

## 《天官赐福》与《跳加官》艺术形态之比较

李跃忠 李悠

(湖南科技大学人文学院, 湖南 湘潭 411201)

**摘要:** 例戏《天官赐福》的表演与开场祈祥舞蹈《跳加官》二者之间在艺术形态方面有许多相似之处, 但二者的艺术形态是有着本质不同的: 《跳加官》从艺术形态、表演形式来看, 它只是一种舞蹈, 是一种在正戏演出前或演出进行中都可以插入的带有仪式性的简单舞蹈; 而《天官赐福》就艺术形态上来说, 它是代言体的戏剧艺术, 是带有仪式功能的仪式剧。

**关键词:** 例戏; 《天官赐福》; 《跳加官》; 艺术形态;

**中图分类号:** K892.22      **文献标识码:** A

—

明清以来, 我国传统戏曲都有搬演《天官赐福》或表演《跳加官》的习俗。《天官赐福》的搬演和《跳加官》的表演, 二者之间有不少相同的地方: 1. 它们都是在正戏之外的演出; 2. 都有吉祥喜庆的寓意, 形式短小, 带有仪式的一些特性; 3. 有些剧种的天官穿戴和加官的穿戴极其近似, 即如《齐如山全集·行头盔头》“加官蟒”条所说的那样: “跳加官之加官, 大赐福之天官均服此。此本即红蟒, 因剧中特重加官, 故有特制此服。……其制法与蟒同, 惟周围镶蓝边, 前身加如意飘带一条, 长约四寸。”<sup>[1]</sup>当然需要说明的是“加官蟒”一般只有内廷及京中大戏班因有足够的财力, 才专备有此服, 至于地方戏班则多只是穿戴一般的蟒袍; 4. 在“跳加官”时, “加官”(即演员)经常会打出书有“天官赐福”字样的条幅等。

或许因为这些“共同性”, 使得一些学者以为《天官赐福》就是《跳加官》。如刘祯在《〈天官赐福〉文本的文化阐释》一文中, 介绍《天官赐福》的文本时说: “基于其吉庆色彩, 《天官赐福》在历史上流行不衰, 在各地留下的文本也十分丰富, 可以说是难计其数”, 接下来列举了他所见的 15 种文本, 其中第四、五、十四种均为“加官”或“跳加官”, 其详情如下:

(四)《加官(开场)》, 不著撰人, 清乾隆三十一年(1766年)金闾宝仁堂刻本, 在《时兴缀白裘新集》第 17 册。按:《开场》包括《加官》和《副末》, 《加官》没有文字, 仅是一幅加官图, 手执条幅上书: “平安吉庆”。

(五)《加官(开场)》, 不著撰人, 清乾隆三十二年(1767年)金闾宝仁堂刻本, 在《时兴缀白裘新集》第 25 册。按:《开场》包括《加官》和《副末》, 《加官》没有文字, 但增加为二图, 一加官手执条幅上书“平安吉庆”, 一为魁星舞蹈图。

(十四)《跳加官》, 邕剧, 无唱词道白, 为哑剧, 全部演出以舞蹈为主, 属于“特定程式的几个剧目”, 见《广西戏曲传统剧目汇编》第 53 集, 广西壮族自治区戏剧研究室 1960 年 7 月编。<sup>[2]</sup>

当然, 需要说明的是刘先生在行文中并没有明白表述《天官赐福》就是《跳加官》, 或《跳加官》就是《天官赐福》, 但从他的列举来看, 事实上他是这么认为的。而杨榕在《福建民间戏

<sup>1</sup> 基金项目: 教育部人文社会科学研究项目《民俗学视野下的“例戏”研究》(09YJC751026)阶段性成果。

台题记概略》一文中则明白表述了二者之间的“等同”关系。他说：

《天官》，《天官赐福》，也叫“跳加官”。旧为开台之吉祥戏，有“大天官”、“小天官”之别，盖以演唱之脚色多寡，时间长短而异也。“跳加官”演出习俗由来已久，其最早的文献记载见于康熙年间孔尚任的《小忽雷》传奇……<sup>(3)</sup>

这里就非常明确地表述说“《天官》，《天官赐福》，也叫‘跳加官’”。但事实上并非如此，笔者经过比较研究，以为二者并不是一回事，二者在艺术形态方面是有着本质区别的。

## 二

《天官赐福》、《跳加官》二者之间在艺术形态方面存在着很大的差异：《跳加官》从艺术形态、表演形式来看，它只是一种舞蹈，是一种在正戏演出前或演出进行中都可以插入的带有仪式性的简单舞蹈；而《天官赐福》就艺术形态上来说，它是代言体的戏剧艺术，是带有仪式功能的仪式剧。这是二者之间的本质区别。

先说《跳加官》的艺术形态。跳加官的习俗由来已久，最晚在清初已成惯例、“恶套”（清孔尚任《小忽雷》传奇），但因其特殊的仪式功能仍风行大江南北。民国年间，刘成禺（1876—1953）说：“跳加官之制，清朝二百年来官民演剧，普遍用之，而不用于宫廷大内。因观戏主座为太后、皇帝，无官可加，只加臣下之官耳。”<sup>(4)</sup>

《跳加官》有一定的表演模式，其基本的艺术形态各地大体一致。可参阅近些年修的各地区的戏曲志。兹录两则，以见一斑。《中国戏曲志·天津卷》“跳加官”条介绍说：

跳加官，正戏开演前所加的一段独脚舞蹈戏，一股由底包扮演。扮相是头敷相纱，脸蒙面具，身穿加官蟒（可变红、黄、绿三种颜色），手执缎制可变条幅，上书“天官赐福”、“加官进禄”、“指日高升”等字样。演员在武场“接头子”伴奏下，边跳边展示条幅，借以向观众表示祝愿和欢迎。<sup>(5)</sup>

又《中国戏曲志·四川卷》“跳加官”条介绍说：

踩台戏一般开演前，先跳加官。由演技较高的小生行扮饰。戴加官面具，身著天官衣，头戴相貂，手执朝笏，或手执万卷书，在小打音乐声中登场。不唱不念，于表演身段中展示“天官赐福”、“一品当朝”、“禄位高升”、“万福来朝”等吉语祝词。另有由老末扮演者，头戴万卷书帽，身穿天官蟒，脚穿朝靴，手拿彩条，戴天官壳（喜神壳），边跳边亮彩条，有“福禄寿喜”、“恭喜发财”、“天官赐福”、“寿比南山”等吉语。用小锣、铙子等伴奏，打“采乃采”。加官跳毕，正式开演。<sup>(6)</sup>

除了戏曲舞台上表演“跳加官”外，民间也有在空地、大门前表演《跳加官》、《跳财神》以喜庆的习俗。李忠在《跳板茶：舞蹈器乐》一书中介绍苏州一带的《跳加官》时说：

是单人或多人制的民间舞。“加官”即加衔晋级之意。旧时，每当有人家喜庆之日，穷苦人扮演“加官”在其门口表演，给东家讨口采求吉祥，取得赏赐。……

《跳加官》如一人跳则一人扮演“加官”，多人跳除了“加官”，还有扮演

“财神”的角色，表示“升官发财”的口采。……

服饰扮相：“加官”，头戴“加官”笑脸面具，身穿蟒袍，手持朝笏及喜联，脚穿厚底靴；“财神”，头戴“财神”笑脸面具，身穿红袍，手持元宝及喜联，脚穿厚底靴。

道具：写上吉语的喜联、朝笏（用竹片制成）、元宝。

打击乐（锣、鼓）伴奏，无限反复以下节奏：|| 仓 仓 | 乙 仓 | 仓仓 仓 ||。

基本动作：跳、晃头、转身。

锣鼓响，表演者随节奏两脚上下轮回起落，手持道具，边跳边行，头部左右晃动、转身，晃动手臂和身子，做出各种招人喜爱的动作。在转身中不断反复展示喜联，喜联的两面有“升官发财”、“吉祥如意”、“加官进爵”等字样。锣鼓敲则跳，锣鼓停则停，非常随意。<sup>(7)</sup>

从上面所引的这些文献来看，可以得知无论是舞台上的，还是舞台下的《跳加官》，其表演都是以舞蹈为主，而且表现形式、艺术手段也都很简单。

《天官赐福》则不是这样的，其表演较之“跳加官”来说丰富多了。《天官赐福》是大部分地区多数戏班都搬演的一部重要仪式剧。该剧在不同地区，甚至同一地区不同戏班所演的版本都不一样，篇幅或长或短，形式或繁或简，唱词念白也是千差万异，有的甚至没有一句相同的，如笔者2005年8月在湖南平江县李存义影戏班见到的《天官赐福》抄本不足四百字，而河北、北京一带民国时期影戏班搬演的《天官赐福》却超过了九百字；另据笔者考察，各地例戏的演出时间长短、演出形式和过程也有较大差异，有的是白天唱“亮影”，有的是在“开台”的第一晚“正戏”演出前搬演，有的则是在“正日子”演出。但不管其形式有怎样的差异，其演出目的和功能却基本是一致的，或恭请神灵为俗民祈福纳祥，祛邪禳灾；或是借其超度亡灵。<sup>(8)</sup>

对于《天官赐福》的艺术形态，台湾学者邱坤良指出：“《天官赐福》就表演体系而言，完全属于传统戏剧的规范，有场面音乐、有脚色、有装扮、有剧本，并且运用传统艺术的象征艺术，例如在有限的舞台上，用上下场、绕圆场来处理戏剧的时空问题，也用一系列的马鞭表演牵马、上马、勒马、下马的象征动作。”<sup>(9)</sup>下面不妨援引河南密县的一个舞台演出本以见一斑。在该地演出此剧时，上场角色有天官、奎星、南极老人、文昌帝君、送子张仙、增福财神，以及四值公曹等。其中天官由须生扮演，其装扮为“穿红蟒，戴二不文黑三支、拿笏板”。演出过程如下：

开场：四龙套引天官上场。

天官：（一句点绛）太极阴阳。（横笛吹奏，台中桌上放椅，坐高场念）俺是上方一天官，常在玉帝宝殿前，遵了玉帝金敕旨，吾赐福禄到人间。（白）我乃执事天官，遵了玉帝敕旨，查明积善人家，赐福于他。（向众）。众仙子！

众龙套：伺候。

天官：召公曹上来！

龙套：公曹来朝。（落台中，四值公曹上场，各念诗：年值公曹管日月，月值公曹管万民，日值公曹报吉凶，时值公曹报好音。念罢四人排成一行面朝里）

四公曹：稽首！（右手四指并拢，大指护心、照鼻，左手拿卷）

天官：稽首！

四公曹：有何法谕？

天官：查明哪是积善人家，速报我知。

四公曹：遵法谕！（面朝外、各一招手，作遥望察看毕，面又转里）尊上神。×  
×公是积善人家，请上神赐福。（天官归位、四公曹站桌两边）

天官：回回献宝！（回回上场，手端托盘，上放绣球，红布搭膊，锣牌“四面净”。回回按曲作献宝招式下场）

天官：众位福星来朝！（南极仙翁、文昌帝君、送子张仙、增福财神上场，面向天官稽首）

天官：稽首。

众：有何法谕？

天官：此地乃是积善人家，赐福赐寿！

众：遵法谕！（面转向台下）

增福财神：俺献黄金万两，福如东海！

天官：可献！

文昌帝君：敬献丰衣足食，五谷丰登！

天官：可献！

南极老人：俺献长寿蟠桃一枚，寿比南山！

天官：可献！

送子张仙：俺献麒麟贵子，儿女满堂！

天官：可献！

（众归位，桌前放二条并列板凳，送子张仙将小娃娃送媳妇房中，盖上被子，领取主家封钱后，重返舞台和三星并坐桌前板凳上。）

天官：魁星点元上来。（魁星上，向天官稽首）

天官：稽首！

魁星：有何法谕？

天官：点元上来！

魁星：遵法谕。（念）一点状元，二点榜眼、三点探花，连中三元。（笛牌起唢呐皮，牌子结束。亮“加官条”，加官条用红纸制作，约二尺长，一尺宽，作成书页状，三面有字，为“天官赐福”、“指日高升”、“天下太平”。亮完下场）。

众：赐福已毕。

天官：收了威严。（众唱词略。在笛牌尾声中，依次下场。整个“大赐福”结束。<sup>(10)</sup>

当然，需要指出的是各地戏班在表演《跳加官》时，会根据观众的喜好做一些变通，如重庆市一带的《跳加官》名目繁多：《跳加官》“分男女，男加官分文武两类，女加官类再分大加官、小加官、跑马加官，大加官又有开口、闭口之别”。各种加官的艺术形态、表演方式如下：

文加官中的大加官：头戴太师巾，挂青三口条，内着红蟒外套帔，手执折扇，红裤青靴。由分捧万卷书（盔）、玉带、朝笏、金盆的童儿引上，童儿分列两厢。加官唱昆腔后坐中场讲诗、报名、叙事，唤童儿更衣，换戴硬盔，脱被围带，净脸后取

口条放盆内，又从盆里取加官壳戴上，以扇换笏，命童儿分下。加官于台两侧、中场蹬式口，然后上楼，进门，开箱取加官条，掸灰，再出门下楼，于台口两角和台中展示加官条，最后以朝笏指东方为结束，下场。这是开口加官。

闭口加官的穿戴、动作相同，但不开口。

小加官（一般就叫加官），穿戴和动作与大加官更衣后一样，不带童儿，一人上场。

跑马加官，穿戴同小加官，动作极简，以笏指（打杂师持加官条出场展开）加官条结束。“跑马”加官，则是中断正常演出，临时插入，以示迎宾。

武加官：头戴耳幪纹盔，插帅盔顶子，扎大靠，外套斜解，腰挂佩剑，手拿加官条、朝笏，面罩加官壳。跳的动作减去上楼、进门、开箱取条、掸灰，其余同大加官，动作与文加官有别。另一跳法：引其子（武生俊扮）同上，父子配上下式口，展示加官条，再挂条于中场；父令子带马，子要父坠镫，父假怒，子撒娇；父向子比划回朝封王招赘喜事，父子上马同下。

女加官：俊扮，戴凤冠，着女红蟒，左捧加官条，左（笔者按：当作右）手拿朝笏。四彩女上场分立，加官出场至台中放加官条于桌，参拜，拜毕交笏给彩女，一彩女捧盆上，加官净脸，命彩女分下，然后捧加官条蹬式口、展示，走欢快身法，以闪腰或跌倒为结束，下场。<sup>〔11〕</sup>

从其介绍来看，其中“文加官中的大加官”有“唱昆腔后坐中场讲诗、报名、叙事，唤童儿更衣”的表演，“武加官”有“父令子带马，子要父坠镫，父假怒，子撒娇；父向子比划回朝封王招赘喜事，父子上马同下”的表演，较之其它地区的演出，其艺术手段、表演形式是要丰富些，但无论怎样，它仍是舞蹈，尚不足以达到“以歌舞演故事”的综合程度。

二者除了艺术形态的本质差异外，还有下面两个方面的差异：

第一、从上面的介绍可以知道，《跳加官》的演出可以说是比较随意的，除了在正戏开台前“跳”外，在演出进行中途，如有达官贵人入场时，亦可将戏暂停下来表演一段《跳加官》，如徐珂（1869—1928）在《清稗类钞》一书中记载了清代民国时期唱堂会时的这种情形，他说：“每有大官或重要人物到场，则前台必招呼戏班，命跳加官，表示尊敬。此时台上，虽演极热闹之戏，亦必偃旗息鼓，演员暂面朝里稍立，后台扮一加官，登台一舞。加官手持封条，名曰加官条字，上书一品当朝等字样，舞完即下。而到场之人，知加官为己而跳，故必发赏……有时一次堂会，能跳十几次，至几十次。”<sup>〔12〕</sup>而《天官赐福》的演出就不会这样，它的演出是比较固定的，只在正戏开演前演出，而决不会在正戏的演出过程中因为什么原因再插演、重演。

第二、对戏班而言，二者的演出目的与功用也有较大差异。“跳加官”过后，主家或接受《跳加官》者照例给戏班都有封赏，因此，这往往是戏班获取“外快”的一个重要方式，齐如山介绍民国时期，“戏曲艺人就此项演出能获得不少赏赐，此时台上虽演极热闹之戏，亦必偃旗息鼓，演员暂面朝里稍立，后台扮一加官，登台一舞。……而到场之人知加官为己而跳必发赏，每次至少大个钱八吊十吊，或纹银一二两、四五两不等。有时一次堂会能跳十几次至几十次，则戏班收入亦不在少数矣”<sup>〔13〕</sup>。而《天官赐福》的演出一般也有赏赐，但多是一次性，不会出现像跳加官那样跳几次就能获得几次封赏的情况。如北京影戏参加堂会演出时，艺人要视具体情况灵活安排《天官赐福》等吉祥戏，例如寿庆堂会上演《天官赐福》、《八仙庆寿》、《湘子上寿》，给出生婴儿办满月、办百日，则上演《麒麟送子》、《童子高升》、《哪

吒闹海》、《刘海戏金蟾》等。演这类戏之后，本家必要给“喜钱”。<sup>(14)</sup>又昆剧老艺人曾长生回忆，清末民初时期，苏州城演出昆剧堂会，弥月戏开场须演《白兔记》里的《送子》、《认子》，赏封四元至八元；生日戏开场须演《上寿》或《庆寿》，赏封十元；中举戏演《跳魁星》，赏封不定，一般很丰厚；婚庆戏演《张仙送子》，赏封十二元到十八元。<sup>(15)</sup>

### 三

“戏曲危机”已是人们的共识，导致这一现状的原因是很复杂的，既有历史的发展、社会的转型对它的冲击，也有人为的、政治的原因等，其中产生、形成于农耕社会的，为农耕文化服务的戏曲，其社会功能不能完全满足、适应今日之俗民的要求，当是最为根本的原因之一。

《天官赐福》的演出和《跳加官》的表演迎合了广大俗民趋吉避害，祈福禳灾的心理，在一定程度上来说，这也是促使戏曲繁荣的一个重要原因。但在新中国成立以后，这种习俗一度消失了。今天，不少地方恢复了这种古俗，但其上演的剧目、念诵的“神辞”却仍是古代的，这显然不完全符合今人的心理。因此如何与时俱进，编排一些新的剧目或神辞，以满足今日俗民的心理需求，从而为戏曲赢取生存空间，也就成了演员、戏班在新时代的一个课题。

（说明：本文原载《中华戏曲》2009年第40辑）

<sup>1</sup>参考文献

- [ ] 齐如山《齐如山全集·行头盔头》，（台北）联经出版公司1979年版，第571页。
- <sup>2</sup> [ ] 刘祯《〈天官赐福〉文本的文化阐释》，《艺术百家》2001年第3期。
- <sup>3</sup> [ ] 杨榕《福建民间戏台题记概略》，《中华戏曲》第37辑，文化艺术出版社2008年版，第64页。
- <sup>4</sup> [ ] 刘成禺《世载堂杂忆》，蒋弘点校，山西古籍出版社1995年版，第348页。
- <sup>5</sup> [ ] 《中国戏曲志·天津卷》，文化艺术出版社1990年版，第346页。
- <sup>6</sup> [ ] 《中国戏曲志·四川卷》，中国 ISBN 中心1995年版，第488页。
- <sup>7</sup> [ ] 李忠《跳板茶：舞蹈器乐》，上海人民出版社2007年版，第162页。
- <sup>8</sup> [ ] 李跃忠《论中国影戏“例戏”之文化功能》，《西安电子科技大学学报》（社科版）2008年第6期。
- <sup>9</sup> [ ] 邱坤良《中国剧场〈天官赐福〉之研究》，台北《“中央研究院”第二届国际汉学会议论文集》，台北中央研究院1989年版，第484页。
- <sup>10</sup> [ ] 《密县戏曲》编辑组《密县戏曲志》，内部刊印1991年版，第111~112页。
- <sup>11</sup> [ ] 《重庆戏曲志》，文化艺术出版社1991年版，第302页。
- <sup>12</sup> [ ] 徐珂《清稗类钞》（七），中华书局1986年版，第3339页。
- <sup>13</sup> [ ] 齐如山《齐如山全集·戏班》，（台北）联经出版事业公司1979年版，第230页。
- <sup>14</sup> [ ] 常人春、张卫东《喜庆堂会》，学苑出版社2001年版，第249页。
- <sup>15</sup> [ ] 顾笃篈《昆剧史补论》，江苏古籍出版社1987年版，第249-250页。

## On the Art Form of *Tianguancifu* and *Tiaojiaguan*

LI Yue-zhong

The humanity school of Hunan University of Science and Technology, Xiangtan ,China 411201

Abstract: The art forms have many similarities between the lixi of *tianguancifu* and the dance of *tiaojiaguan*, but both the art form is essentially the difference, The art forms *tiaojiaguan* is only a dance, a game in before the performance or the performance is in progress can be inserted with a simple ritual dance, and the art form of *tianguancifu* is a function of the ceremony with a ritual drama.

Key words: lixi; *tianguancifu*; *tiaojiaguan*; art form

作者简介: 李跃忠(1971-), 湖南永兴人, 男(汉), 副教授, 民俗学博士, 硕士生导师, 主要研究戏剧与民俗文化。李悠(1983-), 女, 湖南郴州人, 湖南科技大学人文学院。