

妆扮游艺中的“台阁”景观

蔡欣欣

游艺，虽出自孔子所言“志于道，据于德，依于仁，游于艺”（《论语·述而》），本为研习礼乐射御书数“六艺”以供娱乐也，然其后多被演绎为技艺、游戏的代称。若依据杨荫深《中国游艺研究》、李建民《中国古代游艺史——乐舞百戏与社会生活之研究》与乌丙安在《中国民俗学》等专书中对游艺的界义^①，则庙会祭典或岁时节庆中的“游艺”，其实就是一系列歌舞杂耍等演艺游行队伍的概称，其意涵几近于社火，“民间鼓乐，谓之社火。不可悉记，大抵以滑稽取笑”（南宋范成大《上原纪吴中节物俳谐体三十二韵》字注），泛指民间赛社中锣鼓器乐、乔装调笑等表演团队；或诚如《旧京风俗志》所载：“所谓会者，京俗又名高乡会，即南方社火之意也”，亦即《吴社编》中所言“凡神所栖舍，具威仪箫鼓杂戏迎之曰会”，为赛会活动中迎接神明的各种仪仗队、锣鼓队与杂戏行伍的组织。

因而游艺、社火与会所指称的对象基本近似，亦即“俳优歌舞

① 杨荫深将杂技区分为蹴鞠打球、角抵相扑、鱼龙蔓延、上竿走索、杂手艺、幻术、禽兽鱼虫戏、诸种斗戏等八种类别，请参见《中国游艺研究》（上海：世界书局，1946.2），在台收入杨家骆主编《俗文学丛刊》第一集第七册（台北：世界书局，1985.11.六版），P1-6；李建民请参见《中国古代游艺史——乐舞百戏与社会生活之研究》（台北：东大发行，1993.3）第一章〈到民间去〉以及注释三十，P10-17，P24-25；乌丙安将游艺民俗分为民间口头文学活动类、民间歌舞乐活动类、民间游戏活动类、民间竞技活动类以及民间杂艺活动类等五大类，请参见《中国民俗学》（辽宁：沈阳大学，1999）。

杂奏”（《旧唐书·音乐志》）等散乐百戏；或如漳州当地中由四方百姓辍资参与组织的“优戏队”（陈淳《上赵寺丞论淫祀》）；只是游艺表演的时机场合，可能较后二者更为宽广，亦即除了依附在岁时节庆与庙会神诞外，也可在官方节庆、民俗节庆与历史节庆等活动中献艺；甚至民间或学界将游艺更从属于社火与会之下，专指在“广场街道游走行路”的表演团队。揆诸历代的文献史料、文物图照以及当今的庆典活动，可见游艺队伍的品类是林林总总、五花八门的，或有以杂技耍弄见长的，如杠子、高跷与中幡等；或有以气力武术为卖点的，如耍石锁、飞叉与舞棍等；或有以音乐歌舞为重心的，如秧歌、花鼓与舞鲍老等；还有以妆扮展示为主体的，如台阁、装故事与灯彩之类等。虽各自有其游艺表演的重点，然不乏参杂有“妆扮”成分。如清代《京都风俗志》记载妙峰山娘娘庙行香走会的行伍有：

其开路以数人扮蓬头涂面，赤脊舞叉；秧歌以数人扮头陀、渔翁、樵夫、鱼婆、公子等项，配以腰鼓，皆足登坚木，谓之高跷秧歌；太、少狮以一人举狮头在前，一人在后为狮尾，上遮阔布，彩色绒线，如狮背皮毛状，二套彩裤作狮腿，前直上，后偃倭，舞动如生，有滚珠、戏水等名目；五虎棍以数人扮宋祖、郑恩等相，舞棍如飞，分合中式；其扛箱，一人扮馒头玉带，横跨杠上，以二人抬之，好事者拦路问难，则谑浪刺语，以致众人欢笑。凡此等会，以曾经朝顶者为贵。

文中所描述的开路、秧歌、五虎棍与扛箱等会皆有“扮”字，而太、少狮虽无扮字，但其本质即是“象人”之戏^①，因此也同样具

①《汉书·礼乐志》中述及汉宫廷散乐的“象人”，孟康注云：“若今戏鱼虾师（狮）子者也”韦昭注云：“着假面者也”，唐颜师古赞问孟说。故如汉百戏中的“鱼龙曼延”即舞狮舞龙的表演，均可谓之“象人之戏”。

有“装扮”的特质。只是如开路仅有“形象”的装扮而无具体样貌^①；而秧歌结合高跷的杂技表演，装扮的只是“身份”并非人物，与扛箱扮饰的官吏身份类同，都符合洛地所指称的“戏弄”^②；至于舞棍虽以武术为表演主体，但为增添表演时的故事性与观赏性，故借用赵匡胤等迎战董氏五虎的戏曲故事，因此装扮为赵匡胤与郑恩等“人物”，以裨益于调动观众的联想力而强化认知。

凡此基本上都可归属于广义的“装扮游艺”，因为其表演的主体仍是以体能技艺为主；至于狭义的“装扮游艺”则以物类形象的模拟装扮为展示主体，犹如洛地所谓的“装扮其象”。不过由于“装扮/装扮”本身就可以有双重意涵，若诠释为“化妆扮饰”，则可以仅是单纯静态的物象仿真；如演绎为“乔装扮演”，则可能增添了“表演”的成份，调动歌舞音乐等艺术手段去模仿再现物象的动作样态，而达到所谓“演其行状”的“扮演”层次。扮演，冯俊杰认为此是连结言语、动作、唱歌等外层因素的要素，是组构戏剧形式的根本内在条件^③；洛地也指出“扮演（故事）”是构成戏剧的本质属性“一班演员装扮成别种模样，状其形，言其语，行其事，谓之戏剧”^④，

- ① 但也有记载通常在此走会中最前面的节目往往是飞叉，常以五人为一组，化妆为五鬼形象，称为“五鬼闹判”或称“捉拿刘氏四娘”，请参见傅腾龙、傅起凤的《中国杂技史》（上海：上海人民出版社，1989.9）P288。
- ② 洛地指出“戏弄”具有装扮身份、表现细节或情节、以戏谑嬉弄供人戏乐为其本旨、为二到三人，不超过五人的脚色编制等六个特质。而戏曲戏文所扮的概以“人物”为主。请参见《戏弄辨类》P72-76，收录于《洛地文集》戏剧卷一（艺术与人文科学出版社，2001.5）。
- ③ 冯俊杰认为对于戏剧而言，如果没有扮演的要素，那么言语、动作、唱歌就通通成为无目的、无联系与无作用的个别行为，因此戏剧系统中有着内外两层结构要素，内层要素即是扮演，是联系言语、动作、唱歌等外层要素的动因和媒介；而外层要素则是扮演的外在显现与完成，往往因为扮演的结构方式不同而形成不同的戏剧体制。请参见《戏剧与考古》（北京：文化艺术出版社，2002.1 第一版），p18。
- ④ 洛地认为在众多百戏中，装扮与非装扮是一大界线；装扮了，演事与不演事更是一大界线。装扮其象、演其行状就是所谓的扮演，而扮演故事是戏剧的本质。请参见《中国传统戏剧研究中缺憾一二事》与《戏弄·戏文·戏曲——中国戏剧三类》中的相关论述，P27 及 P14，收录于《洛地文集》戏剧卷一（艺术与人文科学出版社，2001.5）。

是以有些妆扮游艺其实已然具备戏剧的雏形因子。^①

如被视为初级戏剧型态的“队戏”，历来多将隋唐队舞视为队戏的源头，并引宋刘斧《青琐高议》中“忆昔与帝同队戏”（《隋炀帝海山记》）与元杨维禛“队戏为李端娘”（《宋朱女士桂英演史序》）的载记作为例证。其早期的型态就是妆扮人物排成对列进表演的，因而也可视为“妆扮游艺”的成员。队戏随着演出场合的不同，又分化为上马队戏、供盃队戏以及正队等各种形式。其中“上马队戏”继承了初期的演出型态，且从其又称为“走队”、“行队”与“流队”等名目中，不难窥见其还保有行走、流动等游艺特质。如《礼节传簿》与《唐乐星图》中所记录的“排场角单”，其中可能有些仅是扮饰为故事人物行伍排场的妆扮游艺；然也间有舞蹈、动作或简单故事情节演出的，如河北武安固义的《捉黄鬼》以及山西上党的《过五关》等，都在行路中不断地更换表演场地^②。

在取材于物类形象、脚色身份与具体人物等各种妆扮游艺中，“台阁”是赛会与庆典活动中最为亮丽的一道流动风景线，每每都能聚焦在场围观民众的目光。现今所见较早期的台阁史料，为描写南宋岁时庆典与风土人情等典籍中所载录的^③：

《梦梁录》卷一：初八日，钱塘门外霍山路有神曰祠山正佑圣烈昭德昌福崇仁真君，庆十一日诞圣之辰。……台阁巍峨，神鬼威勇，并呈于露台之上。（P144）

-
- ① 由于“妆扮/扮演”二者在艺术形式上仍有些的差异，故本文中在使用妆扮字义时将取其狭义，以便与扮演区隔。然而若是文献史料的载记，则依存史料的书写。
- ② 黄竹三在《谈队戏》一文中，对于队戏的起源、类型、表演形态皆有所全面性的论述，本文有关队戏的论述多参引之，收录于《戏曲文物研究散论》（北京：文化艺术出版社，1998.9 第一版）p293-307；此外，该书中部份篇章也都论及队戏，请参见。
- ③ 《梦梁录》、《西湖老人繁胜录》与《武林旧事》均收录于《东京梦华录外四种》（台北：大立出版社，1980.10），直接于原文后标着页数。

《梦梁录》卷二：三月三日上巳之辰……，兼之此日正遇北极佑圣真君圣诞之日。……诸宫道宇，俱社醮事，上祈国泰，下保民安。诸军寨及殿司衙奉侍香火者，皆安排社会，结缚台阁，迎列于道，观睹者纷纷。（P146）

《梦梁录》卷十九：每遇神圣诞日，诸行市户，具有社会迎献不一。如府第内官，以马为社，七宝行献七宝玩具为社。又有锦体社、台阁社……。（P299）

《梦梁录》卷二：每岁清明前开煮，……次以大鼓及乐官数辈，也以所呈样酒数担，次八仙道人、诸行社队，如鱼儿活担、糖糕、面食、诸般市实、车架、异桧奇松、赌钱行、渔父、出猎、台阁等社。（P149）

《西湖老人繁胜录》：开煮迎酒候所，……或用台阁故事一段，或用群仙，随时装变大公。（P114）

《武林旧事》卷三：户部点检十三酒库，例于四月初开煮，九月初开清。……以木床铁擎为仙佛鬼神之类，架空飞动，谓之“台阁”。（P378-379）

排比这些史料可知当时台阁(i)演出场合：有属于“官方庆典”的每岁酒库“迎新”活动^①，以及“庙会神诞”如祠山张真君圣诞与北极佑圣真君圣诞，或兼有岁时节日的“三月三日上巳之辰”；(2)演出时间：在庆典当日或可延续数天之久，如祠山张真君圣诞为二月十一日，但从初八起就有各会社送迎敬献；(3)组织型态：由官方安排或民间诸行市户动员；(4)妆扮景观：用木床或铁架擎举行

① 宋代都城中酒的销售，如《都城记胜·酒肆》所载：“天府诸酒库，每遇寒食节开沽煮酒，中秋前后开沽新酒。各用妓弟，乘骑作三等装束：一等特髻大衣者，二等冠子群背者，三等冠子衫子档裤者。前有小女童等，及诸社会，动大乐迎酒样赴府治，呈作乐，呈技艺杂剧，三盏退出，于大街诸处迎引归库。”P93，因季节不同有“开沽煮酒”与“开沽新酒”两大习俗，开始卖煮酒之前要举行欢迎仪式，称之为“迎新”，通常会安排妓女与社会等作为宣传队伍。

进，或敬献于“露台”之上，也有装置陈设于路旁迎接的；装扮的人物以神佛鬼怪为主，或有“故事”情节画面的呈现，可从群神改装变为王公贵族等，而其可能是由“官私妓女”、有姿色的“像声”伶人或丫环等装扮而成，或者是由民间市民百姓充任。

由上述史料可知在南宋时期，大抵已初步奠定了台阁的生态图谱。而若再进一步地考察字义，则台与阁或可视为复合词，台可等同于动词的“抬”，如清梁章巨《称谓录》：“好事者或又摘某诗句或传奇，饰稚小童妇而为之，名曰抬阁。”即以“抬阁”直接标示出是由人“扛抬”的行动特点，取材自诗句或小说戏曲故事，装扮者为稚小幼童；或将台指称作为承载装置的“舞台”基座，如清末《福州风俗竹枝词·台阁》中的描绘：

（以木板为台，上布刷景，以善唱者分坐其中，旁夹笙箫和之，四人舁前后，谓之台阁。）纸作林亭致自佳，笙歌粉墨杂淫哇。传神博得声声采，穿过前街又后街。构成间架费安排，点缀风流弁与钗。卖弄柔喉过闹市，鸾笙象管更和谐^①。

甚可双重意指所结缚搭建的“亭台楼阁”景致，以木板为基底上面装置着用纸糊成的园林亭台“刷景”，善唱者粉墨涂妆由乐队伴奏施展歌喉，维妙维肖的传神模样获得观众的热烈喝采，由此显见台阁有从单纯静态“化妆扮饰”的人物仿真，演化为搭配音乐表演曲唱的“乔装扮演”。

有鉴于场景架设与安全性等理由，台阁也经常使用铁捆、铁芯、铁竿与铁环等作为支架装备。诚如（明）于侗《帝京景物略》所描绘：“又夸环者，为台阁。铁竿数丈，曲折成势，饰楼阁，崖木，云

^① 转引自《福建戏史录》（福州：福建人民出版社，1983.3），此乃清末福州诗社文人曾对当时福州民情风俗进行分类题咏，《华报》，1935年—1936年）p128-129。

烟形，层置四五儿婴，扮如剧演。其法环铁约儿腰，平承儿尻，衣彩掩其外”^①，运用铁竿弯曲扭转成各种景致，让孩童坐在铁环上以长衣下垂遮住铁架，看上去真仿佛凌风微步飘然似仙般，呈现出南宋史料中所形容的“架空飞动”情景。而“光怪陆离，百戏云集”的清代天津皇会中，更指出了台阁的不同装置类型：

早年出会秩序，……十一为重阁会，以一人驮一人，为戏一出，如思春跑驴、下山赶妓，惟花鼓则唐锣旋板，分立相公相婆，以一人驮二人，尤为吃力。十二为抬阁，高可两丈许，亦以铁芯饰诸器物，而缚五七小儿子于上，行时必以长竿为仰叉，纳顶颠，小儿两肩胛下卫之，其中有上寿一招，为会中心必不可少者。（《津门杂记》卷中）

皇会的第十二支“抬阁”游艺队伍，即以铁芯与长竿为支架相辅，《上寿》的装扮题材显示出民众以此向天后娘娘传达贺寿庆生的虔诚祝福；至于重阁是以人“驮”人的方式，让幼童站立在扛抬者的“肩”上，并能在鼓、锣、钹、海笛的伴奏下边唱边舞，变换出“单夹篱笆”与“双龙出水”等图案队形^②，此与《武林旧事》中“茸茸狸貌遮梅额，金蝉罗翦湖衫窄。乘肩争看小腰身，倦态强随闲鼓笛”（卷二，页369）的“乘肩小女”游艺舞队颇有类同之处。山西太原南和下村的“节节高”，孩童们即是全然不绑不系，没有任何依托扶靠地站立在大上肩上，^③随着锣鼓的打击乐声，依所扮饰的角色，

① 引自明代于慎《帝京景物略》卷三《弘仁桥》（上海：上海远东出版社，1996.11），P205。

② “重阁会”：俗称节节高会。由成人八人，每人肩上一幼童，分别扮成八出戏”。有关天津皇会的资料，参引自孙景琛、刘恩伯《北京传统节令风俗和歌舞》（北京：文化艺术出版社，1986），P146-150。另在《中国民族民间舞蹈集成·山西卷》下中记载表演节节高的六、七岁的孩童，站在身强力壮的男子肩上，在行进中表演。但又记录到在宽阔的表演场地时，会变换队形表演。在一处演完后，小演员可从底座肩上跳下来，随队步行再至另一场地表演。此二段描述显然有所出入，前者为装扮的行进游艺，后者则为定点的筑地围场演出，二者本可兼具，但最后的叙述则似乎呈现出上下装扮分离行进的样态，有待进一步考证。

手持相应道具左右上下摆动表演^①；或如江苏《南京采风记》中记载在东岳庙会中：

三月杪日，为东岳诞辰，好事者遂异神出巡，谓可以消灾弭患。于是城内各业，各结一会，旗伞灯牌，抬阁秋千，百出其奇，争巧斗胜。……又有四五岁七八岁之小儿，装作剧场武小生、武三面、武老生等，腰悬利刃，手执杭扇，指套钻戒，胸挂金表，异样精采，耀人眼目，手叉两腰，躯干矗直，耸立于大人肩，毫无倚侧惧怯之态。^②

这些耸立于大人肩膀的孩童，几乎清一色都是妆扮成具有“武艺”脚色行当，对照着神明职能与出巡队伍，俨然有着以武力驱邪除疫的扫荡意涵。台阁除了以人力扛抬外，基于体力负荷与行进路程，乃至于妆扮特色与地理环境等考虑，也有其它动力的使用。如《陶庵梦忆》中记载：

枫桥杨神庙，九月迎台阁。十年前迎台阁，台阁而已。自骆氏兄弟主之，一以思致文理为之。扮马上故事二三十骑，扮传奇一本，年年换，三日亦三换之。^③

① 参考自《中国民族民间舞蹈集成·山西卷》下，资料中叙述表演节节高的六、七岁的孩童，站在身强力壮的男子肩上，在行进中表演。但又记录到在宽阔的表演场地时，会变换队形表演。在一处演完后，小演员可从底座肩上跳下来，随队步行再至另一场地表演。此二段描述显然有所出入，前者为妆扮的行进游艺，后者则为定点的筑地围场演出，二者本可兼具，但最后的叙述则似乎呈现出上下妆扮分离行进的样态，有待进一步考证。

② 参引自胡朴安《中国全国风俗志（下编）》（石家庄：河北人民出版社，1988），P140。

③ 后文为“其人与传奇中人必酷肖方用，全在未扮时一指点为某似某，非人人绝倒者不之用。迎后，如扮胡铎者，遽无不胡铎之，而此冬反失其姓。人定，然后议扮法，必裂增为之，果其人其袍袍须某色某缎、某花样，虽匹帛数十金不惜也。一冠一履，主人全副精神在焉。诸友中有能生造刻画者，一月前礼聘至，匠意为之，唯其使。装束备，先期扮演，非百口叫绝，又不用。故一人一骑，其中思致文理，如玩古董名画，一勾一勒不得放过焉。”起参见张岱《陶庵梦忆》（台北：汉京文化事业有限公司，1984.3）p32-33。

杭神庙的台阁是以“一人一骑”的“马上故事”妆扮形式，由二、三十人来妆扮“传奇”戏出，从妆扮者的挑选、服饰穿戴的考察、赛会前的先行试妆以及重金礼聘行家来设计等都极度讲究，这种“马上台阁”几乎与称为“走队”、“行队”与“流队”的“上马队戏”难分轩轾^①。此外如在《清嘉录》卷五《划龙舟》条中亦载：“选端好小儿妆扮台阁故事，俗呼‘龙头太子’”^②，其具体形象或如范祖述《杭俗遗风》中的描述：

西湖有龙船四五只，其船长约四五丈，头尾均高，彩画如龙形。中舱上下层，首有龙头太子及秋千架，均以小孩妆扮，太子立而不动，秋千上下推移。旁列十八般武艺，各式旗帜，门列各列中央高低五色彩伞，尾有蜈蚣旗。中舱下层，敲打锣鼓，旁坐水手划船，若做盛会。

杭俗将龙舟彩画如龙形，船头装置由小孩妆扮的龙头太子与秋千架，两旁摆设着十八般武器、各式旗帜、五色彩伞与蜈蚣旗等，这些配备或都寓含着武力威吓、五行方位与驱邪护佑等功能性。而《岁华忆语》则指出秦淮河过去龙舟有三帮，节日午时各帮龙舟集中于夫子庙前的半池，所有龙舟都装饰上五彩缤纷的彩亭，并挑选美貌小孩扮戏剧中人物坐在船中，有四到六人敲锣打鼓以助兴，熟悉水性的艄公手撑长竿，在船上作种种表演游戏^③。对照南宋《梦梁

① 队戏随着演出场合的不同，又分化为上马队戏、供盃队戏以及正队等各种形式，如黄竹三在《谈队戏》一文中，便对队戏的起源、类型、表演形态皆有所全面性的论述，收录于《戏曲文物研究散论》（北京：文化艺术出版社，1998.9 第一版）p293-307。其它如冯俊杰、廖奔、麻国钧、车文明等学者皆有研究论著可供参考。有关队戏与台阁的问题将在下文中加以研析。

② 引自《笔记小说大观》卷五（上海：上海文艺出版社，1985），P6。

③ 参引自刘克宗、孙仪主编《江南风俗》（南京：江苏人民出版社，1991.6），P259。

录》中的载记：

其日，龙舟六只，戏于湖中。其舟俱装十太尉、七圣、二郎神、神鬼、快行、锦体浪子、黄胖、杂以鲜色旗伞、花篮、闹竿、鼓吹之类。其余皆簪大花、卷脚帽子、红绿戏衫、执棹行舟，戏游波中。……（卷一，页 144）

当时即有在船只上妆扮神鬼与戏曲人物，并夹杂其它装饰与鼓吹伴奏，然其并非是在端午节时的龙舟竞渡，而是在农历二月初八“钱塘门外霍山路有神曰祠山正佑圣烈昭德昌福崇仁真君，庆十一日诞圣之辰”神明圣诞之前所举行的。顾希佳指出龙船有所谓的“台阁式”与“竞渡式”两种样式，西湖的龙舟与绍兴一带的“泥鳅龙船”即都属于“台阁船”的风格，在端午、清明与夏至都有龙舟竞渡的习俗^①。

因此台阁也会“因地制宜”产生不同的行进运输，综览目前笔者从史料文献中所稽钩的台阁称谓^②，约略可梳理出其命名不外乎有：（1）突出“抬、扛、托、背”等运载行进方式，如抬杆子、扛

① 顾希佳长年对于浙江龙船民俗进行调查研究，本文中有关杭州龙船的资料，参引或转引其《浙江龙船考》一文，收录于《民俗曲艺》132期（台北：财团法人施合郑民俗文化基金会，2001.7），P89-136；在刘克宗、孙仪主编的《江南风俗》（南京：江苏人民出版社，1991.6）中亦有相关史料的描述，但后者指出在龙船尾有一只木雕蜈蚣，这是由于人们认为鸡与蜈蚣能保护天上龙王，让其风调雨顺，请参见 P25。是以有关船上各种装置的仪式意涵，有待后续更深入探究。

② 笔者汇整大陆全国各省所编纂的《中国民族民间舞蹈集成》、《舞蹈志》与风土民俗专著及相关论述等资料中关于台阁的资料，梳理出台阁有背阁、背棍、背肘、背装、背燥、背歌、背芯、托阁、肘阁、肘歌、扛阁、抬阁、重阁、背阁、艺阁、马阁、绕阁、水车阁、蜈蚣阁、龙阁、凤阁、罗汉阁、转阁、燥子、平燥、抬芯、铁枝、铁棍、抬杆子、大台戏、桌子戏、彩台、彩架、山车、亭子、节节高、做故事、扮景、出会景、古事、扛妆、抬妆、高抬、装人、高妆、小儿扮戏、托装、闹装、闹妆故事、抬妆、肩头坪、水色、晓色、飘色、马上故事、马角、马阁与马色等不同名称。

阁、托装、背棍等；(2) 标示“阁、棍、肘、芯、垛、铁枝、架、桌、亭”等承载基底或支架，如亭子、山车、彩架、大台戏等；(3) 凸现妆扮内容与外在景观，如古事、扮景、飘色、罗汉阁、蜈蚣阁等；(4) 彰显行动载体与妆扮主体，如马角、水色、妆人、小儿扮戏等法则，凡此都是构成台阁行动载体与舞台装置的基本要项。至于少数如“闹妆”、“闹妆故事”等“闹”字，则显然是强调火红火热的热闹意味。

由此大致可归结出台阁是以木床为基底，或用铁架来擎举，或以人体为托装或肩架，“化妆扮饰”或“乔装扮演”戏曲或诗文“故事”，基于动力考虑或环境制约，使用人力扛抬、马匹承载以及船只运行的游艺表演。而相较于其它类型的妆扮游艺，台阁大都显示出“高”于地面的装置特质，组构出特有的“神圣空间”，可以作为天地两界的通路，类似《山海经》的昆仑之丘、《淮南子》的建木以及《玄中记》的扶桑等，具有着“世界山”象征或是“宇宙树”属性的相同指摄^①。这也使得台阁上的神鬼妆扮者，俨然具有着“人化神/神化人”的二元特性，凡人通过神鬼妆扮者向神灵表达崇敬祝祷的意愿，神明也借由神鬼妆扮者化身降临人间赐福众生。

所以如前述天津皇会时装扮“麻姑上寿”向天妃娘娘祝寿，或如《陶庵梦忆》中为达“及时雨”的祷雨祈愿，村里妆扮成水滸“马上故事”以及掌管雨水电的神佛台阁等^②，其实都寓意着人们祈福赐瑞、禳疫避灾的心理，意欲透过妆扮的“中介”仪式与神灵沟通乃至转换身份，而发挥追求长生、祈求祥瑞的赐福目的。是故如台湾南部地区的“蜈蚣阁”，经常会在舞台阁板上摆设香蓝，内置金银

① 有关世界山的论述，可参见日本学者小南一郎与御手洗胜等的论述，而王孝廉《绝地天通—昆仑神话主题解说》，收录于《岭云关雪——民族神化学论集》（北京：学苑出版社，2002.1），P305-327 中有详细阐述；而有关宇宙树的古代神树信仰，请参见黄强《神人之间—中国民间祭祀礼仪与信仰研究》（广西民族出版社，1996.7）的论述，p114-117。

② 请参见张岱《陶庵梦忆》（汉京文化事业有限公司（台北），1984.3），p32-33。

纸与插上香枝的香炉，形塑出神人交接的神圣空间；而台阁上的妆扮者事先需举行宗教祭拜仪式，通过“掷筮”程序由神明许可方能担任。台湾民间咸信台阁有所谓的“厌气”，妆扮者能够获得神明的护佑功成名就，因此妆扮者的“神职高低”与“人世成就”紧密联结，“赐福”不是表征而是具有真正的“灵力”，能够为台阁妆扮者重塑未来的“人生处境”。

因而台阁本身即寓意着“过渡仪式的秩序”，妆扮者脱离现实身份过渡成为鬼神，或在“呈于露台”、“迎列于道”的雩坛圣域成为与神灵接通的中介，或伴随着神驾“巡行绕境”发挥逐疫驱邪的雩仪功能；等到赛会活动结束后，则转换身份重新整合返回世俗生活中。而这种“分离—过渡—结合”（separation-transition-incorporation）的仪礼模式^①，在岁时节日的台阁演出中由更被凸显。如在一年复始、春回大地之际的立春日“迎春”，藉由作土牛送寒气的仪式来驱寒迎暖展开农耕桑织的生产^②。这俨然也寓含着雩仪本质的迎春仪礼，从宋代起“以镇鼓锣吹伎乐，迎春牛于府衙前营春馆内”（《梦粱录·立春》）已形成了用鼓吹、伎乐运送春牛的游行队伍，且在明清之时有更多游艺组织参与，如明代陈鸿《莆靖小纪》中有云：

明朝迎春妆扮故事百余架，点缀春光，俱是里长答应。用桌一只，后造一屏，二人扛抬，饰小儿为男女坐桌上，无甚好衣服。鼎革后，春架借各班戏子妆扮，新造高大木架，用四人扛，倩好

① 此乃采用二十世纪初荷兰学者范根纳氏（Arnold van Gennep）对于三部式生命仪礼的理论，在李丰懋、容世诚、王嵩山与众多学者论著中均有述及。

② 《礼记·月令》中载：“季冬，命有司大雩，旁磔，出土牛，以送寒气”。有关迎春礼俗与民间立春习俗的起源演变，在简涛《立春风俗考》（上海：上海文艺出版社，1998.12）中有精详的论述。

女儿童三四人饰新鲜衣服，演热闹故事，更相竞赛^①（己巳康熙二十八年）。

从行文的描述可知明代这百余架迎春的“妆扮故事”称为“春架”，亦即是“台阁”。明代时乃是由里长负责组织，由两人扛抬桌子，妆扮的儿童打扮平常；但到了清代时则改商借“戏子”来妆扮，并参杂三、四位儿童参与“演热闹故事”，从服饰穿着与扛抬木架都比前朝更为讲究华丽，且各春架之间更相互较劲彼此竞赛。以幼童担任妆扮者，固然有着承载与行进重量的考虑，然亦可能内隐着类同“侏子”的洁净意涵；至于用戏班伶人来妆扮春架，自然更能发挥其自身的技艺手段，诚如清李彦彬《榕亭诗抄》描述清嘉庆年间（1796-1820）福州民间的迎春台阁装扮盛况^②，还加入了“吹箫度曲”与“琵琶度曲”的表演，而从单纯的“装扮其象”跨越到“演其行

① 请参考福建省戏曲研究所编《福建戏史录》（福州：福建人民出版社，1983.3），第90-91页。

② “行春太守驾星舆，十里中原冻冰消；南陌灏烟罗燕胜，东郊迎岁转龙杓。柳风送暖青旗拂，榕海生潮彩仗飘；朱廊楼台吹屐市，锦棚朱翠按鸾箫（棚皆以缙彩结成楼台，置人其上，亦有能吹箫度曲者）。输贳新控蛮王骑，纳赋偏乘贾舶潮（作蛮夷贡献之状，亦梯航向化之意也）；霞绕碧城回鹤驭（饰鹤形，一仙人控之，飘飘然有凌空之意），波翻珊网捧蛟绡（饰人形，背负鱼蟹）。鳞童行水瑤裳湿，龙母嘘云贝阙摇（装龙王，傍列侍从）；又望函关占气度（老子过函谷关故事），妆伶魔舞捧花娇（作百蛮舞于马上）。珠娘烟岫盘龙髻（作蛮女倚望楼，二蛮童立其下），王母霞衣衬凤翘（结铁缕一，仙女立其上）；红紫飞仙藏绣袜，绿么度曲倚栏杆（作秋千戏于棚上，且行且作，旋转如飞；又有用玻璃饰彩舟，两人并坐舟中，弹琵琶度曲，亦琅琅可听）。金瓶压背装香象（装大象负一瓶），绣帽垂鬟拥紫貂；人话桑田麟脯进（作麻姑晋酒），会逢银汉鹊桥遥（牛女渡河）。步虚花史司桃实（作蟠桃树，一仙女立其下），按拍香儿认藕苗（藕苗仙女名）；炬撤莲灯归紫禁（二宫人携金莲灯，一宫妃步其后），舟车雀舫忆蓝桥（多作彩舟及仙女故事）。随车近睹铜牌字（饰仙鹿其上），控马时弯宝带腰；更把深筹歌圣寿（棚作海屋添筹故事），黄堂深处曲新调”，转引自福建省戏曲研究所编《福建戏史录》（福州：福建人民出版社，1983.3），第125-126页。

状”的“扮演”层次。

再者，在婚丧喜庆等“人生关口”的台阁妆扮，则更强化了“过渡关口”的仪式功能。因为“岁时/生辰”本身即具有周期循环与起始结束的双重意义，如清咸丰刘家谋《海音诗》描述台湾台阁的另类演出场合：

山邱零落黯然归，薤上方嗟露易晞；歌哭骤惊声错杂，红裙翠袖映麻衣。注云：“赛神，以妓装台阁，曰‘倪旦棚’；今乃用之送葬。始作俑于某班头；至衣冠之家亦效之，可慨也夫！”^①

原先在赛会中由“妓女”妆扮的台阁，本是妓女们基于同业的族内情谊而妆扮相送“部头”，然而其后民间竟然仿而效之，若再旁征清光绪台南知府唐赞袞《台阳见闻录》中的描述则更为清晰^②。丧葬仪典向来被视为是肃穆哀戚的场合，所以妓女浓妆艳抹来妆扮台阁，自然被视为是“冶容诲淫，败坏风俗”需加以管制禁止。然此丧葬台阁原本是社团成员族群内部的丧礼仪节，借此对过往的先辈表示缅怀追思之意，在台湾民间如南管子弟或是舞龙社团都有此礼俗。只是原本蕴含的中国文化“情义”精神，随着社会流风所及而所有质变，后来演变为部份民间丧家为铺张排场凸显身份地位，则竞相邀请台阁与各色游艺队伍来夸耀声势。从唐赞袞《台阳集》诗

① 刘家谋，福建侯官人，道光二十九年（1849）任台湾府学训导。其《海音诗》收录于《台湾杂咏合刊》一书，《台湾文献丛刊》第208种，P12。

② 唐赞袞《台阳见闻录》卷下〈风俗·赛会〉“台南郡城好尚鬼神。遇有神佛诞期，敛费浪用。当赛会之时，往往招携妓女，装扮杂剧，斗艳争妍。迎春大典也，而府县各书差亦或招妓装剧，骑而前驱，殊属不成事体。他如民间出殡，亦丧礼也；正丧主哀痛迫切之时，而亲友辄有招妓为之送殡者。种种冶容诲淫，败坏风俗。余莅府任后，即出示严禁。如有妓女胆敢装扮游街者，或经访问，或各段签首指名稟送，立准将该妓女拿办；其妓馆查封，招妓之家并分别提究，此风渐息。”，《台湾文献丛刊》第30种，P145。

文中，更能立体生动地感受到其妆扮样貌与观众风靡的情景：

台俗：赛会，出丧，常招妓装扮杂剧，名为“台阁”；冶容诲淫，败坏风俗。余力禁之。”诗云：“声打鸭怯鸳鸯，拂袖撩裙罢晓妆；莫笑长官心似铁，舞腰不惜柳枝忙！玉纤双挽彩绳红，争看蝉娟入碧空，一夜严霜珠朵落，残花无计避东风。”^①

然正因为台阁也具有着这样“宣传夸耀”的意涵，所以在一些官方庆典中也会见到其世俗功能性的发挥。如宋代每岁酒库“迎新”开煮的官方活动中，台阁参与由官私妓女、鼓乐社队、布牌及其它杂剧百戏诸艺的游艺队伍，浩浩荡荡地行进宣传以招揽顾客。矗直高耸的妆扮景观，自然使得台阁成为众所瞩目的焦点；而穿接走巷的行进游走，越发地扩展了宣传的场域，因而在题材选择与工艺制作上越发讲究注重。如台湾日治时期的《台湾日日新报》记载：

台北市万华本岛人一边，为庆祝始政三十年纪念，去廿三日下午一时，恭迎各地神輿绕境。……各团及有志所装饰诗意阁，于前报而外，尚有增加数阁，统计曰百六十台。……首由神龙献瑞，次福州团踏橇，续有义安社装饰九曲黄河阵，及七擒七纵故事，各连结七台。而七擒七纵，装置各种猛兽，兽口喷出烟火；其次义英社，假装数十少年义勇团，手执国旗，旗中书下三十年来甲子；次为内地七福神一台，及装饰桃太郎故事，俱出新意匠。其它各行列委员，均出艺阁。而诸有志及音乐团，暨一般商郊，或带故事或自家广告，或置活动机关，颇费苦心装饰。数十音乐团各出新制绣旗，有地方音乐团参加。行列之中，以西门市场生鱼商团，装饰蒲岛太郎连结廿三台，作为长蛇状。其中布置各种

① 唐赞袞《台阳集》收录于《台湾关系文献集零》一书，《台湾文献丛刊》第209种，第173页。

水族类，一见而知为生鱼商之广告也。(1925.06.29)

“诗意阁”是台湾对台阁的特有称谓“台湾迎神，辄装台阁，谓之诗意”^①，民间多半称为“艺阁”，以突显出其“艺术性”或指称出其使用“艺姐”妆扮的特质^②。大抵台湾的艺阁是以诗文典故、小说戏曲、历史史实以及社会时事为主要的装置题材，其既涵融了文人诗词的“诗情画意”，也统摄了庶民文化的“诗性智慧”，展现了在时代脉动与社会变迁中迥异的妆扮景观。“始政纪念日”是日本官方重要的光荣胜利庆典，乃是为庆祝台湾首任总督桦山资纪，于1895年6月17日进入台北城举行始政典礼而制订的。每年除了固定的祝祭仪式外，每逢十周年就会扩大举办庆祝活动，且随着统治时间的延展，组织规模与活动内容也越发盛大。在历经三十年的统治后，日方认为对于台湾的基础建设、经济生产与殖民教化等都已有着显著的成绩，因此总督府“台湾施政第三十年纪念日，总督府乘时开大展览会”（《台湾日日新报》）来夸耀治理成果^③。

在活动期间除了设置四个会场展示各项政绩外，也加入各种余兴表演节目，来引爆民众参与的热潮。如大稻埕与万华地区为表示庆祝之意，特别开会议协议决定奉迎北港、台南、彰化、鹿港、关

① 连雅堂《诗意》一文，载于《台湾诗荟》第4期，1924年5月，第363-366页。

② 检视从康熙、乾隆、道光、咸丰到光绪的文献史料，可知清代台湾的艺阁还有“台阁”、“台棚”、“抬阁”或“倪旦棚”等称谓，但民国之后多半以“艺阁”、“艺姐阁”、“诗意”、“诗意阁”、“诗意故事”等来加以称呼。有关台湾艺阁名称之考察，请参见《台湾艺阁名义与日治时期妆扮景观初探》，载于《台湾文学学报》（台北：政治大学台湾文学研究所）第八期，P177-212。

③ 由于历史的成因，“始政纪念日”向来都是日治时期总督府官定的重要节日之一，尤其每逢十周年庆祝活动规模更为盛大。但1945年时因为太平洋战争的蔓延，总督府无心力筹备而未举办大规模的庆祝活动，而随着日本的战败此节日也划上休止符。有关几次大规模的“始政纪念日”庆祝活动的内容，参考自程佳惠《台湾史上第一博览会—1935年魅力台湾SHOW》（台北：远流出版公司，2004年1月）。

渡等五地全岛著名妈祖出境来台北，且用心设计诗意阁“尤加饰意匠，各踵事增华，一新向来面目”。这次参与的诗意阁有表现故事内容情节的《九曲黄河阵》，或增添活动机关的《七擒七纵》猛兽喷火，或作为自家广告宣传的《蒲岛太郎》水族展示，让群众一目睹即能知晓其是经营生鱼买卖的。尤其如“义英社”手执日本始政三十周年的国旗装扮的《少年义勇团》，以及以日本故事《七福神》与《桃太郎》为装置题材的诗意阁，更鲜明地见证了时代社会的变迁与历史文化的轨轴。虽说这种“官神合作”的统治现象，在当时虽遭致

不少知识分子的批判^①，然因其具有着宣传政令与广告营销的功能性，因此会社、商家乃至个人仍然是绞尽脑汁，重金礼聘文人学者与工艺师傅参与“但所谓诗意者，要有古今事迹，一经装出，令人知为某人某事，且点缀棚阁之物，亦宜有广告的意味，乃见其佳。”（《台湾日日新报》1918.6.19）大体以诗意题材为内核，加上“复选其人物，考其衣服，布其景色”（雅堂《诗意》）的考虑，藉此作为身家背景与经营事业的标志，或者藉此夸耀自家的权势、财力与技艺。因而各式庆典中经常举行对台阁的“品评角竞”，或由官方主办或由民间出资，针对“意匠四十点，故事三十点，服装二十点，人物十点”（《台湾日日新报》1928.09.02）等环节予以品赏竞艺。

是以“装扮故事”为主体的台阁，继承了宗教雉仪与百戏游艺的历史传统，在庙会神诞中作为世俗与神圣的沟通媒介，在岁时节日与生命礼仪时强化过渡关口，发挥着祈福敬奉与趋邪逐疫的功能；由于台阁的动员是奠定在血缘、地缘和业缘的社会人际网络之中，因此宗亲族群、子弟社团以及商行会社的参与组织，无形中遂也搭

① 如1926年3月7日《台湾民报》报导：“近年来官神颇能合作，例如官厅想要开什么会，而欲那会热闹时，必迎神来捧场。于是乎，官藉神威，那个会必定热闹起来；而神藉官力，也就渐渐加威起来。如去年始政纪念日，台北的迎妈祖就是其一例。今年三峡品评会时，说是也迎了什么神。而这次将开（在旧历正月十五起三日间的）北港郡的展览会，又要迎三日的妈祖，将藉官力大展其神威，而该展览会也将藉神威而大热闹一番了。官神合作的色彩越来越浓厚！”

建起联系地方情感与休闲娱乐的社交通路，而且能够产生繁荣地方、刺激商机的经济效益；至于妆扮者有孩童、戏子与艺妓等不同身份，或是单纯静态“化妆扮饰”的情节展现，或是参杂着音乐动作动态“乔装扮演”的故事表演，这遂也使得台阁的妆扮越发地缤纷多姿，撷取小说、戏曲、诗文典故、史实乃至社会时事等不同素材，在文人与民间的创意巧私下，从妆扮景观中既可寓意着人文世界中的秩序排列观，散发着通过吉祥、平安及长寿等“赐福”灵力所达成的成就寄望；也可由其中感受到风土习俗、思想情感的反映，发挥认识史实、教化规范的功能，达到广告宣传与夸耀竞技的目的。因此妆扮游艺中的台阁景观，不但能够真实地映照出各时代的社会样貌与人文思维，也能透露出统治当局所规范的思想意识与形象塑造，而辐射出“神圣性/世俗性”的多元二重属性。

作者简介：蔡欣欣 女 教授 台湾政治大学中国文学系