圖三十 山西洪洞縣廣勝寺明應王殿壁畫
大行散樂忠都秀作場

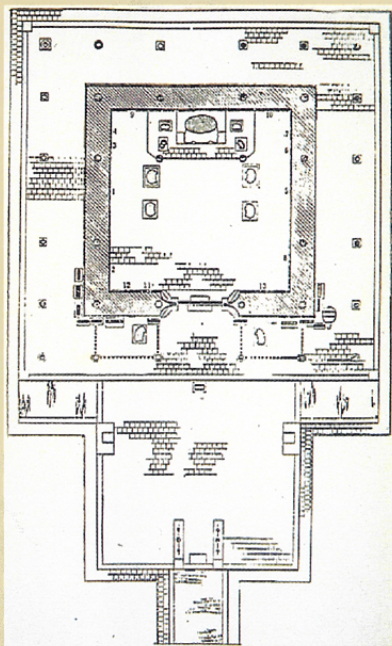
三、元代廟宇戲臺的改良

元廟宇戲臺發展到了晚期，已開始注意到音效與採光等問題，這與元雜劇的表演有密切關係。音效的加強，當與元雜劇以唱為主的表演有關；戲臺採光的加強，也顯示雜劇的表演，演員的動作性逐漸重要。觀眾不僅聽戲，也須看戲，於明「音效」與「採光」便成為當時廟宇戲臺改進的首要挑戰。

(一)音效的改革：

元代廟宇戲臺沒有室內觀眾席位，觀眾都在廣場中，圍繞著戲臺四週看表演。為配合元雜劇曲辭賓

白俱全的劇本，顧及觀眾的聽覺享受，便須加強戲臺聲音的共鳴效果。其方法就是將戲臺改建為三面繞牆，一面開敞的戲臺。三面牆如果粉刷得非常平整，聲音就可得到較好的放射，以使戲臺本身變成一個「擴音器」。現存最早的三面繞牆，一面開敞的元戲臺實物，是山西永濟董村三郎廟的戲臺請參見圖二十二。其後，元代後期戲臺已採此種方式，證明三面平整的山牆，已掌握到將各種聲腔與配器發音，



圖三十一 山西洪洞縣廣勝寺明應王殿平面及壁畫分佈圖
西壁四幅：①祈雨圖②勅建興唐寺圖③下棋圖④打球會
東壁四幅：⑤龍王行雨圖⑥庭園梳妝圖⑦漁民售魚圖⑧古廣勝上寺圖
北壁西一幅：⑨後宮司寶圖
北壁東一幅：⑩后宮尙食圖
南壁西兩幅：⑪霍泉玉淵亭圖⑫唐太宗千里行徑圖
南壁東一幅：⑬大行散樂忠都秀在此作場圖

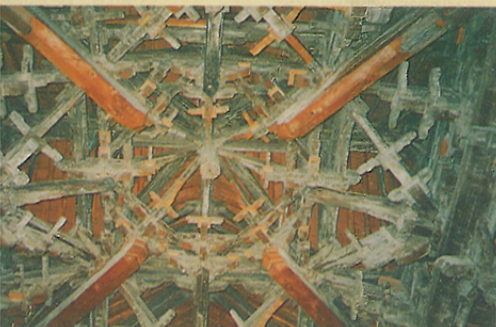
輸送到觀眾耳鼓中。

(二)採光的改善：

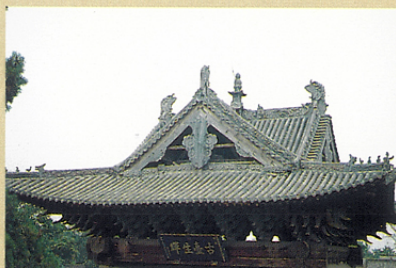
戲臺三面繞牆，雖然改善了音響效果，但也阻蔽了光源。如何讓觀眾看清楚戲臺上演員的面目與動作，成為另一項急待解決的問題。

臨汾東羊村東嶽廟戲臺採每面六攢出三跳的複雜斗栱，使檐際大為抬高，舞抬受光面大為增加；現在看著它的藻井（圖三十二），就知道其斗栱精確了，請參見圖二十。但它又遭遇到頂蓋抬高，風雨會冲刷臺基，雨水流入敞開的臺面上。補救之道，便是採用十字歇山頂（圖三十三），使雨水向兩側流下，不致集中淋漓在戲臺中央。同時，又將出檐大大伸展，試圖加大屋頂覆蓋面。但又恐影響到頂蓋的安全牢靠，只得在戲臺四周設立輔柱，以此支持龐大的檐體。今東羊村東嶽廟戲臺，便屬於當時符合音效及採光需求的戲臺，只是戲臺四周並未設立輔柱，似冒著承受重力的危機！

從音響、採光、十字歇山頂到設立輔柱，再再顯示元廟宇戲臺為適應元雜劇綜合唱、念、做、打的藝術特性，所做得諸般探索性的實驗過程，而展現戲臺藝術的科學與審美觀點。



圖三十二 山西臨汾市東羊村東嶽廟戲臺藻井



圖三十三 山西臨汾市東羊村東嶽廟戲臺十字歇山頂

四、元代全真度脫劇

宋金時代的廟宇戲臺，大都修建在民間普遍流行巫覡、廟祝的鄉村裡，如「牛王廟」、「風伯雨師廟」，與佛、道等宗教宋院關係不大。入元之後，迎神賽會社火性質的演出仍然持續，每年春秋兩季社祭時，就大規模地從事戲劇活動。但另一方面，以平陽地區為重要據點的新興全真教，也確明顯地利用元雜劇宣傳教義。這使得以往廟宇前搬演與宗教無關的戲劇狀況，產生了微妙的變化。從山西省芮城縣永樂宮陳列的元中統元年（1260）全真教領袖潘德沖墓出土石槨淺刻戲劇演出畫像，就知道端倪了。

永樂宮原在山西省永濟縣，因黃河水利工程施工，遂拆遷至現址芮城重新復原（圖三十四）。永樂宮是元代四大建築之一，宮宇巍峨，有龍虎殿、三清殿、純陽殿、重陽殿等宏偉的建築，尤其壁畫以道教題材，表現諸神朝拜老子、呂純陽、王重陽傳教的故事，高度的藝術水準，享譽國內外。

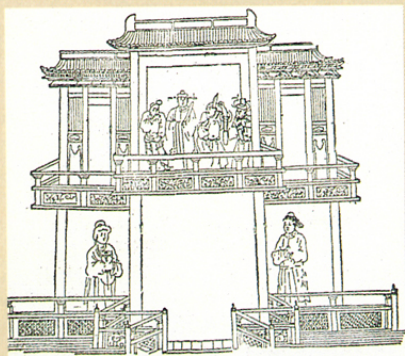
潘德沖是永樂宮營建人，道號仲和妙真人，山東人，為長春真人邱處機弟子，曾與同門宋德方隨邱謁見元太祖成吉思汗。元太宗后（乃

馬真氏）元年（1242）為諸路道教都提舉，及河東南北兩路道教都提點，這年也開始永樂宮興建工作，憲宗（蒙哥）六年（1256）登仙，中統元年（1260）葬於永樂宮附近，建祠祭祀。一九五九年，永樂宮遷移，潘德沖墓、呂純陽墓及宋德方墓同時遷葬。潘德沖墓，出土石槨左右壁陰文線雕二十四孝故事畫像，及正壁元人演戲畫像，對戲曲史研究提供寶貴資料，現該石槨陳列於永樂宮西側陳列室公開展示（註十三）。

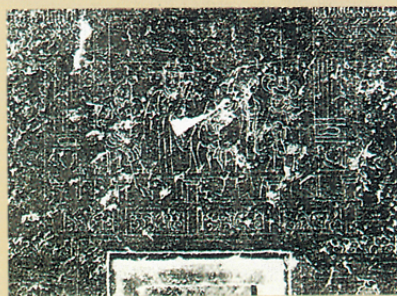
該畫像（圖三十五）有中門樓、平座、欄杆、格子門，中心間立有演員四人，左起第一人副淨色，頭裹軟巾、著長衫，口含右手打口哨；第二人末泥色，戴展腳襪頭、著圓領大袖袍、手執笏板；第三人副末色，尖帽、長衫、敞懷露腹、左手



圖三十四 山西芮城縣永樂宮重陽殿正門



摹本



圖三十五 山西芮城縣永樂宮潘德冲石柳線刻演戲畫像與演戲樓畫像



圖三十七 山西稷山縣化峪鎮馬村金墓雜劇雕磚三種：

- 化峪M 2 雜劇演出圖
- 化峪M 3 雜劇演出圖
- 馬村M 4 雜劇演出圖

上舉、右手作手勢；第四人裝孤色，戴卷腳襪頭、長袍、雙手叉拜；這幾個人物裝扮姿態，是我們常在金元演戲壁畫，如運城市西里莊元墓雜劇壁畫（圖三十六）、雕磚如稷山化峪金墓雜劇雕磚（圖三十七）、侯馬金墓戲臺雜劇雕磚，及戲俑河南省焦作市雜劇俑，常常看到這種樣子（註十四）。從石柳畫像，瞭解全真教道長潘真人其生前除了提倡孝道外，也熱愛雜劇，同時也說明全真道教利用「院本」、「雜劇」藝術形式，宣揚教義的事實。由於全真教提倡保性全真，忍辱含垢，韜光晦跡的思想，十分契合元代一般文人無可奈何的異族處境，所以元代劇作家多喜以此為題材，發抒心中鬱抑之情。如元四大家馬致遠，即最擅於以道教題材為創作素材，特稱為「度脫劇」或「道釋劇」，其內容多以全真教徒度脫點化為主。

宋金之際，道教分南北二宗，北宗盛於金朝，風行於元代，號為「全真教」。其道統傳授，先是鍾離權（道號正陽），傳之於呂巖（道號純陽）呂巖傳之於王喆（道號重陽），王喆傳之於馬鈺（道號丹陽）、邱處機（道號長春）等，口口相傳，書之文字。馬致遠則直接利用元雜劇，為全真教各傳人作劇宣

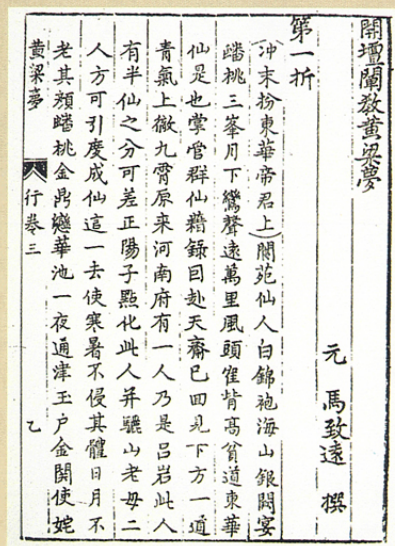
揚。例如《開壇闡教黃梁夢》雜劇（存）（圖三十八），為鍾離權度脫呂洞賓（巖），《呂洞賓三醉岳陽樓》雜劇（存）為呂洞賓度脫柳樹精，《王祖師三度馬丹陽》雜劇（佚）為王喆度脫馬鈺，《馬丹陽三度任風子》雜劇（圖三十九）（存）為馬鈺度脫任屠，先後次序井然，均有所本而來。

除了上述馬致遠的道釋劇之外，其他雜劇作家，也寫作此類劇本，例如無名氏《許真人拔宅飛昇》、岳伯川《呂洞賓度鐵拐李岳》、無名氏《呂翁三化邯鄲店》、《呂純陽點化度黃龍》、《呂洞賓桃柳昇仙夢》、《漢鍾離度脫藍采和》、紀天祥《韓湘子三度韓退之》及趙文殷《張果老度脫啞觀音》等。皆以解脫塵寰，逍遙物外為依歸。

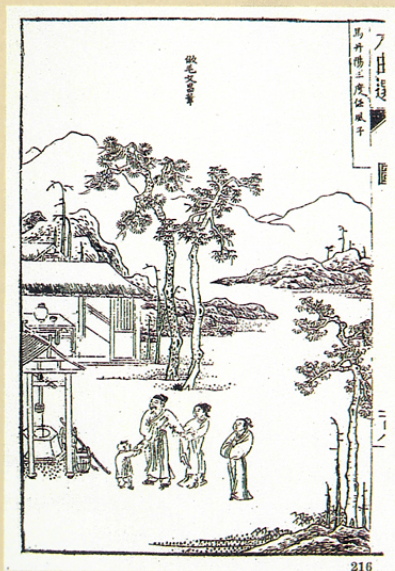
舉凡惡吏、俳優、茶博士、富農、屠夫、倡妓、精怪等，皆能醒悟，擺脫魔障，悄然羽化仙去。可知元代度脫劇，也不限於某一階級，成



圖三十六 山西運城市西里莊元墓東壁雜劇壁畫



圖三十八 元馬致遠《開壇闡教黃梁夢》
雜劇古名家本書影



圖三十九 元馬致遠《馬丹陽三度任風子》
雜劇元曲選本板畫

為富於「平民思想」的宗教劇。這在當時備受壓迫漢民族而言，無異為心靈中最大的安慰，自然也成為元代城鄉廟戲中，最受喜愛的劇目了。

參、明代的廟宇戲臺

一、明代劇運的興衰

明朝初年太祖朱元璋集權統制，刻意強物理學，提倡人倫教化，並明令規定戲曲：「凡樂人搬作雜劇戲人，不許裝扮歷代帝王后妃、忠臣烈士、先聖先賢像，違者杖一百；官民之家，容令裝扮者同罪。」（御製大明律）又如成祖朱棣永樂九年（1411）七月初一日，也下了一道律令：「今後平民倡優裝扮雜劇，除依律神仙道扮、義夫節婦、孝子順孫、勸人為善，及歡樂太平不禁之外；但有褻瀆帝王聖賢之詞曲、駕頭雜劇（以帝王為主角的雜劇），非律所該載者，敢有收藏、傳誦、印賣，一時拿送法司究治。奉聖旨——但這等詞曲，出榜後，限他五日都要乾淨，將赴官燒毀了，敢有以收藏的，全家殺了。」（註十五）這道律令極力將戲曲納入倫理化教化的範圍內，正所謂「不關風化體，縱好也徒然。」（高明《琵琶記》傳奇開場曲白）戲劇只為闡發聖賢的言論，教忠教孝，潛移默化人們的性情而設。這個出發點原本是良意，只不過戲文內容，被些文人學士寫得太過迂腐，多用生硬拼湊的故事，來解釋三綱五常的大道理，如邱濬《五倫全備記》完全枉顧藝術技巧與內涵，未免令人生厭。

明初戲文既無生機，演出場所自然稀落。就廟宇戲臺的興建而言，不但數量銳減，形式也單一化了。中國北方保存古戲臺最多的河東地區，今日所存明前期的廟宇戲臺，數量遠不及現存的元代戲臺。

當為此衰竭的明初戲劇文化，提供了最直接的證明。

明中後期的劇壇，是繼元雜劇之後，中國戲曲史上另一個繁盛期。這段時間，社會情況產生許多變化，例如：經濟上，經過長時期的休養生息，民生樂利；思想界，出現了反理學的思潮，對戲曲創作注入新機；政治上，也走入了驚人的靡爛與腐朽！朝廷中上自天子，下至庶人，無不沈迷酒色，極力追求感官享樂，但卻也助長了戲劇繁榮發展。明顧起元《客座贅語》卷九云：

萬歷以前，公侯與縉紳及富家，凡有燕會小集，多用散樂或三四人，或多人，唱大套北曲；若大席，則用教坊打院本，乃北曲四大套……：大會則用南戲，其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽，今又有崑山……。

這裡指出明中葉官員們以觀劇為娛樂之風氣。及至嘉靖年間，官員們已深度沈迷，日日觀劇。明何良俊《四友齋叢說》卷十三，也說當時蘇州太守林小泉，幾乎天天要看戲：「好客，喜燕樂，每日有戲子一班，在門上伺候呈應，雖無客亦然。」（圖四十）全國嗜戲，上行下效，戲劇繁興乃為必然的趨勢。所以明代中後期，戲劇各項藝術成就，皆燦爛耀目，成就非凡。反映在戲臺形制上，則出現了空前複雜多樣的變化。



圖四十 明《金瓶梅》燕會小集演

二、明初的廟宇戲臺

明初的禁戲政策，雖然對當時劇壇產生了絕對的負面效果，但一般百姓喜愛戲劇的興趣，卻絲毫未減。如何在嚴苛的政令與喜好之間，尋求平衡點？便成為當時戲曲在空隙間尋求生機的方式。

每年間各項宗教祭祀活動，便是明初戲劇維持生存的方式。一般民眾在城鄉社火祭祀時，大量湧向廟台觀劇，加之廟會也經常與集市貿易融而為一，觀眾人數，動輒數以千計。再者，戲劇發展至元末明初，南戲漸盛，表演的藝術與形式，也日益成熟複雜，例如：不再侷限於元雜劇一人獨唱體製，實踐多人獨唱、接唱、輪唱及合唱方式；劇舞的場面增多等，都使得金元時期面積不大的舞台，一則難以滿足人數激增的大場面，也無法容納漸趨豐富的表演形態，於是明初戲台形制，必然又要產生變化。

明代的廟臺，與宋金元的廟宇

戲臺比較，主要差異在戲臺的樑架與戲臺的面積，由原來的亭榭式樑架，一變為正規廳堂樑架，因此導致戲臺平面，由正方形轉為長方形的長臺。這個變化也非突如其來，早於元末時期，亭榭式戲臺因已不能滿足元雜劇複雜的表演內容，就已出現了變革的徵兆。

明朝初年，山西省沁水縣西關玉帝廟戲樓，宣德七年(1766)建，其外觀與前期戲臺單檐歇山頂並無區別，可是它已經採用了廳堂式所使用的五樑架結構，通面八·三公尺，進深七·九八公尺，兩側山牆距臺口四·五公尺處，各設木質輔柱一根，臺口三面敞開，為稍後長方形戲臺奠下基礎(註十六)。此類廳堂構築、長方形臺面的廟臺，成為明代早期廟臺樣式。今保存在山西省新絳縣陽王鎮復益廟舞庭，建於明正德年間(1506——)，擁有單檐歇山式屋頂，通面也應用五間架樑，面寬一九·五公尺、戲臺寬九·五公尺、進深四·五公尺，是明代早期造形優美的抱廈式廟宇戲臺之一。

三、明代中後期的廟宇戲臺

明中葉以降，為適應戲劇演出發展的需要，和時代審美觀的變化，戲臺建築的數量激增，形式技法及觀演關係等方面，也都有相應的發展。其主要的共同特徵為：

(一)廟臺大體承襲宋元舊制，面對神殿，與正殿、獻殿同處於廟宇中軸線上，為廟宇建築主體的有機組成部分。唯前後臺之間，普遍增修隔扇與上下場門，前臺三面敞開，觀眾三面圍觀。

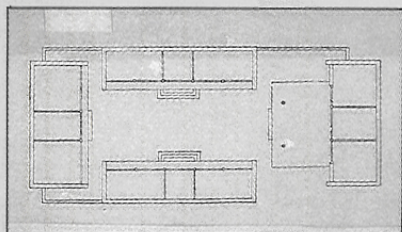
(二)從建築形制看，有門框式、抱廈式(圖四十一)、過道式(圖四十二)等。從觀演關係看，有一面開、兩面開(俗稱鴛鴦臺)(圖四十三)、三面開(分別對三個神廟)、二連臺、三連臺(圖四十四)、品字臺(圖四十五)與對臺。舞臺頂也分歇山頂、懸山頂、硬山頂、捲棚頂等(圖四十六)。

「歇山頂」是屋山「止歇」在屋頂之內，上半部呈懸山頂，下半部為廡殿頂，有時下半部更刻意造成重檐，效果顯得富麗堂皇。「懸山頂」又稱為「挑山」，山牆縮在檐頂之內，懸臂伸出山牆外；「硬山頂」適得其反，山牆高出於檐頂，檐頂停收在山牆之內，側面與山牆密接，有時這兩類檐頂也會十分相似。「捲棚頂」是正脊的夾角部分，變成柔和的曲線狀，看起來像是蓬蓋了。

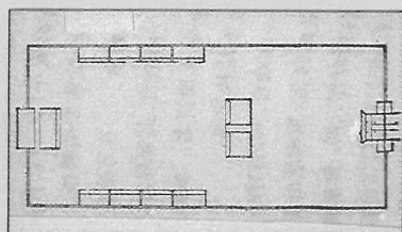
古代戲臺大多數用木架支撐，所以從結構形式上有歇山、懸山、硬山及捲棚等常見形式。在封建社會裡，屋頂結構有嚴格等級制度。重檐廡殿最尊，重檐歇山次之，以下是單檐廡殿，單檐歇山與懸山又次之，硬山最下。古代社會裡，一般民眾不被允許住廡殿和歇山式房屋的。

(三)明清戲臺，前臺兩側大多設置八字音牆，使它擋音向前。有的戲臺還在臺基內埋入數口大缸，增強聲音共鳴；還有的更在臺基前壁安裝青石鏤空音穴，將共鳴缸的聲音泄放出來。

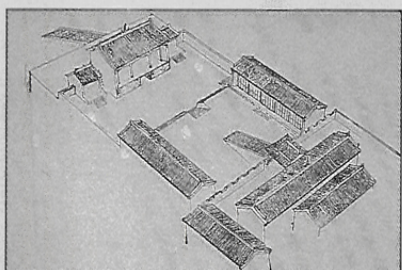
(四)建造技法更崇尚裝飾美，特別在財力雄厚的中南部地方，一改宋金戲臺雄渾樸實的風貌，而為精雕細琢、綉麗豪華的廟宇戲臺。



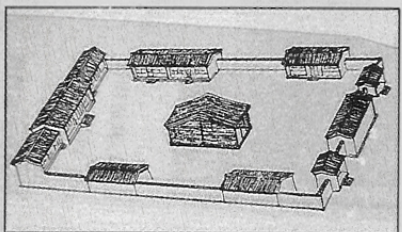
圖四十一 抱廈式戲臺平面圖 (山西太谷縣孔宅堂會戲臺)



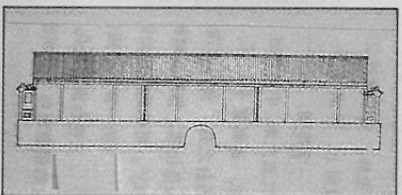
圖四十五 「品」字式戲臺平面圖 (山西萬榮縣廟前村后土廟戲臺)



圖四十二 過道式戲臺透視圖 (山西河津縣真武廟戲臺)



圖四十三 鴛鴦式戲臺透視圖 (山西繁峙縣東莊三聖寺戲臺)



圖四十四 三連式戲臺透視圖 (山西運城市池神廟戲臺)

以上四種明代戲臺特徵，其詳細情形，將分別敘述於各主題中。

明中葉廟宇戲臺的基本形制，又大致分為單幢戲臺、雙幢戲臺及三幢串連戲臺等類：

(一)單幢式戲臺 (圖四十七)

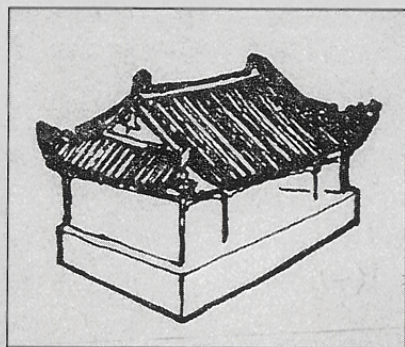
單幢戲臺直接繼承明代前期平面長方形戲臺，維持了前期戲臺的兩大特點：臺口寬和戲臺平面面積擴大，此外，也特別注意採光的原理。據近代學者研究，是因當時河東地區所流行的北雜劇，較元雜劇更重視腳色的裝扮與服飾色彩的搭配。為突顯較好的視覺效果，戲臺之採光成為重要的問題。

採光最普遍的方法，就是將臺口正面中段突出，例如山西省祁縣王賢莊萬聖宮戲臺，該臺通面寬一五·一二公尺，總進深八·九公尺，硬山頂、七梁架，這些結構與明前期同類戲台相似。但是它的台中心明間及次間，向前突出一·一公尺，使戲臺平面形成凸字形，如建於明正德年間的山西省太谷縣陽邑淨信

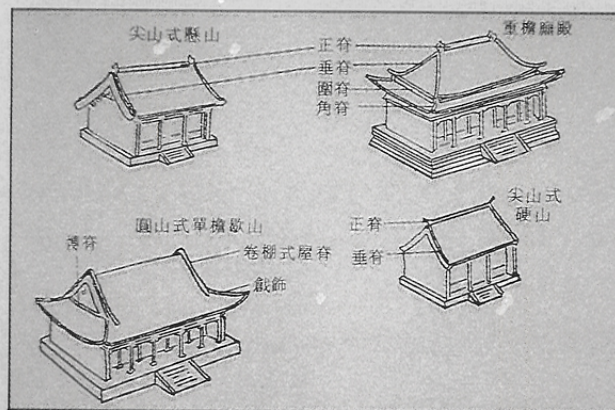
寺戲樓，便是這類戲臺的典型 (圖四十八)。

當戲臺中段突出之後，戲臺的兩側表演區又受到了限制，於是利用「隔扇」(木屏風)區分前後臺，並將隔扇中段向後縮進一尺，以便容納樂隊位置，使表演區更為開闊通暢。

此類前突式的戲臺，前方不能成一直線，兩側空間便成多餘了。於是，適時又出現兩種新形式：第一種，將兩側空間隔為耳房，充為後臺，成為三幢連臺的前身。第二種，將兩邊空間大部份開敞，改善採光條件，同時觀眾可以再一次恢復三面圍觀的看戲形態。但缺點又在於削弱音響效果。補救之道，便



圖四十七 單幢式戲臺透視立體圖



圖四十六 古代建築屋頂形式圖



圖四十八 明代改革性戲臺——臺口正中凸出採光（山西太谷縣陽邑淨信寺戲臺）



圖四十九 明代改革性戲臺——八字形影壁攔音（山西介休縣城內后土廟戲臺）



圖五十 明代改革性戲臺——埋置音缸及青石鏤空音穴擴聲（山西翼城縣樊店村關帝廟戲臺）

在舞臺兩側建構兩扇八字影壁，以增強聲音共鳴迴響。今山西省介休縣后土廟戲樓即屬此例。該廟建於明正德十一至十四年(1516—1519)之間，座南面北，與正殿對峙，為重檐歇山頂，琉璃瓦覆蓋，臺口有四根檐柱，將面寬分為三間，通面寬一二·七公尺，臺中用四根通柱，將臺深分為兩間，進深九公尺。為使擴大表演區，曾於清道光年間重修，向前突伸二公尺，增建為歇山頂抱廈式戲臺。背靠八卦樓，臺基下設過道，高二·五公尺，臺前兩側就設有琉璃八字形攔音壁（圖四十九）。

另外，更進一步的手法，就是在臺基下埋設大水缸。如山西省翼城縣樊店村關帝廟戲臺，明弘治十八年(1505)建，清道光十一年(1831)修。該廟座南面北，採一面觀戲形式。舞臺平面前、中、後三排柱列整齊，前檐四柱，面闊三間，寬九公尺，進深九·三公尺。前臺為捲棚頂，後臺為硬山頂。前臺兩側次間為樂床，其下各埋置一列音缸，並於臺基立面相應處，各嵌入青石鏤空的音穴，是為古代戲臺具科學的音響設備。（圖五十）

總之，在科技未發達的時代，光源與音響永遠是廟宇戲臺發展過程中，不好解決的難題。可是，因

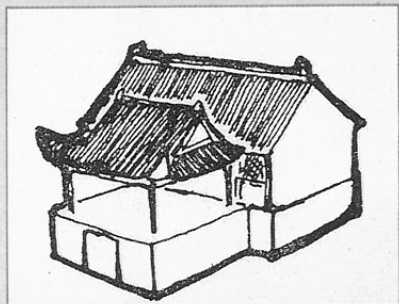
凸出曝光及透過音缸埋設，已獲得初步改進了！

(二)雙幢串連式戲臺（圖五十一）

雙幢串連式戲臺，是明清兩代使用最為廣泛的一種戲臺。它的結構特點，在於前、後臺各自為獨立的建築物。其樑架結構、頂蓋樣式、開間數目等，儘可完全不同，但兩幢建築物必須串連在同一臺基之上。前後兩幢共用一道牆壁，以分隔前後臺。

明中葉以後的雙幢串連式戲臺，分為東、西兩路發展。西路主要分佈於開封至漢中水路南道附近，及晉南、晉中、及甘肅河西走廊地區。它的前臺與同期的單幢戲臺，情形相似。主要差別在於後臺面積擴大，成為一個獨立空間，不再只是戲臺建築附屬的一部份。例如陝西省西安市城隍廟戲臺的後臺，為重檐歇山頂，七架樑帶廊，門窗整肅，後臺光線極佳，面積達七三平方公尺，超過前臺。而後臺面積擴大，也說明了當時的戲班規模增大，行頭道具也增多，須有足夠空間，才能擱置收拾。

東路的雙幢式戲臺，主要分佈在河南東北角，徐州至通縣大運河兩側，及北京至宣化大同一帶。這些戲臺也屬於前臺小，後臺大的形



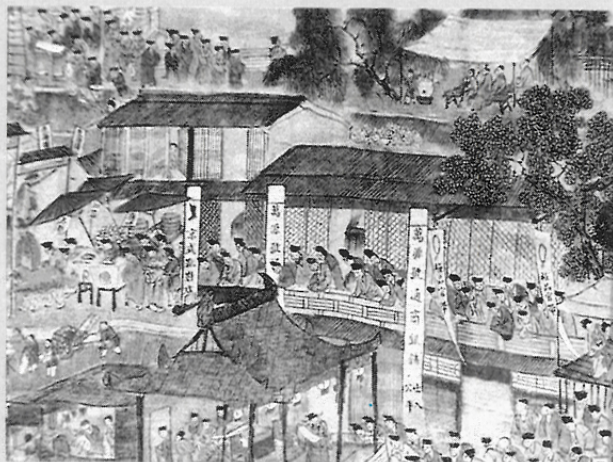
圖五十一 雙幢串連式戲臺透視圖

制，前臺又成為三面全敞的形狀，而不同於西路戲臺的前臺以四根粗柱支托大額枋，造成臺口巨大的框架造型。

此種格局，與演劇內容有關，明嘉靖年以後，北方雜劇早已式微，而多由南方劇種至北方演出；這些南方聲腔包含海鹽腔、崑山腔等，在北方山東薊燕一帶的人聽來，已不免形成嚴重的語言障礙。因此演出時演員的作表變得非常重要。如果舞臺採光不良，勢必影響觀眾欣賞劇情，所以戲臺格局，再一次的產生變革，以適應新的形勢。

在這裡，我們提出一幅極富於動感的明代演戲繪圖。清常熟翁方綱藏明人繪《南都繁會景物圖卷》，描寫南京繁華景象：畫面中當街搭著一個戲臺，前臺尖頂捲角席棚，臺面非常開朗，觀眾由三面觀戲。

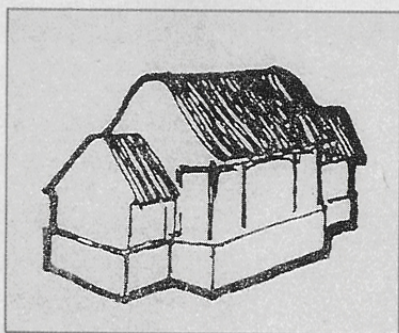
後臺是平頂席棚，臺側有「女臺」（婦女專座），而且逐漸升高，其餘觀眾都是站著觀劇。戲臺對面，「銀鋪」的樓上，也滿是觀眾。這種戲臺，對固定戲臺而言，屬於「草臺」，上演的也稱為「草臺戲」，不免因陋就簡一些。這戲台不是前臺的小後臺大，而是前後臺為兩個建築體。前臺正上演「天官賜福」吉祥戲，後臺有個角色對著鏡子畫「紅臉」關公。這個戲臺，正是雙幢串連式戲臺的形像具體的展現（圖五十二）。



圖五十二
明人繪
《南中繁會景物圖卷》
草臺演戲圖

（三）三幢並聯式戲臺與路臺（圖五十三）

三幢並聯式戲臺，就是在單幢舞臺兩邊各加一耳臺，以成為後臺的格局。其形制有二：一為低臺基（約高一至一·五公尺）；另為高架臺基。高架臺基的戲臺，實際上就是兩層高樓的建築，蓋在廟宇中，以下層充作「廟門」或稱「山門」，觀眾穿過山門，即進入廟庭，正面迎向正殿，反身即面對舞臺。換言之，就是將臺基中部闢成道路，其下可以行人的特殊設計。近代學者認為，這種形式的舞臺，屬於「路臺」的種類之一，例如四川省灌縣都江堰二王廟戲臺（圖五十四）。人們走向廟宇正殿，須從戲臺下方穿過，由於地形的落差，人們可以站在臺階上看戲（圖五十五）（圖五十六），視線角度極佳，成為極合經濟效益的觀劇場所。



圖五十三 三幢並聯式戲臺透視圖

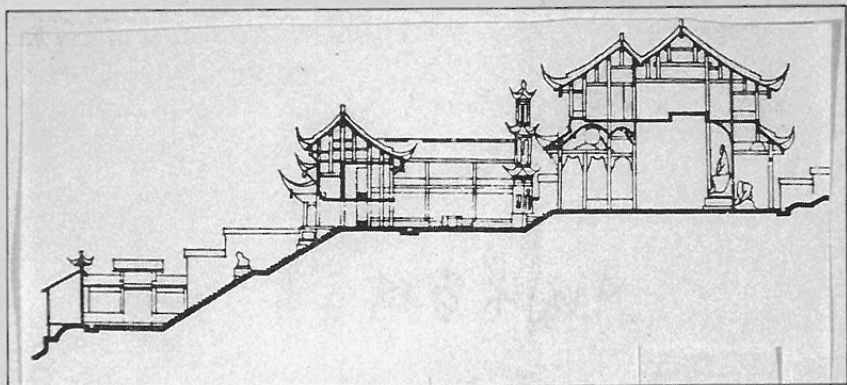


圖五十四 四川灌縣都江堰二王廟戲臺

所謂的（路臺），就是一種與道路結合的特殊造形戲臺。此臺不是專供酬神演戲所築的戲臺，而是在一座建築物上，建造既有通路功能，又可作演戲的戲臺。它也有三種類型：一種是臺面行人；二種是臺基（架底）中間行人；三種是不設臺基，在廟宇正殿的柱子上預開



圖五十五 四川灌縣都江堰二王廟 臺階(部分)



圖五十六 四川灌縣都江堰二王廟 戲臺及正殿剖面圖

卯樑，要演出時將木板搭在卯樑上，便是舞臺面，其下可隨意行人，甚且有人在臺下活動，演畢再將木板撤掉。

第一種「臺面行人」的戲臺，是利用正殿大門的臺階，在上面搭木板而成。不演戲時，木板撤掉，依舊維持行路功能。今山西省運城市解州鎮關帝廟的清建「雉門」與「御書樓」路臺即是。該廟始建於隋初，中經火災，明嘉靖年間修復(圖五十七)。雉門(廟門中第二道門)座南朝北，面寬三間，進深二間，單檐歇山頂，前檐為門，後檐為戲臺，踏道寬二·五三公尺，由七級石條板砌成。過廳臺階向內收縮，平時為雉門走道，演戲時將上面搭木板，與兩側臺連接，構成前門表演區。臺上設隔屏將臺面分為前、後臺，隔屏西側上書「演古」，東側書「證今」，中間門隔匾書「全部春秋」(圖五十八)。這路臺如不經人解說，從外觀看來，或是不注意臺階兩側的樑口，根本無從得知它的上部空間，也可變成「戲臺」。

第三種路臺，與第一種路臺的差別，在於它山門的柱子上端預開

卯樑，如山西省萬榮縣萬寶井鄉廟前村后土廟，清代遷移後建造的山門，外觀上，它是廟門，其實也是戲臺，兩者渾為一體，但稍加注意，便會發現每根柱子以至山牆邊沿中部，都開有卯樑，是供搭拼木板演戲之用的。這戲臺與院內中軸左右兩座戲臺並列，構成「品」字型戲臺，請參見圖四十五。又、浙江省定海縣城西的煙墩村花岩廟，也有三座呈「品」字形的戲臺，相傳是明嘉靖年間大學士夏言家族所建，現已拆毀。當年如果在這戲臺上演明王世貞《鳴鳳記》傳奇〈河套〉一齣，那就意義獨具了。

第二種「臺基(架底)中間行人」的戲臺，除上述灌縣二王廟戲台外，山西省夏縣大臺村關王廟戲臺，也是一座造型精美的「臺基中間行人」的戲臺。此臺明萬曆年間建，臺面寬三間，進深二間，懸山頂。臺基長九·五二公尺，寬六·三五公尺，高〇·九六公尺。中間有二·五四尺寬的通道，可容納六·七人同時過往。(註十八)

此種臺基中間行人的廟臺，稱得上是造型美觀，構思精巧。今山



圖五十七 山西運城市解州關帝廟正殿



圖五十八 山西運城市解州關帝廟路臺

西省洪洞縣廣勝下寺旁，也有一座同型的路臺。其正門兩側塑立兩尊雄偉神像，穿過正門（圖五十九），反身便見戲臺（圖六十），筆者曾在此來回游走，迄今猶回味無窮。此戲臺面寬三間，但兩側耳房並未與戲臺分隔，而成為開闊臺面，以便演劇空間之利用。

明後期的廟宇戲臺，是中國廟宇戲臺發展的第三次高潮。它為清代在各地方戲（花部）興起後，出現的豐富多樣的戲臺造型打下基礎。隨著戲臺發展的腳步，中國廟宇戲臺，也逐步邁入它的黃金盛期。

四、明代廟戲的特色

明代的廟戲，隨著戲劇的成熟，也非昔日宋金時期類似雜耍小戲般的演出，而是花費許多貲財，從城裡請來職業戲班，通宵達旦地連演三至五日的大戲。張岱《陶庵夢憶》〈巖祝廟〉記載明代天啟年間

（1621——）紹興農村的演戲情形云：

十三日，以大船二十艘載盤鈴（指演劇的各種樂器或器具），以童崽扮故事，無甚文理，以多為勝。城中及村落人，水逐路奔，隨路兜截轉折，謂之「看燈頭」。……五夜，夜在廟演劇。梨園必倩越中上三班，或願自武林者，纏頭日數萬錢，唱「伯喈」、「荊釵」，一老者在台下對院本，一字脫落群起噪之，又開場重做。

這段文字，記述當時廟戲的演出盛況，可知當時戲劇演出的水準，已非常高超，以致演員的演出，還受到台下觀眾嚴格的鑑賞。而且所演之劇，也是整本大套的連臺戲，符合明代傳奇的長篇巨構。

此外，明代廟戲，也還與各種傳統節日活動聯繫在一起，如元宵、清明、端午、中秋及廟會等，



圖五十九 山西洪洞縣廣勝下寺水神廟旁路臺正門



圖六十 山西洪洞縣廣勝下寺水神廟旁路臺

都有大戲演出。屆時，四方商販與各色藝人等，無不紛至沓來。遠近鄉民更是雲集潮湧，進香拜廟，交易貨物，觀賞戲曲，會晤親友等，可謂一舉數得。出現在此種場合的廟戲，也常常連演數日，甚至數十日，每日早午晚三場，有時還通宵達旦地唱至天色泛白。演劇活動為廟會增添氣勢，帶動香客至廟宇進獻香火，促使廟宇產業鼎盛，因而廟宇也樂於舉辦各種大型廟會。民眾既看了戲，也做了交易，經濟發展了，精神生活也豐富了，這就是明代以降，廟戲特有的文化特色。

(著者現任文化大學戲劇系兼任講師)

註釋及重要參考書目

- 註九 從發現的一些文物看金元雜劇在平陽地區的發展 劉念茲 1973年《文物》三期 58~64頁。
- 註十 宋金戲曲文物與民俗 廖奔 1989年 北京文化藝術出版社 第五章「戲臺」 111~125頁。
- 註十一 本表採自註十；該表出自黃維若〈宋元明三代中國北方農村廟宇舞臺的沿革〉一文，見於1987年《戲曲研究》三期 36頁。本稿所敘述宋元明清各時期戲臺，並非拘於一家之說，為求內容更詳實，圖版更精美，參酌同類論著多種而成，無法一一重復作註。茲將常用重要參考篇目列後：
- (一)中國戲曲志〈山西卷〉 中國戲曲志編輯部 1990年 北京文化藝術出版社本「演出場所」 537~562頁。
- (二)中國戲曲舞臺藝術在十三世紀初葉已經形成 劉念茲 1975年《考古》十期 60~65頁。
- (三)記幾個古代鄉村戲臺 墨遺萍 1957年《戲劇論叢》二輯 203~206頁。
- (四)平陽地區元代戲臺 紫澤俊 1981年《戲曲研究》十一輯

223~239頁。

- (五)中國劇場史 周貽白 1953年 北京 中國戲劇出版社本 第一章「劇場的形式」 1~30頁。
- 註十二 廣勝寺水神壁畫初探 紫澤俊 朱希元 1981年《文物》五期 86~91頁。
- 註十三 關於宋德方和潘德冲墓的幾個問題 徐萃芳 1960年《考古》八期 44頁。
- 註十四 山西稷山金墓發掘報告 山西省考古研究所 1983年《文物》一期 45~63頁。
- 註十五 客座贅語 明顧起元 卷十〈國初榜文〉 金陵叢刊本
- 註十六 元明清三代中國北方農村廟宇舞臺的沿革 黃維若 續二、完 1987年《戲曲研究》四期、五期 32、46~47頁
- 註十七 中國古代建築修繕技術 杜仙洲 七十三年 台北 丹青圖書公司 155頁
- 註十八 河東地區古代路臺與對臺 張國維 河東戲曲文物研究 傅仁杰 行樂賢主編 中國戲劇出版社 1992年 55~63頁