

驱祟、赐福与嫁妹： 论清宫钟馗戏的演出传统与变迁

胡光明

【摘要】作为亦人亦鬼亦神的人物，钟馗形象在清代宫廷戏曲中有着丰富的体现。大戏《劝善金科》与除夕承应《殿庭驱祟》的钟馗继承了岁暮驱鬼的传统，却以“温和”的形象呈现，作祟嬉戏的乐器消解了年终驱傩的严肃。元旦承应的《膺受多福》《万福攸同》，多达百名的钟馗只是福德星君命下“迎福”“集福”“锡福”的舞者，功能性的仪式再现与新正朝贺、君臣同欢的现实相呼应。清宫“嫁妹”戏曲并存昆曲折子戏《钟馗嫁妹》与除夕承应《南山归妹》，后者是宫廷剧作家模仿昆曲《思凡》而新创的钟馗戏曲，出嫁的喜庆热闹既迎合了除夕节令，也弥补了大众对钟馗小妹的想像。

【关键词】宫廷戏曲 钟馗 驱祟 赐福 嫁妹

（中图分类号）I207.3 （文献标识码）A （文章编号）1674-0890（2020）02-065-09

钟馗是一个历史悠久、传说众多的人物。无论是野史笔记、宗教传说，还是民间故事、文人书画、小说戏曲，钟馗经历了一个从人到鬼、再到神的过程，因而钟馗的形象可谓丰富多彩，“作为亦鬼亦人亦神的形象，在中国众多的民间传说人物中，钟馗实在是独一无二的”。^①文艺家之于钟馗自然不会缺席，自唐代吴道子以降，钟馗成为文人画的传统，诗人笔下借着题画而观钟馗风俗，小说家将钟馗搬之于说书场中，戏曲家更是形之于歌舞场上。伴随着钟馗文化的异彩纷呈，学者们关于钟馗的研究也是历久弥新，或考察钟馗的历史缘起，或探究钟馗文化的民间风尚，艺术史家关注于历代钟馗画的演变，文学史家则聚焦于小说戏曲中的钟馗形象。

以钟馗戏为例，“舞钟馗”“闹判”的传统源远流长，至今尚在民间传承。保存完整的明杂剧《福祿寿仙官庆会》（朱有燬）、《庆丰年五鬼闹钟

馗》（教坊）与昆曲折子戏《钟馗嫁妹》，成为学者探讨的焦点。^②另一方面，拥有丰富钟馗剧目的清代宫廷演剧，则因内廷剧本的秘而不宣、戏曲史上对宫廷演剧的“轻视”，并未获得相应的关注。^③有鉴于此，笔者首先从文献查考的角度，梳理出清代宫廷演剧中的钟馗戏剧目与文本。我们发现：清代宫廷的钟馗戏，不仅有钟馗以配角出场引导主角的端午承应戏《正则成仙》《渔家言乐》，更有众多钟馗作为主角粉墨登场的剧目。大戏《劝善金科》与除夕承应《殿庭驱祟》继承了岁暮驱傩的钟馗文化传统，元旦承应的《膺受多福》《万福攸同》中钟馗承担了新正赐福的功能，与《钟馗嫁妹》同时并存的《南山归妹》则成为“嫁妹”的另一个文本，具有别样的内容风貌与审美意趣。本文将结合宫廷演剧的时空与仪典，考察清代宫廷演剧中的钟馗戏，并从钟馗文化的角度，探讨钟馗戏在宫廷的传统与变迁。

【作者简介】胡光明（1985-），男，河南鹿邑人，哲学博士，香港理工大学中国文化学系讲师。

① 刘锡诚《钟馗论》，《民间文学：理论与方法》，北京：中国文联出版社2007年，第168页。

② 陆萼庭《钟馗考》，上海：上海古籍出版社2017年，第77-108页。

③ 如陆萼庭指出，“清宫后期（昇平署阶段）的月令承应戏中，钟馗作为主脚的未见，大多略资点缀，戏不重。”陆萼庭《钟馗考》，第108页。

一、岁暮驱傩的传统：大戏《劝善金科》 与除夕承应《殿庭驱祟》中的钟馗

钟馗故事的发展过程中，唐明皇梦中钟馗捉鬼的情节起到重要的作用，由此，“钟馗成为辟邪驱魔最有人情味之神”。岁暮赐挂钟馗像在唐代即已形成惯例，无论宫廷还是民间。钟馗也在一年的岁暮驱傩活动中，逐渐成为不可或缺的角色。钟馗捉鬼驱傩的文化传统，在钟馗戏的发展过程中得到了延续。^① 朱有燉的杂剧《福祿寿仙官庆会》集合了福祿寿仙官等，钟馗、二神将、驱傩神下界逐鬼、打鬼；教坊杂剧《庆丰年五鬼闹钟馗》铺排了钟馗由人到鬼、成神捉鬼的过程，天福神命钟馗扫除鬼怪，两剧可谓都保留了“许多古傩的仪式与精神”。明杂剧虽将时间由岁暮除夕改在了新正元旦，但杂剧一方面书写了钟馗愤懑于科举路上的不平遭遇，另一方面则着墨于各鬼的“闹”与钟馗的“捉”，以及钟馗成为鬼王、进而成神的过程。^②

清代宫廷的岁暮演戏，同样继承了驱傩文化的传统。宫廷大戏《劝善金科》以目连救母故事为主线，其第九本第十六出《收回鬼魅仗钟馗》，故事情节来自于明代郑之珍《目连救母劝善戏文》下卷《八殿寻母》一出。^③ 剧写目连来到八殿寻母，其佛力使得夜魔城破，饿鬼出逃。钟馗受八殿狱官刘传芳之请，收服出逃的饿鬼。目连故事中出现钟馗收鬼的情节，符合岁暮驱傩的文化传

统。从宫廷演剧的角度看，《劝善金科》的岁暮搬演，正是“以其鬼魅杂出，以代古人傩祓之意”^④，现存宫廷档案也清晰记载了乾隆三十八年（1773）、三十九年十二月重华宫连演十天《劝善金科》。^⑤

《劝善金科》改变了《目连救母劝善戏文》中钟馗的形象：其一，明传奇中钟馗出场时满腔愤懑地述说遭遇的不平，“文兴八代衰，勇夺三军帅。愧无公相分，空有状元才”“因此怒发冲冠，触死于金阶之上；更有英魂不昧，流行于紫禁之中”，这是对命运不公的强烈抗议，所以才有捉鬼的一往无前。宫廷大戏中的钟馗则平和许多，虽也说“为国家御魑魅，为生民追恶凶”，却强调“隐居终南山中，逍遥吉祥云里”的自由自在，对于科举场上的不公、甚至自己的死亡，他唱出“笑当日没来由碎首金阶。想从来琼筵第一个簪花客，那鬼也论车载”，似乎是一种看遍历史、解脱自我、安于隐逸的形象。^⑥ 有趣的是，《劝善金科》新创出钟馗的坐骑——青牛鬼，便是他隐逸的象征。钟馗上场后，小鬼牵牛上，钟馗“作乘牛鬼绕场科”“俺则索跨青牛抵多少得得的走马花街”，“跨青牛”不亚于科举得中的“走马花街”；收伏众鬼后，钟馗仍然“乘牛科”“重牵老子青牛待，疑是函关紫气来”，又自比骑牛远去、避世隐逸的老子，重归终南山中。

其二，捉鬼的场景，明传奇中钟馗明言“我

① 陆萼庭《钟馗考》，第13-41页；李丰楙《钟馗与傩礼及其戏剧》，《民俗曲艺》第39期（1986）；茆耕茹：《傩坛钟馗剧及钟馗戏曲》，《仪式·信仰·戏曲丛谈》，合肥：黄山书社2009年，第51-71页。

② 陆萼庭《钟馗考》，第77-90页；林智莉《论明代宫廷大傩仪式钟馗戏——兼论钟馗形象的转变》，《政大中文学报》第8期（2007年12月）；刘燕萍《阳丑·鬼王与神堂——论〈庆丰年五鬼闹钟馗〉的造神过程》，《人文中国学报》第20期（2014年9月）。

③ 《劝善金科》，清乾隆内府刊五色套印本，《古本戏曲丛刊》九集影印，上海：中华书局1964年；《新编目连救母劝善戏文》，明刊本，《古本戏曲丛刊》初集影印，上海：文学古籍刊印社1954年。

④（清）昭槁《啸亭杂录》，北京：中华书局1980年，第377-378页。

⑤ 《乾隆添减底帐》：乾隆三十八年，“十二月十一日，南府总管祥玉传，二十一日止，重华宫后台火壶用黑炭三十觔（十日共享三百觔）”“南府太监李进朝来说，总管祥玉传，重华宫承应《劝善金科》，后台（每日）火壶炭三十觔”；乾隆三十九年，“十二月初八日，南府总管祥玉传，十一日重华宫承应《劝善金科》，后台火壶用，日用黑炭三十觔（十日共享三百觔）”。《乾隆添减底帐》，李德龙、俞冰主编《历代日记丛钞》，北京：学苑出版社2006年，第28册，第424、425、482页。

⑥ 戴云指出，从明传奇到清乾隆张照五色本《劝善金科》，其中还有一个康熙旧本《劝善金科》，康熙本延续了明传奇中钟馗的自我不平，张照五色本才彰显了钟馗“远遁尘世，与世无争的逍遥隐士”形象，“这其实是折射出作者当时的心态”。戴云《劝善金科研究》，北京：北京师范大学出版社2006年，第129-130页。

有一口青铜剑能诛精怪，我令迅风雷，邪魔万里皆惊骇”，表明捉鬼、斩鬼的威严与气势。加之刊本的插图，钟馗正中持剑而立、正气凛然，头顶蝙蝠来报，下方众鬼魅跪地求饶，旁书“剑横秋水妖魔灭，袖拂春风朽槁苏”，这无疑强化了捉鬼的气氛。《劝善金科》中，钟馗上场即言明受人之请不得不走一遭，听说饿鬼尽皆逃脱，钟馗的第一反应是“地狱一空，岂不快哉，怎么又要拘他？俺去也”，并不在意饿鬼的逃脱。书吏鬼指出避免饿鬼将来生事，钟馗才“作舞剑步诀科”。收鬼的过程也极其简单，只需钟馗宣示，众饿鬼上场“跪下”即可。显然，《劝善金科》并不强调钟馗的个性特点，也不着重钟馗与鬼的对立，而是在岁暮驱傩的文化传统下，钟馗与鬼的出现成为宫廷年节的现实需要，他们只是驱傩仪式的一个环节。^①

大戏之外，清代宫廷还有一种除夕承应戏《殿庭驱祟》。剧写除夕之辰，唐明皇宫中铁笛大王等五种乐器“炼成形体”，兴崇娱乐，职在除妖驱祟的钟馗上场，表达驱祟的职责所在，“期把妖氛尽驱除扫，肃殿宇依旧的清协咸韶”，目的在于皇宫殿庭的和谐安宁。该剧收录于《节节好音》，现有中国国家图书馆藏清内府五色钞本，第40册题为“除夕节戏《殿庭驱祟》《图像恩荣》”。现存宫廷演剧档案中未见该戏搬演的记录，但乾嘉时期的演剧档案基本不存，该本又明确标示演出时长“二刻五分”，注明用韵腔调“萧豪韵 弋腔”，该剧很可能曾经排演场上。

《殿庭驱祟》当是钟馗岁暮驱傩文化传统的直接体现。钟馗上场，诗云“平生意气壮终南，未得抡元志未甘。扶正驱邪凭我志，群妖敛迹更何堪”，自白已被上帝封为“除魔驱祟大将军”。当鬼卒上报铁笛大王等“将要作祟”，钟馗便表示“俺须急去擒捉”，鬼卒取来宝剑，钟馗“作接剑舞科”，唱【古水仙子】：“怒怒怒，怒未消。恨恨恨，恨妖邪觊觎毒志泉。”于是，钟馗高举宝剑，“神威奋钢锋出鞘”，便要妖怪邪祟“原形一霎难逃”，绝不容许它们“作祟宫庭”“逞毒入宫寮”。

钟馗对妖邪的“怒”与“恨”极为深挚，斩妖除祟的意志极为坚决，这完全符合宫廷、民间一向看重的岁暮驱邪的传统。然而剧中并无驱祟仪式的呈现，钟馗此番决绝宣示后，便与鬼卒下场了。时长不足“两刻”的除夕节戏《殿庭驱祟》与前述连演十天的大戏《劝善金科》，钟馗的驱祟收鬼不过是“公事公办”的照章而行，目的都是为了宫廷的祥和安宁。

与钟馗怀着“怒”“恨”的驱祟相反，《殿庭驱祟》中铁笛大王等的作祟呈现出热闹嬉戏的特点，这或许可以理解为除夕驱祟严肃主题下的娱乐元素。该剧内容可分前后两部分，开场便是八妖卒引五妖上场，分别唱【醉花阴】等四曲，兴妖作祟后他们便下场了；鬼卒引钟馗上场，唱【四门子】等三曲，表明要驱祟伏妖。相较于钟馗的职责宣示是一种传统的延续，铁笛大王等的作祟嬉戏则可以说是节戏的一种创新：

（同白）吾等名推乐府，体具清音。得木石之英华，受日月之精气，得以炼成形体，往往兴妖。（铁笛大王白）今有明皇天子，性好音律。趁此除夕之辰，不免前去。到他殿庭，洒乐一回，有何不可。众兄弟主见如何？（四妖白）大哥说得有理。（铁笛大王白）吾等到了殿庭，少不得各具一音，自成一体，任吾等快乐逍遥，同声相应也。（唱）

【黄钟调套曲 喜迁莺】俺和你仙音原妙（韵），仙音原妙（叠），体修成各遂功高（韵）。良宵（韵），须行这遭（韵），更那怕紫禁彤庭厮搅（韵），这的是欢意好（韵）。先趁彼弹丝品竹（句），且图个作祟兴妖（韵），且图个作祟兴妖（叠）。

铁笛、檀板、玉箫、银笙、鼙鼓等五种乐器，正是在“性好音律”的唐明皇驾前，才能有施展本领、谱响仙乐的机缘。当此除夕良宵，家家团圆、户户欢喜之际，已得成形的乐器也与人一样，要在佳节良辰“到他殿庭，洒乐一回”，做法就是

^① 茆耕茹以明传奇《目连记》为例，认为驱傩祭祀的众多戏剧中都有钟馗收鬼情节穿插，但在后来的发展演变中，只有目连戏保留了此一情节。茆耕茹《傩坛钟馗剧及钟馗戏曲》，第60-61页。

“各具一音，自成一统”。他们所谓的“快乐逍遥”“作祟兴妖”，就是“弹丝品竹”“同声相应”地奏上一曲，并无其他为害之处。

笛、板、箫、笙、鼓，既是音乐的象征，也是宫廷演剧的代表，五种乐器的热闹欢乐，不正是宫廷演剧的“现身说法”吗？抑或是宫廷演剧的戏谑与自嘲。名为“殿庭驱祟”，实为“殿庭喜庆”，“祟”的意味不明显，“驱祟”便无从说起。后半场钟馗的强烈宣示，犹如重拳打棉花，并无实处可言，宫中观剧的帝后对此亦不免会心一笑。

二、新正元旦的赐福：承应宴戏 《膺受多福》《万福攸同》中的众多钟馗

与岁暮驱鬼的传统相似，新正赐福的传统是年节钟馗文化的另一重要方面。清代以前的钟馗戏中并无明确的赐福情节，明杂剧《福祿寿仙官庆会》与《庆丰年五鬼闹钟馗》虽然将剧中的时间由除夕改为新正，但内容仍以钟馗不平与捉鬼为主，剧中钟馗的顶头上司天福神，暗示了钟馗也有着“赐福”的潜在可能性。明代绘画岁朝图中，钟馗周围往往又点缀着蝙蝠，“象征迎福之意——五福临门”。总之，明杂剧体现出“钟馗确实具有向世人赐福的资格”，“福祿钟馗”的名称也已出现，钟馗赐福的情节呼之欲出了。^①

从除夕到新正，辞旧岁、迎新春，《殿庭驱祟》中钟馗唱出“庆岁除，逐岁朝”，预示了钟馗戏在宫廷也要从除夕演到新正。清宫演剧档案与戏本都表明，钟馗赐福的剧目是《膺受多福》《万福攸同》。^②这是内容情节连贯的两出小戏，《膺受多福》写众福星引福德星君上场，言说“当今圣主圣德如天”，因此要将福示现，命金童速令钟馗“汇集诸福”拜献彤庭。《万福攸同》写众钟馗上场跳舞，福德星君命钟馗分别拜献“迎福”“集福”“锡福”之舞，赐福完成，同向阙庭拜贺。这显然是两出符合新正赐福节令的颂圣之作。我们这里要探讨的是，宫廷戏曲中的《膺受多福》《万

福攸同》，在什么时间、地点、演给谁看？颂圣的剧本中，如何展演“赐福”的具体场景？

先从文本来看，《膺受多福》福德星君上场自白：

我乃福德星君是也。〔欣逢圣主当阳，恰逢元辰履正。〕今者上帝为圣主（大清）天下，探畴得皇极钦福图，特颁玉旨，命俺恭献彤墀。从来惟德获福，德有大小，兹福之大小。应之当今圣主（天子），圣德如天，包含无外，一诚感通，诸福之物，无不毕至，古今未有之福，萃于一时。綢繆凝结，亿万斯年，曷其有既，便俺星垣也增庆幸。

剧中的“大清”“天子”虽然被改成了“圣主”，但该剧所歌咏颂赞的依然是“大清帝国”“当今天子”，明确指向正在观剧的皇帝。所谓“膺受多福”者，也正是清朝皇帝的自我宣示。福德星君将“上帝”与“圣主”并列，即是将天庭与人间对应。为何要来献福，端在于“当今圣主，圣德如天”，按照“惟德获福，德有大小，兹福之大小”的原则，“圣主”之“福”便“无不毕至”，更达到“古今未有之福，萃于一时”的至高无上的程度。那么，到底如何呈现“圣主”之“德”与“福”呢？剧中福星也提出“福无形象之可指”，福德星君答道“盛德难名，大福难状，只可借些端倪示现”，如此“难名”“难状”的“福德”，又能借怎样的“端倪”展示呢？便只好交给管领“福应”的钟馗，“速令钟进士汇集诸福到彤墀拜献”。

《膺受多福》只交代了“圣主”之“盛德”，膺受“盛世之福”“福与寿兼”，《万福攸同》紧接着便是钟馗上场“杂扮钟馗一百名，持牙笏从两场门上，跳舞科”，同唱【春从天上来】曲，“金庭奉命到帝乡，教俺献福丹墀上”。从“金庭”到“帝乡”，对应《膺受多福》中的“上帝”与

① 陆萼庭《钟馗考》，第88-89页。

② 《膺受多福万福攸同》，故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，海口：海南出版社2001年，第660册第197-205页。按，《故宫珍本丛刊》第660册第197-205页，收录三种《膺受多福万福攸同》，内容基本一致：第三种之《膺受多福》虽不完整，开篇文字更清晰；第二种之《万福攸同》，舞台提示最详细。本文采用此两本，缺失部分参考其他两种。下面引文中，原文有所添改，〔〕内文字为被删减、添改者。

“圣主”。福德星君再次上场，吩咐钟馗舞蹈：

（福德星君白）善哉善哉，钟进士已在阙廷献福，扬尘舞蹈，倾欢忭之诚。从古福自天来，迎之白人。今诸福之降，不可胜纪，可将迎福舞一回者。（众钟馗应科，各作舞式，摆“迎福”二字样，同唱）……

（福德星君白）从来圣人御宇，无不各有瑞应，然福之所致，有大有小，有偏有全，萃古今之福在于一时，真个是集福世界，可将集福舞一回者。（钟馗应科，各作舞式，摆“集福”二字样，同唱）……

（福德星君白）圣天子之福愈大，天下百官万民无不仰荷福庇，自古惟皇建极，自然是锡福万方，可将锡福舞一回者。（众钟馗应科，各作舞式，摆“锡福”二字样，同唱）……

从“迎福”到“集福”再到“锡福”，福德星君犹如代天子而宣示“福自天来”“萃古今之福于一时”“赐福万方”的过程，既呼应了《膺受多福》中“圣主惟德获福”的理论、“当今圣主”之“盛德”超越古今的现状，更将“圣天子”与“天下百官万民”联系起来，圣天子“膺受多福”，天下百姓自然能够得到天子“福庇”，最终达到天子与百姓“万福攸同”的境界。钟馗的“迎福”舞、“集福”舞、“锡福”舞，以及舞台上摆出的相应字样，便在“天庭”到“帝乡”再到“万方”的过程中，完成了戏剧所要传达的“上帝——圣主——天下百官万民”的伦理秩序与福德联结。

显然，《膺受多福》《万福攸同》只是宫廷仪典的舞台再现，至于何种仪典、如何再现的问题，我们需要从演剧档案找到答案。从现有宫廷档案

来看，该剧每年有两个演出场合：十二月初一日，重华宫承应《膺受多福》《万福攸同》；正月初一日，乾清宫午宴承应《膺受多福》《万福攸同》。^①新正赐福的情境，剧本中已有体现，那么，十二月初一日的情形又是怎样呢？这就涉及到清宫御书“福”字的传统，《国朝宫史续编》清晰记录了御书福字的时间、地点、人物、流程等事项：此项制度自康熙朝起，雍正帝“著为恩例”，乾隆帝又先期至阐福寺拈香，再回重华宫，用“赐福苍生笔”书“福”字，悬挂内廷各宫，并颁赐朝臣。十二月初一日起，至二十六七日，皇帝多次在重华宫或乾清宫升座，百官臣工等按照先期定好的日期时辰，汇集宫殿阶下，依次进至御前，跪领“福”字，“六十年中，盖普天受福无疆矣”。^②

书福赐福的制度严谨、具体。与此同时，岁暮御赐钟馗画的传统在清朝依然延续。晚清重臣翁同龢在日记中表示，他曾得到慈禧太后所赐“御笔福寿字、朱拓御画钟馗一张”，其他同僚所得“皆一福字而已”。^③岁暮例行的赐福字与赐钟馗传统，在驱傩之外，增添了“赐福”的内涵。每年十二月一日重华宫演出《膺受多福》《万福攸同》的同时，皇帝开笔书福，悬挂宫中，颁赐内廷后妃，其间的“圣主盛德”“锡福万方”意在皇帝作为皇室家长的福德绵绵。而后十二月中下旬，皇帝御书福字，颁赐百官臣工，至新正元旦的朝贺大典，乾清宫午宴承应《膺受多福》《万福攸同》，场上的“圣主盛德”更加具有恢弘的气势，众钟馗“迎福”“集福”“锡福”的过程，既映射了十二月初一日以来皇帝书福、赐福的君臣仪典，也呼应了元旦朝贺午宴的君臣同欢。

乾清宫午宴承应的欢快气氛，在庄重肃穆的君臣仪典之外，增添了年节的喜庆热闹。《膺受多福》《万福攸同》多达百人的钟馗，秩序井然的拜舞献贺，场面蔚为壮观，乾嘉时期宫廷演剧的鼎

① 现有嘉庆朝档案（七年、二十三年、二十四年）、道光七年南府改昇平署前档案（二年、三年、四年、五年），均有相关记载。参见朱家溍、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》，北京：中国书店出版社2007年，第89、98、113、135、137-138、139-140、154-155、158-159页。

② （清）庆桂等《国朝宫史续编》卷四十六，北京：北京古籍出版社1994年，第359-360页。

③ 陆萼庭《钟馗考》，第19页。

盛，自然能够呈现出此番盛大恢弘。^①然而，剧中的钟馗仅是福德星君命下的舞者，他们只是服从命令、摆出字样、扬尘拜舞、歌咏颂圣的“功能性人物”，我们看不到钟馗的个性，听不到钟馗的声音。

三、从钟馗到钟妹 《钟馗嫁妹》 与《南山归妹》的不同意趣

钟馗戏曲中，最引人注目的是源于清初张大复《天下乐》传奇的《钟馗嫁妹》。钟馗小妹随着钟馗参与到驱傩队伍，“嫁妹”故事自宋代便流行开来，元明文人钟馗画中也有表现“嫁妹”的场景，清初便有了《钟馗嫁妹》的戏曲。^②历代昆曲艺人经过“反复加工雕琢”，《嫁妹》作为折子戏深受欢迎，在昆曲舞台上大放异彩，反而是《天下乐》传奇失传了。陆萼庭从表演艺术的角度指出，“《嫁妹》之美，是融合了传说故事、舞蹈杂技动作、诗画艺术的结果”“《嫁妹》当之无愧地发展为钟馗戏剧艺术的顶峰”^③。

有着如此艺术性、流行性、美誉度的《钟馗嫁妹》，清代宫廷演剧自然少不了它。现存嘉庆二十五年的《穿戴题纲》，“昆腔杂戏”中即有《嫁妹》。^④与之相应，“嫁妹”故事还有另一个宫廷文本——《南山归妹》。从其命名上看，“南山”是钟馗的代称，钟馗戏中或曰其“别号南山”，或指其“家住在终南”，或言其“隐居终南山”；

“归妹”源于《周易》，卦爻辞中“归妹”乃嫁娶之义。总之，“南山归妹”，意同于“钟馗嫁妹”。但从戏剧艺术与文本内涵的角度来看，《南山归妹》迥然有别于《钟馗嫁妹》。

《南山归妹》同样被著录在《穿戴题纲》中，属于除夕承应的剧目。^⑤现有道光朝的演剧档案，同样并存着《钟馗嫁妹》与《南山归妹》的演出。^⑥相较于《劝善金科》《殿前驱祟》中钟馗收鬼驱祟的岁暮特征，我们从现存昇平署本《南山归妹》中看到，^⑦戏剧的主角由钟馗变成了小妹。虽然钟馗作为“嫁妹”不可或缺的角色仍然粉墨登场，但他只是岁暮传统的一个符号。同样是嫁妹，《钟馗嫁妹》是昆曲，昇平署本《南山归妹》则是弋腔。《钟馗嫁妹》以钟馗为主角，内容上可分三大段，“赶路（出场）、见妹（中段）、嫁妹（结尾）”，情节曲折，钟馗对小妹、对杜平的情感真挚而意味深厚。^⑧《南山归妹》则纯以小妹的口吻，述说她对于出嫁的态度和情感：

【山坡羊】小姑姑年方二八（韵），
正青春（读）、闺门内厮守了家法（韵）。
镇日价在鬼窟里弄粉调脂（句），有一个
鬼央区要娶俺到阳台下（韵）。他把花儿
聘了咱（韵），咱把花儿答了他（韵）。
他与咱（韵），咱与他（韵），两下里姻
缘谗（韵）。冤家（韵）。那知我同气哥
哥（句），竟做了尊行主婚（句），逼咱

① 根据道光元年、二年档案，《膺受多福》《万福攸同》“其福判用一百名”，“福判”指的就是钟馗，“道光初年尚未裁退外学时，基本上仍是乾嘉年间的规制”。此后南府改昇平署，规制裁减，“就用六十名，少了四十名。到了清末减少到三十二名”。朱家溍、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》，第131、135页。

② 姜乃茵《钟馗嫁妹故事的流变及其文化内涵》，《民族文学研究》2013年第5期。

③ 陆萼庭《钟馗考》，第90-96页。

④ 《穿戴题纲》，故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，第690册276页。按，关于《穿戴题纲》的时间，朱家溍、龚和德、宋俊华等有所讨论辨析，笔者采用嘉庆二十五年说。参见宋俊华《〈穿戴题纲〉与清代宫廷演剧》，《中山大学学报》（社会科学版）2007年第4期。

⑤ 《穿戴题纲》，第243页。《故宫珍本丛刊》还收有《南山归妹》题纲四种，其中一种也标注“除夕承应”。参见故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，第691册381-382页。

⑥ 如道光十七年、十八年的除夕演剧，养心殿中分别演出了《南山归妹》（张俊）、《钟馗嫁妹》（长清），参见朱家溍、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》，第210、215页。据王芷章《清昇平署志略》，“长清，嘉庆六年生，正二，净”（嘉庆二十三年），“张住，年十一岁，青县人，正白，习正旦”（道光三年）。王芷章《清昇平署志略》，北京：商务印书馆2006年，下册，第384、417页。

⑦ 《南山归妹》，中国国家图书馆编《中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成》，北京：中华书局2011年，第106册62063-62072页。

⑧ 陆萼庭《钟馗考》，第92页。

把头来梳（句）、翠来绕（句）、珠来围（句），立在妆台儿下（韵）。等他（韵）。只等那保亲的无常（句），还等那送亲的夜叉（韵）。由他（韵）。小鹿心头（读），有些害怕（韵）。小鹿心头（读），有些害怕（韵）。（下）

这是小妹上场之曲。由此【山坡羊】曲即可看出，《南山归妹》是对昆曲《思凡》的模仿与沿袭，整套曲子的曲牌联套、曲词用韵验证了此点。剧中人物钟馗小妹与小尼姑色空也有着某种程度的相像与相反：以【山坡羊】曲为例，相像的是二者都是“年方二八”的青春年华，却只能一人孤单受寡；不同的是，小尼姑“每日里，在佛殿上烧香换水”，希望能够与“子弟”“成就了因缘”，^①钟妹则是“镇日价在鬼窟里弄粉调脂”，不成想却被“一个鬼叟区”娶走。

钟馗小妹首先交代了她的生活环境以及对于出嫁的态度，这一点与《钟馗嫁妹》截然不同。《嫁妹》中钟馗与小妹相见相认，述说钟馗离家后由人变鬼的种种，以及曾将小妹许配杜平，今日此来正为完成好事，小妹则说“论姻亲今古须媒证，圣贤言礼法须凭”，恰好杜平送来丫鬟梅香，钟馗正好借其“权当个冰人系赤绳”。《嫁妹》中的小妹生活在阳世，听闻已死的哥哥回来，先是害怕，思量后，“就是鬼，也是我哥哥，开门相见何妨”，珍重于兄妹情深，对于钟馗将其许配杜平，并无怨言，只是讲求“媒证”与“礼法”。^②《南山归妹》中，小妹先是对于鬼窟中的生活心生烦闷，对于嫁给“鬼叟区”充满惊讶、不满，更有甚者，钟馗就是做主要把小妹嫁给鬼、并逼她出嫁的元凶。在兄妹关系上，《南山归妹》与《钟馗嫁妹》可谓大相径庭、大异其趣。

这是否就意味着《南山归妹》完全抛离了《钟馗嫁妹》的内容线索呢？并非如此。《归妹》中钟馗上场诗，“驱驰万里到神州，准拟文章作状头。沦落英雄奇男子，雄风千载更含羞”，完全继承自《嫁妹》。不过，紧接着钟馗自白，“喜的是

四时吉庆，最爱的万福骈臻”，转换成宫廷戏曲常有的喜庆颂圣之语；然后便是“今乃吉日良辰，送小妹到彼成亲便了”，完全没有了《嫁妹》中钟馗自叙因科举而殒命、由杜平而伸冤、并将小妹许配的渊源。《归妹》既没有出现小妹所嫁的“鬼叟区”，也看不到钟馗与小妹之间的兄妹之情，钟馗的生命历程，出之于小妹之口：

【采茶歌】只因俺父似魔王（句），俺娘亲似罗刹（韵）。生我哥哥（读），只一副姍搜脸（句），神惊鬼怕（韵）。生下俺来貌似花（韵），因此上把奴家（读），直比做掌中宝珠无价（韵）。俺哥哥只为庞儿（句），辜负了他甲第声华（韵）。没奈何拜别金阶（句），直来到这太白终南（句），太白终南（句），仗剑除邪（韵）。平白地、在地府阴司把额抹（韵）。芙蓉城常歇马（韵），酆都地常游耍（韵）。惟有孤凄埂里、是最难拿（韵）。俺哥哥曾无明无夜来搜括（韵）。弄的些鬼上铡（韵），鬼戴枷（韵），鬼碎丹（韵），刹鬼似剖瓜（韵）。还把了奴家（韵），又嫁了沙吒（韵）。食了他鬼家茶（韵），戴了他鬼家花（韵），披了他盖颜纱（韵），那知我心绪如麻（韵）。听笙歌到门嘈杂（韵），听笙歌到门嘈杂（韵）。^③

钟馗的形象与遭际，通过小妹之口有了清晰的交代。小妹自述钟馗一家的情形，着眼点在于各自的长相容貌。父亲“似魔王”，母亲“似罗刹”，哥哥钟馗也是“姍搜脸”，只因这副“尊容”影响了他的科举与人生。“没奈何拜别金阶，直来到这太白终南、仗剑除邪”，表明钟馗并没有“触阶而死”，履职终南除邪的钟馗不是鬼，而是人，却又只能在“地府阴司”“芙蓉城”“酆都地”的鬼的世界里尽忠职守。小妹口中钟馗的生活，是那么的百无聊赖，他由人的身份而活在鬼

① 《尼姑思凡》，故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，第665册184-188页。

② 《嫁妹》，故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，第686册215-218页。

③ 按，《南山归妹》文本中，除【山坡羊】外，其他曲子未标注曲牌，但曲式格律规范等方面，完全是袭自昆曲《思凡》。此处【采茶歌】，据昇平署本《尼姑思凡》补。

的世界。他的“孤凄”无人可知，无人可解，只有“无明无夜”地拿鬼来耍，“上铡”“戴枷”“碎丹”，甚至“剥鬼似剖瓜”，看上去好似鬼域的恐怖场景，表现的却是钟馗的寂寞孤凄。话锋一转，小妹从钟馗回到自身的出嫁，哥哥一人如此生活还不够，“还把了奴家，又嫁了沙吒”，小妹也由人而生活在鬼的世界、并且要进入人鬼结合的婚姻生活，越发的“心绪如麻”了。

作为除夕承应，钟馗的上场并不足以体现其节戏的特点，更重要的在于众鬼卒、判官等参与了出嫁的喜庆热闹，《南山归妹》中有着清晰的舞台提示：

（二丫头鬼捧妆奁切末。神荼、郁垒暗上。扮各小鬼吹打，二小鬼提大灯笼，上写“开元进士”。扮二矮土公、土母，簪花披红。小鬼推车，判官、鬼卒、二梅香鬼跟上。土公、土母作叩门科。扮醉司命老妇上，索门包，土公、土母递科。末开门，土地、灶神作施礼、诨科。）

鬼怪神祇的参与，也是除夕驱傩传统的再现。如果说神荼、郁垒、小鬼、判官、鬼卒等是钟馗戏中普遍出现的角色，那么，土公、土母、醉司命（即灶神）等带有民间信仰色彩的神祇，则是《南山归妹》新增入“嫁妹”情节、丰富“嫁妹”故事的元素。醉司命（或灶神）与钟馗一起参与年终驱傩渊源有自，原本年终“乱岁”的日子，面对“正神上天”“人间无神管辖”的情形，醉司命等正好操办婚嫁大事。^①《归妹》中的土地、灶神，不仅协助钟馗嫁妹，而且在台上“施礼、诨科”，更是增添了戏剧的谐谑气氛。

于是，众多鬼怪神祇的帮忙，和着喇叭唢呐、“金铙铜钹”的鼓乐喧天，吹奏的曲子“尽都是迎年送腊”，小妹出嫁的欢快喜庆，在除夕节令的映衬下，显得更加热闹非凡。原本被逼出嫁的情态，也在人、鬼、神的交叠簇拥下，转而想到“做一个夫妇生涯”，想像“由他偎咱，傍咱，疼咱”“转眼生下一个小孩儿”的美好婚姻生活，瞬间超

脱了被逼嫁鬼的不耐与烦闷，并为嫁鬼后的无聊找到排解之法，“闷来时把鬼掐，兴来时把鬼打”。《南山归妹》中小妹对新婚“春宵一刻”“并蒂莲花”的甜蜜希冀，与《思凡》中色空的期许相近，又补充了《钟馗嫁妹》中小妹对婚姻生活“想像的缺失”。

钟馗嫁妹的故事流传久远，小妹也随着钟馗进入戏曲之中。《钟馗嫁妹》《南山归妹》，再加上蒲松龄的《钟妹庆寿》，现有钟馗戏中写到小妹的便有三种。《钟馗嫁妹》中小妹只唱了【泣颜回】【千秋岁】两曲，表达的是兄妹人鬼相见、兄要嫁妹而礼法不全的情感与规矩。蒲松龄《钟妹庆寿》以“钟妹”命名，钟妹只在开头上场唱【北新水令】，接着自言钟馗寿诞之期，小妹要准备寿礼，便把一只“臀腿丰肥”的鬼，送给哥哥以作“食料”。两剧中小妹只是配角，主角仍是钟馗，都有钟馗对于命途乖舛、人生不公的愤懑不平。尤其是《钟妹庆寿》，蒲松龄笔下的钟馗是不平到极致，“世间的贫贱愁苦，都是几个邪鬼作祟”，他才要吃尽天下的“魑魅魍魉”。^②《南山归妹》则是小妹心声的直接展示，钟馗成了配角，他由人而进入鬼的世界无聊孤凄，他决定了小妹的婚姻，小妹被逼嫁入鬼界，而这个“妹夫”却并未出现，也不知是何情状。对于出嫁，小妹经历了从无奈、烦闷到接受、想象的心理变化。在鬼卒神祇的帮助下，出嫁的喜庆热闹调节了钟妹的心态，应和着除夕节令，剧中的婚嫁习俗带着鲜活的民间气息，弥补了人们对于钟馗小妹及其婚姻生活的想像。

四、雅俗之间：

清宫钟馗戏的演出传统与变迁

文化史上的钟馗是一个亦人亦鬼亦神的人物，戏曲中的钟馗同样体现出亦人亦鬼亦神的特点。通过对清代宫廷戏曲中钟馗戏的梳理与考察，无论是“驱祟”还是“赐福”，钟馗在大戏《劝善

① 萧放《岁时：传统中国民众的时间生活》，北京：中华书局2002年，第230-238页。

② 蒲松龄《蒲松龄集》，上海：上海古籍出版社1986年，第3册817-821页。另可参见刘超群、蒋玉斌《试论〈钟妹庆寿〉对钟馗题材的选择与改编》，《蒲松龄研究》2017年第4期。

金科》、除夕承应戏《殿庭驱祟》、元旦与十二月初一日承应戏《膺受多福》《万福攸同》中，似乎只是一个符号式的角色，承担着岁暮驱祟与新正赐福的职责功能，这完全迎合了宫廷节令与仪典的现实需要，但却没有钟馗“亦人亦鬼亦神”的个性特征与情感体现。反而是在“嫁妹”的钟馗戏中，文人传奇《天下乐·钟馗嫁妹》在昆曲艺人手里成为舞台精品后进入宫廷，钟馗的个性特征与昆曲表演艺术相结合，《嫁妹》成为钟馗戏中流传最广的剧目。大约是出于帝后对昆曲折子戏《嫁妹》《思凡》的喜爱，宫廷剧作家学习模仿、改编创作了“嫁妹”故事的另一剧目《南山归妹》，钟馗小妹一跃成为主角，既代替钟馗叙说其人生际遇，又在出嫁情节里展示年时节令人、鬼、神的喜庆热闹，填补了人们对钟馗小妹的想像，朴质中满是鲜活的民间气息。

从钟馗文化的整体来看，民间性与文人化并存发展，雅与俗交替融合。石守谦在研究钟馗画的脉络时，试图将“雅俗之辨”转化为“精英文化——大众文化”的架构，阐释二者之间“雅俗

的焦虑”。^① 陆萼庭也指出，“钟馗形象演变史”，是“雅俗交流以致逐步取得统一的过程”。^② 无论是前者强调的雅俗之间的“焦虑”与“张力”，还是后者注重的雅俗“交流”而“取得统一”，这些在清代宫廷戏曲的钟馗戏中都有所体现。同时，我们还从清宫钟馗戏的演出传统中见出钟馗戏在宫廷内外的流动与变迁。岁暮驱鬼传统下的大戏《劝善金科》与除夕承应《殿庭驱祟》，新正赐福传统下的元旦承应《膺受多福》《万福攸同》，尽管有着宫廷的身份，但在精神价值与审美趣味上，与民间流行的钟馗驱傩与赐福的大众时尚并无二致。《钟馗嫁妹》的昆曲折子戏从民间走进宫廷，并结合《思凡》而新编演绎出嫁妹故事的“新版本”——《南山归妹》。钟馗亦人亦鬼亦神的文化身份，延伸至小妹身上则是亦人亦鬼，《南山归妹》在亦雅亦俗间将民间鬼卒神祇的信仰穿插其中，无疑也是一种雅俗共融。

[责任编辑] 景行

① 石守谦指出，“精英文化”与“大众文化”之间存在着“雅俗的焦虑”，文人试图用“精英文化”去“移风易俗”，却难以撼动“大众文化传统”的顽固，“大众文化”也因此成为“精英文化”的“永恒威胁”。石守谦《雅俗的焦虑——文征明、钟馗与大众艺术》，《从风格到画意》，北京：三联书店2015年，第261-290页。

② 陆萼庭《自序》，《钟馗考》，第10-11页。