

[康保成]戏曲术语“科”、“介”与北剧、南戏之仪式渊源

作者：[康保成](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2008-11-09 | 点击数：6133

内容提要：本文对古典戏曲剧本中用以提示动作的术语“科”、“介”的来源以及所反映出的杂剧、南戏的不同表演风格进行了讨论，指出：1、杂剧中的“科”来自道教仪式。2、“介”最早是上古礼仪中助宾行礼、在主宾之间通传的角色，傀儡戏用作赞导式的提示，被早期南戏直接继承。3、“科”与“介”的不同来源，说明杂剧与南戏在表演上分别吸取了不同的仪式动作，它们在风格上的差异是与生俱来的，后来才大体趋同。

自亚里士多德以来，中外许多戏剧理论家都认为，戏剧的本质是动作。例如英国著名戏剧理论家马丁·艾思林说：“希腊语中戏剧（drama）一词，只是动作（action）的意思。……戏剧之所以成为戏剧，恰好是由于除言语以外那一部分，而这部分必须看作是使作者的观念得到充分表现的动作（或行动）。”^[1]

在中国古典戏曲中，戏剧动作是用“科”或“介”来提示的。董每戡先生十分重视对“科介”的研究，他说：“戏剧，正如亚里士多德所说就是行动，那么，‘科介’在戏剧里的重要性便不言可喻了。……真正的导演、演员、读剧和论剧的人不能不以‘另眼相看’。”他还批评轻视“科介”研究的曲论家们“压根儿不懂戏”。^[2]

今天看来，把戏剧的本质看作是动作并不适当，因为这可能忽略戏剧与舞蹈的界限。戏剧的本质应当是角色扮演。^[3]但毫无疑问，在角色扮演中，动作的重要性要大于语言，因而离戏剧的本质更为接近。

不过，古典戏曲研究界似乎对“科”、“介”所提示的动作仍然兴趣不大，甚至连“科”、“介”的来源也未暇深入讨论。例如，元杂剧提示动作一般用“科”，南戏、传奇提示动作多用“介”。这种情况是怎样造成的？“科”与“介”一字之差，是否意味着杂剧与南戏在角色扮演风格上的根本差异？这两个问题，还可能牵涉到杂剧和南戏不同的宗教仪式渊源，是戏剧史上的重要课题。本文拟进行初步探讨，以作引玉之砖。

—

明代的《南词叙录》将“科”与“介”完全等同起来，认为“介”是“科”的省文。这一说法，受到钱南扬先

生的有力驳斥（详后）。我们认为，解决这一问题的关键，是弄清楚“科”与“介”这两个术语的来源。我们先来讨论“科”的来源。

王国维《宋元戏曲考》（十一）谓“科”实为《辍耕录》中所记之“科泛”，冯沅君《古剧说汇·做场考·科汎》旁徵博引，进一步证实“科”或“科范”均为宋元时表示动作之习用语，并说：“科范犹言科法，意盖谓剧场上各脚色动作的法则。”“古剧的‘科范’是公式化的，千篇一律，彼此蹈袭。因此，一遇到武将作战便是‘调阵子科’，一遇文官升堂便是‘排衙科’，甚至于下车、上马也都有一定姿势。”^[4]王、冯二氏所说，甚有启发意义，不过二者均未指出“科”与“科范”的语源。

《西厢记》三本四折有“《双斗医》科范了”，王季思师注：“科范，并谓剧中种种科段，有现成规范可循者。《硯北杂志》：‘庐山道士黄可立之言曰：‘寇谦之、杜光庭之科范，不如吴均之诗；吴均之诗，不如车子廉、杨世昌之酒。何则？渐自然。’疑科范一辞，实源自释道二教之仪式也。”^[5]季思师所注甚是。钱南扬先生亦疑“科范”从道教仪式来。^[6]笔者拟沿着前辈先贤开辟的正确路径，对元杂剧中“科”的来源作进一步确认。

二

《说文》：“科，程也，从禾，从斗。斗者，量也。”据此，科的本义是量，有衡量、度量、测量等意义。后引申为量的标准，有律令、法式、常规的意思。《战国策·秦策一》所云“科条既备，民多伪态”，诸葛亮《出师表》所云“作奸犯科”等，均是在这一意义上使用“科”的。《文心雕龙·章句》：“乎哉矣也者，亦送末之常科。”所谓“常科”，也就是常规的意思。

魏晋以后，佛、道二教经书，都往往用“科”或“科仪”、“科范”、“科戒”等术语来表示。后世戏曲经常使用这些术语，例如，我们至今仍习惯称有表演提示的戏曲演出脚本为“科仪本”。我们认为，这种说法当源于佛道二教。

应当指出，佛道二教对“科”、“科仪”等术语的使用不尽相同。概而言之，佛教是把对本经的分类、分段、注解、阐释称为“科”或“科仪”，而道教则把某些有戒律内容的本经直接称作“科”或“科戒”、“科仪”。近人丁福保《佛学大辞典》引宋·宗镜《销释金刚科仪会要注解》（一）云：“科仪者，科者断也，禾得斗而知其数，经得科而义自明。仪者法也，佛说此经为一切众生断妄明真之法。今科家将此经中文义理事，复取三教圣人语言合为一体，科判以成章，故立‘科仪’，以为题名。”^[7]可见在佛教那里，“科”含有阐释经文的成分，“科家”即注家。道教则不然。《道藏》所收录的《要修科仪戒律钞》、《三洞法服科戒文》、《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》、《洞玄灵宝道学科仪》、《道门科范大全集》、《洞玄灵宝

千真科》、《先天斗母奏告玄科》、《三洞道士居山修炼科》、《太上九真明科》等，均是对道教信徒的行为规范或道教醮仪直接给予规定。

道教经书对道徒动作、行为的要求，很容易令人想起元杂剧中“科”的用法，例如《洞玄灵宝千真科》的几段“科”：

科曰：诸小道士所请名德，皆须饰形整顿冠履，安痒（祥）雅步，稽首三拜，拜讫长跪。启白：某甲小兆，未备法教，故以远来，伏愿大德……更三拜而退。

科曰：入众坐起，皆有法则。若坐时，男先上左脚，正履近床，次上右脚，徐手拓床，平身向后安坐。若下床时，亦徐手拓床，近前取履，先下左脚，次下右脚，安徐而起。女前右脚坐起，咸然。若入堂时，先于门外端衣笏正褐帔，束身饮版，存想堂中……

科曰：若入堂时，有门两头，东西门各随左右入。若门西坐者，从西门入，若东坐者可门东入。不得于门上交过。[\[8\]](#)

这种在“科曰”之后具体描述动作的写法，可能就是元杂剧中用“科”提示脚色动作的来源。值得注意的是，“科曰”所提示的动作，并非单一的“行”、“坐”等行为，而是要求道徒在某一场合必须遵守的系列行为，因而具有仪式性。唐·宋法满《要修科仪戒律钞》卷三所记更为清楚：

科曰：弟子有所启，白师主及同观、外观大德，皆整衣至房。房闭，当屈指细细打户。三过，停少时；不闻人声，更三过；又不闻人声，又三过，不闻则退。

科曰：弟子之礼师主，有客，当即拂拭床席机褥，洒扫前后。师主令“命客进”，乃命。

……

科曰：参省师主大德，皆再拜，侍立。命坐，则拜而坐。更问他故，则起立而答。皆条直身体，并脚敛手。

科曰：进尊者之房户，知在房中或库内，若不闻声，警咳发觉。如不问，则退；若问，称名启白。命入则入，房开则开，闭则闭。入户，正视尊者，不得左右斜视。[\[9\]](#)

不难看出，上述引文中，“科曰”所提示的内容，是道教信徒在参见“师主”、“大德”、“尊者”时所应当遵守的系列行为，具有整体性、规范性和仪式性。

既然如此，道教的科仪、科范，所提示的内容就决不仅是动作与行为。唐末著名道士杜光庭删定的《道门科范大全集》中，所列道教醮仪，有“生日本命仪”、“忏禳疾病仪”、“祈求雨雪仪”、“祈嗣仪”、“安宅解犯仪”等。每种醮仪，都有“降圣”、“上香”、“献香”、“献酒”等一系列程序，分别用“唱”、“念”、“舞蹈”、“奏乐”来表现。《大全集》对醮仪中的咒语、宣词、道坛陈设、服装道具等，无不备载。以此可知，所谓“科范”者，实为各种仪式的总的科条、规范、要求。《洞玄灵宝道学科仪》卷上分“言语品”、“讲习品”、“禁酒品”、“忌荤辛品”、“制法服品”、“巾冠品”、“沐浴品”、“钟磬品”、“必斋品”等，每品皆以“科曰”起首，然后陈述规制，不厌其详。《洞玄灵宝三洞奉道科戒营始》卷三有一段对道坛陈设的规定：

科曰：凡讲经，座高九尺，方一丈，四脚安牙版裙。朱漆或木素，皆画金刚神王。或十座百座，并须有偶。安阁道、栏楯如法。[\[10\]](#)

“科范”、“科仪”既是对仪式程序、服饰、咒语及唱、念、舞等的各项规定，也有对“道服”的要求，如《洞玄灵宝前真科》云：

科曰：道服，中华之衣，横裙大袖，与俗有别，不得与参杂袍。[\[11\]](#)

无独有偶，元杂剧中“科”所提示的内容，也不限于动作，例如“内作风科”、“雁叫科”之类，当属于演出效果。徐扶明先生注意到了这一点，不过他说：“把表演动作和效果都混列在‘科’中，当然不大合适。”[\[12\]](#)我们认为，这类“混列”，也许正是受道教醮仪中“科曰”影响的痕迹。

可以举出许多旁证。例如洪升的《长生殿》提示动作多用“介”，但第四十六出《觅魂》，写道士杨通幽上场作法事，宣称要“依科行法”。整出戏有三十余处用“科”，只有一处用“介”，或是不小心混入。特别是“场上建高坛科”，“净更鹤鹑科”等，与道教醮仪中“科曰”所提示的内容十分相近。

三

南戏提示动作多用“介”。《南词叙录》云：“今戏文于‘科’处皆作‘介’，盖书坊省文，以‘科’字作‘介’字，非科、介有异也。”钱南扬先生《永乐大典戏文三种校注》反驳说：“说‘介’为‘科’的省文，误。两字形声都不相近，怎会凭空省‘科’作‘介’呢？就本书而言，有科、介单用的，犹可说省或不省；有科、介叠用的，如《小孙屠》的‘作听科介’、‘扣门科介’，又怎样解释呢？大抵南戏习用‘介’，北剧习用‘科’，乃方言之不同。”[\[13\]](#)徐扶明先生也说：“北剧曰科，南戏曰介，只是南北方言不同，但都指表演动作。”[\[14\]](#)

钱先生以“科介”叠用之事实反驳“介”是“科”的省文，很有力。但说“科”与“介”是“方言不同”，仍未中肯綮。理由如次：一、不同的方言不大可能混用，更不可能叠用；二、据《录鬼簿》，元杂剧作家有不少南方人，如郑光祖、乔吉等，何以其剧作不用“介”反用“科”？三、明代传奇作家中的北方人，如李开先，其剧作何以不用“科”反用“介”？

周贻白先生也对“介”是“科”之省文的说法提出质疑，正确指出：“南戏之‘介’，自具来源。”但又说：“介为‘形’字之简写，由‘开’而讹之‘介’。”^[15]这就难以令人信服了。

彭松、于平二先生主编的《中国古代舞蹈史纲》注意到“科”、“介”所提示的动作有差异，他们认为：“‘科’是比较一般、正常的动态表演的提示，……‘介’作为动态表演的提示，是要求其表演得比‘科’更漫不经意些。”^[16]显然，舞蹈史家以他们的职业敏感，注意到了戏剧表演动作间的细微差别，难能可贵。然而他们所依据的材料，是清中叶才出现的《审音鉴古录》，因而所作出的结论，也就有重新讨论的必要。

据我们调查，明中叶的剧本，已基本将“科”与“介”混为一谈。如果用置换法来检验，“科”与“介”一般都能互换，即“科”可作“介”，“介”亦可作“科”。只在某种特殊场合，似还保留着“科”、“介”的原始面貌。《南词叙录》“非科、介有异”的说法，代表了当时一般剧作家对这一问题的认识，也大体反映出北杂剧与南戏在表演风格上趋同的事实。

“科”与“介”的本来面貌，只能从元刊杂剧和早期南戏中去寻找。经过比较，我们发现，在宋元时代，“介”与“科”的使用以及所提示的动作，是有相当差异的。请看《张协状元》与《拜月亭》“介”、“科”的使用情况：

《张协状元》中“介”的使用统计

出次	使用情况	出次	使用情况
1	末介	20	旦出科介
2	净有介、打末着介	21~23	无
		24	打丑有介
3	无	25~27	无
4	(丑)有介	28	净丑相唾有介
5	净有介	29~31	无
6、7	无	32	哭介
8	(净)有介、净使棒介、 净丑打有介	33、34	无
9	无	35	闭门介

10	末丑做门有介	36~40	无
11	无	41	净看有介
12	丑有介（钱本补丑字）	42~47	无
13~15	无	48	净丑相踢倒介、净丑踢有介、 （净丑）呆坐.....有介、
16	打丑介、丑偷吃有介	49~52	无
17~19	无	53	丑舞伞介

元刊杂剧《拜月亭》中“科”的使用统计

楔子：（正旦）见孤科，情理打别科，正旦把盏科，正旦做掩泪科。

第一折：正旦做嗟叹科，（正旦）做滑擦科，正旦做惨科，（正旦）做寻夫人科，（正旦）做叫两三科，没乱科，正旦猛见正末打惨害羞科，正旦做陪笑科，正旦随着正末行科，正旦打惨科、随正末见外科，（正旦）做扶着正末科、做寻思科。

第二折：（正旦）做叹科，正旦做寻思科，正旦做称许科，（正旦）做叫老孤的科，正旦做打悲科，正旦做着忙的科，正旦做害羞科，正旦做羞科，正旦做慌打惨打悲的科，正旦没乱科，正旦做艰难科，孤打催科，正旦做艰难科，（正旦）嘱咐正末科。

第三折：（正旦）做叹息科，（正旦）做害羞科，（正旦）做入房里科，正旦做烧香科，（正旦）做拜月科，正旦做羞科，正旦做猛问科，正旦做欢喜科。

第四折：外末把盏科，正末把盏科，正旦打认正末科，正旦做分辨科，正旦告孤科。

略加比较，便不难发现，《张协状元》与《拜月亭》杂剧在“介”与“科”的使用方面有如下不同：

- 1、从实施动作的脚色来看，“科”的实施者多为正旦，而“介”的实施者多为净、丑。
- 2、从动作特征看，“科”多提示带有情感色彩的动作，如“嗟叹”、“害羞”、“寻思”、“打惨”、“打悲”、“没乱”之类；而“介”多提示不带情感色彩的单纯动作，如“吃”、“闭门”、“打”、“舞”、“踢倒”等。这种情况，在明清剧本中尚有遗留。例如《审音鉴古录》所收《琵琶记·赏荷》，有“悲科背介”的提示，就很可能说明问题。
- 3、从“科”与“介”的行文形式看，杂剧中，“科”前总有动词，读者一望即知脚色作何种动作；而南戏中却有不少未写动词、仅用“介”或“有介”的用例，为杂剧所无。例如《张协状元》一出，末在唱【犯思园】后有一段白，叙述张协林中被劫，接着是“末介”二字，再接唱【绕池游】。二出：“（末净 旦出）（净有介白）。”

四出：“（丑）在那里？（有介）”这种情况，在《错立身》、《小孙屠》、《荆钗记》、《白兔记》、《琵琶记》等剧中普遍存在。例如《错立身》二出：“（末上）厅上一呼，阶下百喏。（介）（生分付叫去介）（末介）”。第十三出：“（生上白）在家牙坠子，出路路歧人。（介）唱【菊花新】。”这类用例，有的可从上下文推测出“介”所提示的动作，有的即使反复琢磨，也还是胡里胡涂。例如上引《张协状元》一出、二出，《错立身》十三出，读者很难知道“介”所提示的动作是什么。因为，从行文惯例看，“介”字之后直接唱词或说白的，当是表示角色而非提示动作。

4、从“科”“介”的使用频率看，《拜月亭》中用“科”远远高于《张协状元》用“介”。《拜月亭》几乎每个动作都用“科”来提示，而《张协状元》的五十三出戏中，竟然有三十七出完全未出现“介”的术语。不出现“介”字不等于没有动作，例如第二十一出“拽末倒”、“丑坐末背”、“末起身、丑擗”等，都不用“介”来提示。

以上四点之外，其它剧本中也能发现“科”与“介”之不同。例如，南戏、传奇提示动作一般用“介”，但汲古阁本《拜月亭》第三十三出《试官考选》、《周羽寻亲记》第二十八出《选场》曲白皆无，只注“照例开科”或“考试照常科”，透露出“科”的仪式性、程式化的倾向和“科”、“介”之区别。潮州出土明宣德写本《刘希必金钗记》，全题为《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》；明·郑之珍本《目连救母》提示动作用“介”，但《刘氏开荤》出有“插科做把戏提傀儡介”的提示。这二处的“插科”都不能换作“插介”。

“科”与“介”的明显差异至少提醒我们注意到以下两点：

首先，在今天看来，动词（例如坐、立、饮酒等）本来已经可以说明演员该作何种动作，“科”和有动词在前的“介”都只是可有可无的附加术语，所以为近代以来的戏曲剧本所放弃。然而，这种术语却成了戏曲成熟之初戏剧表演动作与宗教仪式相互关联的证据。而“科”的使用频率之高，说明杂剧的表演动作对宗教仪式的依赖性要高于南戏。“科”与“科范”从道教仪式移植到戏曲程式，恐非仅仅是术语的借用。正如冯沅君、王季思先生所指出过的，“科”、“科范”，是有现成模式可循的公式化、规范性动作。进一步推断，这种有现成规范可循的戏曲程式，必然吸收了宗教仪式的成分。

其次，早期南戏中动词与“介”的分离倾向，说明“介”最初的源头可能主要不在于提示动作。“介”的使用频率之低，说明南戏表演动作对仪式的依赖性要低于杂剧。或许可以说，在接受杂剧影响之前的南戏，还不大具有源于道教仪式的戏曲程式。此外“介”和“有介”不象杂剧的“科”一般可有可无。杂剧中的“饮酒科”，“科”是附加术语，省略后不影响对剧本的理解。“介”有时没有动词在前，就决不可少。特别是“有介”，让人感到是一种特殊需要时的提示语，与宋代宫廷礼仪中司仪对参礼者宣布“有制”、参礼者叩拜的情形十分相似。

无论如何，早期南戏的“介”并不等于杂剧的“科”。可以毫不迟疑地说，“介”非“科”或“形”之简写，“介”与“科”亦非方言之不同。明乎此，便可以进一步追踪“介”的来源。

四

“科”与“介”之不同，乃由于它们各有自己的渊源。“科”来自道教仪式，那么“介”究从何来？

徐扶明先生引用的一种说法是：“介字乃界字之省文，当其读剧本时，于唱曲念白之间，表明其演时态度，以此为界限，唤起其注意也。”徐先生认为：“这说得玄奥，令人莫名其妙。”^[17]不过，这种“玄奥”的说法中，却可能包含了合理的成分。

《说文》：“介，画也。从人从八。”段注：“介画互训，田部畷字，盖后人增之耳。介、界古今字，分介则必有间，故介又训间。《礼》‘摈介’，《左传》‘介人之宠’，皆其引申义也。”据此可知，介的本义是划线以间隔，与后增的界字同义。后来引申为媒介、介绍、帮助、辅佐、凭借等义。段注所引《左传》“介人之宠”，介即是凭借之义。最值得注意的是，介又是古代礼仪中的角色。其地位低于宾，往往在宾主之间沟通传达信息。段注所引《礼》（当为《仪礼》）中的“摈介”，“摈”辅佐主人以迎宾，“介”则随从宾以通传。

据《周礼》、《礼记》、《礼仪》，周时“公九介，伯侯七介，子男五介”。在士冠礼、乡饮酒礼、燕礼、聘礼、公食大夫礼、遣使弔丧、致赠（feng）礼中，“介”均不可或缺。介有“上介”、“次介”、“众介”之分。诸侯朝见天子时，“上介”一人，由卿担任；“次介”一人，由大夫担任；余为“众介”，由士担任，又称“士介”。^[18]

介是客人一方的角色，地位低于主要的客人（使者）宾，在仪式中往往协助宾行礼。《仪礼·士冠礼》：“摈者请期。”郑玄注云：“摈者，有司佐礼者，在主人曰摈，在客人曰介。”所以介其实就是客人一方的傣相。例如在士冠礼中，介就是“赞冠者”，协助宾行加冠之礼。

在仪式中，介坐、立的位置，必在宾主之间。《礼记·乡饮酒义》：宾必南向，主则北向，宾主相对，“介必东乡，介宾主也。”

介的任务是“介绍而传命”。据《礼记·聘义》，在聘礼中，主君有命，传与上摈，上摈传与承摈，承摈传与末摈；宾之末介受命于末摈，而上达于次介，次介上达于上介，上介上达于宾。

据《仪礼》，在“公食大夫礼”中，主方的国君派大夫前往宾馆，邀请宾去宗庙参加食礼，“上介出请，入告。三辞，宾出”，是说上介要走出宾馆，请问大夫为何事而来，然后入门秉告宾。宾三次推辞，介要三次往返于宾主之间，向主方大夫表示宾的谦恭辞谢，向宾传达主人的盛情邀请之义。最后宾才出门接收邀请。在“聘礼”中，主方的卿、大夫去宾馆慰问宾、介时，“宾不见。大夫奠雁再拜，上介受。”是说介代表宾接收礼物。卿、大夫到馆舍归还玉圭时，宾把玉圭接过来，“授上介于阼阶东。上介出请。”意思是，上介接过玉圭，还要出门问大夫还有何事。

在上古礼仪中，介的地位较低。在代表国君向异国弔丧、致赠（feng）时，正使（宾）要自降身份，对主国的接待者谦称：“寡君有宗庙之事，不得承事，使一介老某相执紼。”（《礼记·杂记上》）表示自己

只是一个随从。后来“一介”常用于自谦，恐即滥觞于此。《韩非子·八经》云：“遣使约其行介”，此处介也是随从的意思，不过更加强了介的行动特征，“行介”从行文看与后来的戏曲术语相同。据《仪礼·乡饮酒礼》，主人向介献酒时的仪式，基本如同对宾：

主人以介揖让升拜如宾礼。主人坐取爵于东序端，降洗；介降，主人辞降；介辞洗，如宾礼，升，不拜洗。介西阶上立。主人实爵介之席前，西南面献介。介西阶上北面拜，主人少退。介进，北面受爵，复位，主人介右北面拜送爵，介少退。主人立于西阶东。荐脯醢。介升席自北方，设折俎。祭如宾礼，不啐肺，不啐酒，不告旨。

但介对待主方，一定要比宾的行为更谦恭。据《仪礼·聘礼》，介晋见主方国君时：

上介奉束锦，俚皮，二人赞。皆入门右，东上，奠币，皆再拜稽首。摈者辞，介逆出。摈者执上币，士执众币；有司二人举皮，从其币。出请受，委皮南面；执币者西面北上。摈者轻受。介礼辞，听命。皆进，诃受其币。上介奉币，皮先，入门左，奠皮。公再拜。介振币，自皮西进，北面授币，退复位，再拜稽首送币，介出。

戏剧的本质是角色扮演，仪式中的角色扮演具有假扮性、暂时性、可转换性、可观赏性，因而离戏剧最近。[\[19\]](#)古代礼仪对各种角色的言语、动作，诸如饮酒、叩拜、行走、作揖、答谢，都有严格规定。与生活中的实际行为相比，这些行为都是装出来“演”给人看的。尤其宾、介聘享时的动作最有戏剧性：“上介执圭，如重，授宾。宾入门……，授如争承，下如送；……下阶，发气，怡焉。……众介北面，跪焉。私覿，愉愉焉。出，如舒雁。”（《仪礼·聘礼》）是说上介所执之圭，虽然很轻，但要装作象拿很重的东西一样，交给宾。宾在授圭的时候，要象争着接东西，唯恐掉在地上，放下时好象送走一件东西。下了台阶才舒气，好象很欣喜的样子。众介面北而立，要容貌舒畅，私下看国君，要装出和敬的样子，出门，要象鹅一样自然而有行列。

此外，使者在进入聘问国境之前，要演习一次聘问的仪式，介要参与全过程，且要执礼品，模拟向夫人聘问的礼节：“未入境，壹肄”，“介皆与，北面西上，习享，士执庭实，习夫人之聘享，亦如之。”（《仪礼·聘礼》）这就更象是在演戏了。

唐宋时期，介仍是“乡饮酒礼”中的重要角色，可参看《新唐书·礼乐志》（九）和《宋史·礼志》（十七），此处不赘。

我们推测，古代仪礼中的“介”可能就是南戏中的“介”的最早源头。但是，在南戏中，“介”并非角色，而主要用于提示动作，这种情况是怎样造成的呢？这就要追踪到南戏的直接来源——傀儡戏。

五

上文说过，早期南戏有将“介”与动词分离的倾向，以至于令读者不明白所提示是什么动作，甚至从行文惯例看，可把“介”当成角色。这种特点，在四川的“阳戏”和“庆坛”科仪本中大量存在，不能不引起我们注意。例如，四川巴县接龙阳戏第五坛《领牲》有如下场面：

（白）吾神，领牲二郎，来在血气台前，遥看红云坠地，敢不是功曹到此。（介）报下。（介）功曹，手捧何物？（介）法师文牒。（介）披悬未曾？吾神当面一观。功曹。（介）有。（介）土主、药王位前投文未曾？（介）未曾。（介）功曹，前去土主、药王投文，吾神起马就到。（介）谢过菩萨。（介）三军！（介）有。（介）来此何地？（介）来此了愿场中。（介）裂开旗门，吾神赞叹一番。[\[20\]](#)

上述引文中的“介”，不仅与动词分离，而且似乎本身就是角色，呈现出更加原始的形态。经辨认，我们可大体明白是两个角色在对话。但两个角色均用“介”来提示，何以将其区分呢？

据介绍，接龙阳戏第六坛《点棚》，“由外坛一人装扮土地进行演唱，内坛鼓棚的司鼓在必要时插言，代拜参兴”，如：

（介）土地公公，你跟土地婆婆两个住得窄壁窄卡的，才不安逸啊。（介）我住得宽深得很。天上银河是我洗澡的塘塘，八百姣娥，是我扫地的梅香。（介）我不信。（介）我有两个儿子在卖麻糖。（介）土地，你懂得仙家参神的规矩不啷？（介）小神参大神嘛。[\[21\]](#)

这里，一人在场上扮土地，一人（司鼓）在场外言语对答，意思就不难明白了。四川巴县的接龙庆坛“庆三霄坛”第十一坛《出梁山土地》，出现“内介”的提示，把场内角色与场外角色分得很清楚：

土地：来在堰塘来了。（内介）愿堂。

土地：有主无主？（内介）有主。

土地：请他出圈。（内介）请主相见。[\[22\]](#)

照此来看，上引《领牲》出，亦为“二郎”在场上，“功曹”与“三军”均由场外人代答。

无独有偶，这种场上仅有一个角色，与场外人对答的演法，在汲古阁本《白兔记》中亦屡次出现，而且也是只标“内介”，不分角色。例如第四出《祭赛》：

（净扮道士上）……今日摆下香案，待我请神则个。（念介）奉请东方五千五百五十五个大金刚，都是铜头铜脑铜牙铜齿铜将军，都到庙里吃福鸡嚼福鸡，天尊！（内介）道人，不见下降。自古东方不养西方养，奉请西方五千五百五十五个大金刚，都是铁头铁脑铁牙铁齿铁将军，都到庙里吃福鸡嚼福鸡，天尊！（内介）为何又不来，道人？我家养家神道在那里。（内介）请他出来！（马鸣王鬼判上介）……

由于不分角色，这段对白不大好懂。在阳戏“内介”用法的启发下，结合上下文，我们试在“不见下降”和“为何又不来，道人”的后面分别加上行当名称“净”，整段文义便可豁然贯通。但原文为何不分角色呢？我们判断这不是作者的疏忽，也不是刊刻时的失误，而是早期南戏剧本的惯例。

接龙庆坛的“庆养牲坛”第十五坛，本有三名角色，即和尚师徒二人与仙姐一人，但上场演员却只有二人：“内坛法师或外坛师傅一人装扮和尚，即坛界的灵济祖师，戴戏脸子（面具），艺人装小旦。”^[23]那么，和尚师徒二人的对话何以表现呢？请看下面一段对话：

（白）口叫徒弟。（介）徒弟。（介）先有天而后才有地。为师今日要下胯。（介）下坝？（介）为师今日要下山。（介）下山去则甚？（介）下山去会丈母。（介）讨账目？……^[24]

不难推知，这一段以打岔而逗趣的表演，实际上也是以场上扮演师傅的演员和幕后人的对话来实现的。到同在场上的和尚与仙姐表演“口白语戏”时，“介”字就全然不出现了。这表明，在阳戏和庆坛中，“介”的作用，是专用于提示场上角色与场外角色对答。

而阳戏，就是傀儡戏。清·同治江西《高安县志》：“阳戏，即傀儡戏也，用以酬神赛愿。”又道光湖北《宜春县志》：“保六畜，驱瘟疫，多演傀儡戏，俗谓之扬戏。”扬与阳，同音相通。接龙阳戏供奉的戏神有“田大哥”，与福建傀儡戏的戏神“田元帅”可能是一回事。细审其“内坛鼓棚的司鼓在必要时插言，代拜参兴”的演出特点，也与傀儡戏相似。^[25]据此推测，接龙阳戏的前身，应是傀儡戏，其中“介”的用法，亦当源于傀儡戏。而傀儡戏中“介”的用法，可能是从祭祀仪式中借来的。

何以如此说呢？上文已述，古代礼仪中“介”是帮助主要客人宾行礼者，介者助也。傀儡戏中，“木偶人不能自动，故须以线提，以杖擎，由艺人耍弄之，使象真人活动之状。木偶人不能自语，故须另有人代之到达宣扬。”在肉傀儡中，艺人所擎者乃小儿而非木人，“然小儿之舞转，仍须地上人为之助。且不得有语，

其赞导者另有人。^[26]这个代木偶（小儿）说话、助木偶（小儿）活动的人，与仪礼中的“介”的作用颇为相似。可以推测，早期傀儡戏剧本中，凡木偶操纵者的言行均可以“介”提示，说话人叙述故事以“白”提示。上引接龙阳戏剧本提供了旁证。

孙楷第先生曾判断，宋元以来戏文杂剧的演唱形式均源于傀儡戏影戏，拙著《傀儡艺术源流》作了若干补充。我们判断，早期戏文中“介”的用法，可能直接来自傀儡戏。下面，我们结合“介”的用法，对南戏与傀儡戏的相似之点再加分析。

《张协状元》第二出，有“末、净 旦出，净有介”的提示，钱南扬先生注谓：“‘字不见字书，‘旦’本相呼声，见集韵，而后世却作‘歌唱’解。”^[27]按泉州提线木偶也有“旦”，就是唱“啰哩嚏”。吕文俊先生介绍说：“泉州提线木偶演出前，先上相公爷‘踏棚’，要唱‘啰哩嚏’（即‘旦’）。”^[28]梨园戏在正式演出前，由生角捧出“田元帅”，举行焚香、奠酒、膜拜等仪式，然后动锣鼓唱“啰哩嚏”。这种仪式，称“懒旦”，或“唱懒旦”。^[29]显然，梨园戏的“懒旦”，泉州木偶戏的“旦”，与《张协状元》的“旦”都是一回事。

钱南扬先生《戏文概论》曾指出，福建莆仙戏、梨园戏与早期戏文非常接近。而莆仙戏的动作有许多是模仿傀儡戏的。“莆仙戏演出的身段动作恰似傀儡戏，……最突出的是靓妆，几乎是每一举手投足，皆为提线木偶之状。”^[30]最可注意的是，莆仙戏中有“傀儡介”一词。《中国戏曲志·福建卷》介绍，莆仙戏中“生脚的‘拖鞋拉’、旦脚的‘蹀步’、靓装的‘挑步’、丑脚的‘七步溜’、末脚的‘三节弯’、老旦的‘三脚杖’、贴脚的‘魁斗吊’，尚有表达欢乐的‘雀脚步’、愤怒的‘双摇步’、悲哀的‘双掩面’、愉快的‘双侩肩’等，都叫做‘傀儡介’。”^[31]

若戏曲术语“科”、“科范”来自道教仪式说成立，我们可推测戏曲中的科范动作必有源于道教仪式者。反向推之，今福建莆仙戏的表演，许多动作来自傀儡戏，我们亦可据此推测，“介”这一术语，可能直接来自傀儡戏。

《张协状元》多以“有介”提示动作。《宋史·礼志》十四记册后仪式，“使者先入，曰‘有制’，主人再拜。”十七记“赐贡士宴”，“中使宣曰‘有敕’，在位者皆再拜讫。”二十记“御楼肆赦”仪式，在金鸡颁降赦书之后，通事舍人宣“有制”，百官皆拜”。二者之间的相似恐非偶然，而这正与傀儡戏演出时有宣赞提示动作相同。《宋史·礼志》二十二，记南宋时“金国使臣见辞”仪式，“用傀儡”，提示出宫廷仪礼与傀儡戏、南戏间的联系。

上文指出，在早期南戏中，“介”、“有介”与动词分离，是特殊需要时的提示。那么在傀儡戏中，“介”就完全是对手偶操纵者的提示，决不能省略。这二者之间的承继关系，是不难想象的。《南词叙录》云：“南曲本无宫调，亦罕节奏，徒取顺口可歌而已。”孙楷第先生说：“南曲所以无宫调者，以南曲所用乐与傀儡戏清乐同，清乐本无宫调也。”又说：“南曲与清乐发生关系，乃以傀儡戏为媒介。”^[32]这判断很有道理。戏剧的本质是角色扮演。假如南戏的动作源于傀儡戏得以证实，那么孙先生的推断就得到了最好的补充。抄本《牧羊记》中，有两处最能说明南戏的表演动作从傀儡戏来的证据。第一处在第十五出末尾：

（众引外下）（丑）看了半本《牧羊记》，还不爽快，亦要看一出提吼。

“提吼”就是提线木偶。这里，“丑”在看到“众引外下”之后，说其就象是提线木偶的演出动作。第二处在十八出：

（丑、副、老、末小番，旦、贴、胡女，净番官上，合唱）（神仗儿）悬丝傀儡，装模作样。前引后随，大家高声喝彩。活脱似，神仙降临凡界。齐看取，好诙谐；齐看取，好诙谐。

这个本子虽抄成于清代，却对“宋元旧篇”有相当多的保留，我们已将其收入《全元戏曲》。剧中两次提到南戏的演出动作与提线木偶相同，不会是巧合。

总之，上古礼仪中在宾主之间负责通传、助宾行礼的角色“介”，被傀儡戏借来，用作赞导式的提示。南宋戏文直接继承了傀儡戏中“介”的用法。当然，赞导的淡出、代言体的强化，使“介”的意义发生了改变。又由于北杂剧的影响，“科”、“介”终于相混，到了难以辨识的程度。然而南戏多用净、丑继承傀儡戏中“介”的用法，以及它所提示的动作乃是无情感色彩的呆板动作，再参以莆仙戏等地方戏剧种至今保留着傀儡戏的演出动作，或许可以说，我们的推测，虽不中，不远矣。

结语

明·朱权《太和正音谱》“杂剧十二科”第一类即“神仙道化”。罗锦堂先生指出在现存 161 种元杂剧中有 14 种道教剧，并认为这与北方流行的全真教有关。[\[33\]](#)这虽是从题材的角度谈道教对元杂剧的影响，然而却可与“科”的术语来自道教的结论互相补证。

“介”最早用于古代仪礼中傧相一类的角色，后用于傀儡戏，再用于南戏。其间经历了从傧相角色名到赞导者之语，再到提示角色动作的变化。

提示动作的术语“科”与“介”的来源不同，或许表明它们所提示的动作亦不同。大体说来，杂剧突出旦、末，表演风格较为庄重、严肃、呆板；南戏突出净、丑，表演较为自然、诙谐、灵活。北剧、南戏表演风格的差异是与生俱来的，后来才发生渐渐趋同的态势。

然而这并不意味着杂剧的唯一来源是道教、南戏的来源就是儒家祭祀仪式和傀儡戏。首先，早在先秦，我国就有着巫、优的传统；汉代民间小戏已经形成，《东海黄公》、《公莫舞》等就是显证。再晚一些的《踏摇娘》，唐代的参军戏、变文，宋代的杂剧，金代的诸宫调，都对南戏、杂剧产生过积极的影响。我

们只不过强调了以往被忽略的方面而已。其次，儒、道、佛三家合流的倾向，早在唐以前已经十分明显，而土生土长的道教，在醮仪方面往往向佛教学习。实际上，杂剧中佛教仪式的痕迹也不少。而这，则需要另文探讨了。

总之，杂剧与南戏究竟如何表演，以及它们各自的宗教仪式渊源问题，是一个有意义而又相当复杂的问题。朱狄先生说：古希腊戏剧的结构是以原始祭礼仪式为条件的，“因此研究原始的祭礼仪式无疑对理解戏剧的起源具有重要意义”。^[34]本文尝试着用这一方法对“科”、“介”的来源及其特征作了初步探索。但推测成分甚多，决不敢自以为是。错谬之处，敬请专家、读者给予指教。

[1] 《戏剧剖析》第二章“戏剧的本质”，罗婉华译，中国戏剧出版社 1981 年版，6 页。

[2] 董每戡：《说剧·说“科介”》，人民文学出版社 1983 年版 277 页。

[3] 参拙文《论戏剧艺术的本质——角色扮演》，未刊稿。

[4] 冯沅君：《古剧说汇》，商务印书馆 1947 年版 73、77 页。

[5] 王季思校注《西厢记》，上海古籍出版社 1963 年版 130 页。

[6] 钱南扬：《戏文概论》，上海古籍出版社 1982 年版 18 页。

[7] 《佛学大辞典》，文物出版社影印本，1984 年版 855 页。

[8] 《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，第 34 册 370、371 页。以下所引《道藏》均据此版本。

[9] 《道藏》第 6 册 936 页。

[10] 《道藏》第 24 册 754 页。

[11] 《道藏》第 34 册 370 页。

[12] 徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海文艺出版社 1981 年版 337 页。

[13] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局 1979 年版 11 页。

[14] 《元代杂剧艺术》222 页。

[15] 周贻白：《中国戏剧史》上册，中华书局 1953 年版 210 页。

[16] 彭松、于平主编《中国古代舞蹈史纲》，浙江美术学院出版社 1991 年版 139 页。

[17] 《元代杂剧艺术》222 页。

[18] 参孙贻让：《周礼正义》，中华书局校点本，1987 年版，2954 页。

[19] 参拙文《论戏剧艺术的本质——角色扮演》，未刊。

[20] 胡天成：《四川省重庆市巴县接龙区汉族的接龙阳戏》，台湾施合郑民俗文化基金会 1994 年版 158 页。

[21] 同上 187 页。

[22] 胡天成：《四川省接龙阳戏接龙端公戏之二——接龙庆坛》，台湾施合郑民俗文化基金会 1995 年版 243 页。

- [23] 同上 104 页。
- [24] 同上 105 页。
- [25] 详参拙著《傩戏艺术源流》，广东高等教育出版社 1999 年 6 月版第 61、132、244 页。
- [26] 孙楷第：《近世戏曲的演唱形式出自傀儡戏影戏考》，载《沧州集》，中华书局 1965 年版 273 页。
- [27] 《永乐大典戏文三种校注》第 19 页。
- [28] 吕文俊：《泉州提线木偶艺术初探》，载《南戏论集》，中国戏剧出版社 1988 年版 464 页。
- [29] 参王爱群：《泉腔论》，载《南戏论集》351 页；吴捷秋：《梨园戏艺术史论》，台湾施合郑民俗文化基金会 1994 年版 427 页。
- [30] 陈纪联：《唐宋遗响，南戏支派——莆仙戏源流新探》，载《南戏论集》207 页。
- [31] 《中国戏曲志·福建卷》（下卷），1987 年内部铅印本 10 页。
- [32] 孙楷第：《傀儡戏考原》，载《沧州集》，中华书局 1965 年版 232 页。
- [33] 参罗锦堂：《论元人杂剧之分类》，载存萃学社编《宋元明清剧曲研究论丛》第一集，香港大东图书公司 1979 年版。
- [34] 朱狄：《原始文化研究》，北京三联书店出版，1988 年版 516 页。

《文学遗产》2001 年第 2 期；又见《戏史辨》第一辑。