

# 中日祭祀性观演空间演化中的同化和异化现象研究

崔陇鹏

(西安建筑科技大学建筑学院, 陕西 西安, 710055)

**摘要:** 中日两国的祭祀性观演建筑在历史上有着很深的渊源, 在建筑形态上也有诸多相似之处, 但是其在空间布局和使用方式上却有很大的不同. 通过对中日祭祀性观演行为及其观演空间的对比研究, 从“行为·场所”的视野出发, 深层次地探讨中日祭祀性观演场所的差异性, 提出因中日传统祭祀观念的不同, 促使了两国祭祀性演出行为的不同, 进而在演出的正面性导向下, 形成了观演空间的同化和异化现象, 导致了中日祭祀性观演空间的异同.

**关键词:** 中日传统舞台; 祭祀性观演空间; 同化和异化

**中图分类号:** TU02

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1006-7930(2015)04-0571-4

## Study on the assimilation and dissimulation of the evolution of Sino-Japanese sacrifice opera stage

CUI Longpeng

(School of Architecture, Xi'an Univ. of Arch. & Tech., Xi'an 710055, China)

**Abstract:** Traditional theater building, which is a type of architecture closely related to the traditional performing arts, has deep roots between China and Japan since a long time ago. They have many similarities. However, the spatial arrangement and the use-pattern are different. The author starts from the view of “behavior and place”, deeply analyse the reasons that help pushing the evolution of Sino-Japanese traditional theater building. Put forward is the view that due to the differences in sacrificial concept between China and Japan, which make the performances are different, and form assimilation and dissimulation phenomenon in performance space from the positive guidance in the performance. This also caused the the similarities and differences in the sacrificial performance space between the two countries.

**Key words:** Sino-Japanese traditional opera stage; Sacrificial performance space; Assimilation and dissimulation

### 1 中日祭祀性观演行为与场所

无论是希腊戏剧, 还是印度戏剧, 都可以追溯到古代的祭祀性歌舞. 在中日演艺文化中, 这种“意识行为”的起源都是祭祀文化, 即古老的巫雉仪式, 其行为都是以祭祀为目的, 而祭祀行为的产生与转变则是传统演艺场所不断改变的动因. 可以说是宗教意识的不同, 产生行为的不同, 行为的不同进而促使场所的不同. 中日两国的演艺形式和观演建筑也有着千丝万缕的联系, 中日两国的传统祭祀文化虽然出于同一源头, 但是由于后期祭祀文化的不同, 最终形成了不同的表演方式和建筑空间格局.

#### 1.1 中国的祭祀性观演行为与场所

我国上古时的巫雉祈神歌舞, 也是中国戏曲艺术产生的基因. 可以说雉仪是所有演艺活动的起源, 进而产生雉戏、百戏、优戏等演出形式. 中国戏曲虽然起源较早, 在原始社会的歌舞中已经萌芽, 但它发育形成的过程却非常的漫长, 直到宋代才形成

完整的形态<sup>[1]</sup>. 元明清以后, 虽然戏曲演出仍以祭祀为目的, 但是神庙演剧早已是“人”化了的戏曲, 表达的是人的思想感情与审美娱乐要求, 娱神的色彩并不强烈. 虽然民间仍然有很多以雉戏为代表的祭祀剧或仪式剧, 依然打有“娱神”的旗号, 出演于节日庙会, 以达到“娱人”的目的.

伴随着戏曲的普及, 戏台建筑亦遍及城乡, 我国至今仍完整地保存的古戏台有一万余座. 根据《中国戏曲志》各省市卷的记载, 古戏台的位置相对集中, 主要分布在山西、浙江、陕西、四川、河北、河南、江西等地. 以山西为例, 2006 年出版的《中国文物地图集·山西分册》收录了 2800 余座传统戏台. 其余如浙江、四川、河北、陕西、江西, 拥有的数量都在 100 座以上, 而其他大部分省份, 如北京、内蒙古、甘肃、上海、江苏、湖北、湖南、广东、广西等地, 全省(市)现存的戏台大约不超过 50 座.

收稿日期: 2015-03-05

修改稿日期: 2015-08-12

基金项目: 黄土高原历史城市人居智慧及其当代应用研究 (51178370); 陕西历史城市人居智慧挖掘及其当代应用研究 (11JK0951); 中国博士后科学基金面上资助 (2014M552417)

作者简介: 崔陇鹏 (1982-), 男, 博士, 讲师, 主要研究方向传统建筑与园林. E-mail: 403804995@qq.com

## 1.2 日本古代的祭祀性观演行为与场所

日本传统演艺文化的产生,其源头可以追溯到日本远古时代.日本学者河竹繁俊在《日本演剧史概论》中认为:“日本的演剧源于咒术仪式,是一种咒术行为.”也就是说演剧产生于宗教和生产劳动的咒能.公元8世纪的奈良时期,中国唐朝的正乐、伎乐、散乐(杂技,在日本被称为猿乐)流入日本,公元14世纪末的日本南北朝时期(公元1336—1392年),在中国宋元杂剧的影响下,产生了最早成熟的戏剧形式——能乐,并创设的最早的戏剧表演形式与舞台形式,后经过数百年的演变,流传至今的戏剧种类主要有能乐、神乐、歌舞伎、净琉璃四种类型.

日本神社的戏剧演出祭祀性强,其神乐、能乐、净琉璃多表现神和人的灵魂,大胆使用假面具,带有很强的祭祀性,并且被看作精神的象征.能乐与神乐的演出时,演员是可以神灵上身的,例如日本有名的“备中神乐”,日本神乐舞台是神的现身处,演是为观众看的.比较而言,日本能乐、神乐更为古老,离戏剧的最初出处——祭坛更近,它将“娱神”的核心目标保持了下来.观赏它们如参与祭奠供奉的宗教仪式,观众们在审美的同时,更得到灵魂的洗涤或是安抚[4].

日本至今保留的舞台主要分布在广大的农村,其中主要以歌舞伎与净琉璃的舞台为主.据角田一郎在昭和47年(1973年)的统计,当时日本全国农村拥有的歌舞伎与净琉璃舞台共有1338座(不包括损毁的431座),其中德岛县就有208座净琉璃的舞台.而近畿地区的兵库县、中央地区的爱知县,以及中部地区的长野县均有百座以上的歌舞伎舞台.佐贺县、冈山县、岐阜县、神奈川县、群馬县的歌舞伎舞台数目在50座以上.

## 2. 中日祭祀性观演空间的差异性

中日祭祀性观演行为,虽然有着诸多的相似性,在历史发展中也存在着诸多的交集,但由于祭祀文化属性的不同,产生了不同的表演方式,进而形成了中日不同的观演空间.

### 2.1 中国古代的祭祀性观演空间

中国祭祀性观演场所主要由神的空间、观的空间、演的空间三部分构成.神的空间的构成要素为:大殿及其附属建筑;观的空间的构成要素为:看台、庭院、正厅及其附属建筑;演的要素的构成为:主要有戏台、后台等,几乎绝大多数的此类观演空间

都是由这三部分构成.从其空间关系上看,神的空间、观的空间、演的空间依次由北向南布置,形成明显的中轴关系(图1).

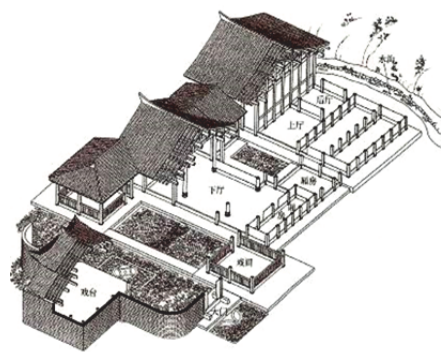


图1 福建连城培田村衍庆堂剖轴侧图[5]  
Fig. 1 Sectional axonometric drawing of Yanqing hall in Peitian village, Liancheng, Fujian

中国祭祀性观演场所中祭祀的是神像,神庙中以神殿为主体,中轴线对称是中国建筑布局的最根本特征,主体建筑通常整体沿着南北中轴线布局,两侧建筑沿轴线对称布局,主体建筑由戏楼、厢楼、正厅、前殿、正殿、后殿及厢房组成.布局以正厅、前殿、正殿做为纵向轴线,分割出多个庭院空间,形成层层递进的空间格局.由于中国文化较为理性和早熟的人物崇拜因素,所以神的空间也以人居住的空间为原型,并以泥塑为神立像,具有正面性的方向感.祭祀性场所采用内向的封闭四合院、仪式性的空间格局,通过对中轴线序列的不断强化,体现出人的意志下神性空间的存在.

### 2.2 日本古代的祭祀性观演空间

日本祭祀性观演场所也主要由神的空间、观的空间、演的空间三部分构成.神的空间的构成要素为:主殿、拜殿;观的空间的构成要素为:鸟居、参道、庭院;演的要素的构成为:主要有舞台与乐屋、挂桥,绝大多数的此类观演空间都是由这三部分构成.从其空间关系上看,日本祭祀性观演场所中,神的空间、观的空间、演的空间没有明显的南北向和轴线关系,而是形成了三角轴线关系,神的空间和演的空间同时处于观者空间的对面(图2).

而日本的神大都是自然神,神社多建于山林中,以自然为环境,建筑的方向感的常以自然为对象,神殿中存放圣物,拜殿中进行祭拜仪式,体现出了自然的意志下的神性空间的存在.不管是神乐还是能乐,都是演者供奉给神的舞蹈.同时演者又作为神的代言人,通过表演“变身”后被神附体,进而将神意传达给观众.所以挂桥在日本祭祀性观演空间中是非常重要的,它连接着乐屋这一现实的

世界和舞台这一幻想的世界，表演者从现实的乐屋通过挂桥走入幻想的舞台世界，在挂桥的空间中完成了从现实到幻想世界的转换和变身后，才能以神的代言人的身份进行表演。此外，日本的祭祀是一个连续的过程，从法式到表演，而作为出场的挂桥，是神附体后唯一的通道，所以在拜殿附体后从挂桥走向人间，对人施以恩惠，故大多数神乐舞台都设置于拜殿一侧与其通过挂桥相连。

对日本现存的五十五个神乐舞台(图3)，通过图表统计对比可知以下几点：第一，在统计的舞台中，正对拜殿的舞台数为七个，占总数的八分之一，而位于拜殿左右两侧的大约占到总数的四分之三。第二，大多数神乐舞台的屋顶朝向与拜殿的屋顶朝向相同，且沿平行线布局，少数的舞台朝向与拜殿有一定的夹角。第三，绝大多数舞台都通过挂桥与后台或拜殿连接。第四，朝北向设置的舞台数量很少。

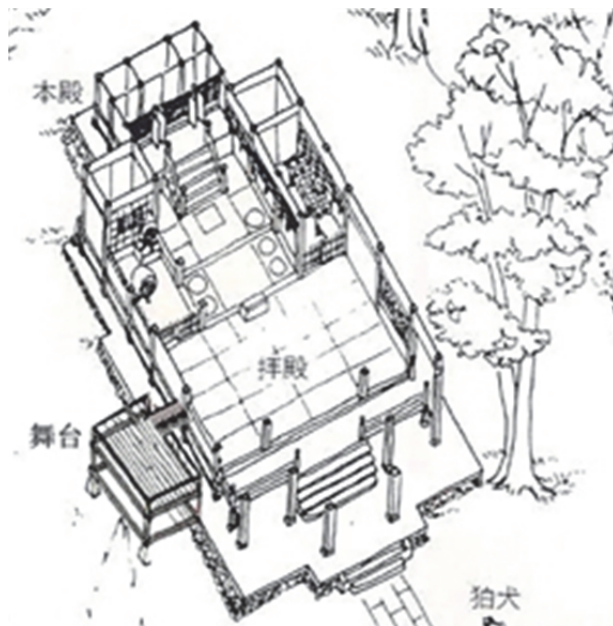


图2中之俣气比神社轴侧图<sup>[2] 17</sup>

Fig. 2 Axonometric drawing of shrine in Japan

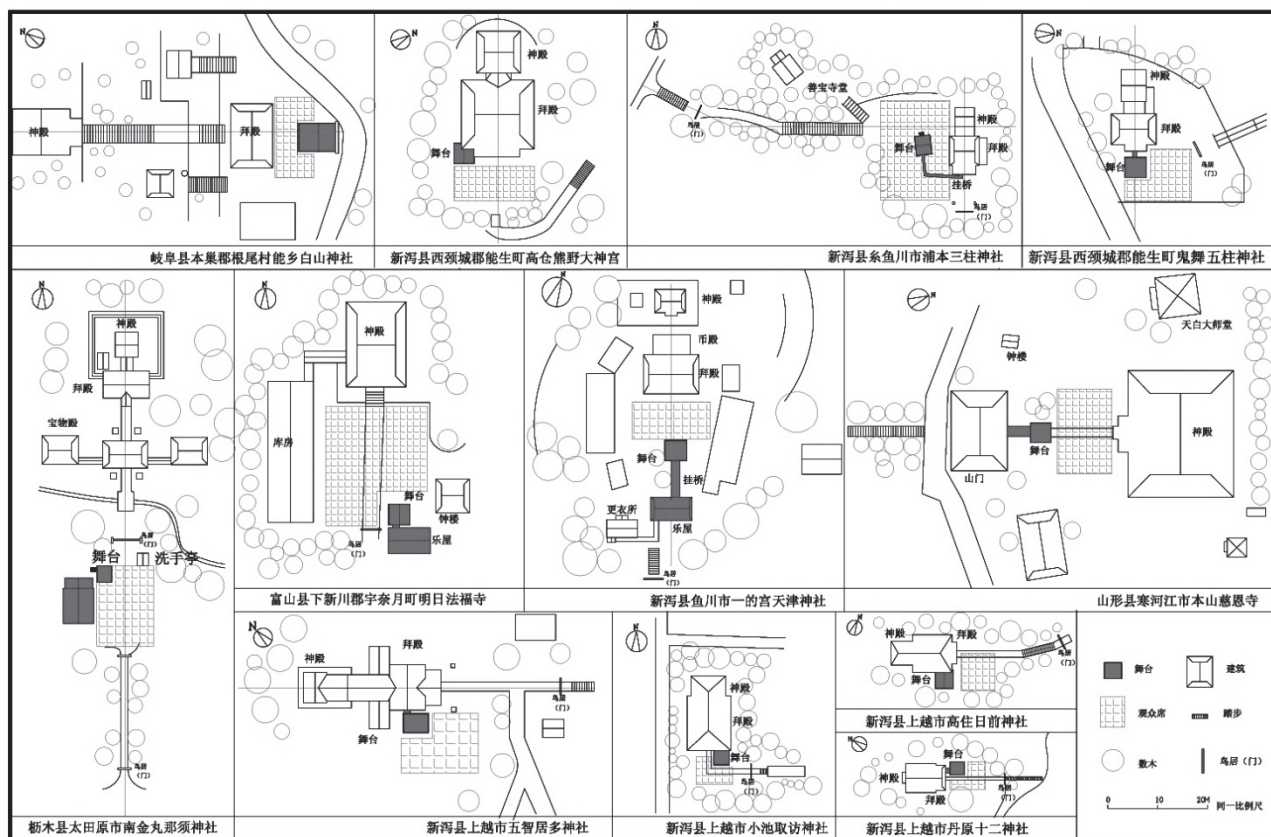


图3. 日本神社舞台平面图<sup>[2]</sup>

Fig. 3 The plan of Kagura stages in Japan

### 3. 演出空间的异化与同化

日本传统舞台具有非北向、平行轴线、非对称等特点，这与我国传统舞台的中轴对称布局有很大的区别，其主要是由于不同的宗教信仰对观演行为与观演空间的影响。中日两国的传统祭祀文化虽然出于同一源头，但是由于祭祀文化与宗教意识的不同，最终形成了不同的表演方式和观演的空间格局，即“意识决定行为，行为决定场所”。

同，最终形成了不同的表演方式和观演的空间格局，即“意识决定行为，行为决定场所”。

#### 3.1 演出正面性导向的内在动力

所谓演出的正面，是由表演方与观看方两者之间的互动和相互影响所生成的。人类早期的观演空间大多是全包围式的，其表演都是随处做场，观众包围式观看。如从古代流传下来的傩戏，表演者扮



作神仙鬼怪,在广场中心处翩翩起舞,边跳边唱,它既是一种演出,又是一种仪式,其主要目的仍然是驱鬼避邪、酬神祈福。从另一种意义上说,由于这种包围式的空间形态缺少正面,使得演员难以顾及到所有面的信息交流,因此这种形态往往停留在原始的、缺少扮演性的戏剧雏形中,使得表演的仪式性大于观赏性。可以说,其表演活动中精神性的力量和空间活力的获取是以表演的观赏性为代价的,可是演出中失去正面性的模式对于戏剧表演来说是难以定型发展的,所以,演出的正面性导向是戏剧表演发展定型的推动因素,也是祭祀性观演场所演化的内在动力。

中日早期的祭祀性演出,都停留在这种包围式的观看方式。随着祭祀场所的定型,中国宋代出现的了舞亭建筑,日本同时期也出现了舞殿建筑。从中日观演空间的同源性和差异性看,中日观演空间早期是很相似的,舞亭与舞殿建筑的同时出现并非偶然,其暗示着中日祭祀性表演属性的某种重叠,也预示着双重正面观看方式的产生。舞亭与舞殿中的表演者,一方面作为人的代言人向前方的神表演,另一方面作为神的代言人向后方的人表演,对此,在这里称之为表演的“双重正面”。日本学者清水裕之将表演者与观看者分为:造作的人、行动的神、观看的人、观看的神。在人与神两大要素并列对置的结构中,兼任“行动的神”和“造作的人”的那个角色刚好位于正当中,而在其两旁则是“观看的神”与“观看的人”对向而立(图4)。这也就是说,当表演者与观众最终分离之后,由于有两种不同性质的观看者在场,于是便生成出两个正面。由此也就形成了艺能表演活动的双重的正面性,随着戏曲演出故事成分和观赏性价值的增加,以及对于演出的正面性要求的强化,双重的正面必然的向单一的正面演化,这样就产生了演出空间的同化和异化指向。促使中日两国的祭祀性观演建筑走向不同的道路,产生截然不同的空间。究其根本原因,是祭祀行为对观演空间演化的推动。

### 3.2 空间的同化与异化指向

20世纪德国著名的戏剧家布莱希特在戏剧领域里首先使用“异化”这个词语,其将“异化作用”同他的有着独特思想背景的戏剧导演方法相结合而使用这一术语。布莱希特的理论是,通过戏剧活动开发观众的社会认识能力和自觉能力,从而推进他们自身的意识革命。作为引导群众积极地参与到政治斗争的领域,他取代亚里斯多德的“净化理论”

而使用了所谓的“异化理论”。不过,本文所说的“异化”和“同化”,与布氏的异化理论稍有不同,与日本学者清水裕之也略有不同。清水裕之认为戏剧演出是由多种成分复合而成的表演艺术,被综合的各成分所采取的态度有两种情况:一种是以各成分有机性地统合为指向,从而竭力融合为一个统一的整体,这是一种同化的倾向;另一种是各成分尽管相汇合在一起,但均强调其自身的原有面目,这是一种异化的倾向。其同化与异化是将演出者分为不同的部分进行的,而笔者将观众分为不同的两部分,神的观看空间与人的观的空间,相对与演的空间,在观看的空间上然就会呈现出两种不同的倾向:异化倾向和同化倾向。观看的人与观看的神位于同一方向上,表演者的“双重正面”叠合,演员像一个方向表演,称之为空间同化指向;而观看的人和观看的神位于不同的方向上,表演者的“双重正面”没有完全叠合,演员仍向不同的两个方向表演,形成“三角视轴”,称之为空间异化指向。

笔者认为演员是神和人交流的代言人,其具有双重身份,一种是作为人的代言人向神献礼,另一种是作为神的代言人向人传达旨意。在日本戏剧产生后,演出带有很强的祭祀性,表演者更多是作为神的代言人,如神乐、能乐、净琉璃多表现自然中的神和人的灵魂,大胆使用假面具。而中国元明清以后的神庙演剧早已“人”化了的戏曲,表达的是人的思想感情和审美娱乐要求,演出者更多是作为人的代言人。作为神的代言人,日本的演出者站在神的一侧向人传达旨意;而中国的表演者作为人的代言人,站在人的一侧,向神和人献礼表演。所以,究其根源,还是演出属性的变化(图5)。从上可知,中日祭祀性观演场所不同的根本原因,是“娱神”和“娱人”两种不同的戏剧观演行为造成的。

在演出空间的同化与异化指向的作用下,中国的戏台逐渐远离神殿,向山门靠拢,最终和山门和为一体成为山门舞台,由于中国百姓在观看演出时,绝大部分是站着的,而山门舞台高度在三米左右才能保证人的通行,所以,宋元时期的低舞台在演化为明清时期的高舞台的过程中适应了这一需要,戏台被抬升到二层的位置。而日本的舞台逐渐偏向神殿一侧,由挂桥连接拜殿,最终舞台、挂桥、

(下转第597页)